

European program HORIZON 2020 - VAST VALUES ACROSS SPACE AND TIME

INTERNATIONAL THEATRE CONFERENCE

Online, 6-7 November 2021

Conference Proceedings



Athens 2022

Editor: Alexia Papakosta

European program HORIZON 2020 - VAST VALUES ACROSS SPACE AND TIME

INTERNATIONAL THEATRE CONFERENCE

Online, 6-7 November 2021

Conference Proceedings



Athens 2022

Editor: Alexia Papakosta

Copyright ©

European program HORIZON 2020 -VAST

VALUES ACROSS SPACE AND TIME

NATIONAL AND KAPODISTRIAN UNIVERSITY OF ATHENS

Conference title: Values of Ancient Greek Theatre Across Space & Time: Cultural Heritage and Memory

Conference and Program Leader:

Theodore Grammatas, Emeritus Professor NKUA

Year of publishing: 2022

ISBN: 978-960-466-274-6

Editor: Alexia Papakosta,

PhD, Laborator Teaching Staff

Department of Primary Education

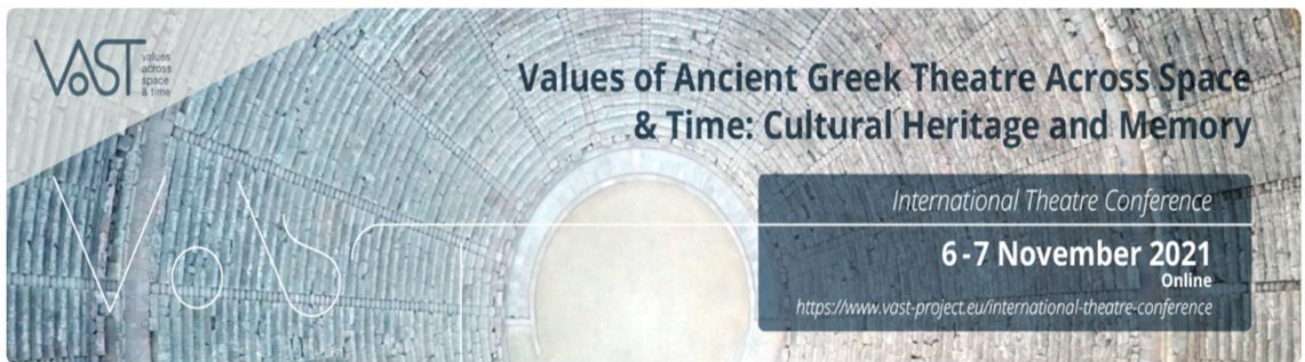
National and Kapodistrian University of Athens

Publisher: National and Kapodistrian University of Athens

ACKNOWLEDGEMENTS



This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 101004949. This document reflects only the author's view and the European Commission is not responsible for any use that may be made of the information it contains.



The program

Saturday 6 November 2021

11:00 - 11:50: Opening Session - Theodoros Grammatas

11:00 -11:10	Constantine Skordoulis	Welcome - Department of Primary Education, National and Kapodistrian University of Athens, Greece
11:10 -11:20	Georgios Petasis	The VAST Project: Values Across Space and Time
11:20 -11:50	Keynote Speech Theodoros Grammatas	Drama and Theatre in Ancient Greece. A Database And a Spectators' School questions

11:50 - 13:05: Session 1: Αξίες και Αρχαίο Δράμα / Values in/and Ancient

Drama, Moderator: Αύρα Σιδεροπούλου / Avra Sidiropoulou

11:50 -12:05	Vayos Liapis	Community, solidarity, and the ritual lament in Greek tragedy: some
12:05 -12:20	Eleni Linaki	Redefining tangible and intangible cultural assets of a place through Greek national drama. "Topos" as a critical point of space, time and memory
12:20 -12:35	Σίμος Παπαδόπουλος	Το αίτημα για φιλόδοξη στάση προς τον 'άλλο' στην αρχαία τραγωδία: Πράξη αυτοπραγμάτωσης από τον ελληνικό ανθρωπισμό στο σήμερα
12:35 -12:50	Αικατερίνη Ψυχή	Οι αξίες της Ελευθερίας και της Δημοκρατίας μέσα στον χρόνο: Από τον Κύκλωπα του Ευριπίδη στη σύγχρονη ελληνική σκηνή και ζωή
12:50 -13:05	Πατρίτσια Λάζου	Όραση και μνήμη οι αισθητηριακοί άξονες της πολιτισμικής συνείδησης

13:05 - 13:15: Coffee break

13:15 - 14:15: Session 2 - Part 1: Θεωρία - Διασκευή / Theory - Adaptation, Moderator: Βάιος Λιαπής / Vayos Liapis

13:15 -13:45	Keynote Speech Heinz-Uwe Haus	Text To Stage: Experiences Directing Ancient Greek Drama
13:45 -14:00	Avra Sidiropoulou	Cutting the Umbilical Cord: Postdramatic Theatre and the Ethics of Adaptation
14:00 -14:15	Κατερίνα Αρβανίτη	Η «Προσαρμοστικότητα» του Τραγικού Μύθου και η «Λειτουργία» της Σκηνική Διασκευής

14:15 - 14:45: Lunch break

14:45 - 16:00: Session 2 - Part 2: Θεωρία - Διασκευή / Theory – Adaptation Moderator: Σάββας Πατσαλίδης / Savas Patsalidis

14:45 -15:15	Keynote Speech Michael Walton	A Sense of Theatre: the theatre historian's perspective
15:15 -15:30	Τιτίκα Δημητρούλια	Μεταγραφές του λόγου και του μύθου του αρχαίου δράματος
15:30 -15:45	Αλεξία Παπακώστα	Παραστασιακοί κώδικες στην πρόσληψη των αξιών της Αριστοφανικής κωμωδίας από κοινό ανηλίκων θεατών
15:45 -16:00	Γεώργιος Σαμπατακάκης	Αυτή είναι η Ελλάδα! Πιστέψτε με! Οι άντρες ερωτεύονται άντρες! Αναδιεκδικώντας την τραγωδία μέσα σε έναν υπέροχο ετεροκανονικό κόσμο
16:00 - 16:15: Coffee break		
16:15 - 17:30: Session 3 - Room 1: Αρχαία Κείμενα / Ancient Texts, Moderator: Καίτη Διαμαντάκου / Kaiti Diamantako		
16:15 -16:30	Μαρία Γεωργούση	Οι νέες σοφιστικές αξίες, όπως αναδύονται στην κωμωδία του Αριστοφάνη
16:30 -16:45	Ανδρέας Μαρκαντωνάτος	Ικέτιδες του Ευριπίδη. Πολιτική και Θρησκεία στην Αθήνα και στην Ελευσίνα
16:45 -17:00	Κωνσταντίνος Σκορδούλης & Γιάννα Κατσιαμπούρα	Προμηθέας Δεσμώτης: Η γνώση ως ύβρις(:). Η χειραφέτηση
17:00 -17:15	Alistair Martin	Heterotopia: Functions of Ancient Greek Theatre in the Oresteia
17:15 -17:30	Αλέξανδρος- Σταμάτης Αντωνίου, Ειρήνη Παλιβάκου & Όλγα Κόφα	Διερευνώντας τη διάγνωση Διπολικής Διαταραχής σε κεντρικά πρόσωπα αρχαιοελληνικών τραγωδιών
16:15 - 17:30: Session 3 - Room 2: Αρχαία Κείμενα / Ancient Texts, Moderator: Κωνσταντίνα Ζηροπούλου / Konstantina Ziropoulou		
16:15 -16:30	Βάιος Βαϊόπουλος	Γυναικείες μορφές της αττικής τραγωδίας σε ρωμαϊκό σκηνικό: οι Ηρωίδες του Οβίδιου
16:30 -16:45	Έρη Γεωργακάκη	Ο σκεπτικός αδικεί τον ποιητή»; “Ο Ευριπίδης κατά διαφόρους σχέσεις εξεταζόμενος”
16:45 -17:00	Χαριτίνη Σπανού	Φιλοκτήτης, το αιώνιο – τραγικό σύμβολο του αποκλεισμού/εγκλεισμού και της αναζήτησης διεξόδου
17:00 -17:15	Άγις Μαρίνης	Η πολυφωνία του χορικού άσματος στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου: ερμηνευτικά και επιτελεστικά ζητήματα
17:15 -17:30	Δημήτρης Σταμάτης	Νόσος θεήλατος. Η μάστιγα του θεού στο Σοφόκλειο δράμα

Sunday 7 November 2021

11:00 - 12:30: Session 1- Room 1: Συγκριτική μελέτη/ Comparative Readings Moderator: Ανδρέας Μαρκαντωνάτος / Andreas Markantonatos

11:00 -11:15	Αλέξανδρος Βαμβούκος	Ιοκαστη και Ιοκαστη – Παραλληλα συμπαντα - Τα ομώνυμα εργα της Δημητρας Μηττα και του Γιαννη Κοντραφουρη
11:15 -11:30	Ισμήνη Βλαβιανού	Η μοίρα του Οιδίποδα του Σοφοκλή στον Ανούγ: αίνιγμα ή υπαρξιακή μεταφορά στη σκηνική απόδοσή του
11:30 -11:45	Μαρία Βρυνιώτη	Η διαχωροχρονικότητα του τραγικού – Ο ρόλος της ιστορίας και της μνήμης στην ανασηματοδότηση του τραγικού σε δύο σύγχρονα αρχαϊόμυθα ποιήματα : «Αγαμέμνων» και «Αίας» του Γιάννη Ρίτσου
11:45 -12:00	Ελένη Γκίνη	Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας και PhaedraI: από το αρχέτυπο στο visual story telling
12:00 -12:15	Γεώργιος Κράιας	Από την Μήδεια του Ευριπίδη στις Μήδειες του Heiner Müller: Έρευνα στην μετεξέλιξη των αξιών
12:15 -12:30	Emily Jusino	Luis Alfaro's Mojada: A Medea for the 21st Century

11:00 - 12:15: Session 1 - Room 2: Συγκριτική μελέτη / Comparative Readings Moderator: Μαίρη Δημάκη-Ζώρα / Mairi Dimaki-Zora

11:00 -11:15	Δέσποινα Κοσμοπούλου	Ξαναδιαβάζοντας τις αξίες των κλασικών κειμένων: από την Άλκηστη του Ευριπίδη στη Φαίδρα ή Άλκηστη – lovestories της Ελένης Πέγκα
11:15 -11:30	Γιώργος Χαριτάτος	Όψεις αι-χρονικών γυναικείων μορφών της αρχαίας ελληνικής και παγκόσμιας λογοτεχνίας: Οι περιπτώσεις της Μήδειας και της Κλυταιμνήστρας
11:30 -11:45	Vlad Kravtsova	Civilisation and Barbarism in Contemporary Performances of The Oresteia
11:45 -12:00	Μαρία Χατζηεμμανουήλ	Τραγικοί ήρωες στα έργα αυτομυθοπλασίας του Σέρχιο Μπλάνκο
12:00 -12:15	Δημήτρης Δημόπουλος	Ο Αριστοφάνης και οι προβληματικές της σύγχρονης κωμωδίας

11:00 - 12:15: Session 1 - Room 3: Συγκριτική μελέτη / Comparative Readings Moderator: Σίμος Παπαδόπουλος / Simos Papadopoulos

11:00 -11:15	Ιωάννα Θέου	Το έλεος σε έναν κόσμο απληστίας και το όνειρο για ισότητα (Ευριπίδης -Σαίξπηρ)
--------------	-------------	---

11:15 -11:30	Κωνσταντίνα Ανδρέαδη	Η εκκένωση: το σχίσμα της ανθρώπινης ύπαρξης
11:30 -11:45	Ελισσάβη Θεοδωράνου	Ίων και Άλκηστη: ο μοντέρνος λόγος του Ευριπίδη σε δύο τολμηρές παραστάσεις από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»
11:45 -12:00	Radu Teampău	Matrix of Crisis
12:00 -12:15	Balakrishna BM Hosangadi	Challenges of Adaptation: Ajax as Aswathaman
12:30-12:45: Coffee Break		
12:45- 14:15: Session 2: Η Παιδαγωγική Αξία του Αρχαίου Δράματος & του Θεάτρου / Ancient Theatre's & Drama's Educational Value, Moderator: Κωνσταντίνος Σκορδούλης / Constantine Skordoulis		
12:45 -13:00	Έλλη Γαβριήλ	Στοργή και σκληρότητα των γονέων προς τα παιδιά τους στις τραγωδίες του Ευριπίδη και η διαχρονικότητα της συγκίνησης που προκαλούν
13:00 -13:15	Αιμιλία Καραντζούλη	Η “δια του ψηφιακού λόγου” μετάδοση και πρόσληψη των αξιών του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού στο θέατρο
13:15 -13:30	Αικατερίνη Δελικωνσταντινίδου	Αρχαίο δράμα και ψηφιακό θέατρο στην εκπαίδευση: Ένας νέος τρόπος προσέγγισης, βίωσης και κατανόησης «παλιών» αξιών
13:30 - 13:45	Παναγιώτα Καρκαλέτση & Αλέξανδρος Σταμάτιος Αντωνίου	Από το Αρχαίο Δράμα στη σύγχρονη Παιδεία της Δημοκρατίας και την Ενεργό Πολιτεΐτητα: Διερευνώντας διαχρονικές μεταβάσεις
14:00 -14:15	Katerina Zacharia & Marientina Gotsis	Ancient Drama Applications in Education and Interactive Entertainment
14:15 - 14:45: Lunch Break		
14:45 - 16:45: Session 3 - Room 1: Σκηνοθεσία-Σκηνική Μεταγραφή/ Directors' & Stage Re-readings, Moderator: Κατερίνα Αρβανίτη / Katerina Arvaniti		
14:45-15:15	Keynote Speech Savas Patsalidis	The Classics Have no Owners; Just Tenants
15:15 -15:30	Κωνσταντίνα Ζηροπούλου	Όταν η Μοίρα σημαίνει Οργή: Ivo Van Hove Électre - Oreste
15:30 -15:45	Γρηγόρης Ιωαννίδης	Αρχαίο δράμα τσέπης; Οι απόπειρες ανεβάσματος αρχαίου δράματος από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο σε παραγωγές μικρής κλίμακας
15:45 -16:00	Ειρήνη Μουντράκη	Η πρόκληση του αρχαίου δράματος. Το παράδειγμα της Λυσιστράτης
16:00 -16:15	Μαίρη Μπαϊρακτάρη	(Δια)χωροχρονικότητα και «Θέατρο της παρέμβασης»: Η μεταφραστική και διασημειωτική αναδιαχείριση τεσσάρων τραγωδιών του Αισχύλου από τον OlivierPy

**15:15 - 16:30: Session 3 - Room 2: Σκηνοθεσία-Σκηνική Μεταγραφή /
Directors' & Stage Re-readings, Moderator: Γιώργος Κράιας / Georgios Kraias**

15:15 -15:30	Μάνος Δαμασκηνός	«Ξαναδιαβάζοντας» τη Μήδεια: Δύο σκηνικές προσεγγίσεις από τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο στον 21ο αιώνα
15:30 -15:45	Ευφημία Καρακάντζα	Η διπλή εξορία της Αντιγόνης. Από τον Σοφοκλή στον Άρη Αλεξάνδρου
15:45 -16:00	Ιωάννα Ρεμεδιάκη	Είδωλα Ηρώων
16:00 -16:15	Μιχαέλα Αντωνίου	Η Λυσιστράτη σε σκηνοθεσία Οδυσσέα Παπασηλιώπουλου από το Εθνικό Θέατρο το καλοκαίρι του 2020
16:15 -16:30	Κωνσταντίνος Παλαμήδης	Οι Δικές μας Τρωάδες (Trojanas Nuestras)
16:15 -16:30	Πηνελόπη Χατζηδημητρίου	Ο Milo Rau και η Τριλογία των Αρχαίων Μύθων: Ανταγωνισμός, Αγώνας και Αγωνία
16:30 -16:45	Κυριακή Παπαλεωνίδα	Η “Λίαν φιλότης των βροτών” ως υπέρτατη αξία στον Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου. Ανάγνωση της παράστασης του θεάτρου των ViVi

16:45 - 17:00: Coffee Break

**17:00 - 18:15: Session 4: Ο θεσμός των Φεστιβάλ / The Festivals, Moderator:
Γρηγόρης Ιωαννίδης / Grigoris Ioannidis**

17:00 -17:15	Δήμητρα Κονδυλάκη	Σύγχρονες όψεις του τραγικού με φόντο μια διαρκώς αναβαλλόμενη Ανάσταση
17:15 -17:30	Μάρθα Κοσκινά	Φεστιβάλ Επιδαύρου και κατασκευασμένη μνήμη
17:30 -17:45	Ναταλί Μηνιώτη	Η μεταμοντέρνα «τραγική» παρουσία των Ιταλών στο Φεστιβάλ Άργους τη δεκαετία του 1990
17:45 -18:00	Αγαθή Τέλη	Πολιτισμική Συνείδηση και θεατρική Μνήμη “Δωδωναία” Η αναβίωση του αρχαίου Δράματος στο αρχαίο θέατρο της Δωδώνης (1960-1981)
18:00 -18:15	Ισμήνη Σακελλαροπούλου	Ψηφιακός περίπατος στο αρχαίο θέατρο του Σολούντο της Σικελίας

18:15 - 18:30: Closing session - Theodoros Grammatas

Πίνακας περιεχομένων / Table of contents

Preface to the Proceedings Volume of the Conference.....	15
Introductory Note on Publication	16
The VAST Project: Values Across Space & Time.....	17
A research and innovation project in the context of Horizon 2020 Curation of digital assets and advanced digitisation actions.....	17
Opening Session.....	19
Theodore Grammatas - Drama and Theatre in ancient Greece. A database and a spectators' school.....	19
ΕΝΟΤΗΤΑ 1- Αξίες και Αρχαίο Δράμα / Values in/and Ancient	29
Vayos Liapis - Community, solidarity, and the ritual lament in Greek tragedy: some questions.....	29
Eleni Linaki - Redefining tangible and intangible cultural assets of a place through Greek national drama. "Topos" as a critical point of space, time and memory	36
Πατρίτσια Λάζου - Όραση και μνήμη οι αισθητηριακοί άξονες της πολιτισμικής συνείδησης.	40
Σίμος Παπαδόπουλος - «Το αίτημα για φιλόνητο στάση προς τον 'άλλο' στην αρχαία τραγωδία: Πράξη αυτοπραγμάτωσης από τον ελληνικό ανθρωπισμό στο σήμερα».....	48
Αικατερίνη Ψυχή - «Οι αξίες της Ελευθερίας και της Δημοκρατίας μέσα στον χρόνο: Από τον <i>Κύκλωπα</i> του Ευριπίδη στη σύγχρονη ελληνική σκηνή και ζωή».....	55
ΕΝΟΤΗΤΑ 2- : Θεωρία – Διασκευή / Theory – Adaptation.....	63
Κατερίνα Αρβανίτη - Η "προσαρμοστικότητα" του τραγικού μύθου και η "λειτουργία" της σκηνικής διασκευής.....	63
Τιτίκα Δημητρούλια - Μεταγραφές του λόγου και του μύθου του αρχαίου δράματος.....	71
Αλεξία Παπακώστα - Παραστασιακοί κώδικες στην πρόσληψη της Αριστοφανικής κωμωδίας από κοινό αηλίκων θεατών: Η «Χώρα των Πουλίων» σε διασκευή Γ. Καλατζόπουλου».....	81
Γιώργος Σαμπατακάκης - Αυτή είναι η Ελλάδα! Πιστέψτε με! Οι άντρες ερωτεύονται άντρες! Αναδιεκδικώντας την τραγωδία μέσα σε έναν υπέροχο ετεροκανονικό κόσμο...	100
J. Michael Walton - A Sense of Theatre: the theatre historian's perspective	112
ΕΝΟΤΗΤΑ 3- Αρχαία Κείμενα / Ancient Texts	117
Αλέξανδρος-Σταμάτιος Αντωνίου, Παλιβάκου Ειρήνη, Κόφα Όλγα - Διερευνώντας τη διάγνωση Διπολικής Διαταραχής σε κεντρικά πρόσωπα αρχαιοελληνικών τραγωδιών ...	117
Βάιος Βαϊόπουλος - Γυναικείες μορφές της Αττικής Τραγωδίας σε Ρωμαϊκό Σκηνικό: Οι Ηρωίδες του Οβίδιου.....	125

Έρη Γεωργακάκη - «Ο σκεπτικός αδικεί τον ποιητήν»; («Ο Ευριπίδης κατά διαφόρους σχέσεις εξεταζόμενος»)	132
Μαρία Δ. Γεωργούση - Η πρόσληψη των σοφιστικών αξιών στην αριστοφανική κωμωδία	138
Alistair Martin-Smith - Heterotopia: Processes of Ancient Greek Theatre in the Oresteia	144
Άγης Μαρίνης - Η πολυφωνία του χορικού άσματος στον <i>Αγαμέμνονα</i> του Αισχύλου: Ερμηνευτικά και Επιτελεστικά Ζητήματα	151
Ανδρέας Γ. Μαρκαντωνάτος - Ικέτιδες του Ευριπίδη Πολιτική και Θρησκεία στην Αθήνα και στην Ελευσίνα.....	158
Γιάννα Κατσιαμπούρα, Κώστας Σκορδούλης - Προμηθέας Δεσμώτης: Η γνώση ως ύβρις(:). Η χειραφέτηση.	165
Χαριτίνη Σπανού - Φιλοκτήτης, το αιώνιο – τραγικό σύμβολο του αποκλεισμού/ εγκλεισμού και της αναζήτησης διεξόδου. Προσέγγιση της τραγωδίας με το μοντέλο Δράσης	172
Δημήτριος Σταμάτης - <i>Νόσος θεήλατος. Η μάστιγα του θεού στο Σοφοκλείο δράμα</i>	180
ΕΝΟΤΗΤΑ 4- Συγκριτική μελέτη/ Comparative Readings	189
Κωνσταντίνα Ανδρεάδη - <i>Η εκκένωση: το πάσχισμα της ανθρώπινης ύπαρξης</i>	189
Ιωάννης-Αλέξανδρος Βαμβούκος - <i>Ιοκάστη και Ιοκάστη – Παράλληλα σύμπαντα. Τα ομώνυμα έργα της Δήμητρας Μήττα και του Γιάννη Κοντραφούρη</i>	198
Ισμήνη Βλαβιανού - Η μοίρα του <i>Οιδίποδα</i> του Σοφοκλή στον Anouilh: Αίνιγμα ή υπαρξιακή μεταφορά στη σκηνική αναπαράσταση	207
Μαρία Βρυνιώτη - Η Διαχωροχρονικότητα του Τραγικού. Ο Ρόλος της Ιστορίας και της Μνήμης στην Ανασημασιοδότηση του Τραγικού σε Δύο Σύγχρονα Αρχαίομυθα Ποιήματα: «Αγαμέμνων» και «Αίας» του Γιάννη Ρίτσου.*	214
Ελένη Γκίνη - Αύρας Σιδηροπούλου: <i>Phaedra I</i> . Από το αρχέτυπο στο visual story telling.	221
Δημήτρης Δημόπουλος - Ο Αριστοφάνης και οι προβληματικές της σύγχρονης κωμωδίας	229
Ελισσάβετ Θεοδωράνου - <i>Ιων και Άλκηστη: ο μοντέρνος λόγος του Ευριπίδη σε δύο τολμηρές παραστάσεις από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»</i>	236
Ιωάννα Θέου - "Το έλεος σε έναν κόσμο απληστίας και το όνειρο για ισότητα (Ευριπίδης - Σαίξπηρ)"	243
Balakrishna BM Hosangadi - Challenges of Adaptation: Ajax as Ashwathaman.....	249
Emily Jusino - Luis Alfaro's <i>Mojada: A Medea for the 21st Century</i>	256
Vlada Kravtsova - Oresteia: The Anatomy of Barbarism on the Contemporary Stage.....	260
Δέσποινα Κοσμοπούλου - Ξαναδιαβάζοντας τις Αξίες των Κλασικών Κειμένων: Από την Άλκηστη του Ευριπίδη στη Φαίδρα ή Άλκηστη - Love Stories της Έλενας Πέγκα	266
Γεώργιος Κράιας - Από την Μήδεια του Ευριπίδη στις Μήδειες του Heiner Müller: έρευνα στην μετεξέλιξη των αξιών	272
Radu Teampău - Matrix of Crisis.....	280
Γιώργος Χαριτάτος - Όψεις αιε-χρονικών γυναικείων μορφών της αρχαίας ελληνικής και παγκόσμιας λογοτεχνίας: Οι περιπτώσεις της Μήδειας και της Κλυταιμνήστρας	287

Μαρία Χατζηγεωργαντή - Τραγικοί ήρωες στα έργα αυτομυθοπλασίας του Σέρχιο Μπλάνκο.....	295
ΕΝΟΤΗΤΑ 5- Η Παιδαγωγική Αξία του Αρχαίου Δράματος & του Θεάτρου / Ancient Theatre's & Drama's Educational Value	303
Έλλη Γαβριήλ - Στοργή και σκληρότητα των γονέων προς τα παιδιά τους στις τραγωδίες του Ευριπίδη και η διαχρονικότητα της συγκίνησης που προκαλούν.....	303
Αικατερίνη Δελικωνσταντινίδου - Αρχαίο δράμα και ψηφιακό θέατρο στην εκπαίδευση: Ένας νέος τρόπος προσέγγισης, βίωσης και κατανόησης «παλιών» αξιών	311
Katerina Zacharia, Marientina Gotsis - Ancient drama applications in education and interactive entertainment	318
Αιμιλία Καραντζούλη - Η “δια του ψηφιακού λόγου” μετάδοση και πρόσληψη των αξιών του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού στο θέατρο.....	325
Παναγιώτα Καρκαλέτση, Αλέξανδρος-Σταμάτιος Αντωνίου , Από το Αρχαίο Δράμα στη Σύγχρονη Παιδεία της Δημοκρατίας και την Ενεργό Πολιτειότητα: Διερευνώντας Διαχρονικές Μεταβάσεις.....	332
ΕΝΟΤΗΤΑ 6- Σκηνοθεσία-Σκηνική Μεταγραφή/ Directors' & Stage Re-readings.....	341
Μιχαέλα Αντωνίου - Η <i>Λυσιστράτη</i> σε σκηνοθεσία Οδυσσέα Παπασηλιόπουλου από το Εθνικό Θέατρο το καλοκαίρι του 2020. Ένα θεατρικό πεδίο σε αναβρασμό.	341
Μάνος Δαμασκηνός - Ξαναδιαβάζοντας τη <i>Μήδεια</i> : Δυο σκηνικές προσεγγίσεις από τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο στον 21 ^ο αιώνα.....	348
Κωνσταντίνα Ζηροπούλου - «Όταν η Μοίρα σημαίνει την Οργή: Ivo Van Hove <i>Électre/Oreste</i> ».....	358
Γρηγόρης Ιωαννίδης - Αρχαίο Δράμα Τσέπης; Οι Απόπειρες Ανεβάσματος Αρχαίου Δράματος. Από Το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Σε Παραγωγές Μικρής Κλίμακας	365
Ευφημία Δ. Καρακάντζα - Η διπλή εξορία της <i>Αντιγόνης</i> . Από τον Σοφοκλή στον Άρη Αλεξάνδρου.....	374
Ειρήνη Μουντράκη - Η πρόκληση του αρχαίου δράματος. Το παράδειγμα της <i>Λυσιστράτης</i>	384
Μαίρη Μπαϊρακτάρη - (Δια)Χωροχρονικότητα Και «Θέατρο Της Παρέμβασης»: Η Μεταφραστική Και Διασημειωτική Αναδιαχείριση Τεσσάρων Τραγωδιών Του Αισχύλου Από Τον Olivier Py.	389
Kyriaki Papaleonida - The "great amity for humankind" as the supreme Value in <i>Prometheus Bound</i> by Aeschylus. Approaches to the play of the Theatre of ViVi	397
Savas Patsalidis - The Classics Have no Owners, Only Tenants	403
Κώστας Παλαμήδης - Οι Δικές μας Τρωάδες / Troyanas Nuestras	412
Ιωάννα Ρεμεδιάκη - Είδωλα Ηρώων: Πρόσληψη Και Πολιτική Στον <i>Αίαντα</i> Του Σοφοκλή	417
Πηνελόπη Χατζηδημητρίου - Ο Milo Rau και η Τριλογία των Αρχαίων Μύθων: Ανταγωνισμός, Αγώνας και Αγωνία	423
ΕΝΟΤΗΤΑ 7- Ο θεσμός των Φεστιβάλ / The Festivals, Moderator.....	431
Δήμητρα Κονδυλάκη - Σύγχρονες όψεις του τραγικού – με φόντο μια διαρκώς αναβαλλόμενη Ανάσταση	431
Μάρθα Κοσκινά - Φεστιβάλ Επιδαύρου και κατασκευασμένη μνήμη	438

Ναταλία Μηνιώτη - <i>Αγαμέμνων του Αισχύλου: μια Γκλόστρα</i> . Οι Ιταλοί στο Φεστιβάλ Άργους το 1995*	443
Ισμήνη Σακελλαροπούλου - Ψηφιακός περίπατος στο αρχαίο θέατρο του Σολούντο της Σικελίας	449
Αγαθή Τέλη - Πολιτισμική Συνείδηση και θεατρική Μνήμη “Δωδωναία” Η αναβίωση του αρχαίου Δράματος στο αρχαίο θέατρο της Δωδώνης (1960-1981).....	458

Preface to the Proceedings Volume of the Conference

The University of Athens participates with the research “*Ancient Greek Theatre and Drama Values Across Space and Time*” within the frame of the European Program HORIZON 2020-*Values Across Space and Time* (VAST). One of the actions for this research, was the organization of an International Conference under the title: **Values of Ancient Greek Theatre Across Space and Time: Cultural Heritage and Memory.**

The scholars, the researchers and the scientific experts from Greece and abroad who participated in it, attempted to shed some light and promote the timelessness, the currency and the universality of the values and the messages of the Ancient Drama. They approached its nature and messages as these were created in the Past, functioned within a specific historical and social environment and were eventually transformed into the International Theatre of this present day.

Sixty-seven distinguished scholars from Greece and abroad, along with younger researchers participated in its works and presented their views on the specific subject. Those views were not always identical in substance. On the whole, however, they had to do with the particular importance and reception of the ideas of the ancient Greek Drama, as well as the timeliness of its messages for the modern spectator. Special emphasis was given to the dimension of the impact and the influence of all these emblematic works on other playwrights and texts of the Modern International Theatre, which was fertilized and shaped by them.

Apart from that, the participants were also interested in the style of the scenic transcription and interpretation of the texts by the contemporary theatre artists, who - sometimes more and sometimes less successfully - attempt to state their personal opinion for the communication between the scenic spectacle and the spectators. In other words, the theatrical adaptation or transcription, the intertextual composition and the Director’s opinion in general, were objects of varied discussions and interpretations, according to the announcements that were heard. Also, the institution of the Festivals, as well as the general production and promotion mechanisms of the performances and their communication with the modern spectator of the ancient Greek Drama, covered a major part of our Conference.

Finally, another issue of great importance was the pedagogical mission and the educational role of the ancient drama, the content and the meaning of the values and the messages expressed through it, which has educated and formed the conscience of the younger people: this consisted of another special topic that concerned many educators and philologists. In connection with all these, the general literary, historical, sociological, as well as psychological approach to the interpretation of the ancient Greek Tragedy and Comedy texts, became the object of research for many announcements that were presented and which highlighted the timeless content and the value-messages of the ancient Drama.

Because of all these announcements, the Greek and International scientific community had the opportunity to come into a fertile and creative dialogue, the results of which are published in the present e-book of the Conference Proceedings. Of course, the subject has not yet been covered exhaustively. The queries and the concerns have not been answered in full. Not only many new questions were created and answers were not given, but also different questions were posed for other conferences on the ancient Greek Drama to be dealt with and answered in the future, hopefully with every success.

Theodore Grammatas
Emeritus Professor
Department of Primary Education
National and Kapodistrian University of Athens
Conference and Program Leader

Introductory Note on Publication

This e-book aims at contributing to an in depth study concerning the reception of the Ancient Greek Drama Values across Space and Time, in the light of a fertile debate between Science and Art.

There are seven units in this Volume, containing the following: 1. Values in/and Ancient 2. Theory/Adaptation 3. Ancient Texts 4. Comparative Readings 5. Ancient Theatre's & Drama's Educational Value 6. Directors' & Stage Re-readings 7.The Festivals, Moderator.

With their well-grounded works, all the distinguished writers that participate in this volume, confirm the active and functional presence of the ancient drama as a vehicle of values internationally, timelessly and contemporaneously in the best possible way. They approach it as a field of vision, inspiration and experimentation, exploration, diversion, freedom and transformation. They highlight the importance included in its values and concepts, which not only survive and eliminate the limits of time and space, but also support, reinforce and serve the global culture in various ways. It appears through the articles of this volume, that the ancient drama may be re-created because of its timeless, updated handling, thus setting new rules for its interpretation and reception, re-defining the idea of “tragic”, shaping the concept of “classic”, constituting its complex dynamics and eventually influencing all the fields of life and creation. In our contemporary times of the multilevel deep global crisis that has affected all aspects of social and private life, the present material proves that the ancient drama, with all its many different aspects and anthropocentric core, is a challenging, inexhaustible field of research. The scientific, educational and artistic community, realizes and justifies its contribution to the formation of a “cosmopolis” of the Present and the Future, orientated towards values that have ceased to be taken for granted, able to place modern humans in the center of its planning and perspective.

Alexia Papakosta
PhD, Laborator Teaching Staff
Department of Primary Education
National and Kapodistrian University of Athens

The VAST Project: Values Across Space & Time

A research and innovation project in the context of Horizon 2020 Curation of digital assets and advanced digitisation actions

Discussion about values is an area of great interest, since values define who we are, the way we think about ourselves and others, and the way we live in society.

VAST is a European H2020 Research project that aims to bring (moral) values to the forefront of advanced digitisation, and investigate the transformation of core European Values, including freedom, democracy, equality, the rule of law, tolerance, dialogue, dignity, etc. across space and time. Through the analysis and awareness raising about moral values, VAST wants to contribute to the public discourse about values and understand how values are perceived.

The vision of the project is to create knowledge and contribute to a future of sustainable societies, with socio-economic and environmental growth, where citizens will live in harmony, honouring these fundamental values.

Having as a starting point that morality is an individual construct, influenced and shaped by any aspect of a person's social life, VAST wants to study values in the context of social interactions that relate to arts (focusing on theatre), folklore (focusing on fairy-tales), science and education.

This vision will be accomplished by researching along three dimensions:

- a) As a first dimension, VAST wants to research **existing collections of intangible assets** (expressed in **natural language**, from different places and from significant moments in European history) and **trace and inter-link** the values emerging from them. In particular, significant moments of European culture and history from three areas: Theatre (*focusing on ancient Greek Drama of the 6th BCE Century*), Science (*focusing on Scientific Revolution and natural-philosophy documents of the 17th century*) and Folklore (*focusing on folktales/fairytales of the 19th century*).
- b) As a second dimension, VAST wants to collect, digitise, and study **how these values** (found in the narratives) **are communicated** (implicitly or explicitly). For example, when a theatrical performance of an ancient Greek drama is produced, its creative team needs to communicate the messages conveyed in the original text, and possibly adapt them to address today's audience. Similar challenges may be faced, for example, by a museum curator that must exhibit a fairy-tale, or perform an educational activity around fairy-tales. VAST wants to collect and digitise the experiences of such professionals, who may affect how values are communicated to their audiences.
- c) Finally, as a third dimension, VAST wants to collect and **digitise the experiences of audiences**, that are the recipients of these messages, like theatre spectators, museum visitors, and pupils/students participating in educational activities.

Through advanced techniques and digital tools, VAST will study how the meaning of specific values has been expressed, transformed, and appropriated through time, using methodologies and tools such as content analysis, interviews, questionnaires, educational activities, gamification, etc. The content, to be collected and digitised, will be provided by scholars, researchers, and practitioners as well as by a wider audience, such as artists, curators, storytelling experts, spectators, museum visitors, students, and the general public. VAST aims to digitise and preserve findings, stories, and experiences linked to iconic/significant theatrical reproductions, and to museum exhibits and educational programs. What VAST aspires to, is to bring European values to the forefront, by using cutting-edge technologies in creating a digital

platform, which will act as a digital meeting venue, to facilitate the creation of continuously updated knowledge, combining storytelling with crowdsourcing. Through this platform, VAST will assist cultural and artistic industries to curate, re-use, re-purpose this material improving their communication approaches, and re-visiting moral values in the context of modern society.

The VAST platform is envisioned to host a significant number of services, addressing the needs of both expert and non-expert users, by providing access to analysed narratives (such as theatrical plays, fairy tales, and scientific documents) and related visualisations, by allowing users to explore the VAST knowledge graph containing the digitised experiences, and by providing methodologies, tools, and educational material to apply the VAST services to new settings and digitisation needs.

Among the envisioned services of the VAST platform, the following services may be implemented:

- **Content management and narrative analysis/annotation tools.** VAST's semantic annotation platform will allow the collaborative, multimodal, analysis and annotation of artefacts (primary with values, but not limited to values). These services may facilitate professionals like **scholars** analysing narratives, or museum **curators** who want to extend the available metadata on their collections. Annotations will be implemented through open semantic web technologies, aiming to integrate with repositories like Europeana.
- The VAST **knowledge base**, which will contain all digitised experiences and all analysed and annotated artefacts. Digitised experiences will be contextualised based on a societal interaction (like attending a play, visiting a museum, or participating in an educational or other type of activity), taking place on a specific location and date. Users will be able to search and navigate the graph, and compare contexts (activities, locations, and time periods) to get insights and possible shifts on the value imprint of the associated experiences. These services may facilitate professionals like **policy makers**, and **scholars**.
- **Methodologies and educational material** on how to design and implement surveys, activities and digital campaigns that aim to capture how values are appropriated by participants. These services may facilitate professionals that want to capture the value imprint of their target audiences, such as **artists**, art and museum **curators**, museum **education specialists**, **teachers**, **policy makers**, etc.
- **Tools** for implementing custom digitisation activities, focusing on capturing the user experiences, based on custom societal interactions. These services may facilitate professionals that want to capture the value imprint of their target audiences, even beyond the areas of art, folklore, and science, such as **artists**, art and museum **curators**, museum **education specialists**, **teachers**, **policy makers**, etc.

For more information about the project, visit the VAST website: <https://www.vast-project.eu/>

**The VAST project is an international collaboration between eight partners from five countries: the National Centre for Scientific Research Demokritos (Greece), Università degli Studi di Milano (Italy), National and Kapodistrian University of Athens (Greece), Universidade NOVA de Lisboa – NOVA (Portugal), Fairytale Museum (Cyprus), Semantika (Slovenia), Museo Galileo (Italy) and the Athens & Epidaurus Festival (Greece).*

On behalf of the Program
Coordinator
Georgios Petasis

Opening Session

Drama and Theatre in ancient Greece. A database and a spectators' school.

Theodore Grammatas

Emeritus Professor of Theatre Studies, Department of Primary Education, National and Kapodistrian University of Athens
tgramma@primedu.uoa.gr

1. The particularity of the Ancient Drama

1.1 *Myth and Speech*

Nowadays, the ancient Greek Drama, a product of a unique composition of various and at times contradictory parameters, (mythic and/or objective venue and time, philosophical rationalism and mythical conscience, religious background and festive traditions, a ritual and social entertainment, both an educational good and an expression of political conscience), remains a live spectacle and represents (-through its timelessness-) the concept of "classic" (Settis, 2006: 28-41, 114-126), perhaps better than any other form of art and culture.

According to the scholars that were directly or indirectly involved in the issue, it is about a multi-dimensional product with aesthetic, philosophical, existential and social status, created at a certain venue and time, under special circumstances: social (the Athenian democracy), historical (the victorious end of the Persian Wars), economic (Athenian hegemony), cultural (the Golden Age of Athens), philosophical (Sophism, Socrates, pre-Socratic philosophers), religious (Mythical theology), literary (Epic- Lyric Poetry), cultural (music games, the Dithyramb) and aesthetic (Classicism). It is a complex creation that represents exhaustively the Ancient Greek intelligentsia and the cultural values of the ancient Greek world as presented in Philosophy, Art, Politics and Mythology, the social behavior and religion (democracy, rationality, human rights, moderation, law, ethics, respect of personal freedom) and includes all the previous as well the contemporary forms of the artful written word (epic-lyric poetry).

From the moment they appeared, both Tragedy and Comedy were related with the public life of the City, the interests and the concerns of the Athenian society, thus contributing to the creation of a new coordinated cultural identity for the Athenian citizens, after the Persian Wars. This led to the blending of traditional mythic patterns of the archaic thought with the new rationalism of the Sophists, as well as the co-existence of a folk cultural tradition represented by the Chorus with the artistic creation, which homogenized the old concepts with the modern argumentation of the Deme and the Sophists.

The question is: how was this unique cultural creation and expression created and where did it come from?

By attempting an archeology of the knowledge we have on the specific issue, we may re-examine the primitive myth as the base and the foundation of Drama and Theatre in ancient Greece. According to the Athenian and the ancient Greek citizen's conscience, the myth was a reality that depicted the world in a different way, generally accepted by all: it was a semantic and value system that had gradually been displaced by the development of the "Speech" and its substitution by it. The further, however, cultural sub-base of the ancient Greek world, the

concept and the causal interpretation of all the issues, continued to take place to a large extent, not only in a strictly rational but also simultaneously in a mythicized way, so that the conscience of the matters should co-exist with an equivalent context. The myth continued to explain the facts, to give answers to real questions, to interpret whatever was historically defined with unhistorical terms and eventually to present the truth of the facts in an indirect and sometimes symbolic, connotative way. Hence, the “historical truth” was transformed into “mythological narration”, which was in turn recast into “theatrical truth” that the Athenians and all the other spectators then received in the Dionysian or any other Amphitheatre.

The myth, as it appears in the Ancient Greek Tragedy, includes History (in its wider sense) and – at times- derives from it (e.g. The Trojan War). However, it approaches, analyzes and interprets it in a different way, therefore creating its own “truth”, which neither always nor necessarily coincide with the spatio-temporal existing one. It creates a unique reality that is disconnected from objectivity, establishes its independence, becomes autonomous and is transformed into a new form of “the Real”, which constitutes the literary and more precisely the “theatrical truth” (e.g., the image we have for Agamemnon or Atossa). It presents characters and events (Hector, Hecuba, Philoctetes, Clytemnestra), which are already known in the initial -at least- moment of their scenic representation, to the conscience of both the potential spectator (i.e. the idea of whom the poet had in his mind while writing the tragedy/comedy), as well the real (i.e. the actual) spectator of the ancient Greek Amphitheatre, since they constitute a common cultural tradition with which this spectator is overly familiar with. The value of Drama does not lie in the “history” via which it is expressed, but in its narrative structure and function.

In our attempt to acquire an understanding on Tragedy as a type of cultural creation of such a range, we ought to go back to the initial moment of its conception, genesis and shaping as a stage entity in the 5th century BC Athens. By doing so, we realize that the historical truth, (i.e. the objective facts about which some may have heard about through mythological narratives or their literary versions and took place sometime in the distant past and in the mists of history), was finally transformed into a legend and consecutively shaped into a myth as time went by (e.g., the Trojan War, or the expedition of the Argonauts). These historical facts turned to form the thematic frame, from which the tragic poets later drew inspiration for the plot of their plays, therefore transforming the mythological narratives into dramatic depictions, dramatically formed on stage by actors and addressed to spectators. Thereby, the appropriate conditions were created for the Drama to be developed. The only thing that had to be done, was to add the Dialogue, which did not exist in the original category of the primitive pageant. Thus, the homeopathic relation between those who acted and those who participated was transformed into an illusionary relation between actors and spectators, consequently resulting to the transfiguration of the original “Ecstasis” into “Catharsis” (Schechner, 1985: 117-150).

1.2 Speech and Drama

If we would like to attempt a general outline of the parameters of the Ancient Greek Tragedy, we might mention the following: the Trojan War offered the tragic poets the basis for the creation of a great variety of tragedies, which belonged to the same “circle” (Hecuba, Helen, The Trojan Women, Philoctetes, Agamemnon) and talked to Mankind about the absurdity and the pointlessness of the War, the deadlock of violence, the horror of the violent death and in conclusion, the uselessness of sacrifice and heroism. Also, it offered the opportunity to delve into the relation between Man and Nature, the transcendent element and the cosmic authority, the “other” man and ultimately his inner self and promoted the morality and the kindness of the heroines, such as Antigone in Sophocles’ “Antigone”, Iphigenia in Euripides’ “Iphigenia in Aulis” or Neoptolemus in Sophocles’ “Philoctetes”.

Nevertheless, the myth was nothing but a false narration in the conscience of the ancient Athenian citizen; it was a reality that represented the world in a different way, commonly accepted by all, a conceptual and value system that had gradually started to be outplaced by the development of the ‘Speech’ and its replacement by it.

Naturally, the tragic poets' turn to the mythical narrative and its exploitation for the drama included other causes. The philosophy and the worldview that constituted the conceptual background of tragedy, the value-world and the behavior of the ancient Greeks' actions found its direct repercussion in the conceptual background of the Tragedy. The disturbance of the cosmic balance caused by the hero's "hubristic" (abusive) behavior, which consecutively brought the Gods' "Atis" and the unavoidable "Nemesis" that punished the "abuser" and re-established normality, the pre-defined course of the hero, who even if he was a slave to his own "Fate" he refused (or was unable) to escape from it and accepted the consequences of his actions that (usually) others committed in the past in his absence (like Oedipus in Sophocles' "Oedipus Rex" or Electra in Euripides' title play), but to the damage of the suffering innocence he represented, could not be expressed with certain and tangible historic events and incidents. The myth, with its polysemy, its ability to create a new significance and multiple interpretations, its ambiguity and the evasiveness of an exclusively unique interpretation, came to express every ability, everything potential or alternative, thus satisfying the spectators' multiple needs by various means, according to their receptive abilities and the horizon of their expectations. Even if the interpretations given at times varied and were contradictory with regard to the motives, the content, the meaning, even the results of the actions of the archetypal figures of the ancient Greek Drama (such as Oedipus, Hecuba, Prometheus, Antigone, Orestes, Medea and so on, with respective re-adaptation and re-significance of the values and the messages represented and formed on stage, such as Justice, Democracy, freedom, the Human Fate, Rational Thinking, Human Rights and the like), their reception was always realized in the same way, as defined by Aristotle: a subject, an adventure of the suffering character with beginning-middle-end, full of passions, emotions and mental crises accessible and comprehensible to the audience who attended the scenic spectacle via the actors and their role, with a direct, experiential and vivid participation in it, which took place in a specific venue and time and was realized through the function of the dramatic convention and illusion. In other words, the conscious acceptance both by the actors and the spectators that what was taking place in front of them and among them was received as real, although they knew that it was untrue and illusionary.

It is therefore understood, under this perspective and conditions, why the ancient Greek tragedy consists of a unique cultural product, not only because of the issues it dealt with, neither because of the type and the scale of the conflicts it presented, nor (eventually) the juxtaposition of the natural in the metaphysical world with the personified or impersonal formation of the contradictions it illustrated. The concept of "*tragic*" is not a quantitative, but a qualitative size, which (by being such) overcomes the time limits and the commitments of space, thus acquiring the dimensions of universality that, *mutatis mutandis*, appears under different circumstances and within a different frame of reference even in this present day and age.

The basic aim is the educational effect on the audience that attends it and the final development of "*catharsis*" with the interpretation of the term that Aristotle gave in his "*Poetics*" (VI, 1-4, 1449b). These, of course, imply that the "*ethos*", i.e. the configuration of an honest personality for the spectators, and therefore the culture and the education provided, represents all the goods that the State offered generously to the citizens. Hence, the development of "*ethos*" as the main purpose of the tragedy is located in multiple levels and functions cumulatively, thus intensifying the importance and the feasibility of its existence.

The comprehension of this evolutionary procedure, as well as the highlighting and the promotion of "*ethos*" as the teleological aim of the Tragedy, cannot be accomplished, unless we take into very serious consideration the philosophical and evaluative system that the ancient Greeks advocated as a whole. According to this, there is a cosmological, universal harmony, an inextricable element of which is the Human Being. This Human Being, however, (-because of his/her behavior-) deranges the predetermined cosmic balance (*hubris*) and brings about the anger and the violent intervention of the impersonal transcendental forces, which control the grand scheme of things (*nemesis*), therefore leading to the eventual devastation of the abuser and the restoration of the previous order.

An indicative case of such “*hubris*” and its fatal results, is Xerxes’ presumptuous decision to subjugate Nature, by placing a “*wooden platform on the neck of (Helles)pont*”, or also, the former one of Darius to flog the sea, because of the wreckage of Mardonius’ fleet during the first crusade against the Greeks. This distortion of “*ethos*” and the total disregard for the laws and the elements of Nature, led to the well-known conclusion and gave a brilliant sample of the tragic form we deal with.

Man, therefore, has to “*live according to nature*”, in total harmony and balance, within a state of moderation and virtue, which represent the basic values and model behavior of the classical ideal. The quotes “*Know thyself*” and “*Learn what you are and be such*” constitute the necessary requirements, the firm commitments via which man will comprehend his nature as a living/social being and walk in this world accordingly. This is exactly what Antigone expresses in Sophocles’ homonymous tragedy, when she confesses that “*It is not my nature to join in hate, but in love*”, thus showing the content of “*ethos*”, which constituted the fundamental objective of the ancient Greek thought.

The coexistence and balance between “Nature” and “ethos”, the “natural” and the “human”, bring about moderation, harmony and beauty, which are the structural elements of the concept of “classic” and the parameters of “virtue”, as the ultimate goal of the ancient Greeks (“good and virtuous”), i.e. being harmonious in body and mind.

1.3 The cultural-educational mission of Theatre

By taking into account all the above, we may consider that Drama consisted of an invaluable “*database*”, for the culture and the education of the spectators that attended it as a performance, in an architecturally, urban-designed space, the so-called Amphitheatre. The dramatic poetry, which is the creation of the Greek classic spirit, emerges at a later stage from the already existing literary types (epic and lyric poetry), which (up to a certain degree) includes and on which it is based. We may only indicatively mention that it draws the subject, the main aspects, the plot and the narrative elements that constitute the basic characteristic of the dramatic myths (on which tragedy is based), from Homer and his two epic poems - the Iliad and the Odyssey. By exploiting the characters and their actions it breaks free from the epic, heroic, narrative element and emphasizes on the moral, metaphysical and psycho-spiritual characteristics of their participation in the plot, from which the value world of the ancient Greek drama derives and is based on. From the lyric poetry, it draws the aesthetic and qualitative category that frames the text and transforms the narrative into the dramatic and poetic element, adding lyric and emotional elements, via which the best possible reception of the play and the communication with the reader or the spectator of the performance is accomplished.

However, we were at an era that Speech had displaced the Myth in the conscience of the ancient Greeks. The thought, the logic, the interpretation of the things, which was based on the relations between the cause and the effect, constituted a new common reality. Starting from the thought of the Ionian School (Thales, Anaximander, Anaximenes, Heraclitus), of Southern Italy (Pythagoras, Parmenides, Zeno of Elea) and especially Socrates, Plato and the Sophists (Protagoras, Gorgias, Hippias), the ancient Greek philosophical thought turned to subjects of moral, metaphysical, conceptual, anthropological and political content. Long before, however, we discover that Orphism and theology, which was the equivalent of Pythagoras in Southern Italy and Sicily, the general intelligentsia of the so called Seven Sages of Greece (Chilon, Solon Pittacos, Cleovoulos), was reflected on representative quotes that had -even fragmentarily- (“potentially” considered as the data of antiquity) been devised, formed and expressed irrespectively or even contradictorily. The integration of all these, the encoding and the activation of their function was accomplished through drama as a unique and special type of artful literary creation; namely, in Aeschylus, Sophocles and Euripides’ tragedies almost all the ideas, messages, values and the knowledge that constituted the “ancient Greek Thought and Philosophy coexisted, thus shaping the frame of the values of the ancient Greek Culture.

However, the aggregation of this rich informative material does not represent the compilation of knowledge in the form of an “*encyclopedic dictionary*”, as the one attempted by the Encyclopaedists in the French Revolution. Drama is not just the accumulation of some valuable material of the kind “*stones and bricks, woodwork and tiles, tumbled together in a heap*”; on the contrary, it is a creative conjunction and composition of qualitative and quantitative data in an amazing analogy and harmony that expresses the basic principles of the ancient Greek Thought, such as moderation, harmony, symmetry, balance and the correspondence between form and content. All these coexist evenly balanced in the qualitative and the quantitative parts of the tragedy and constitute the idea of classic. As such, they have the character of timelessness and universality in their acceptance and recognition by their contemporary, as well as their subsequent listeners, spectators and readers, hence expressing the particularity of the type that is nowadays known as “ancient Greek drama and theatre”. Culture was the predominant interest of all the expressions of the ancient Greek society. The “*contests*” of any nature (athletic, musical, rhetoric), aimed at the education of not only all those who participated, but also of all those who attended them. Within those frames, they included the “*Dramatic*” contests of tragedy, comedy and the satyr play. Education was not only accomplished by the serious, but also by the satyr play, since it was not only accomplished by the serious but also the hilarious situations. The emotional purgation (or Catharsis) occurred both by crying and laughing. (D’Angour, 2013: 297). That is why the ancient Greek drama has been called by scholars the “*Theatre of Ideas*” (Arrowsmith, 1963: 32) and the dramatic poets as “Educators”, since they used the stage in order to criticize their world and promote the ideas rather than the heroes’ characters in their plays, thus providing integrated culture and education for their spectators (Arnott, 1970: 35). The recipient and the final judge of Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aristophanes and the other dramatic poets of the ancient times, was not only the Reader-Athenian citizen in the Ancient Agora of Athens, in the Academy or the Lyceum, but mostly the Spectator-Athenian citizen or the Metic in the theatres of Aixoni or Vravra and especially in the Amphitheatre of Dionysus at the foothills of the Acropolis (Moretti, 2000: 100-120). There, through the theatrical illustration which constituted the scenic spectacle of the tragedy and the comedy, the old aristocratic social values that found their foundation in the earlier myths and religion, were interacting with the sophistic reasoning and in the end they compromised on moderation, which was the most important and general criterion for the Athenian citizens/spectators of the performances. By participating in the scenic spectacle, they acquired the opportunity to escape from their everyday reality and re-examine their relations on an interpersonal, political and social level (Meier, 1993: 19-25). The scenic speech of tragedy and comedy had enough appeal to their interests and the real world; the dramatic author of the ancient times would take into consideration their perceptive abilities, their mentality and their expectations (Meier, 1993: 19-25· Goldhill, 2012: 81-101).

The expression of an opinion for the image of a spectator in the Amphitheatre of Dionysus and especially in any other ancient Greek theatre of the 5th and the 4th century BC, is considerably problematic and the advocacy of one and only one viewpoint may be precarious and devastating, since the results of the studies and the approaches to the ancient Greek drama are published at a blistering pace. According to systematic modern approaches, the audience in the Amphitheatre of Dionysus was not homogeneous. Au contraire, it varied considerably. It was not a “*quiet gathering of serious and intelligent citizens*” but probably a disobedient group of people that made noise to such a degree that they could be compared to the spectators of an outdoor popular spectacle in the period of the carnival or “*even more with the spectators of a football match rather than the lovers of the opera and the theatre of our times*” (Sommerstein, 2006:897). Many spectators had (probably during the past) participated in a performance, as members of the Chorus, which was identified with the mentality, the psychology and the expectations of the Athenian people as a whole (Mastromarco, 2011: 263-316). One is for sure, though: it was about an audience that had many characteristics of the members of a wider electorate, with similar mentality, psychology and expectations, comparable to the one they had when they participated as citizens in the Assembly and voted in their social gatherings. One

must also not forget that “once a year according to the Athenian calendar, the Assembly indeed took place in the theatre instead of the standard venue, in the Pnyx” (Van Steen, 2011: 784).

In that sense, the spectator of the ancient Greek drama differentiated and was defined on the basis of the various features that existed and functioned simultaneously. Namely, it was not only the Athenian citizen, the foreigner or the metic (much more the slave and the woman), but equally the farmer from the Acharnes, or Socrates and the Sophists’ students. It might also be the anonymous person of plebian origins, or the distinguished public or state official or the educator of Wisdom, the adolescent young spectator or the elderly, the conservative person of aristocratic origins, or the deeply democratic citizen. All these, coexisted as spectators that attended the same performance, in the same space, but maybe in distinguished seats the ones from the others (let us not forget the existence of privileged and not privileged seats in the theatre of Dionysus), thus forming the real, historically defined audience.

A similar, however, image for this audience co-existed intra-dramatically recorded by the dramatic poet himself, presenting heroes and circumstances, actions and ideas, conflicts and choices that at times responded to the one or the other side of the real audience (Arnott, 1970: 35-42), thus satisfying the interests and the expectations of the young or the old, the aristocrats or the democrats, the uneducated or the educated (Lada-Richards, 2008: 466-486).

In conclusion, we may say that the audience to which the ancient Greek tragedy and comedy was addressed, was mostly an audience of citizens, since the plays were presented in “events for the celebration of the Athenian citizens’ identity”. The mediators, the members of the Chorus, the actors and the sponsors of the performance belonged to the same social group. Therefore, the tragedy “defines the identity of the male citizen, while it simultaneously produces and reproduces the ideology of the community of the citizens” (Hall, 2012: 140-141). It was about an audience with equal receptions, with similar cultural experiences, with relevant interests and goals, as these were formed within the frame of the “city-state”. The mythic narrative as the canvas of the tragedy, the possession of the spectators by the already previous theatrical, religious and social culture, only represented the pretext that allowed the creative conscience of the dramatic poets to be activated and offer the spectators the possibility to realize the transcendence of “here/now” of their presence, towards the “elsewhere/elsewhen” of its mythical version. With the procedure of illusion that took place during the performance, every spectator-citizen in the ancient Greek Amphitheatre found his personal reasons, which-initiating from the respective textual and scenic facts/elements-offered him the “Catharsis” as the ultimate purpose with its multiple philosophical, existential, psychoanalytical and sociological dimension. The same spectator might relatively easily comprehend, decode and mark the scenically on-going messages. It was to him that Aristophanes addressed through the “offences” of his plays, aiming at his consideration and awareness, through the parody of familiar circumstances and the satire of historical figures (Arnott, 1970: 37-39). Aeschylus had the same in mind in “The Persians”, when trying to boost his morale and reward his attitude during the recent Greco-Persian Wars, while it was to his own political experiences that he addressed through the “Eumenidae”, when the Pnyx became the dramatic venue for the recognition of the institutions and the constitutional Athenian democracy, on a secondary, imaginary, as it was exactly in the literal, real level (Hesk, 2011: 107· Winkler-Zeitlin, 1990). In this way, drama and theatre as a solid unity of form and content, became a pedagogically complete school for the audience that attended the performances regularly and participated actively in them. The scenic construction of images and the world of values, came in complete identification, hence responding in the best possible way to the idea of “classic”, as the correspondence of form and content, symmetry and balance, via which the timelessness and the universality of the ancient Greek drama was eventually ensured (Settis, *ibid.*: 17-28).

References

Arnott, P. (1970). Greek Drama as Education. *Education Theatre Journal*, 22 (1), 35-42.

- Arrowsmith, W. (1963). A Greek Theatre Ideas. *Arion: A Journal of Humanities and the Classic*, 2 (3), 32-56.
- D'Angour, A. (2013). Plato and Play: Taking Education Seriously in Ancient Greece. *American Journal of Play*, 5 (3), 293-307.
- Damen M. (1989). Actor and Character in Greek Tragedy. *Theatre Journal*, 41, 316-340.
- Goldhill, S. (2012). *Sophocles and the Language of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, Ed. (2012). *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press.
- Hesk, E. (2011). Η κοινωνικοπολιτική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας [The socio-political dimension of ancient tragedy]. In M. Mc Donald & M. Walton (Eds.) & V. Liapis (Trans.). *Οδηγός για το Αρχαίο Ελληνικό και Ρωμαϊκό θέατρο από το Πανεπιστήμιο του Cambridge [The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre]* (pp. 90–114). Athens: Kardamitsa.
- (2007). The Socio-political Dimension of Ancient Tragedy. In M. McDonald, & J. M. Walton (Eds.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (pp. 72-91). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lada-Richards, I. (2008). The response of the spectators to the Attic Tragedy of the Classical Period: Emotion and Reflection, Variety and Homogeneity. In Markandonatos, A. & Tsagalis, Chr. (Eds.). *Ancient Greek Tragedy. Theory and practice* (pp. 451-565). Athens: Gutenberg.
- Mastromarco, G. (2011). Η διάδοση των θεατρικών κειμένων στην Ελλάδα του πέμπτου αιώνα π.Χ. [The dissemination of the theatrical texts in the 5th Century BC]. In T. Papas & A. Markantonatos (Eds.) & G. Kastapidis (Trans.). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις [Attic Comedy. Characters and Approaches]* (pp. 263–316). Athens: Gutenberg.
- Meier, Chr. (1993). *The Political Art of Greek Tragedy*. Cambridge: Polity Press.
- Moretti, J.-Ch. (2001). *Théâtre et société dans la Grèce antique*. Paris: Librairie Générale Française.
- Romilly, J. de (1997). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία [La tragedie grecque]*. (2nd ed.). (M. Kardamitsa -Psychogiou, Trans.). Athens: Kardamitsa.
- Rudhardt J. (1977). La fonction du mythe dans la pensée religieuse de la Grèce. In *Il mito greco* [col.]. (pp. 307-320). Roma: Dell' Ateneo-Bizzani.
- Schechner, R. (1985). *Between theatre and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Settis, S. (2006). *Το μέλλον του “κλασικού” [The Future of the Classical]*. (A. Giakoumakatos, Trans.). Athens: Nefeli.
- Sommerstein, Al. (2006). Αρχαίο Ελληνικό δράμα και δραματουργοί [*Greek Drama and Dramatists*]. (Ar. Christoy, Trans.). Athens: Metaichmio.
- Thompson G. (1966). *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*. London: Lawrence and Wishart.
- Van Steen, G. (2011). Ένας πρωινός τύπος; Ο Αριστοφάνης και οι αστεροπληθείς κωμικοί του πρόλογοι: Σενάρια πρόσληψης. [An Early Morning Person? Aristophanes and His Star-Studded Comic Prologues: Scenarios of Reception]. In T. Papas & A. Markantonatos (Eds.) & G. Kastapidis (Trans.). *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις [Attic Comedy. Characters and Approaches]* (pp. 778-813). Athens: Gutenberg.
- Vernant, J. P. (1985). *Mythe et pensée en Grèce ancienne*. Paris: La Decouverte.
- Wiles, D. (2000). *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winkler, J. J. & Zeitlin, F. I. (1990). *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press.

ΕΝΟΤΗΤΕΣ/UNITS

ΕΝΟΤΗΤΑ 1- Αξίες και Αρχαίο Δράμα / Values in/and Ancient

Community, solidarity, and the ritual lament in Greek tragedy: some questions

Vayos Liapis

Καθηγητής του Αρχαίου Θεάτρου και της Πρόσληψής του, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
vayos.liapis@ouc.ac.cy

The modern study of emotions began with the work of such luminaries as Adam Smith, Charles Darwin and William James (Smith, 1759; Darwin, 1872; James, 1884). Today, the study of emotions is a burgeoning field of research in the context of cognitive studies—a field so rich that I cannot even attempt to offer a bibliographical survey in the brief space of this paper. I shall only say that recent cognitive studies research has shown that emotions, far from being an impediment to rational cognition as used to be thought, are in fact essential in activating cognitive control (Inzlicht, Bartholow & Hirsh, 2015). The brain mechanisms that give rise to emotions are not fundamentally different from those that give rise to perceptual cognition (LeDoux & Brown, 2017). Indeed, far from being fundamentally inferior or qualitatively alien to conscious cognition, emotions even allow us to learn and adapt our behaviour *faster* than conscious cognitive processing does, since they can help us select relevant information from a flow too large to be adequately and completely processed by our limited capabilities of conscious cognition (Larue et al., 2018)¹.

As has been recognized since Greek antiquity, a privileged means of arousing emotion is poetry, and especially dramatic poetry, or poetic theatre. Plato, of course, knew this all too well: his decision to banish poetry from his ideal state was motivated by his belief that it encourages people to indulge inappropriate emotional reactions, including fear, pity and, not least, lamentation. Central passages in this respect are *Ion* 535d-e², *Republic* 605c-d³, and *Republic* 606a-b⁴. It is well known, too, that Aristotle, in response to Plato's strictures, argued for the central role of emotions in the reception of tragedy in such passages as *Poetics* 1449b24-7 and

¹. In my text above, I partially adopt Larue et al.'s phraseology (their p. 745).

². "SOCRATES: Do you know, then, that you [sc. rhapsodes] also have the same effect [i.e., a rousing of pity and fear] on most of the spectators? ION: Of course, I know that very well. For I see them every time from my dais crying and casting fear-filled looks and sharing my astonishment at the narrative." Translations of ancient Greek passages are my own, unless otherwise indicated.

³. "SOCRATES: When the best among us listen to Homer or to some other tragedian representing a grieving hero who makes a long speech as he laments or who sings and beats himself (ἄδοντάς τε καὶ κοπτομένους)—well, you are aware, I suppose, that we enjoy it and we give ourselves over and empathize with them; and we make a point of praising as a good poet whoever may put us in such a mood".

⁴. "SOCRATES: If you keep in mind that what was forcibly restrained in the case of private misfortunes, when it hungered after crying and lamenting sufficiently and getting its fill of it all, since it is by nature prone to such desires—it is precisely this element that the poets indulge and gratify. By contrast, what is best in our nature slackens—when not sufficiently trained by reason and habit—its grip on its lamenting tendency, because it observes someone else's sufferings and because there is nothing shameful in praising and pitying another person who grieves inappropriately while claiming to be a good character; on the contrary, we even think it stands to gain from the pleasure thus produced, and we are not willing to let it go by disparaging the entire poem. For I think that few people have it in them to reckon that another person's experiences are bound to affect us as well, since once you have let feelings of pity grow strong in that case, you will find it hard to restrain them in your own emotions".

1453b12⁵. For Aristotle, tragedy transforms the painful emotions of pity and fear into pleasurable feelings by using simulations of real-life events and of universal human experiences. It stimulates pity and fear in order not only to produce emotional release by ‘cleansing’ such emotions (i.e., by purging away their excess) but also in order to transform such emotions into psychologically beneficial states (Halliwell, 2012: 208–65).

We saw that Plato’s strictures against tragedy focus, in part, on its ability to generate a desire for *lamentation* in the baser part of our soul (*Republic* 606a–b, cited in n. 3 above). It is important to acknowledge that, for Plato, the emotional effect of tragedy consists mainly in its potential to arouse not only feelings of grief but actual manifestations of grief in *wailing* and *keening*. And it is perhaps no coincidence that the earliest mention of the word “tragic” (τραγικός) in Greek literature occurs in connection with, precisely, ritual wailing and lamentation. I mean the famous passage in Herodotus (5.67.4–5), in which the historian relates how Cleisthenes, the tyrant of Sicyon (*regn. c.* 595–575 BCE), attempted to suppress the cult of the Argive hero Adrastus because of Sicyon’s enmity with the city of Argos. One of the measures Cleisthenes took was to abolish all sacrifices and festivals in honour of Adrastus by transferring them to the newly established cult of Melanippus, who was Adrastus’ enemy in myth. The only element of the Adrastus cult that Cleisthenes did not turn over to Melanippus was the performance of choral songs and dances in honour of Adrastus, which Cleisthenes transferred to the cult of Dionysus:

θυσίας τε καὶ ὀρτὰς Ἀδρήστου ἀπελόμενος ἔδωκε τῷ Μελανίπῳ. οἱ δὲ Σικυώνιοι ἐώθεσαν μεγαλωστὶ κάρτα τιμᾶν τὸν Ἀδρήστον· [...]. τὰ τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἀδρήστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμῶντες, τὸν δὲ Ἀδρήστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην Μελανίπῳ.

(Cleisthenes) took away from Adrastus the sacrifices and festivals, and gave them to Melanippus. It was the Sicyonian custom to offer the greatest honours to Adrastus [...] So, the Sicyonians honoured Adrastus in all sorts of ways, and in particular *they celebrated him, with regard to his sufferings, with tragic choruses, with which they honoured not Dionysus but Adrastus*. Now, Cleisthenes restored the choruses to Dionysus, and the rest of the festival to Melanippus (emphases mine).

Herodotus’ reference to ‘tragic choruses’, τραγικοῖσι χοροῖσι, is a notorious puzzle. We do not know what these choruses were or why they are termed, specifically, ‘tragic’, mainly because we know very little about the early history of tragedy. However, it is a reasonable assumption that these choruses involved some form of *lamentation*: for this is what Herodotus seems to imply when he reports that the Sicyonian ‘tragic choruses’ were related, specifically, to Adrastus’ *sufferings* (πάθεα).

It is interesting that Herodotus seems to think that ‘tragic choruses’ belong rightfully to Dionysus, and that the god he should have been by rights the one to be honoured by ‘tragic choruses’. For one thing, Herodotus emphasizes, as if it is something extraordinary and even irregular, that the Sicyonian ‘tragic choruses’ honoured ‘not Dionysus but Adrastus’. For another, when he reports Cleisthenes’ transfer of the ‘tragic choruses’ to the cult of Dionysus, Herodotus uses, significantly, ἀπέδωκε, a verb whose primary meaning is ‘to give something back to its rightful owner’, ‘to restore what is due to someone’.

It would appear that, in Herodotus’ view, the choruses commemorating Adrastus’ ‘sufferings’ had affinities with the Dionysiac domain, which is, presumably, why he chooses to qualify them as ‘tragic’ choruses — i.e., choruses peculiar or especially appropriate to tragedy, the domain of Dionysus. Indeed, what distinguishes tragic choruses (i.e., the choruses of tragedy as we know them) from other forms of choral song is that tragic choruses can, and often do involve a sort of threnetic dialogue between the chorus and one or two actors. This is a type of song peculiar to tragedy; its technical name is *kommos* (κομμός), a word that derives from κόπτω,

⁵. “Tragedy, then, is the simulation (*mimesis*) of an action that is momentous and complete [...] bringing about, by means of pity and fear, the *katharsis* [= ‘cleansing’, ‘purging away’, ‘release’?] of such emotions. [...] The poet must produce the (kind of) pleasure that arises from pity and fear through simulation (*mimesis*)”.

which indicates the ‘beating’ of the head and breast in lamentation. In ch. 12 of Aristotle’s *Poetics* (1452b18, 24–5), the *kommos* is singled out as one of the basic quantitative components of tragedy:

ἴδια δὲ [sc. μέρη τραγωδίας] τὰ ἀπὸ σκηνῆς καὶ οἱ κομμοί. [...] κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

Components peculiar (to certain plays) include (songs sung) from the stage [i.e. by actors] and *kommoi*. [...] a *kommos* is a dirge (performed) in common by the chorus and by those on the stage [i.e. actors].

It is significant that Aristotle (or the Peripatetic author responsible for ch. 12 of the *Poetics*)⁶ regards the *kommos* as sufficiently important a component of tragedy to merit a separate mention, as being distinct from *stasimon*. And as we saw above (n. 3), already Plato (*Republic* 605c–d) had singled out lamentation accompanied by the beating of the breast (ἄδοντάς τε καὶ κοπτομένους) as one of the key elements of tragedy, indeed as the element principally responsible for effecting tragic pleasure.

I would like to raise the possibility that lamentation, and in particular the *kommos*, was to all intents and purposes the crucial element that made Greek tragedy what it is — that lamentation was what distinguished Greek tragedy from other forms of drama. The earliest forms of tragedy, says Aristotle, did not resemble the solemn genre we generally mean by that term: on the contrary, they were rather closer to the ethos and form of satyr play (*Poetics* 4. 1449a19-23):

ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅψε ἀπεσεμνύθη [sc. ἡ τραγωδία], τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τῆν ποίησιν· λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν.

(Tragedy) originated in something resembling satyr-play, and developed, at a late stage, from small (short or petty?) plots and a comic diction into a more dignified form; and the metre too changed from (trochaic) tetrameter to iambic; for at first they used tetrameters, because the poetry was satyric and more fit for dancing; but when spoken dialogue was introduced, tragedy’s very nature discovered the appropriate metre; for the iamb, of all metres, is the one closest to everyday speech.

This is not mere speculation: Aristotle must have had solid evidence for these claims regarding the early form of tragedy. This may be safely surmised from another passage of the *Poetics* (5. 1449a37-39):

αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι’ ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν.

The evolutionary stages of tragedy, and those through whom they were effected, are not unknown; (those of) comedy, however, are obscure, because it was not taken seriously from the beginning.

What Aristotle does not say is exactly *how* tragedy came to be the dignified poetic genre we know (and he knew). How did it move away ‘from small plots and a comic diction’ to the gravity and solemnity of both plot and diction we are all familiar with?

The missing link, I submit, is to be found in the *kommos*. Supposing that it was the *kommos* that provided the fixative material that brought together, and held together, actor and chorus has a considerable advantage: it allows us to posit, for the earliest stages of tragedy, a kind of lamentation which already contained elements of sung dialogue between an individual and a group. Moreover, the passage from Herodotus with which we started our discussion shows that

⁶ For arguments against the authenticity of ch. 12 see O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977), 470–6. The authenticity question does not substantially affect my case here.

‘tragic choruses’, presumably involving lamentation, were easily adaptable: Cleisthenes could simply take the ‘tragic choruses’ performed in the context of hero-cult for Adrastus and insert them into the cult of Dionysus (who was also famous for his ‘sufferings’ in myth). It must have been just as easy to follow the opposite route and transfer ‘tragic choruses’ from an explicitly Dionysiac context to the context of hero-cult — which is precisely what happened in the heyday of Greek tragedy, when plots were predominantly about heroes of the mythic past rather than about Dionysus (hence the proverb ‘nothing to do with Dionysus’, οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον). This two-way adaptability of ‘tragic choruses’ must have been a crucial factor in the movement of early tragedy from Dionysiac themes to plots involving heroes of myth, most of whom had actual cults in Greece.

We saw earlier that the Sicyonian ‘tragic choruses’ in honour of Adrastus, and later of Dionysus, were in all likelihood dirges. Our earliest surviving example of a ritual dirge is the one performed for the dead Hector in *Iliad* 24.719–76:

οἱ δ’ ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δόματα, τὸν μὲν ἔπειτα τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ’ εἶσαν ἀοιδούς <u>θρήνων ἐξάρχους</u> , οἱ τε στονόεσσαν ἀοιδὴν	720
οἱ μὲν ἄρ’ ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. τῆσιν δ’ Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἤρχε γόοιο Ἔκτορος ἀνδροφόνοιο κάρη μετὰ χερσὶν ἔχουσα	724
[There follows Andromache’s improvised lament on Hector]	
Ἦς ἔφατο κλαίουσ’, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. τῆσιν δ’ αὖθ’ Ἑκάβη ἀδινοῦ ἐξῆρχε γόοιο·	746
[There follows Hecuba’s improvised lament on Hector]	
Ἦς ἔφατο κλαίουσα, γόον δ’ ἀλίσστον ὄρινε. τῆσι δ’ ἔπειθ’ Ἑλένη τριτάτη ἐξῆρχε γόοιο·	760
[There follows Helen’s improvised lament on Hector]	
Ἦς ἔφατο κλαίουσ’, ἐπὶ δ’ ἔστενε δῆμος ἀπείρων.	776

When they brought him [i.e. the dead Hector] into the famed chambers, they placed him on a perforated bedstead, and next to him they positioned singers, leaders of lamentation (θρήνων ἐξάρχους), who sang a dirge full of moaning, and the women groaned in response. Among them Andromache of white arms began the lamentation, holding the head of man-slaying Hector in her hands. [There follows Andromache’s improvised lament on Hector] Thus she spoke in tears, and the women groaned in response. And among them Hecuba began (ἐξῆρχε) the vehement lamentation: [There follows Hecuba’s improvised lament on Hector] Thus she spoke in tears, and raised an unabated lamentation. Third among them, Helen began (ἐξῆρχε) the lamentation [There follows Helen’s improvised lament on Hector] Thus she spoke in tears, and the innumerable people groaned in response.

The dirges for the dead Hector include professional mourners, whom the poet calls ‘singers, leaders of lamentation’, ἀοιδούς, | θρήνων ἐξάρχους. We note the word ἐξάρχους and recall that a similar word is used by Aristotle (ἐξαρχόντων) with regard to the lead-singers of the dithyramb (*Poetics* 1449a10–11). These ‘leaders of lamentation’ remain anonymous in the *Iliad* passage, where the narrative focuses rather on the three dirges performed by named mourners: Andromache, Hecuba and Helen. The verb used to indicate the beginning of each one of these three dirges is, again, either ἄρχω or, more often, ἐξάρχω. After each dirge is completed, the anonymous women present at the ritual respond with moanings (στενάχοντο, ἔστενε) and lamentations (γόον). These ‘moanings’ and ‘lamentations’ were presumably an improvised

‘refrain’, which is an essential part of the ritual lament: to quote Margaret Alexiou, ‘The lament was always in some sense collective, and never an exclusively solo performance. There seems to be no example in Greek antiquity of a lament which has lost all traces of refrain.’ (Alexiou, 2002:134). In tragedy, the refrain may be thought to survive in the form of *epodoi* and *ephymnia*, both of which are metrically distinct units placed either at the end of the entire song (*epodos*) or between the strophic pairs, or between strophe and antistrophe (*ephymnion*). To quote Alexiou again, ‘one of the most striking features of their use is that they occur most frequently in odes which are laments or invocations, at the moment when the dramatic tension within the ode has reached its highest pitch’ (Alexiou, 2002:134).

It will be useful to look, however briefly, at two prominent examples of tragic dirges. The first is the dirge for the fallen brothers, Eteocles and Polynices, at the end of the genuine portion of Aeschylus’ *Seven against Thebes* (961–76):

μεσῶδ. β (mesodos 2)

Ἦμιχ. α / Half-chorus A

παιθεὶς ἔπαισας.

Stricken, you struck

δορὶ δ’ ἔκανες.

With the spear you slew

μελεοπόνος—

Grievous in your toils—

πρόκεισαι

You lie dead

ἴτω γόος

Let lamentation come forth

Ἦμιχ. β / Half-chorus B

σὺ δ’ ἔθανες κατακτανόν.

And you died having killed

δορὶ δ’ ἔθανες

By the spear you died

μελεοπαθῆς—

Grievous in your suffering—

κατέκτας

You have killed

ἴτω δάκρυ

Let tears come forth

στρ. ζ (strophe 6)

Ἦμιχ. α / Half-chorus A

ἦέ.

Woe!

μαίνεται γόοισι φρήν

My spirit is mad with lamentation

ὦ ὦ πάνδυρτε σύ

Oh oh, you, most lamented one

πρὸς φίλου ἔφθισο

You were killed by one of your own

διπλᾶ λέγειν—

Twain to speak of—

ἄχρα ἴτοιών† τάδ’ ἐγγύθεν

the pain of these (brothers) nearby

Ἦμιχ. β / Half-chorus B

ἦέ.

Woe!

ἐντὸς δὲ καρδία στένει

My heart groans within me

σὺ δ’ αὖτε καὶ πανάθλιε

And you, most wretched one

καὶ φίλον ἔκτανες

And you killed one of your own

διπλᾶ δ’ ὀρᾶν—

Twain to behold—

πέσσει δ’ ἀδέλφ’ ἀδελφεῶν

the sibling downfall of the siblings

ΧΟΡΟΣ

ὦ

Μοῖρα βαρυδότειρα μογερά

πότνια τ’ Οἰδίου σκιά·

μέλαιν’ Ἐρινύς, ἧ μεγασθενής τις εἶ.

CHORUS

Woe,

Oh Fate, you grievous giver of ill;

Oh mighty shade of Oedipus;

black Erinyes, you are indeed all-powerful.

This is a prime example of the antiphonal structure of the Greek ritual lament. Here, two groups of mourners, designated as Half-chorus A and Half-chorus B, deliver lines (including mourning cries), which complement or echo each other. The antiphonal section culminates in an *epodos*, or ‘refrain’, sung by the entire chorus, which is also repeated later, at the end of a similarly antiphonal strophic section (977–88, esp. 987–8).

The second example is the *epodos* that concludes Aeschylus’ *Persians* (1066–77):

<p>ἐπωδός / epode Ξέρξης / Xerxes βόα νυν ἀντίδουπά μοι. Howl now, echoing my cries αἰακτός ἐς δόμους κίε Go, wailing, into the palace ἰωὰ δὴ κατ’ ἄστυ A cry of ‘Io’ throughout the city γοᾶσθ’ ἀβροβάται Lament, you delicate walkers ἦἦ ἦἦ τρισκάλμοισιν— Eh, eh, by triple-oared— <πρόπεμπέ νύν μ’ ἐς οἴκους> Escort me, then, to the palace</p>	<p>Χορός / Chorus οἰοῖ οἰοῖ Oioi Oioi ἰὼ ἰὼ Io Io ἰωὰ δῆτα ναί ναί A cry of ‘Io’ indeed, yes, yes. ἰὼ ἰὼ, Περσίς αἴα δύσβατος Io, Io, Persian ground is hard to tread on ἦἦ ἦἦ, βάρισιν ὀλόμενοι Eh, eh, ships destroyed them πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις I shall escort you with ill-sounding lamentations</p>
---	---

Here, Xerxes is well and truly an ἔξαρχος θρήνων: he is the one to provide all the threnetic ‘cues’, to which the chorus then respond either by emitting ritual cries of lamentation or by supplementing Xerxes’ utterances.

This antiphonal structure was, according to Margaret Alexiou, an original feature of lamentation. It was also, I submit, of the essence in the development of tragedy. Before the appearance of drama, ritual lament was the only genuinely dialogic form of poetry; its introduction into early drama enabled the latter to become genuinely dramatic, i.e., to acquire its distinctive dialogic form. The introduction of ritual lament into early drama also effected its transformation from what was according to Aristotle an essentially light-hearted choral performance into the solemn poetic form it became in the fifth century.

The ritual lament, and the funerary ritual in which it originated, are not spontaneous outpourings of grief but highly structured collective performances, which articulate and channel communal experience. They function not only as an outlet for emotional release but also as a means of bringing and binding the community together by focusing on momentous events of common concern. One of these momentous events was the death of heroes, commemorated in cult by means of communal lamentation (among other things)⁷. These were the very heroes whose deeds and sufferings provided the thematic core of most 5th-century tragedies. Tragedy, like communal lament, channels communal emotion into ritualized forms and consolidates communal unity by enacting the sufferings of mythic heroes worshipped in the context of communal cult.

Bibliography

Alexiou, M. (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition* (2nd ed.). (Revised by Yatromanolakis, D. & Roilos, P.) Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

⁷. On the integrative power of funerary ritual and lament see, e.g., R. Seaford, *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State* (Oxford 1994), 10, 71, 91–2, 105, 160, 173–7.

- Darwin, Ch. (1872). *The expression of the emotions in man and animals*. London: John Murray.
- Halliwell, S. (2012). *Between ecstasy and truth: Interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press.
- Inzlicht, M., Bartholow, B. D & Hirsh, J. B. (2015). Emotional foundations of cognitive control, *Trends in Cognitive Science* 19 (3), 126–132. doi:10.1016/j.tics.2015.01.004
- James, W. (1884). What is an Emotion?. *Mind* 9, (34), 188–205. <https://doi.org/10.1093/mind/os-IX.34.188>
- Larue, O., West, R., Rosenbloom, P. S., Dancy C. L., Samsonovich, A. V., Petters, D. & I. Juvina, (2018). Emotion in the common model of cognition emotion in the common model of cognition, *Procedia Computer Science* 145 (2018) 740–746 (= Postproceedings of the 9th Annual International Conference on Biologically Inspired Cognitive Architectures, Ninth Annual Meeting of the BICA Society, 2018). <https://doi.org/10.1016/j.procs.2018.11.045>
- LeDoux, J. E. & Brown, R. (2017). A higher-order theory of emotional consciousness, *PNAS* 114 (10), E2016-E2025. doi: 10.1073/pnas.1619316114
- Seaford, R. (1994). *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, A. (1759). *The theory of moral sentiments*. London: A. Miller.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

Redefining tangible and intangible cultural assets of a place through Greek national drama. “Topos” as a critical point of space, time and memory

Eleni Linaki

Dr. National Technical University of Athens (NTUA)
Urban and Regional Planner
MSc “Protection Conservation and Restoration of Cultural Monuments”
eleni.linaki@gmail.com

The beginning of a place begins with its idea, which is gradually shaped into forms. The structural elements of each form are in fact expressed forms of energy. Collectively, for each form to exist it must have: a) specific energy and potential, b) measurable mass, c) some space and d) to exist in time, that is, to have a certain duration (start, middle and end). In other words, these four elements are the generative factors of the existence of the world, which are transformed into additional concepts (place, world, etc.). Place (in Greek ‘topos’) in contrary with space, is a space with the eternal presence of people. In other words, the feelings, the dreams of the citizens, the aesthetic views of a place (odorant, acoustic etc) (Moraitis,2015) are the focal point when a space transforms into a place (topos). Plato in his work “Politia (The Republic)” likens a man’s soul to a city. He attempts to analyze the human soul by exploring the city, assuming that by observing the city you get to know humans themselves, establishing in that way the unbreakable bond of a person to its place.

Later on Doxiadis in his work “Ekistics” imported new ideas about city functionality that were connected to human needs, where the ekistic elements which compose human settlements are nature, man, society, shells and networks. These five elements which are embedded in the concept of “entopia (in place)”, meaning a place that is practicable and can exist, brings back the issue of the relationship and interdependence of a person to its place, where the man who is an integral part of a settlement and indissoluble connected to it, is imprinted in his place-topos (Doxiadis, 1968). Relationships are a constant state of bonds that change, creating analogies, similarities, affinities, interdependencies, poles, etc., as they are articulated and arranged in the world. Their main expression comes from three successions: 1. They are born of each other, 2. They are attracted to each other, 3. They balance. One relationship breeds the next and , in turn, they attract each other an equilibrium state. Relationships between people, man-nature, nature-society, society-culture, etc.. Interrelated, continuous, new or older, are related to man, nature and culture, creating the memories of topos.

Memory is the connecting link of remembrance of the past, without which there is no topos, culture or relationships. The memory of the past consists of two types, a social memory caused by external or common sources, and a personal memory that concerns the individual himself (Jacobs 1961). Stavridis (2006) argues that the memories «condense a narrative space that composes the 'indirect' discourse of history with the 'direct' discourse of memory and survive materially and mentally in space and time». Descendants live, act and walk in the same places, as actors or participants in them or as recipients of events that have already taken place in the past and have remained in the present. The place as a background of memory incorporates positive and negative thoughts, ideas and feelings and often transforms them into objects with «historical consciousness», so that the phenomenon of inheritance memory becomes a result of identity (McLean 2006).

Culture, as a whole or as an organism is built on relationships, as a sum of its assets. This means that culture is related to the people who live in the world, in which they have been borned and lived with changes, reinforcements and subtractions. The world is composed by the natural resources, the tangibles resources and the intangible ones. All elements of topos are inherent in tangibles and intangibles assets, take forms and geometric dimensions over space-time as the world evolves and progresses. For its smooth operation, the world, through the natural, human and intangible resources sustain the continuation of the transmission of a movement, in the sense that they are preserved today, only if they are in an endless relation with their perpetual creative force. They are not self-propelled, but they are moved and move each other, creating a chain of sequential movements until the end, creating the cultural identity of a place (Linaki, 2021). Cultural identity is something broader than culture, it is the result of a collective historical experience of many sectors and people, creating a common set of values. The connection of speech with myth redefines and creates a new perspective of the Greek National Drama, as “topos”.

As culture is not a static concept, but is constantly evolving, following the above, the nature, man and spirit in a specific but also wider time, place and duration, is shown that each place expect the tangible assets, has a myth, archetypes, customs and traditions, which create a place with speech and myth. Topos creates its own speech and myth, on a logical, spiritual and emotional level, creating an identity (Stefanou, 2001). Speech is the language of the mind, while myth is the language of the soul. If we integrate the above two elements we produce the entity of the place. The myth does not refer only to old forms, mythical forms of the place, but it also has a modern extension, as well as today every place has its own cultivated myth. The myths have a continuity, a variation and interpretation, or which also has something modern. The myth involves the Greek National Drama. Studies of ancient Greek tragedies insist that we are not exclusively perpetrators or victims. They even use a term. They say we live in both the active and the passive voice. Apollinaire will say: «*Reality is moving towards Drama. "Drama is what creates reality"*». The myth has a hyper-temporality, without being equivalent, but maintaining a contact with reality, with emotional dimensions that concern good, evil, right and wrong. That is, the myth of a place may be interpreted differently or inherited with a variation on the present, but new modern myths are also cultivated daily. Myths are not always objective or true. They usually involve stories or are created from stories that cover up a real event (Gaines, 2010). As the study of topos shown, Greek National Drama is connected with myth of a place, involving Drama and theater from the ancient years until now.

The ancient theater is an institution of the city - like the Church of the Municipality and the Courts - and at the same time a means to study on a psychological level and to present before the people the problems of man with his actions. It is the pre-eminent 'total social phenomenon which includes all the dimensions of collective life: the social, the political, the aesthetic, the imaginary. It does not ask questions such as what race is, what being is, what forces rule the world, or who I am, but "what should I do?" Thus arises the question of man's responsibility for his actions. In Greek National Drama and especially in Euripides tragedies, heroes as Phaedra or Mideia have ontological features, which are a common place for all people, regardless of the time in which they live (Pottakis, 2014). Therefore, knowing Medea and Phaedra, we have the opportunity to know man in all its dimensions: as a logical, emotional, social and moral being. This is because Medea and Phaedra function as archetypal forms of people that one can meet in any age (Katsirou, 2016). The Drama has similarities with the assembly of the Athenian municipality in the sense of ritual (religious and political procession, animal sacrifices, etc.), as rich Athenians were the sponsors of Ancient theater (Zerva, 2019). Ritual in the study of culture is the establishment of worship and is an important element of the study of any place. In Greek National Drama the correlation with ritual is formed through the funeral rites, the purifications, sacrifices etc. However, in addition to the worship of free speech

and thought, mystical cults, magical practices, and occult doctrines are underscored, inextricably linked to man's effort to predict and interpret future events (Spartali, 2019).

The Drama of Medea comes at a time of decline of the city, where the classical Greek world comes to go from civil strife to decline. Euripides criticizes Greek institutions and traditions, as well as old ethics. Medea in Colchis, helps Jason to get the “Golden Fleece” and follows him to Corinth, after committing her first crime. She kills her father and takes her brother hostage. Then driven by her hatred and pain, she commits her second crime, to kill Glafki and then her children. Then, head to Athens by the chariot of the Sun (Konstantakopoulou, 2012). Studying the context of topos through the myth of Medea we observe a constant alternation of places and topos. Time as a hierarchy process from day to night as her crime, which is the fundamental point of the Drama, takes place in one day. From the light of her father sun, to the darkness of his murder, to the light of marriage and children and again to the darkness of death. Medea changes apart from times and places. From Colchis, to Corinth and from there to Athens. The last point is the change of behaviors, where from a Witch he becomes a wife and then maternal. The landscape changes again and again, the memory is redefined in a triptych that makes what in culture is called “physiognomy”. The physiognomy of each place consists of time, place and behaviors and concerns the unique characteristics of a topos. In each Drama, all those three characteristics are more or less identified.

This article is a first attempt to shed new light on the study of Greek National Drama through tangible and intangible culture. In addition, these findings provide additional information about both tangible and intangible cultural assets and the meaning of physiognomy, memory and time.

Bibliography

- Brown, N. (2002). Constantinos Doxiadis: Ekistics, 1968. *CSISS Classics*. Retrieved from: https://escholarship.org/uc/item/6k31s9jb#article_main
- Gaines, E. (2011). *Media literacy and semiotics*. doi:10.1057/9780230115514_6
- Jacobs, J. (1961). *The death and life of great American cities*. New York: Random House.
- Κατσίρου, Κ. (2016). *Το παθητικό στοιχείο στη Μήδεια και στη Φαίδρα του Ευριπίδη* (Μεταπτυχιακή εργασία). Τμήμα Φιλολογίας. Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών: Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Ανακτήθηκε από: <https://amitos.library.uop.gr/xmlui/handle/123456789/4294>
- Κωνσταντακοπούλου, Μ. (2012). *Μήδεια και εκδίκηση: Μια απόπειρα σκιαγράφησης του χαρακτήρα της Μήδειας* (Μεταπτυχιακή εργασία). Τμήμα Φιλολογίας. Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών: Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Ανακτήθηκε από: <https://amitos.library.uop.gr/xmlui/handle/123456789/4321>
- Λινάκη, Ε. (2021). *Πολυκριτηριακό σύστημα καταγραφής και αξιολόγησης των υλικών και άυλων πολιτιστικών πόρων ενός τόπου, για τη διαχείριση της πολιτιστικής κληρονομιάς: Η περίπτωση της Άνω Σύρου* (Διδακτορική διατριβή). Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. Τομέας Πολεοδομίας και Χωροταξίας. Αθήνα: ΕΜΠ. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/49173>
- McLean, F. (2006). Introduction: Heritage and Identity, *International Journal of Heritage Studies* 12, 3-7. doi:10.1080/1352725050038443
- Μωραΐτης, Κ. (2015). *Η τέχνη του τοπίου: Πολιτιστική επισκόπηση των νεωτερικών τοπιακών θεωρήσεων και διαμορφώσεων*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. Ανακτήθηκε από: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2621>
- Ποττάκης, Ν. (2015). *Η φωτιά και το φως: στο μύθο, στη φιλοσοφία, στην τραγωδία και στη ζωή της πόλης* (Διδακτορική διατριβή). Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας. Τομέας Φιλοσοφίας. Αθήνα: ΕΚΠΑ. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/35452>

- Σπάρταλη, Ε. Μ. (2019). Στοιχεία μαγείας και λαϊκών δοξασιών στην αρχαία ελληνική τραγωδία (Μεταπτυχιακή εργασία). Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών: Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Ανακτήθηκε από: <https://hellenicus.lib.aegean.gr/handle/11610/18840>
- Σταυρίδης Στ. (Επιμ.). (2006). *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- (2006α), Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη. Στο Στ. Σταυρίδης (Επιμ.). *Μνήμη και εμπειρία του χώρου* (σσ. 13-41). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- (2006β), Μνήμη και καθημερινότητα της εξαίρεσης: Στρατόπεδο κρατουμένων Γυάρου. Στο Στ. Σταυρίδης (Επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου* (σσ. 293-313). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Στεφάνου, Ι. (2001). *Η φυσιογνωμία ενός τόπου : ο χαρακτήρας της ελληνικής πόλης τον 21ο αιώνα*. Αθήνα: ΕΜΠ - ΥΠΕΧΩΔΕ.
- Ζέρβα, Μ. (2019). *Η νεκρική τελετουργία στην Αντιγόνη του Σοφοκλή* (Μεταπτυχιακή εργασία). Τμήμα Φιλολογίας. Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών: Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Ανακτήθηκε από: <https://amitos.library.uop.gr/xmlui/handle/123456789/5276>

Πηγές / Έργα

Plato (2008). *Republic* (R. Waterfield, Transl.). Oxford: Oxford University Press.

Όραση και μνήμη οι αισθητηριακοί άξονες της πολιτισμικής συνείδησης.

Πατρίτσια Λάζου

Θεατρολόγος - Σκηνοθέτης - Χορογράφος, (ΚΣΟΤ), ΜΑ εικαστικών τεχνών «Τέχνη και Δημόσιος Χώρος»
Καλλιτέχνης, Ερευνήτρια, εκπαιδευτικός
allouedolazou@yahoo.gr

Η παρούσα μελέτη, προσεγγίζει την έννοια της πολιτισμικής συνείδησης που εμπεριέχει την καλλιτεχνική μνήμη, με βάση την συλλογική εμπειρία από την οποία η θέαση του παραστατικού φαινομένου εμφορείται. Αφορά μια πρόταση μεταγραφής του κειμένου του Αίαντα σε σκηνοθετική πράξη, η οποία εκκινεί από την θεατρικότητα της άορατης γραφής που εμπεριέχεται στα έργα του θεμελιωτή του ρεύματος της Arte Povera (Μπακαργιέφ, 2005), Γιάννη Κουνέλλη.

Ο χώρος που δημιουργεί η εικαστική εγκατάσταση, μέσα στον οποίο μπορεί να εγκιβωτιστεί ένα κείμενο, μας προσφέρει την εμπειρία παράλληλης παρατήρησης του αυθύπαρκτου έργου τέχνης. Αυτό, ανήκοντας ιστορικά στην πολιτιστική μας κληρονομιά, φιλόξενο τόπο της πολιτισμικής συνείδησης, μας οδηγεί να ανακτήσουμε την ικανότητα να «βλέπουμε» τα κείμενα, καθώς απολαμβάνουμε την συγγραφική λειτουργικότητα τους, που θεμελιώνουν την θεατρική μας μνήμη (βλ. Φωτογραφία 1).

Στο παρόν απόσπασμα της μελέτης μου, το εικαστικό άτιτλο έργο (όραση), συναντάται με το δραματικό κείμενο (μνήμη), του Σοφοκλή «Αίαντας». Το κείμενο όπως γνωρίζουμε, μέσα σε μια τεταμένη πολεμική ατμόσφαιρα, περιγράφει την απουσία του κατά το μεγαλύτερο μέρος του, την μεταστροφή ενός εμβληματικού ήρωα σε υβριδικό πλάσμα, κάτι μεταξύ ανθρώπου και ζώου, που έχασε το μέτρο της ηθικής του υπόστασης όταν ο Αίας κυριάρχησε στον Αίαντα (Μπλάνας, 2011). Σημείο συνάντησης των δύο έργων τέχνης η έννοια της απουσίας. Του ανθρώπου – θεατή, από τον χώρο που ορίζει η εγκατάσταση – σκηνή, με ένα έργο που ενώ αφορά τον άνθρωπο και υιοθετεί τα χρηστικά του αντικείμενα ως υλικά για να εγγραφεί στον χώρο, αποσιωπά τον κάτοχό τους και τον ήρωα από τον «τόπο» της κοινωνικής αποδοχής που ορίζει το κείμενο και η εποχή του. Του ανθρώπου - ήρωα που συγκεντρώνει το «άθροισμα» των χαρακτηριστικών του ολοκληρωμένου και άξιου προς θαυμασμό πολίτη, και τώρα μοιάζει να λείπει από την ζωή ενώ είναι ακόμα ζωντανός. Νιώθει ότι προκαλεί απογοήτευση, ντρέπεται και αποκαθλώνει τον εαυτό του μέχρι να τον αφανίσει.

Η έρευνα μου εκκινεί υιοθετώντας την τεχνική σύνθεσης της, με την μορφή «συναντήσεων» του έργου του Γιάννη Κουνέλλη με άλλους καλλιτεχνικούς «τόπους».

Οι τόποι αυτοί, που διαμορφώνονται από υποθέσεις επινοημένες, που η αληθινή και όχι αληθοφανής πτυχή της ιστορίας επιτρέπει, αφορούν την διασύνδεση ιστορικών προσώπων ή γεγονότων, χώρων ιστορικής μνήμης, εμβληματικών ή όχι, κειμένων της ελληνικής και της παγκόσμιας δραματουργικής παραγωγής και έχουν σαν στόχο την δημιουργία παραστατικών φαινομένων με ανθρωπολογικό και ιστορικό ενδιαφέρον. Η τεχνική που χρησιμοποιώ, βασίζεται στην αντιστροφή. Με πομπό την εικαστική εγκατάσταση (αντικείμενο) και το συγκεκριμένο που αυτό εμπεριέχει, προσεγγίζεται το θεατρικό κείμενο (στην παρούσα ανακοίνωση- πρόταση), που γίνεται δέκτης.

Τα όρια της μεταπαραγωγής (Bourriaud, 2015) που προκύπτει, διασφαλίζονται μέσω της δια - καλλιτεχνικής συνύπαρξης και αποσοβούν μια πιθανή δια -γενεαλογική ρήξη, που η νεωτεριστική απόδοση ενός έργου της αρχαίας γραμματείας μπορεί να εγείρει. Αποκαλύπτεται η εικόνα και η πραγματικότητα της, ως προϋπόθεση δημιουργίας του πλέγματος των ισοδυναμιών και των αντιθέσεων του θεάματος (Ρανσιέρ, 2008).

Το κείμενο του «Αίαντα», έχει χαρακτηριστεί ως «η τραγωδία της όρασης», λόγω της συστηματικής χρήσης του λεξιλογίου που αφορά την αίσθηση αυτή. Ταυτόχρονα περιγράφεται

μια προσέγγιση από τον αρχαίο τραγικό ποιητή, που νοσηματοδοτεί την δυναμική της όψεως, στην πιθανή σκηνική αποτύπωση του έργου του (Seale, 1982). Ένα παράδειγμα αυτής της τάσης μπορούμε να έχουμε παρατηρώντας την χρήση του ρήματος *δέρκομαι* (βλέπω καλά) στον παρακείμενο του *δέδορκα*, στον πρόλογο της τραγωδίας όπου περιγράφεται ο τρόπος που η θεά Αθηνά κοιτάζει. Το ρήμα αποδίδεται στην παραστατική του μορφή κατά τον Ομηρικό τρόπο (Γκαστή, 1998).

Καθώς η όραση ταυτίζεται με την γνώση και την αλήθεια, που η έλλειψη της είναι η συχνότερη αναπηρία στο αρχαίο δράμα, ο θεατής θυμάται ό,τι γνωρίζει βλέποντας και σχετίζεται με τη μνήμη, μέσω των αισθητηριακών του εμπειριών. Ανακτάται η εμπειρία της παρατήρησης μέσω της διασύνδεσης του ατομικού με το συλλογικό. Μια σχέση που αναδιπλασιάζεται στην σκηνή, στην οποία ενσαρκώνονται τα πάθη και οι αδυναμίες των προσώπων που εμπλέκονται στην παραστατική σημειακή αποτύπωση του αιτήματος: «Να βρούμε τον άλλο, στον τόπο που όταν λέμε μύθο εννοούμε και μια πραγματικότητα». (Κουνέλλης, 1990). Στην προσέγγισή μου η λειτουργία της θεατρικής πράξης, όταν αυτή αναλαμβάνει να τοποθετήσει στον χώρο το κείμενο, προκειμένου να ενσαρκώσει όσα με στέρεο και αριστοτεχνικό τρόπο περιγράφονται, από τον σκληρό τρόπο γραφής (αυτής της περιόδου) του Σοφοκλή (Lesky, 1987), αντιστρέφεται. Το έργο που αφορά τον Αίαντα και αποτυπώνεται στο κείμενο μοιάζει να έχει ήδη συμβεί. Ο χώρος που οριοθετείται και μεγεθύνεται περιμετρικά της εικαστικής εγκατάστασης, αποδυναμώνει την όποια αρχιτεκτονική φόρμα εκπροσωπεί το κτήριο στο οποίο μπορεί να βρίσκονται οι θεατές.

Το ήδη υλοποιημένο, αυθύπαρκτο εικαστικό έργο που δεν επινοήθηκε (με την μορφή της σκηνογραφικής δημιουργίας, ως πλαίσιο του δραματικού κειμένου) έχει το δικό του εκτόπισμα, την δική του ερμηνεία για την έκβαση του χρόνου. Την δική του εκκωφαντική εικόνα. Είναι το «Άλλο» έργο τέχνης, που στιβαρό και ολοκληρωμένο, προσηλωμένο στη διαδικασία της δημιουργίας του (όπως και η σύνθεση του κειμένου) και όχι μονομερώς στο νόημα που παράγει (Στεφανίδης, 2017), προτίθεται να φιλοξενήσει το κείμενο του Σοφοκλή από το οποίο το ίδιο, δεν εξαρτάται.

Αυτόνομο αλλά όχι ανένταχτο, με την δική του ιστορία, το δικό του κέντρο. Το δικό του τυφλό σημείο, που αποκαλύπτει την ευπλαστότητα του. Όπως ο ήρωας διερευνάται και αναλύεται ο ψυχισμός του, το εικαστικό έργο σε προγενέστερο χρόνο, διερευνήθηκε και επιλέχθηκε επειδή συνταντίζεται με τις συνθήκες, τα χαρακτηριστικά και τις περιγραφές, που αποδίδονται από τον Σοφοκλή (μέσω της αρχετυπικής διακειμενικότητας που διέπει την γραφή του) στον «Αίαντα».

Το εικαστικό έργο του Κουνέλλη, καθώς δεν είναι μια περίκλειστη εικόνα καθραρισμένη στον τοίχο, αλλά μια ανοιχτή τρισδιάστατη αποτύπωση στον χώρο, απλώνεται μπροστά στον θεατή για να την συναρμολογήσει όπως εκείνος επιθυμεί, αποδίδοντας έτσι μια άλλη διάσταση στο «τραύμα» που προκαλεί το συγκεκριμένο περιστατικό της ζωής του Αίαντα. Η εικαστική εγκατάσταση που επέλεξα είναι μέρος μιας σειράς άτιτλων έργων που αποτελούνται από παλιές ανόμοιες μεταξύ τους καρέκλες, τοποθετημένες σε κυκλικό σχήμα στον χώρο με τρόπο τέτοιο που θυμίζει κάλεσμα, συνάντηση ή ομαδική συνεδρία. Φέρουν επάνω τους διάφορα υλικά όπως τεράστιες πέτρες δεμένες με χοντρό σχοινί, τυλιγμένες κουβέρτες και λεκάνες, τσουβάλια εμπορίου. Μεταχειρισμένα υλικά που έχουν υποστεί πολλές μεταβολές καθώς περνούν από το ιδιωτικό στο δημόσιο, εγκιβωτίζοντας τις ιστορίες των κατόχων τους και δημιουργώντας την δική τους φτωχή έρευνα, που εδράζει ανάμεσα στη λογική και το δράμα.

Η τεχνοτροπία, το φιλοσοφικό, κοινωνικό και ιστορικό κάδρο μέσα στο οποίο κινείται ο Γιάννης Κουνέλλης, δημιούργησε μια ιδανική παράλληλη οδό, που «κυοφόρησε την ανάγκη» πολιτικών συσχετισμών και δημιουργικών υποθέσεων, εκφράζοντας στο ακέραιο μέσα από τα άτιτλα έργα που προανέφερα, μια εκλεκτική συγγένεια, ανάμεσα στον άνθρωπο -εξόριστο, τον εικαστικό καλλιτέχνη από τον Πειραιά και τον άνθρωπο - ήρωα, τον εξάδελφο του Αχιλλέα τον δυνατό βασιλιά από την Σαλαμίνα. Το έργο του Κουνέλλη, είναι η «άλλη» δραματολογία. Αυτή που συντελείται ανεξάρτητα και προσδίδει στον χώρο, την αυτονομία μιας δυνατότητας με ισχυρές παρορμήσεις.

Γράφοντας, αναρωτήθηκα πολλές φορές τι είδους θέση ενέχει ένα κείμενο που λειτουργεί υποστηρικτικά σε μια πρόταση σκηνοθετικής μεταγραφής, αν δεν καταφέρνει να ενσωματώσει με μια αντιστικτική παρήχηση, το βίωμα κατά την ανάγνωση - ακρόαση του. Επιδίωξα να δημιουργήσω ένα κείμενο – χώρο, πολιτισμικής ανταλλαγής, που ο ρόλος του να μην εξαντλείται στην καταγραφή υποθέσεων, ερευνητικών διασταυρώσεων, και πιθανών συμπερασμάτων που καταγράφονται, με σκοπό την επίδραση στις αισθητηριακές πηγές των ακροατών, καθιστώντας τους μονοσήμαντα, αυθήκοους μάρτυρες μιας ατελούς διαδικασίας.

Συνειδητοποίησα ότι αυτή η συνθήκη μπορεί και πιθανώς επαναλαμβάνεται συνειδητά, όταν δεν συμπορεύεται η θέση της θέασης του θεατή, με την δυναμική της επιλογής του πρωτόκολλου μετάδοσης της πληροφορίας, που ακολουθεί ο δημιουργός του θεάματος της θεατρικής αποτύπωσης. Μια λανθάνουσα σχέση παιδαγωγικής επίδρασης δημιουργείται και εμποδίζει την κατάργηση της απόστασης ανάμεσα στη γνώση του δημιουργού και την άγνοια του θεατή. Καθιστώντας «αδιάβαστα» τα σύνορα που οριοθετούν το εννοιολογικό πλαίσιο, κατά την διάρκεια που εξελίσσεται το έργο και αναπτύσσεται η ηθική της παράστασης (Bakhtin, 1981).

Αν λοιπόν η θέαση του γεγονότος διαχωρίζεται από την αλήθεια της σύνθεσης του, έχουμε ένα θέαμα οδύνης που προκαλείται από αυτόν τον χωρισμό (Debord, 1986). Τότε η πλευρά του θεατή, αν δεν κατορθώσει μέσω αυτής της υποβλητικής εμπειρίας να κάνει ένα άλμα συνείδησης και να διαφοροποιηθεί οργανικά (Barba, 2019), επανατοποθετείται στην πλατωνική θεώρηση, που τον καθιστά αδρανή. Αντιλαμβάνεται την αντανάκλαση του στο θέαμα, αλλά και την επιδραστική λειτουργικότητα του, που του έχει αφαιρεθεί. Όμως αυτή η διαχωρισμένη πραγματικότητα που στοιχειοθετείται για να καταργηθεί εν τέλει, αποτελεί το παράδοξο της θέσης του θεατή, που θεμελιώνει πρωτογενώς την βάση της συγγραφής της παρούσας ανακοίνωσης. Με αυτή την παραδοχή πιστοποιείται η πρώτη σχέση εσωτερικής συμφωνίας που διέπει αυτόν που βλέπει με αυτό ή αυτούς που βλέπονται.

Η συνθήκη που αποκαλύπτει την ύπαρξη ενός είδους συνεννόησης ανάμεσα στην σκηνή και τον θεατή, μας φέρνει σε αυτό που ονομάζεται life nexus (Deltey, 2010). «Το πλέγμα της ζωής», που οι αισθητηριακοί άξονες της αντίληψης των βιωμάτων, τροφοδοτούν ανελλιπώς επωάζοντας την κοινή θεατρική εμπειρία. Το δραματικό κείμενο και η σκηνική του αποτύπωση, ευνοούν το εύρος των καλλιτεχνικών διασυνδέσεων και αποκαλύπτουν την περιοχή της πολιτισμικής συνείδησης. Ο θεατής θυμάται οργανικά. Διεγείρονται μνήμες που το σώμα του φέρει πλησιάζοντας την αλήθεια του θεάματος.

Με την σκέψη ότι ο σύγχρονος θεατής, που η θεατρική του καθοδήγηση ή εμπειρία, κινείται ανάμεσα στον Μπρεχτ και τον Αρτώ, (η απόσταση των ιδεών τους δημιουργεί ένα πεδίο στο οποίο αναπτύσσεται η αμφισβήτηση της δυναμικής της «εξωτερικότητας» του θεάματος), ο θεατής αυτός μπορεί να λειτουργήσει ως σημείο αναφοράς της τεκμηρίωσης και της διεύρυνσης της διακειμενικότητας, (Kristeva, 1969) που το δραματικό κείμενο συνάπτει, με το κρυμμένο υπό-κείμενο της εικόνας της εικαστικής εγκατάστασης.

Η μελέτη αυτού του φαινομένου δομεί μια διαχρονική διαδρομή, που εγκιβωτίζει στους χαρακτήρες που μελετάμε, τόσο του δημιουργού Κουνέλλη όσο και του ήρωα Αίαντα, τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την ταυτότητα τους. Το οπτικό και γλωσσικό σύνολο των σημείων καθώς δημιουργούν έναν κώδικα επικοινωνίας με τον θεατή (Honzi, 1956), την στιγμή που πραγματοποιείται η παράσταση ή η πρόβα διευρύνουν τα όρια της πολιτισμικής συνείδησης που η συγγραφική λειτουργικότητα του κειμένου, αναπλάθει μέσω της θεατρικής μνήμης.

Η ταυτότητα στον κοινωνικό κύκλο, αποδίδεται μπροστά στους κοντινούς «άλλους» και αναγνωρίζεται από αυτούς. Οι θεατές, είναι αυτοί που παρακολουθούν και αντανάκλουν τις συμπαράδηλώσεις, που η πλοκή του έργου προάγει σε μια σημασιοδότηση πληρέστερη στο ύφος και την βαρύτητα της. Προχωρά πέρα από την αρχική επιμέρους καταδήλωση της, σε μια πληρέστερη εκδοχή επισυνάπτοντας ένα πρόσθετο σημαινόμενο. Τα υλικά της εικαστικής εγκατάστασης. Η πρωτογενής ύλη, «τα φτωχά υλικά», η παράθεση τους στον χώρο, καθιστά τους θεατές αυτόπτες μάρτυρες της οδύνης που φέρει μαζί του το λάθος του ήρωα - Αίαντα.

Πριν την κραυγή του πόνου ή το αλλόφρων γέλιο. Την ντροπή, (Ομηρος – Οδύσεια, ραψωδία Λ΄) που λεκιιάζει τον Αίαντα από την έλλειψη της φροντίδας για τον εαυτό του (βλ. Φωτογραφία 2).

«Ο φόβος είναι σαν τον πηλό. Και πρέπει να τον πλάσεις. Είναι η αρχή κάθε παραγωγικής ιδέας. Σου εντείνει τη διάθεση να τον μεταλλάξεις και στο τέλος μπορείς να φτιάξεις το καινούργιο. Και ίσως οι άλλοι έχουν ανάγκη από τον μεταπλασμένο φόβο, και μάλιστα δοσμένο από κάποιον που έχει φοβηθεί». Είναι τα λόγια του Κουνέλλη που αναμετράται με το βάρος της εκτόπισης.

Στο μεταίχμιο της δοκιμασίας χωρίς αίσιο τέλος που βρέθηκε ο Αίαντας, η ατίμωση που βίωσε μετά την απόρριψη του στην κρίση των όπλων, ενεργοποίησε αυτόν τον φόβο μετατρέποντας τον σε τύφλωση. Η σκληρότητα της θεάς που προβάλλεται εκδικητικότερη από οποιαδήποτε άλλη φορά, οδήγησε το «έρκος»¹ των Ελλήνων, που μαχόταν πετώντας βαριές μεγάλες πέτρες, να καταρρεύσει μέσα στην διαβρωμένη του ψυχοσύνθεση. Ο ήρωας εγκλωβίζεται, βρυχάται και υιοθετείται από το λάθος.

Ένας χαρακτήρας σκιαγραφημένος στον υπερθετικό βαθμό που όσα του αποδίδονται από τους άλλους διευρύνονται και διηθούνται ακόμα περισσότερο όταν ο ίδιος σκιαγραφεί τον εαυτό του. Γενναίος και απροσπέλαστος μαχητής για τους συμπολεμιστές του, διαμεσολαβητής και διασώστης στο πεδίο της μάχης, αντάξιος του καλύτερου των εχθρών και άμετρα υβριστικός ως προς την θεϊκή παρέμβαση υπέρ του.

Με υπεροπτική αυτοεκτίμηση και αλαζονικό άκαμπτο χαρακτήρα (Winnington, 1999), ο άνθρωπος πέρα από τον ήρωα βυθίζεται σε ένα ανώριμο υπερεγώ που αδυνατεί να ενταχθεί στην κανονιστική μορφή της λειτουργίας των νόμων και αδυνατεί επίσης να διαχειριστεί τις συνέπειες των πράξεων του που τον κάνουν να ντρέπεται και να θέλει να δραπετεύσει. Πηγαίνει στον μόνο οικείο χώρο που εμπιστεύεται και επιτίθεται. Στον εαυτό του.

Ο τόπος του Αίαντα πια είναι μόνο το σώμα του, που κρύβει μέσα του το ακριβό δώρο του εχθρού. (Σοφοκλής, 450-430 π.Χ.).

Ο τόπος του Κουνέλλη είναι ένας ολόκληρος χαρτογραφημένος πολιτισμός, που φέρει στις επιλογές του την αυτοεξορία και τον αναθεωρητισμό. Αντανακλά την ιδιαιτερότητα της νεώτερης ιστορίας και του αρχαίου πολιτισμού της χώρας που γεννήθηκε, σε αντιδιαστολή με την παγκόσμια επιρροή του δυτικού πολιτισμού, που καλλιέργησε στον εαυτό του ζώντας στην χώρα που οικειοποιήθηκε σαν δεύτερη πατρίδα του (Λάζου, 2020).

Δεν μίλησε ελληνικά και δεν γύρισε στην Ελλάδα παρά είκοσι χρόνια μετά από την ημέρα που έφυγε... Για να συνδέσει την πληγή με την λύτρωση, προσπαθώντας να επουλώσει το τραύμα της απόσχισης και του διχασμού, ενίσχυσε την λειτουργία της σκιάς στα έργα του, που όπως έλεγε *«αν χρειάζεσαι σκιά ψάξε να την δημιουργήσεις»*.

Αυτό το κομμάτι που σκοτεινά περιγράφει, έγινε το πεδίο του θεατρικού του τόπου. Ενός τόπου που φιλοξενούσε τις αναφορές του με εμβληματικούς τρόπους απόδοσης του σκηνηκού χώρου, ανακατατάσσοντας τον ορθολογισμό της σκηνογραφικής τοποθέτησης των θεατρικών αντικειμένων.

«Με τρόπο τέτοιο ώστε να μην υπάρχει πια, υπάκουη αντιμετώπιση στην εκφορά του κειμένου από τους ηθοποιούς. Συνειδητοποίησα ότι η τέχνη δεν είναι μονάχα μια φόρμα αλλά ένα γιατί. Ένα γιατί μέσα μου κι όχι μόνο μέσα στο κεφάλι» είναι τα λόγια του μέσα από τις συνεντεύξεις και τις σημειώσεις του.

Από τον θαυμασμό του στον Jascon Pollock, που τον ώθησε να συμμετέχει στην δημιουργία των έργων του σαν performer, το μανιφέστο που συντρόφευε και ανέδειξε τις δημιουργίες του,

¹. έρκος (από το ρήμα έργω, εΐργω) έχει πολλές σημασίες: φράχτης, τείχος, μαντρότοιχος, περίφραξη αυλόγυρος των σπιτιών, μέρος περιφραγμένο, δίχτυ, ξόβεργα, παγίδα για πουλιά: Η ομηρική φράση «έρκος Αχαιών» αναφέρεται, στον Αίαντα με την έννοια του πύργου που προστατεύει. Το «έρκος Αχαιοΐσιν πολέμοιο» λέγεται για τον Αχιλλέα.

αφορούσε έναν «βουβό ποιητή, τυφλό ζωγράφο και κουφό μουσικό» που πρέσβευε ότι η ιστορία της τέχνης είναι συνυφασμένη με την ιστορία της κοινωνίας (Κουνέλλης, 1990).

Σε ένα είδος προσωπικής καλλιτεχνικής διαμαρτυρίας, αντικαθιστά τον καμβά, με φύλλα από ατσάλι και τα χρώματα, με τα διάφορα αντικείμενα που τοποθετεί διάσπαρτα στο χώρο.

Σαν δάνειο από τη δομή και την ευαισθησία του Ορλάντο (Woolf, 2005) η ευγλωττία μιας μη μπερσοιονιστικής εικόνας στις κατασκευές του, τον ελευθερώνει και αυτοπροσδιορίζεται σε «μαχητή της ευτυχίας». Σε έναν δημιουργό ανικανοποίητο εις το διηνεκές.

Μέσα από την εμπειρία του τραύματος του μετεμφυλιακού τοπίου, που στέρησε έναν πολιτισμό, (τον ελληνικό) από τον τόπο και τους ανθρώπους του, έστρεψε την προσοχή του στην διαδικασία παραγωγής του έργου. Η τέχνη του Κουνέλλη είναι μια βάνουση ηθική επιμονή αλλά και μια επιβεβαίωση της ελευθερίας στραμμένη στο νόημα που παράγεται και όχι στο έργο αυτό καθαυτό. Ο καλλιτεχνικός προσανατολισμός του είναι η ηθική, η διατήρηση των βασικών αρχών που το διέπουν (Russel, 2008). (βλ. Φωτογραφία 3).

Μεταξύ Οδυσσέα και Αίαντα, δημιουργεί το δικό του έπος των πρωτογενών υλικών. Βαμβάκι, κάμποτο, μαλλί, ανθρώπινα μαλλιά, κάρβουνο, μέταλλο, λιθάρια, πιθάρια επενδύτες κρεμασμένους από σιδερένια άγκιστρα, φλόγιστρα. Μουσικά όργανα σκεπασμένα με μαύρα επίσημα ανδρικά κοστούμια, μαδέρια και ξύλα –πάντα στις ανθρώπινες διαστάσεις– που χρησιμοποιούνται διεθνώς για να μετρηθούν τα διπλά κρεβάτια, το ύψος των τραπεζιών και των καθισμάτων (καρέκλες).

Μαχαίρια, σίδερα σιδερώματος και κανάτες που κρέμονται κάθετα υπογραμμίζοντας την σχέση του ανθρώπου με την γη και το κέντρο του, ντουλάπες που αιωρούνται και τοίχοι καλυμμένοι από χρυσό. Παλτό, καπέλα και παπούτσια που σε γυρίζουν πίσω στις μνήμες των επισκεπτών και την αδιόρατη αγωνία του λόγου επίσκεψης πριν φανερωθεί, κουβέρτες και χλαίνες με αναφορά στις στρατιωτικές εμφύλιες συρράξεις, που «οπτικοποιούν» την έννοια της αλληλεγγύης. Αμφίσημες ερμηνείες νοημάτων παράγουν οι ιστορίες που αφηγούνται τα έργα του. Διέπονται από την φιλοσοφία που τα ίδια τα αντικείμενα φέρουν. Σε μια τέχνη αναζήτησης της ελευθερίας, που έχει ανθρώπινη και φυσική διάσταση, και αποδίδει ιερότητα στα καθημερινά αντικείμενα.

Ο Κουνέλλης εντάσσει το άρωμα, την μυρωδιά στις συνθέσεις του, χρησιμοποιώντας υλικά καύσης. Τα ζωντανά ζώα που επίσης εντάσσει στα έργα του, εκτός από την φυσική μυρωδιά του ζώντος οργανισμού, προσθέτουν το στοιχείο της συγκριτικής αναμέτρησης με την στατικότητα των εσωτερικών χώρων που τα τοποθετεί. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «*Το άρωμα είναι στοιχείο του παρελθόντος. Το μέλλον δεν έχει ακόμα άρωμα*».

Επανερχόμαστε με αυτή την αίσθηση, στη μεγάλη δεξαμενή της μνήμης από την οποία ανασύρονται τα νοήματα που ενεργοποιούν το παρόν. Οι θεατές μπορούν να αισθανθούν τις δρώσες μεταφορές των ποιημάτων του κειμένου (Ήγκλετον, 1996), βλέποντας το εμπλουτισμένο πλαίσιο των νοημάτων της εικαστικής εγκατάστασης (βλ. Φωτογραφία 4).

Η όποια νεωτερική πρόσφυση στην σκηνοθετική πρόταση, δεν αφορά την επέμβαση στο αρχαίο κείμενο, αλλά προέρχεται από την εμποτισμένη εγρήγορση, που απορρέει από την εικαστική κατασκευή. Ένας αρχαίος άνθρωπος, ένας σύγχρονος καλλιτέχνης, ένα εικαστικό έργο με κέντρο το ανθρώπινο μέτρο και ένα ερώτημα που λόγω της πρόσληψης της μετάφρασης του Γιώργου Μπλάνα, διαπερνά το εγχείρημα μου καθώς περιγράφει μέσα σε έξι μόλις λέξεις, όλη την αγωνία της ανθρώπινης εύθραυστης και αβοήθητης φύσης: Ποιο το μέτρο των ανθρώπινων ελπίδων;

Βιβλιογραφία

Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.

- Barthes, R. (1981). Theory of the text. In R. Young (Ed.). *Untying the text: A Post-structuralist reader* (pp. 31-47). London: Routledge.
- Bourriaud, N. (2015). *Μεταπαραγωγή* (Δ. Γκινοσάτης, Μτφρ.). Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Christof - Bakargief, C. (2005). *Arte povera*. London: Phaidon.
- De Romilly, J. (2001). *Ο χρόνος στην ελληνική τραγωδία: Μία μόνο ημέρα ταπεινώνει και ανυψώνει πάλι όλα τα ανθρώπινα* (Χ. Μαρσέλλος, Μτφρ.). Αθήνα: Αστυ.
- Γκαστή, Ε. (1998). Σοφοκλέους Αίας: Η τραγωδία της όρασης. Στο *Δωδώνη. Φιλολογία. Στη μνήμη Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη. Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων 27* (σσ. 165-204). Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Φιλοσοφική Σχολή. Τμήμα Φιλολογίας.
- Honzl, J. (2010). Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου. *Σκηνή, 1*, 7-26. <https://doi.org/10.26262/skene.v0i1.233>
- Ηγκλετον, Τ. (1996). *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (4^η έκδοση) (Δ. Τζιόβας, Μτφρ.). Αθήνα: Οδυσσέας.
- Kott, J. (1993). *Θεοφαγία: Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία* (Α. Α. Βερυκοκάκη, Μτφρ.). Αθήνα: Εξάντας.
- Kristeva, J. (1969). *Semeiotike: Recherches pour une semanalyse*. Paris: Seuil.
- Κουνέλλης, Γ. (1990). *Λιμναία Οδύσσεια: Κείμενα και συνεντεύξεις 1966-1989*. Αθήνα: Άγρας.
- Lesky, A. (1987). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή*. Τόμ. Α' (Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Liddell, H. & Scott, R. (2007). *Λεξικόν της αρχαίας ελληνικής γλώσσης* (Ξ. Π. Μόσχος, Μτφρ.). Αθήνα: Πελεκάνος.
- Λάζου, Π. (2020). *Η Διαθήκη: Όταν συνάντησα τον Γιάννη Κουνέλλη* (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία). Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1999). *Ομηρικά μεγαθέματα: Πόλεμος, ομιλία, νόστος* (2^η έκδοση). Αθήνα: Κέδρος.
- Μπάρμπα, Ε. (2019). *Κάψε το σπίτι: Για τη σκηνοθεσία και τη δραματουργία* (Κ. Βάντζος & Α. Μαθιά, Μτφρ.). Αθήνα: Δωδώνη.
- Schaper, R. (2018). *Μικρή ιστορία του μεγάλου θεάτρου: Με αφετηρία την Ελλάδα* (Γ. Καλιφατίδης, Μτφρ.). Αθήνα: Νεφέλη.
- Seaford, R. (2003). *Ανταπόδοση και τελετουργία: Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος* (Β. Λιάπης, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Seale, D. (1982). *Vision and Stagecraft in Sophocles*. Kent: Croom Helm.
- Winnington- Ingram, R. P. (1999). *Σοφοκλής Ερμηνευτική Προσέγγιση* (Ν. Πετρόπουλος, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.



Φωτογραφία 1. Video still από την performance της Πατρίτσια Λάζου: «Η διαθήκη όταν συνάντησα τον Γιάννη Κουνέλη»- Κτήριο Διοικητηρίου Παλαιών Φυλακών Τρικάλων – Μουσείο Τσιτσάνη, 2020.



Φωτογραφία 2. Κουνέλλης εγκατάσταση, 2003.



Φωτογραφία 3. Untitled, 2016. Stones, hemp rope, found chairs



Φωτογραφία 4. Κουνέλλης άτιτλο, 2005.

«Το αίτημα για φιλόφρωνη στάση προς τον ‘άλλο’ στην αρχαία τραγωδία: Πράξη αυτοπραγμάτωσης από τον ελληνικό ανθρωπισμό στο σήμερα»

Σίμος Παπαδόπουλος

Αναπληρωτής Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο
Θράκης
syrapado@eled.duth.gr

1. Η έννοια του φιλανθρώπου στο έργο ‘Περὶ Ποιητικῆς’ του Αριστοτέλη

Αρχικά κρίνεται σκόπιμο και αναγκαίο να οριστεί το περιεχόμενο της έννοιας φιλόφρωνος/το φιλόφρωνον, όπως παρουσιάζεται στην αρχαιοελληνική γραμματεία, προκειμένου να τεθεί ασφαλέστερα και το νοηματικό πλαίσιο της εργασίας, για την απαραίτητη συλλογή και κατανόηση των δεδομένων που θα στοιχειοθετήσουν τις συναφείς παρατηρήσεις. Η λέξη φιλόφρωνος είναι ήδη σε χρήση από την κλασική εποχή και, ιδίως, από τον 4^ο αι. π. Χ., αφού απαντάται σε κείμενα του Πλάτωνα, του Ξενοφώντα, του Ισοκράτη, του Δημοσθένη και των μεταγενέστερων, με τη γνωστή και σε μας σημασία, ως ο ευμενώς διακείμενος και φιλικός, ο ευεργετικός για τους ανθρώπους, ο αλτρουιστής και, κατ’ επέκταση, ο πρᾶος, ο ήπιος, ο επιεικής, ο φιλόφρων και ευπροσήγορος (Δημητράκος, 1964: 477-478). Αντίστοιχα και το ουδέτερο του τύπου αυτού, *το φιλόφρωνον*, αποδίδει τη συμπεριφορά που εκδηλώνει τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά. Σε κείμενα του 5^{ου} αι., απαντάται η λέξη στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου και στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, για να χαρακτηρίσει συμπεριφορές γενναιοδωρίας που δεν ανήκουν σε ανθρώπους, αλλά σε θεούς (Romilly De, 2007: 87-89). Στον Αριστοτέλη, όμως, στο έργο του *Περὶ Ποιητικῆς*, συναντούμε τη λέξη *φιλόφρωνον* με τη σημασία του δίκαιου και αρμόζοντος για τον άνθρωπο. Συγκεκριμένα, ο Αριστοτέλης (*Περὶ Ποιητικῆς*, XIII 1-2, 1453a) αναφέρει ότι η πλοκή της τραγωδίας δεν πρέπει να παρουσιάζει ούτε τους ενάρετους να μεταπίπτουν από την ευτυχία στη δυστυχία, διότι κάτι τέτοιο είναι *μαρόν*, καθώς, όπως παρατηρεί ο Ι. Συκουτρής (1936: 102-103), «*προσβάλλει το θρησκευτικόν αίσθημα και θεωρείται βλασφημία εναντίον της θείας δικαιοσύνης και τῆς ἐν ἡμῖν ἠθικῆς συνειδήσεως*», αλλά ούτε και τους *μοχθηρούς*, τους κακούς, να μεταπίπτουν από τη δυστυχία στην ευτυχία. Διότι μία τέτοια πλοκή, λέει ο Αριστοτέλης, δεν έχει τίποτε από όσα χρειάζεται μια τραγωδία: *ούτε το φιλόφρωνον, ούτε το ελεεινόν, ούτε το φοβερόν*. Αλλά κι όταν ακόμη παρουσιάζονται οι πολύ κακοί να μεταπίπτουν από την ευτυχία στη δυστυχία, πάλι δεν είναι καλό, διότι αυτό μπορεί να διεγείρει το φιλόφρωνον αλλά δεν προκαλεί ούτε συμπόνια ούτε φόβο. Αντιλαμβάνεται κανείς ότι για τον Αριστοτέλη το φιλόφρωνον δεν είναι η συμπόνια ή η ευσπλαχνία για τον πάσχοντα, αν αυτός είναι κακός, αλλά, όπως το εξηγεί και ο Ι. Συκουτρής (ό.π.: 103), «*το αίσθημα της δικαιοσύνης, ως καρπός του αισθήματος της αλληλεγγύης μεταξύ όλων των ανθρώπων*». Άρα, οι πράξεις που δεν περιποιούν τιμή στον άνθρωπο δεν δικαιολογούν φιλόφρωνη αντιμετώπιση. Κατά τον Αριστοτέλη, πάντα, αρμόζουσα για την τραγωδία πλοκή είναι εκείνη στην οποία ο ήρωας, όντας ενδιάμεσος, δηλαδή ούτε ιδιαίτερα κακός ούτε ιδιαίτερα ενάρετος (κατά προτίμηση, βέβαια, μάλλον ανώτερος από τον μέσο όρο ηθικά), μεταπίπτει από την ευτυχία στη δυστυχία «*δι’ ἁμαρτίαν τινά*», λόγω κάποιου ανθρώπινου σφάλματος, λόγω κακού υπολογισμού και όχι λόγω άκρας κακίας ή μοχθηρίας (*Περὶ Ποιητικῆς*, XIII 3, 1453a).

2. Το φιλόφρωνον στην αρχαία ελληνική τραγωδία

Με αυτά τα δεδομένα, η φιλόφρωνη και τα σχετικά συναισθήματα δεν μπορούν, στον κόσμο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας και της βιοθεωρίας της, να σχετίζονται με την έννοια της

χριστιανικής φιλανθρωπίας και αγάπης, που συγχωρεί και ελεεί αδιακρίτως, κατ' εικόνα ενός μεγαλόθυμου και πολυεύσπλαχνου Θεού, που με τη δική του θυσία επισφράγισε την αγάπη και τη συγχώρεση για τους ανθρώπους. Δεν υπάρχει έλεος για τον κακό, αυτόν που δίκαια πάσχει για ό,τι έπραξε.

Υπάρχει, επομένως, στον χώρο της αρχαίας τραγωδίας θέση για το φιλάνθρωπον – βλέμμα, συναίσθημα, λόγο, έργο– με τη γνώριμη σε εμάς σημασία της ευεργετικής, συγχωρητικής, φιλικής και αλληλέγγυας στάσης απέναντι στον άνθρωπο και, ιδίως, απέναντι στον αναξιοπαθόντα; Μέσα σ' αυτόν τον κόσμο, τελικά, όπου μαίνονται τα πάθη της εκδίκησης, του φθόνου, του εξοντωτικού μίσους για τον πραγματικό ή επίδοξο εχθρό, του εγωισμού και της εξουσιομανίας, όπου συχνά φαίνεται να κυριαρχεί η ανελέητη τυχαιότητα και η τυφλή Ανάγκη, στον κόσμο του ατέλειωτου κύκλου του αίματος και της φρίκης, βρίσκεται άραγε και πού χώρος για συμπόνια, πραότητα, κατευνασμό των παθών, συγχώρεση ή αλληλεγγύη; Θα μπορούσε, αν κυριαρχούσε η φιλότις, να λειτουργεί η τραγικότητα, που συνδέεται με την ανηλεή προς τους ανθρώπους και ασεβή προς τους θεούς συμπεριφορά; Σε ένα φιλάνθρωπο σύμπαν δεν θα υφίστατο η τραγικότητα, θεμελιώδες στοιχείο ενός ανηλεούς κόσμου, όπου οι άνθρωποι γίνονται θύτες, αφού έχουν υπάρξει προηγουμένως θύματα μιας κληρονομικής κατάρας, συχνά με τη συγκατάθεση και την εμπλοκή στον κύκλο του αίματος των ίδιων των φθονερών και εκδικητικών θεών.

Η αρχαιοελληνική τραγική σύλληψη του κόσμου και της ύπαρξης, όπως αναδεικνύεται από τις γνωστές τραγωδίες, απέχει πολύ από τις ρομαντικές ή μανιχαϊστικές αντιλήψεις των νεότερων χρόνων περί αγαθής φύσης του ανθρώπου που διαφθείρεται από εξωτερικούς παράγοντες και που έχει έμφυτη και πρόθυμη τη διάθεση για να δώσει και να πάρει καλοσύνη και αγάπη. Ο τραγικός ήρωας, αν και ανώτερος σε κοινωνική θέση και σε ήθος, εκτός από ορισμένες εξαιρέσεις, εκδηλώνει τη μεγαλοσύνη του κυρίως σε μια άνευ όρων και ορίων παράδοσή του στα τυφλά, με τη μανία φυσικών φαινομένων, πάθη της εκδίκησης, της φιλαρχίας, της απληστίας, του εγωισμού, πάθη που συνήθως δικαιολογούνται ως υποβολιμαία από κάποιον θεό, και γι' αυτό παρουσιάζονται ως νόμιμα, ώστε ο υποπίπτων σε αυτά να μην αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου, τουλάχιστον, την ενοχή του.

Στη φυσιοκρατική αντίληψη του κόσμου, που διαποτίζει και το πνεύμα της τραγωδίας, με τη σύγκρουση και την αντίσταση των μεν εναντίον των δε, και την αρχή του πολέμου των πάντων μεταξύ τους (κατά το ηρακλείτειο *πόλεμος πάντων πατήρ*), η φιλεύσπλαχνη και συμφιλιωτική στάση δεν υφίσταται *a priori*, παρά μόνον ως επιγέννημα της ανάγκης για εξισορρόπηση των αντιθέτων και αποκατάσταση για την αδικία. Η Δίκη επιβάλλεται εν τέλει ως έκφραση του ανώτατου συμπαντικού Νόμου, που κυβερνά όχι μόνον τα ανθρώπινα αλλά και τα θεία. Είναι, λοιπόν, στο πλαίσιο της ύψιστης αυτής για τους Έλληνες αρχής, της Δικαιοσύνης, που τίθεται ως αίτημα και πραγματώνεται το φιλάνθρωπον στην αρχαιοελληνική και τραγική κοσμοθεωρία. Γι' αυτό και ο Χέγκελ, όπως επισημαίνει η Χ. Μπακονικόλα (2005: 42), ερμηνεύει τον όρο *έλεος* όχι γενικά ως συμπόνια για οποιαδήποτε δυστυχία, αλλά ως «*τη συμπάθεια για το δίκαιο της υπόθεσης και για τον θετικό και ηθικό χαρακτήρα εκείνου που υποφέρει*».

Με αυτή την έννοια, το φιλάνθρωπον στην τραγωδία λαμβάνει θρησκευτική διάσταση και ισοδυναμεί με την Αιδώ, τον σεβασμό δηλαδή των αιώνιων θεϊκών νόμων που διέπουν τη ζωή του ανθρώπου. Σεβασμός που εκδηλώνεται με την αποφυγή της υπέρβασης του ανθρώπινου μέτρου, των ορίων της ανθρωπινότητας. Η επίκληση για υπακοή σε αυτούς τους νόμους παρουσιάζεται στην τραγωδία ως ο μόνος τρόπος για αποφυγή της συμφοράς, της Άτης. Επειδή, όμως, η επίκληση αυτή δεν εισακούεται ποτέ εκ των προτέρων, η περιφρόνηση της Αιδούς, η γνωστή μας Ύβρις, καταλήγει στον κύκλο των βίαιων και φονικών παθών, που κλείνει μόνον με την μεταμέλεια και την εκ των υστέρων γνώση και συμμόρφωση με την αλήθεια και τη δικαιοσύνη.

Ως εκ τούτου, ο *άναιδής*, ο στερούμενος Αιδούς, καταπατώντας τους θεϊκούς και ανθρώπινους νόμους, δεν γνωρίζει το ανθρώπινο αίσθημα του οίκτου, του ελέους, όπως χαρακτηριστικά παραδέχεται ο κήρυκας Ταλθύβιος στις *Τρωάδες* (στ. 786-789): «*τὰ δὲ τοιάδε χρὴ κηρυκεύειν*

ὄστις ἄνοικτος καὶ ἀναιδεῖα τῆς ἡμετέρας γνώμης μᾶλλον φίλος ἐστίν» (τέτοιες ειδήσεις να φέρνει μόνο όποιος δεν νιώθει οίκτο και ντροπή). Στο όνομα της Αιδούς και της Δίκης, ο οίκτος και το αίτημα για έλεος, ως αντίμαχες δυνάμεις στον κόσμο της Έχθρας και του Νείκου, του Άλαστορος, του Φθόνου, του Φόνου και του Θανάτου (ό.π., στ. 768-769), διεκδικούν στους μύθους των τραγωδιών τη θέση τους, προβάλλοντας το δικαίωμα στην επιείκεια και την ανθρώπινη μεταχείριση για όλους όσους, δίκαια ή μη δίκαια πάσχοντες, βρίσκονται σε θέση αδυναμίας και ανάγκης: αιχμαλώτους (Τρωάδες), εξόριστους (Ήρακλειδαι), γυναίκες (Ανδρομάχη), παιδιά (Ήρακλειδαι), κατατρεγμένους (Ίκέτιδες), ναυαγούς (Έλένη), ακόμη και όσους αμάρτησαν, σπρωγμένοι από κάποια ανώτερη απ' αυτούς Ανάγκη (Οιδίπους επί Κολωνῶ, Ορέστης).

α. Το φιλόανθρωπον στη θρησκεία

Ο οίκτος και ο σεβασμός στον αιτούντα έλεος επικυρώνονται ως ιερές αρχές από τη θρησκεία των Ελλήνων, με τον θεσμό της ικεσίας, κατά την οποία *«ένοχοι ή αθώοι, εχθροί ή οικείοι, εφόσον γίνονταν ικέτες του θεού, προσφεύγοντας στον βωμό του και στο ιερό του, γίνονταν διαμιάς και ιερά πρόσωπα»* (Romilly De, 2007: 51 κ.εξ.). Στο πλαίσιο της θρησκείας εντάσσεται και η ιερή υποχρέωση της ταφής των νεκρών, ασχέτως προς τα έργα τους.

Οι θεοί, αν και τιμωροί, συνήθως, παρουσιάζονται επίσης ως εκφραστές ενός πνεύματος επιείκειας και συγχώρεσης. Στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, η Άρτεμη κατηγορεί τον Θησέα για τη σκληρότητά του να καταδικάσει τον γιο του χωρίς αποδείξεις. Αφού του προσφέρει συγχώρεση (*συγγνώμης τυχεῖν*), ζητάει να αγκαλιαστούν πατέρας και γιος και να συμφιλιωθούν (*μη στρυγεῖν*) (Ίππόλυτος, στ. 1320-26, 1435). Η ωμή και φρικαλέα, εκδικητική τιμωρία του κακού απορρίπτεται από τη θρησκεία των δώδεκα θεών και οι φορείς της παλαιότερης θρησκείας, οι Ερινύες, αποβάλλονται από το ιερό του Απόλλωνα: *«Σ' αυτόν το ναό δεν έχετε θέση. Εκεί που δικάζουν και σφάζουν να πάτε. Που βγάζουν μάτια, που παίρνουν κεφάλια, που ευνοχίζουν τα παιδιά για να σβήσουν γενιές. Στους λιθοβολισμούς, στους ακρωτηριασμούς, στα παλουκώματα που μουγκρίζουν. Με τέτοια ευφραίνεστε. Και οι θεοί σας σιχαίνονται»* (Εὐμενίδες, στ. 185-192). Με άξονα θεμελιακό και στοιχειακό τους ιερούς νόμους του οίκτου και της επιείκειας, πλέκονται οι υποθέσεις πολλών ακόμη τραγωδιών (*Ήρακλειδαι, Μήδεια, Ήρακλής, Ορέστης, Έλένη* του Ευριπίδη, *Ίκέτιδες* του Αισχύλου, *Οιδίπους επί Κολωνῶ* και *Άντιγόνη* του Σοφοκλή).

Η πίστη στη δικαιοσύνη αλλά και στην επιείκεια των θεών, παρά τις μεταπτώσεις και τις δοκιμασίες της, παραμένει σταθερή για τους ήρωες της τραγωδίας, που επικαλούνται τους θεούς ως ελεήμονες και σωτήρες στα δεινά τους. Αυτή εκφράζεται με τα λόγια του Πολυνεΐκη στην τραγωδία *Οιδίπους επί Κολωνῶ*, ότι *«Δίπλα στον Δία και σ' όλες τις πράξεις του - και σε θρόνο κι αυτή- παραστέκει η Έπιείκεια (Αἰδώς)* (στ. 11267-68). Στο όνομα της θείας δικαιοσύνης και του ελέους για τους πάσχοντες, καταγγέλλονται στις *Τρωάδες* οι ανόσιες πράξεις των Αχαιών, δια στόματος των θεών Ποσειδώνα και Αθηνάς: η ατιμωτική μεταχείριση της Κασσάνδρας από τον Αγαμέμνονα, που *«αψηφώντας τους θεούς και ευσέβεια και όλα, γυναίκα του την κάνει τη νύχτα βιαίως* (Τρωάδες, στ. 42-44)», η απάνθρωπη μεταχείριση των αμάχων από τους Αχαιούς, η πυρπόληση των ιερών (*«με πρόσβαλαν οι Αχαιοί και τους ναούς μου»* λέει η Αθηνά (ό.π., στ. 69), η αναίτια και άδικη θανάτωση του Αστυάνακτα.

β. Το φιλόανθρωπον στο αθηναϊκό δίκαιο

Η θεία δικαιοσύνη παρέχει τις κατευθυντήριες αρχές για το ελληνικό και, ιδίως, το αθηναϊκό δίκαιο: την αποφυγή της απάνθρωπης μεταχείρισης, την ηπιότητα και τον σεβασμό στον άνθρωπο. Το δικαίωμα του κατηγορούμενου να υπερασπίζεται τον εαυτό του, που αιτείται η Έλένη από τον Μενέλαο, παράκληση που υποστηρίζει ακόμη και η εχθρός της η Εκάβη (*Άκουσον αυτής μη θάνη τοῦδ' ένδεής, Μενέλαε,* (Τρωάδες, στ. 906 κ.εξ.), ακούμε την ίδια την Αθηνά, στις *Εὐμενίδες*, να το παραχωρεί στον Ορέστη, ορίζοντας και θεσπίζοντας τον Άρειο Πάγο ως δικαστήριο για την κρίση των φόνων, στο οποίο προήδρευσε η ίδια (ό.π., στ. 436-

442). Ο Απόλλωνας, εξάλλου, θεσμοθετεί το δικαίωμα του κατηγορούμενου για συνήγορο, υπερασπιζόμενος τον Ορέστη στη δίκη του και αναγνωρίζοντας τη δική του συνευθύνη. Τέλος, το αίτημα για απονομή χάριτος σε φονιά εδράζεται, όπως υπενθυμίζει ο Απόλλωνας στις Ερινύες, στην επίδειξη μεγαλοψυχίας από τον ίδιο τον Δία, «*όταν δέχτηκε ικέτη του τον πρώτο φονιά τον Ιξίονα*» (Ευμενίδες, στ. 717-718).

Ανάλογη είναι η ολοένα και μεγαλύτερη διάδοση των ιδεωδών της ηπιότητας και της φιλάνθρωπιας απέναντι σε αδυνάτους στη διαμόρφωση της πολιτικής και του δικαίου στις σχέσεις των πόλεων, όπως μαρτυρούν οι μύθοι πολλών τραγωδιών. Εκφραστής των φιλάνθρωπων αυτών ιδεών, μεταξύ των οποίων κεντρική θέση κατέχει η αρχή της παροχής ασύλου σε ικέτες, παρουσιάζεται κυρίως η Αθήνα, συχνότερα στις τραγωδίες του Ευριπίδη, σε αντίθεση με την Σπάρτη. Είναι η πόλη που μόνη σέβεται τον ιερό θεσμό της ικεσίας, που «*πάντοτε το δίκαιο ασκεί και συντρέχει τους ανήμπορους*» (Ηρακλείδα, στ. 329-330), που έχει ως νόμο της να μην θανατώνει τους αιχμαλώτους της μάχης (ό.π., στ. 965-66). Η προσήλωση στις αρχές αυτές αποδεικνύεται με την ανάληψη ακόμη και πολέμου για την προστασία των ικετών από τους διώκτες τους, όπως συμβαίνει στην τραγωδία *Ηρακλείδα* του Ευριπίδη, όταν ο βασιλιάς της Αθήνας, ο Δημοφών, γιος του Θησέα, δέχεται να φτάσει σε πόλεμο με τον Ευρυσθέα για να προστατέψει τον Ιόλαο, την Αλκμήνη και τα παιδιά του Ηρακλή, ενώ όταν συλλαμβάνεται αιχμάλωτος ο Ευρυσθέας, παρότι εχθρός, οι Αθηναίοι, σύμφωνα με τον νόμο τους, αρνούνται να τον θανατώσουν. (ό.π., στ. 1009-1029). Τον ιερό νόμο του σεβασμού στους ικέτες και της απόδοσης των νεκρών στους οικείους τους για ταφή υπενθυμίζουν στον Θησέα, τον βασιλιά της Αθήνας, οι γυναίκες του Χορού στις *Ίκέτιδες* του Ευριπίδη, οι μάνες των άταφων νεκρών στρατιωτών του Άργους, που οι Θηβαίοι αρνούνται να παραδώσουν: «*- Τι θα κάνεις; Θ' αρνηθείς τους ικέτες; Γερόντισσες θα διώξεις αβοήθητες; Όχι. Όλοι καταφεύγουν κάπου. Τ' αγρίμια στις σπηλιές, οι δούλοι στους βωμούς, κι όταν μια πόλη χτυπηθεί, κοντά σε άλλη πάει και ικετεύει*». (Ίκέτιδες, στ. 265-269). Με το ίδιο πνεύμα, της υποχρέωσης για σεβασμό του αιώνιου αυτού νόμου του ελληνικού δικαίου ζητάει κι η Αίθρα από τον Θησέα, την συνδρομή του στις αδικημένες μάνες των νεκρών: «*Αν δεν είχες χρέος να βοηθάς τους αδικημένους δεν θα μιλούσα τώρα, αλλά αυτή η βοήθεια είναι η δόξα σου και τη δόξα σου νοιάζομαι. Κι αυτούς τους αλύπητους (άνδρας βιαίους), που αρνιούνται στους νεκρούς τιμές και τάφο ανάγκασέ τους. Σταμάτα τους να πατούν τους νόμους. Ο σεβασμός στους νόμους κρατάει τον κόσμο. Σταμάτα τους γιε μου*» (ό.π., στ. 304-313). Στον βασιλιά της Αθήνας και πάλι, τον Θησέα, ως υπερασπιστή των ικετών, προσφεύγει και ο Οιδίποδας, στην τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους επί Κολωνῶ*, επικαλούμενος τη θεοσέβεια του ίδιου και της πόλης του. Κι ο Θησέας του υπόσχεται προστασία από τους εχθρούς του, ακόμη κι αν χρειαστεί να συγκρουστεί μαζί τους. Έτσι, όταν ο Κρέοντας απειλεί να αρπάξει με τη βία τον Οιδίποδα από την Αθήνα, ο Θησέας στο όνομα των θείων και ανθρώπινων νόμων ανταπειλεί τον Κρέοντα και τον υποχρεώνει να επιστρέψει τις κόρες του Οιδίποδα, που είχε απαγάγει: «*Μπήκες σε χώρα που το δίκαιο ασκεί και πράττει με νόμους... όμως η Θήβα δεν θα πει ναι όταν μάθει πως άρπαξες με βία δύστυχους ικέτες και μας λήστευες εμένα και τα θεία*». (Οιδίπους επί Κολωνῶ, στ. 912-22). Γι αυτό και ο Οιδίποδας αναγνωρίζει πως μόνο στην Αθήνα βρήκε *εulάβεια και καλοσύνη και την τίμια αλήθεια – τὸ εὐσεβὲς καὶ τὸ ἐπιεικὲς καὶ τὸ μὴ ψευδοστομεῖν* (ό.π., στ. 1125-27). Παρόμοια προς την Αθήνα φιλάνθρωπη στάση απέναντι στους ικέτες επιδεικνύει και η πόλη του Άργους στην τραγωδία του Αισχύλου *Ίκέτιδες*, όπου ο βασιλιάς της πόλης, ο Πελασγός, με τη συναίνεση των πολιτών, προσφέρει προστασία και φιλοξενία στις ικέτισσες κόρες του Δαναού από τους διώκτες τους, φτάνοντας μέχρι και στην κήρυξη πολέμου εναντίον των Αιγυπτίων.

γ. Το φιλάνθρωπον στο ήθος των ηρώων

Αν, λοιπόν, οι αρχές της ηπιότητας και του οίκτου ενυπάρχουν στη θρησκεία και το δίκαιο, αστικό και διακρατικό, τι ισχύει για τα ήθη και τις αντιλήψεις των μεμονωμένων ανθρώπων, γενικά, και των ηρώων των τραγικών μύθων, ειδικότερα; Σε ποιον βαθμό επηρεάζουν αυτές οι αρχές τη συμπεριφορά, το ήθος και τη διάνοιά τους;

Συνήθως, όλοι όσων η ζωή και η τιμή απειλείται δεν σταματούν να υπενθυμίζουν την αξία του οίκτου, της δικαιοσύνης, του ελέους ως στοιχείου ανθρωπιάς και πολιτισμού, αντίθετα προς την σκληρότητα, που την καταδικάζουν ως βάρβαρη συμπεριφορά, ως *αναίδεια*: «*Ένεστι οίκτος ούδαμοῦ μὲν ἀμαθία, σοφοῖσι δ' ἀνδρῶν*», λέει ο Ορέστης στην *Ήλέκτρα* του Ευριπίδη (στ. 294-295). Σε αρκετές περιπτώσεις, η επίκληση για οίκτο γίνεται στο όνομα της κοινής ανθρώπινης μοίρας που μοιράζονται κατ' ανάγκη όλοι οι θνητοί και που τους καθιστά εξίσου αδύναμους. Έτσι, η Εκάβη, στην ομώνυμη τραγωδία υπενθυμίζει στον Οδυσσέα ότι «*Οι νικητές δεν πρέπει να καταπατούν το δίκιο ούτε να σκέφτονται ότι θα είναι αιώνια η ευτυχία τους*». (Εκάβη, 282-284). Στο ίδιο πνεύμα συμβουλεύει την κόρη της Πολυξένη να προσπέσει κλαίγοντας στα γόνατα του Οδυσσέα, μήπως τη λυπηθεί, θυμούμενος ότι κι αυτός έχει παιδιά (ό.π., στ. 338-340). Η συναίσθηση της ανθρώπινης αδυναμίας οδηγεί αρκετούς ήρωες σε στάσεις φιλανθρωπίας, αλληλεγγύης, συγχώρεσης: στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, η Δηιάνειρα «*φρονοῦσα θνητὰ καὶ οὐκ ἀγνώμων*» (στ. 472-73), ως θνητή που γνωρίζει την αδυναμία της ανθρώπινης φύσης, δείχνει κατανόηση για την Ιόλη. Η λέξη *συγγνωμοσύνη* που απαντάται στο τέλος του έργου σημαίνει τη συμπάθεια, τη συμπόνια, σε αντίθεση με την *αγνωμοσύνη*, την ασπλαχνιά. Την ανθρώπινη συμπάθεια που προκαλεί «*η κοινή σε όλους ευθραυστότητα*» (Romilly De, 2007: 157), εκφράζει και ο Οδυσσέας για τον Αίαντα, όταν, παρά την αντίρρηση του Αγαμέμνονα, επιμένει να θάψουν τον ήρωα με τιμές, όπως αρμόζει σε έναν γενναίο. Παρότι εχθρός του, τον υπερασπίζεται στο όνομα της κοινής ανθρώπινης τύχης, δηλώνοντας ότι η αρετή νίκησε την έχθρα, ότι δεν του αρέσει «*η σκληρά ψυχή*» κι ότι γνωρίζει πως θα έρθει και του ίδιου η ώρα του θανάτου (*καὶ γὰρ αὐτός ἐνθάδ' ἴζομαι*) (Αΐας, 1336 κ.εξ., 1355, 1364-68). Έτσι, όπως επισημαίνει η ντε Ρομιγύ, «*η ευθραυστότητα της ανθρώπινης κατάστασης γίνεται πηγή ελέους και αδελφοσύνης*» (Romilly De, 2007: 159).

Βέβαια, αυτές οι συμπεριφορές στον σκληρό κόσμο των μύθων, όπως ειπώθηκε, δεν παύουν να αποτελούν φωτεινές εξαιρέσεις, ιδίως για όσους βρίσκονται στο στρατόπεδο των ισχυρών. Εκτός από τον Οδυσσέα, επικρίνει και ο Ταλθύβιος στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη τους συμπατριώτες του ως *ἀνοίκτους καὶ ἀναιδεῖς* (στ. 787-789), ενώ και ο Θησέας στο όνομα της κοινής ανθρώπινης μοίρας και των δεινών της εξορίας που και ο ίδιος γεύθηκε, συμπονά τον Οιδίποδα και του προσφέρει φιλοξενία: «*Τα ξέρω τα ξένα – στα ξένα μεγάλωσα όπως κι εσύ και μεσ' από βάσανα και κινδύνους πέρασα και ξένο στα ξένα ποτέ δεν θ' αρνιόμουν να σώσω. Άνθρωπος είμαι την αυριανή μου μέρα δεν την ορίζω πιο πολύ απ' όσο εσύ τη δική σου*» (Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ, 558-568). Ο Νεοπτόλεμος, επίσης, συμπονά τον Φιλοκτήτη και βασανίζεται από το δίλημμα ανάμεσα στην ανθρωπιά και την απάνθρωπη αποστολή που του ανέθεσαν οι Αχαιοί. Κι ο Ήφαιστος, τέλος, συμπονά τον Προμηθέα και επικρίνει το Κράτος ως *νηλεῆ* (ωμό) και *πλέονα θράσους* (αδίστακτο) (Προμηθεύς Δεσμώτης, στ. 42).

Φωνές που καλούν σε επιείκεια, έλεος και συμφιλίωση ακούγονται συχνά από το περιβάλλον των ηρώων, από συγγενείς ή και υπηρέτες ακόμη. Η Αντιγόνη, στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* προσπαθεί να λυγίσει το πείσμα του πατέρα της και να τον πείσει να δείξει επιείκεια απέναντι στον γιο του, τον Πολυνείκη (Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ, στ. 1189-1192). Η Ιοκάστη, στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, αγωνίζεται να λογικέψει και να συμφιλιώσει τους γιους της, ενώ, συχνά, ο λόγος της συμφιλίωσης εκπορεύεται από τον Χορό, που εκπροσωπεί τη φωνή της κοινής λογικής. Πρόκειται για φωνές που «*εκπροσωπούν τη νέα ηθική, σε αντίθεση με τους κεντρικούς ήρωες που εκφράζουν τη μεγαλειώδη και απάνθρωπη εκδοχή του μύθου*» (Romilly De, 2007: 154). Οι Γυναίκες του Χορού στη *Μήδεια*, αφενός κατανοούν, συμμερίζονται και δικαιολογούν την οργή της απέναντι στον Ιάσονα, αφετέρου όμως λυπούνται τα παιδιά της και προσπαθούν να την αποτρέψουν από τη δολοφονική πράξη. Ο Χορός των Ναυτών του Νεοπτόλεμου στον *Φιλοκτήτη* συμπονά και οικτρίζει τα πάθη του και παρακαλάει τον Νεοπτόλεμο να εισακούσει την ικεσία του, προσπαθώντας συγχρόνως να λογικέψει τον Φιλοκτήτη να δεχθεί να ακολουθήσει τον Νεοπτόλεμο στην Τροία. Ο Χορός των Θηβαίων στην *Αντιγόνη* προσπαθεί κι αυτός να συμφιλιώσει πατέρα και γιο και να μετριάσει το πείσμα τους (Αντιγόνη, στ. 724-25).

Ως επιστέγασμα του φιλανθρώπου και επεικούς πνεύματος, που διατρέχει την αρχαία τραγωδία, και ύψιστη εκδήλωσή του, θεωρώ πως είναι η προσφορά της ζωής του ήρωα, χάριν

της σωτηρίας ή ευημερίας της κοινότητας ή ακόμη και της ανθρωπότητας. Η θυσία αυτή καταναγάζει τον σκοτεινό κόσμο της βίας, της Ανάγκης και λειτουργεί ως φωτεινό παράδειγμα ανιδιοτελείας και αγάπης για τους ανθρώπους. Πρώτο και εξέχον παράδειγμα *φιλανθρωπίας* αυτό του Προμηθέα, που αφήγησε τις απειλές του Δία, για να χαρίσει στους ανθρώπους το μέγα δώρο της φωτιάς. Ως ευεργέτης των ανθρώπων με κίνδυνο της ζωής του («για τους θνητούς τη ζωή του την έδωσε- θήκεν βίοτον βροτοῖς»), υμνείται και ο Ηρακλής από τον Χορό των Θηβαίων στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη (στ. 348-426, 696-700). Από τον κόσμο των θνητών θυσιάζεται η κόρη του Ηρακλή, η Μακαρία, για να σωθεί η οικογένειά της και η πόλη (*Ηρακλειδαι*), στις *Φοίνισσες* θυσιάζεται ο Μενοικέας για να σωθεί η πόλη του, η Άλκηστη θυσιάζεται για χάρη του άντρα της (*Άλκηστις*), στην *Ιφιγένεια ἐν Αύλιδι*, η Ιφιγένεια προχωρεί εκούσια προς τη θυσία της, όταν αντιλαμβάνεται τη σημασία της για την ευόδωση της εκστρατείας των Αχαιών.

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι στον κόσμο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας το αίτημα για επιείκεια απέναντι στους αδυνάτους, ακόμη κι αν αυτοί υπήρξαν αμαρτωλοί, διατρέχει την πλοκή των μύθων, υπό όρους δικαιοσύνης πάντοτε, που κι αυτή λειτουργεί *φιλανθρώπως*. Η τραγικότητα, τελικά, αίρεται στο μεταίχμιο της Δίκης και της Επιείκειας, που, αλληλοσυμπληρούμενες, αποκαθιστούν την τάξη στο σύμπαν και την κάθαρση στην ψυχή των θεατών. Την σοφή αυτή ισορροπία μεταξύ δικαιοσύνης και επιείκειας-φιλανθρωπίας θεωρώ πως έχει ανάγκη και ο σημερινός κόσμος, για να βρει λύσεις στα ποικίλα προβλήματά του, τις οποίες αδυνατούν συχνά να δώσουν οι αφελείς μονισμοί κάθε λογής.

Βιβλιογραφία

- Andrewes, A. (1987). *Αρχαία ελληνική κοινωνία* (Α. Παναγόπουλος, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
Δημητράκος, Δ. (1964). *Μέγα λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσης* (Τόμ. ΙΕ', 7617-7618).
Αθήνα: Δομή.
Gloltz, G. (1977). *Η ελληνική πόλις* (Α. Σακελλαρίου, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ
Jaspers, K. (1990). *Περί του τραγικού* (Θ. Λουπασάκης, Μτφρ.). Αθήνα: Έρασμος.
Μαρκεζίνης, Β. (2013). *Η κληρονομιά της ελληνικής τραγωδίας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό*.
Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
Μπακονικόλα, Χ. (2005). *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
Romilly, J. De. (2007). *Η ηπιότητα στην αρχαία ελληνική σκέψη*. Αθήνα: Λιβάνης.
Συκουτρής, Ιω. (1936). Εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία. Στο Αριστοτέλους. *Περί Ποιητικής*
(Σ. Μενάρδου, Μτφρ.). Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών- Βιβλιοπωλείον της Εστίας- Ι. Δ. Κολλάρου.

Πηγές / Έργα

- Αισχύλος. (1991). *Εὐμενίδες* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Αισχύλος. (1991). *Ίκέτιδες* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Αισχύλος. (1991). *Προμηθεύς Δεσμώτης* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Αριστοτέλης. (1936). *Περί Ποιητικής* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Ακαδημία Αθηνών-
Βιβλιοπωλείον της Εστίας-Ι.Δ. Κολλάρου.
Ευριπίδης. (1993). *Άλκηστις* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Ευριπίδης. (1993). *Άνδρομάχη* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Ευριπίδης. (1993). *Εκάβη* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Ευριπίδης. (1993). *Ελένη* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Ευριπίδης. (1993). *Ήλέκτρα* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Ευριπίδης. (1993). *Ήρακλειδαι* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Ευριπίδης. (1993). *Ήρακλής* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Ευριπίδης. (1993). *Ίκέτιδες* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.

- Ευριπίδης. (1993). *Ίππόλυτος* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Ευριπίδης. (1993). *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Ευριπίδης. (1993). *Μήδεια* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Ευριπίδης. (1993). *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Ευριπίδης. (1993). *Ὀρέστης* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Ευριπίδης. (1993). *Τρωάδες* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Ευριπίδης. (1993). *Φοίνισσαι* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Σοφοκλής. (1992). *Αἴας* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Σοφοκλής. (1992). *Ἀντιγόνη* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Σοφοκλής. (1992). *Τραχίνιαι* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Σοφοκλής. (1992). *Φιλοκτήτης* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.

«Οι αξίες της Ελευθερίας και της Δημοκρατίας μέσα στον χρόνο: Από τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη στη σύγχρονη ελληνική σκηνή και ζωή».

Αικατερίνη Ψυχή

Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
ninapsichi@yahoo.gr

Δημοκρατία και ελευθερία. Δύο έννοιες απόλυτα συνυφασμένες με το αρχαίο ελληνικό δράμα. Η τραγωδία συνιστούσε ένα πεδίο συζήτησης βασικών προβλημάτων της πόλης. Δεν αποσκοπούσε μόνο στην αισθητική απόλαυση, αλλά και στη δημιουργία ερωτημάτων πάνω σε θεμελιώδη ζητήματα της ανθρώπινης ύπαρξης και σε θέματα που απασχολούσαν τον θεατή ως πολίτη. Κι ενώ στην κωμωδία αυτό συνέβαινε με άμεσο τρόπο, η τραγωδία αναφερόταν στην εποχή της έχοντας ως εργαλείο και πολύτιμο βοηθό της τον μύθο. Με ποιον τρόπο όμως καλλιεργούνταν οι έννοιες της δημοκρατίας και της ελευθερίας στο τρίτο δραματικό είδος; Το σατυρικό δράμα είναι ένα είδος που έχει απασχολήσει λιγότερο από τα άλλα δύο την επιστημονική κοινότητα, λόγω του εξαιρετικά περιορισμένου αριθμού αποσπασμάτων που έχουν φτάσει έως εμάς¹, αλλά και λόγω της αρχικής αντιμετώπισής του ως είδους χωρίς ιδιαίτερο λογοτεχνικό και δραματικό κύρος, το οποίο δεν πραγματεύεται μεγάλες αξίες όπως η τραγωδία.

Το σατυρικό δράμα αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι των δραματικών αγώνων, συμπληρώνοντας την τραγική τριλογία ως τέταρτο έργο. Σύντομο, ευχάριστο, με απλή πλοκή και χαρούμενο τέλος. Χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένη θεματολογία και τυπικά μοτίβα, περιορισμένο αριθμό καταστάσεων και χαρακτήρων². Στην αρχαιότητα δημιουργούσε κωμική ανακούφιση στους θεατές μετά την επώδυνη εμπειρία της τραγωδίας. Στο νεοελληνικό θέατρο παρουσιαζόταν, για πολλά χρόνια, συνήθως μετά από μία τραγωδία, διατηρώντας έτσι κάτι από τη λειτουργία που είχε στην αρχαιότητα. Αργότερα, όμως, όταν το είδος αρχίζει να αυτονομείται η λειτουργία αυτή χάνεται³. Η ειδολογική του ταυτότητα δεν ήταν αρκετά ξεκάθαρη στους σκηνοθέτες κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αι. Υπήρχε μια αμηχανία για το πού ανήκει το ιδιαίτερο αυτό δράμα, εξ ου και έπαιρνε συνήθως τη θέση της μονόπρακτης κωμωδίας. Ο Carl Shaw σημειώνει: «*Όπως οι σάτυροι που μοιάζουν με ανθρώπινα όντα και ζώα, αλλά υπερβαίνουν και τις δύο κατηγορίες, το σατυρικό δράμα φαίνεται μέρος της τραγωδίας και της κωμωδίας, αλλά υπερβαίνει και τις δύο κατηγορίες*» (Shaw, 2018: 8). Αν και το σατυρικό δράμα συνδυάζει το κωμικό με το τραγικό, για πολλά χρόνια η σκηνοθετική του προσέγγιση ήταν η ίδια με αυτή της κωμωδίας. Δεν είχε γίνει κατανοητό ότι πρόκειται για ένα διαφορετικό είδος που απαιτεί ένα διαφορετικό τρόπο σκηνικής ερμηνείας⁴.

Τι μπορεί να προσφέρει στο σύγχρονο κοινό η σκηνική ερμηνεία ενός σατυρικού δράματος; Μπορεί να το κάνει απλώς να γελάσει χάρη σε μια αστεία ιστορία ή μήπως είναι δυνατόν και να το προβληματίσει; Η ηθική των σατυρικών δραμάτων είναι απλή, χαλαρή και ασπρόμαυρη. Υπάρχει το καλό και το κακό, απόλυτα διαχωρισμένα μεταξύ τους. Τα μέλη της σατυρικής οικογένειας χαρακτηρίζονται από εγωισμό και απληστία, αδικώντας τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος και αδιαφορώντας για τα κοινωνικά ζητήματα (Konstan, 1981: 91-96). Οι μυθικοί

¹ Για τα σωζόμενα αποσπάσματα σατυρικών δραμάτων βλ. Sutton, 1974· Κατσούρης, 1990.

² Για τα βασικά χαρακτηριστικά του σατυρικού δράματος βλ. Easterling & Knox, 1989: 94-102· O'Sullivan & Collard, 2013: 8-22, 28-39· Sutton, 1980: 145-159· Γώγος & Πετράκου, 2012: 300-303· Μαυρολέων, 2019: 45-58· Χουρμουζιάδης, 1984, 2010: 99-129.

³ Για τη λειτουργία του σατυρικού δράματος στην αρχαιότητα βλ. O'Sullivan & Collard, 2013: 22-28· Seidenticker, 2010· Shaw, 2018: 17-20· Sutton, 1980: 163-179.

⁴ Για την ειδολογική ταυτότητα του σατυρικού δράματος και τη σχέση του με την τραγωδία και την κωμωδία βλ. Griffith, 2015: 81-88· Mastrorarde, 2010: 54-58· Saïd, Trédé & Boulluec, 2001: 208-211· Seidenticker, 2010· Shaw, 2014: 78-94· Χουρμουζιάδης, 1984, 2010: ό.π.

χαρακτήρες είναι οι φορείς του ήθους, αυτοί που επιβάλλουν την τάξη σε ένα αποδιοργανωμένο σύμπαν. Διότι, παρόλη την απλοποιημένη του ηθική, το σατυρικό δράμα επιβεβαιώνει στο τέλος την αίσθηση της παγκόσμιας τάξης που εκπροσωπεί η τραγωδία (Sutton, 1980: 158-159). Ασχολείται το σατυρικό δράμα με σοβαρά θέματα; Με βάση τα αποσπάσματα που έχουμε στη διάθεσή μας κάτι τέτοιο δεν διαφαίνεται. Ωστόσο, λόγω της αποσπασματικής γνώσης των έργων, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με σιγουριά αν θίγονταν και σοβαρά θέματα. Το μόνο σίγουρο είναι ότι το σατυρικό δράμα δεν σχολιάζει την επικαιρότητα της εποχής του ούτε θέτει έντονους προβληματισμούς όπως η τραγωδία και η κωμωδία.

Μια σύγκριση, όμως, του *Κύκλωπα* του Ευριπίδη με τα αποσπάσματα των σατυρικών δραμάτων που σώζονται μας δείχνει μια απόκλιση του έργου αυτού από τα τυπικά χαρακτηριστικά του είδους. Ο Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης χαρακτηρίζει τον *Κύκλωπα* «υποτονικό» και «αναμικτό» δείγμα του είδους (Χουρμουζιάδης, 1984: 72, 1986: 13). Ο Ευριπίδης χρησιμοποιεί ως βάση την ομηρική «Κυκλώπεια»⁵ για να αναφερθεί στην εποχή του, θίγοντας ζητήματα φιλοσοφικής, ηθικής και κοινωνικής υφής: τη δουλεία, τη φιλία, τη φιλοξενία και τα αποτελέσματα που επιφέρει η κατάχρησή της, τη διάσταση ανάμεσα στη βαρβαρότητα και τον πολιτισμό, τις διαφορές ανάμεσα στη δημοκρατία και την ολιγαρχία, την αξία της ελευθερίας. Ο Οδυσσεύς εμφανίζεται ως εκπρόσωπος του πολιτισμού, της λογικής, της σύνεσης και του σεβασμού στους δημοκρατικούς θεσμούς, ενώ ο Πολύφημος ως εκπρόσωπος του αυταρχικού καθεστώτος και του φυσικού τρόπου ζωής. Εκ πρώτης όψεως τα πράγματα φαίνονται απλά και αυτές οι έννοιες απόλυτα διαχωρισμένες μεταξύ τους, αλλά δεν είναι έτσι. Ο Ευριπίδης ασκεί κριτική τόσο στο ολιγαρχικό όσο και στο δημοκρατικό πολίτευμα. Μειώνει την απόσταση που χωρίζει τον βάρβαρο άλλο από τον πολιτισμένο αστό, καθιστώντας τον Πολύφημο λίγο πιο ανθρώπινο, με φιλοσοφικές και κοινωνικές ανησυχίες, και τον Οδυσσεά λίγο πιο ασεβή (Shaw, 2018: 75-83).

Ο τρόπος που χρησιμοποιεί ο Ευριπίδης την επικαιρότητα στον *Κύκλωπα*, χωρίς να αναφέρεται άμεσα στα προβλήματα του καιρού του, αλλά γενικεύοντας και αναφερόμενος σε προβλήματα ευρύτατα ανθρώπινα, τον κάνει να μοιάζει σύγχρονος και να μας αφορά ακόμα. Παρόλα αυτά, οι αξίες που πραγματεύεται δεν έχουν το ίδιο νοηματικό περιεχόμενο που είχαν στην αρχαιότητα, καθώς με τα χρόνια αυτές έχουν επαναπροσδιοριστεί. Η σύγχρονη αντιπροσωπευτική δημοκρατία βρίσκεται πολύ μακριά από την άμεση δημοκρατία της αρχαίας Αθήνας, όπου ο λαός ήταν κυρίαρχος, αφού εκείνος έπαιρνε όλες τις σημαντικές αποφάσεις για την πόλη του. Ο πολίτης είχε ενεργητική σχέση με την πολιτεία και αισθανόταν ουσιαστικό μέλος μιας κοινότητας. Μακρινά φαντάζουν όλα αυτά σε εμάς σήμερα που η πολιτική μας ελευθερία περιορίζεται στο δικαίωμα ψήφου⁶. Έχει χαθεί το κοινοτικό αίσθημα που υπήρχε τότε, η συλλογικότητα. Όσον αφορά την ελευθερία, από τη στιγμή που οι Αθηναίοι πολίτες έπαιρναν τις αποφάσεις, δεν αισθάνονταν ως καταναγκασμό την υποχρεωτική τήρηση των νόμων, εφόσον οι ίδιοι έφεραν ένα μέρος της ευθύνης για αυτούς, οπότε τους ήταν πιο εύκολο να τους ακολουθήσουν. Σήμερα, που οι νόμοι επιβάλλονται από το κράτος, είναι έντονη η αίσθηση στέρησης της ατομικής μας ελευθερίας. Έτσι, διεκδικούμε τις ελευθερίες μας από το κράτος, κάτι που δεν νοείτο στην αρχαία Αθήνα, όπου η ελευθερία απέρρεε από την ίδια την πολιτεία (Romilly, 2006: 32-33). Τι μπορούμε να μάθουμε εμείς σήμερα από την αρχαία αθηναϊκή δημοκρατία; Σίγουρα δεν μπορεί να λειτουργήσει ως πρότυπο, ως μοντέλο προς μίμηση. Μπορεί να αποτελέσει όμως το έναυσμα για την αναζήτηση διαφορετικών τρόπων μεγαλύτερης συμμετοχής του λαού στη διακυβέρνηση του τόπου του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κορνήλιος Καστοριάδης: «*Η αρχαία ελληνική δημοκρατία μπορεί να λειτουργήσει για εμάς σήμερα σαν γονιμοποιό σπέρμα, δεδομένου ότι μας επιτρέπει να δούμε εν τη γενέσει τους πληθώρα στοιχείων πάντοτε επίκαιρων*» (Καστοριάδης, 1999: 11).

⁵. Για μια σύγκριση του *Κύκλωπα* του Ευριπίδη με το ομηρικό του πρότυπο βλ. O'Sullivan & Collard, 2013: 41-57· Shaw, 2018: 41-59· Sutton, 1980: 95-103· Χουρμουζιάδης, 1986: 43-56, 2008: 9-26, 2010: ό.π.

⁶. Για μια σύγκριση της αρχαίας με τη σύγχρονη δημοκρατία βλ. Finley, 1989· Mossé, 1988: 16-79· Romilly, 2006: 15-58· Καστοριάδης, 1999.

Ας δούμε, όμως, με ποιο τρόπο προσέγγισαν οι σκηνοθέτες τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη και τις αξίες που αυτός φέρει παρουσιάζοντάς τον στη νεοελληνική σκηνή⁷. Το 1988 ο Γιώργος Αρμένης μαζί με το Κ.Θ.Β.Ε. παρουσιάζει το έργο, σε ελεύθερη απόδοση του Γιώργου Σκούρτη⁸. Ο σκηνοθέτης θέλησε να το προσεγγίσει, όπως λέει ο ίδιος, σαν «ένα νεανικό παραμύθι με τόλμη και φαντασία» (Ευριπίδης, *Κύκλωπας*, Κ.Θ.Β.Ε., 1988-1989). Στην παράσταση υπάρχουν σκηνές δραματικής έντασης, οι οποίες διακόπτονται απότομα από την προσθήκη κωμικών στοιχείων. Ο Οδυσσέας γίνεται φορέας γέλιου, με τη σοβαροφάνειά του, τη δειλία του και το υβριστικό λεξιλόγιό του, συνδυασμένο με μια εκλεπτυσμένη γλώσσα. Ο μονόλογός του θυμίζει πολιτικό ή δικηγόρο που αγορεύει στο δικαστήριο. Αντίθετα, ο Πολύφημος παρουσιάζεται συμπαθητικός, με συμπεριφορά μικρού παιδιού, θυμίζοντας ήρωα παραμυθιού. Η πιο συμπαθητική παρουσίαση του Πολύφημου και η ανάδειξη της υπεροχής και της βιαιότητας του Οδυσσέα οδηγεί τον θεατή σε σκέψεις σχετικά με το ποιος τελικά έχει δίκιο. Γενικότερα, εγείρονται προβληματισμοί στην παράσταση, κυρίως όσον αφορά τη διάσταση που υπάρχει ανάμεσα στον πολιτισμένο και τον βάρβαρο άνθρωπο, με τα όρια να μικραίνουν ανάμεσά τους. Παρόλα αυτά η παραμυθιακή διάσταση που θέλησε να δώσει ο σκηνοθέτης στην παράσταση, η έμφαση που δίνεται στην πρόκληση του γέλιου, κυρίως με τη χρήση βωμολοχιών και σεξουαλικών υπονοούμενων, καθώς και η έλλειψη σύγχρονων αναφορών, δεν οδηγεί τον θεατή σε περαιτέρω συλλογισμούς και συνδέσεις με τη σύγχρονη εποχή.

Το 2001 το έργο θα ανέβει, από το Κ.Θ.Β.Ε. και πάλι, σε σκηνοθεσία Γιάννη Ρήγα και μετάφραση Κ.Χ. Μύρη⁹. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να το παρουσιάσει μετά την τραγωδία *Εκάβη*, αποκτώντας με αυτό τον τρόπο το σατυρικό δράμα κάτι από τη λειτουργία που είχε στην αρχαιότητα. Στην παράσταση το κωμικό στοιχείο είναι κυρίαρχο, με τις σκηνές δραματικής έντασης να απουσιάζουν εντελώς. Ο Οδυσσέας ικετεύει γονατιστός τον Πολύφημο για έλεος και αδιαφορεί για τον χαμό των συντρόφων του, συνιστώντας μια καθαρά κωμική φιγούρα. Ο ήρωας του πολέμου απομυθοποιείται πλήρως, ενώ ο Κύκλωπας φαίνεται συμπαθής μέσα στην αθωότητά του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο σκηνοθέτης: «Δεν ξέρουμε πια τι είναι χειρότερο: η αθωότητα της αγριότητας ή η απανθρωπιά του “πολιτισμού”. Τα επί σκηνής δρώμενα γεννούν, αλλά αφήνουν έκθετο αυτόν ακριβώς τον προβληματισμό» (Ευριπίδης, *Εκάβη-Κύκλωπας*, Κ.Θ.Β.Ε., 2000-2001). Και πάλι, σε αυτή την παράσταση, οι προβληματισμοί γεννώνται κυρίως πάνω στην αντίθεση της βαρβαρότητας και του πολιτισμού. Τελικά, μια κοινωνία χωρίς νόμους που υπακούει μόνο στη φύση είναι πιο άγρια από μια δημοκρατική κοινωνία ή μπορεί να συμβαίνει και το αντίθετο; Η βία παρουσιάζεται και από τις δύο πλευρές με διάθεση παραμυθιού και έμφαση στην κωμικότητα, καθιστώντας την παράσταση αυτή περισσότερο ένα πείραμα παρουσίασης ενός σατυρικού δράματος συνδυασμένο με μια τραγωδία. Άλλωστε, αρκετοί μελετητές έχουν υποστηρίξει πως παρουσιάστηκαν μαζί αυτά τα έργα στην αρχαιότητα.

Το 2013 το έργο ανεβαίνει από το Εθνικό Θέατρο σε μετάφραση και σκηνοθεσία του Βασίλη Παπαβασιλείου¹⁰. Ο σκηνοθέτης σε συνεργασία με τον Σωτήρη Χαβιάρα διασκεύασαν το κείμενο, προσθέτοντας μια αρχική σκηνή όπου ο Οδυσσέας Μπερμπάντης, μικροαπατεώνας, έχει κληρονομήσει από τον παλαιοπώλη πατέρα του ένα αντίτυπο του *Κύκλωπα* και, πριν την πώλησή του σε ξένους, αποφασίζει να το αναπαραστήσει με μικροπωλητές στο Μοναστηράκι. Όλοι μαζί ψάχνουν να βρουν έναν τρόπο εξόδου από την οικονομική κρίση, η οποία τους έκλεισε τα μαγαζιά. Με αυτό τον τρόπο ο σκηνοθέτης δίνει έμφαση στην πολιτική διάσταση του έργου, συνδέοντάς το με την επικαιρότητα της εποχής του. Δημιουργούνται

⁷ Να σημειωθεί ότι επιλέχθηκαν σύγχρονες παραστάσεις για τις οποίες υπήρχε οπτικοακουστικό υλικό. Να ευχαριστήσω θερμά για την παραχώρηση του υλικού το Κ.Θ.Β.Ε., το Εθνικό Θέατρο και το Φεστιβάλ Αθηνών. Για τις υπόλοιπες παραστάσεις του *Κύκλωπα* βλ. Γεωργακάκη, 2018· Μαυρολέων, 2006· Σεिरαγάκης, 2011.

⁸ Πρώτη παρουσίαση: Βασιλικό Θέατρο, 11.11.1988. Για περισσότερες πληροφορίες για την παράσταση βλ. το ηλεκτρονικό αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε.

⁹ Πρώτη παρουσίαση: Θέατρο Δάσους, 11.07.2001. Για περισσότερες πληροφορίες για την παράσταση βλ. το ηλεκτρονικό αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε.

¹⁰ Πρώτη παρουσίαση: Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, 2.08.2013. Για περισσότερες πληροφορίες για την παράσταση βλ. <https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/kiklopas>

προβληματισμοί πάνω σε ένα θέμα που απασχολούσε κατά κύριο λόγο το κοινό εκείνη την εποχή: την οικονομική κρίση, τις συνέπειές της και τη στάση του ατόμου απέναντι σε γεγονότα που του στερούν τις ελευθερίες του. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης αναφέρει: «*Ζούμε σε καθεστώς εκφραστικής δημοκρατίας. Όμως επειδή μπορούν και μιλούν όλοι ελεύθεροι, ίσως έχει μικρότερη εμβέλεια αυτό που λένε. Αντιδρούμε κυρίως. Και δρούμε λιγότερο*» (Αγιαννίδης, 2013). Η σκέψη του σκηνοθέτη δεν είναι μόνο πολιτική, αλλά και φιλοσοφική. Ο Κύκλωπας εκπροσωπεί το καθετί που μας στερεί την ελευθερία μας, την επιθυμία μας για ζωή, την επίτευξη των στόχων μας. Ο Οδυσσέας παρουσιάζεται ως τυχοδιώκτης και εκμεταλλευτής, χωρίς καμία σοβαρότητα και κύρος, που θα έκανε τα πάντα για να επιβιώσει. Η εμφάνισή του ως Τζακ Σπάρου, μια κωμική φιγούρα οικεία στους θεατές, σίγουρα προκαλεί το γέλιο, αλλά έχει και σκηνές δραματικής έντασης. Ο Πολύφημος, παρόλη την κωμικότητά του, έχει έναν πολύ σοβαρό τόνο και έναν στιβαρό λόγο στον μονόλογό του, ο οποίος δημιουργεί ένταση στον θεατή. Γενικά, στην παράσταση υπάρχουν διακυμάνσεις ύφους και διάθεσης, εναλλαγές ανάμεσα στο κωμικό και το σοβαρό. Δημιουργούνται στον θεατή έντονες σκέψεις σχετικά με την ελευθερία του ατόμου και την πραγματοποίηση των επιθυμιών του σε καταστάσεις τις οποίες ο ίδιος δεν μπορεί να ελέγξει. Η παράσταση του Β. Παπαβασιλείου αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα για το πώς ο *Κύκλωπας* του Ευριπίδη μπορεί να αποτελέσει τη βάση για να ειπωθούν αλήθειες για σύγχρονά μας θέματα.

Το 2017 παρουσιάζεται ο *Κύκλωπας* από το Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Παντελή Δεντάκη και μετάφραση Παντελή Μπουκάλα, με αποκλειστικά γυναικεία διανομή¹¹. Την επιλογή του αυτή δικαιολογεί ο σκηνοθέτης υπό την έννοια ότι «*το τέρας υπάρχει μέσα σε όλους, είτε πρόκειται για γυναίκα, είτε για άντρα*» (Παρίδης, 2017). Ο Π. Δεντάκης δίνει έμφαση στην τραγική όψη του έργου, αφού το θεωρεί ένα έργο σκληρό, με άγρια ένστικτα, και γι' αυτό δεν θέλησε να δώσει την εκδοχή ενός αστείου *Κύκλωπα* (Μαυρίδου, 2017). Σε όλους του χαρακτήρες του έργου τονίζεται η σοβαρή τους πλευρά, ακόμα και στους Σατύρους και τον Σίληνό. Πρόκειται για μια «*ψυχαναλυτική*» αντιμετώπιση του έργου. Ο σκηνοθέτης με εργαλείο τον *Κύκλωπα* μιλάει για πιο βαθιά ζητήματα που απασχολούν τον άνθρωπο. Εκτός από την ψυχαναλυτική, το έργο αποκτά και πολιτική διάσταση. Γίνονται σχόλια για θέματα επίκαιρα που απασχολούν το κοινό, όπως η μετανάστευση. Επίσης, τίθεται έντονα ο προβληματισμός για το τι είναι πολιτισμός και τι βαρβαρότητα. «*Μέσα στην αγριότητα του Κύκλωπα υπάρχει απίστευτος πολιτισμός και σύνδεση με τη φύση, και μέσα στον πολιτισμό του Οδυσσέα απίστευτη αγριότητα και αδικία*», σημειώνει ο σκηνοθέτης (Παρίδης, 2017). Ο Οδυσσέας δεν χάνει το μυθικό του περίβλημα. Παρουσιάζεται ήρεμος και σοβαρός, χωρίς να δείχνει δειλία ή φόβο. Από την άλλη ο Πολύφημος είναι επιβλητικός, με στιβαρό λόγο που καθλώνει. Ο αγώνας λόγων μεταξύ του Οδυσσέα και του Πολύφημου θα μπορούσε να αποτελεί σκηνή από τραγωδία (όπως και άλλες σκηνές της παράστασης). Αυτό που κάνει τη μεγάλη διαφορά σε αυτή την παράσταση είναι η πολύπλευρη παρουσίαση του Κύκλωπα: επιβάλλεται και προκαλεί τον φόβο μέσα από τα λόγια του, ενώ με το κρασί γίνεται πιο ευάλωτος και πιο ανθρώπινος. Στο τέλος γίνεται ακόμα και συγκινητικός μέσα από την ήττα του, φτάνοντας σε έναν απελπισμένο λόγο γεμάτο θλίψη. Ο σκηνοθέτης παρουσιάζει την αγριότητα του Οδυσσέα που λιθοβολεί τον τυφλό Πολύφημο. Δεν έφτασε μόνο η τιμωρία του, θα πρέπει να τον οδηγήσει στον πλήρη εξευτελισμό. Η προσθήκη στην παράσταση ενός αποσπάσματος από τον *Κύκλωπα* του Θεόκριτου μας δείχνει μια άλλη, άγνωστη πλευρά του Πολύφημου. Έχει πονέσει πολύ από τον ανεκπλήρωτο έρωτά του για τη Γαλάτεια. Του δίνει ίσως αυτό ελαφρυντικά για τις πράξεις του; Ο Π. Δεντάκης δεν μας παρουσιάζει τα πρόσωπα ούτε τελείως θετικά ούτε τελείως αρνητικά, αλλά ως πολύπλευρες οντότητες. Πρόθεσή του, όπως λέει ο ίδιος, δεν ήταν να δώσει απαντήσεις, αλλά να θέσει ερωτήσεις και να φωτίσει το έργο μέσα από μια ιδιαίτερη οπτική, δίνοντας μια άλλη διάσταση στον χαρακτήρα του Κύκλωπα (Μαυρίδου, 2017).

Παρατηρούμε λοιπόν ότι το σατυρικό δράμα μπορεί να γίνει όχημα ιδεών στις μέρες μας. Μια σύγχρονη παράσταση του *Κύκλωπα* μπορεί να προβληματίσει το κοινό πάνω στις σημαντικές έννοιες της δημοκρατίας και της ελευθερίας. Αυτό, βέβαια, εξαρτάται από τον τρόπο της

¹¹. Πρώτη παρουσίαση: Θέατρο Δάσους, 13.07.2017. Για περισσότερες πληροφορίες για την παράσταση βλ. το ηλεκτρονικό αρχείο του Κ.Θ.Β.Ε.

σκηνικής του παρουσίας και το κατά πόσο δίνεται έμφαση στην κωμική ή την τραγική όψη του έργου κάθε φορά, στην απόδοση της μεταξύ τους ισορροπίας. Αυτό μπορεί να επηρεάσει τη μετάδοση των νοημάτων. Οι παραστάσεις που μελετήσαμε δείχνουν καθαρά πώς ο *Κύκλωπας* μπορεί να γίνει η αφορμή να παρουσιαστούν στη σκηνή επίκαιρα ζητήματα και ανθρώπινα διλήμματα. Ο *Κύκλωπας* μιλάει για τη δημοκρατία και την ελευθερία του ατόμου στη δική του εποχή, και οι σκηνοθέτες με τη σειρά τους, προσεγγίζουν τις σημαντικές αυτές αξίες σύμφωνα με τις ανάγκες της εποχής τους.

Ιδιαίτερα σε περιόδους κρίσης, που η αίσθηση των ορίων διασαλεύεται, ο άνθρωπος έχει μεγάλη ανάγκη να επαναπροσδιορίσει τις αξίες του ως άτομο και ως πολίτης. Σε πλαίσια όπως η οικονομική κρίση, αλλά και η πανδημία πλέον, φαίνεται να σχετικοποιούνται τα όρια του νόμιμου και του ηθικού. Μετά από μια περίοδο εγκλεισμού και περιορισμού της ελευθερίας μας, όπως τη γνωρίζαμε μέχρι τώρα, παρατηρείται έξαρση της βίας σε κάθε επίπεδο. Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε και κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου, την περίοδο του λοιμού. Αναφέρει σχετικά ο Θουκυδίδης: *«Αλλά η λοιμική προκάλεσε και πολλά άλλα κακά που πρώτη φορά αναφάνηκαν στην πολιτεία, γιατί ο καθένας τολμούσε πιο φανερά, τώρα, να κάνει πράγματα που πριν τα έκανε κρυφά, και τούτο επειδή έβλεπαν πόσο απότομη είναι η μεταβολή της τύχης του ανθρώπου»* (Θουκυδίδης, 2008: Β' 53.1). Η σύγκρουση ανάμεσα στον πολιτισμό και τη φύση, με ό,τι αυτή συνεπάγεται, συμπεριλαμβανομένων των βίαιων αντικοινωνικών συμπεριφορών, μεγαλώνει ακόμη περισσότερο. Η βία αυτή ενεργοποιεί συχνά αισθήματα εκδικητικά εναντίον εκείνων που οδηγούνται σε παραβατικές συμπεριφορές. Αν και ζούμε σε μια πολιτισμένη κοινωνία, όπου είναι λειτουργία του νόμου να τιμωρεί τέτοιου είδους πράξεις, παρουσιάζονται άγρια ένστικτα σύμφωνα με τα οποία η απάντηση στη βία είναι η βία. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, συχνά ο καθένας τείνει να κάνει ό,τι μπορεί για να επιβιώσει, πολλές φορές σε βάρος του άλλου. Η ανθρωποφαγία του *Κύκλωπα* μας αφορά ακόμα και σήμερα. Όταν μας στερούν τις ελευθερίες μας για το κοινό καλό πόσο «ανθρωποφάγοι» μπορούμε να γίνουμε; Και αυτά τα πλάσματα, οι Σάτυροι, οι ενωμένοι με τη φύση, που το μόνο που τους ενδιαφέρει είναι να περνούν καλά, τι έχουν να μας πουν σήμερα; Η αφέλειά τους και η ανικανότητά τους να τολμήσουν μας δείχνουν ένα αρνητικό πρότυπο πολίτη, απαθή απέναντι στα κοινωνικά ζητήματα ή μας καλούν να ενωθούμε πάλι με έναν φυσικό τρόπο ζωής; Μέσα στην πανδημία κάποιοι βρήκαν εναλλακτικούς τρόπους ζωής, όπως η επαφή με τη φύση, η αναζήτηση της χαράς σε απλά πράγματα, η ουσιαστική επικοινωνία με τους ανθρώπους. Πράγματι, η στέρηση πραγμάτων που πριν θεωρούσαμε αυτονόητα και δεν τους δίναμε ιδιαίτερη σημασία, τώρα αποκτούν άλλη αξία. Ο *Κύκλωπας* του Ευριπίδη δεν θα μας δώσει τις απαντήσεις που αναζητούμε στα προβλήματά μας, μπορεί όμως να μας βάλει σε μια διαδικασία σκέψης πάνω σε θεμελιώδη ερωτήματα, όπως τα όρια της ελευθερίας που έχει ο καθένας σε μια δημοκρατική κοινωνία, τη βία που παρουσιάζεται με διάφορες μορφές σε μια πολιτισμένη κοινωνία, τη σύγκρουση ανάμεσα στον πολιτισμό και τον φυσικό μας εαυτό. Αυτό που μας προτείνει ο *Κύκλωπας* – και το αρχαίο δράμα εν γένει – είναι να ακούμε και την άλλη πλευρά πριν την καταδικάσουμε, να φιλτράρουμε τις σκέψεις μας μέσα από τις αντίθετές τους πριν πάρουμε οριστικές αποφάσεις. Σήμερα δεν είμαστε συνηθισμένοι στον δημόσιο διάλογο, όπως ήταν οι πολίτες στην αρχαία Αθήνα. Αυτό έχει συνέπειες και στην ιδιωτική μας ζωή. Δεν βλέπουμε πίσω από τις πράξεις των άλλων τα βαθύτερα κίνητρα, καταδικάζουμε εύκολα, καταλήγουμε σε βεβιασμένες αποφάσεις. Δεν είμαστε εκπαιδευμένοι ακροατές. Στην αρχαία Ελλάδα, το ακροατήριο των ρητόρων παρακολουθούσε τις δύο διαφορετικές απόψεις πάνω στο ίδιο θέμα. Οι δικανικοί λόγοι που εκφωνούνταν στο δικαστήριο επηρέασαν και το θέατρο. Ο Ευριπίδης στα έργα του ψάχνει τα βρει τα βαθύτερα κίνητρα των ηρώων, πίσω από τα φαινόμενα. Μας κάνει να κατανοήσουμε τη μανία της Μήδειας, το πάθος της Φαίδρας. Γιατί όχι και τον *Κύκλωπα*;

Βιβλιογραφία

Αγιαννίδης, Π. (2013). Βασίλης Παπαβασιλείου: «Χρειάζεται το πένθος για να πάμε παραπέρα». *ΤΑ ΝΕΑ*. Ανακτήθηκε 10 Ιουνίου, 2020, από:

- <https://www.tanea.gr/2013/07/26/lifearts/basilis-papabasileioly-xreiazetai-to-penthos-gia-na-pame-parapera/>
- Γεωργακάκη, Ε. (2018). *Η πρόσληψη του Ευριπίδη στον ελληνικό χώρο τον 19^ο αιώνα: Εκδοτική, μεταφραστική και θεατρική δραστηριότητα* (Διδακτορική Διατριβή). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Easterling, P. E. & Knox, B. M. W. (Eds). (1985). *The Cambridge history of classical literature 1* (2), Cambridge: Cambridge University Press.
- Finley, M. I. (1989). *Αρχαία και σύγχρονη δημοκρατία* (Θ. Βανδώρος & Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Ευρύαλος.
- Griffith, M. (2015). *Greek satyr play. Five Studies*. Berkeley: California Classical Studies.
- Γώγος, Σ. & Πετράκου, Κ. (Επιμ.). (2012). *Λεξικό του αρχαίου θεάτρου. Όροι-Έννοιες-Πρόσωπα*. Αθήνα: Μίλητος.
- Konstan, D. (1981). An Anthropology of Euripides' Cyclops. *Ramus* 10 (1), 87-103. <https://doi.org/10.1017/S0048671X0000535X>
- Καστοριάδης, Κ. (1999). *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για εμάς σήμερα*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Κατσούρης, Α. (1990). *Το σατυρικό δράμα: Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης*. Ιωάννινα: [χ.ό.].
- Lesky, A. (1989). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*. Τόμ. Β'. (Ν. Χ. Χουρμουζιάδης & Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Mastronarde, D. J. (2010). *The art of Euripides: Dramatic technique and social context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meier, C. (1997). *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας* (Φ. Μανακίδου & Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Mossé, C. (1988). *Αθήνα: Ιστορία μιας δημοκρατίας* (Δ. Αγγελίδου & Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Μαυρίδου, Μ. (2017). Παντελής Δεντάκης: «Ζούμε σε μια Ευρώπη που κλείνει». *Art and Press*. Ανακτήθηκε 3 Αυγούστου, 2020, από <https://artandpress.gr/pantelis-dentakis-zoume-se-mia-enropi-pou-klinei-rou-klini-kyklopas-theatro-dasous-ke-epidavro/>
- Μαυρολέων, Α. Ν. (2006). *Περί αναβίωσης: Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
- (2019). *Σπουδή στο αρχαίο ελληνικό δράμα*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
- O'Sullivan, P. & Collard, C. (Eds). (2013). *Euripides: Cyclops and major fragments of Greek satyric drama*. Oxford: Aris & Phillips.
- Παρίδης, Χ. (2017). Ένας κύκλωπας μόνο με γυναίκες. *Lifo*. Ανακτήθηκε 3 Αυγούστου, 2020, από <https://www.lifo.gr/culture/theatro/enas-kyklopas-mono-me-gynaikes>
- Romilly, J. (1997α). *Αρχαία ελληνική τραγωδία* (Μ. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- (1997β). *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη* (Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- (2006). *Η έξαρση της δημοκρατίας στην Αρχαία Αθήνα* (Μπ. Αθανασίου & Κ. Μηλιαρέση, Μτφρ.). Αθήνα: Άστρ.
- Saïd, S., Trédé, M. & Boulluec, A. (Επιμ.). (2001). *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*. Τόμ. Α' (Γ. Ξανθάκη - Καραμάνου, Δ. Τσιλιβεργής & Β. Πόθου, Μτφρ.). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Seidenticker, B. (2010). Διθύραμβος, κωμωδία και σατυρικό δράμα. Στο J. Gregory, (Επιμ.). *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια* (Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου & Γ. Φιλίππου, Μτφρ.). (σσ. 52-75). Αθήνα: Παπαδήμας.
- Shaw, C. A. (2014). *Satyric play: The evolution of Greek comedy and satyr drama*. Oxford: Oxford University Press.
- (2018). *Euripides: Cyclops. A satyr play*. London/New York: Bloomsbury.
- Sutton, D. F. (1974). A handlist of satyr plays. *Harvard Studies in Classical Philology*, 78, 107-143.
- (1980). *The greek satyr Play*. Meisenheim am Glan: Hain.
- Σειραγάκης, Μ. (2011). Τρεις μεσοπολεμικοί Κύκλωπες. *Αριάδνη*, 17, 315-342.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (1984). *Σατυρικά*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη.
- (1986). *Ευριπίδης σατυρικός*. Αθήνα: Στιγμή.

– (2010). *Ο χορός στο αρχαίο ελληνικό δράμα*. Αθήνα: Στιγμή.

Πηγές / Έργα

- Ευριπίδης. (1993). *Κύκλωψ* (Τ. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Κάκτος.
Ευριπίδης. (1993). *Κύκλωψ* (Κ. Τοπούζης, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Ευριπίδης. (2008). *Κύκλωψ* (Ν. Χουρμουζιάδης, Μτφρ.). Αθήνα: Στιγμή.
Ευριπίδης. (1988-1989). *Κύκλωπας*, Κ.Θ.Β.Ε.
Ευριπίδης. (2000-2001). *Εκάβη-Κύκλωπας*, Κ.Θ.Β.Ε.
Euripides. (1994). *Cyclops* (D. Kovacs, Ed. – Transl.). Cambridge: Harvard University Press.
Euripides. (2001). *Cyclops* (H. McHugh, Transl.). Oxford: Oxford University Press.
Θουκυδίδης. (2008). *Ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου* (Α. Βλάχος, Μτφρ.). Αθήνα: Εστία.

ΕΝΟΤΗΤΑ 2- : Θεωρία – Διασκευή / Theory – Adaptation

Η “προσαρμοστικότητα” του τραγικού μύθου και η “λειτουργία” της σκηνικής διασκευής

Κατερίνα Αρβανίτη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών
karv@upatrs.gr

Ο Rupert Goold, καλλιτεχνικός διευθυντής του θεάτρου Almeida του Λονδίνου ανακοινώνοντας την “ελληνική θεατρική σαιζόν” με παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας τον Μάρτιο του 2015¹ δήλωνε ότι ο στόχος της επιλογής των έργων των αρχαίων δραματουργών ήταν η ανάδειξη της «πολυπλοκότητάς τους» αναφορικά με «το χιούμορ τους, τη μουσικότητά τους, την πολιτική, τη βία και το απαρέγκλιτο δράμα» που ενέχουν (Beaumont – Thomas, 2015). Ο σκηνοθέτης, τόνιζε, επίσης, ότι οι ίδιοι τραγικοί ποιητές ανανέωσαν τους παλιούς μύθους της κοινωνίας τους παρουσιάζοντάς τους στα δεδομένα της πόλης τους, ενώ ταυτόχρονα «έθεταν μεγάλα, προκλητικά και στενάχωρα ερωτήματα τα οποία ακόμα και χίλια χρόνια αργότερα» οι σύγχρονοι σκηνοθέτες αγωνίζονται να επιλύσουν (Beaumont – Thomas, 2015). Η παραπάνω δήλωση σχολιάζει ουσιαστικά τον τίτλο της εισήγησής μου και αφορά την «προσαρμοστικότητα» (Arvaniti, 1996: 24) του μύθου (adaptability), ήδη από την εποχή των αρχαίων τραγικών, οι οποίοι αντλούσαν τα θέματά τους, κυρίως, από τα *Κύκλια Έπη* και τα προσάρμοζαν στα δεδομένα της εποχής τους. Ταυτόχρονα, αποκαλύπτει τον επικαιρικό χαρακτήρα των τραγικών μύθων ως προς την έκφραση σύγχρονων προβληματισμών και ανησυχιών. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και το θέμα της διασκευής των αρχαίων τραγικών κειμένων. Άλλωστε, σύμφωνα με την Helene Foley, κάθε σύγχρονη παράσταση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είναι και ένα είδος διασκευής εξαιτίας της μετάφρασης του πρωτοτύπου που απαιτείται για τη σκηνοθεσία της (Foley, 1999: 2). Αλλά και η Lorna Hardwick στο διαφωτιστικό κείμενό της με τίτλο “Η Μετάφραση και/ως Διασκευή” (“Translation and/as Adaptation”) σημειώνει ότι «η σχέση ανάμεσα στη μετάφραση και τη διασκευή στη σκηνική πρακτική αποκαλύπτει επικαλύψεις και εφαιπτομενικές συναντήσεις ανάμεσα στις [δύο] κατηγορίες» (Hardwick, 2017: 116). Επιπλέον, η διασκευή «επιβάλλεται», και από το γεγονός ότι σημαντικές πτυχές της αρχαίας παράστασης, όπως η μουσική και ο χορός, παραμένουν άγνωστα.

Ο όρος “σκηνική διασκευή”, στον τίτλο της εισήγησής μου αναφέρεται στις περιπτώσεις εκείνες που ο σκηνοθέτης, είτε αναλαμβάνει ο ίδιος και τη μετάφραση του δραματικού κειμένου ή κειμένων με στόχο να απευθυνθεί άμεσα στους θεατές του (Rodosthenous, 2017: 11), με ενδεικτικά τα παραδείγματα του *Common Chorus* (1988) του Tony Harrison, και της

¹. Το πρόγραμμα Almeida Greeks, διάρκειας έξι μηνών, συμπεριελάμβανε την *Ορέστεια* σε κείμενο και σκηνοθεσία του Robert Icke (29 Μαΐου – 18 Ιουλίου), τις *Βάκχες* (*Bakkai*) στη νέα εκδοχή της Anne Carson και σε σκηνοθεσία του James Macdonald (23 Ιουλίου-19 Σεπτεμβρίου), και τη *Μήδεια* στην νέα εκδοχή της Rachel Cusk και σε σκηνοθεσία του Rupert Goold (25 Σεπτεμβρίου-14 Νοεμβρίου). Το πρόγραμμα έλαβε μερική επιχορήγηση από το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος.

Ορέστειας σε μετάφραση και σκηνοθεσία του Robert Icke (Almeida 2015), είτε συνθέτει τη σκηνική πράξη από αποσπάσματα/σπαράγματα ενός ή περισσοτέρων κειμένων στην κατεύθυνση της “επανερμηνείας” του μύθου “σε νέο περιεχόμενο”, μία διαδικασία η οποία, κατά την Julie Sanders, «ενσωματώνει την έννοια της οικειοποίησης» (appropriation) (Sanders, 2016: 80). Στη δεύτερη περίπτωση είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα των σκηνοθεσιών της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τον Θεόδωρο Τερζόπουλο. Με άλλα λόγια, στη σύγχρονη σκηνή, το κλασσικό κείμενο μετατρέπεται σε «μη προνομιούχο έδαφος από το οποίο ένα ριζοσπαστικό παραστατικό κείμενο γεννιέται» (Rabkin, 1985: 143). Σύμφωνα με τις παραπάνω διευκρινίσεις, πρόθεσή μου είναι, να προσεγγίσω αρχικά, τους λόγους και τους τρόπους σκηνικής διασκευής της αρχαίας τραγωδίας, ιδιαίτερα στην κατεύθυνση της πολιτικής ανάγνωσης αλλά και της χρήσης ανατολίτικων, σωματικών κωδίκων. Άλλωστε, όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Mee και Foley (2011) οι σύγχρονες διασκευές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας «είναι σημαντικές και για τους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιούν το Δυτικό κανόνα για να αμφισβητήσουν το Δυτικό αξιακό σύστημα και τις υποθέσεις τις σχετικές με τον πολιτισμό [...]» (Mee και Foley, 2011: 4). Στη συνέχεια, θα εστιάσω σε δύο σκηνικές αναγνώσεις-διασκευές του σωματικού, τελετουργικού θεάτρου του Θεόδωρου Τερζόπουλου: α) την *Ηρακλέους Κάθοδο* (1999), σύνθεση αποσπασμάτων από τον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Ευριπίδη και τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή και β) τον *Αία ή τρέλα* (2004), σύνθεση η οποία αντλεί από τον *Αίαντα* του Σοφοκλή και εκφράζει το πολιτικό, αντιπολεμικό σχόλιο.

Ένας σημαντικός λόγος, σύμφωνα με τον οποίον οι σύγχρονοι σκηνοθέτες στρέφονται στην αρχαία ελληνική τραγωδία είναι εκτός από την προσαρμοστικότητα και η “μετασηματιστικότητα” του αρχαίου ελληνικού μύθου (Σαμπατακάκης, 2021). Κατά συνέπεια, οι σκηνοθέτες έχουν τη δυνατότητα να τονίσουν στοιχεία του μύθου και να μετασηματίσουν άλλα ώστε να ασκήσουν αποτελεσματική κριτική, σε επίκαιρα πολιτικά, αισθητικά, και άλλα ζητήματα. Ο Suzuki Tadashi, μεταξύ άλλων, στην εκδοχή του των *Βακχών* του Ευριπίδη (1981), χρησιμοποιώντας τους κώδικες του ασιατικού θεάτρου, διερευνά το πολιτικό θέμα της αντίστροφης συσχέτισης του καταπιεστή και του καταπιεσμένου: ο Πενθέας παρουσιάζεται ως τύραννος καταπιεστής, ενώ ο Δίονυσος ενσαρκώνει την καταπιεσμένη Ιαπωνία που εκδικείται τον Πενθέα-Αμερική (McDonald, 1992: 59-73)². Επίσης, πολλοί σκηνοθέτες διασκευάζουν το τέλος των τραγωδιών με στόχο την τροποποίηση του μύθου στην κατεύθυνση της φεμινιστικής προσέγγισης: η Rachel Cusk στο κείμενο της μετάφρασης της *Μήδειας* για την παράσταση του Rupert Goold (Almeida 2015) διασκευάζει το τέλος του πρωτοτύπου, καθώς η δική της Μήδεια δεν σκοτώνει τα παιδιά της. Άλλωστε, το φανταστικό, μακρινό παρελθόν στο οποίο αναφέρεται ο τραγικός μύθος, χωρίς ισχυρή ένδειξη “τοπικότητας” (Foley, 1999: 2), δίνει ευελιξία στους σκηνοθέτες να τον μεταγράψουν σκηνικά σε σύγχρονα περιβάλλοντα.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η διασκευή του μύθου της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας αποτελεί σε πολλές περιπτώσεις το όχημα μέσω του οποίου εκφράζονται αισθητικές θεωρίες και αρχές που ανταποκρίνονται στα μεταβαλλόμενα πολιτιστικά δεδομένα. Σε αυτό το πλαίσιο, η Ariane Mnouchkine διασκευάζει την *Ορέστεια* του Αισχύλου, στην παραγωγή του *Les Atréides* (1991-2) με στόχο τη φεμινιστική προσέγγιση της τριλογίας. Ως εκ τούτου και για να καταστούν σαφή στους θεατές τα κίνητρα της Κλυταιμνήστρας για τον φόνο του Αγαμέμνονα, η παράσταση της *Ιφιγένειας της εν Ταύροις* του Ευριπίδη προηγήθηκε της παράστασης της τριλογίας και μάλιστα στη μετάφραση της Helene Cixous. Η αναπαράσταση της θυσίας της Ιφιγένειας ως πρόσθετο κινήτρου για τον φόνο του Αγαμέμνονα παρουσιάζεται με τη μορφή εμβόλιμου επεισοδίου και στην φινλανδική, φεμινιστική εκδοχή της *Ορέστειας* σε σκηνοθεσία της Ritva Siikala (1991). Επίσης, η Mnouchkine στο *Les Atréides* χρησιμοποιεί δύο γυναίκες ηθοποιούς, την πρώτη (Juliana Carneiro Da Cunha) στον ρόλο της Κλυταιμνήστρας και της Αθηνάς, και τη δεύτερη

². Η δίγλωσση παράσταση του έργου έλαβε χώρα στο Μιλγουόκι, στην Τόγκα και στο Τόκιο το 1981.

(Nirupama Nityanandan), στους ρόλους της Ιφιγένειας, της Κασσάνδρας, της Ηλέκτρας και μιας από τις Ερινύες, και έναν άνδρα ηθοποιό (Simon Abkarian) στους ρόλους του Αγαμέμνονα, του Αχιλλέα και του Ορέστη, ώστε να αναδειχθεί αφενός η ανδρική αλαζονεία της εξουσίας και αφετέρου η γυναικεία απώλεια. Επιπλέον, «όλοι οι Χοροί της Ariane Mnouchkine εμμένουν στη σεξουαλική αοριστία» καθώς, «άνδρες παίζουν γυναίκες και γυναίκες άνδρες [...]» (McDonald, ό.π.: 15).

Οι σύγχρονοι σκηνοθέτες στρέφονται στην αρχαία ελληνική τραγωδία και εξαιτίας της έλξης που ασκεί η συγκεκριμένη μορφή με τις ανοίκειες θεατρικές συμβάσεις στις οποίες υπακούει (Argvaniti, 1996: 25). Η χρήση των προσωπειών, ο ρόλος και η λειτουργία του Χορού αντί να προκαλέσουν την ανάσχεση του καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, το επιτείνουν. Στο παραπάνω πλαίσιο, η *Ορέστεια* σε σκηνοθεσία του Peter Hall (Εθνικό Θέατρο Αγγλίας, Λονδίνο 1981-2) με ανδρικό θίασο καταφεύγει στη χρήση των προσωπειών. Αντιστρόφως ανάλογα η φινλανδική *Ορέστεια*, σε σκηνοθεσία της Ritva Siikala (1991) με γυναικείο θίασο υιοθετεί τα προσωπεία επίσης. Εξάλλου, η μορφή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας προσφέρεται και ως σημείο συνάντησης μεγάλης ποικιλίας θεατρικών παραδόσεων. Σύμφωνα με την Helen Foley, «η χρήση του προσωπείου, του χορού, της μουσικής, της τελετουργίας και της ποίησης των ανατολίτικων και άλλων παγκόσμιων θεατρικών παραδόσεων όχι μόνο επικαλύπτονται με τα αντίστοιχα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, αλλά δίνουν τη δυνατότητα να έρθουν στη ζωή πλευρές του αρχαίου δράματος, ξένες με την παράδοση του Δυτικού ρεαλιστικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα» (Foley, 1999: 2). Ως εκ τούτου, μέσω των διασκευών της αρχαίας τραγωδίας, το Δυτικό, λογοκεντρικό θέατρο έρχεται σε επαφή με τον χειρονομακό και κινησιολογικό κώδικα του Ασιατικού θεάτρου. Η Ariane Mnouchkine στο *Les Atréides* αντλεί στοιχεία από την παράδοση του ινδικού Κατακάλι και του γιαπωνέζικου Καμπούκι και Νο. Σε ανάλογο πλαίσιο το σωματικό-τελετουργικό θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, επωφελείται από την εκμετάλλευση του ασιατικού κώδικα παράστασης στις σκηνικές διασκευές του της τραγωδίας.

Ολοκληρώνοντας τη σύντομη αναφορά στις πολλαπλές δυνατότητες σκηνικής διασκευής του τραγικού μύθου, θα εστιάσω στο αντιπολεμικό σχόλιο ορισμένων παραγωγών το οποίο θα αναδειχθεί επίσης και στην ανάλυση της παράστασης *Αίας ή τρέλα* στη σκηνοθεσία του Θεόδωρου Τερζόπουλου. Το πρώτο παράδειγμα προέρχεται από τη σκηνική σύνθεση του Tony Harrison (1988) με τίτλο *Common Chorus*. Ο σκηνοθέτης και μεταφραστής του έργου χρησιμοποίησε τις μνήμες του καταστροφικού Τρωϊκού πολέμου όπως αποτυπώνονται στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη σε συνδυασμό με τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη, για να καταγγείλει τον Ψυχρό Πόλεμο και τον κίνδυνο της πυρηνικής καταστροφής. Η παράσταση δόθηκε στο Greenham από γυναίκες που κατασκήνωναν και διαδήλωναν ειρηνικά απέναντι στους φρουρούς, πίσω από τα συρματοπλέγματα, που υπερασπίζονταν την πυρηνική εγκατάσταση. Το κείμενο της παράστασης (Harrison, 1992) αποδίδουν οι ρόλοι της αριστοφανικής *Λυσιστράτης*, αλλά και Φρουροί και Βετεράνοι του Πρώτου και του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και οι Φωνές των Ηνωμένων Πολιτειών (US Voices). Το δεύτερο παράδειγμα προέρχεται από τις “θεραπευτικές” διασκευές κυρίως του *Αίαντα* και του *Φιλοκτήτη* από τον σκηνοθέτη-μεταφραστή Bryan Doerries (Klein, 2017: 147-164). Ο Doerries σκηνοθετεί αναγνώσεις των παραπάνω έργων σε «στρατιωτικές βάσεις, νοσοκομεία, φυλακές και [...] για ακροατήρια που έχουν βιώσει το τραύμα και την απώλεια» ώστε να επιτευχθεί «η συλλογική μαρτυρία του ανθρώπινου πόνου» (Doerries, 2015). Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, «όταν οι άνθρωποι βλέπουν τους δικούς τους προσωπικούς αγώνες να αντανακλώνται σε ιστορίες 2.500 ετών κάτι πολύ δυνατό συμβαίνει. Ανοίγουν. Επαναλαμβάνουν στίχους από τα έργα και τους συνδέουν με σοκαριστικές, προσωπικές τους ιστορίες» (Doerries, ό.π.). Επιπλέον, οι προσωπικές, σύγχρονες ιστορίες φωτίζουν και τα αρχαία κείμενα σύμφωνα με τη δήλωση του σκηνοθέτη-μεταφραστή ο οποίος, αφοπλιστικά, παραδέχεται ότι ακούγοντας τις σύγχρονες

ιστορίες μαθαίνει πολύ περισσότερα για τις τραγωδίες και τη σύγχρονη σηματοδότησή τους παρά από οποιαδήποτε άλλη πηγή (Doerries, ό.π.).

Με βάση τις παραπάνω διαπιστώσεις, ο Θεόδωρος Τερζόπουλος προσεγγίζει τα κείμενα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας με συστηματική μέθοδο, η οποία εστιάζει στη σωματικότητα του ηθοποιού και προβάλλει τον ρυθμό, τη χειρονομία και την έκσταση. Για τον σκηνοθέτη, ο λόγος του κειμένου «δεν είναι η εννοιολογική ερμηνεία του, η περιγραφή του αλλά η εικόνα της δομής της λέξης, δηλαδή η εσωτερική της αιτία» (Τερζόπουλος, 2000: 57). Οι ηθοποιοί του μέσα από επίπονες σωματικές ασκήσεις ανακαλύπτουν τις τεχνικές κίνησης και τον ψυχοσωματικό ρυθμό, από τον οποίο πηγάζει ο “λόγος-πόνος”, ο λόγος που ξεπηδά αβίαστα από το σώμα (Αρβανίτη, 2011: 99). Η σωματοποίηση της έκφρασης και η έκσταση παραπέμπουν σε τελετουργικές πρακτικές και θρησκευτικές τελετουργίες αρχέγονες. Ως εκ τούτου, η σκηνική γλώσσα του Τερζόπουλου μετατρέπεται σε παγκόσμια γλώσσα, καθώς αναφέρεται σε πολιτισμικές διαδικασίες κοινές στους περισσότερους λαούς. Άλλωστε και ο ίδιος έχει συνεργαστεί με ηθοποιούς από άλλες χώρες και έχει χρησιμοποιήσει στην εκπαίδευση των ηθοποιών του πρακτικές από την γιαπωνέζικη και ινδική παράδοση αλλά και την ελληνική λαϊκή πραγματικότητα, «ιδιαίτερα το ανατολίτικο σκέλος της ελληνικής παράδοσης» (Τερζόπουλος, 2002). Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος, στις προσεγγίσεις του, διασκευάζει σκηνικά τον μύθο του τραγικού κειμένου ο οποίος μεταγράφεται σε πολυπολιτισμικά συμφραζόμενα που αφορούν τον αιώνιο άνθρωπο και τη μοίρα του.

Ο μύθος του Ηρακλή, το θέμα της καθόδου του στον Άδη κυριάρχησε στις παραστάσεις *Κάθοδος*, *Ηρακλέους Κάθοδος* και *Ηρακλής Μαινόμενος* που ο Τερζόπουλος σκηνοθέτησε το 1999 με Έλληνες και Τούρκους ηθοποιούς³. Πιο συγκεκριμένα, η *Ηρακλέους Κάθοδος* (1999) αποτελεί σκηνική σύνθεση βασισμένη στον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Ευριπίδη και τις *Τραχινίες* του Σοφοκλή σε ελληνική μετάφραση των Κ. Χ. Μύρη /Γάσου Ρούσσου και τουρκική μετάφραση του Λιφτί Αϊ. Ο σκηνοθέτης εστιάζει, κυρίως, στους τελευταίους στίχους των δύο τραγωδιών (954-962, 1081-1109, 1193-1202 των *Τραχινιών* και τους στίχους 1047-1055, 1146-1152, 1226-1228, 1260-1280 του *Ηρακλή Μαινόμενου*), κατά τους οποίους εμφανίζεται το μυθολογικό πρόσωπο του Ηρακλή με κατεστραμμένη σωματική δύναμη, σε βαθιά σωματική και ψυχική οδύνη να θρηνωθεί την αυτοκαταστροφική τύχη του, εκλιπαρώντας για την οριστική λύτρωσή του, μέσω του θανάτου. Ο κραταιός ήρωας που νίκησε «του Κάτω Κόσμου το τρικέφαλο σκυλί» (*Τρ.* 1098, από το κείμενο της παράστασης) τρέμει σύγκορμος στο έδαφος του θεάτρου και παραδέχεται σπαρακτικά: «τώρα εδώ καταρρακωμένος απ’ την τυφλή νικήθηκα κατάρα εγώ, βλαστός ονομαστός μιας μάνας τέλειας, εγώ των αστεριών ο εκλεκτός, εγώ του Διός ο γόνος» (*Τρ.* 1103-1106, από το κείμενο της παράστασης). Στο σκηνικό κείμενο του Τερζόπουλου κυριαρχεί η θρηνητική αφήγηση, η οποία όμως συνοδεύεται από στοιχεία κίνησης και ολοφυρμού των ηθοποιών. Πρόκειται, σύμφωνα με τη Margaret Alexiou, για τον «τελετουργικό θρήνο για θεούς και ήρωες», κοινό στους λαούς της Ανατολής (Alexiou, 2002: 117 κ.ε.). Ο Ηρακλής στρέφεται ενάντια στη μοίρα του, μοιρολογεί (Schmitt, 1901: 6-12), καθώς το θρηνητικό τραγούδι δεν απευθύνεται μόνο σε νεκρούς, αλλά αποτελεί και διαμαρτυρία του ήρωα ενάντια στη μοίρα του (Alexiou, ό.π., σημ. 5).

Η *Ηρακλέους Κάθοδος* απαρτίζεται από δύο μέρη. Στο πρώτο, το οποίο ενσωματώνει την ελληνική παράσταση της *Καθόδου* (Απρίλιος 1999, Θέατρο Άττις), διμελής ανδρικός Χορός (Τάσος Δήμας, Δήμος Τσιγάκος) συμπάσχει με τον Ηρακλή (Ιερώνυμος Καλετσάνος), ενώ στο δεύτερο μέρος, εξάμελής Χορός, ο οποίος αποτελείται εκτός από τους τρεις Έλληνες και από τρεις Τούρκους ηθοποιούς, συντροφεύει τον διπλό Ηρακλή (Έλληνας και Τούρκος). Οι δύο

³ Η παράσταση δόθηκε στις 28 Μαΐου 1999, στο Δημοτικό Θέατρο της Κωνσταντινούπολης στην Τουρκία. Για τα σκηνικά και τα κοστούμια υπεύθυνος ήταν ο Ερμόφιλος Χοντολίδης. Τους ρόλους απέδωσαν οι: Τάσος Δήμας, Ιερώνυμος Καλετσάνος, Δήμος Τσιγάκος, Γιετκίν Ντικινσίλέρ, Ντεβρίμ Νας, Μουράτ Εργκούν, Τζελάλ Περκ, Τζεμ Μπεντέρ, Γίτ Οτσενέρ.

φιγούρες, όψεις του ίδιου χαρακτήρα αντικατοπτρίζονται η μία στην άλλη «κατά το μοτίβο του καθρέπτη» (Χατζηδημητρίου, 2010: 126) και παραπέμπουν στην κοινότητα και την παγκοσμιότητα του ανθρώπινου πόνου. Στο πρώτο μέρος, ο Ηρακλής, ως πάσχον σώμα σπαράσσεται στο έδαφος σε μία σχεδόν στατική αναπαράσταση του ολοφυρμού, ενώ ο διμελής Χορός με τον έλεγχο της αναπνοής που χαρακτηρίζει τη θρηνητική τελετουργία του νεότερου μοιρολογιού και τη συλλαβική επιμήκυνση, σωματοποιεί τον ρυθμό και εκφράζει το λόγο-πόνο (Αρβανίτη, ό.π.: 106). Τα μαύρα κοστούμια και το σκοτεινό, γυμνό σκηνικό συνηγορούν στην ατμόσφαιρα του θρήνου, καθώς επίσης και η επανάληψη χαρακτηριστικών φράσεων όπως: “είν’ όλος μια πληγή και μέσα κι έξω”. Στις ιδιαίτερες αναπαραστάσεις σωματικότητας του πρώτου μέρους θα πρέπει να συμπεριληφθεί αφενός η απόδοση των άθλων του Ηρακλή από τον διμελή Χορό, συνοδεία πολεμικών ιαχών και αφετέρου, το «αργόσυρτο ζειμπέκικο», το οποίο «ενέχει ταυτόχρονα τον οδυρμό του μοιρολογιού και την αρχέτυπη εκφραστική του πόνου» (Τσατσούλης, 1999) του Τάσου Δήμα. Ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο μέρος, οι εξευμενιστικές νεκρικές χοές λαμβάνουν χώρα, με χούφτες σιταριού να σκορπίζονται στο έδαφος από τον εξαμελή, πλέον, Χορό που παίρνει τη θέση του στη σκηνή. Το δεύτερο μέρος οριοθετείται από το επαναληπτικό χτύπημα κουδουνιού ή καμπάνας, ένδειξη είτε της επαναφοράς της κατάστασης από την πολυφωνία της διγλωσσίας είτε της έναρξης νέου κύκλου θρηνητικού διαλόγου ανάμεσα στον Χορό και στον διπλό Ηρακλή που κείται σπαραγμένος κατά γης. Τα σχόλια πάντως του Χορού, το ύφος και η εκφορά του λόγου, τουλάχιστον στην αρχή του δεύτερου μέρους, έχουν μία περιπαικτική διάθεση εμπαιγμού του σπαραζόμενου ήρωα, πιθανή αναφορά στην κατάληψη του νου του από την Ίριδα και τη Λύσσα. Άλλωστε το μοτίβο της τρέλας που πλήττει τον ήρωα θα κυριαρχήσει στην προσέγγιση του σκηνοθέτη στον *Αίαντα* του Σοφοκλή. Ο τελετουργικός θρήνος κορυφώνεται στο μοιρολόγι του τέλους με τα σώματα των ηθοποιών να πάλλονται από τον εσώψυχο πόνο συνοδεία του θρηνητικού αμανέ της Τουρκάλας Αϊλά Αλγκάν, η οποία «αναδεικνύεται έτσι σε αρχετυπική φιγούρα της θρηνωδού Γυναίκας-Μητέρας, εικόνα που κατακλύζει τα βαλκανική παράδοση [...]» (Χατζηδημητρίου, ό.π.: 126).

Το δεύτερο παράδειγμα σκηνικής διασκευής τραγικού μύθου από τον Θεόδωρο Τερζόπουλο αντλεί υλικό από τον *Αίαντα* του Σοφοκλή. Ο σκηνοθέτης στην προσέγγιση του 2004 με τίτλο *Αίας ή τρέλα* (πρώτη παράσταση 26 Ιουνίου 2004, Αρχαίο Θέατρο Δελφών)⁴, σε ελεύθερη απόδοση της μετάφρασης του Ιωάννη Γρυπάρη, εστιάζει στην περιγραφή της ένθεης τρέλας του ήρωα από την Τέκμησσα (215-221, 232-244, 284-304), την οποία δραματοποιεί με όχημα τα σώματα τριών ηθοποιών του Τάσου Δήμα, του Μελέτη Ηλία και του Σάββα Στρούμπου, που εναλλάσσονται στον ρόλο του Αφηγητή (ως προς την τριτοπρόσωπη εκφορά του λόγου) – Αίαντα (ως προς τη σωματοποιημένη απεικόνιση του άλγους του ήρωα). Πρόκειται ουσιαστικά για πολιτική προσέγγιση του τραγικού μύθου καθώς ο ήρωας-πολεμιστής ανατρέπεται, γκρεμίζεται από το βάθρο του και περνά στο παραλήρημα της παραφροσύνης. Αυτό το παραλήρημα «δεν είναι αποτέλεσμα μιας άνισης αναμέτρησης του ατόμου με το κακό, αλλά της ανατροπής ολόκληρου του κόσμου και της εκμηδένισης όλων των αξιών του» (Μπακονικόλα – Γεωργοπούλου, 1998: 22). Επιπλέον, ο Τερζόπουλος μέσω της “σωματοκεντρικής” μεθόδου του «συντονίζεται με τη σύγχρονη πρακτική του πολιτικού θεάτρου και το σχεδόν έμμονο ενδιαφέρον της για το σώμα ως πολιτική οντότητα» (Χατζηδημητρίου, ό.π.: 183-4). Ταυτόχρονα, η σκηνική διάταξη, ο κατακερματισμένος, αποσπασματικός “λόγος-πόνος” και η σωματοποίηση της τρέλας αποδίδουν στη σκηνική

⁴ Το έργο, σε δραματουργική συνεργασία των Νίκου Νομικού και Κώστα Αρβανιτάκη, ανέβηκε στο Θέατρο Άττις για μεγάλο αριθμό παραστάσεων (83 στο σύνολό τους), από τις 10 Δεκεμβρίου 2004 έως τις 3 Απριλίου 2005. Στη συνέχεια και έως το τέλος του 2005, περιόδευσε στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Ρωσία, Αυστρία, Ιαπωνία, Πολωνία, Μεξικό, Ισπανία, Γερμανία, Λιχτενστάιν). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το έργο, με τους ίδιους συντελεστές, παρουσιάστηκε, τον Οκτώβριο του 2021, στο φεστιβάλ του ΜΙΤΕΜ στη Βουδαπέστη όπου ο σκηνοθέτης ήταν το τιμώμενο πρόσωπο.

μεταγραφή του μύθου τον οικουμενικό της χαρακτήρα, καθώς τοποθετούν στο κέντρο του ενδιαφέροντος τον παγκόσμιο άνθρωπο.

Το σκηνικό της παράστασης ορίζεται από τα βάθρα τα οποία σε σχήμα σταυρού γεωμετρούν τον χώρο επιχειρώντας την «κατάδυση στις αρχέγονες μορφές της ανθρώπινης έκφρασης [...]» (Σαμπατακάκης, 2008: 117). Ήδη από την αρχή της παράστασης τρία από τα βάθρα της οριζόντιας διάταξης παρουσιάζονται αναποδογυρισμένα, αποκαλύπτοντας την αιματοβαμμένη κόκκινη πλευρά τους, συνώνυμη της ανατροπής και της «αντίστροφης όψης της ευτυχίας» (Αρβανίτη, ό.π.: 105). Οι τρεις ηθοποιοί με σκονισμένα μαύρα παντελόνια, ξυπόλητοι, γυμνοί από τη μέση και πάνω αναπαριστούν τον άνθρωπο, απογυμνωμένο από ηρωισμό. Ο καθένας ξεχωριστά θα αποδώσει το ίδιο κείμενο με διαφορετικό τρόπο εκφοράς του λόγου και με διαφορετικό σκηνικό αντικείμενο – σύμβολο, ενώ οι υπόλοιποι υιοθετούν τόσο το αντικείμενο όσο και τις σωματικές κινήσεις και χειρονομίες δίνοντας συνολικά την εντύπωση τριχοτόμησης του ήρωα. Ο Μελέτης Ηλίας πρωταγωνιστεί στην πρώτη εκδοχή με τα μαχαίρια, την τραγικότερη, όπως καθίσταται σαφές από την επιμελημένη ανατροπή – αναστροφή όλων των βάθρων αλλά και από τις άγριες πολεμικές κινήσεις των ηθοποιών. Ο Τάσος Δήμας προεξάρχει στη δεύτερη εκδοχή με τους μπαλτάδες, αιχμηρά σατυρική, όπως δηλώνεται από τη χρήση του φονικού μπαλτά ως καθρέπτη από τον Δήμα. Τέλος, ο Σάββας Στρούμπος ηγείται της τρίτης εκδοχής με τις κόκκινες ψηλοτάκουνες γόβες, ενδεικτικές της καμπαρέ αισθητικής που σηματοδοτείται από την απογύμνωση του τραγικού μύθου (McDonald, 2006: 36). Επιπλέον, τα πρόσωπα-προσωπεία των ηθοποιών, με τα μάτια να ατενίζουν το κενό της τρέλας, «εκπέμπουν τη μανική παραφορά και τον οντολογικό τρόμο των σωμάτων» (Χατζηδημητρίου, ό.π.: 115).

Ο κατακερματισμένος λόγος της προσέγγισης του Τερζόπουλου στον *Αίαντα* του Σοφοκλή ενέχει τραγικότητα στα όρια της ειρωνικής εκτροπής που προσιδιάζει στον πολιτικό χειρισμό του θέματος. Η παρόμοια διάθεση αποτυπώνεται στον κλαυσίγελο που κυριαρχεί στην παράσταση, καθώς τα εκκωφαντικά γέλια διαδέχονται σπαρακτικοί λυγμοί και αντιστρόφως. Το πλαίσιο του λόγου δίνουν χαρακτηριστικές φράσεις ερωταποκρίσεις ή προσταγές, όπως: “πού έγινε;”, “δεν ξέρω”, “πότε έγινε;”, “δεν ξέρω”, “λέγε”, “τι να πω;”, “λέγε σε μας που για τα πάθη του Αίαντα πονάμε” καθώς και επαναλαμβανόμενες λέξεις όπως: “τι;”, “πότε;”, “εγώ;”, “όχι εγώ”, καθώς και: “τρέχει”, “σκοτώνει”, “γελάει”. Η μουσική της παράστασης, ιδιαίτερα χαρακτηριστική, είναι δηλωτική της μετάβασης από τη μία σκηνή στην άλλη. Πρόκειται για τη μουσική από το τραγούδι των Pink Floyd: «Get your filthy hands of my desert», το οποίο και ακούγεται στο τέλος της παράστασης και αναφέρεται στις καταστρεπτικές συνέπειες του πολέμου. Το μουσικό μοτίβο και το τραγούδι «επικαιροποιούν» την πολιτική, αντιπολεμική εκδοχή του *Αίαντα* από τον Τερζόπουλο και προσθέτουν μια σύγχρονη προέκταση στην τραγωδία, κάνοντας σχόλια σε σύγχρονους πολέμους και τρέλες των ανθρώπων και των θεών» (Μικελίδης, 2005: 38). Στην ίδια κατεύθυνση του πολιτικού σχολιασμού, τα βάθρα του σκηνικού μετατρέπονται σε φέρετρα, καθώς οι ηθοποιοί, αφού απεκδυθούν το ρόλο τους, θάβουν τα σκηνικά αντικείμενα στη μία αιματοβαμμένη λεκάνη και την κλείνουν με την άλλη. Τελευταία θα πετάξουν τα σφουγγαράκια μακιγιάζ μετά το πουδράρισμα του προσώπου τους. Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος προσάρμοσε τον μύθο του Αίαντα για να εκφράσει το σύγχρονο πολιτικό, αντιπολεμικό σχόλιο.

Συνοψίζοντας, η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί πηγή έμπνευσης για μεγάλο αριθμό σύγχρονων σκηνοθετών, οι οποίοι, μέσω της διαδικασίας της “οικειοποίησης” και της “προσαρμογής” του αρχαίου μύθου, τη διασκευάζουν ώστε να εκφράσουν επίκαιρους προβληματισμούς κοινωνικοπολιτικού και αισθητικού ενδιαφέροντος. Οι σκηνικές διασκευές, σε πολλές περιπτώσεις, εντάσσονται στο πλαίσιο του διαπολιτισμικού θεάτρου καθώς, χρησιμοποιούν στοιχεία μορφής και κίνησης μη Δυτικών παραδόσεων, που εστιάζουν στο σωματικό, χειρονομιακό κώδικα. Στο παραπάνω πλαίσιο, ο Θεόδωρος Τερζόπουλος, μέσα από

τις τεχνικές της κίνησης και του ψυχοσωματικού ρυθμού του ασιατικού θεάτρου, αφενός “οικειοποιείται” τον αρχαίο ελληνικό μύθο για να αποδώσει την παγκοσμιότητα του θρήνου και του πόνου της ανατροπής του βίου, στην περίπτωση της *Ηρακλέους Κάθοδος*, και αφετέρου διασκευάζει την αρχαία ελληνική τραγωδία στην περίπτωση του *Αίας ή τρέλα* για να καταδείξει τις καταστροφικές συνέπειες των πολεμικών συρράξεων.

Βιβλιογραφία

- Alexiou, M. (2002). *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*. Αθήνα: MIET.
- Αρβανίτη, Κ. (2011). Το θρηνούν Σώμα: Ο θρήνος για την κοινότητα και ο προσωπικός θρήνος. Στο Μ. Κόρπη (Επιμ.). *Πρακτικά 1^{ης} και 2^{ης} Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος. Θέατρο Άτις* (σσ. 99-120). Κιάτο: Κατάγραμμα.
- Arvaniti, E. (1996). *The representation of women in contemporary productions of Greek tragedies based on the myth of Orestes, with special reference to the theme of matricide* (unpublished doctoral dissertation). University of Kent at Canterbury. doi:10.22024/UniKent/01.02.86125
- Βαροπούλου, Ε. (2000). Πρόλογος. Στο *Θεόδωρος Τερζόπουλος και θέατρο Άτις: Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια* (σσ. 9-14). Αθήνα: Άγρας.
- Beaumont-Thomas, B. (2015). Sex, drink and death: Almeida announces trio of ancient Greek tragedies. *Guardian* (12.3.2015). Retrieved from: <https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/12/almedia-ancient-greece-season-ben-whishaw-rupert-goold-rachel-cusk>
- Doerries, B. (2015). When people see their own struggles reflected in ancient stories, something powerful happens. *Guardian* (26.10.2015). Retrieved from: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/dec/26/when-people-see-their-own-struggles-reflected-in-ancient-stories-something-powerful-happens>
- Folley, H. P. (1999). Modern performance and adaptation of Greek tragedy. *Transactions of the American Association*, 129, 1-12.
- Hardwick, L. (2021). Translation and/as adaptation. Στο Liapis V. & Sidiropoulou A. (Eds.). *Adapting Greek tragedy: Contemporary contexts for ancient texts* (pp.110-131). Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrison, T. (1992). *The common chorus*. London: Faber and Faber.
- Klein, D. (2017). Theatre of war: Ancient Greek drama as a forum for modern military dialogue. In Rodosthenous, G. (Ed.). *Contemporary adaptations of Greek tragedy. Auteurship and Directorial Visions* (pp.147-164). London: Bloomsbury.
- McDonald, M. (1992). *Ancient sun, modern light*. New York: Columbia University Press.
- (2006). Theodoros Terzopolos, a director for the ages: Theatre of the body, mind, and memory. In *Journey with Dionysos. The theatre of Theodoros Terzopoulos* (pp. 8-39). Theater der Zeit.
- Mee, B. and Foley, H. P. (Eds.) (2011). *Antigone on the contemporary world stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Μικελίδης, Ν. Φ. (2005). Τρέλες των ανθρώπων και των θεών. *Ελευθεροτυπία* (2.4.2005).
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. (1998). *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*. Αθήνα: Πατάκης.
- Rabkin, G. (1985). Is there a text on this stage? Theatre/Authorship/Interpretation. *Performing Arts Journal*, 9 (2/3), 142-159.
- Rodosthenous, G. (Ed.). (2017). *Contemporary adaptations of Greek tragedy. Auteurship and Directorial Visions*. London: Bloomsbury.
- Sanders, J. (2016). *Adaptation and appropriation*. (2nd ed). London: Routledge.
- Schmitt, J. (1901). Myrolog oder Moirolog, *IF* 12, 6-12.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2008). *Γεωμετρώντας το χάος: Θέατρο και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

- (2021). Ξένες, ανόητες υποθέσεις... Το ηθικό χρέος ως αλλότριο βάρος. *1ο Διεθνές Συνέδριο Αρχαίου Δράματος: Η έννοια του ηθικού χρέους στο αρχαίο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού-Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού & Εθνικό Θέατρο, Εθνικό Θέατρο, <https://www.academia.edu/53308698/>.
- Τερζόπουλος, Θ. (2000). *Αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*. Αθήνα: Άγρας.
- (2002). Η Επίδαυρος είναι τόπος συνάντησης για όλο τον πλανήτη, *Ημερησία* (20.7.2002).
- Τσατσούλης, Δ. (1999, Μάιος 8-5). Η μανία και το δηλητήριο κριτική *Καθόδου*. Σκην. Θ. Τερζόπουλος, *Ημερησία*.
- Χατζηδημητρίου, Π. (2010). *Θεόδωρος Τερζόπουλος. Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Μεταγραφές του λόγου και του μύθου του αρχαίου δράματος

Τιτίκα Δημητρούλια

Καθηγήτρια, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ
tdimi@frl.auth.gr

1. Εισαγωγή

Το αρχαίο δράμα, ως μέσο διαφύλαξης και διακίνησης (οικουμενικής) πολιτισμικής μνήμης και μαζί αξιομνημόνευτο και μνημειωμένο αντικείμενό της (Erl1, 2011: 126-127), προσεγγίζεται διαχρονικά με ποικίλους τρόπους και οι μεταγραφές του αντανακλούν και μαζί καθορίζουν την πρόσληψή του σε μια εποχή και μια κοινωνικο-πολιτισμική και θεατρική πραγματικότητα, με τα εξίσου ποικίλα και συχνά αντικρουόμενα ιδεολογικά και αισθητικά προτάγματά τους. Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η εξέταση της σύγχρονης μεταγραφής του αρχαίου δράματος από τη σκοπιά των μεταφραστικών σπουδών, με μελέτη περίπτωσης τον μύθο της Μήδειας και την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Στο επίκεντρο του προβληματισμού μας βρίσκεται η μετάφραση, ως η πλέον αναγνωρίσιμη μορφή μεταγραφής (rewriting, Lefevere 1992), η οποία διευρύνεται στις σύγχρονες μεταφραστικές σπουδές για να συμπεριλάβει όλα εκείνα τα «μεταφραστικά φαινόμενα [που] εμφανίζονται σε όλες τις γλώσσες, σε μείζονες και ελάσσονες λόγους, και σε πολλές μορφές επικοινωνίας και όχι μόνο σε επίπεδο γραπτών κειμένων» (Gentzler, 2017: 1). Η εξ' ορισμού πολυσημειωτική θεατρική μετάφραση, εξετάζεται έτσι πέραν της παραδοσιακής αντίθεσης μεταξύ της κειμενοκεντρικής και παραστασιοκεντρικής προσέγγισής της, με όρους που υπερβαίνουν την ουσιοκρατική πιστότητα και ισοδυναμία¹.

Στόχος μας είναι να εξετάσουμε ενδεικτικές μεταγραφές του αρχαίου δράματος στο ενδογλωσσικό, διαγλωσσικό και διασημειωτικό μεταγραφικό συνεχές, στο οποίο η μετάφραση συναντάται με τη διασκευή στις ποικίλες εκφάνσεις της, με απώτατο ορίζοντα τον κατά Genette υπερκειμενικό μετασχηματισμό (2018: 31), νοούμενο και στη σύγχρονη, τεχνολογική, διαμεσική του διάσταση. Με αναφορά στον χειρισμό (manipulation) του κειμένου-πηγής κατά τη μεταγραφή, θα εξετάσουμε την ενδογλωσσική μετάφραση της *Μήδειας* από τον Γιώργο Χειμωνά (1989)· τη διαγλωσσική μετάφραση και διασκευή της από το τμήμα Παραστατικών Τεχνών του πανεπιστημίου Elon (2021)· και την υπερκειμενική, διαμεσική δημιουργία *Medea Project_1* της καλλιτεχνικής κολεκτίβας «Medea electronique» (2007), έχοντας πλήρη επίγνωση ότι θίγουμε μόνο, από τη συγκεκριμένη σκοπιά των μεταφραστικών σπουδών, κάποια πολύπλοκα ζητήματα που αφορούν την πρακτική και τη μελέτη της μεταγραφής του δράματος στη σύγχρονη, παγκοσμιοποιημένη, ψηφιακή πραγματικότητα. Τα ζητήματα αυτά βρίσκονται σήμερα στην καρδιά του διεπιστημονικού διαλόγου μεταξύ των θεατρικών και των μεταφραστικών σπουδών, των σπουδών διασκευής και των διαμεσικών σπουδών, ενός διαλόγου ιδιαιτέρως γόνιμου παρά τις όποιες αντιπαραθέσεις.

2. Η θεατρική μετάφραση ως κατεξοχήν μορφή μεταγραφής

Η λογοτεχνική μετάφραση, η οποία έχει επί μακρόν συνδεθεί με τη μετάφραση των δραματικών κειμένων, εξετάζεται σήμερα στην δημιουργική, έως και ειδολογική, αυτονομία της (Robinson, 2017) και θεωρείται υπό ριζικά αντι-εργαλειακές οπτικές, σύμφωνα με τις

¹. Για μια επισκόπηση της θεωρίας της θεατρικής μετάφρασης και της κειμενοκεντρικής και παραστασιοκεντρικής προσέγγισής της, βλ. Morini 2022.

οποίες «το κείμενο-πηγή προσέρχεται ήδη διαμεσολαβημένο στη μεταφραστική διαδικασία και μπορεί να υποστηρίξει πολλές και αντικρουόμενες ερμηνείες» (Venuti, 2019:40)². Ο André Lefevere, ο οποίος σχολίασε πολύ νωρίς την ιδιαιτερότητα της μεταφρασμένης δραματικής λογοτεχνίας με αναφορά στην παράστασή της (1980), θεωρούσε ήδη στη δεκαετία του '90 τη λογοτεχνική μετάφραση ως την κατεξοχήν αναγνωρίσιμη μορφή της μεταγραφής ή δεύτερης γραφής (1992: 9), η οποία περικλείει ως έννοια όλους τους μετασχηματισμούς ενός προϋπάρχοντος κειμένου που λαμβάνουν χώρα μέσα σε συγκεκριμένες πολιτικές και καλλιτεχνικές δομές, αντανakλούν συγκεκριμένες ιδεολογικές και αισθητικές επιλογές και «χειρίζονται» τα κείμενα με ποικίλους όρους και διαφορετικές στοχεύσεις (1992: 1-10). Οι μετασχηματισμοί αυτοί περιλαμβάνουν την κριτική, την ανθολογία, την επιμέλεια, την ιστοριογραφία, τη συντομευμένη έκδοση, την προσαρμογή και διασκευή για ειδικό κοινό ή τη διαμεσική, διασημειωτική μεταφορά, την οποία ωστόσο δεν πραγματεύεται ο Lefevere (1992: 6-7). Καθώς οι μεταγραφές, της μετάφρασης συμπεριλαμβανομένης, διακινούν συγκεκριμένες εικόνες των έργων και είναι εξόχως αποτελεσματικές όσον αφορά το ευρύ κοινό των μη επαγγελματιών αναγνωστών (1992: 5), οι ερευνητές οφείλουν, κατά τον Lefevere, να αναρωτιούνται ποιος μεταγράφει, γιατί, υπό ποιές συνθήκες και για ποιο κοινό (1992: 7).

Ο Edwin Gentzler ενσωματώνει και διευρύνει τον προβληματισμό του Lefevere στο έργο του για τη μετάφραση και τη μεταγραφή στις μετα-μεταφραστικές σπουδές, συμπεριλαμβάνοντας στο πεδίο της έρευνας κάθε είδους διασκευές και υπερκειμενικές μεταγραφές (2017: 2). Κατ' αυτόν, «κάθε γραφή είναι μεταγραφή, ή μάλλον μεταγραφή μιας μεταγραφής μιας άλλης μεταγραφής και η μετάφραση –ενδογλωσσική, διαγλωσσική και διασημειωτική– διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη διαδικασία αυτή» (ibid.: 10). Η θέση αυτή συντονίζεται με την εξωστρέφεια των μεταφραστικών σπουδών σήμερα: στον πρόλογό της η Susan Bassnett κάνει λόγο για «στροφή προς τα έξω» του πεδίου, η οποία σηματοδοτεί μια «μεγαλύτερη ανταλλαγή με άλλους κλάδους σε μια αμοιβαία επωφελή διαδικασία εισαγωγής και εξαγωγής μεθοδολογιών και ιδεών» και αναμένεται να αναδείξει τη μετάφραση ως «θεμελιώδη πολιτισμική προϋπόθεση, υπόβαθρο της επικοινωνίας στον 21^ο αιώνα» (2017: ix-x).

Στο πλαίσιο της συζήτησης αυτής, το παραδοσιακό αντιθετικό δίπολο μετάφραση-διασκευή στο θέατρο τίθεται σαφώς υπό αίρεση, ειδικά καθώς η θεατρική πρακτική έχει αλλάξει τις τελευταίες δεκαετίες σημαντικά και «η 'διακειμενικότητα' σε συνδυασμό με τις αρχές και έννοιες του σύγχρονου θεάτρου, όπως το 'μεταθέατρο' και η 'performance', η 'δραματοποίηση' και η 'διασκευή', αποτελούν το νέο 'κανόνα' δραματικής έκφρασης και σκηνικής πράξης που εκτοπίζει, ολοένα και περισσότερο, τις παλιότερες καθιερωμένες και 'κλασικές' μορφές θεάτρου» (Γραμματάς & Μουδατσάκης, 2008: 60-61). Η δε έννοια της μεταγραφής, η οποία είναι ποικιλοτρόπως ενσωματωμένη στον προβληματισμό που αναπτύσσεται στις σύγχρονες μεταφραστικές και μετα-φραστικές σπουδές, θεωρείται από τους ερευνητές των σπουδών διασκευής ως ταυτόσημη, σε συγκεκριμένα συμφοραζόμενα, με τη διασκευή (Krebs, 2014· Laera 2014).

Ο προβληματισμός για την υπέρβαση της αντίθεσης μεταξύ μετάφρασης και διασκευής στη θεατρική πράξη δεν είναι καινούργιος. Ήδη στη δεκαετία του '70, είχε προταθεί από τον κεντρικό ποιητή και μεταφραστή Michel Garneau ο όρος 'tradaptation', μετάφραση-διασκευή για το θέατρο, για να δηλώσει τις ποικίλες παρεμβάσεις στο δραματικό κείμενο στο πλαίσιο της παράστασης (Delisle, 1986: 4· βλ. επίσης Gambier 1992). Αντίστοιχα, στον ελληνικό χώρο, μια σειρά από όρους δηλώνουν διαχρονικά ένα μεταφραστικό-μεταγραφικό συνεχές με βάση την εστίαση και την ένταση της παρέμβασης, όπως μετάφραση, ελεύθερη μετάφραση, απόδοση, διασκευή, προσαρμογή κ.λπ. Η αλλαγή έγκειται στα νέα πεδία

² Για τη διαμεσολάβηση ως διάθλαση όσον αφορά το μεταφρασμένο δραματικό κείμενο, βλ. Lefevere (1982: 5). Ο Lefevere είχε εισηγηθεί νωρίτερα την έννοια της διάθλασης (refraction, 1982) και της σημασίας της για την εξέλιξη της λογοτεχνίας, σε ένα κείμενό του για τις θεατρικές μεταφράσεις του Brecht. Ορίζει τη διάθλαση ως «την προσαρμογή-διασκευή ενός λογοτεχνικού έργου για ένα διαφορετικό κοινό, που επιδιώκει να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο το κοινό διαβάζει το έργο» (1982: 4) και μία από τις μορφές της είναι η μετάφραση. Η διάθλαση θα δώσει τη θέση της στη συνέχεια στην έννοια της μεταγραφής.

δημιουργικής συνομιλίας που ανοίγονται ανάμεσα σε (θεωρητικά και ακαδημαϊκά) διακριτούς σήμερα χώρους, όπως είναι η θεωρία του θεάτρου, της μετάφρασης και της διασκευής, με εκατέρωθεν πρωτοβουλίες, οι οποίες εντάσσουν αναπόφευκτα και τη διαμεσικότητα στην προβληματική τους. Στη διεπιστημονική αυτή συνομιλία, στην οποία η έννοια της μεταγραφής κατέχει εξέχουσα θέση, τα όρια του συνεχούς διευρύνονται πέραν του γραπτού κειμένου με τη διασημείωση, αλλά και οι ίδιες οι έννοιες της μετάφρασης και της διασκευής ανασηματοδοτούνται. Στη βάση αυτή, θα εξετάσουμε στη συνέχεια τις συγκεκριμένες μεταγραφές της *Μήδειας* του Ευριπίδη.

3. Η θεατρική μετάφραση ως μεταγραφή: αιρετικοί ελιγμοί

Στο ένα άκρο του μεταγραφικού συνεχούς στον χώρο του αρχαίου δράματος βρίσκονται οι διαφορετικών κατευθύνσεων ενδογλωσσικές, φιλολογικές μεταφράσεις, στις οποίες δεν θα αναφερθούμε, καθώς μας ενδιαφέρει η κρίσιμη μάζα των μεταγραφών που προορίζονται για παράσταση, είτε χαρακτηρίζονται απλώς ως μεταφράσεις ή ως ελεύθερες μεταφράσεις και αποδόσεις. Θα εξετάσουμε ενδεικτικά τη μεταγραφική πρακτική του πεζογράφου Γιώργου Χειμωνά, του οποίου η σχέση, κατά τα λεγόμενά του, «με τον αρχαίο λόγο είναι πολύ παλιά, όσο περίπου και με τη γραφή. Ίσως και παλαιότερη», αλλά εισέρχεται στον χώρο της μετάφρασης του αρχαίου δράματος με μια κατά παραγγελία μετάφραση, της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή το 1983, την οποία του ζήτησαν η Ειρήνη Παππά και ο Μιχάλης Κακογιάννης (1984: 7). Ο Χειμωνάς μεταφράζει για το θέατρο επί μία δεκαεπταετία (1983-1998)³, κατά την οποία ασχολείται επίσης συστηματικά με τον δοκιμακό λόγο, έχοντας βάλει τέλος στην μυθοπλασιακή του δημιουργία το 1990, οπότε και κυκλοφορεί το τελευταίο έργο του *Ο εχθρός του ποιητή*. Έτσι, η ενδογλωσσική και διαγλωσσική μετάφραση, την οποία ο ίδιος δεν ξεχωρίζει άλλωστε από το λογοτεχνικό του έργο (1999), μπορεί να νοηθεί ως η φυσική συνέχεια της δημιουργίας του. Η μεταφραστική του προσέγγιση στην αρχαία τραγωδία ειδικότερα καθορίζεται από τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει τη θεματική εστίασή της στη μοίρα και τα πάθη του ανθρώπου, τη γνωστική λειτουργία και την «αισθητική εντοσθιότητας και τελετουργίας» που τη χαρακτηρίζουν (Χειμωνάς, 1989: 11), στοιχεία που επικαθορίζουν επίσης την προσωπική του δημιουργία. Έτσι, η εκάστοτε μετάφρασή του λειτουργεί ως ένα διπλό διακείμενο, του ξένου κειμένου (Venuti 2006) και του πεζογραφικού του έργου.

Ο Χειμωνάς έχει εκθέσει την «κάποια ιδεολογία του της μεταγραφής της Τραγωδίας» –δικά του τα λόγια στο οπισθόφυλλο των *Βακχών*– στο σημείωμα στην πρώτη του μετάφραση ήδη, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή: «Ο ελληνικός λόγος, αρχαίος και νέος (νέος: όπως αντηχεί τον αρχαίο) αποτελεί για μένα το πιο ισχυρό ερέθισμα –με μια φυσική έννοια, εθνική και δημιουργική. Αφού ένας συγγραφέας είναι πάντα εθνικός: ερμηνεύει τη γλώσσα της φυλής του» (1984: 7)⁴. Η ερμηνεία βρίσκεται έτσι στο επίκεντρο της μεταφραστικής του πρακτικής και η πιστότητα αναζητείται «στους βαθύτερους δραματικούς και ποιητικούς ρυθμούς του αρχαίου κειμένου» (1984: 7).

Η μετάφρασή του της *Μήδειας*, κινείται, όπως και η μετάφραση της *Ηλέκτρας* την οποία σχολιάζει το παράθεμα που ακολουθεί, «με έναν ελεύθερο κυματισμό απέναντι στο αρχαίο [κείμενο], είτε μένοντας ακίνητο επάνω του (και εννοώ τις λέξεις που κράτησε) είτε φεύγοντας μακριά από εκείνο», με ποικίλους «αιρετικούς ελιγμούς», όπως ο ίδιος ονομάζει τις παρεμβάσεις του (1984: 9). Διότι δεν τον ενδιαφέρει «μία μίμηση λόγου», όπως αυτή που συχνά απαντά στις θεατρικές μεταφράσεις, αλλά η αυτούσια, αδιαμεσολάβητη μεταφορά του αρχαιοελληνικού λόγου σε έναν «δραστικό σύγχρονο ελληνικό λόγο», ο οποίος δεν θα

³ Για τον μεταφραστή Χειμωνά, βλ. Τουτουτζή, 2003· Δούκα-Καμπίτογλου, 2008· Δημητρούλια, 2021.

⁴ Στον πρόλογο των *Βακχών*, ο Χειμωνάς διατείνεται ότι «Η ελληνική τραγωδία είναι μια παλίρροια της μνήμης της πτώσης του ανθρώπου, η οποία διαβρέχει την θεολογία, την οντολογία και την γνωσιολογία, και βέβαια και την τέχνη του πολιτισμού του –εννοώ, του «δυτικού», ελληνογενούς πολιτισμού· δεν αναγνωρίζω άλλον» (1989: 11). Η θέση του αυτή φωτίζει τόσο την ιδεολογική στόχευση των μεταγραφών του όσο και τη σχέση τους με το έργο του.

ενσωματώνει ιστορικά επικαθορισμένους τρόπους εκφοράς του υπαρξιακού, οντολογικού πένθους (1984: 8), που κατ' αυτόν αποτελεί έναν από τους ακρογωνιαίους λίθους της τραγωδίας γενικά και της *Μήδειας* ειδικότερα (1989: 10-11).

Από την περιγραφή της πρακτικής του, την οποία ο ίδιος ονομάζει απλώς «μετάφραση», ενώ η μελετήτρια των ενδογλωσσικών μεταφράσεων του Ουρανία Τουτουτζή λόγου χάρι «απόδοση» (2003), συνάγεται ότι αντιλαμβάνεται το δραματικό κείμενο ως πολλαπλό και, κυρίως, διαμεσολαβημένο, και θεωρεί ότι η ερμηνεία του μπορεί, μέσα από τη μετάφρασή του, να εξαλείψει τη διαμεσολάβηση αυτή και να οδηγήσει στην άμεση σύνδεση του σύγχρονου θεατή με τον αρχαιοελληνικό λόγο. Ως εκ τούτου, η πιστότητα εντοπίζεται στο επίπεδο της ερμηνείας και όχι της απόδοσης του λόγου, στο πλαίσιο μιας σχέσης που εγκαθιδρύεται στη βάση της λειτουργικότητας του μεταφράσματος και της συνέπειας του μεταφραστή, με όρους θεωρίας του σκοπού: το αρχαίο κείμενο μεταγράφεται ώστε να διατηρήσει την κατά το δυνατόν ίδια λειτουργία στο νέο πλαίσιο υποδοχής, με τον μεταφραστή να αναλαμβάνει την ευθύνη της –αναγκαστικής– διαμεσολάβησης με όρους συνέπειας (Nord 2002). Η ιδεολογική διάσταση της μεταφραστικής χειρονομίας του Χειμωνά, ως προνομιακού ερμηνευτή ενός λόγου με διαχρονική ενότητα στο πλαίσιο της κοινότητάς του, όπως και η αισθητική της διάσταση, συνδεδεμένη με την προσωπική του αντίληψη της λειτουργίας της λογοτεχνίας, την οποία υποστηρίζει η τραγωδία, αποτελούν το υπόβαθρο για μια πρακτική που χειρίζεται ελεύθερα το κείμενο και προσδιορίζεται ως μετάφραση –ή ενίοτε και ως μεταγραφή.

Ο χειρισμός αυτός στη *Μήδεια*, της οποίας μελετάμε εν προκειμένω το τυπωμένο κείμενο και μόνο, μέσα από παρεμβάσεις που ενδύονται ποικίλες μορφές (συμπύκνωση, προσθήκη, παράλειψη, μετατροπία-αλλαγή οπτικής), μετασχηματίζει ποσοτικά και ποιοτικά τον λόγο της *Μήδειας* και των άλλων προσώπων και προσανατολίζει την συγχρονική και μελλοντική πρόσληψη του έργου –και του μύθου. Στο επίκεντρό του βρίσκεται η ανάδειξη του εξ ορισμού βάρβαρου και ως εκ της υπερβολής του τραγικού έρωτα, όπως βιώνεται από τη γυναίκα και διπλά βάρβαρη, «από καταγωγή κι από έρωτα», *Μήδεια* (1982: 12). Ο Χειμωνάς τονίζει, με τους «ελιγμούς» του, τη γυναικεία αλληλεγγύη, αλλά και υπογραμμίζει το τραγικό σκότος της *Μήδειας*, σε συνάρτηση με την συγκεκριμένη, πολλαπλή βίωση του ξεριζωμού, και στην υπαρξιακή του διάσταση. Τα ενδεικτικά παραδείγματα που ακολουθούν επισημαίνουν τα σημεία όπου ο Χειμωνάς φεύγει συνειδητά μακριά από το αρχαίο κείμενο, στο πλαίσιο της ερμηνευτικής προσέγγισής του.

Ως προς τη γυναικεία αλληλεγγύη, για παράδειγμα, στο πρώτο επεισόδιο, ο μεταφραστής μετατρέπει την ευχή «ἄλοιο μὲν μή· δεσπότης γάρ ἐστ' ἐμός» της τροφού για τον αφέντη της *Ιάσονα* (στ. 83) σε κατάρρα, «να πεθάνει· κι ας τον υπηρετώ» (1989: 20). Στο πρώτο χορικό, προσθέτει στην προτροπή του χορού στη *Μήδεια* να μην θρηνεί για τον *Ιάσονα* («μὴ λίαν τάκου δυρομένα σὸν εὐνέταν», στ. 158-159), το σχόλιο ότι δεν της άξιζε: «μην οδύρεσαι μην κλαις τον άνδρα αυτόν πού έχασες. Δεν σου άξιζε» (1989: 23). Στο δεύτερο επεισόδιο, ο χορός, απαντώντας στο σχετικό αίτημα της *Μήδειας* (στ. 261-262), δεν αποδέχεται απλώς να παραμείνει σιωπηλός, καθώς αυτή έχει κάθε δίκιο να τιμωρήσει τον άντρα της (στ. 267), «δράσω τάδ'· ἐνδίκως γὰρ ἐκτείση πόσιν», αλλά την παρακινεί ρητά σε εκδίκηση: «*Μήδεια, εκδικήσου· δίκαια θα τιμωρήσεις τον άνδρα σου*» (1989: 27). Στο δεύτερο χορικό, επαναφέρει εμφατικά, με προσθήκες, την αξία και τη δόξα της γυναίκας («ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει», στ. 419), στη σύγκρισή της με τον άντρα: «*Και ο Φοίβος, ο αρχηγός των τραγουδιών, την ψυχή μου με αρμονία γεμίζει, την πρώτη γυναίκα ποιήτρια βαφτίζει. Δεν υπάρχει της γυναίκας αντάξιος ερωμένος*» [...]. «*Άξιο, άξιο, άξιο των γυναικών το γένος*» [...]. *Δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει της γυναίκας αντάξιος ερωμένος. Τιμή τιμή τιμή στον γυναικών το γένος*» (1989: 35-36).

Ως προς τη δέσμη παρεμβάσεων που αφορούν την ίδια τη *Μήδεια*, ο Χειμωνάς στο πρώτο επεισόδιο προσθέτει τον χαρακτηρισμό της ως «μελανής»: «Την ξέρω καλά –με τρόπο με γεμίζει: είναι από μέσα μελανή» (1989: 18), υπογραμμίζοντας έτσι εικαστικά τα σκοτάδια της *Μήδειας*. Στο δεύτερο επεισόδιο, προσδιορίζει τα έμψυχα, προς τα οποία συγκρίνεται η γυναίκα, «πάντων δ' ὄσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμη ἔχει γυναικὲς ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν» (στ. 230-231), ως έρποντα, παραπέμποντας ενδεχομένως στην μετά την Πτώση ανθρώπινη

συνθήκη, με αναφορά ενδεχομένως και στο κατοπινό «ἔρπ' ἔς τὸ δεινόν» (στ. 403): «Από όλα τα ἔμψυχα τα ερπετά που ἔχουνε και νου, εμεῖς οι γυναῖκες εἴμαστε η πιο ἄθλια φύτρα». Στη συνέχεια, παρουσιάζει τη γέννα στην πλέον βίαιη, σωματική της διάσταση, «ὡς τρίς ἂν παρ' ἄσπίδα στῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ» (στ. 250-251): «τρεις φορές σε πόλεμο να πάω, παρά να ξεσκιστεῖ γεννώντας η κοιλιά μου ἔστω και μια φορά» (1989: 26) –στην *Εκδρομή*, διαβάζουμε: «Ο θάνατος ὅπως ο ἔρωτας κι ὅπως η γέννα ο θάνατος εἶναι θαύμα κι αδιαντροπιά» (2005: 129). Στο ἴδιο επεισόδιο, η ερώτηση που η κακόπαθη Μήδεια απευθύνει στον Κρέοντα, για τον λόγο που την εξορίζει, «ἐρήσομαι δὲ καὶ κακῶς πάσχουσ' ὄμως» (στ. 280), γίνεται στη μετάφραση κραυγή ἀπὸ ἔγκατα ζοφερά, «σου φωνάζω μέσα ἀπὸ τὸ βαθύ πηγᾶδι μου» (1989: 28) και το σκοτάδι επανέρχεται σε μια προσθήκη που ερμηνεύει τους στίχους «κακῶς πέπρακται πανταχῆ· τίς ἄντερεῖ; ἀλλ' οὔτι ταῦτα ταῦτα, μὴ δοκεῖτέ πω» (στ. 364-365), τονίζοντας την αποφασιστικότητα της Μήδειας: «Αυτὴ εἶναι ἡ τελευταία μέρα. Θα νυχτώσει και θα εἶναι πια για πάντα νύχτα. Ὅμως μη σὰς περνᾶει ἀπὸ το νου πὼς εἶναι αὐτὸ το τέλος μου» (1989: 33). Τέλος, ο φόνος του ζευγαριού με το μαχαίρι, «κῆθηκτὸν ὄσω φάσγανον δι' ἥπατος, σιγῆ δόμους ἐσβᾶσ' ἴν' ἔστρωται λέχος;» (στ. 379-380) εξεικονίζεται ἄγρια, σωματικά και σεξουαλικά: «ἢ με μαχαίρι κοφτερό ν' ανοίξω την κοιλιά τους να σκίσω το σκῶτι τους να τους κόψω τα αἰδοῖά» (1989: 33) (οι υπογραμμίσεις δικές μας).

Ο Χειμωνάς υποστηρίζει, με τη μετάφρασή του, την ερμηνεία του προσώπου της Μήδειας (και με ὄρους ψυχαναλυτικούς. Τονίζει την πολύπλοκη φύση της γυναίκας, την οποία περιγράφει στο κείμενό του «Επαινος για τον ἄνδρα» να συνομιλεῖ με το φεγγάρι (1995: 103-104), αφήνοντας παράλληλα την πολλαπλή ταυτότητα της Μήδειας ανοιχτή σε κάθε λογῆς αναγνώσεις (Hall, Macintosh και Tarlin, 2000) και αναδεικνύοντας τη λειτουργία της τραγωδίας σε επίπεδο –ἀνέφικτης; – υπαρξιακῆς κάθαρσης στον σύγχρονο κόσμο. Η ερμηνευτικὴ μεταγραφή του, με τις εστιασμένες παρεμβάσεις της, εἶναι μια πολύπλοκη, προσεγμένη ως και την παραμικρὴ λεπτομέρεια κατασκευή, που επιδιώκει να διευρύνει το πλαίσιο πρόσληψης των «οντογνωσιολογικῶν κοιτασμάτων» του ἔργου ἀπὸ ἓνα ευρὺ κοινὸ – το οποίο συνεχίζει να συζητᾶ και να επαινεῖ τις μεταφράσεις του, πολλὰ χρόνια πια μετὰ τον θάνατό του, αποδεικνύοντας ὅτι ο χαρακτηρισμὸς ἐνὸς κειμένου ως μετάφρασης, ἀπόδοσης ἢ διασκευῆς δεν ἐπηρεάζει την ἰσχὺ του σε ἐπίπεδο πρόσληψης.

4. Ὅροι και ὅρια της διασκευῆς

Οι δύο μεταγραφές που θα εξετάσουμε στη συνέχεια πραγματώνονται σε διαφορετικὰ πολιτισμικά περιβάλλοντα, υπακούουν σε διαφορετικὲς στοχεύσεις και ενσωματώνουν, με διαφορετικὸ τρόπο η καθεμία, τα τεχνολογικά μέσα στην προβληματικὴ και την υλοποίησή τους.

Η παράσταση της *Μήδειας* που ἀνέβασε ο Fredrick J. Rubeck με τους φοιτητές του στο τμήμα παραστατικῶν τεχνῶν του πανεπιστημίου Elon θέλει, κατὰ τα λεγόμενά του, «να υπογραμμίσει πόσο εὐληπτη εἶναι η ἱστορία [της *Μήδειας*], με τον ἐγκιβωτισμὸ της παραδοσιακῆς ἱστορίας σε μια ψεύτικη τηλεοπτικὴ ἐκπομπή». Το μεταφρασμένο στα ἀγγλικά κείμενο της *Μήδειας* διασκευάζεται, με ποικίλες δομικὲς και κειμενικὲς παρεμβάσεις, που φωτίζουν τη συγκεκριμένη, παροντικὴ στόχευσή του ως μεταγραφῆς. Η παράσταση, που λόγω κορονοϊοῦ βιντεοσκοπήθηκε και προβλήθηκε διαδικτυακά, ξεκινᾶ με την τηλεοπτικὴ ἀναγγελία του θανάτου του Ἰάσονα και μια ἀναδρομὴ στην ἱστορία του, η οποία γίνεται μέσα ἀπὸ την ἐγκιβωτισμένη θεατρικὴ παράσταση, στο πλαίσιο της οποίας ο λόγος ἐνδύεται ποικίλες μορφές, ὅπως της μαρτυρίας, της τροφουῦ λόγου χάρη, στη δημοσιογραφικὴ ἐρευνα για τα συμβάντα, ἐνὼ ο χορὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐκφωνητές εἰδήσεων, μπλόγκερς και φωτογράφους (2021). (Βλ. Φωτογραφία 1 και 2).

Η μεταγραφικὴ ὀπτικὴ και πρακτικὴ του Rubeck ἐκκινεῖ ἀπὸ το σύγχρονο, οικεῖο βίωμα για να προσεγγίσει το ἀρχαῖο δρᾶμα, μέσα ἀπὸ την ἀνάδειξη της διαχρονίας και της οἰκουμεικότητος των ἀνθρωπίνων αἰσθημάτων, ἀλλὰ και της πρόσληψής τους ἀπὸ το κοινὸ. «Φόνος. Βασιλικὸς γάμος. Απιστία. Διαζύγιο. Παιδοκτονία. Ἐκδίκηση. Θρησκευτικὴ παραφορά. Ἐνα κοινὸ με

αδηφάγα περιέργεια. Έχουμε να κάνουμε με την αρχαιοελληνική τραγωδία; Φυσικά! Αλλά και με όσα περιλαμβάνουν οι πηχυαίοι τίτλοι στις λαϊκές εφημερίδες στο σούπερ μάρκετ και με την πρώτη ύλη των απογευματινών ενημερωτικών εκπομπών στην τηλεόραση [...] Η ανθρώπινη συνθήκη και τα πράγματα που μας τραβούν την προσοχή είναι ίδια ανά τους αιώνες. Τα ονόματα και οι τόποι αλλάζουν· το ύφος των ιστοριών ποικίλλει, αλλά επί της ουσίας καλλιτέχνες όλων των εποχών εξερευνούν *το τι σημαίνει να είναι κανείς άνθρωπος*» (2021, η υπογράμμιση δική μας). Η επιλογή του εξηγείται και από το πλαίσιο πρόσληψης του αρχαίου δράματος, την πολιτισμική απόσταση και διαφορά, η οποία αμβλύνει, ή τουλάχιστον διαφοροποιεί, την πολιτισμική μνήμη του κειμένου.

Το κείμενο της *Μήδειας* ακούγεται, μεταφρασμένο, παραλλαγμένο ή αποσπασματικό, στη διασκευή, ενώ τα ΜΜΕ εισέρχονται στον θεματικό πυρήνα του κειμένου, το οποίο αρθρώνει έτσι έναν δευτερογενή λόγο για τη λειτουργία τους. Πρόκειται για μια κλασική διασκευή (adaptation) κατά Sanders, «επανερμηνεία ενός δεδομένου κειμένου... με μετατοπίσεις του κειμένου-πηγή σε νέα πολιτισμικά και/ή χρονικά συμφραζόμενα» (2006: 19), η οποία απαντά και στην πολύ πρακτική ανάγκη εξεύρεσης έργων που δεν καλύπτονται από τον νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ενώ εισάγει παραστασιακά διάφορες άλλες μετατοπίσεις: π.χ. τα κοστουμάκια και τα σκηνικά παραπέμπουν ρητά στην Ανατολή και θέτουν ερωτήματα σε σχέση με την πρόσληψη του κειμένου ή την στόχευση της συγκεκριμένης μεταγραφής.

Μια τελευταία παρατήρηση έχει ένα κάνει με τον ενισχυμένο ρόλο της διαγλωσσικής μετάφρασης στην ερμηνεία και πρόσληψη του αρχαίου δράματος εκτός ελληνικών συμφραζομένων: είναι πολύ σύνηθες οι μεταγραφές του αρχαίου δράματος στο θέατρο να βασίζονται σε προγενέστερες μεταφράσεις, οι οποίες πολλαπλασιάζουν τα επίπεδα της διαμεσολάβησης και του χειρισμού. Η Kaite O'Reilly, η οποία μετέφρασε τους *Πέρσες* του Αισχύλου στην πολύ ενδιαφέρουσα παράσταση του Mike Pearson στο Εθνικό Θέατρο της Ουαλίας το 2010, χωρίς να μιλάει ελληνικά, συμβουλευτήκε, κατά τα λεγόμενά της 23 μεταφράσεις, χάρη στις οποίες έμεινε πιστή στην «αρχική» φωνή του κειμένου (2010: χ.σ., όπως πρτθ. από Krebs, 2014: 5) –με την πιστότητα εδώ να ανασηματοδοτείται πλήρως σε σχέση με την κλασική της θεώρηση, ανοίγοντας ένα ενδιαφέρον πεδίο συζήτησης.

Αν στη διασκευή του Rubeck το κείμενο του Ευριπίδη παραμένει παρόν, παρά τις όποιες μετατοπίσεις και αλλαγές, στο έργο *Medea Project_1* της κολεκτίβας «Medea electronique», που διερευνά τα αισθήματα και τα ήθη που περικλείει ο λογοτεχνικός μύθος της Μήδειας στη σύγχρονη εποχή, μέσα από διαφορετικούς κώδικες, είδη και μέσα και με τη χρήση τεχνολογιών που μετασχηματίζουν την κατά Auslander ζωντανή συνθήκη (liveness, 1999), υποχωρεί κατά κράτος. Κάποιοι στίχοι μόνο –αλλά και το όνομα του Ευριπίδη– εμφανίζονται στα αρχαία και στα νέα ελληνικά, αποσπασματικά και φευγαλέα, στην οθόνη (βλ. Φωτογραφία 3). Το βασικό χαρακτηριστικό αυτής της μεταγραφής, που επίσης αναδεικνύει την οικουμενικότητα και διαχρονικότητα του κειμένου, είναι έτσι η έκλειψη του λόγου, υπέρ των άλλων μέσων που συν-λειτουργούν στη συγκρότηση του νοήματος, της εικόνας που αναδιπλασιάζεται σε πολλαπλές οθόνες όπου ο θεατής παρακολουθεί την κίνηση και, κυρίως, τα αισθήματα των προσώπων, της μουσικής και των φωτισμών. Ο λόγος είναι ελάχιστος, θραυσματικός και το κοινό έχει την αίσθηση «ότι βρίσκεται σε έναν επανξιμένο χώρο, όπου η αφήγηση καταργεί σταδιακά τον διαχωρισμό ανάμεσα στην αντίληψη της πραγματικότητας και τον μετασχηματισμό της από τη βιντεοθόνη», όπου «η τεχνολογία επιτρέπει την προσομοίωση της παρουσίας μέσα από εντυπώσεις παρουσίας» (Helbo, 2014: 927) (βλ. Φωτογραφία 4).

Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μια περίπτωση διασημειωτικής, υπερδιακειμενικής μεταγραφής, από αυτές που πληθαίνουν το τελευταίο διάστημα στον χώρο των παραστατικών τεχνών και ειδικότερα της μεσουργίας (mediaturgy)⁵ (Helbo, 2014: 927). Κι ενώ ο λόγος υποβαθμίζεται, το βασικό σενάριο του μύθου παραμένει στο έργο ακέραιο και γίνεται σαφώς αντιληπτό από τον θεατή, επιβεβαιώνοντας τη θέση ότι ο μύθος είναι «γλώσσα προϋπάρχουσα του κειμένου, αλλά διάχυτη στο κείμενο» (Brunel, 1992:61) και ότι «καθώς η πολιτισμική

⁵. Την έννοια εισηγήθηκε η θεωρητικός και κριτικός του θεάτρου Bonnie Marranca (2008).

μνήμη συνάγει το άρρητο, η παρουσία του μύθου μπορεί να εμφανιστεί σε ένα κείμενο υποδοχής με μέγιστη οικονομία σε επίπεδο συνταγμάτων» (Thibault Schaefer, 1994: 55) – ασχέτως μέσου και πολιτισμικού-διαπολιτισμικού πλαισίου. Πάντως, το όλο εγχείρημα συναντά, με έναν παράδοξο -;- τρόπο το εγχείρημα του Χειμωνά, στο επίπεδο της ανάδειξης της συγκίνησης και της τραγικότητας, στην κατάβαση στα «παλαιά στρώματα του ψυχισμού» (Χειμωνάς, 1989: 8-9), στην ίδια την εικόνα της απογυμνωμένης Μήδειας στο τέλος, η οποία παραπέμπει στην εικόνα του εξωφύλλου της μετάφρασής του.

5. Αντί επιλόγου

Η σύντομη αυτή εξέταση τριών πολύ διαφορετικών μεταγραφών της *Μήδειας* του Ευριπίδη επεδίωξε να επισημάνει, έστω και ακροθιγώς, την πολυπλοκότητα των ζητημάτων που αφορούν τη μεταγραφή του αρχαίου δράματος και μύθου, ειδικά στη σύγχρονη, ψηφιακή εποχή, η οποία αναδεικνύει με τη σειρά της την αναγκαιότητα της διεπιστημονικής μελέτης τους. Οι σύγχρονες μεταφραστικές και μετα-μεταφραστικές σπουδές προσφέρουν νέες οπτικές θεώρησης του μεταγραφικού συνεχούς και μπορούν να συνεισφέρουν, στο πλαίσιο της διεπιστημονικότητας, στην πληρέστερη κατανόησή του στο θέατρο, με τη μελέτη των όρων πραγμάτωσης των μεταγραφών και του τρόπου με τον οποίο αυτές αντανakλούν και διαμορφώνουν την πρόσληψη του, σε ενδοπολιτισμικά και διαπολιτισμικά συμφραζόμενα.

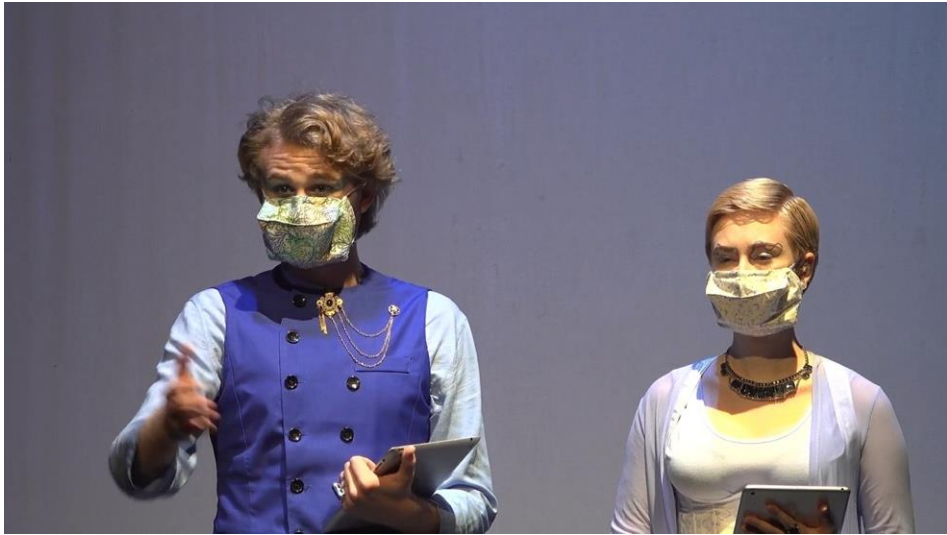
Βιβλιογραφία

- Auslander, Ph. (1999). *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London/New York: Routledge.
- Bassnett, S. (2017). Forward. In E. Gentzler, *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies* (pp. viii-x). London/New York: Routledge.
- Γραμματάς, Θ. & Μουδατσάκης, Τ. (2008). *Θέατρο και Πολιτισμός στο Σχολείο. Για την επιμόρφωση Εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*. Ρέθυμνο: ΕΔΙΑΜΜΕ.
- Delisle, J. (1986). Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale. *Circuit*, 12, 3-8.
- Δημητρούλια, Τ. (2021). Ο Μάκβεθ του Γιώργου Χειμωνά: μετάφραση ή παραλλαγή;. *Χάρτης*, 30, <https://www.hartismag.gr/hartis-30/afierwma/o-makbeo-toy-giwrгой-xeimwna-metafrash-h-parallagh>.
- Δούκα-Καμπιτόγλου, Α. (2008). *Ο Άμλετ του Γιώργου Χειμωνά. Αναβιώνοντας τη δύσθυμη αναγέννηση*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Erl, A. (2011). *Memory in culture* (S. Young, Trans.). Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Gambier, Y. (1992). Adaptation: une ambiguïté à interroger. *Meta*, 37 (3) 421–425. <https://doi.org/10.7202/002802ar>.
- Genette, G. (2018). *Παλίμνηστα* (Β. Πατσογιάννης, Μτφρ.). Αθήνα: MIET.
- Gentzler, E. (2017). *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. London/New York: Routledge.
- Hall, E., F. Macintosh & O. Taplin (Eds.). (2000). *Medea in Performance, 1500-2000*. Oxford: Legenda.
- Helbo, A. (2014). Une sémiotique des arts est-elle possible?. In Kristian Bankov et al. (Eds). *New Semiotics Between Tradition and Innovation. Proceedings of the 12th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, 923-928.
- Krebs, K. (Ed.). (2014). *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. London/ New York: Routledge.
- Laera, M. (2014). *Theatre and Adaptation. Return, Rewrite, Repeat*. London: Bloomsbury.

- Lefevere, A. (1980). Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art. In O Zuber (Ed.), *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama* (pp. 153-161). Oxford-New York: Pergamon Press.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge.
- Marranca, B. (2008). Mediaturgy: A Conversation with Marianne Weems. In *Performance Histories* (pp. 189-206). New York: PAJ.
- Morini, M. (2022). *Theatre Translation: Theory and Practice*. London: Bloomsbury.
- Nord, Ch. (2002). Manipulation and Loyalty in Functional Translation. In *Current Writing*, 14 (2), 32-44.
- O'Reilly, K. (2010). *Programme Notes: The Persians*. National Theatre of Wales.
- Robinson, D. (2017). What kind of literature is a literary translation. *Target*, 29, 440-463.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Thibault Schaefer, J. (1994). Récit mythique et transtextualité. In P. Cazier (Dir.). *Mythe et création* (pp. 53-66). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille.
- Τουτουτζή, Ου. (2003). *Ο Γιώργος Χειμωνάς και η τραγωδία. Μια μελέτη του μεταφραστικού έργου του Γιώργου Χειμωνά*. Αθήνα: Ελάτη.
- Venuti, L. (2008). Traduction, intertextualité, interprétation. *Palimpsestes* [En ligne], 18, DOI: <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.542>
- Venuti, L. (2019). *Contra instrumentalism: a Translation Polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Χειμωνάς, Γ. (1984). Σημείωμα για την παράσταση του Θ.Ο.Κ. και Σημείωμα για την έκδοση. Στο Σοφοκλή, *Ηλέκτρα* (Γ. Χειμωνάς, Μτφρ.) (σσ. 7-8 και 9). Αθήνα: Καστανιώτης.
- (1988). Έπαινος για τον άνδρα. *Το Βήμα*, 29 Μαΐου [Αναδημ. (1995). Στο: *Ποιόν φοβάται η Βιρτζίνια Γουλφ; Δημόσια κείμενα*. Αθήνα: Καστανιώτης].
- (1992). Πρόλογος. Στο Ευριπίδη, *Βάκχες* (Γ. Χειμωνάς, Μτφρ.) (2^η έκδ.) (σσ. 91-17). Αθήνα: Καστανιώτης.
- (1999). Συνέντευξη στον Αλέξη Σταμάτη. *Η Καθημερινή*, 14 Νοεμβρίου.
- (2005 [1964]). Η εκδρομή. Στο *Πεζογραφήματα*, (Ε. Γαραντούδης, Εισ. –Επιμ.) (σσ. 113-194). Αθήνα: Καστανιώτης.

Πηγές / Έργα

- Ευριπίδης (1990). *Μήδεια* (Γ. Χειμωνάς, Μτφρ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Euripides (2021). *Medea*, adapted and directed by Fredrick J. Rupert, <https://elonperformingarts.com/medea>.
- Medea Electronique, *Medea Project_1* (2007), http://medeaelectronique.com/portfolio/medea-project_1.



Φωτογραφία 1. Η αρχή του έργου: τηλεοπτική εκπομπή



Φωτογραφία 2. Μαρτυρία της τροφού στη δημοσιογράφο



Φωτογραφία 3. Το κείμενο του Ευριπίδη πίσω από τη Μήδεια



Φωτογραφία 4. Σκηνή βίαιης σύγκρουσης άντρα και γυναίκας στο βίντεο, με τεχνικές που παραπέμπουν σε βιντεοπαιχνίδι

Παραστασιακοί κώδικες στην πρόσληψη της Αριστοφανικής κωμωδίας από κοινό ανηλίκων θεατών: Η «Χώρα των Πουλιών» σε διασκευή Γ. Καλατζόπουλου»

Αλεξία Παπακώστα

ΕΔΙΠ, ΠΤΔΕ, ΕΚΠΑ
alexpa@primedu.uoa.gr

Εισαγωγή

Αναντίρρητα η θεατρική παράσταση που απευθύνεται σε κοινό ανηλίκων θεατών, μπορεί να αγγίξει τη συνείδηση και τον ψυχισμό του ανήλικου αποδέκτη της, να προκαλέσει συναισθήματα, να δημιουργήσει εντυπώσεις, εμπειρίες και καταστάσεις που έμμεσα ή άμεσα μπορούν να συμβάλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του και στη μετέπειτα πορεία και εξέλιξή του. Διαθέτοντας τα γενικότερα χαρακτηριστικά του σκηνικού θεάματος (δραματικό κείμενο, θεατρικότητα, παραστατικότητα, εποπτικότητα, σκηνική μορφοποίηση, αμφίδρομη σχέση σκηνής-πλατείας), αλλά και τα αυτόνομα χαρακτηριστικά, τις υφολογικές και εννοιολογικές ιδιαιτερότητες, που απαιτεί το είδος αυτό θεάτρου τόσο ως προς τις δραματουργικές προϋποθέσεις, όσο και τις σκηνικές συνιστώσες καθώς και τις προσληπτικές συνθήκες (Γραμματάς, 2010: 31-75) και ισορροπώντας ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και την παιδαγωγική αποστολή, αποτελεί ιδανικό μέσο παροχής παιδείας με διαχρονική ισχύ και πανανθρώπινη εμβέλεια. Το σκηνικό θέαμα, με την αμεσότητα και τον εφήμερο χαρακτήρα του, στη συγκεκριμένη κατηγορία θεάτρου, ως «Παμμουσία των Τεχνών» και «Πάμμουσος Παιδαγωγία» (Γραμματάς, 2014) αποτελεί συλλογική πολιτισμική εμπειρία και βιωματικό γεγονός με έντονο μνημονικό αποτύπωμα (Papakosta, 2019: 745-775· Deldime, 1996: 95-112) και ωθεί τον ανήλικο θεατή στη διερεύνηση αντιλήψεων, στάσεων, σχέσεων και συμπεριφορών με εύληπτο τρόπο (Παπαδόπουλος, 2010: 78). Κομβικό σημείο υψίστης σημασίας για τη διαδικασία παραγωγής ενός σκηνικού θεάματος ποιότητας, που απευθύνεται σε ανήλικο κοινό, αποτελεί η επιλογή του δραματικού κειμένου, το οποίο εκτός από τα χαρακτηριστικά, που διαθέτει ως ιδιαίτερη μορφή εντέχνου λόγου,¹ οφείλει να ανταποκρίνεται και στις απαιτήσεις του συγκεκριμένου είδους θεάτρου, συγκεντρώνοντας αισθητικές και παιδαγωγικές αρετές, που αντιστοιχούν στις ανάγκες και στα ζητούμενα του κόσμου των ανηλίκων θεατών². Μέσα στο παραπάνω πλαίσιο, η αρχαιοελληνική γραμματεία αποδεικνύεται μία αστείρευτη και ελκυστική δεξαμενή άντλησης δραματουργικού υλικού. Ειδικότερα, όσον αφορά στα Αριστοφανικά έργα έχει πλέον διαπιστωθεί και επιβεβαιωθεί ότι διαθέτουν όλα εκείνα τα στοιχεία που κρίνονται απαραίτητα για την επιτυχή πρόσληψη του ιδιαίτερου αυτού κοινού και ενισχύουν την επικοινωνία σκηνής πλατείας (Γραμματάς, 1997: 217-232). Έτσι, η Αριστοφανική Κωμωδία, «*προικισμένη με την υπεριστορική βιωσιμότητα τής υψηλής Τέχνης*» (Διαμαντάκου, 2021: 19) και φορτισμένη μέσα στη διαχρονία της με την

¹ Η δραματουργική γραφή ακολουθεί συγκεκριμένες μορφικές και τις δομικές αρχές. Το δραματικό κείμενο, εκτός από τη λογοτεχνική του αξία (συνδηλωτική χρήση του λόγου, παρουσία συμβόλων και ρητορικών σχημάτων, συναισθηματική φόρτιση του λόγου, αφηγηματικές τεχνικές, δημιουργία ατμόσφαιρας, κ.λπ.), διακρίνεται και αποτιμάται κυρίως ως προς τη θεατρικότητά του, την εγγεγραμμένη, δηλαδή, εντός του κειμένου δύναμη παραστασιμότητά του (Γραμματάς, 1999: 99-108). Το δραματικό κείμενο αποτελεί μία γραπτή σύνθεση που παραμένει «ελλιπής» αναμένοντας την ολοκλήρωσή της μέσα από τη σκηνική της πραγμάτωση (Elam, 2001: 165-172). Ταυτόχρονα αποτελεί ένα σύνολο σημείων που καλείται να μετατραπεί σε «εικόνα του λόγου» (Γραμματάς, 1999: 48-49) κατά τη διάρκεια του σκηνικού εγχειρήματος και να νοηματοδοτηθεί με πολλούς τρόπους και μέσα από πολλούς δρόμους προκειμένου να συναντήσει τους «ορίζοντες προσδοκίας» των αποδεκτών του.

² Τόσο ως προς το περιεχόμενο, όσο και ως προς τη μορφή, τη σύνταξη, τη γλώσσα και το ύφος όσο και ως προς τις θεατρικές παρεμβάσεις κινητοποίησης του ενδιαφέροντος, πρόβλεψης συγκινησιακής μέθεξης, συναισθηματικής και διανοητικής ενεργοποίησης καθώς και προώθησης μηνυμάτων που οδηγούν την τέρψη αλλά και τον προβληματισμό του ανήλικου κοινού το δραματικό κείμενο διαφοροποιείται αισθητά από τις άλλες κατηγορίες λογοτεχνικών κειμένων.

έννοια του «κλασικού», ως μορφοπαιδευτικό αγαθό και ως σκηνικό θέαμα με κοινωνική πολιτική ψυχαγωγική αποστολή και με στόχευση την επικοινωνία, την παιδεία και τη διασκέδαση αποτέλεσε και αποτελεί ένα προκλητικό πεδίο για τους καλλιτέχνες δημιουργούς στο είδος αυτό Θεάτρου. Οι διασκευές των κλασικών έργων του Αριστοφάνη καταλαμβάνουν μια ξεχωριστή θέση στο σώμα της δραματουργίας, που στοχεύει στον έμμεσο προβληματισμό και στη διαπαιδαγώγησή των νεαρών αποδεκτών, καθώς και την επαφή τους με την αρχαιοελληνική γραμματεία γενικότερα. Άλλοτε με περισσότερη κι άλλοτε με λιγότερη επιτυχία, καλλιτέχνες-δημιουργοί του χώρου, προσπάθησαν και προσπαθούν να ανασυνθέσουν και να εικονοποιήσουν τον εγγεγραμμένο λόγο με προβολή στο κοινωνικό γίνεσθαι της σύγχρονης εποχής, καθώς και τις αισθητικό-πολιτιστικές προσλαμβάνουσες, τις ανάγκες και τις προσδοκίες του ιδιαίτερου κοινού. Τόλμησαν και τολμούν να ανασηματοδοτήσουν τον Αριστοφανικό Λόγο μέσα σε νέα πολιτισμικά και ιστορικοκοινωνικά συμφραζόμενα και να του επιτρέψουν μέσα από διαφορετικούς δρόμους και νέους τρόπους να διοχετεύσει το πλούσιο εννοιολογικό και ιδεολογικό του φορτίο στο ανήλικο κοινό. Για να επιτευχθεί όμως η άρση της ακινησίας του νέου κειμενικού υλικού, κρίνεται πάντα αναγκαία η σκηνοθετική διαμεσολάβηση. Αυτή που συγκροτεί και συντονίζει το σύνθετο επικοινωνιακό πλέγμα της παράστασης (Παπακώστα, 2010: 367-377). Με τη διττή προοπτική (παιδευτική και καλλιτεχνική), που απαιτεί το συγκεκριμένο είδος θεάτρου, τα «νέα κείμενα» για να καταξιωθούν και να ολοκληρωθούν στη σκηνή, επιστρατεύονται όλοι οι θεατρικοί κώδικες και όλες οι σκηνικές πρακτικές, προκειμένου να διαμορφωθεί επιτυχώς η σύνθετη θεατρική επικοινωνία και το παραστασιακό γεγονός να καταφέρει να ανταποκριθεί στις προσλαμβάνουσες, στις ανάγκες και τις προσδοκίες του ανήλικου αποδέκτη του. Αυτά ακριβώς τα παραστασιακά στοιχεία, τα οποία αναλαμβάνουν να εικονοποιήσουν τον δραματικό Λόγο μέσα από ποικίλους συνδυασμούς και γόνιμες αλληλεπιδράσεις και να υποστηρίξουν τη σύνθετη σκηνική εικόνα, θα εξεταστούν στη συνέχεια σε συγκεκριμένη θεατρική παράσταση, διασκευή Αριστοφανικής κωμωδίας για κοινό ανηλίκων θεατών. Ειδικότερα, θα γίνει προσπάθεια να συσχετισθεί η χρήση και η λειτουργία των θεατρικών κωδικών με την ανάδειξη του αξιακού και εννοιολογικού φορτίου του έργου, καθώς και με την κατανόηση του δραματικού πλαισίου (χώρο, χρόνο, χαρακτήρες, συγκρούσεις, καταστάσεις, πλοκή).

Η παρουσία διασκευών της Αριστοφανικής Κωμωδίας στο Θέατρο για κοινό ανηλίκων θεατών

Εδώ και μισό αιώνα περίπου διαπιστώνουμε ένα ρεύμα πολυάριθμων Αριστοφανικών διασκευών στο συγκεκριμένο είδος. Η εμφάνισή τους στο επαγγελματικό θέατρο για κοινό ανηλίκων θεατών συμπίπτει με την αφετηρία και την άνθηση του τελευταίου στην – εμβληματική για το είδος- δεκαετία του '70³. Τα κλασικά Αριστοφανικά έργα μπαίνουν δυναμικά από το 1977 και μετά στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας και του θεάτρου για κοινό ανηλίκων θεατών⁴. Τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά του είδους, δηλαδή ο πολιτικός χαρακτήρας, η επικαιρότητα με τις άφθονες αναφορές σε θεσμούς, πρόσωπα και καταστάσεις της αρχαίας αθηναϊκής πολιτείας, αλλά όχι λιγότερο η ακραία χυδαιολογία και η αθυροστομία, υπήρξαν οι κύριοι παράγοντες που απέκλεισαν για αιώνες τα κλασικά αριστοφανικά έργα από την παιδική λογοτεχνία (Γραμματάς 2006· Καλκάνη, 2004). Στο τέλος της δεκαετίας του '70

³. Μέχρι τότε παρουσιάζεται σποραδικά και τολμά λίγες φορές να απευθυνθεί στο ανήλικο κοινό, συνδεδεμένο συχνά με το σχολικό πλαίσιο, ενώ όταν ξεφεύγει από αυτό εγκλωβίζεται σε στοιχεία της εποχής του (εθνικοπατριωτικά χαρακτηριστικά, ηθικοδιδασκτισμο κ.λπ. Στη δεκαετία του '70 λαμβάνει χώρα η αξιοποίηση της αρχαιοελληνικής γραμματείας από επαγγελματίες δημιουργούς οι οποίοι ευθυγραμμίζονται σε μια ανανεωμένη και εκσυγχρονισμένη προσέγγιση που την απομακρύνει κατά πολύ από τη χρηστική λειτουργία των προηγούμενων δεκαετιών (Κολοκυθά, 2010: 163-164).

⁴. Πολλοί ήταν οι παράγοντες που οδήγησαν στην πρώτη δυναμική εμφάνιση των συγκεκριμένων διασκευών: ιστορικοπολιτικές εξελίξεις, η διεθνής στροφή της παιδικής λογοτεχνίας σε επίκαιρα θέματα κοινωνικού προβληματισμού, οι νέες παιδαγωγικές θεωρίες και μέθοδοι, η έναρξη του επαγγελματικού θεάτρου για παιδιά και οι ανανεωτικές τάσεις γενικότερα στην τέχνη μέσα σε ένα πλαίσιο αμφισβητήσεων, κοινωνικών και πολιτισμικών μετατοπίσεων (Γραμματάς, 1999: 34-35 και Κατσίκη-Γκίβαλου, 1995: 57-60). Τη συγκεκριμένη περίοδο η θεματολογία των έργων για κοινό ανηλίκων θεατών ανανεώνεται διεθνώς με εντυπωσιακή στροφή σε επίκαιρα θέματα κοινωνικού προβληματισμού.

για πρώτη φορά⁵ –εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων⁶– ξεπερνιέται ο φόβος και η ανασφάλεια μπροστά στη χρήση του Αριστοφανικού Λόγου στο ευαίσθητο και συνάμα απαιτητικό είδος του θεάτρου για ανήλικους θεατές. Αίρονται οι έντονες επιφυλάξεις απέναντι στα πνευματώδη αστεία του συγγραφέα "χονδροειδή" και "βάνουσα", που παραπέμπουν στη βωμολοχία και την αθυροστομία, σε μία σειρά "λεκτικών βιαιοτήτων" (Διαμαντάκου, 2021:167). Έτσι, ξεκινάει μια παραγωγή που απαρτίζεται από πλήθος διασκευών, οι οποίες άλλοτε δίνουν έμφαση στα στοιχεία της θεαματικότητας, άλλοτε στα παραμυθιακά και φανταστικά στοιχεία, άλλοτε αξιοποιούν το κωμικό στοιχείο λειτουργικά και άλλοτε επιδερμικά. Άλλοτε επίσης οδηγούν στην άσκηση της φαντασίας κι άλλοτε στην άσκηση της κριτικοστοχαστικής σκέψης. Οι πολλαπλές μεταμορφώσεις των κλασικών Αριστοφανικών έργων υπηρετούν παιδαγωγικά και καλλιτεχνικά στοιχεία και τις πιο πολλές φορές αναζητούν να αποκαλύψουν αιώνιες αλήθειες και διαχρονικά μηνύματα ακολουθώντας διαφορετικούς αισθητικούς δρόμους. Κάποιες φορές εστιάζονται στην επίτευξη ενός κωμικο-ψυχαγωγικού θεάματος παραμένοντας εγκλωβισμένες στο επίπεδο της διασκέδασης κι άλλες πάλι κατευθύνονται προς την έμμεση διοχέτευση ιδεολογικών μηνυμάτων που στοχεύουν όχι απλά στην τέρψη και την αισθητική καλλιέργεια, αλλά δι' αυτών στην κατάκτηση της ωριμότητας και της κοινωνικοποίησης του υποψήφιου θεατή. Η εμφάνιση μάλιστα συγκεκριμένων διασκευών με ανατρεπτική και σατιρική διάθεση και έντονη αναφορικότητα στο «εδώ και τώρα» του αποδέκτη θεατή στο θεατρικό προσκήνιο του είδους αυτού θεάτρου, επικυρώνει αναμφισβήτητα την ρηξικέλευθη τροπή προς ένα θέατρο δηλικά, απαιτητικό, απευθυνόμενο ισότιμα, υπεύθυνα χωρίς διδακτισμό και παιδαγωγίζουσες προκαταλήψεις σε ένα «ώριμο» και με κριτικοστοχαστική διάθεση κοινό ανηλίκων. Ένα θέατρο με κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο που αντιμετωπίζει τον αποδέκτη του ως ισάξιο συνομιλητή (Δημάκη-Ζώρα, 2014) και αναζητά τρόπους να τον μετατρέψει σε δρών πρόσωπο, να τον φέρει αντιμέτωπο με τα ηθικά και κοινωνικά διλήμματα της εποχής, να εμπλουτίσει τη συνείδησή του και να τον καταστήσει ενεργό παράγοντα του κοινωνικού χώρου.

Το πλούσιο ιδεολογικό / αξιακό φορτίο, τα πανανθρώπινα και διαχρονικά μηνύματα, η εύληπτη δομή, ο λαϊκός χαρακτήρας (στα δρώντα πρόσωπα στις δράσεις δυνάμεις, στο ομοιογενές κοινό κ.λπ.), η συνύπαρξη των: κωμικού / δραματικού, πραγματικού / φανταστικού λυρικού / γκροτέσκο, ιστορικού / ανιστορικού, αποτελούν σημαντικά σημεία σύζευξης του Αριστοφανικού Λόγου και του σύγχρονου θεάτρου για κοινό ανηλίκων θεατών. Ακόμη, η διακωμώδηση και η παρωδία, με σκοπό το γέλιο, η αμεσότητα, η ζωντάνια, ο ιδιαίτερος χειρισμός της γλώσσας (λεκτική ασυναρτησία, πολυσύνθετες λέξεις), η μετατόπιση του νοήματος, ο αιφνιδιασμός – ανατροπή, η εικονοποίηση του «συλλογικού» (χορός), η ευρηματική πλοκή και οι αληθοφανείς χαρακτήρες, αποτελούν σημεία όπου η Αριστοφανική κωμωδία συναντά το συγκεκριμένο είδος θεάτρου. Τέλος, αξιοποιήσιμο σημείο σε μια

⁵. Πρώτος ο Δημήτρης Ποταμίτης- δημιουργός της Παιδικής Σκηνής του Θεάτρου Έρευνας το 1973- θα ανεβάσει την περίοδο 1979-80 τις διασκευασμένες από τον ίδιο «Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη», που θα εκδοθούν πέντε χρόνια αργότερα. Θα ξαναπαιχτούν από τον ίδιο θεατρικό Οργανισμό το 1986 και το 1991. Το 1977 είχε προηγηθεί η έκδοση των «διασκευασμένων για παιδιά» Αριστοφανικών κωμωδιών Βάτραχοι, Ειρήνη, Λυσιστράτη, Όρνιθες σε κείμενο και εικονογράφηση τη Σοφίας Ζαραμπούκα από τις εκδόσεις Κέδρος. Επίσης, έχει προηγηθεί η διασκευή της Ειρήνης του Αριστοφάνη από την Ε. Βαλαβάνη (Δωδώνη, 1978) που ανεβαίνει σε επαγγελματική σκηνή αρκετά αργότερα ("Νέα Λαϊκή Σκηνή"-Γ. Ρεμούνδου, 1988).

⁶. Δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε στο σημείο αυτό ότι σαράντα περίπου χρόνια πριν (1932) ο δάσκαλος εμπνευστής και εκκολαπτόμενος σκηνοθέτης- δραματογράφος Κ. Κουν, ανεβάζει στο Κολέγιο Αθηνών τους «Όρνιθες» σε έμμετρη μετάφραση του Π. Δημητρακόπουλου. Αυτή η πρωτοποριακή επιλογή με έντονες θεατροπαιδαγωγικές και καλλιτεχνικές διαστάσεις κατάφερε να αναδείξει τις γέφυρες ανάμεσα στην αρχαία Αριστοφανική κωμωδία και στους μαθητές, εξελίσσοντας και ανανεώνοντας τους τρόπους προσέγγισης του είδους γενικότερα. Η επιτυχία του εγχειρήματος όπως αποτυπώθηκε στην κριτική της εποχής, αλλά και όπως ανιχνεύεται στη μνήμη συμμετεχόντων μαθητών (Διαμαντάκου, 2021: 168-174) από τη μία πλευρά έθεσε υπό αμφισβήτηση τον "εξοστρακισμό" του "ακατάλληλου" και "βωμολόχου" Αριστοφάνη από το ανήλικο κοινό και από την άλλη επιβεβαίωσε το δικαίωμα αναγνώρισης της ποιότητας και της ανταπόκρισης ενός μεικτού κοινού σε μια παράσταση υποστηριζόμενη από μαθητές. Απέδειξε περίτρανα ότι οι αισθητικοί πειραματισμοί και ιδεολογικές αναζητήσεις μπορούν να βρουν ιδανικό όχημα στο έμψυχο υλικό ενός σχολείου και να μορφοποιηθούν με τη ζωντάνια τη φαντασία και τον ενθουσιασμό του.

σύγχρονη εκδοχή είναι η ύπαρξη του κεντρικού ήρωα⁷, που τολμά να παρέμβει, να προτείνει λύσεις και να τις υλοποιήσει, ξεπερνώντας τα εμπόδια. Είναι ένας «ήρωας-σωτήρας» (Παπός, 1994: 67-84), αυτός που θα αποκαταστήσει τη διαταραγμένη ισορροπία του κόσμου και θα επιβάλει μια «νέα τάξη πραγμάτων» (Thiercy, 1986). Διαθέτει φαντασία, εξυπνάδα, διπλωματία, χιούμορ, θράσος, πείσμα και βρίσκεται κοντά στην ψυχοσύνθεση του ανήλικου θεατή, ο οποίος παρασύρεται στις περιπέτειές του, συμμετέχει και τελικά οδηγείται στην «κάθαρση».

Η διασκευή⁸ της Αριστοφανικής κωμωδίας είναι ένα είδος με ιδιαίτερες απαιτήσεις⁹. Η διατήρηση της ζωντανίας του Αριστοφανικού λόγου που διευρύνει και εμπλουτίζει εντυπωσιακά τον θεατρικό χώρο και τη σκηνική εικόνα είναι τεράστια πρόκληση. Η διαφύλαξη του ύφους του συγγραφέα, βασικών στοιχείων της δομής και των κεντρικών νοημάτων εξασφαλίζουν την ποιότητα του εγχειρήματος. Τα νέα στοιχεία οφείλουν να συμπλέουν με όλα τα παραπάνω και να δικαιολογούν απόλυτα την ύπαρξη τους. Αναντίρρητα, η γνώση του πρωτοτύπου και η ουσιαστική προσέγγιση της γλώσσας και των εκφραστικών του κωδικών έως και του κοινού στο οποίο απευθύνονταν και του πλαισίου μέσα στο οποίο αυτό δημιουργήθηκε αποτελούν προϋποθέσεις για την επιτυχή διασκευή του. Φυσικά, η συγγραφική εμπειρία, το ταλέντο, τα βιώματα, αλλά και η παιδαγωγική ευαισθησία του διασκευαστή, αποτελούν εγγύο ποιότητας του αποτελέσματος. Πάνω από όλα, όμως, η βαθιά γνώση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του σύγχρονου ανήλικου θεατή, καθώς και του κοινωνικοπολιτισμικού πλαισίου που τον περιβάλλει, καθορίζουν την επιτυχία της επικοινωνίας του αξιακού και του εννοιολογικού κόσμου του έργου με το συγκεκριμένο κοινό (Παπαδόπουλος, 2015: 312). Ο εκσυγχρονισμός που προσπαθεί να πετύχει ο διασκευαστής αντλεί στοιχεία από τη σύγχρονη πραγματικότητα, τα οποία συνάδουν με τις ανάγκες, τα ενδιαφέροντα και τις προσδοκίες των ανήλικων θεατών, διατηρεί όμως την αντιστοιχία και την ισοδυναμία τους προς το κλασικό πρότυπο (την Αριστοφανική κωμωδία). Τα στοιχεία που συνιστούν την κλασικότητα στις Αριστοφανικές κωμωδίες και προσδίδουν τη διαχρονική, πανανθρώπινη διάσταση, την ιδιαίτερη δυναμική και ανοιχτότητά τους, είναι αυτά που οφείλει ο διασκευαστής να διαφυλάξει με σεβασμό και στη νέα του πρόταση (Γραμματάς, 2017: 563-579). Η δομή των διακυμάνσεων σε συναισθηματικό, ψυχολογικό και διανοητικό επίπεδο, οφείλει να παραμένει αναλλοίωτη, προκειμένου να μην προδίδεται το αξιακό και ιδεολογικό σύμπαν του συγγραφέα, ούτε ο τρόπος και ο βαθμός ανάπτυξης των δραματικών καταστάσεων.

Η ισχυρή δυναμική των θεατρικών κωδικών

Το «νέο κείμενο», το οποίο θα μεταφερθεί στη σκηνή μπορεί να διαθέτει σκέψεις, αξίες και ιδανικά, πρότυπα συμπεριφοράς, διαχρονικής και καθολικής αναφοράς, τα οποία μέσα από τις τεχνικές και τους μηχανισμούς εικονοποίησης και σκηνικής μεταγραφής του, με την αξιοποίηση των θεατρικών κωδικών και τη σκηνοθετική διαμεσολάβηση, αποτυπώνονται με διαφορετικούς τρόπους στα σκηνικά μηνύματα, που με τη σειρά τους διοχετεύονται μέσα από διαφορετικούς διαύλους στο ανήλικο κοινό και ερμηνεύονται επίσης μοναδικά από τους αποδέκτες τους. Η ισχυρή και αναμφισβήτητη αυτή δυναμική της θεατρικής παράστασης-απολύτως συναρτώμενη με τον χρόνο και τον τόπο πραγμάτωσής της- προσαρμοζόμενη στην ακατάπανστη ροή της, καθορίζεται από τον τρόπο που θα κατασκευασθεί και θα υποστηριχθεί το πολύπλοκο πλέγμα επικοινωνιακών δικτύων, αλληλεπιδράσεων και ανταλλαγών εντός του

⁷. Οι ήρωες αυτοί πετυχαίνουν στις περισσότερες φορές να υψωθούν σε ένα είδος απόλυτης διάστασης που τους κάνει σχεδόν αχρονικούς ιδιαίτερα χάρη στην πονηριά τους (Thiercy, 1999: 49).

⁸. Ο διασκευαστής πραγματοποιεί παρεμβάσεις που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένες διασκευαστικές τεχνικές μέσα από τις οποίες προκύπτει το νέο αυτόνομο κείμενο. Οι παρεμβάσεις αυτές περιλαμβάνουν προσθήκες και αφαιρέσεις, αντικαταστάσεις, "μεταμφιέσεις", "συνεκδοχές" οι οποίες στοχεύουν στην ανασηματοδότηση των γεγονότων διατηρώντας αναλλοίωτα το περιεχόμενό τους και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά τους προκειμένου να προσληφθούν από το ανήλικο κοινό προσεγγίζοντας δυναμικά την αντίληψη και τον ψυχισμό του (Γραμματάς, 2006).

⁹. Οι δυσκολίες πηγάζουν κυρίως από το γεγονός ότι το έντεχνο αυτό κείμενο γράφτηκε με προορισμό να παρασταθεί σε ενήλικο κοινό και μέσα σε ένα εντελώς διαφορετικό ιστορικοκοινωνικό περιβάλλον από το σημερινό.

πολυφωνικού και πολύμορφου σκηνικού κόσμου σε επίπεδο παραγωγής και θέασης¹⁰. Η συναισθηματική ταύτιση του θεατή με τον ήρωα, η βιωματική μέθεξη, η κιναισθητική του εμπλοκή στα σκηνικά δρώμενα και η προσαρμογή του φανταστικού σκηνικού κόσμου στην δική του ψευδαισθητική κατάσταση εξαρτώνται από τον τρόπο χρήσης και λειτουργίας των θεατρικών κωδίκων (Παπακώστα, 2010:361-410). Στοιχεία που διαδραματίζουν βασικό ρόλο στην μεταφορά των σκηνικών μηνυμάτων είναι: η αισθητική γραμμή (άποψη), η χωροταξική τοποθέτηση, η χρήση σκηνοθετικών τεχνικών (π.χ. δραματοποιημένη αφήγηση, αποστασιοποίηση, διαδραστικότητα, σωματικότητα κ.ά.), ο παραστασιακός ρυθμός, η συνεργασία κωδίκων (ήχου, φωτισμού κλπ.), αλλά και το πρόσωπο του ηθοποιού, όπως αυτό διαμορφώνεται με την υποκριτική (κινησιολογία, φωνητική, μιμική), τα κοστούμια, την κόμμωση, ενδεχομένως τις μάσκες ή / και το μακιγιάζ. Το εικαστικό πλαίσιο επίσης της παράστασης (τα σκηνικά αντικείμενα, ο σκηνικός διάκοσμος ο φωτισμός, οι προβολές, η αρχιτεκτονική του εσωτερικού χώρου κ.λπ.), μέσα από τα οποία ζωντανεύουν οι χαρακτήρες και μορφοποιείται ο λόγος του συγγραφέα, δρα καταλυτικά στη θεατρική επικοινωνία. Βοηθητικός και πολύ εκφραστικός κώδικας στο είδος αυτό θεάτρου είναι και ο ηχητικός. Όλα τα παραπάνω αυτόνομα ή / και συνδυαστικά μπορούν να ευνοήσουν την απρόσκοπτη πρόσληψη των σκηνικά εκπορευόμενων μηνυμάτων από το ανήλικο κοινό, καθώς και του παιδαγωγικού και καλλιτεχνικού περιεχομένου τους¹¹.

Πώς όμως η εικονοποίηση του Αριστοφανικού Λόγου, με τη συμβολή των θεατρικών κωδίκων, μπορεί να ενισχύσει τη σύνθετη θεατρική επικοινωνία και να μεταφέρει ισχυρά σκηνικά μηνύματα αναδεικνύοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του δραματικού πλαισίου και του αξιακού και εννοιολογικού φορτίου των συγκεκριμένων έργων;

«Η Χώρα των Πουλιών»

«*Η Χώρα των Πουλιών*»¹² (Εθνικό Θέατρο, Παιδικό Στέκι, 2003)¹³, αποτελεί μια πρωτότυπη μεταγραφή του Αριστοφανικού κειμένου («*Ορνιθες*») σε σύγχρονο θεατρικό έργο για κοινό ανηλίκων θεατών, διατηρώντας τη ζωντάνια και τη λειτουργικότητα του αρχικού έργου προσαρμοσμένου στις ιδιαιτερότητες του είδους, αλλά και στα ενδιαφέροντα, τις προσλαμβάνουσες και τις ανάγκες του σύγχρονου ανήλικου κοινού. Η Αριστοφανική αυτή κωμωδία διαθέτει πλήθος στοιχείων που συνθέτουν την Αριστοφανική «*διαιτερότητα*» (συνύπαρξη δηλαδή του γκροτέσκο, του λυρικού, του περιπαιχτικού ύφους, της σάτιρας, της διακωμώδησης, του φανταστικού και ρεαλιστικού στοιχείου, του αυτοσχεδιασμού και του απρόβλεπτου) και επιπλέον διαχειρίζεται τη φαντασία ως κινητήρια δύναμη και της παραγωγής και της πρόσληψης¹⁴. Κοντά στην ψυχολογία του ανήλικου θεατή βρίσκεται και ο "ανάποδος" κόσμος που δημιουργεί ο συγγραφέας. Η κωμωδία αυτή «*δεν είναι ένας καθρέφτης της πραγματικότητας. Αντιθέτως, ο θεατής καλείται να πραγματοποιήσει ένα άλμα μέσα στον καθρέφτη και η νέα πραγματικότητα που του παρουσιάζεται ξεφεύγει από τους συνήθεις κανόνες*»

¹⁰. «*Η παράσταση συντίθεται από πολλαπλά μηνύματα όπου πολλοί και διάφοροι διάλογοι ή πολλοί και διάφοροι τρόποι επικοινωνιακής αξιοποίησης ενός διαλόγου χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα σε μια αισθητική ή προσληπτική σύνθεση. Ο θεατής καλείται να ερμηνεύσει αυτό το σύμπλεγμα μηνυμάτων ως ολοκληρωμένο κείμενο, σύμφωνα με τους θεατρικούς, δραματικούς και πολιτισμικούς κώδικες*» (Elam, 2001: 60-61).

¹¹. Πέρα από την αισθητική απόλαυση ο θεατής εξασκείται στην ανακάλυψη κι διερεύνηση εννοιών, στην ανάλυση, την ερμηνεία και τη σύνθεση των σημείων της σκηνής, την επινόηση, την ταυτοποίηση, την ανάκληση. Η ολική ευχαρίστηση προκύπτει από τη σύνθεση διανοητικών και συγκινησιακών στοιχείων (Ubersfeld, 1982).

¹². Το συγκεκριμένο κείμενο δημοσιεύτηκε το 2008 (Καλατζόπουλος, Γ. *Αριστοφάνης: Ορνιθες, Ειρήνη, Βάτραχοι. Ελεύθερη Διασκευή των έργων και οδηγίες για σχολικές παραστάσεις*. Αθήνα: Καστανιώτης).

¹³. Καλατζόπουλος, Γ. (Σκηνοθεσία). Λέκκας, Δ. (Συνθέτης). Μαχαιριανάκη Α. (Σκηνογραφία-ενδύματα) Ν. Λοιμμέλ (Χορογραφία) Ν. Καβουκίδης (Φωτισμός) (2003).

¹⁴. Ο Αριστοφάνης χειρίζεται τη φαντασία όχι ως μέσο διαφυγής αλλά και ως μέσο ανάπτυξης της ίδιας της ζωής. Ακριβώς όπως στο "Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας" ο Σαίξπηρ όχι μόνο πραγματοποιεί μία διερεύνηση των δυνατοτήτων της φαντασίας αλλά το μετατρέπει σε μία άσκηση της λειτουργίας της (Παπακώστα, 2006: 201). Μάλιστα και οι δύο συγγραφείς φαίνεται να ευθυγραμμίζονται στην άποψη ότι η φαντασία είναι η πιο σημαντική δύναμη όχι μόνο για τον καλλιτέχνη αλλά και για το θεατή προς τον οποίο εκείνος απευθύνεται. Αυτή ακριβώς τη δύναμη διαθέτει στο έπακρο ο ανήλικος θεατής και μπορεί να τη μετατρέψει σε χρήσιμο εργαλείο για την επίτευξη της κατανόησης της συνθετότητας της πλοκής του έργου και του πλούτου των εικόνων του.

(Thiercy, 1999:50). Εξασκημένος στο «αναποδογύρισμα» του πραγματικού κόσμου στο ίδιο του το παιχνίδι, ο ανήλικος θεατής έχει μεγάλες πιθανότητες να πραγματοποιήσει αυτό το άλμα και να διεισδύσει εύκολα στον Αριστοφανικό σκηνικό μικρόκοσμο και τον απολαύσει. Το απόλυτο κωμικό του Αριστοφανικού λόγου «αντικατοπτρίζεται σε μία διονυσιακή, καρναβαλική δύναμη, που μετουσιώνει την πραγματικότητα και δημιουργεί έναν ειρωνικό ουτοπικό ή φανταστικό αλλά σίγουρα αισιόδοξο κόσμο» (Thiercy, 1999: 49). Έναν κόσμο προκλητικό, αλλόκοτο, ικανό να παρασύρει τον νεαρό θεατή σε μια νέα πραγματικότητα που ξεφεύγει από τους συνήθεις κανόνες.

Ο διασκευαστής Γιάννης Καλατζόπουλος, τολμά τη δημιουργική ανάπλαση του κειμένου πιστός στο Αριστοφανικό πνεύμα, χωρίς να προδίδει τη δομή και τη δράση¹⁵ και στήνει το δραματικό πλαίσιο με υπόθεση πανομοιότυπη, αμετάβλητα τα πρόσωπα, αναλλοίωτη τη δράση, τις καταστάσεις και τη συμμετοχή των ηρώων. Ακόμη, διατηρεί την ιδεολογική γραμμή και μεταφέρει τον πολιτικο-κοινωνικό προβληματισμό στο οικείο περιβάλλον¹⁶. Διερευνά και εντοπίζει τη διαλεκτική σχέση του κειμένου ως όχημα αξιών, στάσεων και συμπεριφορών με το ιστορικό / κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό γίγνεσθαι μέσα στο οποίο καλείται να ανταποκριθεί το παραστασιακό εγχείρημα. Επιδιώκει έναν δημιουργικό διάλογο με τα φαινόμενα και της τάσεις των εποχών, χωρίς να εγκλωβίζεται στον εύκολο εντυπωσιασμό, την ευκολία και την προχειρότητα, αλλά πιστά συνεπής στον κύριο προσανατολισμό του, την ψυχοπνευματική, πολιτιστική προαγωγή και τη συναισθηματική απελευθέρωση του ανήλικου κοινού. Αναγνωρίζει τη λειτουργία του πρωτοτύπου σε πολλά επίπεδα σημασίας¹⁷. Αποφεύγει την ευκολία της «απλοποίησης» και τις παγίδες του «παιδιάστικου» και χρησιμοποιεί πλούτο κωδίκων (αυτόνομα και συνδυαστικά), ώστε να συγκροτήσει υψηλής ποιότητας σκηνική εικόνα. Μέσω του αναχρονισμού και της παρωδίας προσπαθεί να μυήσει τους ανήλικους θεατές σε όψεις της ζωής και της κοινωνίας των ενηλίκων, της οποίας οφείλουν να αποτελέσουν ενεργούς πολίτες (Καλκάνη, 2006).

Το πλούσιο αξιολογικό ιδεολογικό φορτίο και τα διαχρονικά και πανανθρώπινα μηνύματα αξιοποιούνται και διοχετεύονται στο κοινό χωρίς έντονο διδακτικό τόνο. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται προσπάθεια να αναδειχθούν: ο αγώνας του ατόμου ενάντια στην αρνητική πραγματικότητα με ό,τι αυτή περιλαμβάνει (διχόνοια, πόλεμο, αλαζονεία, διαφθορά, δημαγωγία, καιροσκοπία, απάτη, απομάκρυνση από τον φυσικό κόσμο, ανθρώπινη χειραγώγηση και εκμετάλλευση), η περιφρούρηση του ειρηνικού βίου, η αξία της αποδοχής του «άλλου», της συλλογικότητας και της συνεργασίας, η ανάγκη αμφισβήτησης, παρέμβασης και αλλαγής καθώς και η εσωτερική αναζήτηση. Γενικότερος στόχος του, ο θεατής να βρει τα ερείσματα εκείνα που θα του επιτρέψουν να κάνει τις αναγωγές και τους παραλληλισμούς με τη δική του αντικειμενικότητα και θα του επιτρέψουν να γίνει συμμετοχός και συνοδοιπόρος στο σκηνικό ταξίδι.

Το σκηνοθετικό εγχείρημα ευθυγραμμίζεται με τον κοινωνικοπολιτικό και διαπολιτισμικό χαρακτήρα του έργου, το κυρίαρχο αντιπολεμικό κλίμα, την κριτική και αναστοχαστική προσέγγιση των γεγονότων και των συμπεριφορών των ηρώων (στερεοτύπων και αντισυμβατικών). Με τη βοήθεια πλήθους θεατρικών κωδίκων εντείνει τις ανατροπές, που κινητοποιούν το ενδιαφέρον, αναδεικνύει το παιγνιώδες και το παραμυθιακό, προκαλώντας τη φαντασία και ενεργοποιώντας τη μνήμη, ενισχύει το ξέφρενο χιούμορ του κειμένου, δανειζόμενο στοιχεία από το σύγχρονο κόσμο του ανήλικου θεατή, αξιοποιεί τους συμβολισμούς με τρόπο εύπεπτο και κατανοητό και αναδεικνύει αντιθέσεις, ομοιότητες και μεταμορφώσεις στον φυσικό και ανθρώπινο κόσμο. Αναγνωρίζει ότι η ενεργειακή δύναμη που

¹⁵. Η δομή των διακυμάνσεων στο συναισθηματικό, ψυχολογικό και διανοητικό επίπεδο, οφείλει να παραμένει αναλλοίωτη προκειμένου να μην προδίδεται το αξιακό και ιδεολογικό σύμπαν του συγγραφέα, ούτε ο τρόπος και ο βαθμός ανάπτυξης των δραματικών καταστάσεων.

¹⁶. Η τόσο ισχυρή ιδεολογική φόρτιση θα ήταν μονοσήμαντη, ίσως, στη συνείδηση του νεαρού θεατή, εάν η τόσο αξιόλογη αισθητική που τη συνοδεύει, καθώς και η ιδιαίτερη προφορικότητα του λόγου του, δεν καθόριζαν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα τόσο χαρακτηριστικά, ώστε να εισάγει τον ώριμο νεαρό θεατή σε μια ψυχαγωγική εμπειρία παιδαγωγικής σημασίας, πολιτικής αφύπνισης και καλλιτεχνικής ευαισθητοποίησης (Κολοκυθά, 2010).

¹⁷. Τα κλασικά έργα διαθέτουν αυτή την ιδιότητα (Παπακώστα, 2006: 201).

παράγεται από τη σκηνή και απευθύνεται στην αισθητηριακή αντίληψη του θεατή¹⁸ βρίσκει μεγάλη ανταπόκριση στις προσλαμβάνουσές του (Παπακώστα, 2010: 375-376) και τη χρησιμοποιεί ως δίαυλο των σημασιολογικών προεκτάσεων του έργου. Στοχεύοντας στην ποιητική αλλά και σατυρική διάσταση της πρόσληψης του ανήλικου θεατή, κατασκευάζει πολλά επίπεδα σημασίας με ταυτόχρονη λειτουργία. Αναδεικνύει τα κωμικά στοιχεία με χρήση πλούτου μορφών έκφρασης και σκηνικών κωδίκων γνωρίζοντας και αξιοποιώντας την καθαρτική λειτουργία της χαράς και του γέλιου που κρύβει το Αριστοφανικό κείμενο (Παπαδόπουλος, 2015: 322).

Μέσα σε μια ατμόσφαιρα ονειροφαντασίας στοχεύει να ενεργοποιήσει τη συνείδηση του αποδέκτη θεατή, χρησιμοποιώντας ως όχημα τα βασικά υλικά του παιδικού παιχνιδιού. Η ερμηνευτική σκηνοθετική οπτική μετουσιώνει λειτουργικά τεχνικές, όπως η σωματικότητα, η συμμετοχικότητα και η αποστασιοποίηση με στόχο πάντα την ενίσχυση της επικοινωνίας σκηνής πλατείας. Η έντονη παρουσία του ηχητικού κώδικα (μουσική, τραγούδι, ηχομιμητικά παραγλωσσικά σημεία κ.ά.) τον καθιστά πρωτογενή στην κατασκευή του σκηνικού μηνύματος. Ο σκηνοθέτης και διασκευαστής διατήρησε την ενότητα της μουσικής και της όρχησης, οι οποίες συγκροτούν στο αρχαίο δράμα μία αδιάσπαστη ενότητα (Zimmemann, 2002: 53). Οι πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις της παράστασης παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία. Χρησιμοποιούνται ποικίλα μουσικά θέματα και πολλοί διαφορετικοί ρυθμοί ανάλογα με τη σκηνική εικόνα που καλούνται να υποστηρίξουν. Φανερό είναι η σύμπνοιά τους με τη σκηνοθετική εκφώνηση και η λειτουργική τους ένταξη στο σκηνικό εγχείρημα.

Η χορογραφία και η μουσική διατηρούν τη δυναμική τους στη νέα εκδοχή κι αποτελούν σημαντικά καλλιτεχνικά μέσα με τα οποία αποδίδονται χαρακτήρες διαθέσεις και πράξεις. Η μουσική και το τραγούδι εμπλέκονται λειτουργικά και ουσιαστικά με τον άξονα της πλοκής, προσφέροντας αμεσότητα, λυρισμό, ευφορία και συγκινησιακή δύναμη και ενισχύοντας τη συμμετοχικότητα, την ταύτιση και την κριτική κάθαρση του ενήλικου κοινού. (Πανόπουλος, 2010) Δεν παίζουν απλά έναν επενδυτικό ρόλο, αλλά λειτουργούν ως πρωταγωνιστικές δρώσες δυνάμεις. Ειδικότερα το τραγούδι επιτελεί πλήθος λειτουργιών: συμπυκνώνει και προοικονομεί τις δραματικές καταστάσεις, αφηγείται, επεμβαίνει στη δράση αλλά και την προκαλεί, εξωτερικεύει προσωδιακά σκέψεις και συναισθήματα των ηρώων, επιτείνει τη συγκινησιακή φόρτιση και την κιναισθητική ανταπόκριση, δημιουργεί εντάσεις, αναδεικνύει εμφατικά το κωμικό γεγονός, περιγράφει, κρίνει, αμφισβητεί και υπονομεύει συμμετέχοντας καθοριστικά στην αποσαφήνιση καταστάσεων, στάσεων και συμπεριφορών. Επιπλέον, η συνέργεια και ο συνδυασμός όλων των υπόλοιπων κωδίκων (κινησιολογία, φωτισμός κ.λπ.) προκαλούν την εξωτερίκευση και την ερμηνεία του δραματικού φορτίου που εγκλείεται στο τραγούδι.

Η ζωντάνια, η επινοητικότητα, ο ενθουσιασμός, η ευρηματικότητα και η διάθεση έκφρασης και δημιουργίας του ανήλικου θεατή εμπνέουν την σκηνοθετική ανάγνωση και καθορίζουν την σύνθετη κατασκευή της ατμόσφαιρας και του ρυθμού της παράστασης. Μέσα στη σκηνική εκφώνηση αφομοιώνονται λειτουργικά στοιχεία όπως η αντιστροφή, η ελευθερία, η ευρηματικότητα, η έκπληξη, η αισιοδοξία, η εξωστρέφεια, η επανάληψη, το παιχνίδι με τις λέξεις (λεξιπλασία και νεολογισμοί).

Η αναζήτηση μιας καλύτερης ζωής: Το όραμα της ιδανικής πολιτείας

Ο πόθος και η ανάγκη για μια άλλη πόλη «αφράτη, μελένια, μαλακή, χωρίς φόρους, χρήματα, δίκες, βρωμιά, χωρίς προβλήματα» διοχετεύονται από τα πρώτα λεπτά της παράστασης στο κοινό, με δίαυλο την υποκριτική των δύο πρωταγωνιστών. Ο Πεισθαίτερος και ο Ευελπίδης

¹⁸. «Ο θεατής βυθίζεται στην αισθητική εμπειρία και στα υλικά σκηνικά στοιχεία και η βιωμένη στιγμή τον συγκλονίζει πριν ακόμα σχηματιστούν οι σημασιολογικές αντιστοιχίσεις και τα νοήματα». Την ιδιότητα αυτή όπως την περιγράφει ο P. Pavis τη διαθέτει στο έπακρο ο ανήλικος θεατής ο οποίος παρασύρεται από την πραγματικότητα της σκηνής και δεν αναζητά να προσδώσει έννοιες σε αυτό που αντιλαμβάνεται ή αισθάνεται. «Ωστόσο και αυτή ακόμα η αισθητική εμπειρία πραγματοποιείται πάντα μέσα σε ένα δεδομένο πλαίσιο των οργανωμένων και κατευθυνόμενων δρώμενων που συνιστούν την παράσταση» (Pavis, 1996: 21).

εισβάλλουν μέσα από την πλατεία κρατώντας από ένα μαυροπούλι (χειροκίνητη κατασκευή) και αιφνιδιάζουν το ανυποψίαστο κοινό μιμούμενοι τη φωνή των πουλιών (κρα-κρα!!)¹⁹, δημιουργώντας ευχάριστη αναστάτωση και έκπληξη κάνοντας από την πρώτη στιγμή συνένοχους τους μικρούς θεατές στην περιπέτειά τους. Η οικειότητα και η συνωμοτική διάθεση με την οποία απευθύνονται στους θεατές οι δύο φίλοι δημιουργεί από την αρχή τη βάση, ώστε να οικοδομηθεί η ιδιαίτερη σχέση που αναζητά το είδος αυτό του κοινού²⁰. Με μεγάλη εκφραστικότητα περιγράφουν την αβάσταχτη ζωή τους στην Αθήνα και εκμυστηρεύονται στους θεατές την αιτία του ταξιδιού τους μέσα στη νύχτα. Οι ζωντανοί, γεμάτοι παιχνιδόλεξα και ευφάνταστα αστεία διάλογοι υποστηρίζονται από τη γλώσσα του σώματος, τη φωνητική (με έντονες εναλλαγές σε τονικές ενότητες και κλίμακες, σε συχνότητες και χροιά ήχου, σε ένταση και διάρκεια εκφερόμενου λόγου) και τη μιμική (έντονες μυϊκές συσπάσεις προσώπου και σώματος σε απεριόριστους συνδυασμούς) ενεργοποιώντας το ενδιαφέρον των μικρών θεατών. Στοχαστής, ονειροπόλος και παρορμητικός ο κεντρικός ήρωας κοιτάει κατάματα τον ανήλικο θεατή και του αναλύει με έντονη εκφραστικότητα την απογοήτευσή του από μια πραγματικότητα που πλέον δεν του είναι αρκετή, γεμάτη μίζερια και διαφθορά. Τον καλεί να χτίσουν μαζί την ουτοπική Πολιτεία του, εμπιστευόμενος το όνειρο και τη φαντασία περισσότερο από τη μίζερη πραγματικότητα. Μαζί του έχει τον φίλο του αισιόδοξο παιχνιδιάρη και εξίσου ονειροπόλο.

Το όνειρο της «αδανικής πολιτείας» μεταφέρεται στην πλατεία και οι ανήλικοι θεατές γίνονται συμμετοχοί στην αναζήτησή της. Μάλιστα, παροτρύνονται να συμμετάσχουν στο κάλεσμα του Έποπα του τσαλαπετεινού και να φωνάζουν μαζί με τους δυο ήρωες «εποποί εποποί!!» Έτσι, δεν παρακολουθούν απλά μια «περιπέτεια», αλλά διεισδύουν σε αυτή, γίνονται συμμετέχοντες και καθορίζουν την εξέλιξή της²¹. Με αυτόν τον τρόπο ικανοποιείται και μια βασική ανάγκη του ανήλικου κοινού²², ενώ ταυτόχρονα γίνεται το πρώτο βήμα στη βιωματική του επαφή με το σημασιολογικό και εννοιολογικό πλέγμα του έργου. Η αγωνία και η προσμονή για μια «καλύτερη ζωή» των δυο πρωταγωνιστών μεταφέρεται στο κοινό, που με ενεργοποιημένη φαντασία και μνήμη, μπορεί να αναζητήσει στα δικά του νοητικά, ψυχικά και συναισθηματικά αποθέματα σχετικές αντιστοιχίσεις και αναλογίες. Την περιγραφή της ιδανικής πόλης έρχεται να την ενισχύσει ένα νοσταλγικό αφηγηματικό τραγούδι, μια παραλογή σε Δωδεκανήσιους ρυθμούς, που με τη συνέργεια του φωτισμού δημιουργεί μια ονειρική και νοσταλγική ατμόσφαιρα²³ («*Να τα ναι λέει μια πόλη...*») και κινητοποιεί ψυχοσυναισθηματικά το ανήλικο κοινό. Οι στίχοι αποτυπώνουν γνώριμα, αγαπημένα στοιχεία και στιγμιότυπα της παιδικής ηλικίας («*...σαν πάρτυ παιδικό...*») και τα ταυτίζουν με την ιδανική πόλη, δημιουργώντας προσδοκίες και ευφρόσυνη αναμονή στους θεατές για μια πόλη ελκυστική, διαφορετική, κοντά στα παιδικά όνειρα και τα παιχνίδια., «*μια πόλη μαγεμένη, καραμελοφτιαγμένη*». Αργότερα, η πόλη αυτή θα ταυτιστεί με τον «*χαμένο παράδεισο*», την παλιά πολιτεία, που κυβερνούσαν τα

¹⁹. Είναι η πρώτη επαφή του ανήλικου κοινού με ένα βασικό στοιχείο του ηχοτοπίου της παράστασης: τις ηχοποιήτες (ηχομημητικές λέξεις) που συγκροτούν έναν εκφραστικό και αυθόρμητο λόγο που λατρεύουν τα παιδιά (Χαραλαμπίδης, 1998: 204-206).

²⁰. Η αναγνώριση της ιδιαιτερότητας του μικρού θεατή, ως συμπαίκτη καθιστά μια άλλης μορφής επικοινωνία για την οποία ο ηθοποιός πρέπει να είναι έτοιμος όχι μόνο για να την αντιμετωπίσει διεξοδικά, αλλά και να τη χρησιμοποιήσει δημιουργικά και ως έναυσμα για το πλάσιμο της ποιότητας της υποκριτικής του (Παπακώστα, 2010) Ως θεατής, ο ανήλικος έχει πλούσια φαντασία, είναι πιο ελεύθερο στις αντιδράσεις και τον ενθουσιασμό, έχει έλλειψη ψευδοαξιοπρέπειας και αυθορμητισμό, ανάγκη για άμεση έκφραση των παρορμήσεων που του γεννά η παράσταση (Γραμματάς, 1999: 196).

²¹. «Το «παιδικό κοινό» είναι ένα σκληρό, ένα απαιτητικό κοινό. Ένα, από τη φύση του, άναρχο και με διάθεση ενεργοποίησης κοινό. Αλοιμόνο αν κάποιοι ενήλικες, εν ονόματι μιας «παράστασης», αδρανοποιήσουν και «καθηλώσουν» υποχρεωτικά αυτό το κοινό στις θέσεις του» (Κουρετζής, 1990: 47).

²². «Τα παιδιά είναι πολύ καλύτερα και πολύ πιο συγκεκριμένα από τους περισσότερους φίλους και κριτικούς θεάτρου, δεν έχουν προκαταλήψεις, ούτε θεωρίες και παγιωμένες απόψεις. Έρχονται με τη διάθεση να συμμετάσχουν πλήρως σε αυτό που θα δουν, αν όμως δεν κινηθεί το ενδιαφέρον τους, δεν έχουν κανένα λόγο να κρύβουν την έλλειψη προσοχής τους – το βλέπουμε αυτό αμέσως και μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι οφείλεται σε δική μας αποτυχία» (Μπρουκ, 1998: 168).

²³. Ο φωτισμός και η μουσική αποτελούν δυναμικά στοιχεία που εμπλέκονται στο σύνθετο και ιδιόμορφο σύστημα της παράστασης και μπορούν να αλληλοσυμπληρώνονται και να αλληλεπιδρούν μεταβάλλοντας ισχυρά τη σκηνηκή εικόνα. Διαθέτουν δε και τα δυο «παρόμοια δύναμη εξουσίας και δρουν κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο» (Dullin, 1969: 80· Appia, 1954: 39).

Πουλιά σε ένα τραγούδι που εισάγεται με τον γνώριμο τρόπο του Παραμυθιού, αλλά διαβασμένο αντίστροφα-εναρμονισμένο με τον «ανάποδο» Αριστοφανικό κόσμο: «*Έναν καιρό και μια φορά/όταν τον κόσμο κυβερνούσαν τα πουλιά...*». Σε αυτό το γεμάτο ρυθμό και παιγνιώδη διάθεση τραγούδι μεταφέρεται εύγλωττα στο κοινό η εικόνα ενός αλλοτριωμένου από την εξουσία κόσμου: «*...Πριν βγουν οι αυτοκράτορες/ και οι μαχαραγιάδες/ πριν από τους ανθρωπιστικούς βομβαρδισμούς/ ο κόσμος ζούσε ήσυχά χωρίς εξοπλισμούς/ χωρίς πολέμους, σύνορα, χωρίς εθνικισμούς...*» (Παπακώστα, 2014).

Η έκφραση και η αποδοχή της διαφορετικότητας

Η είσοδος των πουλιών μετά το κάλεσμα του Έποπα δημιουργεί πλούσια σκηνική εικόνα, που στοχευμένα σκηνοθετικά αποθεώνει τη διαφορετικότητα. Πρώτα ακούγονται ανακατεμένοι μιμητικοί ήχοι (τιτιβίσματα) και έντονα φτερουγίσματα που κατακλύζουν το ηχοτόπιο της σκηνής. Ξαφνικά, η σκηνή γεμίζει χρώματα, φτερά, ράμφη με έντονο το στοιχείο της διαφορετικότητας (βλ. Φωτογραφία 1). Τα πουλιά με ισχυρή σκηνική παρουσία καθηλώνουν το ανήλικο κοινό μέσα σε μια πανδαισία διαφορετικών χρωμάτων, κινήσεων και φωνών. Τα περίτεχνα κοστούμια και οι ιδόμορφες μάσκες-καπέλα αποτυπώνουν έντονα την «ταυτότητα» του κάθε πουλιού, η οποία δηλώνεται και με τον ήχο, την κίνηση και τη στάση του σώματος. Ταυτόχρονα, οι κοινές αντιδράσεις τους απέναντι στα απρόσκλητα ανθρώπινα όντα αναδεικνύουν τη συλλογικότητα και το ομαδικό πνεύμα. Ο Έποπας παρουσιάζει τα πουλιά, ενώ οι δύο φίλοι σχολιάζουν με αστείες ατάκες και πειράγματα την άφιξή τους. Τα πουλιά ανταποκρινόμενα στην «προσφώνηση» του καθενός αναδεικνύουν εμφατικά τις ιδιαιτερότητες στην κίνηση και τη στάση τους. Το πολύχρωμο κοστούμι τους, συνδυασμένο με το ανάλογο καπέλο-μάσκα αποτυπώνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους -η έμφαση δίνεται στο ράμφος και το λοφίο- ενώ το πρόσωπο δεν καλύπτεται, αντίθετα αποτελεί ισχυρό δίαυλο μηνυμάτων. Το εκφραστικό βλέμμα, το οποίο τονίζεται με το μακιγιάζ αποτελεί πολυδύναμο εργαλείο της υποκριτικής των ηθοποιών. Ο χορός των πουλιών (βλ. Φωτογραφία 2) αποτελείται από διαφορετικούς τύπους, τα χαρακτηριστικά των οποίων δηλώνονται κυρίως μέσω της σωματικής τους φόρμας. Η σωματική φόρμα και συμπεριφορά χτίζεται με βάση το ανθρώπινο στερεότυπο για το κάθε πουλί σε συνδυασμό με τη μίμηση-αναπαράσταση των ζωικών χαρακτηριστικών του. Ο χαρακτήρας διεισδύει στην κίνηση, την καθορίζει. Έτσι, γίνεται πιο προσιτός στο ανήλικο κοινό. Η Πέρδικα π.χ. εικονογραφεί το σκέρτσο και την θηλυκότητα με νάζι και πόζες, χωρίς πολλά τινάγματα και αυστηρές γραμμές. Αντίστοιχα, ο μπούφος περπατάει βαριά, τα σπουργίτια κινούνται γρήγορα και νευρικά, οι σουσουράδες σαν σμάρι που γυρίζει γύρω από τον εαυτό του κτλ. Το χτίσιμο των τύπων μέσα από κινησιολογικά μοτίβα²⁴ «παίζει» με τα στερεότυπα και τα ανατρέπει όπου και όσο χρειάζεται, ώστε να λειτουργήσει το διπλό σχήμα αποτύπωσης του ζωόμορφου και έλλογου σχολιασμού του από τον ηθοποιό που το υποδύεται²⁵. Όλα μαζί με ένα τραγούδι με καθαρά επικοινωνιακή πρόθεση, όπου οι στίχοι διαδέχονται τις ηχητικές μιμήσεις²⁶, καλούν τους μικρούς θεατές στον πολύχρωμο κόσμο τους. Παράλληλα, στήνουν τις γέφυρες επικοινωνίας με το ανήλικο κοινό και το προσκαλούν να γίνει μέλος αυτής της ομάδας των «διαφορετικών». Η συγκεκριμένη

²⁴. Με όλες τις «υποκατηγορίες» που το συγκροτούν μέσα στη γλώσσα της υποκριτικής το σώμα (ρυθμός, ήχος, κίνηση κ.ά) παύει να είναι ένα επιμέρους στοιχείο της και γίνεται πομπός νοήματος, ισάξιος του εκφερόμενου λόγου. Αυτή η χρήση του σώματος του επιτρέπει να γίνεται ταυτόχρονα σημαίνον και σημαϊνόμενο –μια καθόλου περιγραφική σωματική «μετάφραση» που παράγει πολυφωνία και αρμονικές προς τον εκφερόμενο λόγο. Σε αυτά τα πλαίσια κινείται και η σωματική εκφραστικότητα των ηθοποιών στην παράσταση όπου στα 15 διαφορετικά πουλιά-ρόλους ο χαρακτήρας εισχωρεί δυναμικά μέσα στην κίνηση.

²⁵. «...τα θεατρικά σημεία, του σώματος του ηθοποιού, δεν ακολουθούν πάντοτε τις κοινωνικές συμβάσεις που προσδιορίζουν τη λειτουργία τους στην καθημερινή ζωή αλλά υπακούουν σε θεατρικές συμβάσεις οι οποίες τους προσδίδουν μια “πολυλειτουργικότητα”» (Τσατσούλης, 1997: 19).

²⁶. Σε αρκετά τραγούδια της παράστασης υιοθετείται η φωνητική μίμηση ζωικών φωνών ακριβώς όπως υποστηρίζεται και στο πρωτότυπο έργο όπου η γλώσσα των ανθρώπων διαδέχεται συχνά τη γλώσσα των πουλιών (Zimmermann, 2002: 58-59).

σύνθεση -υπό μορφή παράβασης²⁷ - στοχεύει στη συμμετοχή του θεατή απευθυνόμενη σε αυτόν και παρακινώντας τον να παρέμβει όχι μόνο φωνητικά αλλά και σωματικά, αναλαμβάνοντας έναν ρόλο στη σκηνή στην παρέα των πουλιών («Και πίο-πίο, πίο-πιο ... / και ποιο παιδάκι θα 'ρθει γρήγορα εδώ Και ποιο παιδάκι θα φορέσει καπελάκι / για να κάνει εδώ μαζί μας το πουλάκι;»). Η μεταμόρφωση επιτυγχάνεται με το «καπελάκι» και η αποδοχή και η μύηση στον κόσμο των πουλιών υλοποιείται μέσα σε μια ατμόσφαιρα γιορτής, όπου η πραγματικότητα της πλατείας συναντά τον φανταστικό κόσμο της σκηνής. Ανάλογα δε με το ηλικιακό επίπεδο: τα μικρότερα παιδιά διαρρηγνύουν τον «τέταρτο νοητό τοίχο» μη αντιλαμβανόμενα τη θεατρική σύμβαση (αφού στην ουσία ταυτίζουν τον φανταστικό σκηνικό χώρο με τον πραγματικό), τα μεγαλύτερα δε, παρ' ότι αντιλαμβάνονται τη διαφορά ανάμεσα στη θεατρική ψευδαισθήση και την πραγματικότητα²⁸, γοητεύονται και αφήνονται στην απόλαυσή του. Έτσι, δίνεται η δυνατότητα στον μικρό θεατή να γίνει συνδημιουργός του νοήματος και συνδιαμορφωτής του παραστασιακού προϊόντος.

Η αξεπέραστη δύναμη της τέχνης που ενώνει

Μετά την επίκληση των πουλιών, η Μελωδία της Αηδόνας έρχεται και αυτή ως βάλσαμο μαγικό και όλοι σκύβουν ευλαβικά μπροστά στο ονειρικό μελωδικό της κάλεσμα στον κόσμο της ομορφιάς και της αρμονίας. Η «μιμητική μουσική» λειτουργεί όπως και στο πρωτότυπο, ταυτίζοντας το κελάηδημα με τους ήχους του μουσικού οργάνου (φλάουτο με ράμφος). Η Αηδόνα με ένα λαμπερό χρυσό κοστούμι παίζει αυλό σε ανατολίτικους ρυθμούς λικνίζεται μαγεύοντας το κοινό της. Τα πουλιά ξαπλώνουν στη σκηνή ανάσκελα, όπως θα ξάπλωνε ένας άνθρωπος, με τα πόδια επάνω και τα πέλματα να αιωρούνται στον αέρα περιστοιχίζοντας την Αηδόνα. Η ιδιαίτερη κινησιολογία τους κάνει χρήση του διπλού άξονα της χορογραφίας της μείζης δηλαδή ανθρωπόμορφων-ζωόμορφων χαρακτηριστικών και κωδικών. Υλοποιείται σκηνικά η αποθέωση της τέχνης και πιο συγκεκριμένα της μουσικής ως αξεπέραστο αγαθό που εκτονώνει, ηρεμεί, ισορροπεί και καθαρίζει τις πληγές της ανθρώπινης ύπαρξης.

Οι συλλογικοί αγώνες ευδοκιμούν όπου υπάρχει θέληση και κόπος

Η Ιδανική Πολιτεία τους χωράει όλους. Το κάλεσμα στην ονειρική Πολιτεία προς το κοινό είναι ένα ξέσπασμα χαράς που δηλώνεται μέσα από την έντονη χρήση ηχομιμητικών λέξεων, οι οποίες διαθέτουν «μαγικές» ιδιότητες αφού αρκεί να πεις «*τιο τιο τιο τιγξ και νιώθεις σαν/ να χεις φτερά!*». Η ιδανική πολιτεία είναι μια «αγκαλιά» και τα πουλιά καλούν τους θεατές απλά να το πιστέψουν και να το θελήσουν. Οι μικροί θεατές στην πλατεία επαναλαμβάνοντας τα «ανθρωποτιτιβίσματα» πραγματοποιούν το δικό τους προσωπικό και ταυτόχρονα συλλογικό φτερούγισμα στη χώρα των ονείρων και των προσδοκιών τους. Η «Χώρα των Πουλιών» σκηνικά στήνεται ως Παιδική Χαρά από όλα τα Πουλιά με έντονα εύθυμο και ρυθμικό τραγούδι που αναπτύσσεται σε τρία μέρη (μπαλάντα, εμβατήριο, πεντοζάλη) με βασικό ρεφραίν το όνομα της νέας χώρας «ΝΕΦΕΛΟΚΟΚΚΥΓΙΑ». Τα πουλιά μεταμορφώνουν τη σκηνή μέσα σε πνεύμα απόλυτου συντονισμού αισιοδοξίας και συνεργασίας. Τα συρόμενα, ευέλικτα και εύχρηστα σκηνικά συνεπικουρούν στον γρήγορο παραστασιακό ρυθμό, καθώς

²⁷. «Ιδιαιτερότητες των συγκεκριμένων κειμένων όπως ο χορός και η παράβαση μπορούν να αξιοποιηθούν προς την κατεύθυνση της ενίσχυσης της επικοινωνίας του σκηνικού θεάματος με το ιδιαίτερο αυτό κοινό» (Γραμματάς, 2006: 23).

²⁸. Η «αθώα συνενοχή» της προηγούμενης περίπτωσης, μετατρέπεται σε «συνένοχη αθωότητα» στην παρούσα, χαρακτηρίζοντάς τη διαφοροποιητικά από κάθε άλλη. Για τέτοιου είδους «κοινά» (και των δύο κατηγοριών) οι ψυχο-πνευματικές προσλαμβάνουσες και η βιωματική / θεατρική εμπειρία τους είναι τέτοιες, ώστε να λειτουργούν ως σχετικά «ώριμοι» θεατές, οι οποίοι είναι αδύνατο να μην αντιλαμβάνονται τη ψευδαισθητική σχέση μεταξύ σκηνής και πλατείας. Ακόμα και στην περίπτωση όμως αυτή, παρ' όλο που φαινομενικά το παιδί-θεατής δεν είναι τόσο «αθώο» ούτε «αφελές» όπως φαίνεται ή θεωρείται από πρώτη άποψη, στην πραγματικότητα συνειδητά ή μη αφήνεται να συμπαρασυρθεί από το φανταστικό κόσμο του θεάτρου και γοητευμένο από την ψευδαισθητική πραγματικότητα να ταυτισθεί μαζί της και με ό,τι την μορφοποιεί (ηθοποιός, σκηνογραφία, διάκοσμος), αποδεχόμενο και υιοθετώντας το «ζωτικό ψέμα» για την ύπαρξή ή μη, του προβαλλομένου σκηνικού θεάματος (όπως ακριβώς κάνει και στην περίπτωση του Αη-Βασίλη) (Γραμματάς, 2010: 69).

προσφέρουν τη δυνατότητα στους ηθοποιούς να μετασχηματίσουν το εικαστικό πλαίσιο και να ενταχθούν φυσικά μέσα σε αυτόν²⁹. Ο χώρος αποκτά «ζωντανία, δυναμισμό, κινητικότητα. η σκηνή παράγει ενέργεια, ακολουθεί τις κινήσεις των ηθοποιών, συμμετέχει στην κάθε τους έκφραση σαν μουσικός ήχος που υπογραμμίζει κι ενεργοποιεί την κίνηση» (Πατρικαλάκης, 1984: 66). Κούνιες, τραμπάλες και πολύχρωμα λουλουδία δημιουργούν μια ονειρική σκηνική εικόνα όπου και οι ενήλικες γίνονται παιδιά. Ο Πεισθέταιρος και ο Ευελπίδης παρασύρονται σε αυτήν την μεθυστικά χαρούμενη ατμόσφαιρα και κάνουν τραμπάλα ξένοιαστοι κι ευτυχισμένοι. Ο Ευελπίδης αναφωνεί «Αααα...πολύ το φχαριστήθηκα!!». Η έντονη αναφορικότητα σε ξένοιαστες στιγμές της παιδικής ζωής, αλλά και η «μεταμόρφωση» των ενηλίκων σε παιδιά που απολαμβάνουν τη χαρά της δημιουργίας της ιδανικής πολιτείας, όπως την έχουν ονειρευτεί, δημιουργεί μια ευφρόσυνη και γιορταστική ατμόσφαιρα. Αιχμαλωτίζει την οπτικοακουστική αντίληψη του μικρού θεατή και τον ενεργοποιεί κιναισθητικά, προκαλώντας τον να ταυτιστεί και να βιώσει την ευχαρίστηση και την ικανοποίηση της κατάκτησης του στόχου, της υλοποίησης του ονείρου και του ανέφικτου. Αμέσως μετά έρχεται και η περιγραφή της διαδικασίας κατάκτησης του ονείρου, για να αποκαλύψει τη δυσκολία του εγχειρήματος και την αξία της συλλογικής προσπάθειας.

Ο τρόπος που περιγράφει την κατασκευή του τείχους η Αγγελιαφόρος (Σουσουράδα) συμπλέει με το περιεχόμενο. Η υποκριτική της ηθοποιού με τη συνδρομή ενός ανυψωτικού μηχανήματος της σκηνής, καταφέρνει να δημιουργήσει έντονη την εικόνα των «προκομμένων» και τέλεια συντονισμένων κατασκευαστών του τείχους. Η κατανομή των εργασιών γίνεται σε σχέση με το συγκριτικό πλεονέκτημα και το όνομα του πουλιού («οι κουκουβάγιες κουβαλούσαν, οι πελεκάνοι πελεκούσαν, οι γερανοί ανεβοκατέβαζαν τις πέτρες στα φτερά τους, οι τρυποκάρυδοι βουλώνανε τις τρύπες και οι πάπιες με πόδια σαν μυστριά πετούσανε τη λάσπη μακριά»), δίνοντας το μήνυμα ότι όλοι μπορούν να προσφέρουν σε μια κοινή προσπάθεια, μέσα από τη διαφορετικότητά τους. Η στάση του σώματος, οι χειρονομίες της ηθοποιού και η έντονη εκφραστικότητα, εικονοποιούν δυναμικά το λόγο και μεταφέρουν στο κοινό το μήνυμα και την αξία της συνεργασίας, του κοινού οράματος και της ομαδικής δουλειάς. Το μήνυμα αυτό έρχεται να το ενισχύσει ένα χαρούμενο και σε γιορταστική ατμόσφαιρα τραγούδι επιθεωρησιακού ύφους, με παραινετική και καθοδηγητική πρόθεση. Προσαρμοσμένο κινησιολογικά και φωνητικά στην πολυτάλαντη «Γαλοπούλα» και ενισχυμένο οπτικά από σκηνικούς μηχανισμούς (κυλιόμενο δάπεδο), υπογραμμίζει την ανάγκη των συλλογικών αγώνων προκειμένου να επιτευχθούν οι αλλαγές και να υλοποιηθούν τα οράματα. Η περιστρεφόμενη σκηνή αξιοποιείται στο έπακρο και η συμμετοχή όλων των πουλιών σε ένα ξέσπασμα κεφιού δηλώνει και την κορύφωση του Α΄ μέρους.

Η αντίσταση στη διαφθορά και στην αλλοτρίωση

Η στάση των Πουλιών και των δυο φίλων απέναντι σε εκπροσώπους εξουσίας, «προστάτες», τυχοδιώκτες, καιροσκόπους, δημαγωγούς, συκοφάντες και τεμπέληδες μεταφέρει έντονα το μήνυμα στην πλατεία: αντίσταση στη διαφθορά και την αλλοτρίωση. Η διαφθορά «χτυπάει την πόρτα» της Χώρας των Πουλιών παίρνοντας διαδοχικά διάφορα πρόσωπα με έντονα χαρακτηριστικά: ποιητής, ιερέας, χρησμολόγος, γεωμέτρης, επίσκοπος (επόπτης), συκοφάντης, ψευτοκουλουριάρης κ.ά.

Με έντονο το στοιχείο της «όψης», το οποίο υποστηρίζεται πολύ δυναμικά από την υποκριτική των ηθοποιών και το ηχητικό περιβάλλον της σκηνής, οι χαρακτήρες αυτοί καθηλώνουν με την παρουσία τους τους νεαρούς θεατές. Τα κοστουμια άλλοτε με έντονο το στοιχείο της υπερβολής, άλλοτε με συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτισμικές αναφορές πάντοτε, όμως, λειτουργικά δεμένα με τους συγκεκριμένους χαρακτήρες διαθέτουν έναν πλούτο πληροφορίας, που μπορεί να αναγνωσθεί σε πολλά επίπεδα (Παπακώστα, 2015). Σημαντική προέκταση του ενδύματος και κάποια αντικείμενα-σύμβολα ενισχύουν τη σκιαγράφηση των προσώπων και αποσαφηνίζουν τη δράση τους. Η κόμμωση, το χρώμα μαλλιών και το μακιγιάζ μεταφέρουν,

²⁹. «Η σκηνογραφική σύνθεση πέρα από την εικαστική της λειτουργία οφείλει να ενοποιεί ερμηνευτές και αντικείμενα» (Howard, 2004: 66).

επίσης, ένα εντυπωσιακά πλούσιο σύνολο σημαινόμενων και αφήνουν έντονο μνημονικό αποτύπωμα. Αποδεικνύονται ισχυροί συντελεστές στην γενικότερη σκηνική εικόνα και ευθυγραμμίζονται με τους υπόλοιπους κώδικες υποστηρίζοντας την ανάδειξη των προσώπων. Με τονισμένα κάποια εξωτερικά τους χαρακτηριστικά, με έναν ιδιαίτερο -ο καθένας- ρυθμό στον τρόπο εκφοράς του λόγου και με συγκεκριμένη χωροταξική ένταξη οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες εκπέμπουν έντονα σκηνικά μηνύματα και αποτυπώνουν με κωμικό τρόπο έναν διεφθαρμένο και αλλοτριωμένο κόσμο στον οποίο κυριαρχούν ο ατομικισμός, η χρησιμοθηρία, το ψέμα, η εκμετάλλευση, η αδικία, το χρήμα, ο αυταρχισμός. Ο Ιερέας που εισβάλλει δυναμικά κάνοντας αγιασμό «*υπέρ της αρπαγείας και ενδόξου ημών κορακογενείας*», του «*χορτασθήναι ημάς και πισθήναι της κοιλίας ημών του κυρίου δεηθωώμεν*»... Ο Ποιητής («*ατάλαντος*», «*μηδαμινός της Τέχνης Υπηρέτης*»), με τρύπια ρούχα, με πολλή έμπνευση και καθόλου όρεξη για δουλειά. Η Χρησιμολόγα (βλ. Φωτογραφία 3) που χρησιμοποιεί τη δύναμη του «Ωροσκόπου» και υπόσχεται τύχη πολλή με πλούσιο τραπέζι, βεβαίως, για ανταλλαγή. Ο γεωμέτρης υπόσχεται ρυμοτομία μοντέρνα και «*Ουράνια οικόπεδα*» εντός σχεδίου πόλεως. Με τον αεροχάρακα κάνει καμπυλευθείς και ισοστρογγυλές και υπολογίζει σαπουνόφουσκες κατόπιν βέβαια καθόλου ευκαταφρόνητης αμοιβής. Η Επόπτρια-Επιθεωρήτρια ελέγχει αν εφαρμόζονται οι οδηγίες της Κοινότητας του Νομισματικού Ταμείου και συντάσσει εκθέσεις για το Κογκρέσο. Με το αζημίωτο φυσικά... Η Ψηφισματοπώλης είναι επαγγελματίας Νομοφτιάχτης και Νομοέμπορος. Ο πρώτος νόμος επιβάλλει τη γλώσσα των «*Συμμάχων*» και «*Απαγορεύει τη γλώσσα των πουλιών*». «*Απαγορεύονται τα φτερά και επιτρέπονται τα Μπίονγκ*». Ο Πεισθέταιρος απωθεί με επιχειρήματα αλλά με πιο... πρακτικούς τρόπους (κλωτσιές, ξυλιές, «*φάπες*»), δημιουργώντας κωμικά στιγμιότυπα και προκαλώντας το γέλιο, ενώ τα πουλιά συμμετέχουν στην αποστροφή και τον διωγμό τιτιβίζοντας ενοχλημένα, παίρνοντας εκφράσεις απέχθειας, θυμού αλλά και χρησιμοποιώντας τα ράμφη τους τσιμπώντας τους ανεπιθύμητους επισκέπτες. Ο συκοφάντης εμφανίζεται στο Β' μέρος με ένα τραγούδι σε ρυθμό χασάπικου ενταγμένου σε τσιφτετέλι, το οποίο χρησιμοποιείται στοχευμένα σκηνοθετικά για να δηλώσει την αλλοτρίωση των πουλιών, που παρασύρονται και ακολουθούν τον συκοφάντη χορεύοντας, διασκεδάζοντας και μην υιοθετώντας την αρνητική στάση του Πεισθέταιρου.

Η αλαζονεία της εξουσίας και η μαγεία της προβολής. Το κυνήγι της είδησης

Το Tsiou Channel και η Έλλη Σπουργιστάη -ένα αλλοτριωμένο από την εξουσία πουλί- δίνουν τον πρώτο ισχυρό δείγμα της αλλοτρίωσης των πουλιών (βλ. Φωτογραφία 4). Το Tsiou Channel αναλαμβάνει να προβάλει την απόλυτη επιβολή των πουλιών στους ανθρώπους. Η σκηνή μετατρέπεται σε πλατό και κάμεραμαν, μακιγιέζ, σκηνοθέτης στήνουν το πλαίσιο για να γίνει αναμετάδοση των σπουδαίων νέων. Η παρουσιάστρια πίσω από την κάμερα με υστερική φωνή -στα πρόθυρα νευρικής κρίσης- μεταφέρει στον Πεισθέταιρο τον θρίαμβο των Πουλιών.

Μεθυσμένη από τη δόξα και το μεγαλείο, με ασθματικό ρυθμό κι ενώ προετοιμάζεται για το γύρισμα με ναρκισσιστική κι εγωπαθή διάθεση ως «θεατής τηλεόρασης», περιγράφει το γονάτισμα των ανθρώπων που αναγνώρισαν τη χώρα, ζητούν συνεργασία και μιμούνται σε όλα τα Πουλιά, τα οποία έγιναν πλέον «της μόδας». Η έντονη κινησιολογία, η εκφραστικότητα και οι φωνητικές εναλλαγές σε ένταση, χρωματισμούς και ύφος ευθυγραμμίζονται με έναν έντονο παραστασιακό ρυθμό και υποδηλώνουν έντεχνα τη μεταμόρφωση. Επιπλέον, ο γνώριμος στα παιδιά τηλεοπτικός κόσμος απομυθοποιείται με κωμικό τρόπο. Ο σαθρός κόσμος των καναλιών, το αδυσώπητο «κυνήγι της είδησης» και τα «προσωπεία» όσων τη μεταφέρουν αποκαλύπτονται στους θεατές με την ανατροπή της σκηνικής εικόνας on camera.

Μόλις η κάμερα μπαίνει σε λειτουργία («*1,2,3 πάμε!*») η παρουσιάστρια αλλάζει στάση, βλέμμα, φωνή. Γίνεται μια «άλλη» που με μελιστάλαχτο ύφος και «ωραία λόγια» παρουσιάζει την είδηση της επιρροής των Πουλιών στους Ανθρώπους. Η μεγεθυμένη και με σαφήνεια δοσμένη αυτή αντίθεση, αποκαλύπτει και συγχρόνως καυτηριάζει τον πλασματικό κόσμο των ΜΜΕ, την παραπληροφόρηση, το κυνήγι της προβολής και της αναγνωρισιμότητας.

Τα «κάλπικα» και τα αληθινά ιδανικά: η εσωτερική αναζήτηση

Εξαιρετικά δυνατή η εικόνα της εισόδου ενός εκπροσώπου της νεολαίας, ενός μοντέρνου «προχωρημένου» νέου. Ικανή να χαράξει ανεξίτηλα μνημονικά ίχνη χρησιμοποιεί όλους τους θεατρικούς κώδικες ευθυγραμμισμένους σε μια διεισδυτική ματιά στις αναζητήσεις της νεολαίας. Δίνεται έμφαση στα εξωτερικά χαρακτηριστικά (δερμάτινο παντελόνι, γυαλιά μαύρα, σκουλαρίκια, μαλλιά πανκ, αξεσουάρ ανάλογα), τον τρόπο ομιλίας που αναδύει σιγουριά, ενθουσιασμό, λίγο «άγρια» διάθεση και αποτυπώνει με κωμική χροιά την αργκό της σύγχρονης νεολαίας. Το χαρακτηριστικό τραγούδι και οι ρυθμοί rock που συνοδεύουν τη θεαματική είσοδό του πάνω σε μηχανή, τα ηχητικά εφέ και οι κραυγές του, απογειώνουν τη σκηνική εικόνα, ξεσηκώνουν την πλατεία αλλά και την παρέα των πουλιών που συμμετέχει στο show «ροκάροντας» με πολύ κέφι. Την «έχει δει πουλί κι έτσι», αναζητάει «ζόρικα», «φρικαριστικά» και «χέβυ μεταλλάδικα» φτερά που θα τον πάνε ψηλά. Μάλιστα ένα παιδί φευγάτο και έτσι, του έταξε να του δώσει «κάτι» που θα τον απογειώσει, θα τον κάνει να πετάξει πιο ψηλά! Η αστραπιαία απάντηση του Πεισθέταιρου και το γεμάτο θλίψη και κεραυνοβόλο βλέμμα του συμπυκνώνει το δυνατό μήνυμα: «Που θα σε ρίξει για πάντα χαμηλά, θέλεις να πεις...». Την σκηνή φορτίζει ακόμα περισσότερο το πάγωμα των πουλιών κι ο κρύος ήχος της γραφομηχανής του συγγραφέα, που διεισδύει εμβόλιμα και αποστασιοποιητικά στη σκηνή³⁰ –για μερικά δευτερόλεπτα– κάνοντας έμμεση αναφορά στο επίπονο ταξίδι της δημιουργίας και της τέχνης. Ο νεαρός βγάζει τα γυαλιά και κοιτώντας στο κενό σαν σε άλλο κόσμο αναζητά μέσα του το ιδανικό και το όνειρο με την παρότρυνση του Πεισθέταιρου. Η έκφραση, το βλέμμα και το σώμα του ηθοποιού εκπέμπουν τη στροφή προς τα «μέσα», και την εσωτερική αναζήτηση για να «φυτρώσουν» τα «αληθινά φτερά». Η μουσική από σόλο άρπα εικονοποιεί εξαιρετικά το «εσωτερικό φτερούγισμα». Ο ανήλικος θεατής μέσα από ένα πλούτο κωδίκων και ισχυροποιούν το σκηνικό μήνυμα, καλείται σε αναστοχασμό, περισυλλογή και αξιολόγηση απέναντι σε οικείες στάσεις και συμπεριφορές και συνειδητοποιεί τη δυνατότητα αντιστάσεων και αλλαγών.

Όταν αποφασιστικά ανεβαίνει στη μηχανή του και φεύγει, η μελωδική φωνή του συγγραφέα από τη φωτισμένη γωνιά του, έρχεται με την αποστασιοποιητική δυναμική και τη ρεαλιστική χροιά της σε τόνο συμβουλευτικό αλλά και απολογητικό να συγκλονίσει και το ενήλικο κοινό: «Θυμάμαι κείνα τα παιδιά/που βγαίνανε στους δρόμους/με τα φτερά στους ώμους/θυμάμαι κείνα τα παιδιά που γράφανε στους τοίχους/συνθήματα και στίχους/Πού πήγαν κείνα τα παιδιά με την ανεμελιά τους;/ κοιτάζαν τη δουλειά τους/ πού να ναι τώρα τα παιδιά με τις ανατροπές τους;/ τα τρώει ο καναπές τους...».

Ακόμα κι αυτοί που τρέφουν τα όνειρα κάποτε τα προδίδουν

Τα Πουλιά με έναν Υμέναιο θρήνο δίνουν τη συγκατάβασή τους στη «συμφωνία» του Πεισθέταιρου με τον Δία και το γάμο του με τη Βασίλεια. Το σκοτάδι που απλώνεται στη σκηνή πριν την άφιξη της «αντιπροσωπείας» των θεών προοικονομεί την πικρή υποχώρηση. Οι υπογραφές σηματοδοτούν το «τέλος εποχής» στην ιδανική πολιτεία με την εξουσία να έχει για μια άλλη φορά στήσει την παγίδα της. Οι στίχοι του τραγουδιού αισιόδοξοι, η μελωδία μελαγχολική, ισχυρή η αντίστιξη. Το δεύτερο τραγούδι είναι κι αυτό ένας πένθιμος παιάνας. Ωστόσο, οι συγκεκριμένοι στίχοι εδώ δημιουργούν αντίθεση. «Νικήσαμε... νικήσαμε μια πολιτεία χτίσαμε...». Ο πόνος, η θλίψη και η απογοήτευση αποτυπώνεται στο βλέμμα και στις αργές κινήσεις των πουλιών, μεταφέροντας στο κοινό συγκίνηση και ανάμικτα συναισθήματα. Πάνω από τα κεφάλια τους πολύχρωμα συννεφάκια φωτίζονται, υπονομεύοντας κι αυτά εμφατικά το «Νικήσαμε...». Το βλοσυρό ύφος του βάρβαρου θεού Τριβάλλου και το θριαμβευτικό του ημίθεου Ηρακλή εισάγει στη «ΝΕΑ ΤΑΞΗ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ». Μέσα σε μια μάλλινη κουβέρτα οι άνθρωποι που πίστεψαν το όραμα των πουλιών εναποθέτουν ράμφη και λοφία ως τα λάφυρα των ιδανικών και των ονείρων τους (βλ. Φωτογραφία 4α). Οι υπασπιστές πλέον του νέου αρχηγού σε πρώτο πλάνο και σε μισοσκόταδο χτυπούν τα δόρατά τους, πίσω

³⁰. Βασικός συντελεστής σε αυτό το αποστασιοποιητικό τέχνασμα ο φωτισμός που εστιάζει την προσοχή στη γωνιά του συγγραφέα-αφηγητή.

φωτίζονται τα πουλιά παγιδευμένα στο δίχτυ. Η σκηνή αυτή με τις πολλαπλές δυνατότητες ανάγνωσης διαθέτει όλα τα στοιχεία ώστε να αποτυπωθεί ανεξίτηλα στη μνήμη των νεαρών θεατών (Papakosta, 2019: 745-775), με πολλές πιθανότητες να αποκωδικοποιηθεί κι αλλιώς, σε άλλη στιγμή και μέσα σε άλλα πλαίσια στο μακρύ ταξίδι της προσωπικής τους ανάπτυξης και εξέλιξης. Στη συνέχεια, η ονειρική και έντονα συγκινησιακή ατμόσφαιρα σπάει ξαφνικά και με έναν αποστασιοποιητικό τέχνασμα, ο θεατής βλέπει το έργο από την αρχή, ενώ ακούγονται αισιόδοξα και βαθιά ανθρώπινα τα λόγια του συγγραφέα που αποκαλύπτει τον πλασματικό κόσμο της θεατρικής παράστασης. Της παράστασης η οποία έχει αρχή και τέλος σε αντίθεση με τη ζωή που συνεχίζεται. Στην τελευταία φράση εξυψώνεται ο αγώνας για το καλύτερο "αύριο", το ταξίδι για μία «καλύτερη ζωή»: «*Η παράσταση εδώ τελειώνει...μα η ζωή συνεχίζεται...και η Ιδανική Πολιτεία περιμένει ακόμα να ανακαλυφθεί...*». Ταυτόχρονα, αποθεώνεται η ίδια η λειτουργία του Θεάτρου που μέσα από την εφήμερη ζωή του και τον πλασματικό του κόσμο μπορεί να αναδείξει διαχρονικές αλήθειες, να προτείνει αναζητήσεις και να τροφοδοτήσει οράματα.

Επίλογος

Αν το σύγχρονο θέατρο για κοινό ανηλίκων θεατών αναζητά τρόπους να αναδείξει τη σύγκρουση της ατομικής θέλησης κι επιλογής του σύγχρονου ανθρώπου στον δύσκολο δρόμο που του υπαγορεύει η πίστη στις ηθικές αξίες και τα συναισθήματά του· αν επιζητά να προβάλλει τους ατομικούς και συλλογικούς αγώνες στο σύγχρονο τοπίο της διαφθοράς και του κάθε είδους συμφέροντος, που ισοπεδώνει αυτονομία δικαιώματα και διαχρονικές αξίες ατόμων και λαών, τότε μπορεί να εμπιστευθεί την Αριστοφανική κωμωδία. Αν στοχεύει να αποκαλύψει «Οικεία κακά» (το αδιέξοδο της βίας, της αλαζονείας, το παράλογο και το άνωφelo του πολέμου, την καταπίεση και εκμετάλλευση του ανθρώπου από τον άνθρωπο, την ματαιοδοξία και την υπεροψία των ισχυρών, την περιφρόνηση των νόμων της φύσης), να προσεγγίσει διαχρονικές και πανανθρώπινες αξίες (όπως δικαιοσύνη, ειρήνη, ελευθερία, ισότητα, δημοκρατία) και να προβάλλει τα συστατικά της δίκαιης, δημοκρατικής πολιτείας, την προοπτική μιας ενάρετης ζωής και το όραμα μιας δίκαιης κοινωνίας, τότε μπορεί να στραφεί με σεβασμό και εμπιστοσύνη στην Αριστοφανική Κωμωδία. Κι αν, στο δικό του ταξίδι, διηνεκούς αναζήτησης της "Ιδανικής Πολιτείας" όπου πάντα θα ονειρεύεται να συναντήσει με ειλικρίνεια και αυθεντικότητα τον ανήλικο αποδέκτη του -υποψήφιο πολίτη του παρόντος και του μέλλοντος- αποφασίσει να αξιοποιήσει τον πλούσιο και πανανθρώπινος εμπέλειας δυναμικό της Αριστοφανικής Κωμωδίας μέσα από καινούργιους δρόμους και τρόπους, τότε είναι βέβαιο ότι θα ανατείλει μια νέα προοπτική στη στόχευση της «*Εντεχνης Παιδαγωγίας*»: η ανάδειξη μια κοινής παγκόσμιας συνείδησης, σταθερό σημείο αναφοράς για το σύνολο της ανθρώπινης παρουσίας στον σύγχρονο κόσμο.

Βιβλιογραφία

- Appia, A. (1993). *Texts on theatre*, London: Routledge.
- Γραμματάς, Θ. (1997). *Θεατρική Παιδεία και Επιμόρφωση των Εκπαιδευτικών*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- (1999). *Fantasyland, Θέατρο για Παιδιά και Νεανικό Κοινό*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- (2006). Δραματουργικές τεχνικές και κώδικες του θεάτρου σε διασκευές κλασικών έργων για ανήλικους θεατές. Στο *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Διασκευές έργων του Σαίξπηρ για παιδιά και νέους. Θέατρο-Λογοτεχνία* (15-17 Απριλίου 2005) (σσ.13-30). Αθήνα: ΙΜΠ.
- (2010). Ειδοποιά χαρακτηριστικά. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.). *Στη χώρα του Τοτόρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές* (σσ. 31-75). Αθήνα: Πατάκης.
- (2017). *Θεατρική Αγωγή και Παιδεία*. Αθήνα: Διάδραση.

- (2014). Το Θέατρο ως πάμμουσος παιδαγωγία. Προκλήσεις και ζητούμενα στην εποχή της ύστερης νεωτερικότητας. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.). *Πάμμουσος Παιδαγωγία. Η Παιδαγωγική του Θεάτρου* (σσ. 13-20). Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Deldime, R. (1996). *Θέατρο για την παιδική και νεανική ηλικία* (Θ. Γραμματάς, Μτφρ.). Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Dullin, C. (1969). *Ce sont dieux gu'il nous faut*. Paris: Gallimard.
- Διαμαντάκου, Κ. (2021). *Θεατρικές ιστορίες του παππού Αριστοφάνη Σκηνές Πρόσληψης*. Αθήνα: Gutenberg.
- Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2014). Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα. Στο Κ. Δημάδης (Επιμ.). *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά του Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* (σσ. 373-386). Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών.
- Elam, K. (2001). *Η Σημειωτική θεάτρου και δράματος* (Κ. Διαμαντάκου Μτφρ.-Εισ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Howard, P. (2004). *Τι είναι σκηνογραφία*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Καλκάνη, Ε. (2004). *Αρχαία Κωμωδία και Παιδικό Βιβλίο. Οι Διασκευές του Αριστοφάνη* (Διδακτορική διατριβή). Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (2005). *Το θαυμαστό ταξίδι. Μελέτες για την παιδική λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης
- Κολοκυθά, Σ. (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* (σσ. 161-214). Αθήνα: Πατάκης.
- Κουν, Κ. (1981). *Για το Θέατρο: Κείμενα και συνεντεύξεις*. Αθήνα: Ιθάκη.
- Κουρετζής, Λ. (1990). *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Lesky, A. (1981). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (Α. Τσοπανάκης, Μτφρ.). Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης.
- Μπούρας, Ν. Γ. (2002). *Το αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Γρηγόρης.
- Μπρουκ, Π. (1998). *Η Ανοιχτή Πόρτα. Σκέψεις πάνω στην τέχνη και την πρακτική του θεάτρου* (Μ. Φραγκουλάκη, Μτφρ.). Αθήνα: Κοάν.
- Parakosta, A., Blouti I. & Andreou, A. (2019). When pupils go to theatre: the activation of memory and the mnemonic depiction. *Journal of Literature and Art Studies*, 9 (7), 745-755.
- Pavis, P. (1996). *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan.
- Πανόπουλος, Β. (2010). Το “μουσικό σημείο” ως φορέας νοήματος και σημασίας στο θέατρο και στο θέατρο για ανήλικους θεατές. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.). *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές* (σσ. 411-444). Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2010). Θέατρο για παιδιά και για νέους: Η παιδαγωγική αποστολή του, 77-106, στο Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.) *Στη χώρα του τοτώρα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2015). Η Ειρήνη του Αριστοφάνη για κοινό ανηλίκων θεατών: Παιδαγωγικές διαστάσεις. Στο Κ. Κυριακός (Επιμ.). *Το Αρχαίο Ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (26-29 Μαΐου 2011)* (σσ. 311-325). Πάτρα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστήμιο Πατρών.
- Παπαδόπουλος, Σ. Π. (2021). *Θέατρο στην Εκπαίδευση και Αρχαία Ελληνική Σκέψη: Μίμησις του Καλλίστου βίου*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Παπακώστα, Α. (2006). Η πληροφοριακή πολυφωνία της παράστασης και η υποδοχή της από τον κόσμο του ανήλικου θεατή: Το Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας του Σαίξπηρ στην παιδική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.). *Διασκευές έργων του Σαίξπηρ για παιδιά και νέους. Θέατρο-Λογοτεχνία* (σσ. 197-213). Αθήνα: Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου.
- (2010). Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.). *Στη χώρα του Τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές* (σσ. 361-410). Αθήνα: Πατάκης.

- (2014). Η παιδαγωγική διάσταση της συμμετοχής στο σύγχρονο θέατρο ανηλίκων θεατών. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.), *Πάμμουσος Παιδαγωγία. Η παιδαγωγική του θεάτρου* (σσ. 43-52). Αθήνα: Ταξιδευτής.
- (2015). «Το σκηνικό πλαίσιο στη σχολική θεατρική παράσταση: νέοι προβληματισμοί και σύγχρονοι προσανατολισμοί». Στο Σ. Παπαδόπουλος, Επιμ.). Διεθνές Συνέδριο «*Θέατρο και θεατρικές τεχνικές στην αγωγή και την εκπαίδευση*» (σσ. 125-138). Αθήνα: Πρόγραμμα ΘΑΛΗΣ-ΕΚΠΑ.
- Παππάς, Θ. (1994). *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Πατρικαλάκης, Φ. (1984). *Ιστορία της Σκηνογραφίας (19^{ος} – 20^{ος} αιώνας)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Thiercy P. (2001). *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία* (Γ. Φ. Γαλάνης Μτφρ.). Αθήνα: Πατάκη.
- Τσατσούλης, Δ. (1997). *Σημειολογικές Προσεγγίσεις του Θεατρικού Φαινομένου. Θεωρία και Κριτική Ανάλυση της Σύγχρονης Θεατρικής Πρακτικής*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- (2007). *Σημεία γραφής και κώδικες σκηνής*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Ubersfeld, A. (1982). *Lire le theatre*. Paris: Editions Sociales.
- Χαραλαμπίδης, Χ. (1998) *Γλωσσική και Λογοτεχνική Κριτική*. Αθήνα: αυτοέκδοση.
- Zimmermann, B. (2013). *Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία* (Η. Τσιριγκάκης, Μτφρ.). Αθήνα: Παπαδήμας.

Πηγές

- Καλατζόπουλος, Γ. (2008). *Αριστοφάνης: Όρνιθες, Ειρήνη, Βάτραχοι. Ελεύθερη Διασκευή των έργων και οδηγίες για σχολικές παραστάσεις*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Εθνικό Θέατρο, ψηφιοποιημένο αρχείο: «*Η Χώρα των Πουλιών*» (2003). Ανακτήθηκε από: <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=182#videos>



Φωτογραφία 1. Η «Χώρα των πουλιών»



Φωτογραφία 2. Χορός



Φωτογραφία 3. Η «Χρησιμολόγα»



Φωτογραφία 4. Στο «Tsiou Channel»



Φωτογραφία 4α. Ο «συμβιβασμός»

Αυτή είναι η Ελλάδα! Πιστέψτε με! Οι άντρες ερωτεύονται άντρες!
Αναδιεκδικώντας την τραγωδία μέσα σε έναν υπέροχο ετεροκανονικό
κόσμο

Γιώργος Σαμπατακάκης

Αναπληρωτής Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Πατρών
gsampatak@upatras.gr

Ο Ziauddin Sardar (2010: 435) στο «Welcome to postnormal times» γράφει πως «ζούμε σε μια ενδιάμεση περίοδο όπου οι παλιές ορθοδοξίες πεθαίνουν, νέες δεν έχουν ακόμη γεννηθεί και πολύ λίγα πράγματα φαίνεται να έχουν νόημα. Η εποχή μας είναι μια μεταβατική εποχή, μια εποχή χωρίς καμιά εμπιστοσύνη ότι μπορούμε να επιστρέψουμε σε οποιοδήποτε παρελθόν που είχαμε γνωρίσει, και χωρίς εμπιστοσύνη σε οποιαδήποτε πορεία προς ένα επιθυμητό, εφικτό ή βιώσιμο μέλλον».

Αν θεωρήσουμε ότι περνάμε από μια μετανεωτερική αντικανονικότητα σε μια αχαρτογράφητη ακόμη μετακανονικότητα ακόμη και στη λογοτεχνία και το θέατρο, γνωρίζουμε ήδη ότι με τον δικό τους χαρακτηριστικό τρόπο οι μυθοπλασίες είναι δυνατό να υπονομεύσουν τους γνωσιακούς σχηματισμούς της ετεροκανονικότητας, οι οποίοι καθορίζουν συμβατικά την πρόσβασή μας στην «πραγματικότητα» και με το να εκλαμβάνονται ως φυσικοί και απαραίτατοι ελέγχουν ήδη το πλέγμα των ερμηνειών.

Σε ολόκληρο τον 20^ο αιώνα, παρ' όλα αυτά, αναπτύχθηκε μια «δραματουργία της καχυποψίας» (Bruera, 2012: 140) η οποία αρνήθηκε τη θεσμική κανονικότητα των τραγικών μύθων, ορίζοντας την απόκλιση, τη διαφορά και την αποαγιοποίηση (desanctification) ως βασικές ποιητικές αρχές. Μέσα σε ένα απομυθοποιητικό και πιο ρευστό ταυτοτικά σύμπαν, ο μύθος σήμερα εγκαταλείπει οριστικά τον ρομαντικό τιτανισμό του και γίνεται κατανοητός ως άνοιγμα σε νέους ερμηνευτικούς κόσμους που όχι μόνον αποποιούνται τα αρχαιοπρεπή μεγαλεία, αλλά συναρμολογούν ένα, οσοδήποτε «μειωτικό» (Blanchard, 1986: 47) νέο νόημα για τα «τραγικά» πρόσωπα στο πλαίσιο ενός μεταουμανισμού (posthumanism) που αντιλαμβάνεται την «ετερότητα ως νόρμα» (Butterfield, 2012: 19). Γίνεται πλέον κατανοητό και στις νέες δραματουργίες ότι δεν ζούμε σε έναν μονολιθικό κόσμο, αλλά χρειάζεται να διαπραγματευόμαστε με διαφορετικά συστήματα αξιών που συχνά ενεργοποιούνται έξω από τις φαλλικές, τις πατριαρχικές δηλαδή, τάξεις του κόσμου. Ειδικότερα μέσα στο παράδειγμα της νέας δραματουργίας, οι παραδοσιακές πράξεις ερμηνείας και μεταγραφής έχουν παραγκωνιστεί και η συγκρουσιακή διαπραγμάτευση μεταξύ διαφορετικών πολιτισμικών και ηθικών συστημάτων γίνεται το ζητούμενο¹. Με τον τρόπο αυτό, η επανεξέταση και η επανερμηνεία των μύθων λειτουργούν ως εργαλεία επιδιόρθωσης και μετασκευής, έτσι όπως, για παράδειγμα, η Τζούντιθ Μπάτλερ οραματίστηκε αγωνιστικά την Αντιγόνη ως «τραγική μοίρα όλων όσοι παραβιάζουν τις γραμμές συγγένειας που προσδίδουν κατανοητότητα στον πολιτισμό» (Butler, 2000: 2).

Σε αυτή τη γραμμή μεταρρυθμίσεων, οι μεταφεμινιστικές και οι κουήρ αναδιεκδικήσεις του αρχαίου δράματος προκρίνουν αναπόφευκτα την «αποσταθεροποίηση των συλλογικών ταυτοτήτων» και ερμηνειών (Gamson, 1995: 403) και συνιστούν «μια κίνηση να εξετάσουμε και να εκδέσουμε άκαμπτες ηγεμονικές [...] λογικές [...] που διαιωνίζονται και συντηρούνται μέσω δημόσιων λόγων και θεσμικών ρυθμίσεων» (Moore, 201: 258). Παρ' όλα αυτά, καταγράφοντας *ορίζοντες της ύπαρξης*, η τέχνη αυτή δεν επιθυμεί πάντα να ανα-παρα-στήσει

¹. Βλ. Trencsenyi, 2014: xii.

δυστοπίες², αλλά «τροπικότητες του πιθανού» (Muñoz, 2009: 12), των πιθανών, δηλαδή, ηθικών και αισθητικών μεταμορφώσεων ακόμη και των τραγικών μύθων. Ή, όπως σημείωνε παλιότερα η Helene Cixous (1986: 130), ο μύθος μετα-μυθικά γίνεται χώρος για την ανάπτυξη της ανεξαρτησίας και της δημιουργικότητας ενός αυτόνομου πεδίου αναπραγμάτευσης «πέρα από βασίλεια, από καίσαρες, από κανυάδες και από την λαχτάρα για πέη και ξίφη». Αυτή η άλλη μυθική μέθοδος δεν αναζητεί πλέον αναλογίες και αντικειμενικές συστοιχίες, αλλά ζωτικές παραβιάσεις και μεταλλάξεις σε όλα τα επίπεδα. Για αυτούς ακριβώς τους λόγους, θεωρώ πως το continuum της (δια)χωροχρονικότητας των αξιών του αρχαίου δράματος έχει διαρραγεί οριστικά και αυτό που παραμένει πυρηνικό αποτύπωμα—ειδικότερα της τραγωδίας—είναι η ελεύθερη πράξη του τραγικού ήρωα, όσο κι αν αυτή οριοθετείται οδυνηρά από δυνάμεις τις οποίες δεν μπορεί να ελέγξει.

Το στοιχείο που ειρωνικά κατέστησε την αρχαιοελληνική τραγωδία «διαχρονική και επίκαιρη» δεν ήταν μόνο η προσαρμοστικότητα της σε νέα αισθητικά και κοινωνικά συμφραζόμενα, αλλά κυρίως η επιθυμία σκηνοθετών και δραματογράφων να την αναδιεκδικήσουν και να την αποσχηματίσουν, προσαρμόζοντάς την μετασχηματιστικά σε νέα ηθικά και πολιτισμικά δεδομένα. Αν και κάθε φορά βρισκόμαστε σε ένα διαφορετικό επίπεδο διασκευαστικής προσαρμογής, η Pamela Demory (2019: 1) στην εισαγωγή του τόμου *Queer/Adaptation* επισημαίνει πως ούτως ή άλλως:

[τ]ο να διασκευάζεις σημαίνει να τροποποιείς, να εξελίσσεις, να μεταμορφώνεις, να επαναλαμβάνεις, να μιμείσαι, να παρωδείς, να κάνεις το παλιό καινούργιο. Το να κάνεις κάτι queer σημαίνει να το κάνεις περίεργο ή παράξενο, αλλά και να το αναποδογυρίζεις ή να το μεταμορφώνεις. Το να κάνεις κάτι queer, λοιπόν, μπορεί να σημαίνει να το διασκευάζεις, και το να διασκευάζεις κάτι σημαίνει να το κάνεις queer. [...] Ομοίως, το να προσδιορίζεις κάτι ως queer σημαίνει να το τοποθετείς σε σχέση με κάτι που φαίνεται να έχει ήδη καθιερωθεί ως «κανονικό» ή «ίσιο».

Με την έννοια αυτή, κάθε διασκευή/προσαρμογή θεωρείται ένα αυτόνομο «παλίμψηστο», (Ermarth, 2001: 47) που έχει ακολουθήσει «μια διαδικασία δημιουργίας η οποία περιλαμβάνει την επανερμηνεία και την ανάπλαση του υλικού» (Hutcheon, 2006: 7-8), μερικές φορές έως και τα όρια της παραμόρφωσης και της «αντιστροφής της πρωτότυπης οπτικής» (Blanchard, 1986: 41).

Σκοπός αυτής της εισήγησης είναι να παρουσιάσει το σχέδιασμα μιας *in progress* τυπολογίας κούηρ διασκευών της τραγωδίας (στο πλαίσιο μιας μονογραφίας που εύχομαι να ολοκληρώσω στο μέλλον).

1. Το άγχος του γκέι αναχρονισμού

Όπως παρατηρεί ο αείμνηστος John Boswell (Mass, 1990: 24) «σε όλες τις Δυτικές κοινωνίες η λογοτεχνία του έρωτα [...] είναι τόσο ίδια [...] που πρόκειται για το ίδιο φαινόμενο, και οι ποιητές συνεχώς επαναλαμβάνουν την ερωτική λογοτεχνία προηγούμενων εποχών και την εφαρμόζουν στη δική τους εμπειρία». Αυτός ο αναχρονισμός, όπως τον ορίζει και ο Claude J. Summers (1992: 4), σχεδόν ενιδρύθηκε την εποχή της Αναγέννησης όταν οι συγγραφείς δεν αντλούσαν απλώς υλικό από την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα, αλλά «διασκευάζαν» ή «συχνά παραμόρφωναν» το υλικό, «για να εκφράσουν σύγχρονά τους συμφέροντα, προοπτικές και άγχη».

- Το 1594 ο *Εδουάρδος ο II* του Christopher Marlow εκφράζει αυτή την «ιστορική παρόρμηση» (Clum, 1994: 200), συνδέοντας τον έρωτα του Εδουάρδου για τον Piers Gavestone με μια σειρά εραστών από τον μύθο και την ιστορία (και βέβαια με τον Αχιλλέα και τον Πάτροκλο).

². Για την ουτοπία και τη δυστοπία ως σταθερές ιστορικές πιθανότητες πρβλ. Gordin, Tilley και Prakash (2010): 1-17.

- Ο drag Αχιλλέας στη Σκύρο που απορρίπτει τα μπιζού του Οδυσσέα και προτιμά το ξίφος³, αγαπιέται ιδιαίτερα από την Ιταλική Αναγέννηση και γίνεται ηθικό σκάνδαλο κατά τον Ισπανικό Χρυσό Αιώνα όπου ο «τρανσβεστισμός [...] αποδείχτηκε εμπορικό πλεονέκτημα για τους συγγραφείς και έγινε σύμβαση», προκαλώντας όμως «ηθικολογικές αντιδράσεις» (Seagraves, 2014: 13). Για παράδειγμα, το *El caballero dama/O Ιππότης Λαίδη* (1600), ο Αχιλλέας δηλαδή του Cristóbal de Monroy y Silva, δημιουργεί πραγματική αναταραχή των φύλων με έναν drag ιππότη επί σκηνής.
- Ο υπερλογικός νεοκλασικισμός του Pietro Metastasio στην όπερα *Achille in Sciro* του 1736 (μουσική του Antonio Caldara) μετατρέπει τον Αχιλλέα σε έναν ήρωα του Διαφωτισμού, ο οποίος, απορρίπτοντας τη λύρα και το φόρεμά του για το ξίφος και την πανοπλία, απαλείφει τις θηλυκότητες του παρελθόντος και αναδιεκδικεί την όπερα για έναν πρόσφατα διαφωτισμένο ήρωα (Heller, 1998: 577).

2. Το καμουφλάρισμα πίσω από τις «αξίες» της αρχαίας Ελλάδας

«Οι ομοφυλόφιλοι έμαθαν συχνά να υποκρίνονται τους στρέιτ για να αποφεύγουν την προσβολή, το τραύμα, ακόμη και τις διώξεις, συχνά πριν ακόμη γίνουν αρκετά μεγάλοι για να καταλαβαίνουν αυτό που κάνουν ή γιατί το κάνουν. Ανήμποροι να εκφράσουν δημόσια τις αιρετικές επιθυμίες τους, πολλοί γκέι και λεσβίες βρήκαν παρηγοριά στις τέχνες. Το θέατρο ήταν ανέκαθεν ένα καταφύγιο για όλους τους queer. Είναι ένας χώρος ηδονικού πόθου και φαντασίας, ένας μεταίχμιακός κόσμος όπου σχεδόν τα πάντα είναι πιθανά». Η δήλωση αυτή της Sara Warner (2014: 607) στην *Ιστορία της Γκέι και Λεσβιακής Λογοτεχνίας*, που εξέδωσε το Πανεπιστήμιο του Cambridge, δε μας υπενθυμίζει μόνο έναν συγκεκριμένο κοινωνικό μηχανισμό «κάλυψης και παραλλαγής», αλλά βλέπει το θέατρο ως πολιτισμική ετεροτοπία ελεύθερης έκφρασης και σωτηρίας από τον κοινωνικό εαυτό. Και δεν είναι πολύ εύκολο να διαφωνήσει κανείς με την Eve Kosofsky Sedgwick (1990: 51) ότι η ομοφυλόφιλη λογοτεχνία είναι «μια λογοτεχνία καταπίεσης και αντίστασης και ηρωικής δημιουργίας». Στο πλαίσιο αυτό, η αναδιεκδίκηση και η αναπραγμάτευση του παρελθόντος και των κυρίαρχων ερμηνειών γίνεται το ζητούμενο⁴.

- Το 1883 ο John Addington Symonds στο τέλος του 12ου κεφαλαίου της πραγματείας του *A Problem on Greek Ethics*, που τιτλοφορείται «Paiderastia upon the Attic stage.—*Myrmidones* of Aschylus.—*Achilles' lovers*, and *Niobe* of Sophocles.—*The Chrysippus* of Euripides», έγραψε: «It will be the subject of a future section to point out the limitations under which these great men deigned to love [καταδέχονταν τον έρωτα!]». Ο έκδοτης όμως του έργου Sean Brady (2012: 17) μας ενημερώνει ότι ο Symonds διέγραψε αυτές τις δύο τελευταίες προτάσεις, είχε προλάβει όμως να μεταφράσει το ιστορικό απόσπασμα από τους χαμένους *Μυρμιδόνες* (Nauck, απ. 185) του Αισχύλου, όπου ο Αχιλλέας θρηνεί τα πολυφιλημένα πόδια του Πατρόκλου (the thighs, you have no reverence, O most ungrateful for my frequent kisses!) και την απολογία του Λαΐου από τον επίσης χαμένο *Χρυσίππο* του Ευριπίδη (840 Nauck) (Nature overpowers me with force, me, who has this judgement). Αυτές οι queer

³. Ο Σράτιος στην *Αχιλλίδα* (περ. 95 μ.Χ., I, 845, 857, 875-82) διηγείται ότι ο γιος του Πηλέα, βασιλιά των Μυρμιδόνων, και της Θέτιδας βρέθηκε μεταμφιεσμένος σε πυρόξανθη κόρη Πύρρα, στην αυλή του Λυκομήδη, Βασιλιά της Σκύρου, για να ζήσει εκεί με τις κόρες του. Οι μάντιες είχαν ήδη προφητέψει πως, αν ο Αχιλλέας έπαιρνε μέρος στην εκστρατεία της Τροίας, θα δοξαζόταν πολύ αλλά θα πέθαινε και πως, αν έμενε στην πατρίδα του, θα ζούσε πολλά χρόνια, αλλά χωρίς δόξα. Στη Σκύρο αγάπησε τη βασιλοπούλα Δηδάμεια και απέκτησαν ένα γιο τον Νεοπτόλεμο. Υπήρχε όμως και μια προφητεία του Κάλχα ότι δεν θα κυριευόταν ποτέ η Τροία χωρίς τον Αχιλλέα. Ο Οδυσσέας ανέλαβε έτσι να τον βρει και μεταμφιεσμένος σε έμπορο, με όπλα και κοσμήματα ανάμεσα στις πράματιες του, έφτασε στην αυλή του Λυκομήδη. Και ενώ οι βασιλοπούλες άρχισαν να δοκιμάζουν με φιλαρέσκεια τα κοσμήματα, ο Αχιλλέας με την πρώτη ματιά θαύμαζε τα όπλα. Με αυτόν τον τρόπο ο Οδυσσέας τον ανακάλυψε και τον οδήγησε στην Τροία.

⁴. Οι ιστορικές δεσμεύσεις της queer λογοτεχνίας στη συνάντησή της με το παρελθόν «είναι ποικίλως [...] τραυματικές, ιδιοποιητικές, ανατρεπτικές, [...] και ανακουφιστικές ως απάντηση σε ένα παρελθόν που θεωρείται περίπλοκα τραυματικό, δυναμικό, δλεαστικό, καταπιεστικό, δυσεπίλυτο, ευέλκτο, αναξιόπιστο ή ακόμη και άυλο για τους χαρακτήρες και τους αναγνώστες του» (Medd, 2010: 181).

απολογίες, εκκινούν από ιδεολογική θέση, όσο αυτοί οι ποιητές και μελετητές μίλησαν δυνατά «για ομοερωτικούς αισθητικούς ορίζοντες και ομοφυλόφιλες καλλιτεχνικές δυνατότητες του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος» (Davis, 2010: 4).

- Ο αρχαίος έρωσ ως επιχείρημα υπεράσπισης ή έστω κατανόησης της σύγχρονης ομοφυλοφιλίας περνάει φυσικά και από τον Tennessee Williams. Στο *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) η ομοκοινωνική επιθυμία του Μπρικ για τον Σκίπερ τον κάνει εξίσου ευαίσθητο στο να χαρακτηριστεί ομοφυλόφιλος, αφού δεν μπορεί πλέον να ισορροπήσει την ομοκοινωνική επιθυμία του με μια ετεροφυλόφιλα επιτελεστική, η οποία θα μπορούσε τουλάχιστον να νομιμοποιήσει αυτή τη φιλία⁵. Η Μέγκι επιμένει πως δεν την πειράζει που «αυτό ήταν ένα από εκείνα τα όμορφα, ιδανικά πράγματα που λέγονται στους ελληνικούς θρύλους». Αλλά ο Μπρικ αποφεύγει να παραδεχτεί ότι η σχέση του με τον Σκίπερ είναι κάθε άλλο παρά «ένα καθαρό, αληθινό πράγμα», όπως διαλαλεί.

3. Λεσβιακές και γκέι μεταγραφές (γκέι νεοκλασικισμοί, ρομαντικές φωτοσκιάσεις, camp ευαισθησίες, πολιτικές αναδιεκδικήσεις)

Η Monique Wittig στη λεσβιακή *Ιλιάδα* της (*Οι αντάρτισσες*, 1969) μετασχηματίζει ριζικά αυτό που θεωρεί ως «ιδρυτικό κείμενο της πατριαρχικής καταπίεσης» και «εκθέτοντας τα κενά στην ομηρική αφήγηση, συνδυάζει την αντίσταση στην κειμενική εξουσία με την επαναστατική πολιτική δράση» (Zajko και Leonard, 2006: 2). Μας δίνει ταυτόχρονα ένα ποιητολογικό μανιφέστο:

προκύπτουν όχι/σύμβολα μαζικοποιημένα
εμφανές/το καθορισμένο κείμενο
(από μυριάδες αστερισμούς)
ελαττωματικό
κενά κενά
ενάντια στα κείμενα
ενάντια στο νόημα
που είναι να γράψει τη βία
έξω από το κείμενο
σε μια άλλη γραφή
απειλητική επίφοβη
στα περιθώρια τα διαστήματα των κενών
χωρίς παύση
δράση ανατροπή⁶.

Σε κάθε περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με μια μέθοδο επιδιορθωτικής διασκευής που νοείται ως «συμπλήρωση των κενών», των αποσιωπήσεων και των ντουλαπών του μύθου και η οποία επιθυμεί να διανοίξει τις χαραμάδες της απόκρυψης και να ανατάξει ιδρυτικές πατριαρχικές αξίες, διορθώνοντας όχι μόνο την ηθική των αρχαίων, αλλά και την αποκρυπτική ηθικολόγησή τους ανά τους αιώνες. Πρόκειται για μια τεχνική ταυτόχρονης διόρθωσης, προσαρμογής και διεύρυνσης του ηθικού Εαυτού των αρχαίων ηρωίδων και ηρώων που κατεβαίνουν οριστικά

⁵. Βλ. Bak, 2004: 245.

⁶. Όπως παρατίθεται στο: Vanda Zajko and Miriam Leonard, «Introduction», ό.π., 1.

από τα ψευδο-ουμανιστικά και τα πατριαρχικά τους βάρη. Ας αναφερθούμε σε κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα.

- Στο *Cretean Woman* (1953) του Robinson Jeffers, ο Ιππόλυτος δεν είναι απλώς ο δυνατός κυνηγός και πιστός γιος που, αν και προφανώς ομοφυλόφιλος, σέβεται και θαυμάζει τη θετή μητέρα του. Έχει παραμελήσει τη λατρεία της Αφροδίτης και όπως λέει η ίδια η αδιάστακτη θεά (στο έργο δεν υπάρχει Άρτεμις και η Αφροδίτη στο τέλος επιχαίρει για τα επιτεύγματά της):

Υπάρχει ένας νεαρός άνδρας εδώ,

Ο Ιππόλυτος, ο γιος του Θησέα, που απορρίπτει τον έρωτα και περιφρονεί

Τη λατρεία μου. Άλογα, κυνηγόσκυλα και έντονο κυνήγι,

Και η αγαπητή φίλια νεαρών ανδρών, των συντρόφων του, είναι

Τα μόνα που τον νοιάζουν.

(*Πικρά*.) Ένας αγνός νεαρός αθλητής. Το καμαρώνει:

Ότι δεν θα κάνει ποτέ έρωτα με γυναίκα, ούτε θα λατρεύει

τη Βασίλισσα του Έρωτα. (Jeffers, 1991: 324.

Αυτός ο Ιππόλυτος που αγαπά τους φίλους του, αισθάνεται πως η επιθυμία της Φαίδρας αντιβαίνει τη δική του «φύση» που βρίσκει ανώμαλο τον έρωτα για γυναίκα (Zaller, 2001: 159)⁷. Εξάλλου, οι ήρωες του Jeffers «είναι σχεδόν πάντα παθητικά θύματα που ταυτίζονται με έναν οικογενειακό οίκο ή με τον ίδιο τον πολιτισμό» (Brophy, 1976: 288).

- Η όπερα teatrale *Pilade* (1967) του Πιερ Πάολο Παζολίνι μας δίνει έναν αντιπολιτευτικό Πυλάδη που εξορίζεται ως ηθικό σκάνδαλο από την πόλη και συχνά θεωρήθηκε αυτοπροσωπογραφία του ίδιου του Παζολίνι⁸.
- Η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (antiteater, Μόναχο, 1968) του Reiner Verner Fassbinder ήταν μια διασκευή του ομώνυμου «χριστιανικού» έργου του Γκαίτε συνδυασμένη με ποπ τραγούδια και αποσπάσματα από κόμικς, και με τον Ορέστη και τον Πυλάδη να ζουν ως ομοφυλόφιλο ζευγάρι ριζοσπαστών της Αριστεράς⁹.
- Στις *Βάκχες* του Joe Orton, το *Erpingham Camp* (1967) η απεικόνιση μιας τρομακτικής κοινωνίας κατασκηνωτών παραπέμπει όχι μόνο στην ανθρωποφαγική και καταπιεστική φύση της κοινωνίας, αλλά περισσότερο στην κοινωνική φάρσα της προθυμίας με την οποία τα μέλη της αποδέχονται και διαιώνίζουν κάθε κατασταλτικό σύστημα. Το πρόγραμμα διασκέδασης και παιχνιδιών για τους παραθεριστές στο στρατόπεδο του Erpingham περιλαμβάνει ένα σχήμα ταπείνωσης - την ταπείνωση που δέχονται και, στην πραγματικότητα, αναζητούν. Όταν ο Riley/Διόνυσος λέει στην Eileen, που είναι έγκυος, να συμμετάσχει στον πιο δυνατό διαγωνισμό κραυγής και όταν αυτή το κάνει, εκείνος τη χαστουκίζει το πρόσωπο, η αποτυχία του Riley ως διοργανωτή ψυχαγωγίας «εξελίσσεται εξαιτίας της ανικανότητάς του να διακρίνει την ελαφριά ταπείνωση από την κατάφωρη υποβάθμιση» (Dean, 1982: 489). Μόλις οι κατασκηνωτές οδηγηθούν σε εξέγερση, ο Erpingham παρουσιάζει το πραγματικό του πρόσωπο:

Δεν θα έχω τις σκουπιδιάρικές ιδέες σας στο στρατόπεδό μου. Εάν είναι η φιλοδοξία σας να γίνετε Γενικός Γραμματέας των Ηνωμένων Εθνών, έχετε το δικαίωμα να υποβάλετε αίτηση για τη θέση. Προσωπικά, πιστεύω ότι θα είστε καλύτερα απασχολημένος, φουσκώνοντας μπαλόνια για τα μωρά.

⁷. Βλ. και Zaller, 2003: 7-18.

⁸. Βλ. Σαμπατακάκης, 2021: 11-12.

⁹. Βλ. Ό.π. Σαμπατακάκης, 2021: 12.

(*Ανασηκώνεται με αξιοπρέπεια.*) Όλο αυτό το επεισόδιο έχει ζυμωθεί από μια χούφτα διανοούμενων. Αν παραμείνουμε σταθεροί στις αρχές στις οποίες βασίστηκε το στρατόπεδο, τα σύννεφα θα περάσουν. Το να υποχωρήσω τώρα θα ήταν τρέλα. (*Παίρνει μια βαθιά ανάσα. Έχει ανακτήσει τη σιγουριά του.*) Συμπεριφερθείτε σαν να μην είχε συμβεί τίποτα. Πρόθεσή μου είναι να αφηγήσω τις δυνάμεις της Αναρχίας με ό,τι καλύτερο στον πολιτισμό του εικοστού αιώνα. Θα βάλω ένα δίσκο του Russ Conway και θα ρίξω μια ματιά σ' έναν James Bond. (Orton, 1990: 308).

Ο Erpingham τελικά λιντσάρεται από τους έξαλλους κατασκηνωτές και η τάξη αποκαθίσταται καθώς ο Riley αναλαμβάνει το στρατόπεδο με πλήρεις προθέσεις να μιμηθεί τη διοίκηση του Erpingham¹⁰. Η φαρσική ειρωνεία του έργου του Όρτον υπονοεί και από τον τίτλο του ακόμη μια σχέση με το ομοφυλόφιλο camp. «Το όλο νόημα του camp», μας λέει η Suzan Sontag (1990[1966]: 290), «είναι να εκθρονίσει το σοβαρό. Το camp είναι παιγνιώδες, αντι-σοβαρό». Περισσότερο απ' όλα, όμως, το camp είναι μια «διαλυτική ηθικότητα» ριζοσπαστικά διάφωνα προς τις ηθικές κανονικότητες, και μια «τρομοκρατική» όσο και «υπέροχη» αισθητική¹¹.

- Στο *Σπίτι του Λαβδάκου* (1977) του φλαμανδού ποιητή Hugo Claus, η πόλη απειλείται από μια καταστροφή και μέσα σε μια μεγάλη αίθουσα καταφύγιο εμφανίζονται ο Λάιος και μια Μάντις, με τη μορφή νευρικής νεαρής γυναίκας, μέχρι να συγκεντρωθούν εκεί όλοι οι Λαβδακίδες. Κατά τη διάρκεια του έργου αποκαλύπτεται ότι η Ιοκάστη μισεί τον Λάιο, επειδή ήταν ομοφυλόφιλος και προτιμούσε τους νεαρούς σέξι άντρες, κι επειδή την βίαζε όταν ήταν μεθυσμένος, γεγονός που οδήγησε στη γέννηση του Οιδίποδα. Ο Λάιος ήθελε νεκρό τον Οιδίποδα για να εξαλειφθεί ο σπόρος του, αλλά η Ιοκάστη τον αγαπούσε και τον αναγνώρισε αμέσως, όταν επέστρεψε στην πόλη. Η συνειδητά αιμομίκτης Ιοκάστη δεν ήταν η μόνη ηθικώς έκκεντρη, καθώς μετά την αποκάλυψη του δολοφόνου του Λαΐου ο Κολωνός του Οιδίποδα είναι ένα κρεβάτι μέσα σε φυλλωσιές ακριβώς στο πίσω μέρος της σκηνής. Το έργο κλείνει με τα λόγια του Λαΐου:

Οι οικογένειες χωρίζουν η μία την άλλη, όπως ούτε καν τα ζώα. Οι άνθρωποι πιστεύουν ότι δεν υπάρχουν άλλα δάκρυα. Ξέχνα το. Πάντα υπάρχουν καινούργια δάκρυα. Έθνη αφανίζονται, έθνη προνυμφών και ανθρώπων. Και νέοι άνθρωποι εμφανίζονται με τις ίδιες ερωτήσεις για τις προνύμφες και για τους ανθρώπους¹².

Σε αυτό το μάλλον απαισιόδοξο μήνυμα, υπάρχει μια άλλη «ηθική» παράμετρος. Ο βιαστής ομοφυλόφιλος και η ανήθικη γυναίκα παρουσιάζουν το έργο σήμερα με μια πρόθεση ομοφοβίας και μισογυνισμού ή έστω αρνητικής αντιπροσώπευσης μέσα στο στερεοτυπικό πλαίσιο ενός άγχους διαχείρισης του θέματος.

4. Κουήρ μεταβάσεις και αναδιεκδικήσεις (ριζικότερη μεταποίηση, αναταραχή, αναρρύθμιση)

Όπως παρατηρούν οι Campbell και Farrier (2016: 1-7), οι queer σκηνικές δραματοουργίες συν-κινούν το κοινό προς το συναίσθημα, τη σκέψη, ή ακόμη και προς τη δράση, και με την παραβατική δύναμη των εικόνων τους στοχεύουν σε μια «παροδική αναστολή των ρυθμιστικών κανόνων της κοινωνικότητας», αποφεύγοντας τις θεματικές της γκέι λογοτεχνικής παράδοσης και ταυτοχρόνως «προσβάλλοντας τους δραματοουργικούς κανόνες» με την ενεργητική θέση που υιοθετούν «εναντίον των κυρίαρχων τρόπων αναπαράστασης». Στο πλαίσιο αυτό, ανακάμπουν αφενός ένας κουήρ ρεαλισμός, περισσότερο υπονομητικός

¹⁰. Βλ. *Smith*, 2003.

¹¹. Βλ. και *Pellegrini*, 2007.

¹². Όπως παρατίθεται στο *Van Zyl Smit*, 2020: 621.

προς τους μύθους και εξαιρετικά ομολογητικός και πολιτικά στρατευμένος, αλλά και μια απόλυτη αναταραχή (προβληματοποίηση και όχι μείξη) των μύθων, που προκρίνει το drag των μύθων με νέα πολιτισμικά σχήματα και ηθικούς πυρήνες.

- Στις re-made *Βάκχες 2.1.* (1993) του Charles Mee¹³ ο Διόνυσος είναι μια τραβεστί [η λέξη του συγγραφέα]/ με λευκή πτυχωτή λινή φούστα,/ μπότες μάχης,/πορτοκαλί μεταξωτή μπλούζα ή χιτώνα,/ κομμένο νάιλον καλσόν στο κεφάλι, με κόμπο στην κορυφή,/ χρυσή θήκη τσιγάρων/ και γένι πέντε ημερών/ μπαίνει στη σκηνή με αξιοπρεπή ρυθμό,/ παίρνει τη θέση του σε μια λίμνη φωτός,/ γυρίζει μπροστά,/ στέκεται για μια στιγμή./ Μετά αρχίζει να στροβιλίζεται πολύ αργά, σαν δερβίση/ στο κέντρο της σκηνής./- στη σιωπή. Η «ετερογένεια» αυτού του Διονύσου εκπροσωπεί μια ηθικοπολιτική δυνατότητα και μια νέα κοινωνικότητα ελευθερίας και σεξουαλικής ετερότητας¹⁴:

ΔΙΟΝΥΣΟΣ (φωνή)

Υπήρχε μια εποχή που το μόνο που ήθελα, ήταν να ντυθώ σαν κανίς με λουρί, σαν ροζ κανίς με λουρί, και να ακούσω κάποια να λέει, «Α, ναι, θέλω κι άλλο», να τρίβονται οι θηλές μου μέχρι να αναστενάζω από ηδονή, να πετάξει έξω το καβλί της, να μου κάνει μια πίπα, να τρίψει με τα δάχτυλά της τη ράχη μου μέχρι να δακρύσω [...]. (*Αμέσως μετά, ο Πενθέας μιλάει σα ναζιάρικο θηλυκό. Η μουσική δυναμώνει. Ο Διόνυσος και ο Πενθέας χορεύουν.*)

Το ίδιο και η transsexual *Κασσάνδρα* (2005) του Γαλλο-Ουρουγουανού συγγραφέα Sergio Blanco είναι τοποθετημένη σε μια -μεταδραματική αυτή τη φορά- συνθήκη επαύξησης του προσώπου με πολιτισμικά δεδομένα που το αποκολλούν από τα μυθικά του βάθρα. Η Κασσάνδρα του Blanco είναι ένα δραματουργικό ζόμπι που σηκώθηκε από τον Ευριπίδειο τάφο του με το σώμα μιας transsexual μετανάστριας και εργάτριας του σεξ. Ο Blanco γράφει έναν μονόλογο σε σπαστά Αγγλικά και όχι στη μητρική του γλώσσα, για να δημιουργήσει μια γλωσσική και υπαρξιακή συνθήκη όπου η τρανς μετανάστρια Κασσάνδρα παλεύει να γίνει κατανοητή και αποδεκτή, επιβιώνοντας μέσα σε έναν ανοίκειο και αναυθεντικό γι' αυτήν κόσμο με τα όπλα του δικού της subculture.

«I'm not crazy... Sorry... Aeschylus and Euripides writed about me... Yes... Writed plays... Tragedies... You know?... [...] I love the greek tragedies... But the story is not true... It is not good...

[...] Sorry but Agamemnon is a fantastic man... [...] I sorry but I love Agamemnon... My love for him is very, very special... And... And very, very sexual... Yes... Agamemnon and me... Very, very sex... Yes... The first night... Oh my god... Agamemnon is a horse... Yes... Very impulsive... Very hot... Very open in sex... Yes... For him nothing is taboo... Nothing is prohibited... [...]

[...] After kill me and after cut my body, Clytemnestra cut my... My... I'm sorry... Clytemnestra cut my testicles... Yes... My testicles... I'm sorry... It's very difficult for me... Yes... Clytemnestra cut my testicles and she gived my testicles to the dogs... Yes... The dogs of the palace... Now, you know the truth... Yes... The true tragedy of Kassandra... (Silence.) [...]

[...] But I think my body is ok... Yes... I like my body... And you?... You... Do you like my body?...» (Blanco, 2011: 2-17).

Σε αυτό το πλαίσιο, το να μετασχηματίζει κανείς κάτι σε queer σημαίνει εκ των προτέρων να «παρενοχλεί, να διαταράσσει και να επικεντρώνει σε ό,τι θεωρείται

¹³. Charles Mee, *Bacchae 2.1*, the (re)making project, <https://www.charlesmee.org/bacchae.shtml>.

¹⁴. Για μια ενδιαφέρουσα ανάλυση του έργου βλ. Elena Delliou & Christos Tsarouchidis, «(Re)making *The Bacchae*: Euripides and Charles Mee», *Gamma*, 24, 2017, 27-38.

‘κανονικό’ με σκοπό να εξερευνήσει πιθανότητες έξω από τις [...] ετεροκανονικές συλλογιστικές πρακτικές»¹⁵.

- Στο έργο του Αυστραλού συγγραφέα Kit Brookman *Small and Tired* (2013) ο Ορέστης, που λείπει εδώ και πολλά χρόνια, επιστρέφει στο οικογενειακό σπίτι για να θάψει τον πατέρα του. Η μητέρα του είναι πλέον πολύ σκληρή και η αδελφή του είναι περίεργα άρρωστη. Αλλά ένα βράδυ σε ένα μπαρ, ελαφρώς μεθυσμένος, θα συναντήσει μια ευαίσθητη ψυχή που ονομάζεται Pylades και θα τον μάθει να αγωνίζεται για πράγματα έξω από τις οικογενειακές «τραγωδίες». Θα τον μάθει για τη μάχη του έρωτα που πρέπει να δίνεται ακόμη και μέσα στα σκατά:

ΠΥΛΑΔΗΣ

Για κάποιον λόγο ο πόλεμος πρέπει να είναι πάντα ιερός—όπως ο πόλεμος είναι τρομερός, τρομερός, όλοι ξέρουν ότι είναι τρομερός, όλοι συμφωνούν ότι είναι τρομερός, αλλά αυτός ο πόλεμος, ο πόλεμος μας, αυτός είναι απαραίτητος. Τι σκατά! (Brookman, 2013, 47).

- Το *Medea: the Musical* του Αμερικανού θεατρικού συγγραφέα John Fisher είναι μιας Πιραντελλικής σύλληψης έργο για το πως ξαναγράφεται μια Μήδεια για το Euripides Festival. Στο έργο μέσα στο έργο ο Πολ (γκέι Ιάσοντας) ερωτεύεται απροσδόκητα την στρέιτ Μήδεια (Ελσα), αν και οι ηθοποιοί πρέπει να αναμετρηθούν με τις αντιλήψεις τους για τα φύλα και τη σεξουαλικότητα, για να παίξουν τους ρόλους:

ΠΟΛ (Πολύ γυναικωτά)

Είμαι εγώ, ο Ιάσοντας. (Κοιτάζοντας με νόημα το πλήρωμα.) Και τα αγόρια μου. (Όλοι γελάνε σαν ένα μάτσο αδερφές.) Ερχόμαστε να προσκυνήσουμε και να αναζητήσουμε το Χρυσόμαλλο Δέρασ. (Fisher, 1995: 5)

Σε ένα απροσδόκητο φινάλε, η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος κάνουν την εμφάνισή τους και η Μήδεια ερωτεύεται τη Φαίδρα. Ο Ιάσοντας και η Μήδεια κάνουν μια παράλογη θυσία των «μωρών» τους (που είναι δύο ενήλικες άνδρες, ο Κρις και ο Καλ):

ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΟ: Αγαπάμε ο ένας τον άλλον. (Πιάνουν ο ένας το χέρι του άλλου και χαμογελούν αμυδρά.)

ΚΡΙΣ: Το οποίο ξέρουμε ότι είναι λάθος.

ΚΑΛ: Προσφέρουμε λοιπόν τον εαυτό μας θυσία στους θεούς (Fisher, 1995: 76).

- Το έργο *Iphigenia Crash Lands Falls on the Neon Shell That Was Her Heart (A Rave Fable)*, 2004, της Αμερικανής θεατρικής συγγραφέως Caridad Svich, ορίζεται από την ίδια ως «trance tale», ως καταληπτικό παραμύθι που συνιστά μεταφραστική προσαρμογή της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* στο σύγχρονο περιβάλλον (Svich, 2004: 71). Η ισπανική αργκό και οι αναφορές σε σύγχρονα γεγονότα, συνδυάζονται με μια σουρεαλιστική ατμόσφαιρα δυστοπίας και διαλυτικής ειρωνείας:

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ

Όλη η γη έχει ακτινοβοληθεί και πετάω στον αέρα ψάχνοντας

κάτω το σπίτι μου, μόνο που δεν είναι πια εκεί. Δεν υπάρχει τίποτα, εκτός από τη γη και μερικά λουλούδια από ανθρώπινα κόκαλα εκεί που ήταν το δωμάτιό μου. Και ο αδερφός μου κολυμπά σε μια πισίνα σε σχήμα κιθάρας, σαν αυτή που είχε ο Έλβις. Και είναι χαρούμενος. Δεν πνίγεται στην κόκα πια. Είναι ελεύθερος. Και είμαι στον κόλπο όπου η θάλασσα είναι γκριζα και κανείς δεν

¹⁵. Ruffalo (2009) 2.

θέλει ένα κομμάτι μου, ούτε οι εφημερίδες, ούτε τα κουρασμένα μέσα αγόρια, ούτε καν ο πατέρας μου (Svich, 2004: 53).

Και ο Αχιλλέας είναι ένας τρανσέξουαλ rock star, όμορφος αλλά κατεστραμμένος:

(*Σε βίντεο και ζωντανά*)

(*Σε κοντινή απόσταση, ο Αχιλλέας ακούγεται να τραγουδά.*)

Αχιλλέας: Ο πόλεμος τελείωσε, οι θεοί τελείωσαν, όλα, όλα τελείωσαν...

Ιφιγένεια: Και θα αφήσω το σώμα μου να κυριαρχήσει στους κουρελιασμένους ανθρώπους με τη γλωμιά λάμψη τους.

(*Η μουσική trance δυναμώνει, καθώς η φωνητική γραμμή του Αχιλλέα επαναλαμβάνεται και ξεθωριάζει σε μίξη.*) (Svich, 2004: 14).

- Στο έργο του Ιάπωνα συγγραφέα Kawamura Takeshi με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Το λευκό σπίτι στους Λόφους του Άργους* (2006), που είναι βασισμένο στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, ο Ορέστης που είναι συνοδός κυρίων στο Host Club “Tragedy” και προτιμά τη «ρυτιδιασμένη ζεστασιά των ηλικιωμένων ανδρών», (Kawamura, 2011: 259) επιστρέφει στο Άργος ντυμένος γυναίκα (μαζί με τον Πυλάδη που βρίσκεται σε αναπηρικό αμαξίδιο) και αρνείται να σκοτώσει τη μητέρα του, ενώ ο Αγαμέμνων που δεν έχει δολοφονηθεί, αρνείται να αποδεχθεί «έναν γιό που έγινε κόρη» (Kawamura, 2011: 289), αν και στο τέλος δηλώνει «σωσμένος» (Kawamura, 2011: 301). Το πολιτικό δράμα του Kawamura επιδιώκει να σχολιάσει κριτικά τη μνήμη και την ιστορία, εξετάζοντας πώς αυτές διαστρεβλώθηκαν παλιά σε κανονικοποιητικούς μύθους που εξυπηρετούσαν μόνο τον εαυτό τους,¹⁶ ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζει χειραφετημένα κάποια μυθικά πρόσωπα περίπου με όρους γκέι απελευθέρωσης. «It’s my life. I’ll do what I want.», δηλώνει ο τρανς Ορέστης.
- Τέλος, στο *The Wrath of Aphrodite* του Αμερικανού συγγραφέα Tim O’Leary που παρουσιάστηκε στο GAYFEST NYC τον Μάιο του 2008 (Off Broadway, TBG Arts Center) σε μια ομολογουμένως πολύ cisgay σκηνοθεσία, «η οργή της Αφροδίτης που προκύπτει καταρχάς από την άρνηση του Ιππολύτου να αποδεχτεί τη σεξουαλικότητά του, λειτουργεί ως μεταφορά για τη βία που επιφέρεται καταπιεστικά στον εαυτό και προκαλείται από την κοινωνική και πολιτική θεσμοποίηση του ταμπού εναντίον του σεξ μεταξύ ανθρώπων του ίδιου φύλου», σημειώνει η Melinda Powers (2018b: 144). Πιστεύω, παρ’ όλα αυτά, πως το έργο παραμένει νοσταλγικά στρατευμένο προς μια ηδονιστική αισθησιακότητα γκέι μελοδράματος, παρ’ όλη την κουήρ ειρωνεία του:

ΑΦΡΟΔΙΤΗ: Τι ανόητο που αποδείχτηκε, αυτό το αγόρι ο Ιππόλυτος. Να με χαιρετάει από απόσταση, τι αυθάδεια! [...] Και είχα τόσο υψηλές προσδοκίες για ένα τόσο όμορφο αγόρι σαν κι αυτόν. Ειδικά έτσι όπως έτρεχε με αυτόν τον υπέροχο νεαρό φίλο του που ήταν ίδιος με λύκο—πώς κρατούσαν μακριά τα χέρια τους ο ένας απ’ τον άλλον;

ΑΡΤΕΜΙΣ: Μα, μπορεί να μην ήταν ερωτευμένοι.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ: Αυτή είναι η Ελλάδα! Πιστέψτε με! Οι άντρες ερωτεύονται άντρες!

5. Επίλογος

Όλες αυτές οι ριζικά διαφορετικές μεταγραφές της τραγωδίας διεκδικούν το θέατρο ως πολιτικό πεδίο δράσης για όλους όσοι βρίσκονται «στην άκρη/ στο όριο/ στο χείλος του νέου κόσμου» (Alfaro, 1998: 348)¹⁷ και καλούνται να διαχειριστούν τα πολιτισμικά κεφάλαια μιας

¹⁶. Βλ. Eckersall, 2011: xxvii.

¹⁷. Βλ. και Pizarz-Ramírez, 2014: 162-164.

κοινωνικής τάξης πραγμάτων, η οποία συνεχίζει να τους απορρίπτει όχι μόνο για τη διάφωνη ηθική τους, αλλά και για το χρώμα του δέρματος, τις ασθένειες ή/και την καταγωγή τους. Μολονότι σε πολλές περιοχές του κόσμου η αρχαιοελληνική τραγωδία σχετίστηκε ιστορικά με το επιτρεπτό, τον ρεπερτορικό κανόνα, την «Ευρωαμερικανική ελίτ» και με τις ρομαντικές ιδεολογίες που έβλεπαν την Ελλάδα ως «κοιτίδα» του ευρωπαϊκού πολιτισμού, ήδη από τη δεκαετία του 1960 πολλοί δημιουργοί ιδιοποιήθηκαν το είδος ως παράδειγμα πολιτικής και πολιτισμικής αντίστασης (Powers, 2018a: 1)¹⁸, η οποία επιδιώκει την άνευ όρων αποταύτιση από τις δεσπόζουσες ιδεολογίες και την απομάγευση από κάθε μορφής «μυθική ποιότητα»¹⁹ ή «κατάσταση χάρις» (state of grace) της αρχαιότητας²⁰. Οι μαύρες Μήδειες, οι γκέι Διόνυσοι και οι τρανς Ορέστες, τα επισφαλή αυτά σώματα, διεκδικούν κάτι βαθιά ανθρώπινο. Διεκδικούν την «αντικειμενική συστοιχία» προς μια ζωντανή και αγωνιζόμενη πραγματικότητα η οποία διαφωνεί όχι μόνο με τις ετεροκανονικές δεσμεύσεις των μύθων, αλλά και με τα κοινωνικά τους αποτυπώματα, τις νεοφασιστικές τους εκφάνσεις και τα εθνοποιοτικά αιτήματά τους. Κάθε τέτοια ριζική αποπλαισίωση των τραγικών μύθων δεν είναι ένα ακτιβιστικό διάβημα, αλλά μια ποιητική τροπή που περιλαμβάνει αναμφισβήτητα αγωνιστικές διεκδικήσεις και γίνεται επείγον «γνωστικό αντικείμενο» για τις Θεατρικές Σπουδές σε ολόκληρο τον κόσμο. Και τούτο επειδή επανεγγράφει την ιστορία της βίας, αλλά και της παρρησίας, προσαρμόζοντας την αρχαιοελληνική τραγωδία σε μια άλλη ηθική και πολιτισμική ευθύνη.

Βιβλιογραφία

- Alfaro, L. (1998). Downtown. In H. Hughes & D. Román (Eds.). *O solo homo: The new queer performance* (σσ. 319-348). New York: Grove Press.
- Bak, J. S. (2004). Sneakin' and spyin' from Broadway to the Beltway: Cold War masculinity, brick, and homosexual existentialism. *Theatre Journal*, 56 (2), 225-249.
- Blanchard, M. E. (1986). The reverse view: Greece and Greek myths in modern French theater. *Modern Drama*, 29, 41-48.
- Brady, S. (2012). *John Addington Symonds (1840–1893) and homosexuality: A critical edition of sources*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Brophy, R. J. (1976). *Robinson Jeffers: Myth, ritual, and symbol in his narrative poems*. Hamden, Conn.: Archon Books.
- Bruera, F. (2012). Towards a dramaturgy of suspicion: Theatre and myths in 20th-century France. In Alberto Martinengo (Eds.). *Beyond deconstruction: From hermeneutics to reconstruction* (σσ. 135-148). Berlin and Boston: De Gruyter.
- Butler, J. (2000). *Antigone's claim: Kinship between life and death*. New York: Columbia University Press.
- Butterfield, E. (2012). *Sartre and posthumanist humanism*. Frankfurt: Peter Lang.
- Campbell, A. & Farrier, S. (2016). Introduction: Queer dramaturgies. In A. Campbell & S. Farrier (Eds.). *Queer dramaturgies: International perspectives on where performance leads queer* (σσ. 1-26). Basingstoke and New York Palgrave Macmillan.
- Carman, J. & Stig Sørensen, M. L. (2009). Heritage studies: An outline. In J. Carman & M. L. Stig Sørensen (Eds.). *Heritage studies: Methods and approaches* (σσ. 11-28). London and New York: Routledge.
- Cixous, H. (1986). Sorties, Helene Cixous and Catherine Clément. In H. Cixous & C. Clément, *Newly born woman* (σσ. 63-132). (B. Wing, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Clum, J. M. (1994). *Acting gay: Male homosexuality in modern drama*. New York: Columbia University Press.

¹⁸. Πρβλ. και Fischer-Lichte, 2017: 347-364.

¹⁹. Για μια ερμηνεία του όρου βλ. Carman και Sørensen, 2009: 14.

²⁰. Για μια ερμηνεία του όρου βλ. Harrison, 2013: 5.

- Davis, W. (2010). *Queer beauty: Sexuality and aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*. New York: Columbia University Press.
- Dean, J. F. (1982). Joe Orton and the redefinition of Farce. *Theatre Journal*, 34 (4), 481-492.
- Delliou, E. & Tsarouchidis, Ch. (2017). (Re)making *The Bacchae*: Euripides and Charles Mee. *Gramma*, 24, 27-38.
- Demory, P. (2019). Queer/Adaptation: An introduction. In P. Demory (Ed.). *Queer/Adaptation: A collection of critical essays* (σσ. 1-13). Cham: Palgrave Macmillan.
- Eckersall, P. (2011). Takeshi Kawamura: Memory, society, theatre-media. In P. Eckersall (Ed.). *Nippon wars and other plays: Takeshi Kawamura*. Calcutta: Seagull Books.
- Ermarth, E. D. (2001). Agency in the discursive condition. *History and Theory*, 40, 4-58.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Tragedy's endurance: Performances of Greek tragedies and cultural identity in Germany since 1800*. New York: Oxford University Press.
- Gamson, J. (1995). Must Identity Movements Self-Destruct? A Queer Dilemma. *Social Problems*, 42, 390-407.
- Griffith, M. (2003). Robinson Jeffers and Greek tragedy. *Jeffers Studies*, 7 (1), 7-18.
- Harrison, R. (2013). *Heritage: Critical approaches*. London and New York: Routledge.
- Heller, W. (1998). Reforming Achilles: Gender, 'opera seria' and the rhetoric of the enlightened hero. *Early Music*, 26 (4), 562-581.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York and London: Routledge.
- Jeffers, R. (1991). The Cretan woman. In T. Hunt (Ed.), *The collected poetry of Robinson Jeffers, Vol. 3, 1939-1962*. Stanford: Stanford University Press.
- Kawamura, T. (2011). The White House in the hills of Argos. In P. Eckersall (Ed.). *Nippon wars and other plays: Takeshi Kawamura* (σσ. 222-305). Calcutta: Seagull Books.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1990). *The epistemology of the closet*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- Mass, L. (1990). Sexual categories, sexual universals: An interview with John Boswell, *Christopher Street*, 13 (6), 23-40.
- Medd, J. (2010). Encountering the past in recent lesbian and gay fiction. In H. Stevens (Ed.). *The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing* (σσ. 167-184). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mee, Ch. (2021). *Bacchae 2.1*. The (re)making project. Retrieved from: <https://www.charlesmee.org/bacchae.shtml>. Accessed in: 29.10.2021.
- Moore, D. L. (2013). Structurelessness, structure, and queer movements. *Women's Studies Quarterly*, 41 (3), 257-260.
- Muñoz, J. (1999). *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- O'Leary, T. (2021). The wrath of Aphrodite. In M. Powers (Ed.). *Reclaiming Greek drama for diverse audiences: An anthology of adaptations and interviews* (σσ. 104-146). London and New York: Routledge, 2021.
- Orton, J. (1990), The Erpingham camp. In *Joe Orton: The Complete Plays*. New York: Grove Press.
- Pellegrini, A. (2007). After Sontag: Future notes on camp. In G. E. Haggerty και M. McGarry (Eds.). *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies* (pp.168-193). Malden and Oxford: Blackwell.
- Pisarz-Ramírez, G. (2014), From Nепantla to Amerindia: Transnationality in Mexican American literature and Art. *IBEROAMERICANA. América Latina - España – Portugal*, 7 (25), 155-172.
- Powers, M. (2018a). Introduction. In M. Powers (Ed.), *Diversifying Greek tragedy on the contemporary US stage* (pp. 1-18). Oxford and New York: Oxford University Press.
- Powers, M. (2018b). 'Disidentification' in Allain Rochel's *Bacchae*, Tim O'Leary's *The Wrath of Aphrodite*, and Aaron Mark's *Another Medea*. In M. Powers (Ed.), *Diversifying Greek tragedy on the contemporary US stage* (σσ. 121-154). Oxford and New York: Oxford University Press.
- Rutsky, R. L. (2007). Mutation, history, and fantasy in the posthuman. *Subject Matters: A Journal of Communication and the Self*, 3 (2)/4 (1), 99-112.

- Sardar, Z. (2010). Welcome to postnormal times. *Futures*, 42 (5), 2010, 435-444.
- Seagraves, R. M. (2014). “Quieres que de hombre / la pinte?”: The limitless theater of female transvestism in Golden Age drama. *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 29 (2), 13-24.
- Smith, P. J. (2003). You say you want a revolution: Joe Orton’s *The Erpingham camp* as the *Bacchae* of the 1960’s. In F. Coppa (Ed.), *Joe Orton: A Casebook* (σσ. 27-44). London and New York: Routledge.
- Sontag, S. (1990[1966]). Notes on camp. In S. Sontag, *Against interpretation and other essays* (σσ. 275–92). New York: Picador.
- Summers, C. J. (1992). Homosexuality and Renaissance literature, or the anxieties of anachronism. *South Central Review*, 9 (1), 2-23.
- Svich, C. (2004). *Iphigenia crash land falls on the neon shell that was once her heart*. New York: Broadway Play Publishing.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2021). Ξένες, ανόητες υποθέσεις... Το ηθικό χρέος ως αλλότριο βάρος. *Io Διεθνές Συνέδριο Αρχαίου Δράματος: Η έννοια του ηθικού χρέους στο αρχαίο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού-Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού & Εθνικό Θέατρο, Εθνικό Θέατρο, <https://www.academia.edu/53308698/> (υπό έκδοση).
- Trencsenyi, K. & Cochrane, B. (2014). Foreword. In K. Trencsenyi & B. Cochrane (Eds.), *New dramaturgy: International perspectives on theory and practice*. London: Bloomsbury.
- Van Zyl Smit, B. (2020). Hugo Claus: Transformation of Greek tragedy to a new aesthetic. *International Journal of the Classical Tradition*, 27 (4), 610–628.
- Warner, S. (2014). Lesbian and gay drama. In E. L. McCallum & M. Tuhkanen (Eds.), *The Cambridge history of gay and lesbian literature* (σσ. 607-625). Cambridge: Cambridge University Press.
- Zajko, V. & Leonard, M. (2006). Introduction In V. Zajko & M. Leonard (Eds.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought* (σσ.1-17). Oxford and New York: Oxford University Press.
- Zaller, R. (2001). Jeffers, Rexroth, and the trope of Hellenism. *Western American Literature*, 36 (2), 153-169.
- (2012). *Robinson Jeffers and the American sublime*. Stanford: Stanford University Press.

A Sense of Theatre: the theatre historian's perspective

J. Michael Walton

University of Hull
jmichaelwalton@gmail.com

Now that we have entered an age where respect for the plays of classical Greece has been reduced to treating them as an excuse for showing how much cleverer are 'versions' by contemporary adaptor/dramatists, than those of their long-dead forebears;

and I have entered an age where respect for those architects and pioneers of their new genre of theatre two and a half thousand years ago, has itself an aura of the antiquated.

I would like here to revisit, for the last time, reasons why a theatrical understanding of the 46 plays that have survived is not always the same as a dramatic one, but should take priority over any theoretical or literary approach.

In the more than a thousand English translations of the plays published from the 18th to the 21st centuries, translators have tended to recreate the Greeks in the forms and fashions of the drama of their own time, or to have invented formats which reflect contemporary notions, often deluded, of cultural sensibilities in the classical world. After all, it is not until the 20th century that these multiple translations begin to reveal any awareness of the plays as performance pieces, either originally or since. By then the plays had been largely appropriated by a multitude of extraneous vested interests which came to dominate scholarship.

The worst disservice has been done to the Greeks by the arrogation of a performance discipline by philosophers, psychoanalysts and various generations of cultural jugglers, often claiming a pedigree that goes back to Aristotle, and even Plato. Enthusiasm for the theatre from Socrates and Plato went no further than to exclude it from the ideal state as too dangerous, while Aristotle's defence of the drama in the *Poetics*, some insights notwithstanding, was written 70 years after the death of Sophocles and Euripides and never reads like the work of a theatre-goer.

With notable exceptions, some peripherally, whose work I need not record here, the major critical perceptions of the Greek tragedies since the 19th Century continue to be dominated by all manner of theorists from Nietzsche and Freud to Derrida and Eco.

Those who were unable to understand how, and why, the theatre functioned as a means to understanding our lives, latched onto plays and the characters in plays, distorting them to fit into their own closet vocabularies of living. This is not to deny that many plays do revolve around issues that might be of interest to any of these methodologies, but the theatre offers something more which is no less disciplined, and certainly not simple.

It remains a complication that this word, 'theatricality' offers different meanings to different people, often critically hostile to it because appreciation is harder than it looks. There is a moment in, I think, *Duck Soup*, where Harpo Marx is tearing up a book and when Groucho asks why, Chico replies "He gets mad because he can't read". Too many classical critics still get 'mad' about 'theatricality' as applied to Greek drama because they can't 'read' it.

Herein lies the strongest of arguments for the priority of the theatre historian, where a sense of theatre becomes more significant than simply depth analysis of a written text.

Playwright Tom Stoppard, whose grasp of the theatrical is both ingenious and comprehensive, once said in interview “I write plays because writing dialogue is the only respectable way of contradicting yourself”.

Playwrights ask questions or reveal contradictions. Philosophers offer paradoxes or solutions. And if philosophy is full of possibilities, ideas and systems, however arcane and tortuous, theatre is *also* about impossibilities, mystery and illusion, enigmas and wonder: and, of course, deception.

As Stoppard amply shows, the ‘how’ is as important as the ‘what’: no coincidence, perhaps, that the plays in which philosophers are central characters, from Aristophanes’ *Clouds* to Stoppard’s *Jumpers* tend to treat them as some kind of charlatan or buffoon.

If the encroachment of other disciplines would appear to have done the greatest disservice to the appreciation of Greek tragedy, it has been certainly augmented by the assumption that the analysis of the genre is the province of the literary critic, rather than the theatre historian. It cannot really be ignored that a majority of those who write, or have written, about classical drama have a two-dimensional view of a three-dimensional art form. As a result, their conclusions about Greek theatre tend to resemble those maps of the world in old-fashioned school atlases, that distort the shape of countries and continents by being otherwise unable to show that the earth is not flat, but round.

They may understand the dramatic, but not the theatrical. And here resides a major concern about the writer who reads a play, but fails to recognise its visual subtext.

A simple example can be found in Natalie Haynes’ recent *Pandora’s Jar: Women in Greek Myths*. This is a thoroughly entertaining and informative retelling of the lives of women in the Greek myths from Pandora to Penelope.

Five of the ten sections are devoted to female figures best known from their treatment in the tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides. The second chapter features Jocasta.

Euripides’ *Phoenician Women* gets some reference, but Haynes concentrates, suitably enough, on rehearsing the plot of Sophocles’ *Oedipus Tyrannos*. She identifies the perceived ‘cleverness’ of Oedipus and Teiresias before stating «And yet it is Jocasta, long before Oedipus, who realizes the truth of who they both are: wife and husband, mother and son. She is the cleverest person in the room, and we barely notice it because we are too busy concentrating on Oedipus» (Haynes, 2020).

Here is an excellent literary critic and, indeed, a stand-up comedian, underestimating the difference between a text on the page and a stage performance, at the very climax of the play. Any decent staging of *Oedipus Tyrannos* will surely show, by blocking and stage picture, that, at the crucial moment, the audience will indeed focus

less on the two men who are speaking than on the *sight* of Jocasta at her moment of truth.

The Sophoclean tableau is, perhaps, the most brilliant example of Sophocles’ visual sense of both *anagnorisis* and *peripeteia* (to give Aristotle his due), to be found in all his extant plays, in moments where a scene is defined by its vision rather than just its language.

I need hardly remind anyone here of the extended false Messenger speech in *Electra* with its graphic account of the “death” of Orestes which provokes contrary reactions in its immediate on-stage audience of Electra and Clytemnestra, both of which the real audience out front know to be a reversal of the truth.

Or the wonderfully complex patterns of honesty and deception to be found in *Philoctetes* and *Trachiniae*.

The stage, I have argued elsewhere often enough, is a place where silence may be as cogent as words, the turn of a head or a gesture, especially in the context of a mask piece, as revealing as a sentence, the tempo of an exit or an entrance more game-changing than a mere stage direction.

Despite the rejection of numerous critics, a surprising amount of surviving Greek tragedy *does* involve a visual subtext as well as a spoken text, just as a major portion of comedy depends on physical business. Above all, theatricality, and the ability to perceive it, needs a recognition of image as supported, but not dominated, by language, and a rhythm which may be both linguistic and graphic.

Theatre might have been a late art, but it was the only truly synthetic one, combining, as it does story-telling, music and dance.

There is no new truth here. Working playwrights from Aeschylus onwards have explored and promoted its nature. How else is a play wrought rather than written? Actors know this, usually instinctively, as do the better directors of Greek tragedy from Karolos Koun, Peter Stein and Peter Sellars to Yukio Ninagawa and Satoshi Myagi, unveiling the essences of a tragedy's theatricality via their personal revelations of the stage's visual language: things done (*dramata*), to be seen in a *theatron*.

Admittedly, there is more than a single approach to the theatre, as highlighted by the novelist Robertson Davies. An engagement in the third volume of his *Deptford Trilogy* revolves around two characters, Magnus Eisengrin, a famous magician, and Roland Inglestree, a novelist, known as Roly.

Both are currently involved in the making of a TV biopic about the French illusionist Robert-Houdin, Houdini, but were many years ago members of the same theatre company run by a thinly disguised version of English actor-manager, Beerbohm Tree.

Magnus had entered the profession through carnival, vaudeville, clock-making like Beaumarchais and the creating of theatrical effects in melodramas;

Roly from a degree in English at Cambridge and with an ambition to become a playwright.

Primarily interested in the mechanisms of theatre Magnus describes to Roly the staging of the last act of the melodrama *The Corsican Brothers*, set in a snowstorm: «I'm a detail man, and without the uttermost organization of detail there is no illusion, and consequently no romance. When I was in charge of the snow, the audience was put in the right mood for the duel, and for the Ghost at the end of the play».

«You really can't blame me for despising it», responds Roly. «I was one of the New Men; I was committed to a theatre of ideas».

«I don't suppose I've ever had more than half a dozen ideas in my life», replies Magnus, «and even those wouldn't have much appeal for a philosopher. My theatre didn't deal in ideas, but in feelings. Chivalry, and loyalty and selfless love don't rank as ideas, but it was wonderful how they seized on our audiences; they loved such things, even if they had no intention of trying them out in their own lives.

But people used to leave our performances smiling, which isn't always the case in the theatre of ideas».

«Art as a soothing syrup, in fact», retorts Roly.

«Perhaps. But it was a good soothing syrup. We never made the mistake of thinking it was a universal panacea» (Davies, 1983: 743).

And for the Greeks? For Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aristophanes and, yes, Menander, for these pioneers who created, not to be read, but to be watched?

This combination of fantasy and pretence is a way of making the unreal real. A play is play. But an audience needs to know the rules and contexts. The theatre of classical Athens began to identify the nature of that theatre, its boundaries and its shorthand, the manipulation of space and time, the meaning accorded to people and objects, all bundled together into the theatrical relationship between stage and auditorium. This took time to perfect and in those surviving Greek plays we have only about 5% of the number that were presented from Aeschylus to Menander from which to dig out the process of learning from the past and creating new signs and signals.

There are all sorts of questions about the nature of the original performances to which we will never find an answer. We have no real idea about how lines were delivered. We know that acting was mask-driven, and hence depended as much on physical presentation as on the timbre of the voice, but did the male actors have the freedom to adjust the tempo, to insert pauses or to vary the volume according to the dramatic situation and the status, or even gender, of the characters in any given scene? If not, how could any judgment be made to decide on which actors won prizes?

What processes were involved in selecting actors for certain roles or series of roles?

If Demosthenes could jeer at Aeschines for being a 'tritagonist', what or who determined this limitation on his career, whether as actor or as courtroom barrister?

And if there was flexibility in interpretation – and the plays suggest such refinements as anger, irony and duplicity – would any later revivals involve new interpretations of plot as well as character?

Might Socrates, via Plato, have been right in suggesting that the same actor could not play comedy and tragedy, but if so, who performed in the satyr plays? It is always assumed it was the same actors in the fourth, the satyr play, of a tragic submission as in the first three. Whether this was true or not, does it affect how we regard the relationship between the fourth play and the first three?

So many questions, but, that there are no final answers is not a reason for ignoring the significance of the questions. The loss of such detail may be frustrating for the theatre historian, but is a boon in disguise. In preserving us from attempts to reproduce a facsimile of the original performance -- a challenging but artistically barren exercise -- it does free up the contemporary directors to do justice to the original plays within their contemporary theatrical framework.

What it does not do is give licence to what the English critic Bernard Levin once described as «bugger-the-text week».

For hundreds of years the essential nature of the Greek tragedies was buried. The re-discovery of their performance versatility in the last seventy or so years, initially in Greece, but later within the spectacular compass of several other cultures, now seems to me to be under threat from all these 'adaptations'.

The contemporary preference for 'versions' of Greek tragedy is stultifying the ancient plays by turning them into mere vehicles for wannabe playwrights.

Too much bathwater. Too many great pieces of drama disappearing down plugholes.

In our time when the boundaries between art forms are so blurred as to become irrelevant, a theatre defined as a visual activity engaging living performers with a living audience has virtually forfeited its purity. Perhaps it is no longer necessary, of no greater value than a Roman testudo would have been at the Somme.

And yet the loss of the sort of immediacy that the Greeks unveiled, and on which, to some extent, all later theatre has traded, can still interrogate uniquely, through image and example, the relationship between everyday life and living people, regardless of disguise, wherever located, however presented.

This seems to have become an apology for all theatre, appropriate predictably for a practitioner and theatre historian. But as far as the Greeks are concerned, I can only excuse this statement of principles by quoting a paragraph of my own about Euripides, from a chapter in *Euripides Our Contemporary* entitled 'Playing the Game: Illusion and Reality'. Published some years ago it can equally be expanded from Euripides to the whole range of surviving Greek tragedy and comedy, plays steeped in the whole process of performance:

«All of surviving Euripides is a celebration of the art he has advanced beyond all reasonable expectation. The whole company are here, the whole theatrical set-up: Medea, the consummate actor; Ion, the competent stage-manager; Helen, the wardrobe mistress; Priestess of Delphi, props mistress; the Choruses as singers and dancers, and as audiences; Polydorus, the theatre ghost; Messengers who relay what is happening in the world off-stage; the celestial producers up there in the gods, counting their currency and demanding, as often as not, a happy end where none seems plausible; the mask-makers and the mask-wearers; the walk-ons and the stars; the leading men and leading ladies; the juveniles; the character actors; the understudies, the brazen and the superstitious (was there a taboo, I wonder, as in *Macbeth* on quoting the 'Theban play'?); and a cast of dupes, deceivers, hypocrites, survivors, witnesses, martyrs, killers, victims, fantasists, prophets, clowns and lunatics».

And presiding over all, Dionysus, the great and whimsical director, who has a taste for being worshipped, but who carries in his hand the careers and reputations of everyone with whom he comes into contact (Walton, 2009).

END OF CHAPTER'

And here I rest my case.

Bibliography

- Davies, R. (1983). *The Deptford trilogy*. London and New York: Penguin.
- Haynes, N. (2020). *Pandora's jar: Women in the Greek myths*. London: Picador.
- Walton, J. M. (2009). *Euripides: Our contemporary*. London: Methuen Drama, A & C Black, and Los Angeles: University of California Press, 2010.

ΕΝΟΤΗΤΑ 3- Αρχαία Κείμενα / Ancient Texts

Διερευνώντας τη διάγνωση Διπολικής Διαταραχής σε κεντρικά πρόσωπα
αρχαιοελληνικών τραγωδιών

Αλέξανδρος-Σταμάτιος Αντωνίου

Αναπληρωτής Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, ΕΚΠΑ
as_antoniou@primedu.uoa.gr

Παλιβάκου Ειρήνη

Εκπαιδευτικός-MSc Ειδική Αγωγή
irenepalivakou@gmail.com

Κόφα Όλγα

Εκπαιδευτικός -Υποψ. Διδάκτωρ, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, ΕΚΠΑ
olgakofa@gmail.com

Οι ήρωες των αρχαίων τραγωδιών

Κατά κοινή ομολογία, διαπιστώνεται ότι οι ήρωες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είναι τα κατ' εξοχήν τραγικά πρόσωπα, γύρω και εντός των οποίων εκτυλίσσεται όλος ο μύθος της τραγωδίας (Goldhill, 2010β). Η Romilly (2000) υποστηρίζει ότι οι άνθρωποι ευθύνονται για τις πράξεις τους, ακόμα και αν αυτές μπορεί να τους οδηγήσουν στην πτώση, την καταστροφή και τον θάνατο. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (Τῶν περὶ τὰ ζῶα ἱστοριῶν 491b. Περί ζῴων μορίων 662a), το πρόσωπο λαμβάνει κατ' αρχήν το όνομά του από τη λειτουργία του ως τμήμα του ανθρώπινου σώματος, διότι ο άνθρωπος εν αντιθέσει με τα άλλα ζώα είναι ο μόνος που στέκεται όρθιος, κοιτάζει εμπρός και απευθύνεται κατά πρόσωπο στο συνάνθρωπό του. Συνδυάζει το βλέμμα και το ενώπιον, βάσει της ετυμολογικής ερμηνείας της λέξης πρόσωπο (προς- ὄψ), δηλαδή εκείνος που ατενίζει προς τα εμπρός. Το πρόσωπο, εν γένει, είναι αυτό που εκτίθεται σε θέα και συγχρόνως εκθέτει σε θέα (Καρακάση, Σπυριδοπούλου, & Κοτελίδης, 2015).

Οι ήρωες που συναντάμε στην αρχαία ελληνική τραγωδία είναι πρόσωπα που βρίσκονται στο επίκεντρο, παλεύοντας με τους θνητούς, τους θεούς και τον εαυτό τους (Dodds, 1978). Συγκεκριμένα, πρόκειται για γνωστούς ήρωες από τα ομηρικά έπη και άλλες ποιητικές συνθέσεις του επικού κύκλου, τον θηβαϊκό και τον αργοναυτικό. Μέσα από τη μυθική τους επένδυση και το μύθο της ιστορίας, τα πρόσωπα παρουσιάζονται οντολογικά να κινούνται μεταξύ θεών και θνητών (Lesky, 1988). Διακρίνονταν για το έργο τους και τη συμβολή τους στο κοινωνικό σύνολο, γι' αυτό συχνά λατρεύονταν μετά θάνατον ως ημίθεοι. Προβάλλονται από τους τραγικούς ποιητές πάνω στη σκηνή ως πρότυπα ευγένειας, ήθους, ικανότητας και γενναιότητας βάσει μιας ανώτερης ποιητικής αισθητικής (Παπάζογλου, & Βαλάκας, 2011).

Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, οι τραγικοί ήρωες υποφέρουν τα πάνδεινα κι αντιμετωπίζουν δυσκολίες όσο βρίσκονται εν ζωή. Ο βίος τους πλήττεται από συμφορές, ατιμάζονται και βρίσκονται σε κίνδυνο τόσο οι ίδιοι όσο και τα αγαπημένα τους πρόσωπα (Romilly, 2000).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Αντιγόνη του Σοφοκλή, η οποία συγκρούεται με την εχθρότητα της ανελέητης εξουσίας του Κρέοντα και τελικά οδηγείται στον θάνατο. Παρ' όλα αυτά, ο ήρωας στην αρχαία τραγωδία παραμένει αλύγιστος, σταθερός στις απόψεις του και πιστός στις ιδέες και τα ιδανικά του. Ξεκινά μόνος και συνεχίζει την ηρωική του δράση απτόητος, αγνοώντας τη μοίρα που τον περιμένει (Σαραντόγλου, 1984). Στο σημείο αυτό έγκειται το μεγαλείο της τραγικότητάς του. Όσο κι αν οι εξουσιαστικές δυνάμεις, τα πάθη και οι ενστικτώδεις ορμές του ίδιου του ήρωα τείνουν να τον εκμηδενίζουν, να τον ευτελίζουν και να τον ταπεινώνουν, η βαρύτητα και η δυναμική των πράξεών του είναι αυτή που επισκιάζει την επιδιωκόμενη ή επιζητούμενη ατίμωσή του (Ustinova, 2017). Υπεύθυνοι για τις πράξεις τους δε θεωρούνται οι ίδιοι οι ήρωες αλλά οι θεοί, η μοίρα, η κοινωνία και οι ανθρώπινες σχέσεις. Όλοι αυτοί οι ήρωες αποτελούν μοναδικούς χαρακτήρες (Weaver & Jackson, 2012).

Αυτό που θεμελιωδώς παρατηρείται είναι το γεγονός ότι ο ήρωας της τραγωδίας δεν επικαλείται ποτέ ψυχολογικούς παράγοντες για να δικαιολογήσει τη συμπεριφορά του. Το ψυχολογικό υπόβαθρο των πράξεων των ηρώων δεν ενδιαφέρει τον τραγικό ποιητή. Μόνο το τραγικό στοιχείο ενδιαφέρει τους τραγικούς ποιητές, αφού αυτό αποτελεί το αντικείμενο της δημιουργίας τους (Papanramidou, 2014. Σαραντόγλου, 1984). Εντούτοις, η επιστήμη της ψυχολογίας και, πιο συγκεκριμένα η ψυχανάλυση, επεδίωξε τη μελέτη αυτών των ηρώων, προκειμένου να ερμηνευτεί η αιτία που τους οδήγησε σε αυτές τις συμπεριφορές. Εν πολλοίς, η μανία και η τρέλα φαίνεται να βρίσκονται στο επίκεντρο των τραγικών ποιητών, ο καθένας εκ των οποίων προσέγγισε το θέμα από διαφορετική σκοπιά (Lesky, 1987β. Papanramidou, 2014). Για τον Αισχύλο, η μανία είναι το έργο των θεών, για τον Σοφοκλή αναζητούνται τα αίτια που οδηγούν στον παραλογισμό και τέλος, ο Ευριπίδης αμφισβητώντας την ύπαρξη των θεών, ακολουθεί μια ανθρωποκεντρική προσέγγιση, εστιάζοντας στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου (Papanramidou, 2014). Η μανία αποτελεί ένα θέμα που σταθερά απαντάται στο αρχαιοελληνικό θέατρο μέσω της δράσης διαφόρων ηρώων, όπως του Ηρακλή, της Μήδειας, του Αίαντα, κ.ά. (Lesky, 1987α).

Οι ψυχικές διαταραχές στην αρχαιότητα-Στάσεις και απόψεις

Οι ψυχικές ασθένειες ήδη από την Ομηρική εποχή παρουσιάζονται ως παρέμβαση εξωγενών δυνάμεων στην ανθρώπινη ζωή, οι οποίες καταβάλλουν την ανθρώπινη σκέψη και συμπεριφορά και οδηγούν το άτομο σε άλογες πράξεις. Ως επί το πλείστον, οι θεοί είναι αυτοί που επηρεάζουν και καθοδηγούν την ανθρώπινη συμπεριφορά είτε άμεσα είτε έμμεσα μέσω των συναισθημάτων που οι ίδιοι προκαλούν στα ανθρώπινα όντα (Weaver & Jackson, 2012). Οι θεοί θεωρούνταν μη συνειδητές δυνάμεις τις οποίες ο άνθρωπος δεν μπορεί να υπερνικήσει, καθώς τον καταβάλλουν και τον καθοδηγούν σε πράξεις για τις οποίες ο ίδιος ουσιαστικά δε φέρει ευθύνη. Ο Αίαντας παριστάνεται στο ομώνυμο έργο ότι οδηγήθηκε στην αυτοκτονία λόγω της βούλησης της θεάς Αθηνάς και όχι λόγω της εμφάνισης κάποιας ψυχικού νόσου.

Από την άλλη πλευρά, ο θεός Διόνυσος στις τραγωδίες του 5^{ου} αιώνα καλούσε τον άνθρωπο να απελευθερωθεί, παρακινώντας τον να «μαίνεται», δηλαδή να αποδεσμεύεται από τον εαυτό του και να οδηγείται στην έκσταση. Στην Αθήνα, η «τρέλα» εθεωρείτο νόσος, της οποίας η προέλευση συσχετιζόταν με δαιμόνια που κυριαρχούν στο μυαλό του ατόμου (Harris, 2013). Ταυτιζόταν με την επιληψία και οι πάσχοντες κατέφευγαν σε τελετουργίες για εξαγνισμό. Υπήρχε η πεποίθηση ότι οι «μανιακοί» διακατέχονταν από θεϊκή κατάρα, η οποία τους προσέδιδε χαρακτηριστικά ικανά, για να επικοινωνούν με τα θεία (Maieron, 2017).

Οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν λέξεις όπως «μένος», «μανία», «οίστρος», «λύσσα», για την περιγραφή ψυχικών διαταραχών (Χριστίδης, 2010). Αυτοί που διακατέχονταν από τρέλα και μανία παρουσίαζαν συμπτώματα, όπως επιθετικότητα, βίαιη συμπεριφορά, παράλογους φόβους, σωματικές διαταραχές, αντικοινωνική συμπεριφορά, κατάθλιψη, τάσεις αυτοκτονίας και καταστροφικές τάσεις έναντι ζώων ή ανθρώπων (Λάιος, Κονταξάκη, Μαρκάτος, Λάγιου, Καραμάνου, & Ανδρούτσος, 2018· Weaver, & Jackson, 2012). Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα σύγχρονα δεδομένα για τα χαρακτηριστικά και τη συμπτωματολογία των ψυχικών διαταραχών βάσει του διαγνωστικού εγχειριδίου της Αμερικανικής Ψυχολογικής Εταιρείας DSM-5,

διαπιστώνεται αντιστοιχία με τα συμπτώματα για τη διάγνωση Διπολικής Διαταραχής κατά την αρχαιότητα. Τα ταξινομικά συστήματα, όπως προέκυψαν κατόπιν πρόσφατων τροποποιήσεων (APA, 2013), κατηγοριοποιούν τη Διπολική Διαταραχή σε δύο τύπους, η διάκριση των οποίων βασίζεται στα επεισόδια μανίας που εκδηλώνουν οι πάσχοντες. Πιο συγκεκριμένα, στη Διπολική Διαταραχή Τύπου I, το άτομο εμφανίζει ένα ή περισσότερα μανιακά επεισόδια και ένα μεικτό ή μείζον καταθλιπτικό επεισόδιο, ενώ στη Διπολική Διαταραχή Τύπου II, εμφανίζεται ένα μείζον καταθλιπτικό επεισόδιο και ένα υπομανιακό, με πλήρη απουσία μανιακού και μεικτού επεισοδίου (Grande, Berk, Birmaher, & Vieta, 2016).

Ήδη από τα αρχαία χρόνια, αναδείχθηκε η επίδραση των περιβαλλοντικών παραγόντων στην εξέλιξη και τη σοβαρότητα των συμπτωμάτων ψυχοπαθολογίας (Schacter, Gilbert, Wegner, & Noch, 2021). Οι συνθήκες του περιβάλλοντος συμβάλλουν στην εκδήλωση, την έκβαση και τη σοβαρότητα της διαταραχής. Τραυματικές εμπειρίες, απώλεια αγαπημένων προσώπων, άγχος, κατάθλιψη και κατάχρηση ουσιών μπορεί να αποτελέσουν αιτιολογικούς παράγοντες για την εμφάνιση διαταραχής, ιδίως σε άτομα με βιολογικούς προδιαθεσικούς παράγοντες (Healy, 2008). Αν και το αιτιολογικό υπόβαθρο της Διπολικής Διαταραχής δεν έχει προσδιοριστεί με ακρίβεια, η έρευνα εστιάζει στην επίδραση βιολογικών παραγόντων στον εγκεφαλικό φλοιό. Παράλληλα, ο κληρονομικός παράγοντας συμβάλλει στην εμφάνιση μανιακών επεισοδίων, αφού φαίνεται να υπάρχει συσχέτιση με το οικογενειακό ιστορικό του ασθενούς (Kessing, Vradi, McIntyre, & Andersen, 2015).

Οι περιβαλλοντικοί παράγοντες, καθώς επίσης τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του ατόμου αναδεικνύονται ως οι βασικότερες αιτίες της μανίας. Διαφυλικές διαφορές δε σημειώνονται (η διαταραχή εμφανίζεται σε παρόμοιο βαθμό και στα δύο φύλα), αξίζει όμως να αναφερθεί ότι οι άνδρες εμφανίζουν με μεγαλύτερη συχνότητα τη Διπολική Διαταραχή Τύπου I, ενώ οι γυναίκες υπερτερούν στη Διπολική Διαταραχή Τύπου II (Gogos, Ney, Seymour, Van Rheenen, & Felmingham, 2019). Ο Πλάτων, ειδικότερα, αναφέρεται σε τέσσερις τύπους «θεϊκής μανίας»: την προφητική, την τελεστική, την ποιητική και την ερωτική. Στη θεϊκή μανία, οι θεοί προκαλούν αλλαγές στις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής, ενώ εξ αρχής διαχωρίζεται αυτή που οφείλεται στους θεούς από αυτή που προέρχεται από κάποια νόσο (Ustinova, 2017).

Ο Ιπποκράτης είναι ο πρώτος που εξετάζει το θέμα της μανίας από μια ορθολογική σκοπιά επιχειρώντας μέσω της διάνοιας να προσεγγίσει το θείο διατυπώνοντας την άποψη ότι η γνώση των θεών σχετίζεται με το πνεύμα. Δεν αρνείται το ρόλο της ιατρικής και του θείου έναντι της νόσου (Crocq, 2015). Περιορίζοντας την έκταση της νόσου υποστήριξε ότι κάθε ασθένεια είναι θεία, καθώς οι θεοί επηρεάζουν τα φυσικά φαινόμενα, όμως έχει φυσικές αιτίες, οι οποίες με τις κατάλληλες μεθόδους θα αντιμετωπιστούν ή περιοριστούν, δηλαδή θα υποχωρήσουν τα συμπτώματά τους. Η νόσος ξεκινάει από τον εγκέφαλο και προχωρά και στα υπόλοιπα μέρη του σώματος, ενώ οι περιβαλλοντικές συνθήκες συμβάλλουν στον ταχύτητα εμφάνισης και στην ένταση των συμπτωμάτων (Missios, 2007).

Στηριζόμενοι στις απόψεις του Ιπποκράτη, σύγχρονοι επιστήμονες (ψυχολόγοι και ψυχίατροι), προσεγγίζουν το θέμα της ιερής μανίας υιοθετώντας τις απόψεις του. Ο Canguilhem (2012) ορίζει την ασθένεια ως τη μείωση του ορίου αντοχής λόγω των μεταβολών του περιβάλλοντος. Ο Tellenbach (1980) σημειώνει ότι λόγω των υπερβολικών απαιτήσεων που έχει το άτομο για τον εαυτό του οδηγείται στην εκδήλωση μελαγχολικών συμπεριφορών, ενώ ο Lacan σημειώνει ότι η ανθρώπινη ύπαρξη δεν θα ήταν κατανοητή χωρίς την «τρέλα», η οποία σχετίζεται με τα όρια της ανθρώπινης ελευθερίας (Dalzell, 2009).

Η ερμηνεία της μανίας στους τραγικούς ήρωες

Μια πρώτη απόπειρα διείσδυσης στον ψυχικό κόσμο των ηρώων του πραγματοποίησε ο Σοφοκλής, όπως διαφαίνεται στα επτά σωζόμενα έργα του. Ο ίδιος ακολουθώντας της ομηρική παράδοση και επηρεασμένος από τον κοινωνικό αντίκτυπο των φιλοσοφικών ρευμάτων του 5^{ου} αιώνα στην Αθήνα, επιχειρούσε να ψυχογραφεί τους ήρωες στα έργα του

(Περοδασκαλάκης, 2012). Ένας από αυτούς που ξεχωρίζουν για τη συμπεριφορά και τη στάση του είναι ο Αίαντας. Ο Αίαντας ευρισκόμενος σε σύγχυση, επειδή αφενός θεώρησε ότι αδικήθηκε από τους συμπολεμιστές του και αφετέρου εξαιτίας της θεικής παρέμβασης της θεάς Αθηνάς, σκότωσε ένα κοπάδι ζώων, πιστεύοντας ότι επρόκειτο για τους εχθρούς του, τους οποίους ήθελε να εξολοθρεύσει. Η παρανόηση αυτή συνιστά την κλασική μορφή παραίσθησης, που υποδηλώνει διαταραχή κατά την οποία το άτομο διακατέχεται από σύγχυση και δεν αντιλαμβάνεται σε συνειδησιακό επίπεδο όλα όσα διαδραματίζονται γύρω του, αλλά και όσα ο ίδιος πράττει (Lesky, 1987α). Ο Αίαντας μετά το πέρας του μανιακού επεισοδίου, δε θυμάται όλα όσα είχαν συντελεστεί και είχε διαπράξει ο ίδιος και ζητά να του τα διηγηθούν. Ακόμα, φαίνεται να χαίρεται με το χαμό των Ατρείδων. Το σύνολο των συμπτωμάτων του προσιδιάζει με την εικόνα ενός οξέως συγχυτικού παραληρήματος. Ο Κουρέτας (1930) θεωρεί ότι η κλινική εικόνα του Αίαντα αποτυπώνει την εικόνα ασθενούς που βρίσκεται στη μανιακή φάση της Διπολικής Διαταραχής (μανιοκατάθλιψη), αφού παρουσιάζει από τη μια οργή και επιθετική συμπεριφορά και από την άλλη γέλα και χαίρεται. Η φάση της μανίας του Αίαντα διαδέχεται αυτή της κατάθλιψης, διότι μετά το γεγονός αυτό ο ίδιος νιώθει ντροπιασμένος και ταπεινωμένος για τις πράξεις του (Garvie, 2010). Η ένταση της ντροπής που τον κυριεύει και η αμαύρωση της αυτοεικόνας και του ηρωικού του ήθους τον οδηγούν στην αποξένωσή του από τους άλλους. Βρίσκεται σε κατάσταση εσωτερικής υπερδιέγερσης και οδηγείται σε διασχιστικό-αποσυνδεδετικό επεισόδιο. Επιχειρεί να τερματίσει τη ζωή του παρά τις προσπάθειες των οικείων του (Christopoulos-Karakantza, 2010).

Πώς ένας ήρωας οδηγήθηκε σε αυτή την πράξη; Ο Αίαντας ήταν ένα ευαίσθητο πρόσωπο, με πληγωμένο εγωισμό και υπερηφάνεια, επειδή δεν κατόρθωσε να λάβει τα όπλα του νεκρού Αχιλλέα. Με βάση τους ηρωικούς κώδικες της εποχής και τον θεσμό της αριστείας, ο Αίαντας παρουσιάζεται από την αρχή να δίνει ιδιαίτερη σημασία και να προσπαθεί να αποδεικνύει και να επιβεβαιώνει μέσα από τα κατορθώματα και τις επιτυχίες του τις αξίες της εποχής (Ασωμάτου 2016, κ.ά.). Σύμφωνα με τον Winnigton-Ingram (1999), ο Σοφοκλής φαίνεται να παρουσιάζει τον Αίαντα παράφρονα από την αρχή έως το τέλος του έργου. Η συμπεριφορά του και η μανία που επιδεικνύει δεν οφείλονται μόνο στη βούληση της Αθηνάς αλλά και στον παραλογισμό του μυαλού του. Μετά την πράξη παραφροσύνης του, θεωρεί τον εαυτό του θύμα του κόσμου και επιλέγει να τερματίσει τη ζωή του. Η πράξη αυτοκτονίας υπαγορεύεται από μια εσωτερική αναγκαιότητα της φύσης του, η οποία ήταν ασύμβατη με τον κόσμο. Ντρέπεται όχι για την πράξη του αλλά γιατί δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει το βασικό του έργο, να εξουδετερώσει τους αντιπάλους του. Η αυτοκτονία του δεν οφείλεται σε μια κρίση «τρέλας», γίνεται συνειδητά. Θεωρεί ότι μια ζωή χωρίς τιμή είναι αβίωτη, επομένως πρέπει να πεθάνει, γεγονός που επιχειρεί και για αυτό τον λόγο παραμένει πιστός στον εαυτό του και στις αρχές του.

Από τους τραγικούς ποιητές, ο Ευριπίδης είναι αυτός που παρουσιάζει στα έργα του εικόνες μανίας με λεξιλογικές επιλογές και συμπεριφορές των ηρώων του. Χρησιμοποιεί το ρήμα «μαίνω», «μαίνομαι» και τα παράγωγα «μαινάς», «μανιάς» και «μανιώδης», για να δηλώσει ότι το πρόσωπο ενεργεί υπό την επήρεια «τρέλας» (Χριστίδης, 2010). Η εναλλαγή των γλωσσικών τύπων της μανίας υποδηλώνει την εξάλειψη των ορίων μεταξύ υπερβατικού και ανθρώπινου, ψυχοπαθολογίας και ψυχικής ισορροπίας. Ο Ηρακλής στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη είναι ένας ήρωας που σε κατάσταση μανίας διαπράττει ειδεχθή εγκλήματα, τον φόνο των παιδιών του και της συζύγου του. Ο ήρωας, παράφρων, αδυνατεί να συνειδητοποιήσει την κατάσταση και τα πρόσωπα που τον περιβάλλουν και καταλήγει διαπράττοντας αυτούς του φόνους, θεωρώντας ότι αντιμετωπίζει άλλα πρόσωπα. Η τρέλα που τον κυριεύει τον οδηγεί να διαπράξει συμπεριφορές οικείες για τον ίδιο, αφού επαναλαμβάνει ένα μοτίβο ανταποκρινόμενο στο ηρωικό του παρελθόν με τη χρήση βίας που αποτελεί βασικό στοιχείο της προσωπικότητάς του. Χρησιμοποιεί την ίδια βία σφάλλοντας εν προκειμένω ως προς την ταυτότητα των θυμάτων (Σαραφείδου, 2014).

Παράδειγμα γυναίκας που με τη συμπεριφορά της απέδειξε ότι διακατέχεται από μανία αποτέλεσε η Μήδεια. Ο έρωτάς της την οδήγησε στην «τρέλα», φτάνοντας στο σημείο να σκοτώσει τα παιδιά της. Ωστόσο, οι ερευνητές αναφέρουν ότι δεν μπορούν με ευκολία να

υποστηρίζουν αν πρόκειται για μια υγιή προσωπικότητα ή μανιακή, όταν εμπλέκεται το στοιχείο του ερωτισμού καθώς στην περίπτωση της Μήδειας, ο έρωτας την οδηγεί σε μια κατάσταση παραφροσύνης (Παπαθανασίου, 2010). Είναι η μόνη περίπτωση όπου ο Ευριπίδης αναφέρει ότι πρόκειται για αρρώστια που την οδηγεί σε ά-λογες και επικίνδυνες πράξεις για την ίδια (αυτοκτονία) όσο και για τα παιδιά της. Οι ίδιοι οι ήρωες, Κρέοντας και Ιάσοντας, την αποκαλούν «τρελή» και ο Χορός αναρωτιέται για τι είδους τρέλα πρόκειται (Αλεξοπούλου, 2000).

Η ηρωίδα διέρχεται μέσω ορισμένων σταδίων, έως ότου φτάσει στο σημείο να αποφασίσει ότι θα θανατώσει τα παιδιά της. Μηχανεύεται πολλούς τρόπους εξόντωσης των εχθρών της, ακόμη κι αν αυτοί οι τρόποι σημαίνουν και το δικό της τέλος (Allan, 2002). Δεν έχει καταστρώσει κάποιο σχέδιο, ακόμη και μετά τον διαπληκτισμό της με τον Ιάσωνα. Στη συνέχεια του έργου, το σκηνικό αλλάζει από τον Ευριπίδη. Η ηρωίδα εξασφαλίζει ότι, παρά το ότι δεν έχει πατρίδα να γυρίσει, έχει την Αθήνα (Mastronade, 2000) και προσποιείται ένα προσωπίδιο καλής συμπεριφοράς και μετανιωμένης οργής. Ωστόσο, όταν φτάνει στα παιδιά της, εκδηλώνει εκ νέου συναισθηματικές παλινδρομήσεις (Pucci, 1980). Οι εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνει η ηρωίδα είναι τόσο έντονες που ξεσπούν μέσω δακρύων, μεταξύ άλλων αντιφατικών αντιδράσεων στη συμπεριφορά της. Ο λόγος που είναι σημαντικό να αναδειχθεί η παραπάνω οπτική, έγκειται στην άρση της εικόνας, η οποία παριστάνει την ευριπίδεια ηρωίδα ως έναν «μαινόμενο ταύρο» που ζητά εκδίκηση απεγνωσμένα ανεξαρτήτως των συνεπειών. Η ηρωίδα υιοθετεί ως έσχατη λύση την εξόντωση των ίδιων της των τέκνων βιώνοντας έντονο πόνο και εσωτερική αμφιθυμία (Χειμωνάς, 1989).

Συμπεράσματα

Εν κατακλείδι, διαπιστώνεται ότι η τραγωδία δεν αρκείται στο να αφήνει απλώς υπονοούμενα, όπως ο μύθος για τις πράξεις και τα εγκλήματα των ηρώων. Τόσο ο Ευριπίδης όσο και ο Σοφοκλής προσπαθούν να καταδείξουν τη θλίψη και τη ματαιότητα της επιστροφής στην ενσυνείδητη κατάσταση, καθώς επίσης την αδυναμία του ανθρώπου να αντιμετωπίσει τα όσα συμβαίνουν γύρω του (Weaver & Jackson, 2012). Σε καμία περίπτωση, η μανία δεν αποτελεί δικαιολογία για τις πράξεις των ηρώων. Είναι η τιμωρία τους, αφού οφείλονται στην αποδοκιμασία των θεών, αλλά και σε τραυματικές καταστάσεις που λόγω ηρωισμού και υπερηφάνειας αδυνατούν να διαχειριστούν (Papavramidou, 2014). Στον Αίαντα του Σοφοκλή, η απλότητα της υπόθεσης αντικρούεται από έναν αμφίσημο λόγο, ο οποίος αναμειγνύει μυστήριο και λογική, καθώς επίσης από μια αμφίθυμη στάση έναντι των θεών που αποδεικνύονται ανάλητοι. Αν στην περίπτωση του Αίαντα, η «τρέλα» ταυτίζεται με την τιμωρία του, τουλάχιστον τα σφάλματά του φαίνονται ξεκάθαρα – δεν πρόκειται για την ίδια κατάσταση σε ό,τι αφορά τον Ηρακλή. Οι δύο ήρωες μάς δείχνουν πώς η δύναμη μπορεί να αντιστρέψει τη φορά της και από αρετή να μετατραπεί σε κακία και να οδηγήσει σε επικίνδυνες και αποτρόπαιες συμπεριφορές για το άτομο και τον περίγυρό του. Η Μήδεια απεδείχθη μια ασταθής ψυχοσύνθεση, μια γυναίκα που διέπραξε βαρύτατο έγκλημα εις βάρος των παιδιών της, για να εκδικηθεί τον σύζυγό της λόγω πάθους και αντιζηλίας. Η τιμωρία του συνδέεται με την απώλεια του πλέον πολύτιμου αποκτήματος του βίου του, των ίδιων των παιδιών του. Η δικαιολογία της ηρωίδας για την αποτρόπαια αυτή πράξη της αποδίδεται με τα ακόλουθα λόγια της: «Όταν μια γυναίκα προδοθεί στον γάμο της, δεν υπάρχει καμιά πιο φονική ψυχή από τη δική της (όταν δ' ές εὐνήν ἠδίκημένη κορῆ οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφονωτέρα)». Το αίσθημα της προσωπικής τιμής αλλά και ο θυμός φαίνεται ότι οδηγούν το άτομο σε συμπεριφορές που υπερβαίνουν τα όρια του ορθού και του αποδεκτού.

Βιβλιογραφία

Allan, W. (2002). *Euripides: Medea*. London: Duckworth.

- Αλεξίου, Ε., Αναστασίου, Ι., Βερτουδάκης, Β., Γιόση, Μ. Ι., Λυπουρλής, Δ., Στεφανόπουλος, Θ. Κ., Τσακμάκης, Α., & Χριστόπουλος, Μ. (2001). *Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή φιλολογία. Τόμ. Β' Αρχαϊκή και Κλασική Περίοδος*. Πάτρα: ΕΑΠ, Γράμματα Ι.
- Αλεξοπούλου, Χ. Ε. (2000). *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη: Εκδίκηση και επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- American Psychiatric Association (2013). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (5th ed). Arlington: American Psychiatric Association.
- Ασωμάτου, Α., Τσελεμπής, Α., Μπράτης, Δ., Σταυριανάκος, Κ., Ζαφειρόπουλος, Γ., Πάχη, Α., & Μούσσας, Γ. (2016). Οι αυτόχειρες στην ελληνική μυθολογία. *Εγκέφαλος*, 53, 76-88.
- Canguilhem, G. (2012). *On the normal and the pathological* (Vol. 3). London: D. Reidel Publishing Company.
- Cartledge, P. (2010). Θεατρικά έργα με βάθος: Το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας. Στο Ρ. Ε. Easterling (Επιμ.). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (σσ. 3-52) (Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας, Μτφρ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Christopoulos, M., & Karakantza, E. (Eds.) (2010). *Light and darkness in ancient Greek myth and religion*. Lanham: Lexington Books.
- Crocq, M. A. (2015). A history of anxiety: From Hippocrates to DSM. *Dialogues in Clinical Neuroscience*, 17 (3), 319-325.
- Dalzell, T. (2009). Schizophrenia in Freud and Lacan: No return to pre-Kraepelinian bewilderment. *The Letter. Irish Journal for Lacanian Psychoanalysis*, 40, 7-17.
- Dawe, R. D., (2011). *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος: Κριτική και ερμηνευτική έκδοση* (Γ. Α. Χριστοδούλου, Μτφρ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Καρδαμίτσας.
- Dodds, E. R. (1978). *Οι Έλληνες και το παράλογο* (Γ. Γιατρομανωλάκης, Μτφρ.) (2η έκδ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- DuBois, P. (2002). Ancient tragedy and the metaphor of katharsis. *Theatre Journal*, 54 (1), 19-24.
- Gaskin, R. (1990). Do Homeric heroes make real decisions?. *The Classical Quarterly*, 40 (1), 1-15.
- Gavrie, A. F. (2010). *Σοφοκλέους, Αίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσας.
- Gogos, A., Ney, L. J., Seymour, N., Van Rheenen, T. E., & Felmingham, K. L. (2019). Sex differences in schizophrenia, bipolar disorder, and post-traumatic stress disorder: Are gonadal hormones the link?. *British Journal of Pharmacology*, 176 (21), 4119-4135.
- Goldhill, S. (2007). *How to stage Greek tragedy today*. Chicago: University of Chicago Press.
- Goldhill, S. (2010α). *Η γλώσσα της τραγωδίας: Ρητορική και επικοινωνία*. Στο Ρ. Ε. Easterling (Επιμ.). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (σσ. 189-224) (Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας, Μτφρ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- (2010β). *Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Στο Ρ. Ε. Easterling (Επιμ.). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (σσ. 483-516) (Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας, Μτφρ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Grande, I., Berk, M., Birmaher, B., & Vieta, E. (2016). Bipolar disorder. *The Lancet*, 387 (10027), 1561-1572.
- Harris, W. V. (2013). Thinking about mental disorders in classical antiquity. In W. Harris (Ed.). *Mental disorders in the classical world* (pp. 1-23). Leiden Boston: Brill.
- Healy, D. (2008). *Mania: A short history of bipolar disorder*. Baltimore, Meriland: The John Hopkins University Press.
- Kechagias, C. T., & Antoniou, A. S. (2019). Goddess Athena as leader and mentor in Homeric epics. In A. S. Antoniou, C. L. Cooper & C. Gatrell (Eds.). *Women, Business and Leadership: Gender and Organisations* (pp. 106-121). Northampton: Edward Elgar Publishing.

- Kessing, L. V., Vradi, E., McIntyre, R. S., & Andersen, P. K. (2015). Causes of decreased life expectancy over the life span in bipolar disorder. *Journal of Affective Disorders*, 180, 142-147.
- Kitto, H. D. F. (1993). *Η αρχαία ελληνική τραγωδία* (Λ. Ζενάκος, Μτφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Καρακάση, Κ., Σπυριδοπούλου, Μ., & Κοτελίδης, Γ. (2015). *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών: Παραδείγματα και εφαρμογές*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Le Person, G. (2015). Portraits of mad persons in Ancient Greece. *Revue Historique*, 2 (2), 253-270. <https://doi.org/10.3917/rhis.152.0253>
- Lesky, A. (1987α). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Τόμ. Α΄. Από τη γένεση του είδους ως και τον Σοφοκλή* (Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- (1987β). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Τόμ. Α΄. Ο Ευριπίδης και το τέλος του* (Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- (1988). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (Α. Γ. Τσοπανάκη, Μτφρ.). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Αφών Κυριακίδη.
- Λάιος, Κ., Κονταξάκη, Μ. Ε., Μαρκάτος, Κ., Λάγιου, Ε., Καραμάνου, Μ., & Ανδρούτσος, Γ. (2018). Οι ψυχοσωματικές διαταραχές στην αρχαία ελληνική ιατρική. *Ψυχιατρική*, 29, 130-136.
- Maieron, M. A. (2017). The meaning of madness in ancient Greek culture from Homer to Hippocrates and Plato. *Medicina Historica*, 1(2), 65-76.
- Martínez-Arán, A., Vieta, E., Reinares, M., Colom, F., Torrent, C., Sánchez-Moreno, J., ... & Salamero, M. (2004). Cognitive function across manic or hypomanic, depressed, and euthymic states in bipolar disorder. *American Journal of Psychiatry*, 161 (2), 262-270.
- Mastronade, D. J. (2006). Ευριπίδου Μήδεια: Εισαγωγή, Φιλολογική Επιμέλεια (Δ. Γιωτοπούλου, Μτφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης.
- Missios, S. (2007). Hippocrates, Galen, and the uses of trepanation in the ancient classical world. *Neurosurgical Focus*, 23(1), 1-9.
- Most, G. L. (2013). *The madness of tragedy*. In W. Harris (Eds.). *Mental Disorders in the Classical World* (pp. 395-410). Leiden Boston: Brill.
- Papavramidou, N. (2014). The etiology of the illnesses of the psyche in the Hippocratic texts. *Advances in Bioscience and Clinical Medicine*, 2 (1), 15-22.
- Phillips, M. L., & Kupfer, D. J. (2013). Bipolar disorder diagnosis: Challenges and future directions. *The Lancet*, 381 (9878), 1663-1671.
- Pucci, P. (1980). *The violence of pity in Euripide's Medea*. New York: Cornell University Press.
- Παπαγιώργης, Κ. (1993). *Η ομηρική μάχη*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης.
- Παπάζογλου, Ε., & Βαλάκας, Κ. (2011). Επτά μυθικές “αλήθειες” για την τραγωδία: Μικρός ερμηνευτικός οδηγός. *Σκηνή*, 2, 93-111.
- Παπαθανασίου, Α. (2010). *Ευριπίδη Μήδεια με τα μάτια μιας ηθοποιού*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press.
- Περοδασκαλάκης, Δ. Ε. (2012). *Σοφοκλής: Τραγικό θέαμα και ανθρώπινο πάθος*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Romilly, de J., (2000). *Η ελληνική τραγωδία στο πέρασμα του χρόνου* (Μ. Αθανασίου & Κ. Μηλιαρέση, Μτφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Το Άστυ.
- Ρηγάτος, Γ. (2015). *Μήδεια: Προσεγγίζοντας τη μαγεία και τη θεραπευτική της προϊστορία*. Αθήνα: Εκδόσεις Βήτα.
- Schacter, D. L., Gilbert, D. T., Wegner, D. M., & Noch, M. K. (2021, 2η εκδ.). *Εισαγωγή στην Ψυχολογία* (Σ. Βοσνιάδου, Α. Σ. Αντωνίου, Μ. Δαφέρμος, Φ. Καργόπουλος, Ε., Καραδήμας κ.ά., Επιμ.). (Ε. Κοπάση, Γ. Δαβανέλου & Σ. Χατζίδης, Μτφρ.). Αθήνα: Gutenberg.

- Σαραντόγλου, Γ. Η. (1984). Η “τρέλλα” στο αρχαίο δράμα και η φαινομενολογική ψυχιατρική σαν μέθοδος αποκωδικοποίησης της. *ΕΠΟΠΤΕΙΑ*, 98, 86-96.
- Σαραφείδου, Δ. (2014). *Ευριπίδης: Ηρακλής*. Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Tellenbach, H. (1980). The phenomenology of health and the consequences for the physician. *Zeitschrift fur klinische Psychologie und Psychotherapie*, 28 (1), 57-67.
- Ustinova, Y. (2017). *Divine mania: Alteration of consciousness in ancient Greece*. London: Routledge.
- Weaver, R., & Jackson, D. (2012). Tragic heroes, moral guides and activists: Representations of maternal grief, child death and tragedy in Australian newspapers. *Health Sociology Review*, 21 (4), 432-440.
- Winnigton-Ingram, P. R. (1999). *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση* (Μ. Πετρόπουλος, Μτφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Winnigton-Ingram, R. P., & Sophocles, E. A. (1980). *Sophocles: An interpretation*. New York: Cambridge University Press.
- Χειμωνάς, Γ. (1989). *Ευριπίδη Μήδεια*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Χριστίδης, Α. Φ. (2010). *Η χρήση της γλώσσας στην αρχαία τραγωδία*. Στο Α. Φ. Χριστίδης (Επιμ.). *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας: Από τις αρχές έως την Ύστερη Αρχαιότητα* (σσ. 751-759). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη

Γυναικείες μορφές της Αττικής Τραγωδίας σε Ρωμαϊκό Σκηνικό: Οι Ηρωίδες του Οβίδιου

Βάιος Βαϊόπουλος

Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, ΕΚΠΑ
vaiosvaiop@phil.uoa.gr

Το ενδιαφέρον του Οβίδιου για την αττική τραγωδία φαίνεται από τη σύνθεση μιας *Μήδειας* που επαινήθηκε από τον Κοϊντιλιανό (10.1.98) και τον Τάκιτο (*De orat.* 12), αλλά που δυστυχώς για μας είναι χαμένη πλην δύο στίχων¹. Η εξαγγελία της σύνθεσής της γίνεται στο πλαίσιο μιας ποιητολογικής συζήτησης που απαντά στο ποίημα-σφραγίδα των *Amores* (3.15), όταν ο Οβίδιος αποχαιρετά τη «χαριτωμένη Μούσα» και τις «απόλεμες ελεγείες» υποδεχόμενος τον Διόνυσο (Βαϊόπουλος, Μιχαλόπουλος Α. & Μιχαλόπουλος Χ., 2021: 35), επιβεβαιώνοντας ότι η τραγωδία ανήκει στον αντίθετο πόλο από την κύρια προτίμηση του ποιητή, την ελεγεία. Η *Medea* αυτή τοποθετείται περί το 12-8 π.Χ. (Bornecque–Provost, 1928: VIII), (Pociña, 1999: 49), (Jacobson, 1974: 312-313), (Nikolaidis, 1985: 384), (Αντωνιάδης, 2009: 231), (Conte, 1994: 341), μεταξύ των δύο εκδόσεων των *Amores* και πριν από τις *Epistulae Heroidum*, και ίσως η σύνθεσή της οφείλεται σε περιστασιακή διάθεση του ποιητή να ασχοληθεί με ένα είδος «υψηλότερο» (Βαϊόπουλος, 2019: 22). Αλλά το ενδιαφέρον του για το τραγικό θέατρο δεν περιορίστηκε στη σύνθεση τραγωδίας.

Πράγματι, στις ελεγειακές *Epistulae Heroidum* η επιδραστική ανάμνηση του ελληνικού σοβαρού δράματος είναι εμφανής, ανιχνεύσιμη ακόμη κι όταν το βασικό κείμενο-πηγή δεν φαίνεται εκ πρώτης όψεως ότι είναι η αττική τραγωδία. Θυμίζω ότι το πρώτο τμήμα της συλλογής *Ηρωίδες* αποτελείται από 14 (ή 15) ελεγειακές επιστολές που υποτίθεται ότι απευθύνουν γνωστές ηρωίδες του ελληνικού μυθολογικού κόσμου προς τους αγαπημένους τους που τις έχουν εκούσια ή όχι εγκαταλείψει και βρίσκονται μακριά τους. Από αυτές τις 15 ηρωίδες επιστολογράφους, από την αττική τραγωδία προέρχονται η Φαίδρα, η Υψιπύλη, η Μήδεια, η Κανάκη, η Δηιάνειρα, η Κανάκη, η Λαοδάμεια, η Υπερμήστρα, για τις οποίες ως κείμενα-πηγές με βεβαιότητα μπορούν να αναφερθούν ελληνικά δράματα, έστω κι αν παράλληλα αντλούν και από άλλα είδη (π.χ. το έπος του Απολλώνιου για την Υψιπύλη είναι το βασικό κείμενο-πηγή, ενώ και για τη Μήδεια ο Απολλώνιος λειτουργεί στον ίδιο βαθμό ως κείμενο αναφοράς με την ευριπίδεια τραγωδία).

Η χρήση ερωτικών επιστολών απαντά, βέβαια, σε ευρύ πεδίο λογοτεχνικών ειδών, στο οποίο συγκαταλέγονται η τραγωδία και η κωμωδία· επίσης στο επίγραμμα, το μυθιστόρημα, την ελεγεία. Μόνο που οι ανταλλάσσόμενες επιστολές στις περιπτώσεις αυτές αποτελούν τμήμα ενός ευρύτερου αφηγηματικού συνόλου, ενώ στις *Ηρωίδες* το έργο είναι οι ίδιες οι επιστολές. Καθεμία είναι αυθύπαρκτη οντότητα, ένας δραματικός μονόλογος δυνάμενος να διαβαστεί αυτόνομα από τους άλλους (Βαϊόπουλος–Μιχαλόπουλος Α.–Μιχαλόπουλος Χ., 2021: 54), παρόλο που η συνδυαστική ανάγνωση των γραμμάτων αυτών στο πλαίσιο συνολικά της συλλογής αποκαλύπτει σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τις λογοτεχνικές αρετές τους κατά τη γνώμη μου. Η *prima facie* ομοιότητα των δραματικών αυτών μονολόγων με τους ευριπίδειους μονολόγους συνάδει με την ομολογημένη εξοικείωση του Ρωμαίου ποιητή με τα έργα του Ευριπίδη (Jacobson, 1974: 7, 342· Βαϊόπουλος, 2019: 25). Εκεί οδηγεί φυσιολογικά τη σκέψη μας, άλλωστε, η διάθεση λεπτομερούς σκιαγράφησης της γυναικείας ψυχολογίας σε συνδυασμό με το έντονο ενδιαφέρον για την ψυχοπαθολογία του έρωτα που διακρίνει και τους δύο ποιητές. Ας σημειωθεί όμως πως η εξοικείωση του Οβίδιου αφορά την αττική τραγωδία εν

¹ Η παρούσα εργασία οφείλει μεγάλα τμήματά της στα παρατιθέμενα στη βιβλιογραφία παλιότερα δημοσιεύματά μου (Βαϊόπουλος, 2014 και 2019), (Vaiopoulos, 2013 και 2015), καθώς και στο (Βαϊόπουλος, Μιχαλόπουλος Α. & Μιχαλόπουλος Χ., 2021).

γένει, όπως φαίνεται από τον πλούσιο κατάλογο τραγωδιών που παραθέτει στα μεταγενέστερα *Tristia*, στους στ. 2.381-407 (Βαϊόπουλος–Μιχαλόπουλος Α.–Μιχαλόπουλος Χ., 2021: 59).

Θηλυκά πρόσωπα του δράματος, λοιπόν, δια χειρός Οβιδίου, κάνουν ένα διάλειμμα από τη δράση, περνούν σε κατάσταση αναμονής, καθώς η συγγραφή μιας επιστολής εκ των πραγμάτων παγώνει τον χρόνο σε μία συγκεκριμένη στιγμή. Αυτή η αναμονή καθίσταται λογοτεχνικά γόνιμη, μια και επιτρέπει την επίδοση στη («στατική» και «παθητική») ερωτική ποιητική επιστολογραφία. Οι γνωστές από προγενέστερες λογοτεχνικές πραγματεύσεις των ιστοριών τους (στις οποίες όμως συχνά ήταν δευτερεύουσες) γυναικείες περσόνες έρχονται στο κέντρο του λογοτεχνικού ενδιαφέροντος, αποκτούν λόγο (Zimmerman Damer, 2010: 150) και παρουσιάζουν την ιστορία τους από τη δική τους σκοπιά (Liveley, 2005: 60· Volk, 2010: 56, 83· Βαϊόπουλος, ό.π.: 27). Στους μονολόγους τους δεν μηρυκάζουν απλώς τα γνωστά για την ιστορία τους στοιχεία, ούτε αρκούνται σε εμπλουτισμό τους. Με υψηλή λογοτεχνική αυτοσυνειδησία προχωρούν σε μεταλογοτεχνικό σχολιασμό και κριτική των γνωστών, «μεγάλων» και «μικρών» κειμένων (τραγωδιών και επών) που συγκροτούν τον «κανόνα», την «επίσημη» δηλαδή εκδοχή των ιστοριών τους (Liveley, 2005: 64-65), και αντιτάσσουν τη δική τους οπτική για τα γενόμενα, ενώ κάποτε προβαίνουν και σε θετική αποτίμηση των μετρικών επιλογών του ίδιου του ποιητή που τους έδωσε αυτόνομη λογοτεχνική φωνή. Ο διάλογος με τα κείμενα-«πηγές» προσφέρει ευκαιρίες για συγκρίσεις, αποκλίσεις, συμφωνίες και ανατροπές, μετατρέποντας έτσι το διακειμενικό παγνίδι σε πεδίο ειδολογικής και αξιακής αναμέτρησης (Βαϊόπουλος–Μιχαλόπουλος Α.–Μιχαλόπουλος Χ., 2021: 70). Το σκηνικό εντός του οποίου τοποθετούνται τα πρόσωπα αυτά, αν και παραμένει θεωρητικά ή φαινομενικά δάνειο από το επικό σύμπαν ή το τραγικό θέατρο, εντούτοις μεταφέρει άρωμα του ελληνορωμαϊκού κόσμου, πρωτίστως του αστικού τοπίου, της εποχής του Οβιδίου (Βαϊόπουλος, 2019: 24).

Ενδεικτικά αναφέρεται στη συνέχεια η περίπτωση της οβιδιανής Μήδειας (είναι η δωδέκατη επιστολή της συλλογής) και ακροθιγώς ο οβιδιανός χειρισμός κάποιων στοιχείων δάνειων από ή εμφανώς αναγόμενων στην ευριπίδεια. Το ίδιο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο στοιχεία αναμνηστικά της λογοτεχνικής περσόνας της Μήδειας αναπαράγονται σε άλλες ηρωϊδικές επιστολές.

Η απότομη έναρξη της επιστολής της Μήδειας (*At tibi Colchorum, memini, regina vacavi*) μοιάζει να εγκαινιάζει μια τρίτη ρητορική αναμέτρηση μεταξύ της ηρωίδας και του Ιάσονα, συνέχεια της ευριπίδειας αντιπαράθεσής της με τον Θεσσαλό, που μοιάζει να αρνείται να την ακούσει (Goold–Showerman, 1986: 142, υποσημ. Α) ή συνδέει την επιστολή με την έναρξη της ευριπίδειας τραγωδίας πριν από τη συνάντηση των δύο συζύγων (Bessone, 1997: 64-65). Στο ίδιο σημείο της ηρωϊδικής επιστολής, στους στ. 12.7-20, αναπαράγονται οι *post factum* ευχές της ευριπίδειας τροφού με λεπτές αλλά ορατές διαφοροποιήσεις, π.χ. η ηρωϊδική *post factum* ευχή είναι να είχε πεθάνει η Μήδεια ή να είχαν πεθάνει Μήδεια και Ιάσων στο ταξίδι επιστροφής τους (12.121-126) και όχι να μην είχε φτάσει η Αργώ στην Κολχίδα, όπως λέγεται στον ευριπίδειο Πρόλογο.

Οι αναγωγές στον Ευριπίδη είναι φυσιολογικά άφθονες: π.χ. η ανακούφιση που θα δώσει στη Μήδεια η απαρίθμηση των ευεργεσιών της «*εγώ τε γὰρ λέξασα κουφισθήσομαι*» του ευριπίδειου στ. 473 αναπαράγεται στο «*est aliqua ingrato meritum exprobare voluptas./ hac fruar; haec de te gaudia sola feram*» του οβιδιανού 12.21-22. Αναμενόμενο είναι πολλά κοινά στοιχεία με την ευριπίδεια να περιέχει και η αφήγηση των άθλων στην ηρωϊδική επιστολή, π.χ. στους στ. 12.39-50 και 93-108 και 127-136· η αντίστοιχη ευριπίδεια είναι σαφώς συντομότερη: στ. 475-487. Αξίζει να αναφερθούν επίσης η έννοια της προδοσίας πατέρα και πατρίδας από τη Μήδεια, της αχαριστίας, της αναιδίας, του θράσους, της ανανδρίας του Ιάσονα, της επιορκίας, το μοτίβο της εξορίας, το σχόλιο για τη βαρβαρική καταγωγή της Μήδειας που καθυστερημένα ενοχλεί τον Ιάσονα (12.105), ο φόνος του Αψυρτου (χωρίς πολλές λεπτομέρειες στον ευριπίδειο στ. 167, ενώ στον Οβίδιο έχουμε ομολογία της αυτουργίας από τη Μήδεια), κ.ά.

Δείγμα της συμπύκνωσης, νοηματικής και γραμματολογικής, που διακρίνει την οβιδιανή επιστολή είναι η παρατηρούμενη επικοινωνία όχι μόνο με τον Ευριπίδη και τον Απολλώνιο αλλά και με άλλες επιστολές της ίδιας συλλογής, ενώ επιπρόσθετα, βέβαια, παρατηρείται

απήχηση από την κοινωνική πραγματικότητα της σύγχρονης με τον Οβίδιο Ρώμης. Για τον ενδοκειμενικό διάλογο χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο η επιστολή 12 λειτουργεί εμφανώς συμπληρωματικά με την έκτη επιστολή, υποθετικά γραμμένη από την Υψιπύλη, απευθυνόμενη επίσης προς τον Ιάσονα, εγκαινιάζοντας μια μοναδική επικοινωνία ανάμεσα στις δύο αυτές περσόνες, που δεν απαντά στην προγενέστερη λογοτεχνία και εμπλουτίζοντας τον αναμενόμενο διακειμενικό διάλογο της οβιδιανής με την ευριπίδεια Μήδεια με ένα ενδοηρωϊδικό ντιμπέιτ μεταξύ των δύο συστεγαζόμενων στην ίδια συλλογή επιστολογράφων. Έτσι, ενώ φυσικά δεν λείπουν τα σημεία απόκρισης της ηρωϊδικής Μήδειας στην τραγική εκδοχή της, συχνά ή ίσως συχνότερα η οβιδιανή Μήδεια διαλέγεται με την προηγούμενη στην ίδια συλλογή Υψιπύλη.

Η απότομη έναρξη της επιστολής συνδέεται, λοιπόν, με τον Ευριπίδη αλλά παράλληλα και με το παράπονο της Υψιπύλης προς τον ίδιο άνδρα στην αρχή της δικής της επιστολής: αφορά την έλλειψη διαθεσιμότητας του Ιάσονα (Vaiopoulos, 2013: 128-129). Ο τελευταίος δεν «είχε βρει το χρόνο» ούτε μια σύντομη επιστολή να στείλει στην Υψιπύλη πληροφορώντας τη για τη σωτηρία του, παραπονιέται η Λήμνια στο *Her.* 6.3-4 (Βαϊόπουλος, 2014: 132).

Ο πρώτος πεντάμετρος της *Her.* 12, ενώ φαινομενικά εξακολουθεί να απευθύνεται στον Ιάσονα, δίνει απάντηση σε όσα έχει εκστομίσει εναντίον της Μήδειας η Υψιπύλη στην επιστολή 6², ότι δηλαδή μάγεψε τον Ιάσονα στην κυριολεξία και όχι μεταφορικά, όπως κατά πάγιο τρόπο χρησιμοποιείται το μοτίβο της μαγείας στη συμβατική ερωτολογία, ακόμα και στην ίδια την επιστολή της Μήδειας, όπου αυτή τη με μεταφορική έννοια, ερωτική μαγεία, αντίθετα, ασκεί ο Ιάσων πάνω στην άμαθη, όπως υποστηρίζεται στο *Her.* 12.36, κόρη: «*abstulerant oculi lumina nostra tui*». Στον Πίνδαρο (*Πυθ.* 4.216-219), άλλωστε, η Αφροδίτη, έπειτα από μαγική τελετή, διδάσκει τον Ιάσονα την τέχνη της πειθούς (η Πειθώ είναι άλλωστε κόρη της Αφροδίτης), ενώ στην ευριπίδεια *Μήδεια* 579-587 η διαδικασία της πειθούς περιέχει στοιχεία μαγείας σε μεταφορικό επίπεδο. Η εντύπωση για νοερή συνομιλία της Μήδειας και με την Υψιπύλη ενισχύεται με την υπενθύμιση-απάντηση της πρώτης ότι ήταν ο Ιάσων που επιδίωξε τη σχέση κυνηγώντας την **για** την τέχνη της, και όχι η ίδια που τον κέρδισε με την τέχνη της (*Her.* 12.2), όπως ισχυριζόταν με βεβαιότητα η Λήμνια, αξιοποιώντας προσφυώς την υπαρκτή ή φαινομενική ετυμολογική σχέση του όρου *venefica* (<venenum+facio) με τη *Venus* και το ερωτικό πεδίο (Michalopoulos, 2004: 98), (Tupet, 1976: 57), καθώς η ρίζα *venus* (από όπου και η *Venus*/Αφροδίτη) σημαίνει εξιλαστήρια, εξευμενιστική μαγεία και δύναμη, επίσης επιθυμία και ελπίδα (*OLD*, 1968: 2027-2028, s.vv. *veneficus*, *venenum*, *veneror*). Η εκδοχή αυτή της Υψιπύλης αποτελεί πρωτοτυπία του Οβίδιου, μια και ούτε ο Ευριπίδης ούτε ο Απολλώνιος συσχετίζουν τις γνωστές μαγικές ικανότητες της Μήδειας με την ερωτική της σχέση με τον Ιάσονα³. Αντίθετα, η λογοτεχνική παράδοση ήθελε τον Ιάσονα να έχει μεταχειριστεί μαγικά, για να κατακτήσει την κόρη και όχι το αντίστροφο (Michalopoulos, ό.π.: 101 με σημ. 46). Η οβιδιανή αυτή ανατροπή επιτρέπει τη συνομιλία της Μήδειας με την υποθετική αντίζήλό της, αλλά και με την προγενέστερη οβιδιανή παραγωγή, γιατί εξισώνει στα λόγια της Υψιπύλης τη Μήδεια με τη Διψάδα-μεσάζουσα του *Am.* 1.8.5-18, που είχε ιδιαίτερες επιδόσεις στη μαύρη μαγεία και στις κατάρες, μια ελεγειακή φιγούρα κληρονομιά από τη νέα κωμωδία ή τη ρωμαϊκή κωμωδία, μέρος του αστικού ρωμαϊκού σκηνικού και της

² Η καινοτομία του Οβίδιου συνίσταται, μεταξύ άλλων, στην παρουσίαση της Υψιπύλης για πρώτη φορά στην ιστορία της λογοτεχνίας ως πλήρως ενήμερης για όλα όσα αφορούν τις περιπέτειες του Ιάσονα μετά τη Λήμνο (Michalopoulos, 2004: 97), (Jacobson, 1974: 107), (Verducci, 1985: 61).

³ Ο ισχυρισμός της Υψιπύλης ότι η Μήδεια χρησιμοποίησε τη μαγεία για να κατακτήσει τον έρωτα του Ιάσονα αποτελεί μία ακόμα καινοτομία του Οβίδιου, καθώς ούτε ο Απολλώνιος ούτε ο Ευριπίδης παραθέτουν παρόμοιους ισχυρισμούς ή υπαινιγμούς. Η μαγική δύναμη της Μήδειας είχε χρησιμοποιηθεί μόνο για να βοηθήσει τον ήρωα να φέρει σε πέρας τους άθλους του και οι μαγικές δραστηριότητες της Φασίδας ήταν απόλυτα διακριτές από την ερωτική της ιστορία. Αντίθετα, ο Πίνδαρος (*Πυθ.* 4.216-219) και ο Υγίνος (*Fab.* 22) παρουσιάζουν τον Ιάσονα να προσελκύει τη Μήδεια στον έρωτά του με τη χρήση μαγείας ή χάρη στην παρέμβαση της Αφροδίτης. Θα είναι ο Βαλέριος Φλάκκος (7.488-489) που θα ακολουθήσει την οβιδιανή εκδοχή, παρουσιάζοντας τη Μήδεια να ασκεί τη μαγική της τέχνη για να κάνει τον Ιάσονα να την ερωτευθεί.

ανθρωπογεωγραφίας της εποχής του Οβίδιου ταυτόχρονα⁴. Η Μήδεια, συνεπώς, ήδη από την αρχή της επιστολής της απαντά όχι μόνον σε έναν Ιάσονα που απαξιού να της απευθύνει τον λόγο και αναμένει στην τραγωδία την τίση τής εν γένει αλαζονικής του στάσης, αλλά και στην επιστολή της Υψιπύλης, την οποία με βάση τη λογική δεν είναι δυνατό να έχει διαβάσει (Jolivet, 2001: 279-280). Η φαινομενικά συμπτωματική χρήση από τη Μήδεια αναφορικά με τη νέα αντίζηλο, την Κρέουσα, του ίδιου υποτιμητικού προσηγορικού το οποίο η Υψιπύλη είχε αποδώσει στην ίδια τη Μήδεια (*paelex*)⁵, δεν περνάει απαρατήρητη από τον αναγνώστη της συλλογής, που γνωρίζει εν προκειμένω αυτό για το οποίο η Μήδεια παρουσιάζεται εκ πρώτης όψεως ανυποψίαστη: ότι ο χαρακτηρισμός αυτός είχε σε προγενέστερο στάδιο χρησιμοποιηθεί για την ίδια (Michalopoulos, 2004: 98). Ούτως ή άλλως, η επανάληψη από τη Μήδεια της ίδιας με την Υψιπύλη επιχειρηματολογίας προς απόδειξη της ανδρικής αχαριστίας υπονομεύει εκ των πραγμάτων τη βαρύτητα και τη σοβαρότητα των θέσεών της, μια και προβάλλει μια διάσταση που μόνο ο Οβίδιος φέρνει στο λογοτεχνικό προσκήνιο⁶: πριν υπάρξει απατημένη, είχε εις βάρος της Υψιπύλης αποτελέσει την αιτία της απάτης του Ιάσονα. Η Μήδεια, βέβαια, πουθενά δεν αναφέρει την Υψιπύλη, αλλά η άγνοια αυτή είναι φαινομενική: πρώτα από όλα, γιατί ο πραγματικός συνθέτης είναι ο Οβίδιος και για τις δύο επιστολές, έπειτα γιατί η δωδέκατη επιστολή απαντά ντεφάκτο και συνομιλεί εμφανώς με πολλά σημεία της έκτης, αφού αναπαράγει τα ίδια ακριβώς παράπονα αχαριστίας και επιορκίας για τον *perfidus hospes* Ιάσονα. Και όλα αυτά παράγουν μεγάλες δόσεις ειρωνείας, μια και ο αναγνώστης γνωρίζει πως ό,τι παρουσιάζεται ως αφελής άγνοια της Μήδειας είναι ένα ποιητικό παιγνίδι, παρατηρεί πως η ηρωϊδική Μήδεια μιλάει με την Υψιπύλη, μόνο και μόνον που δεν την αναφέρει, και το βεβαρυσμένο ερωτικό παρελθόν του Ιάσονα είναι γνωστό και από την ερωτική εμπειρία (αναφορικά με την Κρέουσα/Γλαύκη) της Μήδειας-τραγικής ή λογοτεχνικής περσόνας και από την αναγνωστική εμπειρία της Μήδειας ως εγγράμματης συνθέτριας ποιητικής επιστολής⁷.

Η ειρωνεία επιτείνεται και από το ότι η ίδια η Υψιπύλη υπαινίσσεται την παρουσία της Μήδειας στον υποτιθέμενο γάμο της με τον Ιάσονα: στους στ. *Ον. Her.* 6.45-46 «*at mihi nec Iuno, nec Hymen, sed tristis Erinys/ praetulit infaustas sanguinolenta faces*», όταν θυμάται ότι στο γάμο τους δεν ήταν η Ήρα και ο Υμέναιος αλλά η Ερινύα παρούσα, ο επαρκής αναγνώστης μπορεί να εννοήσει την ίδια τη Μήδεια στο πρόσωπο της *Έρινύος*, αν θυμηθεί το ευριπίδειο *Μήδεια* 1258-1260, όπου η Μήδεια αποκαλείται *Έρινύς*. Ο διακειμενικός αυτός υπαινιγμός, που είναι δυνατό να επισημανθεί μόνο από τον επαρκή αναγνώστη (και τέτοιος είναι ο αρχαίος), εξηγεί και τη χρήση ενικού αριθμού στην επιστολή 6 (αντί του συνηθέστερου πληθυντικού για τις *Έρινύς*), και, παρουσιάζει τη Λήμνια να προοικονομεί ανυποψίαστη την καταστροφή του γάμου της από τη Μήδεια/Ερινύα. Η χρήση του *Έρινύς* και από τη Μήδεια των *Άργοναυτικών* στο 3.776 αναφορικά με την άφιξη των Αργοναυτών στην Κολχίδα (Michalopoulos, 2004: 100 με σημ. 39), όπου η φιλολογική ερμηνευτική βλέπει θεία τιμωρία για τον Αήτη ή αρνητική προοικονομία για την ίδια της Μήδεια (Hunter, 1989: 181 ad Απολλ. 3.776-7), επισημαίνει την εναλλαγή των πρωταγωνιστριών στη θέση του εξαπατώντος και του εξαπατημένου.

Στο θέμα του γάμου θα επανέλθω, αλλά ας σημειώσουμε και μία άλλη ομοιότητα της Μήδειας με την ηρωϊδική Υψιπύλη που απομακρύνει τη δωδέκατη ηρωϊδική επιστολή όχι μόνο από την επικοινωνία με την ευριπίδεια τραγωδία αλλά κυρίως την αποξενώνει από το τραγικό κλίμα και την αποφορτίζει από το τραγικό βάρος, απομειώνοντας το μέγεθος των προσώπων.

Οι αντιδράσεις των ηρωϊδων των επιστολών 6 και 12 στην ιδέα ή τη θεά αντιζήλου παρουσιάζουν φαινομενικά τυχαίες ομοιότητες. Ο κωμικός χρωματισμός λόγων, θρήνου, αρών και απειλών συντελείται χάρη στη μετατροπή της επικής αξιοπρέπειας της Υψιπύλης και της

⁴ Ο κατάλογος με τις επιδόσεις της Διψάδας στη μαύρη μαγεία αναπαράγεται με εντυπωσιακές ομοιότητες από τον επίσης μακρύ κατάλογο των μαγικών δραστηριοτήτων της Μήδειας στους στ. 6.83-94 της επιστολής της Υψιπύλης. Πρβλ. *Ον. Met.* 7.197-219, *Tib.* 1.2.45-56.

⁵ Ο όρος, πέρα από την περιγραφή μιας αντιζήλου, υπονοεί επίσης κοινωνική κατωτερότητα.

⁶ Ο Απολλώνιος, όπως έχει σημειωθεί και αλλού, τη βασίλισσα της Λήμνου δεν την παρουσιάζει ως απελπισμένη ερωτικά ούτε να έχει ελπίδες επανένωσης με τον ηρωϊκό φιλοξενούμενό της.

⁷ Αυτή η φαινομενικά αδιάφορη στάση της Μήδειας έναντι της Υψιπύλης παράγει αυξημένη ειρωνεία, επιτρέποντας στη Μήδεια να εκμεταλλευθεί πλήρη την επιχειρηματολογία που λίγο πριν είχε χρησιμοποιηθεί από την Υψιπύλη εναντίον της, παράγοντας ένα φανταστικό διάλογο μπροστά στα μάτια του αναγνώστη.

εκδικητικότητας της υπερκόσμιας, «ημίθεας» Μήδειας της τραγωδίας σε συμπεριφορά πληγωμένων γυναικών όχι ξένη προς τη ρωμαϊκή καθημερινότητα της εποχής του ποιητή (Vaiopoulos, 2015: 110). Το κοινό κωμικό στοιχείο προκύπτει από την υπερβολή του υιοθετούμενου τόνου, που φέρνει στην επιφάνεια την κατώτερη και «μικρότερου μεγέθους» φύση και της Υψιπύλης και της Μήδειας: αν ο Αριστοτέλης (*Ηθικ. Νικομ.* 1137a) έχει δίκιο για τη συνύπαρξη –σε διαφορετικό βαθμό– δύο αντίθετων, ακραίων και αντιφατικών ποιοτήτων στο ίδιο υποκείμενο (δίκαιο/άδικο, αξιολογικά ανώτερο/κατώτερο, ορθό/λάθος, υψηλό/χαμηλό), η εμφάνιση στο προσκήνιο μιας πιο ανθρώπινης, καθημερινής και «γήινης» διάστασης των δύο αυτών προσώπων και η αντίθεση αυτής της νέας τους εικόνας προς εκείνη που είχε διαμορφωθεί μέχρι αυτού του σημείου, γεννούν ειρωνεία και χιούμορ. Η εισαγωγή στοιχείων από την καθημερινότητα και τον καθημερινό λόγο ανήκουν στα μέσα με τα οποία συντελείται αυτή η αλλαγή «βάρους» των υποθέσεων αυτών, και τις καθιστά κατάλληλες, ιδανικές πλέον για το πιο «ελαφρό» είδος της ελεγείας (Vaiopoulos, 2015: 110-111).

Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα όμως είναι η εμφύτευση χαρακτηριστικών συνυφασμένων στη λογοτεχνική παράδοση, και όχι μόνο στον Οβίδιο, με τη Μήδεια στις επιστολές άλλων ηρωίδων. Η ηρωϊδική Υψιπύλη αναδεικνύεται σε «Μήδεια» σε μεγαλύτερο βαθμό από όσο η Μήδεια της ίδιας συλλογής, όπως η Λήμνια, με λογοτεχνική αυτοσυνειδησία δηλώνει σύμφωνα με την οβιδιανή καινοτομία: στο *Her.* 6.149-151 λέει πως θα γέμιζε με αίματα το πρόσωπο της Φασίδας, ότι θα γινόταν «μια Μήδεια για τη Μήδεια». Η αναφορά έχει δύο διαστάσεις: από τη μία υποβιβάζει το κλίμα σε ατμόσφαιρα καθημερινής σκηνης ζηλοτυπίας με την εκτόξευση αιματηρών απειλών, που παραμένουν συχνότερα μόνο απειλές στην πραγματική ζωή, κι από την άλλη θυμίζει το κυριολεκτικά αιματηρό παρελθόν των Λήμνιων γυναικών, έστω κι αν η Υψιπύλη είχε διασώσει τον πατέρα της (Vaiopoulos, 2013: 139). Η Μήδεια προσχωρεί στο χαμηλό ύφος, όταν δηλώνει στο *Her.* 12.157-158 πως μετά βίας (αυτο)συγκρατείται από το να ορμήσει επάνω στον Ιάσονα, την ώρα που αυτός περπατάει δίπλα στη νέα σύζυγο στη διάρκεια της γαμήλιας πομπής, και να φωνάζει «είναι δικός μου».

Δεν είναι όμως μόνο η κυριολεκτική ανάμιξη που έχει η Υψιπύλη με το αίμα, το στοιχείο που διατηρεί τα νήματα με τον αιματηρό τραγικό χώρο, αλλά και η ντεφάκτο εξίσωση της Λήμνιας εντός της οβιδιανής συλλογής με την περσόνα της Μήδειας, αφού οι κατάρες της Υψιπύλης προς τη Μήδεια, πολύ σφοδρότερες άλλωστε από αυτές της Μήδειας προς την Κρέουσα (Jolivet: 2001: 282), συνιστούν στην πράξη εισχώρηση της μαγείας στην επιστολή της Υψιπύλης. Έτσι, η βασιλική Υψιπύλη των *Αργοναυτικών* σταδιακά μεταμορφώνεται σε εκδικητική και μάλιστα αποτελεσματική «Μήδεια», αφού οι αρκούντως λεπτομερείς, βασιζόμενες στην ευριπίδεια *Μήδεια*, κατάρες της καταλαμβάνουν το κλείσιμο της επιστολής της (6.149-164) και μάλιστα επιβεβαιώνονται σύμφωνα με όσα ξέρει ο αναγνώστης. Ο τελευταίος έχει την ψευδαίσθηση ότι τα πάντα θα εξελιχθούν για τη Μήδεια με συγκεκριμένο τρόπο λόγω των αρών της έκτης επιστολής.

Η επιστολή της Μήδειας ανοίγει κι άλλα ενδιαφέροντα θέματα για συζήτηση, που μας απομακρύνουν από τον ευριπίδειο χειρισμό της Φασίδας και φέρνουν την περσόνα αυτή πλησιέστερα στην κοινωνία της Ρώμης του Οβιδίου: τέτοια είναι τα ζητήματα γάμου και οι συναφείς νομικές πτυχές της επιστολής της (Αλέκου, 2018 και 2020· Alekou, 2018.1), η ρητορική δεινότητα (Vaiopoulos, 2015), (Alekou, 2018.2) της Μήδειας, θέμα που ξαναπιάνει το νήμα της διανοητικής διαύγειας που τη διακρίνει και στον Ευριπίδη (Διαμαντάκου-Αγάθου, 2007: 32), ή οι οικονομικές διαστάσεις που ενέχει η εγκατάλειψη της Μήδειας από τον Ιάσονα και η παραβίαση από τον τελευταίο βασικών αρχών ανταπόδοσης (Stergiou–Vaiopoulos, υπό δημοσίευση).

Επίσης, στοιχεία διακριτικά της περσόνας της Μήδειας ανιχνεύονται διάσπαρτα αλλά πολυάριθμα και με αρκετή βεβαιότητα στο σύνολο της συλλογής, στην επιστολή της Αριάδνης (Vaiopoulos, 2019: 162, 164), για παράδειγμα, αλλά και σε αυτές της Διδώς, της Οινώνης, της Κανάκης (Vaiopoulos, 2015: 123-125), ώστε η δωδέκατη ηρωϊδική επιστολογράφος έχει κατ' αποκλειστικότητα το όνομα, αλλά πολλές οβιδιανές ηρωίδες εξίσου ή και περισσότερο μοιράζονται με τη Μήδεια τη χάρη.

Βιβλιογραφία

- Aleku, S. (2018α). Medea's legal apology in Ovid's *Heroides* 12. *Latomus*, 77 (2), 311-334.
– (2018β). *Médée et la rhétorique de la mémoire au féminin (Ovide, «Héroïde» XII)*, Paris: L'Harmattan.
- Αλέκου, Σ. (2018). Ο νομικός λόγος στην επιστολή της Μήδειας (Ηρωίδες 12). *Mediterranean Chronicle*, 8, 239-249.
– (2020). “Η έννοια του δικαίου και της ανταπόδοσης στην υπόθεση της Μήδειας (Οβιδίου *Ηρωίδες* 12)”. Στο Α. Αιμιλιανίδης, Π. Βουτουρής κ.ά. (Επιμ.). *Δίκαιο και λογοτεχνία. Πτυχές μιας πολυσύνθετης σχέσης* (σσ. 71-80). Λευκωσία: Νομικές Εκδόσεις Hippasus.
- Αντωνιάδης, Θ. (2009). *Η ρητορική της «επιγονικότητας»: Ερμηνευτικός σχολιασμός των Amores του Οβιδίου* (Διδακτορική διατριβή). Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ. Ανακτήθηκε από: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/14916#page/1/mode/2up>
- Bessone, F. (1997). *P. Ovidii Nasonis. Heroidum epistula XII Medea Iasoni*. Firenze: Le Monnier.
- Bornecque, H. & Provost, M. (1928). *Ovide. Héroïdes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Βαϊόπουλος, Β. (2014). Μεταξύ θρήνου και ειρωνείας: (ξανα)διαβάζοντας τις *Ηρωίδες* του Οβιδίου (*Her.* 12 και 6). Στο Μ. Βουτσίνου-Κικίλια, Α. Μιχαλόπουλος, & Σ. Παπαϊωάννου (Επιμ.). *Rideamus Igitur: Το Χιούμορ στη Λατινική Γραμματεία*. Πρακτικά του Θ' Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών, 19-22 Μαΐου 2011, Αθήνα, (σσ. 131-141). Αθήνα: Ε.Κ.Π.Α., Τμήμα Φιλολογίας.
– (2019). *Οβίδιος, Ηρωίδες 18-19 (Λέανδρος-Ηρώ): Εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Βαϊόπουλος, Β. & Μιχαλόπουλος Α. – Μιχαλόπουλος Χ. (2021). *Οβίδιος, Ηρωίδες (1-15): Εισαγωγή, κείμενο, μετάφραση, σχόλια*. Αθήνα: Gutenberg.
- Conte, G. B. (1994). *Latin Literature: A History* (J. Sordolow, Trans.). D. Fowler & G. Most, Rev. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2007). *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Goold, G. & Showerman, G. (1986). *Ovid in six volumes, I, Heroides and Amores with an english translation*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press & William Heinemann LTD.
- Hunter, R. (1989). *Apollonius of Rhodes Argonautica Book III*. Cambridge–New York–New Rochelle–Melbourne–Sydney: Cambridge University Press.
- Jacobson, H. (1974). *Ovid's Heroides*. Princeton: Princeton University Press.
- Jolivet, J. C. (2001). *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne*. Rome: Collection de l'École Française de Rome 289.
- Liveley, G. (2005). *Ovid: Love songs*. London: Duckworth.
- Michalopoulos, A. (2004). Fighting against a witch: The importance of magic in Hypsipyle's letter to Jason (Ov., *Her.* 6). *MHNH*, 4, 95-122.
- Nikolaidis, A. (1985). Some observations on Ovid's lost Medea. *Latomus* 44, 383-387.
- Pociña, A. (1999). Ovidio y el teatro. In W. Schubert (Ed.). *Ovid Werk und Wirkung: Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag* (pp. 41-51). Teil I. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- Stergiou, G. & Vaiopoulos, V. (under publication). The economy of blame in Ovid's heroidean Medea. In S. Aleku & V. Vaiopoulos (Eds.). *Medea beyond Euripides: The literary persona of Medea in Roman and Post-Roman literature*. Turnhout: Brepols.
- Tupet, A. (1976). *La magie dans la poésie latine I: Des origines à la fin du règne d'Auguste*. Paris: Les Belles Lettres.
- Vaiopoulos, V. (2013). In-between lament and irony. Some cross-references in Ovid's *Her.* 6 and 12. *Mediterranean Studies*, 21 (2), 122-148.

- (2015). Cases of link between Hypsipyle's and Medea's epistles to Jason (Ov. Epist. 6 and 12). In G. Xenis (Ed.). *Literature, scholarship, philosophy, and history, classical studies in honour of professor Taifacos* (pp. 107-128). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- (2019). Scenografia e spettacolo: Arianna nella collezione Eroidi di Ovidio. *Rivista di Cultura Classica e Medievale*, 61 (1, gennaio–giugno), 135-173.
- Verducci, F. (1985). *Ovid's toyshop of the heart: Epistulae Heroidum*. Princeton: Princeton Legacy Library.
- Volk, K. (2010). *Ovid*. Malden, MA – Oxford: Wiley-Blackwell.
- Zimmermann-Damer, E. (2010). *The female body in Latin love poetry* (PhD Thesis). Chapel Hill: University of North Carolina. doi:10.17615/nt19-e3

«Ο σκεπτικός αδικεί τον ποιητήν»¹;
("Ο Ευριπίδης κατά διαφόρους σχέσεις εξεταζόμενος")

Έρη Γεωργακάκη

Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
egeorg@theatre.uoa.gr

Τον 19^ο αιώνα η πρόσληψη του Ευριπίδη στον ελληνικό χώρο είναι κειμενική. Η σκηνική αναπαράσταση του αρχαίου δράματος δεν έχει ακόμα διαμορφωθεί με τρόπο που να επιτρέπει την αναζήτηση στοιχείων δεξίωσης του ποιητή σε ένα συγκεκριμένο «εδώ και τώρα»². Το σύμπαν του Ευριπίδη χαρτογραφείται μέσα από γραμματολογίες, από κείμενα και δημοσιεύματα σε περιοδικά και στον Τύπο και από τους προλόγους των εκδόσεων των μεταφράσεων και των φιλολογικών/ερμηνευτικών εκδόσεων των δραμάτων.

Αυτή η προσληπτική διαδικασία, σαφώς οριοθετημένη ως προς τον γεωγραφικό και τον ιστορικά, κοινωνικά και ιδεολογικά διαμορφωμένο χωρόχρονο, διακρίνεται από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Ως προς τον γεωγραφικό χώρο, αφορά την Ελλάδα και τις ελληνικές παροικίες από την εποχή της Επανάστασης ως το τέλος του 19ου αιώνα. Ως προς τον ιστορικό και πολιτικό χρόνο, η κειμενική δεξίωση του Ευριπίδη συμβαίνει την εποχή της διαμόρφωσης του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, την περίοδο που στην ευρωπαϊκή ήπειρο μαίνονται πολεμικές συγκρούσεις και γεωπολιτικές και ιδεολογικές ανακατατάξεις. Ως προς το αισθητικό φορτίο της εποχής, η πρόσληψη του Ευριπίδη στον ελληνικό χώρο κινείται παράλληλα με την επίδραση του κινήματος του Ρομαντισμού στην Ευρώπη και με την άνθηση του Νεοελληνικού Ρομαντισμού (1830-1880)³ και εντάσσεται, ιδιαίτερα κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, στην προσπάθεια της σύνδεσης των Ελλήνων με την αρχαία πολιτιστική τους κληρονομιά με στόχο την ενίσχυση της πολιτιστικής τους ταυτότητας (Χασάπη-Χριστοδούλου, 2002: 329-330). Ως προς τις πηγές της πρόσληψης, αντλούνται στοιχεία από την αρχαία ελληνική κειμενική συγκομιδή και από τα κείμενα της λογιόσυνης της Δύσης. Στο νεοσύστατο κράτος, η διαδρομή προς την αρχαιογνωσία περνάει αναπόφευκτα μέσα από το πολιτισμικό ηγεμονικό παράδειγμα της Δυτικής Ευρώπης (Τσατσούλης, 2015). Στα γνωρίσματα της ευριπίδειας πρόσληψης συγκαταλέγονται στοιχεία έμφυλης κοινωνικής αντίληψης, καθώς στα προλεγόμενα των μεταφράσεων αλλά και σε δημοσιεύματα στον Τύπο σημειώνεται η ωφέλεια που προσφέρει η ανάγνωση (σπανιότερα αναφέρεται και η θεατρική παράσταση) των ευριπίδειων δραμάτων, ιδιαίτερα στις γυναίκες. (Νικολαΐδης & Γρηγοράς, 1868α: δ' - ε'· Νικολαΐδης Γρηγοράς, 1868β: ιε'· Βουτυράς, 1869: 531-545· Οικονομίδης, 1872: ε'). Σημαντικά συνεισέφερε στην προσληπτική διαδικασία η διακειμενική συνομιλία των ευριπίδειων δραμάτων με τα αρχαιόθεμα έργα της κλασικίζουσας δραματουργίας, στα οποία

¹. Ο τίτλος της ανακοίνωσης αντλείται από το προλογικό κείμενο της έκδοσης της *Ηλέκτρας* από τον Πολύβιο Μυρτίλο (Κεφαλλονιά, 1879), κείμενο που αποτελεί μετάφραση της εισαγωγής του Henri Weil στην έκδοση της *Ηλέκτρας* (Παρίσι, 1868) και είναι ο επίλογος στην ανάλυση του δράματος: «Ο σκεπτικός αδικεί τον ποιητήν· ό,τι ο εις δημιουργεί, ο έτερος καταστρέφει, και ο αρχαίος μύθος άλλοτε παραμορφούμενος άλλοτε δε διατηρούμενος αλλ' ενταυτώ και κατακρινόμενος, εκλυδωνίζετο εν μέσω των τοιούτων ταλαντεύσεων του ποιητού» (Μυρτίλος, 1879: 45. Πρβλ. Weil, 1868: 568). Ο υπότιτλος, από την *Ιστορία των Ελλήνων ποιητών και συγγραφέων* του Κ. Ασώπιου (1850), σ. 513.

². Για τη διεπιστημονική προσέγγιση προκειμένου να καταγραφεί σφαιρικά η εξελικτική διαδικασία της πρόσληψης τόσο σε επίπεδο κειμένου όσο και σε επίπεδο σκηνικής πράξης, βλέπε Michelakis, P. 2008: 219-228.

³. Για το κίνημα του Ρομαντισμού στη νεοελληνική λογοτεχνία, ενδεικτικά βλ. το σχετικό λήμμα στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 2007: 1938.

στρέφονται οι Έλληνες δραματουργοί για τη συγγραφή νέων δραμάτων⁴ και οι ηθοποιοί για τη διαμόρφωση ρεπερτορίου.

Η παρακαταθήκη που αφήνουν οι αρχαίες πηγές για την πρόσληψη του Ευριπίδη στον ελληνικό χώρο είναι σημαντική. Από την εντατική και εκτατική διακειμενική μεταφορά της τραγωδίας μέσα στην κωμωδία από τον Αριστοφάνη, τη μετα-θεατρική αυτή λειτουργία του θεάτρου (Διαμαντάκου, 2007: 98-99· Καραμάνου, 2011: 676), σχηματίζεται ένα σύνολο από στοιχεία και χαρακτηρισμούς για το έργο του τραγικού ποιητή⁵, που επανέρχονται και εντοπίζονται στα ευρωπαϊκά και τα ελληνικά κείμενα που μελετούν τον Ευριπίδη μέχρι και σήμερα. Η προσέγγιση του Ευριπίδη από τον Αριστοτέλη⁶ στη μνημειώδη *Ποιητική* του, καθόρισε –και καθορίζει ακόμα⁷ – σε μεγάλο βαθμό την πρόσληψη του τραγικού ποιητή. Επικριτές ή υποστηρικτές του Ευριπίδη στηρίζονται στον Αριστοτέλη με τη βεβαιότητα ότι το κύρος της πραγματείας του είναι αδιαπραγμάτευτο (Γεωργακάκη, 2018: 830).

Η προσέγγιση του αρχαίου δράματος από την ελληνική λογισύνη μέσα από τα ευρωπαϊκά θεωρητικά κείμενα στηρίχθηκε σε δύο κεντρικούς άξονες: τη γερμανική σχολή της κλασικής φιλολογίας, και τη γαλλική θεωρητική σκέψη τόσο των κλασικιστών του τέλους του 18ου αιώνα, όσο και των κλασικών φιλολόγων των μέσων του 19ου αιώνα, οι απόψεις των οποίων εμφανίζονται όλο και συχνότερα στα ελληνικά κείμενα. Κοινός παρονομαστής στη θεμελίωση των επιχειρημάτων είναι ο Αριστοτέλης, ο οποίος θεωρείται ισχυρό σημείο αναφοράς (Γεωργακάκη, 2018: 184). Στις απόψεις της Ευρωπαϊκής λογισύνης που εντοπίζονται στα κείμενα των Ελλήνων μελετητών για τον Ευριπίδη απηχείται, εκτός από τη φιλολογική, και η ιδεολογική ταυτότητα των Ευρωπαίων λογίων, από την οποία προκύπτουν και ακραίες τοποθετήσεις για τον ποιητή. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του «Ευριπιδομάστιγος» Schlegel (Βερναρδάκης, 1888: ογ´) και της επίδρασης των απόψεών του για τον Ευριπίδη στα περισσότερα ελληνικά κείμενα του 19ου αιώνα (Γεωργακάκη, 2018: 839-842). Είναι η εποχή που ο Ευριπίδης μελετάται σε σύγκριση με τον Σοφοκλή: ο δεύτερος θεωρείται ως ο ποιητής που οδήγησε την αρχαία ελληνική τραγωδία στην κορύφωσή της, ενώ ο πρώτος στην παρακμή της (Riley, 2008: 150-181· Gregory, 2010: 352).

Η κληρονομιά του Αριστοφάνη και του Αριστοτέλη συγκερασμένη με την κριτική εξέταση του Ευριπίδη από την ευρωπαϊκή λογισύνη, προσέδωσε στον τραγικό ποιητή ανεξίτηλους

⁴ Αξιοσημείωτος εδώ ο προβληματισμός που εισηγείται ο Βάλτερ Πούχνερ, σχετικά με τη στροφή των δραματογράφων στη γαλλική κλασικίζουσα δραματουργία και όχι στην εξέλιξη των θεατρικών έργων του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου, βλ. Πούχνερ, (1999): 31-32.

⁵ Στη συγκεντρωτική αναφορά που κάνει ο Δημήτριος Βερναρδάκης στα Προλεγόμενα των *Φοινισών*, συνοψίζει τις κατηγορίες του Αριστοφάνη προς τον Ευριπίδη, με κύρια πηγή τους *Βατράχους*, εντοπίζοντας τις σε έντεκα «κεφάλαια» [η αριθμηση δική μου]: «Αι κατηγορίαι του Αριστοφάνους συνοψίζονται εις τα εξής περίπου κεφάλαια: [1] ότι είνε στωμυλιοσυλλεκτάδης, ρακιοσυρραπτάδης, πτωχοποιός και χωλοποιός, [2] ότι εξηντέλισε τα πρόσωπα της τραγωδίας, [3] ότι ανέμιξεν εις αυτήν γυναίκας, δούλους, παρθένους, γράϊας, πάντας λαλούντας στωμύλματα, απιθημένα εκ βιβλίων, [4] ότι ενέδυσσε ράκη βασιλείς και ήρωας, ως τον Τήλεφον και Θυέστην, [5] ότι οι πρόλογοί του είνε κακοί, διότι πολλών εν αυτοίς ιαμβείων το δεύτερον ημιστίχιον δύναται ν' αντικατασταθή δια των λέξεων “ληκύθιον απώλεσεν”, [6] ότι είναι άθεος, [7] ότι διδάσκει την επιορκίαν διά του πολυθρυλήτου στίχου του Ιππολύτου “η γλώσσ' ομώμοχ' η δε φρην ανώμοτος”, [8] ότι ουδέν αισχρόν διά του ετέρου [στίχου] “τι δ' αισχρόν, ην μη τοίσι χρωμένοις δοκή;”, [9] ότι εισήγαγεν εις την τραγωδίαν γάμους ανοσίους, αιμομίκτας και προαγωγούς, [10] ότι εποίησε πολλὰς πόρνas και μοιχαλίδας, όχι όμως ποτέ και μίαν τιμίαν γυναίκα, μίαν Πηνελόπην· [11] και ότι ταύτα και τα τοιαύτα διδάσκων εκ χρηστών και γενναίων μοχθηροτάτους απέδειξε τους ανθρώπους [...] εν ω έργον του ποιητού είνε το “βελτίους ποιείν τους ανθρώπους εν ταις πόλεσι”». (Βερναρδάκης, 1888: νζ´-νη´).

⁶ Παρακάτω συνοψίζονται επιγραμματικά τα σημεία της κριτικής του Αριστοτέλη για τον Ευριπίδη που κυριαρχούν στα κείμενα των μελετητών από τις αρχές ως και τα τέλη του 19ου αιώνα: Ο Ευριπίδης «Ποιεί τους ανθρώπους οίοι εισί» (Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής* XXV 5-6, 1460b), τα χορικά του άσματα χαρακτηρίζονται ως «εμβόλιμα μέλη» (Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, XVIII [1456a]), εισάγει στην τραγωδία τη χρήση της καθημερινής γλώσσας («Κλέπεται δ' εν, εάν τις εκ της ειωθυίας διαλέκτου εκλεγών συντιθή· όπερ Ευριπίδης ποιεί, και υπέδειξε πρώτος», *Περί Αρετής Λέξεως* στη *Ρητορική*, Γ', β'), «ουκ εν οικονομεί» (Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, XIII, 1453a [20]), υπερέρχει στην περιγραφή των παθών («τραγικώτατος των ποιητών», Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, XIII, 1453a).

⁷ Δριμεία κριτική στον Αριστοτέλη ασκεί στο πολυσυζητημένο βιβλίο της η Florence Dupont (2007), *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris: Aubier. Για την αναζήτηση της ουσίας του τραγικού στον Αριστοτέλη από τους σύγχρονους μελετητές του δράματος, ενδεικτικά βλ. Παπάζογλου και Βαλάκας, (2011). «Επτά μυθικές “αλήθειες” για την τραγωδία: μικρός ερμηνευτικός οδηγός», (σς. 93-111). *Σκηνή* (2).

χαρακτηρισμούς: «τραγικώτατος των ποιητών», ρήτορας, «σκεπτικός»/«από σκηνης φιλόσοφος», «αρχηγέτης της νεωτέρας ρομαντικής σχολής», μισογύνης, άθεος. Οι νεωτερισμοί που εισήγαγε ο Ευριπίδης στην τραγική ποίηση: Η χρήση της καθημερινής γλώσσας, η αντιμετώπιση των ηρώων του ως απλών ανθρώπων, η αμφισβήτηση του θεοκρατικού συστήματος, οι αφηγηματικοί πρόλογοι, η απομάκρυνση του χορού από την πλοκή του δράματος, η χρήση του *από μηχανής θεού* για την *λύση* του δράματος, θεωρήθηκαν από πολλούς μελετητές ως στοιχεία ταπείνωσης της τραγωδίας, από άλλους ως απότοκο της σχέσης του ποιητή με τους φιλοσόφους, και, σπανιότερα, από τους υποστηρικτές του, ως αποδείξεις της ποιητικής του ευφυίας που οδήγησε την τραγωδία στην απογείωσή της.

Ο πλέον ένθερμος Έλληνας υποστηρικτής του Ευριπίδη κατά τον 19ο αιώνα, ο Δημήτριος Βερναρδάκης, στον μνημειώδη, πολυσέλιδο πρόλογο της έκδοσης των *Φοινισσών* που ο ίδιος επιμελήθηκε (1888), προσπάθησε να ανασκευάσει τις κατηγορίες που αποδόθηκαν στον Ευριπίδη μέσα στους αιώνες, κυρίως από τον Αριστοφάνη και τον Schlegel, και εξέφρασε την ακραία για την εποχή θέση ότι, ανάμεσα στους τρεις τραγικούς ποιητές, ο Ευριπίδης υπερτερεί. Ο Βερναρδάκης θεωρεί ότι η απόδοση στον ποιητή χαρακτηρισμών όπως «*νεότερος, σκεπτικός, ρομαντικός, όχι Έλληνας ποιητής*» είναι προσφιλής τακτική της γερμανικής φιλοσοφίας, «*επειδή ο Ευριπίδης είνε ζώσα αναίρεσις της γερμανικής Σαιξπηρολατρίας*». (Βερναρδάκης, 1888: πγ'-πδ', υποσ. 1). Αναφορά στον Βερναρδάκη σημειώνεται σε αρκετά κείμενα του 20ού αιώνα, ακόμα και μέχρι τη δεκαετία του 1970.

Στα κείμενα του 19ου αιώνα που συνεισέφεραν στην κειμενική πρόσληψη του Ευριπίδη κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού συγκαταλέγονται και εκείνα του Γεωργίου Μιστριώτη. Ένθερμος υποστηρικτής του Σοφοκλή και υπέρμαχος της ιδέας της θεατρικής αναπαράστασης του αρχαίου δράματος στο πρωτότυπο, ο Μιστριώτης κατηγορεί τον Ευριπίδη ότι ταπείνωσε τη δραματική ποίηση: «*Αν δ' ο δραματικός ποιητής μεταβληθεί εις φιλόσοφον, δεν ωφελεί, αλλά βλάπτει· διότι δεν αφήνεται ο σχηματισμός του συλλογισμού αυτό τω θεατεί. Ο Ευριπίδης την ποίησιν φύσει αυθύπαρκτον και αυτοτελή ούσαν εταπείνωσεν εις θεραπεινίδα της φιλοσοφίας*» (Μιστριώτης, 1894: 533).

Κατά τον 20ό αιώνα οι κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές αλλαγές στην Ελλάδα, όπως και η εξέλιξη των ανθρωπιστικών επιστημών, συνετέλεσαν στην εξελικτική πορεία της προσληπτικής διαδικασίας του Ευριπίδη. Οι επιστημονικές μελέτες για τον ποιητή διευρύναν το φάσμα της κειμενικής πρόσληψης. Η αρχαία ελληνική τραγωδία βρήκε τον δρόμο της προς τη θεατρική σκηνή, εμπλουτίζοντας γενναιόδωρα την προσληπτική διαδικασία του ποιητή, ενώ πολυάριθμα είναι και τα έργα που αντλούν το θέμα τους από το ευριπίδειο σύμπαν. Η κειμενική πρόσληψη ενισχύεται από τους προλόγους των μεταφράσεων των ευριπίδειων δραμάτων στα νέα ελληνικά, οι οποίες τον 20ό αιώνα ξεπερνούν τις τριακόσιες εβδομήντα. Στα προλογικά κείμενα των Ελλήνων μεταφραστών και μελετητών δεν λείπουν οι αναφορές στα λεγόμενα ελαττώματα του ποιητή ή στις κατηγορίες που του έχουν αποδοθεί, σε μία διακριτή ή σιωπηρή διακειμενική συνομιλία με τα κείμενα του 19ου αιώνα και τις αρχαίες πηγές. Οι νεωτερισμοί του Ευριπίδη αναφέρονται και σχολιάζονται ποικιλοτρόπως, σπανιότερα ως ελαττώματα της ποιητικής του τέχνης και συχνότερα ως απόδειξη της ποιητικής του διάνοιας. Ο τραγικός ποιητής, ο οποίος «*έφερε τα πρόσωπα, τη γλώσσα και τα αισθήματα της τραγωδίας πιο κοντά στην κοινή ζωή των ανθρώπων*» (Page, 1990: 20), αυτός που επινόησε τον *από μηχανής θεό* και στις *Βάκχες* τον *αμήχανο* θεό (Χειμωνάς, 2000: 3), χαρακτηρίζεται σοφός (Κορδάτος, χ.χ.: 8-9), ορθολογιστής και ρεαλιστής φιλόσοφος, (Κορδάτος, χ.χ.: 15· Χατζηανέστης, χ.χ.: 52-53), πνεύμα ρομαντικό (Σπανδωνίδης, χ.χ.: 121, 124 και Παττίχης, 1978: 31-33) επαναστάτης, που επικεντρώνει στον άνθρωπο (Παττίχης, 1978: 31), γεμάτος ορθοφροσύνη, διαφωτιστής, εκφραστής της αμφισβήτησης, (Σταύρου, 2000: 22) κορυφαίος στην παθητικότητα (Κόντος, χ.χ.: 39), μεγαλόπνοος και καινοτόμος, που προώθησε τη δραματική τέχνη κι έδωσε νέα πνοή και περιεχόμενο στο Αθηναϊκό θέατρο (Κορδάτος, χ.χ.: 46), ο εισηγητής του ψυχολογικού, δηλαδή του σύγχρονου θεάτρου (Παττίχης, 1978: 65). Το μοτίβο του «*από σκηνης φιλοσόφου*» (Μπάλτας, 1996: 137) και στοχαστή παραμένει ακλόνητο, δίχως να επισκιάζει την ποιητική του ιδιότητα («*Πάντως, δεν πρέπει να υποτάσσουμε τον ποιητή στο στοχαστή, τον δραματουργό στον φιλόσοφο*». Γεωργουσόπουλος, 2000: 12, 13). Οι απόψεις των μεταφραστών ενισχύονται

θεωρητικά από τους μελετητές του Ευριπίδη: «*Το θέατρο του Ευριπίδη σφραγίζεται έντονα από τον σκεπτικισμό ενός ανθρώπου που, κατά βάθος, θα ευχόταν να μην υπάρχει γύρω του τίποτε το αμφισβητήσιμο*» (Μπακονικόλα, 1994: 133). Για την επίδραση της ποιητικής του τέχνης στην εξελικτική πορεία της θεατρικής ιστορίας, σημειώνεται πως «ο Ευριπίδης μέσω Σενέκα και ο Μένανδρος μέσω Πλάτου, των Ρωμαίων μιμητών, επηρέασαν καταλυτικά το θέατρο της Ευρώπης» (Γεωργουσόπουλος, 2003: 44), και πως «ο Ευριπίδης, στην προσπάθειά του να ευρύνη τα όρια της τραγωδίας και να εξαντλήσει τις εκφραστικές της δυνατότητες προετοίμαζε το έδαφος για νέες δραματικές μορφές, ενώ ταυτόχρονα ωδηγούσε σε μία διάλυση το ποιητικό είδος που ο ίδιος καλλιεργούσε» (Χουρμουζιάδης, 1997: 31).

Τις πρώτες δύο δεκαετίες του 21ου αιώνα, την εποχή του επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας μέσα σε ένα εύθραυστο, πολλαπλώς μεταλλασσόμενο πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον, ο Ευριπίδης εξακολουθεί να προκαλεί το ενδιαφέρον των μελετητών. Η κειμενική του πρόσληψη μέσω των πληροφοριών για τον βίο του από το διαδίκτυο φέρει ακόμα στοιχεία που αποδίδονται στον ποιητή από τους μελετητές των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα (Scharffenberger, 2015: 8-10). Πολυάριθμες μελέτες και πραγματείες έχουν δει το φως της δημοσιότητας, επιβεβαιώνοντας ότι ο τραγικός κόσμος του Ευριπίδη αποτελεί ανεξάντλητο πεδίο έρευνας (βλ. McClure, 2021). Τα χαρακτηριστικά του ποιητή που παραμένουν αλώβητα στην πρόσληψή του (στοχαστής, νεωτεριστής, ανατρεπτικός) γίνονται πηγή έμπνευσης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας. Υπό το πρίσμα αυτών των χαρακτηριστικών, ένα πλέον πρόσφατο παράδειγμα ενδιαφέρουσας πρόσληψης του ευριπίδειου δράματος σε επίπεδο σκηνικής πράξης είναι το θεατρικό έργο *Κρεουργία* του Γιάννη Μαυριτσάκη, που παρουσιάστηκε το καλοκαίρι που μας πέρασε σε παραγωγή του Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου. Το έργο, που αντλεί έμπνευση από τις *Βάκχες*, δεν είναι, σύμφωνα με τον συγγραφέα, «*παραλλαγή των Βακχών, ούτε επικυρωμένο αντίγραφο τους*» (Μαυριτσάκης, 2021: χ.α.). Ο Μαυριτσάκης εμπνεύστηκε από τους βασικούς αρμούς του μύθου κρατώντας ό,τι ήταν πρόσφορο για την ιστορία που ήθελε να αφηγηθεί. Με όχημα τον μύθο, το έργο εκτυλίσσεται στην αίθουσα συσκέψεων μιας μεγάλης εταιρείας, σε μία άχρονη εποχή. Τα πρόσωπα (Πενθέας, Αγαθή) προγραμματίζονται, συντίθενται και αποσυντίθενται από τον Δίονυσο, σε μία εικονική πραγματικότητα, ως άλλοι ήρωες του *Matrix*, δίχως να έχουν καμία συνείδηση για τις αντιδράσεις τους ή ακόμα και για την ίδια τους την ταυτότητα⁸.

Συνθέτοντας και ταυτόχρονα διαλύοντας (ή και το αντίστροφο), ο νεωτεριστής του 5ου π.Χ. αιώνα Ευριπίδης, συνομιλεί διαχωροχρονικά με τις εποχές διατηρώντας ακλόνητο τον χαρακτηρισμό του στοχαστή, του «από σκηνης φιλοσόφου». Για να επιστρέψουμε στον 19ο αιώνα, «ο Ευριπίδης ήτο σκεπτικός τόσον όσον και ποιητής, και διά των ιδεών του ευρίσκετο προ του αιώνοσ του» (Μυρτίλος, 1879: 18. Πρβλ. Weil, 1868: xvii)⁹.

Βιβλιογραφία

- Γεωργακάκη, Ε. (2018). *Η πρόσληψη του Ευριπίδη στον ελληνικό χώρο τον 19ο αιώνα: Εκδοτική, μεταφραστική και θεατρική δραστηριότητα* (Διδακτορική διατριβή). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/46137>
- Γιατρομανωλάκης, Γ. (1990). Εισαγωγή D. L. Page. Στο Γιατρομανωλάκης, Γ. (Μτφρ.). *Ευριπίδη: Μήδεια* (σσ. 15-97). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Gregory, J. (2010). Η τραγωδία του Ευριπίδη. Στο Gregory J. (Ed.). *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια* (Μ. Καίσαρ, Ο. Μπεζαντάκου & Γ. Φιλίππου, Μτφρ.). Δ. Ι. Ιακώβ (Επιμ.). (σσ. 346-373). Αθήνα: Παπαδήμας.

⁸. Ενδεικτικά παραθέτω την τελευταία φράση του έργου, από τον μονόλογο της Αγαθής: «*Δεν είστε αυτοί που νομίζετε, έχετε κάνει λάθος*» (Μαυριτσάκης, 2021: 61).

⁹. Η φράση προέρχεται από το εισαγωγικό κείμενο του προλόγου του Μυρτίλου, πριν από την ανάλυση της *Ηλέκτρας*.

- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2007). *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα: Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*. Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Καραμάνου, Ι. (2001). Ευριπιδαριστοφανίζων: Η πρόσληψη του Ευριπίδη από την αρχαία κωμωδία. Τόμ. Α'. Α. Μαρκαντωνάτος & Θ. Παππάς (Επιμ.). *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. (σσ. 675-737). Αθήνα: Gutenberg.
- Κορδάτος, Γ. (χ.χ.). Εισαγωγή εις τον Ευριπίδην. Στο Ν. Ποριώτης (Μτφρ.). (χ.χ.) *Ευριπίδης: Ών*. (σσ. 3-50). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- McClure, L. K. (Ed.). (2021). *Ευριπίδης. 35 μελέτες*. Σιστάκου, Ε. & Ρεγκάκος Α. (Επιμ.). Αθήνα: University Studio Press.
- Michelakis, P. (2008). Performance reception: Canonization and periodization. In L. Hardwick & Chr. Stray (Eds.). *A companion to classical receptions* (pp. 219-228). Oxford: Blackwell.
- Μαυριτσάκης, Γ. (2021). *Κρεουργία*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ. (1994). *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*. Τόμ. Α'. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Καρδαμίτσας.
- Παπάζογλου, Ελ. & Βαλάκας, Κ. (2011). Επτά μυθικές “αλήθειες” για την τραγωδία: μικρός ερμηνευτικός οδηγός. *Σκηνή 2*, 93-111.
- Πούχγερ, Β. (1999). *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας): Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Riley, K. (2008). *The reception and performance of Euripides' Herakles. Reasoning Madness*. Oxford: OUP.
- Scharffenberger, E. W. (2015). Introduction: The life of Euripides. In R. Lauriola & K. N. Demetriou *Brill's Companion to the Reception of Euripides* (pp. 1-12). Boston: Brill.
- Τσατσούλης, Δ. (2015). Δυτικός “Ηγεμονισμός” και εκδοχές διαπολιτισμικότητας στη σκηνική πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. *Λογεῖον/Logeion. A Journal of Ancient Theatre 5*, 305-354.
- Weil, H. (1868). *Sept tragédies d' Euripide*. Paris : Librairie de L. Hachette.
- Χασάπη-Χριστοδούλου, Ε. (2002). *Η Ελληνική Μυθολογία στο Νεοελληνικό Δράμα. Τομ. Α'-Β'*. Αθήνα: University Press.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (1997). Η δημοτικότητα του Ευριπίδη. Στο πρόγραμμα της παράστασης *Ιφιγένεια εν Ταύροις* από το Αμφι-Θέατρο του Σ. Ευαγγελάτου (σσ. 30-31). Αθήνα: Ergo.

Πηγές / Έργα

- Ασώπιος, Κ. (1850). *Ιστορία των Ελλήνων ποιητών και συγγραφέων, κατά χρονολογικήν και ειδογραφικήν σειράν και εν αλφαβητικούς πίναξιν*. Εν Αθήναις: εκ του τυπογραφείου Σ. Κ. Βλαστού.
- Βερναρδάκης, Δ. Ν. (1888). *Ευριπίδου Δράματα. Τόμ. Α'. Φοίνισσαι*. Αθήνησιν: εκ του Τυπογραφείου των Αδελφών Περρή.
- Βουτυράς, Σ. Ι. (1869). Οι γυναίκες εν τη αρχαία ποιήσει: Η Μήδεια. Στο περιοδικό *Νέα Επτάλοφος, Έτος Πρώτον, Τεύχος Β'* (σσ. 531-545). Εν Κωνσταντινουπόλει: εκ του τυπογραφείου της Επταλόφου.
- Ευριπίδης. (2000). *Αλκηστις* (Κ. Γεωργουσόπουλος, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Ευριπίδης. (χ.χ.). *Ανδρομάχη* (Ερρ. Χατζηανέστης, Μτφρ.). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος
- Ευριπίδης. (2000). *Βάκχες* (Γ. Χειμωνάς, Μτφρ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ευριπίδης. (1996). *Βάκχαι* (Αλ. Μπάλτας, Μτφρ.). Αθήνα: Παπαδήμας.
- Ευριπίδης. (χ.χ.). *Βάκχες* (Π. Σπανδωνίδης, Μτφρ.). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Ευριπίδης. (1978). *Ελένη* (Π. Παττίχης, Μτφρ.). Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Ευριπίδης. (2003). *Ηλέκτρα* (Κ. Γεωργουσόπουλος, Μτφρ.). ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας.
- Ευριπίδης. (χ.χ.) *Ιππόλυτος* (Κ. Κοντός, Μτφρ.). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Πρόσωπα - Έργα - Ρεύματα – Όροι*. (2007). Αθήνα: Πατάκης.

- Μιστριώτης, Γ. (1894-1897). *Ελληνική γραμματολογία: Από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της υπό των Τούρκων αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως*. Εν Αθήναις: Εκ του Τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλάριου.
- Μυρτίλος Π. Σ. (Επιμ.). (1879). *Ευριπίδου: Ηλέκτρα*. Εν Κεφαλληνία: Τυπογραφείον «Η Ηχώ».
- Νικολαΐδης, Δ. & Γρηγοράς, Χ. (1868α). *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου: Ιφιγένεια η εν Αυλίδι. Μεθερμηνευθείσα εις την καθομιλουμένην προς χρήσιν του λαού*. Εν Κωνσταντινουπόλει: εκ του τυπογραφείου της «Επταλόφου».
- Νικολαΐδης, Δ. & Γρηγοράς, Χ. (1868β). *Ελληνικής Βιβλιοθήκης έτος πρώτον. Ευριπίδου: Μήδεια. Μεθερμηνευθείσα εις την καθομιλουμένην προς χρήσιν του λαού*. Εν Κωνσταντινουπόλει: εκ του τυπογραφείου της «Επταλόφου».
- Οικονομίδης, Α. (Μτφρ.). (1872). *Μήδεια, τραγωδία Ευριπίδου εις πέντε σκηνάς, μεταφρασθείσα εις ομοιοκατάληκτους στίχους εκ της αρχαίας εις την σημερινήν Ελληνικήν γλώσσαν*. Αθήνησιν: εκ του τυπογραφείου Ερμού.
- Σταύρου, Θρ. (Μτφρ.). (2000). *Τραγωδίες του Ευριπίδη* (6η εκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Η πρόσληψη των σοφιστικών αξιών στην αριστοφανική κωμωδία

Μαρία Δ. Γεωργούση

Διδάσκουσα στο Μεταπτυχιακό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
marriageorgousi1@gmail.com

Τα δείγματα ενδιαφέροντος του αριστοφανικού κειμένου για την κοινωνική ζωή απηχούν την ιδέα του κοινωνικού συμβολαίου, που απασχολεί το πνευματικό κίνημα των σοφιστών του πέμπτου αιώνα και εμφανίζεται πάλι τον τέταρτο αιώνα σε ποικίλου ύφους κείμενα (De Romilly, 1994: 256). Η ενιαία τάση που παρουσιάζουν τα κείμενα με αυτή την θεματολογία, μαρτυρούν την κοινή και επίμονη προσπάθεια των διανοητών να αναζητήσουν και να βρουν στην κοινωνική ένωση την καταξίωση του δικαίου (Barker, 1918· Mathieu, 1925· De Romilly, 1992· Bordes, 1982· Τσάτσος, 1970). Πρόκειται για την ιδέα ότι η ένωση αποτελεί δύναμη, οπότε είναι συμφέρον για το άτομο να υπάρχουν συλλογικοί κανόνες που εξασφαλίζουν την συνοχή της ομάδας (De Romilly, 1971, 1992· Zepri, 1974· Bordes, 1982). Η αξία που βρίσκει σύμφωνο τον Πρωταγόρα, τον Ανώνυμο, αλλά ακόμη και τον θεωρούμενο ως αμοραλιστή Θρασύμαχο (De Romilly, 1994: 292) είναι το συλλογικό συμφέρον. Παρ' όλο που, σύμφωνα με τους σοφιστές, η τήρηση της δικαιοσύνης δεν φαίνεται να ωφελεί τον καθένα ατομικά, μπορεί για τους ανθρώπους ως σύνολο να αποτελεί τον δρόμο της σωτηρίας και το μεγαλύτερο αγαθό (De Romilly, 1994: 261). Ο Πρωταγόρας αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση: από τον στοχασμό για την πολιτεία οδηγήθηκε σε μία δικαίωση των αρετών, βασισμένη στο κοινό συμφέρον. Στο ανά χείρας άρθρο προτιθέμεθα να αποδείξουμε ότι οι νέες αξίες που αποτελούν το απαύγασμα και τον ωριμότερο καρπό της σοφιστικής αναζήτησης απηχούνται χαρακτηριστικά στο αριστοφανικό κείμενο. Αναφορικά με τις σοφιστικές αναζητήσεις, είναι ζωτικής σημασίας να τονιστεί ότι δεν περιορίστηκαν στην αμφισβήτηση και στην σχετικοποίηση των παραδεδομένων, όπως θεωρούνταν μέχρι πρόσφατα. Οι σοφιστές προχώρησαν στην διατύπωση θετικών αξιών, οι οποίες θεμελιώνονται κυρίως στην κοινωνική και πολιτική τους θεωρία, στην οποία υπήρξαν αξεπέραστοι. Ήταν οι πρώτοι που συζήτησαν και συνέβαλαν στην σταδιακή εδραίωση των αρχών της δημοκρατίας, της ισονομίας και της ισότητας. Στην βάση αυτών των ιδεωδών στήριξαν άλλωστε τις νέες ηθικές αρχές που, ενώ δεν δικαιώνονταν πια με την αναφορά στους θεούς, στήριζαν την αξία τους στην προσφορά τους στην ανθρώπινη ζωή ή ακόμη και στο συμφέρον των ανθρώπων (De Romilly, 1994: 240). Η δικαιοσύνη είναι πλέον συνδεδεμένη με την ανθρώπινη ζωή. Η αξία της κοινωνικής ένωσης και της συλλογικότητας είναι αυτή που την διασφαλίζει. Η ομόνοια που βασίζεται στον σεβασμό της τάξης, υψώνεται σε ιδεώδες. Η ηθική στηρίζεται στην λογική και υπηρετεί τον άνθρωπο. Το μέτρον τῶν πραγμάτων είναι πλέον ο άνθρωπος και το κριτήριο της χρησιμότητας είναι αυτό που έχει υποκαταστήσει την αλήθεια. Οι σοφιστικές αντιλήψεις, που απηχούνται στον μύθο του Πρωταγόρα, θεμελιώνουν την συμμετοχική δημοκρατία (Kerferd, 1999: 223, 1953: 42-45· Freeman, 1959: 352· Untersteiner, 1954· Gehlen, 1961: 46-48· Παπαδόπουλος, 1984: 178-188· Τουλουμάκος, 1979· Τσάτσος, 1970). Σύμφωνα με το μύθο αυτόν, ο Δίας έστειλε τον Ερμή να δώσει στους ανθρώπους την *αἰδῶ* και την *δίκη*, για να ρυθμιστεί η ζωή στις πόλεις και να ενωθούν οι άνθρωποι με φιλία (*Πρωτ.* 322 α κ.ε.). Οι ιδιότητες αυτές δίδονται σε όλους τους ανθρώπους· επομένως, στο εξής όλοι θα έχουν τα εφόδια για να είναι κοινωνικά ή μάλλον πολιτικά όντα. Όποιος είναι ανίκανος να μετέχει σε αυτές, θα πρέπει να θανατώνεται ως συμφορά για την πόλη. Ο Πρωταγόρας διατύπωσε επίσης την θεωρία του κοινωνικού συμβολαίου που έχει συναφθεί ανάμεσα σε άρχοντες και αρχόμενους. Το συμβόλαιο αυτό αποτελεί την πηγή από την οποία απορρέουν όλα τα δικαιώματα και τα καθήκοντα των πολιτών (Kerferd, 1999: 227· Kahn, 1981: 92-108).

Η ιδέα της κοινωνικής συνθήκης θεμελιώνει επίσης την έννοια της *ομόνοιας*. Πρόκειται για το κοινωνικό ιδεώδες που συνίσταται σε ένα είδος πολιτικής συναίνεσης που βασίζεται στην

ομοφροσύνη των πολιτών ως προς τα πρότυπα του τρόπου ζωής (Kerferd, 1999: 230). Σημαντική θέση στις συζητήσεις των σοφιστών κατείχε και η αρχή της ισονομίας, η οποία γνώρισε αξιοσημείωτη διάδοση κατά τον πέμπτο αιώνα προ Χριστού. Η αξία της κοινωνικής ένωσης υπογραμμίζεται επίσης από τον Πρωταγόρα (Πλάτ. *Πρωτ.* 322 c κ.ε.), ο οποίος καταδεικνύει ότι η δικαιοσύνη δεν επικυρώνεται πια από τους θεούς, αλλά είναι αχώριστα συνδεδεμένη με την ανθρώπινη ζωή. Το στήριγμα της δικαιοσύνης, δηλαδή ο νόμος, εφ' όσον δεν είχε πλέον ως εγγυητές τους θεούς, θεμελιώθηκε στο συμφέρον των ανθρώπων (De Romilly, 1994: 248). Παρά ταύτα κανείς δεν θα μπορούσε να καταπατά τον νόμο και παρ' όλα αυτά να μένει ατιμώρητος. Αν αρνούσαν να συμμαχήσει με τον νόμο και το δίκαιο, θα προκαλούσε την εχθρότητα του συνόλου των πολιτών, οι οποίοι θα τον υπερνικούσαν βασισμένοι στο πλήθος τους και στους νόμους. Επομένως, η πραγματική δύναμη εξασφαλίζεται μόνο από τον νόμο και την δικαιοσύνη (B1, 6, 2-5). Έτσι, ο συλλογικός δεσμός παρουσιάζεται ως φυσική ανάγκη. Η έννοια της συλλογικότητας στηρίζει την αξία του συλλογικού συμφέροντος. Κυρίαρχη θέση ανάμεσα στις νέες αξίες έχει καταλάβει επίσης η αρχή της χρησιμότητας.

Αρχίζοντας την ανίχνευση των νέων κοινωνικών αξιών στις αριστοφανικές κωμωδίες διαπιστώνουμε ότι στις *Ἐκκλησιάζουσες* η δικαιοσύνη δεν επικυρώνεται πια από τους θεούς, αλλά είναι αχώριστα δεμένη με την ανθρώπινη ζωή. Αποτελεί πλέον εγγυητή της κοινωνικής ζωής, που είναι ο μόνος δυνατός τρόπος ζωής για τους ανθρώπους (De Romilly, 1994: 244). Στο έργο αυτό η αδικία που στηλιτεύεται, δεν αφορά στην θεϊκή δικαιοσύνη, αλλά προσδιορίζεται στο πεδίο της νομής των αγαθών (174 κ.ε.: *ἄχθομαι δὲ καὶ φέρω/ τὰ τῆς πόλεως σαπέντα βαρέως πράγματα*). Επομένως, αφορά στον κοινωνικό και πολιτικό χώρο (Sommerstein, 2007: 462-502· Said, 1979: 33-69· Foley, 1982: 1-21· Schareika, 1978). Στους στίχους 176 κ.ε. καθίσταται φανερό ότι οι *πονηροὶ προστάται* απολαμβάνουν πολλά περισσότερα από τους απλούς πολίτες. Το σχέδιο της κοινοκτημοσύνης, που προωθείται από τις γυναίκες και αποτελεί πλήγμα για την ανδρική διακυβέρνηση, στηρίζεται στην ιδέα της κοινωνικής δικαιοσύνης και ισότητας Hubbard, 1997: 23-50· Heberlein, 1980· Ussher, 1973· Kerferd, 1981: 160-162· Dettenhofer, 1999: 95-111). Οι γυναίκες (Auger Rosellini Said, 1979· Auffarth, 2004: 43-62· Taaffe, 1994: 48-73· Said, 1996: 282-313· Διαμαντάκου-Αγαθού, 2010: 631-671· Gould, 1980: 38-59· Vidal-Naquet, 1981: 187-200) οι οποίες ανέκαθεν αποτελούσαν θεματοφύλακα της οικογένειας και των παραδόσεων, διεκδικούν την θεραπεία των δεινών του κοινωνικού βίου μέσω της παρέμβασής τους στον κοινωνικό χώρο και όχι με επικλήσεις και αναφορές στους θεούς και στην δικαιοσύνη που πηγάζει από αυτούς. Ο νόμος, απομακρυσμένος πια από τις αρχές της θεϊκής δικαιοσύνης, βρίσκει στήριγμα στο συμφέρον των ανθρώπων και αποτελεί την σωτηρία των πολιτών (Romilly, 1994: 253· Hubbard, 1997: 33· Adkins, 1970, 2010: 208-218). Η εφαρμογή της κοινοκτημοσύνης προκύπτει ως το αντίδοτο στο φαινόμενο του ατομικού πλουτισμού που αντιστρατεύεται το κοινωνικό συμφέρον (206-208). Ο νέος νόμος, που φτάνει στο σημείο να αντιπαρατεθεί στην παραδοσιακή λειτουργία της οικογένειας και της επιλογής ερωτικού συντρόφου, υποστηρίζεται από το σκεπτικό ότι προωθεί το συμφέρον των ανθρώπων (690 κ.ε.: *πᾶσι γὰρ ἄφθονα πάντα παρέξομαι*). Έτσι αποφασίζεται ότι όλοι θα απολαμβάνουν όλα τα αγαθά, καθώς θα ζουν από κοινού (590: *Κοινωνεῖν γὰρ πάντας φήσω χρῆναι πάντων μετέχοντας*). Από την συμφιλίωση των ανδρῶν και των γυναικῶν, που συμφωνούν να υπηρετήσουν το σχέδιο της Πραξαγόρας για κοινοκτημοσύνη, προκειμένου να προαχθεί το κοινό καλό, προκύπτει ἄλλωστε η αξία της κοινωνικής ενότητας. Οι γυναίκες προτάσσουν τον ἄνθρωπο στην κλίμακα των αξιών τους. Αξίζει να τους ανατεθεί η εξουσία, εφ' όσον οι μητέρες είναι αυτές που πρώτες θα βρουν τρόπο να σώσουν τους γιους τους (232 – 234). Στον *Πλοῦτο* επίσης αυτό που επιχειρείται να θεραπευτεί, είναι η ἄνιση κατανομή των οικονομικών αγαθών, που προκύπτει ως συνέπεια της τυφλότητας του ομώνυμου θεού. Ο Χρεμύλος ἔμεινε φτωχός, παρ' ὅλο που υπήρξε δίκαιος, ενώ οι συκοφάντες και οι πονηροὶ πλούτιζαν (28-31). Στην τελευταία από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη η δικαιοσύνη δεν φαίνεται να αφορά στους θεούς, ούτε να πηγάζει από αρχές που υπαγορεύονται από αυτούς. Η δικαιοσύνη συσχετίζεται με την δίκαιη κατανομή των οικονομικών πόρων και αποκαθίσταται, όταν ο Πλούτος αποκτά το φως του, ὁπότε μπορεί να διακρίνει ποιος είναι δίκαιος και ποιος ὄχι, ὥστε να μην πέφτει θύμα

εκμετάλλευσης των επιτηδίων (Romilly, 1994: 248· Konstan Dillon, 1981: 371-394· Zimmermann, 2007: 356· Olson, 1990: 223-242· Sfyroeras, 1995: 231-262· Barkhuisen, 1981: 17-22). Δεν είναι άνευ σημασίας ότι η επανάκτηση της όρασης του Πλούτου ακολουθείται από την τοποθέτησή του στον οπισθόδομο του Παρθενώνα, ώστε να ενισχυθεί ο δημόσιος πλούτος (1191-1193). Ο νέος νόμος αφορά στην τοποθέτηση του ομώνυμου θεού στον οπισθόδομο του Παρθενώνα. Η κατάληξη του *Πλούτου* είναι εξαιρετικά εύγλωττη, γιατί αναδεικνύει την σημασία του συλλογικού συμφέροντος. Είναι σημαντικό ότι ο Ζεύς ο σωτήρας έχει εγκατασταθεί ήδη από μόνος του στον οπισθόδομο του ναού της Αθηνάς (1189-1190: ΧΡ. *Ὁ Ζεὺς ὁ σωτὴρ γὰρ πάρεστιν ἐνθάδε, / αὐτόματος ἐλθὼν*). Η παρατήρηση ότι και παλιότερα, δηλαδή πριν τον Πελοποννησιακό πόλεμο, αυτή ήταν η θέση του Πλούτου (1192: *οὐ πρότερον ἦν ἰδρυμένος*), μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τελικά ο περιπόθητος θεός τάσσεται στην υπηρεσία του δημόσιου συμφέροντος και της κάλυψης των συλλογικών αναγκών. Η ιδέα της ενότητας, που σχηματίζουν τα δύο πρόσωπα του σοφιστικού στοχασμού, τα οποία αλληλοσυμπληρώνονται, αναδύεται επίσης στην κωμωδία αυτή. Η αντιπαράθεση των δύο κυριαρχών απόψεων, δηλαδή του Πλούτου και της Πενίας, που διαγράφεται ξεκάθαρα στον *ἀγῶνα λόγων*, αίρεται με την απόφαση που λαμβάνεται στην *Ἐξόδο*, να τοποθετηθεί ο Πλούτος στον οπισθόδομο του Παρθενώνα. Η μόνη λύση για να συμβιβαστούν οι δύο αντικρουόμενες απόψεις, είναι να απολαμβάνουν όλοι με δίκαιο τρόπο τα αγαθά που πορίζει ο Πλούτος, χωρίς όμως να σταματήσουν να εργάζονται, χωρίς δηλαδή να πάψουν να είναι *πένητες* (με την έννοια που δίνει η Πενία στη λέξη). Η τοποθέτηση του Πλούτου στον οπισθόδομο του Παρθενώνα, δηλαδή στο μέρος όπου φυλάσσονταν τα δημόσια χρήματα, σημαίνει την αύξηση των δημόσιων οικονομικών αγαθών που επενδύονται για το κοινό καλό, χωρίς παράλληλη αύξηση των οικονομικών πόρων των ιδιωτών, ώστε να αποφευχθούν οι αρνητικές συνέπειες που αυτή συνεπάγεται (De Romilly, 1994: 302). Στην κωμωδία αυτή, αναδεικνύεται επίσης η αρχή της χρησιμότητας, που νοσηματοδοτείται μέσω της υπηρετήσης του κοινού οφέλους. Η επιλογή της τοποθέτησης του Πλούτου στον οπισθόδομο του Παρθενώνα κρίνεται ως η πιο εύστοχη λύση, που αναμένεται να αντισταθμίσει τα αρνητικά αποτελέσματα της φτώχειας από την μία πλευρά και της αλαζονείας και της αργίας που φέρνει η οικονομική ευμάρεια, από την άλλη. Η αξία της χρησιμότητας αναδεικνύεται στους τελικούς στίχους της *Ἐξόδου*, καθώς η σωτηρία την οποία επαγγέλλεται η παρουσία του Δία, του θεού της δικαιοσύνης συνυφαίνεται με την ωφελιμότητα της παρουσίας του Πλούτου στον οπισθόδομο του Παρθενώνα (1191-1193), ώστε να χρησιμοποιείται πλέον για το κοινό καλό.

Στους *Βατράχους* είναι δυνατόν να ανιχνευτούν επίσης δείγματα των αναδυόμενων κοινωνικών αξιών του πέμπτου π.Χ. αιώνα. Είναι εντυπωσιακό ότι τα κριτήρια που υπαγορεύουν το αποτέλεσμα του ποιητικού διαγωνισμού ανάμεσα στον Αισχύλο και στον Ευριπίδη, είναι ξεκάθαρα κοινωνικά. Ο ποιητής που επιλέγεται για να επιστρέψει στον πάνω κόσμο, δεν είναι εκείνος που διαθέτει μεγαλύτερη ποιητική δεινότητα. Τα «είδωλα» των δύο ποιητών αλληλοσυμπληρώνονται και σχηματίζουν ενότητα στον καθρέφτη που αντικατοπτρίζει τις ανάγκες της πόλης. Έτσι, επιλέγεται αυτός που διαθέτει *ζύνεσιν ἠκριβωμένην* (1483), αυτός που θα μιλήσει *ἐπ' ἀγαθῶ μὲν τοῖς πολίταις / ἐπ' ἀγαθῶ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ / ζυγγενέσι τε καὶ φίλοισι* (1487- 1489). Με τις ευχές του Πλούτωνα, ο Αισχύλος ανεβαίνει στον πάνω κόσμο, για να διασώσει την πόλη με τις καλές του συμβουλές και να σωφρονίσει τους ανόητους (1500-1503: ΠΛ. *Ἄγε δὴ χαίρων, Αἰσχύλε, χῶρει / καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν / γνώμαις ἀγαθαῖς, καὶ παιδεύσον / τοὺς ἀνοήτους. Πολλοὶ δ' εἰσίν*). Ο Χορός τον αποχαιρετά στην *Ἐξόδο* διατυπώνοντας την προσδοκία ότι θα εισαγάγει στην πόλη του σκέψεις από τις οποίες θα προκύψουν μεγάλα καλά και ότι έτσι θα παύσουν οι συμφορές και οι πολύπρονες ένοπλες συγκρούσεις (1530-1532). Στην κωμωδία αυτή αναδεικνύεται επίσης η αξία της χρησιμότητας, γιατί αυτή αποτελεί το βασικότερο κριτήριο που υπαγορεύει την επιλογή του καταλληλότερου ποιητή για να επιστρέψει στον πάνω κόσμο. Ούτε η ποιητική δεινότητα, ούτε η φιλοσοφική βαρύτητα των λόγων τους, αποτελούν καθοριστικά κριτήρια για την τελική επιλογή. Αυτό που καθορίζει το ποιος από τους δύο ποιητές πρέπει να επιστρέψει στον πάνω κόσμο, είναι το κριτήριο της προσφοράς στο κοινωνικό σύνολο. Η έμπρακτη προσφορά στην κοινωνία μέσω της συνετής διαπαιδαγώγησης είναι αυτή που κρίνεται χρήσιμη και επομένως προτιμότερη. Ο Αισχύλος που διαθέτει σύνεση (1483: *ζύνεσιν ἠκριβωμένην*, 1485: *εὐ φρονεῖνδοκήσας*, 1490:

διὰ τὸ συνετὸς εἶναι), εἶναι αὐτὸς που θεωρεῖται καταλληλότερος να προσφέρει για το καλὸ των συμπολιτῶν του (1487–1489: *ἐπ' ἀγαθῶ μὲν τοῖς πολίταις/ ἐπ' ἀγαθῶ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ/ ζυγγενέσι τε καὶ φίλοισι*). Ἡ προσδοκία ὅτι αὐτὸς εἶναι ὁ ποιητὴς που θα ὠφελήσει ἔμπρακτα τὴν πόλην εκπαιδεύοντας τοὺς πολίτες, διατυπώνεται καὶ στους στίχους 1500–1503 (... *Αἰσχύλε, χῶρει / καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν / γνώμαις ἀγαθαῖς καὶ παιδείουσον/ τοὺς ἀνοήτους*).

Οἱ Ὀρνίθες αποτελοῦν χαρακτηριστικὴ περίπτωση κωμωδίας στην ὁποία παρατηρεῖται στροφὴ ἀπὸ τὴν θεϊκὴν στην ἀνθρώπινη δικαιοσύνη: ἡ ἀφαίρεση τῆς ἐξουσίας τοῦ Δία ἀπὸ τὸν Πισθέταιρο (1600 κ.ε.) καὶ ὁ γάμος του με τὴν Βασιλεία (1720 κ.ε.) ἡ ὁποία πρεσβεύει τὶς ἀξίες που ἐγγυῶνται τὴν εὐρύθμη λειτουργία τῆς κοινωνικῆς ζωῆς (Hubbard, 1997: 23-50· Zimmermann, 2007: 341-371· Schareika, 1978: 22· Reckford, 1987: 330· Konstan, 1997: 3-22· Schwinge, 1977: 43-67· Newiger, 1957: 80-103· Whitman, 1964: 167-99· Arrowsmith, 1973· Paduano, 1973· Hofmann, 1976· Auger, 1979). (1538-41: ἥπερ ταμειεὺς τὸν κεραυτὸν τοῦ Διὸς/ καὶ τ' ἄλλ' ἀπαξάπαντ' τὴν εὐβουλίαν, τὴν εὐνομίαν, τὴν σωφροσύνην, τὰ νεῶρια, τὴν λοιδορίαν, τὸν κωλακρέτην) λειαινέει το ἔδαφος για τὶς κοινωνικοῦ περιεχομένου κωμωδίες που θα ἀκολουθήσουν, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ ἰδέα τῆς θεϊκῆς δικαιοσύνης ἔχει πια ἐξοβελιστεῖ. Ὁ νόμος που ἐδραιώνεται σταδιακὰ στη Νεφελοκοκκυγία τῶν Ὀρνίθων, ἀποτελεῖ ἄλλο ἓνα παράδειγμα που υπογραμμίζει ὅτι ἡ ὑπηρετῆση τοῦ συμφέροντος τῶν ἀνθρώπων εἶναι κυρίαρχο κριτήριον για τὴν ομαλὴ λειτουργία τῆς κοινωνικῆς ζωῆς (Zimmermann, 2007: 341-371· Nestle, 1948: 374-386· Arrowsmith, 1973: 119-167· Epstein, 1981: 19-36· Adkins, 1976: 301-327· Kleve, 1964: 83-88). Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὅταν ἐρχεται ἀντιμέτωπος με τὸν Πατραλοῖα, ὁ Πισθέταιρος παραλείπει ἐντελῶς ὁποιαδήποτε ἀναφορὰ σε ἠθικὰς ἀρχὰς καὶ καταπιάνεται ἀπευθείας με τὴν πρακτικὴ ἀντιμετώπιση τῶν συμπτωμάτων τῆς ἐπιθετικῆς συμπεριφορᾶς ἐναντίον τοῦ γονιοῦ τοῦ συμβουλευόντος τὸν πατροκτόνο στο ἐξῆς να ἐκτονῶναι τὸ ἐπιθετικὸ του μένος πολεμώντας ὑπὲρ τῆς πατρίδας του (1368 – 1369: ... *Τ' ἄλλ' ἐπειδὴ μάχιμος εἰς τὰπι Θράκης ἀποπέτου, κάκει μάχου*).

Στὴν κωμωδία αὐτὴ ἡ ἔμφαση που δίνεται στο συλλογικὸ συμφέρον, τὸ ὁποῖο σύμφωνα με τὴν σοφιστικὴ σκέψη ἀποτελεῖ μοναδικὸ δρόμο σωτηρίας, ἐκφαινέει μέσω τοῦ συμβολισμοῦ τοῦ γάμου τοῦ Πισθέταιρου με τὴν Βασιλεία (1720 κ.ε.). Ἡ ἀπομάκρυνση τῆς Βασιλείας ἀπὸ τὸν Δία ἰσοδυναμεῖ με ἀφαίρεση τῆς ἐξουσίας του. Ὁ γάμος τῆς με τὸν Πισθέταιρο ὑποδεικνύει ὅτι οἱ ἀρχὰς τὶς ὁποῖες αὐτὴ πρεσβεύει – ἀρχὰς που κατ' ἐξοχὴν συνδέονται με τὴν κοινωνικὴ συνοχὴ καὶ τὴν προώθηση τοῦ συλλογικοῦ συμφέροντος – ὑποστηρίζονται καὶ καλλιεργούνται πια μακριὰ ἀπὸ τοὺς θεοὺς ἀλλὰ στα πλαίσια μίας δημοκρατικῆς κοινότητας: ἡ Βασιλεία, *καλλίστη κόρη* (1537), εἶναι αὐτὴ που διαφυλάττει τὴν *εὐβουλίαν*, τὴν *εὐνομίαν*, τὴν *σωφροσύνην* (1539– 1540), δηλαδή τὶς κοινωνικὰς ἀξίες που αποτελοῦν τὰ ἐχέγγυα τῆς κοινωνικῆς συνοχῆς καὶ τὰ ερείσματα για τὴν ὑπηρετῆση τοῦ συλλογικοῦ συμφέροντος (Zimmermann, 2007: 341-371· Epstein, 1981: 19-36· Kleve, 1964: 83-88· Adkins, 1976: 301-327· Hubbard, 1997: 23-50). Ἡ πρόταξη τοῦ συλλογικοῦ καλοῦ καὶ ἡ θέσπιση κανόνων που ἐγγυῶνται τὴν προώθησή του, εἶναι ἀναμενόμενο ἄλλωστε ὅτι θα διασφαλίσουν τὴν ὁμόνοια (De Romilly, 1994: 263) μέσα στην πόλη. Προκειμένου να ἐπιτευχθεῖ ἡ ὁμόνοια, οἱ Παράσιτοι, που αποτελοῦν τοὺς χαρακτηριστικὸς «τύπους» οἱ ὁποῖοι ἱκανοποιοῦν τὰ στενὰ ἀτομικά τους συμφέροντα σε βάρους τοῦ κοινού καλοῦ, ἀποπέμπονται. Ἡ ὁργάνωση καὶ ἡ λειτουργία τῆς Νεφελοκοκκυγίας στηρίζεται στην ὑπηρετῆση τοῦ συλλογικοῦ συμφέροντος που ἐξασφαλίζεται με τὴν ἰσχυροποίηση τῆς χώρας τῶν πουλιῶν καὶ τὸν γάμο τοῦ Πισθέταιρου με τὴν Βασιλεία. Οἱ Παράσιτοι, που ἐρχονται ἀπὸ τὴν Αθήνα καὶ αποτελοῦν τοὺς «τύπους» ἐκεῖνους που λειτουργοῦν διασπαστικά για τὸ σύνολο σπέρνοντας τὴν διχόνοια καὶ ἐκμεταλλευόμενοι τοὺς συνάνθρωπους τους, εἶναι ἀνάγκη να «ἐξοστρακιστοῦν» ἀπὸ τὴν Νεφελοκοκκυγία.

Ἡ ὁμόνοια με τὴν μορφή τῆς συμφιλίωσης ἀνάμεσα στις δύο ἀντίπαλες πλευρὰς ἀναδύεται ἐπίσης στο τέλος τῶν Θεσμοφοριαζουσῶν (Bowie, 1999: 226· Silk, 2000: 330), ὅπου ὁ Εὐριπίδης ἐρχεται σε συμφωνία με τὶς γυναῖκες τῶν Θεσμοφορίων: ἡ συμφιλίωση, ἡ ἐπιδίωξη τῆς ὁποίας υπογραμμίζεται με τὴν φράση *σπονδάς ποιήσασθαι* (1161), προϋπόθετε ὅτι ὁ Εὐριπίδης θα πάρει πίσω τὸν συγγενή του, Μνησίλοχο με τὴν ὑπόσχεση ὅτι δεν θα κακολογήσει ποτέ πια τὶς γυναῖκες (Stehle, 2002: 369-406· Τσακμάκης, 2004: 427-443·

Tschiedel, 1984: 29-49· Wycherley, 1946: 98- 107· Dane, 1988: 17-64· Φουντουλάκης, 2008: 487-507). Η αρχή της χρησιμότητας καθορίζει επίσης την κατάληξη της κωμωδίας αυτής, καθώς το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται ο αιχμαλωτισμένος από τις γυναίκες Μνησίλοχος, αίρεται με την συμφωνία που πρότεινε ο Ευριπίδης στις γυναίκες – συμφωνία με την οποία επιτυγχάνεται η εξυπηρέτηση των συμφερόντων των δύο αντιμαχόμενων πλευρών: ο Ευριπίδης θα σταματήσει πια να κακολογεί τις γυναίκες με τον όρο να ελευθερώσουν τον συγγενή του Μνησίλοχο, ώστε να τον πάρει μαζί του (1166–1167). Στην περίπτωση που οι γυναίκες αθετήσουν την συμφωνία, τις απειλεί ότι, όταν οι άνδρες τους επιστρέψουν από την εκστρατεία, θα τους αποκαλύψει όλες τις ανομίες που έκαναν στα σπίτια τους, όσο οι σύζυγοι τους έλειπαν (1167–1169). Η αποτελεσματικότητα άλλωστε, που έχει η επίλυση συγκρούσεων, όταν στηρίζεται στην αρχή της χρησιμότητας, αναδεικνύεται στους στίχους 1170–1171, στους οποίους αναφαίνεται πανηγυρικά η ευκολία με την οποία οι γυναίκες συμφωνούν με τον Ευριπίδη, χωρίς να προβάλλουν ούτε μία αντίρρηση. Αξιοσημείωτο είναι άλλωστε ότι παράλληλα με την ιδέα της ομόνοιας, καλλιεργήθηκε και η πανελλήνια ιδέα: ας μην ξεχνάμε ότι οι σοφιστές ήταν αυτοί που εγκαινίασαν ή καλύτερα αποκατέστησαν και ανέπτυξαν στην Ελλάδα το κοσμοπολίτικο πνεύμα (De Romilly, 1994: 321). Η επιθυμία για πανελλήνια ενότητα απηχείται με σαφήνεια στην Λυσιστράτη: το εγχείρημα της στρατηγίνας να συνενώσει τις γυναίκες της Ελλάδας, προκειμένου να προωθήσουν το σχέδιό της για ειρήνη, αποτελεί το πρώτο δείγμα της πανελληνίας ενότητας. Η συνάντηση των γυναικών στον ίδιο χώρο (21 κ.ε.), η μεταξύ τους συζήτηση (20 κ.ε.), η συμφωνία στην οποία κατέληξαν και πολύ περισσότερο η πράξη της ορκωμοσίας, κατά την οποία εκφέρουν ακριβώς τις ίδιες φράσεις (210 κ.ε.: ΛΥ. *Λεγέτω δ' ὑπὲρ ὑμῶν μιμ' ἄπερ ἂν κἀγὼ λέγω./ ὑμεῖς δ' ἐπομείθε ταῦτα κάμπεδώσετε....*), σηματοδοτεί την επιτυχία της συνεννόησης ανάμεσα σε γυναίκες που προέρχονται από διαφορετικές πόλεις (Finnegar, 1995)· Carlson, 1991)· Foley, 1982: 1-21· Auger Rosellini Said, 1979· Taaffe, 1994: 48-73· Byl, 1991: 33-43· Bonnamour Delavault, 1979).

Στην κωμωδία αυτή η σύγκρουση ανάμεσα στις αντιμαχόμενες πλευρές αίρεται και η συμφιλίωση που προκύπτει, στηρίζεται στην λογική και υπηρετεί τον άνθρωπο. Η νέα ηθική την οποία προωθεί το σχέδιο της Λυσιστράτης, εδράζεται στο σκεπτικό ότι ακόμη και η παραβίαση της φυσιολογικής ανάγκης του ανθρώπου για σεξουαλική ικανοποίηση είναι θεμιτή και αναγκαία, εφ' όσον προωθεί την αποκατάσταση της ειρήνης. Η Λυσιστράτη δικαιώνεται. Οι αντιπρόσωποι των πόλεων της Αθήνας και της Σπάρτης σπεύδουν να συνάψουν ειρήνη δείχνοντας απόλυτη εμπιστοσύνη στην Αθηναία στρατηγίνα. Η κωμωδία όμως που αναδεικνύει περισσότερο απ' όλες την ιδέα της πανελληνίας ενότητας, είναι η *Ειρήνη*. (Newiger, 2007: 372-397· Mc Dowell, 1983: 143-162· Zimmermann, 2002: 82-109· Mc Glew, 2001: 74-97). Είναι σημαντική η προεξαγγελτική δήλωση του Τρυγαίου, ο οποίος ετοιμάζεται να ανεβεί στον ουρανό (93): «Υπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι». Η φιλοδοξία αυτή του Τρυγαίου εκπληρώνεται, όταν κατορθώνει να ελευθερώσει τους Έλληνες (867): «ἔσωσα τοὺς Ἑλληνας». Η πανελλήνια ιδέα αναδύεται χαρακτηριστικά και στους στίχους 302 κ.ε., στους οποίους ο Τρυγαίος χρησιμοποιεί την επίκληση ὦ πανέλληνες, προκειμένου να προσκαλέσει τα πλήθη να συνδράμουν για την απελευθέρωση της Ειρήνης.

Βιβλιογραφία

- Adkins, A. W. H. (2010). *Ηθικές αξίες και πολιτική συμπεριφορά στην αρχαία Ελλάδα* (Ι. Ν. Περυσινάκης, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Αλατζόγλου & Θέμελη, Γ. (1984). Οι αντικείμενοι λόγοι του Πρωταγόρα: Ένα αδιέξοδο και η λύση του. Στο Κ. Βουδούρης, (Επιμ.). *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συμποσίου Φιλοσοφίας "Η αρχαία σοφιστική" Α' Διεθνές Συμπόσιο Φιλοσοφίας, Αθήνα, Σεπτέμβριος 1982* (σσ. 64-79). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- De Romilly, J. (1994). *Οι μεγάλοι σοφιστές στην Αθήνα του Περικλή* (Φ. Ι. Κακριδής, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Kerferd, G. B. (1949). Plato's account of the relativism of Protagoras. *Durham University Journal* 42, 20-26.

- Kerferd, G. B. (1953). Protagoras doctrine of justice and virtue in the 'Protagoras' of Plato. *The Journal of Hellenic Studies* 73, 42-45.
- (1981). *The Sophistic movement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Κουτλούκα, Μ. (1984). Υπάρχει το στοιχείο του «κατά συνθήκην» στην πολιτική σκέψη του Πρωταγόρα;. Στο Κ. Βουδούρης, (Επιμ.). *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συμποσίου Φιλοσοφίας "Η αρχαία σοφιστική" Α' Διεθνές Συμπόσιο Φιλοσοφίας, Αθήνα, Σεπτέμβριος 1982* (σσ. 205-212). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Μιχαηλίδης, Κ. (1984). Ο μύθος του Πρωταγόρα και η ανθρωπολογική του σημασία. Στο Κ. Βουδούρης, (Επιμ.). *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συμποσίου Φιλοσοφίας "Η αρχαία σοφιστική" Α' Διεθνές Συμπόσιο Φιλοσοφίας, Αθήνα, Σεπτέμβριος 1982* (σσ. 88-95). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Papagerorgiou, N. (2004). Prodicus and the agon of the logoi in Aristophanes' Clouds. *QUCC* 78, 61-69.
- Petruzellis, N. (1957). Aristofane e la Sofistica. *Dioniso*, 20, 38-62.
- Παπαδόπουλος, Α. (1984). Η φιλοσοφική θεμελίωση της δημοκρατίας στην αρχαία Σοφιστική. Υπάρχει το στοιχείο του «κατά συνθήκην» στην πολιτική σκέψη του Πρωταγόρα;. Στο Κ. Βουδούρης, (Επιμ.). *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συμποσίου Φιλοσοφίας "Η αρχαία σοφιστική" Α' Διεθνές Συμπόσιο Φιλοσοφίας, Αθήνα, Σεπτέμβριος 1982* (σσ. 178-188). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Vlastos, G. (1956). *Plato's Protagoras*. New York: Macmillan / Library of Liberal Arts.

Heterotopia: Processes of Ancient Greek Theatre in the Oresteia

Alistair Martin-Smith

Ph.D. Independent Researcher, University of Toronto Canada
alistash@hotmail.com

The perceiver remains *here*,
But *there* opens out to him
In imagination and futurity.
(William F. Blissett, in Russell, 2020: 12)

We tend to regard ancient Greek theatre as an event, fixed in time and space, rather than a process to be understood. Understanding the theatre event as *heterotopia*, helps us to understand the complexity of the processes involved and how they each function simultaneously in the drama and in the audience's imagination. If there are "ceaseless back-and-forth conversations between tradition and renewal that can be perceived in modern engagements with Greek drama," why should this be the case only in modern engagements, since what is traditional was once modern? Performance of ancient Greek drama in the 5th century B.C. can be interpreted as "cultural dialogues that communities continually have with the past in order to make some sense of the present moment and to attempt to shape the future" (Wrigley, 2010: 373).

I have identified five processes in which ancient Greek theatre functioned as a *heterotopia* in the *Oresteia*: 1) to create a sacred space for communication between the actors, audience and their gods; 2) to educate its audience about the benefits of democracy; 3) to help its audience learn about Athenian justice; 4) to help its audience understand the geography involved in Athenian imperial expansion; and 5) to use liminality to help its audience heal from the trauma of the Greco-Persian wars. Athenians attending the Festival Dionysia in 458 B.C. believed that their gods were able to speak directly to them from the sacred space of the theatre. It thus mattered greatly who said what and when. In the *Oresteia*, Aeschylus has portray the Olympian gods' transition from Zeus to Athena as the trilogy progresses. In the *Agamemnon*, Zeus is called upon by the Chorus to allay their fears (Mullarkey, 2015: 8). However, in the *Libation Bearers*, it is Apollo's oracle that summons Orestes to return to Argos to seek revenge for the murder of his father Agamemnon (Mullarkey, 2015: 61). Finally, the *Eumenides* portrays Athena as the god of Athens who convenes a trial to judge Orestes' guilt. Athena stands in stark contrast to Zeus who supported Agamemnon's revenge on Troy:

«Athena is not sullied by any negative associations with eastern tyrants and violence. In fact, she is, as we shall see, the very fount of democratic principles. Thus when it is Athena associated with such adventurism, it surely becomes positive and patriotic rather than worrisome and ironic» (Kennedy, 2006: 49).

When Apollo tells Orestes that he must go to Athens to seek Athena's help to rid him of the *Erinyes*, the audience may wonder why. If Apollo can purify Orestes of the crime of killing his mother, why is the god unable able to stop the Furies from pursuing him? It is traditionally Zeus, rather than Athena, who offers purification for murder. He is the *«purifier of men's houses»* (Kennedy, 2006: 57-58). Yet it is Athena who is called to judge Orestes. Her role has changed to reflect her unique relationship with Zeus; it places her at the centre of Athenian democracy.

A second process in the *Oresteia* is education to help the audience understand the benefits of democracy. Traditional education in ancient Athens was limited to its citizens. They could debate and vote the issues of the day at the *Ekklesia* on the *Pnyx*. The performance of tragedies at the Festival Dionysia, held in the spring each year, provided an efficient way to convey

information on new developments, such as the function of the *Areopagus* to judge murder cases; yet theatre functioned more significantly by using collective imagination to create a new worldview that Athenians could use to chart their future. As Einstein observed, «*Imagination is more important than knowledge. For knowledge is limited while imagination embraces the entire world*» (Einstein, 1931, 2012: 37). Tragedy served to educate the population, and especially its citizens, to have mature and informed values when they made decisions:

«Tragedy was a form of public discourse concerned with inculcating civic virtue and enhancing the citizen-audience's capacity to act with foresight and judge with insight. The dramatist was a political educator of his people (a tragedo-polis). By promoting a sense of political responsibility and a mature identification of citizens with their ancient traditions, drama became "a democratic paideia complete in herself" (Euben, 1982: 23).

How did this education through tragedy in the *Oresteia* serve to support democracy in Athens? Clearly not through debate, nor by taking sides in political arguments, but by encouraging its citizens to reflect on Athens' role in the ancient world. Drama prompted reflective thinking about the democratic revolution brought by Ephialtes and Pericles in 462-1 B.C. because the audience didn't have to vote, nor reveal their own position on the issues of the day (Euben, 1982: 23). Most importantly, by connecting the people of Athens with their ancient traditions, the *Oresteia* encouraged them to believe that this new way of governing themselves was initiated and supported by their gods.

The performance of the *Oresteia* supported the nascent democracy in Athens. Aeschylus molded the developing drama into a means of socializing the Athenian people into the rules of the game:

«Under the tyrant Pisistratus, Athens simultaneously began regaining her former prominence in Greece, sponsored dramatic readings of Homer, and initiated a dramatic festival in which citizen-playwrights competed for honors and prizes almost as Homeric heroes did on the battlefield. These developments meant that the form and content of Aeschylean drama was shaped by a new spirit of vivid enterprise and intellectual vitality which invigorated the austere, visionary, and architectonic impulses of Solonic poetry.' It was Aeschylus who helped mold these developments and made them the animating principles of classical thought and action» (Euben, 1982: 23).

While democracy in Athens may not resemble democracy today, it does share some aspects with our mediated «sensory democracy» (Ryan and Flinders, 2017). For example, watching and listening to the play, the audience must decide what significance the story the players are telling holds in their own lives. Plato (*Laws*: 719c-d) may have taken a dim view of *mimesis*, since it represents a multiplicity of views, and is therefore indeterminate. Yet precisely because of that indeterminacy or ambiguity, the audience must decide the meaning of the play for themselves. In other words, they must *engage* (Ryan and Flinders, 2017: 2). Scholars today are examining the practice of applied theatre and how this form of theatre may better serve our modern democracy. It may even be the case that ancient theatre served democracy better than the debates in the *Pnyx*, since it allowed for a plurality of viewpoints. The Russian linguist Bakhtin firmly believed that the theatre was better suited to the public sphere than the debating chamber:

«The theatre, rather than the debating chamber, therefore serves as the model for the public sphere: to become public means to be put on stage rather than to assume the podium. In this sense, even the most resounding utterance spoken by a sovereign or head of state remains 'private' and individualistic so far as it strives only to express the contents of a single or collective interiority» (Hirschkop, 2004: 54).

When we consider that Socrates believed that democracy was only as good as the education which surrounded it (Plato, *The Republic*: Book 6), the Festival Dionysia provided the education that the citizens needed to make more informed decisions. The *Oresteia* modeled informed decision-making through its hero Orestes. The Athenian audience witnessed the contrast between the heroism of Agamemnon, who sacrificed his daughter Iphigenia for fair winds to sail to Troy, and that of Orestes vindicated at the end of his trial, who pledged to support Athens as the new ruler of Argos, «a lifelong ally to your land and people» (Mullarkey, 2015: 106).

The Athens we see on stage at the end of the *Eumenides* portrays men and women as partners in democracy, imparting identity and dignity to each other, instead of being victims of each other's actions (Euben, 1982: 30). The Erinyes are honorary citizens of Athens by the end of the play. They accept Athena's offer of a new home and promise to use their wrath to quell the riots and civil strife that Athenians knew so well: «We pray that riots, dissidence, disorder, Never stray in through our city's gate» (Mullarkey, 2015: 109). Athena asserts jurisdiction of the new court, and in so doing supports Athenian imperialism. Referring to the Furies, Athena encourages them to «Spawn future soldiers for our future wars». She also suggests that their wrath will be her weapon in future wars (Mullarkey, 2015: 109).

These passages strongly suggest that Athens had an imperialist agenda, that the Athenian justice system is divinely ordained, and that its court “supercedes” those of its allies. Thus, setting the trial of Orestes in the *Areopagus*, which would not normally have jurisdiction over the trial of a foreigner, signals to the audience that the Athenian justice system is superior to all others. The *Oresteia* functions as a *heterotopia*, in which the values of the Athenian justice system are «represented, contested and inverted» (Foucault, 1986: 24). A heterotopia is uniquely capable of these actions since it represents and contests these values in a unique place out of time, where the gods, democracy and justice can be considered simultaneously.

One strategy Aeschylus employs in the trilogy to stimulate these reflections is mapping. In the opening scenes in *Agamemnon*, Clytemnestra charts the journey of the fire signalling the Greek victory in Troy as it intensifies in power (Mullarkey, 2015: 12). Similarly, when Athena arrives in Athens in *Eumenides*, she has traveled from Troy, across the lands which are part of the empire now controlled by Athens: «I came from far away, I heard you calling me. I was at vanquished Troy, but when I heard your voices ...» (Mullarkey, 2015: 97). Thus, *heterotopia* functions in the *Oresteia* to expand the audience's geographical worldview. For the ancient Athenian audience this mapping helps them to create a visual sense of the Athenian empire:

«Heterotopias are, thus, geographical as much as ideological places, which, unlike utopias, organize the community's imaginings around an existing site. These other spaces are, according to Foucault, constitutive of the society since they enable it to effectively regulate and negotiate with the space of quotidian life» (Ioannidou, 2010: 387).

Edward Saïd has observed that there is a strong connection between Empire and art that is important to identify. Pericles began rebuilding the Parthenon and Phidias began his work sculpting the great statue of Athena Parthenos in 447 B.C., just ten years after the *Oresteia* was first produced:

«It is difficult to connect these different realms, to show the involvements of culture with expanding empires, to make observations about art that preserve its unique endowments and at the same time map its affiliations, but, I submit, we must attempt this, and set the art in the global, earthly context. Territory and possessions are at stake, geography and power» (Saïd, 1993: 7).

Pericles needed funds in order to undertake such a massive rebuilding project. Four years after the *Oresteia*, Pericles transferred the treasury from the island of Delos, where it was symbolically situated in honour of the Delian League, to Athens. «Not only does the text legitimize Athenian judicial imperialism in *Eumenides*, but it gives it divine sanction by

depicting the first patron of the Delian League as endorsing the transfer of authority» (Kennedy, 2006: 60-61). The *Oresteia* functions as a *heterotopia* here by supporting an expanding sense of the Athenian empire. Witnessing Athena establishing the Areopagus for the sole purpose of trying Orestes, and granting honorary citizenship in Athens to the Erinyes, the audience sees that Athenian justice and democracy are superior to that of other city-states:

«... in the larger context, Athenian courts in the mid-fifth century are a form of imperial control. When geographically specific jurisdiction combines with new courts, it supports and even creates a developing imperial ideology. Moreover, the figure of Athena and the role she gives the Athenian jury emphasizes a passionate pro-Athenian nationalism, a nationalism that the text connects to Athens' geographic and judicial superiority» (Kennedy, 2006: 35).

It is not necessary to suggest that Aeschylus intended to achieve these goals in the *Oresteia*, that he supported Ephialtes' democratic reforms, or that he believed in Athenian imperialism. The fact that these are possible interpretations of the author's intent is sufficient to demonstrate that the performance of his tragedy, which won first prize in the Festival Dionysia in 458 B.C., functioned as a *heterotopia*, achieving these ends for many members of the audience (Kennedy, 2006: 68).

What is it about drama when it functions as *heterotopia* that enables it to be so persuasive that it can capture the collective imagination? Some argue that it is its liminal aspect. Since there was no separation between performers and spectators, the performers could talk to the audience and the other actors at the same time. This creates an I and Thou relationship, which *«opens a liminal space in which the 'not me' encounters the 'not not me'»* (Courtney, 1988: 55-61). By crossing this threshold, the spectators are encouraged to reflect on the relationship between the characters represented in the play and themselves. Liminality works powerfully in the *Oresteia* because a story is told in which *«the potency of passion within safe boundaries by depicting madness and excess within the structure of theater, stage, and poetic form»* (Euben, 1982: 30). Theatre juxtaposes ancient and contemporary time in a way that allows us to travel backwards in time, as the audience remembers the familiar story, and forwards in time as they witness in the present moment the shape of things to come (Ioannidou, 2010: 388). The liminal aspect of the performance of tragedy as part of a religious festival suspends temporarily the social and political rules that existed in ancient Athens by bringing together the entire population of the city:

«... the participation of citizens and noncitizens in the festivals had its parallel on the theatrical stage itself, which in the ancient Greek world offered a space for the representation of barbarians, women, and slaves. During the festivals the ancient theatre indeed provided a space of illusion where sociopolitical boundaries were lifted; on the other hand, it could be argued that it functioned as an idealized image of Athenian society by allowing only a temporary and regulated deviation which compensated for traditional civic order» (Ioannidou, 2010: 390).

Idealized or not, the performance of tragedy allowed the spectators to be transformed. Bakhtin believed that in acting, the spectator's body is transformed by the liminality of the theatre space in a manner that encourages identification with man and the cosmos:

«For Bakhtin, in [playacting] ... the individual person manages to exist, at least for a while, in an 'inbetween', i.e. a place 'between' persons, and negates in this way its biological body in order to become one with the 'people,' with mankind, and with the entire cosmos» (Botz-Bornstein, 2004: 269).

Participating in the *heterotopia* of ancient Greek theatre may have helped the ancient Greeks heal their collective trauma from the Greco-Persian wars. Athens had been razed by the Persian army in 480 B.C., after the Persians won the battle of Thermopylae. But the Greek allies won a decisive victory at Salamis and at the ensuing Battle of Platea. The war finally came to an end

in 479 B.C. with the expulsion of the Persians, only twenty years before Aeschylus won first prize at the Dionysia festival in Athens with *The Oresteia* in 458 B.C. Theatre was an essential aspect of the healing process, as evidenced by the fact that both the ancient Theatre of Dionysus in Athens, and that in Epidaurus are situated next to temples of Asclepius.

Yet democracy in ancient Athens was not to last. A mere twenty-seven years after the *Oresteia*, the Peloponnesian Wars broke out between Athens and Sparta in 431 B.C. How can we account for Athens' failure to protect its Empire? It is traditionally believed that the Empire came to an end because Athens focused on her naval superiority, leaving herself open to attacks by land from Sparta. What if there was a psychic reason that left Athens open to attack? We have already observed that the *Oresteia* provided the Athenian population with an idealized view of Athens' superiority in justice and democracy. Thomas Hübl, in his recent book *Healing Collective Trauma*, describes how, when a culture is traumatized by war:

«... monuments may be constructed to acknowledge and honor victims, politics may be reshaped, and certain long-standing social customs may undergo scrutiny or change. Years may even go by with seemingly little incident. But shades and shadows have been pushed underground, left denied and unexamined, and it is only a matter of time before a new social crisis or disruptive change activates this material and creates an eruption» (Hübl, 2020: 93).

It is ironic that in the *Oresteia*, the Erinyes, whom the audience can easily identify with their own shadows, are given their new home in Athens underground (Mullarkey, 2015: 108-110). In striving for a new vision of justice, democracy and empire, Athena effectively buries the Athenian's shadows underground, rather than encouraging the citizens to face their reality in the light of each day. This may help to explain why the Athenian's democratic experiment did not initially endure for more than thirty years. Perhaps if they had recognized their own shadows, instead of suppressing them underground, their democracy might have prevailed. Despite sharing the pain of Orestes' journey into madness in the *Oresteia*, it will be 2500 years before Freud's identification of the subconscious and Jung's definition of the collective unconscious. However, without ancient Greek tragedy, Freud might never have understood madness as a manifestation of the subconscious mind, nor could he ever have identified the Oedipus complex. Jung would never have identified the Electra complex, and would not have understood how the experiences of previous generations are accessible to us through the collective unconscious. Being able to create alternate realities through the arts and the imagination helps us to develop identities that are more capable of empathy. Without empathy for others, we deny our shadow sides and are condemned to wage wars against the "other".

In summary, examining the five processes of democracy, justice, geography, empire and liminality in the *Oresteia* as *heterotopia* has revealed how Aeschylus reframed the well-known story of Agamemnon's return to Argos and his murder by Clytemnestra and Aegisthus. This led to a new sense of justice, with Orestes' exoneration by an Athenian court for murdering his mother. Instead of being pursued by the *Erinyes*, Orestes is purified by Athena's judgment in the *Areopagus*. In addition to witnessing the evolution of Athena as a goddess of purification, the Athenian audience learned how the *Erinyes* were transformed into honorary citizens of Athens who could act as a jury in murder trials, freeing them from their traditional role as vengeful Furies. The audience also learned about the geography of the new Athenian Empire, the Delian League of allied city-states. The audience saw how Orestes eclipsed his father Agamemnon as a new hero, substituting the inner journey of madness and purification for the traditional hero journey in which the hero overcomes his enemies at any cost. Orestes' healing and exoneration reflected the new values of Athenian democracy, following the trauma of the Greco-Persian wars. This reframed story, witnessed by all as a prominent part of a religious festival, caught the imagination of Athenians, and encouraged them to feel pride in their new democracy and in their imperialist ambitions. The performance of the *Oresteia* at the Festival Dionysia in 458 B.C. was a most effective means of educating the entire population of Athens about their new democracy, with an idealized worldview for the future. In turn, their collective

imaginings helped to create this new Empire, which, though it did not last more than thirty years, was the Athenians' response to the trauma of the sacking of their beloved city by the Persians twenty years earlier.

We have seen how five processes in the *Oresteia* are acting within a *heterotopia*, effectively communicating a worldview that stimulated the ancient Athenians' collective imagination, and resulting in a new sense of democracy, of justice, and of empire. Perhaps the performance of ancient Greek theatre can still function in a similar way for us today. Ioannidou invites us to reflect on how «*the paradigm of ancient theatres in modern Greece ..., may invite further reflection upon the various ways in which heterotopic imagination partakes in the formation of the Greek nation itself*» (Ioannidou, 2010: 400). As Hübl observes, the great mythic stories show how «*the hero discovers that by acknowledging and repairing the folly of his past, by integrating all he has been, he may become truly free – and more of what he truly is*» (Hübl, 2020: 6-7). Orestes is such a hero. It is Orestes alone who responds to the call of Apollo to revenge his father's death, who experiences madness, and who is finally exonerated by Athena in Athens. As Orestes declares at the end of the *Eumenides*, "I can't believe I'm free."

Bibliography

- Botz-Borenstein, T. (2004). The 'I' and the 'Thou': A dialogue between Nishida Kitarō and Mikhail Bakhtin. *Japan Review* 16, 259-284.
- Cole, J. R. (1977). The *Oresteia* and Cimon. *Harvard Studies in Classical Philology*, 81, 99-111. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/311113>
- Courtney, R. (1988). *Re-Cognizing Richard Courtney: Selected writings on drama and education*, D. Booth and A. Martin-Smith (Eds). Markham, ON: Pembroke Publishers Ltd.
- Einstein, A. (1931, 2012). *Einstein on cosmic religion and other opinions and aphorisms*. New York: Dover.
- Euben, J. P. (1982). Justice and the *Oresteia*. *The American Political Science Review*, 76 (1), 22-33. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/1960439>
- Foucault, M. (1986). "Of other spaces". *Diacritics*, 16, 22-27. doi:10.2307/464648
- Griffith, M. (1995). Brilliant dynasts: Power and politics in the 'Oresteia'. *Classical Antiquity*, 14 (1), 62-129. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/25000143>
- Hirschkop, K. (2004). Justice and drama: on Bakhtin as a complement to Habermas. *The Sociological Review*, 52, (1), 49-66. doi:10.1111%2Fj.1467-954X.2004.00473.x
- Hübl, T. (2020). *Healing collective trauma: a process for integrating our intergenerational and cultural wounds*. Boulder, CO: Sounds True.
- Ioannidou, E. (2010). Toward a national 'Heterotopia': Ancient theatre and the politics of performing ancient drama in modern Greece. *Comparative Drama*, 44/45 (4/1), 385-403. doi:10.1353/cdr.2010.0023
- Kennedy, R. F. (2006). Justice, geography and empire in Aeschylus' *Eumenides*. *Classical Antiquity*, 25, (1), 35-72. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ca.2006.25.1.35>
- Martin-Smith, A. (2019a). Contemplative education for democracy: Exploring the *Oresteia* through theatre and improvisation. Paper delivered at the *ATINER Education Conference*, May 20, 2019, Athens, Greece.
- (2019b). *Heterotopia: Functions of ancient Greek theatre in the Oresteia*. Paper delivered at the *7th International Meeting of the Foundation for Local Development "Thomas and Afrodete Papanikos"*, July 26, 2019, Sardinia, Akarnania, Greece.
- Mullarkey, R. (2015). *The Oresteia*, adapted from Aeschylus. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Russell, P. et al. (2021). *Celebrating the 100th birthday of William Frank Blissett*, Toronto: The St. Thomas Poetry Series, 1-31.

- Ryan, H. E. and M. Flinders (2017). From senseless to sensory democracy: Insights from applied and participatory theatre. *Politics*, 38 (2), 133-147.
doi:10.1177%2F0263395717700155
- Saïd, E. (1993). *Culture and imperialism*. New York: Knopf.

Works

- Plato (2016). *The Republic*. (A. Bloom, Trans.). New York: Basic Books.

Η πολυφωνία του χορικού άσματος στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου: Ερμηνευτικά και Επιτελεστικά Ζητήματα

Άγις Μαρίνης

Επίκουρος Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας – Αρχαίου Θεάτρου
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών
amarinis@upatras.gr

Η ανακοίνωσή μας θα εστιάσει στα χορικά του *Αγαμέμνονα* με σκοπό να φωτίσει ορισμένες πτυχές της αισχύλειας χορικής πολυφωνίας, σε συνδυασμό με ζητήματα επιτελεστικότητας. Η χορεία στον *Αγαμέμνονα* αποτελεί, αναντίρρητα, ένα θέμα που έχει δεχθεί αναλυτική και πολύπλευρη συζήτηση· εδώ θα εστιάσουμε σε ένα εξειδικευμένο ζήτημα, στην ύπαρξη δηλαδή παραθεμάτων σε ευθύ λόγο μέσα στα χορικά και στον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσαν να είχαν αποδοθεί σκηνικά τα επίμαχα χωρία. Επιπλέον, τα χωρία αυτά θα τα προσεγγίσουμε μέσω της ανανεωτικής ματιάς που μας εξασφαλίζει η αξιοποίηση νεότερων ερμηνευτικών-θεωρητικών εργαλείων στη μελέτη του αρχαίου δράματος.

Όσον αφορά στο ευρύτερο ζήτημα της χορικής «φωνής» θεωρούμε ιδιαίτερα πρόσφορη την αξιοποίηση της ερμηνευτικής πρότασης του Claude Calame, ο οποίος διακρίνει τρεις βασικές λειτουργίες της: τη συγκινησιακή, η οποία προκύπτει καθώς εξωτερικεύει ο χορός τη συναισθηματική του αντίδραση στα επί σκηνής δρώμενα· την «ερμηνευτική», που έγκειται στην ευθεία ή υπόρρητη αποτίμηση των τεκταινομένων μέσω της επίκλησης συχνά της παραδοσιακής σοφίας, καθώς και την «επιτελεστική», η οποία μπορεί να οριστεί ως η προσπάθεια του χορού να συμμετάσχει και να επηρεάσει σε τελετουργικό επίπεδο τη σκηνική δράση. Κατ' αυτόν τον τρόπο μπορούμε να προσεγγίσουμε τα χορικά όχι απλώς ως κείμενα, αλλά ως επιτελέσεις (performances) μελικών (λυρικών) ασμάτων, οι οποίες αρθρώνονται βάσει γλωσσικών εκφωνημάτων (utterances) που εμπεριέχουν γλωσσικές πράξεις (speechacts). [Είναι προτιμητέος, ως πιο συμπεριληπτικός, ο όρος «μελικός» αντί «λυρικός»· βλ. ιδίως (Calame, 1998).] Η καινοτομία του Calame έγκειται, λοιπόν, στην επιστημονική και αναλυτική εξέταση της τραγικής χορείας όχι με νεφελώδη ιδεολογικά-δαισθητικά σχήματα αλλά μέσω αυστηρών θεωρητικών εργαλείων τα οποία μας παρέχει αφενός η θεωρία της επιτέλεσης (performancetheory) και αφετέρου ο γλωσσολογικός κλάδος της πραγματολογίας (pragmatics) [βλ. (Calame, 2017: ιδίως 93-124 και 2013)· επίσης, (Μαρίνης, 2021)].

Την ερμηνευτική αυτή οπτική σκοπεύουμε να συνδυάσουμε με μια συνολικότερη αποτίμηση της ορχηστικής παράστασης που δίνει ο χορός επί σκηνής. Εύστοχη αναδεικνύεται εδώ θεωρητική προσέγγιση του Gregory Nagy, ο οποίος υπογραμμίζει τη σημασία της *μιμήσεως* – προκειμένου για την τραγική χορική ποίηση – ως «αναπαράστασης» (reenactment) ή «ενσάρκωσης ενός χαρακτήρα» (impersonation). Στα συμφραζόμενα της χορικής ποίησης η έννοια της *μιμήσεως* αποκτά, πέρα από την έννοια της σκηνικής αναβίωσης ενός μυθικού χαρακτήρα (πρβλ. Αρ. Θεσμ. 850), την ειδικότερη σημασία της δραματικής παρουσίας, μέσω του άσματος αλλά και της όρχησης, ενός μυθικού συμβάντος. Διαφωτιστική αποβαίνει, εν προκειμένω, η ηροδότεια αναφορά (5.67.5) στους *τραγικούς χορούς* που τελούνταν *πρός τὰ πάθεα* του Αδράστου στη Σικυώνα (Nagy, 1990: 66-67, § 46-47). Λαμβάνοντας υπόψη τη θέση αυτή του Nagy, σκοπός μας είναι εδώ, κάνοντας ένα βήμα περαιτέρω, να εξετάσουμε την πιθανότητα η χορική αυτή *μίμησις*, η «πρωτομορφία της θεατρικής τέχνης», για να δανειστούμε μια έκφραση του Αλέξη Σολομού (Σολομός, 1993: 81), να λαμβάνει ενίοτε και ευθέως δραματικό-αναπαραστατικό χαρακτήρα – καθώς μάλιστα πρέσβευε ο λόγιος αυτός σκηνοθέτης, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Με το ερώτημα, λοιπόν, αυτό κατά νουν θα εξετάσουμε δύο χωρία από τα λυρικά μέρη του *Αγαμέμνονα*: συγκεκριμένα την πρόρρηση του

Κάλχαντα από την πάροδο του έργου και τις εξωτερικεύσεις των *προφητῶν* του *δόμου* του Μενελάου στο πρώτο στάσιμο.

1. Πάροδος – η προφητεία του Κάλχαντα

Η πάροδος του *Αγαμέμνονα* (40-257), το εκτενέστερο από τα σωζόμενα χορικά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, αποτελεί ένα εξαιρετικά πυκνά υφασμένο άσμα στο οποίο συμπλέκονται μεταξύ τους αιτιακά και ηθικά το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον [Όσον αφορά στις αναχρονίες στην πάροδο του *Αγαμέμνονα*, βλ. (Grethlein, 2013: 79-88)]. Ενώ λοιπόν το δράμα ξεκινά με τον Τρωικό πόλεμο να έχει πια ολοκληρωθεί και το Ίλιον να έχει αλωθεί, ο χορός, που δεν έχει ακόμη λάβει το μήνυμα της φρυκτωρίας, προβαίνει σε μια αναδρομή στο παρελθόν και συγκεκριμένα στις απαρχές της εκστρατείας: εισαγόμαστε σε ένα κλίμα προμηνυμάτων, ωιώνων και μαντικών προρρήσεων, που ρίχνουν βαριά τη σκιά τους στο παρόν.

Αφού ολοκληρωθεί πλέον η επίσημη είσοδος της χορικής ομάδας, ακολουθεί το πρώτο λυρικό τμήμα (104-159), το οποίο εισάγεται με μιαν ισχυρή αξίωση αφηγηματικής αυθεντίας, η οποία συνοδεύεται από την προβολή της ιδέας της θεϊκής έμπνευσης (105-106): *θεόθεν καταπνέει / Πειθῶ* («*ἀπὸ θεοῦ ἡ δύναμις τοῦ τραγουδιοῦ με κυριεύει*») [μετάφραση: (Μύρης, 1989)]¹. Αν και η έμπνευση αυτή δεν φθάνει μέχρι το σημείο να προικίσει τη χορική ομάδα με την ευρύτατη εποπτεία και γνώση για την οποία διακρίνονται οι μάντις και οι ομηρικοί αοιδοί [πρβλ. (Fraenkel, 1962: 64-65)], κατοχυρώνει παρά ταύτα την ικανότητά τους να διαισθάνονται τα μελλούμενα, καθώς *μαντιπολεῖ ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά* («*κάποιος ψαλμός μαντικός / ἀκάλεστος κι ἀπλήρωτος ἐντὸς μου ἀναδύει*»), όπως χαρακτηριστικά θα δηλώσουν οι χορευτές στο τρίτο στάσιμο (979): αισθάνονται δηλαδή την προρρητική τους δύναμη ως εσώτερο ωθισμό, που φθάνει μάλιστα να περιγραφεί με όρους καθαρά σωματικούς (995-997). Η «προορατική» αυτή ικανότητα του χορού παραπέμπει το δίχως άλλο και στον χορό των παρθένων στους *Ἐπτά ἐπὶ Θήβας*, που καταλήγει μοιραία, μετά την αμοιβαία αδελφοκτονία, να επαληθευθεί ως *μάντις τῶν κακῶν* (808) [βλ. (Bierl, 2018: ιδίως 47-48· (Μαρίνης 2012: 49-52)].

Έχοντας λοιπόν προβάσει ο χορός των γερόντων την ισχυρή αυτή αξίωση κύρους, συνεχίζει το άσμα του με την περιγραφή του δυσοίωνου θεάματος των δύο αετών που κατασπαράζουν την έγκυο λαγόνα. Αντικρίζοντάς το στο στρατόπεδό τους οι Αχαιοί εύλογα αναστατώνονται και στη συνέχεια έρχεται ο μάντης Κάλχας να το ερμηνεύσει. Το προσδιορίζει κατ' αρχάς ως ένδειξη για την πτώση της Τροίας, αλλά συνάμα προειδοποιεί πως η Άρτεμις είναι θυμωμένη για τον φόνο των νεαρών ζώων και μπορεί να αιτηθεί από τους Αχαιούς θυσία εξιλασμού προκειμένου να επιτρέψει να φυσηξει αέρας ώστε να κατορθώσουν να φτάσουν στην Τροία. Το *ιδιάζον* εδώ στοιχείο είναι η μεταφορά των λόγων του μάντη μέσω παραθέματος σε ευθύ λόγο (*oratiorecta*). Όπως σημειώνει ο Schein, το αφηγηματικό αυτό επινόημα ταιριάζει στο προφητικό και επικό ύφος των χορικών του *Αγαμέμνονα*: *διόλου τυχαία, άλλωστε, το παράθεμα ορίζεται τόσο ως προς την αρχή όσο και το τέλος του μέσω επικών εκφράσεων: οὕτω δ' εἶπε τεράζων* (125) και *τοιάδε Κάλχας ... ἀπέκλαγγεν* (156) (βλ. Schein, 2009: 393).

Επιπρόσθετα, εκείνο που οφείλει ιδιαίτερα να τονιστεί είναι πως ο *Αγαμέμνων* είναι το δράμα εκείνο που αξιοποιεί περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο τον ευθύ λόγο στα λυρικά μέρη. Η ρήση, μάλιστα, του Κάλχαντα αποτελεί μία από τις τρεις περιπτώσεις – όλες από τον *Αγαμέμνονα* – όπου έχουμε εκτενή, ένθετο ευθύ λόγο στα χορικά των σωζόμενων τραγωδιών (βλ. Medda, 2017: 93-94). Το δεύτερο παράθεμα εντάσσεται και αυτό στην πάροδο και ανήκει στον ομώνυμο ήρωα καθώς έρχεται αντιμέτωπος με το φρικτό δίλημμα αναφορικά με τη θυσία της κόρης του (205-217), ενώ στο τρίτο (410-426), που ανήκει στο πρώτο στάσιμο, άδουν οι *δόμων προφήται* (409) διεκτραγωδώντας την καταθλιπτική συνθήκη που κυριαρχεί στον οίκο του Μενελάου μετά τη φυγή της Ελένης. Να σημειωθεί δε, επιπρόσθετα, πως σε κανένα από

¹. Οι μεταφράσεις όλων των αισχύλειων χωρίων ανήκουν στον Κ. Χ. Μύρη.

τα δύο αυτά χωρία δεν προσδιορίζεται με ρητή διατύπωση το σημείο όπου περατώνεται ο ευθύς λόγος, σε αντίθεση με την μαντική ρήση της παρόδου.

Παραμένοντας όμως στην πάροδο και στη μαντεία του Κάλχαντα, να σημειωθεί κατ' αρχάς πως αυτή εισάγεται με ρήματα που υπογραμμίζουν την ευμέθοδη διενέργεια της μαντικής πρόγνωσης, που εκκινεί από την αισθητηριακή πρόσληψη, εξελίσσεται σε γνώση και απολήγει στη λεκτική εξωτερίκευση μέσω της οποίας παρέχεται το απομάντευμα: *ιδών ... ἐδάη ... εἶπε τεράζων* (123-125)². Στη συνέχεια, βεβαίως, η σαφήνεια της πρόρρησης αναφορικά με την άλωση της Τροίας δίνει τη θέση της σε μια μάλλον αινιγματική προειδοποίηση (131-137), η οποία συνεχίζεται στον ίδιο αμφίσημο και ασαφή τόνο μετά το εφύμνιον του χορού (βλ. Nooter, 2017: 150-151). Χαρακτηριστικά, ο Κάλχας δεν προλέγει μόνο τη θυσία της Ιφιγένειας αλλά η μαντεία του περιέχει και έναν έμμεσο υπαινιγμό στην κατοπινή εκδίκηση της Κλυταιμίστρας σε βάρος του Αγαμέμνονα (150-155). Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα σκοτεινό χωρίο, το οποίο καταλήγει, μέσω της συσσώρευσης επιθέτων, να αναγγείλει με δυσοίωνο τρόπο την αναπόδραστη παρέμβαση των Ερινύων: *μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος / οἰκονόμος δολία μνάμων μῆνις τεκνόποιος*³. Αξιοσημείωτο εδώ είναι το γεγονός ότι οι Αργεῖοι γέροντες αδυνατούν να συλλάβουν τη σημασία των υπαινικτικών, ομιχλωδών αυτών προειδοποιήσεων.

Ακολουθώντας τις θεωρητικές διευκρινίσεις του Calame διαπιστώνουμε πως κυριαρχεί εδώ εμφανώς η «ερμηνευτική» λειτουργία της χορικής φωνής. Ειδικότερα, ανατίθενται στον μάντη, φορέα ιδιάζουσας αυθεντίας που ξεπερνά εκείνη του χορού, στίχοι που συνδυάζουν την εκφραστική ισχύ με το σκοτεινό ύφος που συνήθως διακρίνει τον χρησμικό λόγο. Ιδιαίτερα η συσσώρευση των επιθέτων – που κανένα τους δεν είναι περιττό – αποδίδει όχι μόνο ύψος αλλά και ιεροπρέπεια στο άσμα (βλ. Medda, 2017: 109). Επιπλέον, η παράθεση της αινιγματικής προφητείας του Κάλχαντα δεν αφήνει μόνο χώρο σε μιαν ερμηνευτική φωνή ανησυχαστική που προϊδεάζει το κοινό, αλλά, καθώς πρόκειται μάλιστα για παλαιά προφητεία, ήδη γνωστή από καιρού στον χορό, παρέχει την αφορμή στους γέροντες ώστε να εκφράσουν με πηγαίο τρόπο τη συναισθηματική τους αντίδραση σε αυτήν. Ωσάν αυτή να αιωρείται απειλητικά στη σκέψη τους, όπως ακριβώς συμβαίνει στους *Επτά επί Θήβας*, όπου το μαντικό όνειρο, η αρά και οι παλαιοί χρησμοί κρατούν σε αγωνιώδη ταραχή τόσο τον Ετεοκλή όσο και τις Θηβαίες γυναίκες. Η ισχυρή συγκινησιακή αντίδραση του χορού εκφράζεται στην πάροδο του *Αγαμέμνονα* κατεξοχήν με το παρεμβαλλόμενο εφύμνιον *αἴλιον αἴλιον εἶπε, τὸ δ' εὖ νικάτω* («*Να λέμε μη χειρότερα και σε καλό να βγει*», 121, 138, 159), εφύμνιον το οποίο στον στίχο 138 διακόπτει τη συνέχεια της προφητικής ρήσης. Πέραν όμως της συγκινησιακής φωνής ανακρούεται και μια ευδιάκριτη επιτελεστική φωνή, κατ' αρχάς από το στόμα του ίδιου του Κάλχαντα: *ἴηιον δὲ καλέω Παιᾶνα* (146). Πρόκειται για μιαν έκκληση στον Απόλλωνα – θεό με ισχυρή παρουσία μέσα στην πάροδο – να διασφαλίσει την αἴσια και αδιατάρακτη αναχώρηση του στόλου. Η έκκληση αυτή λαμβάνει την οικεία μορφή της παιανικής επίκλησης, σηματοδοτώντας την ὄσμωση του χορικού ἄσματος εδώ με το μελικό είδος του παιάνα: ὄσμωση που έχει ως τυπικότερα παραδείγματα στην τραγωδία την πάροδο του *Οιδίποδος Τυράννου* και τη μονωδία του *Ίωνα* στην αρχή του ομώνυμου δράματος του Ευριπίδη (82-183) (βλ. Swift, 2010: 70-103).

Στην τελετουργική χειρονομία του μάντη, μέσω της οποίας επιχειρούσε τότε να επηρεάσει τα δρώμενα, έρχεται να ανταποκριθεί ο χορός με μία δική του, ευχετική επιτελεστική πράξη, που δεν είναι άλλη, βεβαίως, από τον περίφημο Ὑμνο στον Δία (160-183). Η αναπομπή του ὕμνου αυτού σηματοδοτεί μιαν έκδηλη ερμηνευτική αμηχανία και τη συνακόλουθη καταφυγή στον υπέρτατο θεό ως μοναδικό και αυτοτελές σημείο αναφοράς, από το οποίο θα εκκινήσει δυνητικά η όποια προσπάθεια κατανόησης του τρόπου με τον οποίο παρεμβαίνει το θεῖον στα ανθρώπινα πράγματα (μεταξύ μιας εκτεταμένης βιβλιογραφίας βλ. Smith, 1980 και συνοπτικά Medda, 2017: 115-135· Schenker, 1994· Fraenkel, 1962: 64-65). Η εφεκτική αυτή στάση του χορού εξωτερικεύεται ως έκφραση «καθαρής λατρείας» (purerworship), για να υιοθετήσουμε έναν θρησκευολογικό όρο του NinianSmart. Με τον όρο αυτόν νοείται η απόδοση «αἴνου ή

². Πρβλ. *Επτά επί Θήβας* 24-26.

³. «προσμένει η οργή / φοβερή να χτυπήσει στην ώρα της, οικόσιτη, πανούργα / και μακρόθυμη, εκδίκηση του τέκνου της ζητώντας».

τιμής προς τον Θεό»· ορίζεται δε ως «καθαρή» η λατρευτική αυτή χειρονομία, καθώς «αποδίδεται λατρεία επειδή οφείλεται λατρεία», δεδομένου ότι ως σημείο «φυσικής» εστιάσής της ορίζεται το ιερό, το *numinosum* (βλ. Smart, 1972: 74, 93-94). Περαιτέρω, ο Ύμνος στον Δία εισάγεται μέσω μιας προσδιοριστικής αναφορικής πρότασης (*ὅστις ποτ' ἔστιν*) η οποία έχει επενδυθεί τη χροιά μιας οιονεί φιλοσοφικού χαρακτήρα αβεβαιότητας. Η αναπάντεχη αυτή έκφραση διανοητικής ανισχυρότητας ενισχύει τόσο την ιεροπρέπεια της στιγμής όσο και τη γενικότερη εκδήλωση *ἀπορίας* και αγωνίας του χορού αναφορικά με την έκβαση των πραγμάτων. Μόνη βεβαιότητα, η οποία όμως προτυπώνει, ανεπίγνωστα έστω, τη συνέχεια της πλοκής, είναι η προβολή της σημασίας της φρονήσεως (*φρονεῖν*) και της αρχής που συνοψίζεται ως *πάθει μάθος* (176-178).

Έχοντας παρουσιάσει, λοιπόν, σε αδρές γραμμές το εκφωνητικό πολύπτυχο του χορικού άσματος στο σημείο αυτό της παρόδου, τίθεται στη συνέχεια το ερώτημα αναφορικά με το πώς θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί σκηνικά η ένθεση της μαντικής πρόρρησης του Κάλχαντα στην ωδή. Εύστοχα θέτει το ερώτημα η Judith Fletcher: τι ακριβώς συμβαίνει όταν ένας χορός ο οποίος αφηγείται μιαν ιστορία παρουσιάζει αναπαραστατικά τα λόγια ενός χαρακτήρα που έχουν παρεμβληθεί στην αφήγηση; Αποβάλλει, εν προκειμένω, ο χορός το «προσωπείο» του (*persona*) και λειτουργεί ως «φερέφωνο» του ομιλούντος προσώπου ή διατηρεί ακόμη τον έλεγχο του αφηγηματικού μίτου (βλ. Fletcher, 1999: 30-31); Όπως σημειώνει εύστοχα η Sarah Nooter, στο ακροατήριο του μάντη, το οποίο τελεί σε σύγχυση, θα πρέπει να συγκαταλεχθεί και ο χορός των γερόντων ο οποίος άδει, αλλά και συνάμα «ακούει» να εκφέρεται μια μαντεία που προλέγει τη δεινή έκβαση των πραγμάτων, μαντεία η οποία όμως παραμένει σκοτεινή. Υπ' αυτήν την έννοια η φωνή τους γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ του αγνοούντος εαυτού στον οποίο ενοικούν και του γνωρίζοντος εαυτού τον οποίο μπορούν μόνο να παρουσιάσουν διαμέσου της επιτέλεσης (Nooter, 2017: 150-153). Ως προς το ζήτημα καθαυτό της σκηνικής πραγμάτωσης – αν δηλαδή ακούγεται η φωνή του Κάλχαντα ως διακριτή από εκείνη των γερόντων, προτείνει τις εξής λύσεις: ένα ενδεχόμενο είναι, προφανώς, να ανέκρουε ο χορός το άσμα με ενιαία, απαράλλακτη εκφορά· μια δεύτερη εκδοχή θα ήταν να υιοθετούσε ο χορός ιδιαίτερη φωνητική χροιά ή τονικό ύψος προκειμένου να αποδώσει, εν είδει «εγαστριμυθίας», τη ρήση του μάντη, επιλογή που θα επέτρεπε στους χορευτές να εισέρχονται ή να εξέρχονται τάχιστα από τον εν λόγω χαρακτήρα⁴. Τρίτη εκδοχή την οποία προτείνει είναι να επιτελούσε ένα μέλος του χορού το άσμα του Κάλχαντα ενώ τα υπόλοιπα θα ανέπεμπαν ομαδικά το εφύμνιον. Στην περίπτωση αυτή η φωνή του μάντη μπορεί όχι μόνο να θεωρηθεί πως «εισβάλλει» στο χωροχρονικό πεδίο των γερόντων, αποκαλύπτοντας τους περιορισμούς της δικής τους αυθεντίας, αλλά επιπλέον εμφανίζεται ο μάντης να οικειοποιείται το άσμα τους, εκφέροντας ο ίδιος το εφύμνιον, «υποδουόμενος» άρα τη χορική φωνή με τον τρόπο πάλι της εγαστριμυθίας.

Ασφαλώς και δεν γνωρίζουμε πώς πραγματώθηκε επιτελεστικά η πάροδος του *Αγαμέμνονα* το 458 στο Θέατρο του Διονύσου, δικαιούμαστε όμως να διατυπώσουμε συναφείς υποθέσεις που θα αφορούν είτε στην πρώτη παράσταση είτε ενδεχομένως και σε κατοπινές επαναλήψεις κατά την αρχαιότητα. Αναφορικά, λοιπόν, με την πρόρρηση του Κάλχαντα – και τροποποιώντας την τρίτη εικασία της Nooter – θα αντιπρότεινα την υπόθεση μιας καθαρά μιμητικής ορχηστικής παρουσίας. Όπως έχει επισημάνει ο Rush Rehm, είναι εύλογο να εικάσουμε πως οι αρχαίοι τραγικοί χοροί δεν θα απέφευγαν ολωσδιόλου στιγμές μιμητικής επιτέλεσης: σε αυτές τις περιπτώσεις μεμονωμένοι χορευτές θα κινούνταν αυτόνομα ενώ η ομάδα θα διατηρούσε τον βασικό της ρυθμό τη στιγμή που σόλο φωνές θα προέκυπταν σε σημεία δραματικώς αποτελεσματικά (Rehm, 2016: 62).

Αξίζει εδώ να θυμίσουμε πως η επιλογή αυτή της ευθέως δραματικής επιτέλεσης του χορικού είχε υιοθετηθεί από τον σκηνοθέτη Αλέξη Σολομό τόσο στις *Ικέτιδες* του 1964 για την αναπαράσταση των παθών της Ιούς (Αρβανίτη, 2021: 291) όσο και στην *Ορέστεια* που ανέβασε στην Αμερική το 1966 (στο Φεστιβάλ του Ypsilanti, στο Μίσιγκαν). Όταν, λοιπόν, στην

⁴. Μέσω του όρου «εγαστριμυθία» (*ventriloquism*) θέλει να δηλώσει η Nooter το γεγονός ότι τα μέλη του χορού μεταθέτουν την «πηγή προέλευσης» της φωνής τους από τη συλλογική σκηνική τους ταυτότητα στα σώματα απόντων ομιλητών.

πάροδο του *Αγαμέμνονα* μεταφέρεται η πρόρρηση του Κάλχαντα σε ευθύ λόγο (στ. 126 και εξής), η σκηνοθετική υπόδειξη για τον ηθοποιό είναι: «Όχι στόμφο – *μὰ inspired (Artaud) προχωρεί σὰν Κάλχας (...)*» και στη συνέχεια «*The Ch[orus] become possessed (...)*» [βλ. αναλυτικά Μαρίνης (υπό δημοσίευση): επίσης, Σολομός, 1980: 71-73)]⁵. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά στο έργο του *Τί πρὸς Διόνυσον*, «*Τὸ νὰ ἐκτελοῦν οἱ τραγικοὶ χορευτὲς πλαστικὰ – κι ὄχι μονάχα λυρικά – ὀρισμένα στάσιμα, εἴτανε δίχως ἄλλο ἕνας ἀπὸ τοὺς χορογραφικοὺς νόμους ποὺ θέσπισε ὁ Αἰσχύλος*» (Σολομός, 1993: 92). Αυτοῦ του τύπου το «μυμόδραμα» ή η «οραματική αναπαράσταση», ὅπως αποκαλεῖ το εἶδος αὐτό της χορικής επιτέλεσης ο Σολομός (Σολομός, 1993: 89), δεν συνιστᾶ απλῶς σκηνοθετική καινοτομία, ἀλλὰ ἀναδεικνύεται ἐπὶ της οὐσίας ὡς ἕνα σχόλιο πάνω στην ἀρχαία χορική ἐν γένει – και ἐκτὸς του δράματος – επιτέλεση.

2. Πρῶτο στάσιμο – δόμων προφήται

Παραλείπουμε ἐδῶ, γιὰ λόγους συντομίας, τὴν ἀνάλυση τῶν λόγων τοῦ Αγαμέμνονα στὴν πάροδο, καθὼς ἐρχεται ἀντιμέτωπος με τὸ ἀνήκουστο δῆλημα νὰ θυσιάσει ἢ μὴ τὴν Ἰφιγένεια (206-217). Πρόκειται γιὰ ἕνα σαφῶς περιγεγραμμένο παράθεμα ἐκεῖ, που ἀσφαλῶς και θα μπορούσε ἐξίσου νὰ ἐκφωνηθεῖ ἀπὸ μίαν ὄλο φωνή, κατὰ τὰ πρότυπα τῶν στίχων τοῦ Κάλχαντα⁶. Θα προχωρήσουμε ἀμεσα, λοιπὸν, ἐδῶ στὴν τρίτη ἐμφάνιση εὐθέως λόγου στὸν Αγαμέμνονα, ἡ ὁποία παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ και ὀρισμένη ἐρμηνευτικὴ δυσχέρεια: πρόκειται γιὰ τὴ μαρτυρία τῶν *προφητῶν* τοῦ *δόμου* ἀναφορικὰ με τὴ θλίψη που βιώνει ὁ Μενέλαος στα ἀνάκτορα μετὰ τὴ φυγὴ τῆς Ελένης (408-426). Κατ' ἀρχὰς δὲν εἶναι προφανὴς ἡ ταυτότητα τῶν προσώπων ἐκείνων που καλοῦνται *δόμων προφήται* και στα ὁποία ἀποδίδεται τὸ παράθεμα. Ὅπως σημειώνει ὁ Medda (Medda, 2017: 257-259), πρόκειται γιὰ λεπτὸ φιλολογικὸ ζήτημα, καθὼς ἡ ἴδια ἡ λέξη *προφήται* εἶναι πολὺσημη (Motte, 2013: ἰδίως 12-20). Ἡ πιο διαδεδομένη ἐρμηνεία ἀποδίδει τὴν ἐκφραση *δόμων προφήται* ὡς «ερμηνεῖς τῶν ἱερῶν πραγμάτων» ἢ «μάντιες»: δὲν εἶναι, ὠστόσο, πειστικὴ ἡ ἀπόψη αὐτή, καθὼς δὲν μαρτυρεῖται ἡ ὑπαρξὴ μάντεων στα βασιλικά ἀνάκτορα. Ἐπίσης, τὰ λόγια που τοὺς ἀποδίδονται δὲν ἔχουν χαρακτῆρα προφητικὸ ὅτε ἐξάλλου ἡ φυγὴ τῆς Ελένης και ἡ συνακόλουθη ψυχικὴ δοκιμασία τοῦ Μενελάου συνιστᾶ σκοτεινὸ γεγονός που καλεῖ σε ἐρμηνεία, ὅπως λόγου χάριν τὸ ὄνειρο τῆς Κλυταιμῆστρας στὶς *Χοηφόρους* (Medda, ὁ.π.). Ἐδῶ ὑπεισέρχεται και τὸ ζήτημα τῆς ἐκτασης τοῦ παραθέματος: ἐφόσον δηλαδὴ δὲν συνεχίζεται πέραν τοῦ στίχου 426 [βλ. (Athanasaki, 1994: ἰδίως 156-157): πρβλ. Grethlein, 2013: 87-88)]⁷, τότε εἶναι μάλλον προτιμότερο νὰ ἐκλάβουμε τοὺς *προφήτες* ὡς οἰονεῖ «*ἐκπροσώπους τοῦ οἴκου*» (Raeburn & Thomas, 2011: 114).

Ἡ ἰδιαίτερη συνεισφορά τῶν *προφητῶν* σε ἐπίπεδο δραματουργικὸ ἐγκείται, ὅπως σημειώνει ἡ Fletcher, στὸ γεγονός ὅτι παρέχουν μίαν πιο κοντινὴ ματιὰ στὴν ψυχικὴ κατάσταση τοῦ Μενελάου ἀπὸ ὅ,τι θα μπορούσε ὁ χορὸς «*αληθοφανῶς*» νὰ εξασφαλίσαι. Ἡ σιωπηλὴ ἀγωνία τοῦ Μενελάου ἐρχεται, στὴ συνέχεια, νὰ ταυτιστεῖ με τὴ δοκιμασία που θα πλήξει τοὺς οἴκους τῶν Αχαιῶν ευρύτερα. Ἐπιπλέον, κατὰ τὴν ἴδια μελετήτρια, ἡ ἀσάφεια ὡς πρὸς τὸ σημεῖο ὅπου περατῶνεται τὸ παράθεμα διευκολύνει τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ πρῶτο ἡμισυ τῆς ὠδῆς, που διαθέτει ἐπινίκιο τόνο, στὸ δεῦτερο μέρος ὅπου ἡ ἀτμόσφαιρα βαραίνει ἐξαιτίας τῆς ρεαλιστικῆς ἀποτίμησης τῆς πραγματικότητος τοῦ πολέμου. Ἄρα, καθὼς ἐπισημαίνει ἡ Fletcher, ἡ φωνὴ τῶν *προφητῶν*, που δὲν ἀποτελοῦν πρόσωπα σαφῶς ταυτοποιήσιμα, φθίνει και τελικὰ συνταυτίζεται με τὸ ἀνήσυχο, στοχαστικὸ ἄσμα τοῦ χοροῦ που ἀκολουθεῖ (Fletcher, 1999: 35-36). Θα διαφωνήσω, ὠστόσο, ἀναφορικὰ με τὸ ἀν ἐξελίσσεται ἡ ὠδὴ, πέραν τοῦ στίχου 426, σε μίαν οἰονεῖ «*υβριδικὴ ἐκφώνηση*» με τὴν μπαχτινικὴ ἔννοια. Θεωρῶ πως οἱ στίχοι 427-428 (*τὰ μὲν κατ' οἴκους ἐφ' ἐστίας ἄχη / τὰ δ' ἐστὶ καὶ τῶνδ' ὑπερβατότερα*) ἀποτελοῦν μίαν ἐστὼ ὄχι ρητὴ, ἀλλὰ πάντως ἀρκετὰ καθαρὴ ἔνδειξη ὡς πρὸς τὸ πέραν τοῦ παραθέματος. Μόνον ἡ λέξη

⁵. Το παράθεμα εἶναι ἀπὸ τὸ σκηνοθετικὸ τετράδιο τῆς *Ὁρέστειας* που ἀνήκει στὸ Ἀρχεῖο Ἀλέξη Σολομοῦ στὸ ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ (*Αγαμέμνων*, σελ. 3r).

⁶. Αὐτὴ εἶναι και ἐδῶ ἡ ἐπιλογή τοῦ Σολομοῦ: «*Ὅλοι ὄρθιοι – παίρνουν θέση γύρω ἀπὸ τὸν Αγαμέμνονα*» (*Αγαμέμνων*, σελ. 5r).

⁷. Σύμφωνα με τὴ Λουκία Αθανασάκη ὁ λόγος τοῦ Κάλχαντα πρέπει νὰ ἐπεκταθεῖ ὅστε νὰ προφητεῦει ἐκεῖνος και τὴ μοῖρα τῶν οἰκογενειῶν τῶν Ἀργείων.

οἴκους διαθέτει ορισμένη αμφισημία καθώς εκλαμβάνεται μεν ως δηλωτική του *δόμου* του Μενελάου, αλλά συνάμα μπορεί να θεωρηθεί – και λόγω του ενεστώτα – ότι υπαινίσσεται τους οίκους των Αχαιών εν γένει. Υπ’ αυτήν την έννοια κρίνω πως η αναφορά στα δυσοίωνα, θλιβερά όνειρα (420-426) – διατυπωμένη σε (ιστορικό) ενεστώτα – παραπέμπει σε δοκιμασία αποκλειστικά του Μενελάου· κατ’ αυτόν τον τρόπο δικαιολογείται και το γεγονός ότι η μνεία τους ανατίθεται από τον χορό σε *προφήτας* του οίκου. Δεν υφίσταται, άρα, λόγος να υποτεθεί η ύπαρξη «διπλής φωνής» η οποία να υπονοεί ταυτόχρονα τα «τωρινά» δεινά των Αχαιών, όπως υποθέτει η Fletcher (Fletcher, 1999: 38-39). Είναι, κατά τη γνώμη μου, αρκετά ισχυρή και σημασιολογικά φορτισμένη η λέξη *προφήται* ώστε να μην είναι σκόπιμο να της αποστερήσουμε τις ειδικές συνδηλώσεις της – αν μη τι άλλο εκείνες του «εκ των έσω» γνώστη.

Τούτο συνεπάγεται, άραγε, την εκφορά των στίχων 410-426 από έναν χορευτή, όπως υποθέσαμε αναφορικά με την πρόρρηση του Κάλχαντα, ή ενδεχομένως από ομάδα τελεστών; Όχι απαραίτητα από έναν – αν και αυτό δεν μπορεί προφανώς να αποκλειστεί. Στην περίπτωση που οι προκείμενοι στίχοι εκφωνούνται ομαδικά από τον χορό, ασφαλώς η εναρκτήρια επιφώνηση *ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι* (410) μπορεί να θεωρηθεί πως γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ του «τότε» και του «τώρα» ακριβώς μέσω μιας εκφωνητικής εγγαστριμυθίας, όπως σημειώνει η Nooter. Εμφανίζεται, άρα, ο χορός να εγκατοικεί μέσω των οφθαλμών και της φωνής των *ἄλλων* αυτών σεβασμίων προσώπων τα δώματα του Μενελάου μαρτυρώντας την ψυχική του διάθεση – μέχρι και τα όνειρά του (Nooter, 2017: 39). Η σκηνική δραστηριότητα της συγκεκριμένης εκφωνητικής εκδοχής δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί, ιδίως μάλιστα εάν σύνολη η χορική ομάδα αναφωνούσε *ἰὼ ἰὼ δῶμα* στραμμένη προς το *δῶμα* του ετέρου Ατρείδη, που κρύβει τα δικά του ολέθρια πάθη. Παρά ταύτα, δεν θα πρέπει να κριθεί απίθανη η εκφορά των στίχων 410-426 από ομάδα χορευτών, από ένα ημιχόριο ή και από έναν μοναδικό χορευτή, καθώς παρόμοια επιτέλεση θα εισήγαγε το στοιχείο της διαλογικότητας ενισχύοντας την αυτονομία της φωνής των *προφητῶν*. Πάντως η ομαδική εκφορά (έστω από τμήμα του χορού) των εν λόγω στίχων διαφοροποιεί εμφανώς το χωρίο αυτό από την πρόρρηση του Κάλχαντα στην πάροδο – εξάλλου η αυθεντία που εκφράζει ο Κάλχας είναι σαφώς υψηλότερη και η μαντική του ρήση συνιστά από μόνη της ένα αξιομνημόνευτο στιγμιότυπο της όλης τρωικής εκστρατείας.

Μέσω των λεπτών αυτών αποχρώσεων και διαφοροποιήσεων που απαντούν στα χωρία τα οποία αναλύσαμε αναδεικνύεται η ποικίλη υφή, αλλά και η περίτεχνη σύμπλεξη της χορικής πολυφωνίας στον *Αγαμέμνονα*. Συνακόλουθα, προβάλλει η ανάγκη να εξερευνήσουμε, απαλλαγμένοι από κληρονομημένες ερμηνευτικές έξεις, τις πιθανές εκδοχές σκηνικής πραγμάτωσης των στίχων αυτών. Η ιδιάζουσα σημασία τους έγκειται στο γεγονός ότι αναδεικνύουν – ιδίως μέσω της χρήσης του ευθέος λόγου – την αρχετυπική σημασία της *μιμήσεως* ως «αναπαράστασης» ενός μυθικού συμβάντος ή «ενσάρκωσης ενός χαρακτήρα», για να αναρθούμε πάλι στη θεωρητική σύλληψη του Gregory Nagy. Υπ’ αυτή την έννοια εμπλουτίζεται, άρα, και σύνολη η εικόνα που σχηματίζουμε για τον ρόλο της χορείας στο πλαίσιο της τραγικής ποίησης, όχι μόνο δραματουργικά, αλλά και από τη σκοπιά της ορχηστικής πράξης και επιτέλεσης.

Βιβλιογραφία

- Αρβανίτη, Κ. (2021). *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο. Τόμ. Β΄: Τάκης Μουζενίδης, Αλέξης Μινωτής, Αλέξης Σολομός*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Athanassaki, L. (1994). Choral and Prophetic Discourse in the First Stasimon of the *Agamemnon*. *Classical Journal*, 89, 149-162.
- Bierl, A. (2018). The mise en scène of Kingship and Power in Aeschylus’ “*Seven against Thebes*”: Ritual Performativity or Goos, Cleonomancy and Catharsis. *Skenè* 4, 19-54.
- Calame, C. (1998). La poésie lyrique grecque, un genre inexistant? *Littérature*, 111, 87-110.
- (2013). Choral Polyphony and the Ritual Functions of Tragic Songs. In R. Gagné & M. G. Hopman (Eds.). *Choral Mediations in Greek Tragedy* (pp. 35-57). Cambridge: Cambridge University Press.

- (2017). *La Tragédie chorale: poésie grecque et rituel musical*. Paris: Les Belles Lettres.
- Fletcher, J. (1999). Choral Voice and Narrative in the First Stasimon of Aeschylus “Agamemnon”. *Phoenix* 53 (1/2), 29-49.
- Fraenkel, E. (1962). *Aeschylus Agamemnon*. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press.
- Grethlein, J. (2013). Choral Intertemporality in the *Oresteia*. In R. Gagné και M. G. Hopman (Eds.). *Choral Mediations in Greek Tragedy* (pp. 78-99). Cambridge: Cambridge University Press.
- Marinis, A. (2012). Seeing Sounds: Synaesthesia in the Parodos of “Seven against Thebes”. *Λογεῖον/Logeion*, 2, 26-59. Δημοσίευση στὸ διαδίκτυο: <https://www.logeion.upatras.gr>.
- Medda, E. (2017). *Eschilo, Agamennone*. Vol. 2. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Motte A. (2013). Qu’entendait-on par prophètes dans la Grèce ancienne? *Kernos*, 26, 9-23.
- Μαρίνης, Α. (υπό δημοσίευση). Η *Ορέστεια* του Αλέξη Σολομού στην Αμερική. Σκηνική προσέγγιση και ιδεολογικό υπόβαθρο. Στὸ Κωνσταντῖνα Γεωργακάκη και Γωγὼ Βαρζελιώτη (Επιμ.). *Αλέξης Σολομός. Ο ευπατρίδης μύστης του πνεύματος*. Αθήνα.
- (2021). Χορική πολυφωνία καὶ ἀρχαία τραγωδία. Ἡ ἐρμηνευτική προσέγγιση τοῦ Claude Calame. *recto/verso*, 3, 40-60.
- Μύρης, Κ. Χ. (1989). *Αισχύλου Ορέστεια*. Αθήνα: Εστία.
- Nagy, G. (1990). *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of An Epic Past*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press. Ανακτήθηκε από: <https://chs.harvard.edu/book/nagy-gregory-pindars-homer-the-lyric-possession-of-an-epic-past/>
- Nooter, S. (2017). *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Raeburn, D. & Thomas, O. (2011). *The Agamemnon of Aeschylus: A Commentary for Students*. Oxford: Oxford University Press.
- Rehm, R. (2016). *Understanding Greek Tragic Theatre*. London: Routledge.
- Schein, S. (2009). Narrative Technique in the Parodos of Aeschylus’ *Agamemnon*”. In J. Grethlein και A. Rengakos (Eds.). *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature* (pp. 377-398). Berlin-New York: Walter De Gruyter.
- Schenker, D. J. (1994). The Chorus’ Hymn to Zeus: Aeschylus, *Agamemnon* 160-183. *Syllecta Classica* 5, 1-7.
- Smart, N. (1972). *The Concept of Worship*. London: Palgrave Macmillan.
- Smith, P. M. (1980). On the Hymn to Zeus in Aeschylus’ *Agamemnon*. Chico, Calif.: Scholars Press.
- Σολομός, Α. (1993). *Τί πρὸς Διόνυσον*. Αθήνα: Δίφρος.
- Σολομός, Α. (1980). *Βίος καὶ παίγνιον: σκηνή, προσκήνιο, παρασκήνια*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Swift, L. A. (2010). *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press.

Ικέτιδες του Ευριπίδη Πολιτική και Θρησκεία στην Αθήνα και στην Ελευσίνα

Ανδρέας Γ. Μαρκαντωνάτος

Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας
b1938@otenet.gr

Εισαγωγή

Ήδη από τη δεκαετία του '70 παρατηρήθηκε μία εξόχως σημαντική εξέλιξη στο πεδίο της ερμηνευτικής ανάλυσης του αττικού δράματος, η οποία μάλιστα παραμένει εξίσου επιδραστική ακόμη και μέχρι σήμερα, και τα πολυάριθμα επακόλουθά της συνεχίζουν να έχουν ισχυρή απήχηση σε πλείστους ερευνητικούς τομείς. Ευεργετικό αποτέλεσμα αυτής της σπουδαίας επιστημονικής προόδου που σημειώθηκε εν σχέσει προς τη βαθύτερη διερεύνηση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου ήταν ότι οι μελετητές της αττικής τραγωδίας και κωμωδίας μπόρεσαν να φωτίσουν εναργέστερα και ευχερέστερα μίαν ευρύτατη δέσμη συναφών δυσεπίλυτων νοηματικών προβλημάτων και αμφιλεγόμενων κριτικών προσεγγίσεων. Η σύγχρονη θεωρητική τάση του Νέου Ιστορισμού και η όσο το δυνατόν 'αυθεντικότερη' ανάγνωση των αρχαίων κειμένων ειδικότερα παρακίνησαν πολλούς ερευνητές να ασπαστούν την εξαιρετικά χρήσιμη και εποικοδομητική άποψη ότι κάθε εποχή διαθέτει τον δικό της κώδικα αναφοράς, ο οποίος σύγκειται από καθορισμένες ιστορικές αρχές και αξίες, με τις οποίες τα εκάστοτε λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά δημιουργήματα είναι άρρηκτα συνυφασμένα, και επομένως ενδεδειγμένο θα ήταν όλα ανεξαιρέτως τα ερμηνευτικά ερωτήματα να απαντηθούν εν πρώτοις εντός του πολιτικού, κοινωνικού, ηθικού και θρησκευτικού πλαισίου όπου ανέκυψαν εξ αρχής. Με άλλα λόγια, και συναφώς προς τη δική μου εξέταση του πράγματος, τα αττικά τραγικά έργα σκόπιμο θα ήταν να ερμηνεύονται μέσα από το βλέμμα των αρχαίων θεατών· ιδιαίτερα, τα προτακτικά θέματα και οι προεξάρχουσες ιδέες που διαπνέουν αυτά τα μεγαλειώδη θεατρικά δημιουργήματα επιβεβλημένο είναι, πλην των άλλων, να αναλύονται διεξοδικά και εντός του ιστορικού περιγράμματος που ορίζεται από το ευρύτερο αξιακό σύστημα της δημοκρατικής Αθήνας του πέμπτου αιώνα π.Χ. Ευκταίο θα ήταν κατ' ακολουθίαν οι σύγχρονοι μελετητές του αττικού δράματος να διερμηνεύουν κατά το δυνατόν τα έργα σύμφωνα με το νοηματικό περιεχόμενο που θα είχαν κατά την αρχαιότητα (Βλ. Goldhill, 1990· Bowie, 1993: 1-17 και 1997· Lada-Richards, 1999: 1-16· Seaford, 2000· Sourvinou-Inwood, 2003: 1-66· Hesk, 2007· Μαρκαντωνάτος 2021).

Λαμβάνοντας υπ' όψιν αυτήν την αξιοσημείωτη εξέλιξη που προλείανε το έδαφος για μία σαφώς αποτελεσματικότερη εξιχνίαση των κεντρικών μοτίβων και μηνυμάτων του αττικού θεάτρου, στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσω να αναδείξω, μέσα από τη λεπτομερή ερμηνευτική ανάλυση ενός ευριπίδειου έργου, την πολυδύναμη συνεκφορά του ομιλητικού σφρίγγους που χαρακτηρίζει την τραγική έκφραση με τις πλούσιες και ποικίλες πολιτικές, κοινωνικές και θρησκευτικές αποχρώσεις της θεατρικής φωνής του αττικού δράματος. Μία πλειάδα ερευνητών ειδικότερα έχουν ορθώς υποστηρίξει ότι στη διάρκεια της ριζοσπαστικής αθηναϊκής δημοκρατίας η θρησκεία απέκτησε ιδιαίζοντως σημαίνοντα ρόλο μέσα στο αενάως εξελισσόμενο πολιτικό γίγνεσθαι περισσότερο από κάθε άλλη εποχή (Πρβλ. Sourvinou-Inwood, 1990, 1991, 1995 και 2003 με περαιτέρω βιβλιογραφία). Καθ' όμοιον τρόπο, οι ευριπίδειες *Ικέτιδες* αρύονται από τις ακένωτες πηγές του πολιτικού και θεολογικού προβληματισμού στην αθηναϊκή πόλη της κλασικής περιόδου, προκειμένου να προσδώσουν περαιτέρω ερμηνευτική και δραματουργική δυναμική στα σκηνικά επεισόδια (Βλ. Foley, 2001: 36-44· Morwood, 2002: 31-35, 2009, 2012 και 2020· Mendelsohn, 2002· Rehm, 2002: 25-34· Konstan, 2005· Kavoulaki, 2008· Storey, 2008 και 2014· Walton, 2009: 89-92· Papadodima, 2011· Vinh, 2011· Dee, 2015· Ringer, 2016: 131-145. Πρβλ. επίσης Zuntz, 1955: 1-25·

Conacher, 1956, 1967: 93-108 και 1998: 94-99· Michelini, 1994 και 1997· Goff, 1995· Scully, 1996· Jouan, 1997· Mills, 1997: 87-128, 2020).

Η Εξιστόρηση του Αθηναϊκού Μεγαλείου στην Ελευσίνα

Θα μπορούσαμε, καθώς νομίζω, να παρατηρήσουμε ότι η υπόθεση του εν λόγω τραγικού έργου εκτυλίσσεται εντός ενός εμβληματικού σκηνικού, όπου συμφύρονται επίκαιρες πολιτικές ιδέες και θρησκευτικές αντιλήψεις. Η συνάρθρωση πιο συγκεκριμένα βασικών συστατικών στοιχείων της δημοκρατικής ιδεολογίας με αρχές και αξίες πανελλαδικής αποδοχής τεκμηριώνει την άποψη ότι η πόλη-κράτος της Αθήνας επεδίωξε να αντλήσει έμπνευση από ένα τεράστιο και πολυειδές φάσμα ιστορικών και μυθολογικών τόπων, με σκοπό να εμπεδώσει θεμελιώδη πολιτικά προτάγματα στις ψυχές των πολιτών της. Αναμφισβήτητο είναι προς τούτους ότι, κατά τρόπον παρεμφερή με ό,τι συμβαίνει στην πραγματικότητα, στο πεδίο του τραγικού δράματος όλες αυτές οι πολιτικές και θρησκευτικές συμβάσεις και σταθερές συσσωματώνονται σε ευρύτερα μορφώματα και ακολούθως αποκτούν μεγαλύτερη συνοχή και δυναμική. Εν ίση μοίρα και στην πόλη και στο θέατρο, η πολιτική και η θρησκεία αποτελούν τον αξονικό πυρήνα ενός ιδιαιζόντως περίπλοκου ιδεολογικού πλέγματος. Άλλως ειπείν, στην κλασική Αθήνα οι θρησκευτικές αντιλήψεις συχνά ενδυναμώνουν τα πολιτικά φρονήματα.

Οφείλουμε επομένως να επισημάνουμε ότι ένα μεγάλο μέρος από τη δραματική δύναμη των ευριπίδειων *Ικετίδων* ερείδεται στην προαναφερθείσα σύμμιξη όλων αυτών των αξιακών σημάτων και ιδεολογικών αρχών, η οποία, συν τοις άλλοις, εμπεριέχει μία πληθώρα απαρέγκλιτων νόμων και κανόνων της δημοκρατικής αθηναϊκής πόλης. Αξίζει επιπροσθέτως να υπογραμμίσουμε ότι αυτή η συστηματική επανεγγραφή μιας πλειάδας σύγκαιρων πολιτικών και κοινωνικών αρχών και αξιών επάνω στο σώμα ενός έργου, που κατά πάσα πιθανότητα παραστάθηκε λίγο πριν από ή λίγο μετά το 421 π.Χ., στοχεύει κατά κύριο λόγο να διεγείρει έντονα συναισθήματα σε ένα θεατρικό κοινό ποικίλης σύνθεσης και πλούσιας διαστρωμάτωσης (Morwood, 2007: 26-30). Στην προκειμένη περίπτωση, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η αδιάπτωτη έμφαση που προσδίδεται σε ιδιαίτερα θρησκευτικά βιώματα και συγκεκριμένα πολιτικά συμβάντα με τη βοήθεια έγκριτων ρητορικών τρόπων και μεθόδων έχει ως στόχο να προβάλλει τις πολύμορφες διασυνδέσεις μεταξύ της θρησκείας και της πολιτικής κατά την εποχή της αθηναϊκής ηγεμονίας. Πράγματι, πρέπει να τονιστεί στο σημείο αυτό ότι η αθηναϊκή πολιτεία επιδεικνύει μίαν έντονη τάση να συνδυάζει γόνιμα και δημιουργικά την πολιτική με τη θεολογία μέσω της ομιλητικής τέχνης και της ρητορικής δεινότητας. Κατά τη διάρκεια της ταραχώδους ιστορίας της πόλης-κράτους των Αθηνών σημαντικά πολιτικά κινήματα και στρατιωτικά εγχειρήματα επιζήτησαν να αντλήσουν ηθικό κύρος από τη στενή συνοικειώσή τους με εμβληματικά θρησκευτικά καθιδρύματα.

Στο έργο αυτό του Ευριπίδη σαφέστατα το ελευσίνιο σκηνικό λειτουργεί ως ένας μικρόκοσμος της ίδιας της Αθήνας (Lavagnini, 1947· Rehm, 1994, 110-121· Bowie, 1997· Mendelsohn, 2002: 135-223· Goff, 2004: 318-322). Ουσιώδεις καταστατικές συνθήκες της αθηναϊκής δημοκρατικής πολιτείας συναρμόζονται αδιάσπαστα με αυτό το σεπτό τέμενος πανελλήνιας αίγλης, το οποίο, πλην των άλλων, αποτελεί τη συμβολική συγκεφαλαίωση της εκπολιτιστικής αποστολής της πόλης και, έτι σημαντικότερον, καίτοι αναγνωρίζει ότι όλοι οι άνθρωποι είναι εξίσου ευάλωτοι ενώπιον του μοιραίου, δεν παύει να εμπνέει εδραίες ελπίδες για μίαν ευτυχισμένη μεταθανάτια ζωή. Κατά την άποψή μου λοιπόν λόγω των ετεροσωτηριακών συνδηλώσεων, των σχετικών με τη μεταθανάτια ολβιότητα του μύστη, το ελευσίνιο σκηνικό των ευριπίδειων *Ικετίδων* αντικατοπτρίζει την έντονη και αδιάπτωτη επικέντρωση του έργου στην άφθιτη δόξα που αποδίδεται στους πεσόντες των πολέμων μέσα από την προσφορά μεγάλωπρων επικήδειων τιμών και τη διοργάνωση λαμπρών εορταστικών εκδηλώσεων. Η τώνοντι εντυπωσιακή επίδειξη ομιλητικών τεχνικών και ρητορικών δεξιοτήτων, η οποία αναδεικνύει με ιδιαίτερη έμφαση τις ομοιοματικές αναλογίες μεταξύ του δραματοποιημένου μύθου των στρατηγών που έπεσαν μαχόμενοι μπροστά στις επτά πύλες της Θήβας και της εντόπιας παράδοσης, της σχετικής με την Δήμητρα και την Κόρη, παρακινεί τους θεατές να αναμοχλεύσουν και να αναστοχαστούν εμπειρίες και βιώματα που απορρέουν από την

ιδιότητάς τους ως Αθηναίων πολιτών. Μέσα από αυτήν την αξιοσημείωτη αμαλαγάτωση πολιτικών και θρησκευτικών αξιών, το εν λόγω έργο διακηρύσσει με διευκρινή ρητορική δεξιότητα και άφραστη αγορητική ωριμότητα το κεντρικό θεματικό μοτίβο, ότι δηλαδή και οι πεσόντες στο πεδίο μάχης και οι ευλαβείς μύστες — οι πρώτοι αφού θυσίασαν τη ζωή τους επ' ευεργεσία της πόλης τους και οι δεύτεροι αφού εναπόθεσαν τη ζωή τους στα χέρια μιας ελεήμονος θεότητας — έχουν απαμβλύνει τον τρόπο του θανάτου και έχουν οχυρωθεί έναντι της επισφαλούς ανθρώπινης κατάστασης και του αδιασάφητου των θνητών πραγμάτων (Markantonatos, 2016 με πλούσια βιβλιογραφία).

Πρόκειται εν ολίγοις για μία τυπική περίπτωση, στην οποία η ρητορικός εκλεπτυσμένη επίκληση θεολογικών αρχών και συνθηκών λειτουργεί ως ιδιαίτερα αποτελεσματικό μέσο για την περαιτέρω ενδυνάμωση των ευρύτερων πολιτικών μηνυμάτων. Αξίζει μάλιστα να τονιστεί στο σημείο αυτό ότι συγκεκριμένες ομιλητικές αναφορές σε γενικότερες θεματικές που άπτονται οικουμενικών δημοκρατικών ιδεωδών και πανελληνίων αξιών αποβλέπουν, συν τοις άλλοις, στο να μετασηματίσουν τον αξονικό πυρήνα του έργου σε μίαν ενοποιημένη στρατηγική ηγεμονικής στόχευσης. Κατά τις τελευταίες δεκαετίες ρηζικέλευθες συμβολές στον τομέα της μελέτης της αρχαιοελληνικής θρησκείας έχουν εδραιώσει την πεποίθηση ότι τα θεολογικά θέσμια και τα λατρευτικά καθιδρύματα επιτελούν καθοριστικό ρόλο στην ενίσχυση του θρησκευτικού αισθήματος με αποτελέσματα λίαν ευεργετικά για τη συνοχή της πόλης-κράτους. Το λαοκρατικό καθεστώς της Αθήνας μπορεί ανά πάσα στιγμή να διεγείρει τις θρησκευτικές ευαισθησίες των πολιτών, με σκοπό να εμπεδώσει τα δημοκρατικά τους φρονήματα, χρησιμοποιώντας μάλιστα καταπειστική μεταφορική γλώσσα και έγκυρες δημηγορικές τακτικές· ειδικότερα, είναι συχνό το φαινόμενο κεντρικές θρησκευτικές αρχές και αξίες να ασκούν καταλυτική επίδραση στις εκάστοτε διαδικασίες λήψης σημαντικών πολιτικών αποφάσεων.

Οι *Ικέτιδες* του Ευριπίδη αποτελούν μία συνταρακτική αναδιήγηση ενός οικείου αθηναϊκού μύθου που είχε αναδειχθεί σε κοινό *τόπο* της αττικής ρητορείας, η οποία, πλην των άλλων, είχε γεννήσει τον πιο αξιόπιστο και επιδραστικό διαμορφωτή δημοκρατικών ιδεών και αξιών κατά την κλασική εποχή, τον επιτάφιο λόγο. Μολονότι είναι πέραν πάσης αμφιβολίας ότι κατά τις επιμνημόσυνες τελετουργίες προς τιμήν των πεσόντων πολλοί αρχαίοι ρήτορες αξιοποιούσαν στον μέγιστο βαθμό την προαναφερθείσα συναρπαστική ιστορία αθηναϊκού ελέους προς όσους τελούν εν ανάγκη, τα συμβάντα που προηγούνται του ενταφιασμού των επτά πολεμάρχων στην Ελευσίνα είναι τόσο συγκλονιστικά που δίνουν αφορμή για πληθώρα λυρικών και σκηνικών ανασυνθέσεων. Ο ίδιος ο Δημοσθένης, αυτός ο διαπρεπής χειριστής της δημηγορικής τέχνης, παρατηρεί σε επιτύμβια ομιλία του (60. 9) ότι τέτοια αφηγήματα που αποτελούν δικαίως αιτία μεγίστης εθνικής υπερηφάνειας για τους Αθηναίους συμπολίτες του θέτουν στη διάθεση ποιητών και δραματουργών ένα τεράστιο συνεκτικά επεξεργασμένο μυθολογικό υλικό, με το οποίο μπορούν ανά πάσα στιγμή να πλάσουν ευχερέστατα τις δικές τους σαγηνευτικές ιστορίες.

Διότι υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις που τεκμηριώνουν την ιδιάζουσα σύνδεση μεταξύ της Ελευσίνας και της Αθήνας στο πλαίσιο της αθηναϊκής δημοκρατικής ιδεολογίας. Έχει μάλιστα επαρκώς καταδειχθεί τα τελευταία χρόνια ότι η Ελευσίνα αποτέλεσε τωόντι ένα στρατηγικά σημαίνον προπύργιο της πόλης των Αθηνών εν καιρώ πολέμου, το οποίο αρκετά συχνά συμβόλιζε θεμελιώδεις αρχές και αξίες του δημοκρατικού καθεστώτος σε τέτοιο βαθμό που και η ελάχιστη αυτή πιθανότητα να παραβιαστεί η πανσεβάσμια ελευσινιακή εθιμοταξία ισοδυναμούσε με επικίνδυνη και επαισχυντη απειλή εναντίον της αυτοκυβέρνητης και αδέσμευτης αθηναϊκής πόλης και των περιτίμητων θεσμικών οργάνων της. Αυτό ωστόσο που έχει διαφύγει την προσοχή πολλών σύγχρονων μελετητών είναι ότι τόσο το ελευσίνιο ιερό όσο και η πόλη-κράτος της Αθήνας παρουσιάζουν μία πληθώρα αναλογικών ομοιοτήτων όσον αφορά στην προσπάθειά τους να καταστείλουν τον φόβο του θανάτου· ιδίως, τα Ελευσίνια Μυστήρια και οι Επιτάφιοι Λόγοι ως κατεξοχήν αθηναϊκοί θεσμοί αποσκοπούν στον εξορκισμό του θανάτου μέσα από την παρουσίαση του τέλους της ζωής όχι ως επώδυνου και αλγεινού γεγονότος αλλά ως περιπόθητης μεταρσίωσης σε ημιθεϊκό επίπεδο (Assaël/Markantonatos, 2016).

Δεδομένης αυτής της άρρηκτης συσχέτισης μεταξύ των Ελευσίνιων Μυστηρίων και της αθηναϊκής δημοκρατικής ιδεολογίας — η οποία συσχέτιση μάλιστα έχει δεόντως εκλεπτυνθεί και εδραιωθεί μέσα από τη στοχευμένη αξιοποίηση ρητορικών τεχνικών και ομιλητικών στρατηγικών εντός του πλαισίου μιας πολυύμνητης παράδοσης ευφημιστικής δημηγορίας —, μπορούμε πλέον, καθώς νομίζω, να αντιπαραβάλουμε υπό νέο ερμηνευτικό φως τις συναισθηματικά φορτισμένες καταληκτικές σκηνές του έργου με συγκεκριμένες μεθόδους απαθανατισμού μέσω της τέχνης του δημόσιου λόγου και της λατρευτικής εθιμοτυπίας. Γι' αυτό ακριβώς και δεδομένης της περιορισμένης έκτασης της ανά χειράς εργασίας, θα επιχειρήσω εν πρώτοις να επανεξετάσω αδρομερώς την αγγελική ρήση (στ. 650-730), η οποία εξ ορισμού αποτελεί μία ιδιαζόντως έντονη στιγμή ρητορικού πάθους, και ακολούθως να προσκομίσω κάποια επιπρόσθετα επιχειρήματα που συνηγορούν υπέρ της άποψης ότι τα ακροτελεύτια επεισόδια του έργου, τα οποία κορυφώνονται στη συνταρακτική σκηνή της αυτοκτονίας της Ευάδνης, συγκροτούν οργανικό στοιχείο της δραματικής πλοκής. Η ομιλητική λαμπρότητα του αφηγήματος του Αγγέλου, η οποία εμφανίζεται στη μεγαλειώδη *έκφραση*, τη σχετική με την πολεμική αριστεία του Θησέα και την εκ μέρους του υπέροχη επίδειξη μεγαθυμίας και αυτοσυγκράτησης εν ώρα ανεκλάλητου θριάμβου, προλειαίνει το έδαφος για μίαν εντονότερη και συναισθηματικότερη δημηγορική έξαρση υπό μορφή μιας αλληπαλληλίας εκθειαστικών αλλά εκ παραλλήλου βαθύτατα συγκινητικών επιτύμβιων αγορεύσεων, οι οποίες με τη σειρά τους δημιουργούν την κατάλληλη ατμόσφαιρα για το συνταρακτικό επεισόδιο της εθελουσίας της γενναιόφρονος Ευάδνης.

Πέραν από το γεγονός ότι είναι ένας καθηλωτικός ρητορικός και λυρικός πειραματισμός μεγάλης κλίμακας, ο οποίος, πλην των άλλων, επιρρωνύει το θεματικό μοτίβο των επτά πεσόντων μαχητών ως ευάγωγων και εχεφρόνων ατόμων στην προσωπική και δημόσια ζωή τους, η διήγηση του Αγγελιαφόρου αναφορικά με τη στρατιωτική αναμέτρηση μεταξύ Αθηναίων και Θηβαίων, οι επιτάφιας υμνολογίες που εκφωνούνται με αξιοπρόσεκτη ευφράδεια από τον Άδραστο και, έτι χαρακτηριστικότερο, το αυτοθυσιαστικό ολοκαύτωμα της Ευάδνης με όλο το υπεράνθρωπο μεγαλείο του επιτονίζουν με σφοδρή έμφαση την αναμφήριστη αλήθεια, τουλάχιστον κατά τους αρχαίους Έλληνες, ότι οι πεσόντες στο πεδίο της μάχης είναι άξιοι των ίδιων τιμών με αυτές που κατά κανόνα αποδίδονται στους αθάνατους θεούς. Ειδικότερα η εθελουσία της σύννευης του Καπανέως, ως μετακόσμια επιμνημόσυνη προσφορά και ιδιάζουσα πράξη αυτοτυρπόλησης, η οποία μάλιστα έπεται μιας αλληλοδιαδοχής ρητορικός εκλεπτυσμένων ιερουργιών που στοχεύουν να επιδαιμιεύσουν τις αρμόζουσες τιμές σε αποθεωμένους ήρωες, προβάλλει το εμβληματικό θέμα, το σχετικό με τον απαθανατισμό του ευθαρσούς πολεμιστή μέσα από τον ευκλείη θάνατό του στο πεδίο της μάχης. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο και συμφώνως προς προεξάρχοντα μοτίβα της ρητορικής παράδοσης, τα οποία υπογραμμίζονται και αναδεικνύονται στην αγγελική ρήση, η μαρτυρική αποτέφρωση της Ευάδνης συμπαραδηλώνει, συν τοις άλλοις, τη γενναία απόφαση των νεκρών του πολέμου να επιλέξουν αυτοί και μόνον αυτοί την ακριβή στιγμή του θανάτου τους δίχως με τον τρόπο αυτόν να εγκαταλείπουν την τελική έκβαση της ευγενούς αποστολής τους στις άγνωστες βουλές της ειμαρμένης· καθότι η επιτέλεση του ιερού καθήκοντός τους προς την πατρίδα επιτάσσει έναν οικειοθελή και αυτόβουλο τιμητικό επίλογο ύστερα από μίαν απαραμείωτη κλιμάκωση και συνακόλουθη συγκλονιστική κορύφωση (Markantonatos, 2012 και 2016. Πρβλ. επίσης Garland, 1990: 232· 2001²: 89-93 και 95-99). Ουσιαστικά επομένως η αφήγηση του Αγγέλου πριμοδοτεί θεμελιώδεις καταστατικές συνθήκες και εμβληματικά ηθικά και θεολογικά προτάγματα του αθηναϊκού δημοκρατικού καθεστώτος με τη σύμπραξη μιας ιδιαζόντως δυναμικής δημηγορικής ανάτασης, με σκοπό να εξαρθεί η υπερκόσμια διάσταση όλων αυτών των συνταρακτικών πράξεων αυθεντικής αυταπάρνησης.

Ένας θεράπων του Καπανέως εισέρχεται ορμητικά στην *ορχήστρα* του θεάτρου, προκειμένου να εκφωνήσει εκτενέστατη και διεξοδική αγγελική ρήση σχετικά με τη δριμεία πολεμική αντιμετρηση μεταξύ Αθηναίων και Θηβαίων· είναι πιο συγκεκριμένα στρατιώτης, που συνελήφθη από τους Θηβαίους και κρατήθηκε έπειτα ως αιχμάλωτος πολέμου από τον καιρό εκείνης της πρώτης καταστροφικής επιδρομής των Αργείων εναντίον της θηβαϊκής πόλης (στ. 635-637). Σύμφωνα με αμιγώς αφηγηματολογικούς όρους αυτή η επιτόπια μαρτυρία όσον αφορά στη θριαμβευτική νίκη του Θησέα επί των Θηβαίων αντιπάλων του είναι εξαιρετικά

σημαντική, διότι κυρίως διαθέτει αφενός εγνωσμένη αξιοπιστία ενός αυτόπτη μάρτυρα και αφετέρου ιδιαίτερα πειστικότητα εξαιτίας της αναντίρρητης στρατιωτικής εμπειρίας και της γεωγραφικά υπέρτερης θέσης του ομιλητή, γνωστού όντος ότι νωρίτερα ο αγορητής ήταν ακροβολισμένος επάνω σε υψηλό πύργο πλησίον μιας από τις επτά πύλες της πόλης και έτσι μπορούσε να εποπτεύει την εξέλιξη της μάχης με ιδιαίτερη ευχέρεια και ασφάλεια (στ. 651-652). Ο Αγγελιαφόρος είναι τωόντι ένας Αργείος που αφηγείται στους συντοπίτες του Αργείους την ήττα που υπέστησαν οι Θηβαίοι από τον εύτολμο Θησέα και τα στρατεύματα των ατρόμητων Αθηναίων οπλιτών και ιππέων· είναι συνεπώς λογικό να συμπεράνουμε ότι η εξιστόρησή του χαρακτηρίζεται από έντονη προκατάληψη εις βάρος των Θηβαίων, ενώ ταυτοχρόνως ο ίδιος επιδεικνύει ιδιαίτερη εύνοια υπέρ των Αθηναίων ως υπερασπιστών της τιμής του Άργους και ευσεβών εκδικητών στη θλιβερή υπόθεση των ανενταφιάστων στρατηγών (Πρβλ. κυρίως Collard, 1975: II.277 κ.εξ.· Morwood, 2007: 193 κ.εξ.· Storey, 2008: 54-61).

Έτι ουσιαστικότερον για την ανάλυσή μου και εν κατακλείδι, με την αξιοπρόσεκτη ρητορική του ευγλωττία και την καταπειστική ομιλητική του δεξιότητα αυτή η ιδιαίζοντως γλαφυρή και περίτεχνη διήγηση, που απαγγέλλεται με τέτοια συγκινησιακή φόρτιση από τον καταχαρούμενο Αργίτη στρατιώτη ενώπιον του βασιλιά του, Αδράστου, εντός μάλιστα ενός πανιερου τόπου της αττικής γης παρουσιάζει διεξοδικά ένα γεγονός που επαληθεύει εκ νέου το μεγαλείο αλλά και την αυτοκυριαρχία των Αθηναίων εν ώρα πολέμου. Εκ παραλλήλου η εξιστόρηση αυτή ανυψώνει το ελευσίνιο άδυτο σε εκείνον τον κατεξοχήν θρησκευτικό χώρο του έργου, όπου πέφτουν να δοκιμασθεί και ακολούθως να καταξιωθεί ένα πολύπτυχο και πολυδύναμο δίκτυο δημοκρατικών αρχών και αξιών ενάντια στην ανοικτιρμωσύνη και στην εχθροπάθεια των Θηβαίων. Η βαθμιδωτή μεταφορά πληροφοριών αναφορικά με κρίσιμα συμβάντα από τον έναν τόπο στον άλλον με την επικουρία της ρητορικής δεξιοσύνης των αφηγητών — με άλλα λόγια, γεγονότα που λαμβάνουν χώραν στην Θήβα και στη συνέχεια αναμεταδίδονται βραδέως και σταδιακά στην Ελευσίνα μέσω της ομιλητικής επιδεξιότητας και αποτελεσματικότητας των εκάστοτε διηγητών — φανερώνει την τεράστια σπουδαιότητα τόσο της αποφασιστικότητας όσο και της αυτοπειθαρχίας σε σοβαρές στρατιωτικές κρίσεις που γέμουν αχαλίνωτης εμπάθειας και απύθμενου μίσους. Κατά μίαν έννοιαν, η αγγελική ομιλία δια φωτίζει εξίσου τους χαρακτήρες και τους θεατές του δράματος ως προς τους πολιτικούς, θρησκευτικούς και ηθικοδιδασκτικούς κανόνες αυτού του θεατρικού σύμπαντος κόσμου, με σκοπό να εμπλακούν αυτοί ενθέρμως στην επικείμενη αλληλουχία ασυνήθιστων και ποικιλόμορφων ρητορικών και λυρικών ευφημισμών προς τιμήν των επτά εισβολέων αρχιστρατήγων (στ. 734 κ.εξ.).

Βιβλιογραφία

- Assaël, J. & A. Markantonatos (Eds.). (2016). *Orphism and Greek Tragedy* [Trends in Classics 8.2]. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Bers, V. (1997). *Speech in Speech: Studies in Incorporated Oratio Recta in Attic Drama and Oratory*. Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield.
- Bowie, A. M. (1993). *Aristophanes: Myth, Ritual, and Comedy*. Cambridge: CUP.
- (1997). Tragic Filters for History: Euripides' *Supplices* and Sophocles' *Philoctetes*. In C. Pelling (Ed.). *Greek Tragedy and the Historian* (pp. 39-62). Oxford: OUP.
- Collard, C. (1975). *Euripides: Supplices*, vols. I-II. Groningen: Bouma's Boekhuis.
- Conacher, D. (1956). Religious and Ethical Attitudes in Euripides' *Suppliants*. *TAPA*, 87, 8-26.
- (1967). *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. Toronto: UTP.
- Dee, N. M. (2015). The Athenian Reception of Evadne's Suicide in Euripides's *Suppliants*. *ICS*, 40, 263-279.
- Foley, H. P. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: PUP.
- Garland, R. (1990). *The Greek Way of Life*. London: Duckworth.
- (2001²). *The Greek Way of Death*. London: Duckworth.
- Goff, B. (1995). Aethra at Eleusis. *Helios*, 22, 65-78.

- (2004). *Citizen Bacchae: Women's Ritual Practice in Ancient Greece*. Berkeley/Los Angeles/London: UCP.
- Goldhill, S. (1990). The Great Dionysia and Civic Ideology. In J. J. Winkler & F. Zeitlin (Eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context* (pp. 97-129). Princeton: PUP.
- Hesk, J. (2007). The Socio-political Dimension of Ancient Tragedy. In M. McDonald & J. M. Walton (Eds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (pp.72-91). Cambridge: CUP.
- Jouan, F. (1997). Les rites funéraires dans les *Suppliantes* d'Euripide. *Kernos*, 10, 215-232.
- Kavoulaki, A. (2008). The Last Word: Euripides' *Hiketides*. In M. Revermann & P. Wilson (Eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in honour of Oliver Taplin* (pp. 291-317). Oxford: OUP.
- Konstan, D. (2005). Pity and Politics. In R. H. Sternberg (Ed.), *Pity and Power in Ancient Athens* (pp. 48-66). Cambridge: CUP.
- Lada-Richards, I. (1999). *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*. Oxford: OUP.
- Lavagnini, B. (1947). Echi del Rito Eleusinio in Euripide. *AJP*, 68, 82-86.
- Markantonatos, A. (2002). *Tragic Narrative: A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- (2012). Leadership in Action: Wise Policy and Firm Resolve in Euripides' *Iphigenia at Aulis*. In A. Markantonatos & B. Zimmermann (Eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens* (pp. 189-218). Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- (2013). *Euripides' Alcestis: Narrative, Myth, and Religion*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- (2016). Mystical Morality and Heroic Transcendence: Eleusinian Orphism and Political Ethics in Euripides *Iphigenia at Aulis*'. In J. Assaël & A. Markantonatos (Eds.), *Orphism and Greek Tragedy [Trends in Classics 8.2]* (pp. 226-241). Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- *Η Φωνή του Παρελθόντος. Ερμηνευτικές Δοκιμές στο Αττικό Δράμα*. Αθήνα: Gutenberg.
- Mendelsohn, D. (2002). *Gender and the City in Euripides' Political Plays*. Oxford: OUP.
- Michellini, A. J. (1994). Political Themes in Euripides' *Suppliants*. *AJP*, 115, 219-252.
- (1997). Alcibiades and Theseus in Euripides' *Suppliants*. *Colby Quarterly*, 32 (2) (June), 177-184.
- Mills, S. (1997). *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*. Oxford: OUP.
- (2020). Euripides and Athenian Imperialism'. In A. Markantonatos (Ed.), *Brill's Companion to Euripides*, vol. II (pp. 863-885). Leiden/Boston: E. J. Brill.
- Morwood, J. (2007). *Euripides: Suppliant Women* [Aris & Phillips Classical Texts]. Oxford: Liverpool University Press.
- (2009). Euripides and the Demagogues. *CQ*, 59, 353-363.
- (2012). "Euripides" *Suppliant Women*, Theseus and Athenocentrism'. *Mnemosyne*, 65, 552-564.
- (2020). *Suppliant Women*. In A. Markantonatos (Ed.), *Brill's Companion to Euripides*, vol. I (pp. 182-202). Leiden/Boston: E. J. Brill.
- Papadodima, E. (2011). Forms and Conceptions of *dike* in Euripides' *Heracleidae*, *Suppliants*, and *Phoenissae*. *Philologus*, 155, 14-38.
- Rehm, R. (1994). *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: PUP.
- (2002). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: PUP.
- Ringer, M. (2016). *Euripides and the Boundaries of the Human*. Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield.
- Scully, S. (1997). Orchestra and Stage in Euripides' *Suppliant Women*. *Arion*, 4, 61-84.
- Seaford, R. (2000). The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin. *CQ*, 50, 30-44.

- Sourvinou-Inwood, C. (2003). *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham/Boulder/New York/Oxford: Rowman & Littlefield.
- Storey, I. C. (2008). *Euripides: Suppliant Women*. London: Duckworth.
- (2014). Euripides: *Suppliants*. In H. M. Roisman (Ed.). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, vol. I (pp. 466-471). Malden/Oxford: Wiley-Blackwell.
- Vinh, G. (2011). Athens in Euripides' *Suppliants*. In D. M. Carter (Ed.). *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics* (pp. 325-344). Oxford: OUP.
- Walton, J. M. (2009). *Euripides Our Contemporary*. Berkeley/Los Angeles/London: UPC.
- Zuntz, G. (1955). *The Political Plays of Euripides*. Manchester: MUP.

Προμηθέας Δεσμώτης: Η γνώση ως ύβρις(:). Η χειραφέτηση.

Γιάννα Κατσιαμπούρα

Επίκουρη Καθηγήτρια, Ιστορία των φυσικών επιστημών και κριτική εκπαίδευση
katsiaioan@primedu.uoa.gr

Κώστας Σκορδούλης

Καθηγητής Επιστημολογίας και Διδακτικής της Μεθοδολογίας της Φυσικής, ΕΚΠΑ
kskordul@primedu.uoa.gr

Εισαγωγή

Το ζήτημα της δυνατότητας της ανθρώπινης γνώσης και των ορίων της, γνωσιολογικών και ηθικών, όπως και της τεχνικής, συναντάται σε όλες τις παραδόσεις που αποτέλεσαν τους πυλώνες του δυτικού πολιτισμού. Στην αρχαία ελληνική μυθολογία με το μύθο του Προμηθέα, στον οποίο επικεντρώνεται το παρόν κείμενο, στην ιουδαϊκή παράδοση με το προπατορικό αμάρτημα του απαγορευμένου καρπού και την έκπτωση του ανθρώπου από τον κήπο της Εδέμ, όπως επίσης και με την περίπτωση του Πύργου της Βαβέλ. Το βασικό ερώτημα που θέτουν τα συγκεκριμένα παραδείγματα με όρους νεωτερικότητας είναι αν και κατά πόσον η δυνατότητα του ανθρώπου μέσω της γνώσης και της τεχνολογίας να τιθασεύσει τη φύση και να ελέγχει τις επιπτώσεις της δύναμής της είναι ανθρώπινο καθήκον, που οδηγεί στη χειραφέτηση, ή συνιστά ύβρι ως υπέρβαση του καθέκαστου κανονιστικού πλαισίου.

Ο μύθος του Προμηθέα στην αρχαία ελληνική γραμματεία

Ο Προμηθέας, όπως αναφέρεται από τον Ησίοδο στο επικό ποίημα *Θεογονία*, την καταστατική κοσμογονική θεώρηση του κόσμου για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, πρόσφερε στους ανθρώπους τη φωτιά κλέβοντάς την από τον Δία, «και αυτό τον δάγκωσε κατάβαθα μες στην ψυχή το Δία που από ψηλά βροντά και μες στην καρδιά του τον εξόργισε, σαν είδε τη μακρόφωτη τη λάμψη της φωτιάς μες στους ανθρώπους»¹.

Ο μύθος, ως έκφραση της παλαιότερης συλλογικής συνείδησης, θα μεθερμηνευτεί από την τραγωδία και θα χρησιμοποιηθεί για να εκφράσει τους προβληματισμούς και τις αξίες μιας νέας μορφής συλλογικότητας, της αθηναϊκής δημοκρατίας (Νέστλε, 2010). Ο Αισχύλος, τον 5^ο αι., θα ασχοληθεί ξανά με τον μύθο του Προμηθέα, αναδεικνύοντας τη σχέση ανάμεσα στην εξουσία και τη γνώση, την πολιτική και την τεχνική (Vernant & Vidal-Naquet, 1991, 139). Ο Προμηθέας λοιπόν θα αποτελέσει το θέμα μιας σειράς δραμάτων, όπως το σατυρικό «Προμηθεύς Πυρκαεύς», του 472, που δεν σώζεται (Lesky, 1990), το «Προμηθεύς Δεσμώτης» και το «Προμηθεύς Λυόμενος», που το ακολούθησε και σώζεται αποσπασματικά (Διαμαντόπουλος, 1973: 20). Στο λόγο του Αισχύλου ο Προμηθέας τιμωρείται γιατί έδωσε «τιμάς» στους ανθρώπους κι έσβησε από τους θνητούς το φόβο του θανάτου² (Διαμαντόπουλος, 1973). Το Κράτος και η Βία που συνεπικουρούν τον Δία στην τιμωρία του ήρωα προέρχονται από παλαιότερη γενιά, η οποία συμβιβάστηκε και υποτάχθηκε στον νέο κυρίαρχο-τύραννο Θεό (Διαμαντόπουλος, 1973). Ο Προμηθέας, αντίθετα, προφητεύει

¹. «δάκεν δ' ἄρα νεϊόθι θυμὸν/Ζῆν' ὑψιβρεμέτην, ἐχόλωσε δέ μιν φύλον ἦτορ,/ὥς ἴδ' ἐν ἀνθρώποισι πυρὸς τηλέσκοπον αὐγὴν», Ησίοδος (2001), στ. 567-569.

². Αισχύλος 2015[1930], στ. 248: «θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον».

σκληρούς πόνους και άθλους για τον άνθρωπο, αλλά με την επιβεβαίωση του τελικού στόχου, ενάντια στο σκοταδισμό, με τη χρήση της φωτιάς, της τεχνικής κλπ. Ο Προμηθέας εμφανίζεται ως ο εμπνευστής νέων παραγωγικών τάξεων, που προσπαθούν να χειραφετηθούν. Ο αγώνας του ξεπερνά το εφήμερο, και εκπροσωπεί τη συνέχεια των δημιουργικών αγώνων. Διδάσκαλος τέχνης ο Προμηθέας, τέχνης που εν τέλει δημιουργεί επιστήμη, παιδεία και πολιτισμό. Για τον Προμηθέα, η ιεραρχία που εκπροσωπούν το κράτος και η βία είναι κατώτερη σε σύγκριση με την ανθρώπινη πρόοδο που φέρει η γνώση και η τεχνική. Και γι' αυτό, όπως θα δούμε στο επόμενο έργο του Ησίοδου, ο Προμηθέας θα ελευθερωθεί από έναν άλλο μυθικό ήρωα, τον Ηρακλή, γιατί η γνώση δεν μπορεί να είναι ύβρις για πάντα...

Ο Προμηθέας, σύμφωνα με σύγχρονες προσεγγίσεις, γίνεται ο δημιουργός του ίδιου του ανθρώπου δημιουργού (Lesky 1990: 141). Η μεγάλη διαφορά με την εβραϊκή παράδοση έγκειται ακριβώς σε αυτό το σημείο, του τι είναι ύβρις και πώς τιμωρείται. Η ανυπακοή και το προπατορικό αμάρτημα της γνώσης, στο οποίο πέφτουν οι πρωτόπλαστοι, τιμωρείται με την έκπτωση από τον Κήπο της Εδέμ και κοπιώδη βίο. Η αρχική ύβρις του Προμηθέα, όμως, απέναντι στη θεϊκή ιεραρχία στο τέλος αναιρείται με την απελευθέρωσή του από τον Καύκασο...

Τον ίδιο μύθο θα πραγματευτεί ο Πλάτων στο διάλογο «Πρωταγόρας», της πρώτης δεκαετίας του 4^{ου} αι. π.Χ. Εδώ ο Προμηθέας δίνει στον άνθρωπο την έντεχνο σοφία συν πυρί. Ο Πρωταγόρας χρησιμοποιεί το μύθο του Προμηθέα για να καταδείξει ότι κανείς άνθρωπος δεν μπορεί να αποκλεισθεί από τα κοινά, την πολιτική συμμετοχή (Πλάτων, 2004).

Προμηθέας και προμηθειϊσμός

Ξαναβρίσκουμε το μύθο του Προμηθέα τον 18^ο αιώνα, όταν π.χ. ο Καντ χαρακτηρίζει «Νέο Προμηθέα» τον Μπένζαμιν Φράνκλιν για την πρωτοπόρα εργασία του στον τομέα του ηλεκτρισμού (Carlo, 2012).

Η Μαίρη Σέλλεϋ, το 1818, θεμελιώτρια του γκόθικ ευρωπαϊκού μυθιστορήματος, παρουσιάζει τον Προμηθέα-Φρανκενστάιν ως δημιουργό ανθρώπων, που στόχο έχει να απαλλάξει τον άνθρωπο από τους φόβους του και να του χαρίσει έναν ευτυχή βίο. Να τον σώσει από το πεπρωμένο του. Η Μαίρη Σέλλεϋ περιγράφει τον Προμηθέα-Φρανκενστάιν ως αγωνιστή που παραβαίνει τις αρχές του προαιώνιου χάους που έχουν θεσπίσει άγνωστες Δυνάμεις, αν και ξέρει ότι ο ήρωας θα συντριβεί όταν πάει να ξεπεράσει τα όρια του εαυτού του. Στάση που παραπέμπει στην Ύβρι, η οποία συντριβεί τα άτομα για την έπαρση να έρθουν αντιμέτωπα με το Θείο.

Το ερώτημα που θέτει είναι το πού θα οδηγήσουν την ανθρωπότητα οι δημιουργικές δυνάμεις του ανθρώπου αν ενεργοποιηθούν από ματαιόδοξους ή μεγαλομανείς επιστήμονες. Ο Προμηθέας εδώ σηματοδοτεί τον σύγχρονο προμηθειϊσμό, όταν ο άνθρωπος θέτει στόχους που ξεπερνούν το όποιο μέτρο (Σέλλεϋ, 1995).

Ο προμηθειϊκός μύθος διατρέχει εγκάρσια τη νεωτερική παράδοση στηριζόμενος σε μια πλατωνική θεώρηση της γνώσης ως δικαιολογημένης αληθούς πεποίθησης - ο Πλάτων ορίζει τη γνώση ως «δόξαν αληθή μετά λόγου», στο διάλογο *Θεαίτητος* (Πλάτων 1990).

Η αντινομία «γνώση ως δύναμη» και «γνώση ως ύβρις» που αφορούν το ίδιο σώμα πεποίθησεων που θεωρούνται έγκυρες αίρεται μέσα από την θεώρηση της γνώσης ως πρακτικής.

Η έννοια της «πρακτικής»

Η έννοια της *πρακτικής* αποτελεί θεμελιώδη έννοια της μαρξιστικής γνωσιοθεωρίας: Η πρακτική είναι η διαδικασία μετασχηματισμού των πραγμάτων «καθ' αυτών» σε πράγματα για μας.

Αυτός ο ορισμός της *πρακτικής* βασίζεται στη χεγκελιανή διάκριση ανάμεσα σε «πράγματα καθ' εαυτά» και «πράγματα δι' εαυτά». Πρέπει να επισημανθεί, ωστόσο, ότι ο χεγκελιανός ορισμός επί της ουσίας παίρνει το νήμα από τους αριστοτελικούς ορισμούς του «*δυνάμει*» και του «*ενεργεία*».

Για τον Μαρξ, η πρακτική είναι δραστηριότητα του «κοινωνικού ανθρώπου», του ανθρώπου που ως ουσία αποτελεί συμπύκνωση των κοινωνικών του σχέσεων.

Στη *Φαινομενολογία του πνεύματος* ο Χέγκελ ορίζει την εργασία ως μια μορφοποιητική δραστηριότητα, μια δραστηριότητα μέσω της οποίας τα ανθρώπινα όντα δίνουν μορφή στα πράγματα και έτσι αντικειμενοποιούν τους εαυτούς τους μέσα στον κόσμο (Χέγκελ, 1993).

Η πρακτική ως διαδικασία μετασηματισμού των πραγμάτων, ως δραστηριότητα του κοινωνικού ανθρώπου σε συνδυασμό με την εργασία ως μορφοποιητική δραστηριότητα έχει ως αποτέλεσμα τη γνώση. Στο μαρξικό έργο, η γνώση συνδέεται με τη διαδικασία μετασηματισμού, με τη διαδικασία μορφοποίησης, αλλαγής της μορφής και της ουσίας των πραγμάτων. Η γνώση δεν είναι μια διαδικασία ερμηνείας των πραγμάτων, είναι η διαδικασία αλλαγής της φύσης και της ουσίας τους. Όπως εμβληματικά αναφέρεται στην Ενδέκατη Θέση των «Θέσεων για τον Φόουερπαχ»: «*Οι φιλόσοφοι έχουν απλώς εξηγήσει τον κόσμο με διάφορους τρόπους, αυτό που έχει σημασία είναι να τον αλλάξουμε*» (Μαρξ & Έγκελς, 1997: 48).

Το έργο του Μαρξ είναι ένα έργο στο μεταίχμιο. Δημιουργεί ένα ρήγμα στη νεωτερικότητα υπονομεύοντας το βασικό της θεμέλιο, τον θεωρησιακό ορισμό της γνώσης και ως εκ τούτου τα κριτήρια εγκυρότητάς της αλλά πολύ περισσότερο την ανταλλακτική της αξία.

Η γνώση δεν ταυτίζεται με μια λογικά διατυπωμένη πρόταση που έχει επιβεβαιωθεί εμπειρικά, έχει χαρακτήρα υπεριστορικό και αναλλοίωτη ισχύει στο χωροχρονικό συνεχές – επομένως και ο Προμηθέας μπορεί να τη μεταδώσει στις επόμενες γενιές. Η γνώση παίρνει πλέον το χαρακτήρα διαδικασίας που παράγεται και αναπαράγεται κοινωνικά και συνδέεται με τη δραστηριότητα του κοινωνικού ανθρώπου. Κατ' αυτό τον τρόπο, η γνώση, αν θεωρηθεί ως δύναμη, είναι η δύναμη του κοινωνικού ανθρώπου να αλλάζει τα πράγματα.

Στο ρήγμα που δημιούργησε ο Μαρξ στο οικοδόμημα της νεωτερικότητας στάθηκε ο Fredric Jameson για να συνδέσει άρρηκτα τη γνώση με τη διαδικασία που την παράγει και σε τελική ανάλυση να την υποκαταστήσει από την διαδικασία την ίδια, προτείνοντας, με το άρθρο του του 1988 τον όρο της «Γνωσιακής Χαρτογράφησης» (Jameson, 1988).

Η πολιτιστική λογική του ύστερου καπιταλισμού

Ο Fredric Jameson, ίσως ο πιο σημαντικός στοχαστής του νέου μαρξισμού και της λογοτεχνικής κριτικής και θεωρητικός αναλυτής του μεταμοντερνισμού, ερμηνεύει τη νέα κοινωνική πραγματικότητα χρησιμοποιώντας στοιχεία της (νεο)μαρξιστικής θεωρητικής παράδοσης.

Η σκέψη του Jameson βασίζεται στα θεμέλια του δυτικού μαρξισμού, ενός κυρίως εγελιανού ρεύματος που έχει αναπτυχθεί στην Ευρώπη από τη δεκαετία του 1920. Δεν περιορίζεται όμως σε αυτή την παράδοση. Ο Jameson ασχολείται σοβαρά με πολυάριθμες μη μαρξιστικές προσεγγίσεις στην τέχνη, προσδιορίζει τις τοπικές εγκυρότητές τους και προσαρμόζει επιδέξια τις ιδέες τους στους δικούς του σκοπούς. Αυτή η περιεκτικότητα παράγει μια διανοητική μέθοδο που αναζωογονεί τις βασικές έννοιες του κλασικού μαρξισμού και φέρνει επανάσταση στην κατανόησή μας για την πολιτική της πρακτικής από τον 19^ο αιώνα. Το επίτευγμα του Jameson είναι ακόμη πιο αξιοσημείωτο επειδή απορρίπτει το διαχωρισμό της αισθητικής από την πολιτική και την οικονομία, κάτι συνηθισμένο στην κλασική ακαδημαϊκή παιδεία.

Γεννημένος στο Κλίβελαντ το 1934, ο Jameson αποφοίτησε από το Haverford College το 1954, πριν αποκτήσει το διδακτορικό του από το Πανεπιστήμιο του Γέιλ το 1960. Στο πρώτο του βιβλίο, *Sartre: The Origins of a Style* (Jameson, 1961), απέρριψε τον «εμπειρισμό και τον

λογικό θετικισμό» που κυριαρχούσε στα πανεπιστήμια του αγγλοσαξονικού κόσμου. Σε αντίθεση με αυτή την «αγγλοαμερικανική φιλοσοφία», ο Jameson υποστήριξε ότι ο υπαρξισμός του Jean-Paul Sartre παρείχε ένα εντελώς διαφορετικό «μοντέλο του πολιτικού διανοούμενου».

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, το ενδιαφέρον του Jameson από τον Sartre μετατοπίστηκε στη μαρξιστική φιλοσοφική θεωρία. Το αποκορύφωμα αυτής της κίνησης ήταν το δεύτερο βιβλίο του, *Marxism and Form* (Jameson, 1971), μια πρωτοποριακή αφήγηση των μεγάλων στοχαστών του δυτικού μαρξισμού – από τον Georg Lukacs και τον Ernst Bloch μέσω των κεντρικών προσωπικοτήτων της Σχολής της Φραγκφούρτης (T.W. Adorno, Walter Benjamin και Herbert Marcuse) στον ύστερο Sartre του *Search for a Method* (1957) και του *Critique of Dialectical Reason* (1960). Αυτοί οι συγγραφείς όχι μόνο ήταν σε μεγάλο βαθμό άγνωστοι στους περισσότερους αγγλόφωνους αναγνώστες όταν εκδόθηκε το έργο *Marxism and Form*, αλλά ο τρόπος της διαλεκτικής τους σκέψης ήταν ο αντίποδας του αγγλοαμερικανικού εμπειρισμού. Η διαλεκτική κριτική αναδύεται από το βιβλίο του Jameson ως ένας ριζικά εναλλακτικός τρόπος σκέψης όσον αφορά το είδος που συνηθίζεται στον αγγλόφωνο ακαδημαϊκό χώρο.

Ενώ το *Marxism and Form* χαρακτηρίζει το μαρξισμό τρόπο κριτικής σκέψης, το επόμενο σημαντικό έργο του Jameson, *The Political Unconscious* (1981), εστιάζει στο μαρξισμό ως τη «μοναδική μεγάλη συλλογική ιστορία» του «αγώνα της ανθρωπότητας να διαχωρίσει το βασίλειο της Ελευθερίας από το βασίλειο της Αναγκαιότητας».

Με αυτό το πνεύμα ο Jameson άρχισε, στις αρχές της δεκαετίας του 1980, να επικεντρώνεται στη σύγχρονη κοινωνία. Η ουτοπική παρόρμηση που οδήγησε σε αυτή του την προσπάθεια είχε, ωστόσο, ξεκινήσει από τις μελέτες του για το ρεαλισμό του 19ου αιώνα και το μοντερνισμό των αρχών του 20ού αιώνα. Ο ρεαλισμός και ο μοντερνισμός άνθισαν κατά τη διάρκεια ιστορικών περιόδων κατά τις οποίες οι οικονομικές, πολιτικές και πολιτιστικές σφαίρες παρέμεναν ημιαυτόνομες, επιτρέποντας να λειτουργούν αντιφάσεις εντός και μεταξύ τους.

Από τα μέσα του 20ού αιώνα και μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970, όπως υποστηρίζει ο Jameson, η παγκόσμια αγορά και η χρηματοπιστωτική κερδοσκοπία γίνονται οι κυρίαρχες μορφές του καπιταλισμού, εκτοπίζοντας τα προηγούμενα βιομηχανικά και μονοπωλιακά στάδια του. Αυτή η αλλαγή σηματοδοτεί την ουσιαστικά πλήρη εμπορευματοποίηση τόσο της φυσικής όσο και της ανθρώπινης φύσης – ένας θρίαμβος της λογικής του καπιταλισμού τόσο ολοκληρωτικός που οι διαχωρισμοί μεταξύ των κοινωνικών σφαιρών της νεωτερικότητας καταρρέουν. Το πολιτιστικό γίνεται οικονομικό και το οικονομικό και πολιτικό μετατρέπονται σε πολλές μορφές πολιτισμού. Αυτή η κατάργηση των οριοθετήσεων είναι ένα από τα αφετηριακά σημεία της μετανεωτερικότητας.

Ο Jameson χαρτογραφεί αυτό το τοπίο της «αποδιαφοροποίησης» σε μια σειρά έργων, ξεκινώντας από το *Μεταμοντερνισμό ή την Πολιτιστική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού* (Jameson, 1999), το οποίο κυκλοφόρησε το 1991 και ίσως εξακολουθεί να είναι η πιο διάσημη διατύπωση για το μεταμοντερνισμό ως την πολιτιστική αναπαράσταση του πολυεθνικού ή χρηματοπιστωτικού καπιταλισμού.

Σύμφωνα με την προσέγγιση του Jameson, η οικονομική βάση του καπιταλισμού έχει μεταβληθεί και ως εκ τούτου έχει μετασηματισθεί και το πολιτισμικό οικοδόμημα των καπιταλιστικών κοινωνιών. Σε αυτό το πλαίσιο αντλεί υλικό μέσα από το έργο θεωρητικών του μαρξισμού, όπως ο Ernest Mandel, ο οποίος διαχώρισε τον καπιταλισμό σε τρεις βασικές περιόδους ανάπτυξης, οι οποίες συνδέονται οργανικά μεταξύ τους και αποτελούνται από τον εμπορευματικό, τον μονοπωλιακό και τέλος τον ύστερο καπιταλισμό, στο πλαίσιο του οποίου κυριαρχούν οι πολυεθνικές επιχειρήσεις (Mandel, 1978). Με αφετηρία αυτό το σχήμα, ο Jameson συνδέει τις περιόδους του καπιταλισμού με διάφορα πολιτισμικά πρότυπα, όπως ο ρεαλισμός, ο μοντερνισμός και ο μεταμοντερνισμός, τα οποία θεωρεί ότι είναι παράγωγα που συνδέονται με τον εμπορευματικό, τον μονοπωλιακό και τον ύστερο ή πολυεθνικό καπιταλισμό αντίστοιχα. Η ύστερη νεωτερικότητα ή μετανεωτερικότητα και ο μεταμοντερνισμός

αντανακλούν την πολιτισμική λογική του σύγχρονου καπιταλισμού (Jameson, 1999: 76). Αναλύοντας παραδείγματα σύγχρονης τέχνης, αρχιτεκτονικής και κινηματογράφου, προσδιορίζει εδώ τα κύρια χαρακτηριστικά του μεταμοντερνισμού, που περιλαμβάνουν:

- τον κατακερματισμό και τελικά την εξαφάνιση του μεμονωμένου υποκειμένου με συνακόλουθη μείωση του προσωπικού συναισθήματος και του ύφους
- την εμφάνιση της σχιζοφρενικής συνείδησης που συγγέει παρελθόν και μέλλον σε ένα αέναο παρόν
- την κρίση στην ιστορικότητα που ανάγει το συλλογικό ανθρώπινο υποκείμενο σε κενές εικόνες νοσταλγίας αποσυνδέοντας τους ανθρώπους από την έννοια της συλλογικής ταυτότητας
- την κατάρρευση των διαφοροποιήσεων του μοντερνισμού μεταξύ «υψηλής» και «χαμηλής κουλτούρας»
- τη μετατροπή της ουσίας του πολιτισμού σε καθαρή προσομοίωση, όπου η τεχνολογία, ως αλληγορία των κοινωνικών σχέσεων, απεικονίζει το παγκόσμιο οικονομικό σύστημα.

Ο Jameson συνεχίζει να διερευνά αυτά τα θέματα μέσα από έργα όπως τα *Late Marxism* (1990), *Signatures of the Visible* (1990), *The Geopolitical Aesthetic* (1992), *The Seeds of Time* (1994) και *The Cultural Turn* (1998). Συνολικά τα έργα αυτά καταδεικνύουν ότι η μετανεωτερικότητα δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένας κόσμος μαγευτικών επιφανειών, σαγηνευτικά εθιστικός αλλά χωρίς βάθος. Εδώ η διαλεκτική της αντίφασης εκτοπίζεται από τους στατικούς πόλους της αντινομίας και η προοπτική της ουτοπίας αναπόφευκτα εκφυλίζεται. Αν και ο Jameson συχνά εκφράζει θλίψη γι' αυτή την απώλεια, η προσμονή της ουτοπίας παραμένει συστατική της σκέψης του.

Η πολιτιστική λογική του ύστερου καπιταλισμού είναι ο μεταμοντερνισμός, και το πολιτικό σχέδιο του Jameson στοχεύει να μας βγάλει από αυτή την απόγνωση, να μας δείξει πώς μπορούμε να χαρτογραφήσουμε γνωστικά την έξοδο μας από αυτή την πολιτιστική λογική. Ο Jameson (1984) παίρνει την ιδέα του K. Lynch (1960) για τη γνωσιακή χαρτογράφηση και την επεκτείνει σε μια κοινωνική χαρτογράφηση, λαμβάνοντας υπόψη την ερμηνεία της ιδεολογίας από τον Althusser ως την αναπαράσταση της φαντασιακής σχέσης των υποκειμένων με τις πραγματικές τους συνθήκες.

Kevin Lynch: *The Image of the City*

Κατά τη διάρκεια της αιχμής της νεωτερικότητας, που χαρακτηρίζεται από εξαιρετικά ταχείς ρυθμούς εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης, τη δεκαετία του 1960, ο Kevin Lynch, πολεοδόμος και σχεδιαστής με έδρα τη Βοστώνη, προσπαθεί να νοηματοδοτήσει την πόλη χρησιμοποιώντας την έννοια του κοινωνικού χώρου. Πρόθεσή του ήταν να αναλύσει τις αμερικανικές πόλεις (New Jersey, Boston, Los Angeles) μελετώντας τα νοητικά σχήματα και τις εικόνες των κατοίκων μέσα σε αυτές. Στην έρευνά του για το κατακερματισμένο αστικό περιβάλλον, ο Lynch αναπτύσσει μια σχεσιακή έννοια του χώρου που συνδέεται με τους χρήστες του και εγκαθιδρύει την έννοια του σώματος, τον προσανατολισμό, την προοπτική και τη γνώση (του χώρου) ως βασικούς παράγοντες του θεωρητικού του σχήματος. Εμπνευσμένος από την περιβαλλοντική ψυχολογία και τη φαινομενολογική σκέψη, αφητηρία του είναι η ιδέα ενός σώματος ως συσκευής πλοήγησης. Αυτό το σώμα εξαρτάται από το περιβάλλον στο οποίο μπορεί να βρει νόημα για να επιβιώσει. Το θεμέλιο του έργου του Lynch δεν είναι ο αφηρημένος, ο απόλυτος νευτώνειος χώρος, αλλά η αναγκαιότητα ενός υποκειμένου να προσανατολίζει τον εαυτό του στο χώρο.

Στην έννοια της γνωσιακής χαρτογράφησης, που προτείνει ο Lynch, η εικόνα αναπτύσσεται στο μυαλό του ατόμου εν μέρει ως αποτέλεσμα αυτού που είναι σήμερα ορατό (αντίληψη) και εν μέρει ως αποτέλεσμα της μνήμης προηγούμενων εμπειριών. Η φαντασία γίνεται απαραίτητη για να βρει κάποιος/α νόημα μέσα σε αυτόν τον κόσμο.

Η Γνωσιακή Χαρτογράφηση

Η γνωσιακή χαρτογράφηση είναι μια πρακτική, με τη μαρξική έννοια του όρου, την οποία πρέπει να υιοθετήσει η κοινωνία για να βρει το δρόμο της, να προσανατολιστεί, για να βγει από την ακρωτηριαστική ισχύ του καπιταλισμού. Είναι η προσπάθεια του καθενός και της καθεμιάς να κατανοήσει τον εαυτό του/της σε σχέση με την ασφυκτική επίδραση που έχει ο πολυεθνικός καπιταλισμός στο υποκείμενο.

Η πρακτική της Γνωσιακής Χαρτογράφησης *hegelian*, είναι βασισμένη στην αποδοχή της έννοιας της κοινωνικής ολότητας. Η έννοια της ολότητας είναι μια εγελιανή έννοια. Εδώ είναι το σημείο που ο Jameson παίρνει αποστάσεις από τους θεωρητικούς του μετανεωτερικού, για τους οποίους η απόρριψη οποιασδήποτε έννοιας κοινωνικής ολότητας είναι βασική αρχή της μετανεωτερικής συνθήκης. Μέρος της μετάβασης εκτός της λογικής του μετανεωτερικότητας θα αποτελέσει ο τρόπος με τον οποίο το υποκείμενο θα επανεντοπίσει τον εαυτό του/της μέσα σε αυτή την κατακερματισμένη κουλτούρα. Το κλειδί βρίσκεται στη Γνωσιακή Χαρτογράφηση. Είμαστε, υποστηρίζει ο Jameson, σε κοινωνική σύγχυση. Βρισκόμαστε εντός ενός τόσο μεγάλου συστήματος, ώστε ο μόνος τρόπος να προσανατολιστούμε, κοινωνικά, είναι να χρησιμοποιήσουμε μια μέθοδο εντοπισμού του εαυτού μας στο χώρο. Η Γνωσιακή Χαρτογράφηση είναι, επομένως, μια απαραίτητη αρχή, την οποία το υποκείμενο πρέπει να χρησιμοποιήσει προκειμένου να διαφύγει της χωρικής σύγχυσης. Πρόκειται για την εφικτή προσπάθεια κάθε ατόμου να κατανοήσει τον εαυτό του/της σε σχέση με την καταστροφική επίδραση που έχει ο πολυεθνικός καπιταλισμός πάνω στο υποκείμενο.

Για τον Jameson, λοιπόν, το κλειδί βρίσκεται στη δυνατότητά μας να επιτύχουμε μια εκ νέου κατανόηση της ολότητάς μας. Πρέπει να ανακτήσουμε μια «αυτοσυνείδηση για την κοινωνική ολότητα». Ο Jameson, σε αντίθεση με τους περισσότερους νεομαρξιστές θεωρητικούς, θέλει να υιοθετήσει την έννοια της ολότητας επειδή δεν μπορεί κανείς να χαρτογραφήσει ή να κατανοήσει τη διαφορά ή να συλλάβει την κοινωνική αλλαγή χωρίς μια αντίληψη για την κοινωνία ως σύνολο.

Αυτό απαιτεί την ανάγκη να αναπτυχθεί η κοινωνική πραγματικότητα στο σημείο που η ταξική της δομή γίνεται αναπαραστάσιμη. Ως αποτέλεσμα, ο Jameson θεωρεί τα πολιτιστικά κείμενα ως τον τόπο όπου μπορεί κάποιος να κατανοήσει την αναπαράσταση της κοινωνίας, «αφού η κοινωνική πραγματικότητα και τα στερεότυπα της εμπειρίας μας από την κοινωνική πραγματικότητα είναι η πρώτη ύλη με την οποία αναγκάζονται ασχοληθούν τα πολιτιστικά κείμενα» (Jameson 1988). Το υποκείμενο λοιπόν θα πρέπει να χαρτογραφήσει γνωστικά την κοινωνική του θέση ή την τάξη του σε μια κοινωνία που ωθεί στην εξάλειψη κάθε διαφοράς, επιβάλλοντας στους πολίτες της την ιδεολογία του καταναλωτή σε αντίστιξη με την ταξική οπτική.

Τελικά (;)

Το πολιτικό σχέδιο του Jameson είναι να μας αποτραβήξει από την κατάσταση απόγνωσης, να μας δείξει πώς είναι δυνατόν να χαρτογραφήσουμε γνωσιακά την οδό διαφυγής. Η Γνωσιακή Χαρτογράφηση αποτελεί ουσιαστικά μια νεωτερική πρακτική, είναι η επινόηση των τρόπων χρήσης ενός αντικειμένου και μιας πραγματικότητας για την κατανόηση του χώρου, τον οποίο το υποκείμενο δεν μπορεί να αναπαραστήσει ή να φανταστεί.

Η γνωσιακή χαρτογράφηση είναι για τον Jameson μια απελευθερωτική διαδικασία σύμφωνα με την οποία το υποκείμενο απελευθερώνει τον ίδιο τον εαυτό του μέσα από τον εντοπισμό του εαυτού του στο χώρο.

Το υποκείμενο απελευθερώνεται επανασυγκροτώντας τον ίδιο τον εαυτό του όχι απέναντι στην εξουσία, θεία ή κρατική, αλλά απέναντι στον εαυτό του. Δίνει τέλος στον κατακερματισμό του, ανασυγκροτείται και γίνεται δρών υποκείμενο.

Σε αντίθεση με την τραγωδία του Προμηθέα, η χειραφέτηση του ανθρώπου από τα δεσμά του θείου τότε, από την πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού σήμερα δεν τίθεται με

όρους ύβρεως. Αντίθετα, το υποκείμενο απελευθερώνει τον ίδιο του τον εαυτό χωρίς την ανάγκη του Προμηθέα.

Βιβλιογραφία

- Αισχύλος (2015[1930]). *Προμηθέας Δεσμώτης* (Ι. Γρυπάρης, Μτφρ.). Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ.
- Carlo, D. (2012). *Delivering Prometheus. A Critique of Enlightenment from Benjamin Franklin to Los Alamos*. New York: UMI.
- Διαμαντόπουλος, Α. (1973). *Προμηθέας Δεσμώτης και Λυόμενος του Αισχύλου*. Αθήνα: Σειρά μελετών Θέατρο και Πολιτική.
- ΗΣίοδος (2001). *Θεογονία* (Στ. Γκιργκένης, Μτφρ.). Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Jameson, F. (1961). *Sartre: The Origins of a Style*. New Haven: Yale University Press.
- (1988). Cognitive Mapping. In Nelson, C., Grossberg, L. (Eds). *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 347-357). Basingstoke: Macmillan.
- (1990). *Late Marxism, or Adorno: The Persistence of the Dialectic*. New York and London: Verso.
- (1992). *Signatures of the Visible*. Routledge: New York and London.
- (1994). *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.
- (1998). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London & New York: Verso.
- (1999). *Το Μεταμοντέρνο ή η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Lesky, A. (1990). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. Τόμ. Α'. Αθήνα: MIET.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Mandel, E. (1978). *Late Capitalism*. London: New Left Books.
- Μαρξ, Κ. & Ένγκελς, Φ. (1997). *Η γερμανική ιδεολογία*. Αθήνα: Gutenberg.
- Νέστλε, Β. (2010). *Από τον μύθο στον λόγο*. Αθήνα: Γνώση.
- Πλάτων (1990). *Θεαίτητος, Αντερασται*-Θεάγης (Β. Τατάκης, Π. Πετρίδης, Μτφρ.). Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Πλάτων (2004). *Πρωταγόρας* (Β. Τατάκης, Π. Πετρίδης, Μτφρ.). Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Stephanson, A. (1988). Regarding Postmodernism – A Conversation with Fredric Jameson. In Ross, A. (Ed.). *Universal Abandon. The Politics of Postmodernism* (pp. 3-30). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Σέλλεϋ, Μ. (1995), *Φρανκενστάιν*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Vernant, J. P. & Vidal-Naquet, P. (1991). *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*. Τόμ. Β'. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Χέγκελ, Γ. (1993). *Φαινομενολογία του πνεύματος*. Αθήνα: Δωδώνη.
- (1971). *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- (1971). *Marxism and Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- (1981). *The Political Unconscious*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Φιλοκτήτης, το αιώνιο – τραγικό σύμβολο του αποκλεισμού/ εγκλεισμού
και της αναζήτησης διεξόδου. Προσέγγιση της τραγωδίας με το μοντέλο
Δράσης

Χαριτίνη Σπανού

Φιλολόγος (με σύμβαση σε ιδιωτικό εκπαιδευτήριο)
haritini8@hotmail.gr

Διέπυσα αρχή στην προσέγγιση της τραγωδίας του Σοφοκλή «Φιλοκτήτης» αποτέλεσε το ότι «Για να χαρακτηριστεί ένα πρόσωπο, ένα αντικείμενο ή μια ιδέα ως δρών θα πρέπει να μπορεί με τη συμμετοχή του να ελέγχει τη δράση». Να μπορεί, δηλαδή, να κατευθύνει ένα από τα νήματα του μύθου, να υποκινεί μίαν αναζήτηση, να καθορίζει την τροπή ενός επεισοδίου, να προωθεί τη σύγκρουση, να επωφελείται από την έκβασή της κλπ.. Σε κάθε ανάλυση οι δρώντες είναι: 1. το Υποκείμενο (Sujet - S.), 2. ο Υποκινητής (Destinateur-D.1), 3. το Αντικείμενο-Σκοπός (Object- O), 4. ο Αποδέκτης (Destinataire-D.2), 5. ο Σύμμαχος (Adjuvant- AD), 6. ο Αντίμαχος (Opposant- OP).

Όπως υποστηρίζει η Ubersfeld, «κάθε σημείο είναι, κατά το μάλλον ή ήττον, εικόνα, ένδειξη (δείκτης) και σύμβολο ταυτόχρονα, ανάλογα με τη φύση, τη χρήση και τη λειτουργικότητά του». Έτσι, σε κάθε θεατρική δημιουργία (κείμενο και παράσταση) ο μύθος, η πλοκή, τα επεισόδια, η γλώσσα προωθούν τις δυνάμεις της δράσης (Θωμαδάκη, 1993: 45), και είναι έργο της ανάλυσης/ερμηνείας να προσδιορίζει τις σχέσεις, τις συναντήσεις των δρώντων προσώπων και την πεμπουσία του δράματος που είναι η σύγκρουση και η ανατροπή, η αγωνιστική, δηλαδή, αντιπαράθεση των δρώντων κατά την προσπάθειά τους να υπηρετήσουν ή να διεκδικήσουν «ένα αγαθό».

Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι δομές βάσης [α] το πρόσωπο- ηθοποιός, β) ο χρόνος, γ) ο χώρος, δ) η πλοκή και ε) οι θεατές] του θεατρικού κειμένου και η οργάνωση της σύνταξης του μύθου (Μουδατσάκης, 1993: 29) συναποτελούν τον κόσμο της σχέσης σημαινόντων και σημαινομένων, δεχόμαστε ότι ο συνδυασμός δρώντων και δομών βάσης επιτρέπει την σε βάθος διερεύνηση του μυθικού πυρήνα.

Κατά τον Σοφοκλή (ΥΠΕΠΘ, 2015: 210), στο δέκατο έτος του Τρωικού πολέμου, όταν πλέον έχουν χαθεί πολλοί Αχαιοί ήρωες, ο μάντης Κάλχας πληροφορεί τους Αχαιούς ότι το μυστικό της εκπόρθησης της Τροίας κατέχει ο γιος του Πριάμου, ο Έλενος, τον οποίο συλλαμβάνει με ενέδρα ο Οδυσσεύς και τον οδηγεί στους Αχαιούς. Αυτός προφητεύει ότι για την άλωση της Τροίας απαιτείται η παρουσία του Φιλοκτήτη με τα όπλα του.

Ο Φιλοκτήτης, ως γνωστόν, είχε εγκαταλειφθεί από τους συντρόφους του στη Λήμνο, γιατί ενοχλούταν από τη δυσσομία και τους βόγγους που του προκαλούσε το φαρμακερό δάγκωμα της φονικής οχιάς στον βωμό της Χρύσης. Μοναδικό του στήριγμα και μέσο για την εξασφάλιση τροφής είναι τα όπλα του Ηρακλή. Ο δρόμος για εκείνον είναι μακρύς, ο πόνος είναι βαρύς, το μίσος ανυποχώρητο, η προοπτική ανύπαρκτη. Έχουν κοπεί και καταστραφεί όλες οι γέφυρες, οι τρόποι και οι πηγές που τροφοδοτούν την ανθρώπινη ύπαρξη με ελπίδα.

Στον Πρόλογο του έργου που διδάχθηκε για πρώτη φορά το 409 π.Χ., ο Σοφοκλής παρουσιάζει τον Οδυσσεύα και τον Νεοπτόλεμο σε μια ακρογιαλιά της Λήμνου, όπου έχουν φτάσει κατ' εντολήν των Ατρείδων, για να οδηγήσουν τον Φιλοκτήτη στην Τροία με τον δόλο, με την πειθώ ή με τη βία (Bowra, 1944, όπου αναφ. Κουταλόπουλος, 2003: 21). Συγκεκριμένα, με την έναρξη του Προλόγου δηλώνεται η Λήμνος ως ο χώρος, όπου εκτυλίσσεται η δράση. Το νησί παρουσιάζεται από τον Σοφοκλή ακατοίκητο, πράγμα που καθιστά τον ήρωα όχι μόνο άρρωστο αλλά και αποκλεισμένο και σε απόλυτη μοναξιά (Lesky, 1964: 419).

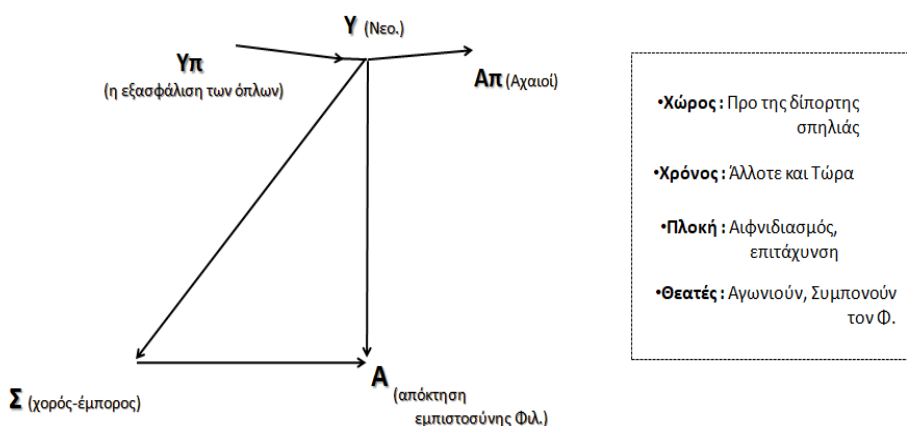
Στον διάλογο Οδυσσέα - Νεοπτόλεμου ο Οδυσσέας ως υποκείμενο της δράσης, επικαλούμενος το μίσος του Φιλοκτήτη εναντίον του, ζητάει από τον Νεοπτόλεμο να αναλάβει την εφαρμογή του σχεδίου εξαπάτησης του Φιλοκτήτη για την αρπαγή των όπλων. Ο Νεοπτόλεμος αποδέχεται, αφού αρχικά αντιδρά λειτουργώντας ως αντίμαχος, διότι θεωρεί ντροπή με ψέματα και δόλο να επιτύχει τον σκοπό του. Ο σπερματικός λόγος του στο τέλος θα καρπίσει.

Με την παρουσία του Χορού (Βουρβέρης, 1968: 57) στη σκηνή (Πάροδος), δίνονται πληροφορίες για τα βάσανα, τους πόνους και τη μοναξιά του Φιλοκτήτη και, παράλληλα, ενισχύεται ο Νεοπτόλεμος στην αποστολή που έχει αναλάβει. Η προοιμιακή παρέμβαση του Χορού ολοκληρώνεται με τη διατύπωση δύο γενικών αρχών: Σεβασμός στο μέτρο, υποταγή στη βούληση των Θεών. Πρόκειται για ορίζουσες, θεμελιώδεις άξονες της πορείας που θα οδηγήσει στην έκβαση (αρχή της πρόληψης). Ο σχεδιασμός του ρόλου του Χορού των ναυτών, που βοηθούν τον Νεοπτόλεμο -καινοτομία του Σοφοκλή- εξυπηρετεί τις δραματικές ανάγκες του έργου. Η Λήμνος παρουσιάζεται ακατοίκητη.

Ως εκφραστής του ποιητικού εγώ ο Χορός έχει ρόλο σχεδόν διακοσμητικό. Ο λόγος του δεν είναι βαθυστόχαστος αλλά συμβουλευτικός του Νεοπτόλεμου προωθώντας τη δράση ως δευτερεύοντες υποκριτές που συμπράττουν στο να εκφραστεί η αναποτελεσματική συμπίνα και η υποστήριξη της δολοπλοκίας. Με αυτή την κατεύθυνση τα χορικά λειτουργούν ως «παραπληρώματα» της δράσης που εκδηλώνεται στα επεισόδια.

Στο Α' Επεισόδιο η δράση ξεκινάει από τη συνάντηση Φιλοκτήτη – Νεοπτόλεμου που δίνει ευκαιρία στον Φιλοκτήτη να μιλήσει για τα βάσανά του και να εκφράσει τη χαρά του, γιατί συναντάει ανθρώπους και μάλιστα Έλληνες. Με πλαστή φυσικότητα, ο Νεοπτόλεμος κερδίζει τη συμπάθεια και την εμπιστοσύνη του Φιλοκτήτη αναφερόμενος σε κοινούς φίλους, σε κοινούς εχθρούς και σε κοινές αξίες (καταγωγή, ήθος, ευγένεια). Η χαρά του Φιλοκτήτη, έτσι, είναι απεριγράπτη και εκφράζεται με τη διατύπωση του στίχου: **φίλτατον** ήμαρ, **ήδιστος** ανήρ, που δηλώνει έκπληξη και ψυχική ταραχή προσδιορίζοντας *το ήμαρ ως φίλτατον αντί ήδιστον και το ανήρ ως ήδιστος αντί φίλτατος*.

Σχήμα 1 : “ω φίλτατον μὲν ήμαρ , ήδιστος δ’ ανήρ (στ. 531)”



Στο Α' Επεισόδιο η δράση ξεκινάει από τη συνάντηση Φιλοκτήτη – Νεοπτόλεμου που δίνει ευκαιρία στον Φιλοκτήτη να μιλήσει για τα βάσανά του και να εκφράσει τη χαρά του, γιατί συναντάει ανθρώπους και μάλιστα Έλληνες. Με πλαστή φυσικότητα, ο Νεοπτόλεμος κερδίζει τη συμπάθεια και την εμπιστοσύνη του Φιλοκτήτη αναφερόμενος σε κοινούς φίλους, σε κοινούς εχθρούς και σε κοινές αξίες (καταγωγή, ήθος, ευγένεια). Η χαρά του Φιλοκτήτη, έτσι, είναι απεριγράπτη και εκφράζεται με τη διατύπωση του στίχου: **φίλτατον** ήμαρ, **ήδιστος** ανήρ,

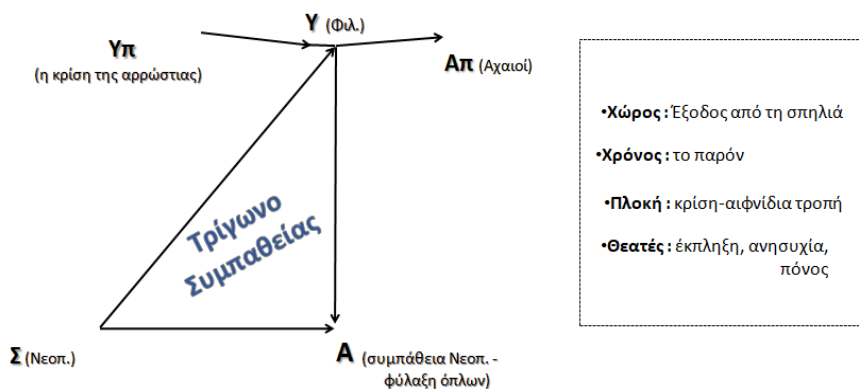
που δηλώνει έκπληξη και ψυχική ταραχή προσδιορίζοντας το ήμαρ ως φίλτατον αντί ήδιστον και το ανήρ ως ήδιστος αντί φίλτατος.

Στη συνέχεια, με βάση την αρχή του εμβολισμού της δράσης (Μουδατσάκις, 1993: 53) εμφανίζεται στη σκηνή ο «Έμπορος», δασκαλεμένος από τον Οδυσσέα. Με τα όσα λέει φέρνει πιο κοντά τον Φιλοκτήτη με τον Νεοπτόλεμο. Η αναφορά στον Οδυσσέα επιταχύνει την εξέλιξη της δράσης, παρωθεί τον Φιλοκτήτη στο να αφήσει τον εαυτό του ουσιαστικά στα χέρια του Νεοπτόλεμου. Ο διάλογος Φιλοκτήτη – Νεοπτόλεμου, τελικά, οδηγεί την υπόθεση στο κέντρο της θεατρικής σύνταξης. Ο Νεοπτόλεμος, υποκείμενο της δράσης, στην κυριολεξία υποκριτής κερδίζει απόλυτα την εμπιστοσύνη του Φιλοκτήτη. Τον θεωρεί ευεργέτη του και τον καλεί, χωρίς καμία επιφύλαξη, να μπει συμπαραστάτης του στη σπηλιά και να πιάσει στα χέρια του τα τόξα.

Με την παρέμβαση του Χορού (ΥΠΕΠΘ, 2015: 351) στο μοναδικό κανονικό στάσιμο της τραγωδίας ενισχύεται η σχέση Νεοπτόλεμου- Φιλοκτήτη. Ο Χορός αναφέρεται ενσυναισθητικά στα βάσανα του Φιλοκτήτη και, παράλληλα, επαυξάνει τη λειτουργία της τραγικής ειρωνείας με ευχές για καλή επιστροφή.

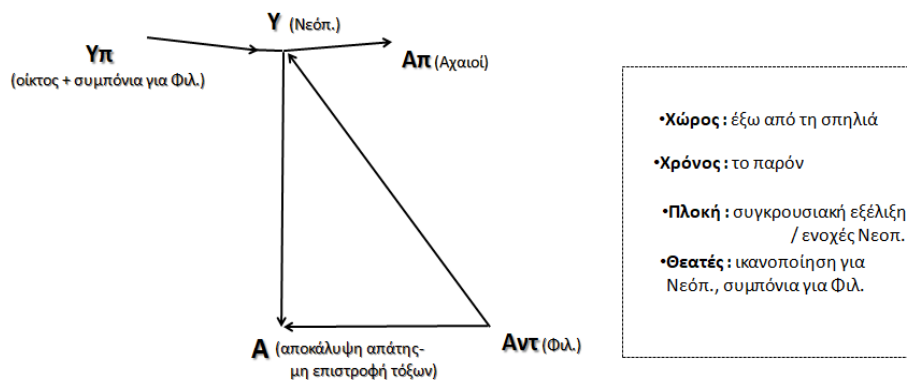
Στη συνέχεια, στο Β' Επεισόδιο, η απρόβλεπτη κρίση της ασθένειας του Φιλοκτήτη δημιουργεί νέα δεδομένα που τροφοδοτούν την ανατροπή και την περιπλοκή (περιπελεγμένη τραγωδία). Η δεκαετής δυστυχία του Φιλοκτήτη προβάλλεται με τρόπο συγκλονιστικό μέσα από τα σημεία που αποδίδουν το μέγεθος του πόνου, τη συντριβή του ανθρώπινου είναι. Χωρίς καμία αντίσταση, παραδίδεται σωματικά και ψυχικά στον Νεοπτόλεμο που γίνεται κάτοχος των όπλων και κατακλύζεται από συγκίνηση, οίκτο, αυτομεμψία και πίκρα για την παγίδευση του πονεμένου Φιλοκτήτη. Έτσι, απευθυνόμενος σ' αυτόν δίνει την ηθική υπόσχεση «ως ου θέμις γ' εμούσσι σου μολειν άτερ» (= δεν είναι θεμιτό για μένα να φύγω χωρίς εσένα).

Σχήμα 2: Τρίγωνο Συμπαθείας



Στο Γ' Επεισόδιο η δραματική σύνταξη πραγματώνει την ουσία του μύθου. Η ανάνηψη του Φιλοκτήτη και η χαρά του για την παρουσία του Νεοπτόλεμου δημιουργούν μια ατμόσφαιρα ψυχικών εναλλαγών που αποδίδονται με τους μοναδικούς σε ένταση διαλόγους Φιλοκτήτη – Νεοπτόλεμου και Φιλοκτήτη – Οδυσσέα. Η πυρπόληση της συνείδησης του Νεοπτόλεμου, η μετακίνηση από το «Ναι» στο «Όχι» και αντίστροφα, η πίστη στην αξιοπρέπεια και στην ανθρωπιά, από τη μια, και, από την άλλη, η ανάγκη για υπακοή στην εξουσία των Ατρείδων λειτουργούν παιδευτικά στη συνείδηση του Νεοπτόλεμου, σμιλεύουν γόνιμα τον χαρακτήρα του και με αποφασιστικότητα τον οδηγούν στην αποδοχή των θετικών πτυχών της νεανικής ψυχής του.

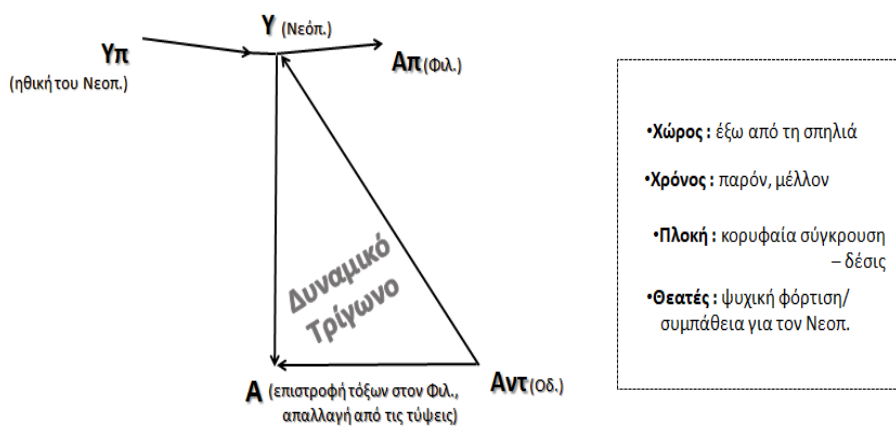
Σχήμα 3: Η εξομολόγηση του Νεοπτόλεμου



Με την παρέμβαση του Χορού, όμως, στο γ' στάσιμο, προβάλλεται περισσότερο η *δυσχερής θέση* του Φιλοκτήτη και δίνεται χρόνος στον Νεοπτόλεμο, για να τοποθετηθεί οριστικά απέναντι στο αίτημα του Φιλοκτήτη για επιστροφή στην πατρίδα. Η Έξοδος, έτσι, ξεκινάει με τη δραματική στιχομυθία Νεοπτόλεμου – Οδυσσέα, με την οποία δηλώνεται ότι ο νέος συντάσσεται με την ηθική του συνείδηση (Μουδατσάκης, 1993: 50) και αντιπαράκειται αναδεικνυόμενος σταθερά αντίμαχος προς τις αξιώσεις της εξουσίας.

Η φυσικότητα και η πιθανότητα του λόγου του Νεοπτόλεμου εδραιώνουν (κατά το εικό) την ατμόσφαιρα αδιεξόδου, την οποία βιώνουν οι θεατές μετά ελέου και φόβου. Ιδιαίτερα η τελευταία στιχομυθία του Νεοπτόλεμου με τον Φιλοκτήτη, η επιστροφή των όπλων στον κάτοχό τους και η ευγένεια στην επιχειρηματολογία προς τον ελεύθερο πια να επιλέξει Φιλοκτήτη καθιστούν τον Νεοπτόλεμο αδιαφιλονίκητο φορέα- υποκείμενο της δράσης. Τον παρουσιάζουν ευαίσθητο και συνεπή (Θωμαδάκη, 1993: 141), ικανό να αντιπαράκειται στα κελεύσματα της εξουσίας χάριν των ηθικών του αρχών ενώπιον του εμμοικικού, λόγω της πολύχρονης ταλαιπωρίας, και βασανισμένου Φιλοκτήτη.

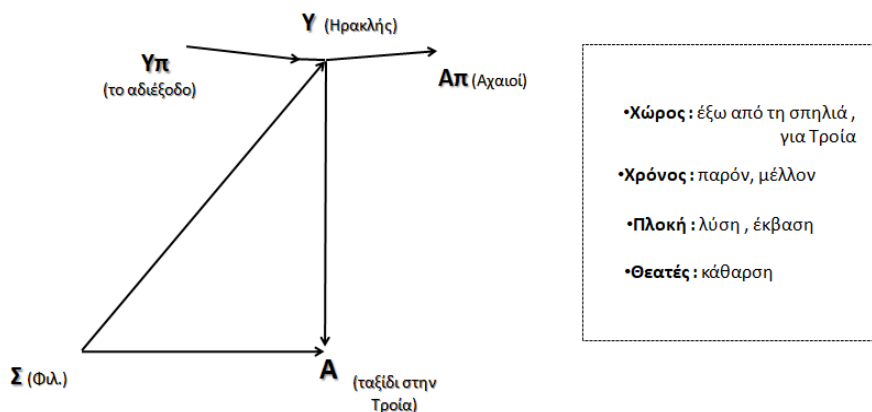
Σχήμα 4: Δυναμικό Τρίγωνο



Τέλος στο αδιέξοδο δίνεται και επιταχύνεται η πραγμάτωση της κάθαρσης μέσω της «από μηχανής» παρέμβασης του Ηρακλή. Η λυτρωτική λειτουργία της τραγωδίας συνίσταται στην ικανοποίηση που προκαλεί το ευγενές ήθος του νέου και στην πραγματοποίηση της βούλησης των Θεών. Με τρόπο ειρηνικό κλείνει ο κύκλος που άνοιξε ο ευθύβολος λόγος του Χορού στο τέλος της Παρόδου. Στην κατά το «εικός και αναγκαίος» εμφάνιση του από μηχανής Θεού έχει συντελέσει η σταδιακή παρουσίαση ολόκληρης της προφητείας του Έλενου, δηλαδή, α) η

κατοχή των όπλων, β) η παρουσία του Φιλοκτήτη στην Τροία και γ) στο τέλος, θεραπεία του Φιλοκτήτη, η χρήση των όπλων και η άλωση της Τροίας.

Σχήμα 5: Το Θεϊκό Σχέδιο: Ηρακλής



2. Κριτική προσέγγιση – Συμπεράσματα

2.1 Η σύνταξη της δράσης στον «Φιλοκτήτη»

Η δράση στην τραγωδία του Σοφοκλή «Φιλοκτήτης» οργανώνεται σε δυο αντιθετικούς άξονες. Ο πρώτος άξονας εκφράζει τον Οδυσσέα ως δρώντα, ως Υποκείμενο που έχει τη δυνατότητα να ασκεί επίδραση πάνω στον Νεοπτόλεμο, επιβάλλοντας την αποδοχή του δόλιου σχεδίου. Ο δεύτερος άξονας αντιπροσωπεύει τον Φιλοκτήτη που ως δρων αντιπαράκειται στον σκοπό και στα σχέδια του Οδυσσέα και επηρεάζει, συναισθηματικά και ηθικά, τον Νεοπτόλεμο. Το δραματικό στοιχείο διαμορφώνεται από την αντίθεση Οδυσσέα (που θέλει να οδηγήσει τον Φιλοκτήτη με τα τόξα του στην Τροία) και Φιλοκτήτη που μισεί θανάσιμα τον Οδυσσέα και η δράση του τροφοδοτείται από την εκδικητική διάθεση. Η αντίθεση αυτή έχει τις ρίζες της στο «άλλοτε» και «εδώ» (Όταν ο Οδυσσέας εγκαταλείπει τον Φιλοκτήτη στη Λήμνο) και κορυφώνεται με τη δολοπλοκία που εκδηλώνεται στο «τώρα» και κατευθύνεται από τον έξω χώρο της σπηλιάς στο «εκεί» που είναι η Τροία.

Ο γιος του Αχιλλέα, όταν πια στο Γ' Επεισόδιο έχει πιστοποιήσει το αδιέξοδο που εκφράζεται με τον διάλογο Χορού και Φιλοκτήτη στο Γ' Στάσιμο, εγκαταλείπει τον Οδυσσέα και δρα αυτόνομα, όπως του το επιβάλλει η ηθική του συνείδηση αναδεικνυόμενος σε τρίτο άξονα της δράσης. Η εσωτερική έκρηξη του Νεοπτόλεμου κινεί τη δράση παρά τις προσδοκίες του Οδυσσέα, με αποτέλεσμα η κορυφαία σύγκρουση του εκφραστή της ηθικής με τον φορέα της εξουσίας να οργανώνει τη δέση (το οριστικό αδιέξοδο), που θα προκαλέσει την παρέμβαση του από μηχανής Θεού στην Έξοδο.

Τον χαρακτήρα και την ένταση της δραματικής κίνησης υποβοηθεί ο Χορός με τις χαμηλόφωνες παρεμβάσεις του στην Πάροδο και στα τρία Στάσιμα. Ο Χορός επηρεάζει έμμεσα και ήπια τη δράση και την εξέλιξη με δύο τρόπους: α) συντασσόμενος απόλυτα με τον Νεοπτόλεμο και β) δείχνοντας συμπάθεια και συμπόνια για τον Φιλοκτήτη και τα παθήματά του. Το αποτέλεσμα είναι ο Νεοπτόλεμος να βρίσκεται μεταξύ δυο διαφορετικών καταστάσεων. Θέλει να οδηγήσει τα πράγματα, ώστε να ανταποκριθεί στον Υποκινητή, που είναι η εκπόρθηση της Τροίας. Παράλληλα, όμως, δεν αποδέχεται τη δράση με δόλο και απάτη και δεν μπορεί να απαλλαγεί από τον πόνο που νιώθει για τον άδικα βασανισμένο Φιλοκτήτη.

Η εναλλαγή του Υποκειμένου (Μουδατσάκις, 1993: 111) (άλλοτε είναι ο Οδυσσέας, άλλοτε ο Φιλοκτήτης και στην εξέλιξη του μύθου ο Νεοπτόλεμος) συνδέεται με τη διαφοροποίηση του Αντικειμένου που αποτελεί τον διαφορετικό προσανατολισμό των τριών δρώντων προσώπων (επιστροφή στην πατρίδα (Φ), μεταφορά Φιλοκτήτη στην Τροία (Ο), με ελεύθερη βούληση Φιλοκτήτη η άφιξη στην Τροία, θεραπεία και σεβασμός στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια και τιμή (Ν)).

2.2 Οι δρώντες ως φορείς του δραματικού στοιχείου

Χωρίς κανένα γυναικείο ρόλο, το έργο θεωρείται δράμα τριών προσώπων (Κουταλόπουλος, 2003: 11) διαφορετικών από άποψη χαρακτήρα και προσανατολισμού. Η μοίρα του Φιλοκτήτη συμπλέκεται με τη μοίρα του Νεοπτόλεμου και του Οδυσσέα. Παράλληλα, με το δράμα του Φιλοκτήτη, παρουσιάζεται και το δράμα του Νεοπτόλεμου. Υποχρεώνεται από τις καταστάσεις –απόφαση των Αργείων και πίεση του Οδυσσέα- να δράσει αντίθετα προς τη φύση του, υποφέρει συμπάσχοντας με τον Φιλοκτήτη, τον παγιδεύει κερδίζοντας χωρίς ντροπή την εμπιστοσύνη του. Στο τέλος, κατορθώνει να ξεπεράσει την εσωτερική του σύγκρουση/ δίλημμα και να ενεργήσει πραγματικά, όπως η ηθική του συνείδηση του επιβάλλει και όχι ως ενεργούμενο του Οδυσσέα (άλλοτε και τώρα).

Ο Φιλοκτήτης χτυπημένος από τη σκληρή του μοίρα (Μαρκαντωνάτος, 1982: 43) έχει εγαταλειφθεί από τους συντρόφους του και ζει άρρωστος, γεμάτος πόνο, δυστυχημένος και μόνος σε ένα ερημονήσι (Ρίτσος, 1965: 9) με το παράπονο της πιο απάνθρωπης αδικίας. Όλος ο κόσμος του είναι τα τόξα του Ηρακλή. Το μίσος του εναντίον των άδικων συντρόφων του και ο πόθος του για την επιστροφή στην πατρίδα είναι τα συστατικά της τραγικής μορφής που εμφανίζεται στο έργο και εκφράζεται με την αδιαλλαξία του (Winnington-Ingram, 1999: 386).

Ο Οδυσσέας εκπροσωπεί τη βούληση του στρατεύματος (Βουρβέρης, 1966: 10-11). Με την ευφυΐα του, την αυτοπεποίθησή του, την αδιαφορία του για τα ηθικές ανησυχίες του Νεοπτόλεμου αποβαίνει ένας ραδιούργος που είναι έτοιμος να παρέμβει κάθε στιγμή, για να οδηγήσει την εξέλιξη της δράσης εκεί που θέλει. Στο τέλος, όμως, χάνει εξαιτίας της ηθικής υπεροχής του Νεοπτόλεμου. Η από μηχανής εμφάνιση του Ηρακλή συνιστά ένα δραματικό εύρημα που αποκαλύπτει το αδιέξοδο στο οποίο οδήγησε η δολοπλοκία του Οδυσσέα.

Οι θεατές γνωρίζουν από την αρχή ότι ο Φιλοκτήτης, σύμφωνα με τον χρησμό, θα πάει στην Τροία και θα τεντώσει τα «ανίκητα» βέλη του Ηρακλή. Τα δραματικά και γεμάτα ένταση επεισόδια του έργου δίνουν στους θεατές τη δυνατότητα να προβληματιστούν ουσιαστικά για τη σχέση των νέων με τους ηλικιωμένους, να εννοήσουν βαθύτερα τη σχέση του ηθικού ανθρώπου και του ανθρώπου που υπηρετεί και εκφράζει την εξουσία απέναντι στον ανθρώπινο πόνο και στη δυστυχία. Η παρουσία του Φιλοκτήτη δοκιμάζει στο έπακρο τη συνείδηση του αγνού νέου, του Νεοπτόλεμου, και, παράλληλα, αποδεικνύει ότι ακόμα και ο ευφυέστερος άνθρωπος δεν μπορεί να κερδίσει τη συμπάθεια, αν αγνοήσει τη φωνή του συναισθήματος και της ηθικής.

Ο Σοφοκλής δημιούργησε, σε πολύ μεγάλη ηλικία, ενενήντα χρονών, ένα έργο (Γρυπάρης, 1958: 191- 192) που έχει βαθύ ψυχοπαιδαγωγικό χαρακτήρα. Έφτασε μέσα από δύσκολους δρόμους στην πραγμάτωση της κάθαρσης των θεατών με την εμφάνιση του Ηρακλή, που είναι ο μόνος κατάλληλος για να πείσει και να δικαιώσει τον Φιλοκτήτη, αφού προηγουμένως η ηθική έκρηξη του Νεοπτόλεμου (Μουδατσάκις, 1993: 51- 52) εξασφάλισε την ψυχική ισορροπία των θεατών. Παράλληλα, και τελικά, η αδυναμία του Οδυσσέα να οδηγήσει μόνος του τις καταστάσεις εκεί που ήθελε, προκάλεσε ικανοποίηση.

2.3 Το παιδαγωγικό στοιχείο της τραγωδίας

Στην αρχή (στον πρόλογο) ο Οδυσσέας παρέχει ένα μάθημα σοφιστικής παιδαγωγικής στον νεαρό Νεοπτόλεμο. Παρέχει γνώσεις και οδηγίες δράσης για τη συνάντησή του με τον Φιλοκτήτη. Για την επίτευξη του σκοπού πρέπει να χρησιμοποιηθούν όλα τα μέσα. Η βούληση

των Θεών και τα κελεύσματα των αρχόντων πρέπει να πραγματοποιηθούν. Η περίπτωση, κατά τον Οδυσσέα, απαιτεί δόλο, ενώ οι Θεοί έχουν στείλει το μήνυμα για χρησιμοποίηση του λόγου, της πειθούς. Η θέση του Νεοπτόλεμου για χρησιμοποίηση βίας απορρίπτεται λόγω της ύπαρξης του θανατηφόρου τόξου. Ο Νεοπτόλεμος, παρά την αρχική αντίρρηση, πειθαρχεί, για να μη γίνει προδότης και απείθαρχος: «*αλλ' αυτό τουτο δει σοφισθηναι, κλοπευς όπως γεννήσει των ανικητών όπλων*» (στ. 77- 78). Οι αντιρρήσεις του Νεοπτόλεμου κάμπτονται, έχουν όμως φανερώσει την αγνή εφηβική ψυχή, την ευγενική καταγωγή (Αχιλλέας).

Στην εξέλιξη του μύθου, με τη συνάντηση Φιλοκτήτη- Νεοπτόλεμου η παιδαγωγική λειτουργία (Παπαδόπουλος, 2010: 46) παίρνει άλλο δρόμο. Ο νεαρός απατεών, κατά τις του Οδυσσέα οδηγίες, πονάει και ντρέπεται βαθμηθόν ενώπιον του πάσχοντος Φιλοκτήτη. Η φύση του εξεγείρεται. Η ανθρωπιά του εκφράζεται με τον πιο καθαρό τρόπο στη σκηνή της κρίσης αρρώστιας του Φιλοκτήτη. Η πορεία του είναι διαφορετική. Η επίδραση που δέχεται από τα ερεθίσματα που εκπέμουν η μορφή και τα λόγια του Φιλοκτήτη είναι τόσο μεγάλη, ώστε να επιστρέφει στον Φιλοκτήτη τα θανατηφόρα όπλα συγκρουόμενος με τον απειλούντα, παρόντα στη σκηνή, Οδυσσέα.

Μετανοεί. Ζητάει συγγνώμη από τον Φιλοκτήτη. Αποκαλύπτει όλη την αλήθεια. Αγωνίζεται να πείσει τον Φιλοκτήτη, που είναι πια κάτοχος των όπλων, μόνος του να αποφασίσει για την οδό που θα ακολουθήσει. Προβάλλει το επιχείρημα της θεραπείας του Φιλοκτήτη και, όταν εκείνος εμμένει στην απόφασή του να ταξιδέψει στην πατρίδα, είναι έτοιμος να ανταποκριθεί, για να αποδειχθεί συνεπής και τίμιος.

Η εμφάνιση του «από μηχανής» θεού του Ηρακλή, του ήρωα- εκπροσώπου της αρετής συνιστά την καλύτερη επιβράβευση του Νεοπτόλεμου και την καλύτερη δικαίωση του πεπαιδευμένου πια νέου.

2.4 Η διαχρονικότητα του προσώπου του Φιλοκτήτη κατά τον Σοφοκλή

Ο μύθος που αξιοποίησε ο Σοφοκλής ενέχει όλες τις δυνάμεις που τροφοδοτούν τη φαντασία και τη δημιουργική γραφή (Ζιώγας, 1990: 71). Οι σκηνές του έργου εμφανίζουν τον Φιλοκτήτη ως ένα θύμα της πανουργίας του Οδυσσέα και της αδικίας που διαπράττουν οι αρχηγοί της εκστρατείας στην Τροία.

Ο αποκλεισμός του στη Λήμνο μας θυμίζει τον αποκλεισμό των κρουσμάτων- ασθενών λόγω του κορωνοϊού. Η απόλυτη μοναξιά και ο φόβος του θανάτου, η ασφυξία του πάσχοντος την ώρα της κρίσης, τα επιφωνήματα δυστυχίας επαναφέρουν στη μνήμη μας τις ώρες της απόλυτης μοναξιάς όσων προσβλήθηκαν από τον κορωνοϊό, μήκαν διασωληνωμένοι στις ΜΕΘ και κατόρθωσαν να επιβιώσουν. Τα τιμημένα όπλα του Ηρακλή παραπέμπουν στο εμβόλιο και στους αγώνες των επιστημόνων και, κυρίως, των ιατρών για την εξασφάλιση της σωτηρίας.

Βιβλιογραφία

- Βουρβέρης, Κ. (1966). *Ο “Φιλοκτήτης” του Σοφοκλέους, η αιώνια τραγωδία του εφήβου*. Αθήνα: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία.
- (1968). *Σοφοκλέους Φιλοκτήτης- Ανθρωπιστική ερμηνεία της τραγωδίας*. Αθήνα: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία.
- Γρυπάρης, Ι. Ν. (2004) *Οι Τραγωδίες του Σοφοκλέους*. Τόμ. Β'. Ι. Δ. Κολλάρος & ΣΙΑ, Α.Ε.: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Ζιώγας, Β. (1990). *Φιλοκτήτης*. Αθήνα: Ερμής.
- Θωμαδάκη, Μ. (1993). *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*. Αθήνα: Δόμος.
- Κουταλόπουλος, Απ. (2003). *Σοφοκλέους Φιλοκτήτης (Εισαγωγή- Ανάλυση- Μετάφραση- Σχόλια)*. Αθήνα: Πατάκης.

- Lesky, A.I. (1964). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (Αγ. Γ. Τσοπανάκης, Μτφρ.). Θεσ/νίκη: ΑΠΘ.
- Μαρκαντωνάτος, Γ. (1982). *Σοφοκλέους Φιλοκτήτης*. Αθήνα: Gutenberg.
- Μουδατσάκης, Τηλ. (1993). *Η Θεατρική Σύνταξη, Αρχές Οικονομίας της δράσης στην τραγωδία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2010). *Παιδαγωγική του Θεάτρου*. Αθήνα: αυτοέκδοση.
- Ρίτσος, Ι. (1965). *Φιλοκτήτης- Μ' ένα σχέδιο του Βασίλη Βασιλειάδη*. Αθήνα: Κέδρος.
- Sophoclis, Fabulae (χ.χ) : *Φιλοκτήτης*, OXONII, Oxford University Press.
- ΥΠΕΠΘ (2015). *Σοφοκλέους Τραγωδίαι (Β' Γενικού Λυκείου)*. Αθήνα: ΙΤΥΕ Διόφαντος.
- Winnington-Ingram, R. P. (1999). *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση* (Ν. Πετρόπουλος & Χ. Φαράκλας, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.

*Νόσος θεήλατος.
Η μάστιγα του θεού στο Σοφοκλείο δράμα.*

Δημήτριος Σταμάτης

Post-Doctoral Researcher, NKU Athens
dstamatis@phil.uoa.gr

Η δυστυχία σαν έρθη έρχεται σιγά σιγά: μα δεν σταματάει. Έρχεται ως το τέλος, αποφαίνεται η έμπειρη της ζωής Ρεΐζαινα στη *Μεγάλη Χίμαιρα* του Καραγάτση (1953: 197), αντανακλώντας διαχρονικά στέρεες αντιλήψεις του αρχαίου τραγικού δράματος. Εκεί συμπλέκονται άρρηκτα η ανθρώπινη πράξη από τη μια πλευρά, με τη θεϊκή παρέμβαση από την άλλη, όποιες διαστάσεις και αν λαμβάνει το θείον στις αντιλήψεις εκάστου τραγικού, και όποιας μορφής και αν είναι η εν λόγω θεϊκή παρέμβαση στο εκάστοτε μεγαλεπήβολο εγχείρημα των ηρώων.

Σύμφυτη με την ουσία της τραγωδίας μπορεί να θεωρηθεί η έννοια της *νόσου*, η οποία ως κατάσταση ενοχλητική, οδυνηρή, ενίοτε όμως και δραματική –εντούτοις όχι εξ ορισμού τραγική, όπως εύστοχα παρατηρεί η (Μπακονικόλα, 2004: 65)– προσφέρεται για αξιοποίηση από την τραγική –εξίσου όμως και από την κωμική δραματοουργία, όπου κυριαρχεί η σωματικότητα, όπως αναδεικνύει η Διαμαντάκου (Διαμαντάκου-Αγάθου, 2007: 69-70).

Η έννοια της νόσου¹ διακρίνεται από ευρύτατο σημασιολογικό φάσμα, το οποίο ειδικότερα στο δράμα διέπεται κατεξοχήν από συνυποδηλωτικό χαρακτήρα, χωρίς ωστόσο να υπολείπεται και η κυριολεξία, που οφείλεται σε φυσικά και οργανικά αίτια. Οι νόσοι, άλλωστε, που επιφυλάσσονται για τα τραγικά πρόσωπα είναι ψυχοσωματικά σύνδρομα μεγάλης έντασης, επώδυνης συμπτωματολογίας και τρομακτικών επιπτώσεων, καθώς κατά την επική παράδοση προέρχονται από τη σκοτεινή περιοχή εξωλογικών δυνάμεων, ενώ έχουν τη ρίζα τους κυρίως σε κάποιαν εμπλοκή των τραγικών ηρώων με το πεδίο δράσης μνησικάκων και εκδικητικών θεών (Διαμαντάκου-Αγάθου, 2007: 65).

Κατά συνέπεια *νόσος* στην τραγωδία μπορεί να θεωρηθεί οτιδήποτε εξασθενεί τον άνθρωπο σωματικά², κυρίως δε ψυχικά³, σε ηθικό ή διανοητικό επίπεδο. Ως νόσος λογίζεται καθετί που επαναπιστοποιεί και επικυρώνει τα θνητά και ανασφαλή όρια της ανθρωπότητας (Μπακονικόλα, 2004: 72). Η τιμωρητική, μάλιστα, διάθεση των υπερφυσικών δυνάμεων τοποθετείται στο πλαίσιο ενός νοητού διπόλου ύβρεως – νεμέσεως το οποίο προϋποθέτει μιαν ηθική που υπερβαίνεται σταθερά, γεννώντας μοιραίως μεγάλους παραβάτες. Άλλωστε η *σπουδαία πράξις* του Αριστοτελικού ορισμού της τραγωδίας δεν αποτιμάται απαραίτητως θετικά: τουναντίον μάλλον. Όντας κατ' ουσίαν *εξαιρετική*, με άλλα λόγια ασυνήθιστη, εξέχουσα, συνιστά εμπράκτως υπέρβαση του κοινωνικού περιβάλλοντος, υψηλή παράβαση εκ μέρους ρηξικέλευθων οντοτήτων, που θίγει, ωστόσο, ενεργά δικαιώματα υπερφυσικών δυνάμεων εχουσών συμμετοχή στην εξύφανση της μοίρας εκάστου ήρωα, καίτοι εκείνος τις αγνοεί.

Τι συμβαίνει, όμως, με περιπτώσεις συλλογικής νόσου, μεταδοτικές ασθένειες και επιδημίες, που κάνουν καθοριστική για την εξέλιξη της πλοκής εμφάνιση σε επιφανείς τραγωδίες, ιδιαίτερος από το εύρος των σωζομένων του Σοφοκλή; Στην έννοια του *νοσεῖν*, όπου εμπίπτει ο λοιμός που καταλύει τα γεννήματα της γης και των ανθρώπων, καθώς και τη γλωρίδα και

¹ Αγνώστου ετυμολογίας. Ωστόσο η χρήση του τ. *νοσος* από τον Όμηρο και τον Ηρόδοτο οδηγεί στην υπόθεση αρχικού τύπου **νόσFος* από τον οποίο προέκυψε με αντέκταση ο νόθος δίφθογγος *ου* στην Ιωνική διάλεκτο, ενώ στην Αττική συντελείται σίγηση του διγύμματος χωρίς αντέκταση, κατά το **μόνFος*, Ιων. *μοῦνος*, αλλά Αττ. *μόνος*. Πάντως κατά Wackernagel ανάγεται σε αρχαιότερο αμάρτυρο τ. *νόσσος* (Chantraine 1968: 757).

² *Morbus corporis* (Ellendt 1872, s.v. *νόσημα*).

³ *Dementia, insania*, (ibid.).

πανίδα της, περιλαμβάνονται οι μεταδοτικές ασθένειες, οι οποίες πλήττουν το κοινωνικό πλαίσιο του ήρωα: τη συλλογικότητα όπου ανήκει, αποτελεί επιφανές στέλεχος ή προϊστάται. Ωστόσο, στη συγκεκριμένη κατηγορία εντάσσονται και κάποιες ιδιότυπες μορφές νόσου, οι οποίες συνιστούν αποτελέσματα θεϊκής επενέργειας (πρβλ. *θείαν νόσον: Αντ. 417*), παρ' όλα αυτά επιδρούν κατεξοχήν στο φυσικό περιβάλλον⁴ επιφέροντας άλογες εκφάνσεις των φυσικών στοιχείων, αποτελώντας για τους θνητούς δυσερμήνευτα θαύματα. Πρόκειται για θεήλατες νόσους, *θεόπεμπτες*⁵ συμφορές που εκδηλώνονται ποικιλοτρόπως, κυρίως ως έντονα φυσικά φαινόμενα, απροσδόκητες και απειλητικές καιρικές μεταβολές, ενώ συσχετίζονται με καταιγίδες, ανεμοθύελλες, τρικυμίες και γενικότερα κάποιου είδους μετεωρολογική αστάθεια, η οποία προέρχεται από τα ανώτερα στρώματα της ατμόσφαιρας (*οὐράνιον ἄχος: Αντ. 415*). Δεν περνά, απαρατήρητη μια τάση εκδήλωσης των εν λόγω φαινομένων με τη μορφή αντάρας, μπουρινιού, ανάδευσης κονιορτού, καθώς και ο συσχετισμός τους με τη σκόνη, την άμμο και τον καπνό, που ανασαλεύονται από τη γήινη επιφάνεια.

Κρίνεται αξιοπρόσεκτο ότι η συγκεκριμένη διαφοροποίηση στην ιδιοσυστασία ή ακριβέστερα στον τρόπο εκδήλωσης της θεόσταλτης νόσου φαίνεται να αντανακλά, πέρα από τη βιολογική επενέργεια, τον κοινωνικό αντίκτυπο του λοιμού της Αθήνας, καθώς η προαναφερόμενη μορφή αποτυπώνεται στις τραγωδίες του Σοφοκλή που γράφτηκαν αρκετά χρόνια προτού ξεσπάσει η συμφορά στην πόλη, ενώ η καθιερωμένη μορφή συλλογικής λοιμώδους νόσου, ο λοιμός, απαντά σε εκείνες που γράφτηκαν αμέσως μετά. Παραδόξως δεν έχει συσχετισθεί η φύση της θεήλατης νόσου στην τραγωδία του Σοφοκλή με τη χρονολόγησή της επί τη βάση του κομβικού ορόσημου του αθηναϊκού λοιμού. Στο σημείο αυτό αξίζει να αντιπαραβληθεί η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα παρατήρηση ότι η ρητή διατύπωση της λέξης *λοιμός*⁶ εξαφανίζεται από τη λογοτεχνία κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 5^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα, μολονότι τα έργα που διαθέτουμε από τα χρόνια της αρχαίας επιδημίας εκθέτουν σαφέστατα υψηλότερη χρήση λέξεων σχετικών με τη νόσο, η λέξη *λοιμός* απαντά δύο φορές στα σωζόμενα του Αισχύλου, ποτέ στα δεκαοκτώ δράματα του Ευριπίδη, και μόνο μία φορά στον Σοφοκλή (*OT 28*), γεγονός που, συνυπολογίζοντας την ιδιαίτερη συνάφειά της με το περιεχόμενο της πλοκής, επιτρέπει το συμπέρασμα ότι ο Σοφοκλής τη σηματοδοτεί ως ανόσια, με αποτέλεσμα να καταλήξει βαθμιδόν να θεωρείται άρρητη και ταμπού (Mitchell-Boyask, 2009: 375). Θα μπορούσε να αποτιμηθεί ως τόλμημα του ποιητή το γεγονός ότι καταπιάνεται με έναν φανταστικό λοιμό στην πλοκή του *Οιδίποδα Τυράννου* και τον παρουσιάζει ενώπιον ενός κοινού που υπέφερε από έναν καθ' όλα πραγματικό. Προφανώς η διορατικότητά του επαρκούσε με το παραπάνω για να προβλέψει την αρνητική προδιάθεση του κοινού, τη σκοτεινή αύρα που θα επλανάτο πάνω από το έργο –πράγμα που στοίχισε προφανώς την πρώτη θέση– ωστόσο η παρόρμηση να πραγματευθεί ένα τόσο επίκαιρο και φλέγον θέμα, η ιερότητα του οποίου, λόγω άμεσου συσχετισμού με το θείο, εθεωρείτο δεδομένη, υπήρξε μάλλον ακατανίκητη.

Στην *Αντιγόνη*, έργο του 442 π.Χ. το οποίο διακρίθηκε με την πρώτη θέση στα Μεγάλα Διονύσια, δεν ενσκήπτει λοιμός, ωστόσο δεν είναι λίγες οι περιστάσεις όπου γίνεται σαφής αναφορά σε κάποια νόσον που ταλανίζει τη Θήβα. Όποτε συζητείται η νόσος, αποδίδεται με βεβαιότητα στους θεούς, είτε εκφράζεται με δισταγμό –πλην όμως ρητώς– η υποψία ότι το δεινό είναι *θεήλατον*. Στους στίχους 134-140 της Παρόδου ο χορός παρομοιάζει την επιδρομή των επτά με αετό, ο οποίος φυσομανούσε πάνω στην πόλη και τους κατοίκους της σαν άγρια ανεμοζάλη⁷, τη χαρακτηριστικότερη εκδοχή της νόσου –συνάμα όμως και θεϊκής παρουσίας.

⁴ Singulari modo dictum de turbine quod item paulo ante οὐράνιον ἄχος dicitur... Caeli aegritudo. Αναφέρεται στον ανεμοστρόβιλο, ο οποίος στα ίδια συμπραζόμενα καλείται ουράνια πάθηση, ασθένεια, νόσος (Ellendt 1872, s.v. νόσημα).

⁵ Suid. *Lex.* (Adler), s.v. *θεήλατος· ὑπὸ θεοῦ πεμφθείς* [...] *κατὰ τινα θεήλατον ὄργην.*

⁶ Αβέβαιης ετυμολογίας. Θεωρείται συγγενές με τη λ. *λιμός*, οπότε ανάγεται στην ετεροιωμένη βαθμίδα **λοι* της ΙΕ ρ. **lei* με σημασία «αδυνατίζω, αποδυναμώνομαι». Βλ. *Epimerismi Homerici* (II. gloss. 61, b1, Dyck) όπου *λοιμός*: *παρὰ τὸ λείπω ῥήμα, ὁ μέσος πρκ. λέλοιπα, καὶ ἐξ αὐτοῦ λοιπός καὶ τροπή τοῦ πι εἰς μι.* Κατ' άλλους συνδέεται με το **λοιγός* («καταστροφή από νόσο ή όλεθρος σε πόλεμο»)· Πρβλ. το γλωσσήμα του Ησυχίου *λοιτός· λοιμός*, μάλλον εσφαλμένη γραφή του *λοιγός*.

⁷ *αἰετὸς ἐς γᾶν ὡς ὑπερέπτα |... πυρφόρος... ἐπέπνει | ῥίπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων* (στ. 113-37).

Ο υπαινιγμός είναι σαφής, καθώς ο δεινός εισβολέας χαρακτηρίζεται *πυρφόρος*, ακριβώς με το επίθετο που προσδιορίζει τον εμπύρετο χαρακτήρα της νόσου στον *Οιδίποδα Τύραννο*⁸, η οποία συσχετίζεται με τον Άρη, υπεύθυνο και για τις εξελίξεις στο ρεαλιστικό πεδίο του Πελοποννησιακού πολέμου⁹, όπου εμπλέκεται ενεργά η Αθήνα την περίοδο του λοιμού του 430 (Kousoulis et al., 2012: 87). Δεν αργεί, άλλωστε, ο ίδιος ο Κρέων (στ. 163) να προσεπικυρώσει την άποψη ότι οι θεοί επανόρθωσαν την πόλη στην ασφάλεια, αφού όμως την συνετάραξαν συθέμελα με φρικτή *θυέλλα (πολλῶ σάλω σείσαντες)*¹⁰, αναφερόμενος στην εμφύλια διαμάχη και την εκστρατεία των επτά επί Θήβας. Πιστοποιεί εν ολίγοις ο νεότευκτος βασιλιάς ότι η νόσος –καθώς η λέξη *θυέλλα (σάλος)* αποτελεί την κατεξοχήν αλληγορική ονομασία της¹¹– προέρχεται κατευθείαν από τους Θεούς. Η επόμενη συγκυρία όπου εμφανίζεται ένα φυσικό παράδοξο που επενδύεται με αρνητική χροιά και αποδίδεται σε θεϊκή επένεργεια είναι στην πρώτη άφιξη του φύλακα, ο οποίος επιχειρεί τελώντας εν συγχύσει να περιγράψει τις ανεξήγητες συνθήκες (*θαῦμα ἀκατανόητον*) της λεγόμενης πρώτης ταφής του Πολυνεϊκή, που με υπαινιγμούς επιχειρεί να αποδώσει σε ανώτερες δυνάμεις¹², δικαιολογώντας όποιες αβλεπίες κατά τη φύλαξη του νεκρού. Τα ακαθόριστα υπονοούμενα του φύλακα έρχεται να διατυπώσει ξεκάθαρα ο γέρον κορυφαίος, ο οποίος διερωτάται μήπως το έργο είναι *ἐκ Θεοῦ*¹³, με βεβαιότητα που καθιστά το ερώτημα ρητορικό, γεγονός που εξοργίζει το βασιλιά, καθώς τον εμφανίζει σε διάσταση με το θείο.

Ρητή κατονομασία της θείας νόσου έρχεται αργότερα, κατά τη δεύτερη «θριαμβευτική» άφιξη του φύλακα, όταν λεπτομερώς περιγράφει τις υπερφυσικές συνθήκες κατά τη σύλληψη της Αντιγόνης, που σκιαγραφείται περιβεβλημένη με φυσική σημειολογία θεϊκής επιφάνειας. Η αφήγηση διευκρινίζει (βλ. Φωτογραφία 1) ότι το σφοδρό φυσικό φαινόμενο προέκυψε εξ απροόπτου (στ. 415-421). Ξαφνικά *θυελλώδης άνεμος* ξεσήκωσε ανεμοστρόβιλο από τη γη (*τυφῶς αἰείρας σκηπτόν*)¹⁴ ένα απρόβλεπτο μπουρίνι που χαρακτηρίζεται θεϊκό κακό (*οὐράνιον ἄχος* -επουράνιος καημός), με δύναμη τέτοια ώστε γέμισε τον απέραντο αιθέρα (Segal, 2001: 171). Η αντάρα, ο κουνριαχτός ανάγκασε τη φρουρά να κλείσει τα μάτια για να υπομείνει τη *θείαν νόσον* σαν να επρόκειτο για μύστες μυστηρίων (*μύσαντες*, στ. 421), που όταν τα άνοιξαν μόλις κόπασε, είδαν ενώπιόν τους την Αντιγόνη υπομνησκοντας τη θέαση της Κόρης κατά τα μεγάλα μυστήρια της Ελευσίνας. Το συμβάν, διά των μετεωρολογικών φαινομένων, αποτελεί έμπρακτη πιστοποίηση της θεϊκής ετυμολογίας υπέρ της ένθερμης θιασώτιδας των άγραφων και απαρασάλευτων νόμων τους.

Στο δεύτερο στάσιμο ο χορός έρχεται να προσδιορίσει τη φύση της ανθρώπινης δυστυχίας, χρησιμοποιώντας μια ζωηρή παρομοίωση της θεόσταλτης οργής με άνεμο που συνταράσσει τον βυθό της θάλασσας. Προβαίνει σε αναλογικό ορισμό της θείας νόσου ως *πόντιον οἶδμα* και *σάλον* που οφείλεται σε *δυσπνόους πνοάς* (στ. 586-89). Ενώ στην τελευταία σκηνή του τέταρτου επεισοδίου, με τον διάλογο Αντιγόνης-Κρέοντα που οδηγεί την ηρωίδα στον τάφο, ο χορός χρησιμοποιώντας μεταφορά διατυπώνει ένα αμήχανο και ανήσυχο σχόλιο σχετικά με τη διανοητική κατάσταση της κόρης, που για πρώτη φορά εμφανίζεται να χάνει την εμπιστοσύνη της στους θεούς. Υποψιάζεται ότι ανέμων ριπές συνταράσσουν την ψυχή της, παραπέμποντας ευθέως στην ανεμοζάλη της θείας νόσου (στ. 929-30).

Τη νόσο ερμηνεύει, όμως, ο μάντης Τειρεσίας αργότερα (στ. 1015), ο οποίος δεν διστάζει να καταγγείλει τον Κρέοντα ως μοναδικό υπαίτιο της συμφοράς (*καὶ ταῦτα τῆς σῆς ἐκ φρενὸς νοσεῖ*

⁸. *ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος* (στ. 27-8).

⁹. *Ἀρεά τε τὸν μαλερόν, ὄς... φλέγει με περιβόατον* (OT 189-90).

¹⁰. Στ. 162-3.

¹¹. Πρβλ. Schol. in Soph. OR 23: *ἡ πόλις ἄγαν ἤδη σαλεύει: μεταφορὰ ἐκ τῶν χειμαζομένων νεῶν... πάνυ ταράττεται, ἐν μεγάλῳ κλύδωνι ἔστιν, ἐν μεγάλῳ κινδύνῳ*.

¹². Ζήτημα που αποτέλεσε αφορμή μακράς ακαδημαϊκής συζήτησης για τον προσδιορισμό του αυτουργού, με ακραίες τοποθετήσεις, όπως ότι η «ταφή» πραγματοποιήθηκε με πρωτοβουλία των θεών (Adams 1931: 110-11· Πρβλ. Meiklejohn, 1932: 5), της Αντιγόνης με ελλιπές τελετουργικό (Hulton, 1963: 285· Rockwell, 1964: 156· Margon, 1969: 291, 295 και 1972: 49) ή της Ισμήνης (Rouse, 1911: 41).

¹³. *Μή τι καὶ θεήλατον | τοῦργον τόδ' (στ. 278-79)*.

¹⁴. *χθονὸς | τυφῶς αἰείρας σκηπτόν, οὐράνιον ἄχος*, στ. 417-8· Πρβλ. Αισχ. Πέρσ. 725 West: *λοιμοῦ τις ἦλθε σκηπτὸς ἢ στάσις πόλη;*

πόλις), αναδεικνύοντας τοιουτοτρόπως κατά τραγική ειρωνεία ως μοναδική *ὕψιπολιν* την Αντιγόνη, τη μόνη που διατηρεί πραγματικά –ως υγιές ὄργανο του σώματος της πόλεως (πρβλ. Margon, 1972: 41· Segal, 2001: 170-2)– τους νόμους και τα θέσμια των θεών απέναντι στην μαρὴ κληρονομία του Οιδίποδα, την οποία συνεχίζει εκ κληρονομιάς ο Κρέων (Aran, 2019).

Η πεποίθηση ότι οι κοινωνικές συνέπειες μιας επιδημίας μπορεί να είναι τουλάχιστον εξίσου σοβαρές με τον βιολογικό της αντίκτυπο (Mitchell-Boyask, 2009: 374), ενώ συνάμα τα παρεπόμενα του μιάσματος διαχέονται από το άτομο-φορέα του στο σύνολο παρόμοια με μικρόβιο που επιμολύνει ολόκληρο το σύστημα του οργανισμού αφότου προσβάλει το ζωτικό ὄργανο, διατυπώνεται εμμέσως ή αμέσως στον *Οιδίποδα Τύραννο*, τραγωδία που διδάχθηκε περί το 426 π.Χ. και κατά τον (Κnox, 1956: 136, 138) γράφτηκε αναμφίβολα με την οπτική και υπό την επίδραση του Αθηναϊκού λοιμού (Kousoulis, et al., 2012: 155, βλ. Φωτογραφία 2).

Η επιδημία, που ενσκήπτει στη Θήβα του Οιδίποδα ως τιμωρία των ανόσιων πράξεων του και εκείνων των προγόνων του¹⁵, εκτείνεται κατά το πρώτο τρίτον του έργου και συνιστά υπόβαθρο για την εξέλιξη της πλοκής της τραγωδίας του πεπρωμένου. Ήδη εξ αρχής παρουσιάζονται στοιχεία της νόσου, που ενδεχομένως αντανακλούν τον πραγματικό λοιμό των Αθηνών: Σαπίζουν οι καρποί της γης (πρβλ. *γὰ φθινάς* στ. 665, *γὰς προπονουμένας* στ. 685)¹⁶, μολύνονται τα κοπάδια και χάνονται τα γεννήματα των ανθρώπων, ενώ παράλληλα ρημάζει την πόλη ο πυρφόρος θεός -εμπύρετη πανούκλα¹⁷ που εμμέσως αποδίδεται στον πόλεμο λόγω της μνείας του Άρεως (στ. 190: *Άρεα... τὸν μαλερόν*), κατά τα λοιπά προστάτη της Θήβας.

Καθ' ὅλη τη διάρκεια του έργου δεν υφίσταται αμφιβολία ότι πρόκειται για νόσον (στ. 168, 302, 306) *θεήλατον* (καθώς ανεπιφύλακτα κατονομάζει ο χορός τον Φοῖβο ως *πέμψαντα*, στ. 279, πρβλ. 828), από την οποία έχουν προσβληθεί οι πάντες, οπότε οι πολίτες απευθύνονται στον βασιλιά για να τους βρει ἴαση και να σώσει εκ νέου την πόλη του (στ. 68, 72) μολονότι εκείνος δηλώνει κατά τραγικήν ειρωνεία πως νοσεί περισσότερο από τον καθέναν τους, μη γνωρίζοντας ότι μεταφορικά μιλώντας, κυριολεκτεί (στ. 59). Πρόκειται για λοιμό, συλλογική νόσο (*λοιμός* καλεῖται ὅταν πλέον η νόσος καταστεί ολέθρια κατά τον Γαληνό)¹⁸, μεταδοτική ασθένεια επιδημικής μορφής, ευρέως εξαπλούμενη σε ανθρώπινο πληθυσμό σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή, η οποία, σύμφωνα με αρχαιολογικές μαρτυρίες της εποχής της συγγραφής του έργου, είχε ενσπείρει τον πανικό σε βαθμό να παραβλέπονται τα ταφικά τελετουργικά (Mitchell-Boyask, 2009: 374).

Σε ποιες περιπτώσεις, όμως, οι θεοὶ οργίζονται τόσο με τους θνητούς ὥστε κινητοποιούνται για να στείλουν συμφορές σ' εκείνους και μάλιστα συλλογικές νόσους οι οποίες δοκιμάζουν επίσης τις κοινωνίες¹⁹ ὅπου οι στόχοι τους είναι ενταγμένοι; Ο Απόλλων στέλνει λοιμό²⁰ στο ελληνικό στρατόπεδο λόγω προσβολής του ιερέως του στην *Ιλιάδα*²¹. Καταστρεπτικός λιμός και λοιμός –που συνήθως επακολουθεῖ ὡς συνέπειά του–²² προσβάλλει τους Αθηναίους ὕστερα από ἀρά του Μίνωος μετά το επονείδιστο επεισόδιο με τον Ανδρόγεω (Απολλοδ. *Βιβλ.* III

¹⁵. Δρα η ερινύς του ὄλου γένους, κατά τον Κακριδὴ (1929: 149).

¹⁶. *Φθίνουσα κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός*, | *φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις, τόκοισί τε | ἀγόνις γυναικῶν* (στ. 25-7), πρβλ. Schol. in *Soph. OR* 25: *φθίνουσα μὲν κάλυξιν οὐ μόνον ἀφορίαν φησὶν εἶναι ἐπὶ τῆς γῆς ἀλλὰ καὶ τοὺς πεφηνότας καρποὺς διαφθεῖρεσθαι ὑπὸ τοῦ λοιμοῦ σὺν τοῖς βλαστήμασιν*.

¹⁷. *ὁ λοιμός ὁ πυρετοφόρος*: *τὸν γὰρ πυρετὸν πῦρ καλοῦσι* (ibid.): πρβλ. προηγουμένως *φλόγαν πῆματος* στ. 168).

¹⁸. In *Hippocratis de victu accutorum commentaria* (Υπόμνημα στο *Περὶ διαίτης ὀξέων νοσημάτων* του Ἱπποκράτη, (IV) Kühn, vol. 15, p. 429.6: Πρβλ. Δίωνος Χρυσ. *Λόγ.* 32, 91.5: *ὅταν... κοινὸν γένηται τὸ πρᾶγμα, τότε λοιμός καλεῖται*.

¹⁹. Βλ. Ξενοκράτους frg. 25.29 Heinze: *οὕτως ἰσχυροὶ καὶ βίαιοι δαίμονες... λοιμούς τε πόλεσι καὶ γῆς ἀφορίας ἐπάγουσι... καὶ στάσεις ταράττουσιν*.

²⁰. Τίτλος της Α' Ραψωδίας και κεφαλίδα του ὄλου ἔπους (*Λοιμός, Μῆνις*).

²¹. Βλ. Πλουτ. *Π.τ.Βίου...* *Ὁμήρου II*, 78: *λέγει τὰς αἰτίας τῆς μὲν Ἀχιλλέως καὶ Ἀγαμέμνονος διαφορᾶς τὸν λοιμόν, τοῦ δὲ λοιμοῦ τὸν Απόλλωνος χόλον τοῦ δὲ χόλου τὴν ὕβριν τὴν εἰς τὸν ἱερέα τοῦ δαίμονος*. Πρβλ. *Ἰλ.* A 61 *ὁμοῦ πόλεμος τε δαμᾶ καὶ λοιμός Ἀχαιοῦς*. Πλουτ. frg. 36: *τοῦ Ἀγαμέμνονος αὐθαδῶς τῷ ἱερεῖ προσεεχθέντος, εἰς πάντα Ἑλληνας διέτεινεν ὁ λοιμός, ὡς παρέντας βοηθήσαι τῷ ἱερεῖ*. Ὅτι τὴν ὕβριν του Ἀγαμέμνονα υποκινεῖ ἀκόλαστο πάθος υποψιάζεται ο Αχιλλ. Τάτιος, *Λευκ. καὶ Κλειτ.* I 8.5: *ἄν τὸ Χρυσήιδος κάλλος Ἀγαμέμνων ποθῆ, λοιμὸν τοῖς Ἑλλησιν ποιεῖ*.

²². *Τῷ μὲν λιμῷ ὁ λοιμός ἔπεται, κακοχόμοις τροφαῖς κεκρημένων τῶν λιμωττόντων, διὰ τὴν ἔνδειαν* (Schol. in *Hes. Op. et d.*241).

15.7.4 κ.ε.). Η τιμωρία επέρχεται για παράβαση θείου νόμου, εξαιτίας ενός άγους που συνιστά σοβαρή αμαρτία, καθιστά τους πολίτες *έναγεις* και συνεπώς τυραννά τους Αθηναίους εξακολουθητικά μέχρι να υποστούν φόρο αίματος των νέων τους. Κατ' άλλη παράδοση, ο λοιμός επέρχεται εξ αυτεπάγγελτης θεομηνίας και όχι υποκινούμενος από την κατάρα του Μίνωα²³.

Υποκείμενοι σε άγος δεν ήταν μόνον ατομικά οι δράστες του *πήματος*, αλλά και οι κοινωνίες που συνέβαινε να μιανθούν από έγκλημα κάποιου πολίτη τους, όπως πάμπολλες πηγές αποκαλύπτουν ήδη από τον Ησίοδο²⁴. *Τοῦτο δοκεῖ μὲν εἶναι οὐ κατὰ δίκην* κατά τον Σχολιαστή του (ad loc.). Ιστορικά, ως επιφανή συλλογικά αμαρτήματα που επέφεραν θεομηνία απρόβλεπτη και πρωτοφανή, καταγράφονται η περίπτωση των Σπαρτιατών που έριξαν σε φρέαρ απεσταλμένους των Περσών όταν εκείνοι απαίτησαν γην και ύδωρ στα 491 π.Χ.²⁵, και το Κυλώνειο άγος των Αλκμαιωνιδών στην Αθήνα, το οποίο προξένησε μεταξύ άλλων λοιμό, που έπληξε την Αθήνα με πολλούς θανάτους και θεωρήθηκε από τους περισσότερους θεία δίκη για το έγκλημα²⁶.

Ότι η συμφορά της Θήβας οφείλεται σε μίσημα ανθρωποκτονίας (πρβλ. στ. 97, 311) και δη στην αδιάγνωστη ακόμη βασιλική πατροκτονία (Hanson, 2005: 87· Κακριδής, 1926: 155), μπορεί να το διαισθανθεί οποιοσδήποτε έχει κατά νουν τις επαπειλούμενες συμφορές των ερινύων για τις πόλεις που φιλοξενούν γονεοκτόνους στις *Εύμενίδες* του Αισχύλου, οι οποίες προέβλεπαν για τη μητροκτονία του Ορέστη ακριβώς τις ίδιες εκδηλώσεις της νόσου που πλήττουν την πόλη του Οιδίποδα (στ. 783-88· πρβλ. 938-47, 956, 210, 212).

Στα χρόνια που μεσολαβούν ανάμεσα στη σύνθεση της *Αντιγόνης* και του *Οιδίποδος Τυράννου*, οι όποιες μεταβολές στις θρησκευτικές και κοινωνικές αντιλήψεις αφορούν στις θεομηνίες, επηρεάζονται καταλυτικά από την εμπειρία του αθηναϊκού λοιμού, η οποία συνιστά και την ειδοποιό διαφορά του υποβάθρου τους. Η ευσεβής θεοκρατική άποψη του Σοφοκλή δεν φαίνεται να επηρεάζεται σε βάθος (Βαϊόπουλος, 2007: 23), καθώς η προσέγγισή του παραμένει στραμμένη στον εξίλασμό και την ικανοποίηση των θεών –άλλωστε η παραδοσιακή θρησκεία προσφέρει τον σωστό δρόμο για να εντοπιστεί η αιτιολογία και η θεραπεία της νόσου κατά τον (Hanson, 2005: 87)– εμπλουτισμένη με νέες θεραπευτικές προοπτικές της λατρείας του Ασκληπιού, στην εισαγωγή και καθιέρωση της οποίας ο ποιητής θα πρωτοστατήσει τα αμέσως επόμενα χρόνια, αντιπαρερχόμενος την ορθολογική προσέγγιση της ανερχόμενης τότε ιπποκρατικής ιατρικής (Βαϊόπουλος, 2007: 22) και της σοφιστικής ελίτ, που θα έμοιαζε υβριστική απέναντι σε ένα θεϊκής εμπνεύσεως πρόβλημα (ibid.). Είναι ωστόσο ενδιαφέρον ότι στο μεταξύ έχει συγκεκριμενοποιηθεί η φύση της νόσου. Η θεομηνία παρομοιάζεται πάλι με θαλασσοταραχή που βάζει σε δοκιμασία τον καπετάνιο του πλοίου της πόλεως²⁷, η οποία συνταράσσεται και πάλι από τη δοκιμασία *κλύδωνος*,²⁸ (άλλωστε ο Κλήμης ο Αλεξανδρέυς συγκαταλέγει *λοιμούς, χαλάζας και θυέλλας* στις εκδηλώσεις *δαιμόνων ή άγγελων όργης*)²⁹· ωστόσο μόνον αναμνηστικά πλέον, καθώς φυσικό πεδίο εκδήλωσής της δεν είναι πλέον η μετεωρολογία, αλλά η υγεία. Είναι αποσαφηνισμένη και σαφώς προσδιορισμένη στο επίπεδο επιδημικής ασθένειας, για την οποία αναζητείται *άλκή* στο επίπεδο της κοινωνικής ομοιόστασης, ήτοι στην ισορροπημένη δομή (*ίσονομίαν*) των οργανικών στοιχείων³⁰ κατά τον

²³. Πρβλ. Πλουτ. *Θησ.* 15, Ευστ. *Εἰς Οδύσ.* λ 320, 1688.32 κ.ε., Κακριδής 1926: 101.

²⁴. *Έργα* 245 κ.ε.: *Πολλάκι καὶ ζύμπασα πόλις κακοῦ ἀνδρὸς ἀπήνρα,| ὅστις ἀλιτραίνῃ καὶ ἀτάσθαλα μηχανάεται.| τοῖσιν δ' οὐρανὸθεν μέγ' ἐπήγαγε πῆμα Κρονίων,| λιμὸν ὁμοῦ καὶ λοιμὸν, ἀποφθινύθουσι δὲ λαοί.* Πρβλ. Πλουτ. frg. 36: *μοχθηροῦ ἑνὸς ὄντος, ὥσπερ νοσήματος ἢ πόλις παραπολαύουσα πολλάκις εἰς ὄλην ἑαυτὴν ἀναμάττεται τὴν πονηρίαν ἐξομοιουμένη τῷ ἐνί... ἐνὸς ὄντος πονηροῦ δίδωσιν ἢ πᾶσα πόλις δίκην, ὡς ἐξὸν κωλύειν μὴ κωλύουσα τὴν ἐνὸς πονηρίαν.* Schol. in Hes. *Op.et d.*241: *δεῖ γὰρ μὴ ἐπιτρέπειν τοῖς ὑβρισταῖς μηδὲ συνεπινεῦειν τοῖς ἀδίκους δυναμένους μὲν παῦσαι, περιορῶντας δὲ τοῦ παῦσαι τὴν ἐξουσίαν τῶν πονηρῶν.*

²⁵. Ηρόδ. VI 48, VII 133-7· πρβλ. ανάλογες συνέπειες στο Πλουτ. *Ρωμύλ.* 24.

²⁶. Βλ. Διογ. Λ. I 110 για τον Επιμενίδη· πρβλ. Πλουτ. *Σόλων* 12.5, Θουκ. I 126-7.

²⁷. *ἐκπεπληγμένον| κείνον βλέποντες ὡς κυβερνήτην νεῶς* (στ. 922-23).

²⁸. *εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν* (στ. 1527).

²⁹. *Στρωμ.* VI 3.31.1 Stählin.

³⁰. Σε περίπτωση ισορροπίας των δυνάμεων της ύλης στο σώμα υπάρχει υγεία. Αντιθέτως, επί δυσαρμονίας και υπερσχύσεως μίας των σωματικών δυνάμεων, που καλεῖται *μοναρχία*, επέρχεται νόσος (Λασκαράτος, 2012: 148-9). Δεν διαφεύγει της προσοχής η ορολογία, που παραπέμπει στην πολιτική συνθηματολογία της Δημοκρατίας.

Αλκμαίωνα τον Κροτωνιάτη (ca. 500 π.Χ.: πρβλ. Mitchell-Boyask, 2009: 375). Στην *Αντιγόνη* το θεόσταλο νόσημα είναι περισσότερο αόριστο, και προσδιορίζεται συνυποδηλωτικά ως καιρικό φαινόμενο και απροσδόκητη θεομηνία, που μολονότι επηρεάζει τα πρόσωπα εντάσσεται στο πεδίο της μετεωρολογίας αναγόμενη σε ένα ατμοσφαιρικό επίπεδο που συνδέει μέσω της ανεμοζάλης³¹, τον Ουρανό του δωδεκαθέου με τον χθόνιο κόσμο των Μυστηρίων (πρβλ. Segal, 2001: 171-73), ώστε να υπηρετήσει το θέλημα των Θεών και των απαρασάλευτων νόμων τους. Άλλωστε «κονιορτόν περιβάλλεται το μεγαλείον» κατά τον Ασώπιο (1875: 334-38), όπως και ο καπνός έχει καθαρτήριοις ιδιότητες³². Ωστόσο έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον ότι η εν λόγω φαινομενικά θεοκρατική προσέγγιση αντανακλά ακριβώς τις αντιλήψεις της ιπποκρατικής ιατρικής περί μετάδοσης του μιάσματος μέσω του μολυσμένου αέρα (Βαϊόπουλος, 2007: 22_{8,9}, 27). Οι σχολιαστές μάλιστα της ιπποκρατικής συλλογής θεωρούν ότι τα μιάσματα αποτελούν απόρροιες που κατεβαίνουν από τα άστρα ή αναθυμιάσεις που ανέρχονται από τη γη και τα έλη (όπως η μετεωρολογική *θειλάτος νόσος* στην *Αντιγόνη*) ή προέρχονται από πτώματα σε αποσύνθεση, όπως ακριβώς η περίπτωση του Πολυνείκη). Αν κάτι αξίζει να εντοπίσουμε και στις δύο τραγωδίες είναι μια διαφαινόμενη προτίμηση των Θεών στο κοινωνικό πλαίσιο (*φιλόανθρωπον τὸ θεῖον* κατά τον Σχολιαστή της *Ιλιάδος* (D Schol. A 50) εξ ου και *ἀπὸ τῶν ζῶων ἤρξατο* –καθώς οι περισσότεροι θεοί είναι και πολιούχοι (Μπακονικόλα, 2004: 21), γεγονός που απηχεί την ισχύ της δημοκρατικής άποψης του συνόλου των πολλών και συνάμα τη σωματική-ανατομική αντίληψη της κοινωνίας ως βιολογικού οργανισμού, καθότι προς χάριν της σωτηρίας του εξυφαίνεται η συντριβή των πρωταγωνιστών, που αποδεικνύονται πάσχοντα μέλη του: σοφοί-άφρονες εκπρόσωποι μιας ανασφαλούς εξουσίας.

Όπως γράφει ο (Weinstein, 2007: 274), η συλλογική νόσος εξηγεί όσο τίποτε άλλο ποιο είμαστε και πώς συμπεριφερόμαστε ενώπιον τόσο της ασθένειας, όσο και του θανάτου. Είναι οπωσδήποτε αξιοπρόσεκτη η ρασιοναλιστική μεταβολή της προσέγγισης και εντέλει της αποτίμησής της από τη Σοφοκλείου δραματουργία, βάσει των εξελίξεων στην επιστήμη της ιατρικής. Η μετατόπιση από ένα υπερφυσικό συνυποδηλωτικό πεδίο που απηχούσε το σύγχρονο ενδιαφέρον των φυσικών φιλοσόφων περί μετεωρολογικών³³ στο επίπεδο της απτής κυριολεκτικής πραγματικότητας της ασκληπιάδειου ιατρικής, φαίνεται να οφείλεται στην επίδραση του Αθηναϊκού λοιμού που υπήρξε καταλύτης αυτών των εξελίξεων. Ως σύγχρονοι πρωταγωνιστές δράματος θεομηνίας μπορούμε ανατρέχοντας στα έργα του μεγάλου δραματουργού το λιγότερο να συνειδητοποιήσουμε την ανθρώπινη περατότητά μας απέναντι στις φυσικές δυνάμεις, που οπωσδήποτε μας υπερβαίνουν και ίσως εξυφαίνουν τη μοίρα μας, ώστε να οδηγηθούμε στην κάθαρσιν των οικείων παθημάτων.

Βιβλιογραφία

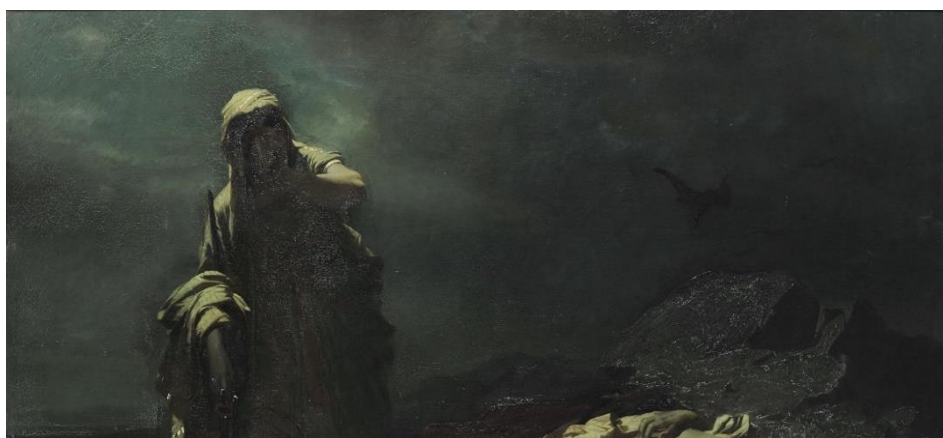
- Adams, S. M. (1931). The Burial of Polyneikes. *CR*, 45 (3), 110-11.
Ασώπιος, Ε. (1875). Τὸ Ἔαρ. *Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον*, 10, 284-85.
Βαϊόπουλος, Β. (2007). Πτυχές της έννοιας του μιάσματος και της μετάδοσης στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 102, 22-31.
Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2007). Αναπαραστάσεις της νόσου και της ίασης στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 102, 64-72.
Ellendt, Fr. & Genthe, H. (1872). *Lexicon Sophocleum*. Berolini: Borntraeger.

³¹ Πρβλ. Λουκ. *Ἀλέξ.* 36.3 Macleod: *λοιμοῦ νεφέλην*.

³² Βλ. Πλάτ. *Κρατ.* 405 a-b: *περιθείωσις*. Με ανάλογο σκεπτικό η Θήβα του Οιδίποδα έχει καταφύγει στα θυμιάματα.

³³ Όπως αποκαλύπτει το παρωδιακό ενδιαφέρον του Αριστοφάνη στις *Νεφέλες* (225 κ.ε., 490 κ.ε.) και αλλού καθώς και άλλων επιφανών κωμικών της Αρχαίας κωμωδίας (βλ. ενδ. Εύπολις frg. 157 K-A) με πλήθος δηκτικών αναφορών στις ενασχολήσεις των φυσικών φιλοσόφων.

- Hanson, V. D. (2005). *A War like no Other: How the Athenians and Spartans fought the Peloponnesian War*. New York: Random House.
- Hulton, A. O. (1963). The Double Burial of the Antigone. *Mnemosyne*, 16, 284-85
- Knox, B. M. W. (1956). The Date of the *Oedipus Tyrannus* of Sophocles. *AJPh*, 77 (2), 133-47.
- Kousoulis, A. A., Economopoulos, K. P., Poulakou-Rebelakou, E. Androutsos, G. & S. Tsiodras, (2012). The Plague of Thebes, a Historical Epidemic in Sophocles' *Oedipus Rex*. *Emerging Infectious Diseases*, 18 (1), 153-57.
- Κακριδής, Ι. Θ. (1929). *ΑΠΑΙ. Μυθολογική Μελέτη*. Αθήνα: Π.Δ. Σακελλάριος.
- Καραγάτσης, Μ. (1953). *Η μεγάλη Χίμαιρα*. Αθήνα: Μαυρίδης.
- Λασκαράτος, Ι. Γ. (2012²). *Ιστορία της Ιατρικής*. Nicosia: Broken Hill.
- Margon, J. S. (1969). The First Burial of Polyneices. *CJ*, 64 (7), 289-95.
– (1972). The Second Burial of Polyneices. *CJ*, 68 (1), 39-49.
- Meiklejohn, K. W. (1932). The Burial of Polyneikes. *CR*, 46 (1), 4-5.
- Mitchell-Boyask, R. (2009). Plague and Theatre in Ancient Athens. *The Lancet*, 373, 9661, 374-75
- Μπακονικόλα, Χ. (2004). *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας*. Αθήνα: Α. Καρδαμίτσα.
- Rockwell, K. A. (1964). Antigone: The “Double Burial” Again. *Mnemosyne*, 17, 156-57.
- Rouse, W. H. . (1911). The two Burials in Antigone. *CR*, 25 (2), 40-42.
- Segal, Ch. (2001). Antigone: Death and Love, Hades and Dionysus. In *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles* (pp.152-206). Oklahoma: Norman: University of Oklahoma Press.
- Weinstein, A. (2007). Plague and the body Politic. Tony Kushner's *Angels in America*. In *A Scream Goes Through the House: What Literature teaches us about Life* (pp. 273-289). New York: Random House.
- Χρονοπούλου, Α. (2016). Πληγωμένοι ήρωες: η απήχηση των αντιλήψεων της εποχής για την αρρώστια, τον πόνο και τη θεραπευτική στις τραγωδίες του Σοφοκλή. Στο Α. Ν. Μαστραπάς & Μ. Στεριούλης (Επιμ.). *ΣΟΦΟΚΛΗΣ: Ο μεγάλος κλασικός της Τραγωδίας* (σσ. 185-192). Σεμινάριο 42, ΠΕΦ. Αθήνα: Κοράλι.



Φωτογραφία 1. Λεπτομέρεια της θεομηνίας στην *Αντιγόνη* ως οὐράνιον ἄχος από την ελαιογραφία του Ν. Λύτρα *Η Αντιγόνη εμπρός στον νεκρό Πολυνείκη* (1865, Εθνική Πινακοθήκη).



Φωτογραφία 2. Ο *Λοιμός σε μια αρχαία πόλη* του Μ. Sweerts (ca. 1652, LACMA AC1997.10.1) θεωρείται ότι παραπέμπει στον λοιμό της Αθήνας, ο οποίος εμπνέει τον Σοφοκλή στον *Οιδίποδα Τύραννο*.

ΕΝΟΤΗΤΑ 4- Συγκριτική μελέτη/ Comparative Readings

Η εκκένωση: το πάσχισμα της ανθρώπινης ύπαρξης

Κωνσταντίνα Ανδρεάδη

Θεατρολόγος
kon.andreadi@gmail.com

Η εκκένωση

Στην *εκκένωση*, έργο του Δημήτρη Δημητριάδη¹, οι γνωστοί, από τον μύθο, Ατρείδες εμφανίζονται σιγά σιγά στη σκηνή προκειμένου να επιφέρουν μία ανατροπή σε αυτόν τον μύθο που τους θέτει σε μία συνεχή τροχιά επανάληψης: η δράση των προσώπων ακυρώνεται, οι ταυτότητες συγχέονται αλλά στο τέλος οι φόννοι πραγματοποιούνται (Τσατσούλης, χ.χ.). Οι ήρωες είναι εγκλωβισμένοι σε μία επαναληπτική κατάσταση, στην επανάληψη της κατάστασης του τερατώδους, αυτού του πεπρωμένου της ανθρωπότητας (Εξάρχου, 2016: 36-37) βιώνοντας μία κρίση της εσωτερικής, της βαθύτερης ανθρώπινης ύπαρξης (Εξάρχου, 2016: 39-40) η οποία οδηγεί σε μία υπέρβαση των προσωπικών, των σωματικών, των κοινωνικών και των πνευματικών ορίων και στερεοτύπων (Κονδυλάκη, 2016). Ταυτοχρόνως, η κρίση αυτή οδηγεί τον θεατή/αναγνώστη στην κριτική της πραγματικότητας των ανθρωπιστικών αξιών (Κονδυλάκη, 2015: 9). Μέσα από την ανασύνθεση του μύθου των Ατρείδων, ο συγγραφέας σκοπεύει την ανάδειξη της σήψης του οικογενειακού, του κοινωνικού και του έμφυλου, του πολιτικού αλλά και του πολιτισμικού, με άλλους λόγους θέτει ερωτήματα γύρω από τις κατασκευασμένες κανονικότητες και τους τρόπους διατύπωσής τους (Διαμαντάκου, χ.χ.: 5). Μέσα από αυτό το ιδιότυπο *θέατρο εν θεάτω*, ο συγγραφέας προσβλέπει στην ανάδειξη των ρευστών ορίων της ανθρώπινης ταυτότητας όπως ρευστή είναι και η ίδια η θεατρική σύμβαση.

Πρώτη φορά μετά την πρώτη φορά

Στο έργο παρουσιάζονται τα βασικά πρόσωπα του μύθου: ο Αγαμέμνων, η Κλυταιμνήστρα, ο Αίγισθος, η Ιφιγένεια, η Ηλέκτρα, ο Ορέστης αλλά και κάποιοι δευτερεύοντες χαρακτήρες του μύθου: η Χρυσόθεμις, η Κασσάνδρα και η Τροφός. Υπάρχουν, επίσης, τέσσερις Γυναίκες. Εν γένει πρόσωπα τα οποία εμφανίζονται στην ίδια τη θεατρική σκηνή σαν performers (Πατσαλίδης, 2013), σαν τελεστές των ρόλων τους ή ως «αυτοποίητες οντότητες εν εξελίξει» (Τσατσούλης, 2007: 124) ή και ως φαντάσματα του ίδιου τους του εαυτού (Σιβετίδου, 2018: 89).

Η χρήση του αρχαίου μύθου στη βάση ενός διακειμενικού πλαισίου αποτελεί μία επίμονη και επίπονη προσπάθεια συνομιλίας του μετανεωτερικού, νεοελληνικού και εν γένει δυτικού τρόπου σκέψης με την αρχαιοελληνική παράδοση (Διαμαντάκου-Αγάθου, 2014: 474-475). Ως εκ τούτου ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον γνωστό μύθο των Ατρείδων αλλά εδώ προκαλεί μία διέκταση του μύθου προσφέροντας στους ήρωες ένα νέο βίο (Εξάρχου, 2016: 64): ένα «δεύτερο παρόν» [...] [για] να ανατρέψουν την κατάσταση που τους ακολουθεί ως μοίρα, να

¹. Γράφτηκε το 2003 (Δημητριάδης, 2013: 122) αλλά εκδόθηκε το 2013 ενώ παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά ως αναλόγιο σε σκηνοθετική επιμέλεια Γιάννη Κόκκου στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών (Κονδυλάκη, 2015: 22).

ζήσουν, επομένως, με ένα “δεύτερο εγώ”» (Εξάρχου, 2016: 54). Εδώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι ακολουθείται η σκέψη του Antonin Artaud η οποία τίθεται κατά της ιδέας μίας «ακινητοποιημένης μορφής» η οποία δεν επιτρέπει μία νέα έκφραση (2003: 84). Ο Artaud υποστήριξε ότι το θέατρο δικαιούται να πει «ό,τι έχει ειπωθεί αλλά και ό,τι δεν έχει ειπωθεί μ’ έναν τρόπο δικό μας» (2003: 84-85), ο οποίος να αντιστοιχεί στον σύγχρονο κόσμο του θεατή/αναγνώστη· να αντλήσει μέσα από αυτά τα κείμενα τις μυθικές δυνάμεις του κόσμου, να τους δώσει νέα μορφή (2003: 138-139)· με άλλους λόγους, να προβάλλει τους αιώνιους και πανανθρώπινους προβληματισμούς στον κόσμο του παρόντος. Ο Δ. Δημητριάδης με την *Εκκένωση*, εν τέλει, πραγματοποιεί μία *μετα-γραφή* του ατρείδικού μύθου βάσει μίας *υπερκειμενικής*, κάθετης σχέσης με αυτόν (Διαμαντάκου-Αγάθου, 2014: 482) και αυτό επιτυγχάνεται χρησιμοποιώντας, μεταξύ άλλων, την τεχνική του *αναποδογυρίσματος του μύθου*.

Ο συγγραφέας αν και χρησιμοποιεί την αντιστροφή σε διάφορα σημεία του μύθου, καταλήγει να επαναφέρει τον μύθο στην γνωστή του έκβαση (μέχρι ενός σημείου), όπως από το γινόμενο δύο αρνητικών ρητών αριθμών προκύπτει ένας θετικός αριθμός. Ο Αγαμέμνων στο τέλος του έργου αναλαμβάνοντας τον ρόλο της Κλυταιμνήστρας θα σκοτώσει τον Αίγισθο-Αγαμέμνονα και ο Αίγισθος θα λάβει τον θάνατο που αναζητούσε (Δημητριάδης, 2013: 38) όχι, όμως, σαν Αίγισθος αλλά σαν Αγαμέμνων (Δημητριάδης, 2013: 110-112). Υπάρχει λοιπόν, μία αντιστροφή των ρόλων του θύτη και του θύματος (Φίλη, 2017: 38) αλλά η ανατροπή του μύθου ίσως να είναι μόνο φαινομενική εφόσον με τη θανάτωση του Αίγισθου-Αγαμέμνονα έχουμε μία επανάληψη της επιτέλεσης του φόνου στο λουτρό (Δημητριάδης, 2013: 111-112). Αντιστοίχως, η Κλυταιμνήστρα πραγματοποιεί και αυτή μία αλλαγή τόσο στον ρόλο της όσο και στον μύθο· είναι αυτή που σκοτώνει την Ιφιγένεια και όχι ο Αγαμέμνωνας (Δημητριάδης, 2013: 51). Εν συνεχεία, θα επιφέρει μία ακόμη αλλαγή στον μύθο όταν ο Αίγισθος θα σκοτώσει την Ηλέκτρα· θα θρηνήσει την κόρη της Ηλέκτρα (Δημητριάδης, 2013: 89) σαν μία άλλη Ιφιγένεια· αλλά μήπως αυτό δεν είναι αλλαγή του μύθου αλλά επιστροφή σε αυτόν με την ανάληψη των ρόλων από άλλους χαρακτήρες; Ούτως ή άλλως η Κλυταιμνήστρα θα επιβεβαιώσει τη συνέχεια του μύθου σκοτώνοντας την Κασσάνδρα –την προφήτισσα της *Ορέστειας*– η οποία δεν προφητεύει πια το μέλλον αλλά το παρελθόν²· μήπως όμως την ενδιαφέρει το παρελθόν γιατί αυτό επαναλαμβάνεται και τοιουτοτρόπως επαναλαμβάνεται το “μέλλον”; Η Κλυταιμνήστρα στο τέλος θα γίνει από θύτης θύμα, ακολουθώντας τον μύθο της αλλά με μία ειδοποιό διαφορά· αυτός που θα τη σκοτώσει δεν θα είναι ο Ορέστης αλλά ο Αγαμέμνων, το άλλοτε δικό της θύμα. Έχουμε, δηλαδή, και εδώ μία αντιστροφή ρόλων ανάμεσά τους.

Επιπροσθέτως, δεν είναι τυχαίο το γεγονός της χρήσης του μηχανισμού αντιστροφής των “παθητικών” ρόλων σε “ενεργητικούς” και το αντίστροφο (Σαμπατακάκης, 2018: 104)· η Χρυσόθεμις επιθυμεί να δράσει, να αλλάξει τον ρόλο της –ήδη πριν εμφανιστεί στη σκηνή έχει προσπαθήσει να κόψει το χέρι της ώστε να μην είναι η ίδια και να μην την αναγνωρίσει ο κόσμος (Δημητριάδης, 2013: 18-19). Είναι αυτή που θα υποκινήσει την “επανάσταση” παρακινώντας τα υπόλοιπα πρόσωπα να αλλάξουν (Φίλη, 2017: 18), να πράξουν εκτός του παραδομένου μύθου μήπως και καταφέρουν να σπάσουν τον κύκλο της επαναληψιμότητας και της επιτέλεσης. Αντιθέτως η Ηλέκτρα επιθυμεί να μείνει στην αδράνεια, δηλαδή να συνεχίσει την επιτελεστικότητα του ρόλου της καθώς γι’ αυτήν ο ρόλος αυτός είναι σαν ένα δώρο και δεν θέλει να τον χάσει³. Η Ιφιγένεια της *Εκκένωσης* φαίνεται να αποτελεί ένα διαφορετικό πρόσωπο από εκείνο του μύθου. Δεν είναι εκείνο το αγνό κορίτσι που προσφέρει τη ζωή του για το καλό και τη δόξα της Ελλάδας, αλλά μεταμορφώνεται σε ένα όρνεο που τρέφεται με τον θάνατο· μεταμορφώνεται σε μία “απ-άνθρωπη” μηχανή θανάτου υμνώντας τον πόλεμο ως το μεγαλύτερο αγαθό που προσφέρει την απόλυτη ηδονή καθώς καταστρέφεται ο άνθρωπος (Δημητριάδης, 2013: 48-49). Μήπως όμως αυτό το σημείο μας παραπέμπει κατά κάποιο τρόπο στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, όπου η Ιφιγένεια ομολογώντας ότι έχει σκληρύνει

². «Τώρα μόνον ό,τι έγινε / μ’ απασχολεί / μόνον αυτό σκέφτομαι / ό,τι έγινε / μόνο γι’ αυτό θέλω να λέω» (Δημητριάδης, 2013: 33).

³. «Θέλω να είμαι / για πάντα η Ηλέκτρα» (Δημητριάδης, 2013: 56).

μετά τα τόσα δεινά της, σαν να έχει επέλθει μία ψυχική αποκτήνωση, ετοιμάζεται να σκοτώσει τον Ορέστη (χωρίς να γνωρίζει ακόμα την αληθινή του ταυτότητα) (Hose, 2011: 251); Το ειρωνικό βλέμμα του συγγραφέα για τη φιλοπόλεμο πολιτική και κοινωνική προσέγγιση και εν γένει για τον φαύλο κύκλο της βίας που γεννά τη βία είναι σαφώς παρόν (Διαμαντάκου, 2020: 70). Η Ιφιγένεια σε αυτό το έργο αποτελεί το τέρας που γεννά εν τέλει η πατριαρχία: το κορίτσι που αποτελεί το θύμα της μετατρέπεται σε θύτη θέλοντας να συνεχιστεί η επιτέλεση της βίας καθώς με αυτό έχει γαλουχηθεί. Αντιστοίχως, ο Ορέστης επιφέρει και αυτός μία αλλαγή στον ρόλο του ανήκει στα πρόσωπα τα οποία θέλουν να ξεφύγουν, να αποδεσμευτούν του ρόλου τους: έχει σιχαθεί πια να έχει αυτόν τον εαυτό (Δημητριάδης, 2013: 53-54). Στο τέλος δηλώνει ότι μόνο τον θάνατο επιθυμούσε, τίποτα άλλο: για αυτόν ο θάνατος είναι η μόνη τελική του έξοδος (Φίλη, 2017: 35) και για αυτό αυτοκτονεί⁴. Η Τροφός στο τέλος του έργου από έναν δευτερεύοντα χαρακτήρα που λειτουργεί υποστηρικτικά και στοργικά προς τους ήρωες, θα αναλάβει έναν κύριο ρόλο, τον ρόλο του Ορέστη, σκοτώνοντας τη Χρυσόθεμη-Αίγισθο και δίνοντας το τελειωτικό χτύπημα στον Αγαμέμνονα-Κλυταιμνήστρα: θα είναι αυτή που θα συμβάλει στο οριστικό τέλος και στην εκκένωση του σκηνικού (Φίλη, 2017: 17).

Παρά ταύτα, το *αναποδογύρισμα του μύθου* δεν χρησιμοποιείται ως τεχνική για μία απλή αποδόμηση των παραδεδομένων αλλά για μία εκ βάθους αναζήτηση του άφατου του ανθρώπου (Κονδυλάκη, 2015: 24-25). Μέσα από αυτήν την τεχνική ο Δ. Δημητριάδης παρέχει στους ήρωες τη δυνατότητα να εκφράσουν τη βαθύτερη αλήθεια τους, την αλήθεια της άλλης τους πλευράς (Εξάρχου, 2016: 70). Η σύσταση του μύθου μετατίθεται από την αξία των πράξεων στα ίδια τα πρόσωπα της αφήγησης ώστε να δημιουργηθεί η διαλεκτική του ταυτού και της εαυτότητας (Ricoeur, 2008: 190). Ή αλλιώς μία διαδικασία αυτογνωσίας διαμέσου του *Παιχνιδιού της καταστροφής* (Κονδυλάκη, 2015: 25-26). Κάθε πρόσωπο συγκεντρώνει τόσο τον ρόλο του δρώντος όσο και τον ρόλο του πάσχοντος έχοντας ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μίας «πολλότητας πραττόντων, καθένας εκ των οποίων επηρεάζεται από μίαν αμοιβαίως ασκούμενη βία» (Ricoeur, 2008: 428): το βλέπουμε να συμβαίνει σε όλα τα πρόσωπα του έργου όπου διατηρούν τόσο την ιδιότητα του θύματος όσο και του θύτη, πρόσωπα τα οποία είχαν φονεύσει άλλους, τώρα φονεύονται από αυτούς (Ηλέκτρα, Κλυταιμνήστρα, Αίγισθος), πρόσωπα θύματα και θύτες του ίδιου τους του εαυτού (Ορέστης) αλλά και πρόσωπα θύματα τα οποία εν τέλει αποδείχτηκαν θύτες (Ιφιγένεια).

Στο τέλος, όμως, συναντάμε την απόλυτη αντιστροφή. Οι τέσσερις Γυναίκες, οι Ερινύες, θα φέρουν το τέλος: όχι όμως το αναμενόμενο τέλος, το τέλος που επιφέρει την κάθαρση αλλά εκείνο το τέλος που επιφέρει το ανέφικτο της κάθαρσης (Κονδυλάκη, 2015: 14): τίποτα δεν δικαιολογείται: καμία πράξη, καμία δράση, καμία επιτέλεση⁵. Οι Ερινύες δεν θα μεταμορφωθούν σε Ευμενίδες, η Τροφός-Ορέστης θα δολοφονηθεί από αυτές και το σκοτάδι θα κυριαρχεί και την ημέρα (Δημητριάδης, 2013: 122). Οι τέσσερις αινιγματικές γυναικείες μορφές μεταμφιεσμένες σε Ερινύες δεν παρουσιάζονται ως ο *από μηχανής θεός* για τη λύση του έργου αλλά προς επίρρωση του άφευκτου του ανθρώπινου παραλογισμού (Κονδυλάκη, 2015: 89-90). Μήπως είναι η προσωποποίηση της συνείδησης της Τροφού-Ορέστη; Αυτή η άλλη ετερότητα του εαυτού, η ετερότητα της συνείδησης καθώς «η συνείδηση είναι η φωνή του Άλλου με το νόημα του άλλου ανθρώπου» (Ricoeur, 2008: 455); Όπως και να έχει, φανερώνουν την ίδια τη σήψη του συστήματος⁶ και αναλαμβάνουν την τιμωρία του⁷ προκειμένου να αναδείξουν την ίδια την ανθρώπινη ενοχή (Κονδυλάκη, 2015: 95-96). Οι Ερινύες, ως αντιπρόσωποι του θηλυκού και της μητέρας (Sommerstein, 2016: 303),

⁴. «ο θάνατος είναι η κορυφή / [...] / τον θάνατο αγαπούσα / έρωτα ένοιωθα γι' αυτόν / δεν ζητώ τίποτε απ' τη ζωή / [...] / θέλω να με πάρει ο θάνατος πατέρα / [...] / σε αυτόν με πηγαίνει ο πόθος μου / δεν μπορώ να περιμένω άλλο / τώρα / πατέρα / τώρα / (Αυτοκτονεί με το μαχαίρι της Χρυσόθεμης)» (Δημητριάδης, 2013: 103-104).

⁵. «Τροφός: Άλλοι μ' έβαλαν / [...] / Δεν είμαι ένοχος / Εκτελεστικό όργανο / ΑΓυναίκα: Για μας αυτό δεν έχει καμιά σημασία / η πράξη είναι πράξη / κι αυτήν εσύ την τελείωσες / θα τιμωρηθείς» (Δημητριάδης, 2013: 118-119).

⁶. «ΒΓυναίκα: Για μας δεν έχεις κανένα / η πράξη σου είναι αντίθετη στους νόμους / τίποτα δεν τη δικαιολογεί / το έγκλημά σου απαιτεί ανάλογη ποινή» (Δημητριάδης, 2013: 119).

⁷. «ΑΓυναίκα: Πάμε αδελφές μου / Το έργο μας επιτελέστηκε / Ήταν αληθινή δικαιοσύνη / Εμείς πια ο Άρειος Πάγος / Το δικό μας δικαστήριο δεν θα το αντικαταστήσει / ποτέ κανείς θεός / Το δικό μας δίκαιο θα παραμείνει αιώνιο» (Δημητριάδης, 2013: 121).

προβάλλουν εκείνο τον «αποκλεισμένο θηλυκό τόπο, στο σύνορο του οποίου φύεται η ετερότητα» (Τορναρίτη, 2018: 124) η επαναφορά αυτού του αποκλεισμένου λόγου και σώματος συντελεί σε μία κατάρρευση της πατριαρχικής δομής και του φαλλοκεντρισμού (Τορναρίτη, 2018: 125-126). Στην ουσία εκμηδενίζουν την πατριαρχική εξουσία, την Τροφό-Ορέστη (το δίκαιο του πατέρα) και εγκαθιδρύουν μία «ηθική αντι-δομή» (Σαμπατακάκης, 2018: 114), το δίκαιο της μητέρας⁸. Ίσως, όμως, απλώς να παρουσιάζουν το τέλος της μορφής-Ανθρώπου όπως έχει δημιουργηθεί κατά τη νεωτερική εποχή, να δηλώνουν τον θάνατο του ανθρώπου, όπως υποστήριξε ο Michel Foucault, αυτού του ανθρώπου με τις πεπερασμένες δυνάμεις που έχουν φτάσει στα ακροτελεύτια όριά τους (όπως αναφέρεται στο Πεφάνης, 2013: 299-302).

Ο Εαυτός, ο Άλλος ή το Όλον;

Λίγο ή πολύ, όλα τα πρόσωπα του έργου παρουσιάζουν μία διαστολή της ταυτότητάς τους (Σιβητιδίου, 2018: 96). Φέρουν μέσα τους μία δυσπόστατη ύπαρξη· πρόσωπα τα οποία δρουν στο μεταίχμιο του *φαίνεσθαι* και του *είναι*: ήρωες που αναζητούν την ταυτότητά τους μέσω της ετερότητας, όπου διερευνούν τον άλλον μέσα στο δικό τους εγώ φτάνοντας έως τη συσσωμάτωση των δύο φύλων (Τσατσούλης, 2016). Εξάλλου όπως χαρακτηριστικά εξηγεί ο Paul Ricœur, η ετερότητα δεν είναι μονάχα ένα μέσο σύγκρισης αλλά ένα στοιχείο συγκρότησης της ίδιας της εαυτότητας, η ετερότητα εμπεριέχεται εντός της εαυτότητας δημιουργώντας μία διαλεκτική σχέση μεταξύ τους (Ricœur, 2008: 16). Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας αποβάλλει και καταδικάζει τον δυτικό τρόπο σκέψης της αναπαράστασης των δίπολων, άντρας-γυναίκα αλλά και σώμα-πνεύμα (Σαμπατακάκης, 2018: 116).

Το ίδιο το σώμα εμπλέκεται στη διαδικασία επαναβίωσης του κόσμου (Τορναρίτη, 2018: 129)· σώμα και πνεύμα γίνονται ένα για να νιώσουν την ένταση της ζωής και του θανάτου⁹. Εν γένει, τα σώματα βγαίνουν από την αφάνειά τους προωθώντας μία διαδικασία επανεξέτασης του συμβολικού αλλά και προβάλλοντας την ίδια την οντολογική διάσταση του απρόβλεπτου και του απροσδόκητου που κατέχει το ίδιο το σώμα (Τορναρίτη, 2018: 122). Τα πρόσωπα του έργου φέρουν ένα «*έμ/πλευ σώμα*, [...] αφενός ενός σώματος πλήρους, ξέχειλου, έτοιμου να εκραγεί, εκστασιασμένου σε σημείο υπερβολής από πάθος (κι αυτό υπό τη διπλή εννοιολογική υπόσταση του πόθου και του πόνου, της ηδονής και της οδύνης), και αφετέρου ενός σώματος πλέοντος και ρευστού, ασαφούς στα όριά του και ασταθούς στις ορέξεις του και δη στη σεξουαλική του επιθυμία» (Σακελλαρίδου, 2018: 136).

Η σωματικότητα είναι πανταχού παρούσα μέσα στο έργο, αν και δεν δηλώνεται μέσα από σκηνικές οδηγίες, ο λόγος είναι τέτοιος (χειμαρρώδης, παραληρηματικός, ποιητικός) που μας κάνει να αισθανόμαστε ότι ο μόνος τρόπος για να εκφραστεί είναι μέσα από το ίδιο το σώμα (Σακελλαρίδου, 2010: 181-182), το πάσχον σώμα, το σώμα εκείνο που πάσχει από τις σκέψεις του, τα συναισθήματά του, τα ίδια του τα λόγια: εν τέλει ο ίδιος ο λόγος απαιτεί, κραυγάζει την ενσάρκωσή του για να γίνει ένα «βίωμα οδύνης και πάθους» (Σακελλαρίδου, 2010: 184). Όπως ισχυρίζεται και ο Maurice Merleau-Ponty, ο λόγος είναι αυτός που θέτει την ανθρώπινη ύπαρξη να εκφραστεί ως σώμα αλλά και ως συνείδηση αυτού του σώματος εντός του παρόντος (όπως αναφέρεται στο Πεφάνης, 2012: 124)· σύμφωνα με τα λεγόμενά του «στην έκφραση πραγματοποιείται ένα νόημα» (Merleau-Ponty όπως αναφέρεται στο Πούχγερ, 2010: 519). Με άλλους λόγους δεν εξωτερικεύεται απλώς κάτι, αντιθέτως μόνο τότε ενσαρκώνεται και προσλαμβάνει τη σημασία του (Πούχγερ, 2010: 519) ή όπως στον A. Artaud όπου η «οδυνηρή

⁸. «Δ Γυναίκα: Ελάτε να προλάβουμε / τούς τελευταίους ίσκιους τής μητέρας / Η Νύχτα που μάς γέννησε / θα βασιλεύει πια και την μέρα» (Δημητριάδης, 2013: 122).

⁹. «Αγαμέμνων: Είμαστε πια ελεύθεροι / να κάνουμε ό,τι θέλουμε αυτό το σώμα / αυτά τα μέλη / αυτά τα νεύρα / αυτές τις φλέβες / να δώσουμε όποια τροπή επιθυμούμε στην ζωή μας / μπορούμε τώρα / είμαστε εντελώς ελεύθεροι / να γίνουμε ό,τι δεν μας άφησαν / να μην είμαστε ό,τι μας έκαναν / [...] / ποτέ τόσα πολλά δεν αλληλοσυγκρούονταν στο μυαλό μου / η καρδιά μου ποτέ δεν ήταν σε τέτοιο βαθμό / τρελαμένη από τους χτύπους της / κάθε χτύπος και μια διάθεση διαφορετική / [...] / ενόψει του θανάτου μου / νοιώθω τον εαυτό μου ολοκαίνουργιο / έτοιμον ν' αρχίσει μία νέα ζωή / [...] / ευτυχία είναι αυτό που με γεμίζει / σαν να φυτρώνει μέσα μου χορτάρι / μετά από ξηρασία πολλών αιώνων / σαν ν' ανθίζει ξανά το αίμα μου / μια άνοιξη με πλημμυρίζει / όλος έχω γίνει δάση κάμποι θάλασσες / [...] / τι φούντωμα ζωής λίγο πριν απ' το τέλος / αυτό είν' ο θάνατος / η πιο μεγάλη ένταση ζωής / η τελευταία» (Δημητριάδης, 2013: 97-98).

γλώσσα-κραυγή του, με την οποία η λέξη εκβάλλει στο βίαιο σώμα και η σκέψη μετατρέπεται σε υλική ενέργεια, σπαράσσοντας το ίδιο το υποκείμενο» (όπως αναφέρεται στο Πεφάνης, 2013: 304).

Το σώμα παράγει, φέρει, δημιουργεί, ανασυνθέτει αλλά και προσλαμβάνει πολιτισμικά νοήματα (Πεφάνης, 2007: 225-226). Ουσιαστικά «είναι το ίδιο το “νόημα”» καθρεπτίζοντας μία διάσταση της ανθρώπινης σκέψης (Πεφάνης, 2007: 286-287). Το ίδιο το σώμα εκτίθεται για να δείξει τα όρια της φυσικής αντοχής και της πνευματικότητας των χαρακτήρων· πάνω σε αυτό χαράσσεται η ίδια η διαδικασία της ενσάρκωσης (Βαροπούλου, 2002: 95-96). Ήδη από την αρχή του έργου η Τροφός περιγράφει την πνευματική και σωματική εξάντληση των ηρώων¹⁰. Ας μην ξεχνάμε ότι η ίδια η εμπειρία του σώματος-σάρκας είναι αυτή που μεσολαβεί ανάμεσα στον εαυτό και στον κόσμο ο οποίος λαμβάνεται με όρους ξενότητας (Ricœur, 2008: 413). Για αυτό «το προσίδιο σώμα είναι ο ίδιος ο τόπος –με το ισχυρό νόημα του όρου– αυτού του ανήκειν, χάρις στο οποίο ο εαυτός μπορεί να αποθέσει το σημάδι του πάνω στα συμβάντα εκείνα που είναι οι πράξεις» (Ricœur, 2008: 414) ή αλλιώς «η σάρκα είναι ο τόπος όλων των παθητικών συνθέσεων πάνω στις οποίες οικοδομούνται οι ενεργητικές συνθέσεις που μόνον αυτές μπορούν να αποκληθούν έργα» (Ricœur, 2008: 420).

Τα πρόσωπα του έργου είναι μισά και αυτή η έλλειψη, ο πόθος για το ολόκληρο είναι που τα παροτρύνει προς την καταστροφή από τη μία, προς τη διάβαση του άλλου φύλου από την άλλη γιατί “ολόκληρος άνθρωπος” γίνεσαι μόνο κατέχοντας (κατανοώντας και συναισθανόμενος) και τα δύο φύλα, δηλαδή το όλον (Κονδυλάκη, 2015: 36-37). Όπως άλλωστε χαρακτηριστικά μας εξηγεί ο Αριστοφάνης στον εγκωμιαστικό του λόγο περί Έρωτος στο *Συμπόσιον* του Πλάτωνος:

Όταν πρωτοφάνηκαν στη γη τα φύλα των ανθρώπων ήταν τρία, όχι δύο (όπως τώρα, αρσενικό και θηλυκό), αλλά εκτός απ’ αυτά υπήρχε κι ένα τρίτο, που μέσα του είχε τα δύο άλλα ενωμένα: [...] τότε λοιπόν υπήρχε και φύλο με ξεχωριστή μορφή και όνομα, το αρσενικοθήλυκο, που το συναποτελούσαν και τα δυο, και το αρσενικό και το θηλυκό: [...] το παρουσιαστικό τού κάθε ανθρώπου ήταν στρογγυλό¹¹. [...] Έτσι είχαν φοβερή δύναμη και ρώμη, τόσο που τα μυαλά τους πήραν αέρα και τα έβαλαν με τους θεούς: [...] από την ώρα που η ανθρώπινη φύση σχίστηκε σε δυο κομμάτια, [από τον Δία ως τιμωρία τους] το καθένα απ’ αυτά ποθώντας το άλλο – τον μισό εαυτό του – έτρεχε να το συναντήσει. [...] Από τα παραπάνω βγαίνει ότι ο καθένας μας είναι μισό απ’ ολόκληρο άνθρωπο, αφού είναι κομμένος όπως η γλώσσα (το ψάρι) – το ένα από τα δυο κομμάτια της πρώτης του φύσης· γι’ αυτό δεν κουράζεται ποτέ ο κάθε άνθρωπος ν’ αποζητά το άλλο μισό του. (Πλάτων, 385 π.Χ./2004: 273-283, 189d-191d).

Η αλλιώς «η ετερότητα δεν προστίθεται έξωθεν στην εαυτότητα, σαν για να προλάβει τη σολιμιστική της παρεκτροπή, αλλά ανήκει στο νοηματικό περιεχόμενο και στην οντολογική συγκρότησή της» (Ricœur, 2008: 412). Για να οικειοποιηθεί κάποιος μία ταυτότητα, θα πρέπει πρωτίστως να την παρατηρήσει ως κάτι έτερο, να θελήσει να τη γνωρίσει και στη συνέχεια να την αποδεχτεί (Ρόζη, 2018: 72). Η κατάκτηση της ταυτότητας μπορεί να επιτευχθεί μόνο διά και μέσω της ετερότητας και της ένωσης των αντιθέτων στο όλον και αυτή η θέση φέρεται στο έργο μέσα από τη συμβολική παρουσίαση της ανδρογυνίας ως ενός δισυπόστατου όντος (Τσατσούλης, 2007: 109-110). Κάποιοι από τους χαρακτήρες του έργου πραγματοποιούν την υπέρβαση της δυαδικότητας του φύλου: ο Αγαμέμνονας ταυτίζεται με το άλλο, με την Κλυταιμνήστρα¹², η Χρυσόθεμις μεταμορφώνεται σε Αίγισθο¹³ φέροντας μία απροσδιοριστία στο φύλο και την ταυτότητά της, ενώ η Τροφός η οποία μεταβάλλεται σε Ορέστη¹⁴ μεταβαίνει σε μία ρευστότητα της ταυτότητάς της (Σακελλαρίδου, 2018: 142). Αυτή η διαβατότητα των φύλων προσφέρει στον εαυτό τις δονήσεις του άλλου (Σακελλαρίδου, 2018: 149). Μέσα από

¹⁰. «Είναι τόσο κουρασμένοι / [...] / Ακόμη και ο ύπνος τους κουράζει [...], συνεχίζει «Νιώθουν άδειοι / [...] / Τα όριά τους δεν είναι ανεξάντλητα [...], καταλήγοντας «Η κατάσταση τούς έχει τρελάνει / Θέλουν να γλιτώσουν απ’ τις ιστορίες τους / Αυτές είναι η αρρώστια τους [...].» (Δημητριάδης, 2013: 9, 11-12).

¹¹. Δηλαδή το όλον, το τέλειο, χωρίς αρχή και χωρίς τέλος.

¹². «Αγαμέμνων: [...] / σκοτώνω / τον πόνο μου / εγώ / η Κλυταιμνήστρα / [...]» (Δημητριάδης, 2013: 112).

¹³. «Χρυσόθεμις: Τον Αίγισθο / Εμένα» (Δημητριάδης, 2013: 111).

¹⁴. «Τροφός: Το έκανα / (Παύση) / Δεν μπορούσα να μην το κάνω» (Δημητριάδης, 2013: 117).

τη σύζευξη και τη συμπαρουσίαση των δύο σωμάτων-φύλων γινόμαστε μάρτυρες της πρόσληψης του «σώματος εκεί-πέρα», δηλαδή του Άλλου έξω από τον εαυτό (Ricoeur, 2008:431).

Το αίτημα του ολόκληρου, το οποίο φέρει ο Δ. Δημητριάδης στο έργο του, αφενός έχει να κάνει με την ίδια την αποδοχή του Άλλου και τον σεβασμό στην ετερότητα –ότι ο άλλος δεν χρειάζεται να είναι ένας ξένος (Ricoeur, 2008: 433)– στοιχεία άκρως απαραίτητα για τη δημιουργία μίας πραγματικά ανθρώπινης κοινωνίας (Κονδυλάκη, 2016) –εξάλλου χωρίς ταυτότητα και ετερότητα δεν μπορεί να επέλθει η ένωση των αντιθέτων (Κονδυλάκη, 2015: 35). Ούτως ή άλλως ο εαυτός είναι ο ίδιος μία ανοιχτότητα προς τον κόσμο και η σχέση του με αυτόν θα έπρεπε να είναι μία σχέση ολικής έγνοιας (Ricoeur, 2008: 407). Αφετέρου, το αίτημα του ολόκληρου έχει να κάνει με την καθίδρυση μίας κοινωνίας όπου το ίδιο το άτομο θα είναι ελεύθερο από οποιαδήποτε δεσμά, από την εσφαλμένη σχέση με το σώμα του και όπου δεν θα είναι πια ένα αντικείμενο (Μήττα, 2018: 168).

Ταυτοχρόνως η ανάληψη ανδρικών ρόλων από γυναικείους χαρακτήρες αμφισβητεί την “πρωτογένεια” του ανδρικού καθώς η μίμησή του δεν μπορεί να αφομοιωθεί ολότελα (Μπάτλερ, 2008: 132), πάντα θα συνυπάρχουν και τα στοιχεία του γυναικείου, όπως και το αντίστροφο. Εν γένει, ο μηχανισμός του παιχνιδιού των ρόλων –στοιχείο που εντείνει έτι περισσότερο τη θεατρικότητα– χρησιμοποιείται προκειμένου τα πρόσωπα να χάνουν αλλά και να εφευρίσκουν την ταυτότητά τους (Ρόζη, 2017: 225). Αυτό το παιχνίδι της άρνησης της προκαθορισμένης ταυτότητας από τον δημιουργό-συγγραφέα λειτουργεί εδώ ως μία μετωνυμία για την άρνηση της ταυτότητας που καθορίζεται μέσα στις κοινωνικό-πολιτικό-πολιτισμικές και έμφυλες κατασκευές (Τσατσούλης, χ.χ.: 4). Αυτή η «διά της βίας προσέγγιση μιας νόρμας που δεν την επιλέγουμε ποτέ, μιας νόρμας που μας επιλέγει, όμως εμείς την καταλαμβάνουμε, την αντιστρέφουμε, την ανασηματοδοτούμε στον βαθμό που αποτυγχάνει να μας καθορίσει ολοκληρωτικά» (Μπάτλερ, 2008: 254) ή όπως λέει και ο Αγαμέμνων:

Δεν είμαστε μόνον όπως μας δίδαξαν / Τα κείμενα δεν εξαντλούν σε καμία εκδοχή τους / την ζωή μας / [...] / Προσωπικώς ο ίδιος δυσανασχετώ / μέσα σ’ αυτό το σχήμα / δεν με χωράει ολόκληρον / [...] / όμως δεν είναι μόνον αυτό ο Αγαμέμνων / [...] / νιώθω φυλακισμένος στα όρια ενός προσώπου / κι αυτό είναι μόνον ένα μικρό / πολύ μικρό μέρος από μένα / να μιλήσω αλλιώς / να ποθήσω αλλιώς / να θυμώσω αλλιώς / [...] / να κινηθώ σε περιοχές που κρύβω μέσα μου / ν’ αποκαλύψω όλες τις όψεις μου / τις αντιφάσεις μου / πιο σκληρός / πιο μαλακός / πιο αχρείος / πιο άπληστος / πιο ευσυγκίνητος / πιο θεϊκός / αλήτης / κλέφτης / πόρνος / [...] / αυτό που βλέπει ο κόσμος από μένα / είναι τα πιο ρηγά / τα πιο προσιτά / τα πιο τετριμμένα / Όχι / αρνούμαι την εικόνα μου (Δημητριάδης, 2013: 76-78).

Εν τέλει τα πρόσωπα του έργου παρά τον περιορισμένο χρόνο που διαθέτουν πριν οι θεατές καταφθάσουν, παραμένουν δέσμια των εμμονών τους καταλήγοντας «στο τέλος του χρόνου, στο τίποτα και την εξαφάνιση» κάνοντάς μας να αναρωτηθούμε εάν επήλθε η οριστική απώλεια της ταυτότητας ή αντ’ αυτού η ευκαιρία για δημιουργία μίας καινούριας (Σιβετίδου, 2018: 98). Το ερώτημα που μας ταλανίζει όλους¹⁵ (ή που θα έπρεπε να μας ταλανίζει) είναι εδώ παρόν: τι είναι ουσιαστικά ο άνθρωπος χωρίς, όμως, τα ψεύδη του, τις ωραιοποιήσεις του, τις εξιδανικεύσεις του, χωρίς τις νοητικές κατασκευές (Τσατσούλης, 2007: 106-107).

Επιλογικά, το έργο αυτό αποτελεί ένα εργαστήρι έρευνας πάνω στο ίδιο το θέατρο αλλά και τον ίδιο τον άνθρωπο (Εξάρχου, 2016: 20). Ένα εργαστήρι σκέψεων γύρω από την ωμότητα του ανθρώπου και της κοινωνίας, στοιχείου το οποίο δεν πρέπει να παραβλέψει το ίδιο το θέατρο (Κονδυλάκη, 2015: 91). Ο συγγραφέας εδώ αμφισβητεί παγιωμένες αντιλήψεις αλλά και στερεότυπα επαν-ενεργοποιώντας τους ήρωες ώστε να εκφράσουν μία κραυγή αγανάκτησης για όσα βιώνουν ξανά και ξανά (Τσατσούλης, 2016). Εν τέλει στόχος του είναι η αποκάλυψη, το φανέρωμα της κρυμμένης, της σκοτεινής, της ανομολόγητης πλευράς του ανθρώπου, εκείνο το βαθιά ριζωμένο μέσα του (Εξάρχου, 2018: 12), το απόκρυφο και σκοτεινό «είμι» (Σαμπατακάκης, 2018: 117) αλλά και ο προβληματισμός γύρω από την κατασκευασμένη

¹⁵ Όπως αναρωτιέται και ο ίδιος ο συγγραφέας.

ηθική της πατριαρχικής εξουσίας (Σαμπατακάκης, 2018: 105-106). Απομυθοποιώντας τις ταυτότητες των ηρώων, απομυθοποιεί και τις δικές μας ταυτότητες και τους δικούς μας ρόλους που έχουν βασιστεί πάνω σε μία πατριαρχική κανονικότητα (Κονδυλάκη, 2015: 35) η οποία αρνείται συνεχώς το δικαίωμα ύπαρξης του Άλλου (Κονδυλάκη, 2015: 27). Οι ήρωες πραγματοποιούν ένα ταξίδι μέσα στον εαυτό τους (Εξάρχου, 2016: 59) με σκοπό τη διαύγασή του: ένα ταξίδι οδυνηρό μα συνάμα και λυτρωτικό διότι μόνο μέσα από την αποδοχή του κρυφού και σκοτεινού εαυτού μπορεί να γίνει και πάλι ανθρώπινος (Φελοπούλου, 2019: 146) και ίσως έτσι ξαναβρεί την ανθρωπινότητά του¹⁶.

Βιβλιογραφία

- Αρτώ, Αν. (2003). *Το θέατρο και το είδωλό του* (Π. Μάτεσις, Μτφρ.). Αθήνα: Δωδώνη.
- Βαροπούλου, Ε. (2002). *Το ζωντανό θέατρο: Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Δημητριάδης, Δ. (2013). *Η εκκένωση*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Σαιξπηρικών.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2014). Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010: η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη. Στο Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά & Ά. Σταυρακοπούλου (Επιμ.). *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις – Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου. Θεσσαλονίκη 30/09/2010-03/10/2010* (σσ. 473-483). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΑΠΘ.
- Διαμαντάκου, Κ. (χ.χ.). Αρχαίο δράμα και το θεατρικό αρχείο Δημητριάδη: Σχέσεις εξ αίματος. *Academia*. Ανακτήθηκε από <https://uoα.academia.edu/KaitiDiamantakou>. Ομιλία στο πλαίσιο εκδήλωσης αφιερωμένης στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη, που οργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών σε συνεργασία με το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας, με την ευκαιρία της αναγόρευσης του συγγραφέα σε επίτιμο διδάκτορα του Πανεπιστημίου Πατρών (29 Μαΐου 2019).
- (2020). "Έκτορος λύτρα": Το (πριν-από και το μετά-το) τέλος της ομηρικής Ιλιάδας σε δύο σύγχρονες θεατρικές εκδοχές του. Στο Αμ. Παπαθωμάς, Γρ. Κάρλα & Δ. Σταμάτης (Επιμ.). *Ήματα Πάντα: Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ανδρέα Ι. Βοσκό* (σσ. 43-76). Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Καρδαμίτσα.
- Εξάρχου, Κ. (2016). *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.
- (2018). Εισαγωγή. Στο Κ. Εξάρχου (Επιμ.). *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια. Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας – Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη 26-27/05/2016* (σσ. 11-22). Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικών.
- Hose, M. (2011). *Ευριπίδης: Ο ποιητής των παθών* (Μ. Ταραντίλη, Μτφρ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.
- Κονδυλάκη, Δ. (2015). *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης: Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- (2016). «Εκ των υστέρων». *Ο Χρόνος*, 34. Ανακτήθηκε από <http://www.chronosmag.eu/index.php/dimitriadis.html>.
- Μήττα, Δ. (2018) Μυθικοί πυρήνες υπαρκτικών προβολών στο θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη. Στο Κ. Εξάρχου (Επιμ.). *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια. Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας – Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη 26-27/05/2016* (σσ. 155-170). Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικών.
- Μπάτλερ, Τζ. (2008). *Σώματα με σημασία: Οριοθετήσεις του φύλου στο λόγο* (Πελ. Μαρκέτου, Μτφρ.). Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές.

¹⁶. Για την έννοια της ανθρωπινότητας, βλ. Φελοπούλου, 2019: 147.

- Πατσαλίδης, Σ. (2013). Ακολουθώντας μοναχικούς δρόμους. *Savas Patsalidis*. Ανακτήθηκε από http://savaspatsalidis.blogspot.com/2013/11/blog-post_3.html#more.
- Πεφάνης, Γ. Π. (2007). *Σκηές της Θεωρίας: ανοιχτά πεδία στη Θεωρία & την Κριτική του Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- (2012). *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου* (2^η εκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- (2013). *Περιπέτειες της αναπαράστασης: Σκηές της Θεωρίας II*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Πλάτων. (2004). *Συμπόσιον* (Ηλ. Σπυρόπουλος, Μτφρ.). (ειδική έκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Ζήτρος & ΤΟ ΒΗΜΑ (Το πρωτότυπο έργο γράφτηκε μετά το 385 π.Χ.).
- Πούχγερ, Β. (2010). *Θεωρητικά Θεάτρου: Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Ρόζη, Λ. (2017). Δημήτρης Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès: “Εκλεκτικές συγγένειες”. Δημιουργικές ανταλλαγές ανάμεσα στο γαλλικό και το ελληνικό θέατρο μέσα από το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη. Στο Πλ. Μαυρομούστακος & Σ. Φελοπούλου (Επιμ.). *Σχέσεις Ελλάδας – Γαλλίας: Το θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα. Πρακτικά Συνεδρίου. Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Αθήνα 08-10/05/2014* (σσ. 219-235). Αθήνα: ΕΚΠΑ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.
- (2018). Ανατροπή και υπονόμευση της γενεαλογίας στο θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη. Στο Κ. Εξάρχου (Επιμ.). *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια. Πρακτικά Επιστημονικής Διμερίδας – Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη 26-27/05/2016* (σσ. 67-86). Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικών.
- Ricœur, P. (2008). *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος* (Β. Ιακώβου, Μτφρ). Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Σακελλαρίδου, Ελ. (2010). Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων: Το θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη. Στο Αν. Γλυτζουρή & Κων. Γεωργιάδη (Επιμ.). *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο: Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπαναγή, Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008* (σσ. 179-189). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- (2018). Έμ/πλευα σώματα: ο επιτελεστικός λόγος του πάθους στην ποιητική του Δημήτρη Δημητριάδη. Στο Κ. Εξάρχου (Επιμ.). *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια, Πρακτικά Επιστημονικής Διμερίδας – Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη 26-27/05/2016* (σσ. 135-154). Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικών.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2018). Δοσμένος ως άντρας. Η queer ποιητική του Δημήτρη Δημητριάδη. Στο Κ. Εξάρχου (Επιμ.). *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια, Πρακτικά Επιστημονικής Διμερίδας – Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη 26-27/05/2016* (σσ. 103-117). Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικών.
- Σιβετίδου, Α. (2018). «Η ποιητική της αυθαιρεσίας». Στο Κ. Εξάρχου (Επιμ.). *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια. Πρακτικά Επιστημονικής Διμερίδας – Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη 26-27/05/2016* (σσ. 87-102). Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικών.
- Sommerstein, A. H. (2016). *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου* (Πολ. Πολυκάρπου, Μτφρ). Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Τορναρίτη, Ε. (2018). Η σωματική γλώσσα των *Καταλόγων* του Δημήτρη Δημητριάδη. Στο Κ. Εξάρχου (Επιμ.). *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια. Πρακτικά Επιστημονικής Διμερίδας – Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη 26-27/05/2016* (σσ. 119-133). Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικών.
- Τσατσούλης, Δ. (2007). Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής. Στο Δ.. Δημητριάδης, *Ομηριάδα: Τρίπτυχο* (σσ. 103-124). Αθήνα: Ίνδικτος.

- (2016). Κοσμικός Τοκετός: Με αφορμή το βιβλίο της Δήμητρας Κονδυλάκη *Ο Θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Ο Χρόνος*, 34. Ανακτήθηκε από: <http://www.chronosmag.eu/index.php/dimitriadis.html>.
- (χ.χ.). Αρχαίομυθη Ελληνική Δραματουργία - Ανασημασιοδοτώντας την εθνική κληρονομιά. *theGreekPlayProject*. Ανακτήθηκε από: <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/42>.
- (χ.χ.). Από το έτερον στο όλον: Μεταμορφώσεις και διαλογικότητα στη μεταμοντέρνα σκηνή. *Academia*. Ανακτήθηκε από <https://upatras.academia.edu/DimitrisTsatsoulis>.
- Φίλη, Π. (2017). *Συγγραφικές προσλήψεις του μύθου των Ατρείδων κατά τον 21^ο αιώνα* (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία). Ανακτήθηκε από: <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/1708893/theFile>.
- Φελοπούλου, Σ. (2019). *Μεταμορφώσεις και Ανανεώσεις της Ευρωπαϊκής Δραματουργίας. Από τον 18^ο στον 21^ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Ιοκάστη και Ιοκάστη – Παράλληλα σύμπαντα. Τα ομώνυμα έργα της Δήμητρας Μήττα και του Γιάννη Κοντραφούρη

Ιωάννης-Αλέξανδρος Βαμβούκος

Υποψήφιος Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
alexandros.vamvoukos@gmail.com

Εισαγωγή

Το αττικό δράμα ατόνησε, και σταδιακά η συγγραφή νέων τραγωδιών σταμάτησε οριστικά. Όμως, η γοητεία και η δυναμική του αρχαίου ελληνικού θεάτρου δεν ακυρώθηκαν. Το υλικό των τραγωδιών χρησιμοποιήθηκε με ζήλο και σεβασμό από τους Ρωμαίους, όπως και πολλά ακόμη στοιχεία του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Και, παρότι για μακρύ χρονικό διάστημα κατά τον Μεσαίωνα η γνώση της τραγωδίας ήταν ιδιαίτερος περιορισμένη, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι από την Αναγέννηση και εφεξής παρατηρήθηκε αξιόλογη άνθιση. Η επίδραση του αρχαίου θεάτρου ανανεώθηκε, και πλέον, στις μέρες μας, το αρχαίο δράμα παρουσιάζεται σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης με μεγάλη ποικιλία προσεγγίσεων και ερμηνειών, μεταφρασμένο, διασκευασμένο, μεταμορφωμένο, αποδομημένο, μπολιασμένο από πλείστους πολιτισμούς και καλλιτέχνες.

Μύθος και διακειμενικότητα

Η επίμονη αυτή έλξη, διαχρονικά και διατοπικά, οφείλεται πρωτίστως στον αρχαίο μύθο (Burian, 2010, Ιακώβ, 2001: 41 εξ.), που επανεμφανίζεται σαν έμμονη ιδέα στη θεατρική δημιουργία, τροφοδοτώντας την παγκόσμια δραματική και καλλιτεχνική παραγωγή. Με αφορμή την τριλογία του Αισχύλου ο Oliver Taplin σκαρφίζεται ένα λογοπαίγνιο και σημειώνει εύγλωττα, «the Oresteia keeps on being adapted, or perhaps I should say it keeps on adapting(!)» (Taplin, 1999). Μπορούμε να αναγάγουμε την κρίση του στο σύνολο του μυθολογικού υλικού και να διαπιστώσουμε με ασφάλεια ότι ο αρχαίος μύθος, ανθεκτικός και ευέλικτος, συνεχίζει να προσαρμόζεται και να γίνεται αντικείμενο προσαρμογής.

Ο μύθος υπήρξε για τους Αρχαίους Έλληνες συστατικό στοιχείο του ίδιου τους του πολιτισμού, προϊόν συνεχώς ανανεούμενο, διαρκώς παρόν και αναγκαίο σε όλες τις εκφάνσεις του αρχαίου βίου, από τις πιο καθημερινές έως τις πιο υψηλές. Δεν είναι τυχαίες δύο σχετικές παρατηρήσεις: ότι το μεγαλύτερο μέρος της αρχαιοελληνικής τέχνης στηρίχτηκε μάλλον στον μύθο και στη δημιουργική του δύναμη, καθώς και ότι η νεότερη και σύγχρονη τέχνη, σαν «στοιχειωμένη» (Carlson, 2001), επιστρέφει διαρκώς στην αστείρευτη δεξαμενή του αρχαίου μυθικού υλικού για να αντλήσει έμπνευση ή να στηρίξει τις δημιουργίες της.

Εκκινώντας από τον παραδειγματικά λιτό και συμπυκνωμένο ορισμό του Kirk για τον μύθο ως «*παραδοσιακή ιστορία*» –που υποδηλώνει συγχρόνως μια αφήγηση με δομή και κλιμάκωση δράσης, η οποία όχι μόνο παράγεται σε κοινωνίες παραδοσιακές αλλά έχει κατορθώσει και να καταστεί παραδοσιακή, να συγκεντρώσει δηλαδή όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που την καθιστούν κτήμα όλης της κοινωνίας και κληρονομιά για τις μελλοντικές γενιές–, είναι σημαντικό να θυμόμαστε την ιδιοσυστατική διάσταση του μύθου: *πολιτισμική σχετικότητα* σημαίνει ότι ο μύθος νοηματοδοτείται μονάχα μέσα στο πλαίσιο μιας κοινωνίας κατά τόπο και κατά χρόνο ορισμένης. Οι μύθοι για τους αρχαίους Έλληνες είναι μέσο νοηματοδότησης του συγχρονικού κάθε φορά κόσμου τους. Οι επεμβάσεις στο μυθικό υλικό από τους δημιουργούς –τραγικούς, σοφιστές, φιλοσόφους κ.ο.κ.– ήταν συνεχείς και απόλυτα αποδεκτές από το σύγχρονο κοινό. Όταν οι κοινωνικές συνθήκες αλλάζουν, ο μύθος για να επιβιώσει μεταλλάσσεται και αυτός (Καρακάντζα, 2003: 27). Άδικα λοιπόν τίθεται συχνά ακόμα στην

εποχή μας το ζήτημα, ή το δίλημμα, του σεβασμού και της πίστης στο χρησιμοποιούμενο υλικό των μύθων, αυτό δεν υπήρξε ποτέ ζητούμενο για τους ίδιους τους Αρχαίους.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο αρχαίος μύθος έχει αποδειχθεί γόνιμη πηγή έμπνευσης ιδιαίτερα για τους Νεοέλληνες συγγραφείς, ποιητές και θεατρικούς συγγραφείς, καθώς τους επιτρέπει «να μυθολογήσουν για τη σύγχρονη Ελλάδα, να δημιουργήσουν μια χώρα του πνεύματος στην οποία ζούνε και οι ίδιοι. [...] Αν η Ελλάδα αντέχει ακόμη και σήμερα, αυτό οφείλεται εν μέρει στο κατόρθωμα των ποιητών της που έχουν θεμελιώσει μια συνέχεια με το παρελθόν, έναν τρόπο ζωής που υπερβαίνει την άγωνα προγονολατρία της συντηρητικής εκπαίδευσης» (Περυσινάκης, 2009: 211). Αυτή η διαδικασία, αναγόμενη εδώ στον αρχαίο μύθο, αποτελεί την ουσία της πολυσυζητημένης διακειμενικότητας: μιας ιστορίας τόσο αρχαίας όσο η ίδια η λογοτεχνία, αλλά που ως όρος έχει επεκταθεί και χρησιμοποιηθεί εκτενώς τις τελευταίες δεκαετίες. Είναι γοητευτική η διαπίστωση ότι «κάθε ποίημα (μπορεί να) είναι και ένα δια-ποίημα, κάθε ανάγνωση και μία δι-ανάγνωση, κάθε κείμενο και ένα δια-κείμενο» (Περυσινάκης, 2009: 196).

«Η διαχρονική γοητεία των αρχαίων ελληνικών μύθων έχει δημιουργήσει ένα τεράστιο μετα-μυθικό υπερκείμενο, που τελεί εν εξελίξει, καθώς μεγεθύνονται ή συμπιέζονται διάφορα μυθικά θέματα και μοτίβα, συνεχώς διογκούνται, εμπλουτίζεται και εξελίσσεται, καθώς βρίσκεται σε συνεχή ανασχηματισμό και περιλαμβάνει όχι μόνο έργα από τη λογοτεχνία και την προφορική παράδοση διαφόρων λαών αλλά και από τις εικαστικές τέχνες, τη μουσική, την όπερα ή τον κινηματογράφο» (Πεφάνης, 2009: 218).

Υποκείμενα – υπερκείμενα

Στο πλαίσιο της επανάχρησης και επανασηματοδότησης προγενέστερου υλικού, ο ευρύτερος μύθος των Λαβδακιδών, παρότι όχι η δημοφιλέστερη δεξαμενή άντλησης δραματουργικού υλικού για τη σύγχρονη σκηνή (Χασάπη-Χριστοδούλου, 2002: 1153), συνεχίζει να αποτελεί την αφορμή για ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις και νέα πρωτότυπα ελληνικά έργα (Φραγκαναστάση, 2017). Και ενώ έχουμε πληθώρα μεταγραφών και μεταπλάσεων με άξονα τον Οιδίποδα, η Ιοκάστη δεν έχει βρεθεί επί σκηνής παρά μόνο ως δευτερεύον δραματικό πρόσωπο. Θα μπορούσαμε με σχετική ασφάλεια να προβούμε σε μια διπλή υπόθεση. Αφενός, οι αναζητήσεις των συγγραφέων έως τα τέλη του 20ού αιώνα περιστρέφονταν γύρω από άλλες θεματικές και αδυνατούσαν να αφομοιώσουν ή να αξιοποιήσουν την Ιοκάστη ως δραματουργικό άξονα των έργων τους. Αφετέρου, η άφατη οδύνη της Ιοκάστης, της διττής συζύγου και διττής μητέρας, ίσως δημιουργούσε δραματουργική αμηχανία στους συγγραφείς. Αντίθετα, η επαναστατικότητα της Αντιγόνης, η εμμονή της Ηλέκτρας, ο τρόμος της Μήδειας ή το αίνιγμα της Άλκηστης ήταν θέματα πιο θελκτικά προς αξιοποίηση.

Ο Οιδίποδας βέβαια έχει προσφέρει πλειάδα έργων για τη σκηνή και την οθόνη, μουσικά και δραματικά, στη διάρκεια του 20ού και ήδη στις αρχές του 21ου αιώνα. Εύκολα σταχυολογούμε μεταξύ άλλων τη *Δαιμόνια μηχανή* του Jean Cocteau (1934), το *Greek* του Steven Berkoff και την ομώνυμη όπερα του Mark-Anthony Turnage (1980 και 1988 αντίστοιχα), το σατιρικό ορατόριο *Oedipus Tex* του P.D.Q. Bach (1990), τα έργα σύγχρονων Ελλήνων δραματουργών, *Οιδίπους*, *Αντι-Οιδίπους* του Γιώργου Βέλτσου (2004), *Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια* (2004), *Οιδίπους* του Θανάση Τριαρίδη (2016), καθώς και τις ομώνυμες δημιουργίες των André Gide (1931), George Enescu (όπερα, 1936), Igor Stravinsky (όπερα-ορατόριο, 1927), Pier Paolo Pasolini (ταινία, 1967).

Αλλά με εξαίρεση την τραγωδία *Jocasta* των George Gascoine και Francis Kinwelmersch (1566), που στηριζόταν άλλωστε στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, η Ιοκάστη δεν εμφανίζεται στον τίτλο ή τον πυρήνα δραματικού και λογοτεχνικού έργου παρά μόνο στο πολύ κοντινό παρελθόν. Έτσι, μπορούμε να αναφέρουμε τα έργα *Ιοκάστη* του Αλέξανδρου Μάτσα (1952) και του Αντώνη Μοδινού (2005), *Ιοκάστης διασυρμός* (1969) της O.S. Odin (Οδύλης Συγγρού), το ομώνυμο μυθιστόρημα των Victoria Grossak και Alice Underwood (2004), *Το αγαπημένο*

μου *πλυντήριο* του Αντώνη Γεωργίου (2005), και τα υπό μελέτη δραματικά κείμενα της Δήμητρας Μήττα και του Γιάννη Κοντραφούρη.

Προκειμένου να ανιχνεύσουμε τις όποιες αντηχήσεις παλαιών κειμένων και τις πιθανές διακειμενικές σχέσεις, οφείλουμε να φέρουμε στο φως τις πηγές που αφορούν την Ιοκάστη. Πέρα από τα ευρέως γνωστά έργα των τραγικών –και ιδίως τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου, τον *Οιδίποδα τύραννο*, τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* και την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, καθώς και τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη– πέντε είναι οι σχετικές πηγές της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Πρόκειται για τον Όμηρο (β' μισό του 8ου αι. π.Χ.), τον Πίνδαρο (522/518-442 π.Χ.), τον (Ψεύδο-)Απολλόδωρο (2ος αι. π.Χ.), τον Διόδωρο (1ος αι. π.Χ.), τον Πausανία (2ος αι. μ.Χ.)· στους οποίους μπορεί να προστεθεί και ο Γάιος Ιούλιος Υγίνος, Ρωμαίος γραμματικός του 1ου αι. π.Χ., που μας έχει κληροδοτήσει τις *Fabulae*, σειρά ευσύνοπτων μύθων στα λατινικά (Κακριδής, 1986: 88, 92).

Από το υλικό αυτό, που αφορά πρωτίστως τους άρρενες της οικογένειας, προκύπτει και η ιστορία της Ιοκάστης. Η αρχαιότερη αναφορά στον μύθο γίνεται στην Οδύσσεια, στο γνωστό απόσπασμα της Νέκυιας (λ 271-280) όπου ο Οδυσσεύς κατεβαίνει στον Άδη και συναντά μεταξύ άλλων την Ιοκάστη. Το έπος δεν αναφέρει ονομαστικά τον Λαίο· γνωρίζει όμως ότι ο Οιδίποδας σκότωσε τον πατέρα του και ότι η Επικάστη (sic) αγνοούσε το ανοσιούργημα της αιμομιξίας. Μαθαίνοντας, δε, τη δυσβάσταχτη αλήθεια κρεμάστηκε στο δωμάτιό της με μακρύ σχοινί από το ψηλό ταβάνι. Ο Πίνδαρος στον δεύτερο επινίκιο της Ολυμπίας αφιερώνει ένα τμήμα στην ιστορία του Οιδίποδα, όπου έχουμε την πρώτη μνεία ύπαρξης τυθικού χρησμού, χωρίς περαιτέρω πληροφορίες για την Ιοκάστη.

Οι υπόλοιπες πηγές είναι μεταγενέστερες των τραγικών. Ο Απολλόδωρος επιβεβαιώνει τη διπλή γραφή Ιοκάστη-Επικάστη, κάνει λόγο για τη συνουσία του Λαίου και της γυναίκας του σε κατάσταση μέθης, μας μεταφέρει ότι το βρέφος «βρέθηκε» και δεν παραδόθηκε, και πως η βασίλισσα της Κορίνθου ονομαζόταν Περίβοια· καταγράφει την εκδοχή πως τα παιδιά του Οιδίποδα υπήρξαν στην πραγματικότητα τέκνα άλλης γυναίκας, της Ευρυγάνειας, κόρης της Υπέρφαντος, και επαναλαμβάνει την ιστορία για το τέλος της Ιοκάστης δι' απαγχονισμού. Σύμφωνα με τον Διόδωρο το φονικό έγινε πριν από την άφιξη του Οιδίποδα στο μαντείο των Δελφών –οπότε αυτός ποτέ δεν έλαβε χρησμό–, ενώ από τον Pausanία δεν προκύπτει τίποτε το διαφορετικό. Ο Υγίνος, τέλος, επηρεασμένος ίσως από τον εβραϊκό μύθο και την ανατέλλουσα χριστιανική θρησκεία, αναφέρει πως η βασίλισσα της Κορίνθου βρήκε τον Οιδίποδα μέσα σε ένα καλάθι την ώρα που έπλενε τα ρούχα της στο ποτάμι. Ας σημειωθεί, δε, ότι φτάνοντας στην εποχή του Υγίνου, «ο αρχαίος ελληνικός μύθος, όταν πια καταγράφεται, είναι ήδη νεκρός» (Καρακαντζά, 2003: 31).

Επιβεβαιώνονται πάντως όσα αρχικά αναφέραμε για τη δημιουργία και ανανέωση του μύθου: σε κάποια στοιχεία οι πηγές «συμφωνούν» με τον Σοφοκλή, σε άλλα «συνεπικουρούν» τον Ευριπίδη. Στην πραγματικότητα βέβαια η κοινολεκτούμενη εκδοχή του μύθου, που έχει εγγραφεί βαθιά στο συλλογικό υποσυνείδητο, είναι αυτή που προκύπτει από το σοφοκλείο έργο.

Το υπερκείμενο της Δήμητρας Μήττα

Η Δήμητρα Μήττα, επιθυμώντας να προστατευτεί από συγκεκριμένους διακειμενικούς συνειρμούς, προτάσσει στο έργο της το ομηρικό παράθεμα από τη Νέκυια μεταφρασμένο, εντάσσοντας τον οιδιπόδειο μύθο στην προκλασική παράδοση. Η εναρκτήρια σκηνική οδηγία οριοθετεί τον μύθο της Μήττα σε σχέση με το σοφοκλείο υποκείμενο, ορίζοντας το σημείο εκκίνησης της δράσης και τη γνώση των προσώπων:

«Ο Οιδίποδας μόλις έχει πληροφορηθεί από τον θεράποντα ότι είναι ο φονιάς του Λαίου, πρώτου άντρα της γυναίκας του. Την πραγματική σχέση του όμως με τον σκοτωμένο [...] και με τη γυναίκα του σκοτωμένου [...], αυτά ο γερο-δούλος δεν τα αποκάλυψε στον σαστισμένο βασιλιά. Η Ιοκάστη όμως τα γνώριζε όλα πολύ καλά. Ταραγμένος ο Οιδίποδας μπαίνει στο

δωμάτιο που μοιράζεται εδώ και μερικά χρόνια με τη βασίλισσα των Θηβών. Βαδίζει πάνω κάτω ενώ εκείνη τον παρακολουθεί τελείως ήρεμη». (Μήττα, 2006: 7).

Αποκαλυπτικές για τον χαρακτήρα του έργου και οι πρώτες λεκτικές ανταλλαγές:

ΟΙΔ. Τι θα κάνουμε;

ΙΟΚ. Τίποτε.

ΟΙΔ. Εννοείς ότι θα συνεχίσουμε τη ζωή μας σαν να μη συνέβη τίποτε;

ΙΟΚ. Ναι. Γιατί τίποτε δεν συνέβη.

ΟΙΔ. Μ' αυτά τα χέρια τον σκότωσα. Μ' αυτά τα χέρια σε αγγίζω εδώ και χρόνια. Δεν θα μπορέσω να σε αγγίξω ποτέ ξανά.

ΙΟΚ. Τώρα θέλω να μ' αγγίζεις περισσότερο. Τώρα θέλω να μ' αγαπάς περισσότερο. Γιατί τώρα εγώ σ' αγαπώ περισσότερο. Ευγνωμονούσα τον άγνωστο δολοφόνο του άνδρα μου. Τώρα ξέρω και ποιος είναι.

Στήνεται έτσι ένας σφιχτός διάλογος των δύο συζύγων, σύντομος και πυκνός, με σεβασμό στις τρεις ενότητες, μέσα από τον οποίο η Ιοκάστη διεκδικεί το δικαίωμα στο όνειρο με κάθε τρόπο: επιδιώκει να πείσει τον Οιδίποδα ότι η υπέρβαση είναι εφικτή, ότι μπορούν να ζήσουν αγαπημένοι χωρίς να υπολογίζουν καμία κοινωνική ή άλλη συνθήκη πέρα από την κοινή τους ευτυχία.

Η συγγραφέας κατέχει τον μύθο, τον αντιμετωπίζει έντεχνα και με παιγνιώδη διάθεση, πλάθει μια ζωντανή ιστορία με ρεαλισμό, αξιοποιώντας πλήρως τα σπαράγματα του μύθου που χρησιμοποιεί. Έτσι, ξεκινώντας από τη γνώση του φονικού –αντίθετα με τον Σοφοκλή– καταλήγει στον τρόπο του ήρωά της απέναντι στον μητρικό έρωτα. Περίτεχνα η Μήττα στηρίζει τον κοινωνικό προβληματισμό της γύρω από τη θέση της γυναίκας: στις οικογενειακές και διαπροσωπικές σχέσεις· σε σχέση με το ήθος και το φύλλο της εξουσίας και της ουσιαστικής υπαρξιακής δύναμης· ως φορέα ελπίδας για υπέρβαση των εσκαμμένων ή ως θύμα αναγκασμένο να υποτάσσεται στις κοινωνικές συμβάσεις. Πρόκειται για μια ψυχαναλυτικής και φεμινιστικής έμπνευσης απολογία ενός θαρραλέου τρόπου σκέψης και μιας πίστης στην ουτοπία. Η Ιοκάστη αρνείται να υποταγεί, επαναστατεί στοχεύοντας το όνειρο και επακόλουθα συντρίβεται από τη στάση του Οιδίποδα, ο οποίος αποδεικνύεται πλήρως συμβιβασμένος, εξίσου φαλλοκράτης και δειλός με τον Λάιο. Η σφοδρότητα της οργής της είναι που την οδηγεί στην τελική παραδοχή της πραγματικής τους σχέσης με τον Οιδίποδα. Πριν αποκαλύψει τον μητρικό δεσμό που τους ενώνει, «[σ]ταματά για λίγο. Όχι γιατί έχει κανέναν ενδοιασμό να αποκαλύψει όλη την αλήθεια στον Οιδίποδα, αλλά για να την ξεστομίσει όσο γίνεται πιο σκληρά». Στο έργο της Μήττα, η Ιοκάστη δεν αυτοκτονεί· αναδύεται καταρρακωμένη και απογοητευμένη αλλά σκληρή και δυνατή. Αντίθετα, ο Οιδίποδας, ανίκανος να διαχειριστεί την πλήρη γνώση και την πρό(σ)κληση της Ιοκάστης, κρεμιάται σε μια μερική αντιστροφή του σοφόκλειου τέλους.

Η Ιοκάστη της Μήττα «είναι δυνατή, αξιολάτρευτη, πιο έξυπνη από τον Οιδίποδα», όπως διαγράφεται και στον Σοφοκλή· και αν η στάση της κλασικής Ιοκάστης «δείχνει ότι ποτέ δεν άκουσε εκείνο το κομμάτι του χρησμού που προβλέπει ότι θα παντρευτεί τον γιο της» (Walton, 2007: 132), η σύγχρονη εκδοχή της πρόσμενε την πραγματοποίηση του χρησμού ως εκδίκηση και δικαίωση. Στον Σοφοκλή η Ιοκάστη «αγωνιώσα ή γαλήνια, συντάσσεται έμμεσα προς την αλήθεια, και όλο και πιο άμεσα προς τη ζωή, το ένστικτο – σ' αυτό το ένστικτο που είναι το λογικό της», που συνάδει με τον αγώνα της για τη διατήρηση της ζωής, αφήνοντας κατά μέρος τη βασιλική και συζυγική ιδιότητα και εμμένοντας σε αυτήν της μητέρας· αυτής που ταυτίζεται με τη συντήρηση της ζωής, με τη μήτρα, με την υποχρέωση να ενισχύει τις ζωτικές αξίες έστω και με ψέματα (Μπακονικόλα, 2008: 175). Στο κλασικό κείμενο η Αλήθεια δεν συμπορεύεται με τη Ζωή και οδηγεί στον Θάνατο. Η σύγχρονη Ιοκάστη της Μήττα κινείται αρχικά στον αυτό άξονα: Πρέπει να αποκρύψει την αλήθεια από τον Οιδίποδα για να συνεχίσουν ακάθεκτοι τη ζωή τους. Αποφασίζει, όμως, να επιδιώξει το απόλυτο, να συμβιβάσει τις αντικρουόμενες αξίες. Επιθυμεί η Ζωή να αποδέχεται την Αλήθεια. Προσβλέπει στην υπέρβαση, την οποία

μπορούν άλλωστε μονάχα οι μη-κοινοί θνητοί, που θα τους επιτρέψει να ζήσουν μαζί γνωρίζοντας την αλήθεια.

Ο διάλογος Ιοκάστης-Οιδίποδα εξελίσσεται όπως στο ρεαλιστικό θέατρο, ως καθημερινός λόγος των ανθρώπων με ό,τι αυτό συνεπάγεται: βιαιότητα, ελλειπτικότητα ή το άρρητο. Επίσης, δίνει την εντύπωση αυθορμητισμού και ανοργανωσιάς, συμπυκνώνεται σε μια ανταλλαγή κραυγών ή σιωπών, μέσα από τις οποίες προκύπτει η «λεκτική δράση»: τα πρόσωπα δεν μιλούν απλώς· η Ιοκάστη, φέρ' εἰπεῖν, αποκαλύπτει, εξομολογείται, εμπαιξεί, πειράζει, προκαλεί, απαιτεί, εξεγείρεται. Το θέμα του διαλόγου είναι κοινό για τα δύο πρόσωπα, αν και το διακύβευμα για το καθένα διαφορετικό. Παρ' όλα αυτά, η σκηνική τους κατάσταση είναι μάλλον αρκετά κοντινή (αποφαντική κατάσταση), συγκινησιακά και διανοητικά υπάρχει μεγάλη φόρτιση. Ο διάλογός τους χαρακτηρίζεται από συνοχή και ενότητα, και είναι χαρακτηριστικός μιας ψευδαισθητικής δραματοουργίας. Σημαίνεται, πάντως, όχι μόνο από έναν λεκτικό βομβαρδισμό-χειμαρρό-μεγάλη σημασία έχουν οι σιωπές, τα άρρητα, οι ανεπίδοτες ατάκες, καθώς και γενικά το δευτερεύον κείμενο (Pavis, 2006: 83, 85).

Με μία ρέουσα, εύηχη γλώσσα, εξαιρετικής ζωντανίας και φυσικότητας, ισορροπημένη, που δεν ξεφεύγει προς μία πεπαλαιωμένη λογιότητα αλλά ούτε και προς έναν συχνά απαντώμενο χυδαίο εκσυγχρονισμό, το έργο της Μήττα φαίνεται να καλύπτει τις προϋποθέσεις αυτού που ο Pfister ονοματίζει την «αδεατή μορφή του “διαλογικού διαλόγου”»: μια αδιασάλευτη έντονα διπολική λεκτική ανταλλαγή δύο προσώπων, των οποίων οι σχέσεις χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερα μεγάλη ένταση και οι ρήσεις των οποίων αναφέρονται διαρκώς η μία στην άλλη με λογική συνέπεια και συνεχή ακολουθία. Το κοινό status (κοινωνικό, ισχύος), το κοινό θέμα, οι κοινοί κώδικες (αν και με διαφορετικά ενδιαφέροντα και άλλο για τον καθένα διακύβευμα) συνεπάγονται και το δικαίωμα των προσώπων να διακόπτουν ο ένας τον άλλο, γεγονός που καθιστά τους λόγους τους ισότιμους, ποιοτικά και ποσοτικά (Pfister, 1991:129).

Το υπερκείμενο του Γιάννη Κοντραφούρη

Στον αντίποδα, από πολλές απόψεις, όσων εκθέσαμε για το έργο της Μήττα βρίσκεται η *Ιοκάστη* του Γιάννη Κοντραφούρη.

Πρόκειται για ποιητικό μονόλογο, δομημένο σε τριάντα ενότητες που αριθμούν έκαστη από μία έως εκατόν δεκαεννιά λέξεις, στοιχισμένες το πλείστον η μία κάτω απ' την άλλη, γραφή κεφαλαιογράμματα κυρίως με λιγοστές λέξεις πεζές, σπαρμένες αραιά μες στα κεφαλαία, με πολλές επαναλήψεις, ελλείψεις, κενά, τομές. Οι λέξεις, μάλιστα, σταδιακά μετά την έκτη ενότητα, αρχίζουν να «χορεύουν» άτακτα μες στη σελίδα με αυξανόμενη ένταση. Ακόμη και η υποτυπώδης αρίθμηση των ενοτήτων είναι θέμα μάλλον εκδοτικής επιμέλειας: ενδεχομένως υποδηλώνει διαφορετικό χρόνο γραφής και νοηματοδοτεί την *άλλη* στιγμή, που δεν είναι, όμως, αναγκαστικά, θεματικά, μακριά ή άσχετη από την προηγούμενη. Ας σημειωθεί, δε, ότι την ίδια, καταρχήν αδόκιμη, επιλογή της κεφαλαιογράμματος έκφρασης ακολουθεί ο συγγραφέας και σε δύο προγενέστερους μονολόγους του: τη *Μήδεια, η έξοδος* (2000) –εκτενέστερο κείμενο κατακόρυφης δόμησης που με την κατάτμηση του λόγου του προσεγγίζει την Ιοκάστη–, και τη *Φαίδρα* (2006) –σύντομο κείμενο αλλά με κλασικότερη ροή–, έναν μόλις χρόνο πριν την *Ιοκάστη* και τον πρόωρο θάνατό του.

Παρά τον μεταδραματικό ποιητικό χαρακτήρα του κειμένου, ανιχνεύονται χαλαρές συνδέσεις με το σοφόκλειο υποκείμενο. Αυτές, όμως, είναι πάντα ελλειπτικές, ασθμαίνουσες· εικονοποιητικές συνήθως. Έτσι, ενώνοντας τις κατατμημένες προτάσεις, ανασυντίθεται το ενορατικό παραλήρημα του θνήσκοντος (;) προσώπου, μας διαπερνούν οι εγκεφαλικές εκκενώσεις μιας ψυχορραγούσας ύπαρξης, παρακολουθούμε το λεκτικό εγκεφαλογράφημα μιας Ιοκάστης, καθώς συσπάται στο σκοινί αφήνοντας την τελευταία της πνοή – ψυχανεμίζομαστε, έτσι, μνήμες, ελπίδες, σκέψεις θανάτου, «των αποσυνάγωγων και των αναγάπητων» (Σαμπατακάκης, 2020) που ταυτίζονται με την Ιοκάστη ως ίνδαλμα της αποκρουστικής για κάθε κανονικότητα διαφορετικότητας. Διαβάζουμε λοιπόν:

«καρέκλες θρόνους άμαξες αγγίγματα αγγίγματα»,
«πανιά υφάσματα ραμμένα στα μέτρα του λάκκου που 'σκαψα με την κοιλιά μου»,
«νέος γυμνός φασκιωμένος φαβορίτες άντρας κυβερνάει τα σεντόνια διατάζει»,
«συναντήσεις ψιθύρους ύπνους ευχές συγγένειες κρύψε καταβρόχθισε σκάσε»,
«βγες από τη μάνα σου βγες φύγε υπόγεια από τη μάνα σου».

Βέβαια, στην πραγματικότητα, παρέλκει η αναζήτηση σαφών διακειμενικών σχέσεων, καθώς εδώ η Ιοκάστη είναι «υλικό ανοιχτό για πραγμάτευση σε έναν κόσμο κατάφωρα αντιρωικό». «Το άδειασμα του μυθολογικού πλαισίου [...] ενισχύει την εκκαθολίκευση της ιστορίας, με αποτέλεσμα να αναδεικνύεται ευκρινώς η οικουμενικότητα του *πάσχειν* σε έναν κόσμο νομοτελειακά κακό» (Σαμπατακάκης, 2010: 63).

Πράγματι, το κείμενο είναι γεμάτο ενδείξεις πόνου και οδύνης:

«ο ήλιος λιώνει τα χρυσαφικά μου αιμορραγώ σκουλαρίκια λαμποκοπώ στάζω
ιδρώτα τζιτζίκια και ρετσίνι»,
«παρακαλώ να με ξεκαβαλήσει το σκοτάδι να φύγει από πίσω μου η νύχτα»,
«κοχύλια ορφανά βυζαίνουνε στο στήθος μου αλάτι»,
«καρφιά καρδιά δεν βγαίνετε δεν πάτε πουθενά».

Το αδιέξοδο της ηρωίδας είναι εκκωφαντικό. Ο θάνατος φαντάζει ως μόνη λύτρωση, ως αυτό που μπορεί να την αποκαθάρει με μια δύναμη εξαγνιστική σαν της θάλασσας:

«με τα πέλαγα καβάλα πάρε με φύσα με αφρούς θηλυκούς χυμούς ερείπια
Βασίλισσες πρόκες προίκες ανάστημα παγωνιές ανασταίνω δέστε με πάρτε
φάτε πιέστε»,

και δίπλα στον τελευταίο στίχο του δακτυλόγραφου χειρόγραφα γραμμένη με στίλο η λέξη «αίμα».

Περιττό να σημειώσουμε ότι ο μελετητής αντικρίζει το έργο με αμηχανία, καθώς στερείται τα καταρχήν σημάδια ενός θεατρικού έργου. Μονάχα η θέληση του συγγραφέα το καθιστά παραστάσιμο υλικό, μονάχα ο τίτλος του προδίδει ότι πρόκειται για την Ιοκάστη. Διαφορετικά ο πόνος που εκφέρεται μπορεί να ήταν οποιουδήποτε ανθρώπου που σπαράσσεται από την αμείλικτη νομοτέλεια της ζωής. Σε ένα τοπίο άτοπο και άχρονο μόνο ένας σπαρακτικός, μνημονικός, επιτελεστικός λόγος (Πεφάνης, 2007: 273) μας υπενθυμίζει το πού και το πότε, μέσα από μια δομή που αισθητικά και οπτικά παραπέμπει ακούσια όπως βεβαιώνουν ο σκηνοθέτης Τερζόπουλος και ο μελετητής Σαμπατακάκης σε έργα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, παλιότερα (Χάινερ Μίλερ) ή πιο σύγχρονα (Σάρα Κέιν). Επιβεβαιώνεται λοιπόν η αίσθησή μας ότι πρόκειται για ένα έργο εξόχως ανοικτό «ή ίσως και εν αναμονή μιας ολοκλήρωσης» (Σαμπατακάκης, 2010: 66) στον νου του αναγνώστη, του θεατή, του ερμηνευτή ίσως. Όπως σημειώνει ο σκηνοθέτης Θεόδωρος Τερζόπουλος σε συνέντευξη που μας παραχώρησε, «η Ιοκάστη δεν έχει φύλο στον Κοντραφούρη. Μπορεί να ειπωθεί από μία γυναίκα, από έναν χορό ανδρών, από έναν χορό τραβεστί ή από μία παιδική χορωδία. Θα μπορούσε να μελοποιηθεί από τον Κουρλιάνσκι π.χ., τον μέγα Ρώσο, σε ορατόριο...».

Μέσα από αυτή την ελεύθερη αποσυναρμολογημένη γραφή, αγναντεύουμε το *εσωτερικό ψυχικό τοπίο* της ηρωίδας πριν από την ύστατη πνοή, νιώθουμε την αγωνία του επικείμενου θανάτου της και ακούμε τον επιθανάτιο ρόγχο της Ιοκάστης τη στιγμή που έχει κρεμαστεί και, ολόκληρη η ζωή περνά μπροστά από τα μάτια της. Το γραμμένο κείμενο είναι το τοπίο, το οποίο «σε πρωτοφανή βαθμό χειραφετεί την πρόταση από την περίοδο, αποδεσμεύει τη λέξη από την πρόταση, απελευθερώνει τις φωνητικές από τις σημαντικές δυνατότητες, τον ήχο από

τη συνοχή του νοήματος» (Lehmann, 2006: 63). «Το δρων πρόσωπο κινείται στο περιθώριο του Λόγου, χτίζοντας εκεί τον δικό του τελευταίο εφιάλτη σαν επένδυση στο χάος που το περιβάλλει. Η πράξη του όμως προβλέπεται να είναι διαβρωτικά αποτελεσματική. Με τα υπολείμματα του παρελθόντος στα χέρια θα διασαλεύσει την ήσυχη τάξη ενός κόσμου δομημένου ασφαλώς πάνω σε ειδεχθή εγκλήματα» (Σαμπατακάκης, 2010: 63). Πώς θα το πράξει αυτό; Με την αναπνοή, τον ρυθμό και την ενστικτώδη παρουσία ενός σώματος που επείγεται παλλόμενο, στοιχεία τα οποία στο μεταδραματικό θέατρο αποκτούν προτεραιότητα απέναντι στον λόγο (Lehmann, 2006: 145).

Το υπερκείμενο του Κοντραφούρη προκύπτει από τον Σοφοκλή μέσα από μια διαδικασία αφαιρετικού μετασηματισμού, όμως δεν υπέχει θέση σχολίου πάνω στον *Οιδίποδα*. Απλώς συνομιλεί με αυτόν, όπως συχνά παρατηρείται σε σύγχρονα και δη μεταδραματικά αρχαιόμυθα έργα (Γκότσης, 2008: 16) και όπως ισχύει και για την *Ιοκάστη* της Μήττα.

Συμπεράσματα

Παρά τις σαφείς διαφορές τους, αμφότερα έργα αντιπροσωπεύουν την πλέον σύγχρονη ελληνική δραματολογία και την τάση «γραφής αρχαιόμυθων μονολογικών έργων που “απομονώνουν” –επικοινωνιακά και φυσικά– επί του κειμενικού και του παραστασιακού πεδίου μορφές κληρονομημένες από την αρχαία τραγική δραματολογία, ιδωμένες και περισσότερο ή λιγότερο “μεταμορφωμένες” μέσα από το πρίσμα μιας άλλοτε ρητά υπερκειμενικής [Μήττα] και άλλοτε δυσεξιχνιάστης διακειμενικής [Κοντραφούρης] αναφορικότητας» (Διαμαντάκου, 2010: 61). Πραγματεύονται τον μύθο του Οιδίποδα αλλά από τη σκοπιά της Ιοκάστης, και παρουσιάζουν την τελική πτώση του μυθικού προσώπου, μέσα στον πόνο του έρωτα και τη διάψευση της υπέρβασης. Καινοτομούν εμπλουτίζοντας τον δραματικό χώρο, «αυτόν τον πρωτίστως δυνητικό και πολύσημο, τον δυναμικό και απρόβλεπτο» (Διαμαντάκου, 2007: 129), με δύο νέους τόπους: τη βασιλική κρεβατοκάμαρα και το ψυχικό τοπίο της Ιοκάστης. Επιπλέον, έχουν παρουσιαστεί στο ελληνικό θέατρο με δύο ερμηνευτές επί σκηνής, ενώ το παραστασιακό κείμενο αμφότερων προτάσεων διέφερε αισθητά από το γραπτό.

Ως σύγχρονοι άνθρωποι ζούμε παγιδευμένοι στην πίστη της παντοδυναμίας μας: «έχουμε πιστέψει ότι φτιάχνουμε έναν μύθο ολόδικό μας, πράγμα που μας έχει απομακρύνει από τους χώρους καταγωγής μας και από τη συγγένεια που έχουμε, θέλοντας και μη, με τον αρχέτυπο μύθο. Δεν καταλαβαίνουμε ότι με τον τρόπο αυτό δυνάμαστε ακόμη περισσότερο με έναν κόκκο άμμου μέσα στο άπειρο, όπως είναι η γη μας, και αποξενωνόμαστε από μία γενεσιουργό δύναμη –μέσα στην οποία εμπεριέχεται και το θεϊκό– όπως είναι ο Μύθος» (Ζιώγας, 1990: 73). Έργα όπως τα εξεταζόμενα μας επιτρέπουν να συνδεθούμε με την αρχαία τραγωδία, η οποία έχει προ πολλού φύγει από το στενό πλαίσιο της συντηρητικής κλασικής ευρωπαϊκής παιδείας και έχει βρει πρόσφορο έδαφος ανάπτυξης σε όλα τα μέρη του κόσμου όπου παράγεται θέατρο. Μας επιτρέπουν να αναζωογονηθούμε στη γονιδιακή δεξαμενή των αρχαίων μύθων (Taplin, 1999: 41) και να αποπειραθούμε την επανασύνδεση με τα στοιχεία του πυρήνα της ύπαρξής μας.

Παράρτημα

1). Την *Ιοκάστη* της Δήμητρας Μήττα την παρουσίασε για πρώτη φορά στο κοινό ο Απόστολος Αποστολίδης ως δραματοποιημένο αναλόγιο στα «Θεατρικά Βραδινά» των ομάδων Λύκη Βυθού και Angelus Novus στο στρατόπεδο Κόδρα, Μάρτιος 2006, με Ιοκάστη την Αφροδίτη Ιωαννίδου και Οιδίποδα τον Στάμο Στάμογλου. Την άνοιξη του 2008, το έργο ανέβηκε από το «Σχήμα εκτός Άξονα» στο Θέατρο Τέχνης «Ακτίς Αελίου», σε σκηνοθεσία του Νίκου Βουδούρη, με τους Μαγδαληνή Μπεκρή και Λάζαρο Βαρτάνη.

Επιπλέον, μεταφρασμένη στα ιταλικά από την ελληνίστρια καθηγήτρια Maria Caracausi πρωτοπαραστάθηκε τον Αύγουστο του 2013 στο φεστιβάλ του αρχαίου θεάτρου της

Τυνδαρίδας στη Σικελία σε σκηνοθεσία Stefano Molica και μουσική Luca Pincini, με Ιοκάστη την Caterina Vertova, Οιδίποδα τον Marco Conti Valenti, και επί σκηνής ακόμη δύο ηθοποιούς και τον συνθέτη που έπαιζε ζωντανά. Η παράσταση παίχτηκε με περαιτέρω επεξεργασία το 2015 σε Patti και Segesta, Σικελία, με Οιδίποδα τον Edoardo Siravo. Το έργο ευτύχησε και με τρεις διπλωματικές εργασίες, σε Παρίσι, Αθήνα, Παλέρμο.

2). Η *Ιοκάστη* του Γιάννη Κοντραφούρη πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο Άτις τον Ιούνιο του 2009, σε σκηνοθεσία και σκηνική εγκατάσταση του Θεόδωρου Τερζόπουλου, και φωτισμούς του ίδιου σε συνεργασία με τον Κωνσταντίνο Μπεθάνη. Ιοκάστη ήταν η Σοφία Χύλλ και ο ίδιος ο σκηνοθέτης συμμετείχε ως Αφηγητής. Ως work in progress παρουσιάστηκε, πέρα από την Αθήνα, σε Μόσχα (με τη συμμετοχή της Άλα Ντεμίντοβα ως αφηγήτριας, 2010), Περμ και Γένοβα (2012), Αγία Πετρούπολη (2013), Münster (2014), και στο πλαίσιο της documenta 14 Athens-Kassel (2017). Το έργο κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Άγρα σε έναν τόμο με άπαντα τα θεατρικά του συγγραφέα (2010).

Βιβλιογραφία

- Burian, P. (2010). Πώς ένας μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής. Στο P. E. Easterling (Επιμ.). *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας, Μτφρ. – Επιμ.) (σσ. 267-314). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Carlson, M. (2001). *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*. Michigan: The University of Michigan-Ann Arbor.
- Lehmann, H.-Th. (2006). *Postdramatic theatre*. Abingdon-New York: Routledge.
- Pavis, P. (2006). *Λεξικό του Θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Pfister, M. (1991). *The Theory and Analysis of Drama* (J. Halliday, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Taplin, O. (1999). "Greek with consequence": the rebirth of Ancient Tragedy in Modern Times. Στο Π. Μαυρομούστακος (Επιμ.). *Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους. Πρακτικά* (σ. 37-44). Αθήνα: Καστανιώτη.
- Walton, J. M. (2007). *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Zaino, S. (2016). «*Giocasta*» di Dimitra Mitta: *Una dissacrante rivisitazione del mito* (tesi di laurea). Palermo, Dipartimento Culture e Società UNIPA.
- Γκότσης, Γ. (2008). Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ως διακείμενο της *Αντιγόνης* του Ζ. Ανούιγ, της *Αντιγόνης* του Μπ. Μπρεχτ και της *Αντιγόνης ή Νοσταλγίας της τραγωδίας* της Μ. Λαμπαδαρίδου-Πόθου. Στο Δ. Τσατσούλης (Επιμ.). *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα* (σσ. 9-52). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2007). *Περί τραγωδίας και τρυγωδίας: οκτώ διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*. Αθήνα: Παπαζήση.
- (2010). Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: η αυτονόμηση της μονολογικότητας. *Παράβασις*, 10, 55-84. Αθήνα: Ergo.
- Ζιώγας, Β. (1990). Ο αρχαίος μύθος ως διαχρονικός κώδικας ήθους. Στο Β. Ζιώγας, *Φιλοκτήτης* (σσ. 69-74). Αθήνα: Ερμής.
- Ιακώβ, Δ. Ι. (2001). *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Κακριδής, Ι. Θ. (Επιμ.). (1986). *Ελληνική μυθολογία. Οι ήρωες*. Τόμ. 3. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Καρακάντζα, Ε. Δ. (2003). *Αρχαίοι ελληνικοί μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ού αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Κοντραφούρης, Γ. (2010). *Ιοκάστη και άλλα κείμενα για το θέατρο*. Αθήνα: Άγρα.
- Μαυρομούστακος, Π. (1999). Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη νεοελληνική σκηνή: από τους Πέρσες του 1571 στις προσεγγίσεις του 20ού αιώνα. Στο Π. Μαυρομούστακος (Επιμ.).

- Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους. Πρακτικά* (σσ. 77-88). Αθήνα: Καστανιώτη.
- Μήττα, Δ. (2006). *Ιοκάστη*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Μπακονικόλα, Χ. (2008). *Τραγωδία και γλώσσα*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.
- Περυσινάκης, Ι. Ν. (2009). Πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής από τη νέα ελληνική λογοτεχνία: Μια περιδιάβαση. Στο Θ. Πυλαρινός (Επιμ.). *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά* (σσ. 195-216). Κέρκυρα: Εκδόσεις Ιονίου Πανεπιστημίου.
- Πεφάνης, Γ. Π. (2007). *Σκηνές της θεωρίας, Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήση.
- (2009). Αναζητώντας τον μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο: ερωτήματα και υποθέσεις σχετικά με την αρχαϊκόμυθη ελληνική δραματολογία από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα. Στο Θ. Πυλαρινός (Επιμ.). *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά* (σσ. 217-234). Κέρκυρα: Εκδόσεις Ιονίου Πανεπιστημίου.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2010). «*Ολοσχερώς πάσχειν*: Το μεταδραματικό θέατρο του Γιάννη Κοντραφούρη». Στο Γιάννης Κοντραφούρης, *Ιοκάστη και άλλα κείμενα για το θέατρο* (σσ. 13-73). Αθήνα: Άγρα.
- (2020). *Ιοκάστη από πίσω ή Η “δολοφονία” ενός αποσυνάγωγου ποιητή. Χάρτης 19*, Αμακλήθηκε από: <https://www.hartismag.gr/hartis-19>.
- Φραγκαναστάση, Α. (2017). *Ελεύθερες θεατρικές και κινηματογραφικές μεταφορές του μύθου του Οιδίποδα από την ελληνόφωνη καλλιτεχνική παραγωγή του 21ου αιώνα* (διπλωματική εργασία). Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Χασάπη-Χριστοδούλου, Ε. (2002). *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*. Τόμ. Ι, ΙΙ. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Η μοίρα του *Οιδίποδα* του Σοφοκλή στον Anouilh: Αίνιγμα ή υπαρξιακή μεταφορά στη σκηνική αναπαράσταση

Ισμήνη Βλαβιανού

Agrégée de Lettres modernes, Θεατρολόγος - Σκηνοθέτης
vlavianou-cogne.ismini@orange.fr

Παρασυρμένο από τις βιαιότητες της Ιστορίας, το γαλλικό θέατρο στις αρχές του 20ού αιώνα επιζητεί να λύσει το αίνιγμα του τί είναι ο άνθρωπος, επαναγράφοντας τους Έλληνες τραγικούς. Από τον Gide μέχρι τον Sartre και από τον Cocteau και τον Giraudoux μέχρι τον Anouilh, αφθονούν οι επαναγραφές των τραγωδιών του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Ανάμεσα στους εν λόγω επαναγραφείς, ο πολυγραφότατος δραματοουργός Jean Anouilh κατέχει μια ξεχωριστή θέση. Όπως διαπιστώνει ο Charles Mazouer (Mazouer, 2013: 17), «η εκ νέου επιστροφή και η επαναγραφή αρχαίων τραγωδιών [...] διατρέχουν 35 και πλέον έτη της λογοτεχνικής του σταδιοδρομίας, από το 1942 (συγγραφή αποσπασμάτων του *Ορέστη*) μέχρι το 1978 (συγγραφή του έργου του *Οιδίποδας ή ο χωλός βασιλιάς*).» Αν από όλες αυτές τις επαναγραφές θα έπρεπε να επιλέξουμε μόνο μία, θα ήταν η *Αντιγόνη* (1944), η φερώνυμη ηρωίδα της οποίας συναρπάζει τον Anouilh. Σε μια επιστολή του της 15^{ης} Μαΐου 1979, ο ίδιος ομολογεί: «Από τα 15 μου χρόνια ζούσα με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή» (Beugnot, 2007, II: 949). Η πολεμική που ξέσπασε μετά την έκδοση της *Αντιγόνης* συνέβαλε τα μέγιστα στη φήμη της, με αποτέλεσμα η θυγατέρα του Οιδίποδα να γνωρίσει μια θεατρική μοίρα πιο ένδοξη σε σύγκριση με τον πατέρα της στην τραγωδία *Οιδίποδας ή ο χωλός βασιλιάς*, που γράφτηκε το 1978, δημοσιεύτηκε μεταθανάτια το 1986 από τις εκδόσεις *La Table Ronde* και δεν ανέβηκε ποτέ επί σκηνής. Στο οπισθόφυλλο της έκδοσης, ο ίδιος ο συγγραφέας μας δίνει το κλειδί της ανάγνωσης του έργου: «Παρεισέφρησα στην τραγωδία του Σοφοκλή σαν κλέφτης – αλλά ένας κλέφτης ενσυνείδητος και ερωτευμένος με το λάφυρό του» (Beugnot, 2007, I: 1492). Η κλοπή που διέπραξε ο επαναγραφέας Anouilh δεν είναι μια πράξη ήσσονος σημασίας, αλλά ανασύρει, μέσω μιας οπτικής εγκιβωτισμού, μια ποιητική της επαναγραφής.

Η Anca Visdei, βιογράφος του Jean Anouilh, επισημαίνει ότι το 1973 ανέβηκαν στη Μόσχα 5 έργα του συγγραφέα και παραθέτει την άποψη της κριτικού Koznetsova, με αφορμή τις παραστάσεις της *Μήδειας* και της *Αντιγόνης* στο Θέατρο Στανισλάφσκι: «Η αξία του Anouilh δεν έγκειται ακριβώς στο ότι ανακάλυψε εκ νέου, μέσα στο εφήμερο, και αναζωογόνησε με την ευαισθησία της εποχής του τα αγάλματα που είχαν ακινητοποιηθεί μέσα στον μύθο;» (Visdei, 2012: 290). Όπως όλοι οι δραματοουργοί της νεωτερικότητας, ο Anouilh εξανθρωπίζει τους τραγικούς ήρωες εμφυσώντας τους μίαν επίγνωση: την επίγνωση της επιλογής. Πλην όμως, «επιλέγω» σημαίνει «αναλαμβάνω μια δέσμευση και μια ευθύνη» από την πλευρά του ήρωα, εφόσον η έννοια της προσωπικής επιλογής συνιστά τη θεμέλιο λίθο του υπαρξισμού. Πράγματι, ο Anouilh ήταν εξαρχής υπαρξιστής, από την εποχή που έγραψε την *Hermine* (1932), αλλά «ο υπαρξισμός του είναι απόλυτα απεγνωσμένος», σημειώνει ο Michel Corvin στο *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό του Θεάτρου*. Και προσθέτει: «Στο έργο του Anouilh, η δράση [...] υπονομεύει αναπόφευκτα και διαφθείρει ό,τι αγνό: το να είσαι συνεπής με τον εαυτό σου σημαίνει να λες όχι, και πάλι όχι, μέχρι τέλους» (Corvin, 2008: 83). Αυτό το πείσμον «όχι», που μετουσιώνεται σε ύψιστη αρετή στην *Αντιγόνη*, την κόρη, χαρακτηρίζει επίσης τον πατέρα στον *Οιδίποδα ή ο χωλός βασιλιάς*: «[...] είστε σκληρή οικογένεια εσείς και η υπεροψία σας είναι σκληρή, επίσης. Τί σας πιάνει, άραγε, και στέκεστε έτσι άκαμπτοι, εσείς οι Οιδίποδες και οι Αντιγόνης;» (Beugnot, 2007, I: 1240), ρωτάει ο Κρέων τον Οιδίποδα λίγο πριν ο τυφλός βασιλιάς εγκαταλείψει τη Θήβα, και πέσει η αυλαία.

Στην πεισματώδη πορεία του προς μια φωτισμένη αυτεπίγνωση, ο Οιδίποδας θα πει επανειλημμένως όχι. Καταρχάς, στον Κρέοντα και στον Τειρεσία, αλλά και στην Ιοκάστη, στον Χορό και στους ίδιους τους θεούς: «Στη ζωή μου γνώρισα τιμές και συμφορές, αλλά αυτός γεννήθηκα και αυτός παραμένω από όπου και αν έρχομαι, ένα πράγμα αναγνωρίζω: Είμαι εγώ!

Ο Οιδίποδας, ο χωλός που έγινε βασιλιάς! Και τους θεούς, τους κοιτάζω κατά πρόσωπο!» (Beugnot, 2007, I: 1234). Σεβόμενος το αρχαίο κείμενο όπως σε καμία άλλη επαναγραφή του, ο Anouilh σμιλεύει τους *αγώνες λόγων* με λέξεις κοφτερές και αιχμηρές. Ο σοφόκλειος *αγών λόγου* δεν περιορίζεται σε μια «λεκτική αντιπαράθεση», αλλά ενέχει την έννοια της ετυμολογίας. Όντας δικανικής φύσης, η διαιτησία αυτή αφορά σε πράξεις που έχουν ήδη συντελεστεί και ολοκληρωθεί. «Αυτό που είναι ωραίο την εποχή των Ελλήνων, και παραμένει ωραίο και σήμερα, είναι ότι η λύση του δράματος είναι εκ των προτέρων γνωστή. Εδώ ακριβώς έγκειται το αληθινό *σασπένς*» (Beugnot, 2007, I: 1492), γράφει ο Anouilh στο οπισθόφυλλο της πρώτης έκδοσης του έργου του. Δεν είναι, επομένως, οι πράξεις που κρατούν σε αγωνία τον θεατή, αλλά η αντενέργεια έναντι τους. Αυτή η διάσταση του σοφόκλειου δράματος ωθεί τον Anouilh να προσδώσει στους αρχαίους ήρωες τον επιτελεστικό λόγο του θεάτρου. Αντί για ένα παίξιμο στατικό στο ελληνικό *προσκήνιον* (μην ξεχνάμε ότι, στην αρχαία Ελλάδα, όλα τα έργα ανέβαιναν επί σκηνής με τον ίδιο τρόπο), ο Θηβαίος βασιλιάς αμφιβάλλει τον μάντη Τειρεσία, που τον προκαλεί, με τη σειρά του, «με μια ειρωνική λάμψη στο γέρικο βλέμμα του» (Beugnot, 2007, I: 1217), διευκρινίζει ο ποιητής σε μια σύντομη σκηνοθετική οδηγία. Και πιο κάτω, ο Οιδίποδας συγκρούεται με τον Κρέοντα: «*Ο Οιδίποδας του ρίχνεται: Με απειλείς; Τους αντάρτες, εγώ, τους κόβω τα πόδια! Πιάνονται στα χέρια, παρεμβαίνει ο Χορός*» (Beugnot, 2007, I: 1221).

Ωστόσο, η εν λόγω λεκτική και σωματική βία δεν καταλήγει σε υποβάθμιση του αρχαίου προτύπου, όπως υποστήριζαν ορισμένοι¹, ούτε σε μια προσαρμογή των «χαρακτήρων του δράματος» στο «θέατρο τέχνης» του συγγραφέα (Guérin, 2010: 104), αλλά εμβαθύνει, αντιθέτως, το οιδιπόδειο αίνιγμα στο θεατρικό του γίνεσθαι. Η οργή του Οιδίποδα προκαλεί ταραχή στον θεατή, που παρακολουθεί τον τραγικό ήρωα να παγιδεύεται σε μιαν ανέφικτη αναγνώριση εαυτού. Ο Οιδίποδας αγνοεί, ή επιμένει να αγνοεί, την ταυτότητα του δολοφόνου του Λαΐου. Πλην όμως για τον θεατή, που γνωρίζει εκ των προτέρων την τραγική κατάληξη, το οιδιπόδειο αίνιγμα δεν τίθεται με όρους δραματικής έντασης: η τραγική αναγκαιότητα συγκροτείται σε επίπεδο μοίρας. Το ερώτημα που αξίζει να θέσει ο θεατής δεν αφορά στο ποιος σκότωσε τον Λαίο, αλλά στο γιατί βγάζει τα μάτια του ο Οιδίποδας. Το δραματικό ερώτημα, καθώς μένει αναπάντητο, εξανθρωπίζει, με τη σειρά του, τον ήρωα μέσα στην απέραντη μοναξιά του. Τα τελευταία λόγια του Οιδίποδα, του «χωλού βασιλιά», απευθύνονται στην Αντιγόνη που καθοδηγεί τα βήματα του εξορισμένου τυφλού: «[...] Οδήγησέ με έξω από 'δώ. Αρκετά μίλησα στους ανθρώπους. Θα πάρουμε τον δρόμο προς το βουνό και θα με αφήσεις εκεί, μοναχό μου» (Beugnot, 2007, II: 1240). Ο Beugnot σημειώνει στα *Παραρτήματα*: «Ο μακρύς, εν είδει διαθήκης, λόγος του Οιδίποδα στον Σοφοκλή, γίνεται σύντομος και υπαινικτικός εδώ» (Beugnot, 2007, II: 1497). Η συνοπτική βραχυλογία στη σύγχρονη εκδοχή του Οιδίποδα οφείλεται στο ότι η δραματουργία του Anouilh «στρέφεται προς την αναπαράσταση», όπου ο χωρο-χρόνος μετουσιώνει το κείμενο σε θέαμα. Επί σκηνής, ο ήρωας (τον οποίο κοιτάζει το κοινό και ο οποίος νιώθει πάνω του αυτό το βλέμμα) απευθύνεται στον θεατή. Στην *Εισαγωγή* της έκδοσης της *Pléiade*, ο Beugnot μας προειδοποιεί ότι –κατά τον Anouilh– «το μόνο αληθινό έργο είναι το έργο που παίζεται επί σκηνής» (Beugnot, 2007, I: X). Η σκηνή αποβαίνει, για τον δραματουργό, *μεταφορά* της πλήρους ολοκλήρωσης και συγγραφής ενός κειμένου – κι αυτό είναι ακόμη πιο αξιοσημείωτο όταν αφορά σ' έναν συγγραφέα που γράφει ένα θέατρο λογοτεχνικό, δηλαδή ένα θέατρο κειμένου.

Νομιμοποιούμαστε, άρα, να διερωτηθούμε κατά πόσον η επαναγραφή του *Οιδίποδα Τυράννου* του Σοφοκλή από τον Anouilh ευνοεί τη μεταμφίεση του τραγικού ήρωα, μέσα από την επικαιροποίηση του μύθου, ή, αντιθέτως, επηρεάζει μάλλον την αλλαγή της οπτικής γωνίας του κοινού. Με άλλα λόγια, ο Οιδίποδας αλλάζει, άραγε, διαμέσου της νεωτερικότητας, ή μήπως το βλέμμα που ρίχνει ο συγγραφέας στον Οιδίποδα (και, συνεπαγωγικά, το βλέμμα του θεατή –συνεργού του συγγραφέα);

Όπως και στον Πρόλογο στην *Αντιγόνη* του Anouilh, στον *Οιδίποδα ή ο χωλός βασιλιάς*, ο Χορός απευθύνεται στο κοινό για να του συστήσει το βασιλικό ζεύγος Οιδίποδας-Ιοκάστη που

¹. «Η ριποκινδύνευση είναι συνειδητή και ο εκσυγχρονισμός μετατρέπεται σε συστηματική βούληση υποβάθμισης, τόσο των μύθων όσο και των ηρώων» (Mazouer, 2013: 21).

βρίσκεται ήδη επί σκηνής: «Εκείνος ο άνδρας που ρεμβάζει, καθισμένος δίπλα στη γυναίκα του, είναι ο Οιδίποδας» (Beugnot, 2007, II: 1205). Αφού διηγηθεί την ιστορία του «φτερωτού τέρατος», όπως αποκαλεί τη Σφίγγα ο Anouilh, αφηγείται συνοπτικά την πρώτη συνάντηση του Οιδίποδα με την Ιοκάστη, που αναστάτωσε και τους δύο: «Η Ιοκάστη ήταν [...] ακόμα πολύ όμορφη· απέπνεε μιαν ασυνήθιστη γλυκύτητα, μιαν υπόσχεση γαλήνης που αναστάτωσε τον νεαρό άνδρα...» (Beugnot, 2007, II: 1206). Αποκαλύπτοντας τη συγκίνηση του Χορού, η αποσιώπηση διακόπτει την αφήγηση σε πλάγιο λόγο σαν να αποζητά την επικύρωση μέσα από τον ευθύ λόγο του θεατρικού διαλόγου: «*Ιοκάστη*: Μ' αγάπησες σαν γυναίκα. [...]. Αλλά μετά τον έρωτα σ' έπαιρνε ο ύπνος μέσα μου, με το κεφάλι σου πάνω στο στήθος μου [...]. Ένιωθα σιγά σιγά αυτόν τον νεαρό σαρκοβόρο, που με είχε αρπάξει σαν λεία, να ξαναγίνεται εντός μου μικρός, σαν παιδί. [...]. *Ο Οιδίποδας ψιθυρίζει, με το κεφάλι κρυμμένο στην αγκαλιά της*: Ευχόμουν να μη βγω ποτέ από μέσα σου. [...] επέστρεφα στον δρόμο που ήξερα, στη θαλωρή μιας αβύσσου βαθιάς όπου δεν ένιωθα –επιτέλους– φόβο!» (Beugnot, 2007, II: 1207). Στο κατάφλι του δράματος, ο Οιδίποδας του Anouilh επιθυμεί να ξαναβρεί τον «γνωρίμο δρόμο» που οδηγεί σ' ένα εσωτερικό τοπίο απαλλαγμένο από κάθε φόβο, τη μήτρα της Ιοκάστης, την αρχή των πάντων. Αυτό το ατάραχο σύμπαν μας παραπέμπει στη σκηνή με το λιβάδι (Pasolini, 1967: σκηνή 2) στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Pasolini, όπου η Silvana Mangano / Ιοκάστη ξεσπάει σε γέλια μετά τη γέννηση του Οιδίποδα. Η φιλήδονη σχέση μεταξύ μητέρας και γιου, όπως την επικυρώνει ο Anouilh, παραπέμπει αντιστικτικά στα διακεκομμένα πλάνα του Οιδίποδα στον Pasolini, που κάνει έρωτα με την Ιοκάστη (Pasolini, 1967: σκηνή 28). Και λίγο μετά, ενώ σουρουπώνει, η Ιοκάστη ρωτάει τον Οιδίποδα: «Γιατί σε τρομάζει η ιδέα να είσαι της μητέρας σου εραστής;» (Pasolini, 1967: σκηνή 33).

Ανάρμοστη σύγκριση, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, ανάμεσα στο θέατρο και τον κινηματογράφο, πολλώ μάλλον που γνωρίζουμε ότι το 1951, σε μια συνέντευξη του στο περιοδικό *Arts*, ο Anouilh διαβεβαίωνε τον André Thierry: «Δεν θα μεταφέρω ποτέ κανένα από τα έργα μου στη μεγάλη οθόνη [...]. Είναι αδύνατον ένα έργο να βρει δύο φορές μια ικανοποιητική μορφή.»² Ο συγκριτικός συσχετισμός μεταξύ των δύο επαναγραφών του Οιδίποδα δεν αποσκοπεί στην ταύτιση οθόνης και θεατρικής σκηνής, ούτε επιδιώκει να καταστήσει μια μορφή πιο ελκυστική μέσω μιας άλλης: η συγκριτική οπτική επιχειρεί να φωτίσει τη στενή συνύφανση μεταξύ ζωής κάθε δημιουργού και δημιουργήματος, να ξαναβρεί τη βασική μουσική νότα που συντονίζει ένα έργο με ένα εσωτερικό βίωμα.

Σκηνοθετώντας τον *Οιδίποδα Τύραννο* (*Edipo re*) το 1967, ο Pier Paolo Pasolini υπογράφει την πιο εξομολογητική ταινία του. Στην πρώτη ερμηνεία της παζολίνειας ποιητικής, που στηρίζεται στην έννοια της *μιμήσεως*, η Florence Bernard de Courville γράφει τα εξής: «[...] ο θεατής παρακολουθεί μια αφήγηση μυθική και μια αυτοπροσωπογραφία, συγχρόνως». Και προσθέτει: «Στον *Οιδίποδα Τύραννο* εκτίθεται ένα κράμα μεταξύ συγγραφέα και ήρωά του, έτσι όπως το επικαλείται ο Pasolini αναφερόμενος στον “κινηματογράφο ποίησης”, με την έννοια της μίμησης, μέσω της οποίας ο Πλάτων όριζε ένα ατελές παράγωγο, μιαν επανάληψη, μια ταύτιση και, ταυτοχρόνως, μια σχιζοφρένεια μεταξύ αναπαραγωγού και αναπαραγόμενου [...]» (Bernard de Courville, 2012: 21). Στον κινηματογραφικό *Οιδίποδα Τύραννο*, ο Παζολίνι προσδίδει στον Οιδίποδα τα χαρακτηριστικά της δικής του αυτοπροσωπογραφίας, μέσα από το παραμορφωτικό πρίσμα της πλατωνικής *μιμήσεως*, όπως ορίζεται στο δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας*. «Όταν ο σκηνοθέτης μεταφέρει, χάρη στις κινήσεις της κάμερας, τα συναισθήματα του ήρωα [Οιδίποδα], συνταιριάζει μαζί του, σύμφωνα με τη μυστική διαδικασία που περιγράφει ο Πλάτων» (Bernard de Courville, 2012: 20), συνεχίζει η Bernard de Courville. Θα μπορούσε, άραγε, αυτή η αναπαραγωγή/μίμηση να αποτελεί τη θεμέλιο λίθο για το «θέατρο ποίησης» του Anouilh;

Η υπαρξιακή πτυχή της δραματουργίας του Anouilh, την οποία επισημαίνουν και αναγνωρίζουν όλοι οι μελετητές του, είναι αδιαμφισβήτητη: διατρέχοντας όλα τα είδη αφήγησης, από το θλιβερό στο κωμικό και από το γκροτέσκο στο τραγικό, το πολυμορφικό του θέατρο φέρει ανάγλυφα τα σημάδια μιας επώδυνης επιστροφής στο ζήτημα μιας

² Ο B. Beugnot σχολιάζει αυτή τη δήλωση ως εξής: «Η εμπειρία της ταινίας της βασισμένης στον *Ταξιδιώτη χωρίς αποσκευές* το 1944, που είχε μέτρια επιτυχία, ίσως να βάρυνε σε αυτή του την κρίση» (Beugnot, 2007, I: XII).

ταυτότητας πιραντελικής (έναντι του εαυτού του και έναντι των άλλων), «αυτό το σύνολο εμμονών, χωρίς τις οποίες το έργο του μετά βίας θα διακρινόταν από το έργο των μετρ του βουλεβάρτου» (Borgal, 1966: 2), γράφει ο Clément Borgal. Όπως ο «κινηματογράφος ποίησης» του Pasolini, έτσι και το «θέατρο ποίησης» του Anouilh υποκρύπτει αυτοβιογραφικά θραύσματα, τα οποία εμπιστεύεται στο κοινό όχι μέσω της κάμερας, αλλά μέσω της θεατρικής σκηνης: «Το να γράφεις ένα θεατρικό έργο είναι λίγο σαν να εκθέτεις τα σπλάχνα σου σε κοινή θέα» (Anouilh, 1962), δηλώνει ο δραματουργός στο απόγειο της σταδιοδρομίας του. Και ο φίλος του, ο Pol Vandromme, συνοψίζει σε μερικές αράδες την παράδοση σχέση ενός συγγραφέα –τόσο διακριτικού στην ιδιωτική ζωή του– με το κοινό του, στο οποίο παραχωρεί τον ρόλο του έμπιστου: «Ως άνθρωπος ήταν πολύ συνεσταλμένος, αλλά ως συγγραφέας εξέθετε τον εαυτό του στην πρώτη γραμμή. Το θέατρο του Anouilh, που βρίθει από έμμεσες ομολογίες και συνένοχες σκιές, υποβάλλει όσα αρνήθηκε να πει στεντορεία τη φωνή και στο φως της μέρας» (Journal, 1961: 15).

Όταν ο Anouilh επιχειρεί την τελευταία του επαναγραφή μιας αρχαίας τραγωδίας με τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, που ολοκληρώνει τον Μάρτιο του 1978, την τιτλοφορεί *Οιδίποδας ή ο χαλός βασιλιάς*. Ξέρουμε πόσο ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο τίτλος στον Anouilh: «Χαράζει έναν ορίζοντα ανάγνωσης [...] το κλειδί των έργων βρίσκεται στον τίτλο» (Beugnot, 2007, I: XXII), κατά τον Beugnot. Εδώ, ο διαζευκτικός σύνδεσμος *ή μοιάζει* να υποδεικνύει μια παλίνδρομη ανάγνωση της μοίρας του Οιδίποδα, από τον εξορισμό του νεογέννητου μέχρι την παρούσα κατάσταση του ως βασιλιά και, αντιστρόφως, από την τωρινή αναπηρία του μέχρι το προπατορικό τραύμα: «Ο άντρας αυτός είχε ένα ατύχημα στη βρεφική ηλικία του –δεν ξέρει ακόμα τι είδους– που του άφησε κουσούρι στο πόδι. Είναι στραβοπόδης» (Beugnot, 2007, II: 1205), πληροφορεί ο Χορός δείχνοντας τον Οιδίποδα. Η εν λόγω χρονική αναδρομή επενεργεί υπέρ του λαβωμένου άντρα επί σκηνης, που έχει την αμέριστη συμπόνια του Anouilh, ο οποίος είχε πληγωθεί βαθιά από τη βίαιη πολεμική που προκάλεσε η δική του *Αντιγόνη*, Γεγονός που τον έκανε να γράψει: «[...] Γέρασα δια μιας το 1944, βλέποντας τη Γαλλία τόσο άθλια» (Beugnot, 2007, I: XIV). Η ανέφικτη υπέρβαση του ψυχολογικού τραύματος του Anouilh τον ώθησε, άραγε, να αναζητήσει γιατρεία μέσω μιας μυθικής χρονικής μετατόπισης ως την πράξη του κοινωνικού αποκλεισμού του Οιδίποδα, η οποία τον τραυμάτισε ψυχικά και σωματικά, παρέχοντας το κλειδί της ονοματοθέτησής του;

Όπως και να έχει, το ταξίδι στον χρόνο είναι ένα διαρκώς επαναλαμβανόμενο θέμα στη δραματουργία του Anouilh: «Ο ήρωας του Anouilh [...] είναι κυριευμένος από τη νοσταλγία μιας χαμένης γης. Με αποσκευές ή μη, ταξιδεύει στον χρόνο· πλην όμως, κανείς δεν μπορεί να γυρίσει πίσω στον χρόνο όπως είχε οραματιστεί ο Ηράκλειτος» (Beugnot, 2007, I: XXXIV), μας προειδοποιεί ο B. Beugnot. Αναζητώντας τη δική του «χαμένη γη», ο Οιδίποδας πήρε τον «γνωρίμο δρόμο» που τον οδήγησε στη μητέρα της Ιοκάστης, στη «θαλπωρή μιας βαθιάς αβύσσου» (Beugnot, 2007, II: 1207). Οι περιπλανήσεις του Οιδίποδα ενέπνευσαν τον ηθικολόγο δραματουργό, που γνωρίζει πολύ καλά πόσο ανέφικτη είναι η επιστροφή στο φως της αθωότητας για κάποιον που η όρασή του κηλιδώθηκε από ένα πρωταρχικό τραύμα. Όταν ανέβασα επί σκηνης τον *Οιδίποδα* του Anouilh³ με τους μαθητές μου, επέλεξα το μιμόδραμα (μια κινούμενη εικόνα, συλλογική και σιωπηλή) ως μια δραματική τεχνική ικανή να καταδείξει το υπόστρωμα του μύθου που μυεί στην τραγική αναγκαιότητα: από την καταστροφή (τη δραματική λύση), επιστρέφοντας –μέσω ομόκεντρων κύκλων– μέχρι την πρώτη λίθο (το πρώτο πλήγμα της μοίρας), την πρωταρχική πράξη που ο απόηχός της διατρέχει το πεπρωμένο του Οιδίποδα: την εγκατάλειψη του νεογέννητου από τον πατέρα του στο όρος Κιθαιρώνα, με το ένα πόδι κρεμασμένο από το κλαδί ενός δέντρου. (βλ. Φωτογραφία 1). Ξαπλωμένος με το πρόσωπο στραμμένο προς το κοινό, ο Οιδίποδας θα πάρει δύο φορές εμβρυική στάση: τέσσερα μέλη του χορού θα τον αρπάξουν από το πόδι και θα τον σύρουν βίαια στο βάθος της σκηνης, όπου θα μείνει κρεμασμένος με το ένα πόδι τυλιγμένο σ' ένα κόκκινο ύφασμα. (Όλοι οι ερμηνευτές της παράστασης έπαιξαν, άλλωστε, μ' ένα μαντήλι κόκκινο δεμένο στον αριστερό

³. *Οιδίποδας ή ο χαλός βασιλιάς*. Παράσταση του Λυκείου Louise Michel (Παρίσι) σε συνεργασία με την Ελληνογαλλική Σχολή Jeanne d'Arc (Πειραιάς), διασκευή/σκηνοθεσία Ισμήνη Βλαβιανού, υπέρτιτλοι Αντιγόνη Βλαβιανού, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 24.09.2020 (<https://www.t-bo.net>).

τους αστράγαλο). Ως θεατρική μεταφορά, το μιμόδραμα υλοποιούσε την ονοματοθέτηση του Οιδίποδα. Άλλωστε, ο τίτλος *Οιδίποδας ή ο χωλός βασιλιάς* δεν μπορεί να γίνει κατανοητός παρά ως μεταφορά της ίδιας της μοίρας του. Σχολιάζοντας την κατά τον Αριστοτέλη μεταφορά, ο φιλόσοφος Ricœur γράφει, εξάλλου: «Η μεταφορά κομίζει μια πληροφορία, εφόσον “επαναπεριγράφει” την πραγματικότητα» (Ricœur, 1997: 32). Για τον Anouilh, έναν συγγραφέα που εμφορείται από «τη ζέση του οίκτου» (Cessole (de), 2010), ο «χωλός βασιλιάς» παραπέμπει σ’ έναν άνθρωπο συντετριμμένο.

Ωστόσο, το «θέατρο ποίησης» του Anouilh, αν και αποκαλύπτει στον θεατή του κάποια αυτοβιογραφικά ψήγματα –θραύσματα αλήθειας–, δεν συνιστά εντούτοις καθαρή αυτοπροσωπογραφία του συγγραφέα, όπως συμβαίνει με τον Pasolini στην ταινία *Οιδίπους Τύραννος*. Στη γενική του σύλληψη, το αρχαίο δράμα περιλαμβάνει την Πόλη, τόσο ως προς την ποιητική του πραγμάτωση (Χορός), όσο και ως προς τη σκηνική του αναπαράσταση (*ορχήστρα*). Ως θεσμός συμβουλευτικός ή διαβουλευτικός, φερέφωνο του λαού ανάμεσα στους ήρωες και το κοινό, αλλά και ως δρών κοινό, ο αρχαίος Χορός συνιστά την *εν δράσει μεταφορά* του θεάτρου: «Το να παρουσιάζει τους ανθρώπους “ως δρώντες” και όλα τα πράγματα “ως εν δράσει”, αυτή θα μπορούσε να είναι η *οντολογική* λειτουργία του μεταφορικού λόγου», καταλήγει ο P. Ricœur (Ricœur, 1997: 61). Η χορική λειτουργία της ελληνικής τραγωδίας προβάλλεται εντόνως στην επαναγραφή του *Οιδίποδα Τυράννου* από τον Anouilh. Όπως και στη δική του *Αντιγόνη*, ο χορός ανοίγει το έργο στον *Οιδίποδα ή ο χωλός βασιλιάς*, παρουσιάζοντας έναν έναν τους ήρωες μέσα από τις πιο προσωπικές τους σχέσεις. Προικισμένος με υπερμνησία, αναγγέλλει και σχολιάζει όλη τη δραματική δράση· είναι ο κυρίαρχος του μύθου μες στη χωρο-χρονική του υπόσταση. Όπως επισημαίνει η Elisabeth Le Corre, «[...] ο χορός δεν αποτελεί μόνο το μάτι του θεάτρου, αλλά και τη φωνή του, επίσης» (Le Corre, 2010: 121), τον λόγο της ύπαρξής του. Προεκτείνοντας τη μεταφορά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Χορός είναι ο άλλος εαυτός του Anouilh, ένας λόγος ενσυναίσθησης έναντι του Οιδίποδα, «το άλλο πόδι [το χωλό] του οποίου ακολουθεί ένα μονοπάτι σκοτεινό και ολισθηρό στο βάθος του βούρκου της ύπαρξής του. [...] Γιατί, στο απόγειο του θριάμβου του, τον άνθρωπο τον παραμονεύουν οι τύψεις του. Παράξενο πλάσμα!» (Beugnot, 2007, II: 1218), όπως και απέναντι στις συμφορές της Ιοκάστης.

Εν τούτοις, ο Anouilh εισάγει στον *Οιδίποδα ή ο χωλός βασιλιάς* ένα δεύτερο πολυάνθρωπο σώμα, μια μικρή ομάδα από άντρες και γυναίκες, από χωρικούς (Beugnot, 2007, II: 1238), που, ως αντίβαρο του χορού, είναι ο άλλος του εαυτός και ο προνομιακός συνομιλητής του. Αυτός ο διαμοιρασμός του χορού στα δύο από τον Anouilh προσδίδει στον χορικό λόγο μια μεταθεατρική λειτουργία, με αποτέλεσμα να έχουμε την αίσθηση ότι ακούμε τον δραματουργό να απευθύνεται στο κοινό του, όπως εδώ, αμέσως πριν την αποκάλυψη της ταυτότητας του Οιδίποδα: «Ίδου που αρχίζει να νυχτώνει στη Θήβα, φίλοι μου, [...]. Ζηλεύετε συχνά τη μοίρα των ισχυρών και σκέφτεστε ότι είναι άδικοι οι θεοί και θα έπρεπε να είχαν ασχοληθεί περισσότερο μαζί σας... Δεν πρέπει να το σκέφτεστε αυτό. Μακάριοι όσοι λησμονούν οι θεοί!...» (Beugnot, 2007, II: 1208).

Στην παράσταση του *Οιδίποδα* του Anouilh στο Μουσείο Μπενάκη, δύο σύνολα κινούνταν επί σκηνής, ο Χορός και οι Κάτοικοι διαφορετικά ενδεδυμένοι, κατείχαν διακριτούς χώρους επί σκηνής. Οι Κάτοικοι, με μαύρα ενδύματα, αλληλεπιδρούσαν με τον πρωταγωνιστή· μιλώντας αυθόρμητα και αντιδρώντας άμεσα, ενδύονταν το πένθος της δοκιμασίας ως ατύχημα. Οι γυναίκες του Χορού, από την άλλη, διαθέτοντας την πανσοφία να γνωρίζουν τα περασμένα και να προβλέπουν τα μελλούμενα, κάθονταν σε δύο κοίλα έδρανα στον κήπο και στην αυλή, διαμοιράζοντας τη σκηνή στα δύο: μπροστά, ο δημόσιος χώρος, και στο βάθος ο ιδιωτικός. Με ενδύματα καστανά, μιλούσαν τότε κοιτάζοντας κατά πρόσωπο το κοινό και τότε στρέφοντάς του την πλάτη (δεν μπορούν να αποκαλυφθούν τα πάντα επί σκηνής). Μέσα από την εγγενώς γυναικεία φύση τους (εκτός του Χορού, όλοι οι άλλοι ρόλοι διανεμήθηκαν αδιακρίτως σε αγόρια και κορίτσια) αντιπροσώπευαν –στα τρία μιμόδραμα που δίνουν τον ρυθμό της παράστασης– το πεπρωμένο της Ιοκάστης σε αντίστιξη με το πεπρωμένο του Οιδίποδα: στον «χορό των τρομαγμένων», τον «χορό των κόκκινων μαντηλιών» και την «αυτοκτονία της Ιοκάστης» (βλ. Φωτογραφία 2). Τέλος, η εισαγωγική αφήγηση της σύγκρουσης μεταξύ

Οιδίποδα και *Φτερωτού Τέρατος* γίνεται επίσης αντικείμενο μίμησης από τον μασκοφόρο Χορό⁴.

Στην επαναγραφή του Οιδίποδα, ο τραγικός Χορός είναι ο ίδιος ο Anouilh, ο ηθικολόγος ποιητής, σε μια κατά πρόσωπο αντιμετώπιση του κοινού του. Έτσι, το οιδιπόδειο αίνιγμα μετουσιώνεται σε θεατρική *μεταφορά* του αίνιγματος όλων των ανθρώπων. Κλείνοντας την παράσταση, ο Χορός προειδοποιεί το κοινό: «Τέλος για τώρα. [...] [Όμως] η δυστυχία, όπως στην ιστορία του Οιδίποδα που μόλις ακούσατε, δεν αφορά πάντα μια ασυνήθιστη ιστορία...» (Beugnot, 2007, II: 1241). Η αποσιώπηση υποδεικνύει ότι εναπόκειται στο κοινό να κατανοήσει την υπαρξιακή μετατόπιση της *μιμήσεως* στο έργο του Anouilh, όπως τη συνοψίζει πολύ εύστοχα η Élisabeth Le Corre: «Κατανοούμε, ως εκ τούτου, τη νέα λειτουργία που εκχωρεί ο Anouilh στην τραγωδία, η οποία δεν έγκειται στην αναπαράσταση φοβερών πράξεων που θα μπορούσαν να αναστατώσουν το κοινό, αλλά μάλλον στην αποκάλυψη κρυμμένων ενστίκτων που ο καθένας μας φέρει εντός του και που το θέαμα ανασύρει στο φως [...]» (Beugnot, 2007, II: 126).

Καθώς προετοιμάζα τις παραστάσεις του *Οιδίποδα ή ο χωλός βασιλιάς* με τους μαθητές μου, δεν μπόρεσα να μην σκεφτώ την παράδοξη προειδοποίηση του Jean Genet ως προς το θέατρο: «Χωρίς να μπορώ να πω με ακρίβεια τί είναι το θέατρο, ξέρω τί του απαγορεύω να είναι: η περιγραφή καθημερινών χειρονομιών ιδωμένων έξωθεν. Στο θέατρο πηγαίνω για να δω εαυτόν επί σκηνής [...] έτσι όπως δεν θα μπορούσα –ούτε θα τολμούσα– να με δω ή να με ονειρευτώ, αλλά έτσι όπως ξέρω, όμως, ότι είμαι» (Genet, 1968: 269).

[Η ανακοίνωση συντάχθηκε στη γαλλική γλώσσα.

Μετάφραση στα ελληνικά: Αντιγόνη Βλαβιανού.]

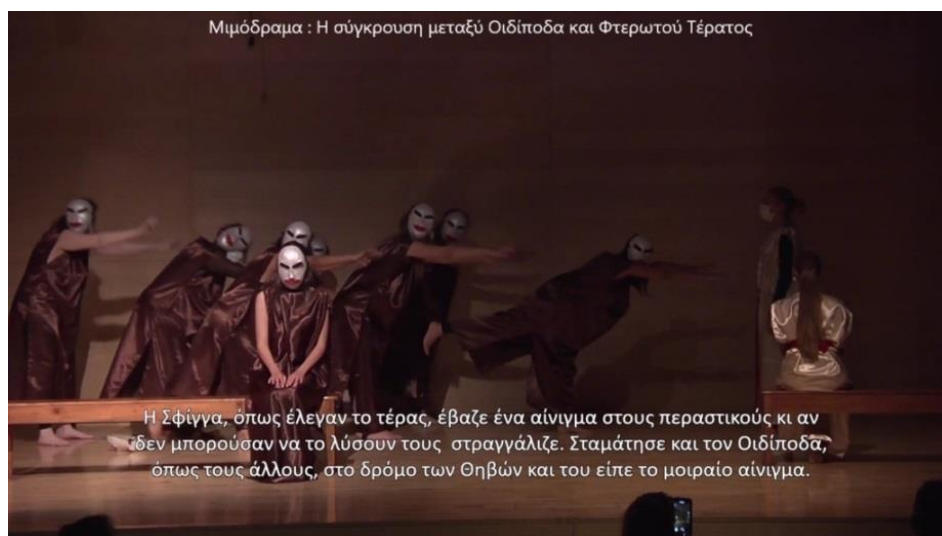
Βιβλιογραφία

- Anouilh, J. (1962). «Jean Anouilh est devenu un metteur en scène heureux», entretien avec Jacqueline Cartier, *France-Soir*, 20.9.1962.
- Bernard de Courville, Fl. (2012). *Œdipe roi de Pasolini Poétique de la mimesis*. Paris: L'Harmattan.
- Beugnot, B. (Ed.). (2007). *Théâtre d'Anouilh*. T. I, II. Paris: Gallimard (Pléiade).
- Borgal, Cl. (1966). *Anouilh. La peine de vivre*. Paris: Éditions du Centurion.
- Cessole (de), B. (2010), Jean Anouilh ou l'honneur du théâtre, *Valeurs actuelles*, 16. 12: Retrieved from: <http://www.valeursactuelles.com/culture/actualite/C3%A9/jean-anouilh-ou-l%E2%80%99honneur-th%C3%A9%C3%A2tre20121026.html>
- Corvin, M. (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Bordas.
- Genet, J. (1968). *Comment jouer Les Bonnes, Œuvres complètes*. T. IV. Paris: Gallimard.
- Guérin, J. Y. (2010). Pour une lecture politique de l'*Antigone* de Jean Anouilh. *Études littéraires*, 41 (1), 93-104.
- Journal de lectures* (1991). Lausanne: *L'Âge d'homme*.
- Le Corre, É. (2010). "Et nous voilà comme le chœur antique": les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh, *Études littéraires*. 41 (1), 115-127.
- Mazouer, Ch. (2013). *Anouilh et la tragédie grecque, Jean Anouilh, artisan du théâtre*. Paris: Presses Universitaires de Rennes.
- Pasolini, P. P. (1967). *Edipo re*.
- Ricœur, P. (1975, 1997). *La métaphore vive*. Paris: éd. Points.
- Visdei, A. (2012). *Jean Anouilh, Une biographie*, Paris: éd. de Fallois.

⁴. Οι μάσκες και τα κοστούμια σχεδιάστηκαν από την Anne Mériaux, καθηγήτρια στο H-G / Théâtre.



Φωτογραφία 1.
Μιμόδραμα: Ο κρεμασμένος Οιδίποδας



Φωτογραφία 2.
Μιμόδραμα: Η σύγκρουση μεταξύ Οιδίποδα και Φτερωτού Τέρατος

Η Διαχωροχρονικότητα του Τραγικού. Ο Ρόλος της Ιστορίας και της Μνήμης στην Ανασημασιοδότηση του Τραγικού σε Δύο Σύγχρονα Αρχαίομυθα Ποιήματα:
«Αγαμέμνων» και «Αΐας» του Γιάννη Ρίτσου.*

Μαρία Βρυσιώτη

Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών
mvrynioti@gmail.com

Το τραγικό, πηγή του οποίου αποτελεί η αρχαία ελληνική τραγωδία, συνιστά μια πολυδιάστατη και δυσερμήνευτη έννοια που αναδείχθηκε στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και κατά τον 19^ο αιώνα όταν ξεκίνησε η πραγμάτευσή του από τους Γερμανούς Ρομαντικούς, οι οποίοι διερεύνησαν την έννοια του τραγικού και εκτός του στενού πλαισίου της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Επομένως, η έννοια του τραγικού είναι μια «μοντέρνα» ιδέα (Lamprououlos, 2006: 7).

Με την πάροδο των ετών ο θεωρητικός λόγος¹ που αναπτύχθηκε γύρω από το τραγικό οδήγησε στη διεύρυνση του σημασιολογικού φορτίου του τραγικού και της τραγωδίας. Ειδικότερα, η τραγωδία δεν αντιμετωπίζεται πλέον αποκλειστικά ως «κειμενικό είδος» (textual genre) (Lehmann, 2016: 8), ως συγκεκριμένος τύπος δραματικής φόρμας –άλλωστε, σύμφωνα με τον H. T. Lehmann (2016: 13), στη σύγχρονη τραγωδία, που χαρακτηρίζεται ως μετα-δραματική (postdramatic), έχει μειωθεί η σπουδαιότητα του κειμένου – αλλά περισσότερο ως «τρόπος» (Allen, 2011: 95–97· Felski, 2008: 14· Lehmann, 2016: 41– 47· Williams, 2006)². Πρόκειται για πιο «ελαστικό» όρο, που δεν σχετίζεται αυστηρά με ορισμένα χαρακτηριστικά της τραγωδίας ως λογοτεχνικού είδους αλλά παραπέμπει σε γνωρίσματα τα οποία προσιδιάζουν στο τραγικό (Felski, 2008: 14), πιστοποιούν τη διαχωροχρονικότητά του και ως εκ τούτου μας επιτρέπουν να το μελετήσουμε εκτός του αυστηρού πλαισίου της αρχαίας ελληνικής τραγικής ποίησης, για παράδειγμα στην ευρύτερη περιοχή της ποίησης, της λογοτεχνίας, του θεάτρου, της τέχνης ακόμα και στην καθημερινότητα. Η τραγωδία, λοιπόν, και το τραγικό εξακολουθούν να υφίστανται σήμερα όχι, όμως, με την παραδοσιακή έννοια αλλά με νέα μορφή.

Μπορεί, λοιπόν, οι «νεκρολόγοι» της τραγωδίας – όπως είναι, σύμφωνα με τον T. Eagleton (2003: 10), ο G. Steiner - να κάνουν λόγο για τον «θάνατο» της τραγωδίας ως δραματικού είδους με ορισμένη δομή και χαρακτηριστικά (Στάινερ, 1988), εντούτοις, όπως επισημαίνει η R. Felski, διαπιστώνεται ότι το τραγικό «επιμένει» στο παρόν (Felski, 2008: 23). Η επιμονή, βέβαια, του τραγικού συνεπάγεται την εκ νέου ερμηνεία του, καθώς το τραγικό ανασημασιοδοτείται ανάλογα με τις εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές και ιστορικές συνθήκες (Καρακάση, 2011: 14). Για τη σκιαγράφηση, λοιπόν, της έννοιας του τραγικού πρέπει να ληφθεί υπόψη η σύνδεσή του με την ιστορία και με την εποχή στην οποία επανεγγράφεται ο τραγικός μύθος. Επειδή, όμως, δεν συγκρατούμε τα ιστορικά γεγονότα αυτούσια αλλά νοσηματοδοτημένα μέσα από τη μνήμη, η οποία μας επιτρέπει να συλλάβουμε «όχι το πώς έγιναν τα πράγματα [...] αλλά το πώς ένιωσαν οι άνθρωποι για όσα έγιναν, πώς τα βίωσαν» (Λιάκος, 2007: 157-158), για τη σκιαγράφηση της έννοιας του τραγικού πρέπει να ληφθεί υπόψη και ο ρόλος της μνήμης.

* Αφόρμηση για το παρόν κείμενο αποτελεί η προς εκπόνηση διδακτορική μου διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, με επιβλέπουσα την καθηγήτρια κ. Α. Ρόζη, την οποία και ευχαριστώ θερμά για τη βοήθειά της.

¹. “Tragedy is the most philosophical of art forms. The reasons may be historically contingent, but the consequences have been profound. No form of art has inspired as much theoretical reflection, or been as important to the development of philosophy” (Bilings, 2014: 1).

². Για τον R. Williams, ο οποίος επεκτείνει τον όρο «τραγωδία», η τραγωδία γίνεται αντιληπτή ως πράξη, ως κοινωνική δύναμη που δέχεται την επίδραση της ιστορίας, της πολιτικής, μιας ιδεολογίας (Román, 2002: 2).

Σκοπός, λοιπόν, της παρούσας ανακοίνωσης είναι να διερευνηθεί ο ρόλος της ιστορίας και της μνήμης στην ανασηματοδότηση του τραγικού σε δύο σύγχρονα αρχαϊόμυθα ποιήματα του Γ. Ρίτσου. Πρόκειται για τον «Αγαμέμνονα» (1966-1970) και για τον «Αίαντα» (1967-1969) από την *Τέταρτη Διάσταση*³. Στη συλλογή αυτή ο Γ. Ρίτσος στρέφεται «στον χώρο του δραματικού μονολόγου με θεματικό όχημα την αρχαία τραγωδία» (Διαμαντάκου-Αγάθου, 2010: 67). Η χρήση του δραματικού μονολόγου⁴ από τον ποιητή συνδέεται με τη γενικότερη «ανανέωση του λογοτεχνικού ενδιαφέροντος στον δραματικό μονόλογο» στην Ευρώπη στη δεκαετία του '60, «σε μια κυρίως προσπάθεια διεύρυνσης μέσω αυτής της φόρμας της ιστορίας και του ιστορικού υποκειμένου» (Διαμαντάκου - Αγάθου, 2010: 65). Αξίζει να αναφερθεί πως και οι δύο υπό μελέτη δραματικοί μονόλογοι γράφτηκαν κατά την περίοδο της Δικτατορίας και μάλιστα από έναν ποιητή του οποίου η «ιδεολογική και βιωματική εμπλοκή» του με την ιστορία υπήρξε καθοριστικής σημασίας για το έργο του (Προκοπάκη, 2000: 27). Στις εν λόγω ποιητικές συνθέσεις ο αρχαίος ελληνικός τραγικός μύθος, συνδεδεμένος με την ιστορία, επανεγγράφεται στα δεδομένα της εποχής του ποιητή. Αξιοσημείωτη είναι εδώ και η λειτουργία της μνήμης. Τα μυθικά πρόσωπα ανακαλούν μνήμες από το παρελθόν, προσωπικά βιώματα του ίδιου του ποιητή αλλά και ολόκληρου του έθνους, ούτως ώστε να συναντά κανείς σε αυτές τις συνθέσεις την πολιτιστική μας κληρονομιά.

Αρχικά, πρέπει να επισημανθεί ότι και στα δύο υπό μελέτη ποιήματα εντοπίζεται το «έμμοιο θέμα» στην ποίηση του Γ. Ρίτσου (Μπήαν, 1980: 68), ο Τρωικός Πόλεμος, που απηχεί την εποχή του ποιητή. Όσον αφορά στον «Αγαμέμνονα» – μυθολογικό ποίημα «που βγαίνει κατευθείαν από την ομηρική και την αισχύλεια παράδοση» (Πρεβελάκης, 1981: 423)– ο Γ. Ρίτσος αξιοποιεί για ακόμα μια φορά τον μύθο των Ατρείδων, ο οποίος «στάθηκε ιδιαίτερα προσφιλής στους Έλληνες ποιητές, γιατί είναι άκρως περιεκτικός σε τραγικότητα (η οποία προσδιορίζεται εν πολλοίς και από το στοιχείο του εμφύλιου σπαραγμού)» (Μερακλής, 1995: 1588).

Στις αρχικές σκηνοθετικές οδηγίες παρακολουθούμε τον Αγαμέμνονα κατά την επιστροφή του στον βασιλικό οίκο καθώς και τη θερμή υποδοχή με τυμπανοκρουσίες και χειροκροτήματα που του επιφύλαξαν τα «αλαλάζοντα πλήθη» (Ρίτσος, 1972: 58). Στη συνέχεια βλέπουμε τον βασιλιά να εισέρχεται στο ανάκτορο και να απεκδύεται την πολεμική του στολή και συνάμα να απορρίπτει με αυτή τη συμβολική κίνηση την ιδιότητα του πολέμαρχου. Από τα όσα ακολουθούν διαπιστώνεται ο σωματικός και ο ψυχικός κάματος του βασιλιά, που δυσφορεί με τις επευφημίες του πλήθους (Ρίτσος, 1972: 57). Συνάγεται, λοιπόν, το συμπέρασμα πως «δεν πρόκειται για έναν υπερφίαλο νικητή, αλλά για έναν κουρασμένο άνθρωπο που έχει υποστεί πολλές δοκιμασίες, έχει αισθανθεί τη φθορά που έχει επιφέρει ο πόλεμος και τώρα βαδίζει προς τον θάνατο» (Γιωτοπούλου, 2009: 61). Έτσι, ο γηραιός Αγαμέμνονας του Γ. Ρίτσου θυμίζει περισσότερο έναν απλό και καθημερινό άνθρωπο, έναν αντι-ήρωα που γίνεται φορέας του τραγικού⁵. Είναι «ο κουρασμένος και δοκιμασμένος άνθρωπος του καιρού μας, που συχνά βρίσκεται ενώπιον του θανάτου, χωρίς να το συνειδητοποιεί ή με μόνη τη διάχυτη αίσθηση της

³. Τα ποιήματα παρατίθενται κατά σειρά δημοσίευσης (Ρίτσος, 1972).

⁴. Για τον δραματικό μονόλογο στη νεοελληνική ποίηση βλ. Καρατάσου (2014). Βασικά γνωρίσματα του δραματικού μονολόγου συνιστούν «η τριτοπρόσωπη παρουσίαση ενός 'χαρακτήρα' που δεν είναι ο ποιητής, δηλαδή ο δραματικός τρόπος εκφοράς, και η 'ενεργητική' πρόσληψη που κινητοποιεί καθώς και η έμμεση διαλογική του φόρμα» (Ρόζη, 2021: 37).

⁵. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τα εξέχοντα πρόσωπα της κοινωνίας - που παραδοσιακά συνιστούσαν φορείς τους τραγικού - στον απλό και καθημερινό άνθρωπο ο οποίος θεάται μέσα από την προοπτική της τραγωδίας, διαπιστώνεται την εποχή του Διαφωτισμού, ο οποίος «αποπέμπει τον ήρωα» (Sarrazac, 2011: 106). Στη σύνδεση του τραγικού με το καθημερινό έχουν αναφερθεί αρκετοί μελετητές. Ο J. M. Domenach αναφερόμενος στη νέα μορφή του τραγικού και στο Θέατρο του Παραλόγου, υποστηρίζει πως το τραγικό πλέον συνδέεται με το καθημερινό – ακόμα και με την παρακμή - και ως εκ τούτου «ήρωες» είναι οι απλοί άνθρωποι (Domenach, 1967: 271). Ο R. Williams, διευρύνοντας το σημασιολογικό περιεχόμενο του όρου «τραγωδία», υποστηρίζει ότι η τραγωδία δεν αφορά μόνο σε ένα λογοτεχνικό είδος αλλά επίσης σε εμπειρίες συλλογικές (π.χ. πόλεμοι) και ατομικές (π.χ. καταστροφή σε ορυχείο) μπορεί να αφορά, λοιπόν, στον καθημερινό άνθρωπο (Williams, 2006: 34). Αλλά και ο T. Eagleton μελετά την καθημερινή χρήση των όρων «τραγωδία» και «τραγικό, απορρίπτοντας την παραδοσιακή θεωρία για το τραγικό και τη συνακόλουθη αντιμετώπιση της τραγωδίας ως αριστοκρατικής έννοιας (Eagleton, 2003:16).

φθοράς, της αποτυχίας και του επικείμενου μέλλοντος, που ο ίδιος δεν μπορεί να καθορίσει» (Σκιαδάς, 1981: 632).

Αξιοπρόσεκτο είναι πως ο Αγαμέμνονας του Γ. Ρίτσου αφενός μεν αποδοκιμάζει τον πόλεμο και τον ηρωισμό που απορρέει από τα ανδραγαθήματα στο πεδίο της μάχης⁶ αφετέρου δε διακατέχεται σε τέτοιο βαθμό από το αίσθημα της ματαιότητας ώστε ο εν λόγω δραματικός μονόλογος να χαρακτηρίζεται ως «μια ελεγεία της ματαιότητας» (Πρεβελάκης, 1981: 427). Και εδώ λοιπόν ο Αγαμέμνονας του Γ. Ρίτσου διαφέρει από τον αλαζόνα ηγεμόνα του Αισχύλου⁷ που θεωρούσε επιβεβλημένο τον πόλεμο στην Τροία⁸. Το τραγικό, λοιπόν, εδώ, συνδεόμενο με την ιστορία της εποχής του Γ. Ρίτσου αισθητοποιεί το παράλογο αλλά και τη διάψευση των προσδοκιών στη διάρκεια της Δικτατορίας. «Η διεργασία που έγινε μέσα στην ψυχή του ποιητή τα χρόνια της Δικτατορίας κατέληξε στην απαισιοδοξία [...]. Αγώνες ολόκληρης ζωής έχουν εκμηδενισθεί από τον παραλογισμό της βίας. Όλα φαντάζουν μάταια» (Πρεβελάκης, 1981: 427). Παρακολουθούμε, λοιπόν, την ιστορία ως βιωμένη εμπειρία από τον ποιητή, ο οποίος αξιοποιεί τον αρχαίο ελληνικό τραγικό μύθο «για να παρουσιάσει με ήπια φωνή τις συμφορές και τους αγώνες της φυλής του» (Ζερβού, 1983: 198), σε μια δύσκολη εποχή όπου κυριαρχούν οι δολοπλοκίες, οι δολοφονίες, οι εμφύλιες συγκρούσεις και ο θάνατος, στοιχεία που εμπεριέχει ο μύθος των Ατρείδων.

Όσον αφορά στο θέμα του θανάτου, αξιοπρόσεκτα είναι τα διακείμενα⁹ από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Πρόκειται για το μοτίβο¹⁰ του πορφυρού τάπητα¹¹ -που σηματοδοτεί την πορεία του Αγαμέμνονα προς τον θάνατο- για το λουτρό, αλλά και για το μύθημα «δίχτυ» που συνιστούν παγίδες θανάτου του βασιλιά Αγαμέμνονα¹², και παραπέμπουν στην εποχή του ποιητή.

Η ιστορία της εποχής του ποιητή υπό το πέπλο του μύθου απαντά και στον «Αίαντα» του Γ. Ρίτσου. Πρόκειται για δραματικό μονόλογο, που είναι εμπνευσμένος από το ομώνυμο έργο του Σοφοκλή¹³, και στον οποίο «ο μύθος είναι και τούτη τη φορά ένα προσωπείο για να πει ο ποιητής τα δικά του» (Πρεβελάκης, 1981: 396). Έχουμε, λοιπόν, την πολιτική διάσταση του τραγικού¹⁴ και τη σύνδεσή του με την ιστορία.

Ο μονόλογος εκκινεί από τη στιγμή κατά την οποία ο ήρωας κείται σωριασμένος¹⁵ στο πάτωμα ενός σπιτιού, καταισχνανθείς για τη ζωοκτονία την οποία διέπραξε σε κατάσταση

⁶. «Μακριά από μένα τέτοιοι ηρωισμοί» (Ρίτσος, 1972: 63).

⁷. Όλα τα παραθέματα από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου βασίζονται στην έκδοση της Οξφόρδης του Page (1972).

⁸. Βλ. Αισχ. *Άγ.* 810-828. Πρβλ. «Πώς αφήσαμε τις ώρες μας και χαθήκαν, πασχίζοντας ανόητα / να εξασφαλίσουμε μια θέση στην αντίληψη των άλλων» (Ρίτσος, 1972: 61).

⁹. Ο όρος «διακειμενικότητα» εισήχθη από την Julia Kristeva το 1966 και υιοθετήθηκε από τον T. Todorov στη θέση του όρου «διαλογικότητα» που χρησιμοποίησε ο Mikhail Bakhtine (Kristeva, 1969, Todorov, 1981: 95). Σύμφωνα με τη θεωρία της διακειμενικότητας, κάθε κείμενο είναι μια συνισταμένη που προκύπτει από άλλα κείμενα αλλά και από κοινωνικοπολιτικές συνιστώσες. Όπως αναφέρει ο Ζ.Ι. Σιαφλέκης (1989: 18), «εικόνες, φράσεις, πρόσωπα αλλά ακόμη και λέξεις με ειδικό σημασιολογικό βάρος», μπορούν να λειτουργήσουν ως διακειμενικές μονάδες.

¹⁰. Για τα θέματα, τα μοτίβα και τα μυθήματα βλ. Brunel & Pichois & Rousseau, 1998: 206-207. Αξίζει να αναφερθεί πως τα θέματα χαρακτηρίζονται από γενικότητα και είναι ευρύτερα των μοτίβων. Τα μοτίβα είναι τα πιο μικρά τεμάχια του θεματικού υλικού. Τα μυθήματα είναι ελάχιστες γλωσσικές μονάδες του μύθου που ενεργοποιούνται και λειτουργούν σημασιολογικά στο πλαίσιο μιας νέας μυθικής αφήγησης (Σιαφλέκης, 1988: 39-40).

¹¹. Για το «επεισόδιο που είναι γνωστό ως σκηνή του τάπητα» βλ. Herington, 1988: 126. Στη σκηνή του τάπητα (*Αισχ. Άγ.* 905-974) η Κλυταιμίστρα προσπαθεί να πείσει τον Αγαμέμνονα να εισέλθει στο παλάτι πατώντας σε έναν διάδρομο στρωμένο με πορφύρο ύφασμα, χρώμα που παραπέμπει στο αίμα και προσημαίνει το άσχημο τέλος του Αγαμέμνονα (Taplin, 1989: 315).

¹². Βλ. Αισχ. *Άγ.* 358, όπου γίνεται αναφορά στο δίχτυ που απλώθηκε στην Τροία. Βλ. επίσης την ομολογία της Κλυταιμίστρας (*Αισχ. Άγ.* 1382-1383) όπου ο πορφυρός μανδύας παραλληλίζεται με «δίχτυ» με το οποίο παγίδευσε η Κλυταιμίστρα τον Αγαμέμνονα στο λουτρό: *άπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων, / περιστιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν.*

¹³. Όλα τα παραθέματα από τον *Αίαντα* του Σοφοκλή βασίζονται στην έκδοση της Οξφόρδης του Pearson (1975).

¹⁴. Αρκετοί μελετητές, όπως ο Meier (1997), έχουν ασχοληθεί με την πολιτική διάσταση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, βλ. Karakantza, 2011: 21-22, σημ. 1.

¹⁵. Πρβλ. Σοφ. *Αἴ.* 205- 207.

παραφροσύνης, θεωρώντας ότι έχει ενώπιόν του τους εχθρούς του, που ήθελε να τους εκδικηθεί επειδή τον αδίκησαν στην κρίση για τα όπλα του Αχιλλέα¹⁶.

Και εδώ φορέας του τραγικού είναι ο «κουρασμένος» (Ρίτσος, 1972: 231) άνθρωπος που απέχει από το ηρωικό τραγωδιακό του πρότυπο. Ο Αίαντας, λοιπόν, του Γ. Ρίτσου δεν είναι ο μέγας¹⁷, ο θούριος¹⁸, ο αλαζόνας Αίαντας του Σοφοκλή που αξιώνει την αναγνώριση της πολεμικής αρετής του από τους άλλους και που αγωνιά για το τι θα γίνει το νεκρό του σώμα μετά τον θάνατό του¹⁹. Αποκαμωμένος καθώς είναι, ο Αίαντας του Γ. Ρίτσου, απεμπολεί το ηρωικό παρελθόν του, «τις μάταιες ξιπασιές και τις μάχες» (Ρίτσος, 1972: 236)²⁰ δυσφορεί με τα εγκώμια και τον «συρφετικό» και «απαιτητικό» θαυμασμό των άλλων (Ρίτσος: 1972, 232) και δεν νοιάζεται ούτε για την υστεροφημία του²¹. Επομένως, σε αντίθεση με τον Αίαντα του Σοφοκλή, ο Αίαντας του Γ. Ρίτσου «αποκηρύσσει όλο το σύστημα αξιών που τον έθρεψε» (Περοδασκαλάκης, 2011: 349), «τις δόξες, τα έπαθλα, τα εγκώμια» (Ρίτσος, 1972: 241) που τα θεωρεί μάταια. Επανερχεται, λοιπόν, και εδώ, όπως σε όλα τα ποιήματα της «ζοφερής Επταετίας»²² το Leitmotiv της ματαιότητας, ως μια «φωνή απελπισίας μέσα στον παράλογο κόσμο» αλλά και ως «απόσταγμα σοφίας» (Πρεβελάκης, 1981: 430).

Από τα προαναφερθέντα συνάγεται το συμπέρασμα πως η «σύγκρουση αρχών και συμπεριφοράς» (Romilly, 1997: 99) που παρουσιάζεται στον *Αίαντα* του Σοφοκλή διατηρείται και στον «Αίαντα» του Γ. Ρίτσου. Συνεπώς, και στον Γ. Ρίτσο εντοπίζεται ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του τραγικού, δηλαδή, το συγκρουσιακό στοιχείο²³. Και αν στον Σοφοκλή έχουμε σύγκρουση του ηρωικού ηθικού κώδικα που ενσαρκώνει ο Αίαντας –για τον οποίο η διαφύλαξη της τιμής του είναι κεφαλαιώδους σημασίας– με το κλασικό ιδεώδες της σωφροσύνης, που εκπροσωπείται από τον Οδυσσέα (Easterling & Knox, 2005: 399-400), στον Γ. Ρίτσο η σύγκρουση αυτή αφορά πρωτίστως τον ίδιο τον ήρωα, καθώς εντοπίζεται ανάμεσα στο ηρωικό ιδεώδες του παρελθόντος και στην ηθική μεταστροφή του Αίαντα, που αποκηρύσσει τον πόλεμο. Η σύγκρουση αυτή γίνεται αισθητή με τη διάπραξη της αυτοχειρίας, η οποία για τον Αίαντα του Γ. Ρίτσου απορρέει από τη συνειδητοποίηση της μηδαμινότητας της ανθρώπινης ύπαρξης και δεν «είναι στην ουσία επιβεβλημένη από την κοινωνία και το σύστημα αξιών στο οποίο ο ίδιος ανήκει» (Παύλου, 2013: 166), όπως στον Αίαντα του Σοφοκλή.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί πως ο Αίαντας του Γ. Ρίτσου, επιλέγει την αυτοκτονία μετά την αυτοκριτική του, η οποία μαζί με την «αποκήρυξη του κόσμου, τον οποίο και ο ίδιος υπηρέτησε ως ισχυρή ατομικότητα, είναι πολιτικός λόγος, που συγκροτείται με τραγικούς όρους» (Περοδασκαλάκης, 2011: 352)²⁴.

Καταληκτικά, από τη μελέτη των δύο εν λόγω ποιημάτων του Γ. Ρίτσου, συμπεραίνουμε τη διαχωροχρονικότητα του αρχαίου ελληνικού τραγικού μύθου, ο οποίος αφενός μεν συνδέεται με την ιστορία και με την εποχή του Γ. Ρίτσου, αφετέρου δε είναι ο χώρος που «συντηρεί την

¹⁶. Βλ. Σοφ. *Αί.* 41.

¹⁷. Η λέξη *μέγας* είναι συχνή στον *Αίαντα* του Σοφοκλή προκειμένου να τονιστεί το μεγαλείο του Αίαντα. «Η λέξη *μέγας* απαντά τριάντα έξι φορές στο έργο – με πολύ μεγαλύτερη συχνότητα από όσο σε οποιοδήποτε άλλο έργο του Σοφοκλή, πράγμα όχι παράδοξο με δεδομένο το θέμα και το γεγονός ότι πρόκειται για ένα ομηρικό επίθετο του Αίαντα. [...] Η λέξη *μέγας* και η έννοια της μεγαλοσύνης επιδιώκεται να εντυπωθούν στο μυαλό των θεατών» (Winnington - Ingram, 1999: 49, σημ. 35).

¹⁸. Σοφ. *Αί.* 212.

¹⁹. Βλ. Σοφ. *Αί.* 826- 830.

²⁰. Πρβλ. Σοφ. *Αί.* 1192-1210, όπου ο Χορός αναφέρεται στον «μισητό» πόλεμο και στις επιπτώσεις του.

²¹. «*Ας μη με θυμηθούνε. Τι πειράζει τάχα;*» (Ρίτσος, 1972: 239).

²². Για τα ποιήματα της «ζοφερής Επταετίας» βλ. Πρεβελάκης, 1981: 373- 476.

²³. Στο τραγικό ενυπάρχουν οι έννοιες της σύγκρουσης και της αντίθεσης. Σύμφωνα με τους Γερμανούς Ιδεαλιστές, με το τραγικό «διακηρύσσεται η διάσπαση της πρωταρχικής ενότητας» (Lambropoulos, 2006: 11) – και ως εκ τούτου η τραγικότητα απορρέει από τη σύγκρουση του ατόμου με τον κόσμο που τον περιβάλλει, της αντικειμενικής με την υποκειμενική πραγματικότητα, της ελευθερίας με την αναγκαιότητα.

²⁴. Για τον συσχετισμό των μυθολογικών ποιημάτων του Γ. Ρίτσου με τα πολιτικά γεγονότα της εποχής του και για την «προσπάθεια του ποιητή να συγκεράσει τον μύθο με την πραγματικότητα», βλ. Μερακλής, 1981: 521, Περυσινάκης, 2009: 208. Αξιοσημείωτη είναι και η άποψη του Β. Χατζηβασιλείου, ο οποίος υποστηρίζει ότι στα μυθολογικά ποιήματα του Γ. Ρίτσου μεταξύ 1967-1974 δεν υπάρχει «καμία πολιτική νύξη και αναφορά» (Χατζηβασιλείου, 2009: 314).

ιστορική μνήμη, συντηρεί στα σπλάχνα του την πολιτιστική κληρονομιά» (Προκοπάκη, 1980 4). Καθίσταται, λοιπόν, αντιληπτό πως η έννοια του τραγικού «ξεπερνά τα χρονικά όρια και τις δεσμεύσεις του χώρου» (Γραμματάς, 2011: 72) και ως εκ τούτου συνιστά «ζήτημα πρόσληψης» (Καρακάση, 2011: 51), καθώς ανασηματοδοτείται ανάλογα με τις εκάστοτε κοινωνικό – πολιτικές και ιστορικές συνθήκες. Όσον αφορά στη σύγχρονη έννοια του τραγικού πρέπει να τονιστεί ότι «το τραγικό, πλέον, δεν παραπέμπει σε ένα ηθικό ή μεταφυσικό πεδίο αναφοράς και δεν προσβλέπει στην τελική λύση της καθάρσεως» (Ρόζη, 2015: 294–295). Ίδωμένο, λοιπόν, σε σχέση με την ιστορία και με δεδομένο ότι το συγκρουσιακό στοιχείο αποτελεί χαρακτηριστικό του γνώρισμα, το τραγικό μέσα από την ποίηση και το θέατρο αποτυπώνει τη βία²⁵ που χαρακτηρίζει τη μεταπολεμική και σύγχρονη εποχή (Ρόζη, 2015: 294–295).

Βιβλιογραφία

- Allen, G. (2011). *Intertextuality*. London and New York: Routledge.
- Bilings, J. (2014). *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy*. Princeton: Princeton University Press.
- Brunel, P. & Pichois, Cl. & Rousseau, A. M. (1998). *Τι είναι η Συγκριτική Γραμματολογία*. Πrol. –Μτφρ. – Σημ.: Δ. Αγγελάτος. Αθήνα: Πατάκης.
- Γιωτοπούλου, Δ. (2009). Οι Μεταμορφώσεις της Κασσάνδρας στη Νεοελληνική Λογοτεχνία. Στο Θ. Πυλαρινός (Επιμ.). *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, Κέρκυρα 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2008* (σσ. 51-69) Κέρκυρα: Εκδόσεις Ιονίου Πανεπιστημίου.
- Γραμματάς, Θ. (2011). Η Απομυθοποίηση της Τραγωδίας Συνθήκη του Νέου Τραγικού. Στο Θ. Γραμματάς & Ι. Παπαδόπουλος (Επιμ.). *Τραγικό και τραγωδία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης* (σσ. 65-85). Αθήνα: Διάδραση.
- Domenach, J. M. (1967). *Le Retour du Tragique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Διαμαντάκου–Αγάθου, Κ. (2010). Τραγικοί Ήρωες Μόνοι επί Σκηνής στην Αρχαία και Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία: Η Αυτονόμηση της Μονολογικότητας. *Παράβασις, 10*, 55-84.
- Eagleton, T. (2003). *The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Easterling, P. E. & Knox, B. M. W. (2005). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (Ν. Κονομής, Χ. Γρίμπα & Μ. Κονομή, Μτφρ.). Αθήνα: Παπαδήμας.
- Felski, R. (Ed.). (2008). *Rethinking Tragedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Herington, J. (1988). *Αισχύλος* (Μ. Γιούνη, Μτφρ.). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Karakantza, E. D. (2011). Polis Anatomy. Reflecting on Polis Structures in Sophoclean Tragedy'. *Classics Ireland, 18*, 21-55.
- Kristeva, J. (1969). *Σημειωτική. Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Καρακάση, Κ. (2011). *Όψεις του Τραγικού. Από τον Πλάτωνα ως τον Ρακίνα*. Αθήνα: Gutenberg.
- Καρατάσου, Κ. (2014). *Αανθάνων Διάλογος. Ο Δραματικός μονόλογος στη Νεοελληνική Ποίηση (19^{ος} – 20^{ός} αι.)*. Αθήνα: Gutenberg.
- Lampropoulos, V. (2006). *The Tragic Idea*. London: Duckworth.
- Lehmann, H. T. (2016). *Tragedy and Dramatic Theatre*. Translated by Erik Butler. London and New York: Routledge.
- Λιάκος, Α. (2007). *Πώς το Παρελθόν γίνεται Ιστορία*. Αθήνα: Πόλις.
- Meier, C. (1997). *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας* (Φ. Μανακίδου, Μτφρ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.

²⁵. Σύμφωνα με την Ο. Ταξίδου (2004: 7-8), η τραγωδία πάντα αφορούσε στην ιδέα της δημοκρατίας και η τραγική φόρμα πάντα εξέταζε τη βαρβαρότητα στον πυρήνα της δημοκρατικής πόλης.

- Μερακλής, Μ. Γ. (1981). Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου. Μια Πρώτη Προσέγγιση. Στο Α. Μακρυνικόλα (Επιμ.). *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο* (σσ. 517-543). Αθήνα: Κέδρος.
- (1995). Οι Αρχαίοι κι Εμείς: Ο Αρχαιολογικός Μύθος στην Ποίηση του Γ. Κότσιρα. *Νέα Εστία*, 1642, 1554-1561.
- Μπήαν, Π. (1980). *Αντίθεση και Σύνθεση στην Ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. (Γ. Κρητικός, Μτφρ.). Α. Μακρυνικόλα (Επιμ.). Αθήνα: Κέδρος.
- Page, D. (Ed.). (1972). *Aeschylus Septem Quae Supersunt Tragoedias*: Oxford: Oxford University Press.
- Pearson, A. C. (Ed.). (1975). *Sophocles Fabulae*, Oxford: Oxford University Press.
- Παύλου, Μ. (2013), Στοιχεία Υπαρξισμού στον ‘Αίαντα’ του Γιάννη Ρίτσου. *Λογείον*, 3, 145-177.
- Περοδασκαλάκης Δ. Ε. (2011). Ο ‘Αίας’ του Γιάννη Ρίτσου. Από τον Αρχαίο Χιτώνα στην Ασπρη, Σκισμένη Νυχτική. *Αριάδνη*, 17, 343–357.
- Περυσινάκης, Ι. Ν. (2009). Πρόσληψη της Αρχαίας Ελληνικής από τη Νέα Ελληνική Λογοτεχνία: Μια Περιδιάβαση. Στο Θ. Πυλαρινός (Επιμ.). *Ελληνική Αρχαιότητα και Νεοελληνική Λογοτεχνία – Πρακτικά* (σσ. 195-212). Κέρκυρα: Εκδόσεις Ιονίου Πανεπιστημίου.
- Πρεβελάκης, Π. (1981). *Ο Ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική Θεώρηση του Έργου του* (επανέκδοση 1992). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Προκοπάκη, Χ. (1980). Ο κύκλος των μυθολογικών ποιημάτων του Ρίτσου. *Θεατρικά Τετράδια*, 2, 3-11.
- (2000). *Εισαγωγή*. Στο Χ. Προκοπάκη (επιλογή), Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου. Χ. Προκοπάκη & Α. Μακρυνικόλα (Επιμ.) (σσ. 9-28). Αθήνα: Κέδρος.
- Ρίτσος, Γ. (1972). *Ποιήματα, τόμος ΣΤ’ (1956 – 1972): Τέταρτη Διάσταση* (6^η έκδ.). Αθήνα: Κέδρος.
- Ρόζη, Λ. (2015). Ο Αρχαίος Ελληνικός Μύθος και η Απεικόνιση των Εμπόλεμων Τοπίων στη Σύγχρονη Γαλλόφωνη Δραματουργία. Στο Κ. Κυριακός (Επιμ.). *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και η Πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ’ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Μάιος 2011)* (σσ. 294-295). Πάτρα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών.
- (2021). *Τοπία Μονολόγων στο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο. Δοκίμες της Θεατρικής Γραφής. Μαρτυρίες της Ιστορίας*. Αθήνα: Σοκόλης.
- Román, D. (2002). Introduction: Tragedy. *Theatre Journal*, 54, 1-18.
- Romilly, J. (1997). *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία* (Μ. Καρδαμίτσα –Ψυχογιού, Μτφρ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου Καρδαμίτσα.
- Sarrazac, J. P. (2011). Επτά παρατηρήσεις για τη δυνατότητα ενός μοντέρνου τραγικού – που θα μπορούσε να είναι ‘το τραγικό της καθημερινότητας’ (Μ. Μπαϊρακτάρη, Μτφρ). Στο Θ. Γραμματάς & Ι. Παπαδόπουλος (Επιμ.). *Τραγικό και τραγωδία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης* (σσ. 100-120). Αθήνα: Διάδραση.
- Szondi, P. (2003). *Essai sur le Tragique*, Belval: Circé.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1988). *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- (1989). Επίδραση και Διακειμενικότητα στη συγκριτική έρευνα της λογοτεχνίας, *Σύγκριση – Comparaison*, 1, 15-20.
- Σκιαδάς, Α. (1981). Ο “Αγαμέμνων” του Γιάννη Ρίτσου. Στο Α. Μακρυνικόλα, Α. (Επιμ.). *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο* (σσ. 615-635). Αθήνα: Κέδρος.
- Στάινερ, Τ. (1988). *Ο Θάνατος της Τραγωδίας* (Φ. Κονδύλης, Μτφρ.). Αθήνα – Γιάννινα: Δωδώνη.
- Taplin, O. (1989). *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Paperback Press.
- Taxidou, O. (2004). *Tragedy, Modernity and Mourning*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Todorov, T. (1981). *Mikhail Bakhtine et le Principe Dialogique*. Paris: Seuil.
- Williams, R. (2006). *Modern Tragedy. Edited and with a critical introduction by Pamela McCallum*. Canada: Broadview Encore Editions.
- Winnington-Ingram, R. P. (1999). *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση* (Ν. Πετρόπουλος & Χ. Φαράκλας, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Χατζηβασιλείου, Β. (2009). Ο Ρίτσος ως Πολιτικός Ποιητής επί Δικτατορίας. Σχόλια για τον Αφανισμό της Μήλος. Στο Δ. Κόκορης (Επιμ.). *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου – Επιλογή κριτικών κειμένων* (σσ. 313-320). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Ζερβού, Α. (1983). Ο Αρχαίος Μύθος και η ‘στρατευμένη’ ποίηση του καιρού μας – με αναφορές στο έργο του Γιάννη Ρίτσου. Στο Δ. Κόκορης (Επιμ.). (2009). *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου – Επιλογή κριτικών κειμένων* (σσ. 183-199). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Αύρας Σιδηροπούλου: *Phaedra I*. Από το αρχέτυπο στο visual story telling.

Ελένη Γκίνη

Διδάσκουσα Θεωρίας του Θεάτρου – Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
ginieleni@gmail.com

Αν εκκινούσαμε την ανάλυσή μας με το μύθημα «η ώριμη γυναίκα ερωτεύεται τον νεαρό πρόγονό της», θα έπρεπε να περιοριστούμε στις ηθικές και κοινωνικές επιταγές που αναδεικνύονται και να ορίσουμε την κειμενική και παραστασιακή απόπειρα της σκηνοθέτιδος, συγγραφέα και ακαδημαϊκού Αύρας Σιδηροπούλου, στο διακειμενικό πλαίσιο του δραματικού προσώπου της Φαίδρας ανά τους αιώνες. Το ενδιαφέρον μας όμως στρέφεται στα σημεία που απαντούν τη μεταδραματική εκδοχή του έργου, στον τρόπο που συνδιαλέγονται με την τεχνολογία δημιουργώντας ένα virtual story telling και την επιρροή του σημείου *χώρος* ως προς την εμβέλεια του στους θεατές και στον εσωτερικό κορμό δράσης. Επίσης, δεν ξεχνούμε πως το μεταδραματικό θέατρο «δεν αναζητά την ολοκλήρωση μιας αισθητικής σύνθεσης», (...) αλλά «υπερασπίζεται έναν αποσπασματικό χαρακτήρα» (...). «Ανακαλύπτει σε αυτήν την πορεία μια νέα παραστασιακή ήπειρο, μια νέα παρουσία *περφόρμερς* και καθιερώνει το πολύπλευρο θεατρικό τοπίο πέραν των μορφών που επικεντρώνονται στο *δράμα*»¹ (Lehmann, 2002: 84).

Για το μεταδραματικό και το παρακειμενικό στοιχείο της μουσικής.

Η αισθητική σύνθεση στο μεταδραματικό θέατρο συχνά συνδέεται με την ψηφιακή τεχνολογία και τη μουσική η οποία άλλοτε λειτουργεί ως “επένδυση,” άλλοτε καταλαμβάνει ρόλο εξέχουσας σημασίας στη ροή μιας παράστασης. Παραφράζοντας την ερευνήτρια Bouko θα μπορούσαμε να πούμε ότι δίνουμε έμφαση στη χρήση των ντίτζιταλ μέσων, της εικόνας που συμπρωταγωνιστεί μέσα από το σώμα του ηθοποιού και πληροφορεί το θεατή για το δραματικό περιβάλλον (τον χώρο-χρόνο) μέσα στο οποίο κινείται. Ομοίως και το στοιχείο της μουσικής, αυτή η παρακειμενική αναφορά εισέρχεται στη σκηνή όχι για να «ντύσει» το δρώμενο αλλά για να επικοινωνήσει με αυτό και φυσικά με το κοινό του. «Στη μεταδραματική θεωρία, η εγγενής μουσικότητα του κειμένου είναι εξίσου σημαντική με το δραματικό του περιεχόμενο και σε πολλές περιπτώσεις ακόμη πιο σημαντική. Ο Lehmann δεν αναπτύσσει τη θεωρία του για την ανεξάρτητη ακουστική σημειολογία. Αντίθετα, αναφέρεται στη γενική μεταδραματική θεωρία του, στην οποία αναλαμβάνει την εμφάνιση μιας νέας γραφικής γλώσσας, η οποία είναι τόσο γλωσσική όσο και μη γλωσσική και στην οποία τα αισθητηριακά ερεθίσματα (οι ήχοι) είναι εξίσου σημαντικά με το νόημα των λέξεων»² (Bouko, 2009: 27-28).

Ίσως σε αυτό το νόημα αποσκοπεί η Φαίδρα της Αύρας Σιδηροπούλου καθώς επιχειρεί «μία από σκηνης εμφάνιση του μυθικού κόσμου ενώ μέσω της δραματοποίησης κατασκευάζει μια ενθαδική συρραφή κόσμων ως μια τάξη πραγμάτων του δραματικού» (Κουμπαρούλη, 2016: 4). Πιθανώς στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε ότι εν μέρει «το δράμα

¹. «Le théâtre ne recherche plus la totalité d'une composition esthétique», mais «prône plutôt son caractère fragmentaire.» (...) «Il découvre dans cette voie un nouveau continent de la performance, une présence nouvelle des «performers» et il établit le paysage multiforme au-delà des formes centrées sur le drame» (p. 84).

². « In postdramatic theory, the intrinsic musicality of the text is as important as its dramatic content, and in many cases even more important. Lehmann does not develop his theory of independent auditory semiotics. Rather, it is mentioned in his general postdramatic theory, in which he assumes the emergence of a new scenic language, which is both linguistic and non-linguistic, and in which the sensory stimuli (the sounds) are as important as the meaning of the words. » Bouko, Catherine. 2009. *The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics*. in Gramma: Journal of Theory and Criticism - <http://ejournals.lib.auth.gr/gramma/article/view/6360> DOI: <https://doi.org/10.26262/gramma.v17i0.6360>

(καθαυτό) παραγκωνίζεται και τη θέση του καταλαμβάνει το παραστασιακό κείμενο»³ (Προύσαλη, 2013). Η «ιστορία» της προέρχεται από τον γνωστό σε όλους μας μύθο, όμως ο δραματικός της περίγυρος διαμορφώνεται από τις εκφάνσεις του ψυχικού της κόσμου που εμπεριέχουν την υπαρξιακή αγωνία, την επιθυμία για ερωτική εκπλήρωση, τη σύγκρουση με την κοινωνική νόρμα και με έναν κόσμο που στερείται νοήματος. Ο δραματικός κόσμος της Φαίδρας εστιάζει στο δίπτυχο: σώμα – ανία. Καλείται και προκαλείται από τη θεά Αφροδίτη προκειμένου να την καταβροχθίσει, να την καταναλώσει και ίσως αυτό είναι το ρήμα-κλειδί του όντος που προσπαθεί να ξεφύγει από την πάλη με τον εαυτό και τον κόσμο και εν τέλει να αναλωθεί.

Σύμφωνα άλλωστε με την ίδια τη συγγραφέα πρόκειται για «μία ελλειπτική και κυβιστική απεικόνιση μίας σύγχρονης Φαίδρας, ένα σπαρακτικό ταξίδι μέσα από διαφορετικούς σταθμούς της προσωπικής και δημόσιας ιστορίας της»⁴ (Sidiropoulou, 2021). Κινείται με μια συνεχή, σχεδόν βασανιστική ταλάντωση ανάμεσα στην ακόρεστη επιθυμία της για να ζήσει την ψυχική ένταση και τον σωματικό έρωτα, ενώ ενσαρκώνει όλους τους χαρακτήρες του έργου και ενσωματώνει στο λόγο της τις προβολές, τις επιθυμίες και τον πόνο που αυτές προκαλούν και της στερούν τη γαλήνη. Γίνεται Αφροδίτη, Θησέας, Ιππόλυτος, Χορός, δηλαδή η ίδια η Πόλη και αναδύεται ως ένα παλίμμηστο από φωνές, εικόνες, μνήμες και νόρμες. Υποφέροντας από υπαρξιακή ανία, αναζητά εμμονικά την έμπνευση και τη χαρά της ζωής. Ας δούμε όμως συνοπτικά πώς εκτυλίσσονται οι σκηνές σε έναν τόπο που προβάλλεται πάνω στο τεράστιο φόντο – σκηνικό της και εκτός από τα ερείπια της Αθήνας – ως μια αναφορά στο παρόν και το παρελθόν- διακρίνονται επίσης, ημίγυμνα αντρικά σώματα να αναρριχώνται και να απλώνονται στο ένδυμα-σώμα της.

Σύνοψη σκηνών

Τα πρόσωπα του δράματος: Φαίδρα, Αφροδίτη, Ιππόλυτος, Θησέας, Χορός

Τόπος: τα ερείπια της Αθήνας τότε, τώρα και στο μέλλον.

Α' ενότητα

1η Εικόνα: η Φαίδρα μάς συστήνει τον Ιππόλυτο με τον παράδοξο λόγο του: ομολογεί εκείνος ότι «είναι δικός της». Η συνομιλία της Φαίδρας με τον Χορό πιστοποιεί την ταύτισή τους. Το ίδιο συμβαίνει και όταν γίνεται λόγος για τον Θησέα και την τέλεση του γάμου τους. Ωστόσο, η ρωγμή διαπιστώνεται μόλις η Φαίδρα ομολογήσει το φόβο που την κατατρώγει: τρομάζει να μιλήσει για την ιστορία της, αρνείται να ακούσει τον εαυτό της.

2η Εικόνα: παρακολουθούμε ότι η οικογενειακή ευδαιμονία διαταράσσεται από την άμεση δήλωση της Φαίδρας προς τον Θησέα: ζητά το δώρο της εκπληξης, της σωματικής και πνευματικής αφύπνισης.

3η Εικόνα: η Φαίδρα ομολογεί σε κατ' ιδίαν λόγο τον έρωτά της για τον Ιππόλυτο, ο οποίος αποκρούει οποιαδήποτε πρόθεση επικοινωνίας ενώ ο Θησέας, ενδύεται το ρόλο του υπομονετικού συζύγου που ξέρει να ακούει και να περιμένει. Σταθερή πρόθεση της κουρασμένης βασίλισσας, η απόσυρση.

4η εικόνα: καταγράφεται η εικόνα της απόλυτης ευφορίας. Το φαντασιακό και η δύναμη της ανεκπλήρωτης επιθυμίας γίνονται οι κύριοι της σκηνής.

5η εικόνα: η Φαίδρα ομολογεί στον Ιππόλυτο τον έρωτά της κι εκείνος την απορρίπτει.

³. Προύσαλη, Ε. (2013). *Μεταμοντέρνες προσεγγίσεις στη νεοελληνική δραματουργία. Τόποι Σκηνης III* https://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2013/06/blog-post_21/6/13

⁴. «Composing the text as an elliptical, cubist portrayal of the mythical queen, I wished to trail Phaedra's jarring trip through the various stations of her personal and public history. » Υπό έκδοση: Sidiropoulou, Α. 2021. *Transformation and Arousal. The Pleasure of Performative Indeterminacy in Persona Theatre Company's Phaedra I—*. Στο συλλογικό τόμο *Performing Arousal. Precarious Bodies and Frames of Representation*. Edited by Julia Listengarten & Yana Meerzon.

6η εικόνα: η Φαίδρα οδηγείται σε θρηνητικό μονόλογο και ο Χορός φαίνεται συνακόλουθος της.

7η εικόνα: προδοσία. Η Φαίδρα -ψευδώς- ομολογεί στο Θησέα ότι βιάστηκε από τον Ιππόλυτο.

8η εικόνα: κοντά στο τέλος ή ο λόγος του αγγελιαφόρου. Ο Θησέας σκοτώνει τον Ιππόλυτο. Η περιγραφή του αίματος και του ποθητού σώματος που δεν υπάρχει πια, γίνεται και από τους δύο ήρωες.

Β' ενότητα. Τίτλος εικόνας: μια πανάρχαια αρχή.

Χορός, Φαίδρα, Αφροδίτη: ο πρώτος δηλώνει τη συμμετοχή του στο πένθος όπως δήλωσε τη συμμετοχή του στον βασιλικό γάμο. Η Φαίδρα ορίζει την παρουσία της με το εμμενετικό *Είμαι* ή μάλλον *Υπάρχω* και η Αφροδίτη την καλεί σε μια αδηφάγο αμοιβαία συνύπαρξη.

Η πορεία της Φαίδρας

Η Φαίδρα της Αύρας Σιδηροπούλου δανείζεται στοιχεία από την αρχετυπική της πρόγονο μόνο και μόνο για να αναδείξει την τυφλή κυριαρχία του σώματος που ποθεί, ενώ εισάγει τη φρίκη του ψυχικού κενού που δημιουργείται από την κατίσχυση της ανίας.

Η ηρωίδα ακολουθεί τα στάδια μιας προαναγγελθείσας αυτο-καταστροφής. Ο Χορός όπως και η Αφροδίτη δηλώνει κατανόηση. Ο λόγος της Φαίδρας γίνεται και είναι ο λόγος του Χορού. Ο λόγος της Αφροδίτης ενσαρκώνει την ισχύ της κραταιής επιθυμίας και ταυτόχρονα ορίζει το υποκείμενο/Φαίδρα.

Ο έτερος-αρσενικός χαρακτήρας μοιάζει να είναι αδιαίρετος: Θησέας και Ιππόλυτος στέκουν ως ο αντίποδας σε αυτή την κατάσταση απελπισίας της μοναχικής βασίλισσας και ωθούν στα (γνωστά μας) όρια τη δράση μόνο και μόνο για να συνδηλώσουν την αδιέξοδη πορεία της ηρωίδας. Η ομορφιά και η εξουσία της συνηγορούν και εξωθούν στην έκφραση της επιθυμίας και της εκδίκησης που γεννά η απόρριψη από το αντικείμενο του πόθου. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο, όπως σημειώνει και η ίδια η δημιουργός ότι «τόσο το σενάριο όσο και η παραγωγή διανθίζονται με αισθησιακές εικόνες και εμφανή σεξουαλική γλώσσα. Κατά την έναρξη του έργου (η σκηνή η οποία φέρει τον τίτλο "Wet Dreams"), η Αφροδίτη εντάσσει τη Φαίδρα σε ένα τελετουργικό σεξουαλικής μύησης, το οποίο προορίζεται ώστε να την προετοιμάσει για τη συνάντησή της με τον Ιππόλυτο. Η «μεταφόρτωση» αναμνήσεων στο σώμα της Φαίδρας συνιστά μια σπερματική μεταφορά στο έργο. Η θεά μεταδίδει στη Φαίδρα την άγρια αποφασιστικότητα να ζήσει τη ζωή στο έπακρο, ρίχνοντας πάνω της τη γητεία του έρωτα»⁵ (Sidiropoulou, 2021).

Ταυτόχρονα, γίνεται η πρόκληση και ο δυνάστης αυτής της επιθυμίας καθώς ωθεί την ηρωίδα σε μια άνευ όρων παράδοση η οποία κλιμακώνεται σταδιακά στον μονόλογό της:

APHRODITE

Devour me, Phaedra/Consume me/Consume him,

Phaedra/Devour me/Your breath/ A storm/Your

Waves/A sea/Consume me, Phaedra/Consume him

/Devour me, Phaedra/Consume him

(1.2)

⁵. «Both script and production are interspersed with sensual imagery and overt sexual language. At the opening of the play (the scene cogently entitled "Wet Dreams"), Aphrodite engages Phaedra in a ritual of sexual initiation, which is meant to prepare her for meeting Hippolytus. The "uploading" of memories onto Phaedra's body became a seminal metaphor in the play. The goddess imparts to Phaedra the fierce determination to live life to the fullest, casting the love spell on her». Υπό έκδοση: Sidiropoulou, A. 2021. *Transformation and Arousal. The Pleasure of Performative Indeterminacy in Persona Theatre Company's Phaedra I*—. Στο συλλογικό τόμο *Performing Arousal. Precarious Bodies and Frames of Representation*. Edited by Julia Listengarten & Yana Meerzon.

[. . .]

PHAEDRA

I will/I am/I will.

I'm yours, Aphrodite, my goddess/

Don't stop what you're doing, it's magic/

I'm yours, Aphrodite, my goddess.

Τεχνολογική αναπαράσταση ή η αναπαράσταση της τεχνολογίας

Η σκηνοθέτις και συγγραφέας του μονολογικού δρωμένου πρότεινε την τεχνική του 3D mapping⁶, προβάλλοντας βίντεο πάνω σε ένα μινιμαλιστικό αν και τεράστιο σκηνικό-κοστούμι που φιλοξενεί το σώμα της ηθοποιού, για να τονίσει το πολυπρισματικό της γραφής και ταυτόχρονα την κατακερματισμένη ταυτότητα της ηρωίδας: η Φαίδρα βρίσκεται σε συνεχή διάδραση με τα πρόσωπα του δράματος, καθώς αντιλαμβανόμαστε ότι ο λόγος τους εκφέρεται και απαντάται διαμέσου αυτής και την ίδια στιγμή προβάλλονται εικόνες από την σύγχρονη Αθήνα, ως σύμβολο μιας ξεθωριασμένης δόξας. Το ψηφιακό εικαστικό τοπίο με την πολυσημία του μαρτυρά το αδιέξοδο του δραματικού προσώπου, το εμπλουτίζει δραματουργικά και ταυτόχρονα ενισχύει τη σκηνική αποδόμηση των αναφερόμενων από την ηρωίδα μορφών και τις καθιστά φορείς ιδεών με δράσα δύναμη. Η σύνθεση της ψηφιακής εικόνας και του ζωντανού σώματος της ηθοποιού, μας οδηγεί στο να κατανοήσουμε ότι αφενός μεν «καθίσταται εφικτή η *εδώ και τώρα* παρουσία και αντίληψη του χώρου και ταυτόχρονα η δυνατότητα πρόσβασης σε πιθανούς φανταστικούς χώρους που αναδύονται μπροστά στα μάτια των θεατών. Αφετέρου δε, αντιλαμβανόμαστε ότι η διπλή συνύπαρξη των κόσμων έχει υλική υπόσταση, αυτό που η Erika Fischer - Lichte ονομάζει *επιτελεστική εκδήλωση της υλικότητας*⁷. Οι κόσμοι αυτοί, εκτίθενται μπροστά στα μάτια μιας κοινότητας, διαμοιράζοντας, ως φαντασική εμπειρία⁸, μια επινοημένη κατασκευή η οποία επιδεικνύει ένα νόημα για το περιεχόμενό της. Δείχνει κάτι παραπάνω από την ίδια την πράξη. Πρόκειται για μία πράξη, η οποία έχει κατασκευαστεί ως τέτοια για να κατοικεί σε δύο παράλληλα ταυτόχρονα χωροχρονικά συστήματα και να μιλά για τον εαυτό της με ένα νέο νόημα. Με αυτό τον τρόπο συγκροτείται ένας αντιληπτικός κόσμος ο οποίος, με βάση τον πραγματικό, μπορεί να προτείνει μέσω της θεατρικής παράστασης, άλλους κόσμους που φέρουν άλλες οπτικές νοήματος και εμπειρίας. Οι συρραφές των διαφορετικών κόσμων, οι διηθήσεις του ενός μέσα στον άλλον είναι παράγωγα κατασκευής ενός καλλιτεχνικού προϊόντος. Η εγκαθίδρυση του μυθικού κόσμου, παρόλη την κατασκευαστική λογική του καταφέρνει να μιλήσει για την ίδια τη ζωή. Κάπου μέσα στο ίδιο το δραματικό κατασκευάσμα κατοικεί η ζωή. «Σε κάθε μυθοπλασιακή ιστορία», σημειώνει ο φιλόσοφος της γλώσσας John Searle, «δεν είναι ζητούμενο η αναπαράσταση μιας τάξης πραγμάτων αλλά η ίδια η ζητούμενη τάξη πραγμάτων»⁹ και εντός αυτής της αναζήτησης λειτουργεί εμφατικά η χρήση του βίντεο και η πολυφωνικότητα των απόντων-παρόντων προσώπων. «Έτσι τα μόνιτορς των βίντεο μπορούν να γίνουν τεράστιες οθόνες και να ενσωματωθούν στη σκηνογραφία. Εν συνεχεία, η χρήση του βίντεο επιτρέπει να παραχθούν διαδραστικά εφέ που συνδέονται με χωροχρονικά μοντάζ ικανά να ιντριγκάρουν, να ξεγελάσουν το θεατή και να εμβαθύνουν στην κλασική διαδικασία του *θέατρου μέσα στο θέατρο* εμπλουτίζοντας τη σκευή των τεχνικών σκηνικών παίζοντας με την απόσταση και την

⁶. Τεχνολογία τρισδιάστατης χαρτογράφησης που απαιτεί τη δημιουργία προφίλ αντικειμένων σε τρεις διαστάσεις για τη χαρτογράφηση αυτών των αντικειμένων στον πραγματικό κόσμο.

⁷. Περισσότερα για αυτές τις έννοιες, βλ. Fischer - Lichte, Erika. (2013). *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*. Αθήνα: Πατάκη, σσ. 153-267.

⁸. Περισσότερα για την «ενεργοποίηση» του δραματικού κόσμου, βλ. Elam, Keir. (2001). *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 135-139.

⁹. Βλ. Searle, John R. (1975). *The logical status of Fictional Discourse/ New Literary History*, 6, 1975, σ. 328.

εγγύτητα (φυσική και πνευματική) ανάμεσα στη σκηνή και την αίθουσα»¹⁰. Μια απόσταση την οποία καλείται ο θεατής να καλύψει στηριζόμενος στον ορίζοντα προσδοκιών του και στην «ανοικτότητα» που μπορεί να διαθέτει ως προς την επιρροή και τη σύμπραξη των τεχνολογικών μέσων στη δημιουργία μιας παράστασης. Συνεπώς, θα μπορούσαμε ισχυριστούμε ότι «η τεχνολογία, θεμελιωδώς, λειτουργεί όχι μόνο ως διαμεσολαβητής αλλά και ως μέσο και πηγή σκέψης σε βασικές όψεις που σχετίζονται με την ταυτότητα»¹¹ της αισθητικής ή ιδεολογικής στόχευσης του δημιουργού.

Χώρος

Πώς όμως αυτή η παράδοση τάξη του μυθικού κόσμου που απομυθοποιείται – και μάλιστα με τις ευλογίες του μεταδραματικού θεάτρου- λειτουργεί μέσα στο χώρο και τι είδους ερωτήματα προκύπτουν;

Μπορούμε σε μια παράσταση που φέρει αρκετά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του μεταθεάτρου (Lehmann, 2002) να διακρίνουμε το σημείο του χώρου ως αρχετυπικό; Ίσως η ερώτηση να είναι ή να φαίνεται ρητορική αρκεί να θυμηθούμε ότι ο αρχετυπικός χώρος φέρει τη δυναμική του συμβόλου και κατά κάποιον τρόπο συμβολοποιείται ο ίδιος και προσδιορίζει την ταυτότητα της πλοκής. Ακολουθώς, το δραματικό πρόσωπο το οποίο ρυθμίζει, εποπτεύει και εμπλέκεται με τους όρους δράσης, χαρακτηρίζει το χώρο και διευθετεί μέσω του λόγου ή και της δράσης κάποια από τα ιδιαίτερα ή μη χαρακτηριστικά του. Αν αναφερθούμε ως παραδειγματικό μέγεθος στην περίπτωση όπου στη δράση αντανάκλαται η πόλις –ως ενιαία άρα και ως δρώσα δύναμη- και μάλιστα αφορά στο περιεχόμενο μιας κλασικής τραγωδίας, αυτομάτως αντιλαμβανόμαστε ότι ταυτίζεται με το αρχέτυπο *Αθήνα*. Και τούτο γιατί στην αυστηρά συστηματοποιημένη δομή της τραγωδίας αναγνωρίζεται – εκτός των άλλων – η στενή σύνδεση της πόλης που τη γεννά και δηλώνει καταφανώς τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στον πολίτη και την εξουσία. Στην περίπτωση της αγγλόφωνης Φαίδρας που εξετάζουμε, ο χώρος διαθέτει μέσω του εκφωνούμενου λόγου της ηρωίδας και κυρίως μέσω των εικόνων, αρχετυπικό χαρακτήρα και θα μπορούσαμε να πούμε ότι μπορεί να αναλυθεί με βάση τις τελεστικές κατηγορίες¹². Σε αυτές, όπως εξηγεί η Κοσμοπούλου, «ο θεωρητικός ενδιαφέρεται περισσότερο να αναλύσει εξωτερικά μορφικά γνωρίσματα των σημείων του χώρου. Για παράδειγμα, η μορφή και η εξωτερική εμφάνιση των σκηνικών φανερώνουν την προθετικότητα του σκηνοθέτη, κυρίως, αλλά και τη θεματική την οποία πραγματεύεται το θεατρικό έργο» (Κοσμοπούλου, 2018: 98). Στην περίπτωση της Σιδηροπούλου, σκηνοθέτης και συγγραφέας ταυτίζονται, συνεπώς η αισθητική πρόταση, η ιδεολογική τοποθέτηση και τελική ποιητική μορφή του καλλιτεχνήματος συνιστούν έναν κοινό πυρήνα όπου προθετικότητα, διαδικασία σκηνικής αναπαράστασης και παράσταση δημιουργήθηκαν από έναν και μόνο τελεστή, χωρίς αυτό να ενδιαφέρει άμεσα το θεατή ή/και τον μελετητή του έργου.

Στο *Phaedra I*, ο καταρχήν και κατεξοχήν γυμνός χώρος της σκηνής (αν θα μπορούσε ποτέ να υπάρξει κάτι τέτοιο) καταλαμβάνεται από το -σχεδόν ριζωμένο στο παράδοξο βάθος- σώμα της ηρωίδας και εμπεριέχει χαρακτηριστικά από θραυσματικές εικόνες που παραπέμπουν στην

¹⁰. «Ainsi, les moniteurs vidéo deviennent des écrans géants intégrés à la scénographie. Ensuite l'utilisation aisée de la vidéo permet de produire des effets interactifs issus de montages spatio-temporels susceptibles d'intriguer, de tromper le spectateur, et approfondissent le procédé classique du « Théâtre dans le théâtre » et enrichissent la panoplie des techniques scéniques en jouant sur la distance et la proximité (physique et mentale) entre scène et salle.» Farah, Jdid. 2016. *Le design interactif et l'interaction comme un futur scénario de la scénographie numérique pour le spectacle vivant et le théâtre (Du spectateur au « spect-acteur »)*. P. 63. Thèse Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Paris VIII. Soutenue le 28-06-2016 par - Université Paris VIII - Vincennes-Saint-Denis. École doctorale Esthétique, sciences et technologies des arts U.F.R. Arts, esthétique et philosophie. <http://www.theses.fr/2016PA080061#>

¹¹. «Fundamentally, technology functions as a means not only of mediating but also of meditating on essentialized perspectives regarding identity. » Στο: Sidiropoulou A. (2018). *Identity, Technology, Nostalgia: The Theater of Ivo van Hove, Robert Lepage and The Wooster Group*. σ.3/8, November 12, 2018. <http://arche.gc.ca/wordpress/identity-technology-nostalgia-the-theater-of-ivo-van-hove-robert-lepage-and-the-wooster-group/>

¹². Για τις αισθητικές κατηγορίες βλ. α). Μουτσόπουλος, Ε. (1996). *Οι αισθητικές κατηγορίες: Εισαγωγή σε μιαν αξιολόγηση του αισθητικού αντικειμένου*. Αθήνα: Αρσενίδης. β). Θωμαδάκη, Μ. (1995). *Θεατρολογία και αισθητική*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

πόλη και την ερήμωσή της, όπως αυτή δηλώνεται από τις εικόνες των σκουπιδιών και των σπασμένων κιόνων που σε μερικές στιγμές κατακλύζουν το σχεδόν άυλο βιντεο/δημιούργημα – σώμα της Φαίδρας. Σημείο σημαίνουν το οποίο επικυρώνει ότι «ο αναπαραστατικός λόγος στηρίζεται στην παραστασιακή, την σκηνική δηλαδή δυνατότητα των πραγμάτων και των καταστάσεων, που εκτίθενται ενώπιον του θεατή. Ένα θεώμενο αντικείμενο αποτελεί αυτό-οριζόμενη μονάδα της θέασης και καλύπτει τη Δήλωση στο αρχικό status quo της αισθαντικής εκφοράς του σημείου. Η παρουσίαση, για παράδειγμα, ενός θεατρικού προσώπου στη σκηνή, μέσω του σώματος του ηθοποιού, αποτελεί σήμα και σημασιοδότηση ενός γνωστικού και πολιτιστικού ορίζοντα, αναγόμενου σε θεαματικό προϊόν, καταλαμβάνον χώρο της σκηνής» (Θωμαδάκη, 2010: 47). Εδώ ο σκηνικός χώρος¹³ εμπριέχει ή και ταυτίζεται με τον συμβολικό και διανοίγει πλείστες όσες ερμηνευτικές οδούς οι οποίες υποστηρίζονται από το υφολογικό – αισθητικό στυλιζάρισμα, την πρόταση δηλαδή της δημιουργού που επιθυμεί να εισάγει το θεατή σε ένα σύμπαν όπου ο λόγος επικοινωνεί άμεσα με την υπόδειξη του χώρου και των εμπλεκόμενων φαντασιακών σωμάτων/υποκειμένων διαμέσου του βίντεο ή του 3D Mapping, όπως αυτό εγγράφεται στο σώμα της ηρωίδας. Η εικόνα, κατ' αρχήν είναι απλή: η ηρωίδα καθισμένη σε ένα αόρατο βάθρο υποδέχεται τους θεατές έχοντας ενσαρκώσει τη φωνή δρώντων που δεν πρόκειται να εμφανιστούν ποτέ στη σκηνή. Η κίνησή της εστιάζει στον κορμό και φυσικά στα χέρια και τα πυκνά, μακριά μαλλιά (σύμβολο σαγήνης και δύναμης) καθώς το ένδυμά της καλύπτει με τέτοιο τρόπο το υπόλοιπο μέρος του σώματος που αποκλείει οποιαδήποτε κίνηση ή μετακίνησή της. Οι φωνές που της απευθύνονται, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, αποτελούν έναν δεύτερο δρώντα –σημείο παρόν εν τη απουσία του- και μέσα σε μια διαρκή αντιλογία, αποκαλύπτονται σταδιακά η διάθεση, η ομολογία, η κορύφωση της επιθυμίας και το αδιέξοδο της έκπτωτης βασίλισσας. Η εικονοποιία που -μεταξύ άλλων-ενέχει το ειδικό βάρος των σημείων του λόγου, απλώνεται κυριολεκτικά και καταλαμβάνει το εκτενές υφασμάτινο υλικό το οποίο λειτουργεί ως κινησιολογικός καμβάς και πολυσημιακή οθόνη αποτελώντας ταυτόχρονα μέρος του σώματός της. Στο λογοχώρο της Φαίδρας φιλοξενούνται σκηνές από το εξωτερικό περιβάλλον. «Αυτή η αλλαγή, ωστόσο, απέχει πολύ από το να δώσει στη Φαίδρα περισσότερη ελευθερία, αντίθετα αναδεικνύει το ρόλο που διαδραματίζει η πατριαρχική ιδεολογία στην υποταγή της Φαίδρας στο εξωτερικό βλέμμα των κοινωνικών απαιτήσεων. Μια επιρροή που γίνεται σαφής στη σκηνή όπου η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος συναντιούνται για πρώτη φορά σε ένα μπαρ. Μόλις ανταλλάξουν την πρώτη χειραψία, ο Χορός σχολιάζει: “Just look at her—She craves the attention / How big / Hippolytus has grown—nearly a man / They say there’s / something there / C’mon, see that? She’s really hitting on / him / Look at her—the dress / Oh, and the hair / And her / long white back / Look / That look between them / How / she’s glaring at him—Hippolytus / She is quite something / though / And him / That look”. Επομένως, η σχέση της Φαίδρας με χώρους έξω από το παλάτι και το περιβάλλον του σπιτιού δεν αποτελεί σύμβολο μεγαλύτερης ελευθερίας, αλλά ένα σημάδι της επέκτασης του πατριαρχικού μηχανισμού από το σπίτι στον εξωτερικό χώρο»¹⁴ (Colli, 2019:11).

Η Φαίδρα της Σιδηροπούλου φέρει ως μότο μια επίμονη επιθυμία: την απόδραση από κάθε είδους χώρο, ρεαλιστικό και μεταφορικό. Ίσως και για αυτόν το λόγο δεν οδηγείται στην αυτοχειρία αλλά αφήνει μια ρωγμή φωτός στη συνέχειά της. Ίσως θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια δυνατότητα για να εξακολουθήσει να ακούγεται η φωνή της, να ισχυροποιηθεί το αίτημα για τη βίωση της επιθυμίας και τη διάσωση του υποκειμένου από το αβαθές και ακόρεστο βλέμμα μιας κοινωνίας που επενδύει στο ρηχό και υποκλίνεται στο ευτελές.

Η παγκόσμια πρώτη της παράστασης δόθηκε στο Tristan Bates Theatre του Λονδίνου, 18-23 Φεβρουαρίου 2019.

Ταυτότητα της παράστασης:

Συγγραφέας – σκηνοθέτης: Αύρα Σιδηροπούλου

¹³. Βλ. Pavis, P. (2006). *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg, σσ.538-546. Λήμμα *Χώρος*.

¹⁴. Στο Colli, Eleonora. *Re-Appropriating Phaedra: Euripides, Seneca, and Racine in Avra Sidiropoulou's Phaedra I*. In *Didaskalia* 15 (2019) 11 – Article. <https://www.didaskalia.net/issues/15/11/>

Στο ρόλο της Φαίδρας η ηθοποιός: Elena Pellone
Σχεδιαστής Βίντεο: Μικαέλα Λιακατά
Δραματολόγος: Ελένη Γκίνη
Μουσική σύνθεση: Βάνιας Απέργης
Σχεδιασμός φωτισμού: Άννα Σμπόκου
Βοηθοί σκηνοθέτη: Ιουλία Κόγκου, Μαρία Χατζηστυλλή

Βιβλιογραφία

- Bouko, C. (2009). The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics. *Gramma: Journal of Theory and Criticism*. Retrieved from: <http://ejournals.lib.auth.gr/gramma/article/view/6360>
- Elam, K. (2001). *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Colli, E. (2019). Re-Appropriating Phaedra: Euripides, Seneca, and Racine in Avra Sidiropoulou's Phaedra I-. *Didaskalia*, 15, 11. Retrieved from: <https://www.didaskalia.net/issues/15/11/>
- Farah, J. (2016). *Le design interactif et l'interaction comme un futur scénario de la scénographie numérique pour le spectacle vivant et le théâtre (Du spectateur au « spect-acteur »)*. Thèse Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Paris VIII. Soutenue le 28-06-2016 - Université Paris VIII - Vincennes-Saint-Denis. École doctorale Esthétique, sciences et technologies des arts U.F.R. Arts, esthétique et philosophie. <http://www.theses.fr/2016PA080061#>
- Fischer - Lichte, E. (2013). *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*. Αθήνα: Πατάκη.
- Θωμαδάκη, Μ. (2010). *Φωτοσκιάσεις των αρχετύπων. Αναζητώντας το τελικό αίτιο στην τέχνη και στο θέατρο*. Αθήνα: Leader Books.
- Κουμπαρούλη, Ε. (2016). *Επίσκεψη στην ετερότητα: Το σώμα της υπόκρισης ως χωροποιητικός μηχανισμός*. Διπλωματική Εργασία. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Σχολή Αρχιτεκτόνων. Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών. Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός. <https://core.ac.uk/download/pdf/81560879.pdf>
- Κοσμοπούλου, Δ. (2018). *Η διαλεκτική του χώρου και ο εγκλεισμός στο θέατρο. Μια διαδρομή από το θέατρο της αρχαιότητας μέχρι το νεότερο και σύγχρονο δράμα*. Αθήνα: Δρόμων.
- Lehmann, H.T. (2002). *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche.
- Sidiropoulou, A. (2018). Identity, Technology, Nostalgia: The Theater of Ivo van Hove, Robert Lepage and The Wooster Group. Retrieved from: <http://archee.qc.ca/wordpress/identity-technology-nostalgia-the-theater-of-ivo-van-hove-robert-lepage-and-the-wooster-group/>
- (2021). *Transformation and Arousal. The Pleasure of Performative Indeterminacy in Persona Theatre Company's Phaedra I-*. Υπό έκδοση στο συλλογικό τόμο: *Performing Arousal. Precarious Bodies and Frames of Representation*. Edited by Julia Listengarten & Yana Meerzon.

Σημείωση:

Για την παρακολούθηση της παράστασης, δείτε εδώ:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZhbdfFPZvJc>



Φωτογραφία 1. Phaedra I-by Demetrius-Ιππόλλυτος-



Φωτογραφία 2. Phaedra I-by Demetrius-κίονες

Ο Αριστοφάνης και οι προβληματικές της σύγχρονης κωμωδίας

Δημήτρης Δημόπουλος

Σταντ-απ κωμικός, Μεταφραστής, Σκηνοθέτης
dimitris_dimopoulos@yahoo.com

Ο μικρόκοσμος των ημερίδων, των διημερίδων και των πολυημερίδων γενικότερα έχει τους δικούς του προβληματισμούς, τους δικούς του κώδικες λειτουργίας και τις δικές του συνήθειες, καθώς ανακαλύπτω σιγά-σιγά ως μεταπτυχιακός φοιτητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, εισερχόμενος δειλά-δειλά στον μικρόκοσμο αυτόν, όπως ακριβώς και ο μικρόκοσμος των σταντ-απ κωμικών, στον οποίον εισήλθα θρασύδειλα το 1996 και έκτοτε δεν έχω βγει. Από τον μικρόκοσμο των συνεδρίων υιοθέτησα πολύ σύντομα (όχι σύντομα, αμέσως) τη συνήθεια να συντάσσω τις εισηγήσεις μου λίγο πριν την καταληκτική ημερομηνία κατάθεσής τους, κάτι που στη συγκεκριμένη περίπτωση μού έδωσε την ευκαιρία να εξηγήσω την έννοια της αποκαλούμενης «κουλτούρας της ακύρωσης» (cancel culture), άμεσα κατανοητή στον κύκλο των κωμικών, λιγότερο γνωστή ίσως στον κύκλο των συνέδρων, με ένα πρόσφατο παράδειγμα.

Στις 5 Οκτωβρίου 2021, ο σταντ-απ κωμικός Ντέιβ Σαπέλ (Dave Chapelle) κυκλοφόρησε την πιο πρόσφατη σόλο του παράσταση με τίτλο *Το τελευταίο κεφάλαιο* (The closer) όπου ο γνωστός Αμερικάνος κωμικός «ανεβαίνει στη σκηνή, όπου προσπαθεί να βάλει τα πράγματα στη θέση τους και να τα βγάλει από μέσα του»¹. Ανάμεσα στα όσα έβγαλε από μέσα του, εντοπίζονται μια σειρά αστείων που χαρακτηρίστηκαν ως τρανσφοβικά από μερίδα του κοινού, αρκετούς κριτικούς και τις ΛΟΑΤΚΙ ακτιβιστικές οργανώσεις, προκαλώντας εκδηλώσεις δυσανεξίας, όπως η ακόλουθη από την GLAAD, έναν αμερικανικό μη κυβερνητικό οργανισμό παρακολούθησης των μέσων ενημέρωσης, ο οποίος ιδρύθηκε ως διαμαρτυρία κατά της δυσφημιστικής κάλυψης των ΛΟΑΤ ατόμων: «Το είδος της κωμωδίας του Ντέιβ Σαπέλ αποτελεί πλέον συνώνυμο της γελοιοποίησης των τρανς ατόμων και άλλων περιθωριοποιημένων ομάδων. Οι αρνητικές κριτικές και οι θεατές που καταδικάζουν σθεναρά το πιο πρόσφατο σόλο του, αποτελούν ένα μήνυμα προς τη βιομηχανία του θεάματος πως το κοινό δεν υποστηρίζει τη διανομή λίβελλων κατά των ΛΟΑΤΚΙ ατόμων.» (Murphy, 2021). Η εταιρεία παραγωγής και διανομής έσπευσε να υπερασπιστεί το προϊόν της, μην υποκύπτοντας στις πιέσεις να «κατέβει» η παράσταση από την πλατφόρμα, με τον Τεντ Σαράντος (Ted Sarandos), διευθύνοντα σύμβουλο του Netflix, να σημειώνει πως «Αρκετοί ρωτήσατε πού τραβάμε τη γραμμή στο μίσος. Δεν επιτρέπουμε τίτλους στο Netflix που αποσκοπούν στην πρόκληση μίσους ή βίας, και δεν θεωρούμε πως *Το τελευταίο κεφάλαιο* περνά αυτή τη γραμμή. Αναγνωρίζω, μολαταύτα, πως η διάκριση μεταξύ σχολιασμού και πρόκλησης βλαβών είναι δύσκολη, ειδικά στο σταντ-απ που υπάρχει για να μετακινεί τα όρια. Κάποιοι βρίσκουν την τέχνη του σταντ-απ κακόβουλη, όμως οι συνδρομητές μας την ευχαριστιούνται και αποτελεί σημαντικό μέρος του προσφερόμενου περιεχομένου μας» (Patten, 2021). Οι αντιπαραθέσεις συνεχίστηκαν διαδικτυακά, με εικονικές αποχωρήσεις εργαζομένων της πλατφόρμας εις ένδειξη διαμαρτυρίας για τις παραπάνω δηλώσεις του εργοδοτικού της φορέα, με τον Σαπέλ να δηλώνει, σε βίντεο που ανάρτησε στα μέσα κοινωνικής δικτύωσής του ως απάντηση στα παραπάνω: «Θέλω όλους στο κοινό να γνωρίζετε πως παρόλο που τα μέσα περιγράφουν πως εγώ εναντιώνομαι τη συγκεκριμένη κοινότητα, αυτό δεν ισχύει [...]. Μην κατηγορείτε τη ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα για το παραμικρό από όσα συμβαίνουν. Όλα περιστρέφονται γύρω από τα επιχειρηματικά συμφέροντα, και ό,τι *μπορώ* να πω, και ό,τι *δεν μπορώ* να πω.» συμπληρώνοντας πως «Το ντοκιμαντέρ που έκανα προσκλήθηκε σε όλα τα φεστιβάλ των ΗΠΑ. Αποδέχτηκα κάποιες από τις προσκλήσεις. Όταν προέκυψε αυτή η διαμάχη για *Το τελευταίο κεφάλαιο*, άρχισαν να αποσύρονται οι προσκλήσεις από αυτά τα φεστιβάλ, και τώρα,

¹. Η ελληνική απόδοση του τίτλου προέρχεται από τη σελίδα της παράστασης στο Netflix <https://www.netflix.com/gr/title/81228510> [27/10/2021].

σήμερα, καμία εταιρεία παραγωγής, κανένα κινηματογραφικό στούντιο, κανένα κινηματογραφικό φεστιβάλ, κανείς δεν αγγίζει καν το ντοκιμαντέρ αυτό. Δόξα το Θεώ, να 'να καλά ο Τεντ Σαράντος και το Netflix, είναι ο μόνος που δεν με ακύρωσε ακόμα» (Gardner, 2021). Το θέμα συζητήθηκε πολύ έντονα και στην κοινότητα των Ελλήνων σταντ-απ κωμικών, όμως το θέμα που μας απασχόλησε κυρίως ήταν πρώτα η καλλιτεχνική αξία του νέου πονήματος του Σαπέλ και ύστερα οι προσπάθειες ακύρωσης του κωμικού, μιας και το θέμα έχει εξαντληθεί σε συζητήσεις, διαδικτυακές τε και δια ζώσης, συζητήσεις για τις οποίες δεν μπορεί να υπάρξει κάποια παράθεση πέραν της μαρτυρίας ενός κωμικού που συμμετείχε σε αυτές.

Το παραπάνω παράδειγμα αποτυπώνει αρκετά επιτυχημένα την «κουλτούρα της ακύρωσης», που συνίσταται στην πρακτική ή την τάση μαζικής συμμετοχής με σκοπό την ακύρωση ως μέσο έκφρασης δυσaráσκειας και άσκησης κοινωνικής πίεσης². Είναι πολύ σημαντικό να τονιστεί πως ο στόχος είναι η έκφραση μιας δυσaráσκειας και η άσκηση πίεσης και όχι αυτή καθαυτή η ακύρωση μέσω, πχ, της ματαίωσης μιας εκδήλωσης, της απόρριψης ενός ομιλητή, της απόλυσης ενός καλλιτέχνη, αν και έχουν παρατηρηθεί και τέτοιες περιπτώσεις. Το γεγονός αυτό έχει πλέον οδηγήσει στο φαινόμενο πολύ συχνά η οποιαδήποτε έκφραση δυσaráσκειας να χαρακτηρίζεται ως προσπάθεια περιορισμού της ελευθερίας της έκφρασης, αγνοώντας φυσικά πως η δυσaráσκεια αυτή εκφράζεται απέναντι σε κάτι που είχε το ελεύθερο να εκφραστεί. Ο κοινωνικός αυτοματισμός χαρακτηρισμού κάθε αντίδρασης ως «κουλτούρα της ακύρωσης» συνιστά ο ίδιος έναν τρόπο περιορισμού της ελευθερίας της έκφρασης, καθώς μια θέση αποκτά αρνητικό πρόσημο πριν καν εκφραστεί πλήρως. Έτσι ο όρος χρησιμοποιείται στην πλειονότητα των περιπτώσεων ως εργαλείο όσων επιθυμούν να εκφράζονται ελεύθερα μεν, χωρίς να κρίνονται δε, χαρακτηρίζοντας κάθε αντίλογο ως «κουλτούρα της ακύρωσης». «Βρίσκω υπερβολικές τις διαμαρτυρίες αυτής της κυρίας»³, θα μπορούσε να πει κάποιος παρακολουθώντας αυτό το, συχνά διαδικτυακό, θέατρο, καθώς θα διαπίστωνε πως ενίοτε όσοι φωνασκούν πως πέφτουν θύματα της «κουλτούρας της ακύρωσης» μάλλον επιτίθενται αμυνόμενοι προληπτικά (και προκλητικά).

Παρατηρούμε λοιπόν πως αυτή η φερόμενη και περιγραφόμενη ως «κουλτούρα της ακύρωσης» κινείται κυρίως από την αντίδραση του κοινού, μαζικά, αυθόρμητα και αυτοργάνωτα, και δευτερευόντως από οργανωμένες κοινωνικές ομάδες και οργανισμούς, με σκοπό την αντίδραση, τη στηλίτευση και την ενήμερωση. Είναι σημαντικό να τονιστεί αυτή η εκ-των-βαλλόμενων και αδυνάμων προέλευση κάθε δράσης, καθώς σε αντίθετη περίπτωση αναφερόμαστε πλέον όχι σε διεκδίκηση αλλά σε απόπειρα επιβολής του ισχυρού μέσω της ισχύος τους. Εξίσου σημαντικό είναι να υπογραμμιστεί η μαζικότητα, η αυτονομία και ο αυθορμητισμός της αντίδρασης, αλλιώς μιλάμε για οργανωμένο σχέδιο στηλίτευσης και υπονόμησης. Τέλος, πρέπει να αποσαφηνιστεί πως η «κουλτούρα της ακύρωσης» δεν χαρακτηρίζεται ως τέτοια όταν παρόμοιες αντιδράσεις προέρχονται από θεσμικά κέντρα και οργανισμούς, με κοινωνική, οικονομική ή και πολιτική οντότητα.

Πώς θα μπορούσαμε λοιπόν να αναγνωρίσουμε την ύπαρξη μιας παρόμοιας «κουλτούρας της ακύρωσης» προς τον Αριστοφάνη; Στις μέρες μας, αυτό θα αφορούσε μάλλον περισσότερο στη σκηνική ανάγνωση κάποιου έργου του που ίσως προκαλούσε παρόμοιες με τις προαναφερθείσες αντιδράσεις από μερίδα του κοινού, λόγω ορισμένων καλλιτεχνικών επιλογών των συντελεστών. Όμως η πρόσφατη παραστασιογραφία δεν έχει να επιδείξει παραδείγματα όπου να υπήρξαν αντιδράσεις τέτοιου μεγέθους που να εγκυλούνται οι συντελεστές της παράστασης, πόσο μάλλον ο συγγραφέας. Η εργογραφία του Αριστοφάνη πάντα θα απασχολεί τα επιστημονικά πεδία που την αναλύουν, θεωρητικά και πρακτικά, και πάντα θα εκφράζονται ενστάσεις για το κατά πόσο η εποχή έχει ξεπεράσει το περιεχόμενο, το χιούμορ και τους προβληματισμούς που απαντώνται σε αυτήν. Η παραστασιακή απόδοση ενός

². Σύμφωνα με τον ορισμό του λεξικού (Merriam-Webster) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cancel%20culture> [27/11/2021].

³. Όπως χαρακτηριστικά λέει η Γερτρούδη στον Άμλετ (σε μετάφραση Γιώργου Χειμωνά) όταν παρουσιάζονται επί σκηνής οι αντιδράσεις της συζύγου ενός δολοφονημένου βασιλέα, αντιδράσεις που αντικατοπτρίζουν τις δικές της στην παρόμοια κατάσταση που βιώνει.

κειμένου που γράφτηκε και παρουσιάστηκε χιλιετηρίδες πριν, σε συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και ως μέρος εορταστικών εκδηλώσεων, οφείλει να λαμβάνει υπόψη της τόσο το συγκεκριμένο του «εκεί και τότε», όσο και το συγκεκριμένο του «εδώ και τώρα», καθώς η γεφύρωση αυτών αποτελεί προαπαιτούμενο για να συνομιλήσει το έργο με το σημερινό κοινό.

Μπορούμε όμως να εντοπίσουμε στοιχεία ύπαρξης μιας παρόμοιας «κουλτούρας της ακύρωσης» προς τον Αριστοφάνη «εκεί και τότε»; Με δεδομένη την απουσία της μαζικής καταγραφής αντιδράσεων του κοινού «εκεί και τότε», μάλλον όχι. Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε όμως τη συχνή και ευθεία απεύθυνση του κωμωδιογράφου προς το κοινό με νουθεσίες και σχόλια για το ίδιο, τόσο ως πολίτες, όσο και ως θεατές. Χαρακτηριστικό απόσπασμα, και απόδειξη πως οι ποιητές συζητιούνταν και τα όσα συζητιούνταν έφταναν στους ίδιους, είναι οι ακόλουθοι στίχοι από τις *Σφήκες*, όπου ο Χορός μιλά εξ' ονόματος του κωμωδιογράφου (στίχοι: 1284-1289)⁴:

Είναι μερικοί που λένε πως συνθηκολόγησα
τον καιρό που ο Κλέωνας άγρια καταπάνω μου έπεσε
και με λύσσα με κεντούσε και μ' ανεμοτάραζε
κι όταν μ' έγδερναν κατόπι, τότε' οι απέξω κοίταζαν
που έσκουζα απ' τον πόνο ο δόλιος, και γελούσανε, χωρίς
να σκοτίζονται για μένα, μόνο πρόσμεναν να δουν
απ' το ζούληγμα αν κανένα θ' αμολούσα χωρατό.

Καθώς το πλαίσιο θεατρικής παραγωγής του «εκεί και τότε» δεν φαίνεται να είχε την πελατειακή σχέση του «εδώ και τώρα», όπου το θεατρικό κοινό μπορεί να απειλήσει δια της απουσίας του όσους χρειάζονται για να παραχθεί θέατρο, βάλλοντας έτσι είτε το ταμείο αυτών, αν μιλάμε για το ελεύθερο θέατρο, είτε την αποδοχή αυτών, αν μιλάμε για το επιχορηγούμενο ή επιδοτούμενο θέατρο, κρατικών και ιδιωτικών θεσμών, οργανισμών και ιδρυμάτων, δύσκολα μπορούμε να συνάδουμε πως το κοινό στις πρώτες παρουσιάσεις των έργων του Αριστοφάνη (και οποιουδήποτε σύγχρονου του) είχε τη δύναμη να «ακυρώσει» τον καλλιτέχνη. Πόσο μάλλον, όταν η νίκη στους δραματικούς αγώνες εξαρτιόταν όχι από το σύνολο του κοινού αλλά από τους κριτές, οι οποίοι μάλιστα δεν ήταν ειδικοί τεχνοκρίτες αλλά απλοί πολίτες, εκπρόσωποι της κοινής γνώμης, όπου καθεμιά από τις δέκα φυλές της Αττικής πρότεινε δέκα, και από τους εκατό συνολικά υποψήφιους κληρώνονταν την πρώτη μέρα των αγώνων δέκα που με την ψήφο τους ανάδειχναν τους νικητή (Κακριδής, 2005).

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούμε στην απόπειρα εφαρμογής της «ακύρωσης» που καταγράφει ο Αριστοφάνης όταν ο Χορός στους *Βατράχους* (στίχοι: 367-368) διατάζει να φύγει:

όποιος ρήτορας λέει να κοπεί η αμοιβή
των ποιητών, επειδή τον αφέντη
τον πειράξαν στου Διόνυσου κάποια γιορτή,
που τις έχουμε πάππου προς πάππου.

Ο ρήτορας στον οποίον αναφέρεται ο Αριστοφάνης είναι ο Αγύρριος, ο οποίος εισηγήθηκε την πρόταση μείωσης μισθών των κωμωδιογράφων για λόγους οικονομίας, στην πραγματικότητα όμως λόγω της διακωμώδησής του από σκηνής (Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, 1993: 188). Λαμβάνοντας όμως υπόψη πως πρόκειται για ατομική δράση, ενώ η «κουλτούρα της ακύρωσης» προϋποθέτει μαζική αντίδραση, μόνο ως ένα στοιχείο που καταδεικνύει τα πλάγια μέσα που χρησιμοποιούνται με σκοπό τη λογοκρισία των δημιουργών. Οφείλει επίσης να επισημανθεί πως η ευθεία λογοκρισία που επιβάλλεται θεσμικά, όπως, π.χ., η απαγόρευση της

⁴. Τα αποσπάσματα από τα έργα του Αριστοφάνη παρατίθενται σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου.

διακωμώδησης του κυρίαρχου αθηναϊκού δήμου (Zimmerman, 2013: 114), η οποία φαίνεται να οδήγησε τον Αριστοφάνη να μην κατονομάσει, παρά να περιγράψει τον Κλέωνα στους *Ιππείς*, δεν συνιστά έκφραση της σύγχρονης «κουλτούρας της ακύρωσης», αφού αποτελεί εκτέλεση θεσμικής απόφασης και όχι αποτύπωση κάποιας μαζικής δυσαρέσκειας.

Ακόμα και αν αδυνατούμε να εντοπίσουμε μια εφαρμογή της «κουλτούρας της ακύρωσης» προς τον Αριστοφάνη, μπορούμε όμως να εντοπίσουμε το φαινόμενο στον Αριστοφάνη, και συγκεκριμένα στις *Θεσμοφοριάζουσες*, έργο το οποίο ανεβαίνει στα Μεγάλα Διονύσια του 411 και μάλιστα, όπως σημειώνει και ο Πασκάλ Τιερσί (Pascal Thiercy) «μεσούντος του ολιγαρχικού κινήματος των Τετρακοσίων, που είχε ως αποτέλεσμα να κυριαρχήσει η τρομοκρατία στην Αθήνα για μερικούς μήνες μέχρι την επαναφορά της δημοκρατίας» σε μια ατμόσφαιρα καταδόσεων, δολοφονιών και ελευθεριών (Thiercy, 2001: 123). Στο μυθοπλαστικό σύμπαν του κωμωδιογράφου, οι γυναίκες τις Αθήνας συγκεντρώνονται στα Θεσμοφόρια και οργανώνονται ώστε να «ακυρώσουν» τον Ευριπίδη για τον τρόπο που τις παρουσιάζει στα έργα του. Πρόκειται όντως μια περίπτωση που πληροί τις προϋποθέσεις για να χαρακτηριστεί ως εφαρμογή της «κουλτούρας της ακύρωσης», καθώς αφορά στην αντίδραση ενός κοινού που γίνεται μαζικά, αυθόρμητα και αυτοργάνωτα. Το γεγονός πως αφορά στην υπόθεση ενός έργου που «εκεί και τότε» παρουσιάζεται από άντρες προς άντρες σε μια περίοδο περιορισμού των ελευθεριών, ίσως χρησιμοποιεί τις γυναίκες ηρωίδες ως μάσκα, ώστε ο Αριστοφάνης να αναφερθεί πλαγίως στον κίνδυνο που ενέχει ο περιορισμός της ελευθερίας της έκφρασης. Αν ο Αριστοφάνης πίστευε στην αναγκαιότητα τέτοιων περιορισμών, σίγουρα δεν θα έφερνε τον Ευριπίδη στο έργο να συνομιλήσει και να διαπραγματευτεί με τις κατηγορίες του, παρά θα άφηγε μία από τις δύο πλευρές να υπερισχύσει. Ο ποιητής, ως δημιουργός, κρίνει και κρίνεται και οφείλει να είναι ψύχραιμος και δεκτικός, όπως γράφει άλλωστε ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* (στίχοι: 856-858), όπου ο Διώνυσος νουθετεί τον Αισχύλο, καθώς ο τραγικός ποιητής θυμώνει με την κριτική που δέχεται από τον Ευριπίδη:

Ήρεμα, Αισχύλε, όχι με οργή, να κάνεις
τον έλεγχο, ν' ακούς και το δικό του·
είστε ποιητές· δεν πάει να βρίζεστε έτσι
που οι φουρνάρισσες κάνουν· εσύ σκούζεις
σαν το πουρνάρι που άναψε και τρίζει.

Κλείνοντας το μέρος της εισήγησής αυτής που αφορά στην «κουλτούρα της ακύρωσης», καθώς πρέπει να προχωρήσουμε στην πολιτική ορθότητα (ακόμα ένα απόπημα του νέου ερευνητή, να προτείνει περισσότερες θεματολογίες από όσες μπορούν να εκτεθούν στο πλαίσιο ενός συνεδρίου), επιστρέφουμε στον σταντ-απ κωμικό Σαπέλ και γιατί ο δημόσιος, κωμικός λόγος δεν γίνεται να εκλαμβάνεται μόνο ως «μόνο ένα αστείο» αλλά και να αναγνωρίζεται η κοινωνικοπολιτική του βαρύτητα, καθώς δύναται να αναπαράγει στερεότυπα φοβικά, ενισχύοντας έτσι την κανονικοποίησή συμπεριφορών παραβατικών και επιζήμιων. Η απόδειξη πως ο κωμικός λόγος φέρει ευθύνη έρχεται απευθείας από τον Αριστοφάνη και κατά πόσον οι *Νεφέλες* συνετέλεσαν στην καταδίκη του Σωκράτη, καθώς, όπως σημειώνει και ο Ντόβερ «ο Αριστοφάνης φόρτωσε στον Σωκράτη συνήθειες και δοξασίες που σωστά θα ήταν να τις είχε αποδώσει σε άλλους διανοούμενους της εποχής» (Dover, 1981: 168).

Η επικαιρότητα και πάλι συνδέει τα δύο θέματα που παρουσιάζονται στο παρόν κείμενο. Στις 20 Σεπτεμβρίου η κωμική ηθοποιός και γιοντιούμπερ Σοφία Μουτίδου κοινοποίησε στο κανάλι της ένα βίντεο με τίτλο *Video 189.Ομοφυλόφιλοι άντρες!!! Η σειρά σας παιδιά!!!*, όπου, όπως και με την περίπτωση του Σαπέλ, κάποια από τα σχόλια της θεωρήθηκαν ομοφοβικά και ξεκίνησαν έτσι, όπως και με την περίπτωση του Σαπέλ, οι αντιδράσεις από μερίδα του κοινού, αρκετούς δημοσιογράφους και τις ΛΟΑΤΚΙ ακτιβιστικές οργανώσεις και που οδήγησαν σε

εκδηλώσεις δυσaráσκειας⁵. Καθώς έχουμε ήδη περιγράψει τον κύκλο αυτών των αντιδράσεων, δεν θα αναλωθούμε στο να επαναλάβουμε την πορεία τους. Η σύνδεση με τον Αριστοφάνη εμφανίζεται στην υπεράσπιση της Μουτίδου από την Αφροδίτη Λατινοπούλου, δικηγόρο και πολιτευτή Α΄ Θεσσαλονίκης με τη Νέα Δημοκρατία⁶, η οποία δημοσιοποίησε μέσω του λογαριασμού της στο τουίτερ τα ακόλουθα:

Ο φασισμός της πολιτικής ορθότητας έπιασε σήμερα στο στόμα του τη #Μουτίδου.

Ε βέβαια. Απαγορεύεται να κάνουμε σάτιρα για κοντές/ούς, χοντρές/ούς, τώρα απαγορεύεται και με ομοφυλόφιλους. Αριστοφάνη αν ζούσες σήμερα όλοι αυτοί σίγουρα θα σε είχαν καταδικάσει στο πυρ το εξώτερον⁷.

Ας ξεκινήσουμε, ορίζοντας πρώτα τι εννοούμε με τον όρο «πολιτική ορθότητα», καθώς είναι ένας από τους όρους που καθένας φαίνεται να κατανοεί και να χρησιμοποιεί διαφορετικά. Ας ξεκινήσουμε, λοιπόν, υπενθυμίζοντας πως ό,τι και να κατανοεί οποιοσδήποτε, η «πολιτική ορθότητα» δεν αποτελεί θεσμικό πλαίσιο κανόνων, δεν αποτελεί νόμο κανενός κράτους, αλλά μάλλον ορίζεται ως «συμμόρφωση με μια πεποίθηση πως λόγος και πράξεις που δύναται να προσβάλλουν πολιτικές ευαισθησίες (όπως σε ζητήματα φύλου ή φυλής) θα έπρεπε να εξαλειφθούν»⁸. Όπως και με την «κουλτούρα της ακύρωσης», έτσι και με την «πολιτική ορθότητα», παρατηρούμε πως οι κατήγοροί της την επικαλούνται σε μια επίθεση προληπτικής άμυνας υπέρ των θέσεων τους, αποδυναμώνοντας εκ των προτέρων όποια αντίδραση ως «φασισμό της πολιτικής ορθότητας», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και η Λατινοπούλου. Δεν αποτελεί έκπληξη που η φέρελις πολιτικός υιοθετεί τη συγκεκριμένη τακτική, καθώς αποτελεί μέρος του δικανικού εγχειριδίου της παράταξης που εκπροσωπεί, μιας και ο όρος «πολιτική ορθότητα», όρος που η Αριστερά χρησιμοποιούσε ειρωνικά, υιοθετήθηκε από τη Δεξιά στις ΗΠΑ με σκοπό την υπονόμευση του όρου και την χρήση του ως κατηγορηματική καταγγελία, όπως περίπου συνέβη και στην Ελλάδα με τη στρέβλωση της χρήσης της λέξης «αλληλεγγύη» και κυρίως της λέξης «αλληλέγγυο». Η ακαδημαϊκός Μόιρα Βάιγκελ (Moira Weigel) συνοψίζει χαρακτηριστικά σε άρθρο της: «Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980, η “πολιτική ορθότητα” χρησιμοποιούταν αποκλειστικά στην Αριστερά, και σχεδόν πάντα ειρωνικά, ως μια κριτική της υπερβάλλουσας ορθοδοξίας [της Αριστεράς]. [...]. Όμως πολύ σύντομα, ο όρος αναβαπτίστηκε από τη Δεξιά, που αντίστρεψε εντελώς το νόημά του. Ξαφνικά, αντί να είναι μια φράση που οι αριστεροί χρησιμοποιούσαν για να ελέγχουν τις δογματικές τάσεις εντός του κινήματός τους, η “πολιτική ορθότητα” μετατράπηκε σε σημείο αναφοράς για τους νεοσυντηρητικούς. Αυτοί ισχυρίζονταν πως η “πολιτική ορθότητα” αποτελούσε πολιτικό πρόγραμμα της Αριστεράς, το οποίο έπαιρνε τον έλεγχο των αμερικάνικων πανεπιστημίου και τον πολιτιστικών οργανισμών και αυτοί [οι νεοσυντηρητικοί] ήταν αποφασισμένοι να το σταματήσουν» (Weigel, 2016).

Ως εκ τούτου «βρίσκω υπερβολικές τις διαμαρτυρίες αυτής της κυρίας» Λατινοπούλου, καθώς ο ίδιος ο Αριστοφάνης μοιάζει να της απαντά «εδώ και τώρα» από το «εκεί και τότε», σχετικά με τα όσα γράφει περί απαγόρευσης αστείων για άτομα κοντά, χοντρά ή/και ομοφυλόφιλα, με τα λόγια του Χορού, που αναφέρονται στον ίδιο τον κωμωδιογράφο, στην πάροδο των *Σφηκών* (στίχοι: 1023-1024):

από τότε που βγήκε στο θέατρο, ποτέ

δε χτυπούσε κοινούς ανθρωπάκους·

με μεγάλη, με ηράκλεια στα στήθη του ορμή,

⁵. Χαρακτηριστικό το άρθρο της Γεωργίας Δρακάκη στην ειδησεογραφική ιστοσελίδα in.gr <https://www.in.gr/2021/09/27/life/stories/sofia-moutidou-anodos-kai-ptosi-tis-ithopoioi-sto-elliniko-internet/> [29/10/2021].

⁶. Όπως αναγράφεται στην επίσημη ιστοσελίδα της <https://latinopoulou.gr/> [29/10/2021].

⁷. Ο λογαριασμός της Λατινοπούλου στο τουίτερ δεν είναι κλειδωμένος, μα ανοιχτός προς το κοινό. <https://twitter.com/latinopoulou/status/1440342418335797256> [27/11/2021].

⁸. Σύμφωνα με τον ορισμό του λεξικού (Merriam-Webster) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/politically%20correct> [27/11/2021].

στα θεριά τα τεράστια ριχνόταν·

Η σάτιρα προς τους ισχυρούς και όχι προς τους ανίσχυρους, περιγράφεται από τους σύγχρονους κωμικούς ως η αρχή του «χτυπώντας προς τα πάνω» (punching-up) και καθόλου δεν απέχει από αυτό που περιγράφει ο Αριστοφάνης το 422 π.Χ., όταν παρουσιάστηκαν οι *Σφήκες* στα Λήναια (Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, 1992: 21). Επιπρόσθετα, η σάτιρα επίσης οφείλει να στρέφεται προς τους ανήθικους, και όχι προς τους ηθικούς, όπως φαίνεται να υπαγορεύει από σκηής ο Αριστοφάνης στους *Ιππής* (στίχοι: 1274-1275):

Να ξεφτελίζεις τους κακούς δεν είναι καθόλου άπρεπο,

ίσα-ίσα τιμάς τους καλούς μ' αυτόν τον τρόπο — έτσι λεν οι μυαλωμένοι.

Μέσα από τα ίδια του τα έργα, ο Αριστοφάνης ορίζει και γνωρίζει τα όρια της κωμωδίας και της σάτιρας, όπως αυτά τίθενται από κάθε δημιουργό, όχι ως αυτολογοκρισία, αλλά ως καλλιτεχνική επιλογή και στόχευση. Εξίσου ανίσχυρο και ανήθικο για τον Αριστοφάνη φαίνεται να είναι και η σάτιρα όσων δεν μπορούν να υπερασπιστούν τον εαυτό τους, με περίφημο παράδειγμα την υπενθύμιση του Τρυγαίου προς τον Ερμή στην *Ειρήνη* (στίχοι: 645-656) να μη λαιοδορεί πλέον τον Κλέωνα:

ΕΡΜΗΣ: [...] μα η Ελλάδα ρήμαξε

δίχως να το νιώσετε. Όλων τούτων ένας ο αυτουργός,

ένας τομαράς.

ΤΡΥΓΑΙΟΣ: Αχ πάψε, μη μιλάς, Ερμή, γι' αυτόν·

άφησέ τονε στον κάτω κόσμο εκεί που βρίσκεται·

τώρα, φίλε, είναι δικός σου, δεν ανήκει πια σ' εμάς.

Όσα κι αν του ψάλεις τώρα,

πως, σα ζούσε, ήταν αχρείος,

φαφλατάς και καταδότης,

σκανταλοανακατωσύρης,

όλα είναι βρισιές για κάποιον

που σου ανήκει τώρα πια.

Η παραίνεση αυτή δεν γίνεται επειδή «ο νεκρός δεδικαίωται», καθώς ο Αριστοφάνης λίγο πριν φροντίζει δια στόματος Ερμή να υπενθυμίσει τα όσα καταλόγιζε ο ίδιος ο ποιητής στον Κλέωνα, όσο για να καταδείξει το γεγονός πως όποια σάτιρα γίνεται πλέον εις βάρος του νεκρού, δεν θα φτάσει ποτέ στα αυτιά του ώστε να τον νουθετήσει.

Καθώς η τοποθέτηση αυτή φτάνει αναγκαστικά στο τέλος της, λόγω του περιορισμένου χώρου, ελπίζω να έχει γίνει σαφές πως οι σύγχρονες προβληματικές που απασχολούν στις εποχές μας κωμικούς και κοινό και προκαλούν αντιδράσεις, συζητήσεις και αναρωτήσεις για τα όρια της κωμωδίας, τελικά δεν είναι τόσο σύγχρονες όσο φανταζόμαστε, αλλά αποτελούν ζητήματα που απασχολούν και καταγράφονται ήδη στην εργογραφία του Αριστοφάνη. Σαφέστατα το πρίσμα θεώρησής τους μετακινείται συνεχώς και τα ζητήματα που τίθενται σε οποιοδήποτε έργο ενός άλλου «εκεί και τότε», σαφώς και δύνανται να εξεταστούν υπό το πρίσμα του «εδώ και τώρα». Αποτελεί όμως πολύτιμο εργαλείο πριν την ανάγνωση, παρουσίαση και θέαση μέσω των παροντικών (και μελλοντικών) συγκείμενων, να λαμβάνονται υπόψη και τα παρελθοντικά συγκείμενα, ώστε η διαχρονικότητα και η οικουμενικότητα των έργων του Αριστοφάνη να απολαμβάνουν μια δια-συγκειμενική παραστασιακή παρουσίαση που να γεφυρώνει τα χάσματα των εποχών και να μεταφέρει το μήνυμα αλληλεγγύης και ειρήνης του ποιητή σε κάθε κοινό.

Βιβλιογραφία

- Dover, K. J. (1981). *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Gardner, C. (2021). Dave Chappelle Ready to Meet With Transgender Community Under Certain Conditions: “I Am Not Bending to Anyone’s Demands”. *The Hollywood Reporter*. Retrived from: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/dave-chappelle-closer-transgender-community-1235036573/> [28/10/2021].
- Κακριδής, Φ. (2006). Αρχαία ελληνική γραμματολογία. *Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας*. Ανακτήθηκε από: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/grammatologia/page_046.html [28/10/2021].
- Murphy, J. K. (2021). Dave Chappelle’s Netflix Special Called Out by GLAAD, National Black Justice Coalition for ‘Ridiculing Trans People’. *Variety*. Retrived from: <https://variety.com/2021/tv/news/dave-chappelle-netflix-special-glaad-national-black-justice-coalition-1235082813/> [21/10//2021].
- Patten, D. (2021). Dave Chappelle’s Latest Netflix Special Doesn’t Cross “The Line On Hate,” Ted Sarandos Says Despite Controversy; Staffer Who Criticized Trans Remarks In ‘The Closer’ Suspended. *Deadline*. Retrived from: <https://deadline.com/2021/10/dave-chappelle-trans-controversy-netflix-reaction-ted-sarandos-staffer-suspended-the-closer-trans-remarks-1234853974/> [27/10/2021].
- Σταύρου, Θ. (Μτφρ.). (1996). *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Thiercy, P. (2001). *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (Επιμ.). (1992). *Σφήκες*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- (1993). *Βάτραχοι*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Χειμωνάς, Γ. (Μτφρ.). (1998). *Άμλετ*. Αθήνα: Κέδρος.
- Weigel, M. (2016). Political correctness: how the right invented a phantom enemy. *The Guardian*. Retrived from: <https://www.theguardian.com/us-news/2016/nov/30/political-correctness-how-the-right-invented-phantom-enemy-donald-trump> [27/11/2021].
- Zimmermann, B. (2013). *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.

Ιων και Άλκηστη: ο μοντέρνος λόγος του Ευριπίδη σε δύο τολμηρές παραστάσεις από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

Ελισσάβη Θεοδωράνου

Δρ. Θεατρολογίας, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ
eliaz.theodoranou@yahoo.gr

Η παρούσα ανακοίνωση επιθυμεί να συμβάλει στον υπάρχοντα κριτικό προβληματισμό γύρω από τον μοντέρνο λόγο του Ευριπίδη και πιο συγκεκριμένα να παρουσιάσει δύο τολμηρές για την εποχή τους παραστάσεις της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης», του ανήσυχου θιάσου αισθητικών αναζητήσεων που απευθυνόταν στο ευρύ κοινό, ο οποίος γεννήθηκε στη Μεταπολίτευση (1979) και δραστηριοποιήθηκε συστηματικά για 40 χρόνια στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Οι δυο αιρετικές τραγωδίες με αίσιο (υποτίθεται) τέλος, η *Άλκηστη* (1992) σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη και ο *Ιων* (1994) σε σκηνοθεσία Νικ Φιλίππου, συναντήθηκαν στο ρεπερτόριο του θιάσου, στη δεκαετία του '90, και ανεβάστηκαν σαν παραστάσεις κλειστού θεάτρου που παρέπεμπαν στο νεότερο θέατρο.

Τα δύο έργα, η *Άλκηστη* και ο *Ιων* διερευνούν θέματα όπως η θέση της γυναίκας σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, με τους μύθους και τα στερεότυπα της οικογένειας και του φύλου να πλήττονται, ενώ αμφισβητείται το ανδρικό πρότυπο. Από το ηρωικό ταμπεραμέντο των σοφόκλειων χαρακτήρων όπως το όρισε ο Bernard Knox (Κnox, 1964) περνάμε στους αντι-ηρωικούς ανδρικούς τύπους του Ευριπίδη. Ήταν ο Ευριπίδης μισογύνης, όπως τον κατηγορεί ο Αριστοφάνης στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ή ήταν ένας πρόδρομος του φεμινισμού;

Η *Άλκηστη* και η *Κρέουσα*, όπως και άλλες ηρωίδες του Ευριπίδη, έχουν χαρακτηριστικά που αποδίδονταν συνήθως σε άνδρες και όχι σε γυναίκες, οι οποίες στον δικό του δραματικό κόσμο εμπλέκονται σε καταστάσεις εκδίκησης, ανδρείας και δόξας, σε αντίθεση με τον Αριστοτελικό κώδικα που νομοθετεί ότι: «δεν αρμόζει εις γυναίκα να είναι τόσο ανδρεία ή εύγλωττος» (Αριστοτέλης, 1940: 65 (1454a 22-27)). Έχοντας ως δεδομένο ότι η έκφραση των δύο φύλων στην αρχαία Ελλάδα υπάκουε σε προκαθορισμένους κανόνες, πρόκειται να δούμε ανδρικούς ρόλους όπως αυτός του Άδημου, που αρνείται να πεθάνει δοξασμένα, ή του Ξούθου που κατηγορείται ως δειλός και προδότης, να κινούνται πάνω σε λεπτές ισορροπίες που θέτουν υπό αμφισβήτηση την ίδια την ταυτότητα του φύλου τους, ενώ ταυτόχρονα, αυτές οι δυναμικές και απελευθερωμένες γυναίκες του Ευριπίδη επιβεβαιώνουν με την ιδιαιτερότητά τους, ως εξαίρεση, την ισχύουσα πατριαρχία.

Βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι και οι γυναικείοι και οι ανδρικοί ρόλοι γράφονταν από άνδρες συγγραφείς και παίζονταν την εποχή εκείνη από άνδρες ηθοποιούς μόνο, με το κοινό είτε να απαρτίζεται αποκλειστικά από άνδρες είτε να περιλαμβάνει σιωπηρή παρουσία των γυναικών (Goldhill, 2010: 99). Παρόλα αυτά το αρχαίο δράμα τις ενσωματώνει δίνοντάς τους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Επίσης, φυσικός χώρος των γυναικών θεωρούνταν ο οίκος και όχι η πόλις, ενώ το ανδρικό φύλο κυριαρχεί σε όλους τους πολιτικοκοινωνικούς θεσμούς: επιπρόσθετα, οι γυναίκες ανήκαν αρχικά στον κηδεμόνα/πατέρα και μετέπειτα στον σύζυγό τους, θέση την οποία παρουσιάζει και η Helen Foley στη φεμινιστική ανάγνωση της, που θεωρεί τις γυναίκες στην τραγωδία ως ανοίκειες τόσο μέσα όσο και έξω από το περιβάλλον του οίκου (Foley, 2001: 78, 81 και 83).

Η *Άλκηστη* στην παράσταση του Νίκου Χουρμουζιάδη¹ αποτελεί σύμβολο συζυγικής πίστης και αφοσίωσης, θυσιάζεται για τον Άδημο, μέσα από μια πράξη αγάπης που υπερβαίνει ακόμη

¹ Η *Άλκηστη* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Θεσσαλονίκη (Δημοτικό Θέατρο Κήπου), στο πλαίσιο των «Γιορτών Ανοιχτού Θεάτρου» του Δήμου Θεσσαλονίκης, στις 15 Ιουλίου 1992, σε σκηνοθεσία και μετάφραση του Νίκου Χουρμουζιάδη, σκηνικά και κοστούμια της Ιωάννας Μανωλεδάκη, μουσική του Κώστα Βόμβολου, κινησιολογία της Στέλλας Μιχαηλίδου, φωτισμούς του Στράτου Κουτράκη, μουσική διδασκαλία της Αίγλης Χαβά-

και τον θάνατο και που ταιριάζει στην χριστιανική αντίληψη του κόσμου. Από τη άλλη πλευρά, ο Άδμητος παρουσιάζεται ως αδύναμος, ανάνδρος και ηθικά υποδεέστερος (Fischer-Lichte, 2012: 66), σχεδόν ευνοησιμμένος από τις πράξεις της συντρόφου του, που τον καθιστούν ανύπαρκτο, υφαρπάζοντάς του τον αποδεκτό κοινωνικό ρόλο του φύλου του.

Σε μια Αθήνα όπου η υστεροφημία των γυναικών δεν αφήνει πουθενά το αποτύπωμά της, η Άλκηστη, παράλληλα με όλους τους επαίνους που δέχεται από τον Χορό, τον Άδμητο και τον Φέρητα, ενδιαφέρεται έντονα για τη φήμη της και απαιτεί από τον Άδμητο να μην την αντικαταστήσει μετά τον θάνατό της, γεγονός που την απομακρύνει από την εσωστρέφεια του οίκου και την οδηγεί προς τη σφαίρα του δημόσιου βίου, καθώς κερδίζει επάξια μια θέση στην κοινωνία με την ηρωική της πράξη. Αυτό που στην ουσία αμφισβητεί τα κοινωνικά στερεότυπα της πατριαρχίας δεν είναι μόνο η αυτοθυσία της, αλλά κυρίως η έλλειψη γενναιότητας του Άδμητου και η καταρρέουσα αρσενική υπεροχή του, όταν η Άλκηστη με την ανεξαρτησία και το πάθος που τη χαρακτηρίζει παίρνει τη θέση του ανδρικού προτύπου και αναλαμβάνει να λύσει το πρόβλημα με την απόφασή της να θυσιάσει. Ο Φέρης τονίζει ότι «με αυτή της την γενναία πράξη, πρόσθεσε μεγάλη τιμή στον γυναικών το γένος» (Ευριπίδης, 2008: 69), ενώ λίγο αργότερα κατηγορεί τον Άδμητο για αλαζόνα και θρασύδειλο που αγωνίστηκε χωρίς ηθικούς φραγμούς για να μην πεθάνει και που οι πράξεις του δεν αρμόζουν σε άντρες.

Στο τέλος η σιωπηλή γυναίκα παρουσιάζεται στη συμβολική της επανένωση με τον σύζυγό της σαν μια όμορφη και επιθυμητή γυναίκα με παρουσιαστικό ίδιο με της Άλκηστης και ουσιαστικά προτείνεται ξανά ως μια άσπιλη νεαρή παρθένα. Ο Jean-Pierre Vernant (Vernant, 1963: 12-50) έχει επιχειρηματολογήσει πάνω στη σεξουαλική και ταυτόχρονα αγνή φύση της αρχαίας ελληνίδας. Η ακυρωμένη επιθυμία της δραματουργικά σιωπηλής καθηλωμένης Άλκηστης θα μπορούσε να αντανάκλα τη θρησκευτικότητα, παραπέμποντας στον αρχαιολογικό ρόλο της Παναγίας-Μητέρας, που προστατεύει τον αδύναμο Άδμητο και (διόλου φεμινιστικά) θυσιάζεται για εκείνον, όμως στην προσέγγιση του Χουρμουζιάδη η θρησκευτικότητα σχετίζεται με την θυσία του Ιησού, την ταφή και την ανάσταση.

Μπορεί στο τέλος να μην ανατρέπονται ολοκληρωτικά οι ρόλοι των δυο φύλων, με τον Ευριπίδη να παρουσιάζει την Άλκηστη ως αντικείμενο συναλλαγής μεταξύ ανδρών και να την υποβάλλει στην περιοριστική σιωπή του happy end, ή σε μια σιωπή που όπως ισχυρίζεται ο Δανιήλ Ιακώβ θα μπορούσε να αποτελεί «εύγλωττη ένδειξη ανομολόγητης οργής συνδυασμένης με βαθιά απογοήτευση» τη στιγμή που η Άλκηστη συνειδητοποιεί τη φιλαντία του συζύγου της (Ευριπίδης, 2012: 273), αλλά οι ρόλοι των δυο φύλων τίθενται υπό ισχυρή αμφισβήτηση, με το θηλυκό να προσδιορίζεται μέσα από τη διττή φύση που συνδυάζει τα δύο φύλα (αφοσιωμένη σύζυγος και γενναία σαν άνδρας), και την Άλκηστη να ξεπερνά έστω και εν μέρει τα όρια του φύλου της.

Στον *Ιωνα*, σκηνοθετημένο από τον Νικ Φιλίππου², τη δεινή θέση της γυναίκας απέναντι στους άνδρες σχολιάζει η Κρέουσα, αλλά και ο Χορός, που αποτελείται από υπηρέτριες της και υιοθετεί λόγο και πράξεις που δεν ταιριάζουν στην κοινωνική του θέση, μέσα σε ένα πνεύμα γυναικείας αλληλεγγύης ενάντια στην ανδρική εξουσία, επισημαίνοντας πως ο Ξούθος πήρε την προίκα της Κρέουσας ως αντάλλαγμα για την ανδρεία του, ξεγέλασε τη γυναίκα του και τώρα θέλει να φέρει τον νόθο γιο του στην Αθήνα. Ο Χορός συμπάσχει με την Κρέουσα και υπόσχεται να την ακολουθήσει μέχρι τον θάνατο αν χρειαστεί, για να εκδικηθούν την προδοσία του Ξούθου, την προτρέπει μάλιστα σε ακρότητες: να σκοτώσει τον Ξούθο και τον *Ιωνα* και

Βάγια. Στην παράσταση έπαιξαν οι: Κώστας Βόμβολος (Απόλλων), Γιώργος Γλάστρας (Θάνατος), Έφη Σταμούλη (Θεράπαινα), Ελένη Δημοπούλου (Άλκηστη), Νίκος Κουμαριάς (Άδμητος), Δημήτρης Ναζίρης (Ηρακλής), Χρήστος Αρνομάλλης (Φέρης), Στέλλα Μιχαηλίδου (Σύζυγος του Φέρη), Νίκος Λύτρας (Δούλος), Νέλσων Λούκας - Ανδρομάχη Βασιλειάδη (Παιδιά), Ρούλα Μανισσάνου, Μένη Κυριάκογλου και όλος ο θίασος (Χορός).

² Ο *Ιων* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Θεσσαλονίκη (Θέατρο Δάσους), στο πλαίσιο των «Γιορτών Ανοιχτού Θεάτρου» του Δήμου Θεσσαλονίκης, στις 11 Ιουλίου 1994, σε σκηνοθεσία του Νικ Φιλίππου, μετάφραση του Νικηφόρου Παπανδρέου, σκηνικά και κοστούμια του Απόστολου Βέττα, μουσική του Κώστα Βόμβολου, φωτισμούς του Στράτου Κουτράκη. Στην παράσταση έπαιξαν οι: Στέλλα Μιχαηλίδου (Ερμής), Γιάννης Μόχλας (Ιων), Έφη Σταμούλη (Κρέουσα), Δημήτρης Ναζίρης (Ξούθος/Αθηνά), Ελένη Δημοπούλου (Πυθία). Στον Χορό συμμετείχαν οι: Μένη Κυριάκογλου (Τροφός), Ελένη Δημοπούλου (Α΄ Θεράπαινα), Στέλλα Μιχαηλίδου (Β΄ Θεράπαινα).

να βάλει φωτιά στο ιερό μαντείο των Δελφών, και συνεχίζει υπογραμμίζοντας την ανωτερότητα των γυναικών έναντι των ανδρών, ειδικά στην αρετή, χαρακτηρίζοντας τον Ξούθο αγάριστο, δειλό και προδότη.

Το έργο είναι ένα σχόλιο πάνω στον θεσμό της οικογένειας και εστιάζει στην υπαρξιακή αναζήτηση του Ίωνα, τα διλήμματα και τους φόβους του, τις ευθύνες της νέας του ταυτότητας. Η Froma Zeitlin (Zeitlin, 1989: 144–197) αναφέρεται στο γενεαλογικό στάτους του *Ίωνα* γράφοντας ότι το ζήτημα του εαυτού δομείται γύρω από «μια ταυτότητα που εμπεριέχει ένα όνομα, μια οικογένεια, έναν τόπο καταγωγής, μια κληρονομιά και ένα κοινωνικό στάτους» (Zeitlin, 1989: 145), χαρακτηριστικά που στην αρχή του έργου ο ορφανός ήρωας δεν τα κατέχει, ενώ με την αναγνώριση, τη μεταστροφή από την άγνοια στη γνώση, του αποδίδονται. Βέβαια, εκτός από τη μετάβαση από την εφηβεία στην ενήλικη ζωή, ο Ίωνας όταν επιστρέφει στην Αθήνα θα πρέπει να «ξεχάσει» πάλι την πραγματική του ταυτότητα ως γιος του Απόλλωνα και της Κρέουσας και να υιοθετήσει την ψευδή ταυτότητα ως γιος του Ξούθου, όπως τον συμβουλεύει η Κρέουσα.

Η Zeitlin σωστά επισημαίνει ότι όλη η πλοκή του έργου περιστρέφεται γύρω από την «αμοιβαία ανησυχία της Κρέουσας και του Ίωνα να βρεθούν μεταξύ τους να συζητήσουν και να επιλύσουν (ή τουλάχιστον να προσπαθήσουν) τις συνθήκες της γέννησής του, γεγονός που επηρεάζει και τους δύο βαθύτατα, όχι μόνο με ουσιαστικούς και πολιτικούς όρους αλλά και με ψυχολογικούς όρους» (Zeitlin, 1989: 149).

Οι Σπουδές Φύλου, με εκπροσώπους όπως οι: Helen Foley, Nancy Rabinowitz, Froma Zeitlin, ασχολούνται με την αναπαράσταση των έμφυλων σχέσεων, με την αναπαράσταση δυναμικών αρχαίων ηρωίδων που με τη στάση τους διαψεύδουν τον δεδομένο για την εποχή παθητικό κοινωνικό ρόλο της γυναίκας ως αντικειμένου και ως «άλλου» προκαλώντας τη σκέψη του αθηναίου θεατή³, αλλά και με τα ζητήματα του φύλου, της ταυτότητας και του εαυτού. Σ' αυτήν τη θεώρηση θα προσθέσουμε την εξίσου ευθύβολη σκέψη της Foley, η οποία παρατηρεί ότι το μοτίβο που χρησιμοποιείται στον Ευριπίδη είναι «η τροποποίηση των παραδοσιακών ρόλων των φύλων με σκοπό τη συμβολική διερεύνηση ενός ευρύτατου συνόλου πολιτικών, θρησκευτικών και κοινωνικών θεμάτων» (Foley, 2001: 304), ενώ ταυτόχρονα θεωρεί ότι «η τραγωδία χρησιμοποιεί την έννοια του γάμου ως μεταφορά για την αστική ζωή και διερευνά συγκρούσεις του δημόσιου βίου μέσα από ιδιωτικές φιλονικίες» (Foley, 2001: 103).

Οι δύο σύγχρονες σκηνοθετικές αναγνώσεις στις οποίες αναφερόμαστε⁴, η *Άλκηστη* και ο *Ίων*, προσπάθησαν να ανταποκριθούν στον υφολογικό προβληματισμό αυτών των ανορθόδοξων έργων, μεταφέροντας με ανανεωτική διάθεση την πλοκή σε νεότερες εποχές, ενταγμένες σε πιο οικείες ατμόσφαιρες, απομακρυνόμενες από τα μεγέθη της τραγωδίας: η *Άλκηστη* ανεβασμένη σαν μεσαιωνικό χριστιανικό δράμα και ο *Ίων* σαν ψυχολογικό δράμα τοποθετημένο στον 19^ο αιώνα, σε αποικιοκρατικό κλίμα. Παρά τις μοντέρνες ερμηνείες, οι δύο παραστάσεις διαφοροποιούνται, καθώς ο *Ίων* του Φιλίππου είναι μια ξεκάθαρη φεμινιστική ανάγνωση, κάτι που δεν ισχύει για την *Άλκηστη* του Χουρμουζιάδη.

Το 1992 ο Νίκος Χουρμουζιάδης μετέφρασε και σκηνοθέτησε αυτό το αντιφατικό δράμα με το «διφορούμενο» τέλος, «που συνδυάζει το μοτίβο του θανάτου με πολλά κωμικά στοιχεία», σε μια παράσταση «χαμηλόφωνη και σαφώς οργανωμένη για κλειστό χώρο» [Ανυπόγραφο, (1992, Ιούλιος 10)]. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε τον θεματικό άξονα του έργου που παραπέμπει «σ' έναν οικείο μύθο: η προσφορά ενός προσώπου να θυσιαστεί, για να σωθεί από την απώλεια ένας άνθρωπος, οι τελευταίες επιθανάτιες ώρες του, η ταφή, και τέλος, η ανάστασή του παραπέμπουν εύλογα στα δρώμενα της Μεγάλης Εβδομάδας» [Ανυπόγραφο, (1992, Ιούλιος 14)] και στον χώρο της βυζαντινής-εκκλησιαστικής παράδοσης με στόχο την ανεύρεση μιας ισορροπίας μεταξύ των κωμικών και των δραματικών μερών του έργου.

³. Βλέπε ενδεικτικά Rabinowitz, N. (1993). *Anxiety veiled: Euripides and the traffic in women*, Ithaca: Cornell University Press.

⁴. Για τις δύο παραστάσεις βλέπε αναλυτικά: Θεοδωράνου, Ε. (2019). *Η κληρονομιά της μεταπολίτευσης: Θεατρικά σχήματα έρευνας στη Θεσσαλονίκη, 1975-2000*, (Διδακτορική διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σσ. 367-372 και σσ. 398-406.

Γενικά η παράσταση, την οποία παρακολούθησαν πλήθος κριτικών και στην Αθήνα, στο θέατρο της Ρεματιάς, άφησε πολύ θετικές εντυπώσεις για την τόλμη της, την ευρηματικότητα της και για την ιδιαίτερη σκηνοθετική ανάγνωση που κατατέθηκε από τον Χουρμουζιάδη, αρμόδιο μελετητή του Ευριπίδη⁵. Πιο συγκεκριμένα, η κριτική [Γεωργουσόπουλος, (1992, Δεκέμβριος 10)· Αθηναίος, (1993, Ιούλιος 25)· Παγκουρέλης, (1993, Ιούλιος 26)· Αθηναίος, (1993, Ιούλιος 30)· Τακόπουλος, (1993, Ιούλιος 30)· Τίγκιλης (1993, Αύγουστος 11)· Ανυπόγραφο, (1993, Αύγουστος 17)· Πολενάκης, (1993, Αύγουστος 29)] επικρότησε την ευρηματική σκηνοθεσία, την πρωτότυπη ισορροπία ετερόκλιτων υλικών και την τολμηρή υφολογική σύνθεση που συνταίριαξε στοιχεία και αναφορές από τη βυζαντινή εκκλησιαστική ατμόσφαιρα, από τα μεσαιωνικά μυστήρια, από το Κρητικό Θέατρο, από δυτικές γκραβούρες, μέσα σε μια αποκαλυπτική εικονοποιία, δημιουργώντας μια «ελεγεία θανάτου», όπως χαρακτήρισε την παράσταση ο Βάιος Παγκουρέλης, όπου «το “ευχάριστο” τέλος του έργου, μέσα από την προσέγγιση της παράστασης, και με τη σύνδεση που επιχειρείται με τον χριστιανικό μύθο, αποκτά και μια ολοκληρωμένη φιλοσοφική αντίληψη (σταύρωση-ανάσταση), ικανή να δώσει νόημα στο όλο κείμενο και το επακόλουθο θέαμα» [Παγκουρέλης, (1993, Ιούλιος 26)] (βλ. Φωτογραφία 1).

Το σύνολο των κριτικών επιδοκίμασαν τις δημιουργικές προτάσεις των συντελεστών, που υπηρέτησαν το σκηνοθετικό όραμα, όπως η Ιωάννα Μανωλεδάκη με το «καλαίσθητο συμβολιστικό σκηνικό και τα κοστούμια» και ο Κώστας Βόμβολος με την «εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και μελωδική μουσική [...] που παρέπεμπε στην μπαλάντα, στο μονοφωνικό και πολυφωνικό τραγούδι» [Ανυπόγραφο, (1993, Αύγουστος 17)]. Από την πρόσληψη της κριτικής συμπεραίνουμε ότι ο θίασος κινήθηκε «σε ρεαλιστικά πεδία, με ανάγκες ως επί το πλείστον χαμηλότενες» [Τίγκιλης, (1993, Αύγουστος 11)], γεγονός που δεν εκτιμήθηκε θετικά από κάποιους κριτικούς⁶, οι οποίοι δεν ήταν μάλλον σύμφωνοι με ανεβασματα τραγωδίας πιο εσωτερικά και πιο χαμηλόφωνα.

Δύο χρόνια αργότερα, ο θίασος της Θεσσαλονίκης επέστρεψε στο έργο του Ευριπίδη ανεβάζοντας μια από τις λιγότερο παιγμένες αρχαίες τραγωδίες, τον *Ιωνα*, άλλο ένα αμφίσημο δράμα του, σε συμπαραγωγή της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης» και του θιάσου του Λονδίνου Actors Touring Company, που διήυθνε ο ελληνοκύπριος σκηνοθέτης Νικ Φιλίππου.

Με θέματα όπως η αγωνία της ταυτότητας και η θέση της γυναίκας σε μια πατριαρχική κοινωνία, ο *Ιων* συνιστά μια αιρετική τραγωδία με αίσιο τέλος, «με αστυνομική πλοκή, μελοδραματική θεματολογία και ψυχαναλυτικές προεκτάσεις» [Ανυπόγραφο, (1994, Ιούλιος 11)], έναν προπομπό του σύγχρονου θεάτρου, μεταξύ κωμωδίας και δράματος. Η ανάγνωση του Φιλίππου θέλησε να προβάλλει τις αντιθέσεις που χαρακτηρίζουν το ίδιο το έργο, και κυρίως τη «βίαιη σύγκρουση ανάμεσα στη δημόσια εικόνα και τον ιδιωτικό χώρο των ανθρώπων, με τρόπο που θυμίζει τα έργα του νεότερου ψυχολογικού θεάτρου» (Φιλίππου, 1994). Ο σκηνοθέτης επιχείρησε να ανιχνεύσει «τον “οικείο” χαρακτήρα του έργου, τα μικρά του “μεγέθη”» σ’ αυτήν την «παράσταση δωματίου” για ολιγομελή θίασο», δικαιολογώντας μ’ αυτόν τον τρόπο την ένταξη των μελών του χορού στην βασική πλοκή του έργου (Φιλίππου, 1994). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αισθητική εικόνα της παράστασης, με τα πρόσωπα να θυμίζουν αποικιοκράτες ταξιδιώτες που ψάχνουν να βρουν τη νέα γη. Στον *Ιωνα* του Φιλίππου επιβεβαιώνεται η έννοια της πατριαρχίας, με την Κρέουσα να παρουσιάζεται ως μια θελκτική και παράλληλα ώριμη ύπαρξη και τον Ξούθο να προβάλλεται ως το πρότυπο του αρσενικού κυνηγού και εξερευνητή αποικιοκράτη του νέου κόσμου, ειδικά αν σκεφτούμε την επισήμανση του Simon Goldhill για τη σημασία της «πρακτικής του μπεριαλισμού του κράτους» στην πατριαρχική κοινωνία της αρχαίας Αθήνας (Goldhill, 2010: 516). Μπορούμε λοιπόν να

⁵. Ο καθηγητής κλασικής φιλολογίας στο ΑΠΘ, σκηνοθέτης, συγγραφέας και μεταφραστής Νίκος Χουρμουζιάδης ήταν αναγνωρισμένος διεθνώς ως σημαντικός μελετητής του Ευριπίδη. Μετά την εκπόνηση της διδακτορικής του διατριβής με τίτλο: *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the Scenic Space*, συνέχισε τη μελέτη του πάνω στο έργο του Ευριπίδη. Βλ. ενδεικτικά: Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (1974). *Σατυρικά*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας· και Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (1986). *Ευριπίδης σατυρικός*. Αθήνα: Στιγμή.

⁶. Ο Γεωργουσόπουλος, ο Πολενάκης, ο Τίγκιλης και η ανυπόγραφη κριτική στον *Ριζοσπάστη* θεώρησαν υποκριτική αδυναμία τους χαμηλούς τόνους των ηθοποιών.

υποστηρίξουμε ότι στην παράσταση ο Ξούθος παρουσιάζεται ως προστάτης και υπερασπιστής του «κράτους» αναπαράγοντας μ' αυτόν τον τρόπο τις υπάρχουσες δομές. Άλλωστε, η απόπειρα της σκηνοθετικής προσέγγισης που βασίζεται στη φεμινιστική ανάγνωση και σχετίζεται με ταξικά ζητήματα και ζητήματα ταυτότητας δεν μπορεί να μην εμπεριέχει και το ζήτημα του φύλου.

Η μετάφραση, σε «ύφος οικείο, σύγχρονο, καθημερινό» (Παπανδρέου, 1994), που έγινε από τον Νικηφόρο Παπανδρέου με την προοπτική της συγκεκριμένης σκηνοθετικής ανάγνωσης, ανέδειξε «πιο “ψυχολογικά” στοιχεία», προσεγγίζοντας με ρεαλισμό την ψυχολογία των ηρώων. Ο Απόστολος Βέττας δημιούργησε ένα ευρηματικό, σύγχρονο, αφαιρετικό, μεταλλικό σκηνικό, ενώ τα ανοιχτόχρωμα κοστούμια, αποικιοκρατικού χαρακτήρα, παρέπεμψαν στη βικτωριανή περίοδο (βλ. Φωτογραφία 2).

Το σύνολο των κριτικών, είτε συμφωνώντας με τη σκηνοθετική πρόθεση, είτε εκφράζοντας αντιρρήσεις, αναγνώρισε ότι εκπληρώθηκε ο αρχικός στόχος της, που ήταν να δώσει το βάρος στην ψυχολογική διάσταση των ανθρώπινων σχέσεων και να αποσιωπήσει τόσο το όποιο πολιτικό μήνυμα του έργου όσο και τα συνήθως «μεγάλα» μεγέθη της τραγωδίας. Ο Γιώργος Φράγκογλου [Φράγκογλου, (1994, Ιούλιος 28): Φράγκογλου, (1994)] και ο Χρήστος Αρνομάλλης [Αρνομάλλης, (1995, Ιούλιος 10)] αναγνώρισαν το γεγονός ότι η παράσταση πρότεινε μια σύγχρονη και πρωτότυπη ανάγνωση του μύθου του Ίωνα. Η Ελένη Βαροπούλου [Βαροπούλου, (1994, Οκτώβριος 23)] επεσήμανε ως βασική αρετή της παράστασης τη «σοφή κατανομή επικών αξιών και λυρικότητας, δραματικών κορυφώσεων και κωμικού μέσα σε μια λεπτή, ελκυστική φόρμα», ενώ ο Βάιος Παγκουρέλης και ο Λέανδρος Πολενάκης [Πολενάκης, (1995, Αύγουστος 27)] εξέφρασαν την αντίθεσή τους προς την προσαρμογή του θεάματος «σχεδόν σε παράσταση-δωματίου» [Παγκουρέλης, (1995, Μάρτιος 2)]⁷ και στην «εικαστική-ενδυματολογική προσέγγιση [...], η οποία επιβάλλει στην παράσταση ένα δραματικό-παρωδιακό ύφος, σαφώς αντίθετο από τον τραγικό χαρακτήρα του έργου» [Παγκουρέλης, (1995, Μάρτιος 2)].

Και οι δύο παραστάσεις λειτούργησαν εξίσου σε ανοιχτούς χώρους και στο κλειστό θέατρο «Αμαλία», γεγονός δηλωτικό για τον οικείο τρόπο με τον οποίο προσέγγισαν τα δράματα, ενώ και στις δύο προσεγγίσεις οι ηθοποιοί εκτός από τους ατομικούς ρόλους τους συγκρότησαν και τους αναγκαστικά μεικτούς χορούς των έργων. Είναι γεγονός ότι οι δύο παραστάσεις τοποθετούνται μέσα σε ένα νεωτεριστικό πλαίσιο και αποτελούν νέες σκηνικές προτάσεις από έναν θίασο έρευνας, αποκλίνοντας ερμηνευτικά από τα συνηθισμένα παραστασιακά προϊόντα του αρχαίου δράματος έως τότε. Την ίδια στιγμή πρέπει να σκεφτούμε τις δύο παραστάσεις και την ένταξή τους στο ρεπερτόριο της Πειραματικής Σκηνής μέσα στο πλαίσιο του ενδιαφέροντος που επέδειξε ο θίασος για τα έργα γυναικών συγγραφέων στη δεκαετία του '90 και την ευαισθησία του για θέματα χειραφέτησης του γυναικείου φύλου στη σύγχρονη δραματολογία. Μπορούμε να ισχυριστούμε επομένως ότι οι δύο παραστάσεις της Πειραματικής Σκηνής της Θεσσαλονίκης έχουν τη θέση τους στον κατάλογο των παραστάσεων που ανακινούν με τόλμη το πάντα ανοιχτό και επίκαιρο ζήτημα της σύγχρονης ερμηνείας του αρχαίου δράματος.

Βιβλιογραφία

- Αθηναίος, Π. (1993, Ιούλιος 25). *Η Άλκηστις* του Ευριπίδη. *Ελεύθερη Ώρα*.
Αθηναίος, Π. (1993, Ιούλιος 30). *Η Άλκηστις*. *Ημερησία*.
Ανυπόγραφο (1992, Ιούλιος 10). *Άλκηστις* στις “Γιορτές”. *Θεσσαλονίκη*.
Ανυπόγραφο (1992, Ιούλιος 14). *Άλκηστις* από αύριο στο “Θέατρο Κήπου”. *Θεσσαλονίκη*.
Ανυπόγραφο (1993, Αύγουστος 17). *Άλκηστις* με την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης». *Ριζοσπάστης*.
Ανυπόγραφο (1994, Ιούλιος 11). *Ίων* του Ευριπίδη στο Δάσος. *Θεσσαλονίκη*.

⁷ Η συγκεκριμένη κριτική βρέθηκε στο αρχείο της Πειραματικής και δεν έχει δημοσιευθεί σε κάποια εφημερίδα ή περιοδικό. Φαίνεται ότι έχει αποσταλεί από τον ίδιο τον συντάκτη στην Πειραματική Σκηνή.

- Αριστοτέλης (1940). *Περί ποιητικής* (Γαληνός Αλεξ., Μτφρ.). Αθήνα: Πάπυρος.
- Αρνομάλλης, Χ. (1995, Ιούλιος 10). Η Θεσσαλονίκη στον Πειραιά... *Θεσσαλονίκη*.
- Βαροπούλου, Ε. (1994, Οκτώβριος 23). *Ιων* του Ευριπίδη, με άγγλους ηθοποιούς, στη “Σφενδόνη”. *Το Βήμα*.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1992, Δεκέμβριος 10). Είδος μεικτό και νόμιμο. *Τα Νέα*.
- Ευριπίδης (2008). *Άλκηστις* (Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Μτφρ.). Αθήνα: Στιγμή.
- Ευριπίδης (2012). *Άλκηστις* (ερμηνευτική έκδοση Δανιήλ Ι. Ιακώβ). Τόμ. Α'. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Θεοδωράνου, Ε. (2019). *Η κληρονομιά της μεταπολίτευσης: Θεατρικά σχήματα έρευνας στη Θεσσαλονίκη, 1975-2000*. (Διδακτορική διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Ιστορία ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου* (Γ. Καλιφατίδης, Μτφρ.). Τόμ. 1. Αθήνα: Πλέθρον.
- Foley, H. P. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Φιλίππου, Ν. (1994). Σημείωμα του σκηνοθέτη. Στο πρόγραμμα της παράστασης: Ευριπίδης, *Ιων*. Θεσσαλονίκη: Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης».
- Φράγκογλου, Γ. (1994, Ιούλιος 28). Μια διαφορετική προσέγγιση. *Θεσσαλονίκη*.
- (1994). Και μετά πήγαν όλοι μαζί στην παραλία... *Εντευκτήριο*, 27, 117-118.
- Goldhill, S. (2010). Το κοινό της αθηναϊκής τραγωδίας. Στο P. E. Easterling, (Επιμ.). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (Ρόζη, Λ. και Βαλάκας, Κ. Μτφρ.-Επιμ.) (σ. 81-101). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- (2010). Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Στο P. E. Easterling, (Επιμ.). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (Λ. Ρόζη, και Κ. Βαλάκας, Μτφρ.-Επιμ.) (σ. 483-518). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Knock, B. M. W. (1964). *The heroic temper: studies in Sophoclean tragedy*. Berkeley: University of California.
- Παγκουρέλης, Β. (1993, Ιούλιος 26). Ευτυχής ελεγεία... *Ελεύθερος Τύπος*.
- (1995, Μάρτιος 2). Κριτική για τον *Ιωνα* του Ευριπίδη.
- Παπανδρέου, Ν. (1994). Δυο λόγια για τη μετάφραση. Στο πρόγραμμα της παράστασης: Ευριπίδης, *Ιων*. Θεσσαλονίκη: Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης».
- Πολενάκης, Λ. (1993, Αύγουστος 29). Ζητείται Ηρακλής. *Η Αυγή*.
- (1995, Αύγουστος 27). Γυναίκες του Ευριπίδη. *Η Αυγή*.
- Rabinowitz, N. (1993). *Anxiety veiled: Euripides and the traffic in women*. Ithaca: Cornell University Press.
- Τακόπουλος, Π. (1993, Ιούλιος 30). Πως κερδίσαμε απ' τη Θεσσαλονίκη τη Θεία Άλκηστι του Ευριπίδη χωρίς να χάσουμε τη Θεία Στοπ του Διαλεγμένου απ' το Γκαζοχώρι (σ. 34-35). *Πολιτικά θέματα*,
- Τίγκιλης, Μ. (1993, Αύγουστος 11). Συμπτώσεις μια διαδρομής. *Ένα*.
- Vernant, J.-P. (1963). Hestia-Hermès: Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs. *L'Homme*, 3 (3), 12-50.
- Χουρμουζιάδης, Ν. Χ. (1974). *Σατυρικά*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- (1986). *Ευριπίδης σατυρικός*. Αθήνα: Στιγμή.
- Zeitlin, F. I. (1989). Mysteries of identity and designs of the self in Euripides' 'Ion'. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 35 (215), 144-197.



Φωτογραφία 1. *Άλκηστη*, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», σκην. Νίκου Χουρμουζιάδη (1992). Νίκος Λύτρας, Έφη Σταμούλη, Χρήστος Αρνομάλλης, Ρούλα Μανισσάνου, Στέλλα Μιχαηλίδου. Φωτ. Βασίλης Μποζίκης.



Φωτογραφία 2. *Ίων*, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», σκην. Νικ Φιλίππου (1994). Γιάννης Μόχλας, Δημήτρης Ναζίρης, Ελένη Δημοπούλου, Στέλλα Μιχαηλίδου. Φωτ. Βασίλης Μποζίκης.

"Το έλεος σε έναν κόσμο απληστίας και το όνειρο για ισότητα
(Ευριπίδης - Σαίξπηρ)".

Ιωάννα Θέου

Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
joannatheou@yahoo.gr

Ο τραγικός ποιητής Ευριπίδης και ο ελισαβετιανός δραματουργός Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, με την ικανότητά τους να εισχωρούν στην ψυχή, στις σκέψεις και να αναγνωρίζουν τα πάθη των ανθρώπων και να τα φέρνουν στο φως, κατόρθωσαν να παρουσιάσουν την ανθρώπινη φύση σε όλο το μεγαλείο της αλλά και το αβυσσαλέο έρεβός της. Μέσα από τα έργα τους φανέρωσαν έναν σκληρό και απάνθρωπο κόσμο, όπου κυριαρχεί η ακόρεστη επιθυμία για δόξα, εξουσία και χρήμα και όπου ο άνθρωπος για τον άνθρωπο γίνεται λύκος και τα ευγενικά αισθήματα καταστρέφονται μαζί με το καλό και γενναιόδωρο άτομο (με εξαίρεση τις κωμωδίες¹ του Σαίξπηρ).

Στον κόσμο αυτόν, που οι δύο ποιητές παρουσιάζουν, ζητούμενο παραμένει το έλεος, ο ανθρωπισμός και η δικαιοσύνη καθώς τα όνειρα για αδερφοσύνη και ισότητα συντρίβονται ή εξακολουθούν να αποτελούν μια ουτοπία. Άνθρωποι ναυάγια, ίσκιοι του προηγούμενου μεγαλείου τους, αγνώριστοι και για τους ίδιους, κυριαρχούν στα έργα των δύο δημιουργών, σε μια δυστοπία, έναν γκρεμισμένο κόσμο, τον οποίο αρνούνται να αποδεχτούν και αναγκάζονται μοναχά να συμβιβαστούν με την νέα κατάσταση υπό τις απειλές, τη βία και την επιβολή των ισχυρών. Μοναδική τους καταφυγή, στην απόγνωση και στην κατάρρευση της ελπίδας τους για καλύτερες μέρες, η ικεσία, η επίκληση της επιείκειας, του ελέους και του ανθρωπισμού.

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, στη *Ρητορική* του, έλεος δεν δείχνουν οι αλαζόνες, όσοι πιστεύουν ότι δεν θα τους βρει κακό, όσοι δεν έχουν υποφέρει ή δεν έχουν οικογένεια. Έλεος, υποστηρίζει ο φιλόσοφος, πως δείχνουν οι μορφωμένοι, οι όμοιοι (σε ηλικία, κοινωνική θέση, κτλ...) και όσοι φοβούνται ότι μπορεί να πάθουν το ίδιο². Στα έργα των ποιητών, στον κόσμο αυτόν της αβεβαιότητας, της διαφθοράς και της επικράτησης της κακίας, μόνο οι χαρακτήρες με τυραννικές συμπεριφορές, οι "γνήσιοι" κακοί, που δεν δείχνουν μεταμέλεια για τις στυγνές πράξεις τους, παραμένουν άκαμπτοι και ανελεήμονες μπροστά στις συμφορές των συνανθρώπων τους.

Στον έμπορο της Βενετίας του Σαίξπηρ, ο Εβραίος έμπορος Σάυλοκ υποχρεώνεται να παραιτηθεί από το ομόλογό του, μόνο όταν ως ποινή ορίζεται η κατάσχεση της περιουσίας του και απειλείται με θανάτωση, για το εκδικητικό μένος με το οποίο, επίμονα, επιζητά την λίτρα κρέατος του Αντώνιου. Ούτε οι παρακλήσεις για έλεος, ούτε η παρέμβαση του Δούκα της Βενετίας, ούτε η προσφορά του Βασάνιου να πληρώσει τα διπλά ή και τα δεκαπλά για να παρατήρει την παράλογη και αφύσικη του απαίτηση ή τα πειστικά και ανθρώπινα επιχειρήματα της μεταμφιεσμένης Πόρσιας ως Κριτή Βαλτάσαρ, μπορούν να του αλλάξουν γνώμη. Το θρησκευτικό του μίσος για τον αλλόθρησκο Βενετό αντίπαλό του, και κυριότερα το συμφέρον - καθώς ο Αντώνιος δεν δανείζει χρήματα με τόκο, ζημιώνοντας τις τοκογλυφικές συναλλαγές του Σάυλοκ- αποτελούν τα κίνητρα για την ανελέητη απόπειρα εξόντωσης του χριστιανού ανταγωνιστή του.

¹. Ακόμα και σε αυτές δεν λείπει το σκοτάδι, και με μικρές αλλαγές στην πλοκή, εύκολα, θα μπορούσαν οι κωμωδίες να μετατραπούν σε τραγωδίες.

². Βλ. (e-book) στο 2ο βιβλίο της *Ρητορικής*, κεφάλαιο 8ο στο McKeon, R. (1941). *The basic works of Aristotle*. New York: Modern Library University of North Carolina, σσ. 4744-4747.

Η ρητορική ικανότητα της Πόρσιας, στον μονόλογο του ελέους, θα μπορούσε να λυγίσει και θεριό³. Όμως ο σκληρόκαρδος "δράκοντας" Σάυλοκ μένει παγερά αδιάφορος. Και η Πόρσια, σαν άλλη Μήδεια, θα καταφύγει όχι σε μάγια, αλλά στην εξυπνάδα της και σε νομικά τεχνάσματα για να σώσει τον Βασάνιο - Ιάσονά της και το φίλο του Αντώνιο⁴.

Σαν ηχώ της Πόρσιας, ακούγονται τα λόγια της Ισαβέλας στο *Με το ίδιο μέτρο* (σ. 50): "Δεν είναι επίσημο έμβλημα του μεγαλείου, / ούτε μονάρχη στέμμα, ούτε σπαθί εξουσίας, / ούτε ραβδί στρατάρχη, ή ράσο δικαστή, / που να τους πάει ωραία με χάρη, τη μισή / απ' όση δίνει το έλεος." Και όταν συνεχίζει να επιμένει πως "υπέροχο είναι να 'χεις δύναμη δράκου, αλλά 'ναι τυραννία να τη μεταχειρίζεσαι σα δράκος" (σ. 52). Τα επιχειρήματά της, όμως, δεν συγκινούν τον ανηλεή Άγγελο, ο οποίος υποστηρίζει πως με την απόδοση, της θεωρούμενης κατ' αυτόν δικαιοσύνης, δείχνει έλεος σε περισσότερους, αφού οι κακούργοι δεν θα προλάβουν να κάνουν και άλλα εγκλήματα. Μόνο που ο Άγγελος, υποκριτικά, ξεχνά ότι ο νόμος πρέπει να εφαρμόζεται για όλους το ίδιο, χωρίς εξαιρέσεις, και ότι όσοι βρίσκονται σε θέση ευθύνης και επιβάλλουν αυστηρά, αμείλικτα διατάγματα οφείλουν να είναι άμεμπτοι και όχι πιο διεφθαρμένοι από όσους, με τις αποφάσεις τους, καταδικάζονται. Στη θέση αυτή, της δοκιμασίας, που τον είχε αφήσει ο Δούκας της Βιέννης, ο Άγγελος γρήγορα φανερώνει τα αληθινά του χρώματα. Την προικοθηρία, την υποκριτική ευσέβεια και τον ψευτοασκητισμό του, διαδέχονται η λαγνεία, η κατάχρηση της εξουσίας και ο σαδισμός.

Η Ισαβέλα, που, αν και ούτε η ίδια εγκρίνει τις ενέργειες του αδερφού της, παρακαλά για τη ζωή του, εκβιάζεται από τον Άγγελο να ενδώσει στις ορέξεις του, με αντάλλαγμα την απελευθέρωση του Κλαύδιου. Αποφασιστικά δηλώνει πως δεν θα υποκύψει και ότι "η ξαγορά με το αίσχος κι η συγγνώμη η λεύτερη / είναι από χώρια σπίτια. Η δίκαιη η σπλαχνιά / κι η ντροπιασμένη η άφεση δε συγγενεύουν"(σ. 62).

Στην αναζήτηση της ευσπλαχνίας από τους Συγκλητικούς για να σώσει τη ζωή ενός στρατιώτη φίλου του, που υπηρέτησε γενναία την πατρίδα του, αλλά πάνω στην οργή του, για την προσβολή της τιμής του, σκότωσε κάποιον, στρέφεται και ο στρατηγός Αλκιβιάδης στο έργο του Σαίξπηρ *Τίμων ο Αθηναίος*. Τα λόγια του, για την αξία του στρατιώτη και την προσφορά του πέφτουν σε κουφά αυτιά και η κατάληξη είναι να εξοριστεί εφ' όρου ζωής και ο στρατηγός για την ανάμειξή του.

Η ενέργεια αυτή της Γερουσίας δεν μας ξαφνιάζει, σε μια Αθήνα που παρουσιάζεται διεφθαρμένη με πολίτες κόλακες, αγάριστους και άπληστους για χρυσάφι. Σε μια Αθήνα, που σύμφωνα με τα λεγόμενα του Α' Ξένου "πρέπει / να μάθει ο κόσμος στη σπλαχνιά του οικονομία, / τι πάνω απ' τη συνείδηση η διπλωματία" (σελ. 61). Μια Αθήνα, που ο Τίμωνας

³ Υποστηρίζει πως: "Η χάρη που 'χει το έλεος δεν επιβάλλεται, / στάζει σαν την γλυκιά βροχή απ' τον ουρανό / πάνω στο χώμα: είναι διπλά ευλογημένο· / βλογάει κι αυτόν που δίνει κι αυτόν που παίρνει: / είναι των κραταίων το κραταιότερο· ταιριάζει / του θρονιασμένου ρήγα πιο καλά απ' το στέμμα του· [...] αλλά το έλεος είναι πάνω απ' το σκηπτρούχο κύρος, / είναι μες στις καρδιές των βασιλιάδων θρονιασμένο, / είναι ιδιότητα του ίδιου του Θεού, / και η γήινη εξουσία μοιάζει πιο πολύ με θεία / όταν το έλεος συνοδεύει τη δικαιοσύνη. [...] με της δικαιοσύνης / την πορεία δε θα 'βλεπε κανείς μας σωτηρία: / για έλεος προσευχόμαστε, και η ίδια η προσευχή / διδάσκει όλους μας να ανταποδίδουμε / τις πράξεις μ' έλεος". Από το *Ο έμπορος της Βενετίας*, σσ. 103-104.

⁴ Στο έργο υπάρχουν αρκετές αναφορές στο μύθο της Μήδειας. Ο Βασάνιος, μιλώντας με τον Αντώνιο, πρώτα αναφέρεται στον πλούτο της Πόρσιας και μετά στην ομορφιά της και την αρετή της. Παρομοιάζει τα ξανθά μαλλιά της με το χρυσόμαλλο δέρας, το Μπελμόντο με την Κολχίδα και ταυτίζει τον εαυτό του και τους άλλους υπονήφιους μνηστήρες της με τον Ιάσονα και την εκστρατεία του. Και ο Γρατιανός, για να καυχηθεί στον Σολάνιο (στον Σαλέριο στο αγγλικό κείμενο): «Είμαστε Ιάσονες, πήραμε την προβιά», θα αναφωνήσει. Αξιοσημείωτη είναι και η παρέμβαση της Πόρσιας που, σαν από μηχανής θεός, τους σώζει από την απειλή του "δράκοντα" Σάυλοκ, (όπως και η Μήδεια είχε προστατεύσει και βοηθήσει τον Ιάσονα). Ο Βασάνιος, άλλωστε μοιράζεται και χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του μυθικού ήρωα : είναι αριβίστας, και αποδεικνύεται γρήγορα ορκοπάτης (στο δικαστήριο δηλώνει πως θα θυσιάζε τα πάντα, ακόμα και την γυναίκα του στον "διάολο" Σάυλοκ για να γλιτώσει τον Αντώνιο, και λίγο αργότερα θα χαρίσει στην Πόρσια/Βαλτάσαρ το δαχτυλίδι που είχε ορκιστεί στην γυναίκα του να μην αποχωριστεί παρά μόνο αν ήταν νεκρός). Η τελευταία αναφορά στον μύθο της Μήδειας γίνεται από τη Γέσικα, όταν συγκρίνει την νύχτα με εκείνη που η Μήδεια με τα μαγικά της βότανα ξανάνωσε τον Αίσονα. Ο χαρακτηρισμός "δράκοντα" θα ταιρίαζε στον Σάυλοκ, αφού σύμφωνα με τα λόγια του Σολάνιου: «Ποτέ δε γνώρισα / πλάσμα μ' ανθρώπινη μορφή τόσο σκληρό / και λιμασμένο να φάει άνθρωπο» (Στο ίδιο, σσ. 84-85).

εγκαταλείπει βιαστικά, με κατάρες, πληγωμένος από την καλοσύνη των πολιτών που, ψυχαμένη, νεκρώθηκε και επιζητώντας τη φιλανθρωπία πια στα θηρία.

Σύμφωνα με τον υπηρέτη του Τίμωνα, Φλάβιο, η αχαριστία των ψεύτικων, "βαμμένων" φίλων του αφέντη του και η γενναιοδωρία του, οδήγησαν τον Τίμονα στην καταστροφή. "Τον έριξε η καρδιά του η ίδια, τον αφάνισε / η καλοσύνη. Σπάνια, αλλόκοτη καρδιά: / το πιο τρανό της κρίμα η πιο πολλή ανθρωπιά. / Ποιος να φανεί λίγο άνθρωπος, ποιος πια τολμάει / όταν η γενναιοδωρία, / χάρη που φτιάνει θεούς, ανθρώπους τους χαλάει;"(σ. 82), αναρωτιέται ο Φλάβιος.

Ο Τίμονας εξάλλου, δεν είναι ο μόνος ήρωας που καταστρέφεται γιατί δείχνει ανθρωπιά. Ένα κοινό σημείο στα έργα του Ευριπίδη και του Σαίξπηρ είναι το έλεος που αγνοήθηκε από σκληρόκαρδες τυραννικές φύσεις ή το έλεος που δόθηκε και αποδείχθηκε καταστροφικό για τον φιλεύσπλαχνο άνθρωπο. Η Εκάβη έσωσε τον Οδυσσέα και εκείνος της το ξεπλήρωσε με το να εισηγηθεί το γκρέμισμα του Αστυάνακτα από τα τείχη της Τροίας, με το να πάρει για σκλάβο της την πρώην βασίλισσα και να αρνηθεί την βοήθειά του στην ικεσία της για αποτροπή της θυσίας της Πολυξένης στον τάφο του Αχιλλέα. Ο Κρέοντας χάρισε μια ακόμα μέρα στη Μήδεια με αποτέλεσμα να χάσει την κόρη του και τη ζωή του. Η Άννα δεν σκότωσε τον Ριχάρδο τον Γ', όταν της δόθηκε η ευκαιρία, αλλά, δίνοντας πίστη στα υποκριτικά λόγια του, κατέστρεψε και έχασε τη ζωή της μαζί με τις ζωές και άλλων αγαπημένων της προσώπων. Η Ανδρομάχη θα επισημάνει πως το καλό της όνομα την καταδίκασε να πέσει στα χέρια του γιου του φονιά του Έκτορα. Η Κλυταιμνήστρα, στην προσπάθειά της να πείσει τον αδίστακτο σύζυγό της να λυπηθεί την κόρη τους και να μην γίνει εχθρός του σπιτιού του, θα θυμίσει στον Αγαμέμνονα πως τον συγχώρεσε όταν δολοφόνησε το μωρό της και τον πρώτο της άνδρα και συγγενή του και πως υπήρξε ενάρετη, υπάκουη σύζυγος, που πάντα φρόντιζε για τα συμφέροντά του.

Ο κόσμος που μας παρουσιάζουν και οι δύο ποιητές φανερώνεται αδυσώπητος. Η καλοσύνη αντιπληρώνεται με αχαριστία και κατατρεγμό. Για το χρυσάφι και την εξουσία καταλύονται όλες οι αξίες και κανείς δεν μπορεί να νιώθει ασφαλής καθώς φίλοι και σύμμαχοι αποδεικνύονται εχθροί και τα ψεύτικα χαμόγελα των συγγενών κρύβουν μαχαίρια. Ένας κόσμος βυθισμένος στη σκληρότητα και το φόβο, όπου άκακα μωρά ή μικρά παιδιά είναι επίφοβα ως μελλοντικοί εκδικητές ή αποτελούν εμπόδια για τις φιλόδοξες βλέψεις προς το θρόνο και επιβάλλεται να εκλείψουν. Οι αξίες αντιστρέφονται από τη διαβρωτική επίδραση της φιλοδοξίας και της απληστίας, το κακό βαφτίζεται καλό, η προδοσία και το έγκλημα μετονομάζονται σε φιλία και ενδιαφέρον - για το συμφέρον του ισχυρού - · οι ηθικές αναστολές, η συνείδηση, η φύση η "γιομάτη γάλα ανθρώπινης στοργής"⁵ επικρίνεται ως αδύναμη και ελαττωματική, ενώ καλοσύνη είναι πια η αναληψία.

Σε αυτόν τον κόσμο, οι διαλυμένοι ήρωες μένουν να αναρωτιούνται, πως γέρασαν χωρίς να γίνουν σοφότεροι, πως δεν αντιλαμβάνονταν τι τους περιέβαλε, γιατί οι θεοί αδιαφόρησαν, έπαιξαν μαζί τους και τους κατέστρεψαν μεταβάλλοντας την ευτυχία τους σε συμφορά και γιατί δεν φρόντισαν να προστατέψουν τους ανθρώπους από τους αχρείους, βάζοντάς τους ένα σημάδι για να ξεχωρίζουν σαν τα κίβδηλα νομίσματα. Στην άρνηση του ελέους και στην παράλογη πορεία της ανθρωπότητας, η οποία αποδεικνύεται χειρότερη και από τα άγρια θηρία, οι ήρωές μας αναλογίζονται αν φταίει η αγωγή ή φύση του ανθρώπου για τις επιλογές του και ψάχνουν απελπισμένα να βρουν την απάντηση στο από τι είναι φτιαγμένοι οι σκληρόκαρδοι άνθρωποι.

Κανένα έλεος δεν δείχνουν οι ισχυροί στον άμαχο πληθυσμό. Η εξουσία επιβάλλεται με δολοφονίες παιδιών, βιασμούς γυναικών και παραδειγματική τιμωρία ή βία κατά των ηλικιωμένων. Και δεν μπορούμε να μην αναρωτηθούμε αν όλοι οι τύραννοι ή οι στυγνοί ηγεμόνες ακολουθούν τη συμβουλή που είχε δώσει ο Κλέωνας στους Αθηναίους : να μην

⁵. Λόγια της Λαίδης Μακμπέθ για το δισταγμό του άνδρα της στο να προχωρήσει στη δολοφονία του βασιλιά Ντάνκαν. Στο Σαίξπηρ, Ο. (2009). *Μακβέθ* (Β. Ρώτας, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα, σ. 33.

ξεγελαστούν "από τους θανάσιμους εχθρούς της αυτοκρατορίας: το έλεος, τη γοητεία των λόγων και τη γενναιοδωρία της δύναμης" (Murray, 1913: 109)⁶.

Οι ισχυροί και οι λακέδες τους αποδεικνύονται μικρόψυχοι. Δεν μπορούμε να ξεχάσουμε πως οι Κήρυκες για να πουλήσουν εκδούλευση στα αφεντικά τους είναι οι πιο απηνείς δώκτες. Ο Κήρυκας του Ευρυσθέα δεν διστάζει να ρίξει στο χώμα και να σύρει τον ικέτη γέρο-Ιόλαο, ενώ και ο, υποτιθέμενα πονετικός, Ταλθύβιος σέρνει τις αιχμάλωτες Τρωάδες στα πλοία, στερώντας τους και την ελευθερία της επιλογής να καούν μαζί με την πόλη τους. Στον *Ηρακλή Μαινόμενο*, η Ίριδα - πειθήνιο όργανο της τυφλής εκδίκησης της Ήρας - είναι πολύ πιο μανιασμένη από τη θεά Λύσσα που, συμπάσχει και συμπονά τον ήρωα για το καλό που έχει προσφέρει, και αθέλητα, μόνο επειδή υποχρεώθηκε, τον βυθίζει στην τρέλα. Στον *Βασιλιά Ιωάννη*, όμως, βλέπουμε τον Χούμπερτ να μην μπορεί να τυφλώσει και σκοτώσει τον νεαρό πρίγκιπα Αρθούρο και στον *Ριχάρδο τον Γ΄*, τον Μπάκινγχαμ να διαφοροποιείται και να στρέφεται κατά του Ριχάρδου, μετά την δολοφονία των πριγκίπων⁷.

Οι ανίσχυροι ικετεύουν για τη ζωή τους ή και για τη ζωή των δικών τους, για βοήθεια ώστε να τους επιτραπεί να θάψουν τους νεκρούς τους ή και για θάνατο αντί για ατίμωση και με λύπη τους διαπιστώνουν πως δεν υπάρχει κανείς να τους συντρέξει. Όπως θα αναφέρει και ο Χορός στη Μήδεια: η "συμπόνια εξαφανίζεται όταν κάποιος πέφτει". Και οι ήρωές μας θα ανακαλύψουν πως οι αληθινοί φίλοι στις δυσκολίες φαίνονται, όταν όλοι οι άλλοι σε εγκαταλείπουν. Τότε οι ήρωές μας θα δουν καθαρά και θα μιλήσουν με σοφία για τα ανθρώπινα. Αρκεί να θυμηθούμε τον Βασιλιά Ριχάρδο τον Β΄ και τον Ληρ. Μετά την πτώση τους έγιναν άνθρωποι, έφυγε το πέπλο που θόλωνε την κρίση τους. Ο Ληρ, μισότρελος από τον πόνο της αχαριστίας και της αδικίας, θα διαπιστώσει το μηχανισμό της εξουσίας και την ανισότητα στην απόδοση της δικαιοσύνης που δεν είχε προσέξει ή αγνοούσε όσο κυβερνούσε⁸.

Όπως έγραψε και ο Gilbert Murray, για τις *Τρωάδες* - αν και θα μπορούσε να ισχύει και για άλλα έργα - : είναι ένας "κόσμος που τον καταπίνει η νύχτα", δεν υπάρχει δόξα, αλλά ντροπή και τύφλωση⁹. Και επισημαίνει πως στα έργα του Ευριπίδη, και ειδικά στην *Εκάβη*, η "καταπίεση γεννά την εκδίκηση και η εκδίκηση είναι πιο απαίσια από την αρχική καταπίεση"¹⁰.

Μόνο αν θυμηθούμε την αλλαγή στον χαρακτήρα της ικέτιδας Αλκμήνης, από το μίσος, όταν στα χέρια της πέφτει ο Ευρυσθέας. Την μετατροπή της Εκάβης από ηλικιωμένης γυναίκας που χρειάζεται να την υποβαστάζουν σε εκδικητή - τιμωρό, όταν μαθαίνει την προδοσία του φίλου και συμμάχου της, ο οποίος για το χρυσάφι δολοφόνησε τον μικρότερό της γιο που είχε υπό την προστασία του. Την οργή και το μίσος της Ταμόρας για τον Τίτο Ανδρόνικο που τη μεταμορφώνει σε τέρας που στρέφεται κατά δικαίων και αδικών με στόχο να εξαφανίσει όλη την οικογένειά του. Η ικέτισσα Ταμόρα - που παρακαλούσε για έλεος τον εχθρό της Τίτο, να λυπηθεί και να μην θυσιάσει τον πρωτότοκό της, που αγωνίστηκε για την πατρίδα του, ώστε να εξευμενίσει τους νεκρούς πολεμιστές της Ρώμης -, όταν θα αποκτήσει δύναμη και εξουσία, και οι ρόλοι θα αντιστραφούν, δεν θα ξεχάσει την ατίμωση και τον αλύγιστο χαρακτήρα του Τίτου και θα μετατραπεί σε βάρβαρη, ξεχνώντας όλες τις αξίες του ανθρωπισμού¹¹.

⁶ Μετάφραση της υποφαινόμενης.

⁷ Μόνο που δεν είμαστε σίγουροι αν είναι η αποστροφή της φρικιαστικής πράξης που τον κάνει να εναντιωθεί ή αν οι φόνοι των παιδιών αποτελούν έναν επιπλέον λόγο στη δυσαρέσκειά του, μαζί με την κομητεία του Χέρφορντ που του έταξε ο Ριχάρδος και δεν του έδωσε και του φόβου του να μην εκτελεστεί, όπως ο Χάστιγξ.

⁸ Και θα αναφωνήσει: "Μπορεί να ιδεί κανείς πώς πάει ο / κόσμος χωρίς μάτια. [...] Έχεις δει / μαντρόσκυλο να γαβγίζει ζητιάνο; [...] Και να τρέχει ο φουκαράς κι ο σκύλος να τον κυνηγάει. / Ε, τότε είδες την επίσημη εικόνα της εξουσίας." Και θα παραδεχτεί: "Ανάμεσα απ' τα τρύπια ρούχα ξεπροβάλλουν / κι οι πιο ψιλές κακίες· φορέματα και γούνες / τα κρύβουν όλα. Ντύσε το έγκλημα με θώρακα / χρυσάφι, κι έσβησε η σκληρή του νόμου λόγχη, / χωρίς να το πειράξει. Ντύσε' το με κουρέλια, /κι ένας τζουτζές μ' ένα άχυρο το τρύπησε". Από τον *Βασιλιά Ληρ*, σσ. 138-139.

⁹ Σε μετάφραση της υποφαινόμενης, σσ. 130-1.

¹⁰ Ό.π. σ. 187.

¹¹ Ο γιος της Δημήτριος την προτρέπει να ελπίζει σε μια ευκαιρία για να εκδικηθεί. Χαρακτηριστικά λέει: "Για τούτο πάρε' το απόφαση, / κυρά· και μόνον έλπιζε πως οι ίδιοι αυτοί οι θεοί / που οπλίσαν τη βασίλισσα της Τροίας μ' ευκαιρία / να πάρει κοφτερήν εκδίκηση απ' τον τύραννο / τον Θράκα στην σκηνή του, ίσως βοηθήσουν την Ταμόρα, / των Γότθων τη βασίλισσα [...] να πάρει πίσω το αίμα της απ' τους εχθρούς της". [Σαίξπηρ, Ο. (2009).

Εκτός από τις ικεσίες για ζωή ή θάνατο (όπως στην περίπτωση της Λαβίνιας για να γλιτώσει την ντροπή και τον ατιμασμό), υπάρχουν και οι ικεσίες για αποτροπή πολέμου και ειρήνευση. Η Βολούμνια - σε μια σκηνή που μας φέρνει συνειρμικά στο νου την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* - θα προσπαθήσει και θα πετύχει, με τη βοήθεια της νύφης της και του εγγονού της, να αλλάξει τη γνώμη του εξόριστου Κοριολανού και να τον εμποδίσει να επιτεθεί στην πατρίδα του¹².

Σύμφωνα με τον Gilbert Murray (σελ. 164), ο Ευριπίδης από το 415 π.Χ. και μετά, αλλάζει την προσέγγισή του στα έργα του, δίνοντας έμφαση στο γεγονός ότι η εκδίκηση δεν βγάζει πουθενά και πως οι άνθρωποι πρέπει να ζουν ειρηνικά με συγχώρεση. Το ίδιο θα παρατηρήσουμε να συμβαίνει και με τον Σαίξπηρ όσο ωριμάζει δραματικά (τουλάχιστον στις κωμωδίες του ή στα επονομαζόμενα "προβληματικά" έργα του). Εξάλλου μόνο στις κωμωδίες οι εξόριστοι θα μπορούσαν, με ευκολία, να πάρουν πάλι πίσω το βασίλειό τους από τους μετανοημένους αδικητές τους και οι κατατρεγμένοι να τους συγχωρήσουν και να συνεχίσουν να ζουν μαζί τους αρμονικά. Η επιλογή της μεταμέλειας των κακών χαρακτήρων στον Σαίξπηρ, είναι μια αλλαγή απότομη, που μοιάζει ψεύτικη, σαν ένας από μηχανής θεός που εισάγεται για να δοθεί ένα ευχάριστο τέλος και να μην οδηγηθεί το έργο σε μια αιματοχυσία. Και είναι κυρίως σε αυτά τα έργα της συμφιλίωσης που οι ήρωες ονειρεύονται και μιλούν για την ιδανική πολιτεία και για την ισότητα ανάμεσα στους ανθρώπους.

Στις *Φοίνισσες* η Ιοκάστη, στην αποτυχημένη προσπάθειά της να φιλιώσει τους γιους της και να αποφύγει τον πόλεμο, συμβουλεύει τον Ετεοκλή να εγκαταλείψει την Φιλαρχία και να προτιμήσει την ισότητα¹³.

Ο Γονζάλος, στη δική του εκδοχή του ιδανικού βασιλείου, που φαντάζει ουτοπικό και ξεκινά με το παράδοξο να έχει τον ίδιον βασιλιά, αλλά να είναι αβασίλευτο, ονειρεύεται μια πολιτεία ανάποδη, με τα πάντα κοινά και έναν λαό «άκακο»¹⁴.

Και η Ελένη του Ευριπίδη (σελ. 103) αποφαινεται:

Πάντα

μισεί ο θεός τη βία και προστάζει

ν' αποκτούν όλοι δίκαια τ' αγαθά τους.

Τίτος Ανδρόνικος (Β. Ρώτας & Β. Δαμιανάκου, Μτφρ.) Αθήνα: Επικαιρότητα, σελ. 27]. Η αναφορά αυτή μας παραπέμπει στην *Εκάβη* του Ευριπίδη, καθώς στον Σενέκα δεν υπάρχει καν η ιστορία της εκδίκησης κατά του Θράκα βασιλιά Πολυμήστορα και στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου – συχνή πηγή του Σαίξπηρ – δεν υπάρχει η λέξη «σκηνή» αλλά η λέξη «παλάτι» (palace). Στο έργο του Οβιδίου (βιβλίο 13ο) η Εκάβη επισκέπτεται το παλάτι του Πολυμήστορα και τον τυφλώνει. Βλ. στο (Ovid, 1958: 370). Η λέξη "σκηνή" στο έργο του Σαίξπηρ μας φανερώνει πως, μάλλον, είχε διαβάσει την *Εκάβη* του Ευριπίδη. Άλλωστε θα δούμε στην πλοκή τον συντριμμένο Τίτο να ταυτίζεται με την Εκάβη και την εκδίκησή της. Την άποψη πως πηγή του *Τίτου Ανδρόνικου* αποτέλεσε η *Εκάβη* του Ευριπίδη έχουν υποστηρίξει και άλλοι μελετητές (οι: George Stevens, J.A.K. Thompson, J.Churton Collins και Emrys Jones) βλ. και στο (Showerman, 2009: 109-140), ενώ ενδιαφέρον έχει και η σύγκριση που γίνεται από την Tanya Pollard στον θρήνο της Εκάβης και το πένθος του Άμλετ. Βλ. στο (Pollard, 2012:1060-93).

¹². Το γονάτισμα της μητέρας του, της γυναίκας του και του μικρού γιου του και τα λόγια τους λυγίζουν τον Γάιο Μάρκιο Κοριολανό. Σε αντίθεση, η Ιφιγένεια, η οποία αγωνίζεται για την ζωή της, και ο σωπηλός Ορέστης, που ικετεύει μαζί της, δεν συγκινούν τον Αγαμέμνονα. Ο γιος του Κοριολανού, πάλι, σαν μικρό αντίγραφο του, υψώνει ανάστημα και δηλώνει πως θα το σκάσει, θα μεγαλώσει και θα αντιμετωπίσει τον πατέρα του, αν στραφεί εναντίον τους και ενάντια στην Ρώμη.

¹³. Τον παροτρύνει και τον ρωτά: «Γιατί ποθείς τόσο / την πιο κακιά θεά, τη Φιλαρχία; / Όχι είναι άδικη θεά / σ' ευτυχημένα σπίτια και πόλεις μπεινοβγαίνει / φέρνοντας χαλασμό κι εσύ έχεις τέτοια / μανία γι' αυτήν; Καλύτερα, παιδί μου, / να στέργεις την ισότητα που ενώνει / τις πολιτείες, τους φίλους, τους συμμάχους; / γιατί 'ναι μες στη φύση των ανθρώπων / να τήνε δέχονται, μα το παραπανίσιο / πάντα θα στέκει ενάντιο στο πιο λίγο / και θα το πολεμά. Η ισότητα έχει βάλει σταθμά και μέτρα στους ανθρώπους [...] Και το περίσσιο / το βίος τι να 'ναι; Μοναχά μια λέξη / στους φρόνιμους αρκούν όσα τους φτάνουν.» Από τις *Φοίνισσες*, σσ. 75-77.

¹⁴. Ο Γονζάλος λέει για την φανταστική πολιτεία του: «Στην πολιτεία μου θα τα 'κανα όλα ανάποδα: / δε θα δεχόμουνα καμιάς λογής εμπόριο / αρχές, ούτε να λέγεται: τα γράμματα άγνωστα / τα πλούτη, η φτώχεια, δούλοι, τίποτα: [...] άχρηστα τα μέταλλα, [...] εργασία / καμιά: [...] βασιλικά εξουσία καμιά - [...] Όλα κοινά θα τα παρείχε η φύση, δίχως / ιδρώτα ή κόπο· προδοσίες, απάτες, αίματα, / σπαθιά, κοντάρια και κανόνια, / ή χρεία για ό,τι / μηχανήματα άλλο δε θα είχα· η φύση μόνη της / θα τα 'δινε όλα πλούσια κι άφθονα και θα 'τρεφε / τον άκακον λαό μου. [...] Θα κυβερνούσα τόσο τέλεια, κύριε, που / θα ξεπερνούσα τον χρυσόν αιώνα. Από την *Τρικυμία*, σελ. 52.

Ας μη ζητάει κανείς άδικα πλούτη.
Ο ουρανός κι η γης είναι για όλους
και πρέπει μες στο σπίτι του καθέννας
τα καλά να συνάζει, όχι το ξένο βιος
στανικά να κλέβει.

Όλοι οι φιλόσοφοι στο διάβα των αιώνων δεν έχουν καταφέρει να προτείνουν μια ιδανική πολιτεία και διακυβέρνηση που να μπορεί να εφαρμοστεί. Και ίσως η ανθρώπινη φύση και οι μικροκακίες της και οι τερατωδίες της να είναι εκείνες που κάνουν τον Πρόσπερο να φέρνει την Μιράντα στην πραγματικότητα, περιορίζοντας τον ενθουσιασμό της για τα "όμορφα πλάσματα" και τον "εξάισιο νέο κόσμο / που μέσα του έχει τέτοιο λαό" (*Τρικομία*, σ. 108). Καθώς η σοφία του Πρόσπερου τον κάνει να γνωρίζει πως ο κόσμος αυτός είναι νέος για την κόρη του, αφού της λείπει η εμπειρία ζωής και απογοητεύσεων από τους συνανθρώπους της. Κι όμως παρά τις διανεύσεις οι άνθρωποι δεν μπορούν να μην ονειρεύονται την Αρκαδία τους, έναν χρυσό αιώνα ή μια αρμονική συνύπαρξη που, ίσως μόνο στο δάσος του Άρντεν του *Όπως σας αρέσει* κατορθώθηκε.

Βιβλιογραφία

- Ευριπίδης (1992). *Ελένη* (Τ. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Κάκτος.
Ευριπίδης (1992). *Φοίνισσες* (Τ. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Κάκτος.
McKeon, R. (1941). *The basic works of Aristotle*. New York: Modern Library University of North Carolina.
Murray, G.(1913). *The age of Euripides*. London: Oxford University Press.
Ovid (1958). *The Metamorphoses* (H. Gregory, Trans.). New York, The Viking Press.
Pollard, T. (2012). What's Hecuba to Shakespeare?. *Renaissance Quarterly*, 65 (4), 1060-1093.
Showerman, E. (2009). "Shakespeare's Many Much Ado's: Alcestis, Hercules, and Love's Labour's Wonne". *Brief Cronicles Issue, 1*, 109-140.
Σαίξπηρ, Ο. (2009). *Βασιλιάς Αηρ* (Β. Ρώτας, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Σαίξπηρ, Ο. (2009). *Μακβέθ* (Β. Ρώτας, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Σαίξπηρ, Ο. (2009). *Με το ίδιο μέτρο* (Β. Ρώτας, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Σαίξπηρ, Ο. (2009). *Ο Έμπορος της Βενετίας* (Ρώτας, Β. & Δαμιανάκου, Β. Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Σαίξπηρ, Ο. (2009). *Τίμων ο Αθηναίος* (Β. Ρώτας, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Σαίξπηρ, Ο. (2009). *Τίτος Ανδρόνικος* (Ρώτας, Β. & Δαμιανάκου, Β. Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
Σαίξπηρ, Ο. (2009). *Τρικομία* (Β. Ρώτας, Μτφρ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.

Challenges of Adaptation: Ajax as Ashwathaman

Balakrishna BM Hosangadi

**Dr. Associate Professor, Department of PG Studies and Research in Kannada, Government College
Kasaragod 671123, Kerala, India**

bk.hosangadi@gmail.com, bm.hosangadi@gmail.com

Introduction

Kannada, a language belonging to the Dravidian family and having the classical status with the antiquity of 2000 years, began to infuse, adapt and translate Greek Tragedies in the first phase of the last century. The period had witnessed world wars 1914-1918 and 1939-45, Indian struggle for political freedom and social equality, the regional movement for the revival of the native languages and the literary reawakening called Navodaya, arrival of new English education, setting up of printing presses etc. At this juncture, Kannada found its literary and cultural leader in B. M. Srikantia (1884-1946), a professor by profession and a prolific writer by passion.

Sri was a royalist, classicist and modernist. As a royalist he translated poem like Rule Britannia as 'AaLau Britannia' (Sri, 2002: 75-76), a poem praising the rule of British, as a classicist he penned 'Ashwathaman' (1929), an adaptation of the Greek Tragedy Ajax, as a Modernist, he scripted 'English Geethagalu' (1921), a collection of translations and adaptations of English poems. English Geethagalu is considered as announcing the birth of the New Age in Kannada literature.

Greek and Sanskrit drama

The word widespread in Kannada for drama is Nataka. Natya is quite commonly used for both drama and dance in Sanskrit. Commentators like Bharata, Dhanika and Dhanajaya have explained ten varieties of dramas- Dasha Rupakas. Even though there are some points of resemblances found with those of the Greek dramas, on closer scrutiny it will appear to be significantly different. Similarities like Worship-Aradhana, Based on Epics- based on Mahakavyas, Values- Neeti, Incarnation- Avatar, Mimesis-Bhavanukeerthana, Catharsis-Rasa -could be traced. Greeks laid emphasis on action and Indians on narration. 'For Aristotle, the power of tragedy is felt without representatives and actors. Indian Dramas generally depend on dance, song and instrumental music. The Chorus of the Greek tragedy is substantially different from Indian drama. A mimicry of the exploits of Gods, the Asuras, and Kings as well as of householders in this world, is called drama. This description seems to fall in a line with Cicero's view that drama is a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth. Aristotle considered art in general as imitation' (Ghosh, 1951: XLII to XLIV).

Greek plays are different from Sanskrit as both have developed in diverse socio-cultural backgrounds. Homer and Vyasa are epic poets who provided rich resources for the playwrights. The relationship between Epics and Plays are quite interesting as the latter might have been developed out of the former. Bharata and Aristotle were the commentators who defined drama by penning Natyasastra and Poetics respectively. Aristotle explained the concept of Mimesis, Tragic plays, Catharsis as Bharatha narrated Anukarana, Roopaka and Rasatatva. "To Aristotle drama means a plot and it is the first principle of drama. Plots create questions in the minds of the audience. There must be a beginning, middle and end to the drama. There will be syllogism (a deductive scheme of a formal argument consisting of a major and a minor premise and a conclusion) as a base to the plot. Tragic plays were seen in the 4th century B.C and Aeschylus, Sophocles and Euripides had written tragedies. Later emerged Shakespearian Tragic plays in 16th century England. Conflicts are the basics of Greek plays, but the absence of conflicts may

be seen in Sanskrit plays. History, Myths and fiction are the three genres during Aristotle. Bharatha has not given stress on logic as in Greek” (Kurthakoti, 1987: 5-10). As per Bharatha, Drama is for civilizing the people and it imitates the three worlds- Bhaavaanukeerthanam. The missing part in the Sanskrit drama is the conflict, whereas Greek drama depicts a God-human conflict. Devine -human relationship is much balanced In Samskrit drama. In plot narration, logic is missing in Sanskrit. There is no alternative to Irony in Sanskrit drama.

In the beginning, Kannada drama was highly influenced by Sanskrit. Translations of Sanskrit plays could be seen. In the earlier years of the last century Shantha Kavi, Bellave Narahari Shastri, Nanjanagud Srikanta Shastri began to write original Kannada plays using mythic sources and following Sanskritic tradition. Invocation of the gods at the beginning and summarising the plot in a sentence at the end, selecting Noble hero and majestic are part of these plays. Clown character has been infused into the plot. Play becomes pillow advice or Kantha Samhita. The message was- God graces the good and punishes the bad. Many of the plays were for moral teaching. In these circumstances, B.M.Sri’s Ashwathaman becomes a trendsetter drama in Kannada (Rao, 2012: 24-25). Rao, Sheshagiri L.S. (2012). ‘‘Kannada Natakagala Vastu: Aithihasika mattu Pauranika’’ in G.S. Shivarudrappa (eds.), Kannada Nataka Parampre mattu Prayoga. Bengaluru: University of Bengaluru. Rao terms Ashwathaman as an independent work even though based on Ajax.

Ajax of Homer and Sophocles

Most of the tragedies in Athens in the fifth century BC echoed incidents in the ‘Trojan War’ and Epic cycles. Stories of Oedipus and the royal house of Thebes were narrated and re narrated. Certain stories are said to be narrated by Homer. ‘Heroic age’ has some relevance to tragedy. There is a clear distinction between the hero of epic (i.e. the Homeric heroes) and the ‘tragic hero’. “Primitive epics, such as Homer’s Illiad and Odessey, were thought to be somehow closer to the ‘real thing’; they seem to have arisen spontaneously out of the folk culture of the worlds they depict, and appear ‘absolutely national and factual’. ‘Artistic’ epics, such as Vergil’s Aeneid or Milton’s Paradise Lost, are by contrast more obviously and self – consciously ‘fictional’” (Collits, 2007: 5).

Ajax plays a key role in Iliad by Homer and in the Epic Cycle and he is known as Telamonian Ajax, Greater Ajax or Ajax the Great. In Homer's Iliad, he is termed as of great figure and the tallest and strongest of all the Achaeans and next to Achilles. The centaur Chiron trained him when Achilles was being trained. Ajax is the most cherished warrior in Agamemnon's army apart from Achilles and Ajax is not as cunning as Odysseus. Ajax is not injured in any of the wars narrated in the Iliad and he does not obtain any support from any of the gods. He is the most courageous personality and has a duel with Hector which was called a draw. The Duel ends without a winner and they have to exchange gifts. In another duel, Hector is able to disarm Ajax with the favour of Zeus. When Achilles refused to fight, Ajax tried to convince him but does not succeed. Hector tried to steal the body of Patroclus but Ajax fought back. Ajax is alive and well as the Iliad comes to a close. After the death of Achilles, Odysseus and Ajax come forward to claim the magical armour of Achilles. The competition was held for the armour in which Odysseus. Furious Ajax falls upon his own sword.

Sophocles’s Ajax is a brave man of the traditional type and a man of action and honour. He was considered as next to Achilles among the Greeks. When Achilles died, Ajax and Odysseus claimed for his armour. The competition for the armour was held and it was won by Odysseus. Infuriated Ajax outbreaks at the leaders of the Greeks. Athene, the Goddess of wisdom and warfare wiles him by replacing cattle and sheep, which he bloodsheds thinking they are his enemies. “The chorus and Tekmessa (his wife) bring him to his senses. When he realizes the truth, he is greatly ashamed and debates his future. He appears to accept his wife’s pleas to live with his grief and shame, to submit himself to the gods and the leaders of the Greeks, but after a moving soliloquy falls on his sword. His body is found by Tekmessa and the chorus, who communicate the bad news to Ajax’ brother (Teukros). The second half of the play deals with

the burial of the hero, since Menelaos and Agamemnon, the leaders of the Greeks and Ajax' great foes, forbid the burial of one who took arms against his own side. In a pair of debates, Teukros reminds the Greeks of Ajax' great exploits, and finally, Odysseus takes his enemy's side and insists that Ajax be buried with proper honours" (Storey, 2005: 251).

Though Sophocles' Ajax is categorically Homeric in terms of motivation and in content, it is also significantly post- Homeric. Sophocles highlights the space between his own Ajax and Homer's. Tragic heroes are more problematic forms of the heroic figures they remember. Characters of the heroic age were replaced by tragic heroes in tragedies with new cultural backgrounds. "One significant cultural phenomenon that separates the writing of the Illiad (in about 800 BC) from works such as Sophocles' most 'Homeric' play Ajax (in the fifth century BC) is the practice of Hero cults. These cult worships ritualistically honoured such legendary heroes as Ajax, who became a cult figure on his native island of Salamis. The First half of Sophocles' play narrates Ajax disgrace and subsequent suicide; the second describes the debates among the Greek chieftains over his body culminating in formal recognition of his great achievement at Troy. The play might even be read as a dramatic narrative that tells how Ajax's imagined exploits on the plains of Troy were at first negated by the contemptible and petty behaviour that characterized his demise, but then with his death eventually subsumed into history, memorialized and monumentalized. The intertextual implications of this reading raise questions both of literary form and cultural change (Collits, 2007: 7-8)".

Tragic Plays in Kannada: A pressure within?

An article 'A Tragic Ravana' (Sri, 2002: 793-914) written by B.M.Sri as early as 1923, had fastidiously traced the tragic character of Ravana in Nagachandra's (11th C. A.D.) Ramachandra Charita Purana. Then Sri penned Gadayuddha Natakam (1926) which is an independent tragic play carved out of the epic poetry Sahasa Bheema Vijaya of poet Ranna (9thC. A.D.), Ashwathaman (1929) which is an adaptation of Sophocles' Ajax and Parasikaru (1935) which is a translation of Aeschylus' Persians.

B.M. Sri's speech on Rudranataka or Tragic plays delivered at Mysore Prantha Samithi on 1.2.1941 has a historical significance in terms of the evolution of the new genre in Kannada. Later the speech was included in the book called Kannadigarige Olleya Sahitya Bhaga 1. It is recorded that he also gave examples of Aeschylus' Persians (Parasikaru), Euripides Bacchae, Shakespeare's King Lear, Ibsens' A dolls house. He briefly pointed out the Kannada tragic dramas like Gadayuddha Nataka, Ashwathama, Parasikaru, Antigone, Soothrada Gombe, Mandodari, Sohrab and Rustum at the end of the speech.

According to Sri, Tragedies are very rare in Sanskrit and Kannada. It is the notion in our people that death cannot be shown on the stage and drama cannot be ended in an inauspicious way. But now these kinds of dramas are coming to us in either translated or self-imagined form. Sri had studied the Greek Tragedy in a thorough manner as his article gives a detailed account of the tragedy. Tragedy and its Characteristics, how it becomes a goat song, how it developed from the dithyramb of Dionysus, Ritual as part of the ancestral worship, Natural changes and Human changes, How dithyramb give immortality to the people who follow (Sri, 1948: 163).

B.M. Sri found similarities between Dionysus and Rudra. Rudra is the God of the graveyard. But he bestows goodness and he is a doctor to the disease of the life in this world. Rudra performs dance and drama. Therefore BM Sri called tragedy in Kannada a Rudra Nataka. He called his own works like Gadayuddha nataka, Ashwathaman as Rudranataka. Harsha Natakas are the plays ending in a happy mood. Comedies are filled with laughter. Sri gives an account of how tragedies were developed in 6-5th centuries B.C. in Athens, Concept of Theatron and City Dionysia, how dithyramb become drama, how chorus songs emerged, how the chorus was reduced and dialogues increased, how Dionysus stories later become noble man stories- plot. (Sri, 1948: 164).

The speech and Article on Rudranataka became a guiding lamp and mirror to the successors in the genre of tragedy in Kannada. Some serious questions are placed at the conclusion part of the article by B.M.Sri are: Why there is no simplification or deep-rooted problem treatment in Indian culture? Why there is no such great literature? Why scholars of poetics leave it out? Have our poets rejected the genre? Is it wrong to translate, script or perform the tragedies? Would there be a new aura, new experience, and new ecstasy to evolve out of the tragedy? (Sri, 1948: 165). B.M. Sri brings forth some episodes of Ramayana, Mahabharata which are tragic stories. He mentions Duryodhana, Karna, Ravana, Harischandra, and Sakunthala- might be Rudranataka or tragic plays. Ramavarma Leelavathi, a Shaksperian tragedy that had been made happy ending by sprinkling purified water upon dead heroine. Then it would be a happy ending. We have to see the happy outlook in tragic stories. Don't we know this secret? Should we be afraid of death on stage? - All these questions prove that the society during the translations and adaptation of the Greek Tragedies in the 1920s was hesitating to accept the new genre. When Sri was discussing about the Sanskrit Drama (1937), he claims that Drama lovers must see three important plays in the world- Sanskrit, Greek and English (Sri, 2002: 372). He gave comparative notes on Sanskrit, Greek and English drama and the probability of the influence of Greek drama on Sanskrit drama. Sri also wrote an article on Greek philosophy (1941) where he argues that (Sri, 2002: 393-394). Rational people must progress with the wisdom of the Ancient Indian, Ancient Greek and Modern world.

Ajax as Ashwathaman: Challenges of Cultural Hybridisation

B.M. Sri was a staunch proposer of cultural hybridization, as he mentioned in a poem 'Ivala sobaganavalu tottu nodabayaside. Avala todige ivligittu haada bayaside.' (Changing the ornaments of English to Kannada and Viceversa). B.M.Sri took Ajax from Sophocles (5th C BC) and found a similar character called Ashwathaman in Mahabharata of Vyasa (4th C B.C.), and included the regional and heroic spirit of Pampa and Ranna (9th C. A.D.) and recreated a hybrid Ajax-Ashwathaman in 1929. Ashwathaman is not only mere a drama, it is a melting pot of Cultures of Greek, Sanskrit and Kannada.

In the original Mahabharata of Vyasa, Ashwathaman is a son of Guru Dronacharya, a friend of Kaurava Prince Duryodhana, a man who acquired the power of Mahadeva, a killer of Panchalas. Ashwathaman, "He slew all those trembling and shrieking warriors like animals in a sacrifice. Taking up his sword then, he slew many others. Proceeding along the diverse paths of the camp one after another, Ashwathaman, accomplished in the use of the sword, beheld diverse Oulmas and slew in a trice the unarmed and tired warriors sleeping within them. With that excellent sword, he cut off combatants and steeds and elephants. Covered all over with blood, he seemed then to be Death himself commissioned by Time. Causing his foes to tremble by the repeated blows of his sword that were of three kinds, Aswathaman became bathed in blood. The mighty Ashwathaman rushed against the sons of Draupadi and began to lay about him with his weapon....When the camp was lighted, Aswathaman, that delighter of his sires, O monarch, careered sword in hand and smiting his foes with great skill. Some of his brave foes rushed towards him and some ran hither and thither. That foremost of regenerate ones, with his sword, deprived all of them of their lives. The valiant son of Drona, filled with rage, felled some of the warriors, cutting them in twain with his sword as if they were sesame stalks (Roy, 1896: 20)".

"O Pandava! The world once more became safe and sound. The gods assigned unto Mahadeva all the libations of clarified butter as the share of a great deity. O monarch, when Mahadeva had become angry, the whole world had thus become agitated: when he became gratified, everything became safe. Possessed of great energy, the god Mahadeva was gratified with Aswathaman. It was for this that thy sons, those mighty car-warriors, could be slain by that warrior. It was for this that many other heroes, e.g., the Panchalas, with all their followers, could be slain by him. Thou shouldst not suffer thy mind to dwell on it. It was not Drona's son that accomplished that act. It was done through the grace of Mahadeva. So now what should next be done (Roy, 1896: 44)". B.M.Sri. meticulously discussed Sauptika Parva episode of the Mahabharata with Sanskrit Scholar D.V. Gundappa. Sri also took two more sources like Vikramarjuna Vijaya and Sahasa Bheema Vijaya.

In Vikramarjuna Vijaya of Pampa (9th Century) - Ashwathaman was searching for his master on the battlefield of Kurukshetra, with Kripa and Kritavarma met Laxmi, goddess of Wealth who was changing the camp from Duryodhana to Pandava. Ashwathaman Stops her and drags her to Duryodhana makes her a guard. Ashwathaman was infuriated at the pathetic conditions of Duryodhana and asks him 'You have fought vigorously. Is it your fault or the fault of destiny for this situation? You cheated me and you faced the hurdle from the enemy. If you have ordered I will kill the sons of Prutha'. Duryodhana explains that 'I faced the situation because of the destiny. Don't be sad. Murari or Krishna is with Pandavas. So you can't kill them. You just go, attack and come.' Ashwathaman promised Duryodhana that he will send the news of the attack on Pandavas soon. After the Evening Ashwathaman with Kripa and Kritavarama came to Hastinapura and attacked the Pandavas. Ashwathaman killed Drustadyumna, brother of Draupadi, Shikhandi, Chekitana, Yudhamanyu and others. Ashwathaman Also killed Shruta Somaka and other Pancha Pandavas assuming they are Pandavas. Ashwathaman brings their heads to Duryodhana in the dawn. Duryodhana tells him that 'You brought heads of the children like the tender lotuses from the pond. You will be facing the sin of killing children.' In repentance, Ashwathaman and Kripa take a journey to the Himalayas for meditation and Duryodhana departs his soul from his body. Kritavarma returns to Dwaravati (Bellave, 1990: 387-390).

In Ranna's Sahasabheema Vijayam, Ashwathaman mocks at Laxmi, the Goddess of Wealth that "you are the worst character as you stay anywhere without making differences of Valour-Coward, Superior-inferior, Aged-Young. You make a fight with father-son, Brother-cousins, Teacher-Disciple". A prolonged conversation between Laxmi and Ashwathaman is a striking feature of Ranna.

“Attal Asuarari Besasida
Nittal RudravatarneLedoydapaniM
Tatta puliyitta dariyem
Dattittadiyidade Laxmi taLaveLagadal”

(On the one hand, Asurari Krishna's order and on the other Rudravatara Ashwathaman was dragging. The situation to Laxmi was like a Wall on the one side and a tiger on the other. Laxmi was bewildered.) Rudravataara, the word might have attracted Sri and he uses the word in his Ashwathaman. When Ashwathama brings the heads Ranna's Duryodhana tells "you are the incarnation of Parameshwara (Rudra). You are a knowledgeable man. But now you lost your wisdom. You took the heads of children. You did a sin. You have to repent for it (Hampa, 2006: 277-283)".

“(B. M. Sri.) He wrote Ashwathaman (1929), modelling it on Sophocles' Ajax. It is a powerful tragedy. With these plays, a new chapter opened in the history of Kannada Drama. Tragedy in the western sense appeared, and that spectacularly. The dramatist who engaged in the dissemination and propagation of traditional values now began to ponder over the question of man's destiny in the universe and over free will and moral responsibility. Sri's play also showed how mythological material could be utilized to project the playwright's vision (Rao, 1983: 148)”.

Challenges of Equalisation and appropriation of the characters: Athena-Rudra, Odysseus-Krishna, Ajax-Ashwathaman, Salamis Chorus- Banavasi Mela (Hunting folk of Banavasi), Eurysaces - Heralds- Doothan, Tecmessa-Bhargavi, Teucer- Ekalavya and Balarama, Menelaus and Agamemnon- Bheema are the characters in Ajax and their corresponding characters in Ashwathaman. According to the original Mahabharata, Ashwathaman is unmarried and one endowed with longevity-Chiranjeevi but Sri makes him a married character having a child called Rudrashakthi and committing suicide at the end. Tecmessa is a princess from a terrain captured by the Greeks and she was given to Ajax following the battle. B.M.Sri swaps young Tecmessa with aged lady Bhargavi and the dialogues have been trimmed for the needs of the new situation and character. Basically, Drona is a Kumbhasambhava or born in a pot and he

has no mother at all. But B.M.Sri. Imagined a new character called Bhargavi and placed it as a grandmother of Ashwathaman or mother of Drona and sister of Parasurama. Thus Ajaxification of Ashwathaman or Ashwathamanisation of Ajax is fulfilled. Ajax and Ashwathaman, both are arrogant, obsessed with self, savage and victims of destiny. Unlike Ajax, Ashwathaman has been suffused with the features of a Garuda, a person who dedicate and sacrifice his life for his King, a ritual widespread during 9th and 10th century Karnataka.

“Srikantia’s most striking success in the play is in the chorus. The songs of the chorus in praise of the beauty of Banavasi and the Kannada land carry echoes from the great poet Pampa and effectively communicate the renaissance mood. These are the most creative part of the play... (Amur, 2001: 171)”. Drona and Ashwathaman have been depicted as the people who migrated from Banavasi, the land of Kannada to the court of Kaurava. Ekalavya has also been portrayed as a hunter’s leader from Banavasi and imagined as he fought for his Guru Drona at Kurukshetra. For Athens, Ajax of Salamis was a national hero, almost a patron saint. One of their ten tribes was called after him ‘Aiantis’; and quaintly enough, in memory of his rage at defeat, its chorus was never allowed to be placed last in a competition (Lucas, 1954: 126). The affection of Salamis Island has been replaced with the affection towards Banavasi. Pampa wrote a series of lyrical poems on Banavasi within his epic poetry Vikramarjuna Vijaya in Kannada. The hunting group is the chorus in the play. They utter words about war during the fight between Bheema and Ekalavya.

“Maadidavar Aar Modal yuddhaman, KaaNen.

Koodirparol Kalaham Oddidan KaaNen-

.....

.....

Polla yuddhame

Endu nilvay

Oh Thaaye Shanthiye

Endu gelvay”

(Who made the first war? Don’t know. Who ignited the battle? Don’t know. Oh! The bad battle when will you be stopped? Oh! Mother peace, when you will be going to win? (Sri, 2017: 57). – These words are so power full to capture the picture of the Trojan War, the Kurukshetra war, the Chalukya war, the World wars in a single canvas. The memory of multiple battles makes Ashwathaman an outstanding play in Kannada.

G.S. Amur, a well-known critic in Kannada, made some austere observations on Ashwathaman: The correspondence between Ajax and Ashwathaman extends to the structure of dramatic feelings and emotions and psychological and ethical motivations, which have been worked out with the utmost skill and artistry. Srikantia has even attempted to match the metrical variety of the original by creating new verse forms in Kannada....the Vision of Greek Tragedy- The fall of a great man through hubris which deprives him of divine favour and protection and leads him to suffer, and the dionysiac knowledge that the hero acquires through his tragic experience and his redemption through death – Central vision of Ajax and Ashwathaman. In Ajax – vision emerges from the background of Greek theological and ethical values. In Ashwathaman it is almost borrowed... Ashwathaman lost in its metamorphosis from an Indian myth into Greek Tragedy. The Divine role in Sauptika Parva is therefore radically different from that of Athene in Ajax... Ashwathaman’s tragedy, if it could be considered so, is not caused by hubris, a Greek concept, but by a violation of the strongest of the Aryan Codes (Amur, 2001: 171-173). Challenge of The diction: To feel the elevatedness in the language, Sri intentionally used the language of 9th Century Pampa and Ranna, which is called Halagannada or Ancient Kannada. Dialogues are highly charged with tragic moods and unfamiliarity of the language also pushes the reader or audience towards the secret chambers of the magical world of tragedies. B.M. Sri

has taken enough freedom to dialogical re-arrangements. For example, Teucer's dialogue (Hadas, 2006: 20) is delivered in number 41 by Ekalavya (Sri, 2017: 41) and in 42, 59 it is Krishna.

In conclusion, Ajax and Ashwathaman, both are narrating the revenge stories and both are victims of great personal wrong and blinded by madness mistakes sheep and cattle for enemies. Heroes are frustrated in their desperate undertakings by divine interventions. Un-happy ending or a tragic ending - ending life by suicide (Ajax), wandering over the earth, away from human society (In original Ashwathaman episode of Mahabharatha), committing suicide (Sri's Ashwathaman). Both the stories appeared at the end of the Trojan War and Kurukshetra war. Hubris or excessive pride and confidence in Ashwathaman makes him a tragic character. Later the trend of the tragic play was continued by the playwrights like M. Govinda Pai, Kuppalli Venkatappa Puttappa, Masti Venkatesh Ayyangar, V. Seetharamayya, C.K. Venkataramayya, Purohitha Thirunarayana Narasimhachar, P.Lankesh, Girish Karnad and Chandra Shekhara Kambara etc.

The year 1929 has witnessed the adaptation of Greek tragedy Ajax as Ashwathaman into Kannada by B.M.Sri. And in the same year Scholar Rastrakavi Manjeshwara Govinda Pai detected Kannada words in an ancient Greek Farce- Oxyrhynchus Papyrus No. 413 (Pai, 1995: 67-76).

Bibliography

- Amur, G. S. (2001). *Essays on Modern Kannada Literature*. Bangalore: Karnataka Sahitya Academy.
- Bellave, V. (Eds). (1990). *Pampa Bharatham emba Vikramarjuna Vijayam*. Bengalore: Directorate of Kannada and Culture.
- Buttler, S. (Trans). (1999). *Homer the Iliad*. Newyork: Dover Publications.
- Collits, T. (2007). Homeric Heroes and Tragic Heroes. In Terry Collits and Anjana Sharma (Eds.). *Agamemnon's Mask Greek Tragedy and Beyond* (pp. 7-8). Delhi: Macmilan India.
- Hadas, M. (Eds). (2006). *The Complete Plays of Sophocles*. New York: Bantam Dell.
- Hampa, N. (2006). *Ajita teerthakara purana tilakam Sahasa Bheema Vijayam*. Hampi: Prasara Kannada University.
- Ghosh. M. (Trans.). (1951). *The Natya Sastra ascribed to Bharata Muni*. Culcutta: Asiatic Society Bengal.
- Kurthakoti, K. (1987). Paschimatyata Nataka. In A. R. Nagabhushana (Eds.). *Nataka Rachane* (pp. 5-10). Shimoga: Parisara Sahitya Prakashana.
- Lucas, F.L. 1954. *Greek Drama forp Everyman*. London: J. M. Dent and Sons ltd.
- Pai, G. M. (1995). Govinda Pai Samshodhana Samputa- Collection of Rastrakavi Govinda Pai's (1883-1963) Research Papers in Kannada (Heranje Krishna Bhat and Prof. Muralidhara Upadhy Hiriadka Eds.). Udupi: Rastrakavi Govinda Pai Samshodhana Kendra.
- Rao, Sh. L. S. (1983). *A History of Kannada Literature*. Bangalore: Directorate of Kannada and Culture.
- (2012). Kannada Natakagala Vastu: Aithihasika mattu Pauranika. In G. S. Shivarudrappa (Eds.). *Kannada Nataka Parampre mattu Prayoga*. Bengaluru: University of Bengaluru.
- Roy, Pr. Ch. (Trans.). (1896). *The Mahabharata of Krishna Dwaipayana Vyasa Vol Vii Karna, Salya, Saaptika and Stree Parvas*. Culcutta: Oriental Publishing.
- Sri, B. M. (B. M. Srikantia) (1948). *Kannadigarige Olleya Sahitya Bhaga 1 Bhashanagalu Mattu Lekhanagalu*. Mysore: Kavyalaya.
- (2002). *Sri Sahitya: Acharya B.M. Srikantianavara Samagra Krithi Samputa (Complete works of Professor Srikantia) (1884-1946)*. Mysore: Kuvempu Institute of Kannada Studies - University of Mysore.
- (2017). *Ashwathaman*. Mysore: Podavi Prakashana.
- Storey, C. I. & Allan, A. (2005). *A Guide to Ancient Greek Drama*. Malden: Blackwell Publishing.

Luis Alfaro's *Mojada*: A *Medea* for the 21st Century

Emily Jusino

Assistant Professor, University of Rochester
e.jusino@rochester.edu

This paper examines how Luis Alfaro's *Mojada* adapts Euripides' *Medea* to a 21st century context. By exploring the status of undocumented immigrants in a modern nation-state (specifically, Hispanic immigrants in the United States), Alfaro calls us to examine how easily those who benefit from state protection can ignore the plight of those who do not. In doing so, Alfaro engages with many issues raised in the original play, including immigration, ethnicity, gender and personal relationships, and the role of the state in adjudicating status and exercising coercive power. Unlike Euripides' version, in which the king Creon plays a crucial role on stage in banishing Medea, Alfaro's version keeps any representative of the state, i.e. the dominant power structure, off-stage where it constantly threatens but is never seen. Instead, Alfaro concentrates on fractures within the broader Hispanic community that are direct results of how the state has prioritized certain groups for its own political ends.

Before I discuss the specifics of *Mojada*, it is worth addressing Luis Alfaro's work more broadly. Alfaro is a Chicano playwright, performance artist, and social activist¹. He has won numerous awards for his work including the prestigious MacArthur Foundation Fellowship, the so-called "genius grant." He has written three plays that adapt ancient Greek tragedies to contemporary Hispanic communities in the United States: *Electricidad* based on Sophocles' *Electra*, *Oedipus El Rey* based on Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, and *Mojada* based on Euripides' *Medea*. It is important to note that as part of his process of adapting these plays, Alfaro draws on the stories of real people (Alfaro, 2019). In doing so, he finds a commonality between these ancient plays and contemporary experiences—he sees the themes of great literature in the stories of the most disenfranchised.

The play *Mojada* has itself been part of an artistic journey. The play began its life as a play called *Bruja* ("witch") in 2012. *Bruja*, like Euripides' play, stressed Medea's persona as a sorceress who has access to supernatural powers. However, with *Mojada*, Alfaro has largely moved away from the supernatural elements of Euripides' play and *Bruja* to focus on Medea as an immigrant and outsider who is unable to adapt to her new homeland and yet also unable to return home. Medea is a Mexican immigrant in the United States without legal status, a fact reflected in the title Alfaro has chosen, *Mojada*—in context, a derogatory term for an undocumented Mexican immigrant². The title highlights the status of *Mojada*'s Medea as an undocumented immigrant and an outsider. The play was originally performed in Los Angeles in 2015, which is the version published in the recent critical edition *The Greek Trilogy of Luis Alfaro* (Alfaro, 2021). However, this paper is going to focus on the most recent production of *Mojada* in New York City at the Public Theater in 2019 because significant changes were made between the L.A. version and the New York version: in the L.A. version all of the characters are Mexican, but in the New York version Medea's family is Mexican, but one of the other characters is Cuban and another is Puerto Rican³. These changes allow the play to address both how governmental policies create divisions among immigrants and how divisions function

¹ Chicano is a multi-layered identity that refers to a person of Mexican origin or descent living in the United States, and particularly one who is interested in promoting their Mexican heritage, rejecting assimilation to the white society, or improving the conditions of Mexicans in the United States. See "From Chicano to Xicanx" (2021) and Muñoz (2007).

² As a derogatory, *mojada* translates the English slur "wetback", which derives from the stereotype that undocumented immigrants from Mexico would swim across the Rio Grande to cross the border.

³ See Jusino, 2019. For a full list of reviews of this production see Alfaro, 2021: 263-4.

within the Hispanic community in the U.S., which further reinforces the play's focus on the plight of the immigrant.

The play opens by establishing that Medea and other members of her household—her common-law husband, Jason; their son, Acan; and Medea's childhood nursemaid, Tita—live as undocumented immigrants in New York City, in Corona, a majority Hispanic neighborhood in the borough of Queens. While her husband and son have begun to assimilate to American culture, Medea, who was traumatized by their journey across the border, has developed a form of agoraphobia. As a result she prefers to keep herself isolated from the world and focuses on maintaining her Mexican traditions. Although she is befriended by a local Puerto Rican woman, Luisa, Medea otherwise has little interaction with people outside her household. As the play progresses, growing tensions between Medea and Jason come to a crisis when he marries his boss, Pilar, a Cuban immigrant, as a way of securing legal status for himself and his son, and Pilar uses her power to evict Medea from her new home. In her desperation Medea kills Pilar, Acan, and (depending on how one reads the ambiguous ending) herself.

The play repeatedly emphasizes the struggle of the immigrant, while also tacitly acknowledging that the struggle is greater for some than for others because the state treats them differently. On one hand, the characters of the play should all have common cause with one another because they all have had to flee their homes in Latin America to make new lives for themselves in New York City. Medea and her family made the treacherous journey from Mexico across the border on foot. Both of the major characters outside Medea's family, Luisa and Pilar, have also been displaced from their original homes. Luisa was compelled to leave Puerto Rico because of the hardships caused by Hurricane Maria in 2017, while Pilar fled Castro's Cuba on a harrowing boat journey. All the characters are aware of, and acknowledge, the challenges that confront immigrants. One character comments that immigrants work hard for little money and destroy their bodies in the process.

However, Medea and her family face much larger hurdles than either Luisa or Pilar because of the U.S. government's policies. Unlike Medea and her family, neither Luisa nor Pilar had to navigate being undocumented. Due to U.S. imperialism during the late 19th century, Puerto Rico was ceded to the United States by Spain after the Spanish-American War. The island has remained a US colony ever since. Although Puerto Rico does not have voting representation in Congress and has no vote in the Electoral College for presidential elections, Puerto Ricans are citizens of the United States. Thus, Luisa did not encounter any of the hurdles of formal immigration that other Latin Americans must clear, even if she encountered the same cultural prejudices once on the mainland⁴. As for Pilar, she immigrated from Cuba at a time when she would have been given preferential treatment by the US government due to the Cold War. With the passage of the Cuban Adjustment Act in 1966 any Cuban was welcomed to the United States as a political refugee, and was eligible to apply for legal residency after one year, and then eventually US citizenship. This policy tightened in the 1990s when Cubans had to physically reach United States soil to claim refugee status (known as the "wet foot-dry foot policy"). It was not until Barack Obama's second term as president, with the beginning of normalizing diplomatic relations with Cuba, that this policy ended.

Medea and her family's undocumented status also means that their journey to the United States was more challenging and dangerous than even Pilar's sea journey. Over the course of the play, the audience gradually learns why Medea and her family left Mexico, what happened on their perilous journey across the border, and how they created a new life for themselves in New York. The backstory is recounted variously by Medea, Jason, and Tita in a series of monologues interspersed throughout the play. We learn that Medea and her family fled Mexico because Medea had killed her brother after he physically assaulted her when she tried to move away

⁴. Despite the fact that Puerto Ricans are US citizens, people will mistakenly refer to them as immigrants to the United States when they move from the island to the mainland. Although this move is technically internal migration, rather than immigration, it can involve significant cultural and emotional difficulties similar to what immigrants encounter. See "Migrating", n.d.

from the family farm with Jason. During their journey to the United States, Medea was gang-raped by a group of soldiers who threatened to kill them otherwise. According to Alfaro himself, he based the events of the family's border crossing from Mexico on a real woman's story (Alfaro, 2019). Alfaro's Medea is clearly traumatized by her journey, as demonstrated by her agoraphobia and her inability to be intimate with Jason. Medea is the one who carries the trauma of their journey, while Jason focuses on assimilating to their new home.

The financial constraints created by their undocumented status make them more vulnerable and prevent Medea from being able to get the help she needs to recover from her trauma. All the characters had to deal with financial insecurity when they first arrived in New York, but being undocumented creates extra barriers for Medea and her family. As undocumented immigrants, they are unable to legally work in the United States and must find jobs that pay under the table. Being undocumented also means that they do not have health insurance which makes the mental health care Medea needs beyond their financial means. Moreover, seeking treatment would entail revealing her undocumented status and she would risk deportation. This financial precariousness also makes them even more dependent on Pilar for what little financial stability they have, a fact which she uses to her own advantage.

Pilar, partly because of her privileged immigration status, was able to build a financially successful business and holds a great deal of power within the local Hispanic community. She uses her wealth, power, and status as leverage over the other characters in the play. She also exploits the legal vulnerabilities created by state policy to take advantage of others. She convinces Jason to marry her because as her husband, he would be able to apply for legal status for both himself and his son. Jason does try to claim that this marriage will help Medea as well, but he does not explain how. It is unclear whether he anticipates Pilar's demand that Medea leave, but he does not help her when Pilar does so. It is quite possible that Jason himself feels threatened by Pilar's power and his own undocumented status—that he cannot risk antagonizing her lest he face job loss at best and deportation at worst. Moreover, Pilar asserts that she could prevent Jason from securing any work if she does not get what she wants.

Pilar also uses her power to alienate anyone within the local Hispanic community who would be Medea's ally. This is primarily represented through Medea's relationship with Luisa. Prior to Pilar's decision to drive Medea out of the community, Luisa had befriended Medea. She repeatedly seeks Medea's help and refers to her as "sister." However, when Pilar turns against Medea, Luisa does not help her, because she does not want to antagonize Pilar. Up to this point, Luisa had made a living by selling churros illegally from a food cart. To secure her cooperation, Pilar uses her wealth and influence to secure a space for Luisa to open a legitimate churro shop.

Most importantly, Pilar uses the threat of state power against Medea's undocumented status to deprive her of her son. Pilar asserts that she will call ICE (Immigration and Customs Enforcement) if Medea tries to take Acan with her, saying that ICE will deport her and throw Acan into a cage. This is clear example of Alfaro updating his play to reflect contemporary circumstances. This production happened at a time when the Trump administration was infamously separating immigrant children (of all ages) from their parents, even those applying for refugee status, and holding them in overcrowded detention facilities. Medea's undocumented status heightens her vulnerability among those people who are willing to use it against her for their own ends.

In the end, Pilar is able to leverage Medea and her family's undocumented status to take away everything from Medea: her husband, her son, her friend, and her home. Medea is left in an impossible position and takes extreme actions as a result, killing Pilar, Acan, and herself. Even though she is not the sorceress of Euripides' *Medea* or of Alfaro's *Bruja*, she has a remarkable talent as a seamstress⁵, which enables her killing of Pilar: Medea sews a beautiful dress for her,

⁵. This skill has allowed her to earn a little money as a garment worker by sewing clothing in her backyard at a piece rate. Although this characterization is an intrinsic part of Alfaro's script and not an adjustment made to ground the location in New York, it dovetails with the fact that garment working has been one of the most important jobs for immigrant women in the New York City from the 19th century onwards. See Chin 2005.

and in it she hides a straight pin laced with a deadly poison. Medea's murder of Acan is more brutal and more difficult to understand because she obviously loves him a great deal. The extremity of this action demonstrates just how far she has been pushed. She is a woman who has reached the end of endurance and literally has nowhere left to go. Her journey to the United States has left her isolated and traumatized, without the money or health insurance to seek treatment for that trauma. She is now being driven from a home that she cannot leave without relapsing into a state of paralyzing fear. She is a woman who has lost everything, including hope.

Ultimately, the play calls us to hear the plight of the refugee and the immigrant. Natural disaster, political upheaval, domestic violence are all issues that could confront any one of us. The play also brings into focus how the state does not even need to take action for its policies to harm the most vulnerable and how the cruelty and injustice in the system manifests itself and causes breakdowns within communities.

Bibliography

- Alfaro, L. (2019, January 3). *From the Ancient to the Streets of L.A.: Imagining the Greek Classics for Communities Today*. Society for Classical Studies Annual Meeting. San Diego, CA.
- Alfaro, L. (2021). *The Greek Trilogy of Luis Alfaro*. R. Andújar (Ed.). London: Methuen Drama.
- Chin, M. (2005). *Sewing Women: Immigrants and the New York City Garment Industry*. New York: Columbia.
- From Chicano to Xicanx: A Brief History of a Political and Cultural Identity. (2021). *The Daily Dot*. (Original work published 2017). Retrieved October 30, 2021, from: <https://www.dailydot.com/irl/xicano/>
- Jusino, E. (2019). Luis Alfaro's *Mojada*. [Review of Public Theater's 2019 production of *Mojada*]. *Didaskalia* 15.10. Retrieved October 30, 2021 from: <http://www.didaskalia.net/issues/15/10>
- Migrating to a New Land. (n.d.). Library of Congress. Retrieved October 30, 2021 from: <https://www.loc.gov/classroom-materials/immigration/puerto-rican-cuban/migrating-to-a-new-land/>
- Muñoz, C. (2007). *Youth, Identity, Power: The Chicano Movement*. London: Verso.

Oresteia: The Anatomy of Barbarism on the Contemporary Stage

Vlada Kravtsova

University of Edinburgh
vlada.nebo@gmail.com

The Oresteia cycle portrays movement from chaos to order, a dynamic integral to Ancient Greek culture. Aeschylus uses the Homeric myth of the house Atreus to explore when the movement from society ruled by vengeance to society ruled by justice happens and how the legal system in Athens functions to support the latter. The portrayal of this dynamic on the modern stage demands re-examination of the foundations of society that it takes place in, as well as the reassessment of what constitutes civilisation and barbarism. To understand how it can be reimagined effectively for the contemporary stage, this paper opens with examining how those concepts were addressed and made poignant in the classical text. The paper discusses the general demands placed on contemporary performance by this reading, while also utilising two recent adaptations of Oresteia to demonstrate how those demands have been implemented. Yaël Farber's Molera uses the cycle of violence presented by Aeschylus' Oresteia to explore the aftermath of South Africa's transition into democracy in 1994, specifically to examine the emotional impact of reconciliation talks. It was first performed at the Barbican Centre in 2008. In this adaptation, Clytemnestra is played by a white woman, while Electra and Orestes are portrayed by black actors, which denotes the tense race relationships of this particular staging context and works to emphasise the important political and emotional process the play was made to reflect. Meanwhile, Robert Icke's adaptation of Oresteia engages with the way in which media has altered perception of violence and influenced the borders between public and private. The production was first performed in Almeida Theatre in 2015, spanning across three hours and incorporating the entire theatre into the narrative. Both productions are truly faithful to the spirit of Greek tragedy, while also revitalising the story with new meanings.

The Oresteia is rich in mentions of violence as an exploration of barbarism. Meniel Fabian notes that classical Greek tragedy in general is "centrally and repeatedly concerned with the production and containment of subversion and disorder" (Meniel, 2015: 94). Thus, the portrayal of the subversion of social norms is essential to the exploration of how and why they should be upheld. The first part of the cycle, Agamemnon, holds the most vivid descriptions of violent acts; the sacrifice of Iphigenia, followed by the murder of Agamemnon and Cassandra. Oresteia contains very few dramatic actions and is centred around the implications and aftermath of those actions. Furthermore, as per conventions of classical Greek Tragedy, all violence takes place off stage; it is through dialogue, description and surrounding events that the murders in the play are portrayed as barbaric and especially subversive. For example, the sacrifice of Iphigenia is painted as a transgression of both sociopolitical and religious contracts. Brian Sparkes stresses that ancient Greeks practiced sacrifice in the form of votive offerings and animal flesh, proposing that the function of it was "dramatization of violence, a set of procedures serving to evoke and exorcize the guilt of killing" (Sparkes, 1998: 141). Therefore, the sacrifice of Iphigenia is perverse, defeating the very function of religious offerings, as well as equating a human life to a life of an animal. The watchman emphasises that the sacrifice reduced her to an animal-like figure: "her father after praying gave an order for the servers to take and lift her like a goat-kid over the altar" (Aeschylus, 2002: 9). Those lines evoke both the family bond and the animal simile. The contrast between the two is especially shocking, elevating the act above simple murder and onto the level of barbarism. After stabbing Agamemnon to death, in her speech, Clytemnestra proclaims that the third blow, which she made when he was already dead is "a thank-offering vowed to the Zeus below the earth, the saviour of the dead" (Aeschylus, 2002: 39). This line is mocking Agamemnon's claim that the murder of Iphigenia is justified since it's a sacrifice in honour of the gods. "Zeus below the

earth” refers to Hades, the god of the underworld. Murder can hardly be called a sacrifice to him as the dead are rightfully his anyway. Therefore, that line is a mockery of the idea that Agamemnon tried to justify the killing of Iphigenia as sacrifice. Earlier in the play, Cassandra complains “this house is breathing murder, with the drip of blood”, to which the chorus responds: “How? Not so! That is the smell of sacrifices at the hearth” (Aeschylus, 2002: 37). In terms of temporality, Cassandra says this just as Clytemnestra is stabbing Agamemnon to death off-stage. The play constantly returns to the discussion of the line between murder and sacrifice, of why murder is considered barbaric, whereas sacrifice is necessary to uphold the structure of civilisation. Descriptions of human sacrifice and murder in the play are graphic and detailed, designed to cause a visceral reaction of disgust. Robert Douglas-Fairhurst argues “expressions of disgust work like ethical signposts, allowing individual characters and their audience to check their bearings in a world where the line between good and evil, right and wrong, starts to look simultaneously like a division and a continuum” (Douglas-Fairhurst, 2007: 67). Bringing the subject of human sacrifice up on stage is subversive, and *Oresteia* does it through powerful graphic imaging. Showing the immorality of human sacrifice, the pain and destruction it wrought, the play illustrates why it is not practiced in civilised society. The examination of the subject of sacrifice which runs through *Agamemnon* demonstrates why it is impossible to produce an account of civilised society without re-examining and re-defining what constitutes barbarism. This links back to Aristotle’s idea of fear and pity as the essential components of a tragic plot. He states that fear is “caused by whatever we feel has great power of destroying or of harming us in ways that tend to cause us great pain. Hence the very indications of such things are terrible, making us feel that the terrible thing itself is close at hand” (Aristotle, 2006: 53). This works not only on the level of the individual, but also on the level of society. The idea of human sacrifice is repulsive as it presents a threat to established social order.

Contemporary performances of *Oresteia* thus necessitate a re-examination and an active engagement with the principles that social order is based upon. This demands adaptation, rather than an attempt at a historically accurate performance, since social conventions, costumes and traditions have changed. To retain the immense vitality and power of *Oresteia*, contemporary performances need to consider thematic adaptations as well as staging choices. For instance, the act of physical sacrifice is no more; however, the subject of sacrifice holds immense metaphorical and allegorical potential. Therefore, contemporary productions need to consider what role the theme of sacrifice will play and how it should be portrayed. In Molera, the place of ritual killing is taken by torture. The play references two methods of torture – putting the head of the victim underwater (Farber, 2015: 37) and the ‘Wet Bag Method’. The stage directions state:

“This form of torture should be a direct visual reference to the ‘Wet Bag Method’ – graphically demonstrated at the Truth Commission, and used by South African Security Police to torture political activists during the Apartheid regime’s rule.” (Farber, 2015: 51).

Both forms of torture shown on stage are rooted in the socio-historic period that the play engages with, and would provoke a visceral reaction in the audience and would be an instantly recognisable reference. Thus it serves the same function as the subject of human sacrifice in Aeschylus’ version. In his book, *Discipline and Punish*, Foucault argues that the disappearance of corporal punishment is a major marker of transformation towards a more civilised institution of law. Writing in the 1970s, he states that in the civilised “now”, “one no longer touches the body, or at least as little as possible”, and corporal punishment “marks barbarity of centuries and of countries and as proofs of the feeble influence of reason and religion over the human mind” (Foucault, 1977: 11). Foucault examined the practice of manipulating the bodies of others as a historical account, discussing why the practice is inhumane in this civilised age. Yet, the audience in 2008 were presented with an undeniable account of torture in the real world in the framework of tragedy, a “literary genre that is most centrally concerned with the vulnerability of the human body” (Douglas-Fairhurst, 2007: 62). Furthermore, Farber chooses

to go against the conventions of ancient Greek tragedy and have the acts of violence happen on stage, and in long, drawn out, graphic sequences. In the Wet Bag Method scene, she specifies: “This suffocation should be performed for longer than the audience would be comfortable with.” (Farber, 2015: 51). This fulfils the demand for contemporary productions of *Oresteia* to engage with accounts of civilisation and barbarism in a way that would ask “us to approach with sympathy and recoil with alarm” (Douglas-Fairhurst, 2015: 62), engaging on both an emotional and logical level. On a contemporary stage, accounts and descriptions of violence are no longer sufficient to provoke the response of fear and pity. Compassion fatigue, defined as “continual coverage of distant suffering which eventually causes audiences and even journalists themselves to lose interest, even if the suffering continues” (Hoskins, 2010: 37), means that it would be easy for the audience to disengage and feel little more than indifference, if it was not for the shock factor of verisimilitude. The shock factor is heightened by the nature of theatrical performance itself, where the audience are witnessing the action in real time rather than through a screen, or reading an account of it online, meaning that there is an unavoidable sense of complicity.

Both Icke’s and Farber’s adaptations of *Oresteia* accept the demand of the function that Aeschylus assigns the audience in *Eumenides*. Alan H. Sommerstein states “Aeschylus is encouraging his audience to see the members of this ‘council of *dikastai*’ as performing the same function which they themselves had performed, or would one day be performing” (Sommerstein, 2012: 32). Both contemporary playwrights work with the idea of assigning familiar and active roles to the audience, framing their adaptations as court cases. The opening stage directions of *Molara* explicitly note that the audience should be “complicit – experiencing the story as witnesses or participants in the room, rather than as voyeurs excluded from yet looking in on the world of the story” (Farber, 2015: 25). Since the scene is set up as a reconciliation council, the audience become witnesses. Icke’s *Oresteia* contains the mysterious figure of the Doctor, who questions Orestes as the plot progresses, as well as the character of Calchas who watches over symbolically important objects and, from time to time, addresses the audience announcing adjournment. Both stay away from the action. In act four, the stage changes dramatically, revealing the setup to have been a staged testimony of Orestes, where the audience serves as jury. Furthermore, the play features a series of interviews, recorded and projected live in the original adaptation, such as Agamemnon’s opening interview, where the narrative and opinions that the characters are sharing differ significantly from what they say to each other. Therefore, the play functions through a series of frames, with the audience being able to see each one of them, but also being able to see the full picture. This framing device used by both Farber and Icke is designed to evoke fear and pity through making the audience complicit and forcing them to actively engage with the action on stage.

In Icke’s adaptation, the framing of the narrative is central to exploring the border between the public and the private sphere. The play chooses to dramatize the sacrifice of Iphigenia. Here, Agamemnon is portrayed as a major general, forced to make the impossible choice between the life of his child and the lives of his soldiers. Here, the sacrifice takes on a metaphorical meaning, serving as an emotional catalyst for the discussion of what is moral and what is not. Here, once again, the way in which Iphigenia’s sacrifice is reflective of contemporary concerns. Iphigenia is asked to drink three substances, which put her to sleep, after which her heart simply stops. The procedure is reminiscent of lethal injection and, it is emphasised, completely painless. Menelaus, arguing for the necessity of the sacrifice, says: “But if she doesn’t feel the pain, and it is a civilised procedure, and it is the clear and greater good then / who are the victims”, to which Agamemnon responds “It’s just WRONG” (Icke, 2015: 45). This production utilises the narrative of sacrifice to question the established understanding of what barbarism is and whether murder can ever be justified or institutionalised. In contrast with the original staging, this ritual of sacrifice is respectful to the body of the victim and completely devoid of physical violence. Foucault, reflecting on disappearance of torture as public spectacle, writes: “A utopia of judicial reticence: take away a life, but prevent the patient from feeling it” (Foucault, 1977: 11). He argues that making the procedure painless and more clinical makes it only marginally more civilised, and, in reality, serves to make it seem more removed and, therefore, guilt-free.

In the same way, the way in which Iphigenia is sacrificed in Icke's production is no less monstrous because there is no blood involved and very few people see it. The re-examination of the way in which violent acts are perceived and conducted is incredibly poignant in a society which practices drone warfare and civilian bombings. Not only does it point out that lack of direct physical violence is not necessarily a marker of a civilised society, but it also draws attention to the fact that decisions such as this are impossible for a human being to make, and yet they are being made every day and those who make them have to live with the responsibility. Examining the function of tragedy in ancient Greek society, Nancy Rabinowitz argues "we could say that tragedy supports the status quo, in that the festival is clearly an arm of the city-state and one way in which it praises and maintains itself, but at the same time that the content of the plays may challenge the status quo" (Rabinowitz, 2008: 54). Just like Aeschylus' *Oresteia* examines the origins of legal and religious practices, explaining why they are in place, Icke's production scrutinises the modern approach to violence and warfare. On the one hand, the production criticises it for its hypocrisy in defining itself as more civilised. On the other hand, it is acknowledged as an impossibly hard task, performed in a way that at least attempts compassion and respect, while still remaining morally dubious. The other important part of staging Iphigenia's sacrifice in this production is the fact that it is being recorded (for protocol, rather than public viewing). When Agamemnon notices the camera and questions whether it is necessary, Menelaus responds with: "Yes. Yes. It's procedure, it's controlled" (Icke, 2015: 57). The video recording is used as another tool to legitimise the act. The audience are watching Iphigenia's death both in real time and on screen. The recording simply depicts her murder, but the audience are also aware of the moral torment that Agamemnon went through to make this decision, having observed his discussions with his wife and brother. Therefore, the play asks the audience to consider how events are framed and manipulated by the media and what sort of wider context they might exist in. In doing that, Icke's adaptation complies to the demand to dramatize acts of barbarism in order to examine what constitutes civilisation.

Aeschylus' *Oresteia* dramatises vigilante justice in order to demonstrate why that mode of coping with violence is ineffective and, ultimately, dangerous for the society. Cairns states: "in the *Oresteia*, there is no simple movement from *dikê* as revenge to *dikê* as justice; rather, acts of revenge seek to instantiate a standard of justice that is constantly invoked but never realized" (Cairns, 2005: 307). The acts of revenge, Clytemnestra killing Agamemnon and Orestes killing Clytemnestra, are ultimately satisfying to the revengers. Both Clytemnestra and Orestes give long monologues, reflecting on how they have accomplished their aim and feel that the issue is resolved. This reflects that *Oresteia* is concerned with the issues of vigilante justice on a social, rather than the individual level. As Delfim F. Leão notes, *Oresteia* serves to show that "the inflexible logic of retributive justice, ..., would lead to the extinction of the polis itself" (Leão, 2010: 54). The chorus of citizens in *Eumenides* say "nor the dusk drinks its people's black blood from counter-killing in rage, in retribution, the city's ruin its eager pursuit" (Aeschylus, 2002: 111). Having witnessed the effects of revenge killings, they recognise the need for a system that would protect and uphold social order, breaking the cycle of violence. Molera engages with this idea of a need to find the means to a nonviolent resolution. In Farber's adaptation, Orestes reconsiders revenge moments before he strikes down his mother, pleading with his sister to "Rewrite this ancient end" (Farber, 2015: 83). This phrase is both a reference to the original tragedy with all its adaptations, and a cultural comment, stating the need to find a new, nonviolent solution. The scene becomes a fight between Electra, a voice yearning for vengeance for years of pain, injustice and humiliation, and Orestes who argues that more blood will breed more hatred and only perpetuate the conflict. This adaptation, like Aeschylus' text, explores the opposing urges; the need to avenge suffering and the logical realisation of ineffectiveness of violence. Eventually Electra gives in, the stage direction states: "They have triumphed over their destiny of vengeance. The cycle has been broken" (Farber, 2015: 84). The wording acknowledges the difficulty of overcoming the primal urge to hurt in response to hurt. Molera takes in the exploration of the need for a legal system and adapts it with the idea of reconciliation.

Ultimately, in *Oresteia*, revenge is juxtaposed to procedure not only on a moral, but also on a practical level. In Aeschylus, Athena states “to judge this matter is greater than any mortal thinks -” (Aeschylus, 2002: 98) and brings in a council of jurors. This action is in direct contrast to the murders of Agamemnon and Clytemnestra, where one person takes it upon themselves not only determining the guilt, but also carrying out the punishment personally. Athena proclaims it to be an impossible task and too great a responsibility for any single mortal. The play re-enacts the myth of the creation of the judicial system. Kott states “There is no tragedy without myth, but tragedy is, at the same time, its annihilation” (Kott, 1974: 17). Meaning that *Oresteia*, on the one hand, mythologises codified justice, while on the other hand roots myth in the practicality of procedure. The system is shown to be effective at resolving conflict and upholding civic order. Therefore, contemporary productions, which exist in a framework of a well established judicial system need to examine whether the system is effective. As mentioned above, Icke’s adaptation is framed by legal procedure, precisely because it is so ingrained in modern society. In the final confrontation in Icke’s adaptation, the parties defending and accusing Orestes constantly descend into bickering, with various characters calling attention to the fact that there are multiple angles to the story. Athena interrupts the discussion three times, repeating “Could we please keep to procedure?” (Icke, 2015: 117, 118, 122). On the one hand, it ensures that the assembly does not descend into chaos, on the other hand, the procedure by nature suppresses the expression of countering viewpoints. The process reveals both the need for impartial enquiry and its drawbacks. Furthermore, just like in Aeschylus, in Icke’s adaptation the deciding vote is cast by Athene. For both productions, it is significant that justice is embodied by a symbolic creature who is born from the male head. Edith Hall writes “Tragedy consequently defines the male citizen self, and both produces and reproduces the ideology of the civic community” (Hall, 1989: 95), specifically stressing that it is the male citizen at the centre. Aeschylus’ Athena freely admits to this, saying “I am very much my father’s: so I will set a higher value on the death of a woman who killed her husband, a house’s guardian” (Aeschylus, 2002: 105), casting the deciding vote. This partiality towards the male sex is echoed in Icke’s adaptation, with Athena proclaiming: “we favour men in all things - in our society, our religion and our law” (Icke, 2015: 126), when casting her vote, once again, in defence of Orestes. The fact that Athena, the representative of justice, casts her vote with the same logic of Aeschylus’ version is deeply ironic. Icke’s contemporary Athena holds the same biases as Aeschylus’ Athena in the 5th century BC.

Aeschylus’ *Oresteia* examines civilisation and barbarism against each other. The function of this juxtaposition is to define the need for a clear border between the two and establish that border. Fabian Meinel theorises that “in the intervals between ‘crime’ and ‘punishment’, processes of attaching meaning to these acts of violence are paramount” (Meinel, 2015: 115). This idea is vital to *Oresteia*, where acts of unspeakable violence are scrutinised in an attempt to find a way to process and reconcile them. Aeschylus’ *Oresteia* in itself is an example of rewriting a myth in order to examine the structure and values of a democratic city. Thus, the demand placed on contemporary performances of the trilogy is to find and define the border between modern manifestations of barbarism and the bastion of civilisation. In their vitality and relevance, Icke and Farber’s adaptations lean towards the kind of theatre that Artaud and Brook conceived; a theatre that strives to unbalance the audience, creating the need to engage with the questions the performance poses. The two adaptations present “theatre, which [real] events do not exceed; whose resonance is deep within us, dominating the instability of the times” (Artaud, 1958: 84). The two productions work closely with the cultural context they are created in, adapting to events, themes and sensibilities of the audience. At the same time, they work with the principles of fear and pity that Aeschylus’ *Oresteia* is based on.

Bibliography

- Aeschylus. (2002). *Oresteia*. New York: Oxford UP.
 Aristotle. (1996). *Poetics*. London: Penguin Classics.

- Artaud, A. (1958). *The Theater and Its Double*. New York: Grove.
- Brook, P. (2008). *The Empty Space*. London: Penguin.
- Cairns, D. (2005). Values. In J. Gregory (Ed.). *A Companion to Greek Tragedy* (pp. 305-320). Malden: Blackwell Publishing.
- Douglas-Fairhurst, R. (2007). Tragedy and Disgust. In S. A. Brown & C. Silvertone (Eds.). *Tragedy in Transition* (pp. 58-77). Malden: Blackwell Publishing.
- Farber, Y. (2015). *Plays One*. London: Oberon Books.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. London: Allen Lane.
- Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian*. Oxford: Oxford Press.
- Hoskins, R. (2010). *War and Media*. Cambridge: Polity Press.
- Icke, R. & Aeschylus. (2015). *Oresteia*. London: Oberon Books.
- Kott, J. (1974). *The Eating of the Gods: an Interpretation of Greek Tragedy*. London: Eyre Methuen.
- Leão, D. F. (2012). The Legal Horizon of the Oresteia: The Crime of Homicide and the Founding of the Areopagus. In E. M. Harris, et al. (Eds.). *Law and Drama in Ancient Greece* (pp. 39-60) London: Bristol Classical Press.
- Meinel, F. (2015). *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rabinowitz, N. S. (2008). *Greek Tragedy*. Malden: Blackwell Publishing.
- Sommerstein, H. A. (2012) Orestes' Trial and Athenian Homicide Procedure. In E.M. Harris, et al. (Eds.). *Law and Drama in Ancient Greece* (pp. 25-38). London: Bristol Classical Press.
- Sparkes, B. (1998). *Greek Civilization: an Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

Ξαναδιαβάζοντας τις Αξίες των Κλασικών Κειμένων: Από την Άλκηστη του Ευριπίδη στη Φαίδρα ή Άλκηστη - Love Stories της Έλενας Πέγκα

Δέσποινα Κοσμοπούλου

Διδάσκουσα, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
dkosmopoulou@gmail.com

Εισαγωγή

«Η (επαν)ανάγνωση της αρχαίας τραγωδίας στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού: Ήτοι προβληματοποιώντας το εγχείρημα».

Ανατρέχοντας δύο δεκαετίες πίσω, το βιβλίο του ανθρωπολόγου Jean Claude Levi Strauss «Μύθος και νόημα» προκάλεσε αναταραχή στους κόλπους της διανόησης και της επιστημολογίας της γνώσης, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί με βάση τις αποφάνσεις του ρασιοναλισμού. Την ίδια στιγμή ο προγενέστερός του Nietzsche είχε θέσει τα θεμέλια για μια ρηξικέλευθη - νέας μορφής διανοητική επανάσταση ενάντια στην απεριόριστη ισχύ του ορθού λόγου και της λογικής ερμηνείας των πραγμάτων. Ένα από τα αποτελέσματα αυτής της επανάστασης, ήταν η εξύψωση του μύθου και των αρχαίων κειμένων εν γένει, τα οποία σύμφωνα με τον φιλόσοφο αποτελούσαν την ύψιστη απόδειξη της ανθρώπινης εκφραστικής δημιουργίας.

Τα αρχαία κείμενα καθώς και οι μυθικές φιγούρες οι οποίες τα ζωντανεύουν μέσα σε αυτό το πλαίσιο διαδραματίζουν τον δικό τους ρόλο. Αντιστέκονται στη μοντερνικότητα και τα επακόλουθά της, και όχι μόνο δεν πεθαίνουν, αλλά αποδεικνύουν πως αντέχουν στις πιέσεις και στις κακοποιήσεις (Πατσαλίδης, 1977: 110). Πως μπορεί όμως ένα αρχαίο ελληνικό κείμενο, μια αρχαία ελληνική τραγωδία εν προκειμένω να επαναδομηθεί, να επανατοποθετηθεί και εν τέλει να παιχτεί ξανά και ξανά χωρίς να χάσει κομμάτια της ιερότητας ή της αξίας του;

Όταν ο μύθος παύει να υφίσταται υπό την αρχική του μορφή ως προφορικό μέσο, τότε είναι η στιγμή που αυτός εγκαταλείπει το πεδίο του άμεσου και “ακριβούς νοήματος” διασχίζει τη μυθολογία έως ότου μεταφερθεί στη διάσταση της λογοτεχνικής αναπαράστασης, όπου εκεί καταλήγει να ερμηνεύεται από αυτούς που θα έρθουν σε επαφή μαζί του, ως ένα σημειωτικό σύστημα προσέγγισης, απόδοσης και ερμηνείας του κόσμου μέσω της συνείδησης της λογοτεχνικής δημιουργίας (Grammatas, 2003: 43).

Αιώνες πίσω ο Ευριπίδης κληροδότησε στη σύγχρονη διανόηση έναν καινοτόμο τρόπο θέασης και ερμηνείας του κόσμου μέσα από τα κείμενά του, λειτουργώντας επαναστατικά και πρωτότυπα σε σχέση με την εποχή του. Στις τραγωδίες του «Ιππόλυτος» και «Άλκηστη» τοποθετεί στο επίκεντρό του δύο γυναικείες μορφές, οι οποίες με τις δράσεις τους προκαλούν αίσθηση στο σύγχρονό του, κοινωνικό/ πολιτικό γίνεσθαι. Ως εκ τούτου δύο γυναίκες, δύο μυθικές μορφές, η Φαίδρα και η Άλκηστη ή η Άλκηστη και η Φαίδρα, δύο «ελλειπτικά υποκείμενα» υπό τη Φροϋδική σκέψη, τίθενται στο κέντρο των έργων του Ευριπίδη και αποτελούν σημεία αναφοράς και κεντρικά πρόσωπα των τραγωδιών του, αφού ως φαίνεται έχουν να παρουσιάσουν ιστορίες «άξιες σχολιασμού», την ίδια στιγμή που τελούν δράσεις, οι οποίες χρίζουν πολλαπλών ερμηνειών, από όσους έρχονται σε επαφή με αυτές (Διαμαντάκου, 2020). Η Φαίδρα στο πλαίσιο της Ευριπιδικής σκέψης είναι μια γυναίκα μεγαλύτερης ηλικίας την οποία ο τραγωδός σε μια πρώτη επαφή με τον μύθο, φαίνεται να την χρησιμοποιεί ως εφελθτήριο προκειμένου να υπογραμμιστεί η ηθικότητα και η αρετή του νεαρού Ιππόλυτου όταν εκείνος αποκρούει τον έρωτά της προς αυτόν. Κάθε άλλο όμως, η Φαίδρα τελικά τίθεται στο επίκεντρο, παλεύει με μένος, καταφεύγει σε πονηρές μεθόδους προκειμένου να ευοδωθεί ο

σκοπός της. Στον αντίποδα η Άλκηστη, η οποία «ξανασυστήνεται»¹ στο κοινό της αρχαίας Αθήνας μέσα από την εκδοχή της τραγωδίας του Ευριπίδη, είναι το κεντρικό πρόσωπο της τραγωδίας. Φέρει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του υποκειμένου το οποίο έχει εσωτερικεύσει τις κυρίαρχες νόρμες και τις επιταγές, φτάνοντας στο σημείο να αποτελεί το τέλειο πολιτισμικό γυναικείο πρότυπο. Αγαπά τον σύζυγό της Άδμητο πάνω από τον εαυτό της και είναι διατεθειμένη να πεθάνει στη θέση του, ακόμα και όταν ο ίδιος του ο πατέρας αρνείται με δειλία να προβεί σε κάτι παρόμοιο. Διανύοντας τον χρόνο μαζί με τις δύο αρχετυπικές γυναικείες μορφές, οι αναγνώστες έρχονται αντιμέτωποι με μια πληθώρα κοινωνικών, πνευματικών και διανοητικών ζυμώσεων γύρω από τα θέματα αυτά. Μέσα στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας θεώρησης των πραγμάτων, η δραματουργός Ελένη Πέγκα αναλαμβάνει με τη σειρά της να επαναγνώσει, να αναδείξει και να απελευθερώσει μέσω της δικής της μεταδομιστικής θεώρησης και οπτικής τις δύο γυναίκες – μύθους, από τα στενά δεσμά των διπλών που συνήθως ακολουθούν και στηρίζουν τη μυθική πλοκή (καλό - κακό, ηθικό - ανήθικο, δίκαιο - άδικο, γυναίκα - άντρας κ.ο.κ.).

Η Πέγκα αντιστρατεύεται τους περιορισμούς τους οποίους θέτουν τα δίπολα² και εκμεταλλεύεται τη δική της θεωρητική φαρέτρα για να επιτύχει τον στόχο της. Έτσι, ως ένα πρώτο σχόλιο, ο τίτλος του έργου της, ήδη μας προδιαθέτει για κάτι τέτοιο και μάλιστα ενδεχομένως ο υπότιτλος του έργου της «Love stories» να παραπέμπει στο βιβλίο της Kristeva «Ιστορίες Αγάπης. Μια ψυχαναλυτική ματιά στον έρωτα» (Kristeva, 2011).

Η συνομιλία των δύο δημιουργών της Πέγκα και του Ευριπίδη πάνω στη βάση της θεωρίας της διακειμενικότητας³, καταλήγει σε ένα παιχνίδι με τον χρόνο, μία συνεχή συνομιλία μεταξύ αρχαίου και σύγχρονου και μεταξύ των οπτικών ενός άνδρα και μιας γυναίκας δημιουργού, ένα παιχνίδι που δεν καταλήγει σε νικητή ή ηττημένο. Η διακειμενικότητα εδώ, αποκτά κάτι παραπάνω από την καθιερωμένη χρηστική της σημασία και λειτουργία, αυτή της παράλληλης ανάγνωσης των δύο λογοτεχνικών έργων και της εύρεσης κοινών σημείων μέσα σε αυτά. Θα λέγαμε ότι εν προκειμένω η διακειμενικότητα, ως απότοκο της μεταμοντέρνας σκέψης, χρησιμοποιείται ως ένα εργαλείο αποδόμησης των νοημάτων τα οποία ο ίδιος ο μεταμοντερνισμός θεωρεί ως κατασκευές.

Στην παρούσα ανακοίνωση θα εστιάσουμε κυρίως στην έννοια της κατασκευής της έμφυλης γυναικείας ταυτότητας (ή ταυτοτήτων) αλλά την έννοια της σεξουαλικότητας υπό το πρίσμα του γυναικείου - έμφυλου σώματος στα προαναφερθέντα έργα της Πέγκα και του Ευριπίδη.

Φαίδρα ή Άλκηστη: Δύο σώματα με «σημασία»⁴.

Η έμφυλη δυναμική της μυθολογικής γραφής του Ευριπίδη, αλλά και η δομή των έργων του ανάγονται σε αυτό που ο Barthes αποκαλεί «συμβολικό κώδικα» (Barthes, 1957). Ο δραματουργός τοποθετεί τους ήρωές του σε πλαίσια που καθορίζονται αυστηρά από δίπολα: το καλό και το κακό, το ηθικό και το ανήθικο, το ενάρετο και το επαισχυντο. Πάνω σε αυτόν τον ισχυρό συμβολικό λόγο ο δραματουργός στηρίζει τη δράση των δυο πρωταγωνιστριών του. Μέσα από αυτή την οπτική η Άλκηστη δρα και πράττει ως μια γυναίκα πιστή, εγκρατής, και «αξιοπρεπής» αφού ψυχή τε και σώματι συμμετέχει στους θεσμούς και τους επιβεβαιώνει μέσω της στάσης της, μιας στάσης που ορίζει τελικά ως ένα διανοητό σώμα ή με τα λόγια της Butler ως ένα «σώμα με σημασία» (Butler, 2008: 6).

Η Φαίδρα αρχικά φαίνεται να υπακούει και να συμμετέχει στους θεσμούς. Παντρεμένη με τον Θησέα είναι μια γυναίκα η οποία χαρακτηρίζεται από συγκρατημένη σεξουαλικότητα και βιολογική συνέπεια, αφού έχει τεκνοποιήσει. Όλα αυτά έως τη στιγμή που θα προκαλέσει με τη θέλησή της μια ανατροπή. Έως τη στιγμή που με επαναστατική διάθεση, θα παλέψει με όλα της τα μέσα προκειμένου να εξασφαλίσει την εκπλήρωση του ανομολόγητου έρωτά της, τον οποίο όταν καταλαβαίνει ότι χάνει, θα ξεπεράσει τα «όρια», ψυχικά αλλά και σωματικά. Όταν

¹ Όπως αναφέρει ο Ανδρέας Μαρκαντωνάτος (Markantonatos, 2013: 90): Μια γενιά πριν τον Ευριπίδη, ο Φρόνιχος είχε παρουσιάσει τον μύθο της Άλκηστης στο πλαίσιο των Διονυσίων.

² Για το δίπολο ή tandem βλ. Κοσμοπούλου, 2017: 38.

³ Σχετικά με τη διακειμενικότητα βλ. Κοσμοπούλου, 2020: 101-103.

⁴ Ο τίτλος παραπέμπει στο βιβλίο της Judith Butler, Σώματα με σημασία (Butler, 2008).

ο Ιππόλυτος αρνείται τον έρωτά της, η Φαίδρα εξοργίζεται, δρα παρορμητικά, και φτάνοντας στα όρια της παραφροσύνης σκίζει τα ρούχα της και εμφανίζεται ημίγυμνη στον Θησέα. Το σώμα της συμμετέχει στην ανατροπή. Όπως θα σχολίαζε η Butler (Butler, 2008: 6), η Φαίδρα μέσα από αυτήν την πράξη της, αυτόματα καθίσταται ως ένα «μη διανοητό σώμα», το οποίο παύει να κυβερνάται από τις ρυθμιστικές μυθοπλασίες και τις εξιδανικευμένες νόρμες που την καθιστούν ως ένα σώμα εντός κοινωνικού πλαισίου και τελικά ως ένα σώμα με «σημασία». Ο Ευριπίδης εδώ ίσως εν αγνοία του καινοτομεί, γιατί ο δραματουργός παρουσιάζει τη Φαίδρα να αντιστέκεται στα κανονιστικά πρότυπα και τους θεσμούς, μέσω της συμμετοχής της σε αυτούς (Αθανασίου, 2006). Και αυτή του η καινοτομία ερμηνεύεται και από το γεγονός ότι αρχαίοι δραματουργοί δεν κατασκεύαζαν απλά γυναικίους ρόλους ως αντιστάθμισμα στο τότε κυρίαρχο και ισχύον πατριαρχικό καθεστώς. Αντίθετα, οι γυναικείοι ρόλοι και κατ' επέκταση οι γυναικείοι χαρακτήρες, διατηρούσαν πραγματικές αντιστοιχίες με το τότε έμφυλο καθεστώς, και αυτό είναι ένα ισχυρό παράδειγμα πως οι γυναίκες της κλασικής αρχαιότητας του 5^{ου} αιώνα, διέθεταν αν μη τι άλλο σημαντικό πολιτικό και κοινωνικό εκτόπισμα (Διαμαντάκου, 2020: 3).

Επιστρέφοντας στο θεατρικό σύμπαν της Πέγκα, εδώ οι μεγάλες αφηγήσεις και οι βαρυσήμαντες έννοιες όπως ο θεσμός, η κανονικότητα αλλά και πρακτικές όπως αυτές των διπλόλων δεν έχουν θέση. Η θεατρική γραφή της Πέγκα χαρακτηρίζεται από κίνηση και ζωντάνια, ενώ την ίδια στιγμή είναι μια γραφή η οποία: «αρνείται να κλείσει και να στρογγυλοποιήσει τα μηνύματα που απορρέουν από αυτή» (Πατσαλίδης, 2013). Οι ήρωές της είναι άνθρωποι καθημερινοί που δεν φοβούνται να δείξουν τις αδυναμίες τους και να συνομιλήσουν με αυτές.

Ερχόμενοι στο παρόν έργο της διαπιστώνουμε ότι η Πέγκα επιλέγει για άλλη μια φορά (μετά τον Ίκαρο) να στρέψει το ενδιαφέρον της στους αρχαίους ελληνικούς μύθους (Αναγνώστου, 2016). Πιστή στην μεταδομιστική θεωρητική προσέγγιση και σε αντίθεση με τον Ευριπίδη, η Πέγκα πλησιάζει τους δυο δραματικούς χαρακτήρες, έχοντας την πρόθεση να τους διαβάσει με έναν εναλλακτικό τρόπο και όχι απλά να παραθέσει τις δράσεις τους. Με τον δικό της τρόπο, η Πέγκα στην ουσία υπονομεύει τα μυθικά εκείνα στοιχεία που (καθ)όρισαν τις έμφυλες και όχι μόνο πρακτικές και δράσεις των δυο γυναικών. Εκφράζει δηλαδή μια κριτική ενάντια στο θεωρητικό σύστημα το οποίο θέτει τις έμφυλες ταυτότητες υπό το πρίσμα ουσιοκρατικών αντιλήψεων οι οποίες συσχετίζουν τις έμφυλες ταυτότητες με την σεξουαλική αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος. Η Πέγκα, πιστή στην φουκωική αντίληψη περί κατασκευής των έμφυλων ταυτοτήτων, επιχειρεί συνδιαλεγόμενη με τα έργα του Ευριπίδη, να παρουσιάσει αυτό που ο Φουκώ υποστηρίζει όταν ο ίδιος αναφέρεται στην κατασκευή της σεξουαλικότητας και των έμφυλων ταυτοτήτων υπό το πρίσμα κυρίαρχων λόγων (discourses) όπως αυτοί της οικογένειας, της εκκλησίας ή του κράτους (Φουκώ, 1978). Σε όλο αυτό το «παιχνίδι» ο θεατής διαδραματίζει τον δικό του ρόλο. Προκειμένου να γίνει πιο ξεκάθαρος ο παραπάνω συλλογισμός στο σημείο αυτό θα παραθέσουμε συνοπτικά τη θεωρία της πρόσληψης του Yauss (Yauss, 1995). Η θεωρία αυτή αποτελεί τρόπον τινά ένα εργαλείο, μια λειτουργία με διττή σημασία, η οποία αφορά τον επαναπροσδιορισμό και απόδοση του νοήματος ενός παλαιότερου κειμένου από την πλευρά του δημιουργού αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ο σύγχρονος θεατής προσλαμβάνει το νόημα του κειμένου μέσω των δικών του αναπαραστάσεων και εμπειριών.

Επιστρέφοντας στην Πέγκα, αποτιμώντας το μέχρι τώρα έργο της, θα μπορούσαμε να την κατατάξουμε στην περίπτωση των νέων συγγραφέων οι οποίοι απαθανατίζουν στις σύγχρονες δημιουργίες τους παλαιότερα κείμενα και συνδιαλέγονται μαζί τους ορμώμενοι από κριτική αλλά και ερμηνευτική διάθεση. Για την Πέγκα τα σώματα των δυο γυναικών είναι σημαντικά. Και πώς θα μπορούσαν να μην είναι. Δεδομένου ότι το σώμα είναι το κατεξοχήν πεδίο διακύβευσης της ανθρωπίνης, έμφυλης αλλά και πολιτικής ιδιότητας (Αθανασίου, 2007: 15). Στο σύμπαν της Πέγκα, ο διαχωρισμός των σωμάτων σε κανονικά και μη κανονικά αίρεται. Οι δυο γυναίκες μιλούν και πράττουν ελεύθερα με τον τρόπο της η κάθε μια. Όχι όμως απόλυτα.

Ζουν για τη στιγμή που συμβαίνουν οι καταστάσεις, αντιδρούν στο εδώ και τώρα, στα κανονιστικά πρότυπα και δεν διστάζουν εδώ συγκριθούν με τις ηρωίδες του Ευριπίδη, τις οποίες ο δραματουργός έχει κατασκευάσει και δομήσει πάνω στη λογική μιας μεγάλης

αφήγησης, που θέλει τις γυναίκες να εντάσσονται σε κατηγορίες. Η Πέγκα προχωρά παρακάτω και με ειρωνικό τρόπο στέκεται απέναντι στα στερεότυπα και «κλείνει με νόημα το μάτι» στα κυρίαρχα έμφυλα γυναικεία πρότυπα (Άλκηστη) και στα αντι-πρότυπα (Φαίδρα) ή αλλιώς στις «γυναίκες του οίκου» (Άλκηστη) και στις «γυναίκες της ανατροπής» (Φαίδρα) (Παπαθανασίου, 2010).

Έτσι η Φαίδρα της Πέγκα «προκαλεί», «ανατρέπει» και επιδίδεται σε πράξεις σεξουαλικού περιεχομένου, συνοδευόμενες από λόγια τα οποία αγγίζουν τα όρια της πορνογραφίας. Η Άλκηστη ναι μεν φαίνεται πιο ήπια, αλλά και αυτή με τον τρόπο της είναι προκλητική και ανατρεπτική. Συνομιλεί με τον Θάνατο, θέλει να τον κεράσει, ντύνεται με ανδρικά ρούχα και επιδίδεται σε ένα παιχνίδι ανταλλαγής ρόλων με την υπηρέτριά της. Η Άλκηστη υποδύεται τον Άδμητο και η υπηρέτρια την Άλκηστη. Η Άλκηστη της Πέγκα ενδύεται με το κυρίαρχο αντρικό πρότυπο, προκειμένου να δείξει την ισχύ της ανδροκρατούμενης κοινωνίας αλλά και για να καταγγείλει αυτό που ο μεταδομισμός υπογραμμίζει με νόημα, ότι οι έμφυλες ταυτότητες δεν είναι οντολογικά και βιολογικά δεδομένα που εγγράφονται πάνω στα σώματα (Αθανασίου, 2007: 5). Αντίθετα, αποτελούν διαδικασίες, είναι σχέσεις μεταξύ εαυτού και άλλου, και ως εκ τούτου κατασκευάζονται, δομούνται, επαναδομούνται και πάλι ανατρέπονται.

Διαπιστώνουμε ότι οι δύο πρωταγωνίστριες, όπως αυτές παρουσιάζονται στο έργο της Πέγκα, φαίνεται να επιδίδονται σε ένα παιχνίδι ανταλλαγής ρόλων, ανατρέπουν τις καταστάσεις και ανατρέπονται και οι ίδιες μέσω αυτών. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο στο τέλος του έργου και κάνοντας ένα «πίσω-γύρισμα», οι δύο ηρωίδες της Πέγκα συναντούν τις Ευριπιδικές Φαίδρα και Άλκηστη. Κομβικό σημείο συνάντησης των τότε και των τώρα γυναικών αποτελούν οι διαχρονικές έννοιες του θανάτου, του έρωτα της αγάπης και της θυσίας ή καλύτερα οι αρχετυπικές ιδέες του θανάτου, του έρωτα, και της θυσίας, οι οποίες αποτελούν έναν καμβά πάνω στον οποίο συνυφαίνονται οι πράξεις των πρωταγωνιστριών με τις καταστάσεις και τα νοήματα που απορρέουν από αυτές (Κοταρίδη, 2005).

Τόσο η Άλκηστη όσο και η Φαίδρα του Ευρυπίδη αλλά και της Πέγκα έχουν εφελτήριο των πράξεών τους τον Έρωτα. Μοιάζουν τελικά μεταξύ τους. Δεν είναι πια «Άλκηστη ή Φαίδρα» αλλά «Άλκηστη και Φαίδρα». Το διαζευκτικό ή που η Πέγκα έχει τοποθετήσει ανάμεσά τους αίρεται και αυτό. Σε μια πράξη αποδόμησης του ίδιου της του έργου, η συγγραφέας πράττει το εξής προκλητικό: οι ανατρεπτικές της ηρωίδες τελικά ακολουθούν την ίδια μοίρα με αυτές του Ευρυπίδη, τον θάνατο. Οι Ευριπιδικές Φαίδρα και Άλκηστη θυσιάζονται αλλά και οι χαρακτήρες της Πέγκα πράττουν το ίδιο και τελικά πεθαίνουν. Ο θάνατος έρχεται με τη διάθεση της λύτρωσης, της τιμωρίας ή και της θυσίας. Κατά πόσο όμως η απόφασή τους και στο έργο της Πέγκα αποτελεί μια αυτόβουλη πράξη, και όχι μια πράξη που έμμεσα υπαγορεύεται από τις κυρίαρχες κοινωνικές νόρμες (Αναγνώστου, 2016: 6); Πόσο τελικά οι δυο γυναίκες της Πέγκα, αν και φαίνονται χειραφετημένες και ανεξάρτητες, είναι και αυτές δέσμιες των σεξουαλικών συμπεριφορών και προτύπων του παρόντος. Εν τέλει τι μας διαμνηνύουν όλα τα παραπάνω για τη στιγμή και τη διάρκεια, ήτοι για το εφήμερο και το διαχρονικό; Πόσο τελικά η αποδόμηση του μύθου και η (αντι) μυθική διάσταση του έργου της Πέγκα μπορεί να οριστεί ως τέτοια;

Επίλογος

Συνοψίζοντας καταλήγουμε ότι σύμφωνα με τα παραπάνω η έννοια της έμφυλης ταυτότητας (και συγκεκριμένα της γυναικείας έμφυλης ταυτότητας) δεν αποτελεί μια οντολογική και α-χρονική κατηγορία, στην οποία τα υποκείμενα απλά κατατάσσονται. Αντίθετα, αυτή είναι μια διαρκής διαδικασία μέσω της οποίας η ταυτότητα κατασκευάζεται, δομείται και επαναδομείται όχι ανεξάρτητα ή έξω από το εκάστοτε πολιτικό, συγκεκριμένο που εντάσσονται τα υποκείμενα.

Η έννοια του σώματος, απομακρυσμένο από τη βιολογική του υπόσταση, αποτελεί όχι απλά ένα φυσικό γεγονός, αλλά ένα πεδίο, πάνω στο οποίο οι κυρίαρχοι εξουσιαστικοί λόγοι αρθρώνονται και συνάμα το ορίζουν. Έτσι, ανάλογα με τα συγκεκριμένα παρατηρούνται σώματα καθαρά, και ενάρετα- όπως η Άλκηστη - ή σώματα επαίσχυντα, μολυσμένα και παρίες όπως η

Φαίδρα. Αξιοσημείωτη είναι δε, η ίδια η εμπλοκή των δυο συγγραφέων στα κείμενά τους. Και οι δυο δημιουργοί με μια αυτοαναφορική διάθεση παίρνουν θέση μέσω των ηρωίδων τους. Ο Ευριπίδης βασιζόμενος στα πρότυπα λόγου και γραφής της κλασικής αρχαιότητας κατασκευάζει και παρουσιάζει «στα κοινά του» με διδακτικό τόνο και ύφος δυο γυναικείες μορφές φαινομενικά αντίθετες μεταξύ τους. Όμως κατά την άποψη μας και ο ίδιος κατά κάποιον τρόπο παίρνει θέση. Γιατί την ίδια στιγμή που συμπλέει με τις τότε κοινωνικές επιταγές pláθοντας τον χαρακτήρα της Άλκηστης την άλλη στιγμή μέσω της τραγωδίας του «Ιππόλυτος» κλέβει τη δόξα από τον πρωταγωνιστή και δίνει τον ηγεμονικό ρόλο στην αντι-ηρωίδα Φαίδρα. Για να την κρίνει; Να την δαμάσει; Ή εν τέλει να δηλώσει το θαυμασμό και τη στήριξη του στο πνέυμα και τη δράση της;

Εν τέλει και η Πέγκα διανύει τη δική της διαδρομή και με αυτοαναφορική διάθεση εμφανίζεται μέσω των ηρωίδων της να τηρεί υπονομευτική στάση απέναντι στους δύο μύθους και τα διδάγματά τους, φτιάχνοντας έτσι έναν δικό της αντι-μύθο. Και εδώ παρατηρείται μια αμφισημία όπου η Πέγκα προστρέχει στο παρελθόν και συναντά τους μύθους. Και μόνο η πράξη της αυτή αποτελεί μια καταξίωση της ίδιας τη μυθοπλασίας. Την ίδια όμως στιγμή που ανατρέχει πίσω σε αυτούς, στη συνέχεια τους αποδομεί. Ακολουθώντας το κυκλικό σχήμα (προστρέχω στο παρελθόν, αποδομώ, ερμηνεύω εκ νέου) χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού, η Πέγκα δημιουργεί στην ουσία μια εναλλακτική πρόταση, έναν δικό της λόγο (discourse), ή ένα άλλο εργαλείο, προκειμένου ο θεατής, μέσω και της δικής του εμπλοκής, να ερμηνεύσει την πραγματικότητα.

Βιβλιογραφία

- Αθανασίου, Α. (2007). *Ζωή στο όριο: Δοκίμια για το σώμα, το φύλο και τη βιοπολιτική*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- (2006). *Gender trouble, Η φεμινιστική θεωρία μετά την αποδόμηση της ταυτότητας*. Αθήνα: Νίκος Αλιβιζάτος.
- Αναγνώστου, Ο. (2016). *Το Θέατρο της Έλενας Πέγκα*. Αθήνα: ΚΑΠΑ Εκδοτική.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: du Seuil.
- Butler, J. (2008). *Σώματα με σημασία* (Π. Μαργέτου, Μτφρ.) (Α. Αθανασίου, Επιμ.). Αθήνα: Εκκρεμές.
- Διαμαντάκου, Κ. (2020). Παίζοντας (με) τη γυναίκα. Η σύμβαση της ανδρικής διανομής στο αρχαίο δράμα, από την ελληνική αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Μέρος Πρώτο. *Χάρτης, 14*, Ανακτήθηκε από: <https://www.hartismag.gr/hartis-14/theatro/paizontas-me-th-gynaika#>, τ.π. 14.02.2020
- Ευριπίδης. (2005). *Ιππόλυτος* (Ι. Σακαλής, Μτφρ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Ευριπίδης. (2000). *Άλκηστις* (Κ. Γεωργουσόπουλος, Επιμ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Φουκώ, Μ. (1978). *Η ιστορία της σεξουαλικότητας 1: Η δίψα της γνώσης* (Γ. Ροζάκη, Μτφρ.). Αθήνα: Ράππα.
- Grammatas, Th. (2003 [1999]). *The voyage of Dionysus: Past and Future of the theatrical myth*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Kristeva, J. (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: du Seuil.
- (2011). *Ιστορίες Αγάπης: Μια ψυχαναλυτική ματιά στον έρωτα* (Τ. Μπέτλεζος, Μτφρ.). Αθήνα: Κέδρος.
- Κοσμοπούλου, Δ. (2017). *Πιραντέλλο και Ζενέ: Μια “συνάντηση στο τραγικό και το παράλογο”*. Αθήνα: Δρόμων.
- (2020). *Θεατρική γραφή και θεωρία του σημείου*. Αθήνα: Δρόμων.

- Κοταρίδη, Α. (2000). *Γυναικείες Μορφές αρχέτυπα του έρωτα, της θυσίας, της δύναμης και της γνώσης*. Στο αντικλείδι «Η γυναίκα στην αρχαιοελληνική σκέψη», https://antikleidi.com/2017/03/25/ginekies_morfes/. τ.π. 20.08.2020.
- Levi-Strauss, Cl. (1986). *Μύθος και νόημα* (Β. Αθανασόπουλος, Μτφρ.). (Β. Αθανασόπουλος, Επιμ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Markantonatos, A. (2013). *Euripides' "Alcestis": Narrative, Myth and Religion*. Berlin: De Gruyter.
- Παπαθανασίου, Α. (2010). *Γυναικείες Μορφές της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, Αθήνα: ΝΕΔΑ.
- Πατσαλίδης, Σ. (2013). Τα μικρά, τα καθημερινά και τα ασυνήθιστα στο θεατρικό έργο της Έλενας Πέγκα. *Ομιλία στο τιμητικό αφιέρωμα για την Έλενα Πέγκα. Δημοτική Βιβλιοθήκη, Θεσσαλονίκη*, http://savaspsalidis.blogspot.com/2013/11/blog-post_14.html, τ.π. 13.11.2013
- Πατσαλίδης, Σ. (1997). *(Εν)τάσεις Και (Δια)στάσεις (Θεατρική Έρευνα). Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία Του Εικοστού Αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω/Δάρδανος.
- Πέγκα, Ε. (2007). “Φαίδρα ή Άλκηστη - Love Stories”. *theGreekPlayProject*, <http://www.greektheatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewcritic>, (χ.τ.π.)
- Yauss, H.-R. (1995). *Η Θεωρία της Πρόσληψης Τρία Μελετήματα*, Αθήνα: Εστία.

Από την Μήδεια του Ευριπίδη στις Μήδειες του Heiner Müller: έρευνα στην μετεξέλιξη των αξιών

Γεώργιος Κράιας

Συνεργαζόμενο Εκπαιδευτικό Προσωπικό, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου / Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο
gkraias@gmail.com

Υπάρχουν μορφές της αρχαιοελληνικής τραγωδίας που με το πέρασμα των αιώνων έχουν ένδυθει έναν ανυπερβλήτο συμβολισμό, όπως για παράδειγμα ο Οιδίποδας, το σύμβολο της άδυσώπητης μοίρας, και η Αντιγόνη, το σύμβολο της αδελφικής αγάπης. Και οι συμβολικές αυτές μορφές όχι μόνον έχουν αφήσει ισχυρό το αποτύπωμά τους στον χώρο του δράματος, αλλά επανέρχονται και αδιάκοπα στο θέατρο, προκειμένου να αναμετρηθούν με σύγχρονα προβλήματα και να προσφέρουν καινούργιες προοπτικές (Hardwick, 2012). Μια τέτοια μορφή είναι και αυτή της Μήδειας, το σύμβολο της εκδικητικής μανίας, ή οποία μπορεί στην αρχαία εποχή να αποτελούσε ως επί το πλείστον έναν αντίηρωα, στην σύγχρονη όμως εποχή δίνει τροφή για ποικίλες έρμηνειες (Αναστασιάδη, 1999). Στο πρόσωπό της συγκεντρώνονται τόσο αντιφατικά στοιχεία, που επιτρέπουν τόσο την ταύτιση μαζί της όσο και την απόρριψή της, καθώς ή μὲν ἀδικία που υφίσταται προκαλεί ἀμέριστη συμπόνια, ή δὲ παιδοκτονία που διαπράττει ἀνείπωτη βδελυγμία. Τὴν ιδιαιτερότητα αὐτὴν τῆς Μήδειας ἀπέδωσε μὲ χειρουργικὴ ἀκρίβεια ὁ Εὐριπίδης στὴν ὁμώνυμη τραγωδία του (431 π.Χ.), ὅταν παρουσίασε μιὰ ἥρωίδα στὴν δίνη τῶν πιὸ ἀκραίων συναισθημάτων, νὰ ἄγεται ἀπὸ τὴν ἀδικία καὶ νὰ φέρεται στὴν παιδοκτονία. Ἀλλὰ καὶ ὁ Γερμανὸς Heiner Müller αἰῶνες μετὰ ἀποδίδει στὰ δικά του σχεδιάσματα (1982) μιὰ νεόκοπη ὀπτική τῆς ιδιαιτερότητας αὐτῆς, καθὼς ἡ Μήδεια, λυτρωμένη πλέον ἀπὸ κάθε πάθος, ἔρχεται ἀντιμέτωπη μὲ νέα ἀδιέξοδα, κοινωνικὰ καὶ ὑπαρξιακά. Στὴν παρούσα εἰσήγηση θὰ ἐπιχειρηθεῖ μιὰ ἀντιπαραβολὴ τῶν συγκεκριμένων δραμάτων, ἐστιάζοντας κυρίως στὸν τρόπο παρουσίας τῆς Μήδειας καὶ τοῦ μύθου της σὲ κάθε ποιητὴ καὶ ἀναζητῶντας τὶς ἀξίες ἐκεῖνες που διέπουν κάθε ἔργο καὶ τὸ καθιστοῦν μοναδικό.

Ἐκκινῶντας ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη, αὐτὸ που συναρπάζει ἀκόμα καὶ μὲ μιὰ φευγαλέα ἀνάγνωση τοῦ δράματος εἶναι ἡ πολυμορφία τῆς Μήδειας, καθὼς πρόκειται γιὰ ἕναν πολυσύνθετο χαρακτήρα που συνδυάζει ἀρμονικὰ τὰ πλέον ἀντίρροπα στοιχεία. Μὲ τὴν συνεχῆ παρουσία της στὴν σκηνὴ καὶ τοὺς διαδοχικοὺς διαλόγους της μὲ σειρά ἀνδρῶν, ἐπιδεικνύει ἀνάλογα μὲ τὶς περιστάσεις καὶ ἕνα διαφορετικὸ πρόσωπο, συγκροτῶντας μιὰ πολυπρόσωπη εἰκόνα. Καὶ ἡ πολυπρόσωπη αὐτὴ εἰκόνα ἀποκρυσταλλῶνεται προσφυῶς στὸ τρίπτυχο ὑπόσταση-ταυτότητα-ιδιότητα, μὲ καθεμιὰ ἔννοια νὰ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἕνα ἀντιθετικὸ δίπολο, τὸ ὁποῖο διαιρεῖται περαιτέρω σὲ ἕνα ἐξωτερικὸ καὶ ἕνα ἐσωτερικὸ πλαίσιο. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ἡ ὑπόστασή της μπορεῖ κάλλιστα νὰ χαρακτηριστεῖ διφυῆς, καθὼς ἄλλοτε ὑπερισχύει ἡ θεία καταβολὴ της καὶ ἄλλοτε ἡ ἀνθρώπινη φύση της, μὲ τὰ *φάρμακά* της, ἀπὸ τὴν μιὰ, νὰ τὴν προβάλλουν ὡς μάγισσα καὶ τὰ πάθη της, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὡς θνητή. Ἐπειτα, καὶ ἡ ταυτότητά της φαίνεται νὰ εἶναι διπλῆ, καθὼς, παρότι βάρβαρη στὴν καταγωγὴ, πολιτογραφεῖται Ἑλληνίδα, ἕνα γεγονός που τὴν ὠθεῖ νὰ ἐνεργεῖ ἄλλοτε ὡς ἐκφραστὴς ἀποκλειστικὰ τοῦ ἑαυτοῦ της καὶ ἄλλοτε ὡς ἀπολογητὴς ὄλων τῶν γυναικῶν. Τέλος, ἡ ιδιότητά της ὡς τραγικῆς ἥρωίδας εἶναι καὶ αὐτὴ διττὴ, καθὼς ἄλλοτε παρουσιάζεται ὡς ἀπατημένη σύζυγος καὶ ἄλλοτε ὡς ἐκδικητικὴ μητέρα, κάτι που τῆς ἐπιφυλάσσει τόσο τὴν μοῖρα τοῦ θύματος ὅσο καὶ τὴν μοῖρα τοῦ θύτη. Ἡ πολυμορφία αὐτῆς τῆς Μήδειας, λανθάνοντας διάσπαρτη σὲ ὀλόκληρη τὴν τραγωδία, ἐπιτυγχάνει πάντοτε τὴν μέγιστη δυνατὴ δραματικὴ ἔνταση, καθὼς, μεταπηδῶντας ὡς χαμαιλέων ἡ ἥρωίδα ἀπὸ τὸ ἕνα πρόσωπο στὸ ἄλλο, προκαλεῖ ἀμέτρητα ρίγη συγκίνησης ἀλλὰ καὶ ἀποστροφῆς. Καὶ ἡ πολυμορφία αὐτῆς, ὅσο καὶ ἂν φαινομενικὰ διασπάει τὸν ἐνιαῖο της χαρακτήρα, οὐσιαστικὰ τὸν ἐπιβεβαιώνει, καθὼς ἡ ἐνότητά του προκύπτει μέσα ἀπὸ τὴν

άντιφατικότητα, με όλα τὰ αντίρροπα στοιχεῖα νὰ συνθέτουν ἐν τέλει τὴν ὀλοκληρωμένη τῆς προσωπικότητα.

Στὸν ἰδιαίτερο αὐτὸν χαρακτήρα τῆς Μήδειας, τὸν τόσο εὐπλαστο καὶ εὐέλικτο, ἐμφυσᾷ ὁ Εὐριπίδης μερικὲς ἀπὸ τὶς σημαντικότερες ἀρχές του, προκειμένου, μεγεθυμένες ἀπὸ τὴν ὄλη ἐπιβλητικότητα τῆς τραγικῆς ἡρωίδας, νὰ φωτίσουν ὡς τηλαυγῆς φάρος ὀλόκληρο τὸ δρᾶμα. Καὶ οἱ ἀρχές αὐτές, παρότι ἐκφράζονται ὑπὸ συγκεκριμένες συνθήκες καὶ μὲ συγκεκριμένο σκοπό, ξεπερνοῦν τὸν φορέα τους καὶ ἀνάγονται σὲ ἓνα πανανθρώπινο ἐπίπεδο, ὅπου γίνονται εὐκολότερα ὄχι μόνον ἀντιληπτές ἀλλὰ καὶ ἀποδεκτές. Πρώτη καὶ κύρια ἀρχὴ αὐτῆ τῆς ἰσότητας τῶν δύο φύλων, κάτι τόσο δεδομένο πού ἤχεϊ ὅμως γιὰ πρώτη φορὰ τόσο κρυστάλλινα ἀπὸ τὸ Θέατρο τοῦ Διονύσου, θέτοντας σὲ μιὰ σοβαρὴ βάση τὸ ὄλο ζήτημα καὶ προτείνοντας ρηξικέλευθες λύσεις (Κορδάτος, χ.χ.). Μὲ τὴν εἰσοδὸ τῆς στὸν χῶρο τοῦ θεάτρου ἢ Μήδεια στὸ 1^ο Ἐπεισόδιο καὶ κατόπιν ὀρισμένων γενικόλογων κρίσεων γιὰ τὴν οἰκτρὴ κατάστασή της, ἐκφωνεῖ ἓνα παθιασμένο λογύδριο (στ. 230-251), ὅπου μὲ ἔντονη παραστατικότητα περιγράφει τὴν ἄθλια πραγματικότητα τοῦ γυναικείου φύλου. Προῖκα παχυλὴ, ἄνδρας δεσπότης, γάμος φυλακὴ, αὐτὴ εἶναι ἡ μοῖρα τῆς γυναίκας· μιὰ μοῖρα πού κάθε γυναίκα θὰ ἴδωχε μὲ χαρὰ ἀπὸ πάνω της, ἀκόμα κι ἂν ἦταν νὰ στηθεῖ πλάι στοὺς ἄντρες στὴν μάχη, στερούμενη καὶ αὐτὴν τὴν μητρότητα. Μὲ ἀναμφίβολα μελανὰ ὅμως ὀλότελα ἀληθινὰ χρώματα σκιαγραφεῖ ὁ Εὐριπίδης τὸν ζοφερὸ βίον τῶν γυναικῶν, μετατρέποντας τὴν ἡρωίδα του ἀπὸ μιὰ συνηθισμένη γυναίκα, ὑποκείμενη σὲ ὄλη αὐτὴν τὴν καταπίεση, σὲ ἓναν διαπρύσιο κήρυκα τῆς γυναικείας χειραφέτησης. Καὶ τὸ κήρυγμα αὐτὸ τῆς Μήδειας φαίνεται νὰ ἐπιφέρει τὰ προσδοκώμενα ἀποτελέσματα, ὅταν ἤδη στὸ 1^ο Στάσιμον ὁ Χορὸς τῶν γυναικῶν, στὸ πρῶτο στροφικὸ ζεῦγος (στ. 410-431), συνεχίζει τὸν συλλογισμό τῆς κυρίας του καὶ ψάλλει τὴν ἀνάσταση πού ὀλοένα καὶ πλησιάζει γιὰ τὶς γυναῖκες (Horman, 2008). Σὰν τὴν δελφικὴ Πυθία ὀραματίζεται ὁ Χορὸς τὶς κοσμογονικὲς ἀλλαγές πού ἀναμένονται, τὴν τιμὴ πού ἔρχεται στὸ γυναικεῖο γένος, ὅταν ἡ γυναίκα θὰ λάβει πλέον τὴν θέση πού τῆς ἀξίζει πλάι στὸν ἄνδρα καὶ ἀπὸ κοινοῦ θὰ πορευθοῦν στὴν αἰωνιότητα. Μὲ τὶς δύο αὐτὲς τοποθετήσεις παίρνει ὁ Εὐριπίδης ξεκάθαρη θέση ὑπὲρ τῶν γυναικῶν, προκρίνοντας τὴν ἰσότητα τῶν δύο φύλων ἔναντι τῆς καταδυνάστευσης τῶν γυναικῶν ἀπὸ τὸ ἀνδρικό κατεστημένο, κάτι πού, ἔστω καὶ ἀναχρονιστικά, τοῦ χαρίζει δικαιοματικά τὸν τίτλο τοῦ πρώτου φεμινιστῆ τῆς ἱστορίας (Zyl Smit, 2002). Αἰσιοποιῶντας, λοιπόν, τοὺς κυριώτερους δραματικούς χαρακτήρες του, τὴν κεντρικὴ ἡρωίδα καὶ τὸν Χορὸ, καὶ ἐπιλέγοντας ἓνα σημαῖνον σημεῖο τοῦ ἔργου, τὴν ἔναρξη τῆς κύριας δράσης, ἐκθέτει μὲ ἐνάργεια καὶ παρρησία τὴν θεμελιώδη αὐτὴν θέση του, δίνοντας τὸ στίγμα γιὰ ὅ,τι πρόκειται νὰ ἀκολουθήσει.

Καὶ ἀφοῦ ἡ ἰσότητα τῶν δύο φύλων ἀποτελεῖ κάτι δεδομένο στὴν συνείδηση τοῦ ποιητῆ, ἔρχεται μόλις στὸ 2^ο Ἐπεισόδιο μιὰ ἀκόμη βασικὴ ἀρχή, γιὰ νὰ ὀλοκληρώσει τρόπον τινὰ τὰ κοινωνικὰ πιστεύω τοῦ Εὐριπίδη, ἢ δικαιοσύνη μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων. Στὸν περίφημο ἀγῶνα λόγων μεταξὺ Μήδειας καὶ Ἰάσονα (στ. 465-575), μέσα ἀπὸ μιὰ ἔντονη ἐπιχειρηματολογικὴ ἀντιπαράθεση, ὁ Εὐριπίδης, ὡς ἄλλος Δίας μὲ τὴν ἀκριβοδίκαη ζυγαριά του, ἐμφανίζεται ὑπέρμαχος τῆς δικαιοσύνης· μιᾶς δικαιοσύνης πού ἐκπηγάει ἀπευθείας ἀπὸ τὴν βαθύτερη οὐσία τῶν ἐπιχειρημάτων (McClure, 1999· Mueller, 2001). Πρώτη τὸν λόγο παίρνει ἡ Μήδεια καὶ ἐκθέτει διαδοχικὰ τὴν τεράστια συμβολὴ της στὴν ἐπιτυχία τοῦ Ἰάσονα σὲ Κολχίδα καὶ Ἰωλκό· μιὰ συμβολὴ πού πληρώθηκε μὲ προδοσία καὶ ἀπιστία, φέρνοντας τὴν Μήδεια σὲ ἀπόγνωση γιὰ τὸ μέλλον της καὶ σὲ ἀπόρριψη συλλήβδην τῶν ἀνδρῶν. Στὴν συνέχεια, στὸν ἀντίλογό του ὁ Ἰάσονας προσπαθεῖ ἓνα ἓνα νὰ ἀποδομήσει τὰ ἐπιχειρήματα τῆς Μήδειας, ὑπερτονίζοντας τὸν ρόλο τῆς Ἀφροδίτης καθὼς καὶ τὸν δικό του στὴν καθιέρωση τῆς Μήδειας στὴν Ἑλλάδα καὶ καταλήγοντας, μέσα ἀπὸ σοφίσματα γιὰ τὸν νέο του γάμο, νὰ ἐκμηδενίσει ἐντελῶς τὶς γυναῖκες. Αντιπαραβάλλοντας τὰ ἐπιχειρήματα τῆς μιᾶς καὶ τῆς ἄλλης πλευρᾶς, δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι ἡ ζυγαριά κλίνει ἐμφανῶς πρὸς τὸ μέρος τῆς Μήδειας, καθὼς ὅ,τι ὑποστηρίζει ὑποστηρίζεται παράλληλα καὶ ἀπὸ τὴν κοινὴ λογικὴ. Ἡ αὐτοθυσία καὶ ἡ αὐταπάρνηση τῆς Μήδειας, ἢ πίστη καὶ ἡ ἀγάπη της, ὄλα διαλύθηκαν μπρὸς στὸν ἄκρατο ἐγωισμό τοῦ Ἰάσονα, ὁ ὁποῖος, ὅ,τι καὶ νὰ ὑποστηρίζει, στρέφεται αὐτομάτως ἔναντίον του, καθὼς δὲν συμβαδίζει μὲ τὴν κοινὴ λογικὴ. Ἡ ὀρθοφροσύνη, ἐπομένως, ὅπως τὴν προβάλλει ὁ Εὐριπίδης στὸν ἀγῶνα λόγων, εἶναι ἐκεῖνη ἢ ἀρετὴ πού ὀδηγεῖ ἀπευθείας στὴν δικαιοσύνη, ἐφόσον τὸ ἀντικειμενικὰ ὀρθὸ καὶ λογικὸ ἐπιχείρημα εἶναι ἐκεῖνο πού θριαμβεῦει

έναντι του αντικειμενικά μη ὀρθοῦ καὶ λογικοῦ (Nestle, 1901· Verrall, ³1967· Conacher, 1998). Πράγματι, χωρὶς συναισθηματικούς παροξυσμούς καὶ μὲ μόνο σύμμαχο τὸν ὀρθολογισμό, ἡ Μήδεια καταφέρνει καὶ ἐξουδετερώνει τὸν Ἰάσονα, τὰ σαθρὰ ἐπιχειρήματα τοῦ ὁποίου μόνον θυμηδία προκαλοῦν, ἐπιφέροντας μιὰ δίκαιη νίκη τοῦ λογικοῦ ἐπὶ τοῦ ἄλογου. Ἔτσι, ἡ δικαιοσύνη μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων προκύπτει ἀβίαστα ὡς ἀδιαπραγμάτευτο ἰδανικό, μὲ τὴν ὀρθή λογική νὰ εἶναι αὐτὴ ποὺ κρίνει καὶ ἀπονέμει τὸ δίκαιο, χαρίζοντας μιὰ ἡχηρὴ νίκη στὴν Μήδεια· μιὰ νίκη ποὺ θὰ ἀξιοποιηθεῖ στὴν συνέχεια μὲ τὸν καλύτερο τρόπο ἀπὸ τὸν ποιητὴ, γιὰ νὰ ἀναδείξει τὴν ἡρωίδα του καὶ τελικὴ νικήτρια τῆς τραγωδίας.

Στὴν συνέχεια τοῦ δράματος στὸ 3^ο Ἐπεισόδιο παρεμβάλλεται ἡ κάπως προβληματικὴ σκηνὴ τοῦ Αἰγέα (στ. 663-758) (Brockett, 1958: 25-28· Kovacs, 1993: 48-49· Mastronarde, 2006: 365-367), τοῦ βασιλέα τῶν Ἀθηνῶν, ὁ ὁποῖος καταφθάνει στὴν Κόρινθο ἀπὸ τὸ μαντεῖο τῶν Δελφῶν καὶ δεσμεύεται ἀπὸ τὴν πολυμήχανη Μήδεια νὰ τῆς προσφέρει ἄσυλο στὴν Ἀθήνα. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀναδεικνύονται ἐξοχα τὰ δημοκρατικὰ αἰσθήματα τοῦ Εὐριπίδη, καθὼς τὸ ἄσυλο, πέρα ἀπὸ ὁποιοσδήποτε πολιτικὲς σκοπιμότητες, ἀποτελεῖ τὴν ἐπιτομὴ τῆς δημοκρατίας, ἀφοῦ διασφαλίζει τὴν δίκαιη μεταχείριση κάθε ἀδικημένου (Grethlein, 2003: 331-352· Maravela-Solbakk, 2008). Τὸ ἄσυλο δὲν συνιστᾷ ὅμως αὐτονόητη ὑποχρέωση κάθε πόλης, παρὰ ἐντοπίζεται μόνον σὲ ἐκείνες ποὺ διέπονται ἀπὸ ἰσχυρὰ δημοκρατικὰ ἰδεώδη, μὲ συνέπεια ἄσυλο καὶ δημοκρατία νὰ συμπορεύονται καὶ νὰ ἀλληλοσυμπληρώνονται. Ἔτσι, ὅταν ὁ ποιητὴς προβάλλει καὶ ὑπερασπίζεται μὲ τόση θέρμη τὸ ἄσυλο, στὴν οὐσία προβάλλει καὶ ὑπερασπίζεται τὴν δημοκρατία, καὶ διὴ τὴν δημοκρατία τῆς γενέτειράς του, τῆς Ἀθήνας, ἡ ὁποία εἶναι καὶ αὐτὴ ποὺ διὰ στόματος τοῦ ἡγεμόνα τῆς Αἰγέα θὰ δεχτεῖ καὶ θὰ σώσει τὴν Μήδεια. Ὁ Εὐριπίδης, ἀνδρωμένος στὸ ἀποκορύφωμα τοῦ ἀθηναϊκοῦ μεγαλείου, ὑπῆρξε ἐνθερμος ὑμνητὴς τῆς πόλης του καὶ τῶν θεσμῶν τῆς, ἐνῶ παραλλήλως δὲν ἔπαυε ποτὲ νὰ ψέγει σφοδρὰ τοὺς ἀντίπαλους Σπαρτιᾶτες καὶ τὸ σκληρὸ καθεστῶς τους. Στὸ αὐτὸ πάντα πνεῦμα παρουσιάζει τὴν πόλη του ἀνοιχτὴ σὲ κάθε κατατρεγμένο, ἔτοιμη κάθε στιγμή νὰ παρέμβει πρὸς ἀποκατάσταση τῆς διαταραχθεῖσας τάξης, ἀνάγοντας τὸ ἄσυλο σὲ ὑψιστο ἰδανικό καὶ συστατικὸ στοιχεῖο τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας. Τὸ Στάσιμο ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν ἰδιαίτερη αὐτὴν σκηνὴ ἐπιβεβαιώνει στὸ πρῶτο στροφικό του ζεῦγος (στ. 824-844) τὴν λατρεία αὐτὴν τοῦ Εὐριπίδη πρὸς τὴν δημοκρατικὴ του πόλη, καθὼς οὔτε λίγο οὔτε πολὺ συνθέτει τὸ ἐγκώμιο τῆς· ἓνα ἐγκώμιο ποὺ ἐκτείνεται ἀπὸ τὴν σοφία καὶ τὴν τέχνη μέχρι τὴν φύση καὶ τὸν ἔρωτα. Στὰ πολιτικά, λοιπόν, πιστεύω τοῦ Εὐριπίδη κυριαρχεῖ ἀπόλυτα ἡ δημοκρατία, ἤτοι ἡ ἀθηναϊκὴ δημοκρατία ὅπως ἀναδεικνύεται μέσα ἀπὸ τὴν λειτουργία τοῦ ἀσύλου, ἡ ὁποία ἔχει ἐμποτίσει σὲ τέτοιον βαθμὸ τὸν ποιητὴ, ὥστε μὲ κάθε εὐκαιρία νὰ πλέκει ἀγέρωχα τὸ ἐγκώμιό της.

Ὅλες αὐτὲς οἱ θεμελιώδεις καὶ ἀπαράβατες ἀρχὲς τοῦ Εὐριπίδη, ἡ ἰσότητα, ἡ δικαιοσύνη, ἡ δημοκρατία, ἀποκρυσταλλώνονται στὴν Ἔξοδο τοῦ δράματος, ὅπου ἡ Μήδεια, ὑψωμένη στὸ ἄρμα τοῦ Ἥλιου, ἐπιφέρει τὸ τελικὸ χτύπημα στὸν ἐξασθενημένο καὶ ταπεινωμένο Ἰάσονα (Worthington, 1990). Παρότι παιδοκτόνος ἡ Μήδεια, εἶναι αὐτὴ ποὺ στὸ τέλος θριαμβεύει, ἀφοῦ καὶ σημειολογικὰ βρίσκεται σὲ ἀνώτερη θέση ἀπὸ τὸν Ἰάσονα, τὸν ὁποῖον ἀντικρῦζει πλέον ἀφ' ὑψηλοῦ, καὶ κυριολεκτικὰ καὶ μεταφορικὰ. Μπορεῖ νὰ τὴν βαραίνει σφωρεῖα στυγερῶν ἐγκλημάτων, ἐξιλεώνεται ὅμως ἀπὸ τὸν ποιητὴ, δικαιώνεται καὶ ἀθωώνεται, καθὼς αὐτὴ ἀποκλειστικὰ ὀρίζει καὶ καθορίζει τὴν τελικὴ ἔκβαση τοῦ ὅλου πράγματος, πετυχαίνοντας μιὰ κραταίη νίκη ἐπὶ τοῦ Ἰάσονα. Ἡ ἰσότητα ποὺ ὄνειρεύτηκε στὴν ἀρχὴ τοῦ δράματος, ἡ δικαιοσύνη ποὺ ὑπερασπίστηκε στὴν συνέχεια καὶ ἡ δημοκρατία ποὺ τελικὰ καρπώθηκε, ὅλα αὐτὰ συμπυκνώνονται στὴν τελικὴ σκηνή, καθὼς ἡ Μήδεια, περήφανη στὸ ὄχημά της, καὶ ἴση τοῦ Ἰάσονα ἀποδείχτηκε καὶ δίκαια ἀξιοποιήθηκε ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη καὶ δημοκρατικὰ θὰ τελειώσει τὸν βίό της. Οἱ ἀρχές, λοιπόν, κοινωνικὲς τε καὶ πολιτικὲς, μὲ τίς ὁποῖες τὴν ἐξόπλισε ὁ ποιητὴς στὸ πρῶτο ἡμισυ τοῦ δράματος, τὸ περισσότερο ἰδεολογικὰ καὶ λιγότερα δραματικὰ φορτισμένο, ὄχι μόνον ὑφέρπουν στὸν τελικὸ θρίαμβο τῆς Μήδειας, ἀλλὰ εἶναι καὶ αὐτὲς ἀκριβῶς ποὺ τὸν προετοίμασαν καὶ τὸν δρομολόγησαν. Ὅσο ὅμως ὁ θρίαμβος τῆς Μήδειας εἶναι ἡχηρὸς καὶ συγκλονιστικός, ἄλλο τόσο ἡχηρὸς καὶ συγκλονιστικός εἶναι ὁ καταποντισμὸς τοῦ Εὐριπίδη, ὁ ὁποῖος γιὰ τὸ ριζοσπαστικὸ αὐτὸ δράμα του ἔλαβε μόλις τὴν τρίτη θέση στὰ Μεγάλα Διονύσια. Τὸ φιλελεύθερο πνεῦμα του, τὸ διαποτισμένο ἀπὸ πρωτόγνωρα ἀνθρωπιστικὰ ἰδεώδη, ὑπῆρξε πολὺ τολμηρὸ γιὰ τὸν συντηρητισμὸ τῶν συγχρόνων του

Αθηναίων, πού στο πρόσωπο τῆς Μήδειας δὲν ἀντίκρυσαν μιὰ κραυγὴ ἀγωνίας γιὰ τὴν καταδυνάστευση τῆς γυναίκα, ἀλλὰ μιὰ ὀρατὴ ἀπειλὴ γιὰ τὴν τάξη καὶ τὴν ἀσφάλειά τους. Μὲ ὅση θέρμη καὶ ἂν παρουσίασε ὁ Εὐριπίδης τὶς ἀρχές του γιὰ ἰσότητα καὶ δικαιοσύνη, μὲ ὅση ὑποβλητικότητα καὶ ἂν φιλοτέχνησε τὴν τελικὴ ἐπικράτηση τῆς Μήδειας, δὲν κατάφερε νὰ συγκινήσει τοὺς συμπολίτες του, στοὺς ὁποίους ὑπερίσχυσε μᾶλλον ἢ βάρβαρη παιδοκτόνος Μήδεια. Μπορεῖ ὅ,τι λέει ἡ Μήδεια νὰ εἶναι κατὰ βάσιν σωστό, ὅ,τι κάνει ὅμως εἶναι ἀδιαμφισβήτητα λάθος, καὶ αὐτὸ τὸ λάθος τὸ χρεώθηκε δυστυχῶς ὁ Εὐριπίδης, ὁ ὁποῖος πίστεψε ὅτι, ἐστιάζοντας στὶς παθογόνες αἰτίες πού τὸ γέννησαν, μπορεῖ καὶ αὐτὸ ἀκόμα τὸ λάθος νὰ τὸ μετατρέψει σὲ σωστό. Ἡ ἀποκατάσταση, ἐπομένως, τῆς γυναίκα ἀποδείχθηκε μιὰ φρούδη ἐλπίδα, ἕνας κομῆτης πού μπορεῖ στιγμιαίᾳ νὰ φώτισε τὸ Θέατρο τοῦ Διονύσου, ὅμως χάθηκε στὴν τρίτη θέση, συμπαρασύροντάς μαζί του στὴν ἀφάνεια καὶ τὸν μαρασμὸ καὶ ὅλες τὶς εὐγενεῖς ἀρχές τοῦ Εὐριπίδη.

Μεταπηδῶντας τώρα ἀπὸ τὴν ἀρχαία στὴν σύγχρονη ἐποχὴ, διαπιστώνει κανεὶς ἀμέσως τὴν γοητεία πού ἀσκεῖ στὸν Müller ἡ ἀνυπότακτη μορφή τῆς Μήδειας· μιὰ γοητεία πού μεταφράζεται σὲ μιὰ σύντομη μὰ τόσο δυναμικὴ τριλογία. *Ρημαγμένη ὄχθη* (*Verkommenes Ufer*), *Μήδειας ὕλικὸ* (*Medeamaterial*) καὶ *Τοπίο μὲ Ἀργοναῦτες* (*Landschaft mit Argonauten*) τιτλοφοροῦνται τὰ δράματα πού συνέθεσε ὁ Γερμανὸς δραματογράφος μὲ βάση τὸν μῦθο τῆς Μήδειας¹, τὸν ὁποῖον ἄλλοτε ἀκολουθεῖ πιστά, ἀντιγράφοντας σχεδὸν τὸν Εὐριπίδη, καὶ ἄλλοτε ἐγκαταλείπει συνειδητά, γιὰ νὰ καταθέσει προσωπικὲς του ἀνησυχίες.² Θεματικὴ συνοχὴ δὲν ὑπάρχει καμμία μεταξὺ τῶν τριῶν ἔργων, τὰ ὁποῖα ἄλλωστε κινοῦνται ἐμφατικὰ στὴν σφαῖρα τοῦ μεταμοντέρνου (Birringer, 1990· Wilke, 1991)· ἐντούτοις, ὁ ὑφέρπων πάντα μῦθος τῆς Μήδειας, ἀλλὰ καὶ τοῦ Ἰάσονα καὶ τῶν Ἀργοναυτῶν, ἀρκεῖ γιὰ νὰ τὰ φέρει σὲ ἐπικοινωνία καὶ νὰ τὰ κάνει νὰ λειτουργοῦν ὡς ἐνιαία σύνθεση (Tschapke, 1996: 5-11· Eke, 1989: 190-225). Καὶ ὡς μιὰ τέτοια ἐνιαία σύνθεση ἔχουν νὰ παρουσιάσουν τεράστιες ἀλλαγές ἀπὸ τὸ πρότυπο ἔργο τοῦ Εὐριπίδη, καθὼς σύνολοι οἱ κοινωνικοὶ καὶ πολιτικοὶ προβληματισμοὶ ἐκείνου ἔχουν παραδώσει τὴν θέση τους σὲ νέα ἀδιέξοδα, ἀνύπαρκα στὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα. Ἔτσι, ἡ ἰσότητα τῶν δύο φύλων, ἡ δικαιοσύνη μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων καὶ τὰ δημοκρατικὰ αἰσθήματα τοῦ Εὐριπίδη, ἀρχὲς ἀκατάλυτες τοῦ δράματός του, ἀντικαθίστανται στὰ δράματα τοῦ Müller ἀπὸ φλέγοντα ζητήματα τῆς σύγχρονης κοινωνίας. Ὁ μαρασμὸς καὶ ἡ ἀπόγνωση, ἡ ἠθικὴ ἐξαθλίωση καὶ ὁ μικροαστισμὸς, ἡ κατάρρευση τῆς οἰκογένειας καὶ ὄλων γενικὰ τῶν παραδοσιακῶν ἀξιών εἶναι ἐνδεικτικὲς μόνον εἰκόνες πού κυριαρχοῦν στὴν τριλογία τοῦ Müller, καθιστῶντας τὴν μὲ τὴν πικρὴ τους ἀλήθεια μιὰ πολὺ δυνατὴ γροθιά στὸ στομάχι (Hörnigk, 2006· Campbell, 2008). Στὴν συνέχεια θὰ παρουσιαστοῦν μεμονωμένα τὰ τρία ἔργα τῆς τριλογίας, καθὼς, ἀφοῦ δὲν συνεχονται ἀπὸ κοινὴ πλοκὴ, μόνον ἔτσι θὰ μπορέσει νὰ ἀναδειχτεῖ πλήρως ἡ δυναμικὴ καὶ ἡ προβληματικὴ τους, ἡ τόσο διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Εὐριπίδη.

Ἡ *Ρημαγμένη ὄχθη*, πέρα ἀπὸ σποραδικὲς ἀναφορὲς (*Ἀργοναῦτες*, *Κολχίδα*, *Ἀργώ*), ὄχι μόνον δὲν θυμίζει σὲ τίποτα τὸ ἀρχαιοελληνικὸ δράμα, ἀλλὰ κινεῖται καὶ σὲ ἕνα ἐντελῶς ξένο περιβάλλον, τὸ ὁποῖο, ὅσο καὶ νὰ βρίσκεται στὴν ἀγκαλιὰ τῆς φύσης, εἶναι ὀλότελα ἐχθρικὸ καὶ ἀφιλόξενο. Ἀπὸ τοὺς πρώτους κιόλας στίχους – καὶ σὲ ἀγαστὴ πάντοτε συμφωνία μὲ τὸν τίτλο τοῦ δράματος – κυριαρχεῖ ὁ θάνατος σὲ γλωφίδα καὶ πανίδα (*νεκρὰ κλαδιά, κουφάρια ψαριῶν*), μὲ τὴν μακάβρια ἀτμόσφαιρα πού δημιουργεῖται νὰ προκαλεῖ μόνον ἀηδία (*σῶροι σκατὰ, σκατότοπος*). Στὸ ἀνθρώπινο – καὶ δὴ σεξουαλικὸ – ἐπίπεδο δεσπόζει ἕνας διάχυτος ἀντιερωτισμὸς, ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ ἐκκινᾷ ἤπια ἀπὸ τὴν βιολογία τῆς γυναικείας φύσης (*Οἱ σχισμένες γάζες περιόδου*), καταλήγει ὅμως ἄγρια στὴν χυδαιότητα τῆς ἐρωτικῆς πράξης (*ΒΡΟΜΕΡΟ ΜΟΥΝΙ ΤΗΣ ΛΕΩ ΑΥΤΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΑΝΤΡΑΣ ΜΟΥ*), ἡ ὁποία πλέον δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ ἕναν ἀμφίπλευρο βιασμὸ (*ΧΩΣ' ΤΟΝ ΜΟΥ ΓΑΥΚΑ ΜΟΥ ΕΛΑ*) (Lehmann / Primavesi, 2003: 258-259). Ἐν συνεχείᾳ ἡ ἀδηφάγος καθημερινότητα ἐκμηδενίζει τὸν ἀνθρώπο (*Στρώνονται στὸν ἠλεκτρικὸ πρόσωπα χάρτινα ἀπὸ / ἐφημερίδα καὶ σάλιο*), ὁ ὁποῖος

¹ Βέβαια ὁ Müller εἶχε συνθέσει ἤδη παλαιότερα (1974) ἕνα σύντομο ἔργο ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸν μῦθο τῆς Μήδειας (*Medeaspiel*), τὸ ὁποῖο ὅμως νοηματικὰ ἐνσωματώθηκε στὴν κατοπινὴ του τριλογία (Gruber, 1989: 144-155).

² Γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς εἰσήγησης χρησιμοποιήθηκε ἡ μετάφραση-ἐκδοσὴ τῆς Βαροπούλου. Ἐ. (1997). *Heiner Müller: Μορφὲς ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη*. Ἀθήνα.

γίνεται όλο και πιό λάγνος, όλο και πιό πρόστυχος (*Γυμνό τό όργανο τοῦ καθενός στό παντελόσι όταν τό / βλέμμα προσηλώνουν στή γυαλιστερή / Σάρκα Όχετός ποῦ πληρώθηκε με τρία βδομαδιάτικα / Μέχρι νά σκάσει / Τό γυαλιστερό έπίστρωμα*), με τίς διακρίσεις τῶν δύο φύλων νά υφίστανται σταθερά υπέρ τῆς πατριαρχίας (*Οί γυναίκες τους κρατοῦν / ζεστό τό φαγητό / κρεμᾶνε τὰ στρωσίδα στό παράθυρο βουρτσίζουν / Τό ξερατό από τήν κυριακάτικη φορεσιά*), κάσι ποῦ όδηγεῖ στήν άπαξίωση άκόμα και αὐτῆς τῆς μεταφυσικῆς τοῦ έρωτα (*Κανάσι άποχέτευσης / Ποῦ ξεβράζει κύματα παιδιῶν ένάντια στῶν σκουληκιῶν / τήν έπέλαση*). Και μέσα από όλην αὐτήν τήν νοσηρή πραγματικότητα αναδύεται αὐτούσια ή διάλυση τῆς οικογένειας, με άντρες μέθυσους (*Τό ρακί είναι φτηνό*), παιδιά προβληματικά (*Τὰ παιδιά κατουρᾶνε στά άδεια μπουκάλια*) και γυναίκες κατεστραμένες (*Γυναίκες πιτσιλισμένες με αίμα*), μιᾶ εικόνα ποῦ ανάγεται, έν εἶδει κυκλικῆς σύνθεσης, στὸν θάνατο (*Στά νεκροτομεῖα / Οί νεκροί δέν άτενίζουν από τό παράθυρο*) και τήν άηδία (*Νά τί είναι χῶμα χεσμένο από όσους έπιζοῦνε*) τῆς άρχῆς τοῦ δράματος (Gruber, 1989: 117-121, 139-140). Καταλύτη στήν έρμηνεία τοῦ σκληροῦ αὐτοῦ δράματος άποτελεῖ τό καταληκτήριο τρίστιχο, όπου αναφέρεται ή Μήδεια: ή Μήδεια, ποῦ με τό πρωταρχικό της έγκλημα τῆς άδελφοκτονίας φαίνεται νά βρίσκεται στήν βάση (*Στόν πάτο*) όλης αὐτῆς τῆς έκπτώσης τῆς κοινωνίας (Shah, 2014). Ό,τι πιό βδελυρό, ό,τι πιό άποκρουστικό, από τό όποιο ξεπήδησε όλη ή ήθική, όλη ή κοινωνική κατρακύλα, είναι ή Μήδεια: ή Μήδεια με τὸν κρεουργημένο / Άδελφὸ στήν άγκαλιά (Keim, 1998: 108), ή Μήδεια ποῦ κατέχει / Τὰ δηλητήρια, ή Μήδεια ποῦ έγκλημάτισε πρώτη και έδειξε σέ όλους τὸν δρόμο. Η ρημαγμένη, έπομένως, ζωή ποῦ περιγράφει ή *Ρημαγμένη όχθη* δέν είναι άλλο τι από άπότοκος τῆς Μήδειας και τῶν έγκλημάτων της, καθὼς τό σάπιο ποῦ χαρακτηρίζει τήν ήρωίδα αὐτήν και τό περιβάλλον της συνιστᾶ τήν άπαρχή για κάθε τι σάπιο στήν σύγχρονη κοινωνία.

Τὸ *Μήδειας ύλικό*, τό μόνο από τὰ τρία δράματα ποῦ διαθέτει, έστω και ύποτυπωδῶς, διαλογική μορφή και συγκεκριμένη πλοκή, έξαιτίας αὐτῶν άκριβῶς τῶν χαρακτηριστικῶν προσιδιάζει σέ μέγιστο βαθμό στό πρότυπο δράμα τοῦ Εὐριπίδη, σέ σημείο μάλιστα ποῦ νά θεωρηθεῖ άκόμα και πιστή άντιγραφή του. Χωρία όλόκληρα τοῦ δράματος παραπέμπουν άπευθείας στό εὐριπίδειο πρότυπο, με τήν βασική διαφορά ότι, ένῶ στὸν Εὐριπίδη κυριαρχεῖ ή δράση και ή διάδραση μεταξύ τῶν διαφόρων ήρώων, στὸν Müller κυριαρχεῖ ή άφήγηση και ό μονόλογος τῆς κεντρικῆς ήρωίδας (Gruber, 1989: 134-139). Από τήν πολυσχιδῆ προσωπικότητα και ιστορία τῆς Μήδειας έστιάζει ό ποιητής στήν ζήλεια τῆς ήρωίδας ποῦ αναπτύσσεται έξαιτίας τῆς άπιστίας τοῦ συζύγου της (Rogowski, 1993): μιᾶ ζήλεια ποῦ πρόκειται νά πάρει τήν χειρότερη έκδικητική μορφή, όπως, με σαδιστική σχεδὸν διάθεση, περιγράφεται στήν πορεία τοῦ δράματος. Όσο όμως και άν (άνα)πραγματεῦεται ό Müller άμιγῶς εὐριπίδεια προβλήματα, δέν θίγει παρά μόνον σποραδικά ζητήματα ποῦ άπασχόλησαν τὸν άρχαῖο τραγικό, άφήνοντας αισθητᾶ έκτός τοῦ έρευνητικοῦ του πεδίου τὸν όλο κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό τοῦ προδρόμου του. Τὸ μόνο σημείο, όπου φαίνεται κάπως νά προσεγγίζει ιδεολογικά τὸν Εὐριπίδη, είναι στό πρώτο μέρος τοῦ μονόλογου τῆς Μήδειας, όταν ή ήρωίδα παραθέτει άντιστικτικά, όπως στὸν άρχαῖο άγῶνα λόγων, τίς θυσίες-έγκλήματα ποῦ έκανε για τὸν Ίάσονα και τήν άδικία-άπιστία ποῦ έλαβε ως άπάντηση από αὐτόν. Άκόμα και σέ αὐτό τό σημείο όμως δέν έμβαθύνει, όπως ό Εὐριπίδης, στήν ένδότερη οὐσία τῶν έπιχειρημάτων, προκειμένου νά αναδείξει τήν δικαιωματική ύπεροχή τῆς Μήδειας, αλλά χρησιμοποιεῖ όλο αὐτό τό ιστορικό ύλικό ως βάση, για νά οικοδομήσει στήν συνέχεια τήν έκδικητική μανία τῆς Μήδειας. Αὐτή άκριβῶς ή έκδικητική μανία, ποῦ έκπηγάει αὐτούσια από τὸν Εὐριπίδη, συγκεντρώνει επάνω της όλο τό ένδιαφέρον τοῦ Müller, ό όποιος, για νά τήν αναδείξει καταλλήλως, άξιοποιεῖ δραματικά και τήν ψευδῆ μεταστροφή τῆς Μήδειας και τήν ώμη δολοφονία τῆς νέας νύφης (Βαροπούλου, 1997: 16). Και ένῶ ή παρουσία τοῦ Εὐριπίδη σέ όλα αὐτὰ τὰ χωρία είναι κάτι παραπάνω από αισθητή, στήν σκηνή τῆς τελικῆς επικράτησης τῆς Μήδειας ό Müller διαφοροποιεῖται σφόδρα, όταν παρουσιάζει μιᾶ έκδηλα μηδενιστική τάση τῆς ήρωίδας του (*Θέλω νά σπάσω στα δύο τήν ανθρωπότητα / Και νά κατοικήσω στό άδειο κέντρο έγώ / Μήτε γυναίκα μήτε άντρας*). Η Μήδεια τοῦ Müller δέν είναι ή άδίστακτη μιᾶ περήφανη παιδοκτόνος τοῦ Εὐριπίδη, αλλά μιᾶ άγέρωχη και άδάμαστη φωνή από τό ύπερπέραν ποῦ, άφοῦ καταλύσει τὰ πάντα (*Άλλο πιᾶ αίμα δέν έχετε τώρα τὰ πάντα είναι σιωπή*), άκόμα και τὸν ίδιο της τὸν έαυτό (*Και οι κραυγές άκόμη τῆς Κολχίδας μουκάθηκαν*), χαιρεται άφ' ύψηλοῦ νά άγναντεῦει αὐτό τό άπόλυτο τίποτα (*Και τίποτε πιᾶ*). Άλλη, έπομένως, ή δυναμική τῆς Μήδειας τοῦ Εὐριπίδη

πού με την συγκεκριμένη πράξη τῆς τεκνοκτονίας ἐπιτυγχάνει μιὰ συγκεκριμένη νίκη ἐπὶ τοῦ Ἴασονα, καὶ ἄλλη ἢ δυναμικὴ τῆς Μήδειας τοῦ Müller πού με τὴν ἀπόλυτα μηδενιστικὴ ὀπτικὴ τῆς κατακρημνίζει συθέμελα ὅλον τὸν μῦθο καὶ τὸ δράμα τῆς.

Τὸ *Τοπίο μὲ Ἀργοναυτες*, τὸ τελευταῖο δράμα τῆς τριλογίας, ἀποτελεῖ τρόπον τινὰ τὴν ἀπόκριση στὸ προηγούμενο δράμα, καθὼς ὁ μονόλογος τοῦ Ἴασονα ἔρχεται ὡς ἀπάντηση στὸν μονόλογο τῆς Μήδειας, θίγοντας καὶ πάλι θέματα ἄγνωστα στὸν Εὐριπίδη καὶ τὸ ἔργο του. Μὲ ἔντονα ἐγωιστικὴ διάθεση καὶ προσήλωση στὸ πρόσωπό του, ὁ Ἴασονας ἐκθέτει τὶς ἐσώτερες ὑπαρξιακές του ἀνησυχίες, οἱ ὁποῖες συντονίζονται σὲ μεγάλο βαθμὸ με τὸν ὅλο μηδενισμό πού ἐπέδειξε προηγουμένως ἡ Μήδεια (*Ένας κυματισμός / Ανάμεσα στὸ μηδὲν καὶ στὸν κανένα ἀρκεῖ νὰ πνέει / ἄνεμος*), με τὴν μόνη ἀλλὰ καίρια διαφορὰ πὼς, ὅ,τι λέγεται τώρα, λέγεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ θύματος καὶ ὄχι τοῦ θύτη. Σταδιακὰ ὁ γηραιὸς Ἀργοναυτῆς φαίνεται νὰ ἀπορρίπτει ὅλα τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα πού συνέθεταν μέχρι πρότινος τὴν ζωὴ του· καταγωγή, γέννηση, βίος, ἔργο, τίποτε δὲν φαίνεται νὰ ἔχει πλέον ἀξία, ὅταν ὁ ἥρωας παλεῦει *ἀνάμεσα στὸ ἐγὼ καὶ στὸ ὄχι πιά*. Ὁ ἀπολογισμὸς μιᾶς ζωῆς ἡρωικῆς, με τὴν πιὸ ἀντιρωικὴ ὁμως κατάληξη, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ σύρει τὸν δυστυχεῖ ἥρωα σὲ μιὰ ἰσοπεδωτικὴ μελαγχολία, ἢ ὁποῖα, ὅσο λυρικὰ καὶ ἂν ἀποτυπώνεται, εἶναι ἀναπόφευκτο νὰ ὀδηγήσει τὸν ἥρωα ἀπὸ τὸν ψυχικὸ καὶ στὸν βιολογικὸ θάνατο. Καὶ ἐκεῖ ἀκριβῶς πού ὁ Ἴασονας φαίνεται νὰ πεθαίνει, τὴν θέση του παίρνει ἕνα νέο «Εγὼ», τὸ Ἐγὼ τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα³ πού μεταφέρει τὴν ὅποια δράση ἀπὸ τὴν ἀρχαία στὴν σύγχρονη ἐποχὴ, γιὰ νὰ στηλιτεύσει τὰ σύγχρονα ἀδιέξοδα. Μὲ γλῶσσα καὶ θεματικὴ πού θυμίζει τὴν ἀρχὴ τῆς τριλογίας, ἀλλὰ πολὺ πιὸ παραστατικὰ καὶ ὑποβλητικὰ, ὁ Müller σκιαγραφεῖ με ἀδρότητα τὴν σύγχρονη πραγματικότητα στὴν πιὸ ἀποκρουστικὴ μὰ ἀληθινὴ τῆς μορφῆς. *Ανάμεσα σὲ χαλάσματα καὶ μπάζα φυτρώνει / ΤΟ ΝΕΟ*, σημειώνει ἐνδεικτικὰ γιὰ ὅ,τι γύρω του προσπαθεῖ νὰ ἀναγεννηθεῖ ἀπὸ τὶς στάχτες του, ἐνῶ εἰκόνας τῆς μικροαστικῆς καθημερινότητος κατακλύζουν τὸ κείμενό του (*Κελιὰ γιὰ γαμήσι, διανεμόμενη θέρμανση, μικρὴ ὀθόνη, δωμάτιο, νεκροταφεῖο, CONTAINER, σκουπιδότοπο, Ἰθαγενεῖς τοῦ μπετόν, Παρέλαση / τῶν ζωντανῶν νεκρῶν, διαφημιστικὰ σπότς*), ἕως ὅτου καὶ ἡ ὅποια ἐλπίδα συμβολίζει ἢ νιότη ἀποδειχθεῖ καὶ αὐτὴ θνησιγενὴς (*Μὲ τὶς χθεσινοπρωινὲς στολὲς τῆς μόδας / Ἡ νεολαία τοῦ σήμερα Φαντάσματα / Τῶν νεκρῶν τοῦ πολέμου πού θὰ γίνῃ αὐριο*) (Barnett, 1998: 63-64). Ὁ ἐρμητισμὸς τοῦ συγγραφέα, ἰδιαίτερα αἰσθητὸς στὴν συνέχεια τοῦ κειμένου, ἐκπορεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία του νὰ ἐκφράσει μὲν τὴν ἀγωνία του γιὰ ὅ,τι συμβαίνει, παρὰ τὴν ὁμως νὰ μείνει ὁ ἴδιος κρυμμένος καλὰ στὴν ἀφάνεια καὶ τὴν ἀνωθυμία. Γι' αὐτὸ καί, σὲ τέλεια συμφωνία με τὴν θεματολογία του, χαρακτηρίζει τὴν ποιήσῃ του *Βοῦρκο λέξεων* καὶ παρομοιάζει τὸν ἑαυτό του με *Ένα κουρέλι Σαίξπηρ*, ἐνῶ, μέσα ἀπὸ ἕναν κυκεῶνα νευρικῶν καὶ ἀποσπασματικῶν ἀναφορῶν-ὑπαινιγμῶν σὲ θέματα τῆς ἐπικαιρότητας, καταλήγει νὰ ὁμολογήσει τὴν ἀθεΐα του (*Αὐτὴ ἡ μηχανὴ [τὸ ἀεροπλάνο] ἦταν / Ὅ,τι οἱ γαργάδες μου εἶχαν ὀνομάσει Θεό*). Καὶ ὀλοκληρώνει τὸ δράμα του αὐτὸ – καὶ συνάμα ὀλόκληρη τὴν τριλογία – με τὸν εἰκονικὸ θάνατό του (*Ένωσα τὸ δικό ΜΟΥ αἷμα νὰ ξεχύνεται ἀπὸ τὶς δικές / ΜΟΥ φλέβες / Καὶ ΤΟ ΔΙΚΟ ΜΟΥ ΚΟΡΜΙ νὰ μεταλλάξῃ σὲ τοπίο / Τοῦ θανάτου ΜΟΥ*), ἀφορίζοντας κυνικὰ ἀκόμα καὶ τὴν ἴδια του τὴν τέχνη (*Τὰ ὑπόλοιπα εἶναι ποίηση λυρική*) καὶ ἀναγνωρίζοντας τὴν ἀδιαφιλονίκητη ὑπεροχὴ τοῦ θανάτου ἔναντι τῆς ζωῆς (*Ποιὸς ἔχει δόντια πιὸ γερά / Τὸ αἷμα ἢ ἡ πέτρα*), κάτι πού συνιστᾷ σιωπηλὴ μὲν ἰσχυρὴ δὲ παραδοχὴ τοῦ μηδενισμοῦ. Ὁ ἀπόηχος, λοιπόν, πού ἀπομένει με τὸ πέρασ καὶ τοῦ τρίτου δράματος τῆς τριλογίας εἶναι σφόδρα πεσσιμιστικὸς, καθὼς τόσο ὁ Ἴασονας στὸ πρῶτο σκέλος ὅσο καὶ ὁ Müller στὸ δεῦτερο λαυθάνουν καλὰ κρυμμένοι πίσω ἀπὸ μιὰ ζοφερὴ ἀχλύ, τὴν ἀχλύ τῆς καταστροφῆς τοῦ πολιτισμοῦ, πού σιγὰ σιγὰ τοὺς ἀπονεκρῶνει καὶ τοὺς παραδίδει ἡμιθανεῖς στὴν αἰωνιότητα.

Ἐπισκοπῶντας κανεὶς ὡς σύνολο τὴν τριλογία αὐτὴν, διαπιστώνει με εὐκολία πὼς, παρότι δανεῖζεται ἐμφανῶς τὸν ἀρχαῖο μῦθο τῆς Μήδειας καὶ τοῦ Ἴασονα, δὲν τὸν χρησιμοποιεῖ παρὰ μόνον ὡς ἐφατῆριο, γιὰ νὰ ἀναπτύξῃ προβληματισμοὺς ἄγνωστους ἐντελῶς στὸν ἀρχαῖο κόσμο. Τοῦτο γίνεται ἰδιαίτερα αἰσθητὸ στα δύο ἐξωτερικὰ δράματα τῆς τριλογίας, τὴν

³. Μπορεῖ ὁ ἴδιος ὁ Müller νὰ ἤθελε τὸ νέο αὐτὸ «Εγὼ» νὰ εἶναι συλλογικὸ καὶ ὄχι ἀτομικὸ-προσωπικὸ, τίποτε ὁμως στὸ κείμενο δὲν παραπέμπει σὲ αὐτὸ τὸ συλλογικὸ, παρὰ μόνον στὸ ἀτομικὸ-προσωπικὸ τοῦ συγγραφέα (Gruber, 1989: 127).

Ρημαγμένη ὄχθη καὶ τὸ Τοπίο μὲ Ἀργοναυτές, ὅπου ὁ ποιητὴς ἀξιοποιεῖ μόνον τὸ περίγραμμα τοῦ συγκεκριμένου μύθου, τὸ ὁποῖο ἐμπλουτίζει μὲ ἓνα πρωτόγνωρο περιεχόμενο, ὁλότελα ξένο πρὸς κάθε τι ἀρχαῖο. Ἀντιθέτως, στὸ ἐσωτερικὸ δρᾶμα, τὸ *Μήδειας ὕλικό*, ὅπου ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸ εὐριπίδειο πρότυπο, λιγιστὲς εἶναι οἱ ἀποκλίσεις του πρὸς σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα, χωρὶς ὅμως καὶ πάλι νὰ πραγματεύεται θέματα ποὺ ἀπασχόλησαν προηγουμένως τὸν Εὐριπίδη. Ἡ ἰσότητα τῶν δύο φύλων καὶ ἡ δικαιοσύνη μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων ποὺ ὀραματίστηκε ὁ Εὐριπίδης, στοιχεῖα τόσο ρηζικέλευθα γιὰ τὴν ἐποχὴ του, δὲν ἔχουν καμμία θέση στὸ ἔργο τοῦ Müller, τὸ ὁποῖο στοιχειώνεται ἀπὸ τὸν ἀμείλικτο ζόφο τῆς σύγχρονης βιομηχανικῆς ἐποχῆς. Ἡ κραυγὴ τῆς ἀδικημένης γυναίκας στὸν Εὐριπίδη μετασχηματίζεται σὲ κραυγὴ ἀγωνίας ὄλων τῶν ἀνθρώπων στὸν Müller, καθὼς ἡ ἰσότητα καὶ ἡ δικαιοσύνη μπορεῖ πλέον νὰ θεωροῦνται αὐτονόητα, ὅμως νέα κενά, ὑπαρξιακῆς-ψυχολογικῆς ὑφῆς, ἀπειλοῦν τώρα τὴν ἀνθρωπότητα. Ἀκόμη καὶ ἡ δημοκρατία ποὺ ἐξύμνησε ὁ Εὐριπίδης, μιὰ δημοκρατία φιλεύσπλαχνη καὶ μεγαλόψυχη, ἔχει ἀντικατασταθεῖ στὰ δράματα τοῦ Müller ἀπὸ μιὰ δημοκρατία βίαιη καὶ καταστροφικὴ, ὅταν, ἀντὶ νὰ προάγει τὸν πολιτισμὸ καὶ τὴν κοινωνία, τὰ ἐχθρεύεται καὶ τὰ διαλύει. Γενικὰ αὐτὸ ποὺ ἐξάγεται ἀπὸ τὴν τριλογία τοῦ Müller εἶναι ἡ ἐκμηδένιση ὄλων τῶν ἀξιῶν, κοινωνικῶν, ἀνθρωπιστικῶν, πολιτικῶν, ἠθικῶν, οἱ ὁποῖες, ἀκόμη καὶ ὅταν ὑποδηλώνονται, ὑποδηλώνονται γιὰ νὰ τονίσουν περισσότερο τὴν ἀπουσία παρὰ τὴν παρουσία τους. Ἐνῶ τὸ ἔργο τοῦ Εὐριπίδη φωτίζεται ὀλόπλευρα ἀπὸ εὐγενεῖς ἀξίες, τὰ ἔργα τοῦ Müller βαρύνονται ἀπὸ μιὰ διάχυτη δυσθυμία, ἡ ὁποία, μὲ ὅλη τὴν ἀπαισιοδοξία ποὺ τὴν χαρακτηρίζει, ἔχει καταργήσει συλλήβδην κάθε ἀξία ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἐπιβιώσει κατὰ τὴν πρόσληψη τοῦ μύθου⁴. Ἡ μόνη ἴσως ἀξία, ἡ – καλύτερα – ἀπαξία, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἐντοπιστεῖ, εἶναι αὐτὸ ποὺ ἀποκαλεῖται «ἱστορικὸς πεσσιμισμὸς», καθὼς ἡ μηδενιστικὴ ἀπάρνηση τῶν πάντων, συμπεριλαμβανομένης τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς, δὲν ἀφήνει περιθώρια γιὰ τὴν καλλιέργεια καμμίας ἐλπίδας. Γνωστὸς θιασώτης τῆς καταστροφῆς ὁ Müller, ἀρέσκειται νὰ καταλύει ὅ,τι ἀγγίζει, δίνοντας λεπτοφυῶς τὸ στίγμα τῆς σύγχρονης ἐποχῆς (Κράιας, ὑπὸ ἔκδοση): μιᾶς ἐποχῆς ποτισμένης ὡς τὸ μεδούλι ἀπὸ τὴν ἐκβιομηχάνιση-ἐμπορευματοποίηση τῶν πάντων καὶ στερημένης κάθε ἀξίας ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἀναχαιτίσει κάπως τὴν πτώση (Πατσαλίδης, 2000: 502). Στὸ πλαίσιο αὐτό, λοιπόν, ἀνασκευῆς τοῦ ἀρχαίου μύθου παραλλάσσει πλήρως καὶ τὸν μῦθο τῆς *Μήδειας*, τὸν ὁποῖον παραλαμβάνει ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη ὡς ἓνα εὐαγγέλιο κοινωνικῶν καὶ ἀνθρωπιστικῶν ἀξιῶν, γιὰ νὰ τὸ μεταποιήσει σὲ ἓνα δριμὺ «κατηγορῶ» τῆς σύγχρονης ἀνθρωποφάγου κοινωνίας (Βαροπούλου, 1997: 31-32). Ἔτσι, ἀπὸ τὴν *Μήδεια* τοῦ Εὐριπίδη στὶς *Μήδειες* τοῦ Müller ἡ μετεξέλιξη τῶν ἀξιῶν διαγράφει μιὰ τραχεῖα πορεία, καθὼς ἀπὸ φωτεινὰ καὶ αισιόδοξα μηνύματα μεταμορφώνονται σὲ σκοτεινὰ καὶ ἀπαισιόδοξα δεδομένα, μὲ τὴν σύγχρονη ἀσχήμια νὰ ἐπιβάλλεται ἐπὶ τῆς ἀρχαίας ὁμορφιάς.

Βιβλιογραφία

- Ἀναστασιάδης, Δ. (1999). *Μήδεια: Δραματουργικὴ καὶ διαχρονικὴ πορεία τῆς Μήδειας τοῦ Εὐριπίδη* (Διδακτορικὴ διατριβή). Ἀθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικῶν καὶ Πολιτικῶν Ἐπιστημῶν.
- Barnett, D. (1998). *Literature versus Theatre: Textual Problems and Theatrical Realization in the later Plays of Heiner Müller*. Bern: Peter Lang.
- Biringer, J. (1990). "Medea": Landscapes beyond History. *New German Critique*, 50, 85-112.

⁴ Στὴν αὐτοβιογραφία του *Krieg ohne Schlacht (Πόλεμος δίχως μάχη)* συνοψίζει ὁ Müller τὸ περιεχόμενο τῆς τριλογίας του βάσει τῶν προσωπικῶν του βιωμάτων: «Βρισκόμουν μὲ μιὰ γυναῖκα στὴν περιοχή Στράουσμπεργκ, σὲ μιὰ λίμνη ποὺ ἡ ὄχθη τῆς ἦταν ἔτσι ὅπως περιγράφεται στὸ ἔργο. Στὸ Στράουσμπεργκ διαδραματίστηκε, τὸν καιρὸ τοῦ Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου, ἡ τελευταία μάχη τεθωρακισμένων. Καὶ στὴν περιοχή Στράουσμπεργκ εἶχε τὴν ἑδρα του ὁ Ἐθνικὸς Λαϊκὸς Στρατός. Τὸ διαλογικὸ κομμάτι τοῦ *Μήδειας ὕλικό* εἶναι, σχεδὸν στενογραφημένος, ἓνας συζυγικὸς καβγάς, στὸ τελευταῖο στάδιο μιᾶς σχέσης ἢ τὴν ὥρα τῆς κρίσης τῆς. Τὸ ἔγραψα στὸ Lehnitz. Δύο δεκαετίες ἀργότερα, στὸ Μπόχουμ, ἔγραψα τὸ μονολογικὸ κομμάτι, πρὶν τελειώσει ἓνας ἄλλος γάμος κι ἐνῶ συζοῦσα ἤδη μὲ κάποια ἄλλη γυναῖκα. Εἴχαμε τότε 1982. Τὸ ὕλικὸ προερχόταν ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη, τὸν Χάνς Χένι Γιάν καὶ κυρίως τὸν Σενέκα. Δὲν θὰ μπορούσα νὰ γράψω τὸ τρίτο μέρος χωρὶς τὴν *Ἐρημὴ Χώρα*, κατὰ συνέπεια καὶ χωρὶς τὸν "Ἐζρα Πάουντ" (Βαροπούλου, 1997: 27).

- Brockett, O. G. (1958). Euripides' *Medea*: Mythic Context and the Sense of Futurity. *The Tulane Drama Review*, 2, 23-33.
- Campbell, P. A. (2008). Medea as Material: Heiner Müller, Myth, and Text. *Modern Drama*, 51, 84-103.
- Conacher, D. J. (1998). *Euripides and the Sophists*. London: Duckworth.
- Eke, N. O. (1989). *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, München / Wien / Zürich: Schönningh.
- Grethlein, J. (2003). *Asyl und Athen: Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie*. Stuttgart: Metzler.
- Gruber, B. (1989). *Mythen in den Dramen Heiner Müllers: Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*. Essen: Blaue Eule.
- Hardwick, L. (2012). *Πρόσληψη: Έρευνητικές προσεγγίσεις* (Ι. Καραμάνου, Μτφρ.). Αθήνα: Παπαζήση.
- Heiner, M. (1997). *Heiner Müller: Μορφές από τον Εύριπίδη* (Ε. Βαροπούλου, Μτφρ.). Αθήνα: Άγρα.
- Hopman, M. (2008). Revenge and Mythopoiesis in Euripides' *Medea*. *TAPhA*, 138, 155-183.
- Hörnigk, F. (2006). Müllers Memory Work. *New German Critique*, 98, 1-14.
- Keim, K. (1998). *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: De Gruyter.
- Kovacs, D. (1993). Zeus in Euripides' *Medea*. *AJPh*, 114, 45-70.
- Κορδάτος, Γ. (χ.χ.). *Εύριπίδης: Μήδεια-Κύκλωψ-Άλκηστις*, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Κράιας, Γ. Από τον Φιλοκτήτη του Σοφοκλή στον *Philoktet* του Heiner Müller: Μια δραματολογική προσέγγιση. *Σύγκριση*, (υπό έκδοση).
- Lehmann, H.-Th. & Primavesi, P. (Eds.) (2003). *Heiner Müller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- Maravela-Solbakk, A. (2008). Euripides' *Medea* 723-30 revisited. *CQ*, 58, 452-460.
- Mastrorarde, D. J. (2006). *Εύριπίδου Μήδεια* (Δ. Γιωτοπούλου, Μτφρ.). Αθήνα: Πατάκη.
- McClure, L. (1999). "The Worst Husband": Discourses of Praise and Blame in Euripides' *Medea*. *CP*, 94, 373-394.
- Mueller, M. (2001). The Language of Reciprocity in Euripides' *Medea*. *AJPh*, 122, 471-504.
- Nestle, W. (1901). *Euripides: Der Dichter der griechischen Aufklärung*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Πατσαλίδης, Σ. (2000). *Θέατρο και Θεωρία: Περί (ύπο)κειμένων και (δια)κειμένων*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Rogowski, Ch. (1993). "Mad with Love": Medea in Euripides and Heiner Müller. In: J. Redmond (Ed.). *Madness in Drama* (pp. 171-181). Cambridge: Cambridge University Press.
- Shah, M. (2014). Der erste Mord: Der Tod des Apsyrtos als Schlüsselmoment für moderne Interpretationen des Medea-Mythos: Jahn, Pasolini, Wolf, Loher. *KulturPoetik*, 14, 43-69.
- Tschapke, R. (1996). *Heiner Müller*. Berlin: Morgenbuch.
- Verrall, A. W. (1967). *Euripides, the Rationalist: A Study in the History of Art and Religion*. New York: Russell & Russell.
- Wilke, S. (1991). The Role of Art in a Dialectic of Modernism and Postmodernism: The Theatre of Heiner Müller. *Paragraph*, 14, 276-289.
- Worthington, I. (1990). The Ending of Euripides' "Medea". *Hermes*, 118, 502-505.
- Zyl Smit, B. v. (2002). Medea the Feminist. *Acta Classica*, 45, 101-122.

Matrix of Crisis

Radu Teampău

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, România
teampau@yahoo.com

Starting from the idea that «Crisis is a fundamental concept to our understanding of modern society» (Cordero, 2017: 15), we observe that nowadays *crisis* is defined as a *disruption*, social-political and economical difficulties and tensions or critical moments in individual change.

As regards the psychological crisis, we learn that it «... is provoked when a person faces an obstacle to important life goals that is, for a time, insurmountable through the utilization of customary methods of problem-solving» (Caplan, 2011: 18). Here we notice that crisis can be understood as a turning point, a deviation from the natural course of life. At the same time, crisis seems to refer to the situation in which the individual can no longer use only his usual abilities in order to achieve a certain goal or cope with a certain problem. Another precise definition is the following: a crisis «... may be a single catastrophic occurrence or a series of successive mishaps which build up a cumulative effect. The impact of the hazardous event disturbs the individual's homeostatic balance and puts him in a vulnerable state. If the problem continues and cannot be resolved, avoided, or redefined, tension rises to a peak, and a precipitating factor can bring about a turning point, during which self-righting devices no longer operate and the individual enters a state of disequilibrium and disorganization» (Golan, 1978: 8). In terms of this definition, crisis is assimilated to a catastrophe emphasizing the fact that an unsolved crisis can lead to a tragic end. It becomes evident that both the disruption itself and the reactions to it seem to be subsumed under the crisis.

From a sociological point of view, the crisis involves multiple aspects. If crisis can be polymorphic, originating from various sources, it seems that it has a point of intersection expressed as follows: «Crises can arise at different points; and the forms in which a crisis tendency manifests itself up to the point of its political eruption – that is, the point at which the existing political system is delegitimized – are just as diverse» (Habermas, 1992: 45). That being so, we remark that, from a social perspective, the crisis tends to have a single constant, namely *political eruption*, which can also be described in the following terms: «... the crisis provokes a violent response of persecution and scapegoating» (Taylor, 1991: 204). However, we consider that this reaction should not be understood as a consequence of the crisis, but as part of the very nature of the crisis. Thus we would add to the understanding of the notion that «... crisis is a special and acute kind of the more general class of stress» (Eastham, 1970: 463). Stress induced, many a time, by the fact that crisis seems to be inevitable. It may be a revelation of the existential problematic of finitude or a response to finiteness. From this perspective, crisis may turn out to be an appropriate means to adjust reality.

In the same train of thought, we notice that the crisis can also be interpreted from the perspective of negotiating between the *old* and the *new*. The crisis is claimed to be the dimension in which the old is suspended in order to create something new. In this respect, the crisis can be understood as the womb in which the seeds of a new age germinate. Thus, «the crisis consists precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born; in this interregnum a great variety of morbid symptoms appear» (Gramsci, 1999: 556). The idea seems to enter the preoccupations of Albert Camus too: «... the tragic age always seems to coincide with an evolution in which man, consciously or not, frees himself from an older form of civilization and finds that he has broken away from it without yet having found a new form that satisfies him» (Camus, 1970: 298). In one case, this *interregnum* or *period* (indeterminate and

intermediate) between the old which is suspended and the new which is not yet created is called a *crisis*, and in the other case, a *tragic period*. In this paradigm, crisis can be seen as a specific interval, a tragic time that reminds us of Beckett's *Endgame* in which «... the crisis manifests itself on different levels of reality unveiling also the gradual deterioration of the body and mind of the individual who has no other alternative but to confront his inevitable end» (Cozma, 2021: 27).

In the modern sense of the word, *κρίσις* seems to have lost the meanings that it had in ancient Greek: «... separating, distinguishing, decision, judgement» (Liddell, 1961: 997). We can distinguish two types of judgements, a judgement necessary to man's existence identifiable in Aristotle's statement: «... correct judgement is that which judges what is true» (Aristotle, 1999: 101), and a judgement that belongs rather to a para-aesthetic. We should probably understand the latter according to Aristotle's observation: «... perception is intuitive reason» (Aristotle, 1999: 102). Looking in this direction, we find that «... life seems to be essentially the act of perceiving or thinking» (Aristotle, 1999: 159), though «... it is another kind of perception than that of the qualities peculiar to each sense» (Aristotle, 1999: 99). That being so, are we really dealing with two types of judgements? Could we call them a perceptive judgement and an apperceptive judgement? Can these two types of judgements work separately from each other? Can we identify judgement with crisis? In an attempt to answer this last question, we should turn to the following observation: «... Aristotle often treats perception as a cognitive activity that human beings employ in uniquely human ways; for example, twice Aristotle remarks that the discernment (*krisis*) of what is blameworthy is in the perception (*aisthēsis*)» (Rabinoff, 2018: 44). Thus it can be said that we can only identify judgement with crisis (in the modern sense of the word) in part, insofar as there is something reprehensible in a judgement based on an altered perception.

The problematic of the Trojan myth was amply exploited in the ancient Greek dramaturgy. Sophocles wrote a dramatic text entitled *Κρίσις* which deals with the *Judgement of Paris*. Unfortunately, the text was not preserved, but according to the myth, Paris is the one chosen to decide which of three Greek goddesses is the most beautiful. Sophocles' preoccupation with the episodes of the Trojan Cycle includes not only the Judgement of Paris: «Besides *Eris*, *Crisis*, and *Momus* there are possibly four other Sophoclean satyr plays, which thematized events from the antecedents of the Trojan war. *The Lovers of Achilles*, *Helen's Wedding*, and – perhaps – *The Diners* and *The Shepherds*» (Seidensticker, 2012: 220). In addition to the tragedies preserved to this day, *Filoctet* and *Ajax*, there are numerous titles of lost plays related to this theme: *Locrian Ajax*, *Memnon*, *Female Prisoners*, *Alexandros*, *Hermione*, *Eurysaces*, *Spartan Women*, *Laocoon*, *Shepherds*, *Polyxena*, *Priam*, *Sinon*, *Scyrians*, *Teucer*, *Troilus*, *Tyndareus*, *Phthian Women*, *Philoctetes at Troy*, *Phoenix*, *Phrygians* (Wright, 2019: 72, 75, 77, 88, 92, 99, 111, 112, 113, 115, 116, 118, 123, 124, 129, 130, 133, 134). We could also mention the fact that «Euripides and Sophocles wrote tragedies entitled *Alexander*, now lost» (Roman & Roman, 2010: 386), which speak about Paris known as Alexander, the shepherd. Considering the following observation: «The preliminaries to the Judgement are probably the subject of Sophocles' satyr play *Eris*. The Judgement itself is the subject of another satyr play by Sophocles, the *Krisis*. It is also the subject of a comedy by Cratinus, *Dionysalexandros*. But it is never the subject of a tragedy» (Wilson, 1979: 8), we notice that the ancients seem to refer to this episode of the Judgement of Paris from a perspective in which the future tragic events of the war have their origin in a ridiculous episode. The Judgement of Paris appears to be a matrix of catastrophe. A catastrophe generated by an aesthetic opinion.

A sequence similar to the Judgement of Paris is that recorded by Xenophon as coming from Prodicus, entitled *Hercules at the Crossroads*; however, Hercules' judgement does not lead to a catastrophe. Another notable sequence regarding judgement is the *Judgement of the Arms*. After the death of Achilles, the problem of inheriting his weapons arises. The decision must be made between Ajax and Odysseus. But who makes this decision? If we consider that in «... Aeschylus' trilogy, the Award of the Arms, the Thracian Women and the Salaminian Women, [...] the decision [...] seems to have been made after each claimant had given a speech in favour

of himself and against his rival. That such a forensic scene should end in a vote would seem only natural, but the judges in Aeschylus' play are usually held to be the Nereids on the evidence of a scholiast on a line of Aristophanes' *Acharnians*» (Williams, 1980: 142), it seems that the decision has been taken by humans and gods together. Some researchers state that «In Aeschylus' *Judgement of Arms* the victory was again won by deceit» (Stoneman, 2014: 154). What was the deceit? Did Odysseus give his judges justification for taking their decision or the decision to declare the winner took into account not only the gymnastic agility, the bravery, the social merits, but also the mental endurance, the ability not to respond to adversity through violence, the power to endure injustice?

The subsequent episode of this judgement is also the subject of Sophocles' play, *Ajax*. Here, Ajax, feeling wronged, according to modern researchers, «Like a god he judges, condemns, and executes his enemies, with speed, certainty, and righteous wrath. The gods do indeed act like this, but they can do so because they have knowledge» (Knox, 1961: 9). As expected, Ajax's superior status to man remains open to discussion as long as he states: «... we know nothing certain, but drift in doubt; and I took upon me the burden of this search» (Sophocles, 1904: 176). You could say that Ajax *judges, condemns and executes* like a man who *knows nothing for sure*, daring to embark on this *search* as gods have not fulfilled their duties. *Taking upon him the burden of this search*, not to get a favourable decision but to protest, Ajax seems nostalgic. His cognitive capacities no longer manage to capture reality as such.

Some scholars have seen in Sophocles' *Ajax*, precisely because of this inadequacy to reality, a reflection of Plato's words: «... if someone asserts that it's just to give what is owed to each man – and he understands by this that harm is owed to enemies by the just man and help to friends – the man who said it was not wise. For he wasn't telling the truth. For it has become apparent to us that it is never just to harm anyone» (Plato, 1991: 13). However, this inadequacy seems to be caused not by an internal volitional process or a cognitive automatism, but apparently it may have an external source: «Athena in the prologue is a minister of justice» (Knox, 1961: 7). Here, perhaps, we may notice a tension that is created when the individual realizes that his desires are directly influenced or replaced by the desires of the deity. This replacement is felt by the individual as a discontinuity in his own existence.

If we consider the statement: «We experience judgement as a process, rather than a single event...» (Barker, 2004: 19), we remark that as regards the judgement of Paris, the problem is exposed and then the decision is made almost instantly, in the absence of the process that should lead to a decision. This hypostasis of κρίσις is to be found in the following context: «Not yet had she ceased speaking and he gave her the splendid apple, [...] a plant of war, [...] an evil seed» (Colluthus, 1928: 555). In that case, Paris' judgement seems to be a *prejudice* for the decision apparently was made at an earlier time (perhaps by someone else) and afterwards publicly exposed as in a theatre performance. At the same time, how can one not declare that the goddess of beauty is the most beautiful goddess? Is this a prejudice? The ancients did not consider it a prejudice but an evidence: «Would he [Paris] not have been a fool if [...] he had himself scorned beauty» (Isocrates, 1945: 87). But if something is obvious, does it still have to be judged?

It can be hypothesized that even in the case of his lost play *Judgement*, Sophocles seems to have created Paris in a similar way to Odysseus in *Philoctetes*. In the play *Philoctetes*, Odysseus was identified as practicing sophistry: «... Odysseus' great desire is to win glory and profit for himself, just as the sophists were typically concerned to further their reputations and make life materially comfortable for themselves» (Craik, 1980: 248). Is Paris, like Odysseus, a sophist too? All that we know is that another play by Sophocles had as its subject Paris' predilection for competitions. We refer to the play *Alexander*. It is said of Euripides' play that it explored «... the sophistic contrast between convention (*nomos*) and nature (*phusis*)» (Wright, 2019: 148). Can we assume that Sophocles followed the same conceptual path? It is not known for sure. However, apart from the points of contact between Odysseus and Paris, a question which arises is whether it is important who makes the judgement. Paris seems to be an Odysseus who

has failed. Odysseus succeeds in returning to Penelope, while Paris cannot avoid failure in his judgements and becomes no longer capable of finding his way back to Oenone.

In an analysis of the myth we can note that Zeus claims about Paris that «... the young Phrygian [...] is of royal blood [...] besides, he is ingenuous and unsophisticated, and one cannot consider him unworthy of a spectacle such as this» (Lucian, 1960: 385). Paris has a double nature. On the one hand, the deity considers him fit for making a judgement, on the other hand, the same deity treats this judgement as a spectacle. In this context, how should we relate to the question: «Why shouldn't a herdsman defeat city-dwellers» (Wright, 2019: 78)? How should we appreciate Paris / Alexander? As a prince or a shepherd? Is it possible that Paris' inner conflict led to external conflict? Judgement should be what concludes the course of an action because the function of a judgement is to put an end to a strife and strike a balance. However, if the judge is not a judge, but an actor who performs a score in a performance, the decision is no longer his.

In support of the idea that the Judgement of Paris seems to be a staged judgement come Lucian from Samosata and Proclus for: «Zeus plans with Themis to bring about the Trojan war» (Proclus, 1920: 489). Thus the judgement of Paris seems to be only a façade, an expression of Zeus' hidden plan. Why did the god take this decision? The answer probably would be this: «There was a time when the countless tribes of men, though wide-dispersed, oppressed the surface of the deep-bosomed earth, and Zeus saw it and had pity and in his wise heart resolved to relieve the all-nurturing earth of men by causing the great struggle of the Ilian war, that the load of death might empty the world. And so the heroes were slain in Troy, and the plan of Zeus came to pass» (Schol., 1920: 497). Somehow, this idea of staging is comically exploited by Cratinus in his play *Dyonisalexandros*. Here, «Paris is absolved from guilt (unusually, he appears as a sympathetic character), while Helen's own guilt is minimized; instead, it was Dionysus – startlingly – who caused the war, disguised as Paris» (Wright, 2007: 417)! Paris, after all, has not made any decision. It seems that the decision is either of Zeus, or of Dionysus, or even of Aphrodite, who, in turn, has a plan: «... Tyndareus one day in making sacrifice to all the Gods forgot the joy-giving Cypris; and in anger she caused the maidens of Tyndareus to be twice-wed and thrice, and forsakers of husbands» (Stesichorus, 1924: 41). Obviously, it can be said that it is a secondary plan in the more comprehensive plan of Zeus because «They say that Nemesis was the mother of Helen, but that Leda suckled and reared her. As for Helen's father [...] he was Zeus, and not Tyndareus» (Pausanias, 1898: 51-52). We note that due to these tangled scenarios the decision cannot be attributed to a judgement; on the contrary, the decision is made according to the wishes of the parties involved. Thus, when a desire is presented as the result of a judgement, the one who realizes his desire only seeks to legitimize it. Also, the Trojan myth makes continuous reference to another judgement, which again proves to be a fulfillment of a wish. In this regard, «The Trojans were suspicious of the wooden horse and standing round it debated what they ought to do. Some thought they ought to hurl it down from the rocks, others to burn it up, while others said they ought to dedicate it to Athena» (Arctinus, 1920: 521). Similar to the judgement of Paris, they must decide between three possibilities. They choose to bring an offering to the goddess, wishing the war was over.

In conclusion, we notice that the matrix of crisis may be assimilated to the strife that led to the Judgement of Paris. What is meant today by the term *crisis* seems to have developed from this source. In a competitive environment where differences can lead to dispute, making a decision that is based on prejudice or seeks only to justify a desire, and which instead of clearing up the confusion enhances it, is no longer called *judgement* but *crisis*. Therefore, the crisis should be understood, beyond the moment of its perception as discontinuity, as the projection of a desire to which justification is sought and which has as its source a misunderstanding, discord, conflict, strife. The matrix of crisis seems to be just breaking the logic of continuity and moving this logic to another level, in a system of references in which it is no longer valid. In terms of the Judgement of Paris, the crisis could be understood as imprisoning him in a role that is not appropriate for the situation he is in or trapping him in a previous role to such an extent that he ends up being totally inappropriate to play in a different context. If we read the episodes of the

Trojan Cycle through, we notice that, if in antiquity the term *κρίσις* referred to the episode of the Judgement of Paris, today, the term crisis seems to make reference to a previous episode, that of *Ερις*, in which the goddess of strife and discord throws the golden apple on which it is inscribed *to the most beautiful*.

Bibliography

- Arctinus, of M. (1920). The Sack of Ilium. In T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, et. al. (Eds.). *Hesiod The Homeric Hymns and Homerica* (Hugh G. Evelyn-White, Trans.) (pp.521-525). London: William Heinemann.
- Aristotle. (1999). *Nicomachean Ethics* (W. D. Ross, Trans.). Kitchener: Batoche Books.
- Barker E. (2004). The Fall-out from Dissent: Hero and Audience in Sophocles' Ajax. *Greece and Rome*, 51 (1), 1-20.
- Camus, A. (1970). *On the Future of Tragedy*. In Philip Thody (Ed.). *Lyrical and Critical Essays* (Ellen Conroy Kennedy, Trans.) (pp. 295-310). New York: Vintage Books.
- Caplan, G. (2011). *An Approach to Community Mental Health*. New York: Routledge.
- Colluthus. (1928). The Rape of Helen. In T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, et. al. (Eds.). Oppian, Colluthus, Tryphiodorus (A. W. Mair, Trans.) (pp. 541-571). London: William Heinemann.
- Cordero, R. (2017). *Crisis and Critique: On the Fragile Foundations of Social Life*. New York & London: Routledge.
- Cozma, D. (2021). Interpretations of the Relationship Between Theatre and Crisis. *Theatrical Colloquia*, 11 (1), 18-35.
- Craik, E. M. (1980). Sophokles and the Sophists. *L'Antiquité Classique*, 49, 247-254.
- Eastham, K. Coates, D. & Allodi, F. (1970). The Concept of Crisis. *Canadian Psychiatric Association Journal*, 15 (5), 463-472.
- Golan, N. (1978). *Treatment in Crisis Situations*. New York: The Free Press.
- Gramsci, A. (1999). *Selections from the Prison Notebooks* (Quentin Hoare and Geoffrey Nowell Smith Eds. & Trans.). London: ElecBook.
- Habermas, J. (1992). *Legitimation Crisis* (Thomas McCarthy, Trans.). Cambridge: Polity Press.
- Isocrates. (1945). Helen. In T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, L. A. Post, E. H. Warmington et. al. (Eds.). *Isocrates, vol. III* (Larue van Hook, Trans.) (pp. 60-97). Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Knox, B. M. V. (1961). The Ajax of Sophocles. *Harvard Studies in Classical Philology*, 65, 1-37.
- Liddell, H. G. Scott, R. (1961). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Lucian. (1960). The Judgement of the Goddesses. In T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, L. A. Post, E. H. Warmington et. al. (Eds.). *Works, vol. III* (A. M. Harmon, Trans.) (pp. 385-409). London: William Heinemann.
- Pausanias. (1898). Attica. In T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, et. al. (Eds.). *Description of Greece*, vol. 1 (J. G. Frazer, Trans.) (pp. 1-243). London: Macmillan and Co.
- Plato. (1991). *The Republic* (Allan Bloom, Trans.). New York: Basic Books.
- Proclus. (1920). Chrestomathy, i. In T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, et. al. (Eds.). *Hesiod The Homeric Hymns and Homerica* (Hugh G. Evelyn-White, Trans.) (pp. 489-495). London: William Heinemann.
- Rabinoff, E. (2018). *Perception in Aristotle's Ethics*. Evanston: Northwestern University Press.
- Roman, L. & Roman, M. (2010). *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. New York: Facts on File.
- Schol. (1920). On Homer, Il. i.5. In T. E. Page, E. Capps, W. H. D. Rouse, et. al. (Eds.). *Hesiod The Homeric Hymns and Homerica* (Hugh G. Evelyn-White, Trans.) (pp. 496-497). London: William Heinemann.
- Seidensticker, B. (2012). *The Satyr Plays of Sophocles*. In Andreas Markantonatos (Ed.). *Brill's Companion to Sophocles* (pp. 211-241). Leiden/Boston: Brill.

- Sophocles. (1904). *Ajax*. In *The Tragedies of Sophocles*. (Sir Richard C. Jebb, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Stesichorus. (1924). *Helen*. In *Lyra Graeca*. Vol. II. (J. M. Edmonds, Trans.) (pp. 14-77). London: William Heinemann.
- Stoneman, R. (2014). *Pindar*. London & New York: I. B. Tauris & Co Ltd.
- Taylor, D. (1991). *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Williams, D. (1980). Ajax, Odysseus and the Arms of Achilles. *Antike Kunst*, 23 (2), 137-145.
- Wilson, J. R. (1979). Eris in Euripides. *Greece & Rome*, 26 (1), 7-20.
- Wright, M. (2007). Comedy and the Trojan War. *The Classical Quarterly*, 57 (2), 412-431
- (2019). *The Lost Plays of Greek Tragedy*. Vol. II. London: Bloomsbury Academic.

Όψεις αιι-χρονικών γυναικείων μορφών της αρχαίας ελληνικής και παγκόσμιας λογοτεχνίας: Οι περιπτώσεις της Μήδειας και της Κλυταιμνήστρας.

Γιώργος Χαριτάτος

Υποψήφιος Διδάκτωρ Κλασικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών
hardim93@gmail.com

Αναμφίβολα, οι μύθοι αξιοποιούνται διαφορετικά ανάλογα με τους ιδεολογικούς, κοινωνικούς παράγοντες και το πολιτισμικό πλαίσιο κάθε εποχής. Αν και ο ορισμός του πολύσημου μυθικού φαινομένου έχει επιχειρηθεί από πολλούς μελετητές, αξίζει να σταθεί κανείς στις διατυπώσεις του Σιαφλέκη, ο οποίος υπογραμμίζει ότι τα μυθικά διακείμενα στο καινούργιο σημασιολογικό περιβάλλον «αναφορτίζονται και αποτελούν στοιχεία ρητορικής του νέου κειμένου, το οποίο διατηρεί την προσωπική στρατηγική και ιδεολογία του» (Σιαφλέκης, 1994: 18). Αναφέρει χαρακτηριστικά πως «σε κάθε περίπτωση ο μύθος υπήρξε κλειδί για την κατανόηση του πολιτισμικού παρελθόντος και κύτταρο αλληγορίας για την κριτική ερμηνεία του παρόντος» (Σιαφλέκης, 1994: ιζ). Από την απόφαση του Mircea Eliade ότι ο μύθος διηγείται «μια ιερή ιστορία [και] αφηγείται ένα γεγονός που έλαβε χώρα στον αρχικό χρόνο, τον φανταστικό χρόνο των αρχών του κόσμου» (Eliade, 1996: 16) και τη θέση του Northrop Frye πως ο μύθος αποτελεί τη συμπυκνωμένη ταύτιση τελετουργίας και ονείρου, καθώς και τη «μητρική γη της λογοτεχνίας», με την τελευταία να αποτελεί μια «ξανακατασκευασμένη μυθολογία» (Frye, 1996: 101), μέχρι τη «θεραπευτική διάσταση της ανάδυσης του παρελθόντος πάνω στο μοντέρνο υποκείμενο» (Artaud, 1933: 185) και τη λειτουργία του μύθου «ως μέρους του θαυμαστού της πραγματικότητας και όχι απλώς ως μέρους μιας δεδομένης μυθολογίας» (Aragon, 2015: 9-11), κάθε μελετητής ή κριτικός διακρίνει την πολυδιάστατη λειτουργία του μύθου σε σχέση με τη γλώσσα, τον άνθρωπο, την Ιστορία και τη συλλογική μνήμη. Άλλωστε, όπως έχει επισημάνει ο Vernant μέσα από τον μύθο και τα αμφιλεγόμενα παιχνίδια του, οργανώνεται «η λογική της αμφιβολίας, του διαφορούμενου, της πολικότητας» (Vernant, 2005: 263).

Σκοπός της παρούσας ανακοίνωσης είναι να μελετηθεί η έννοια της ατομικής ευθύνης υπό το πρίσμα μιας συγκριτικής και διεπιστημονικής προσέγγισης τριών λογοτεχνικών περιόδων. Ειδικότερα, στη Γαλλία η έννοια της ελεύθερης βούλησης κυριάρχησε στις φιλοσοφικές, πολιτικές και κοινωνικές συζητήσεις, ενώ το άτομο συνδέθηκε στενά με την αυτονομία του, στο πλαίσιο της ανάδυσης του φιλοσοφικού κινήματος του υπαρξισμού. Τέλος, θα καταγραφεί η μεταμόρφωση (ανανέωση ή/και υπονόμηση) αυτών των γυναικείων μορφών από ποιητές της νεοελληνικής μεταπολεμικής ποίησης, όπου επαναπροσδιορίζεται η πεμπτούσια της ανθρώπινης αυτονομίας. Πρέπει, ωστόσο, να τονιστεί πως για τις ανάγκες οικονομίας χώρου και χρόνου, θα περιοριστούμε σε συγκεκριμένους Έλληνες και Γάλλους δραματουργούς και ποιητές, οι οποίοι μετέπλασαν αριστοτεχνικά αυτές τις γυναικείες μυθικές μορφές και διαμόρφωσαν μια νέα οπτική για τη σύγχρονη πρόσληψή τους.

Η ανάγκη να μελετηθεί αυτό το θέμα, ειδικά σήμερα, φαντάζει πιο απαιτητική από ποτέ, ωστόσο σκοπός δεν είναι να εφαρμοστεί μια *ars gratia artis* ερμηνεία των δραματικών και λογοτεχνικών κειμένων. Αντίθετα, φιλοδοξεί να χτίσει γέφυρες μεταξύ των ανθρωπιστικών επιστημών και της σύγχρονης παγκόσμιας πραγματικότητας, και έτσι να σταθεί εμπόδιο στις σύγχρονες προκλήσεις που κατακερματίζουν την ανθρωπότητα και συντρίβουν κάθε ψήγμα αυτοδιάθεσης και ελευθερίας επιλογών. Συγκεκριμένα, παρά τους αγώνες των γυναικών για χειραφέτηση, εξακολουθούν να υπάρχουν ανισότητες στις διαπροσωπικές σχέσεις, στερεότυπες αντιλήψεις για τη θέση της γυναίκας και παρά τη διάκριση των γυναικών σε πολλούς τομείς του επιστητού, εξακολουθούν να παρενοχλούνται σεξουαλικά στον εργασιακό χώρο, ενώ συχνά έχουν λιγότερες ευκαιρίες επαγγελματικής ανέλιξης. Η μελέτη αυτών των

τραγικών ηρωίδων στοχεύει στην κατανόηση και τη δικαιολόγηση των ανθρώπινων επιλογών, ιδιαίτερα μέσα από τραγικές αντινόρμες του αξιακού συστήματος των αρχαίων Ελλήνων, όπως διαμορφώθηκαν μέσα από μύθους και μετατράπηκαν σε ποικίλες εκδοχές.

Ήδη από την αρχαιοελληνική μυθολογική παράδοση η Μήδεια έχει αποτελέσει σύμβολο της ετερότητας ως χαρακτήρας που δεν εμφανίζεται μόνο στον Ευριπίδη· ο τελευταίος, ωστόσο, καινοτομεί προσδίδοντάς της τα χαρακτηριστικά της εξαπατημένης συζύγου και της παιδοκτόνου (Mastrorade, ⁵2014: 22-28, 75-112). Τις τελευταίες δεκαετίες, όμως, οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις έχουν λάβει ποικίλες διαστάσεις, μιας και το όνομα της Μήδειας έχει συνδεθεί άρρηκτα με την αντίδραση στους στερεότυπους κώδικες της πατριαρχίας από τους φεμινιστικούς κύκλους, την ανάδυση του πολιτισμικού «Άλλου» και την ταυτότητα του νομαδικού υποκειμένου (Braidotti, 1994), ενώ, παράλληλα, έχει διατυπωθεί πλήθος ψυχαναλυτικών ερμηνειών, οι οποίες απεγκλωβίζουν τη Μήδεια από το σύνηθες σύμβολο της παιδοκτονίας και έχουν αποτελέσει αφορμή για τη μελέτη φυλετικών ή εθνοτικών διακρίσεων.

Το ενδιαφέρον για την εύπλαστη και αμφιλεγόμενη μορφή της Μήδειας μέχρι και τα τέλη του προηγούμενου αιώνα ήταν αξιοσημείωτα περιορισμένο. Ωστόσο, λόγω των διαφορετικών ιδεολογικών, πολιτισμικών και ιστορικών αναφορών που προέκυψαν στο γύρισμα του αιώνα, καθώς και της διαρκώς επανατροφοδοτούμενης και υφολογικά πολυδιάστατης μεταβλητότητας του μυθικού διακειμένου, η παρουσία της Μήδειας μετατοπίστηκε αισθητά: ως σύμβολο διακρίνεται για την αμφισημία του, ενώ παράλληλα λειτουργεί ως υπέρβαση των ανθρώπινων νόμων, ως δείκτης παραβίασης του ιδιωτικού χώρου, ως φαλκίδευση των έμφυλων και πολιτισμικών ορίων. Άλλοτε αποτυπώνει εύλωττα την περιθωριακή θέση της γυναίκας στο πλαίσιο της πατριαρχίας, ενώ άλλοτε ενσυνείδητα αποδέχεται την ετερότητα.

Σε μια παλαιότερη εκδοχή του μύθου, αδυνατώντας να εγκλιματιστεί υπό το φως του ελληνικού τοπίου και του επαρχιώτικου συντηρητισμού, η ερωτική μετανάστις Μαρίνα της *Μεγάλης Χίμαιρας*, με βασικό της ανάγνωσμα τη Μήδεια, παραπαίει ανάμεσα στις ηθικές επιταγές της συριανής κοινωνίας και στον ανεκπλήρωτο ήμερο. Σαν θεϊκός τιμωρός η Μήδεια του Παζολίνι (1969), έχοντας την ενστικτώδη διττή υπόσταση της βάρβαρης και της Ελληνίδας, σαν ιέρεια σκοτώνει τα παιδιά της και ανάγεται σε σύμβολο σύγκρουσης δύο αντιστικτικών πολιτισμών. Δυο γυναίκες πρόσφυγες, καθαρίστριες στο επάγγελμα, αναγκάζονται να καταφύγουν εθελούσια στην ευθανασία νεαρών παιδιών με νοητική υστέρηση με σκοπό τη λύτρωσή τους στην *Μήδεια που δεν βλέπει εφιάλτες* του Κώστα Καναβούρη (Καναβούρης, 2009). Οι παραπάνω, καθώς και πλήθος δι-ειδολογικών μεταπλάσεων της μυθικής μορφής της Μήδειας εστιάζουν το βλέμμα τους σε ζητήματα ετερότητας ή ιθαγένειας και αποδίδουν το έγκλημα στην ξενότητά της, κάτι που δεν κάνει, ωστόσο, ο ίδιος ο Ευριπίδης, από τον οποίο έχουν αναμφίβολα πυροδοτηθεί οι περισσότερες επανεγγραφές της ηρωίδας, καθώς μόνο στους στίχους 256, 536, 591 και 1330 αναφέρει το επίθετο «βάρβαρος».

Εκκινώντας από την αριστοτελική παραδοχή πως «οί παλαιοί έποιούν ειδότας και γινώσκοντας, καθάπερ και Εϋριπίδης έποίησεν άποκτείνουσαν τούς παΐδας τήν Μήδειαν» (Αριστοτέλης, *Ποιητική*: 14, 1453b), αξίζει να σημειωθεί πως η Μήδεια αποτελεί μια διακριτή ηρωίδα, η οποία δεν πέφτει θύμα κάποιας ανθρώπινης, υπερφυσικής ή θεϊκής πλάνης, ενώ φαίνεται να έχει με τον τελεστικό λόγο που χρησιμοποιεί πλήρη συνείδηση των επικείμενων πράξεών της. Η μετατροπή της σε μια ύπαρξη που ξεπερνάει τα ανθρώπινα στο τέλος του έργου δεν μπορεί να αξιολογηθεί ούτε με τα δεδομένα του αξιακού συστήματος της εποχής διδασκαλίας του έργου ούτε με τα σημερινά κριτήρια (Μπακονικόλα, 1994: 89-104).

Οι Μήδειες Ελλήνων δημιουργών διαφέρουν ως προς τις στοχεύσεις του ευριπίδειου προτύπου. Ο Άθως Δημουλάς (1960) σε ένα αυστηρό μετρικά και στιχουργικά σονέτο, με υψηλό ύφος, βρίσκεται πιο κοντά στις αρχές της παραδοσιακής ποίησης. Ο ποιητής συνδέει τη Μήδεια με τη θυσία του αδερφού της, με την έννοια της εκδίκησης ως αχαλίνωτης εξόντωσης και με το *αιματόβρεχτο της μοίρας*, όπως χαρακτηριστικά τονίζεται στο ποίημα και έτσι δημιουργεί την *πιο συγκλονιστική ιστορία στον τραγικό πεπρωμένο των ανθρώπων την εμπειρία*. Ο Νίκος Καρούζος (1962) την προβάλλει υπό το πρίσμα μιας βακχικής μανίας, με έντονο σαρδόνιο γέλιο και μοναδικό σκοπό την αποκατάσταση της δικαιοσύνης και της

αλήθειας. Από την άλλη πλευρά, ο Βασίλης Μπουντούρης (1990) εξιστορεί τον μύθο της και επαναπρολαμβάνει την προγενέστερη του Ευριπίδη μυθολογική παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο Κρέοντας σκοτώνει τα παιδιά της. Αξιόλογη, ωστόσο, είναι η μετωνυμία της νέας τάξης πραγμάτων που ενσαρκώνει η Μήδεια στο «Χρυσόμαλλο δέρας» του Ρίτσου (1968). Ο ποιητής συμφύρει αρχέγονους μύθους ανασυνθέτοντας το μωσαϊκό ενός προϊστορικού πλαισίου, στο οποίο η κόρη του Ουρανού συμβουλεύει τη Μήδεια να μην φύγει από την Κολχίδα, ώστε να «μη δημιουργηθεί το ταίρι του ψεύτικου ήρωα», προσπαθώντας να την προφυλάξει από τις επικείμενες καταστροφές, ενώ παράλληλα σκιαγραφεί το πορτρέτο ενός κίβδηλου Ιάσονα. Ο Χουλιάρης (1995) με έναν έντονα διδακτικό, αμφίσημο και ειρωνικό τόνο επαναλαμβάνει τη λαϊκή φράση «ας καθόταν στ' αυγά της», με την έννοια «αυγά» εύλογα να παραπέμπει στην οικογενειακή θालπωρή, ενώ η μετατροπή του θηλυκού κτητικού «της» σε αρσενικό «του» να παραπέμπει στον Ιάσονα και την προστασία που όφειλε να παράσχει ως πατέρας.

Δεν θα πρέπει να παραλείψει κανείς τα δύο σημαντικά ποιήματα της Κικής Δημουλά, «Επεισόδιο» και «Επίδαυρος-Μήδεια». Στο πρώτο – ένα έντονα αυτοαναφορικό ποίημα –, το αφηγηματικό προσωπείο αποδίδει την αιτία της μητροκτονίας στη ζήλεια και επαναδιαπραγματεύεται μυθικά διακείμενα, όπως τον Οιδίποδα και τον Ετεοκλή, για να συνδέσει την πηγή κάθε δυστυχίας στις λέξεις και την εκφραστική δυνατότητα, η οποία μπορεί να γίνει διάυλος επικοινωνίας, αλλά και φορέας όλων των ανθρώπινων δεινών από καταβολής κόσμου. Ο μύθος για ακόμα μια φορά μετατρέπεται σε όχημα για να ακουστεί η φωνή του ποιητή για τα διαχρονικά και συγχρονικά δεινά που απορρέουν από το κοινωνικό και ιστορικό του γίνεσθαι (Δημουλά, 1998). Το δεύτερο ποίημα παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς την προαναφερθείσα μυθική μετάπλαση. Στο εν λόγω ποίημα το υποκείμενο τοποθετείται στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδάουρου, για να παρακολουθήσει στο πλαίσιο ενός εαρινού φεστιβάλ την ευριπίδεια παράσταση. Αμέσως ενεργοποιείται ο μηχανισμός της μνήμης, καθώς το υποκείμενο ανασύρει από το παρελθόν τα προγενέστερα ευτυχισμένα καλοκαίρια που φάνταζαν αθάνατα με τον σύντροφό της να της κρατάει το χέρι εν ώρα παράστασης. Το ποίημα ήδη από τον πρώτο στίχο έχει κατευθύνει την ανάγνωση τοποθετώντας τον κεντρομόλο άξονα της ζήλειας ως βασικό αρμό των κινήσεων της αρχετυπικής Μήδειας. Η σύνδεση του ποιητικού υποκειμένου και της αρχέγονης ηρωίδας βασίζεται στην έλλειψη και την απώλεια, με αποτέλεσμα το παρόν να είναι αβάστακτο, αλλά και να επαναλαμβάνει το μυθικό παρελθόν και τη Μήδεια να μετατρέπεται στο alter ego του υποκειμένου, ενώ ο Ιάσωνας να παραλληλίζεται με το απόν ανδρικό αντικείμενο, έτσι ώστε να δομούνται αριστοτεχνικά δύο σκηνοθετικά πλαίσια εντός του ίδιου ποιήματος (Δημουλά, 2014).

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί η υποερότητα «Μήδεια» στη συλλογή του Σπύρου Βρεττού (2012) *Τα δεδομένα*. Ο μύθος ξηλώνεται, ανασυντίθεται και επικαιροποιείται, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται μια εσωτερική συνομιλία, καθώς κάθε ποίημα λειτουργεί ως συνέχεια του προηγούμενου. Τα πρόσωπα που επιλέγονται από τη μυθική χοάνη τοποθετούνται στη συγχρονία του ποιητή, ενώ είναι ο πρώτος που θίγει το ζήτημα της εξορίας και της προσφυγιάς, ανάγοντας τη Μήδεια σε σύμβολο της πολιτισμικής ετερότητας. Στην ποίηση του Βρεττού δεν συντελείται η δραματική πράξη της παιδοκτονίας, αλλά η πράξη της εξορίας και της υποχρεωτικής μετανάστευσης.

Αντιστοίχως, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά παρουσιάζουν οι γαλλικές αναπροσαρμογές του αρχαίου ελληνικού δράματος. Ο Anouilh καταφεύγει στον αρχαίο μύθο με σκοπό να βρει διέξοδο από τα δεινά της καθημερινότητάς του. Κοινό σημείο ανάμεσα στην ευριπίδεια Μήδεια και τη γαλλική επανεκδοχή της είναι η συνειδητή ενέργειά της και η αναγνώριση πως η πράξη της θα προκαλέσει ολοκληρωτική καταστροφή. Ωστόσο, για τον Ευριπίδη η Μήδεια φαίνεται πως ενσαρκώνει την τραγικότητά της ερχόμενη αντιμέτωπη με τις εσωτερικές της δεσμεύσεις, ενώ για τον Anouilh η Μήδεια πρωτίστως συγκρούεται με εξωτερικές δυνάμεις που αντιπροσωπεύουν ένα εξουσιαστικό σύμβολο και καθιερώνουν δεσμευτικές κοινωνικές επιταγές, οι οποίες είναι εκ διαμέτρου αντίθετες με τους προσωπικούς ιδεολογικούς της δείκτες. Η ετερότητα της ηρωίδας διακρίνεται όχι τόσο στην ξενική καταγωγή της, στοιχείο το οποίο, όπως προαναφέρθηκε, ούτε ο Ευριπίδης θίγει, αλλά στην αμετάβλητη ιδεολογική στάση

της. Διαθέτει απόλυτη αυτοσυνειδησία της διαφορετικότητάς της και επιλέγει με τη θέλησή της να αποστασιοποιηθεί από την τετριμμένη ζωή των κοινών θνητών. Με αυτόν τον τρόπο, εκτός των άλλων, ενσαρκώνει και τα χαρακτηριστικά της ιδιοσυστασίας του καλλιτέχνη, ο οποίος συχνά επιλέγει την απομόνωση στο εργαστήρι του και διαμορφώνει μια αντίθετη ως προς την παραδοσιακή νόρμα ταυτότητα. Παράλληλα, ενώ ο Ευριπίδης τοποθετεί τη Μήδεια από την αρχή του δράματος, ακόμα και στους στίχους στους οποίους έχουμε μόνο ακουστική επαφή, να θρηνεί για την προδοσία του Ιάσωνα, η Μήδεια του Απουίη περνάει από όλα τα στάδια της συνειδητοποίησης με αποκορύφωμα την κυριολεκτική γέννηση του μίσους, το οποίο αντιμετωπίζει ως «παιδί της» και γίνεται το μέσο για να ανασυντάξει τις εσωτερικές της δυνάμεις και να ανανεώσει την μέχρι τότε καλά κρυμμένη ματιά της για τον κόσμο. Αν και στο ευριπίδειο δράμα αφιερώνεται ένας ολόκληρος εσωτερικός μονόλογος, στον οποίο η Μήδεια αμφιταλαντεύεται για την ουσία της επικείμενης πράξης της, η Μήδεια του Απουίη μετατρέπεται προς στιγμήν σε ένα μικρό παιδί, προσπαθώντας να δει τον κόσμο μέσα από το αθώο βλέμμα του. Επιλέγει τον δικό της θάνατο, την αυτοκτονία, γιατί δεν μπορεί να συμβιβαστεί με μια πνιγηρή καθημερινότητα, γεμάτη προδοσία, χαμένα οράματα και έλλειψη ιδανικών (Μπακονικόλα-Γιαμά, 1999: 80-94). Έτσι, ισορροπεί ανάμεσα σε μια αντιρωϊκή συνθήκη και στην αυτόνομη επιλογή να είναι ελεύθερη με τον τρόπο που η ίδια επιθυμεί και μετατρέπεται στην πιο πιστή ιδεολογική του ηρωίδα, την ασυμβίβαστη γυναίκα, την αυτόνομη και αυτοδύναμη ύπαρξη, που καταλήγει στον μηδενισμό επανασηματοδοτώντας τον κόσμο (Sartre, 2007: 47-109).

Γίνεται, ως εκ τούτου, φανερό πως ο Γάλλος δραματουργός προσδίδει μεγαλύτερη ένταση και κορυφώνει το αδιέξοδο και την απελπισία της ηρωίδας (Vier, 1976: 116-7) τοποθετώντας την να αναλαμβάνει τη δράση που «εξυπηρετεί» την οικοδόμηση του πεπρωμένου της από την ίδια. Σε αντίθεση με τους ήρωες της αρχαίας τραγωδίας, οι οποίοι εμπλέκουν την προσωπική με τη συλλογική ηθική, οι ήρωες μεταπολεμικών γαλλικών δραμάτων οδεύουν προς την κατάκτηση της ατομικής τους συνείδησης και την προάσπιση των ατομικών τους οριζόντων. Επιλέγει να βάλει τέλος στη ζωή της, καθώς η ελπίδα, σύμφωνα με τον Camus (2008), σημαίνει υποταγή και παραίτηση.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η Μήδεια του Flot (1999), η οποία ανανεώνει την πιραντελική ενορχήστρωση πολλαπλών επιπέδων στην ίδια παράσταση, αλλά και μας θυμίζει, σε μια εκ του αντιθέτου εικόνα της, την *Κραυγή Γυναικών* του Ντασέν, καθώς τοποθετεί μια παιδοκτόνο επί σκηνής – ωσάν δικαστήριο –, να καταθέτει για το διαπραχθέν έγκλημα και να κρίνεται. Η εν λόγω περίπτωση παρουσιάζει, εκτός των άλλων, και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, καθώς κάθε βράδυ, θα ερμηνεύει τον ίδιο πρωταγωνιστικό ρόλο, το ίδιο το δράμα της ανθρώπινης ύπαρξης, ωστόσο με άλλους θεατές στο ακροατήριο, οι οποίοι θα είναι οι ένορκοι και θα διατυπώνουν εσωτερικά, σχεδόν μπρεχτικά, την προσωπική τους ετυμηγορία. Η Μήδεια του Flot δεν αρνείται την πράξη της, αποδέχεται τις συνέπειές της και δεν μεταθέτει την ευθύνη σε κάποια θεϊκή μανία, αλλά στην επικράτηση του πάθους, υπενθυμίζοντάς μας την αρχετυπική ευριπίδεια μορφή. Η ηρωίδα εξανθρωπίζεται και τοποθετείται αφενός στην εποχή του συγγραφέα, αφετέρου μας υπενθυμίζει – ειδικά σήμερα – ποικίλες περιπτώσεις, στις οποίες οι γυναίκες αναλαμβάνουν να πάρουν τον νόμο στα χέρια τους, με τις πράξεις τους, όμως, να τις έχουν μετατρέψει σε σύμβολο όλων των καταπιεσμένων γυναικών.

Παρά το γεγονός ότι το θέατρο εξελίσσεται παράλληλα με τις ανάγκες αφενός του εκάστοτε δραματουργικού είδους, αφετέρου του κοινωνικού γίνεσθαι στο οποίο προβάλλεται, κάποια θέματα παραμένουν ανεξάντλητα και πρόσφορα για νέες νοηματοδοτήσεις και ανοιχτά ερωτήματα. Έτσι, στη *Μήδεια Κάλι* του Γκοντέ (2003), η ηρωίδα ταξιδεύει στην επικράτεια μυθικών αφηγήσεων και θρύλων, τους μεταπλάθει και τους εκσυγχρονίζει, διασχίζοντας τα σύνορα διαφορετικών πολιτισμικών παραδόσεων. Στο εν λόγω έργο, η Μήδεια συντελεί ένα ανάστροφο ταξίδι αυτογνωσίας, καθώς επιστρέφει στον τόπο ταφής των παιδιών της και ταξιδεύει προς τον ινδικό ποταμό Γάγγη, τον κατά τον Γκοντέ τόπο καταγωγής της. Αντίθετα, στον μανιασμένο μονόλογο του Λεμουάν, η Μήδεια, συναισθηματικά ασταθής, άπατρις και με αυτοκαταστροφικές διαθέσεις, εξιστορεί το βάνουσο παρελθόν της μετά την παιδοκτονία, σαν μια γυναίκα που έχασε βίαια την παιδικότητά της και τώρα καλείται να επαναδιαπραγματευτεί

με το μέσα της, γιατί η απώλεια θα είναι πάντα απώλεια και η μνήμη θα την πληγώνει όσο το σώμα, ως τοπογραφική αναπαράσταση της ανθρωπογεωγραφίας της θα θυμάται.

Πριν περάσω στην αμφίσημη μορφή της Κλυταιμνήστρας, όπως συναντάται σε κομβικούς σταθμούς της ελληνικής μεταπολεμικής ποίησης και της γαλλικής μεταπολεμικής δραματολογίας, αξίζει να σημειωθεί πως το τραγικό δεν καταλύεται ως συνθήκη, αλλά περισσότερο ως υψηλό είδος, καθώς πέφτει από το βάθρο της μετρικά καθορισμένης και θεματικά υψηλού ύφους ποίησης και από το παλάτι, τον θρόνο και τους πατρογονικούς οίκους, ο αναγνώστης και ο θεατής μεταφέρονται σε καθημερινά σπίτια και ρεαλιστικά λειτουργικά σκηνικά. Άλλωστε, σε μια εποχή εκφυλισμού των ηθών, ρευστότητας, παραδοξότητας, εγκλεισμού και αυτοεγκλεισμού, υπονόμησης των ιδεωδών και αντιηρωισμού, η μόνη συνθήκη που προσιδιάζει στην επικαιρότητα είναι η ερμηνεία του κόσμου με βάση την αντιλογική και την απουσία. Έτσι, ειδικά το γαλλικό θέατρο γίνεται δίαυλος για τη δημιουργία του θεάτρου του παραλόγου.

Έλληνες δημιουργοί έχουν αφήσει το στίγμα τους μέσω της μεταφοράς της αρχαιολογικής Τυνδαρίδας στη μεταπολεμική ποίηση και δραματολογία. Ο Αβέρωφ Τσοσίτσας (1973) στο ποίημα του «Επιστροφή στις Μυκήνες» δίνει φωνή σε ένα δευτερεύον πρόσωπο της τραγωδίας, την Κασσάνδρα, όχι πια κυριευμένο από θεϊκή μανία, που έβλεπε τον Αγαμέμνονα σαν ορόσημο ασφάλειας, ως ικανό να της παράσχει προστασία. Τα πρόσωπα εμφανίζονται εντελώς διαφορετικά από το αισχύλειο πρότυπο και η Κλυταιμνήστρα φωτίζεται μόνο μέσα από τα λόγια της Κασσάνδρας, ως δειλή και όχι ως ραδιούργα. Στο τέλος, η Κασσάνδρα πεθαίνει λυτρωτικά από την Κλυταιμνήστρα, η οποία φτάνει στη σκληρή συνειδητοποίηση ότι «οι Μυκήνες θα είναι πάντα δικές του», με την κτητική αντωνυμία να επιτείνει τη σημασία της κατοχής. Ο Γκανάς (2016) στην «Ομήρου Οδύσσεια» θίγει το σεφερικό θέμα του τρόπου με τον οποίο κερδίζει κανείς τον θάνατό του, καθώς μέσα από την Κλυταιμνήστρα φωτίζεται ο άδοξος θάνατος του Αγαμέμνονα όχι από τον Έκτορα στο πεδίο της μάχης, αλλά από το χέρι της γυναίκας του. Στην αυτοαναφορική «Εκκένωση» του Δημητριάδη (2013), σημαντικού μεταφραστή του Ζενέ και του Sartre, η μοίρα της Κλυταιμνήστρας είναι τοποθετημένη μέσα στα γραπτά που αναφέρονται σε αυτήν. Η ηρωίδα καταλήγει σε μια δραστική ερωτική libido, καθώς τους πιο μεγάλους οργασμούς τους έχει βιώσει όταν σκότωνε τον Αγαμέμνονα και όταν την σκότωνε ο Ορέστης. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για το αποκορύφωμα του εκστατικού συναισθήματος μιας γυναίκας που ενώ είχε τα πάντα, βίωσε την πλήρη ηδονή στον φόνο που διέπραξε και στον φόνο που υπέστη, ενσαρκώνοντας έτσι τις αντιφάσεις του γυναικείου κοσμοειδώλου και συγκροτώντας το πορτρέτο μιας ολοκληρωμένης γυναικείας φιγούρας.

Γράφουσα Κλυταιμνήστρα εντοπίζει κανείς στον Ιάκωβο Καμπανέλλη (1994), σε μια ελεγεία για την καταπίεση του γυναικείου φύλου, καθώς εκφέρεται η αντικειμενοποίηση της γυναίκας σε έναν συντηρητικό πατριαρχικό κόσμο: *εμάς τις γυναίκες μας αφήνουν να διαλέξουμε μόνο το νυφικό μας, όχι και τη ζωή μας*. Ενδιαφέρον παρουσιάζει στο ποίημα το λεξιλόγιο με ερωτικές συνδηλώσεις που χρησιμοποιεί η Ηλέκτρα απέναντι στον πατέρα της, επιτρέποντας στον αναγνώστη να σκεφτεί και ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις, όπως αυτή του συνδρόμου της Ηλέκτρας, του προ-σεξουαλικού προγραμματισμού, που δημιουργεί το τρίγωνο Ηλέκτρα – Αγαμέμνονας – Κλυταιμνήστρα με τη μητέρα να προσπαθεί να κάνει την Ηλέκτρα να την αγαπήσει, αλλά η τελευταία να την μισεί όλο και περισσότερο όσο την αγνοεί επιδεικτικά ο πατέρα της. Η Κλυταιμνήστρα στον Καμπανέλλη είναι ηττοπαθής και ανδρόβουλη η κόρη της, ενώ με λακανικούς όρους η Κλυταιμνήστρα ανήκει στο σημειωτικό της γυναίκας – Παναγίας, ενώ η Ηλέκτρα στο συμβολικό της γυναίκας – Εύας. Δεν πιστεύει στην ιδέα και την ουσία του πολέμου, ενώ παράλληλα, υποστηρίζει πως δεν υπήρχε ποτέ πραγματικός εχθρός, υποσκάπτοντας έτσι την ιμπεριαλιστική πολιτική των Ελλήνων. Ο Αίγισθος, τέλος, γι' αυτήν είναι το σύμβολο των νέων ιδεών, που πάντα έψαχνε για να ανανεώσει την πνιγηρή της πραγματικότητα. Σε όλες τις ανδρικές μορφές εμφανίζεται υποταγμένη και ευαίσθητη. Όλα αυτά τα αποτυπώνει μέσω της γραφής. Στο τέλος, σκοτώνεται από τον Ορέστη, με τον αφηγητή να υπαινίσσεται πως ακόμα κι αν με τον φόνο του Αγαμέμνονα προσπάθησε να δώσει ένα χτύπημα στην πατριαρχία, στο τέλος αυτή είναι που την συνθλίβει. Το θέμα συνεχίζεται στο *Δείπνο* του Καμπανέλλη (Καμπανέλλης, 1994), έργο στο οποίο αποτυπώνεται η θετική στάση

της Κλυταιμνήστρας απέναντι στην Κασσάνδρα, συμβάλλοντας στη γυναικεία αλληλοϋποστήριξη. Ο θάνατός της ισοδυναμεί με τη δικαιοσύνη, έναν όρο ηθικά αμφιλεγόμενο και ανοιχτό προς υποκειμενικές κατευθύνσεις.

Εντελώς διαφορετικά παρουσιάζονται οι Κλυταιμνήστρες των Γάλλων δραματοργών, καθώς πρωτίστως λειτουργούν ως διάυλος για την ανάδειξη του Ορέστη και της Ηλέκτρας, ως ηρώων με υπαρξιστικούς ορίζοντες, οι οποίοι άλλοτε συγκροτούν και άλλοτε υπονομεύουν την ανθρώπινη αυτονομία. Σύμφωνα με τον Grossvogel, όλοι οι ήρωες φαίνεται πως είναι μιμητές του τραγικού είδους και όχι νέοι ήρωες, καθώς κουβαλούν ένα βαρύ «μυθικό φορτίο» (Grossvogel, 1961: 93). Η Κλυταιμνήστρα στην *Électre* του Jean Giraudoux από τη μια μεριά ανθρώπινη, γεμάτη αγωνίες, σαν μάνα που σηκώνει το άγχος της ανατροφής, υπενθυμίζοντας στον αναγνώστη την ευριπίδεια μορφή και τον αγώνα λόγων μεταξύ μητέρας και κόρης, ενώ στη συνέχεια μεταμορφώνεται στην σοφόκλεια, αμείλικτη, μοχθηρή και καταστροφική. Δείχνει τον αληθινό της εαυτό στην κόρη της, εκφράζοντάς της το μένος για τον Αγαμέμνονα. Στις *Μύγες* του Sartre, ένα έργο που θίγει το ανεξάντλητο θέμα της κατάκτησης της προσωπικής ελευθερίας (Sartre, 1992: 267), η Κλυταιμνήστρα παραπέμπει και πάλι στο σοφόκλειο δράμα, ως άθυρμα των «πράξεών» της (Μπακονικόλα, 1991: 59-60). Εύλογα παρατηρεί κανείς πως το έργο είναι μετωνυμία της αντίδρασης στον παραλογισμό του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και η Κλυταιμνήστρα ορόσημο της εξουσίας, που ο Ορέστης οφείλει για να είναι εσωτερικά ελεύθερος να αποτινάξει με κάθε κόστος (Πεφάνης, 1996: 60). Η Youcenar, από την άλλη, αποπειράται και στα δύο έργα που επιστρέφει στην Κλυταιμνήστρα να τη δικαιολογήσει. Στην *Ηλέκτρα* της συγκεντρώνει στο πρόσωπό της τις αξίες της δικαιοσύνης και της ηθικής ακεραιότητας, καθώς σκοτώνοντας τον σύζυγό της σκιαγραφεί μια συλλογική αλληγορία του θανάτου των ανθρώπων που είχαν κατακρεουργηθεί ηθικά από τη βαναυσότητα και τη θηριωδία του Πολέμου και για να καλύψουν ιδιοτελή συμφέροντα και υστερόβουλους σκοπούς συνέχιζαν έναν ανώφελο πόλεμο (Youcenar 2005 & 1981).

Εξιλεωμένη εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα στην *Ηλέκτρα* του Giraudoux, η οποία όμως υφίσταται όλους τους θανάτους της οικογένειας και ζει μια άσκοπη ζωή χωρίς ενδιαφέρον εξέγερσης. Αγωνιά για τη φθορά του χρόνου, δείχνοντας έτσι μια φιλόρεσκη γυναίκα, που επιδιώκει την άντληση τρυφερότητας από τους οικείους της. Το έργο μετατρέπεται σε μια κωμωδία με στοιχεία αστυνομικής υφής όταν αποκαλύπτεται πως η δολοφόνος του Αγαμέμνονα ήταν η αδερφή του, Αναξιβία. Στη δεύτερη πράξη του *La ville en haut de la colline* του Varoujean, η Κλυταιμνήστρα θυμάται όσα βίωσε η ίδια και τα παιδιά της από τον Αγαμέμνονα και στο τέλος επιθυμεί να φύγει, γιατί πιστεύει πως έχει πληρώσει για τα τιμήματα των πράξεών της. Έτσι, υπονομεύεται μύχια η τραγική πορεία του ήρωα και σαρκάζεται το πεπρωμένο του με τον θεατή να βλέπει όλες τις μυθικές μορφές να γεννιούνται κατά τη διάρκεια της παράστασης, με τον δραματοργό να κρύβει τα ίχνη τους, να επαναδιαμορφώνει τον ορίζοντα προσδοκιών των θεατών και να ανασυνθέτει τη διάσταση της τραγικότητας (Turrettes, 2001: 215-228).

Μόνο η γυναικεία φύση και υπόσταση της Κλυταιμνήστρας φαίνεται να απασχολεί την Κλυταιμνήστρα του Anouilh, ενώ έρχεται αντιμέτωπη με τη ζωή της διαπραγματευόμενη όσα την ορίζουν σαν την αισχύλεια ηρωίδα. Απαξιοί τα παιδιά της, απαρνείται τους οικογενειακούς θεσμούς, ενώ το έργο μετατρέπεται σε μια αλληγορία του σκηνικού του Μάη του 1968, καθώς ο Ορέστης εξεγείρεται και σκοτώνει τη μητέρα του. Έτσι, ο Anouilh ακόμα μια φορά δημιουργεί ήρωες – έρμαια της ιστορικής ασφυξίας, οι οποίοι για να σωθούν, εξεγείρονται στα κέντρα εξουσίας, της ηθικής αποτελμάτωσης και των συντηρητικών ψευδοϊδεολογιών (Πλωρίτης, 1987: 13).

Κλείνοντας, έγινε φανερό πως κομβικοί γυναικείοι χαρακτήρες, όπως η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα, αποτέλεσαν τη βάση για τη διερεύνηση ζητημάτων ταυτότητας, φύλου, κοινωνικής ομαλότητας και πολιτισμικής ποικιλότητας, που οδηγούν σε μια νέα μορφή κανονικοποίησης. Κατά τη διάρκεια των προαναφερθέντων σταθμών οι συγγραφείς υιοθέτησαν μια μη ρεαλιστική προοπτική της κατασκευής του δραματικού μύθου και της απεικόνισης χαρακτήρων σε σχέση με το αρχαιοελληνικό πρωτότυπο, ενώ το μυθικό στοιχείο φάνηκε να επανεμφανίζεται ποικιλοτρόπως, κατασκευάζοντας εκ νέου ατομικές και

συλλογικές ταυτότητες. Έτσι, τίθεται το πρόβλημα της ατομικής ευθύνης απέναντι στην απρόσωπη δύναμη της μοίρας, επανασυγκροτείται η τραγική εικόνα των ηρώων, διαμορφώνονται εκ νέου τα αρχετυπικά χαρακτηριστικά του τραγικού είδους και αναδύονται εμβληματικά ζητούμενα πανανθρώπινης φύσεως.

Βιβλιογραφία

- Anouilh, J. (1948). *Médée*. Paris: Éditions de la Table Ronde.
- Aragon, L. (2015). *Ο παριζιάνος χωρικός*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Αβέρωφ-Τοσίτσας, Ε. (1973). *Επιστροφή στις Μυκήνες*. Αθήνα: Εστία.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects, Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Βρεττός, Σ. (2012). *Τα δεδομένα*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Camus, A. (1995). Το Καλοκαίρι στο Αλγέρι. Στο: *Οι Γάμοι*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Δημουλά, Κ. (1998). *Ενός λεπτού μαζί*. Αθήνα: Ίκαρος.
- (2014). *Δημόσιος καιρός*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Δημουλάς, Α. (1960). *Ένδον*. Αθήνα: Δίφρος.
- Δημητριάδης, Δ. (2013). *Η εκκένωση*. Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικών.
- Eliade, M. (1996). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- Flot, Y. (1999). *L'Assassine: Médée 99*. Paris: Proverbe.
- Frye, N. (1996). *Ανατομία της κριτικής. Τέσσερα Δοκίμια*. Αθήνα: Gutenberg.
- Giraudoux, J. P. (1977). *Électre: Pièce en trois actes*. Paris: Gallimard.
- Godeè, L. (2003). *Médée Kali*. Paris: Actes-Sud Papiers.
- Grossvogel, D. (1961). *20th century French Drama*. Columbia: University Press.
- Γκανάς, Μ. (2016). *Ομήρου Οδύσσεια*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Καμπανέλλης, Ι. (1994). *Θέατρο. Τόμος ΣΤ'*. Αθήνα: Κέδρος.
- Καναβούρης, Κ. (2009). *Η Μήδεια δεν βλέπει εφιάλτες*. Αθήνα: Ηλέκτρα.
- Καρούζος, Ν. (³1993). *Τα ποιήματα Α' (1961–1978)*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Lemoine, J. R. (2014). Μήδεια, μανιασμένο ποίημα. Στο: *La demande d'emploi: Michel Vinaver, Hilda: Marie Ndiaye, Iphigénie, Médée, poème enrage*. Αθήνα: Άγρα.
- Λυπουρλής, Δ. (2008). *Αριστοτέλης, "Ποιητική"*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Mastrorade, D. (Επιμ.). (⁵2014). *Ευριπίδου Μήδεια*. Αθήνα: Πατάκης.
- Μπακονικόλα, Χ. (1991). *Φιλοσοφία και δραματουργία: Από «Το Είναι και το Μηδέν» στο θέατρο του Sartre*. Αθήνα: Βιβλιογονία.
- (1994). Η παιδοκτονία στο θέατρο του Ευριπίδη. Στο *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας Α'*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Μπακονικόλα-Γιαμά, Ε. (1999). Έρωτας και άρνηση της ευδαιμονίας. Στο *Η «Υπαρξη» στα ελληνικής έμπνευσης δράματα του Jean Anouilh*. Αθήνα: Ιδιωτική.
- Μποντούρης, Β. (1990). *Η άλλη Μήδεια*. Αθήνα: Γκοβόστης.
- Πεφάνης, Γ. (1996). *Jean-Paul Sartre: Τέσσερα μελετήματα για το έργο και τη φιλοσοφία του*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Πλωρίτης, Μ. (1987). Ο “μαυρορόδιος” αναρχικός: Τα αδιέξοδα και η “έξοδος” του Ζαν Ανούιγ. *Το Βήμα*, 13.
- Ρίτσος, Γ. (1972). *Πέτρες. Επαναλήψεις. Κιγκλίδωμα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Sartre, J.P. (1992). “*Les Mouches*”, *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard.
- (2007). *Το Είναι και το Μηδέν: Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Σιαφλέκης, Ζ. (1994). *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Thevenin, P. (1948). (Ed.). *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Turrettes, C. (2001). Une Électre moderne: La ville en haut de la colline de Jean-Jacques Varoujean. *La Revue d'histoire du théâtre*, 211, 215-228.
- Vernant, J. P. (2005). *Μύθος και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Vier, J. (1976). *Le théâtre de Jean Anouilh*. Paris: Éditions d'Enseignement Supérieur.
- Χουλιάρης, Γ. (1995). *Γράμμα*. Αθήνα: Ύψιλον.

Yourcenar, M. (1981). Κλυταιμνήστρα ή Το έγκλημα. *Η Λέξη*, 5, 362-367.
— (2005). *Θέατρο II. Ηλέκτρα ή η πτώση των προσωπειών. Το μυστήριο της Αλκешτης. Ποιος δεν έχει τον Μινώταυρό του;* Αθήνα: Χατζηνικολή.

Τραγικοί ήρωες στα έργα αυτομυθοπλασίας του Σέρχιο Μπλάνκο

Μαρία Χατζημανουήλ

Θεατρολόγος-Μεταφράστρια θεάτρου
soloteatro.gr@gmail.com

Πρόλογος

Η αυτομυθοπλασία ως όρος δεν υπήρχε ως το 1977. Ο γάλλος Σερζ Ντουμπρόφσκι, ο συγγραφέας που επινόησε τον όρο για το έργο του *Fils* (*Γιος*), όρισε την "αυτομυθοπλασία", ως "μυθοπλασία συμβάντων και γεγονότων αυστηρά αληθινών". Για την κριτική της λογοτεχνίας σήμερα η αυτομυθοπλασία είναι μια μορφή μυθοπλαστικής αυτοβιογραφίας.

Ο Σέρχιο Μπλάνκο (βλ. Φωτογραφία 1), εννοεί την αυτομυθοπλασία ως μια διασταύρωση αληθινών και πλαστών αφηγήσεων, ως μια *συνθήκη ψεύδους*, σε αντίθεση προς τη *συνθήκη αλήθειας* που αποτελεί η αυτοβιογραφία. Έτσι, τα δυο είδη διαχωρίζονται αμετάκλητα, με την αυτομυθοπλασία να αποτελεί τη σκοτεινή πλευρά της αυτοβιογραφίας. Στον "δεκάλογο μιας απόπειρας αυτομυθοπλασίας" που παραθέτει στο βιβλίο του με τίτλο *Autoficción: una ingeniería del yo* (*Αυτομυθοπλασία: μια μηχανική του εγώ*), ο Μπλάνκο περιγράφει σε δέκα στάδια την απόπειρα μιας αυτομυθοπλαστικής αφήγησης μέσα από παραδείγματα έργων του, δυο από τα οποία θα μας απασχολήσουν εδώ, γιατί έχουν ως πρωταγωνιστές τους ή ως πηγή έμπνευσης αρχαίους τραγικούς ήρωες. Τα έργα αυτά φέρουν τους τίτλους *Κασσάνδρα* και *Μια Θήβα*. Θα γίνει αναφορά και σε ένα τρίτο έργο, *Το άλμα του Δαρβίνου*, το οποίο δεν εντάσσεται μεν στην κατηγορία της αυτομυθοπλασίας, περιέχει όμως ως *dramatis persona* την Κασσάνδρα, την ηρωίδα του Μπλάνκο από το προγενέστερο ομώνυμο αυτομυθοπλαστικό έργο του. Κατά έναν παράξενο τρόπο, όπως θα δούμε, τα τρία έργα συνδέονται μεταξύ τους και με άλλες σχέσεις, αυτομυθοπλαστικές και μη.

Πράξη πρώτη

"Η Κασσάνδρα, είναι κόρη του Πριάμου και της Εκάβης- των βασιλέων της κατεστραμμένης πια Τροίας-. Σε όλη τη διάρκεια του έργου φοράει ένα άθλιο φόρεμα λεοπάρ, μαύρο δικτυωτό καλσόν και κόκκινα ψηλοτάκουνα παπούτσια. Πάνω από το λεοπάρ φόρεμα φοράει μια ζακέτα από δερματίνη, στο ίδιο κόκκινο χρώμα με τα παπούτσια της. Το πρόσωπό της είναι υπερβολικά μακιγιαρισμένο. (...) Σε ένα πέτο της ζακέτας της φοράει τρεις μεταλλικές κονκάρδες: η μία έχει το λογότυπο του διάσημου μουσικού συγκροτήματος ABBA, η άλλη το λογότυπο της ποδοσφαιρικής ομάδας της MANCHESTER UNITED και η τρίτη το κεφάλι του BUGS BUNNY."

Με αυτές τις σκηνικές οδηγίες αρχίζει η *Κασσάνδρα* του Σέρχιο Μπλάνκο, ένας μονόλογος σπαρακτικός και μαζί αστείος, που γράφτηκε το 2008, και μέχρι σήμερα, αριθμεί πάνω από 20 παραγωγές σε ισάριθμες σχεδόν χώρες ανά την υφήλιο, χωρίς να υπολογίσουμε τις συμμετοχές σε διεθνή Φεστιβάλ (βλ. Φωτογραφία 2).

Αυτή η παράξενη κατά Μπλάνκο *Kassandra* ξετυλίγει την Οδύσειά της μέσα σε ένα μπαρ, σε σπαστά αγγλικά, χρησιμοδοτώντας για τον πόλεμο και την εξουσία, τότε και τώρα, για τους κερδισμένους και τους χαμένους, τότε και τώρα, για τον αιώνιο αγώνα επιβίωσης, για τον προστάτη της, τον μεσιέ Φλωμπέρ, αλλά και για τον Ευριπίδη, τον Έκτορα, τον Bugs Bunny και τους Abba. Η προφήτισσα της ελληνικής τραγωδίας, είναι στον μονόλογο του Μπλάνκο ένας άντρας που νιώθει γυναίκα, μια σύγχρονη trans μετανάστρια που παλεύει για την επιβίωση πουλώντας το κορμί της, μέσα από μια διαρκή αναζήτηση ταυτότητας – εξόριστη στο σώμα της, ξένη σε κάθε πατρίδα. Μια Κασσάνδρα- Σκάρλετ Ο'χάρα που ταξιδεύει στον χώρο και τον χρόνο τις πληγές της, με μότο της το "Today not ok. Tomorrow ok!". Αύριο είναι μια άλλη μέρα.

Το έργο αποτέλεσε σταθμό στην πορεία του Γαλλο-Ουρουγουανού συγγραφέα (Μοντεβιδέο, 1971) για πολλούς λόγους: ήταν η πρώτη μεγάλη του επιτυχία που τον έκανε παγκοσμίως γνωστό, ο πρώτος του μονόλογος αλλά και το πρώτο έργο αυτομυθοπλασίας. Είναι επίσης το πρώτο έργο του που δεν μπορεί, δεν επιτρέπεται να μεταφραστεί, γιατί έτσι χάνει ένα βασικό συστατικό του στοιχείο, αφού "γράφτηκε στα αδέξια αγγλικά της ηρωίδας του, που γνωρίζει στοιχειωδώς αυτή τη γλώσσα, και στα ανεπαρκέστατα αγγλικά του συγγραφέα του, που την αγνοεί παντελώς. Είναι μια γλώσσα επιβίωσης τόσο για τη μία όσο και για τον άλλον. Σε αυτό ακριβώς το σημείο συναντιούνται οι δυο τους: ζωτική επιβίωση για «εκείνη που γράφεται», λογοτεχνική επιβίωση για «εκείνον που γράφει», επισημαίνει ο Μπλάνκο στο εισαγωγικό του σημείωμα. Και συνεχίζει: "τα στοιχειώδη αγγλικά της ηρωίδας δεν είναι παιχνίδι ύφους ούτε φορμαλιστικό καπρίτσιο, αλλά μια απεγνωσμένη προσπάθεια επιβίωσης. Και εφόσον αυτή η γλωσσική αδεξιότητα αποτελεί τη βάση στην οποία στηρίζεται το έργο, καθιστά εξ ορισμού απαγορευτική τη μετάφρασή του σε άλλη γλώσσα, με εξαίρεση τις σκηνικές οδηγίες, που είναι γραμμένες στα ισπανικά."

Είχα τη σπάνια τύχη να παραστώ στη γέννηση αυτής της Κασσάνδρας, σε ένα κεντρικό καφέ της Αθήνας, όταν ο Σέρχιο Μπλάνκο είχε επισκεφτεί την πόλη μας τον Απρίλιο του 2008, για να παρευρεθεί στο θεατρικό αναλόγιο του έργου του *Slaughter*, που οργάνωσε το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου (ITI). Είχαμε δώσει ραντεβού στο καφέ της Πανεπιστημίου, ένα ηλιόλουστο απόγευμα. Όταν έφτασα, εκείνος ήταν ήδη εκεί και μετέφερε σε ένα τετράδιο τις σημειώσεις που είχε κρατήσει αρχικά πάνω σε έναν χάρτη της Αθήνας. Αυτός ο χάρτης, που πάνω του γράφτηκαν οι πρώτες λέξεις της *Κασσάνδρας*, θα μεταμορφωνόταν αργότερα στον παγκόσμιο χάρτη που ταξίδεψαν οι παραστάσεις του έργου, απ' άκρη σ' άκρη της γης. Ο Μπλάνκο, λάτρης της Ελλάδας και κοινωνός της ελληνικής παιδείας ο ίδιος-με σπουδές στην κλασική φιλολογία- ήταν πολύ συγκινημένος. "Σκέφτηκα ότι το μόνο κοινό που θα μπορούσα να έχω εγώ με τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς θα ήταν να γράψω ένα έργο στην Αθήνα", μου είπε. "Μετά από τρία χρόνια συγγραφικής απραξίας, η Αθήνα με βοήθησε να ξαναβρώ την έμπνευσή μου". Και από τότε, όπως φαίνεται, δεν την ξανάχασε ποτέ.

Η συγγραφή της *Κασσάνδρας* σήμανε και την αλλαγή δραματουργικής εποχής για τον συγγραφέα της. Ήταν το πρώτο έργο στο οποίο εισήγαγε αυτοβιογραφικά του στοιχεία-την άγνοια της αγγλικής γλώσσας αλλά και τις μνήμες του παράνομου μετανάστη που κουβαλούσε από τα πρώτα χρόνια της διαμονής του στο Παρίσι, τη μοναξιά, τη διγλωσσία, την αγάπη του για το αντρικό σώμα, την έννοια της μεταμόρφωσης. Το πρώτο αποφασιστικό βήμα του για το πέρασμα στην επικράτεια της αυτομυθοπλασίας, ο Μπλάνκο το έκανε με τα κόκκινα ψηλοτάκουνα της έκπτωτης βασιλοπούλας της Τροίας.

Την αγάπησε πολύ αυτή την ηρωίδα του ο Μπλάνκο. Γι' αυτό και συναντήθηκε μαζί της ξανά σε ένα άλλο έργο του, *Το άλμα του Δαρβίνου*, που έγραψε τρία χρόνια αργότερα, το 2011, κατ' ανάθεση του Θεάτρου Σαν Μαρτίν του Μπουένος Άιρες, και έχει σαν θέμα τον πόλεμο στα Νησιά Φόκλαντ. Αυτός ο ακήρυκτος στην πραγματικότητα πόλεμος, που τελείωσε με ήττα της Αργεντινής από τη Μεγάλη Βρετανία (Ιούνιος 1982) και επάνοδο των νησιών στη βρετανική κυριαρχία, στοίχισε στην Αργεντινή 649 ανθρώπινες ζωές. Η σύγκρουση τερματίστηκε και διπλωματικά με την αποκατάσταση των σχέσεων των δύο χωρών το 1989, ωστόσο δεν έγινε ρητά καμιά αλλαγή στις θέσεις καμιάς από τις δύο χώρες σχετικά με την κυριαρχία στα Νησιά Φόκλαντ, η διεκδίκηση μάλιστα των νησιών από την Αργεντινή προστέθηκε στο Σύνταγμα της χώρας το 1994. Τα Φόκλαντ, οι Μαλβίνες για τους Λατινοαμερικάνους, είναι ακόμα και σήμερα για τους Αργεντινούς μια ανοιχτή πληγή και το γεγονός αυτό επηρέασε και την πορεία του έργου του Μπλάνκο, όπως θα δούμε στη συνέχεια (βλ. Φωτογραφία 3).

Στο *Άλμα του Δαρβίνου* μια οικογένεια-πατέρας, μητέρα, κόρη και φίλος της κόρης- διασχίζει την Αργεντινή με ένα Φορντ Φάλκον του 1971, για να φτάσει στον μεγάλο παγετώνα στο νότιο μέρος της χώρας και να σκορπίσει τις στάχτες του γιου που σκοτώθηκε στον πόλεμο των Φόκλαντ. Το φάντασμα του νεκρού γιου συνοδεύει-αόρατο πάντα- την οικογένεια στο ταξίδι. Στη διαδρομή συναντάνε την Κασσάνδρα, που με τα σπαστά αγγλικά της προσπαθεί να εξηγήσει στην οικογένεια ότι ήταν η αγαπημένη του γιου τους και είχε σχέση μαζί του για πολλά χρόνια. Θύμα και πάλι ενός πολέμου που σκότωσε τον αγαπημένο της, η Κασσάνδρα

συνοδεύει την οικογένειά του ως τον τελικό προορισμό της· πριν φτάσουν σε αυτόν, θα πάρει τη μορφή του αγαπημένου της, κόβοντας τα μαλλιά της και φορώντας τη ματωμένη στρατιωτική του στολή, για να πραγματοποιήσει την επιθυμία της μητέρας του: να βγάλει τη φωτογραφία που δεν έβγαλε με τον γιο της πριν φύγει για τον πόλεμο. Το έργο τελειώνει με την αυτοκτονία της Κασσάνδρας στο σημείο που σκορπίζουν τις στάχτες του νεκρού γιου και την οικογένειά του να παίρνει τον δρόμο της επιστροφής υπό τους ήχους του *The day before you came* των Abba, ανεμίζοντας τη ματωμένη σημαία της Αργεντινής. (Σκοτάδι).

Πράξη δεύτερη (τα λεχει bold)

"Σ. Μπορούμε να αρχίσουμε; Ωραία. Καλησπέρα σας. (...) Θα προσπαθήσω να σας εξηγήσω με λίγα λόγια γιατί βρισκόμαστε εδώ. Πριν από αρκετό καιρό το Θέατρο Σαν Μαρτίν του Μπουένος Άιρες μού ανέθεσε να γράψω ένα έργο. Τους πρότεινα τότε ένα έργο που το λένε, *Το άλμα του Δαρβίνου*. Είναι ένα έργο που μιλάει για τον πόλεμο στα Νησιά Φώκλαντ. (...) Στην αρχή το σχέδιό μου εγκρίθηκε και αρχίσαμε να δουλεύουμε με την ομάδα παραγωγής του θεάτρου, μια μέρα, όμως, έλαβα ένα μείλ στο οποίο μου έλεγαν ότι ήταν προτιμότερο να αλλάξω έργο (...), ήταν προτιμότερο να μη θίξω το θέμα των Φώκλαντ εκείνη τη στιγμή. (...) Τότε άρχισα να σκέπτομαι αυτό το έργο, που ονομάζεται *Μια Θήβα*. (...) Αυτό που με ενδιέφερε ήταν να δουλέψω στη σκηνή με έναν πραγματικό κρατούμενο, με έναν πραγματικό πατροκτόνο. (...) Για μένα, αυτή η πραγματική και αληθινή παρουσία δεν είναι μια λεπτομέρεια του έργου αλλά ένα βασικό στοιχείο, αφού αυτό που με ενδιέφερε από την αρχή ήταν να αφηγηθώ την ιστορία μιας πατροκτονίας σχεδόν ως περφόρμανς, χωρίς να υπάρξει απαραίτητως παράσταση.

Αυτά είναι τα πρώτα λόγια που ακούγονται επί σκηνής στο έργο του Μπλάνκο *Μια Θήβα*. (πρωτότυπος τίτλος *Tebas Land*). Ο Σ. που τα προφέρει είναι ο Σέρχιο Μπλάνκο, που γράφει ουσιαστικά το πρώτο έργο αυτομυθοπλασίας του, χωρίς να χρειάζεται πια το προσωπείο καμιάς Κασσάνδρας (βλ. Φωτογραφία 4).

Η υπόθεση έχει ως εξής: ένας συγγραφέας, ο Σ., επισκέπτεται με ειδική άδεια στη φυλακή έναν 21χρονο κατάδικο, τον Μαρτίν Σάντος, που έχει σκοτώσει τον πατέρα του με 21 χτυπήματα με πιρούνι, και έχει καταδικαστεί σε ισόβια κάθειρξη. Ο συγγραφέας έχει σκοπό μέσα από τις συναντήσεις με τον νεαρό ισοβίτη να γράψει ένα θεατρικό έργο, με θέμα τη σχέση του Μαρτίν με τον βάνουσο πατέρα του και την ιστορία της πατροκτονίας του, στην παράσταση του οποίου θα πρωταγωνιστεί ο ίδιος ο ισοβίτης. Το υπουργείο δικαιοσύνης και η διοίκηση των φυλακών, αρχικά συγκατατίθενται, στη συνέχεια όμως απαγορεύουν στον Μαρτίν να συμμετάσχει στην παράσταση όπου θα ερμηνεύει τον εαυτό του, και του επιτρέπουν μόνο να παρακολουθήσει μια γενική δοκιμή που θα γίνει χωρίς συμμετοχή κοινού. Έτσι ο συγγραφέας πρέπει να βρει έναν ηθοποιό-αντικαταστάτη που θα παίξει τον ρόλο του πατροκτόνου στο θέατρο. Μετά από οντισιόν επιλέγεται για τον ρόλο ο Φεδερίκο. Το έργο αναπαριστά τις συναντήσεις ανάμεσα στον συγγραφέα και τον Μαρτίν αφενός και τον συγγραφέα και τον Φεδερίκο αφετέρου, στο διάστημα που γράφεται το έργο και καθώς σιγά σιγά εξελίσσεται η σχέση του Σ. και με τους δύο. Τελικά, η διοίκηση των φυλακών αρνείται να επιτρέψει στον Μαρτίν να πάρει δύο άδειες, γιατί ο κρατούμενος έχει ζητήσει να επισκεφθεί και τον τάφο του πατέρα του. Θα αναγκαστεί να διαλέξει ανάμεσα σε αυτή την επίσκεψη και στην πρόβα του έργου που έχει γραφτεί με θέμα την ιστορία του. Χωρίς να διστάσει ούτε λεπτό, ο πατροκτόνος επιλέγει να επισκεφτεί τον τάφο του πατέρα του.

Ποια στοιχεία από τον τραγικό μύθο επιβιώνουν στο έργο του Μπλάνκο, το οποίο "αγγίζει τη δραματουργική τελειότητα", σύμφωνα με τον ισπανό θεωρητικό του θεάτρου Χοσέ Λουίς Γκαρθία Μπαρριέντος; Από τον τίτλο ακόμα, η πρόθεση του συγγραφέα είναι ξεκάθαρη. Η σχέση με την ελληνική τραγωδία είναι άμεση και ισχυρή. Η Θήβα, (*Tebas* στο ισπανικό πρωτότυπο), είναι η μια λέξη, το μισό του τίτλου. Το άλλο μισό είναι η λέξη *land*, μια λέξη αγγλική. Ένας τίτλος δίγλωσσος και δίσημος. *Tebas land*, για να απηχεί μαζί με την πόλη του αρχετυπικού πατροκτόνου και την *No man's land*, μια ουδέτερη ζώνη, μια περιοχή που δεν ελέγχει καμιά από τις εμπόλεμες παρατάξεις, κυριολεκτικά ή μεταφορικά.

Σ: (...)Είναι σαν ένας χώρος όπου τα πράγματα ποτέ δεν είναι πολύ καθαρά. Πιστεύω ότι σε όλους μας συμβαίνει λίγο πολύ το ίδιο. Τελικά όλοι έχουμε, όπως ο Οιδίποδας, μια Θήβα λίγο αμφισβητούμενη. Κάπως σκοτεινή και συγκεχυμένη.(...) Ένα είδος ακατανόητης ζώνης ή επικράτειας. Τι λες; Μια Θήβα.

Ο Οιδίποδας δεν μπορεί να αποκτήσει υπόσταση χωρίς τη Θήβα, ούτε όμως χωρίς τη Σφίγγα, που εμφανίζεται στο έργο σαν λήμμα από τη Wikipedia, το οποίο ο συγγραφέας ζητάει από τον υποψήφιο ηθοποιό, τον Φεδερίκο, να διαβάσει στη διάρκεια της ακρόασης για τον ρόλο, χωρίς να ξέρει ακόμα, όπως του λέει, αν θα το εντάξει στην παράσταση. Είναι ένας εύσχημος δραματουργικός τρόπος για να μάθουν ή να θυμηθούν οι θεατές την ιστορία του διασημότερου αινίγματος της ελληνικής μυθολογίας και τις συνέπειες της λύσης του από τον Οιδίποδα.

Ο Σ., -που για κάποιους μελετητές θα μπορούσε να είναι το αρχικό όχι μόνο του Σέρχιο, αλλά και του Σοφοκλή ή του Σίγκμουντ (Φρόιντ)-ερευνώντας τη σχέση του Μαρτίν με τη νεκρή πια μητέρα του, μαθαίνει ότι:

ΜΑΡΤ'ΙΝ: *Η μητέρα μου ήταν καλός άνθρωπος. Εκείνη μ' αγαπούσε. Κι εγώ την αγαπούσα. Υπήρχε κάτι μεταξύ μας. Μακάρι να 'ξερα. Αγαπιόμασταν. Αγαπιόμασταν αληθινά. Εγώ πιστεύω ότι στην πραγματικότητα η μητέρα μου αγαπούσε πιο πολύ εμένα παρά τον πατέρα μου.*

Όταν ο Μαρτίν πληροφορείται από τον συγγραφέα το τραγικό τέλος της θηβαϊκής ιστορίας και την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα, λέει:

ΜΑΡΤ'ΙΝ: (...) *Πρέπει να είναι ζόρικο, ε; Να κοιμάσαι με τη μάνα σου την ίδια. Σκεφτόμουν πως πρέπει να είναι φρικτό.*

Σ.: *Ναι. Σίγουρα.*

(...)

ΜΑΡΤ'ΙΝ: (...) *Είμαι σίγουρος ότι βγάζει τα μάτια του επειδή κοιμήθηκε με τη μάνα του. Όχι τόσο επειδή σκότωσε τον πατέρα του. Καταλαβαίνεις;*

Το έργο θέτει ερωτήματα εννοιολογικά, δεοντολογικά και ηθικά σε σχέση με τον μύθο του Οιδίποδα και την πατροκτονία γενικότερα: Τι σημαίνουν, για παράδειγμα, οι λέξεις πατέρας και πατροκτόνος στην ουσία; Ο Οιδίποδας που σκοτώνει τον πατέρα του χωρίς να ξέρει ότι είναι πατέρας του, είναι πατροκτόνος; Είναι πατροκτονία η δολοφονία του γέρου Καραμάζοφ; Είναι πατροκτονία η δολοφονία του πατέρα του Μαρτίν; Μπορεί να δικαιούται τον τίτλο του πατέρα ένα κτήνος που βασανίζει συστηματικά το παιδί του; Κι αν το παιδί τον σκοτώσει, είναι πατροκτόνος ή βρίσκεται ουσιαστικά σε νόμιμη άμυνα υπερασπίζοντας τη ζωή και την αξιοπρέπειά του;

ΦΕΔΕΡΙΚΟ. *Στην πραγματικότητα ο Οιδίποδας δεν ήξερε ότι ήταν ο πατέρας του. Όταν σκοτώνει τον Λάιο, εννοώ, νομίζει ότι σκοτώνει κάποιον άλλο. Δεν ξέρει ότι σκοτώνει τον πατέρα του. Τελικά... Δεν ξέρω αν είναι πραγματικός πατροκτόνος. (...) Εννοώ ότι στην πραγματικότητα είναι κάπως σαν πατροκτόνος εν αγνοία του.*

Σ. *Ναι. Κατά κάποιον τρόπο.*

ΦΕΔΕΡΙΚΟ. *Είναι σαν πατροκτόνος κατά λάθος. Χωρίς πρόθεση. Χωρίς προμελέτη. Δεν είναι εκατό τοις εκατό πατροκτόνος.*

Το έργο τελειώνει με την αποχαιρετιστήρια συνάντηση του συγγραφέα με τον Μαρτίν. Η παράσταση του έργου *Μια Θήβα* έχει πια ανέβει με επιτυχία, και ο συγγραφέας πρέπει να γυρίσει στον τόπο διαμονής του, το Παρίσι. Ο Μαρτίν χαρίζει στον Σ. το αγαπημένο του ροζάριο, ενθύμιο από τη μητέρα του. Ο Σ. του χαρίζει ένα τάμπλετ που περιέχει το έργο που έγραψε γι' αυτόν, τις δυο τραγωδίες του Σοφοκλή για τον Οιδίποδα αλλά και όλα όσα πιστεύει ότι μπορεί να γεμίσουν τις ατέλειωτες ώρες της ζωής του νεαρού ισοβίτη, πίνακες, βιβλία, εγκυκλοπαίδειες, ταινίες, μουσικές. Με την υπόσχεση ότι θα έρθει ξανά να τον δει όταν βρεθεί στην πόλη και ότι θα του στέλνει κάθε τόσο καρτ ποστάλ (την πρώτη με τον πύργο του Αιφελ, όπως του το ζητάει), ο Σ. φεύγει.

Σ. Έφυγα χωρίς να γυρίσω να κοιτάζω. Έπρεπε να διασχίσω όλο το προαύλιο ξέροντας ότι εκείνος με κοίταζε να φεύγω. Μόλις μπήκα σε μία από τις πτέρυγες, γύρισα και τον είδα από ένα παράθυρο να κάθεται μέσα στο κελί του. Είχε ανοίξει το τάμπλετ. (...) Έμεινα για μια στιγμή να τον κοιτάζω από μακριά. (...) Ξαφνικά είδα ότι τα χείλη του άρχισαν να κουνιούνται αργά. Κατάλαβα ότι κάτι διάβαζε. Έμεινα για πάντα με την απορία τι ήταν. Δεν το έμαθα ποτέ.

* * *

ΜΑΡΤΙΝ (διαβάζει)

Παιδιά μου, βλαστοί

της παλαιάς σποράς του Κάδμου,

γιατί στων ανακτόρων το βωμό

τριγύρω συναχτήκατε

με κλάδους ικεσίας στα χέρια

και στέφανα στην κεφαλή;

Η πόλη μας πλημμύρισε θυμιάμα

κι ακούγονται παντού θρήνοι και μοιρολόγια.

Δεν καταδέχομαι να με πληροφορούν μεσάζοντες

γι' αυτό και ήρθα μονάχος μου ν' ακούσω,

εγώ ο λαοπρόβλητος κι ονομαστός Οιδίπους (Σοφοκλέους, 1996).

Επίλογος

Τι ενώνει τελικά τον Οιδίποδα του Σοφοκλή με τον Μαρτίν, τον πατροκτόνο του Μπλάνκο; Τι κοινό έχει η τρανσέξουαλ εκδιδόμενη Κασσάνδρα με την έκπτωτη βασιλοπούλα της Τροίας; Είναι φανερό ότι έχουμε να κάνουμε με δυο διαφορετικές ματιές του Μπλάνκο πάνω στους αρχαίους μύθους, μπορούμε όμως να ισχυριστούμε ότι οι ήρωές του είναι τραγικοί ήρωες;

Η κατά Μπλάνκο Κασσάνδρα, διατηρεί το όνομα της ηρώιδας του Αισχύλου και ταξιδεύει από το μακρινό παρελθόν στο σήμερα πέρα από οποιονδήποτε περιορισμό χώρου, χρόνου, φύλου, ηλικίας και μυθικής διάστασης. Είναι ένα πρόσωπο που έχει αποκοπεί από τον αρχικό μύθο και έχει αποκτήσει δική του ζωή και υπόσταση, διατηρώντας όχι μόνο το όνομα, αλλά και την προφητική ικανότητα και την ιδιότητα του θύματος των απανταχού πολέμων στην Τροία ή στα Φώκλαντς, μετανάστis στο Παρίσι, την Αθήνα ή την Αργεντινή, τώρα, αύριο, πάντα. Έχει βιώσει την πτώση από την κορυφή στην ένδεια, τη μετανάστευση και την πορνεία. Αυτοκτονεί γιατί ο πόλεμος της στέρησε για άλλη μια φορά τον αγαπημένο της. Μπορούμε να τη θεωρήσουμε τραγική ηρώιδα;

Ο Μαρτίν είναι ένας σύγχρονος Οιδίποδας; Σκότωσε τον πατέρα του ξέροντας ότι είναι ο πατέρας του, η ζωή του δεν γνώρισε την τραγική πτώση από το μεγαλείο στην καταστροφή, καμιά μοίρα, κανέναν θεός δεν σημάδεψε την τύχη του εν αγνοία του. Ζει όμως μια τραγική προσωπική ιστορία στην οποία θέλει να βάλει ένα τέλος σκοτώνοντας τον πατέρα βασανιστή του. Το μόνο κοινό στοιχείο του με τον Οιδίποδα είναι η πατροκτονία, αλλά και σε αυτήν υπάρχουν, όπως είδαμε, διαφορές. Μπορεί να χαρακτηριστεί τραγικός ήρωας;

Στον *Θάνατο της τραγωδίας*, ο Τζορτζ Στάινερ λέει ότι: "η τραγωδία είναι αυτή η μορφή τέχνης που απαιτεί το ανυπόφορο βάρος της θεϊκής παρουσίας. (...) Ο τραγικός ήρωας αφανίζεται από δυνάμεις που δεν είναι δυνατόν ούτε να τις καταλάβει, ούτε και να τις υπερνικήσει με τη σωφροσύνη. (...) Όπου οι αιτίες της συμφοράς είναι πρόσκαιρες, όπου η σύγκρουση μπορεί να διευθετηθεί με τεχνικά ή κοινωνικά μέσα, ίσως τότε να έχουμε σοβαρό δράμα, αλλά δεν έχουμε τραγωδία. Η μοίρα του Αγαμέμνονα δεν θα άλλαζε, ακόμα κι αν υπήρχαν πιο ελαστικοί νόμοι

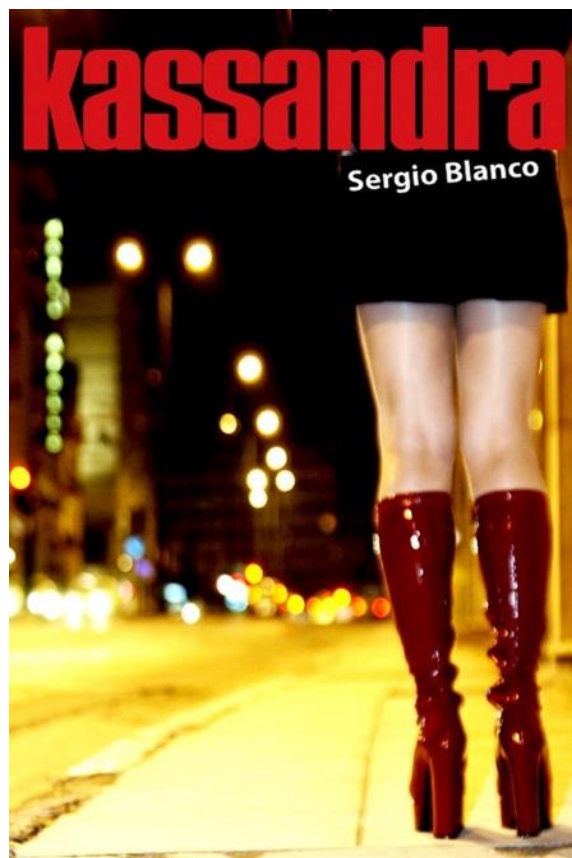
διαζυγίου. Η κοινωνική ψυχιατρική δεν λύνει το πρόβλημα του "Οιδίποδα". Όμως υγιέστερες οικονομικές σχέσεις ή μια καλύτερη υδραυλική εγκατάσταση μπορούν να δώσουν λύση σε ορισμένες από τις σοβαρές κρίσεις που συναντάμε στα δράματα του Ίψεν. Ο διαχωρισμός πρέπει να 'ναι ψυχρός. Η τραγωδία έχει το στοιχείο του ανεπανόρθωτου" (Στάινερ, 1988). Σκοτάδι.

Βιβλιογραφία

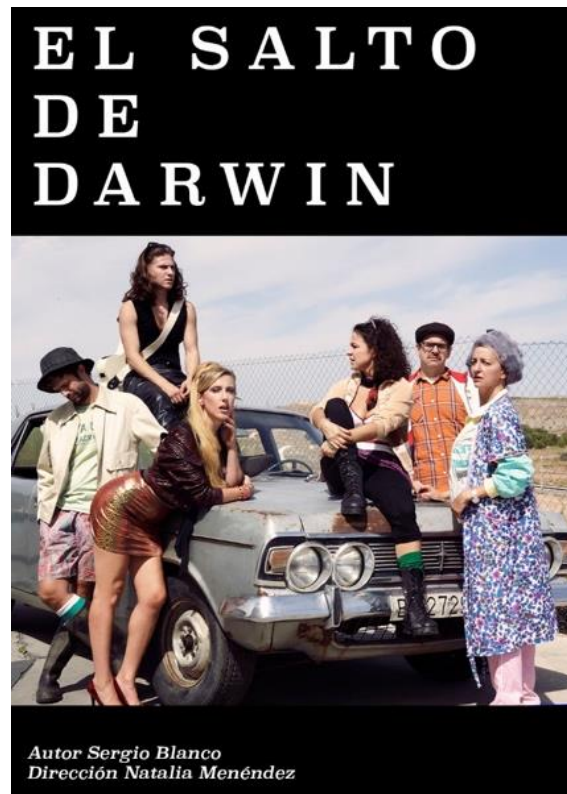
- Blanco, S. (2013). *Tebas land*. Paris: Skené.
- (2018). *Ficciones 2000-2011*. Barcelona: Arola.
- (2020). *Autoficción, una ingeniería del yo*. España: Punto de vista Editores.
- Burgueño, M. (2013). Un territorio más allá de la ley. Στο Blanco, S. (2013) *Ficciones 2000-2011* (pp. 9-26) Barcelona: Arola.
- García Barrientos, J. (2013) Autoficción y teatro: Tebas Land de Sergio Blanco. *Εισήγηση στο IX Coloquio Internacional de Teatro «Lenguajes escénicos en el nuevo milenio»*. Montevideo: Universidad de la República.
- González-Melo, A. (2018). Mapa de desolación y belleza. Στο Blanco, S. *Ficciones 2000-2011*(pp. 11-27) Barcelona: Arola.
- Labraga de Mirza, M. (2013): En un borde de abismo. Στο Blanco, S. *Ficciones 2000-2011*(pp. 27-41) Barcelona: Arola.
- Σοφοκλέους. (2004). *Οιδίπους Επί Κολωνώ* (Δ. Μαρωνίτης, Μτφρ.). (2004). Αθήνα: MIET.
- Σοφοκλέους. (1996). *Οιδίπους τύραννος* (Κ. Χ. Μύρης, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Στάινερ, Τζ. (1988). *Ο θάνατος της τραγωδίας* (Φ. Κονδύλης, Μτφρ.). Αθήνα: Δωδώνη.



Φωτογραφία 1. Ο γαλλοουρουγουανός δραματουργός Σέρχιο Μπλάνκο (Μοντεβιδέο, 1971)



Φωτογραφία 2. Η αφίσα της ελληνικής παράστασης του έργου *Κασσάνδρα*, που έκανε πρεμιέρα στο Μπαρ Άνθρωπος της Αθήνας το 2011 με πρωταγωνίστρια τη Δέσποινα Σαραφείδου. Σκηνοθεσία: Δέσποινα Σαραφείδου και Ευαγγελία Ανδριτσάνου.



Φωτογραφία 3. Η αφίσα για την παράσταση του έργου *Το άλμα του Δαρβίνου* που ανέβηκε σε παγκόσμια πρώτη τον Δεκέμβριο του 2020 στο Θέατρο Naves de Español της Μαδρίτης σε σκηνοθεσία της Νατάλια Μενέντεθ.



Φωτογραφία 4. *Tebas land (Μια Θήβα)* το 2018 στο Θέατρο Timbre 4 του Μπουένος Άιρες σε σκηνοθεσία της Κορίνα Φιορίγιο.

ΕΝΟΤΗΤΑ 5- Η Παιδαγωγική Αξία του Αρχαίου Δράματος & του Θεάτρου / Ancient Theatre's & Drama's Educational Value

Στοργή και σκληρότητα των γονέων προς τα παιδιά τους στις τραγωδίες
του Ευριπίδη και η διαχρονικότητα της συγκίνησης που προκαλούν

Έλλη Γαβριήλ

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
ellga@theatre.uoa.gr

A. Εισαγωγικά

Στον περίφημο αγώνα των νεκρών ποιητών στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη, ο Ευριπίδης, υπερασπιζόμενος την τέχνη του, υποστηρίζει πως έδειξε στους θεατές «οικεία πράγματ', ος χρώμεθ', ος ζύνεσμεν» (Ευριπίδης, *Βάτραχοι*, στ. 959), πράγμα που τους έδινε ακριβώς την δυνατότητα να εκτιμήσουν τα έργα του με ορθό κριτήριο: «Ο Ευριπίδης [...] φέρνει στη σκηνή τον κόσμο του κοινού. Η απεικόνιση καθημερινών αντικειμένων και καταστάσεων, ανησυχιών και προβλημάτων είναι ένα από τα πιο αξιοπρόσεκτα χαρακτηριστικά της “νέας” του τραγωδίας» (Seidensticker, 2014: 71). Οι ευριπίδειες τραγωδίες συγκινούσαν το αθηναϊκό κοινό της εποχής ακριβώς λόγω της δεινότητας του ποιητή στην αποτύπωση του λεγόμενου «παθητικού», του ψυχισμού και των παθών των ηρώων του. Εξακολουθούν, ωστόσο, ακόμη να μας συγκινούν βαθιά, καθώς συλλαμβάνουμε τον εαυτό μας, έστω σε δεδομένες στιγμές των τραγωδιών, να ταυτίζεται ψυχικά με τους ευριπίδειους ήρωες και ηρώιδες.

Επανελημμένα, βεβαίως, έχει τεθεί το ζήτημα του κατά πόσον οι αρχαίες τραγωδίες και οι ήρωές τους μπορούν να ερμηνευτούν με βάση σύγχρονα ψυχολογικά πρότυπα ή και ψυχαναλυτικές θεωρίες. Έχει επισημανθεί σχετικά ο «κίνδυνος που υπάρχει, η οικειοποίηση με γνώμονα ένα σύγχρονο θεωρητικό πρότυπο να διαστρεβλώνει τον πολιτισμό της αρχαιότητας» (Goldhill, 2015: 510). Ωστόσο, η ίδια η τραγωδία «ασχολείται πολύ μ' αυτό που θα ονομάζαμε ψυχολογία, τόσο στις σκηνές που αναπαριστά τις ψυχικές καταστάσεις των [...] ηρώων της, όσο και όταν «συζητεί μια σειρά συμπεριφορών», βοηθώντας μας συγχρόνως «να εξηγήσουμε αυτές τις συμπεριφορές» (Goldhill, 2015: 510-511).

Ο συναισθηματικός κόσμος απασχολούσε ανέκαθεν την ανθρώπινη σκέψη, ιδίως τη σκέψη του ανθρώπου-καλλιτέχνη. Ήδη στα ομηρικά έπη υπάρχει όχι μόνο καταγραφή και εξιστόρηση πράξεων, αλλά και περιγραφή και ανάλυση συναισθημάτων, και μάλιστα εξαιρετικής ακρίβειας. Άλλωστε, τόσο οι μυθικοί ήρωες, όσο και οι θεοί που εμφανίζονται στους αρχαίους μύθους, στα έπη και στο αρχαίο δράμα, έχουν πλαστεί με πρότυπο τον άνθρωπο: Τα συναισθήματά τους, όσο ακραίες κι αν είναι οι καταστάσεις που αντιμετωπίζουν, δεν παύουν να έχουν ως αναπόφευκτο θεμέλιο τα ανθρώπινα συναισθήματα, και αυτό γίνεται ιδιαίτερος αισθητό στην τραγωδία του Ευριπίδη. Πρόκειται, εξάλλου, για συναισθήματα διαχρονικά, καθώς η βιοχημική εξέλιξη του ανθρώπινου εγκεφάλου στις λίγες δεκάδες αιώνων που έχουν μεσολαβήσει είναι ελάχιστη.

Αν, μάλιστα, εστιάσει κανείς στις ψυχικές εκείνες καταστάσεις που αφορούν στη σχέση των γονέων με τα παιδιά τους, τότε η διαχρονικότητα αυτή εντείνεται. Το ένστικτο της αναπαραγωγής σε πολλά ζώα, ιδίως στα θηλαστικά, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την έμφυτη στοργή και φροντίδα για τους απογόνους τους. Έτσι, οι εκδηλώσεις άδολης γονικής αγάπης, η οποία μπορεί να φτάνει έως και την αυτοθυσία προξενούν ταύτιση και συγκινούν, ενώ, από την άλλη, οι περιπτώσεις απόκλισης από αυτό το αναμενόμενο πρότυπο προβληματίζουν και, ενίοτε, όταν η απόκλιση είναι μεγάλη, συγκλονίζουν.

Θα εντοπιστούν σε οκτώ τραγωδίες του Ευριπίδη οι πλέον χαρακτηριστικές εκδηλώσεις μητρικής και πατρικής αγάπης και στοργής αφενός, και αδιαφορίας ή και σκληρότητας, αφετέρου, και μέσα από την ανάλυση των σκηνών αυτών θα αναδειχθούν τα στοιχεία εκείνα που διαχρονικά συγκινούν τους θεατές.

B. Περιπτώσεις γονικής στοργής και σκληρότητας

1. Αλκηστις

Η μητρική στοργή και φροντίδα της ετοιμοθάνατης Αλκήστιδος για τα μικρά παιδιά της αποτυπώνεται στην σπαρακτική η αγωνία της για την τύχη τους όταν εκείνη δεν θα ζει πια. Ήδη στην προσευχή της στην Εστία (στ. 163 επ.) παρακαλεί να έχουν μία μακρά και καλή ζωή, ενώ στη συνέχεια επίμονα ζητά να αποσπάσει από τον Άδμητο την υπόσχεση πως δεν θα φέρει στα παιδιά του μητριά (στ. 300 επ.), αλλά θα σταθεί ο ίδιος στο πλάι τους σαν μητέρα (στ. 377). Παράλληλα όμως προς την έγνοια για το μέλλον των παιδιών, είναι χαρακτηριστική η οδύνη της στην σκέψη πως η ίδια θα απουσιάζει από τις σημαντικές στιγμές της ζωής τους, όπως ο γάμος ή η γέννηση της κόρης της (στ. 317-319). Ίσως περισσότερο από το μεγαλείο του να θυσιάσει τη ζωή της για τον Άδμητο, αυτό που διαχρονικά συγκινεί το κοινό είναι ακριβώς αυτή η τόσο οικεία σκιαγράφηση του ψυχισμού μίας «μαρτυρομένης νόσω» (στ. 236) νέας γυναίκας που γνωρίζει πως πρέπει πρόωρα να αποχωριστεί τα παιδιά της: «έκλαιγαν τα παιδιά πιασμένα από τα ρούχα της, κι εκείνη παίρνοντάς τα αγκαλιά φιλούσε μια το ένα, μια το άλλο» (στ. 189-191).

Ήδη ο Απόλλων στον Πρόλογο, αλλά και έπειτα η Αλκηστις και ο Χορός έχουν κάνει νύξη στο γεγονός ότι οι γονείς του Αδμήτου αρνήθηκαν να πεθάνουν στη θέση του, όταν εκείνος τους το ζήτησε. Κι αν η σχετική αναφορά του Απόλλωνα είναι μάλλον ουδέτερη (στ. 15-16), εκείνες της Αλκήστιδος (στ. 290-292) και του Χορού (στ. 466 επ.) εμπεριέχουν σαφώς έντονη απαξία, μιλώντας για προδοσία των γονέων που, γέροι οι ίδιοι, μπορούσαν πεθαίνοντας να σώσουν το παιδί τους, αλλά δεν το έπραξαν. Ο Ευριπίδης, όμως, δεν αρκείται στις αναφορές αυτές, αλλά επιλέγει να εμφανίσει και τον ίδιο τον Φέρητα επί σκηνής, λίγο μετά τον θάνατο της νύφης του. Είναι σχεδόν ευτράπελο το γεγονός ότι ο Φέρης εμφανίζεται αρχικά με στοργικά λόγια παρηγοριάς προς τον γιο του που μόλις έχασε την Αλκηστι, ενώ την ευγνωμονεί και ο ίδιος που χάρη στην θυσία της δεν στερήθηκε στα γεράματά του τον μοναχογιό του. Όταν, όμως, θα δεχθεί τα αναμενόμενα πυρά της οργής του Αδμήτου για την δειλία του, ο Φέρης θα αναπτύξει με εντυπωσιακή απάθεια το σκεπτικό της επιλογής του να μην θυσιαστεί για τον γιο του, τονίζοντας πως και για τους γέροντες «φίλον το φέγγος τούτο του θεού» (στ. 722) και πως στις υποχρεώσεις ενός πατέρα δεν περιλαμβάνεται και το να πεθάνει για το παιδί του. Πρόκειται, πράγματι, για μία ιδιαιτέρως σκληρή στάση των γονέων προς τον γιο τους, δεδομένου πως, λόγω της προχωρημένης ηλικίας τους, η αυτοθυσία τους πρόβαλε για εκείνους ουσιαστικά ως καθήκον, η δε άρνησή της ως «αποκρουστικός εγωισμός» (Lesky, 2003: 47) που νομοτελειακά θα καταδίκαιζε τον Άδμητο είτε σε θάνατο, είτε σε μία άχαρη ζωή χηρείας. Πρόκειται άρα για μία περίπτωση ηλικιωμένων ευριπίδειων ηρώων «που δεν έχει εξευγενίσει η πάροδος του χρόνου» (Gregory, 2014: 362). Η απαξία της άρνησης αυτοθυσίας είναι τέτοια,

που φθάνει μάλιστα ο Άδμητος στο σημείο να αμφισβητήσει αν πρόκειται για πραγματικούς γονείς του και να τους αποκηρύξει, αρνούμενος να τους φροντίσει στο εξής στα γηρατιά τους.

2. Ανδρομάχη

Την αυτοθυσία για το τέκνο τους που δεν ήταν πρόθυμοι να κάνουν οι γονείς του Αδμήτου, προσφέρεται στην ομώνυμη τραγωδία να κάνει η Ανδρομάχη. Όταν ο Μενέλαος την καλεί να επιλέξει αν θα σκοτωθεί η ίδια ή ο γιος της, εκείνη κρίνει πως είναι «όνειδος μη θανείν υπέρ τέκνου» (στ. 410), και πως, αν κάποιος πρέπει να ζήσει, αυτός είναι το παιδί, ο μόνος «οφθαλμός βίου» που της έχει απομείνει (στ. 406). Ας μην ξεχνάμε πως, παρότι εδώ μόνο ίσως το υπονοεί και δεν το αναφέρει ρητά, κατά τον μύθο η Ανδρομάχη έχει ήδη χάσει από τα χέρια των Αχαιών τον πρώτο της γιο Αστυάνακτα, τραγικό γεγονός που αποτυπώνεται στις μεταγενέστερες *Τρωάδες*. Στην περίπτωση εκείνη δεν της είχε, ωστόσο, δοθεί η δυνατότητα να ανταλλάξει την ζωή του με τη δική της, οπότε τώρα προφανώς δεν σκοπεύει να αφήσει την ευκαιρία ανεκμετάλλευτη. Άλλωστε αναρωτιέται και για το πώς θα άντεχε και ο Νεοπτόλεμος την απώλεια του γιου του. Βλέπουμε, λοιπόν, να αποκαθίσταται εδώ αυτό που στην περίπτωση του Αδμήτου είχε ανατραπεί, η διαχρονική ανάγκη των γονέων να εξασφαλίσουν την επιβίωση των παιδιών τους, ακόμα κι αν αυτό σημαίνει την δική τους θυσία.

3. Εκάβη

Ο μητρικός πόνος για την απώλεια των παιδιών αποτυπώνεται με τρόπο σπαρακτικό στο πρόσωπο της Εκάβης. Η τραγωδία εκκινεί με τον μονόλογο του φαντάσματος του γιου της Πολυδώρου, και έτσι καλύπτεται εξαρχής με το σκοτεινό πέπλο της τραγικής ειρωνείας και ενός ακόμα θανάτου, τον οποίο η Εκάβη προς το παρόν αγνοεί. Η γηραιά βασίλισσα της Τροίας, σκλάβια τώρα, έχει ήδη βιώσει τον θάνατο των γιων της Έκτορα και Πάρη και σύντομα θα πληροφορηθεί από τον Οδυσσέα πως πρέπει να θυσιαστεί η κόρη της Πολυξένη. Όταν οι απελπισμένες παρακλήσεις της να ματαιωθεί η θανάτωση της νέας που είναι για εκείνην, όπως χαρακτηριστικά λέει «παρηγοριά, τροφός, ραβδί και οδηγός του δρόμου της» (στ. 278-279) απορριφθούν, η Εκάβη πρόθυμα θα προτείνει να θυσιαστεί η ίδια στη θέση της (στ. 381 επ.), ή έστω να πεθάνει μαζί της (στ. 389). Η προσφορά της δεν θα γίνει, ωστόσο, δεκτή, η κόρη της θα θανατωθεί και στην οδύνη της θα προστεθεί σύντομα και η συντριβή από την πληροφορία του θανάτου του Πολυδώρου. Όταν το καλυμμένο νεκρό του σώμα εμφανίζεται στην σκηνή, «ένας δεξιotechνικός χειρισμός του ποιητή κλιμακώνει ως το έπακρο την οδύνη της αναγνώρισης. Η Εκάβη υποθέτει στην αρχή ότι το σκεπασμένο πτώμα είναι η Πολυξένη, κατόπιν ο νους της πάει στην Κασσάνδρα, και μόνο όταν σηκώνεται το κάλυμμα αναγνωρίζει τη συντριβή της τελευταίας της ελπίδας» (Lesky, 2003: 109). Τα μοιρολόγια της για τα χαμένα παιδιά της συγκινούν διαχρονικά, καθώς αποτυπώνουν με σπαρακτικό τρόπο αυτό που χαρακτηριστικά παρατηρεί η υπηρέτριά της: «χάθηκες, δεν ζεις, παρότι αντικρίζεις το φως, αφού έχεις χάσει τα παιδιά σου» (στ. 658 επ.): Ο γονιός που χάνει το παιδί του είναι ένας ζωντανός νεκρός.

Η αβάστακτη αυτή απώλεια θα ξυπνήσει στην Εκάβη την σκοτεινή μανία της εκδίκησης. Γνωρίζοντας ακριβώς και απολύτως την συντριπτική ισχύ του θανάτου των τέκνων στην ψυχή του γονιού, θα σχεδιάσει και θα εκτελέσει την δολοφονία των γιων του Πολυμήστορα, ανταποδίδοντας έτσι την δόλια θανάτωση του Πολυδώρου. Ο Πολυμήστωρ θα θρηνήσει με τη σειρά του τα χαμένα αγόρια του, αλλά και θα δώσει στην Εκάβη ένα τελειωτικό χτύπημα, ξανά στο ίδιο ευαίσθητο πεδίο της απώλειας των παιδιών: θα της μεταφέρει τον χρησμό του Διονύσου κατά τον οποίον και το τελευταίο εν ζωή παιδί της, η Κασσάνδρα, δεν θα αργήσει να βρει βίαιο θάνατο (στ. 1254). Το τέλος της τραγωδίας, σε μία έξοχη αποτύπωση του τέλους ενός πολέμου, βρίσκει τους πάντες, θύματα και θύτες, άκληρους και ρημαγμένους.

4. Τρωάδες

Η μεταγενέστερη τραγωδία *Τρωάδες* διαδραματίζεται σε πρότερο χρόνο από την *Ανδρομάχη* και την *Εκάβη*, λίγο μόλις μετά την άλωση της Τροίας. Κι εδώ η μητρική στοργή και αγάπη δέχονται απανωτά πλήγματα: Η Εκάβη θα βιώσει τη θυσία της κόρης της Πολυξένης – πρόκειται εδώ για μία χρονική μετατόπιση του συμβάντος, που στην *Εκάβη* λάμβανε χώρα αργότερα, κατά τη στάθμευση των Αχαιών στη Θράκη. Λίγο μετά, η Ανδρομάχη θα βιώσει την θανάτωση του γιου της Αστυάνακτα, και η Εκάβη του εγγονού της. Είναι, μάλιστα, συγκλονιστικά ειρωνικό πως λίγο πριν φθάσει η σχετική εντολή για την εκτέλεση του αγοριού, η Εκάβη συμβουλεύει την νύφη της να κάνει υπομονή και να επικεντρώσει τις φροντίδες της στο να μεγαλώσει το παιδί του γιου της, μόνη ελπίδα μιας μελλοντικής αναγέννησης της Τροίας (στ. 720 επ.).

Τα γεμάτα τρυφερή απελπισία λόγια αποχωρισμού της Ανδρομάχης προς το μελλοθάνατο παιδί της είναι σπαρακτικά: «Κλαις παιδί μου; [...] Τι απλώνεις στα ρούχα μου τα χέρια και με σφίγγεις, σαν το μικρό πουλί που αποζητάει στις μάνας τις φτερούγες προστασία; [...]. Μικρό μου εσύ, χαρά της αγκαλιάς μου, κορμάκι μοσχομύριστο [...] τώρα στερνή φορά φίλα τη μάνα, αγκάλιασέ με» (στ. 771 επ.). Όμως ακόμα σπαρακτικότερος είναι αργότερα ο θρήνος της Εκάβης πάνω από το άψυχο σώμα του εγγονού της, το οποίο καλείται να θάψει στην ασπίδα του νεκρού της γιου: «Αχ! αγαπημένε μου, τι θάνατος απαίσιος σε βρήκε. [...] Ω! εσείς γλυκά χεράκια, παρόμοια με του Εκτορα, συντρίμμια σας έχω μπρος μου κι άψυχα [...] κι όχι εσύ εμένα, μα εγώ η γριά, η άτεκνη και δίχως πατρίδα, εσένα τον νεότερο, τον άμοιρο νεκρό θα θάψω» (στ. 1175 επ.). Η Εκάβη θρηνεί «για όλες εκείνες τις χαμένες ελπίδες που σήμαινε γι' αυτήν ο Αστυάνακτας, για την παιδική του γλυκύτητα, για την αγάπη που πρόσφερε και δεχόταν [...]. Αναδύεται μία συναισθηματική αμεσότητα, για την οποία ο Ευριπίδης βρίσκει πάντα τα κατάλληλα λόγια, ιδιαίτερα όταν πρόκειται να περιγραφούν σχέσεις με το παιδί» (Lesky, 2003: 201). Η εικόνα της ηλικιωμένης γυναίκας που θάβει το εγγόνι της, θρηνώντας, ουσιαστικά, ξανά και τον θάνατο του παιδιού της, συγκλονίζει τους θεατές κάθε εποχής.

5. Ηλέκτρα

Η Κλυταιμνήστρα που σκιαγραφείται στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* πόρρω απέχει από το διαχρονικό πρότυπο της τρυφερής μητέρας. Ήδη έχει στερήσει τα παιδιά της από τον πατέρα τους, δολοφονώντας τον, αλλά και έχει απομακρύνει τα ίδια από το παλάτι για χάρη του νέου συζύγου της: «Σαν δούλα μ' έχεις αποδιώξει απ' τα παλάτια» (στ. 1008) της προσάπτει η Ηλέκτρα, η οποία δεν πείθεται για το ότι τα πάντα πυροδοτήθηκαν από τη θυσία της Ιφιγένειας: «Όπως εγώ κανένας δεν σε ξέρει τόσο καλά. Εσύ και πριν ακόμα της κόρης σου η σφαγή αποφασιστεί, κι ενώ μόλις ο άντρας σου είχε φύγει από το σπίτι του, μπρος στον καθρέφτη χτένιζες τα ολόξανθα μαλλιά σου» (στ. 1068 επ.). Η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ως μία μητέρα σκληρή και αδιάφορη προς τα παιδιά της, μία εγωιστική, ισχυρογνώμων και ναρκισσιστική προσωπικότητα. Έχει, βέβαια, ενδιαφέρον ότι, σε αντίθεση προς την Κλυταιμνήστρα της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, που αποκαλεί την κόρη της «θρέμμ' αναιδές», η ευριπίδεια Κλυταιμνήστρα χρησιμοποιεί τρεις φορές την προσφώνηση «τέκνον» στους στ. 1057, 1106, 1123 (Lesky, 2003: 219). Ακόμη, πάντως, κι αν στιγμιαία δείχνει κάποια ψήγματα μητρικής στοργής προς την απεριποίητη, δήθεν λεχώνα, κόρη της, και φαίνεται ίσως να αμφιβάλλει για την ορθότητα των δικών της πράξεων (στ. 1105 επ.), αμέσως μετά παραδέχεται με αφοπλιστική ψυχρότητα τον εγωιστικό λόγο που κρατά τον Ορέστη μακριά από το παλάτι: «Φοβάμαι. Το δικό μου, όχι του γιου μου σκέφτομαι το καλό» (στ. 1114). Άλλωστε, και όταν δέχεται να αναλάβει να βοηθήσει την «λεχώνα» Ηλέκτρα, φαίνεται να εκτελεί το μητρικό αυτό καθήκον –ας θυμηθούμε πως η Άλκηστις θρηνούσε, μεταξύ άλλων, και για την στέρηση της

ευκαιρίας αυτής να συμπαρασταθεί μελλοντικά στην κόρη της– χωρίς τρυφερότητα, σχεδόν απρόθυμα. Το μόνο που δείχνει να την ενδιαφέρει είναι να τελειώσει γρήγορα, ώστε να πάει κατόπιν να συναντήσει τον Αίγισθο. Είτε η σκληρότητα αυτή της Κλυταιμνήστρας είναι έμφυτη, όπως υποστηρίζει η Ηλέκτρα, είτε έχει πυροδοτηθεί από την άδικη απώλεια της πρωτότοκης κόρης της, είναι γεγονός πως τα παιδιά της δεν μπορούν πλέον να σχετιστούν μαζί της ούτε να την δικαιολογήσουν. Όσο κι αν πρόκειται να τους κοστίσει, είναι υποχρεωμένα να την διαγράψουν.

6. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*

Ο μύθος της θυσίας της Ιφιγένειας από τον ίδιο τον πατέρα της, προκειμένου να φυσήξει ούριος άνεμος για την εκστρατεία των Αχαιών, οπωσδήποτε παραπέμπει σε περίπτωση ακραίας πατρικής σκληρότητας. Ωστόσο, ο αριστοτεχνικός χειρισμός του μυθικού υλικού από τον Ευριπίδη, οδηγεί σε πολύ πιο σύνθετες ψυχικές διαθέσεις των προσώπων του δράματος. Ήδη, λοιπόν, στην προλογική σκηνή πληροφορούμαστε πως ο Αγαμέμνων είχε αρχικά αρνηθεί κατηγορηματικά να θυσιάσει το παιδί του, αναλαμβάνοντας το τίμημα διάλυσης της εκστρατείας, αλλά αναγκάστηκε να μεταπειστεί από τον Μενέλαο. Παρότι, όμως, κάλεσε την Ιφιγένεια στην Αυλίδα, το πατρικό του φίλτρο έχει και πάλι υπερισχύσει, αισθάνεται πως «ου καλώς έγνων τότε» (στ. 107 επ.), κι έτσι παρακολουθούμε την προσπάθειά του, με νέα επιστολή προς την Κλυταιμνήστρα, να ματαιώσει τον ερχομό και τη θυσία της κόρης του, αποδεχόμενος τις όποιες συνέπειες.

Ατυχώς το σχέδιό του δεν θα ευοδωθεί, καθώς, αφενός η επιστολή θα πέσει στην αντίληψη του Μενελάου, και αφετέρου η οικογένειά του ήδη καταφθάνει. Η σκηνή που ακολουθεί αποτυπώνει την απελπισία του Αγαμέμνονα, διχασμένου ανάμεσα στην πατρική αγάπη και το καθήκον του ως αρχηγού του στρατεύματος. Ο μονόλογός του, καθώς σκέφτεται τα όσα θα ακολουθήσουν, είναι γεμάτος οδύνη: «Το δύστυχο κορίτσι –τι κορίτσι; Ταχιά στον Αδη θα παντρευτεί– το κλαίω. Έτσι τ’ ακούω να με παρακαλεί: πατέρα θα με σκοτώσεις; [...]» (στ. 442 επ.). Είναι τέτοιος ο πόνος του, που και ο λίγο πριν άτεγκτος Μενέλαος λυγίζει, αλλάζει γνώμη και τώρα παρακαλεί τον αδελφό του να μη θυσιάσει την Ιφιγένεια. Ο Αγαμέμνων όμως αισθάνεται πως πλέον δεν μπορεί να κάνει πίσω, κι άρα «η θυσία είναι αναπόφευκτη. Αισθάνεται ότι βρίσκεται κάτω από την πίεση της Ανάγκης, μιας κοσμικοποιημένης όμως ανάγκης, που δεν είναι πια η μεγάλη απόλυτη δύναμη των θεών, όπως στον Αισχύλο, αλλά παρουσιάζεται ως μία συνέπεια των περιστάσεων» (Lesky, 2003: 343).

Η σκηνή της συνάντησης και στιχομυθίας του πατέρα με την ανυποψίαστη κόρη του είναι πραγματικά σπαρακτική: η ξέγνοιαστη και χαρούμενη φλυαρία της Ιφιγένειας όχι μόνο υπογραμμίζει την τρυφερή σχέση τους –μάλιστα η Κλυταιμνήστρα αναφέρει πως η πρωτότοκη πάντα ήταν η χαϊδεμένη του πατέρα της (στ. 638-639), αλλά κυρίως τονίζει αντιστικτικά τον τεράστιο βουβό πόνο του Αγαμέμνονα, που «με σκοτεινούς υπαινιγμούς αναφέρεται στη μοίρα που την περιμένει» (Lesky, 2003: 345) και, τέλος, πνιγμένος από τα δάκρυα, ζητά από το κορίτσι να μπει στη σκηνή, καθώς δεν αντέχει άλλο το τρυφερό αγκάλιασμά της. Όπως θα πει χαρακτηριστικά λίγο μετά, όταν το σχέδιό του θα έχει αποκαλυφθεί: «Αγαπώ τα παιδιά μου. Δεν είμαι τρελός» και είναι ακριβώς αυτός ο ψυχικός διχασμός του που τον καθιστά ένα πρόσωπο τόσο τραγικό, που μας συγκινεί βαθιά.

Παρότι υστερεί σε τραγικότητα, δεδομένου ότι δεν αντιμετωπίζει ανάλογο διχασμό, η Κλυταιμνήστρα δεν υστερεί σε οδύνη για τον χαμό της κόρης της. Μάλιστα, όταν πληροφορείται πως τελικά την Ιφιγένεια την πήρε η Αρτεμις, ελάχιστα δείχνει να ενθουσιάζεται, ακόμα κι όταν ο Αγαμέμνων καταφθάνει για να επικυρώσει ανακουφισμένος «την τύχη» της κόρης τους. Στα τελευταία θρηνητικά λόγια της Κλυταιμνήστρας «Κόρη μου, και ποιος θεός να σ’ έκλεψε; Πώς να σε πω; Πώς να μην πω τέτοιες παρηγοριές χαμένα λόγια;

Πώς το πικρό σου πένθος να σβήσω;» (στ. 1625 επ.) αποτυπώνεται εξαιρετικά μία πικρή διαχρονική αλήθεια: ποτέ κανένας γονιός δεν βρήκε επαρκή παραμυθία στην σκέψη πως το χαμένο του παιδί το πήρε κοντά του ο θεός.

7. *Βάκχες*

Στις *Βάκχες* τίθεται ξανά το εξαιρετικά σκληρό γεγονός της θανάτωσης ενός παιδιού από τον γονέα του, κατόπιν επιθυμίας ενός θεού. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, ελάχιστη ομοιότητα έχει η περίπτωση της Αγαύης με εκείνην του Αγαμέμνονα στην *Ιφιγένεια την εν Αυλίδι*. Εκείνος εν γνώσει του καλείται από την θεά Αρτέμιδα να οδηγήσει το παιδί του σε θυσία, και βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα αμείλικτο δίλημμα, αποφασίζοντας τελικά να προχωρήσει στην αδιανόητη πράξη. Για την Αγαύη, όμως, δεν τίθεται ζήτημα απόφασης ή βούλησής της: η αποτρόπαιη πράξη της εκτελείται ενώ εκείνη βρίσκεται σε μανία, παραφροσύνη, που ο Διόνυσος της έχει προκαλέσει, κι έτσι, όταν μαζί με τις συντρόφους της διαμελίζουν τον Πενθέα, πιστεύουν πως θανατώνουν κάποιο άγριο ζώο. Επομένως δεν μπορεί να γίνει στις *Βάκχες* λόγος για γονεϊκή σκληρότητα, παρά μόνο για θεϊκή σκληρότητα, αφού η Αγαύη δρα ως όργανο-προέκταση του Διονύσου.

Μπορεί, όμως, αντιθέτως, να εντοπίσει κανείς στις *Βάκχες* αγάπη και στοργή των γονέων προς τα παιδιά τους. Αυτή θα υπήρχε, αναμφίβολα, και στον θρήνο της Αγαύης για τον γιο της στους χαμένους στίχους 1329 επ. Την γονική αγάπη αποτυπώνει όμως έξοχα ο Ευριπίδης και αλλού: στα λόγια του γηραιού Κάδμου προς την κόρη του, που μόλις έχει διαπράξει το ανείπωτο. Συντετριμμένος κι ο ίδιος από την απώλεια του λατρευτού εγγονού, βρίσκει, ωστόσο, στην πατρική του αγάπη το απόθεμα εκείνο κατανόησης και τρυφερότητας, προκειμένου, χωρίς καμία μομφή προς την ίδια και τις αδελφές της, να οδηγήσει σταδιακά την κόρη του από την παραφροσύνη στη νηφαλιότητα και την συνειδητοποίηση της φρικτής πραγματικότητας. Ο τελευταίος του χαιρετισμός προς εκείνην, την οποία δεν πρόκειται να ξαναδεί, είναι πραγματικά θλιβερός: «Χαίρε, κορίτσι μου γλυκό, αν να χαρείς μπορέσεις». Ο Κάδμος γνωρίζει καλά το οξύμωρο της φράσης του, καθώς η ζωή της οικογένειας έχει πια ρημάξει, έχει ωστόσο ανάγκη να ευχηθεί στην κόρη του να ξαναβρεί κάποια στιγμή το κουράγιο της.

8. *Μήδεια*

Αν η περίπτωση της Αγαύης δεν μπορεί να εκτιμηθεί πραγματικά ως γονική σκληρότητα, λόγω της απουσίας συνείδησης-παραφροσύνης της και της αμεσότητας της θεϊκής παρέμβασης, πώς μπορεί άραγε να κριθεί η παιδοκτονία που διαπράττει η Μήδεια; Η περίπτωση της, παρότι μάλλον είναι εκείνη που πρώτη ανακαλεί κανείς στη σκέψη του, όταν τίθεται το ζήτημα της γονικής σκληρότητας και βίας στο αρχαίο δράμα, φαίνεται να είναι και η πλέον περίπλοκη όλων όσες εξετάσαμε εδώ, εξ ου και κρίθηκε καλύτερο να εξεταστεί τελευταία.

Πράγματι, ήδη από την αρχή της τραγωδίας διαφαίνεται η αμφίθυμη διάθεση της ηρώιδας απέναντι στα παιδιά της, όταν η Τροφός προειδοποιεί τον Παιδαγωγό και τους γιους της Μήδειας να μείνουν μακριά από την παράφορη μητέρα τους (στ. 90 επ. και 101 επ.). Άλλωστε και στα πρώτα λόγια της ίδιας υπάρχει η ευχή για τον χαμό των παιδιών και του πατέρα τους (στ. 114). Ωστόσο, οι διαρκείς μεταπτώσεις της αλλάζουν έπειτα το τοπίο, καθώς στο καταστροφικό στόχαστρό της μπαίνουν πλέον ο Ιάσων, η νέα του γυναίκα και ο πατέρας της Κρέων (στ. 374 επ.), ενώ τα παιδιά δείχνουν να βγαίνουν από το σχέδιο. Είναι αρκετά αργότερα, αφού ολοκληρωθεί ο αγώνας λόγων με τον Ιάσωνα και η επίσκεψη του Αιγέα, που η Μήδεια προφέρει ξεκάθαρα τον ολέθριο σκοπό της: «Πρέπει να σφάξω τα παιδιά μου και κανένας δεν θα μπορέσει να τα σώσει. Κι όταν ολάκερο του Ιάσωνα αφανίσω το σπιτικό, θα φύγω από τη χώρα, κυνηγημένη απ' των αγαπημένων παιδιών μου τη σφαγή κι αφού μια τέτοια

φρίκη θα 'χω τολμήσει» (στ. 792 επ.). Ο στόχος είναι λοιπόν η εκδίκηση και η αποκατάσταση της δικαιοσύνης, η οποία θα υλοποιηθεί με την στέρηση του προδότη Ιάσονα από την διαιώνιση της γενιάς του από αρσενικούς απογόνους.

Σύντομα, όμως, το μητρικό της φίλτρο και αγάπη δείχνει να ανατρέπει ξανά την αδιανόητα σκληρή απόφασή της. Ήδη στην σκηνή όπου τα παιδιά αγκαλιάζουν τον Ιάσονα η Μήδεια συγκινείται και κλονίζεται (στ. 901 επ.), ενώ, όταν τελικά πλησιάζει η ώρα του φόνου, το αθώο γέλιο των παιδιών την διαλύει, κι αποφασίζει να ξεχάσει το ολέθριο σχέδιο, παίρνοντας τα παιδιά μαζί της στην εξορία: Ο θάνατός τους θα γέμιζε τελικά την ίδια με διπλάσιο πόνο από ό, τι τον Ιάσονα (στ. 1047). Κι όμως, αμέσως μετά πάλι επικρατεί η επιθυμία της εκδίκησης, το πάθος νικά τη λογική: «Θυμός δε κρείσσω των εμών βουλευμάτων» (στ. 1079). Η απόφασή της έχει πλέον παρθεί οριστικά, είναι όμως τώρα ακριβώς που θα προφέρει τα πιο σπαρακτικά λόγια λατρείας προς τα μελλοθάνατα παιδιά της: «Χεράκια αγαπημένα, ακριβό στόμα, κορμάκι ευγενικό, γλυκιές θωριές μου [...] ω! αγκαλίτσες γλυκύτατες, ανάσες μυρωμένες, τρυφερή σάρκα». Για να πάρει κουράγιο για την αποτρόπαιη πράξη παροτρύνει με μία συγκλονιστική φράση τον εαυτό της να ξεχάσει πως πρόκειται για τα παιδιά της: «Μόνο γι' αυτή τη μέρα ξέχνα τα παιδιά σου κι ύστερα τα θρηνείς. Τι κι αν τα σκοτώσεις, για σένα ήταν πάντα αγαπημένα» (στ. 1246 επ.). Ο διχασμός της ψυχής της είναι συνταρακτικός. Το κομμάτι της της που είναι γεμάτο αγάπη για τα παιδιά πρέπει να νεκρωθεί, προκειμένου να μπορέσει το μέρος της οργής να προχωρήσει στην εκδίκηση.

Στα απελπισμένα τρυφερά λόγια που η Μήδεια απευθύνει στους γιους της υπάρχει οπωσδήποτε, και συγκινεί βαθιά, η μητρική στοργή. Τίθεται όμως το ερώτημα αν μπορεί κανείς ως προς την θανάτωση των παιδιών να κάνει λόγο για μητρική σκληρότητα. Η αμφιβολία δεν έχει να κάνει προφανώς με το αν πρόκειται για «σκληρότητα», καθώς πρόκειται για τον φόνο δύο αθώων παιδιών, αλλά με το κατά πόσον αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί «μητρική». Η θριαμβευτική εμφάνιση της Μήδειας αμέσως μετά τον φόνο ως από μηχανής θεού, με τα νεκρά σώματα των παιδιών πάνω στο άρμα της, μας κάνει να σκεφτούμε ότι ενδεχομένως ο διχασμός της που παρακολούθησαμε στη διάρκεια όλης της τραγωδίας να ήταν πολύ πιο βαθύς από μία έντονη αμφιθυμία. Πιθανώς, δηλαδή, η αγάπη και η τρυφερότητα προς τα παιδιά της να ανήκαν στην ανθρώπινη υπόστασή της, γι' αυτό και δοκίμασε ανείπωτο πόνο, ενώ η οργή και η ολέθρια εκδίκηση στη θεϊκή, γι' αυτό και στο τέλος δεν συντρίβεται, παρά τη φρικτή πράξη της, αλλά θριαμβεύει. Στον θρίαμβό της, δε, αυτό, δεν θυμίζει σε τίποτα την συντετριμμένη μητέρα-φόνισσα Αγαύη, αλλά πολύ περισσότερο τον Διόνυσο των *Βακχών*. Με άλλα λόγια, μοιάζει η Μήδεια να βασανίστηκε τόσο μέχρι να αποφασίσει τον φόνο των παιδιών της, ακριβώς γιατί υπήρξε ταυτοχρόνως εκτελεστικό όργανο του οργισμένου δαίμονα μέσα της που έπρεπε να τιμωρήσει τον Ιάσονα, αλλά και τρυφερή μητέρα των μελλοθάντων παιδιών.

Γ. Αντί επιλόγου

Διατρέξαμε περιπτώσεις στοργής, σκληρότητας, αλλά και διχασμένων συναισθημάτων των γονέων προς τα παιδιά τους, όπως αριστοτεχνικά αποτυπώνονται στις ευριπίδειες τραγωδίες και διαχρονικά συγκινούν, καθώς αναγνωρίζουμε σε αυτά πολύ οικείες ψυχικές καταστάσεις. Τα βάσανα που αντιμετωπίζουν οι ευριπίδειοι ήρωες σε σχέση με τα τέκνα τους, τούς κάνει κάποιες φορές να αναρωτιούνται μήπως είναι πιο ευτυχείς όσοι δεν έχουν παιδιά (*Αλκίσις*, στ. 882 επ., *Μήδεια* στ. 1090 επ.). Είναι, όμως, χαρακτηριστικό αυτό το οποίο θα πει η Ανδρομάχη στην ομώνυμη τραγωδία: Παρότι λίγο πριν έχει κι εκείνη αναφωνήσει απελπισμένη «γιατί να γίνω μάνα και σε τούτα τα βάσανα διπλά να βάλω πάθη;» (*Ανδρομάχη*, στ. 395-396), καταλήγει τελικά στο συμπέρασμα: «Τα τέκνα ζωή για τους θνητούς. Όσοι δεν ξέρουν από παιδιά με κατακρίνουν κι ίσως λιγότερο νιώθουν πόνο, ωστόσο η ευτυχία τους είναι δυστυχία» (*Ανδρομάχη*, στ. 418-420). Ο Ευριπίδης διατυπώνει εδώ την διαχρονική αντίληψη πως η σχέση των γονέων με τα παιδιά τους ενδέχεται κάποιες φορές να είναι γεμάτη δυσκολίες και πόνο,

ωστόσο από τη στιγμή που η σχέση αυτή υπάρξει, ο γονέας δεν μπορεί πλέον να ζήσει ευτυχισμένος αν τη στερηθεί.

Βιβλιογραφία

- Ευριπίδης. *Αλκηστis* (Τ. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Κάκτος.
- Ευριπίδης. *Ανδρομάχη* (Τ. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Κάκτος.
- Ευριπίδης. *Βάκχαι* (Τ. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Κάκτος.
- Ευριπίδης. *Εκάβη* (Τ. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Κάκτος.
- Ευριπίδης. *Ηλέκτρα* (Τ. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Κάκτος.
- Ευριπίδης. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* (Κ. Γεωργουσόπουλος, Μτφρ.) Αθήνα: Κάκτος.
- Ευριπίδης. *Μήδεια* (Τ. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Κάκτος.
- Ευριπίδης. *Τρωάδες* (Τ. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Κάκτος.
- Gregory, J. (2014). Η τραγωδία του Ευριπίδη. Στο Ι. Δανιήλ, (Επιμ.). *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Goldhill, S. (2015). Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Στο P. E. Easterling, (Επιμ.). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (Λ. Ρόζη, και Κ. Βαλάκας, Μτφρ.-Επιμ.) (σ. 483-518). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Lesky, A. (2003). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Τόμος Β΄: Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους* (Ν. Χουρμουζιάδης, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Seeck, G.-A. (1985). *Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides-ein motivanalytischer Kommentar zur "Alkestis"*. Heidelberg: Karl-Winter Universitaetsverlag.
- Seidensticker, B. (2014). Διθύραμβος, κωμωδία και σατυρικό δράμα. Στο Ι. Δανιήλ, (Επιμ.). *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.

Αρχαίο δράμα και ψηφιακό θέατρο στην εκπαίδευση: Ένας νέος τρόπος προσέγγισης, βίωσης και κατανόησης «παλιών» αξιών

Αικατερίνη Δεληκωνσταντινίδου

Ειδικό Εκπαιδευτικό Προσωπικό, Τομέας Λογοτεχνίας και Πολιτισμού, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ
d.e.aikaterini@gmail.com

Εισαγωγή

«Τι έχουμε την επόμενη ώρα;»

«Την ψηφιακή Αντιγόνη για τα αγγλικά».

Ήμουν αυτήκοος μάρτυρας της ανωτέρω στιχομυθίας μεταξύ δύο ενήλικων εκπαιδευομένων του δεύτερου κύκλου φοίτησης στο Σχολείο Δεύτερης Ευκαιρίας Καλλιθέας. Ήταν λίγο αφότου είχε χτυπήσει το κουδούνι της τρίτης ώρας, καθώς ετοιμαζόμουν να μπω στην αίθουσα για να στήσω τον εξοπλισμό της εκπαιδευτικής συνάντησης που θα λάμβανε χώρα την επόμενη ώρα. Η φράση «ψηφιακή Αντιγόνη για τα αγγλικά» συνοψίζει εύστοχα το περιεχόμενο της εκπαιδευτικής παρέμβασης που υλοποίησα σε συνεργασία με μία ομάδα δεκαέξι εκπαιδευομένων στο ΣΔΕ Καλλιθέας στα μέσα του 2020 – όχι ως τακτική διδάσκουσα, αλλά ως επισκέπτης ή καλύτερα ως φιλοξενούμενη ερευνήτρια. Στην εν λόγω εκπαιδευτική παρέμβαση, η οποία αποτέλεσε μέρος του μεταδιδασκτορικού ερευνητικού μου έργου, ο τραγικός μύθος της Αντιγόνης αξιοποιήθηκε ως προκείμενο και δραματικό πλαίσιο, ενώ η ψηφιακή τεχνολογία ενσωματώθηκε οργανικά στις θεατροπαιδαγωγικές στρατηγικές μέσω των οποίων επιδιώχθηκε η βελτίωση των ικανοτήτων αγγλικού γραμματισμού της ομάδας-στόχου. Ωστόσο, στα προσδοκώμενα μαθησιακά αποτελέσματα της παρέμβασης δεν συμπεριλαμβανόταν μόνο η ανάπτυξη των κάθετων και οριζόντιων δεξιοτήτων χρήσης της αγγλικής γλώσσας από μέρους των εκπαιδευομένων.

Μεταξύ των μαθησιακών στόχων που τέθηκαν (και τελικά επιτεύχθηκαν) ήταν και η ανάπτυξη του λειτουργικού και κριτικού ψηφιακού γραμματισμού των εκπαιδευομένων – η πλειονότητα των οποίων διέθεταν, όπως φάνηκε κατά τη διάγνωση των εκπαιδευτικών αναγκών, χαμηλές ψηφιακές δεξιότητες –, η προαγωγή του πολιτισμικού γραμματισμού, καθώς και η καλλιέργεια της αυτοαντίληψης και της αντίληψης του εαυτού μέσα στον κόσμο. Οι συλλογικοί μαθησιακοί στόχοι της παρέμβασης συγκροτήθηκαν μέσα από τη διεργασία της διαγνωστικής αξιολόγησης και της διαπραγμάτευσης των αναγκών, των προσδοκιών και των ατομικών στόχων των εκπαιδευομένων με την ενεργή συμμετοχή τους. Σε ένα βαθμό, λοιπόν, ήταν προσαρμοσμένοι στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης μαθησιακής κοινότητας. Η εν λόγω παρέμβαση, όμως, υπήρξε *μία* από τις εφαρμογές της μεθοδολογίας που ανέπτυξα στο πλαίσιο της μεταδιδασκτορικής μου έρευνας, και ως εκ τούτου η – περισσότερο «διασταλτική – στοχοθεσία της ίδιας της μεθοδολογίας διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των στόχων αυτής της πρώτης παρέμβασης. Δεδομένου ότι το περιεχόμενο των στόχων της ανάπτυξης του αγγλικού και του ψηφιακού γραμματισμού είναι μάλλον πρόδηλο, θα ήθελα να επικεντρωθώ στους στόχους της μεθοδολογίας που αφορούν στον πολιτισμικό γραμματισμό, την αυτοαντίληψη και την αντίληψη του εαυτού μέσα στον κόσμο.

Αφετηρίες

Ξεκίνησα να κτίζω τη μεθοδολογία όταν ένοιωσα την ανάγκη να αποκριθώ δημιουργικά ως εκπαιδύτρια στο αίτημα για μια διεπιστημονική, διαμεσική και πολυτροπική εκπαιδευτική πράξη που θα ανταποκρίνεται στις τρέχουσες ανάγκες γραμματισμού των ενηλίκων

εκπαιδευομένων. Κι αυτό διότι διαπίστωνα κι εγώ η ίδια στην εκπαιδευτική μου πρακτική ότι πολλοί εξ αυτών δρουν ως «ψηφιακοί μετανάστες» (Prensky, 2001) μέσα στην κυρίαρχη μιντιακή κουλτούρα· δηλαδή, με φόβο αποτυχίας και γελοιοποίησης, ανασφάλεια και ελλιπή εφόδια ώστε να την αξιοποιήσουν προς όφελός τους αλλά και να την τροφοδοτήσουν παραγωγικά. Ήταν, όμως, και δύο ακόμα διαπιστώσεις που με κινητοποίησαν προς αυτήν την κατεύθυνση: αφενός, η διαπίστωση πως, για πολλούς από τους ενήλικες εκπαιδευόμενους που προέρχονται από ευάλωτες κοινωνικές ομάδες το θέατρο φαντάζει ασχολία των ελίτ, και αφετέρου πως το αρχαίο δράμα μοιάζει να είναι γι' αυτούς κάτι αποκομμένο από τη δική τους πραγματικότητα, κάτι που, όπως ο αρχαίος μύθος, ανήκει στην επικράτεια των «μορφωμένων» και των «κουλτουριάρηδων».

Την ίδια περίοδο που διαμορφώνονταν αυτές οι διαπιστώσεις, μελετούσα σε ερευνητικό επίπεδο τις εξελίξεις στο πεδίο της κλασικής πρόσληψης. Έτσι έμαθα πως ο κλάδος της κλασικής πρόσληψης που αφορά στην πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού μύθου και θεάτρου επεκτείνει σταθερά τους παιδαγωγικούς του βραχίονες πέρα από τις παραδοσιακές κλασικές σπουδές, σε διαφορετικά πεδία γνώσης και επιστημολογικές περιοχές. Παράλληλα, η παιδαγωγική της κλασικής πρόσληψης εμπλουτίζεται τις τελευταίες δεκαετίες αντλώντας από άλλες, επίκαιρες παιδαγωγικές προσεγγίσεις (Bakogianni, 2016, 2018), διευρύνοντας και ενισχύοντας, με αυτόν τον τρόπο, τις δυνατότητές της να ανταποκριθεί αποτελεσματικά στις ανάγκες ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου, πληθυντικού και ετερογενούς, εκπαιδευτικού οικοσυστήματος. Επιπλέον, οι παιδαγωγικές εφαρμογές της κλασικής πρόσληψης σε μειονοτικά συγκείμενα ανά τον κόσμο αποδεικνύεται πως έχουν θετικό αντίκτυπο σε σχέση με ικανότητες που άπτονται της κοινωνικής ευαισθητοποίησης, της κριτικής συνειδητοποίησης και της αίσθησης πολιτότητας των ωφελούμενων.

Και όμως, εντός του ελληνικού συγκειμένου, ήμουν μάρτυρας ορισμένων ανησυχητικών φαινομένων. Τα εν λόγω φαινόμενα δεν αφορούν μόνο στην (μακροχρόνια) παρερμηνεία του αρχαιοελληνικού θεάτρου ως ελιτίστικο και απρόσιτο, αλλά και στη διατήρηση παρωχημένων μεθόδων διδασκαλίας της αρχαιοελληνικής δραματικής λογοτεχνίας μέσα στο πλαίσιο του επίσημου εκπαιδευτικού συστήματος· στην έκδηλη αδιαφορία εκπαιδευτικών και πολιτισμικών φορέων για το τεράστιο σώμα των έργων πρόσληψής της, το οποίο παράγεται σε όλον τον κόσμο και σε διάφορα μέσα· και στην παραμέληση των παιδαγωγικών, ηθικών και κοινωνικοπολιτισμικών δυνατοτήτων της πέρα από τη σκηνή, όπως και στην παραμέληση της άρτια τεκμηριωμένης επικαιρότητας και απήχησής της σε ένα σύγχρονο κόσμο που αντιμετωπίζει κάθε λογής κρίσεις (Hardwick, 2003· Goff, 2005· Hardwick & Harrison, 2013). Φυσικά διέκρινα εξαιρέσεις. Αλλά, όπως συνήθως συμβαίνει με τις εξαιρέσεις, δεν ήταν ικανές να ανατρέψουν την εντύπωση που δημιουργεί ο «κανόνας». Ενόψει όλων των ανωτέρω, έκρινα πως η ανάγκη για νέες παιδαγωγικές χρήσεις των κλασικών κειμένων και της πρόσληψής τους είναι επείγουσα και αποφάσισα να κάνω κάτι γι' αυτό.

Ένα διαφορετικό εκπαιδευτικό μοντέλο

Ανέπτυξα, λοιπόν, μία πρωτότυπη μεθοδολογία για τον αγγλικό γραμματισμό ενήλικων εκπαιδευομένων αντλώντας από τέσσερα πεδία θεωρίας και πρακτικής: από το πεδίο του ψηφιακού θεάτρου στην εκπαίδευση (θέατρο που υλοποιείται μέσω ψηφιακών τεχνολογιών και υπηρετεί εκπαιδευτικούς σκοπούς)· από το πεδίο της πρόσληψης του αρχαίου ελληνικού τραγικού μύθου και δράματος· από το πεδίο της εκπαίδευσης στην αγγλική ως ξένη γλώσσα· και από πεδίο της εκπαίδευσης ενηλίκων. Πρόκειται για μεθοδολογία η οποία ενσωματώνει και εφαρμόζει συνεργικά στρατηγικές του θεάτρου στην εκπαίδευση – ειδικότερα αυτές του δράματος της διαδικασίας που φέρονται ως καταλληλότερες για την επίτευξη των στόχων του αγγλικού γραμματισμού (Kao & O'Neill, 1998) – και υλικό της κλασικής πρόσληψης – ειδικότερα υλικό από την πρόσληψη του τραγικού μύθου– με νέες τεχνολογίες και συμβάσεις,

υπό το φως εξελίξεων στη θεωρία μετασχηματισμού και την παιδαγωγική του πολυγραμματισμού. Η μεθοδολογία μεταφράστηκε για πρώτη φορά στην πράξη στο ΣΔΕ Καλλιθέας. Έκτοτε ακολούθησε άλλη μία εφαρμογή στο πλαίσιο επιμορφωτικού προγράμματος εκπαιδευτικών και εκπαιδευτών ενηλίκων υπό την αιγίδα του Κέντρου Δια Βίου Μάθησης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ενώ νέες παρεμβάσεις σχεδιάζονται για το τρέχον ακαδημαϊκό έτος.

Οφείλω να ομολογήσω πως το σώμα των υλικών και των ευρημάτων που έχει προκύψει από τις (μικρής κλίμακας) παρεμβάσεις και από την όλη ερευνητική μελέτη δεν είναι μεγάλο – πράγμα στο οποίο συνέβαλλε αποφασιστικά η επέλαση της πανδημίας. Παρ' όλα αυτά, είναι επαρκώς έγκυρο και αξιόπιστο ώστε μου επιτρέπει να δηλώσω πως πλέον είναι διαθέσιμο ένα εναλλακτικό εκπαιδευτικό μοντέλο που φαίνεται πως προάγει όχι μόνο τον αγγλικό και ψηφιακό γραμματισμό των συμμετεχόντων στις παρεμβάσεις όπου εφαρμόζεται, αλλά και τον πολιτισμικό τους γραμματισμό, την αυτοαντίληψή τους και την αντίληψη του εαυτού μέσα στον κόσμο. Εξαρχής, η μεθοδολογία σχεδιάστηκε έτσι ώστε να διευκολύνει, αφενός, την ενίσχυση της ικανότητας των εκπαιδευομένων να κατανοούν και να συμμετέχουν με ευχέρεια, ως φορείς δράσης και πολιτισμού, στη σύγχρονη, πολυσυστατική κουλτούρα, σε συμφωνία με τις υπαγορεύσεις της παιδαγωγικής του πολυγραμματισμού (New London Group, 2000), και αφετέρου, την εξοικείωσή τους με τον πλούτο του ελληνικού πολιτισμικού κεφαλαίου μέσω των κλασικών κειμένων και της πρόσληψής τους. Σε συνάρτηση με την επιδίωξη της προαγωγής των πολιτισμικών ικανοτήτων τους προσδιορίστηκε το ζητούμενο της ανάπτυξης της επίγνωσης και της κριτικής συνειδητοποίησης των εκπαιδευομένων ως προς πτυχές του εαυτού εντός του κόσμου, με τη διευκόλυνση διεργασιών επανεκτίμησης υφιστάμενων νοηματοδοτικών προοπτικών, την ενίσχυση της κοινωνικής πολυλειτουργικότητας, της αίσθησης πολιτότητας, καθώς και της αυτενέργειας τους ως πολίτες του κόσμου (Ringas & Christopoulou, 2009). Πρόκειται για δέσμη στόχων η οποία αντλεί πρόδηλα από την κληρονομιά της θεωρίας μετασχηματισμού, καθώς και από την μετασχηματιστική παιδαγωγική των Paolo Freire και Ira Shor (2011). Πρόκειται, επίσης, για δέσμη στόχων στην επίτευξη των οποίων συνέβαλλε καταλυτικά η διάδραση των συμμετεχόντων με το αρχαίο ελληνικό θέατρο.

Η Αντιγόνη

Η αρχική ιδέα ήταν πως η αξιοποίηση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου θα ενίσχυε τα πλεονεκτήματα του ψηφιακού θεάτρου στην εκπαίδευση, τόσο με την παροχή (συγ)κειμένων και θεμάτων σχετικών με την ανάγκη διερεύνησης και αποδυνάμωσης των αιτιών της κοινωνικής αδικίας και της πολιτισμικής παραγνώρισης και αποστέρησης, όσο και με τον εμπλουτισμό των στρατηγικών του δράματος της διαδικασίας με θεατρικές φόρμες και τεχνικές. Όπως κι έγινε. Το σχέδιο δράσης προέβλεπε ότι πριν από κάθε εφαρμογή της μεθοδολογίας, κατά τη φάση της διάγνωσης, η εκπαιδευτική ομάδα θα επέλεγε από έναν αριθμό εναλλακτικών τον τραγικό μύθο που θα χρησιμοποιούσαμε στη συνέχεια ως προκείμενο, δηλαδή ως στρατηγική εκκίνησης της άνευ σεναρίου συνεργατικής δραματοποίησης που θα εκτυλισσόταν στα επόμενα μαθησιακά επεισόδια (επεισόδια του δράματος της διαδικασίας). Στην περίπτωση του ΣΔΕ Καλλιθέας φάνηκε πως ο τραγικός μύθος της Αντιγόνης ήταν περισσότερο γνωστός στην ομάδα των εκπαιδευομένων σε σύγκριση με άλλους μύθους. Αυτό το γεγονός, σε συνδυασμό με το ότι ο εν λόγω μύθος προσφέρεται για κοινωνική, πολιτισμική και πολιτική διερεύνηση, οδήγησε στην επιλογή του ως προκείμενο του δράματος της διαδικασίας που συνδημιουργήσαμε ως ομάδα. Και επειδή στη δεύτερη παρέμβαση, στο πλαίσιο του επιμορφωτικού προγράμματος εκπαιδευτών, η εφαρμογή του ΣΔΕ Καλλιθέας αξιοποιήθηκε και ως μελέτη περίπτωσης πριν την εφαρμογή της μεθοδολογίας με τη νέα εκπαιδευτική ομάδα, επιλέχθηκε και πάλι ο τραγικός μύθος της Αντιγόνης ως προκείμενο.

Και οι δύο παρεμβάσεις κατέδειξαν πως ο μύθος της Αντιγόνης αποτελεί ιδανικό παράδειγμα των ιδιοτήτων που είναι απαραίτητο να συγκεντρώνει ένα άρτιο προκείμενο πλούσιο σε μαθησιακές δυνατότητες. Συγκεκριμένα, ο μύθος πλαισίωσε τους συμμετέχοντες με οικονομικό τρόπο σε δραματικούς ρόλους που είχαν άρρηκτη σύνδεση με τη δράση· υπέδειξε σκοπούς και αποστολές που την προωθούσαν· επιτέλεσε δομική λειτουργία καθώς προσδιόριζε τον χωροχρονικό τόπο της δράσης, δημιουργούσε προσδοκίες, καθιέρωνε μοτίβα, αναδείκνυε όψεις των ρόλων, υπαινισσόταν γεγονότα που προηγήθηκαν και άλλα που θα ακολουθούσαν στο μέλλον· λειτούργησε ως «ζωογόνο ρεύμα» κινητοποιώντας διαρκώς προς τα μπρος την εξέφραση του δράματος· και, ακόμα, υπήρξε γενεσιουργός αιτία πολλών και ποικίλων θεμάτων, τα οποία διερευνήθηκαν και μέσω της δράσης και στις φάσεις αναστοχασμού σε κάθε επεισόδιο που πραγματοποιήθηκε.

Για παράδειγμα, στην πρώτη παρέμβαση οι εκπαιδευόμενοι γνώρισαν με βιωματικό τρόπο τον αφηγηματικό πυρήνα του μύθου όπως μας τον παρέδωσε ο Σοφοκλής από το πρώτο επεισόδιο του δράματος της διαδικασίας. Σε κάθε επόμενο επεισόδιο αξιοποιούσαν υλικό από την πρόσληψη του μύθου, όπως αποσπάσματα από θεατρικές παραγωγές και διασκευές, αλλά και μεταφράσεις της *Αντιγόνης*, για να δημιουργήσουν τη δική τους διασκευή του μύθου, τη δική τους σύγχρονη *Αντιγόνη* σε μια άλλη Ελλάδα του 2020, μέσω ψηφιακά εμπλουτισμένων στρατηγικών του δράματος της διαδικασίας. Μεταξύ άλλων, οι συμμετέχοντες προετοίμαζαν και παρουσίαζαν χορικά δικής τους έμπνευσης αλληλεπιδρώντας ζωντανά με αποσπάσματα από παραστάσεις και διασκευές της *Αντιγόνης*, επικοινωνούσαν μέσω ηλεκτρονικής αλληλογραφίας ως Αντιγόνη και Κρέοντα, εμπλούτιζαν με δικούς τους διαλόγους την τηλεματική επικοινωνία Αντιγόνης και Ισμήνης (εγώ και συνάδελφος σε ρόλο), τροφοδοτούσαν το ιστολόγιο ή ψηφιακό ημερολόγιο της Αντιγόνης, αποκρίνονταν με αυτοσχεδιασμούς στις δράσεις άλλων χαρακτήρων οι οποίες παρουσιάζονταν σε αυτούς με ψηφιακά βίντεο (με εμένα σε ρόλο), κ.ο.κ. Στις φάσεις αναστοχασμού των επεισοδίων, εξερευνούσαμε όλοι μαζί, με την κατάλληλη κάθε φορά ομαδοσυνεργατική τεχνική, κριτικά ερωτήματα που αντλούνταν από το περιεχόμενο των δράσεων του εκάστοτε επεισοδίου. Αυτά τα κριτικά ερωτήματα αναφέρονταν σε κοινωνικά και πολιτισμικά φαινόμενα και ζητήματα, και ο στοχαστικός διάλογος που πραγματοποιούσαμε πάνω σε αυτά ουσιαστικά συσχέτιζε το υπό εκτύλιξη δράμα της διαδικασίας με την πραγματικότητα των εκπαιδευόμενων, και κυρίως με τις ανησυχίες και δилήμματα με τα οποία τους φέρνουν αντιμέτωπους οι συνθήκες της ζωής τους και οι περιρρέουσες εξελίξεις.

Το προκείμενο της *Αντιγόνης* παρείχε προς διερεύνηση μία συγκεκριμένη περιοχή της ανθρώπινης κατάστασης η οποία, ωστόσο, κομίζει τόσο στοιχεία μεταδόσιμα όσο και στοιχεία καθολικά. Ειδικότερα, η *Αντιγόνη* προσέφερε προς κριτική διερεύνηση θέματα και υποθέματα και που σχετίζονται με την ανθρώπινη και την κοινωνική συνθήκη και ανάπτυξη, και που δεν μπορούσε παρά να αφορούν τους εκπαιδευόμενους· παραδείγματος χάριν, η σύγκρουση και η ανάγκη της διαπραγμάτευσης, το δίλημμα ηθική *versus* πολιτική, η διαχείριση και κατάχρηση εξουσίας, ο εμφύλιος διχασμός, η κοινωνικοπολιτική αναταραχή, η αυτενέργεια, ο έρωτας, κ.λπ. Αυτά τα θέματα έγιναν τα σημεία εστίασης της δραματικής δράσης και της συνολικής μαθησιακής πορείας της εκπαιδευτικής ομάδας. Η μαθησιακή περιοχή της παρέμβασης, λοιπόν, δεν ταυτίστηκε με την επιστημολογική περιοχή που ορίστηκε από την ύλη για το γνωστικό αντικείμενο αυτό καθ' αυτό (εν προκειμένω, τον αγγλικό γραμματισμό), αλλά με το χώρο που διανοίχθηκε για κριτικό στοχασμό και αυτοστοχασμό μέσω και του γνωστικού αντικειμένου. Σε μία αμφίδρομη προσληπτική εμπειρία, ο μύθος τροφοδότησε τον κριτικό (αυτο)στοχασμό μεταξύ των μελών της μαθησιακής κοινότητας, ενώ ο κριτικός (αυτο)στοχασμός τροφοδότησε, με τη σειρά του, τη διασκευή του μύθου μέσα από τη δράση του δράματος της διαδικασίας και μέσω του γνωστικού αντικειμένου.

Μετασηματισμοί

Τα ευρήματα της διαμορφωτικής και τελικής αξιολόγησης της πρώτης παρέμβασης έδειξαν πως το όλο μαθησιακό εγχείρημα διέθετε πράγματι μετασηματιστική δυναμική. Περισσότεροι από τους μισούς εκπαιδευόμενους ανέπτυξαν πιο θετική στάση ως προς συνιστώσες του πολιτισμικού γραμματισμού όπως: η κατανόηση της επιρροής της κυρίαρχης κουλτούρας στις παραδοχές και τις νοητικές συνήθειες του εαυτού· η διερεύνηση της επιρροής του ελληνικού πολιτισμού σε άλλους πολιτισμούς· η αναγνώριση και αποδοχή ομοιοτήτων και διαφορών μεταξύ του οικείου πολιτισμού και άλλων πολιτισμών· και η ανάπτυξη ενεργούς πολιτότητας και κοινωνικής ευθύνης. Το 56,25% αυτών δήλωσαν πως μέσω της παρέμβασης γνώρισαν πιο ουσιαστικά τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και ήρθαν πιο κοντά σε αυτόν. Το 87,5% δήλωσε πως μετά ν αυτήν την εμπειρία θα ήθελε να δει θεατρικές μεθόδους και τεχνικές να ενσωματώνονται στην εκπαιδευτική πράξη. Είναι σημαντικό, δε, να επισημανθεί πως μεταξύ των συμμετεχόντων που αποκρίθηκαν θετικά στο ερώτημα περί ενσωμάτωσης θεατρικών μεθόδων/τεχνικών στην εκπαίδευση υπήρχαν και 2 άτομα που κατά τη φάση της διάγνωσης είχαν δηλώσει πως δεν ενδιαφέρονταν για συμμετοχή σε εκπαιδευτικές δράσεις στις οποίες χρησιμοποιούνται θεατρικές μέθοδοι και τεχνικές. Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, η εμπειρία τους στο πρόγραμμα τους έκανε να επαναπροσδιορίσουν ριζικά την αρχική τους προσέγγιση. Ακόμα πιο σημαντικό είναι το 81.25% των συμμετεχόντων δήλωσαν πως, κατά τη διάρκεια της παρέμβασης, ένιωθαν πως συμμετέχουν σε μία πολιτισμική διεργασία, γίνονται φορείς πολιτισμού και συμμετέχουν στην πολιτισμική παραγωγή της Ελλάδας.

Στον άξονα της «αντίληψης του εαυτού», περισσότεροι από τους μισούς συμμετέχοντες εξασκήθηκαν στην αυτοεξέταση (δηλαδή στην εξέταση απόψεων, ιδεών, πεποιθήσεων, παραδοχών) (σε ποσοστό 100%), ανακάλυψαν δυνατότητες και αδυναμίες (100%), άσκησαν κριτικό αναστοχασμό πάνω στις απόψεις, τις παραδοχές τους και τις πηγές αυτών (68,75%), επαναξιολόγησαν απόψεις και σχετικές με αυτές παραδοχές (56,25%) και επαναπροσδιόρισαν απόψεις και σχετικές παραδοχές (50%). Σε άμεση σχέση με τον προηγούμενο άξονα βρίσκεται ο άξονας της «αντίληψης του εαυτού μέσα στον κόσμο», ο οποίος αφορά στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται και κατανοούν οι εκπαιδευόμενοι τον εαυτό τους μέσα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον (όπως αυτό της εκπαιδευτικής ομάδας και μαθησιακής κοινότητας) και μέσα στη σύγχρονη πραγματικότητα, και κατ' επέκταση στον τρόπο με τον οποίο δρουν εντός αυτών – με άλλα λόγια, το πώς αντιλαμβάνονται και νοηματοδοτούν τη θέση τους μέσα στον κόσμο. Ως προς την «αντίληψη του εαυτού μέσα στον κόσμο», 81,25% των εκπαιδευομένων ανέπτυξαν τις ικανότητες αυτοέκφρασης μέσα σε ομάδα, 62,5% άσκησαν αναστοχασμό ως προς την επιρροή κυρίαρχων ιδεολογιών πάνω τους, 56,25% άσκησαν κριτικό στοχασμό πάνω στις απόψεις και τις σχετικές παραδοχές των άλλων, 68,75% προχώρησαν σε επαναξιολόγηση της σύγχρονης πραγματικότητας και 50% επαναπροσδιόρισαν απόψεις και παραδοχές τους περί της θέσης του εαυτού τους μέσα στη σύγχρονη πραγματικότητα.

Τα ευρήματα της δεύτερης παρέμβασης ενίσχυσαν αυτά της πρώτης. Δεν θα αναφερθώ αναλυτικά σε ποσοστά. Αρκεί να σημειώσω πως το σύνολο των εκπαιδευομένων έκριναν πως το εκπαιδευτικό μοντέλο χαρακτηρίζεται από ισχυρή μετασηματιστική δυναμική και πως είναι πιθανό να αποδειχτεί πολλαπλώς μαθησιακά αποτελεσματικό όταν μεταφραστεί στην εκπαιδευτική πράξη σε μεγαλύτερη κλίμακα. Ως περισσότερο θελκτικό στοιχείο του μοντέλου, αυτό που θα έλξει το ενδιαφέρον των εκπαιδευομένων και θα τους προσελκύσει έτσι ώστε να επενδύσουν στην μαθησιακή διαδικασία, κρίθηκε από το 47% των συμμετεχόντων η αξιοποίηση ψηφιακών τεχνολογιών για τη διασκευή του τραγικού μύθου και από το 35,4% η ίδια η θεατρική/δραματική πλαίσιωση των μαθησιακών διεργασιών – ποσοστά παρόμοια με αυτά που προέκυψε από την αξιολόγηση της παρέμβασης στο ΣΔΕ Καλλιθέας. Ένα εντυπωσιακό 82,4% δήλωσαν πως ο πολιτισμικός γραμματισμός είναι η μαθησιακή περιοχή στην οποία η εφαρμογή του εκπαιδευτικού μοντέλου θα έχει τον πιο θετικό αντίκτυπο. Σε

σχέση με την ωφελιμότητα του μοντέλου για την προαγωγή του πολιτισμικού γραμματισμού των εκπαιδευομένων, αξίζει να αναφερθεί πως οι συμμετέχοντες αναγνώρισαν ως πλέον επωφελές στοιχείο του μοντέλου τις συσχετίσεις μεταξύ του μύθου και του δράματος (εδώ της Αντιγόνης) και της σύγχρονης ζωής· στοιχείο που οι εκπαιδευόμενοι στο ΣΔΕ Καλλιθέας είχαν κρίνει πως άσκησε την πιο θετική επιρροή στη συνολική μαθησιακή εμπειρία τους στην παρέμβαση.

Επίλογος

Είχα σκοπό να κλείσω με κάποια ακαδημαϊκά διατυπωμένα συμπεράσματα και με δικές μου καταληκτικές σκέψεις. Ωστόσο, ξαναδιαβάζοντας τις μετεγγραφές των συνεντεύξεων αξιολόγησης αποφάσισα, αντ' αυτού, να μοιραστώ μαζί σας τα λόγια κάποιων από τους συμμετέχοντες στις παρεμβάσεις που συνιστούν ισχυρή μαρτυρία για τη (δια)χροχρονικότητα των αξιών του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.

Μ: «Θα ήθελα τα σχολεία και τα μέσα να συμπεριλάβουν έργα που να φέρνουν τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό στο σήμερα. Αυτά τα έχουμε δυστυχώς αφήσει πίσω μας και δεν ξέρουμε πια γι' αυτά. Αυτό θα ενίσχυε όχι μόνο τη γνώση μας για την Ελλάδα, για το τι μπορεί να δώσει, αλλά και την εκτίμησή μας και το εθνικό μας φρόνημα».

Α: «Ανακάλυψα [πως υπάρχουν] κοινά [στοιχεία] μεταξύ των διαφορετικών εποχών. Πού ζούσε η Αντιγόνη; Πού ζούμε εμείς; Κι όμως πολλά είναι ίδια. Όπως η δικαιοσύνη, που δεν την πολυκαταλαβαίνουμε. Αυτό με βοήθησε να ψάξω περισσότερο για τον εαυτό μου, πράγματα που αν δεν τα γνωρίζεις δεν μπορείς να προχωρήσεις ως άνθρωπος, δεν έχεις το κίνητρο, έχεις πολλά κενά, κολλάς. Τώρα θέλω να μάθω πολλά περισσότερα πράγματα».

Γ: «Αυτό που μου έμεινε είναι η στάση της Αντιγόνης και πόσο μας αφορά σήμερα. Αυτή ήταν μόνη της. Αλλά αν δεν ήταν; Οι άνθρωποι όταν λειτουργούν συλλογικά μπορούν να καταφέρουν πολλά, να αντισταθούν, να διεκδικήσουν και να κερδίσουν το δίκιο τους. Δικαιολογίες μπορούμε να βρούμε πολλές [για να μη δράσουμε], αλλά η αλήθεια είναι πως εάν θέλουμε μπορούμε να προσπαθήσουμε κι ας μην καταφέρουμε αυτό που θέλουμε στο 100%».

Κ: «Είδα με άλλο μάτι την ιστορία της Αντιγόνης. [...] Με τράβηξε το ότι πήραμε κάτι παλιό και το κάναμε μοντέρνο. Ένοιωσα πως αυτήν την ιστορία [της Αντιγόνης] είναι σαν να τη ζεις και τώρα, στην καθημερινότητά μας. Αυτή η αλλαγή από την αρχαία Ελλάδα στο σήμερα μας έδωσε μηνύματα και για το μέλλον· μας έδωσε αφορμές να δούμε το μέλλον διαφορετικά, το πώς αντιμετωπίζουμε τις κρίσεις. Εγώ θα ήμουν η Αντιγόνη σε μία τέτοιου μεγέθους σύγκρουση με την εξουσία. Δεν έχει σημασία αν είσαι γυναίκα ή άντρας, αλλά το τι κάνεις».

Ρ: «Η Αντιγόνη είναι παράδειγμα δυναμισμού για τις γυναίκες, αλλά εγώ ένοιωσα πιο κοντά με την Ισμήνη, γιατί είναι λογικό να φοβάσαι. Σε έχουν μάθει να φοβάσαι. Εγώ αν ήμουν στη θέση της Ισμήνης θα το προσπαθούσα λίγο παραπάνω. Η χρυσή τομή είναι μεταξύ της Ισμήνης και της Αντιγόνης. Είναι αυτό που μάθαμε για τη διαπραγμάτευση. Σε αυτήν πιστεύω εγώ».

Βιβλιογραφία

Bakogianni, A. (2016). What is so “classical” about classical reception? Theories, methodologies and future prospects. *Codex: Revista de studios clásicos*, 4 (1), pp. 96–113. doi: 10.25187/codex.v4i1.3339.

— (2018). Classical reception for all? Performance reception pedagogy in the twenty-first century. *Classical world*, 112 (1), 615–626. doi:10.1353/clw.2018.0061.

Goff, B. (2005). *Classics and colonialism*. London: Duckworth.

- Hardwick, L. (2003). *Reception studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Hardwick, L., & Harrison, S. (Eds.). (2013). *Classics in the modern worlds: A democratic turn?* Oxford: Oxford University Press.
- Kao, S., & O'Neill, C. (1998). *Words into worlds: Learning a second language through process drama*. Westport, CT: Ablex.
- New London Group. (2000). *Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures*. London: Routledge.
- Prensky, M. (2001). *Digital game-based learning*. New York, NY: Paragon.
- Ringas, D., & Christopoulou, E. (Eds.). (2009). Active citizenship methods of promoting in adult education. Active citizenship Grundtvig II Learning Partnership (2007–2009). Patras: PrintUp.
- Shor, I., and Freire, P. (1987). *A pedagogy for liberation: Dialogues on transforming education*. Grancy, MA: Bergin and Garvey.

Ancient drama applications in education and interactive entertainment

Katerina Zacharia

Professor of Classics, Chair of Classics & Archaeology, Loyola Marymount University, Los Angeles
kzacharia@lmu.edu

Marientina Gotsis

Professor of Practice of Interactive Media & Games, School of Cinematic Arts, University of Southern California
gotsis@usc.edu

Introduction

This paper is the result of the co-authors' transdisciplinary collaboration and practice (est. 2018) through which we sought to “answer questions that exist across multiple disciplines but apply the answers to [our] own fields.” (Holley, 2009: 25). We have embedded ourselves in each other's classrooms, developed joint learning experiences, immersed ourselves in each other's scholarship, and created new and original works together. Framing our collaboration and situating our work within the collective history of intersection between interactive entertainment and Ancient Greek drama has presented us with opportunities to learn and experiment with active learning methodologies, a process that has, in turn, transformed us as scholars-teachers and expanded our creative minds. This paper serves as a disciplinary boundary object— a supplement to our newest collective work, *Enthralled*, a game that accompanies Euripides' *Bacchae*, and aims to enhance group reflection, explore perspective-taking, decision-making in a democracy, and the fine line between fact and belief.

Teaching Ancient Greek tragedy in the classroom presents numerous challenges to the instructor and the modern student. The Aristotelian theory of tragic *pathos* outlined in the *Poetics* (1449b25-30), namely, that the arousal of “pity and fear” are the exclusive emotions proper to tragedy and that the “purification” of these emotions are the “proper pleasure” of the optimal Greek tragedy, as modelled by Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, is still dominant in the teaching of Greek tragedy. Since Aristotelian theory offers insights in the emotional and aesthetic responses to art in the ancient world, it must be studied within the context of fifth and fourth century BCE literary and philosophical texts (Ford, 2015; Munteanu, 2012) and cannot convey, let alone prescribe, audience response across the centuries.

Attending a Greek tragedy performance resembles other intense acts or processes of contemplation and meditation on a single object (a cross, an icon, a mandala), in that it enhances self-awareness via deepened understanding of the object viewed. Performing in a Greek tragedy, on the other hand, is an embodied experience that offers itself as a kind of emotional exercise towards the development of emotional intelligence, self-realization, and self-discovery, while also introducing modern performers in the classical world's ethical values. The gamut of affective and cognitive responses to the tragic performance texts as new configurations of the tragic experience emerge, has been the subject of extensive study in recent scholarship (Konstan, 2007; Silk, 1996).

Capitalizing on her scholarship, decades-long teaching experience with innovative immersive pedagogies, and with theater performers as a dramaturge throughout her career, Katerina Zacharia designed the award-winning “Greek tragedy in Performance” course which prompts

students to engage with the primary ancient texts both critically and creatively via immersion into the making and staging of a particular play in a theater-based instruction¹. Collaborating with members of their group, students adapt and perform a pre-assigned Greek tragedy in a modern context of their choice, developing problem-solving and critical thinking skills, as well as engaging their imagination and creativity. Ultimately, the adaptation and performance of a Greek tragedy in a course setting aims to engage students and inspire them to become ‘enlightened witnesses’ of our common human nature, and be propelled to effect change in public life, while also endowing them with a good set of writing, presentation, and performance skills. Students are supported so that each one learns to pull one’s own weight as a citizen in classical Athens would for democracy to work, and, similarly, as a team member must do for the creative play adaptation and performance exercise to succeed. The idea of creating a game to accompany a Greek tragedy in the classroom emanated from this course, where a prototype of *Enthralled* was playtested online in spring 2021. The crux of this design effort is balancing the formalism of the play with a pleasurable-enough game experience.

The challenge of teaching Ancient Greek tragedy in the classroom parallels that of bringing it to the stage for a modern audience. A 2002 discussion at the Getty Center between scholars, directors and practitioners, encapsulates much of this debate. A co-founder of the *Oxford Archive of Performances of Greek and Roman Drama*, Professor Oliver Taplin, whose seminal work on the stagecraft and performance of Greek drama has shaped modern productions of Greek tragedy, laments that “most scholars are too bookish, too empirical, too purist, and sometimes too theoretical—and too conceptualized” and underscores the necessity for transdisciplinarity (Louise Hart et al., 2003: 131).

Gotsis faced a similar challenge while developing *The Brain Architecture Game*, a tabletop game about the science of early childhood and its impact on lifelong resilience. The core game story and its metaphors were developed and tested by the *Center on the Developing Child at Harvard University* and *FrameWorks Institute* for more than a decade and “spread like wildfire” (Center on the Developing Child at Harvard University, 2014: 8). Still, even gifted science educators, such as Professor Judy Cameron of the *National Scientific Council on the Developing Child*, argued that a more engaging conversation piece, rather than descriptive text, would create richer opportunities for insight with their diverse audiences of students, business leaders, educators, policymakers, and health professionals.

Tyack & Wyeth absolve educational game designers from putting “fun” above pedagogical goals while reminding us that context affects outcomes. The authors draw parallels from post WWI epic theatre, where “audiences were motivated to attend [...] because of their factual approach toward representing and analyzing recent societal events.” (Tyack & Wyeth, 2017: 3) Similarly, we argue that even real agency in interactive plays (vs. pseudo-participation) is non-mandatory if the educational goal is reflexivity and perspective taking.

Sir Peter Hall, whose National Theater 1981-82 production of Aeschylus’ trilogy *Oresteia* with masked and semi-masked male actors was tremendously effective and crowned with great international success (Parker, 1986), in discussion with Oliver Taplin (and many more), rebukes any claims of “accessibility” in ancient Greek tragedy: “I tell you from the bottom of my heart that unless this place embraces formalism and what formalism means, which is structure, artificiality, there is no hope in it succeeding and you’re wasting your time.” (Louise Hart et al., 2003: 135).

¹. 2019 Teacher Eddy Award from the LAX Chamber of Commerce in Los Angeles; 2018 LMU President’s Fritz B. Burns Distinguished Teaching Award; LMU Committee of Teaching Excellence R. Patricia Walsh Grant for Scholarship of Teaching and Learning (May 2015); UCLA International Global Immersions grant (2015-2017).

American theater director Peter Sellars, a MacArthur Fellow and distinguished Professor in the UCLA Department of World Arts and Cultures, explains his passion for bringing Greek tragedy to modern audiences², in order to create “some common place which permits us to discuss that which is unspeakable” (Louise Hart et al., 2003: 145). Sellars foregrounds citizenship and active participation in the affairs of the city-state of Athens as a prerequisite to producing and performing classical Athenian drama. He explains that his 2003 production of *The Children of Herakles* stems from a motivation to rethink the place of theater in our world, as it “needs to be in a democracy, more accessible, more participatory” (Louise Hart et al., 2003: 148). Renowned German theater and opera director, Peter Stein³, similarly emphasizes how Greek tragedy from its outset “is an extremely political enterprise” (Louise Hart et al., 2003: 155) and stresses that “the tendency to democracy, the possibility of creating democracy, is an absolutely necessary condition for the birth of Greek tragedy.” (Louise Hart et al., 2003: 156). Classical Greek playwrights invited the audience to judge the actions of the dramatic characters, including their choice of words and delivery, which deliberately replicated the experience of participating in the Athenian representative democracy, intentionally held up for all spectators to witness, including for the Athenian allies and out-of-state visitors.

In December 2020, the Michael Cacoyannis Foundation invited Katerina Zacharia to envision a new theater for the 21st century. She observes: “Theatre was born in classical Athens as a social cure for the citizens during a century of war, when the democratic city-state celebrated the great victories over the Persian conquerors, and the success of the Athenian empire, but also witnessed the rise of political bandits, and the strategic errors that brought about the devastating defeat to oligarchic Sparta. During the early years of the Peloponnesian war, in 428 BCE, at the time the great plague claimed the lives of the charismatic Athenian democratic leader Pericles and a third of the Athenian population, at the end of Euripides’ *Hippolytus*, the chorus concludes: “common is this grief that fell on all the citizens unexpectedly” (1462). The tragic life of Hippolytus, son of the legendary Athenian king Theseus, affected the whole citizen body, and only together could the Athenians overcome this grief by commemorating with stories those who have fallen. Theater, then, validates the social contract of a democratic state that respects the individual, and also provides the means to challenge narratives that are no longer beneficial to society. The isolation we all experience during the COVID-19 pandemic brings renewed awareness to the value of community support, and a strong incentive to explore new means for the spectator-participant to tell their own story in a new theater for the 21st century”.

In this paper, we set out to examine how active participation and interactive collaboration can be enabled in both classroom and stage. How can we consolidate the overlapping pedagogical goals of teaching or performing Ancient Greek drama as a constructive encounter with the “other”, as a rehearsal space for deliberative democracy, and continue to respect its form? First, we review the influence of Greek tragedy on contemporary forms of interactive entertainment, such as games, and on technologies, such as interactive narrative systems. Then, we look at examples from human-computer interaction and performance art to understand the meaning of “participatory”. We discuss where and how games and interactive entertainment have succeeded in knowledge acquisition, attitude, and behavior change, especially as it may be relevant to perspective-taking, and civic engagement. Finally, we introduce our game *Enthralled*.

². Peter Sellars productions of Greek tragedies are Sophocles’ *Ajax* (1986), Aeschylus’ *Persians* (1993), Euripides’ *Children of Herakles* (2003).

³. He produced the *Oresteia* (1980), Euripides’ *Medea* (2005), Sophocles’ *Electra* (2007), Sophocles’ *Oedipus at Colonus* (2010).

Ancient Greek drama, politics, and interactive entertainment

Classical Greek literature has influenced commercial games including aesthetic imitation and adoption of worldview (form and content), narrative and plot, and character development (Sebastian & Whitehead, 2008). Yet there is a lack of large market for “early Greek style stories and spectacle” and despite desiring higher sophistication because “visually, we have achieved the Greek aesthetic. However, this preoccupation with graphic content has come at the expense of narrative. The realism in presentation has no corresponding realism in narrative content. The result is less real.” (Sebastian & Whitehead, 2008: 103). Professor Derek Burrill remarks that “considering the history of theatre, particularly in the West, it comes as no surprise that we see many shared characteristics between games and drama.” (Burrill, 2005: 497). He concludes that “video gaming will become the defining and central mode of popular performance for the twenty-first century” and urges us to attend to “the politics of the digital worlds” as a co-construction of technology and user psychology, and the space in-between what is real and what is not, as the “performance” space (Burrill, 2005: 510). Admonitions against false dichotomies echo ideas voiced in the 2002 Getty seminar, as the political dimension of drama is brought to focus again, reframing the discussion. Burrill’s feminist-Marxist-poststructuralist stand on politics and games parallels Ancient Greek drama’s strong exhortation for deliberative democracy. The relationship of drama to contemporary political context transcends “form” (ancient theatre vs. videogame).

From agents to robots, and from stage, to labs, and classrooms, drama and narrative structure have been extensively researched in artificial intelligence and computer science (Koenitz, 2016; Pizzo, 2021). Koenitz cautions while entering this interdisciplinary space as semantics and etymology become rife with confusion: “the understanding of ‘model’ in computer science might diverge considerably from the understanding of the same word in the humanities. Conversely, ‘story’ in the general sense of ‘narrative’ clashes with the basic structuralist distinction in narratology between ‘story,’ meaning the ‘what’ of a narrative, its content, in contrast to ‘discourse,’ denoting the ‘how,’ the presentation, its ‘telling.’” (Koenitz, 2016: 2).

Presence, participation, and reflexivity

In his 2002 Getty talk, Oliver Taplin draws attention to a poem collection by Irish Nobel Laureate Seamus Heaney (1996, *The Spirit Level*). In the first poem, the watchman from the beginning of Aeschylus’ *Agamemnon* is developed in such a way that we know he is not just watching but is fully aware of the suffering of war, and also knows what is happening in the palace; much as the viewer’s role: “He sees and hears too much to leave him innocent. The next poem, ‘Cassandra,’ begins with the words, ‘No such thing/ as innocent / bystanding.’ Theater is not innocent. It’s complicit. It cannot be free of politics, just as it cannot be free of passion. What it does, I think, is witness—a key word. It witnesses to the present, witnesses the events of the present. But if you are putting on a Greek play, it witnesses to the present in the light of the past or by responding to the past.” (Louise Hart et al., 2003: 127–128).

Such “witnessing” is harder to observe in contemporary works inspired by Greek drama using new forms of media and technology. Human-computer interaction (HCI) methodologies offer some insights regarding witnessing as a form of participation and engagement. *Haemon*, the third part of a trilogy called *Antigone in Husby* written by Rebecca Forsberg and RATS theater, was evaluated by an independent team of researchers to try to answer questions regarding the impact of the performance on what they call “audience-citizens” (Rossitto et al., 2017). *Antigone in Husby* was written in response to the Husby riots in Stockholm, Sweden after the shooting of a man by a police officer in a “poor” neighborhood. Parts of the interactive performance were enabled via an app and took place in the train subway. The researchers

collected empirical evidence via observation, interviews, surveys, and application software logs. This project is described as “filmed-theater” play intended “to bring people together and to encourage a dialogue around the socio-political issues underlining the riots” (Rossitto et al., 2017: 4850).

The researchers found that several project goals were met, including “genuine interest for *Husby* and its socioeconomical tensions” but noted the lack of conflicting opinions due to audience homogeneity and possible discomfort while being observed (Rossitto et al., 2017: 4857–4858). They hypothesized that “framing an event as an artistic one might not necessarily attract the very people who would like to have their voices heard” (Rossitto et al., 2017: 4858). More powerful findings included the impression that “the understanding of the riots was remediated and made relevant through the reframing of the interactive performance [...] several text entries were characterized by emotional and personal attributes, thus connoting how people felt about the events in question, rather than pointing to collective, organized, political actions.” (Rossitto et al., 2017: 4858) Despite audience homogeneity there was “a consolidation of pre-existing values [...] an outlet to share thoughts and feelings, which resulted in a sense of empowerment for the audience-citizens.” (Rossitto et al., 2017: 4959). This outcome may be very different in a diverse educational setting, making the play a versatile intervention.

Haemon is one example of how HCI intersects with democratic decision-making and democratic innovations. Nellimarkka reviewed 80 such papers on participation support in democratic decision-making finding several critical research opportunities for HCI and political science, including “approaches and tools that enable political scientists to utilize prototypes and design with digital materialities” and “dimensions of democratic innovation” (2019: 139:10-13). Innovation can give rise to problematic phenomena such as pseudo-participation in digital public services, including voting catering to “technocratic clientelism,” “an impression of openness,” and “tokenism” (Palacin et al., 2020: 41). In interactive plays, voting on plotline outcomes that may or may not alter the ending, or the characters’ experiences in a significant way, is a type of pseudo-participation but this is not an-all-or-nothing argument. *Haemon* is an example where the goal of participation was not to change the story, but to create an opportunity for reflexivity. Such affirming emotional experiences can be as useful as value transformation experiences, and can influence perspective-taking.

Impact on knowledge, attitudes, and behavior

Measuring impact across diverse disciplines brings debatable results. The flourishing of research into serious games and games for/in health (Gotsis, 2009) has generated a growing area of scholarship with some rigorous evidence, but methodologies remain contested and heterogeneous (Tyack et al., 2020). Such lack of consensus is a natural reflection of the vast heterogeneity of the forms and genres of interactive entertainment. While psychologists are less comfortable with methodological ambiguity, educational researchers seem more flexible. Humanists, of course, thrive in complexity.

A close look into empirical evidence of games to promote empathy, pro-social behavior, and perspective-taking demonstrates high productivity, but it is too early to point toward true-and-tested paths toward achieving multiple educational goals (Boyle et al., 2016· Dishon & Kafai, 2020· Peña et al., 2018· Saleme et al., 2020· Schrier, 2020). In the case of democratic processes, even simple classroom simulations have been found effective at generating rigorous debate and improving comprehension (Nishikawa & Jaeger, 2011). A timely mini review of how games can cultivate perspective-taking cites Todd & Galinsky toward defining perspective-taking as “the active consideration of others’ mental states and subjective experiences” making the case for perspective taking as “central to a variety of social processes” and highlighting its

importance in times of political polarization and ideological echo chambers in social media (Dishon & Kafai, 2020: 1–2).

Perspective-taking (and empathy) are not without pitfalls, even in games, as was found in a study on 172 undergraduate students (Peña et al., 2018). Students played the award-winning game *Papers, Please* (2013), a puzzle simulation in which one role-plays an immigration officer in a fictional country with hostile political relationships. The researchers tested whether “taking the perspective of a game character that is suspicious of immigrants may subsequently reduce players’ willingness to help real immigrants.” (Peña et al., 2018: 688). Results showed that “intention, subjective norms, and self-efficacy to help immigrants decreased relative to baseline scores after random assignment to play the role of a dystopian immigration inspector (compared to a similar control game)” and despite generalization limitations, the researchers believe that the one-sided perspective taking experiment probably backfired (Peña et al., 2018: 692). This underscores the complexity of trying to understand the many ways that narrative and interactivity can influence perspective taking and other outcomes. While science can provide rigorous methods of evaluation, the burden of ethics and moral decision-making regarding stories and characters cannot be left to science alone (Gotsis & Jordan-Marsh, 2018).

Zacharia and Gotsis game *Enthralled* is based on Euripides’ *Bacchae* with a goal on exploring perspective-taking, democracy, and the boundary between fact and belief. The narrative consists of multiple brief scenes adapted from the original play of Euripides. The main character of each scene is questioned at the end of each scene. The character’s response is drawn from a deck of cards and may or may not be congruent with the play or the character. Nonetheless, the players are asked to judge the character on a binary outcome and to provide a judgement rationale. The game is replayable with the goal of achieving a majority vote via deliberation. While *Enthralled* is in early development and testing, it is a valuable conversation piece in this transdisciplinary collaboration.

Bibliography

- Boyle, E. A., Hainey, T., Connolly, T. M., Gray, G., Earp, J., Ott, M., Lim, T., Ninaus, M., Ribeiro, C., & Pereira, J. (2016). An Update to the Systematic Literature Review of Empirical Evidence of the Impacts and Outcomes of Computer Games and Serious Games. *Computers & Education*, *94*, 178–192.
- Burrill, D. A. (2005). Out of the Box: Performance, Drama, and Interactive Software. *Modern Drama*, *48* (3), 492–512.
- Center on the Developing Child at Harvard University (2014). *A Decade of Science Informing Policy: The Story of the National Scientific Council on the Developing Child*. Retrieved from www.developingchild.harvard.edu.
- Dishon, G., & Kafai, Y. B. (2020). Making More of Games: Cultivating Perspective-Taking through Game Design. *Computers & Education*, *148*, 103810.
- Ford, A. (2015). The Purpose of Aristotle’s Poetics. *Classical Philology*, *110* (1), 1–21.
- Gotsis, M. (2009). Games, Virtual Reality, and the Pursuit of Happiness. *IEEE Computer Graphics and Applications*, *29* (5), 14–19.
- Gotsis, M., & Jordan-Marsh, M. (2018). Calling HCI Professionals into Health Research: Patient Safety and Health Equity at Stake. *Proceedings of the 22nd Pan-Hellenic Conference on Informatics -PCI '18*, 213–218.
- Holley, K. A. (2009). Understanding Interdisciplinary Challenges and Opportunities in Higher Education. *ASHE Higher Education Report*, *35* (2), 1–129.

- Koenitz, H. (2016). Interactive Storytelling Paradigms and Representations: A Humanities-Based Perspective. In R. Nakatsu, M. Rauterberg, & P. Ciancarini (Eds.). *Handbook of Digital Games and Entertainment* (pp. 361–375). Singapore: Springer.
- Konstan, D. (2007). *The Emotions of the Ancient Greeks*. Toronto: University of Toronto Press.
- Louise Hart, M., Taplin, O., Hall, P., Sellars, P., Stein, P., Hart, M. L., Taplin, O., Hall, S. I. R. P., Sellars, P., Stein, P., & Koniordou, L. (2003). Ancient Greek Tragedy on the Stage. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 11 (1), 125–175.
- Munteanu, D. L. (2012). *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. New York: Cambridge University Press.
- Nelimarkka, M. (2019). A Review of Research on Participation in Democratic Decision-Making Presented at SiGChi Conferences: Toward an Improved Trading Zone between Political Science and HCI. *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, 3 (No. CSCW, Article 139).
- Nishikawa, K. A., & Jaeger, J. (2011). A Computer Simulation Comparing the Incentive Structures of Dictatorships and Democracies. *Journal of Political Science Education*, 7 (2), 135–142.
- Palacin, V., Nelimarkka, M., Reynolds-Cuellar, P., & Becker, C. (2020). The Design of Pseudo-Participation. *Proceedings of the 16th Participatory Design Conference 2020 - Participation(s) Otherwise*, 2, 40–44.
- Parker, R. B. (1986). The National Theatre's Oresteia 1981-82. In M. Cropp & E. Fantham (Eds.). *Greek Tragedy and Its Legacy. Essays Presented to D. J. Conacher* (pp. 337–357). Calgary: University of Calgary Press.
- Peña, J., Hernández Pérez, J. F., Khan, S., & Cano Gómez, Á. P. (2018). Game Perspective-Taking Effects on Players' Behavioral Intention, Attitudes, Subjective Norms, and Self-Efficacy to He Immigrants: The Case of 'Papers, Please. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 21 (11), 687–693.
- Pizzo, A. (2021). Performing/Watching Artificial Intelligence On Stage. (S. Fiorato, Eds.). *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 7 (1), 91-109.
- Rositto, C., Normark, M., & Barkhuus, L. (2017). Interactive Performance as a Means of Civic Dialogue. *Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, 2017-May*, 4850–4862.
- Saleme, P., Pang, B., Dietrich, T., & Parkinson, J. (2020). Prosocial Digital Games for Youth: A Systematic Review of Interventions. *Computers in Human Behavior Reports*, 2, 100039.
- Schrier, K. (2020). How Do We Teach Ethics and Empathy Through Games?. In Groen, M., Kiel, N., Tillmann, A., Weßel, A. (Eds.) *Games and Ethics. Digitale Kultur und Kommunikation*, vol 7. (pp. 145-161). Springer VS, Wiesbaden.
- Sebastian, F., & Whitehead, A. (2008). It's All Greek to Me: A Case for the Classics in Game Development Education. *Proceedings of the 2008 Conference on Future Play: Research, Play, Share*, 97–104.
- Silk, M. S. (Ed) (1996). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press.
- Tyack, A., Mekler, E. D., & Version, D. (2020). Self-Determination Theory in HCI Games Research: Current Uses and Open Questions. *CHI 2020 - Proceedings of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 1-22.
- Tyack, A., & Wyeth, P. (2017). Adapting Epic Theatre Principles for the Design of Games for Learning. *Proceedings of the 2017 DiGRA International Conference*,. Digital Games Research Association, 1(14).

Η “δια του ψηφιακού λόγου” μετάδοση και πρόσληψη των αξιών του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού στο θέατρο.

Αιμιλία Καραντζούλη

Υποψήφια Διδάκτωρ, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, ΕΚΠΑ
e.karantzouli@primedu.uoa.gr aimi_kar@hotmail.com

Οι αλλαγές που συντελούνται στην ανθρώπινη ζωή, επικοινωνία και αλληλεπίδραση εξαιτίας της “ψηφιοποίησης” τα τελευταία χρόνια φαντάζουν όχι μόνο μη αναστρέψιμες, αλλά και διαρκώς εξελίξιμες με μία ταχύτητα που πολλές φορές ξεπερνά τα όρια της ανθρώπινης κατανόησης και προσαρμογής. Ο τρόπος ανταλλαγής και διάδοσης εμπειριών, καθώς και αυτός της παρουσίασης και αντίληψης της πραγματικότητας μεταβάλλονται όχι μόνο μέσω της ακαριαίας μετάδοσης της πληροφορίας, αλλά και της κατάρτησης των χωροχρονικών αποστάσεων ή/και του επαναπροσδιορισμού των ορίων των ανθρώπινων σχέσεων και της επικοινωνίας. Σε αυτό το πλαίσιο, οι έννοιες της “διαχρονικότητας” και της “παγκοσμιοτητας” του θεάτρου όπως εκφράζονται από τα αρχαία δραματικά κείμενα αναπόδραστα φαίνεται να αναζητούν νέους τρόπους επεξεργασίας, δημιουργίας συγκρούσεων και προώθησης των αξιών και των μηνυμάτων τα οποία δεν αποτελούν παρά το πρόσχημα που θα προσφέρει στους θεατές *«τη δυνατότητα να επιχειρήσουν και να πραγματοποιήσουν την υπέρβαση του εδώ/τόρα της δικής τους ύπαρξης προς το αλλού/άλλοτε της μυθοποιημένης ιστορίας»* (Γραμματάς, 2011: 40). Σε ποιο βαθμό όμως η υπέρβαση αυτή επηρεάζεται όταν το «εδώ και το τώρα» του σύγχρονου θεατή αφορά μια εποχή σαν τη σημερινή; Στην παρούσα μελέτη επιχειρείται μια προσέγγιση της συγκεκριμένης υπέρβασης με κεντρικό άξονα ένα από τα βασικά δομικά χαρακτηριστικά του αρχαίου δράματος, το διάλογο “στο τότε και στο τώρα”, τόσο στην εγγεγραμμένη/κειμενική όσο και στην εικονοποιημένη/παραστασιακή του μορφή, αλλά και κάτω από το πρίσμα της ιδιαίτερης και μοναδικής θεατρικής επικοινωνίας.

Ήδη από την αρχαιότητα μέσα από τα κείμενα του Αριστοτέλη διακρίνεται η βαρύνουσα σημασία του διαλόγου στη ζωή του ανθρώπου. Στα *Πολιτικά* διατυπώνει την άποψη πως η ικανότητα του λόγου αποτελεί το στοιχείο εκείνο που διακρίνει τον άνθρωπο από τα άλλα ζώα, επισημαίνοντας πως *«η απλή φωνή δεν εκφράζει, παρά μόνο τη λύπη και την ευχαρίστηση, γι’ αυτό υπάρχει σε όλα τα ζώα. [...] Τον λόγον όμως ο προορισμός είναι να κάνει φανερό τι είναι ωφέλιμο και τι βλαβερό και, άρα, τι είναι δίκαιο και τι άδικο. Αυτό είναι, πράγματι, που ξεχωρίζει τον άνθρωπο από τα άλλα ζώα»* (Αριστοτέλης, *Πολιτικά* Α 2. 1252b 27 -1253a 38). Συγχρόνως, στην *Ποιητική* του αναφερόμενος στον διάλογο και στον κυρίαρχο ρόλο που απέδωσε σε αυτόν ο Αισχύλος, κάνει λόγο για την ορθότητα της αξιοποίησης του ιαμβικού μέτρου με απόδειξη την καθημερινή χρήση του τελευταίου στις απλές συζητήσεις μεταξύ των ανθρώπων (Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1449a 4 σελ. 105). Τέλος, στη *Ρητορική* του (Αριστοτέλης, *Ρητορική* Γ 8.1408 32) χαρακτηρίζει τον ίαμβο ως τον ίδιο τον καθημερινό λόγο των Αθηναίων πολιτών.

Αναλογιζόμενοι ταυτόχρονα τη σπουδαιότητα που αποδόθηκε στον ρόλο του θεάτρου ως βασικού μορφοπαιδευτικού μέσου για τον αρχαίο Έλληνα πολίτη και τον στόχο της συμμετοχής του θεατή στα διαδραματιζόμενα «δι’ ελέου και φόβου» ώστε να οδηγηθεί στην «κάθαρση» δια μέσου και της πρόσληψης μηνυμάτων, αξιών και προτύπων συμπεριφοράς (Ιακώβ, 2004: 34) μπορούμε να κάνουμε ένα «δια- χρονικό» άλμα στη σημερινή πραγματικότητα του θεατή. Ο τελευταίος πλήρως εξοικειωμένος με τη νέα “σχέση” πομπού και δέκτη της “ψηφιακής εποχής” και των “κοινωνικών δικτύων” (social media), έχει μάθει από τη μία να δημιουργεί και από την άλλη να προσλαμβάνει με διαφορετικούς ρυθμούς και νέους τρόπους, καταργώντας τις χωροχρονικές αποστάσεις (Prensky, 2001: 4),

αναμορφώνοντας σε μεγάλο βαθμό την γλωσσική του επικοινωνία και κατ' επέκταση τον ίδιο τον διάλογο. Παράλληλα, αξίες όπως η δημοκρατία, η ισότητα, η ισονομία, η ελευθερία και η ειρήνη αναζητούν νέους εκφραστικούς τρόπους ανάδειξης και επικαιροποίησης της «διαχρονικότητας» και της «παγκοσμιοτήτάς» τους. Το θέατρο ως κύριος φορέας των συγκεκριμένων αξιών, αλλά και ως ευαίσθητος δείκτης της πραγματικότητας έρχεται να διαδραματίσει τον μορφοπαιδευτικό του ρόλο ακριβώς μέσα από τη σύλληψη και μορφοποίηση αυτών των αναγκών της σύγχρονης κοινωνίας (Manovich, 2009: 319-331) και την ταυτόχρονη μετάδοση των διαχρονικών αξιών και μηνυμάτων μέσα από τη βιοματική πραγματικότητα, τη σκηνική απεικόνιση και την αμφίδρομη επικοινωνία.

Σε αυτό το πλαίσιο θα είχε ενδιαφέρον να ανατρέξουμε στο Καλλιτεχνικό και Ερευνητικό Πρόγραμμα “*Αρχαίο Δράμα & Ψηφιακή Εποχή_Tragedy 2.0*” που παρουσιάστηκε στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης τον Οκτώβριο του 2018, ως μέρος της Πράξης: “*Καθιέρωση και προβολή διεθνών θεσμών σύγχρονου πολιτισμού στην Αττική*”. Το πρόγραμμα μεταξύ άλλων επεδίωκε να θέσει ερωτήματα κάνοντας συγκρίσεις ανάμεσα στον Χορό της αρχαίας τραγωδίας και την τεχνολογική πολυφωνία, αλλά και μεταξύ των αρχαίων προσωπείων και των avatars¹. Ανάμεσα στις δράσεις του Προγράμματος ήταν και η παράσταση “*Προμηθεΐα*”, μια πολυμεσική διασκευή του μύθου του Προμηθέα στην οποία η φωτιά αντικαθίσταται με την ψηφιακή τεχνολογία². «*Ο Προμηθέας είναι πλέον ελεύθερος και περιπλανιέται. Οι θεοί έχουν πεθάνει. Αφού έδωσε την φωτιά- τεχνολογία στους ανθρώπους, αφού φυλακίστηκε στον βράχο, τους παρατηρεί: με την φωτιά- τεχνολογία επιχειρούν να ζήσουν καλά, να υπερβούν τα όρια, να φτάσουν στο παραπέρα. Νιώθουν παντοδύναμοι. Είναι παίκτες και παίγνια, και το παιχνίδι του κόσμου συνεχίζεται*»³. Η παγκοσμιοτητα των αξιών και μηνυμάτων του μύθου παρέμειναν αναλλοίωτα, ιδωμένα κάτω από ένα σύγχρονο “ψηφιακό πρίσμα”, ώστε να επικοινωνηθούν στους σημερινούς θεατές/αποδέκτες, δίνοντας μια νέα ερμηνεία στη διαλογική έκφραση.

Πριν προχωρήσουμε περαιτέρω στην αναδιαμόρφωση και τον επαναπροσδιορισμό της ίδιας της έννοιας του διαλόγου σήμερα, θα ήταν ίσως χρήσιμο να γίνει μία επιγραμματική αναφορά στη θεατρική επικοινωνία, τη “διαλεκτική του κειμένου” και τη “διαλεκτική της παράστασης” (Γραμματάς, 2017: 61-69), ώστε να είναι πιο ξεκάθαρος ο βαθμός στον οποίο αυτή τελικά επηρεάζεται από τα σύγχρονα δεδομένα της ραγδαίας εξέλιξης των τεχνολογιών και των ψηφιακών επιτευγμάτων, χωρίς να αλλοιώνεται ή να παραμερίζεται η μετάδοση και η πρόσληψη των αξιών και των εκάστοτε μηνυμάτων. Θα είναι σημαντικό δηλαδή να ιδωθεί η λειτουργία της θεατρικής επικοινωνίας κάτω από το πρίσμα των τριών σχέσεων επικοινωνίας που δημιουργούνται: α. μεταξύ δραματικού συγγραφέα και κειμένου που απευθύνεται σε έναν θεατή, β. μεταξύ σκηνοθέτη και συγγραφέα και γ. μεταξύ ηθοποιού και θεατή. Βλέπουμε κατ' αυτόν τον τρόπο πως “ο διάλογος” (Wells, 1970: 25) που αναπτύσσεται όχι μόνο είναι πολυδιάστατος, αλλά εξαρτάται άμεσα από τις προσλαμβάνουσες του εκάστοτε πομπού και δέκτη, οι οποίες διαμορφώνονται και επηρεάζονται από την εποχή και τις ιδιαίτερες κάθε φορά συνθήκες αυτής. Ακόμα κι αν το μήνυμα έχει διαχρονικό ή παγκόσμιο χαρακτήρα, όπως συμβαίνει με τα κείμενα της αρχαιοελληνικής δραματουργίας, ο τρόπος που αυτό θα

¹. Περισσότερα για τα avatars βλ. Davis, A., et al. (2009). Avatars, People, and Virtual Worlds: Foundations for Research in Metaverses. *Information Systems and Quantitative Analysis Faculty Publications*, 25. <https://digitalcommons.unomaha.edu/isqafacpub/25>. Fribourg, R., et al. (2020). Avatar and Sense of Embodiment: Studying the Relative Preference Between Appearance, Control and Point of View. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics, Institute of Electrical and Electronics Engineers*, 26(5), 2062-2072.

². Τσιριγωτάκη, Ε. (2018). *Tragedy 2.0: Αρχαίο Δράμα και Ψηφιακή Εποχή* στο ΙΜΚ. <https://www.ertnews.gr/eidiseis/politismos/tragedy-2-0-archaio-drama-kai-psifiaki-epochi-sto-imk/> Κρύου, Μ. (2018). Το Αρχαίο Δράμα μεταφέρεται στην ψηφιακή εποχή. https://www.athinorama.gr/theatre/2530796/to_archaio_drama_metaferetai_stin_psifiaki_epochi/

³. Απόσπασμα από το Δελτίο Τύπου του Ίδρυματος Μιχάλης Κακογιάννης για την προώθηση της συγκεκριμένης δράσης.

επεξεργαστεί, θα μεταδοθεί και στη συνέχεια θα προσληφθεί αποτελεί μια διαδικασία εξελίξιμη, διαρκώς μεταβαλλόμενη και ανοιχτή σε νέες προοπτικές και δεδομένα.

Ακόμα πιο κατανοητή μπορεί να γίνει η συγκεκριμένη διαπίστωση αν αναλογιστούμε την επιρροή που ασκούν οι νέες δυνατότητες των ψηφιακών μέσων στο διάλογο μεταξύ δρώντων προσώπων, σκηνοθέτη και ηθοποιού, αλλά και ηθοποιών και θεατών (Chapple & Kattenbelt, 2006: 12-15). Στον ελλαδικό χώρο, οι συνθήκες που διαμορφώθηκαν και εξακολουθούν να διαμορφώνονται εξαιτίας της πανδημίας του νέου κορωνοϊού SarsCov-2 έφεραν ίσως με πιο ταχείς ρυθμούς κάποιες αλλαγές που ενδεχομένως θα συντελούνταν αργά ή γρήγορα στον χώρο του θεάτρου (Timplalexι, 2020: 43-54). Θεατρικά έργα που είχαν προγραμματισθεί να παρασταθούν κατά τα προηγούμενα δύο έτη “έφθασαν” στο κοινό διαδικτυακά, μέσω ζωντανής αναμετάδοσης “live streaming”, ενώ άλλα σχεδιάστηκαν εν μέσω της πανδημίας με αυτόν τον σκοπό και κάτω από τη συγκεκριμένη συνθήκη⁴. Σε κάθε περίπτωση και ανάλογα με τα τεχνολογικά μέσα που αξιοποιήθηκαν θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για αποτελέσματα που άλλοτε θύμιζαν κινηματογράφιση και άλλοτε απλή αναμετάδοση μίας βιντεοσκοπήσης, καθένα με τα δικά του διακριτά χαρακτηριστικά (Dunne, 2021) που ξεπερνούν τα όρια της παρούσας μελέτης. Ωστόσο, αυτό που είναι σημαντικό να σημειωθεί είναι πως το κοινό φάνηκε γρήγορα να εξοικειώνεται με αυτόν τον τρόπο προβολής των θεατρικών έργων και μετάδοσης των αξιών και μηνυμάτων τους. Άλλωστε ο λόγος του διαδικτύου και η εξ αποστάσεως επικοινωνία αποτελούν μια αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα (Πατσαλίδης, 2020), η οποία εν πολλοίς επηρεάζει τον τρόπο που δέχονται, προσλαμβάνουν, επεξεργάζονται και μεταδίδουν μηνύματα οι άνθρωποι παγκοσμίως και κατ’ επέκταση την απόδοση νοήματος στις παγκόσμιες και διαχρονικές αξίες που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Παρόλα αυτά αν και το σκηνικά προβαλλόμενο μήνυμα μπορεί μέσω του διαδικτύου να καταλύσει τις αποστάσεις και να φτάσει στον πιο απομακρυσμένο γεωγραφικά θεατή, είμαστε σε θέση σε μία τέτοια περίπτωση να κάνουμε λόγο για αμφίδρομη θεατρική επικοινωνία και ύπαρξη ουσιαστικού διαλόγου;

Η επιρροή τη σύγχρονης προηγμένης τεχνολογίας φαίνεται να μην περιορίζεται στη μετάδοση και την πρόσληψη των εκάστοτε μηνυμάτων που φέρει η λειτουργία του διαλόγου, αλλά πλέον είναι σε θέση να ασκηθεί και στη διαδικασία παραγωγής τους. Εκατό χρόνια μετά την πρώτη διατύπωση της λέξης “ρομπότ” από τον Τσέχο συγγραφέα Κάρελ Τσάπεκ στο έργο του “*Rossum’s Universal Robots*” (Roberts, 2006: 168· Christoforou & Muller, 2016: 237-238), ο ομοεθνής του θεατρικός συγγραφέας Ντέιβιντ Κόστακ εποπτεύει το πρώτο θεατρικό έργο που γράφεται από Τεχνητή Νοημοσύνη, με τίτλο «AI: When a Robot Writes a Play» το οποίο κάνει πρεμιέρα στις 26 Φεβρουαρίου του 2021⁵. Στο συγκεκριμένο έργο περιγράφεται η ιστορία ενός ρομπότ που βγαίνει στον κόσμο για να μάθει σχετικά με την κοινωνία, τα ανθρώπινα συναισθήματα και τον θάνατο. Το κείμενο δημιουργήθηκε από το σύστημα τεχνητής νοημοσύνης GPT-2⁶ που ανέπτυξε η εταιρεία OpenAi⁷ του Elon Musk. Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι ότι για τη συγγραφή του συγκεκριμένου έργου αξιοποιήθηκε ένας τεράστιος όγκος δεδομένων από το διαδίκτυο, ο οποίος περιλάμβανε μεταξύ άλλων θεατρικά κείμενα παγκόσμιου ρεπερτορίου, τις αξίες και τα μηνύματα που περιείχονταν σε αυτά, αλλά και απλούς

⁴. Ενδεικτικά μπορούμε να κάνουμε μία αναφορά στην πρώτη παράσταση της Ερευνητικής Σκηνης του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας, την «Μήδεια» του Ευριπίδη (Medea’s Song) σε σκηνοθεσία Μάρθας Φριτζήλα, με έναρξη παραστάσεων 10 Ιανουαρίου 2021, η οποία σχεδιάστηκε για να πραγματοποιηθεί αποκλειστικά livestreaming. <https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/Medea>

⁵. Η επίσημη ιστοσελίδα του προγράμματος βρίσκεται στον παρακάτω ιστότοπο: <https://theatre.com/>

⁶. Περισσότερα σχετικά με το “γλωσσικό μοντέλο” GPT-2: Radford, A., Wu, J., Child, R., Luan, D., Amodei, D., & Sutskever, I. (2019). Language models are unsupervised multitask learners. *OpenAI blog*, 1(8), 9. https://cdn.openai.com/better-language-models/language_models_are_unsupervised_multitask_arners.pdf. Johnson, K. (2019). OpenAI releases curtailed version of GPT-2 language model. *Venture Beat*, August 20, 2019 <https://venturebeat.com/2019/08/20/openai-releases-curtailed-version-of-gpt-2-language-model/>

⁷. Η επίσημη ιστοσελίδα της εταιρείας βρίσκεται στον παρακάτω ιστότοπο: <https://openai.com/>

διαλόγους μεταξύ καθημερινών ανθρώπων που αναπτύχθηκαν σε πλατφόρμες κοινωνικών δικτύων (Davis, 2021).

Όλη η δομή του θεατρικού κειμένου βασίστηκε στην έννοια του διαλόγου, καθώς δόθηκαν αρχικά δύο διαλογικές φράσεις στο σύστημα, το οποίο κλήθηκε μέσω αλγορίθμου να τις εμπλουτίσει. Κατά τη διάρκεια της δημιουργίας του έργου παρατηρήθηκε σε πολλά σημεία η απουσία λογικής πλοκής, ενώ ο αλγόριθμος φάνηκε κάποιες φορές να αδυνατεί να πραγματοποιήσει διάκριση τη μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, αλλά και μεταξύ του ανθρώπου και του ρομπότ (Rosa et al., 2021: 60). Αυτό συνέβη διότι τα προγράμματα τεχνητής νοημοσύνης, αν και προηγμένα στον μέγιστο την παρούσα στιγμή βαθμό, μέσα στις πολυάριθμες, ποικίλες και εντυπωσιακές δυνατότητές τους, αδυνατούν ακόμα και σήμερα να κατανοήσουν το πραγματικό νόημα των λέξεων και των προτάσεων (Sakaguchi, Le Bras, Bhagavatula & Choi, 2020: 8738-8739). Μπορούν να διακρίνουν σύμβολα, με αυτά να κατασκευάζουν ομάδες συμβόλων που είναι αναγνωρίσιμες (λέξεις) και έχουν “παρατηρήσει” ότι συχνά χρησιμοποιούνται, αλλά δεν είναι σε θέση να προσδώσουν νόημα σε αυτές (Hao, 2021). Και ίσως εδώ θα ήταν χρήσιμο να ανατρέξουμε και πάλι στον Αριστοτέλη και στα ειδοποιά αυτά χαρακτηριστικά του διακρίνουν τον άνθρωπο ως ον κοινωνικό, μεταξύ των οποίων είναι η ικανότητά όχι της παραγωγής ήχων, αλλά της πρόσδοσης νοήματος σε αυτούς, «του προσδιορισμού του ωφέλιμου και του βλαβερού, του δίκαιου και του άδικου, του καλού και του κακού» (Αριστοτέλης, Πολιτικά Α 2. 1252 b27 – 1253a 38).

Ωστόσο, το πρώτο θεατρικό έργο “γραμμένο” από τεχνητή νοημοσύνη, αναπτυγμένο σε οκτώ σκηνές και με δύο πρόσωπα, αποτελεί μια πραγματικότητα καθώς σε αυτήν την πρώτη προσπάθεια η ανθρώπινη παρέμβαση εν τέλει περιορίστηκε σε ένα ποσοστό 8-10% (Rosa et al., 2021: 60-62). Όσο η επιστήμη θα προχωρά και οι δυνατότητες της Τεχνητής Νοημοσύνης θα πληθαίνουν και θα εξελίσσονται, ο αριθμός αυτών των έργων θα αυξηθεί με τη σειρά του, δημιουργώντας μία νέα πραγματικότητα και για την πρώτη από τις σχέσεις της θεατρικής επικοινωνίας που αναφέρθηκαν προηγουμένως, αυτή μεταξύ συγγραφέα και θεατρικού κειμένου που προορίζεται να παρασταθεί σε ορισμένο κοινό. Ακόμα και στο συγκεκριμένο όμως πλαίσιο, η Τεχνητή Νοημοσύνη φαίνεται πως δεν είναι σε θέση να παράξει νέα νοήματα, αλλά λειτουργεί επαναδιατυπώνοντας και αξιοποιώντας ήδη υπάρχουσες φόρμες. Πανανθρώπινες αξίες όπως η ισότητα, η ελευθερία, η δημοκρατία και η ευημερία έχοντας αφόρμηση τα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας έχουν τη δύναμη να παραμένουν διαχρονικά ως κύρια θεματολογία σε δραματικά έργα που είτε μεταδίδονται είτε δημιουργούνται μέσα από τα τεχνολογικά εργαλεία.

Η μετάβαση στο “αλλού” και το “άλλοτε” προϋποθέτει τη γνώση και την κατανόηση του “εδώ” και του “τώρα”. Τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, οι πλατφόρμες εξ αποστάσεως επικοινωνίας και η διαρκής εξέλιξη των δυνατοτήτων των τεχνολογιών και των ψηφιακών μέσων δημιουργούν μια νέα πραγματικότητα, ένα νέο “εδώ” και ένα νέο “τώρα” που αναπόδραστα αλλάζει και αναδιαμορφώνει τον ίδιο τον διάλογο, αλλά και την έννοια της επικοινωνίας σε ένα γενικότερο πλαίσιο (Γραμματάς, 2015: 624-627). Με τη σειρά τους οι αξίες του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού αν και αναζητούν νέες διόδους για την μετάδοση και την πρόληψή τους μέσω των ιδιαίτερων επικοινωνιακών σχημάτων που αναφέρθηκαν διατηρούν την παγκοσμιότητά τους και διευκολύνουν στο ιδιάζον άλμα προς το “αλλού” και το “άλλοτε”.

Τα συγκεκριμένα δεδομένα και οι προβληματισμοί, όπως αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, καθιστούν απαραίτητη την υποτυπώδη έστω αναφορά στο «Cyber Drama» (Murray, 1997), μια μορφή δράματος που δεν έχει ολοκληρώσει την ανάπτυξή του και που όσο τα τεχνολογικά μέσα και εργαλεία προσφέρουν νέες δυνατότητες προβολής, δράσης και αλληλεπίδρασης θα συνεχίσει με τη σειρά του να εξελίσσεται. Πρόκειται ουσιαστικά για έναν διαδραστικό τρόπο δημιουργίας, επεξεργασίας, παρουσίας και διαμοιρασμού της θεατρικής

εμπειρίας μέσα από την αξιοποίηση των δυνατοτήτων των ψηφιακών μέσων και των νέων τεχνολογιών. Για την ανάπτυξή του απαιτείται η χρήση του διαδικτύου και των πολυμέσων, καθώς, σύμφωνα με την Murray εστιάζει –εκτός των άλλων- στην παραγωγή ενός θεατρικού έργου μέσω της άντλησης υλικού από το διαδίκτυο, την καταγραφή του σε ψηφιακό βίντεο και τον εμπλουτισμό του με άλλες τεχνικές που παρέχονται από τις ΤΠΕ όπως είναι η μουσική, τα εφέ, τα animation, αλλά ακόμα και η ψηφιακή αφήγηση (Murray, 1997: 271). Κατ’ αυτό τον τρόπο μέσω πολλών και διαφορετικών δυνατοτήτων που παρέχονται από τις ψηφιακές τεχνολογίες και το διαδίκτυο, μπορεί κανείς να δημιουργήσει και να διαμοιράσει μια ολόκληρη παράσταση, ακόμα και χωρίς τη φυσική/σωματική παρουσία ηθοποιών αλλά και με την αντικατάστασή τους από avatars. Η δυναμική των μηνυμάτων όμως και των αξιών που δύναται να μεταδοθούν και να προσληφθούν μέσα από τους συγκεκριμένους τρόπους εξακολουθούν να παραμένει διαχρονική και αναλλοίωτη.

Συνοψίζοντας τους προβληματισμούς και τις επισημάνσεις που προηγήθηκαν, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η σύγχρονη εποχή της ταχείας ανάπτυξης των νέων τεχνολογιών και του διαδικτύου ανανεώνει και αναδιαμορφώνει την τέχνη, την επικοινωνία, την εκπαίδευση, αλλά και την ίδια την κοινωνία σήμερα. Διαχρονικές και παγκόσμιες αξίες, όπως διατυπώθηκαν στον Αρχαίο Ελληνικό Πολιτισμό, βρίσκουν νέους τρόπους ώστε να “μιλήσουν” στο σήμερα. Ο διάλογος, ως κυρίαρχο μέσο επικοινωνίας των ανθρώπων σε οποιαδήποτε μορφή του, αλλάζει επίσης. Το Θέατρο ως απεικόνιση και έκφραση της κοινωνίας δε μένει με τη σειρά του ανεπηρέαστο. Ηθοποιοί από διαφορετικά μέρη σε ολόκληρο τον κόσμο είναι σε θέση να παίξουν μαζί σε πραγματικό χρόνο, ενώ το κοινό μπορεί να δει την performance τους, σαν αυτοί να βρίσκονταν πραγματικά μπροστά του, δίνοντας μια νέα διάσταση στην ανάπτυξη σχέσεων και την κοινωνική δικτύωση που –μεταξύ άλλων- αποτελούν μέρος της ουσίας του θεάτρου. Ωστόσο, ακόμα κι αν οι αλλαγές που συντελούνται είναι μεγάλες, ακόμα κι αν η Τεχνητή Νοημοσύνη έχει επιτύχει τη συγγραφή του πρώτου Θεατρικού της Έργου, η επικαιρότητα, η διαχρονικότητα και η παγκοσμιότητα των αξιών που δημιουργήθηκαν σε συγκεκριμένο ιστορικό χώρο και χρόνο, παραμένουν αναλλοίωτες. Αν και το μέσο έκφρασης και επικοινωνίας αυτών με τους τελικούς αποδέκτες, τους θεατές στη θεατρική αίθουσα, έχει εντελώς διαφοροποιηθεί, εντούτοις η τεχνολογία δεν έχει μπορέσει ακόμα να αντικαταστήσει την ανάγκη του ανθρώπου για ζωντανή, αμφίδρομη επικοινωνία ή να παρέμβει στον πυρήνα του Θεάτρου και της μορφοπαιδευτικής του αποστολής.

Βιβλιογραφία

- Αριστοτέλης. (2006). *Πολιτικά I, II* (Δ. Παπαδής, Μτφρ.). Αθήνα: Ζήτρος.
- Αριστοτέλης. (2006). *Ρητορική* (Δ. Λυπουρλής, Μτφρ.). Αθήνα: Ζήτρος.
- Αριστοτέλης. (2008). *Ποιητική* (Δ. Λυπουρλής, Μτφρ.). Αθήνα: Ζήτρος.
- Chapple, Fr. & Kattenbelt, Ch. (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Christoforou, E. G. & Müller, A. (2016). R.U.R. Revisited: Perspectives and Reflections on Modern Robotics. *International Journal of Social Robotics*, 8, 237-246.
- Γραμματάς, Θ. (2017). *Θεατρική Αγωγή και Παιδεία*. Αθήνα: Διάδραση.
- (2015). *Το Θέατρο ως Πολιτισμικό Φαινόμενο*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- (2011). *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*. Αθήνα: Εξάντας.
- Davis, C. (2021). AI: When a robot writes a play review – an eerie glimpse of the future. *The Times*, Monday March 01, 2021. Retrieved January 10, 2022, from: <https://www.thetimes.co.uk/article/ai-when-a-robot-writes-a-play-review-an-eerie-glimpse-of-the-future->

- 09b0ff509?fbclid=IwAR3AwfRethTRcJR7wmWqIdEjRL8u4ida7nqB1kUgQQODnSj9AmodMH78Gg
- Davis, A., Murphy, J. D., Owens, D., Khazanchi, D. & Zigurs, I. (2009). Avatars, People, and Virtual Worlds: Foundations for Research in Metaverses. *Information Systems and Quantitative Analysis Faculty Publications*, 25. Retrieved January 10, 2022, from: <https://digitalcommons.unomaha.edu/isqfacpub/25>
- Dunne- Howrie, J. (2021). Internet theatre and the historical consciousness of the Covid-19 era. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. DOI: 10.1080/14794713.2021.2005331
- Fribourg, R., Argelaguet Sanz, F., Lécuyer, A., Hoyet, L. (2020). Avatar and Sense of Embodiment: Studying the Relative Preference Between Appearance, Control and Point of View. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics, Institute of Electrical and Electronics Engineers*, 26 (5), 2062-2072. Retrieved January 10, 2022, from: <https://hal.inria.fr/hal-02868067/document>
- Ιακώβ, Δ. Ι. (2004). *Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*, Αθήνα: Στιγμή.
- Johnson, K. (2019). OpenAI releases curtailed version of GPT-2 language model. *Venture Beat*, August 20, 2019. Retrieved January 10, 2022, from: <https://venturebeat.com/2019/08/20/openai-releases-curtailed-version-of-gpt-2-language-model/>
- Hao, K. (2021). AI still hasn't the common sense to understand human language. *MIT Technology Review*, January 31, 2021. Retrieved January 10, 2022 from: <https://www.technologyreview.com/2020/01/31/304844/ai-common-sense-reads-human-language-ai2/>
- Manovich, L. (2009). The Practice of everyday (media) life: From mass consumption to mass cultural production?. *Critical Inquiry*, 35 (2), 319-331.
- Murray, H. J. (1997). *Hamlet on the Holodeck: The future of narrative in cyberspace*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.
- Πατσαλίδης, Σ. (2020). Οι πραγματικότητες του 21^{ου} αιώνα: όλα από την αρχή. *Χάρτης*, 20. Ανάκτηση 10 Ιανουαρίου 2022, από: <https://www.hartismag.gr/hartis-20/theatro/oi-pragmatikothtes-toy-21oy-aiwna-ola-apo-thn-arxh>
- Prensky, M. (2001). Digital natives, digital immigrants Part I. *Horizon*, 9 (5), 1-6.
- Radford, A., Wu, J., Child, R., Luan, D., Amodei, D., & Sutskever, I. (2019). Language models are unsupervised multitask learners. *OpenAI blog*, 1(8), 9. Ανάκτηση Ιανουαρίου 10, 2022, από: https://cdn.openai.com/better-language-models/language_models_are_unsupervised_multitask_arners.pdf
- Roberts, A. (2006). *The History of Science Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rosa, R., Musil, T., Dušek, O., Jurko, D., Schmidtová, P., Mareček, D., Bojar, O., Kocmi, T., Hrbek, D., Košťák, D., Kinská, M., Nováková, M., Doležal, J., Vosecká, K., Studeník, T. & Žabka, P. (2021). "When a Robot Writes a Play: Automatically Generating a Theatre Play Script." Proceedings of the *ALIFE 2021: The 2021 Conference on Artificial Life*. *ALIFE 2021: The 2021 Conference on Artificial Life*. Online. ASME. Retrieved January 10, 2022, from: https://doi.org/10.1162/isal_a_00372.
- Sakaguchi, K., Le Bras, R., Bhagavatula, C., & Choi, Y. (2020). Winogrande: An adversarial winograd schema challenge at scale. In *Proceedings of the AAAI Conference on Artificial Intelligence*, 34 (05), 8732-8740.
- Timplallexi, E. (2020). Theatre and Performance Go Massively Online During the COVID-19 Pandemic: Implications and Side Effects. *Homo Virtualis*, 3 (2), 43-54.
- Wells, St. (1970). *Literature and Drama*. London: Routledge and Keegan Paul.

Web Sites

<https://www.ertnews.gr/eidiseis/politismos/tragedy-2-0-archaio-drama-kai-psifiaki-epochi-sto-imk/>

https://www.athinorama.gr/theatre/2530796/to_arxaio_drama_metaferetai_stin_psifiaki_epoxi/

<https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/Medea>

<https://theaitre.com/>

<https://openai.com/>

Από το Αρχαίο Δράμα στη Σύγχρονη Παιδεία της Δημοκρατίας και την Ενεργό Πολιτειότητα: Διερευνώντας Διαχρονικές Μεταβάσεις

Παναγιώτα Καρκαλέτση

Υποψήφια Διδάκτωρ, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, ΕΚΠΑ
pkarkaletsi@gmail.com

Αλέξανδρος-Σταμάτιος Αντωνίου

Αναπληρωτής Καθηγητής Ψυχολογίας, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, ΕΚΠΑ
as_antoniou@primedu.uoa.gr

Εισαγωγή

Το αρχαίο δράμα στην αρχαία αθηναϊκή πολιτεία αποτελούσε κοινωνικό θεσμό που προωθούσε τα δημοκρατικά ιδεώδη και τις ανθρωπιστικές αξίες. Αναμφισβήτητα, οι κοινωνικές, ηθικοπλαστικές και εκπαιδευτικές του προεκτάσεις έχουν εμπνεύσει και επηρεάσει την ανθρωπότητα στο σύνολό της σε βασικούς τομείς όπως, μεταξύ άλλων, οι τέχνες και η εκπαίδευση. Στην παγκόσμια θεατρική και λογοτεχνική παραγωγή το αρχαίο δράμα, το οποίο χαρακτηρίζεται για τη διαχρονικότητα και παγκοσμιότητά του, διακρίνεται για την εξής πρωτοτυπία του: ερείδεται στη δύναμη του μύθου και στα θρησκευτικά στοιχεία της εποχής, και ανεξίτητα σε μέσο διαλόγου και δημόσιας διερεύνησης κοινωνικών, πολιτικών και ηθικά αμφιλεγόμενων θεμάτων, δίνοντας ώθηση στην καλλιέργεια κριτικής σκέψης, στοχασμού και ενεργού δράσης, στοιχεία που στη σύγχρονη εποχή αποτελούν τον πυρήνα των εκπαιδευτικών πολιτικών σε διεθνές επίπεδο. Ο Αθηναίος πολίτης ως θεατής του αρχαίου δράματος, ο τραγικός ποιητής ως αγγελιοφόρος της δημοκρατίας και προασπιστής των πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων, και ο σύγχρονος μαθητής/τρια και πολίτης είναι όλοι κοινωνοί της αναγκαιότητας της δράσης και της ενεργού πολιτειότητας, του σεβασμού της δημοκρατίας, της συνείδησης της συλλογικότητας και της ομοθυμίας μπροστά στην πρόκληση της ετερότητας και της πολιτισμικότητας που κλυδωνίζει την παγκόσμια κοινότητά μας.

Αρχαίο Θέατρο

Το αρχαίο θέατρο ως τέχνη και ως θεσμός καθώς και ως συγκερασμός του λόγου, της μουσικής, του χορού και της σκηνικής παράστασης αποτελεί κορυφαία πνευματική δημιουργία της αρχαιότητας, απaráμιλλου πνεύματος και ασύγκριτης τέχνης, καθώς και πρόδρομο του σύγχρονου θεάτρου. Διαμέσου των αιώνων, το θέατρο έχει προδήλως αποδείξει τον παιδευτικό, ψυχαγωγικό και θεραπευτικό του χαρακτήρα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και η De Romilly (1988: 83), το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα συνιστούσε αναπόσπαστο κομμάτι της παιδείας των κατοίκων μιας πόλης, παρέχοντας εμπειρίες ανεκτίμητης μορφοπλαστικής αξίας ως προς τη διαμόρφωση υπεύθυνων προσωπικοτήτων και ελεύθερων συνειδήσεων. Τόσο το αρχαίο όσο και το σύγχρονο δράμα εμποτίζουν σταθερά τον αξιακό κόσμο του παγκόσμιου πολίτη με θεμελιώδεις αρχές, στάσεις και υψηλά ιδεώδη.

Αρχαίο Δράμα και Δημοκρατία

Αναζητώντας την απαρχή της διαδρομής του θεάτρου ανατρέχουμε στην κλασική εποχή της οποίας τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα φαίνεται να έχουν ασκήσει βαθιά επιρροή σε αυτό, με πρόδηλο το θρησκευτικό στοιχείο. Οι παραστάσεις δράματος καθιερώθηκαν ως αναπόσπαστο

μέρος της διονυσιακής λατρείας από την περίοδο του Πεισίστρατου (De Romilly, 1988: 83). Στην Αθήνα της κλασικής εποχής, γνωστή και ως «πρυτανείον τῆς σοφίας» κατά τον Πλάτωνα (Cartledge, 2010: 5), οι γιορτές προς τιμήν του Διόνυσου διαδραμάτιζαν καθοριστικό ρόλο στην εμφάνιση του αρχαίου δράματος. Όπως παρατηρεί και ο Γραμματάς (2015: 255), από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του, το αρχαίο δράμα συνδέεται τόσο με τη θρησκευτική όσο και τη δημόσια ζωή της πόλης, τα ενδιαφέροντα και τους προβληματισμούς των αθηναίων πολιτών, συμβάλλοντας στη συγκρότηση μίας ενιαίας πολιτιστικής ταυτότητας.

Οι δραματικές παραστάσεις αποτελούσαν κοινωνικό θεσμό και οργανώνονταν από την πολιτεία για την πολιτεία λαμβάνοντας τη μορφή ενός παλλαϊκού κοινωνικού φαινομένου (Cartledge, 2010: 3. De Romilly, 1988: 83). Η διδασκαλία του δράματος κατά τη διάρκεια του «Χρυσού Αιώνα» εξέφραζε τον πολιτικό χαρακτήρα της αθηναϊκής πόλης και είχε σπουδαία σημασία για τους θεατές καθώς εξέφραζε το αγωνιστικό πνεύμα της αρχαίας κοινωνίας και, συνάμα, τον πολιτικό χαρακτήρα της δημοκρατικής πόλης των Αθηνών. Το αρχαίο δράμα εξελίχθηκε ταυτόχρονα με τη δημοκρατική οργάνωση της αθηναϊκής πόλης-κράτους ως κορυφαίου πνευματικού και πολιτιστικού κέντρου της αρχαιότητας με άμεση συμμετοχή των πολιτών στην Εκκλησία του Δήμου, όπου επιτρεπόταν η αντιπαράθεση απόψεων και ο διάλογος μέσα σε κλίμα ελευθερίας και ισοτιμίας. Σε αυτό το νοηματικό πλαίσιο, ο Cartledge (2010: 27) επισημαίνει ότι για τον μέσο αρχαίο πολίτη το αρχαίο θέατρο ήταν ένας σπουδαίος τρόπος να μάθει να συμμετέχει ενεργά στην αυτοδιοίκηση μέσω της παρουσίας του σε συνελεύσεις του δήμου και ανοιχτές συζητήσεις μεταξύ ίσων.

Ειδικότερα, αναφορικά με τον ρόλο των πολιτών κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί ότι αυτοί δεν ήταν απλά και μόνο θεατές, αλλά στελέχωναν τον Χορό, χρηματοδοτούσαν τις παραστάσεις, συμμετείχαν στη λήψη απόφασης για την απονομή των βραβείων, και έκριναν στην Εκκλησία του Δήμου την επιτυχημένη ή μη έκβαση των δραματικών αγώνων. Οι δραματικές παραστάσεις ήταν υπόθεση συλλογική με δημοκρατικό και παιδευτικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με τη διαπίστωση της De Romilly (1988: 83) «η τραγωδία παίρνει θέση μέσα στη ζωή της πόλης, ο λαός όλος παρευρίσκεται». Χαρακτηριστικό στοιχείο που αποδεικνύει το δημοκρατικό ήθος και τη φιλοσοφία συμπερίληψης της τότε εποχής είναι το γεγονός ότι οι άποροι πολίτες λάμβαναν τα «θεωρικά», ως χρηματικό βοήθημα, προκειμένου να παρακολουθούν τις παραστάσεις δωρεάν, ενώ οι πιο εύποροι ως χορηγοί αναλάμβαναν τα έξοδα των δραματικών αγώνων. Έτσι, όλοι είχαν τη δυνατότητα να βιώσουν εντός του χώρου του αρχαίου θεάτρου τον διάλογο και τον προβληματισμό, και να επωφεληθούν από τα ηθικοπλαστικά μηνύματα που έβγαιναν από τους στίχους των αρχαίων δραμάτων και από την επί σκηνής δράση. Ως εκ τούτου, οι δραματικοί αγώνες αποτελούσαν, αδιαφιλονίκητα, υπόθεση της αθηναϊκής πόλης-κράτους που «καλούσε» τους πολίτες να γίνουν μέρος των παραστάσεων με οιονδήποτε τρόπο με σκοπό να ενισχυθεί η πολιτική τους παιδεία, η καλλιέργεια του αισθήματος της συλλογικότητας και των δημοκρατικών αξιών τους. Σύμφωνα με τον Γραμματά (2015: 256), τα μηνύματα που λάμβαναν οι θεατές από τις δραματικές παραστάσεις διέθεταν ουσιαστική μορφο-παιδευτική αξία χωρίς όμως να διακρίνονται από έντονο διδακτισμό.

Το δράμα, επομένως, από τη γέννησή του είναι συνυφασμένο με την ανάπτυξη της δημοκρατίας, την οργάνωση της πολιτικής ζωής και την ενεργό δράση των πολιτών, και οδηγήθηκε στην ύψιστη ακμή του εντός της λαμπρής περιόδου της αθηναϊκής δημοκρατίας. Σύμφωνα μάλιστα με τον Πεφάνη (2012: 256) στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού παρατηρείται μια λαμπρή περίοδος κατά την οποία αναδύονται ταυτόχρονα το θέατρο, η φιλοσοφία και η δημοκρατία ως ένας τριπλός πυρήνας σκέψης και βιώματος με κοινή αφετηρία τον αρχαίο μύθο και κοινό παρονομαστή τον διάλογο. Η παράλληλη διαδρομή του τριπτύχου «θέατρο, φιλοσοφία και δημοκρατία» καθιέρωσε το αρχαίο δράμα ως μέσο πολυφωνίας, δράσης και ελεύθερης έκφρασης με τους υποκριτές, τον χορό και τους θεατές να αποτελούν

αναπόσπαστο, ενεργό και καθοριστικό μέρος του δράματος, και τον Αθηναίο πολίτη εν γένει να προσδιορίζεται από την ταυτότητα του δημοκρατικού πολίτη (Cartledge, 2010: 8).

Είδη Αρχαίου Δράματος

Σύμφωνα με το λεξικό του Τριανταφυλλίδη δράμα είναι «το λογοτεχνικό είδος που παρουσιάζεται στο θέατρο α. το ένα από τα τρία είδη της αρχαίας ελληνικής ποίησης (τα άλλα δύο είναι το έπος και η λυρική ποίηση), που προήλθε από τη λατρεία του Διονύσου και που κατά τους κλασικούς χρόνους αναπτύχθηκε σε θεατρικό είδος· περιλαμβάνει την τραγωδία, την κωμωδία και το σατυρικό δράμα καθώς και β. το θεατρικό είδος στο οποίο κυριαρχούν οι έντονες αντιθέσεις και συγκρούσεις, που δε φτάνουν όμως τις ακραίες καταστάσεις της τραγωδίας» (Τριανταφυλλίδης, 1998).

Ο όρος «δράμα» προέρχεται από το ρήμα «δράω-ᾶ», ἤτοι «πράττω» και, ως εκ τούτου, συμπεριλαμβάνει εξορισμού την έννοια της δράσης. Μέσα από τη μελέτη του θησαυρού της αρχαίας ελληνικής γραμματείας καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι το δράμα αποτελούσε παράσταση ενός μύθου που αποδιδόταν από τους υποκριτές ως ζωντανή πραγματικότητα ενώπιον των ενεργών θεατών (De Romilly, 1988. Lesky, 1990). Άλλωστε, σε συνάρτηση με το περιεχόμενο του όρου «ενεργός θεατής», ο Πεφάνης (2012: 257) εύστοχα παρατηρεί ότι «ενεργός ηθοποιός δεν είναι μόνο αυτός που βρίσκεται πάνω στη σκηνή, αλλά και ο απλός θεατής που παίρνει μέρος στα Μεγάλα Διονύσια, και με τον τρόπο αυτόν συμμετέχει όχι μόνο στην εξύμνηση του αθηναϊκού άστεως και των ιδανικών του, αλλά και στην ταυτόχρονη αμφισβήτησή τους, αναπτύσσοντας μια κριτική για τους πολιτικούς θεσμούς και μια φιλοσοφική σκέψη για τη θέση του ανθρώπου μέσα στους θεσμούς αυτούς».

Το σατυρικό δράμα, ή αλλιώς η «παίζουσα τραγωδία», δεν είχε διδακτικό σκοπό αλλά στόχευε πρωτίστως στην καλλιέργεια ενός κλίματος ευθυμίας, καθώς και στην τέρψη των θεατών του αρχαίου θεάτρου (De Romilly, 1988). Η κωμωδία, από την άλλη πλευρά, η οποία εστίαζε θεματικά σε κοινωνικές και πολιτικές παραμέτρους της καθημερινής ζωής, έδινε τη δυνατότητα στους δραματικούς ποιητές να ασκούν κριτική αξιοποιώντας την υπερβολή και το εκστατικό κλίμα ευφορίας που εδημιουργείτο προκειμένου να αφυπνίζουν τους πολίτες προς όφελος της πόλης (De Romilly, 1988).

Τέλος, η τραγωδία αντλούσε έμπνευση και θεματολογία από τους μύθους, οι οποίοι αποτελούσαν το μέσο των τραγικών ποιητών προκειμένου να αναδείξουν και να πραγματευτούν ηθικά, πολιτικά και κοινωνικά θέματα, και να καταστήσουν τους θεατές τόσο κοινωνούς των έντονων προβληματισμών τους όσο και συμμετόχους στη «δύναμη» της δραματικής τέχνης. Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι η αθηναϊκή τραγωδία παρουσιαζόταν επί σκηνής με ενέργειες της ίδιας της πόλης και με αποδέκτη τον Αθηναίο πολίτη, διαπιστώνουμε ότι αυτή ήταν πολιτικό θέατρο όχι μόνο με την απλή αλλά και με την ευρεία έννοια (Cartledge, 2010: 25). Στην τραγωδία εξυμνείται ο ηρωικός άνθρωπος που συγκρούεται με τη Μοίρα, την Ανάγκη και τη Θεία Δικαιοσύνη μέσα από τα περίπλοκα μονοπάτια της ύβρις, της δίκης, τη θεϊκής τιμωρίας και της αποκατάστασης της τάξεως. Σύμφωνα με τη Δερμάτη (2017: 27) η μετάβαση στη δυστυχία, ο προβληματισμός επί των διαδικασιών που οδήγησαν το άτομο στη δυστυχία και η αποκατάσταση της δικαιοσύνης και της ορθής τάξεως των πραγμάτων, συμβάλλουν στη διαπαιδαγώγηση των θεατών ως προς τις θεμελιώδεις αξίες που πρέπει τελικά να διαμορφώνουν τον χαρακτήρα του κάθε πολίτη.

Το αθηναϊκό τραγικό δράμα δεν είχε απλώς ως πολιτικό υπόβαθρο την πόλη των Αθηναίων αλλά αποτελούσε το ίδιο ενεργό συστατικό του πολιτικού προσκηνίου, μείζονος σημασίας μάλιστα, επηρεάζοντας τον συνειδητό και ασυνείδητο κόσμο του Αθηναίου πολίτη (Cartledge, 2010: 3). Ο θεατής συμμετείχε ενεργά στα δράματα μέσα από τη λογική αλλά και το συναίσθημα, βιώνοντας, ατομικά και συλλογικά, το τραγικό μεγαλείο μέσα από τον μύθο, προσεγγίζοντας τη λύτρωση και την ανώτερη, ελεύθερη σκέψη. Η τραγωδία ως θεατρική

παρουσίαση ενός μύθου συνδέεται άρρηκτα με τη δράση, και ο ρόλος της είναι πρωτίστως παιδευτικός βοηθώντας τους θεατές να γνωρίσουν εις βάθος την ανθρώπινη φύση μέσα από την τραγικότητα των ηρώων, τη σύγκρουση με τις ανώτερες δυνάμεις, τον αέναο αγώνα για τις ηθικές αξίες και την ηθική ελευθερία, τα διλήμματα και τα αδιέξοδα, τη λύτρωση, τον εξαντισμό, την εξιλέωση, την αποκατάσταση της κοινωνικής ισορροπίας και της ηθικής τάξεως. «Η τραγωδία, λοιπόν, συνυφασμένη από την αρχή με την ανάπτυξη της δημοκρατίας και της δραστηριότητας των πολιτών, εισβάλλει στην αθηναϊκή ζωή με επίσημη απόφαση της πολιτείας και αποτελεί συμπληρωματικό μέσο παιδείας του Αθηναίου πολίτη»¹.

Κεντρικά πρόσωπα του αρχαίου δράματος είναι τόσο ο Προμηθέας Δεσμώτης όσο και η Αντιγόνη (Lesky, 1990: 402). Ο Προμηθέας αξιοποιεί την εσωτερική του δύναμη και την ελεύθερη κρίση του παρακούοντας τον παντοδύναμο Δία για να εξυπηρετήσει το κοινό καλό και όφελος της ανθρωπότητας. Ο Αισχύλος καυτηρίασε την τυραννία του Δία «και έδειξε το ιδεώδες της αυτοκυρίαρχης πόλης» με τρόπο απαράμιλλο (De Romilly, 1988: 89). Η Αντιγόνη, από την άλλη πλευρά, ενσαρκώνοντας ένα ηθικό ιδεώδες προς το οποίο ταυτίζεται (De Romilly, 1988: 118) υπερασπίζεται με γενναιότητα την ορθότητα της γνώμης της και το δικαίωμα να κρίνει και να πράττει κανείς διαφορετικά, χωρίς να φοβάται να συγκρουστεί με τις επιβολές της απολυταρχικής εξουσίας, που περιορίζουν τη δημοκρατία και καταστέλλουν το δικαίωμα της ελευθερίας στην έκφραση και τη δράση (De Romilly, 1988: 112).

Στις Ικέτιδες του Αισχύλου εντοπίζεται η σύγκρουση ηθικού χρέους και πολιτικής σκοπιμότητας καθώς και η σύγκρουση αυταρχικής και δημοκρατικής άσκησης εξουσίας (Διαμαντάκου, 2015: 59). Κεντρική θέση έχουν, επίσης, οι θεματικές των ατομικών δικαιωμάτων, η σημασία, τα μέσα και τα όρια των κοινωνικών διεκδικήσεων καθώς και ζητήματα τρόπου άσκησης της εξουσίας (Διαμαντάκου, 2015: 59). Στις τραγωδίες Επτά επί Θήβας και Φοίνισσαι οι πολίτες-συμμέτοχοι βιώνουν τις καταστροφικές συνέπειες της διχόνοιας φέρνοντας στο προσκήνιο μια θεμελιώδη ηθική δομή ως τη βάση των ανθρώπινων πράξεων (Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017: 21) ενώ στα αρχαία δράματα Ικέτιδες του Ευριπίδη, Αίας και Οιδίπους επί Κολωνώ του Σοφοκλή οι πολίτες βιώνουν τη διαφορά ανάμεσα στο απολυταρχικό και το δημοκρατικό καθεστώς (Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017: 1).

Στο αρχαίο δράμα το ερώτημα «Τι θα κάνω; - τί δράσω;» είναι η επαναλαμβανόμενη επωδός και στιγμή ύψιστης συνειδητοποίησης τόσο για τον ήρωα όσο, και κατά επέκταση, για τον πολίτη-συμμέτοχο (Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017: 2). Διαχρονικά, οι θεματικές του αρχαίου δράματος απετέλεσαν αντικείμενο φιλοσοφικού και όχι μόνο προβληματισμού και (ανα)στοχασμού, αλλά και μέσο ενεργοποίησης της κρίσης του πολίτη και διαμόρφωσης της ελεύθερης πολιτικής του συνείδησης και ταυτότητας.

Οι Ανθρωπιστικές Αξίες και Ιδέες του Αρχαίου Δράματος στο Συγκείμενο των Σύγχρονων Προκλήσεων

Την τελευταία δεκαετία μπροστά στις σημαντικές και πρωτόγνωρες προκλήσεις που καλείται η διεθνής κοινότητα να αντιμετωπίσει, και μπροστά στη συνθετότητα των πολιτικο-οικονομικών και κοινωνικών φαινομένων, οι έννοιες της δημοκρατίας, της πολιτειότητας, του κράτους δικαίου και της ενεργού συμμετοχής των πολιτών απασχολούν έντονα τους σύγχρονους αναλυτές, ερευνητές και διανοούμενους (European Commission/EACEA/Eurydice, 2016. Ευρωπαϊκή Επιτροπή, 2018. OECD, 2018).

Στον απόηχο των τρομοκρατικών επιθέσεων το 2015, στο Παρίσι και την Κοπεγχάγη, οι Υπουργοί Παιδείας της Ευρωπαϊκής Ένωσης δεσμεύτηκαν με την υπογραφή της Δήλωσης των

¹. http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2336/Istoria-tis-Archaias-Ellinikis-Grammateias_A-B-G-Gymnasiou_html-apli/index2a_1.html

Παρισίων², για κοινή δράση με σκοπό την ενίσχυση του ρόλου της εκπαίδευσης στην προαγωγή της ιδιότητας του πολίτη και των κοινών αξιών της ελευθερίας, της ανοχής και της αποφυγής των διακρίσεων ώστε να τεθούν τα θεμέλια για σύγχρονες κοινωνίες χωρίς αποκλεισμούς (European Commission/EACEA/Eurydice, 2016: 3). Σε διεθνές επίπεδο, είναι ιδιαίτερα αυξημένη η συνειδητοποίηση ότι η εκπαίδευση ως μια δια βίου διαδικασία μπορεί και πρέπει να διαμορφώσει την «παγκόσμια ικανότητα/ global competence» των μαθητών/τριών που θα είναι σε θέση να διερευνούν τοπικά, παγκόσμια και διαπολιτισμικά θέματα, να κατανοούν και να υπερασπίζονται τις διαφορετικές όψεις και απόψεις, να αλληλεπιδρούν και να συνδιαλέγονται με σεβασμό, και τέλος να αναλαμβάνουν ενεργό και υπεύθυνο ρόλο ενώπιον του κοινού στόχου της συλλογικής ευημερίας (OECD, 2018: 4).

Στην παγκόσμια λοιπόν «σκηνή», η εκπαίδευση αξιοποιείται τις τελευταίες δεκαετίες ως μέσο άμυνας ενάντια στην αύξηση της βίας, του ρατσισμού, του εξτρεμισμού, της ξενοφοβίας, των διακρίσεων και κάθε μορφής μισαλλοδοξίας (Συμβούλιο της Ευρώπης, 2010: 3). Ομολογουμένως, η έννοια της δημοκρατίας στην εκπαίδευση εμπεριέχει τη διάσταση της ενεργού συμμετοχής του πληθυσμού στα κοινά, ιδιαίτερα μέσα στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της κοινωνίας των πολιτών. Το Συμβούλιο της Ευρώπης αναπτύσσει στρατηγικές και εργαλεία για την προώθηση της εκμάθησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και της δημοκρατίας. Ο Χάρτης του Συμβουλίου της Ευρώπης για την Παιδεία της Δημοκρατίας και την Εκπαίδευση στα Ανθρώπινα Δικαιώματα αποτελεί σημαντικό σημείο αναφοράς για όλους όσους καταγίνονται με τις πανανθρώπινες αξίες, οι οποίες πηγάζουν από την αρχαιότητα, φωτίζοντας τον τρόπο με τον οποίον τίθενται σε εφαρμογή αυτές οι αξίες και δημιουργώντας ένα εργαλείο για τη διάδοση των καλών πρακτικών και τη βελτίωση των προτύπων εντός και εκτός της Ευρώπης.

Πώς αλήθεια μετουσιώθηκε σε πράξη μέσα στον χρόνο η κλασική παιδεία του αρχαίου δράματος, όπως αυτή παρεχόταν στους πολίτες της αρχαίας αθηναϊκής πόλης-κράτους μέσα από τον θεσμό των δραματικών αγώνων; Στο άκρως απαιτητικό συγκείμενο της σύγχρονης εποχής, διαφαίνεται η άμεση διασύνδεση με τη σύγχρονη Παιδεία της Δημοκρατίας, η οποία περιλαμβάνει την εκπαίδευση, επιμόρφωση, ευαισθητοποίηση, ενημέρωση καθώς και όλες εκείνες τις πρακτικές και δραστηριότητες που αποσκοπούν στην ενδυνάμωση των ατόμων ώστε να είναι σε θέση να ασκούν και να υπερασπίζονται τα δημοκρατικά τους δικαιώματα και υποχρεώσεις στην κοινωνία. Έτσι, αποκτούν τις απαραίτητες γνώσεις και δεξιότητες και αναπτύσσουν στάσεις και συμπεριφορές που τα βοηθούν να εκτιμούν τη διαφορετικότητα και να διαδραματίζουν ενεργό ρόλο στη δημοκρατική ζωή με στόχο την προώθηση και την προστασία της δημοκρατίας και του κράτους δικαίου (Συμβούλιο της Ευρώπης, 2010: 5 & 6).

Συνεπώς, η Παιδεία της Δημοκρατίας προδήλως φαίνεται να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ενεργό πολιτεϊότητα. Ο Αριστοτέλης στα Πολιτικά κατέληξε να ορίσει τον αρχαίο Έλληνα πολίτη ως το πρόσωπο το οποίο, εφόσον πληρούσε τις αντίστοιχες προϋποθέσεις του φύλου (άντρας), της ηλικίας (ενήλικος) και της κοινωνικής θέσης (ελεύθερος, γνήσιος απόγονος πολιτών), είχε ενεργό συμμετοχή στη λήψη δημοσίων αποφάσεων (μεταξύ των οποίων και στην έκδοση δικαστικών αποφάσεων) και σε δημόσια αξιώματα (Cartledge, 2010: 22). Ειδικότερα, στα Πολιτικά ο Αριστοτέλης χαρακτηριστικά αναφέρει «πολίτης δ' ἄπλῶς οὐδενὶ τῶν ἄλλων ὀρίζεται μᾶλλον ἢ τῷ μετέχειν κρίσεως καὶ ἀρχῆς»³. Στη δυτική πολιτική σκέψη, ο όρος της «πολιτεϊότητας», δηλαδή η ιδιότητα του να είναι κανείς πολίτης, είναι συνυφασμένος με έννοιες που ανάγονται απευθείας στην αρχαιότητα, όπως η δημοκρατία, τα δικαιώματα, οι αξίες, το κοινό όφελος και η δράση. Στον Αριστοτέλη, μάλιστα, απαντώνται αναφορές στα

². <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/ebbab0bb-ef2f-11e5-8529-01aa75ed71a1/language-en>

³. Αριστοτέλης, Πολιτικά Γ1, 1275a 22-23 (https://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/corpora/anthology/content.html?m=1&t=42)

χαρακτηριστικά του πολίτη, με ιδιαίτερη έμφαση στη συμμετοχή του ατόμου-πολίτη στα κοινά προκειμένου αυτός να μην καταστεί «αχρείος» πολίτης (Cartledge, 2010: 22).

Στη σφαίρα της μεταμοντέρνας εκπαιδευτικής πραγματικότητας, η εκπαίδευση για την ιδιότητα του πολίτη αποτελεί θεματικό πεδίο που έχει στόχο να προάγει την αρμονική συνύπαρξη και να προωθήσει την αμοιβαία επωφελή ανάπτυξη των ατόμων και των κοινωνιών στις οποίες ζουν. Στις δημοκρατικές κοινωνίες, η εκπαίδευση για την ιδιότητα του πολίτη υποστηρίζει τους μαθητές προκειμένου να γίνουν ενεργά, ενημερωμένα και υπεύθυνα άτομα, πρόθυμα και ικανά να αναλάβουν τόσο τις δικές τους ευθύνες όσο και αυτές που τους αναλογούν στο πλαίσιο των κοινωνιών στις οποίες ζουν σε εθνικό, ευρωπαϊκό και διεθνές επίπεδο (Ευρωπαϊκή Επιτροπή, 2018). Στόχος, επομένως, είναι η ολόπλευρη καλλιέργεια και διάπλαση ενός πολίτη με ελεύθερη βούληση και αυτόνομη σκέψη, ο οποίος με εφόδια την αναπτυγμένη κριτική του ικανότητα και την ενισχυμένη συλλογική του συνείδηση, επιδεικνύει στην καθημερινότητά του υπεύθυνη και ώριμη συμπεριφορά, αναλαμβάνοντας πρωτοβουλίες, σεβόμενος την αξία του συνανθρώπου του και προασπίζόμενος ενεργά τη δημοκρατία.

Εκπαίδευση, Θέατρο, Δημοκρατία & Πολιτειότητα στον 21^ο αιώνα

Όραμα της σύγχρονης Ευρώπης αποτελεί η διάπλαση πολιτών που ενδιαφέρονται και επιθυμούν να έχουν ενεργό συμμετοχή και δραστηριότητα εντός του στενότερου αλλά και ευρύτερου πεδίου δράσης της. Βασικό, άλλωστε, κοινό χαρακτηριστικό στοιχείο των αναλυτικών προγραμμάτων των ευρωπαϊκών εκπαιδευτικών συστημάτων αποτελεί η καλλιέργεια «ενεργών πολιτών» εμπορούμενων με ανθρωπιστικές αξίες προκειμένου να ανταποκρίνονται επιτυχώς στις απαιτήσεις του παρόντος με ευαισθησία, ανθρωπισμό, ανεκτικότητα και κοινωνική συνείδηση, ισορροπώντας με επιτυχία την ατομικότητα με τη συλλογικότητα. Σε επίπεδο, συνεπώς, ευρωπαϊκής και διεθνούς εκπαιδευτικής πολιτικής, οι τελευταίες τάσεις εστιάζουν σε τέσσερις θεμελιώδεις άξονες ικανοτήτων που πρέπει να αποκτήσουν οι σημερινοί/ές μαθητές/τριες και πολίτες του αύριο, δηλαδή η αποτελεσματική και εποικοδομητική αλληλεπίδραση, η κριτική σκέψη καθώς και η δράση με κοινωνικά υπεύθυνο αλλά και δημοκρατικό τρόπο (Ευρωπαϊκή Επιτροπή, 2018: 6).

Οι αξίες και οι θεμελιώδεις έννοιες που πηγάζουν από το αρχαίο δράμα πορεύονται παράλληλα με την παιδεία και τη δημοκρατία, και εμπεδώνονται στο πλαίσιο των σχολικών αιθουσών εμπειρικά και βιωματικά. Αυτό επιτυγχάνεται τόσο μέσα από τη διδασκαλία ειδικών μαθημάτων όπως η μουσική, η θεατρική αγωγή και το θεατρικό παιχνίδι, η πολιτική παιδεία, όσο και μέσα από τη διαθεματική προσέγγιση των επιστημονικών πεδίων, τη συνεργατική μέθοδο, την ενεργητική και βιωματική μάθηση, τις ερευνητικές εργασίες, τα ευρωπαϊκά και διεθνή προγράμματα, και τις αρμονικές και ανθρώπινες σχέσεις που αναπτύσσονται στο σχολικό περιβάλλον. Καθοριστικό ρόλο διαδραματίζουν και οι σχολικές δημοκρατικές διαδικασίες που ενθαρρύνουν την υπεύθυνη, πηγαία, άμεση και ενεργό συμμετοχή των μαθητών/τριών τόσο κατά τη διαδικασία της μάθησης όσο και στην ίδια την κοινωνία με παράλληλη διαμόρφωση της συλλογικής και ατομικής ευθύνης αποσκοπώντας στη διασφάλιση της ευημερίας και της ειρηνικής συνύπαρξης εντός της εθνικής αλλά και υπερεθνικής κοινότητάς τους.

Το κύτταρο του σχολείου θεωρείται το πλέον κατάλληλο να διαμορφώσει μια κουλτούρα με ανθρωποκεντρικό προσανατολισμό που βασίζεται στις κλασικές αρχές της ισότητας και του σεβασμού, της συνευθύνης και της ατομικής ευθύνης, της δημοκρατικής συμμετοχής και συλλογικής συνείδησης. Σε ένα τέτοιο σχολείο, ο σύγχρονος μαθητής ως ένας υπεύθυνος σκεπτόμενος πολίτης αισθάνεται τα «όρια» των δικαιωμάτων και των υποχρεώσεών του, σέβεται την πολυφωνία, αποδέχεται το διαφορετικό, αναστοχάζεται γόνιμα σχετικά με το αμφιλεγόμενο, στηλιτεύει το αυθαίρετο και μετέχει στα κοινά βάσει του αναπτυγμένου

αξιακού του κώδικα, χαρακτηριστικά που συνθέτουν το σύγχρονο μα ταυτόχρονα και κλασικό δημοκρατικό ιδεώδες και την ενεργό πολιτειότητα.

Κατά αυτόν τον τρόπο, στο πλαίσιο της παγκόσμιας κοινωνίας μας, ο ρόλος του σύγχρονου μαθητή-πολίτη συνδέεται άρρηκτα με τα ανθρώπινα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις, με την αποδοχή της διαφορετικότητας, τη συνεργασία, τη συμμετοχή και την ενεργό δράση.

Επίλογος

Η διαχρονικότητα του αρχαίου δράματος αποτελεί μια αφετηριακή αξία καθολικής αποδοχής στο πλαίσιο του σύγχρονου στοχασμού και φιλοσοφίας. Ο Γραμματάς (2015: 253) διαπιστώνει ότι «το αρχαιοελληνικό δράμα, 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.)».

Ο ακόλουθος παραλληλισμός αποτυπώνει εύστοχα τη σχέση αλληλεπίδρασης του παρελθόντος με το παρόν: Όπως η τραγωδία γεννιέται, όταν αρχίζει κανείς να κοιτά τον μύθο με τα μάτια του πολίτη (Nestle όπ. αναφ. στους Vernant και Vidal-Naquet, 1988: 28), έτσι και η σύγχρονη Παιδεία της Δημοκρατίας εμπνέεται, διαμορφώνεται, εμπλουτίζεται και καθιερώνεται στο αξιακό μας σύστημα όταν αρχίζει να την κοιτά κανείς μέσα από τον φακό του αρχαίου δράματος. Η διαδρομή από το αρχαίο και κλασικό, στο σύγχρονο και μεταμοντέρνο δεν αποτελεί εύκολο εγχείρημα. Αναγνωρίζεται, εν τούτοις, ως εγχείρημα θεμελιώδους σημασίας για την στέρεα οικοδόμηση μιας κοινωνίας με συνοχή που σέβεται τον διαπολιτισμικό διάλογο και αξιοποιεί τη διαφορετικότητα και την ισότητα έχοντας ως γνώμονα το κοινό καλό των ενεργών πολιτών του σήμερα και του αύριο (Συμβούλιο της Ευρώπης, 2010: 10).

Το δράμα, ως κορυφαίο δείγμα του αρχαιοελληνικού πνεύματος, αποτελεί μια σύνθετη θεατρική-ποιητική δημιουργία που απετέλεσε την ύψιστη πνευματική έκφραση της κλασικής εποχής και των κλασικών χρόνων. Η επιρροή του στον δυτικό πολιτισμό θεωρείται βαθιά δεδομένου ότι αγγίζει με την παιδευτική και μορφοπλαστική του δύναμη το πρόσωπο, μετασηματίζοντάς το σε ον ηθικό, δημοκρατικό, διορατικό, υπεύθυνο, ενεργό και ελεύθερο. Η αξία της αρχαίας πόλης για τη ζωή του πολίτη του χτες και του σήμερα αποκρυσταλλώνεται τόσο μεστά στην Αντιγόνη του Σοφοκλή «τούτο γινώσκων ὅτι ἤδ' ἔστιν ἡ σφύζουσα καὶ ταύτης ἔπι πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα»⁴.

Βιβλιογραφία

Γραμματάς, Θ. (2015). Η πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στην εποχή της ύστερης νεοτερικότητας. Από τον “πολίτη-θεατή” της “πόλης-κράτους”, στον “θεατή-καταναλωτή” της “παγκοσμιοποιημένης κοσμόπολης”. Στο Κ. Κυριακός (Επιμ.). *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και η Πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (26-29 Μαΐου 2011)* (σσ. 253-266). Πάτρα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.

Cartledge, P. (2010). Θεατρικά έργα με βάθος: Το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας. Στο P. E. Easterling, (Επιμ.). *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική*

⁴ Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στίχοι 188-190 (https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=6&text_id=154)

- Τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ* (Λ. Ρόζη, και Κ. Βαλάκας, Μτφρ.-Επιμ.) (σ. 3-52). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Δερμάτη, Α. (2017). Η αριστοτελική σκέψη για το θέατρο και τον χορό: Σύνδεση με το σήμερα. *Conatus*, 2 (1), 21-34.
- Διαμαντάκου, Αικ. (2015). Ενότητα 4: Το θέατρο της Αρχαιότητας Α': Αισχύλος (68Θ200). Ικέτιδες: Ο χορός στο προσκήνιο. Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ.
- De Romilly, J. (1986). *Αρχαία ελληνική τραγωδία* (2^η έκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- (1988). *Αρχαία ελληνική γραμματολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- European Commission/EACEA/Eurydice (2016). *Promoting citizenship and the common values of freedom, tolerance and non-discrimination through education: overview of education policy developments in Europe following the Paris Declaration of 17 March 2015*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. Ανακτήθηκε από: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/ebbab0bb-ef2f-11e5-8529-01aa75ed71a1/language-en>
- Ευρωπαϊκή Επιτροπή (2018). *Ευρυδίκη-Σύντομη επισκόπηση Εκπαίδευση για την Ιδιότητα του Πολίτη στο Σχολείο στην Ευρώπη, 2017*. Βρυξέλλες: Εκτελεστικός Οργανισμός Εκπαίδευσης, Οπτικοακουστικών Μέσων και Πολιτισμού.
- Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων (2017). Αρχαίο Θέατρο και Δημοκρατία. Υλικό που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος «Δημοκρατία και Εκπαίδευση» του Ιδρύματος της Βουλής των Ελλήνων. Ανακτήθηκε από: <https://www.openbook.gr/arxaiο-theatro-kai-dimokratia/>
- Lesky, A. (1990). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη.
- OECD (2018). *Preparing our youth for an inclusive and sustainable world. The OECD PISA global competence framework*. Paris: Directorate for Education and Skills. Ανακτήθηκε από: <https://www.oecd.org/education/Global-competency-for-an-inclusive-world.pdf>
- Πεφάνης, Γ. (2012). Φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην Αττική τραγωδία. *ΛΟΓΕΙΟΝ: Περιοδικό για το Αρχαίο Θέατρο*, 2, 256-282.
- Συμβούλιο της Ευρώπης (2010). *Χάρτης του Συμβουλίου της Ευρώπης για την Παιδεία της Δημοκρατίας και την Εκπαίδευση στα Ανθρώπινα Δικαιώματα*. Στρασβούργο: Τμήμα Εκπαίδευσης-Συμβούλιο της Ευρώπης. Ανακτήθηκε από <https://rm.coe.int/1680487828>
- Τριανταφυλλίδης, Μ. (1998). *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη.
- Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P. (1988). *Μύθος και τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. Τόμ. Α'. (Στ. Γεωργούδη, Μτφρ.). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

ΕΝΟΤΗΤΑ 6- Σκηνοθεσία-Σκηνική Μεταγραφή/ Directors' & Stage Re-readings

Η *Λυσιστράτη* σε σκηνοθεσία Οδυσσέα Παπασπηλιόπουλου από το Εθνικό Θέατρο το καλοκαίρι του 2020. Ένα θεατρικό πεδίο σε αναβρασμό.

Μιχαέλα Αντωνίου

Δρ. ΕΔΠΠ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
michanton@theatre.uoa.gr

Στο διάλειμμα μεταξύ των δύο επώδυνων εγκλεισμών –Μάρτιος-Μάιος 2020 και Νοέμβριος 2020-Μάιος 2021–, οπότε και τα θέατρα παρέμειναν κλειστά, η *Λυσιστράτη* σε σκηνοθεσία Οδυσσέα Παπασπηλιόπουλου, που παρουσιάστηκε το καλοκαίρι του 2020 από το Εθνικό Θέατρο στο Φεστιβάλ της Επιδαύρου, ήταν η μία από τις δύο παραγωγές του Εθνικού και η μία από τις μόλις τρεις παραστάσεις/παραγωγές που παρουσιάστηκαν εκείνη τη χρονιά στο Φεστιβάλ. Δεν θα αναπτύξουμε εδώ τις οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές παραμέτρους που συνεπάγονται του παραπάνω γεγονότος (Antoniou, in press), όμως θα επισημάνουμε ότι η συγκεκριμένη περίοδος, αμέσως μετά τον πρώτο εγκλεισμό εξαιτίας της πανδημίας του COVID-19, ήταν συναισθηματικά αλλά και κοινωνικά φορτισμένη και ότι αυτή η έντονη και διάχυτη φόρτιση επηρέασε ή, καλύτερα, καθόρισε την παράσταση στη σκηνική της εκδήλωση. Ενδεικτικό είναι ότι τα *proxemics* (Hall, 1990), δηλαδή οι συγκλίσεις και αποκλίσεις των ηθοποιών επί σκηνής, διατηρούσαν, για το μεγαλύτερο μέρος της παράστασης, την ενδεδειγμένη από τις συνθήκες απόσταση ασφαλείας: το σκηνικό αποτελούνταν από ισάριθμους των ηθοποιών κρατήρες, οπότε και στην τελευταία σκηνή της παράστασης όλοι οι ηθοποιοί καταλάμβαναν έναν και, κρατώντας τις αποστάσεις τους, απομονωμένοι ο ένας από τον άλλο, απευθύνονταν μετωπικά στο κοινό: και η χρήση της ογκώδους μάσκας είχε τη διπλή της σημασία, τόσο δηλαδή τη θεατρική όσο και την ιατρική, που είχε εισβάλει στην καθημερινότητά μας (βλ. Φωτογραφία 1).

Ιδιαίτερη σημασία έχει όμως ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώθηκε η περιρρέουσα ατμόσφαιρα της πανδημίας στη θεματική της παράστασης, η οποία εστιάζει σε αυτό που ο σκηνοθέτης ονομάζει «συμφιλίωση» (Λοβέρδου, 2020: 8· Μαρίνου, 2020). Μια συμφιλίωση που, έπειτα από αυτή την κατάσταση της απομάκρυνσης, που υπέστημεν όλοι μας κατά τη διάρκεια της καραντίνας, αναπτύσσεται πολυεπίπεδα μέσα στο παραστασιακό γεγονός, ακολουθώντας διαφορετικές εκδηλώσεις, που αφορούν και από το αριστοφανικό κείμενο και από την προσχεδιασμένη προβολή των διαπροσωπικών σχέσεων των συντελεστών, και, πιθανώς, δεν είναι πάντοτε επιτυχημένη. Εντέλει, η παράσταση ανατέμνει τις ανθρώπινες σχέσεις σε συνάρτηση και με το αριστοφανικό κείμενο, δηλαδή με τις σχέσεις των ρόλων του έργου, αλλά και με τις –επιτελούμενες, προδιαγεγραμμένες– σχέσεις των συντελεστών της παράστασης.

Πρέπει να καταστεί σαφές σε αυτό το σημείο ότι, πρώτον, δεν εξαρτώνται και δεν ορίζονται οι σχέσεις των ρόλων του κειμένου από τις σχέσεις που αναδύονται κατά τη διάρκεια της παράστασης μεταξύ των ηθοποιών, και, δεύτερον, οι επιτελούμενες σχέσεις των ηθοποιών στο πλαίσιο της σκηνικής δράσης δεν αντανακλούν τις πραγματικές (εξωσκηνικές) σχέσεις των συντελεστών της παράστασης. Δηλαδή, ο σκηνοθέτης και η παράσταση δίνει, επί της ουσίας, στον θεατή την ψευδαίσθηση ότι γίνεται κοινωνός των πραγματικών σχέσεων μεταξύ των επί

σκηνής δρώντων. Ωστόσο, ο Παπασπηλιόπουλος δεν θέλει απλώς να μας παρουσιάσει τα προβλήματα ενός «θιάσου που τσακώνεται μπροστά μας» (Ιωαννίδης, 2020: 30), αλλά να μιλήσει για τη δυσκολία της επικοινωνίας μας, που την περίοδο της καραντίνας επιδεινώθηκε. Για να το καταφέρει αυτό χρησιμοποιεί την τεχνική της κλειδαρότρυπας, που δήθεν θέτει τον θεατή ως προνομιούχο γνώστη των εσωτερικών της παράστασης και τον οικειώνει με τα τεκταινόμενα των παρασκηνίων, και του θεάτρου εν θεάτρω.

Σε αυτό το πλαίσιο και εντός αυτής της συνθήκης, η *Λυσιστράτη* γίνεται το σημείο αφόρμησης και ο σκηνοθέτης διασκεύαζει σημαντικά το μεταφρασμένο κείμενο του Σωτήρη Κακίση. Παραλείπει αρκετά αποσπάσματα, αντιμεταθέτει άλλα, όμως –κι αυτό είναι το πλέον σημαντικό– ενσωματώνει ένα εκτενές αυτοσχεδιαστικό υλικό, το οποίο έχει δημιουργηθεί κατά τη διάρκεια των προβών και το οποίο σκοπό έχει, από τη μια, να εκφραστεί ένας επίλεκτος, ταλαντούχος θιάσος, να μπορέσει να θαυμάσει ο θεατής τις *virtuosités* του και να διασκεδάσει και, από την άλλη, να φωτίσει τις έμπλεες εντάσεων σχέσεις όχι των συγκεκριμένων ηθοποιών αλλά των αντιπροσωπευτικών θέσεων που κατέχουν εντός του θεατρικού πεδίου.

Σε σχέση με τη δραματολογία της παράστασης –η οποία, σύμφωνα με τη διευρυμένη έννοια της δραματολογίας, όπως την καταγράφει η Σοφία Φελοπούλου, «περιλαμβάνει όχι μόνο τη γραφή θεατρικών έργων αλλά και τη μελέτη τους, την προσαρμογή τους και, τελικά, όλη τη διεργασία που θα τα καταστήσει “θέαμα”» (2019: 26)– πρέπει να συζητηθούν δυο σημαντικές παράμετροι. Η πρώτη αφορά τη μη καταγραφή του αυτοσχεδιαστικού υλικού της παράστασης στο έντυπο κείμενο που βρίσκεται στο πρόγραμμά της αλλά και στους υπέρτιτλους που συνόδευαν το παραστασιακό γεγονός, και η δεύτερη τη μορφή της.

Ως προς την πρώτη παράμετρο, είναι πιθανό τεχνικοί λόγοι να κατέστησαν αδύνατη την έγκαιρη μεταφορά στο τυπογραφείο του αυτοσχεδιαστικού υλικού, ώστε να συμπεριληφθεί στο πρόγραμμα. Από την άλλη, όμως, είναι επίσης πιθανό να μην υπήρξε εξαρχής η βούληση να αποτυπωθεί το αυτοσχεδιαστικό κείμενο. Εάν συμβαίνει αυτό, εγείρονται σημαντικά ερωτήματα ως προς το αν πρέπει να περιλαμβάνει το πρόγραμμα μιας παράστασης την «καθαρή» μετάφραση του εκάστοτε έργου –είτε αυτό ήταν επιθυμία του Εθνικού Θεάτρου είτε του μεταφραστή είτε του σκηνοθέτη– καθώς και, εντέλει, ποια και πόσο στενή πρέπει να είναι η σχέση του κειμένου που βρίσκεται στο πρόγραμμα με το ίδιο το παραστασιακό γεγονός. Παρόλα αυτά, όποιος κι αν ήταν ο λόγος που δεν κατεγράφη η πλήρης δραματολογία της παράστασης, το επόμενο ερώτημα που προκύπτει είναι: για ποιον λόγο δεν συμπεριλήφθηκε, τουλάχιστον, στους υπέρτιτλους; Και σε αυτή την περίπτωση, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τη χρονική αδυναμία, αν και το επιχείρημα μοιάζει σαθρό. Χωρίς βάση είναι και το επιχείρημα ότι το αυτοσχεδιαστικό υλικό ήταν ρευστό, διότι παρακολούθησα τη μαγνητοσκοπημένη παράσταση της Επιδάουρου (*Λυσιστράτη*, 2020) και την τελευταία παράσταση στο θέατρο Ειρήνη Παπά και –εκτός από το φινάλε– το σκηνικό κείμενο και οι δράσεις της παράστασης δεν διέφεραν. Μια ακόμη πιθανότητα είναι να μην είχε καταγραφεί το αυτοσχεδιαστικό υλικό. Ισχυρότερη, πάντως, παρουσιάζεται η πιθανότητα αυτή η μη αποτύπωση να εντάσσεται στους στόχους της παράστασης, ώστε να δοθεί στον θεατή η ψευδαίσθηση ότι η δράση που παρακολουθεί είναι πραγματική. Η τελευταία εκδοχή είναι φυσικά η πλέον ενδιαφέρουσα από καλλιτεχνική άποψη, αν και δεν είναι ιδιαίτερα βοηθητική για ανθρώπους που έχουν προβλήματα ακοής ή για το ξενόγλωσσο κοινό.

Μορφικά, οι τεχνικές της κλειδαρότρυπας και του θεάτρου εν θεάτρω κάνουν το σκηνικό αποτέλεσμα πιο εύληπτο από το ευρύ κοινό¹. Ήδη από τη δεκαετία του '90 και την ιδιωτική τηλεόραση το κοινό παρακολουθεί με μεγάλο ενδιαφέρον τι συμβαίνει πίσω από τις κάμερες

¹ Σε αντίθεση με τη δική μου κρίση, ο Pierre Bourdieu, αναφερόμενος στο *Έξι πρόσωπα* του Pirandello, που χρησιμοποιεί ακριβώς αυτή την τεχνική, θεωρεί πως το κοινό δεν μπορεί να ανταποκριθεί σε αυτή τη μορφική αναζήτηση, διότι δεν εκπληρώνει τη «βαθιά προσδοκία συμμετοχής» και απογοητεύεται «συστηματικά, ιδίως όταν η θεατρική φαντασία, αρνούμενη να εκμεταλλευτεί τα “χυδαία” γητέματα μιας ψευδαισθητικής τέχνης, αυτοκαταγγέλλεται» (2009: 77).

και στα καμαρίνια². Όμως, ουσιαστικά, συνδέονται με έργα όπως *To σώσε* (*Noises Off*, 1982) του Michael Frayn³, με το οποίο ορθά ο Ιωαννίδης διακρίνει εγγύτητα. Θα πρόσθετα, επιπλέον, και τη συγγένεια με το *Η παράσταση συνεχίζεται* (*Play On!* 1980) του Rick Abbott, αλλά ακόμη και με το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* του Luigi Pirandello⁴. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι, μεταξύ άλλων πολλών ομοιοτήτων, το εναρκτήριο συμβάν του *Play On!* (Abbott, 1980: 1) –ο διαπληκτισμός μεταξύ του Διευθυντή Σκηνης και του Μηχανικού– συμπίπτει απολύτως με την έναρξη του έργου του Pirandello (³1965: 71). Επιπλέον, ο Pirandello –αλλά και ο Abbott, ίσως λιγότερο ο Frayn– αποτυπώνει στο κείμενό του μια ιεραρχία που είναι αποδεκτή και χαρακτηρίζει το θεατρικό πεδίο. Αντίστοιχη ιεράρχηση προβάλλεται στην παράσταση, αλλά αναιρείται, όπως θα δούμε παρακάτω, στο πρόγραμμα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, λοιπόν, η σκηνική επιτέλεση αυτών των εντάσεων οδηγεί την παράσταση να αναπτυχθεί ως μια κριτική του θεατρικού πεδίου, ενός πεδίου που (φαίνεται να) βρίσκεται σε αναβρασμό.

Χρησιμοποιώ εδώ την έννοια του πεδίου και του υποπεδίου, όπως αυτό ορίζεται από τον Pierre Bourdieu (1993· 2006· ⁹2009), δηλαδή ως ένας χώρος διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενος, εντός του οποίου φορείς εισέρχονται, λαμβάνουν θέση, έχοντας συγκεκριμένους στόχους και δυνατότητες, και έτσι αναπροσαρμόζουν αδιάκοπα και βίαια τη δυναμική του εκάστοτε ζωντανού πεδίου. Αντιστοίχως, στη διάρκεια του παραστασιακού γεγονότος οι ηθοποιοί, ως φορείς διαφορετικών θέσεων του πεδίου, τοποθετούνται, σκηνικά, υποκριτικά και συμβολικά, στον σκηνικό χώρο και η *θεσιληψία* (*prise de position*) τους αλλά και ο βαθμός επιρροής τους εξαρτώνται από τη θεατρική τους πορεία, την αναγνωρισιμότητά τους και τα εν γένει ευρέως γνωστά χαρακτηριστικά τους, δηλαδή από αυτό που ο Bourdieu προσδιορίζει ως *πολιτισμικό κεφάλαιο* (*capital culturel*) ή *συμβολικό κεφάλαιο* (*capital symbolique*). Εντέλει, οι επί σκηνης δρώντες ενεργούν σε τρία επίπεδα (τουλάχιστον) – του υποκριτή, που ερμηνεύει τον ρόλο του κειμένου, του επιτελεστή (*performer*), που επαληθεύει την κοινώς αποδεκτή κοινωνική του ταυτότητα, και του ηθοποιού, που ελέγχει τις δυο προηγούμενες δράσεις και παρουσιάζει το πλήρες υποκριτικό σύνολο, πληρώνεται από το Εθνικό Θέατρο και διάγει έναν βίο μακριά από τη σκηνή.

Η συγκεκριμένη προσέγγιση, συνεπώς, καθίσταται εξαιρετικά επίκαιρη –δίνει δηλαδή μια άλλη διάσταση, σχεδόν επικαιρική στο κείμενο– καθώς η συνθήκη του εγκλεισμού έφερε στην επιφάνεια σημαντικά προβλήματα του κλάδου – καλλιτεχνικά αλλά και οικονομικά και κοινωνικά. Πέραν όμως της επικαιρικότητας, γίνεται και μια ουσιαστική κριτική του υποπεδίου του αρχαίου δράματος, αφού ο θιάσος δοκιμάζεται σε αριστοφανική κωμωδία, εντός του Φεστιβάλ Επιδαύρου και του Εθνικού Θεάτρου, παράμετρος που, όπως θα δούμε παρακάτω, προβάλλεται φανερά. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο δικαιολογείται πλήρως και ο λόγος για τον οποίο ο σκηνοθέτης ζητά από τους ηθοποιούς να προτείνουν και να υποστηρίξουν επί σκηνης τη δημόσια, ευρέως γνωστή και αποδεκτή, εικόνα τους. Για να καταδείξουμε τον τρόπο με τον οποίο αναπτύχθηκε και λειτούργησε σκηνικά αυτή η συνθήκη της κριτικής του θεατρικού πεδίου θα αναφερθούμε, πρώτον, στη σύνθεση του θιάσου, και δεύτερον, θα αναλύσουμε συγκεκριμένες σκηνικές δράσεις εντός του παραστασιακού γεγονότος, που ασχολούνται με τις θεατρικές, σκηνικές και διαπροσωπικές σχέσεις των ηθοποιών και του σκηνοθέτη.

Εντός του παραστασιακού γεγονότος, η δημόσια ταυτότητα του κάθε μέλους του θιάσου έχει ξεχωριστή σημασία. Ο Παπασπηλιόπουλος αντιπροσωπεύει τον δημοφιλή και αναγνωρισμένο ηθοποιό, με ερμηνείες σε σύγχρονα αλλά και σε κλασικά κείμενα, που είχε ήδη δοκιμαστεί με επιτυχία, τόσο καλλιτεχνική όσο και εμπορική, σε σκηνοθεσίες στον κλειστό χώρο⁵, και, που

². Ενδεικτική είναι η επιτυχία των σειρών *Το δics εξαμαρτείν* – MEGA CHANNEL, 1993-1996 και *Δvo ζένοι* – MEGA CHANNEL, 1997-1999.

³. *Το σώσε!* ανεβαίνει για πρώτη φορά στην Αθήνα το 1983, επαναλαμβάνεται από διάφορους επαγγελματικούς θιάσους το 1996, το 2001, το 2015 και το 2016, ενώ ανεβαίνει με τον τίτλο *Σαρδέλες με σαρδάμι* το 2008.

⁴. Ενδεικτικά, ανάλογες αναφορές έχουμε στον *Αυτοσχεδιασμό των Βερσαλλιών* του Μολιέρου, στο *Κωμικό θέατρο* του Γκολντόνι αλλά και στο *Άμλετ* ή στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Σαίξπηρ.

⁵. Έχει υπάρξει δυο φορές υποψήφιος για το Βραβείο Δημήτρης Χορν (*Τα μωρά τα φέρνει ο πελαργός* -2004, *Βρικόλακες* -2006), έχει πρωταγωνιστήσει σε θεατρικές παραστάσεις (*Ο ποπουλένιος*, *Ο φάρος*, *Θεσμοφοριάζουσες*), τηλεοπτικές σειρές και κινηματογραφικές ταινίες. Το 2018 σκηνοθέτησε το *Master class* με τη

με την πρώτη του σκηνοθεσία στο Φεστιβάλ με το Εθνικό Θέατρο, εισβάλλει δυναμικά στο χώρο της Επιδάουρου⁶. Η πρωταγωνίστρια της παράστασης, Βίκυ Σταυροπούλου, εκπροσωπεί τη δημοφιλή, εμπορική και λαϊκή ηθοποιό, που δεν είχε πρωταγωνιστήσει μέχρι τότε στην Επίδαυρο και είναι καταχωρισμένη, από το κοινό, τον Τύπο και το θεατρικό πεδίο ως τέτοια⁷, δηλαδή λαϊκή και εμπορική. Η πλειονότητα των άλλων ηθοποιών αντιπροσώπευαν ένα τελείως διαφορετικό κομμάτι του θεατρικού πεδίου. Επί παραδείγματι, η Στεφανία Γουλιώτη αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της ποιοτικής ηθοποιού/πρωταγωνίστριας, που χαίρει αναγνώρισης από τους ομότεχνους, την κριτική αλλά και το θεατρόφιλο κοινό. Η Βίκυ Βολιώτη, με το χαμηλό προφίλ της, τη συνεχή θεατρική παρουσία της σε ποιοτικές θεατρικές παραγωγές και τις προσεγμένες τηλεοπτικές επιλογές της, κατατάσσεται επίσης στους ποιοτικούς ηθοποιούς. Ομοίως, ο Νίκος Ψαράς, με τις επανειλημμένες παρουσίες του στο Φεστιβάλ της Επίδαυρου. Ενώ, ο Γιάννης Κότσιφας και ο Στέλιος Ιακωβίδης είναι αποδεκτοί κυρίως ως θεατρικοί ηθοποιοί, που εργάζονται σε καλής ποιότητας παραστάσεις, με αναγνωρισμένους θιάσους ensemble και σκηνοθέτες.

Η Διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, λοιπόν, προσπαθεί να συγκεράσει το εμπορικό με το ποιοτικό, πάγια τακτική της στην κωμωδία⁸, η οποία ως είδος απευθύνεται σε ένα ευρύτερο, λαϊκό κοινό. Ενδεικτικό αυτής της επιλογής είναι επίσης ότι ο Παπασπηλιόπουλος είχε επιλέξει ως συνθέτη της μουσικής της παράστασης τον ταλαντούχο, ποιοτικό αλλά και δημοφιλή τραγουδοποιό, Φοίβο Δεληβοριά, τον οποίο πολιτικοί, ηθικοί, συνδικαλιστικοί λόγοι και η αλληλεγγύη προς τον κλάδο του τον οδήγησαν στη μη συμμετοχή του στην παραγωγή (Fthis Team, 2020· Χατζηαντωνίου, 2020). Επομένως, ο Παπασπηλιόπουλος είναι η επιτομή της σύζευξης του ποιοτικού με το εμπορικό, η τηλεοπτικά αναγνωρίσιμη Σταυροπούλου αντιπροσωπεύει την εμπορικότητα και λειτουργεί ως κράχτης για ένα ευρύ, λαϊκό κοινό, ενώ οι υπόλοιποι ηθοποιοί ακροβατούν, άλλος περισσότερο άλλος λιγότερο, μέσα σε αυτή τη συνθήκη.

Ας δούμε όμως πώς αποτυπώνεται σκηνικά αυτή η ένταση. Από την αρχή λαμβάνεται ως δεδομένο ότι οι σχέσεις των ηθοποιών είναι προβληματικές – πιθανώς απόρροια των χρονοτοπικών συνθηκών ή της εγγενούς προβληματικής του ίδιου του θεατρικού πεδίου. Οι λεκτικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στη Σταυροπούλου και τη Γουλιώτη, φορείς αντιθετικών δυνάμεων του πεδίου, είναι επανειλημμένες. Η Σταυροπούλου διακόπτει συχνά και απαξιώνει τη Γουλιώτη, ώσπου κάποια στιγμή η Γουλιώτη αντιδρά και ο Παπασπηλιόπουλος –που παίζει και τον σκηνοθέτη της παράστασης– προσπαθεί να τις συμφιλιάσει. Αξίζει να παρακολουθήσουμε αυτή την αντιπαράθεση (βλ. Φωτογραφία 2).

Η Γουλιώτη, αμυνόμενη στην τελευταία προσωπική και εκτός του αριστοφανικού κειμένου επίθεση της Σταυροπούλου, διακόπτει την παράσταση, φωνάζοντας: «Αυτό θα μπορούμε να το κάνουμε; Να εκθέτουμε τον συνάδελφο, έτσι, μπροστά σ' όλο τον κόσμο [...]. Μου

Μαρία Ναυλιώτου και πρωταγωνίστησε στον *Άμλετ*, σε σκηνοθεσία της Καλλιτεχνικής Διευθύντριας του Φεστιβάλ Αθηνών και Επίδαυρου, Κατερίνας Ευαγγελάτου.

⁶. Για να επαληθεύσει το επιχείρημα ότι ένας σκηνοθέτης επιλέγεται να σκηνοθετήσει στην Επίδαυρο, εφόσον κατέχει ήδη μια ισχυρή θέση στο θεατρικό πεδίο.

⁷. «[Η] ίδια η Λυσιστράτη της Βίκυς Σταυροπούλου, να κουβαλά την εσθήτα της ελληνικής λαϊκής παράδοσης, σαν μια “γυναίκα της διπλανής πόρτας” που κεντάει τον πόνο και την αλήθεια της πάνω στη χαρισματική σχέση της με το κοινό» (Ιωαννίδης, 2020: 30)· «Η Βίκυ Σταυροπούλου (Λυσιστράτη) επέτυχε να εκλύσει μια πηγαία εσωτερική ενέργεια», (Παπαγιαννάκης, 2020: 22)· «η Βίκυ Σταυροπούλου που έπαιξε άνετη και ωραία τα διαφημιστικά της μπροστά στο κοινό της, τουλάχιστον είχε το πλεονέκτημα να μην ακούγεται», (Πολενάκης, 2020: 21)· «Η Βίκυ Σταυροπούλου έχει κωμικό ταλέντο και, κυρίως, τσαγανό, στοιχεία που υπερτερούν και κι όταν βασίζεται στις ευκολίες της (Καράογλου, 2020)· «η Βίκυ Σταυροπούλου αφήνεται σε μία εντελώς πληθωρική, ακόρεστη ερμηνεία που καταφέρνει να συγκεράσει με δημιουργικές ανάσες το ανάλαφρο και λαϊκό ταμπεραμέντο με το αποστασιοποιημένο, μεγαλειώδες αρχέτυπο», (Δαφέρμου, 2020)· «Η Βίκυ Σταυροπούλου, στην πρώτη της παρουσίας στην Επίδαυρο, κατάφερε με την ακαταμάχητη αμεσότητα και κωμικότητα (sic) της να πλάσει έναν χαρακτήρα ανθρώπινο, παιγνιδευμένο και ελεύθερο ταυτόχρονα [, που ανακινώντας μέσα μας όλη την γκάμα των ανθρώπινων συναισθημάτων χαρίζει τη λύτρωση στον εαυτό της και σε εμάς...], χτίζοντας μια σχέση σπάνιας οικειότητας με το κοινό», (Σωτηρίου, 2020).

⁸. Βλ. ενδεικτικά τις συνεργασίες με τις/τους ευρέως αναγνωρίσιμες ηθοποιές/ούς: Γιάννη Ζουγανέλλη (2015), Ελένη Καστάνη (2004), Λάκη Λαζόπουλο (2005), Γιάννη Μπέζο (1998, 2012, 2015), Τζίμη Πανούση (2017), Πέτρο Φιλιππίδη (1998, 1999), Βασίλη Χαραλαμπίδου (2010, 2014, 2018).

επιτέθηκε προσωπικά. [...]. Και πριν, έκανα ότι δεν το άκουσα για το καλό της παράστασης». Σε αυτό το σημείο επεμβαίνει ο σκηνοθέτης/Παπασπηλιόπουλος, πλησιάζει τη Γουλιώτη για να την ηρεμήσει, όμως, η Σταυροπούλου, προσπαθώντας να υπονομεύσει κι άλλο τη Γουλιώτη, σχολιάζει επικριτικά: «Κρατείστε αποστάσεις» και η Γουλιώτη ξεσπά, προς τον Παπασπηλιόπουλο: «Λέει εξυπναδούλες τώρα;» Κι έπειτα, γυρίζοντας στη Σταυροπούλου: «Αυτές τις βλακείες που λες στον κόσμο, που περνάνε έτσι!». Όταν η Σταυροπούλου δεν σταματά, η Γουλιώτη συνεχίζει: «Πάψε! Μιλάω με τον σκηνοθέτη μου» – το υπέρτατο επιχείρημα για ένα ηθοποιό στη διάρκεια της πρόβας. Σε αυτό το σημείο η Σταυροπούλου απαντά: «Κι εγώ είμαι η πρωταγωνίστρια». Για να της ανταπαντήσει η Γουλιώτη, βάζοντάς τη στη θέση της – κάνοντάς τη δηλαδή να συνειδητοποιήσει ποια είναι η λειτουργία της εντός του θιάσου σε σχέση με την παράσταση της αρχαίας κωμωδίας στο Φεστιβάλ: «Δεν με νοιάζει [...] είσαι πρώτη φορά στην Επίδαυρο και δεν μπορείς να διακόπτεις έτσι την παράσταση» (Λυσιστράτη, 2020).

Πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η τελευταία φράση της Γουλιώτη έχει ιδιαίτερη σημασία για το ελληνικό θεατρικό πεδίο. Η συμμετοχή ενός καλλιτέχνη στο Φεστιβάλ της Επιδαύρου της/του αποδίδει *συμβολικό κεφάλαιο*, το οποίο υπόκειται σε μια ανεστραμμένη λογική του πεδίου (2006: 227-228, 233 και passim). Το συμβολικό κεφάλαιο παρέχει *καθαγιασμό* (Bourdieu, 1993: 75-76 και passim), μια αναγνώριση από το θεατρικό πεδίο –τις/τους συναδέλφους και τους θεατρικούς θεσμούς–, από την κριτική, το θεατρόφιλο αλλά και το ευρύτερο κοινό. Αυτό σημαίνει ότι το Φεστιβάλ είναι, πέραν όλων των άλλων, μια διανοητική σύλληψη και γίνεται, τελικά, το σύνολο των προσδοκιών του κοινού και των κριτικών που προσλαμβάνουν και βιώνουν μια παράσταση, των καλλιτεχνών (ηθοποιών, επιτελεστών, σκηνοθετών, σκηνογράφων κ.ά.) που φιλοδοξούν να συμμετάσχουν σε αυτό, των καλλιτεχνών που καταφέρνουν να παρουσιάσουν το έργο τους στους κόλπους του και των παραγωγών και των καλλιτεχνικών διεθυντών που καθορίζουν τις παραστάσεις που θα παρουσιαστούν. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι μέρος της κριτικής τόνισε την αδυναμία της Σταυροπούλου να «σταθεί» στην Επίδαυρο (Πολενάκης, 2020: 21), ενώ στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης τις μέρες που ακολούθησαν την πρεμιέρα οι βολές εναντίον της ηθοποιού ήταν πολλές και εξαιρετικά καυστικές.

Ιδιαίτερη σημασία έχει, όμως, ότι η αντίδραση αυτή της κριτικής εμπεριέχεται ήδη στην παράσταση, προσδοκάται, θα μπορούσαμε να πούμε, και με αυτό τον τρόπο αποδυναμώνεται και εξοβελίζεται. Πράγματι, η Σταυροπούλου είναι εκ πρώτης όψεως αταίριαστη με αυτόν τον θίασο, όμως η «συμφιλίωση» φαίνεται να επιθυμεί να διαπεράσει και τις παγιωμένες κατηγοριοποιήσεις του ελληνικού θεατρικού πεδίου και να προβάλλει όλα τα μέλη του θιάσου ως συναδέλφους. Διότι είναι φανερό ότι στους στόχους της παράστασης είναι να παρουσιαστεί ένας θίασος ensemble, μια ομάδα που εργάστηκε με σύμπνοια και ενωτικά, όχι διασπαστικά, όπως πιθανόν θα μπορούσε να συνάγει κανείς από τις διαρκείς αντεγκλήσεις του θιάσου επί σκηνής. Γι' αυτό και στο τέλος της παράστασης οι ηθοποιοί ενώνονται και, η καθεμία/ο καθένας στον κρατήρα της/του –το σκηνικό, όπως ήδη αναφέραμε, αποτελούνταν από ισάριθμους με τις/τους ηθοποιούς και τον σκηνοθέτη κρατήρες– εξομολογούνται τις μύχιες σκέψεις τους, σκέψεις που τις/τους ταλαιπωρούν και που η εξωτερική τους θα τις/τους κάνει να πάνε ένα βήμα πιο κοντά στη συμφιλίωση – με τον εαυτό τους και με τους άλλους. Αυτή είναι μια διαδικασία που θυμίζει group therapy και την ανάγκη να εκφράσει η καθεμία κι ο καθένας την αλήθεια της/του, να απολογηθεί, να αυτοαξιολογηθεί και να ζητήσει συγχώρεση, όπως, ας πούμε, όταν βγαίνεις από ένα πρόγραμμα αποτοξίνωσης. Επιπλέον, στο πλαίσιο του σκηνοθετικού ευρήματος της κλειδαρότρυπας, όταν στο τέλος της παράστασης επέρχεται, κατά κάποιον τρόπο, η συμφιλίωση μεταξύ των μελών του θιάσου, αυτή δύναται να επεκταθεί πέραν της παράστασης και του θιάσου στις σχέσεις των θεατών.

Το δέσιμο μεταξύ των μελών του θιάσου και η στόχευση του σκηνοθέτη να εμφανιστεί ο εν λόγω θίασος ως ένας θίασος συνόλου είναι έκδηλα και στο έντυπο συνοδευτικό υλικό της παράστασης. Στο πρόγραμμα, επί παραδείγματι, όλοι οι ηθοποιοί εμφανίζονται αλφαβητικά – μια πρακτική που δεν είναι η συνήθης στις παραστάσεις αρχαίου δράματος– και ο Παπασπηλιόπουλος τους ευχαριστεί τον καθένα με το μικρό της/του όνομα (Λυσιστράτη,

2020α: 73), θέλοντας να δείξει ακριβώς αυτό το ομαδικό πνεύμα και την οικειότητα μεταξύ των συντελεστών και, ίσως, να ασκήσει κριτική, με έναν ακόμα τρόπο, στο θεατρικό πεδίο, προβάλλοντας μια διαφορετική αντιμετώπιση.

Κλείνοντας, πρέπει να παρατηρήσουμε ότι ο σκηνοθέτης παρουσίασε μια εκδοχή της κωμωδίας του Αριστοφάνη που εμφορείτο αυτοαναφορικότητας, τόσο του θεατρικού πεδίου όσο και των ιδίων των ηθοποιών. Βασικός του στόχος ήταν, εκκινώντας από το κείμενο, να επεκταθεί στις διαπροσωπικές σχέσεις των ηθοποιών και, τελικά, να απευθυνθεί στο σύγχρονο θεατή, ελπίζοντας να καταπραΰνει τον πόνο που ακολούθησε του εγκλεισμού και να φέρει τους ανθρώπους εγγύτερα.

Βιβλιογραφία

- Abbott, R. (1980). *Play On!*. London: Samuel French.
- Antoniou, M. (in press). Ancient Greek Tragedy at Epidaurus: Constructing a Tradition. In A. Bakogianni (Ed.). *Performing Ancient Tragedy on the Modern Greek Stage. Tradition vs Innovation*. London and New York: Palgrave.
- Bourdieu, Pierre. (1993). *The field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- (2006). *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου* (Ε. Γιαννοπούλου, Μτφρ.). Αθήνα: Πατάκης.
- (2009). *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης* (Κ. Καψαμπέλη, Μτφρ.) (Ν. Παναγιωτόπουλος, Πρόλ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Fthis Team, (2020, Μάιος 17). Φοίβος Δεληβοριάς: Αποχώρησε από την Λυσιστράτη, *Fthis Gr*. Ανακτήθηκε από: <https://www.fthis.gr/>
- Hall, E. T. (1990). *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Books Editions.
- Pirandello, L. (1965). *Maschere nude. Volume Primo*. Verona: Arnoldo Mondadori.
- Δαφέρμου, Κ. (2020, Σεπτέμβριος 04). Η τρυφερή Λυσιστράτη του Οδυσέα Παπασηλιόπουλου, *Mononews*. Ανακτήθηκε από: <https://www.mononews.gr/>
- Ιωαννίδης, Γ. (2020, Αύγουστος 03). Η Λυσιστράτη πλατσούρισε στα ρηχά. *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, σσ. 30-31.
- Καράογλου, Τ. (2020). Λυσιστράτη. *Αθηνόραμα*, περίοδος Β', 1052, 59. Ανακτήθηκε από: <https://www.athinorama.gr/theatre/theatre-reviews/2543771/lusistrati/>
- Λοβέρδου, Μ. (2020, Ιούνιος 21). Οδυσσέας Παπασηλιόπουλος. “Με τη ‘Λυσιστράτη’ αυξάνω το ρίσκο”. *Το Βήμα της Κυριακής*, σ. 8.
- Λυσιστράτη*. (2020). Μαγνητοσκοπημένη παράσταση. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.
- Λυσιστράτη*. (2020α). Πρόγραμμα της παράστασης. Αθήνα: Εθνικό Θέατρο.
- Μαρίνου, Ε. (2020, Ιούλιος 25). Πηγαίνω στο αρχαίο δράμα με την περιέργεια της ανακάλυψης. *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, σ. 30, 67.
- Παπαγιαννάκης, Γ. (2020, Αύγουστος 23). Οι παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο (Μέρος 2ο) “Λυσιστράτη” του Αριστοφάνη. *Κυριακάτικη Δημοκρατία*, σ. 22.
- Πολενάκης, Λ. (2020, Αύγουστος 04). Αριστοφάνης... χωρίς Αριστοφάνη. *Αυγή*, σ. 21.
- Σωτηρίου, Κ. (2020). Είδαμε τη Λυσιστράτη με τη Βίκυ Σταυροπούλου στην Επίδαυρο. *My Teatro.gr*. Ανακτήθηκε από: <https://www.myteatro.gr/>
- Φελοπούλου, Σ. (2019). *Μεταμορφώσεις και ανανεώσεις της ευρωπαϊκής δραματουργίας. Από τον 18ο στον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Χατζηαντωνίου, Ν. (2020, Μάιος 17). Αποσύρεται ο Φοίβος Δεληβοριάς απ’ την Επίδαυρο. *E-tetRadio*. Ανακτήθηκε από: <https://e-tetradio.gr/Article/22775/aposyretai-o-foibos-delhborias-ap-thn-epidayro>



Φωτογραφία 1. Όλος ο θίασος. Φωτογραφία Ελίνα Γιουνανλή. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου



Φωτογραφία 2. Από δεξιά διακρίνονται οι: Βασίλης Δαούσης, Αγορίτσα Οικονόμου, Νίκος Ψαράς, Βίκυ Σταυροπούλου, Δάφνη Δαυίδ, Νεφέλη Μαϊστράλη, Στεφανία Γουλιώτη. Φωτογραφία Ελίνα Γιουνανλή. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

Ξαναδιαβάζοντας τη *Μήδεια*: Δυο σκηνικές προσεγγίσεις από τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο στον 21^ο αιώνα

Μάνος Δαμασκηνός

Υποψήφιος Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
emdmaskinos@theatre.uoa.gr

Ο Σπύρος Ευαγγελάτος αποδεικνύει και στις δύο αυτές παραστάσεις πως είναι ένας σκηνοθέτης ο οποίος θέτει στόχους και περιμένει αποτελέσματα. Στόχους γιατί, πρώτον, πριν το ανέβασμα κάθε τραγωδίας προηγείται μια εις βάθος δραματολογική ανάλυση του κειμένου κάτι το οποίο οδηγεί στη βαθιά γνώση του αρχαίου τραγικού κειμένου αλλά και τα προβλήματα τα οποία μπορεί να το διατρέχουν σε μια ενδεχόμενη σκηνική του προσέγγιση (Ευαγγελάτος, 2012: 144). Κατά δεύτερον γιατί εντάσσονται στο δυναμικό του θιάσου εξαιρετικοί συντελεστές οι οποίοι προοιωνίζουν ένα άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Η σκηνοθετική προσέγγιση του Σπύρου Ευαγγελάτου ξεκινά από την επιλογή των ηθοποιών και μια πιο «σύγχρονη» διανομή». (Ευαγγελάτος, 2012: 144). Έτσι, ξεκινώντας τη εξέταση της πρώτης προσέγγισης της ευριπίδειας τραγωδίας με τον ομώνυμο ρόλο στη Λήδα Τασοπούλου (2001) το βλέμμα του θεατή αντικρίζει το σκηνικό διάκοσμο του έργου τον οποίο θα φιλοτεχνήσει η Λαλούλα Χρυσικοπούλου και ο Γιάννης Μετζικώφ θα επιμεληθεί τα κοστούμια της παράστασης¹. Η σύλληψη του Ευαγγελάτου στο πώς θα ενσαρκώσει τα δραματικά πρόσωπα επί σκηνής αποδεικνύεται ιδιαίτερα γόνιμη αφού, στη συγκεκριμένη παράσταση, η μεταξύ τους σκηνική δράση λειτουργεί με ρυθμό έχοντας στοιχεία δράσης-αντίδρασης. Το μετωπικό σκηνικό με τα δύο πάνινα «μισοφέγγαρα» και τον διάδρομο και ο οποίος καταλήγει στο κυκλικό χωμάτινο σκάμμα, προσδιορίζει τόσο την πρωτοτυπία του σκηνογραφικού εγχειρήματος, όσο και τη σκηνοθετική ανανεωτική πρόταση για τη μη αναχώρηση της *Μήδειας* με το φτερωτό πύρινο άρμα του θεού Ήλιου. Όπως θα σημειώσει κι ο σκηνοθέτης γι' αυτήν του την επιλογή:

Από χρόνια συζητούσαμε το ανέβασμα της *Μήδειας* και η Λήδα όλο το ανέβαλλε. Δεν αισθανόταν έτοιμη για την αναμέτρηση με αυτή την τερατώδη σύλληψη. Το αποφασίσαμε για το καλοκαίρι του 2001. Επίμονα μας απασχολούσε το πρόβλημα της τελικής σκηνής της τραγωδίας. Η ανύψωση της ηρωίδας με το άρμα του προγόνου της Ήλιου. Για να σωθεί; Τελικά καταλήξαμε, αντί ανυψώσεως, σε μια καταβύθιση σ' έναν οιονειό ομφαλό που την εκάλυπτε και χανόταν (Ευαγγελάτος, 2012: 144).

Όσον αφορά τα κοστούμια του Γ. Μετζικώφ αποδεικνύονται λειτουργικά με έντονους χρωματικούς τόνους, μακριά, με ισοϋψείς φόρμες. Οι ευρηματικές λύσεις δεν απουσιάζουν από την παρούσα σκηνοθετική προσέγγιση αφού ο Σπύρος Ευαγγελάτος δεν θα εμφανίσει ποτέ στο σκηνικό χώρο τα παιδιά της *Μήδειας* (όπως ενδεχομένως να συνηθίζεται σε σκηνικές προσεγγίσεις του ευριπίδειου έργου) (Ευαγγελάτος, 2004: 129-130). Ακόμη, η ανύψωση της τελικής σκηνής θα παρουσιαστεί —κι αυτό χάριν στο λειτουργικό σκηνικό της Λ. Χρυσικοπούλου— σαν μια χωμάτινη «φυλακή» της *Μήδειας*, αφού στο τέλος του έργου θα δούμε την ηρωίδα, να καλύπτεται εντός του χωμάτινου σκάμματος, χωρίς να διαφεύγει, χωρίς να τιμωρείται κάτι που δεν είναι σύνηθες στην αρχαία τραγωδία καθώς ο τραγικός ήρωας

¹ Συντελεστές: Σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Μετάφραση: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Μουσική σύνθεση: Μίκης Θεοδωράκης, Σκηνικά: Λαλούλα Χρυσικοπούλου, Κοστούμια: Γιάννης Μετζικώφ, Χορογραφία: Αποστολία Παπαδαμάκη, Μουσική διδασκαλία: Νίκος Βασιλείου, Βοηθός χορογράφου: Ειρήνη Τσότρα. Διανομή: Ουρανία Μπασλή (Τροφός), Φώτης Αρμένης (Παιδαγωγός), Λήδα Τασοπούλου (*Μήδεια*), Αλέξης Σταυράκης (Κρέων), Μιχαήλ Μαρμαρινός (Ιάσων), Χρήστος Πάρλας (Αιγέυς), Νίκος Γιαχαλής (Αγγελιαφόρος), Χορός: Αλεξάνδρα Παντελάκη (Κορυφαία), Γεωργία Καλλέργη (Κορυφαία), Γεωργία Ανέστη (Χορός), Βίβιαν Κοντομάρη (Χορός), Χριστίνα Ζωγοπούλου (Χορός), Μαρία Ζερβού (Χορός), Μεντή Μέγα (Χορός), Λένα Μαραβέα (Χορός), Μίρκα Κρεστενίτη (Χορός), Άννα Φυτσούν (Χορός), Κατερίνα Ευαγγελάτου (Χορός). Πρώτη παράσταση: 24 Αυγούστου 2001, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου.

πρέπει να πληρώσει για τις άνομες πράξεις του (Swift, 2021: 320). Ας μην αμελήσουμε ότι στην έναρξη της παράστασης η Μήδεια βρίσκεται κρυμμένη πίσω από το λευκό πάνινο σκηνικό, αυτά τα λευκά μισοφέγγαρα με το σκοτεινό κάθετο άνοιγμα ανάμεσά τους θα λειτουργήσουν ως δυο «οθόνες» οι οποίες θα «προβάλλουν» την σκιά της φιγούρας της και τις κινήσεις στις οποίες αυτή καταφεύγει. Η σκηνοθεσία, όσον αφορά την υποκριτική, ακολούθησε σίγουρα μονοπάτια. Χωρίς ιδιαίτερες φωνητικές εξάρσεις ακολουθείται μια προσεκτική και καθαρά αρθρωμένη εκφορά των λέξεων, με ιδιαίτερη βαρύτητα στον ευριπίδειο λόγο.

Όσον αφορά τον ηχητικό διάκοσμο ο αείμνηστος Θάνος Μικρούτσικος σημειώνει:

ο ρόλος της μουσικής [...] είναι βασικότερος γιατί, καθώς είναι το πιο αφηρημένο εκφραστικό στοιχείο, βοηθάει κατεξοχήν να περάσουμε από το συγκεκριμένο ιστορικό στο επίκαιρο και σημερινό. Πρέπει να δώσει τη διάσταση του βάθους στις συγκρούσεις και στις καταστάσεις της τραγωδίας. [Ακόμη] ο ρόλος της δεν είναι, απλά, να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, αλλά και να αναδείξει τη συγκεκριμένη μουσική που ο ίδιος ο λόγος του ποιητή φέρει και που η καλή μετάφραση διασώζει (Μικρούτσικος, 1988: 504-505).

Όσον αφορά το ηχητικό τοπίο που επιλέγεται από τον συνθέτη της παράστασης του 2001, Μίκη Θεοδωράκη, γίνεται αντιληπτή η χρήση πνευστών, κρουστών κι εγχόρδων, με έντονες συγχωρδίες, στοιχεία αρκετά έντονα τα οποία δημιουργούν πληθώρα συναισθημάτων και ψυχολογικών διακυμάνσεων. Έτσι, άλλοτε τα όργανα επιλέγονται από τους συνθέτες για να συνοδέψουν τις εξιστορήσεις των προσώπων άλλοτε με απώτερο σκοπό τη δημιουργία συναισθημάτων, ειδικά στην περίπτωση των μελωδικών Χορικών αλλά και των αγωνιωδών στιγμών με έντονα, φορτισμένες συναισθηματικά, ανακοινώσεις αποφάσεων.

Έτσι, στη *Μήδεια* του 2013, παρατηρούμε την επιλογή του σκηνοθέτη να ακολουθήσει μια εντελώς διαφορετική γραμμή σκηνοθετικής πλευσης αφού δεν θα αναθέσει τους ρόλους σε μικτό θίασο αλλά θα καταφύγει εξ' ολοκλήρου σε μια ανδρική διανομή². Όπως χαρακτηριστικά θα αναφέρει ο Σπύρος Ευαγγελάτος:

Όλοι οι γυναικείοι ρόλοι του αρχαίου δράματος, όλες αυτές οι θηριώδεις συλλήψεις έχουν γραφτεί για να ενσαρκωθούν από άνδρες ηθοποιούς. Το γεγονός, ότι σήμερα, ερμηνεύονται οι γυναικείοι ρόλοι από άνδρες ηθοποιούς είναι ήδη ένα σχόλιο. Ιδιαίτερα στην περίπτωση της Μήδειας υπάρχει η εξής ιδιοτυπία. Η Μήδεια έχει διαπράξει το απεχθέστερο έγκλημα, έχει σκοτώσει τα παιδιά της και στο τέλος δεν τιμωρείται. Αυτή η έλλειψη τιμωρίας της τραγικής ηρωίδας απεικονίζει μια πικρή αλήθεια που είναι αιώνια, ότι πολλές φορές -ευτυχώς όχι πάντοτε- εγκλήματα φοβερά δεν τιμωρούνται. Η παράσταση επιδιώκει να προβάλλει τις αρχές αυτές...³

Ο Γιώργος Κιμούλης, θα αναμετρηθεί με τον θηριώδη ρόλο της παιδοκτόνου, προσεγγίζοντας τα βαθύτερα νοήματα του έργου με τη σκηνική ερμηνεία του γυναικείου δραματικού προσώπου από άνδρα ηθοποιό πετυχαίνοντας όπως κι ο ίδιος θα δηλώσει να:

απομακρύνει το θεατή από τη συναισθηματική και ηθογραφική ερμηνεία της ιστορίας, όπου μια γυναίκα προδίδεται από τον άνδρα της και στη συνέχεια τον εκδικείται σκοτώνοντας τα παιδιά του και να τον φέρει σε επαφή με τον κοσμολογικό λόγο του

². Συντελεστές: Σκηνοθεσία-Δραματουργική επεξεργασία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Μετάφραση: Κ. Χ. Μύρης, Σκηνικά: Γιώργος Πάτσας, Κοστούμια: Γιάννης Μετζικόφ, Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος, Μουσική διδασκαλία: Γιάννης Αναστασόπουλος, Βοηθός σκηνοθέτη: Χριστιάννα Ματζουράνη, Διανομή: Γιώργος Κιμούλης (Μήδεια), Οδυσσέας Παπασηλιόπουλος (Ιάσων), Τάσος Νούσιος (Κρέων), Μάνος Βακούσης (Τροφός), Νικόλας Παπαγιάννης (Αγγελιαφόρος), Δημήτρης Παπανικολάου (Αιγέας), Νίκος Αναστασόπουλος (Παιδαγωγός), Χορός: Τάσος Αλατζάς, Νίκος Αναστασόπουλος, Κωνσταντίνος Γιαννακόπουλος, Χάρης Γρηγορόπουλος, Δημήτρης Καραβιώτης, Σταύρος Καραγιάννης, Δημήτρης Καραμπέτσης, Δημήτρης Μόσχος, Δημήτρης Μυλωνάς, Δημήτρης Παπανικολάου, Παντελής Φλατσούσης, Γεράσιμος Σκαφίδας. Πρώτη παράσταση: 5 Ιουλίου 2013, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου.

³. Θέατρο Ακροπόλ, 18/06/2013, *Μήδεια Interviews*, "Video", YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=054gponIzek>

Ευριπίδη που η φύση τιμωρεί τον άνδρα και μια ολόκληρη ανθρωπότητα η οποία διαιωνίζει την αρσενική ταυτότητά της⁴.

Ο σκηνοθέτης, επανερχόμενος στη σκηνική αναμέτρηση με τη πιο βίαιη τραγωδία, θα επιχειρήσει να τη «διαβάσει μέσα από πιο σύνθετες -για τον ηθοποιό και τον θεατή- διαδικασίες ερμηνευτικής (από)κωδικοποίησης» (Διαμαντάκου, 2015: 113). Όλα τα σημειωτικά υποσυστήματα συλλειτουργούν στο να δημιουργηθεί ένα άρτιο και πρωτότυπο καλλιτεχνικό γεγονός. Από την εις βάθος ανάγνωση του κειμένου και των νοημάτων που αυτό πρεσβεύει μέχρι την επιλογή των συνεργατών και των μελών των ηθοποιών ανδρών οι οποίοι θα ενσαρκώσουν τα δραματικά πρόσωπα. Ο ηθοποιός μέσα στο σκηνικό χώρο δράσης «αναζητεί τη διαδρομή και τις στάσεις που αρμόζουν καλύτερα στην εγγραφή του μέσα στο χώρο» (Pavis, 2006: 448). Οι επαφές των σκηνικών προσώπων, οι μεταξύ τους σχέσεις, οι «βίαιες» συγκρούσεις τους, όλες εγγράφονται με σαφήνεια στην ορχήστρα της Επιδαύρου. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος σε αυτή τη σκηνοθετική του προσέγγιση επιλέγει, κατά τη γνώμη μου, να παρουσιάσει μια βίαιη Μήδεια όπως αυτή αναλύεται από τα γλωσσικά, παραγλωσσικά και γεινιαστικά σημεία του ηθοποιού που την υποδύεται (βλ. χαρακτηριστικά τη στάση του σώματος, το «πλέξιμο» των χεριών, τις φωνητικές διακυμάνσεις, τους μορφασμούς του προσώπου του) αλλά και από το φονικό εργαλείο, το οποίο επιλέγεται να εμφανιστεί μέσω του ηθοποιού (ο θεατής θα έρθει οπτικά αντιμέτωπος με το φονικό εργαλείο) (Πούχγερ, 1985: 31-57). Δεν είναι εξάλλου ήσσονος σημασίας ότι η Μήδεια του 2001 παρουσιάζεται πιο ευάλωτη στα συναισθήματά της, μην έχοντας ξεκαθαρίσει τις προθέσεις της, έχοντας ενδοιασμούς μέχρι την τελική διάπραξη της παιδοκτονίας αλλά και της διπλής δολοφονίας, του βασιλιά και της Κρέουσας, με εμφανή όμως τη διαφορά πως δεν εμφανίζεται κάποιο φονικό εργαλείο επί σκηνής —ενδεχομένως αυτό στιγμιαία να υποδηλώνεται με μια γροθιά την οποία σωματοποιεί η ηθοποιός— σε αντίθεση με τη Μήδεια του Κιμούλη, όπου ο ίδιος θα καταφύγει σε βίαια ξεσπάσματα τα οποία θα υποδηλώνονται αρκετές φορές με την υψηλή φωνητική του ένταση (να θυμηθούμε τις δυνατές φωνητικές εξάρσεις απέναντι στον Κρέοντα και τον Ιάσονα). Το σκηνικό αυτό αντικείμενο, ιδιαίτερος αιχμηρό, εμφανίζεται συχνά επί σκηνής, αφού με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία το περιπλέκει στα χέρια του ο Γιώργος Κιμούλης, το αποκαλύπτει με μαεστρία μέσα από το μανίκι του κοστούμιού και το καρφώνει με άνεση επάνω στο δάπεδο του σκηνικού. Επίσης, η σκηνοθετική πρόθεση του Ευαγγελάτου υποστηρίζει και στη συγκεκριμένη σκηνική προσέγγιση να μην εμφανίσει τα παιδιά στο σκηνικό χώρο αλλά να τα υποδηλώσει ηχητικά μέσα από τα παιδικά τους γέλια. Η Μήδεια την ώρα της τελικής εμφάνισής της με ηχητική ενίσχυση στη φωνή (κάποιο μικρόφωνο), θα εμφανιστεί μέσα από το κυβοειδές διάφανο σύμπλεγμα των παιδικών μορφών, τονιζόμενη με έντονο κόκκινο χρώμα, φορώντας το εντυπωσιακό κόκκινο φόρεμα που επιλέγεται από τον ενδυματολόγο Γιάννη Μετζικώφ, μια υποδήλωση του αίματος που νοητά πια έχει κατακλύσει τη σκηνή. Το εκκύκλημα με τα άψυχα σώματα των παιδιών αλλά και των άλλων δύο θυμάτων της θα παραμείνει αθέατο και μόνο μέσω του αφηγηματικού λόγου του Αγγελιαφόρου θα σχηματοποιηθεί στη φαντασία του κοινού.

Στη συγκεκριμένη παράσταση, όσον αφορά τα ενδυματολογικά στοιχεία, είναι ενδιαφέρουσα η επιλογή της χρήσης ημιπροσωπιδων από τους ηθοποιούς, σε διάφορα χρώματα, παραπλήσιες με τον χρωματικό τόνο των ρούχων αλλά και η χρωματιστή φενάκη που έχει ενσωματωθεί επάνω σε αυτές. Όσον αφορά το σκηνογραφικό σύμπλεγμα, τον κεκλιμένο αυτόν κύβο, αλλά και τα τρία σκαμνιά που εντάσσει στο σκηνογραφικό σύνολο ο Γιώργος Πάτσας παρατηρούμε κοινές συνισταμένες με την παράσταση του 2001. Και σε εκείνη στο σκηνικό χώρο υπήρχαν σκαμνιά τα οποία χρησιμοποιούσαν λειτουργικά-πρακτικά οι ηθοποιοί για να καθίσουν ή να στηριχθούν. Ακόμη, οι ενδυματολογικές επιλογές τουλάχιστον των δύο ηρωίδων χρήζουν αναφοράς αφού η Μήδεια της Τασοπούλου εμφανίζεται να αλλάζει τρία κοστούμια, αφού το πρώτο, κύριο κοστούμι της, θα έχει προσθήκες μεταξύ των σκηνών (το μπλε μακρύ ύφασμα που επιλέγει να φορέσει επάνω από το κύριο κοστούμι του ρόλου ή η εξολοκλήρου αλλαγή αυτού με το λευκό κοστούμι στη σκηνή της εξόδου-φόνου των παιδιών). Το κοστούμι της Τασοπούλου, σε σκούρους χρωματικούς τόνους, αφήνει ακάλυπτα τα χέρια της (σε αντίθεση

⁴. Θέατρο Ακροπόλ, 18/06/2013, *Μήδεια Interviews*, “Video”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=054gponIzek>

με τα καλυμμένα σημεία του σώματος του Κιμούλη) αλλά και πάνω σε αυτό παρατηρούμε την περίτεχνη διακόσμηση έντονων πορτοκαλί στοιχείων, τα οποία μπορούν να ιδωθούν ως κεντητές ακτίνες, μια ενδεχομένως οπτική σημειωτική αναφορά στη συγγενική της σχέση με το θεό Ήλιο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η χωρική τοποθέτηση της Μήδειας σε σύγκριση με την τοποθέτηση των υπολοίπων σκηνικών προσώπων στο χώρο. Η ίδια επιλέγει να βρίσκεται σε μια ικανοποιητική απόσταση από τους εκάστοτε συνομιλητές της αφού κάθε φορά η στιγμή προσέγγισής τους θα αποσκοπεί στην επίτευξη κάποιου σκοπού (η παρακλητική της στάση ικεσίας προς τον Κρέοντα, η καθιστική της θέση στο σκαμνί πλησίον του Αιγέα, η προσέγγιση των σωμάτων των γυναικών για συμπάρσταση και εχεμύθεια, ο εναγκαλισμός με την Τροφό). Απεναντίας, η Μήδεια του Κιμούλη δεν πραγματοποιεί καμία αλλαγή κοστουμιού αφού θα κρατήσει το πρωταρχικό της ένδυμα από τη στιγμή της εμφάνισής της μέχρι τη στιγμή της φρικτής ανακοίνωσης και λίγο πριν το τέλος της παράστασης. Ακόμη και η χωρική της τοποθέτηση στο πεδίο δράσης τοποθετείται πιο πολύ κεντρικά του σκηνογραφικού καλλιτεχνικού δημιουργήματος, σε διαγώνιες θέσεις με τα υπόλοιπα σκηνικά πρόσωπα αλλά και εντασσόμενη σε κυκλικό σχήμα με τα μέλη του Χορού.

Μελετώντας την κριτική πρόσληψη δεν μπορούμε να μη σταθούμε στην παράσταση του 2001 και την απόφαση του σκηνοθέτη να ενσαρκώσει ο Μιχαήλ Μαρμαρινός το ρόλο του Ιάσονα (Γεωργίου, 2001 Θυμέλη, 2001 Κόκκοτα, 2001 Παγιατάκης, 2001 Σώκου, 2001). Ως επί το πλείστον, οι κριτικοί αποτίμησαν με ιδιαίτερος ευνοϊκά σχόλια τη σκηνοθετική προσέγγιση, με κάποιες ενστάσεις ενδεχομένως στην υποκριτική γραμμή της Λήδας Τασοπούλου και στην υποκριτική που ακολούθησε ο Μαρμαρινός, ο οποίος «στιγμάτισε» θα λέγαμε όλο το παραστασιακό δημιούργημα. Η κριτική παρατήρησε την εκ διαμέτρου αντίθετη εκφορά του κειμένου από τον ηθοποιό, συγκριτικά με τα άλλα μέλη του θιάσου αλλά και με τα όσα υποστήριζε η σκηνοθετική γραμμή και τόνισε την εμφανώς λανθασμένη σκηνοθετική του καθοδήγηση, κάτι που επισημαίνει και ο ίδιος ο Σπύρος Ευαγγελάτος, με τον ίδιο να ισχυρίζεται πως:

υπήρχε ριζική διαφωνία μεταξύ εμού και του πρωταγωνιστή για την ερμηνεία του ρόλου.

Ο Μιχαήλ, από ευγενικά φιλόδοξη πρόθεσή του να παρουσιάσει κάτι καινούργιο, εξέφερε το κείμενο κατά εντελώς ιδιότυπο τρόπο και πρόσφερε μια κίνηση [...] που ξεπερνούσε τα όρια της ιδιοτυπίας. (Ευαγγελάτος, 2012: 144).

Από την άλλη μεριά η κριτική πρόσληψη της παράστασης του 2013 δρέπει δάφνες για τη σκηνοθετική προσέγγιση και τον ανδρικό θίασο με κάποιες από τις κριτικές να σημειώνουν τον άνισο ρόλο του Οδυσσέα Παπασπηλιόπουλου στο ρόλο του Ιάσονα και πως αυτός δεν μπόρεσε να σταθεί ισάξιος μπροστά στο ανάστημα που ενσάρκωνε ο Γιώργος Κιμούλης με τη Μήδεια (Καράλη, 2013 Κλεφτογιάννη, 2013 Μπελέκου, 2013 Σμυρνής, 2013).

Από τη μεριά των φωτιστικών επιλογών για τις δύο παραστάσεις παρατηρούμε ότι οι φωτιστικές δέσμες που επιλέγονται κινούνται σε μια μίξη θερμού και ψυχρού χρώματος. Το θερμό χρώμα της παράστασης αποδίδει και τον κεντρικό φωτισμό του σκηνικού χώρου ο οποίος θα είναι έντονος και θα αναδεικνύει τα πλούσια σε χρώματα ενδυματολογικά στοιχεία των προσώπων. Αγωνιώδεις στιγμές με σκηνική δράση κι ένταση φωτίζονται με ψυχρό μπλε φως με αυτές τις μπλε φωτιστικές δέσμες να φωτίζουν σε αρκετά σημεία και το σκηνογραφικό δημιούργημα της Λ. Χρυσικοπούλου στην παράσταση της *Μήδειας* (2001). Ακόμη, το σκοτάδι των Χορικών θα ακολουθείται από τη φωτεινή στόχευση της εισόδου με τη θερμή δέσμη του φωτός. Οι αντανάκλασεις της Μήδειας πίσω από τα πανιά, εμφανίζουν το περίγραμμα του σώματος της ηθοποιού με την ίδια να καταφεύγει σε κινήσεις με τα χέρια της χαρακτηρίζοντας ίσως έτσι και μία από τις λειτουργίες του φωτός που είναι «να δημιουργεί διαθέσεις» (Dunham, 2019: 5). Έτσι από τη μία μεριά του σκηνικού παρακολουθούμε τη Μήδεια, ως σκιώδη φιγούρα, να «παλεύει» με τις οδυνηρές αποφάσεις που θα κληθεί να πάρει στην μετέπειτα εξέλιξη του δράματος. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να μη φωτίζει μεμονωμένα τα σκηνικά πρόσωπα αλλά να διατηρεί έναν γενικό φωτισμό. Ψυχρούς φωτισμούς με εναλλαγές σε θερμούς και ενίοτε με χαμηλή φωτιστική ένταση θα έχουμε στην περίπτωση των Χορικών όπου τα μέλη του Χορού θα φωτίζονται τόσο με ένα μπλε ψυχρό χρώμα το οποίο θα πλαισιώνει τις χορογραφίες τους όσο και με ένα πορτοκαλί το οποίο θα δημιουργεί θερμές φωτιστικές δέσμες. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η φωτιστική επιλογή για το τέλος της παράστασης τη στιγμή που η

Μήδεια καλύπτεται εντός του κυκλικού χωμάτινου σκάμματος και το λευκό υλικό του φωτίζεται με πορτοκαλί δέσμες εσωτερικά κι εξωτερικά εμφανίζοντας ξανά τη σκιά της Μήδειας και μια σημειολογική αναφορά στον θεό Ήλιο και το άρμα του με τις «ακτίνες» που δημιουργεί ο φωτισμός στις πτυχώσεις του σκηνογραφικού αυτού δημιουργήματος. Στην παράσταση της *Μήδειας* (2013) είναι εμφανέστερη η χρήση μιας πιο ψυχρής φωτιστικής δομής. Ακόμη και σε περιπτώσεις εκμυστηρεύσεων ο φωτισμός χαμηλώνει ένταση και ο μπλε φωτισμός κυριαρχεί επί σκηνής⁵. Ακόμη, ο μπλε φωτισμός, επιλέγεται για να φωτίσει μέρος του σκηνογραφικού δημιουργήματος και εναλλάσσεται με τον φωτισμό όλης της ορχήστρας της Επιδαύρου.

Από τη μεταφραστική σκοπιά, τόσο από τη μεριά του Κ. Χ. Μύρη όσο κι από τη μεριά του Ευαγγελάτου, ο οποίος λειτουργεί κι ως μεταφραστής στην παράσταση του 2001, παρατηρούμε πως και οι δυο αποδίδουν μέσα από τις μεταφράσεις τους ποιητικότητα από τη μία και σκηνική στιβαρότητα από την άλλη. Οι λέξεις βρίσκουν αντίκρισμα επάνω στη θεατρική σκηνή και μαρτυρούν το ταλέντο των δύο μεταφραστών αλλά και την άποψη συνεργασία που είχαν οι δυο τους. Όπως θα αναφέρει κι ο Κώστας Γεωργουσόπουλος:

[Ο Ευαγγελάτος] είχε τη σκηνοθετική αλλά και την υποκριτική, ουσιαστικά, αν θέλετε, διάσταση γιατί είναι σκηνοθέτης που ξεκίνησε ως ηθοποιός. Ξεκινάει απ' τον ηθοποιό και στον ηθοποιό καταλήγει. Είχε την έγνοια πώς θα κατέβει αυτός ο λόγος κάτω. Το μεγάλο μάθημα που είχα μαζί του, και με τις παραστάσεις και τις μεταφράσεις, ήταν ότι έπρεπε να μάθω να μεταφράζω και να βιδώνω τον λόγο στο αυτί του θεατή (Γεωργουσόπουλος, 2018: 60).

Συμπερασματικά λοιπόν, οι δύο παραστάσεις του Ευαγγελάτου μαρτυρούν τις πρωτότυπες προτάσεις στις οποίες κατέφυγε ο σκηνοθέτης όσον αφορά τις δύο σκηνικές του προσεγγίσεις για την ευριπίδεια τραγωδία. Ο σκηνοθέτης, μέσα στο διάστημα των ετών που μεσολάβησαν από τη μία παράσταση στην άλλη, επανεξέτασε σε βάθος το δραματικό κείμενο, έθεσε νέους προβληματισμούς και επιχείρησε να δώσει απαντήσεις μέσα από τις σκηνοθεσίες του. Οι επαναπροσεγγίσεις των αρχαίων δραματικών έργων αποδεικνύουν πως ο σκηνοθέτης, εν γένει, βρίσκεται σε μια κατάσταση διαρκούς επαγρύπνησης και ιδιαιτέρως στην περίπτωση του αείμνηστου Σπύρου Ευαγγελάτου, ο οποίος πέτυχε να συνδυάσει τη φιλολογική του κατάρτιση με το σκηνοθετικό του ταλέντο και την αέναη ευρυμάθειά του αφήνοντας για πάντα ανεξίτηλα τα σημάδια του στη θεατρική σκηνή.

Σπύρος Ευαγγελάτος αποδεικνύει και στις δύο αυτές παραστάσεις πως είναι ένας σκηνοθέτης ο οποίος θέτει στόχους και περιμένει αποτελέσματα. Στόχους γιατί, πρώτον, πριν το ανέβασμα κάθε τραγωδίας προηγείται μια εις βάθος δραματολογική ανάλυση του κειμένου κάτι το οποίο οδηγεί στη βαθιά γνώση του αρχαίου τραγικού κειμένου αλλά και τα προβλήματα τα οποία μπορεί να το διατρέχουν σε μια ενδεχόμενη σκηνική του προσέγγιση (Ευαγγελάτος, 2012: 144). Κατά δεύτερον γιατί εντάσσονται στο δυναμικό του θιάσου εξαιρετικοί συντελεστές οι οποίοι προοιωνίζουν ένα άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Η σκηνοθετική προσέγγιση του Σπύρου Ευαγγελάτου ξεκινά από την επιλογή των ηθοποιών και μια πιο « σύγχρονη» διανομή». (Ευαγγελάτος, 2012: 144). Έτσι, ξεκινώντας τη εξέταση της πρώτης προσέγγισης της ευριπίδειας τραγωδίας με τον ομώνυμο ρόλο στη Λήδα Τασοπούλου (2001) το βλέμμα του θεατή αντικρίζει το σκηνικό διάκοσμο του έργου τον οποίο θα φιλοτεχνήσει η Λαλούλα Χρυσικοπούλου και ο Γιάννης Μετζικόφ θα επιμεληθεί τα κοστούμια της παράστασης⁶. Η

⁵ Για την προσέγγιση των φωτιστικών επιλογών αλλά και αυτή της ανάλυσης παράστασης ο γράφων βασίστηκε στη βιντεοσκοπημένη μορφή των παραστάσεων του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου τις οποίες διατηρεί στο αρχείο του το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Ευχαριστώ θερμά τον Πρόεδρο του Τμήματος κ. Ιωσήφ Βιβιλάκη και την επιβλέπουσά μου Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κα Αικατερίνη Διαμαντάκου-Αγάθου για την πολύτιμη βοήθειά τους. Ευχαριστώ επίσης την υπεύθυνη του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών του ΕΛΙΑ-MIET κα Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη για την πρόσβαση στα προγράμματα παραστάσεων του «Αμφι-Θεάτρου» Σπύρου Α. Ευαγγελάτου.

⁶ Συντελεστές: Σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Μετάφραση: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Μουσική σύνθεση: Μίκης Θεοδωράκης, Σκηνικά: Λαλούλα Χρυσικοπούλου, Κοστούμια: Γιάννης Μετζικόφ, Χορογραφία: Αποστολία Παπαδαμάκη, Μουσική διδασκαλία: Νίκος Βασιλείου, Βοηθός χορογράφου: Ειρήνη Τσότρα. Διανομή: Ουρανία Μπασλή (Τροφός), Φώτης Αρμένης (Παιδαγωγός), Λήδα Τασοπούλου (Μήδεια), Αλέξης Σταυράκης (Κρέων), Μιχαήλ Μαρμαρινός (Ιάσων), Χρήστος Πάρλας (Αιγέυς), Νίκος Γιαχαλής (Αγγελιαφόρος), Χορός: Αλεξάνδρα Παντελάκη (Κορυφαία), Γεωργία Καλλέργη (Κορυφαία), Γεωργία Ανέστη (Χορός), Βίβιαν Κοντομάρη (Χορός),

σύλληψη του Ευαγγελάτου στο πώς θα ενσαρκώσει τα δραματικά πρόσωπα επί σκηνής αποδεικνύεται ιδιαίτερα γόνιμη αφού, στη συγκεκριμένη παράσταση, η μεταξύ τους σκηνοθετική δράση λειτουργεί με ρυθμό έχοντας στοιχεία δράσης-αντίδρασης. Το μετωπικό σκηνοθετικό με τα δύο πάνινα «μισοφέγγαρα» και τον διάδρομο και ο οποίος καταλήγει στο κυκλικό χωμάτινο σκάμμα, προσδιορίζει τόσο την πρωτοτυπία του σκηνογραφικού εγχειρήματος, όσο και τη σκηνοθετική ανανεωτική πρόταση για τη μη αναχώρηση της Μήδειας με το φτερωτό πύρινο άρμα του θεού Ήλιου. Όπως θα σημειώσει κι ο σκηνοθέτης γι' αυτήν του την επιλογή:

Από χρόνια συζητούσαμε το ανέβασμα της *Μήδειας* και η Λήδα όλο το ανέβαλλε. Δεν αισθανόταν έτοιμη για την αναμέτρηση με αυτή την τερατώδη σύλληψη. Το αποφασίσαμε για το καλοκαίρι του 2001. Επίμονα μας απασχολούσε το πρόβλημα της τελικής σκηνής της τραγωδίας. Η ανύψωση της ηρωίδας με το άρμα του προγόνου της Ήλιου. Για να σωθεί; Τελικά καταλήξαμε, αντί ανυψώσεως, σε μια καταβύθιση σ' έναν οιονειό ομφαλό που την εκάλυπτε και χανόταν (Ευαγγελάτος, 2012: 144).

Όσον αφορά τα κοστούμια του Γ. Μετζικόφ αποδεικνύονται λειτουργικά με έντονους χρωματικούς τόνους, μακριά, με ισοϋψείς φόρμες. Οι ευρηματικές λύσεις δεν απουσιάζουν από την παρούσα σκηνοθετική προσέγγιση αφού ο Σπύρος Ευαγγελάτος δεν θα εμφανίσει ποτέ στο σκηνοθετικό χώρο τα παιδιά της Μήδειας (όπως ενδεχομένως να συνηθίζεται σε σκηνοθετικές προσεγγίσεις του ευριπίδειου έργου) (Ευαγγελάτος, 2004: 129-130). Ακόμη, η ανύψωση της τελικής σκηνής θα παρουσιαστεί —κι αυτό χάριν στο λειτουργικό σκηνοθετικό της Λ. Χρυσικοπούλου— σαν μια χωμάτινη «φυλακή» της Μήδειας, αφού στο τέλος του έργου θα δούμε την ηρωίδα, να καλύπτεται εντός του χωμάτινου σκάμματος, χωρίς να διαφεύγει, χωρίς να τιμωρείται κάτι που δεν είναι σύνηθες στην αρχαία τραγωδία καθώς ο τραγικός ήρωας πρέπει να πληρώσει για τις άνομες πράξεις του (Swift, 2021: 320). Ας μην αμελήσουμε ότι στην έναρξη της παράστασης η Μήδεια βρίσκεται κρυμμένη πίσω από το λευκό πάνινο σκηνοθετικό, αυτά τα λευκά μισοφέγγαρα με το σκοτεινό κάθετο άνοιγμα ανάμεσά τους θα λειτουργήσουν ως δυο «κθόνες» οι οποίες θα «προβάλλουν» την σκιά της φιγούρας της και τις κινήσεις στις οποίες αυτή καταφεύγει. Η σκηνοθεσία, όσον αφορά την υποκριτική, ακολούθησε σίγουρα μονοπάτια. Χωρίς ιδιαίτερες φωνητικές εξάρσεις ακολουθείται μια προσεκτική και καθαρά αρθρωμένη εκφορά των λέξεων, με ιδιαίτερη βαρύτητα στον ευριπίδειο λόγο.

Όσον αφορά τον ηχητικό διάκοσμο ο αείμνηστος Θάνος Μικρούτσικος σημειώνει:

ο ρόλος της μουσικής [...] είναι βασικότατος γιατί, καθώς είναι το πιο αφηρημένο εκφραστικό στοιχείο, βοηθάει καταξοχήν να περάσουμε από το συγκεκριμένο ιστορικό στο επίκαιρο και σημερινό. Πρέπει να δώσει τη διάσταση του βάθους στις συγκρούσεις και στις καταστάσεις της τραγωδίας. [Ακόμη] ο ρόλος της δεν είναι, απλά, να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, αλλά και να αναδείξει τη συγκεκριμένη μουσική που ο ίδιος ο λόγος του ποιητή φέρει και που η καλή μετάφραση διασώζει (Μικρούτσικος, 1988: 504-505).

Όσον αφορά το ηχητικό τοπίο που επιλέγεται από τον συνθέτη της παράστασης του 2001, Μίκη Θεοδωράκη, γίνεται αντιληπτή η χρήση πνευστών, κρουστών κι εγχόρδων, με έντονες συγχορδίες, στοιχεία αρκετά έντονα τα οποία δημιουργούν πληθώρα συναισθημάτων και ψυχολογικών διακυμάνσεων. Έτσι, άλλοτε τα όργανα επιλέγονται από τους συνθέτες για να συνοδεύουν τις εξιστορήσεις των προσώπων άλλοτε με απώτερο σκοπό τη δημιουργία συναισθημάτων, ειδικά στην περίπτωση των μελωδικών Χορικών αλλά και των αγωνιωδών στιγμών με έντονα, φορτισμένες συναισθηματικά, ανακοινώσεις αποφάσεων.

Έτσι, στη *Μήδεια* του 2013, παρατηρούμε την επιλογή του σκηνοθέτη να ακολουθήσει μια εντελώς διαφορετική γραμμή σκηνοθετικής πλεύσης αφού δεν θα αναθέσει τους ρόλους σε μικτό θίασο αλλά θα καταφύγει εξ' ολοκλήρου σε μια ανδρική διανομή⁷. Όπως χαρακτηριστικά θα αναφέρει ο Σπύρος Ευαγγελάτος:

Χριστίνα Ζωγοπούλου (Χορός), Μαρία Ζερβού (Χορός), Μεντή Μέγα (Χορός), Λένα Μαραβέα (Χορός), Μίρκα Κρεστενίτη (Χορός), Άννα Φυσσούν (Χορός), Κατερίνα Ευαγγελάτου (Χορός). Πρώτη παράσταση: 24 Αυγούστου 2001, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου.

⁷ Συντελεστές: Σκηνοθεσία-Δραματουργική επεξεργασία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Μετάφραση: Κ. Χ. Μύρης, Σκηνογραφία: Γιώργος Πάτσας, Κοστούμια: Γιάννης Μετζικόφ, Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος, Μουσική διδασκαλία: Γιάννης Αναστασόπουλος, Βοηθός σκηνοθέτη: Χριστιάννα Ματζουράνη, Διανομή: Γιώργος Κιμούλης (Μήδεια),

Όλοι οι γυναικείοι ρόλοι του αρχαίου δράματος, όλες αυτές οι θηριώδεις συλλήψεις έχουν γραφτεί για να ενσαρκωθούν από άνδρες ηθοποιούς. Το γεγονός, ότι σήμερα, ερμηνεύονται οι γυναικείοι ρόλοι από άνδρες ηθοποιούς είναι ήδη ένα σχόλιο. Ιδιαίτερα στην περίπτωση της Μήδειας υπάρχει η εξής ιδιοτυπία. Η Μήδεια έχει διαπράξει το απεχθέστερο έγκλημα, έχει σκοτώσει τα παιδιά της και στο τέλος δεν τιμωρείται. Αυτή η έλλειψη τιμωρίας της τραγικής ηρωίδας απεικονίζει μια πικρή αλήθεια που είναι αιώνια, ότι πολλές φορές -ευτυχώς όχι πάντοτε- εγκλήματα φοβερά δεν τιμωρούνται. Η παράσταση επιδιώκει να προβάλλει τις αρχές αυτές... (Θέατρο Ακροπόλ, 18/06/2013, *Μήδεια Interviews*, “Video”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=054gponIzek>).

Ο Γιώργος Κιμούλης, θα αναμετρηθεί με τον θηριώδη ρόλο της παιδοκτόνου, προσεγγίζοντας τα βαθύτερα νοήματα του έργου με τη σκηνική ερμηνεία του γυναικείου δραματικού προσώπου από άνδρα ηθοποιό πετυχαίνοντας όπως κι ο ίδιος θα δηλώσει να:

απομακρύνει το θεατή από τη συναισθηματική και ηθογραφική ερμηνεία της ιστορίας, όπου μια γυναίκα προδίδεται από τον άνδρα της και στη συνέχεια τον εκδικείται σκοτώνοντας τα παιδιά του και να τον φέρει σε επαφή με τον κοσμολογικό λόγο του Ευριπίδη που η φύση τιμωρεί τον άνδρα και μια ολόκληρη ανθρωπότητα η οποία διαιωνίζει την αρσενική ταυτότητά της. (Θέατρο Ακροπόλ, 18/06/2013, *Μήδεια Interviews*, “Video”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=054gponIzek>).

Ο σκηνοθέτης, επανερχόμενος στη σκηνική αναμέτρηση με τη πιο βίαιη τραγωδία, θα επιχειρήσει να τη «διαβάσει μέσα από πιο σύνθετες -για τον ηθοποιό και τον θεατή- διαδικασίες ερμηνευτικής (από)κωδικοποίησης» (Διαμαντάκου, 2015: 113). Όλα τα σημειωτικά υποσυστήματα συλλειτουργούν στο να δημιουργηθεί ένα άρτιο και πρωτότυπο καλλιτεχνικό γεγονός. Από την εις βάθος ανάγνωση του κειμένου και των νοημάτων που αυτό πρεσβεύει μέχρι την επιλογή των συνεργατών και των μελών των ηθοποιών ανδρών οι οποίοι θα ενσαρκώσουν τα δραματικά πρόσωπα. Ο ηθοποιός μέσα στο σκηνικό χώρο δράσης «αναζητεί τη διαδρομή και τις στάσεις που αρμόζουν καλύτερα στην εγγραφή του μέσα στο χώρο» (Pavis, 2006: 448). Οι επαφές των σκηνικών προσώπων, οι μεταξύ τους σχέσεις, οι «βίαιες» συγκρούσεις τους, όλες εγγράφονται με σαφήνεια στην ορχήστρα της Επιδαύρου. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος σε αυτή τη σκηνοθετική του προσέγγιση επιλέγει, κατά τη γνώμη μου, να παρουσιάσει μια βίαιη Μήδεια όπως αυτή αναλύεται από τα γλωσσικά, παραγλωσσικά και γειτνιαστικά σημεία του ηθοποιού που την υποδύεται (βλ. χαρακτηριστικά τη στάση του σώματος, το «πλέξιμο» των χεριών, τις φωνητικές διακυμάνσεις, τους μορφασμούς του προσώπου του) αλλά και από το φονικό εργαλείο, το οποίο επιλέγεται να εμφανιστεί μέσω του ηθοποιού (ο θεατής θα έρθει οπτικά αντιμέτωπος με το φονικό εργαλείο) (Πούχγερ, 1985: 31-57). Δεν είναι εξάλλου ήσσονος σημασίας ότι η Μήδεια του 2001 παρουσιάζεται πιο ευάλωτη στα συναισθήματά της, μην έχοντας ξεκαθαρίσει τις προθέσεις της, έχοντας ενδοιασμούς μέχρι την τελική διάπραξη της παιδοκτονίας αλλά και της δολοφονίας του βασιλιά και της Κρέουσας, με εμφανή όμως τη διαφορά πως δεν εμφανίζεται κάποιο φονικό εργαλείο επί σκηνής — ενδεχομένως αυτό στιγμιαία να υποδηλώνεται με μια γροθιά την οποία σωματοποιεί η ηθοποιός— σε αντίθεση με τη Μήδεια του Κιμούλη, όπου ο ίδιος θα καταφύγει σε βίαια ξεσπάσματα τα οποία θα υποδηλώνονται αρκετές φορές με την υψηλή φωνητική του ένταση (να θυμηθούμε τις δυνατές φωνητικές εξάρσεις απέναντι στον Κρέοντα και τον Ιάσωνα). Το σκηνικό αυτό αντικείμενο, ιδιαίτερος αιχμηρό, εμφανίζεται συχνά επί σκηνής, αφού με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία το περιπλέκει στα χέρια του ο Γιώργος Κιμούλης, το αποκαλύπτει με μαεστρία μέσα από το μανίκι του κοστουμιού και το καρφώνει με άνεση επάνω στο δάπεδο του σκηνικού. Επίσης, η σκηνοθετική πρόθεση του Ευαγγελάτου υποστηρίζει και στη συγκεκριμένη σκηνική προσέγγιση να μην εμφανίσει τα παιδιά στο σκηνικό χώρο αλλά να τα

Οδυσσέας Παπασηλιόπουλος (Ιάσων), Τάσος Νούσιος (Κρέων), Μάνος Βακούσης (Τροφός), Νικόλας Παπαγιάννης (Αγγελιαφόρος), Δημήτρης Παπανικολάου (Αιγέας), Νίκος Αναστασόπουλος (Παιδαγωγός), Χορός: Τάσος Αλατζάς, Νίκος Αναστασόπουλος, Κωνσταντίνος Γιαννακόπουλος, Χάρης Γρηγορόπουλος, Δημήτρης Καραβιώτης, Σταύρος Καραγιάννης, Δημήτρης Καραμπέτσης, Δημήτρης Μόσχος, Δημήτρης Μυλωνάς, Δημήτρης Παπανικολάου, Παντελής Φλατσούσης, Γεράσιμος Σκαφίδης. Πρώτη παράσταση: 5 Ιουλίου 2013, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου.

υποδηλώσει ηχητικά μέσα από τα παιδικά τους γέλια. Η Μήδεια την ώρα της τελικής εμφάνισής της με ηχητική ενίσχυση στη φωνή (κάποιο μικρόφωνο), θα εμφανιστεί μέσα από το κυβοειδές διάφανο σύμπλεγμα των παιδικών μορφών, τονιζόμενη με έντονο κόκκινο χρώμα, φορώντας το εντυπωσιακό κόκκινο φόρεμα που επιλέγεται από τον ενδυματολόγο Γιάννη Μετζικόφ, μια υποδήλωση του αίματος που νοητά πια έχει κατακλύσει τη σκηνή. Το εκκύκλημα με τα άψυχα σώματα των παιδιών αλλά και των άλλων δύο θυμάτων της θα παραμείνει αθέατο και μόνο μέσω του αφηγηματικού λόγου του Αγγελιαφόρου θα σχηματοποιηθεί στη φαντασία του κοινού.

Στη συγκεκριμένη παράσταση, όσον αφορά τα ενδυματολογικά στοιχεία, είναι ενδιαφέρουσα η επιλογή της χρήσης ημιπροσωπίδων από τους ηθοποιούς, σε διάφορα χρώματα, παραπλήσιες με τον χρωματικό τόνο των ρούχων αλλά και η χρωματιστή φενάκη που έχει ενσωματωθεί επάνω σε αυτές. Όσον αφορά το σκηνογραφικό σύμπλεγμα, τον κεκλιμένο αυτόν κύβο, αλλά και τα τρία σκαμνιά που εντάσσει στο σκηνογραφικό σύνολο ο Γιώργος Πάτσας παρατηρούμε κοινές συνισταμένες με την παράσταση του 2001. Και σε εκείνη στο σκηνικό χώρο υπήρχαν σκαμνιά τα οποία χρησιμοποιούσαν λειτουργικά-πρακτικά οι ηθοποιοί για να καθίσουν ή να στηριχθούν. Ακόμη, οι ενδυματολογικές επιλογές τουλάχιστον των δύο ηρωίδων χρήζουν αναφοράς αφού η Μήδεια Τασοπούλου εμφανίζεται να αλλάζει τρία κοστούμια, αφού το πρώτο, κύριο κοστούμι της, θα έχει προσθήκες μεταξύ των σκηνών (το μπλε μακρύ ύφασμα που επιλέγει να φορέσει επάνω από το κύριο κοστούμι του ρόλου ή η εξολοκλήρου αλλαγή αυτού με το λευκό κοστούμι στη σκηνή της εξόδου-φόνου των παιδιών). Το κοστούμι της Τασοπούλου, σε σκούρους χρωματικούς τόνους, αφήνει ακάλυπτα τα χέρια της (σε αντίθεση με τα καλυμμένα σημεία του σώματος του Κιμούλη) αλλά και πάνω σε αυτό παρατηρούμε την περίτεχνη διακόσμηση έντονων πορτοκαλί στοιχείων, τα οποία μπορούν να ιδωθούν ως κεντητές ακτίνες, μια ενδεχομένως οπτική σημειωτική αναφορά στη συγγενική της σχέση με το θεό Ήλιο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η χωρική τοποθέτηση της Μήδειας σε σύγκριση με την τοποθέτηση των υπολοίπων σκηνικών προσώπων στο χώρο. Η ίδια επιλέγει να βρίσκεται σε μια ικανοποιητική απόσταση από τους εκάστοτε συνομιλητές της αφού κάθε φορά η στιγμή προσέγγισής τους θα αποσκοπεί στην επίτευξη κάποιου σκοπού (η παρακλητική της στάση ικεσίας προς τον Κρέοντα, η καθιστική της θέση στο σκαμνί πλησίον του Αιγέα, η προσέγγιση των σωμάτων των γυναικών για συμπάρασταση και εχεμύθεια, ο εναγκαλισμός με την Τροφό). Απεναντίας, η Μήδεια του Κιμούλη δεν πραγματοποιεί καμία αλλαγή κοστούμιού αφού θα κρατήσει το πρωταρχικό της ένδυμα από τη στιγμή της εμφάνισής της μέχρι τη στιγμή της φρικτής ανακοίνωσης και λίγο πριν το τέλος της παράστασης. Ακόμη και η χωρική της τοποθέτηση στο πεδίο δράσης τοποθετείται πιο πολύ κεντρικά του σκηνογραφικού καλλιτεχνικού δημιουργήματος, σε διαγώνιες θέσεις με τα υπόλοιπα σκηνικά πρόσωπα αλλά και εντασσόμενη σε κυκλικό σχήμα με τα μέλη του Χορού.

Μελετώντας την κριτική πρόσληψη δεν μπορούμε να μη σταθούμε στην παράσταση του 2001 και την απόφαση του σκηνοθέτη να ενσαρκώσει ο Μιχαήλ Μαρμαρινός το ρόλο του Ιάσονα (Γεωργίου, 2001; Θυμέλη, 2001; Κόκκοτα, 2001; Παγιατάκης, 2001, Σώκου, 2001). Ως επί το πλείστον, οι κριτικοί αποτίμησαν με ιδιαίτερος ευνοϊκά σχόλια τη σκηνοθετική προσέγγιση, με κάποιες ενστάσεις ενδεχομένως στην υποκριτική γραμμή της Λήδας Τασοπούλου και στην υποκριτική που ακολούθησε ο Μαρμαρινός, ο οποίος «στιγμάτισε» θα λέγαμε όλη το παραστασιακό δημιουργήμα. Η κριτική παρατήρησε την εκ διαμέτρου αντίθετη εκφορά του κειμένου από τον ηθοποιό, συγκριτικά με τα άλλα μέλη του θιάσου αλλά και με τα όσα υποστήριζε η σκηνοθετική γραμμή και τόνισε την εμφανώς λανθασμένη σκηνοθετική του καθοδήγηση, κάτι που επισημαίνει και ο ίδιος ο Σπύρος Ευαγγελάτος, με τον ίδιο να ισχυρίζεται πως:

υπήρχε ριζική διαφωνία μεταξύ εμού και του πρωταγωνιστή για την ερμηνεία του ρόλου. Ο Μιχαήλ, από ευγενικά φιλόδοξη πρόθεσή του να παρουσιάσει κάτι καινούργιο, εξέφερε το κείμενο κατά εντελώς ιδιότυπο τρόπο και πρόσφερε μια κίνηση [...] που ξεπερνούσε τα όρια της ιδιοτυπίας. (Ευαγγελάτος, 2012: 144).

Από την άλλη μεριά η κριτική πρόσληψη της παράστασης του 2013 δρέπει δάφνες για τη σκηνοθετική προσέγγιση και τον ανδρικό θίασο με κάποιες από τις κριτικές να σημειώνουν τον άνισο ρόλο του Οδυσσέα Παπασπηλιόπουλου στο ρόλο του Ιάσονα και πως αυτός δεν

μπόρεσε να σταθεί ισάξιος μπροστά στο ανάστημα που ενσάρκωνε ο Γιώργος Κιμούλης με τη Μήδεια (Καράλη, 2013 □ Κλεφτογιάννη, 2013 □ Μπελέκου, 2013 □ Σμυρνής, 2013).

Από τη μεριά των φωτιστικών επιλογών για τις δύο παραστάσεις παρατηρούμε ότι οι φωτιστικές δέσμες που επιλέγονται κινούνται σε μια μίξη θερμού και ψυχρού χρώματος. Το θερμό χρώμα της παράστασης αποδίδει και τον κεντρικό φωτισμό του σκηνικού χώρου ο οποίος θα είναι έντονος και θα αναδεικνύει τα πλούσια σε χρώματα ενδυματολογικά στοιχεία των προσώπων. Αγωνιώδεις στιγμές με σκηνική δράση κι ένταση φωτίζονται με ψυχρό μπλε φως με αυτές τις μπλε φωτιστικές δέσμες να φωτίζουν σε αρκετά σημεία και το σκηνογραφικό δημιούργημα της Λ. Χρυσικοπούλου στην παράσταση της *Μήδειας* (2001). Ακόμη, το σκοτάδι των Χορικών θα ακολουθείται από τη φωτεινή στόχευση της εισόδου με τη θερμή δέσμη του φωτός. Οι αντανάκλασεις της Μήδειας πίσω από τα πανιά, εμφανίζουν το περίγραμμα του σώματος της ηθοποιού με την ίδια να καταφεύγει σε κινήσεις με τα χέρια της χαρακτηρίζοντας ίσως έτσι και μία από τις λειτουργίες του φωτός που είναι «να δημιουργεί διαθέσεις» (Dunham, 2019: 5). Έτσι από τη μία μεριά του σκηνικού παρακολουθούμε τη Μήδεια, ως σκιώδη φιγούρα, να «παλεύει» με τις οδυνηρές αποφάσεις που θα κληθεί να πάρει στην μετέπειτα εξέλιξη του δράματος. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να μη φωτίζει μεμονωμένα τα σκηνικά πρόσωπα αλλά να διατηρεί έναν γενικό φωτισμό. Ψυχρούς φωτισμούς με εναλλαγές σε θερμούς και ενίοτε με χαμηλή φωτιστική ένταση θα έχουμε στην περίπτωση των Χορικών όπου τα μέλη του Χορού θα έχουν τόσο μπλε ψυχρό χρώμα το οποίο θα πλαισιώνει τις χορογραφίες τους όσο και πορτοκαλί/κόκκινες θερμές φωτιστικές δέσμες. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η φωτιστική επιλογή για το τέλος της παράστασης τη στιγμή που η Μήδεια καλύπτεται εντός του κυκλικού χωμάτινου σκάμματος και το λευκό υλικό του φωτίζεται με πορτοκαλί στοιχεία εσωτερικά κι εξωτερικά εμφανίζοντας ξανά τη σκιά της Μήδειας και μια σημειολογική αναφορά στον θεό Ήλιο και το άρμα του με τις «ακτίνες» που δημιουργεί ο φωτισμός στις πτυχώσεις του σκηνογραφικού αυτού δημιουργήματος. Στην παράσταση της *Μήδειας* (2013) είναι εμφανέστερη η χρήση μιας πιο ψυχρής φωτιστικής δομής. Ακόμη και σε περιπτώσεις εκμυστηρεύσεων ο φωτισμός χαμηλώνει ένταση και ο μπλε φωτισμός κυριαρχεί επί σκηνής⁸. Ακόμη, ο μπλε φωτισμός, επιλέγεται για να φωτίσει μέρος του σκηνογραφικού δημιουργήματος και εναλλάσσεται με τον φωτισμό όλης της ορχήστρας της Επιδαύρου.

Από τη μεταφραστική σκοπιά, τόσο από τη μεριά του Κ. Χ. Μύρη όσο κι από τη μεριά του Ευαγγελάτου, ο οποίος λειτουργεί κι ως μεταφραστής στην παράσταση του 2001, παρατηρούμε πως και οι δυο αποδίδουν μέσα από τις μεταφράσεις τους ποιητικότητα από τη μία και σκηνική στιβαρότητα από την άλλη. Οι λέξεις βρίσκουν αντίκρισμα επάνω στη θεατρική σκηνή και μαρτυρούν το ταλέντο των δύο μεταφραστών αλλά και την άποψη συνεργασία που είχαν οι δυο τους. Όπως θα αναφέρει κι ο Κώστας Γεωργουσόπουλος:

[Ο Ευαγγελάτος] είχε τη σκηνοθετική αλλά και την υποκριτική, ουσιαστικά, αν θέλετε, διάσταση γιατί είναι σκηνοθέτης που ξεκίνησε ως ηθοποιός. Ξεκινάει απ' τον ηθοποιό και στον ηθοποιό καταλήγει. Είχε την έγνοια πώς θα κατέβει αυτός ο λόγος κάτω. Το μεγάλο μάθημα που είχα μαζί του, και με τις παραστάσεις και τις μεταφράσεις, ήταν ότι έπρεπε να μάθω να μεταφράζω και να βιδώνω τον λόγο στο αυτί του θεατή (Γεωργουσόπουλος, 2018: 60).

Συμπερασματικά λοιπόν, οι δύο παραστάσεις του Ευαγγελάτου μαρτυρούν τις πρωτότυπες προτάσεις στις οποίες κατέφυγε ο σκηνοθέτης όσον αφορά τις δύο σκηνικές του προσεγγίσεις για την ευριπίδεια τραγωδία. Ο σκηνοθέτης, μέσα στο διάστημα των ετών που μεσολάβησαν από τη μία παράσταση στην άλλη, επανεξέτασε σε βάθος το δραματικό κείμενο, έθεσε νέους προβληματισμούς και επιχείρησε να δώσει απαντήσεις μέσα από τις σκηνοθεσίες του. Οι επαναπροσεγγίσεις των αρχαίων δραματικών έργων αποδεικνύουν πως ο σκηνοθέτης, εν γένει, βρίσκεται σε μια κατάσταση διαρκούς επαγρύπνησης και ιδιαιτέρως στην περίπτωση του

⁸ Για την προσέγγιση των φωτιστικών επιλογών αλλά και αυτή της ανάλυσης παράστασης ο γράφων βασίστηκε στη βιντεοσκοπημένη μορφή των παραστάσεων του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου τις οποίες διατηρεί στο αρχείο του το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Ευχαριστώ θερμά τον Πρόεδρο του Τμήματος κ. Ιωσήφ Βιβιλάκη και την επιβλέπουσά μου Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κα Αικατερίνη Διαμαντάκου-Αγάθου για την πολύτιμη βοήθειά τους. Ευχαριστώ επίσης την υπεύθυνη του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών του ΕΛΙΑ-MIET κα Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη για την πρόσβαση στα προγράμματα παραστάσεων του «Αμφι-Θεάτρου» Σπύρου Α. Ευαγγελάτου.

αείμνηστου Σπύρου Ευαγγελάτου, ο οποίος πέτυχε να συνδυάσει τη φιλολογική του κατάρτιση με το σκηνοθετικό του ταλέντο και την αέναη ευρυμάθειά του αφήνοντας για πάντα ανεξίτηλα τα σημάδια του στη θεατρική σκηνή.

Βιβλιογραφία

- Γεωργίου, Α. (2001). Επιτέλους μια νέα αντίληψη. *Ραδιοτηλεόραση, χ.σ.*
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (2018). Οι μεταφράσεις του Κ. Χ. Μύρη και οι σκηνοθεσίες του Σ. Α. Ευαγγελάτου. Στο Γ. Βαρζελιώτη, Π. Μαυρομούστακος, (Επιμ.). *Σκηνή και Αμφι-Θέατρο: Αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο (Αθήνα 7-9 Μαρτίου 2016)* (σ. 57-67). Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Dunham, R. (2019). *Stage Lightning: Design Applications and More*. New York: Routledge.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2015). Ερμηνεύοντας τη γυναίκα: Μήδεια 2013. *Θεατρογραφίες, 20*, 108-120.
- Ευαγγελάτος, Α. Σ. (2004). *Από τη θεωρία στη σύγχρονη σκηνή και στην ορχήστρα της Επιδάουρου*. Αθήνα: Ergo.
- Ευαγγελάτος, Α. Σ. (2012). *Λήδα Τασοπούλου. ...Πρός ύστατον φῶς...* Αθήνα: Ergo.
- Θέατρο Ακροπόλ, 18/06/2013, *Μήδεια Interviews*, “Video”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=054gponIzek>
- Θυμέλη (2001, Σεπτέμβριος 4). ‘Μήδεια’ με το Αμφι-Θέατρο. *Ριζοσπάστης, χ.σ.* (ΝΑ ΣΥΜΠΛΗΡΩΘΟΥΝ ΑΝΑΛΟΓΑ ΚΑΙ ΤΑ ΥΠΟΛΟΙΠΑ)
- Καράλη, Α. (2013). *Μήδεια με... αρσενικό στην Επίδαυρο. Έθνος, χ.σ.*
- Κλεφτογιάννη, Ι. (2013). Τίμια η *Μήδεια* του Κιμούλη. *Ελευθεροτυπία, χ.σ.*
- Κόκκοτα, Χ. (2001). Μήδεια ηρωική και γυναίκα. *Πελοπόννησος Πατρών, χ.σ.*
- Μικρούτσικος, Θ. (1988). Μουσική και αρχαίο δράμα». *ή λέξη, 75-76*, 502-505.
- Μπελέκου, Ε. (2013). ‘Μήδεια’ του Ευριπίδη - Φεστιβάλ Αθηνών 2013: Κριτική θεάτρου. Ανακτήθηκε Ιούνιος, 10, 2021 από: <https://www.culturenow.gr/theatro-mhdeia-toy-eyripidh-festival-athinwn-2013-kritikh-theatro/>
- Patrice, P. (2006). σκηνοθεσία. Στο Α. Στρουμπούλη (Επιμ.). *Λεξικό του Θεάτρου* (σ. 447-454). Αθήνα: Gutenberg.
- Παγιατάκης, Σ. (2001). Ιάσοντας, αυτό το μυστήριο. Η παράξενη παρουσία του σφράγισε τη *Μήδεια* του Αμφι-Θεάτρου. *Η Καθημερινή, χ.σ.*
- Πούχγερ, Β. (1985). *Σημειολογία του θεάτρου*. Αθήνα: Παϊρίδης.
- Swift, L. (2021). Μήδεια. Στο L. K. McClure (Δ. Μουρατίδης, Φ. Φιλίππου & Φ. Πετίκα, Μτφρ.) (Ε. Σιστάκου, Επιμ.). *Ευριπίδης. 35 μελέτες* (σσ. 315-323). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Σμυρνής, Γ. (2013). ‘Μήδεια’ του Ευριπίδη με τον Γ. Κιμούλη- Πυρ, γυνή και θάλασσα.... Ανακτήθηκε Ιούνιος, 10, 2021 από: <https://www.monopoli.gr/2013/07/11/reviews/eidame-parastaseis/121019/mhdeia-toy-eyripidh-me-ton-g-kimoylh-pyr-gynh-kai-thalassa/>
- Σώκου, Ρ. (2001). Μήδεια, σκλάβα του πόθου. *Απογευματινή [Ψίθυροι]*, 52.

«Όταν η Μοίρα σημαίνει την Οργή: Ivo Van Hove *Électre/Oreste*»

Κωνσταντίνα Ζηροπούλου

Επίκουρη καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών

Η

Το καλοκαίρι του 2019 φιλοξενήθηκε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου η παράσταση *Électre* με τον θίασο της Comédie Française σε σκηνοθεσία του Βέλγου σκηνοθέτη Ivo Van Hove. Είχαν προηγηθεί παραστάσεις κατά την περίοδο Απριλίου - Ιουλίου 2019 στο θέατρο Richelieu της Comédie Française και μαγνητοσκοπημένες προβολές της παράστασης σε περισσότερες από 300 κινηματογραφικές αίθουσες στην Γαλλία και το εξωτερικό.

Στην παράσταση συνενώνονται δύο διαφορετικές τραγωδίες του Ευριπίδη (*Ηλέκτρα*, 413 π.Χ.: *Ορέστης* 408 π.Χ.), εγείροντας ερωτήματα ως προς το είδος και τη σκηνοθετική στόχευση του εγχειρήματος και ανακινώντας τον διάλογο γύρω από την μετάβαση από το κείμενο στην σκηνή και το ισχυρό δίπολο textuality-performativity (Βλ. ενδεικτικά: Balme, 2002: 118-131· Elam, 2002: 187-189). Παράλληλα δε, η σκηνική ανάγνωση τροφοδοτεί προβληματισμούς γύρω από τις σύγχρονες δυστοπίες, μεταπλάθοντας μια αρχαιόμυθη οικογενειακή τραγωδία σε μια 'ρεαλιστική' τραγωδία βίας και αγριότητας της σύγχρονης κοινωνίας σε όλες της τις εκφάνσεις.

m

Στην παρούσα ανακοίνωση εξετάζονται: α. Το ιδεολογικό υπόβαθρο της παράστασης και, ιδιαίτερα, σε ό,τι αφορά το ζήτημα της βίας, που βρίσκεται στον πυρήνα της β. Το κείμενο της παράστασης, οι διαφοροποιήσεις του σε σχέση με τα πρωτότυπα κείμενα, τα στοιχεία που διατηρήθηκαν, παραλείφθηκαν ή μετασχηματίστηκαν και, γενικότερα, οι όροι της σκηνικής αυτής συνένωσης των δύο τραγωδιών και οι λειτουργίες που επιτελούν γ. Ο τρόπος με τον οποίο το τελικό κείμενο μεταγράφεται επί σκηνής, όπως προκύπτει από την ανάλυση των επιμέρους παραμέτρων της παράστασης.

Ο Ivo van Hove σκηνοθέτης και καλλιτεχνικός διευθυντής μιας από τις σημαντικότερες θεατρικές ομάδες της Ολλανδίας, του Toneelgroep Amsterdam, είναι γνωστός για τις πρωτοπόρες, πειραματικές και πολυβραβευμένες παραγωγές του, με τις οποίες έχει περιοδεύσει στην Ευρώπη, τις Η.Π.Α., την Αυστραλία και έχει φιλοξενηθεί από τα μεγαλύτερα θεατρικά φεστιβάλ παγκοσμίως. Η παράσταση *Ηλέκτρα-Ορέστης* αποτέλεσε ένα είδος θεματικής συνέχειας της επιτυχημένης συνεργασίας του σκηνοθέτη με την Comédie Française, η οποία είχε πραγματοποιηθεί τον προηγούμενο χρόνο, με την παράσταση *Les Damnés [Οι Καταραμένοι]*, βασισμένη στο σενάριο των Luchino Visconti, Nicola Badalucco και Enrico Medioli της ομώνυμης ταινίας του 1969 (Mise en page 1 comedie-francaise.fr). «Πέραν από τον “έρωτα με την πρώτη ματιά” με τα κείμενα του Ευριπίδη, [-σχολιάζει ο Ivo van Hove σε συνέντευξή του]- μοιάζει το τέλος των *Les Damnés* [το οποίο αναφέρεται στους Ναζί] να είναι θεματικά το σημείο έναρξης της παράστασης *Ηλέκτρα - Ορέστης*, στρέφοντας την προσοχή όχι σε αυτούς που άρχουν σε ένα σύστημα βίας αλλά σε αυτούς που πάσχουν από αυτό»

Με την εξαίρεση ορισμένων ηθοποιών της γαλλικής εθνικής σκηνής, οι οποίοι συμμετείχαν στην παράσταση, όλοι οι υπόλοιποι συντελεστές είναι σταθεροί συνεργάτες του Ivo Van Hove. Η μετάφραση των κειμένων του Ευριπίδη είναι της Marie Delcourt-Curvers, ενώ την σκηνική προσαρμογή έκανε ο Bart Van den Eynde που υπογράφει ως ο υπεύθυνος της δραματουργίας μαζί με τον ίδιο τον σκηνοθέτη⁹.

a

t

⁹ Σκηνοθεσία: Ivo van Hove, Σκηνική εκδοχή: Bart Van den Eynde – Ivo van Hove, Σκηνογραφία – Σχεδιασμός φωτισμού: Jan Versweyveld, Κοστούμια: An D’Huys, Πρωτότυπη μουσική και ηχητική σύνθεση: Eric Sleichim, Χορογραφία: Wim Vandekeybus, Δραματουργία: Bart Van den Eynde, Βοηθός σκηνοθέτη: Laurent Delvert s. Διανομή: Claude Mathieu (Κορυφαία), Éric Génovèse (Φρόγας υπηρέτης), Bruno Raffaelli (Γέρος Μυκηναίος), Denis Podalydès (Μενέλαος), Elsa Lepoivre (Κλυταμνύστρα και Ελένη), Loïc Corbery (Πυλάδης), Suliane Brahim

Ο Ivo van Hove επιλέγει τις τραγωδίες του Ευριπίδη έναντι των άλλων δύο τραγικών, γοητευμένος, αφενός, από τον ρεαλισμό του (βλ. ενδεικτικά: Lloyd 2020, 605-607) και, αφετέρου, από τις συναισθηματικές εξάρσεις και τις λεπτές ψυχολογικές διακυμάνσεις των ηρώων του (βλ. ενδεικτικά: Visvardi 2020, 627-662). Στο επίκεντρο της προβληματικής του ενιαίου κειμένου της παράστασης *Ηλέκτρα-Ορέστης* θέτει το ζήτημα της βίας και τη στάση των ηρώων έναντι αυτής, φωτίζοντας όχι τόσο την εξωτερική τους δράση αλλά την ψυχολογική τους διαδρομή προς τη συνειδητοποίηση της δύναμής τους. Την ίδια στιγμή αντιμετωπίζει τις τραγωδίες του Ευριπίδη ως έναν ενιαίο μύθο και παρουσιάζει την υπόθεση της τραγωδίας του Ορέστη ως συνέχεια της τραγωδίας της Ηλέκτρας, ως προς την χρονική ακολουθία των γεγονότων και την εξέλιξη της δράσης, μεταβαίνοντας έτσι από το κλείσιμο της *Ηλέκτρας* στην έναρξη του *Ορέστη*. Αν και ο Ορέστης και η Ηλέκτρα ζουν κάτω από διαφορετικό καθεστώς εξουσίας -η μεν Ηλέκτρα σε ζώνη αγροτική, ο δε Ορέστης στη συνθήκη του “παλατιού”- και οι δύο βιώνουν το ίδιο συναίσθημα “αποκλεισμού”, μοιράζονται την ίδια πατρογονική μοίρα, διακατέχονται από την επιθυμία της εκδίκησης (βλ. σχετικά: Brunett, 1998), διψούν εξίσου για αντίσταση απέναντι στην αυθαιρεσία της εξουσίας και αυτοπαγιδεύονται. Στους άξονες αυτούς χτίζεται η ένωση των δύο τραγωδιών από τον σκηνοθέτη, θέτοντας στο μικροσκόπιο τις μεταξύ τους σχέσεις και τον εσωτερικό τους κόσμο, εντείνοντας την αγριότητα του συστήματος και τη βιαιότητα της αντίδρασης. Ασπαζόμενος την εδραιωμένη πλέον αντίληψη του κλασικού έργου ως μιας αλυσίδας προσλήψεων, ο Ivo van Hove σχολιάζει: «Η ‘απιστία’ στο πρωτότυπο θεατρικό κείμενο δεν αποτελεί απειλή αλλά λύτρωση, αφού δεν υπάρχει μία αλήθεια αλλά τόσες όσες και οι αναγνώστες της» (Kellakay, 2016).

Στο ιδεολογικό υπόβαθρο της παράστασης ανιχνεύεται η αναζήτηση γύρω από το νόημα της βίας, πολύ κοντά στον τρόπο με τον οποίο το όρισε η Χάννα Άρεντ: ως απόρροια της ανθρώπινης φύσης «να ανατρέπει τα κοινώς παραδεδεγμένα και να φθάνει στο εξαιρετικό», το οποίο συνιστά ουσιαστικά την απάντηση του ανθρώπου στο γεγονός της γέννησής του (Άρεντ, 1986: 280). Όπως άλλωστε και η Άρεντ, η οποία θεωρεί ότι η βία μπορεί να εξουδετερώσει τη δύναμη αλλά εντούτοις είναι ανίκανη να την δημιουργήσει (Άρεντ, 2000: 46) ο Ivo Van Hove αντιδιαστέλλει εμφανώς στην παράστασή του τη βία από τη δύναμη (power), επιβεβαιώνοντας τον εργαλειώδη χαρακτήρα της πρώτης και καθιστώντας νοητή τη σύνδεσή της με την εξουσία (βλ. σχετικά: Άρεντ, 2000: 105-107). Στην παράσταση αυτή τα πρόσωπα που κατέχουν την εξουσία στο παλάτι των Ατρείδων γίνονται οι φορείς της βίας, ενώ φορείς της δύναμης είναι η Ηλέκτρα, ο Ορέστης, ο Πυλάδης αλλά και ο Χορός που εκπληρώνουν αυτό που η Άρεντ ορίζει ως δύναμη (ισχύ), δηλαδή την ικανότητα του ανθρώπου όχι απλώς να πράττει αλλά να λειτουργεί από κοινού (Άρεντ, 2000: 105). Παρόλα αυτά στη σκηνική ανάγνωση των έργων από τον Ivo Van Hove οι νέοι, ως φορείς της δύναμης, υποχρεώνονται να εμπλακούν στον φαύλο κύκλο της βίας στη σύγχρονη κοινωνία από τον οποίο στο τέλος δεν εξαιρείται κανείς. Στο σημείο αυτό συνίσταται, κυρίως, η απόκλιση του σκηνοθέτη από τον μύθο, παρουσιάζοντας την Ηλέκτρα και τον Ορέστη να σκοτώνουν την Ερμιόνη στο background, παρά την προσταγή του θεού. Οι εκπρόσωποι της δύναμης δημιουργούν τη βία, νομιμοποιούμενοι όμως και σε αυτήν την περίπτωση, κατά την Άρεντ, από το γεγονός ότι δρουν από κοινού και μέσα από τη συνένωση δυνάμεων (Άρεντ, 2000: 113). Άλλωστε, τόσο η παράσταση του Ivo van Hove όσο όμως και η πραγμάτευση του μύθου της *Ηλέκτρας* και του *Ορέστη* από τον ίδιο τον Ευριπίδη αποτελούν σχόλιο γύρω από τη ριζοσπαστικοποίηση των νέων, και ιδιαίτερα τη διαδικασία που οδηγεί το άτομο στη ριζοσπαστικοποίηση απέναντι σε μια ακραία κοινωνικοπολιτική συνθήκη (Sedgwick, 2010: 481).

Στην παράσταση του Ivo Van Hove τα δραματικά γεγονότα συμβαδίζουν με αυτά των πρωτότυπων κειμένων και μάλιστα στην δίωρη συνολικά παράσταση ο χρόνος μοιράζεται ισότιμα και στις δύο τραγωδίες. Το σημείο της συρραφής των δύο έργων παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον: Ο σκηνοθέτης παραλείπει το τελευταίο τμήμα της εξόδου, στο οποίο εμφανίζονται ως από μηχανής θεοί οι Διόσκουροι, δρομολογώντας τις εξελίξεις σύμφωνα με την παράδοση: Η Κλυταιμνήστρα έπαθε δίκαια, αλλά και ο Ορέστης έσφαλε, φονεύοντάς την.

(Ηλέκτρα), Benjamin Lavernhe (Μυκηναίος), Didier Sandre (Τυνδάρεως), Christophe Montenez (Ορέστης), Rebecca Marder (Ερμιόνη), Gaël Kamilindi (Απόλλων), Peio Berterretche (Αίγισθος).

Η Ηλέκτρα θα παντρευτεί τον Πυλάδη, ο Ορέστης θα δικαιωθεί από τον Άρειο Πάγο, ο γεωργός, σύζυγος της Ηλέκτρας θα λάβει πλούσια δώρα, ενώ για τον ενταφιασμό του Αιγίσθου θα μεριμνήσουν οι Αργείοι και για τη σορό της Κλυταιμνήστρας ο Μενέλαος. Η επιλογή του σκηνοθέτη να παραλειφθεί εντελώς το τμήμα αυτό της εξόδου, πέραν από την πρακτική λειτουργία του για την πιο ομαλή μετάβαση στην τραγωδία *Ορέστης*, συνάδει απολύτως με τον νεωτεριστή Ευριπίδη που αγαπά να προκαλεί και να απιθανολογεί. Στο αρχαίο κείμενο, άλλωστε, η λειτουργία της εξόδου είχε έντονα παρωδιακό χαρακτήρα, καθώς η εμφάνιση των Διόσκουρων αποτελεί μια κατ'επίφαση ειρηνευτική λύση (βλ. ενδεικτικά Emde, 2017:159-164).

Στην παράσταση του *Ηλέκτρα-Ορέστης* αμέσως μετά τον φόνο της Κλυταιμνήστρας ακολουθεί ο κομμός των δύο παιδιών της με τη συμμετοχή του Χορού, όπως και στο πρωτότυπο. Στη συνέχεια όμως, αντί για την εμφάνιση των Διόσκουρων, οι γυναίκες του χορού, οι οποίες σε όλη την παράσταση παραπέμπουν στον λαό που εξεγείρεται, καθαρίζουν το πτώμα της Κλυταιμνήστρας, λέγοντας την εμβόλιμη φράση: «Να, λοιπόν, που σε φροντίζουμε εσένα, που δεν μπορούσαμε να σ' αγαπήσουμε», προοικονομώντας ουσιαστικά τη στάση τους πλάι στους εξεγερμένους νέους, όπως συμβαίνει στον ευριπίδειο μύθο του Ορέστη. Η Ηλέκτρα και ο Ορέστης αγκαλιάζονται, όπως και στην έξοδο της τραγωδίας της Ηλέκτρας. Ο χρόνος μοιάζει να παγώνει. Εισαγόμαστε ουσιαστικά στη δεύτερη τραγωδία με τον Πυλάδη, ο οποίος διασχίζει αργά τη σκηνή. Το πάσχον σώμα του Ορέστη κείτεται πλέον καταγής. Έκδηλα υποφέρει. Ακολουθεί ο μονόλογος της Ηλέκτρας (στ.54-80) ο οποίος αντλείται από τον Πρόλογο της τραγωδίας, πληροφορώντας όμως τον θεατή ότι βρισκόμαστε έξι μέρες μετά το φόνο της Κλυταιμνήστρας, οι Ερινύες πλέον καταδιώκουν τον Ορέστη, εκείνος βρίσκεται σε κατάσταση μανίας, ενώ την ίδια εκείνη μέρα οι Αργείοι συναθροίζονται για να αποφασίσουν για την τύχη τους. Συνεπώς, χωρίς σημαντικές προσθήκες, σε σκηνικό χρόνο διάρκειας τεσσάρων μόλις λεπτών, ο Ivo Van Hove αναδιαμορφώνει ευφυώς το αρχικό αφήγημα, επενδύοντας στις διάφορες όψεις της βίας, με τη σύζευξη διαφορετικών χρονικών επιπέδων, του «τότε» της Ηλέκτρας με το «τώρα» του Ορέστη, προσδίδοντας στη βία το νόημα μιας ατέρμονα βασανιστικής συνθήκης στον χρόνο μέσω δύο ακραία σκληρών σκηνών, (του φόνου της Κλυταιμνήστρας και της καταδίωξης του Ορέστη από τις Ερινύες).

Άλλη μία ενδιαφέρουσα διαφοροποίηση διαπιστώνεται στο τέλος: Στον *Ορέστη* του Ευριπίδη ο ποιητής με προφανή απομυθοποιητική διάθεση, επιστρατεύει τον Απόλλωνα ως από μηχανής θεό, ο οποίος, εντέχνως, δεν αναφέρεται στον χρησμό, αλλά παρουσιάζει τον τρόπο που οι θεοί επέλεξαν να ρυθμίσουν την τύχη των ηρώων εφεξής: Η Ελένη θα αναληφθεί στους ουρανούς, ο Ορέστης θα εξοριστεί για έναν χρόνο και στη συνέχεια θα αθωωθεί και θα πάρει ως σύζυγό του την Ερμιόνη, ο Πυλάδης θα παντρευτεί την Ηλέκτρα, και ο Μενέλαος θα 'αποκατασταθεί' επίσης με μια άλλη γυναίκα. Συνεπώς ως στο προς το αρχαίο κείμενο, τη λύση του δράματος στην παράσταση δίνει ο Απόλλωνας, ο οποίος εμφανίζεται αίφνης στην σκηνή και αναπαράγεται πιστά το κείμενο. Στο σημείο αυτό όμως η σκηνή φωταγωγείται με ένα σχεδόν εκτυφλωτικό φως, ο Απόλλωνας "εξαφανίζεται" και εντός λίγων δευτερολέπτων, ο θεατής παρακολουθεί τον Πυλάδη, την Ηλέκτρα και τον Ορέστη επάνω στη στέγη του παλατιού να σκοτώνουν την Ερμιόνη, παρά την προσταγή του Θεού. Αποτυπώνεται δε σημειολογικά στον σκηνικό χώρο δράσης των προσώπων η ενδιαφέρουσα αντιστροφή των ρόλων: ο αρχαίος θεός βρίσκεται στο κάτω επίπεδο της σκηνής και όχι επάνω στη στέγη, όπως θα ήταν αναμενόμενο ως από μηχανής θεός, ενώ οι νέοι δρουν πλέον στη στέγη, επάνω από το επίπεδο του παλατιού, αφού επιβάλλονται ως φορείς μιας άλλης τάξης πραγμάτων. Ακολουθεί black out. Η στιγμιαία αυτή εικόνα της βίας, στην οποία πρωταγωνιστούν πλέον οι φορείς της δύναμης, αποτελεί ένα υπαινικτικό 'κλείσιμο ματιού' στον θεατή, που αποκαλύπτει την αντιστροφή των ρόλων και την απόλυτη απομυθοποίηση των προσώπων, ενώ ταυτόχρονα κάνει σαφή τη σκηνοθετική πρόθεση-σχόλιο απέναντι στη σύγχρονη κοινωνική συνθήκη, όπου κανένας νόμος, θεϊκός ή ανθρώπινος, δεν μπορεί να διαρρήξει τον κύκλο της βίας. Μία άλλη σημαντική διαφοροποίηση υπήρξε η παράλειψη ορισμένων χορικών, όπως και η σημαντική μείωση του αριθμού των στίχων των στασίμων. Το γεγονός προκάλεσε μάλιστα ποικίλα σχόλια από την θεατρική κριτική, ιδιαίτερα στον ελληνικό Τύπο (βλ. ενδεικτικά: Ευτυχιάδου, 2019· Ζήσης, 2019). Πιο συγκεκριμένα, παραλείφθηκε εντελώς το πρώτο στάσιμο της Ηλέκτρας, το οποίο ωστόσο δεν

συνδέεται στενά με το έργο (ωδή για τα πλουμάρια της ασπίδας του Αχιλλέα) αλλά και το δεύτερο στάσιμο (ο μύθος του χρυσού αρνιού). Από τα υπόλοιπα χορικά ακούγονται επιλεκτικά μόνο κάποιες φράσεις, κυρίως, από το στόμα της κορυφαίας. Ο σκηνοθέτης έχει διατηρήσει σχεδόν αυτούσια τα επεισόδια, ενεργοποιώντας ιδιαίτερα στη σκηνή τον απελπισμένο αγώνα των τριών νέων ενάντια σε ένα εχθρικό περιβάλλον, την πάλη της νεότητας ενάντια στην αυταρχική γεροντοκρατία, τις προειλημμένες αποφάσεις της δήθεν δημοκρατικής λαοσύναξης, την απομυθοποίηση των θεϊκών εντολών. Σε δεύτερο επίπεδο φωτίζονται η υπεράσπιση της οικογενειακής ηθικής, η φιλία, το πολιτικό ήθος, ο δημοκρατικός διάλογος των νέων σε αντίθεση με δημαγωγία της συνέλευσης, η φιλία και η γλυκύτητα του βίου, τα οποία απαντούν στον *Ορέστη* του Ευριπίδη.

Παρά το γεγονός ότι ο Ivo Van Hove έχει περικόψει σε μεγάλο βαθμό την έκταση των χορικών, διατήρησε την ταυτότητα του χορού αρκετά κοντά σε αυτήν των αρχαίων κειμένων (για την ταυτότητα του Χορού βλ. σχετικά: Calame, 2020: 775-796· Mastronarde, 2010: 88-152), ενισχύοντας βέβαια τον ρόλο των γυναικών ως συμμάχων στην επανάσταση κατά της Τυραννίας, ενώ τον λόγο τους αντικατέστησε με την κίνηση. Ο Χορός με έντονη σωματικότητα οπτικοποιεί την οργή, την απελπισία και την ανάγκη για εκδίκηση. Οι γυναίκες του Χορού συνεκφωνούν τους στίχους σε συχνές επαναλήψεις, δημιουργώντας μουσικά μοτίβα, τα οποία συνοδεύονται από αντίστοιχα κινησιολογικά μοτίβα. Ο Χορός κινείται κάτω από ένα συνεχές συναίσθημα φόβου, που αναζωπυρώνεται διαρκώς κατά την εξέλιξη της τραγωδίας. Οι χορογραφημένες κινήσεις του δημιουργούν την αίσθηση του κατεπείγοντος, ενώ ταυτόχρονα παραπέμπουν σε αρχέγονες τελετουργίες, συνδέοντας έτσι την παράσταση με την ιστορία και τις καταβολές του είδους. Ο ρυθμός φανερώνει ταχυκαρδία, γίνεται αταβιστικός, ενώ η αντήχηση στην λάσπη μεταφέρει τον παλμό στους θεατές, προσφέροντάς τους μια απόλυτα κιναισθητική εμπειρία. Παράλληλα, η φορτισμένη στάση του Χορού και η άγρια διάθεση του συνόλου ανατροφοδοτεί την οργή της Ηλέκτρας και την δίψα της για εκδίκηση (βλ. Φωτογραφία 1).

Η πρωτότυπη μουσική σύνθεση αποδίδεται ζωντανά με συνδυασμό κρουστών, τα οποία μπορούν να παράγουν μελωδία και αποτελούν τη βάση για το χορογραφικό υλικό, παραπέμποντας ταυτόχρονα στην τελετουργία (Δημητριάδη, 2019). Τα ηχητικά τοπία των κρουστών αντλούν την έμπνευσή τους από το θέατρο Kabuki, και το θέατρο No. Η μουσική σχεδόν καλύπτεται από τις εκκωφαντικές κραυγές των γυναικών του Χορού και της Ηλέκτρας. Η σωματικότητα της Ηλέκτρας ακολουθεί αυτήν του Χορού, απορροφώντας τη συσπειρωμένη ενέργειά του που διαρκώς δυναμώνει, όπως δυναμώνει και η δύναμη της καταπιεσμένης Ηλέκτρας.

Το ιδεολογικό υπόβαθρο της αντιπαράθεσης βίας και δύναμης φωτίζουν επιπλέον οι ενδυματολογικές συνδηλώσεις. Τα κοστούμια της παράστασης του Ivo van Hove, πέραν από τον αισθητικό, επικοινωνιακό και συμβολικό τους χαρακτήρα, λειτουργούν ως νοητό σύνορο του εαυτού και του μη εαυτού, του “τι είναι” αλλά και του “τι δεν είναι” έκαστος: (Counsell & Wolf, 1996:148). Η κοινωνική διάκριση, που αποτυπώνεται στον ενδυματολογικό κώδικα, γίνεται η πηγή του κακού (βλ. και Roisman, 2017: 176-177), η αφετηρία της τραγωδίας της βίας, την οποία ασκεί πρωτίστως η εξουσία προκειμένου να αντιπαρατεθεί στη δύναμη. Όπως, άλλωστε επισημαίνει η Άρεντ, σε αντίθεση με τη δύναμη, η βία είναι βουβή και η έναρξή της ανάγεται εκεί που ολοκληρώνεται ο λόγος (Άρεντ, 1990: 40). Τα φθαρμένα υπολείμματα υφασμάτων του Χορού και της Ηλέκτρας είναι δηλωτικά της κοινωνικής τους κατάστασης - ζουν σαν σκλάβες, κυκλοφορούν ξυπόλυτες. Έτσι, τα κοστούμια σηματοδοτούν το σημείο έναρξης του ρόλου αλλά και προδιαγράφουν τις επιλογές των ηρώων ως το τέλος της τραγωδίας. Σε αντίθεση με αυτές, η Ερμιόνη, η Ελένη και η Κλυταιμνήστρα είναι ντυμένες με βασιλικά σκούρα, ποδήρη φορέματα σε μπλε αποχρώσεις, που δεν παραπέμπουν χρονικά σε συγκεκριμένη εποχή (υποδηλώνοντας έναν ανοιχτό διάλογο παρελθόντος-παρόντος) φορούν περίτεχνα, ευμεγέθη, αρχαιοπρεπή κοσμήματα και έχουν επιμελημένες κομμώσεις. Η δυσκολία που αντιμετωπίζουν, φορώντας ψηλοτάκουνα παπούτσια, στην προσπάθειά τους να βαδίσουν στο χώμα, αποτελεί στοιχείο της δραματουργίας της παράστασης με προφανείς συμβολισμούς. Όπως, αντίστοιχα, συμβαίνει στη σκηνή που η Κλυταιμνήστρα βγάζει τα

παπούτσια της και ζητάει την βοήθεια της Ηλέκτρας για να καταφέρει να μπει στη λάσπη και να την προσεγγίσει. Το χρώμα των κοστούμιών του Χορού και της Ηλέκτρας παραπέμπει στη λάσπη και αντικατοπτρίζει την ψυχική τους κατάσταση, καθώς τα πρόσωπα γίνονται ένα με αυτήν. Το λασπωμένο χρώμα γίνεται κομμάτι των ρούχων, του προσώπου, του σώματος αλλά και του μακιγιάζ. Στο όλο παιχνίδι με τα κοστούμια και τις συνδηλώσεις τους, που διαχωρίζει τα πρόσωπα ανάμεσα σε φορείς της εξουσίας και υποτελείς, συντελεί και φωτισμός, ο οποίος παράγεται μέσω της ακραίας αντίθεσης ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι ως επαναλαμβανόμενο μοτίβο, ενισχύοντας την ψευδαίσθηση στον θεατή μιας ακραίας κοινωνικής διάκρισης, απόλυτα καθοριστικής της όλης δράσης της τραγωδίας (βλ. Φωτογραφία 2).

Η υποκριτική ωριμότητα του θιάσου με τον οποίον ο σκηνοθέτης έχει συνεργαστεί στο παρελθόν αποτυπώνεται στη χρήση ενός κοινού ερμηνευτικού κώδικα, που διαπιστώνεται στους μονολόγους, τις φορτισμένες στιχομυθίες αλλά και τις σκηνικές δράσεις. Όλα, ανεξαιρέτως, τα δρώντα πρόσωπα κινούνται στις ράγες της ρεαλιστικής ερμηνείας με εντάσεις που αυξομειώνονται, όταν εισέρχονται σε ή εξέρχονται από ακραίες συναισθηματικά καταστάσεις. Η σωματικότητα της Ηλέκτρας ακολουθεί αυτήν του Χορού, απορροφώντας τη συσπειρωμένη ενέργειά του που διαρκώς διογκώνεται και εντάσσει την ηρωίδα σε αυτόν ως αναπόσπαστο μέλος του.

Ενώ οι δύο τραγωδίες διαδραματίζονται σε διαφορετικό χώρο, η *Ηλέκτρα* στην αγροτική ύπαιθρο και ο *Ορέστης* έξω από τις πύλες του παλατιού, τα δύο συνενώνονται επί σκηνής: η ορχήστρα καλύπτεται με λάσπη, ενώ στο μέσον τοποθετείται ένα μεγάλο μαύρο κουτί με στενό άνοιγμα εν είδει πόρτας, λειτουργώντας ενοποιητικά σε ρεαλιστικό επίπεδο χωροχρόνου αλλά και προκαλώντας την αίσθηση της μαύρης τρύπας που ρουφά τους ζωντανούς και νεκρούς τραγικούς ήρωες εντός της (Draphon, 2021). Αντίστοιχα, οι φωτισμοί εδώ δημιουργούν σκιές γύρω από το black-box, ενώ λευκό φως αστράφτει στιγμιαία σε σκηνές επίκλησης προς τους Θεούς, όπως και στη σκηνή της εμφάνισης του Απόλλωνα. Ας σημειωθεί δε ότι, ενώ ο Ivo Van Hove πολύ συχνά επιλέγει να αναμετρηθεί με το αρχαίο είδος, κάνοντας έντονη χρήση τη τεχνολογίας (βλ. ενδεικτικά Sidiropoulou, 2018), η παράμετρος αυτή εδώ απουσιάζει εντελώς. Η νεωτερικότητα αισθητική της παράστασης και η ενίσχυση της επιτελεστικότητας επιτυγχάνεται, μεταξύ άλλων, με τη χρήση της πολλαπλότητας των ρόλων με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα την περίπτωση των ρόλων της Ελένης και της Κλυταιμνήστρας, οι οποίοι ερμηνεύονται -καθόλου τυχαία- από την ίδια ηθοποιό, ρίχνοντας φως στην ψυχική τους συγγένεια αλλά και προσδίδοντας στο εγχείρημα μεταθεατρική διάσταση.

Συνοψίζοντας, ο Ivo Van Hove συνέθεσε ένα επιβλητικό και λυτρωτικό θέαμα μέσα από μια πρωτότυπη ανάγνωση και συρραφή των δύο αυτών τραγωδιών του Ευριπίδη σε ενιαία παράσταση, θέτοντας στον πυρήνα της τους μηχανισμούς της βίας, την οποία συνδέει με την κραταιότητα και την εξουσία και την αντιπαράθετεί με τη δύναμη που αντλεί τη νομιμότητά της από τη συνένωση. Η σκηνική αυτή ανάγνωση του μύθου συνομιλεί με τη θεωρία περί βίας της Χάνα Αρεντ και τη σχέση της με την εξουσία. Ο σκηνοθέτης επανεγγράφει, ευφώς, στοιχεία της οικογενειακής ιστορίας των Ατρείδων στην πραγματικότητα και τους μηχανισμούς της σύγχρονης κοινωνικής βίας, αναμιγνύοντας τον ακραίο ρεαλισμό και την ωμότητα με τη χρήση συμβολισμών, κάνοντας επιλεκτική χρήση μεταθεατρικών στοιχείων, χωρίς να αποκόπει την τραγωδία από τις καταβολές του είδους, προσδίδοντας στον Χορό ρόλο ισότιμου πρωταγωνιστή, και υιοθετώντας μια γόνιμη 'ασέβεια' προς την παράδοση -όπως άλλωστε και ο ίδιος ο Ευριπίδης

Βιβλιογραφία

- Αρεντ, Χ. (1986). *Η ανθρώπινη κατάσταση (vita activa)*. Αθήνα: Γνώση.
— (1990). *La nature di totalitarisme*. Paris: Payot.
— (2000). *Περί βίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- Balme, C. (2015). Text and Performance. In *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (pp. 118-131). Cambridge UK - New York: Cambridge University Press.
- Burnett, A. (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley: University of California Press.
- Brooker, P. (Ed.). 2014. *Modernism/postmodernism*. London: Routledge.
- Calame, C. (2020). *The Chorus in Euripides*. In Markantonatos, A. (Ed.). *Brill's Companion to Euripides*, vol. I (pp.775-796). Leiden; Boston: Brill. Claude.
- Counsell, C. & Wolf, L. (1996). *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*. London: Routledge.
- Diggle, J. (1981). *Studies on the text of Euripides, Supplikes; Electra; Heracles; Troades; Iphigenia in Tauris; Ion*. Oxford-Clarendon Press: Oxford University Press.
- Diggle, J. (1991). *The textual tradition of Euripides' Orestes*. Oxford-Clarendon Press: Oxford University Press.
- Δημητριάδης, Γ. (2019). «Είδα το: “Ορέστης και Ηλέκτρα” του Ίβο βαν Χόβε, στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου». Ανακτήθηκε Νοέμβριος, 30, 2021 από: <https://www.viewtag.gr/eida-to-orestis-ilektra-ivo-v/>
- Elam, K. (2002). Dramatic Text/Performance Text. In *The Semiotics of Theatre and Drama* (pp.187-189). London; New York: Routledge.
- Emde, B. (2017). *Language and character in Euripides' Electra*. New York: Oxford University Press.
- Ευριπίδης. (2009). *Ηλέκτρα* (Ν. Χουρμουζιάδης, Μτφρ.). Αθήνα: Στιγμή.
- Ευριπίδης. (2009). *Ορέστης* (Ν. Χουρμουζιάδης, Μτφρ.). Αθήνα: Στιγμή.
- Ευτυχιάδου, Σ. (2019). «Βία, αυτή η νέα ελευθερία: Για την παράσταση ‘Ηλέκτρα/Ορέστης’ του Ίβο βαν Χόβε στην Επίδαυρο». Ανακτήθηκε Οκτώβριος, 25, 2021 από: <https://elculture.gr>
- Électre / Oreste* Mise en page 1 (comedie-francaise.fr). Retrieved July, 3, 2021.
- Ζήσης, Κ. (2019). ‘Ηλέκτρα – Ορέστης’ από τον Ίβο Βαν Χόβε και την Comédie Française: η Λάσπη και το Αίμα του καινούργιου. Ανακτήθηκε από: <https://tetragwno.gr>
- Gregory, J. (2005). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Kellaway, K. (2016). Ivo van Hove: 'I give it all as Bowie gave it all – in a masked way. The Guardian, 06/11/2016 Retrieved July, 7, 2021 from: www.theguardian.com
- Lloyd, M. (2020). “Realism in Euripides”. In Markantonatos, A. (Ed.). *Brill's Companion to Euripides*, vol. I (pp.605-626). Leiden; Boston: Brill.
- Mastrorade, D. J. (2015). *The art of Euripides: Dramatic technique and social context*. Cambridge - New York: Cambridge University Press.
- Morris, M.J. (2018). Matter, Life, Sex, and Death: Ecosociality and Pina Bausch's Rite of Spring. *Dance Chronicle*, 41(3), 335-358.
- Visvardi, E. (2020). *Emotion in Euripides*. In: Markantonatos, A. (Ed.). *Brill's Companion to Euripides*, vol. I (pp.627-662). Leiden: Boston: Brill.
- Roisman, H. (2017). *Electra*. In McClure, L. (Ed.). *A Companion to Euripides* (pp.166-181). UK: John Wiley & Sons.
- Sedgwick, M. (2010). The concept of radicalization as a source of confusion. *Terrorism and political violence*, 22 (4), 479-494.
- Sidiropoulou, A. (2018). Identity, Technology, Nostalgia: The Theater of Ivo van Hove, Robert Lepage and The Wooster Group. Archée ARTS MÉDIATIQUES & CYBERCULTURE. 12 Νοεμβρίου. Retrieved August 1, 2021 Retrieved from: <http://archee.qc.ca/wordpress/>



Φωτογραφία 1. *Électre/Oreste*, direction by Ivo Van Hove, Comédie Française 2019.
Ancient Theatre of Epidaurus



Φωτογραφία 2. *Électre/Oreste*, direction by Ivo Van Hove, Comédie Française 2019.
Ancient Theatre of Epidaurus

Αρχαίο Δράμα Τσέπης; Οι Απόπειρες Ανεβάσματος Αρχαίου Δράματος. Από Το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο Σε Παραγωγές Μικρής Κλίμακας

Γρηγόρης Ιωαννίδης

Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
griouann@theatre.uoa.gr

Στο πλαίσιο της διαρκώς διευρυνόμενης θεατρικής σκηνής στη χώρα μας τα τελευταία χρόνια, ορισμένα επιμέρους φαινόμενα είναι πιθανόν ικανά να φωτίσουν συνολικότερες τάσεις ή διεργασίες που λαμβάνουν χώρα εντός αυτής και οι οποίες, αν και γίνονται άμεσα και ακαριαία αντιληπτές από τους κριτικούς/θεατές/ερευνητές στα σημειώματά τους, δεν έχουν ακόμα αποτελέσει διακριτό αντικείμενο μελέτης στην ολότητά τους. Ένα από αυτά τα φαινόμενα αφορά ασφαλώς στην εμφάνιση, διασπορά και εν γένει ανάπτυξη θεατρικών παραστάσεων, κυρίως ανάμεσα σε καλλιτέχνες και θεατές νεαρής ηλικίας, που διακρίνονται για τη μικρή τους κλίμακα, όσον αφορά τα κριτήρια και τα μέσα παραγωγής, ενώ ταυτόχρονα φιλοδοξούν να τηρήσουν υψηλές προδιαγραφές σε θέματα ρεπερτορίου και γενικότερης αισθητικής. Πρόκειται για παραγωγές ευάριθμων συντελεστών, στις οποίες το ζήτημα του χώρου και της παραγωγής τίθενται στην ουσία αντιστρόφως: ενώ για ένα μέρος του θεάτρου η μεγάλη παραγωγή είναι εκείνη που καθιερώνει τις αρχικές καλλιτεχνικές προθέσεις του επιχειρήματος, στην περίπτωση των σκηνικών αυτών εγχειρημάτων μικρής κλίμακας, αυτό που κυρίως αναζητείται βρίσκεται αντιθέτως στη σμίκρυνση του μέσου και των σχετικών παραμέτρων του, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να ακολουθεί τα κριτήρια του παλιού «θεάτρου δωματίου» και να στελεχώνει τις νεότερες εκφάνσεις του στο θέατρο. Με αυτόν τον τρόπο ολοένα και συχνότερα κατά τις πρώτες δύο δεκαετίες του αιώνα μας, συναντήσαμε μικρούς χώρους - εξώστες, πατάρια, υπόγεια, έως και τουαλέτες- να τίθενται σε χρήση προκειμένου να στεγάσουν διασκευές κλασικών έργων, τα οποία σε μια τυπικότερη σκηνική παραγωγή θα ζητούσαν κανονικά πολυάριθμους θιάσους και κοστοβόρες σκηνογραφίες, πλούσιες σκηνές που κοιτούν προς ευρύχωρες πλατείες.

Το πλέον σημαντικό σε αυτή την αναστροφή των όρων του κλασικού θεάτρου βρίσκεται ίσως στην αποδοχή αυτής της τάσης από το νεανικό κυρίως κοινό. Μέσα από αυτές τις απόπειρες διασκευής του κλασικού δραματολογίου για πολύ μικρές σκηνές και διανομές, το κλασικό έργο όπως έχει αποδειχθεί βρίσκει έναν αγωγό μετάδοσης προς νεότερες γενιές που ανακαλύπτουν σε αυτές τις κινήσεις την κεντρική ιδέα του κλασικού θεατρικού έργου, συνυφασμένο σκηνικά με τις δικές τους απαιτήσεις για οπτική ταχύτητα, δραματουργική πυκνότητα, ανεπιτήδευτη αφέλεια στο στήσιμο, άφθονο σωματικό θέατρο στην ερμηνεία, λίγα και επιμελώς λιτά σκηνικά επί σκηνής, ζωντανή μουσική σε ανοικτό διάλογο με το κείμενο, κι όλα τα παραπάνω στο πλαίσιο μιας κριτικής εν γένει αποστασιοποίησης από το ίδιο το έργο, η οποία επιμελώς συντηρείται κατά τη διάρκεια της παράστασης. Το doubling και η γενικότερη ελευθερία στην επιστρωμάτωση ρόλων πάνω στο ίδιο φυσικό υποκείμενο «του» ή «της» ηθοποιού είναι ο κανόνας σε αυτές τις σκηνοθεσίες, όπως μαζί και η συχνή χρήση του «χειροποίητου θεάτρου» και της «σκηνικής σύμβασης» που παραδίδουν τον κλειστό και μικρό χώρο του θεάτρου στις πολλαπλές διαστάσεις της μεταμόρφωσης. Ο θεατής σε αυτές τις εκ του σύνεγγυς και επιμελώς ρευστές παραγωγές έχει συνήθως την εντύπωση πως παρακολουθεί όχι εντελή παράσταση αλλά κάποια πρόβα, και μάλιστα όχι από την τυπική θέση ενός θεατή, αλλά σαν κάποιος οιωρεί συνάδελφος ή συνεργάτης των ερμηνευτών. Στην κορυφή των προθέσεων αυτών των παραστάσεων βρίσκεται ασφαλώς η φυσική συνάντηση κατά πρώτον των συντελεστών με αληθινούς παρόντες ή μελλοντικούς «φίλους», και κατά δεύτερον η άυλη συνάντηση όλων των παραπάνω συντελεστών της θεατρικής πράξης με το κλασικό έργο και τον συγγραφέα του μέσα από μια νέα, ανυπόκριτη και αυθεντική επικοινωνία.

Στη χωρία αυτών των παραγωγών θα μπορούσαμε να συμπεριλάβουμε παραστάσεις του Σαίξπηρ και του παλιότερου ελληνικού δραματολογίου, πολυάριθμες διασκευές ελληνικών και

ξένων μυθιστορημάτων, ακόμα και έργα που προσεγγίζουν το κλασικό ή νεοκλασικό ρεπερτόριο μέσα από το σύγχρονο είδος της devised δραματουργίας ή/και του θέατρο-ντοκουμέντο. Σε όλες τις παραπάνω απόπειρες συντελείται άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο συνειδητά, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο επιτυχημένα, η απόπειρα παρέμβασης των νέων συντελεστών σε ένα θεσμικά κατοχυρωμένο πεδίο, όπως είναι αυτό το κλασικού ρεπερτορίου, που ακόμα φαντάζει και προβάλλεται γενικά ως ο επίσημος, και κανονιστικά περιφραγμένος, χώρος επίδειξης του υψηλού νοήματος και των μεγάλων ερμηνειών του δυτικού θεατρικού κανόνα.

Η παρούσα εισήγηση αποσκοπεί στο μέτρο του δυνατού να σταθεί σε ένα επιμέρους διακριτό πεδίο σχετικής καλλιτεχνική δράσης, το οποίο τα τελευταία χρόνια στρέφεται ιδιαίτερα στη χώρα μας προς το χώρο του αρχαίου θεάτρου. Ο αριθμός ανάλογων εγχειρημάτων αυξάνει τα τελευταία χρόνια και παρά την κάποτε εφήμερη εμφάνισή τους, ορισμένες από τις απόπειρες αυτές μεταφοράς του αρχαίου δράματος σε «θέατρα τσέπης», όπως είχε χαρακτηριστεί το φαινόμενο της εμφάνισης μικρών θεατρικών χώρων στις πρώτες του παρουσίες κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60¹, αφήνουν έντονο αποτύπωμα, συζητούνται ευρέως και θέτουν οι ίδιες ένα διαφορετικό «παράδειγμα» στην προσέγγιση, κατανόηση και απόδοση του αρχαίου θεάτρου στον νέο αιώνα. Πιο συγκεκριμένα θα προσπαθήσω στη διάρκεια της ανακοίνωσής μου να ερμηνεύσω ορισμένες από τις πηγές της τάσης αυτής, να διακρίνω τα κοινά χαρακτηριστικά της και να σκιαγραφήσω στο μέτρο του δυνατού τις επιδιώξεις της.

Πρόδρομος για αυτές τις επιδιώξεις, όσον αφορά τουλάχιστον τον νέο αιώνα, μπορεί να θεωρηθεί η κριτική μεταφορά της Ορέστειας από τον Δημήτρη Λιγνάδη για την Πειραματική Σκηνή του Εθνικού, ήδη στα 2005. Επρόκειτο για μια σπονδυλωτή διασκευή των τριών μερών της τριλογίας, που ζητούσε καταρχήν από τους θεατές της να μετακινηθούν σε τρία διαφορετικά σημεία στο υπόγειο του Εθνικού, να αλλάξουν θέσεις, και μέσω αυτής της μετάθεσης τους να τοποθετήσουν κάτω από διαφορετικά πρίσματα την οπτική στα τρία έργα της τριλογίας. Το δυναμικό της παράστασης αποτελούσαν 5 νέοι ηθοποιοί-ερμηνευτές πολλαπλών και μετακινούμενων ρόλων, καθώς και μια ομάδα από 16 τελειόφοιτους της Δραματικής Σχολής του Εθνικού θεάτρου -αναγνωρίζουμε και σήμερα πολλά από τα ονόματα της διανομής. Τα ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα της Πειραματικής Σκηνης και το ανοικτό στην μεταμόρφωση πεδίο της σκηνικής δράσης της έδινε εξαρχής στους θεατές την εντύπωση αφηνιδιαστικής εισόδου στην χώρο προετοιμασίας μιας νεανικής παράστασης. Το κύριο ωστόσο στοιχείο της προσέγγισης υπήρξε ο ανοικτός διάλογος που η παράσταση επιχειρούσε ανάμεσα σε θεσμικές αναπαραστάσεις του αρχαίου δράματος και στη σύγχρονη αποδοχή τους, διάλογος μάλιστα που σε ορισμένα σημεία υπήρξε εκτός από καινοφανής και αρκετά αποκαλυπτικός. Υπάρχει για παράδειγμα ένα πολύ χαρακτηριστικό για τις γενικότερες προθέσεις της παράστασης σημείο στον Αγαμέμνονα, το οποίο αξίζει να περιγράψουμε. Πρόκειται για το τελευταίο επεισόδιο της τραγωδίας στο οποίο η νεαρή ηθοποιός αγωνίζεται κάπως αμήχανα να αναπαραστήσει την απολογία της Κλυταιμνήστρας, στο κλασικό υψηλό ύφος του Εθνικού. Εκείνη την στιγμή η κάπως αμήχανη ερμηνεία της διακόπτεται άτσαλα όταν από τα ηχεία φτάνει σαν αντίκρισμα στη δική της ερμηνεία η «θεσμική» φωνή της Παξινού από την μυθική παράσταση του Αγαμέμνονα του Εθνικού στα 1965, σε σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή. Ακούμε ένα μικρό χωρίο με την μεγάλη τραγωδό και τον χορό να ψάλλει... Οι νέοι ηθοποιοί της Πειραματικής ακούν για λίγο με προσοχή την παρέμβαση της επίσημης εθνικής ερμηνείας του έργου, παραδόξως ωστόσο στην στάση τους δεν διακρίνουμε ούτε αναμενόμενη κατάνυξη ούτε το δέος που γενικά οφείλουν απέναντι στην παράδοση. Ακούν για λίγο, και αμέσως μετά, κάπως εκνευρισμένοι, επιστρέφουν ερμηνεύοντας με το δικό τους τρόπο τα ίδια λόγια του Αισχύλου, στην δική τους αυτή τη φορά γλώσσα και με τα δικά τους ακούσματα,

¹. Για το πλαίσιο αναφοράς στο Θέατρο Τσέπης στην ελληνική εκδοχή του βλ. (Ιωαννίδης, Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία : Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, 2015), (Ιωαννίδης, "Το θέατρο-ντοκουμέντο και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνης", 2018), (Ιωαννίδης, "Η έννοια της πρωτοπορίας στη διάρκεια της Δικτατορίας", 2014). Πιο συγκεκριμένα στο: (Ioannidis, 2016)

που εδώ εκπροσωπούνται με το δημοφιλές και από μια άποψη ταπεινά ποπ «Τραγούδι της Ερήμου» του Λάκη Παπαδόπουλου, σε στίχους της Μαριανίνας Κριεζή.

Ήδη σε αυτή την αντίδραση κρύβεται πιθανόν μια προδρομική καλλιτεχνική στάση, που θα εξελιχθεί κάποια χρόνια αργότερα στο ύφος του αρχαίου θεάτρου «τσέπης» που εξετάζουμε. Ο πυρήνας της απόπειρας δεν βρίσκεται πια στην πρόθεση καταξίωσης του καλλιτέχνη από την συνάντησή του με το αρχαίο πρότυπο, αλλά σε μια βαθύτερη ανάγκη αυθεντικής κατανόησης της σημασίας του κλασικού λόγου, που θα ξεκινήσει από την έστω και βίαιη αποκόλλησή του καλλιτέχνη από τη βαριά σκιά των προτύπων που βαραίνουν το παρελθόν. Είναι φανερό πως τα παλιά πρότυπα στον χώρο της ερμηνείας χωρίς να απορρίπτονται, δεν καλύπτουν πλέον τις ειλικρινείς ανάγκες του σύγχρονου καλλιτέχνη και πιθανόν του κοινού του. Ωστε η όποια κίνηση προς το αρχαίο δράμα να περιλαμβάνει την ειλικρινή, ανυπόκριτη αν και σε κάποιες περιπτώσεις αμήχανη θεώρησή του, σε μια εκ νέου και κάποτε εξ απαλών ονύχων προσέγγιση. Αυτή η κατ' ουσίαν πρόθεση επαναπροσέγγισης του αρχαίου θεατρικού λόγου θα εκφραστεί στη συνέχεια ολοένα και εντονότερα στις παραστάσεις νέων ομάδων στο θέατρό μας.

Η παραστασιογραφία δείχνει πράγματι ότι ο αριθμός ανάλογων προσπαθειών ανεβάσματος αρχαίας τραγωδίας σε κλειστά θέατρα και διανομές, σε ελεύθερες διασκευές και σε ερμηνευτικές μεταπτώσεις αυξάνεται χρόνο με το χρόνο, ως πρόσφατα. Η έρευνα αποκαλύπτει περίπου 50 παραγωγές στα δέκα τελευταία τουλάχιστον χρόνια, οι οποίες με όλες τις μεταξύ τους αποκλίσεις μπορούν να ενταχθούν στην παραπάνω παραστασιολογική κατηγορία. Είναι ένα φαινόμενο άλλωστε στο οποίο συγκλίνουν πολλά και ποικίλα ρεύματα του θεάτρου μας: Οι περιορισμένες δυνατότητες παραγωγής και τα ζήτσημα της απορρόφησης των νέων αποφοίτων που διογκώνει τις ανάλογες νεανικές παραγωγές· το μεταδραματικό κύμα του θεάτρου μας που εντάσσει κάθε κλασικό κείμενο στο ευρύχωρο πλαίσιο της διαπολιτιστικής ένταξης· το παρελκόμενο ρεύμα της διασκευής· η αισθητική αλλά και το ήθος του μεταμοντέρνου· το ζήτσημα της χορικότητας και της συλλογικής έκφρασης που απασχολεί ολοένα και εντονότερα τις νέες ομάδες.

Όλα τα παραπάνω ωστόσο εκτός από μέρος του γενικότερου ύφους και ήθους με το οποίο ένα τμήμα του θεάτρου μας, συνήθως προγραμματικά εκτός των μεγάλων παραστάσεων, προσεγγίζει το αρχαίο δράμα, είναι εξίσου δείκτες της επείγουσας ανάγκης του θεάτρου μας να επαναπροσδιορίσει μέσω του αρχαίου δράματος μια νέα ταυτότητα για τον εαυτό του. Θα σταθώ στη συνέχεια σε ορισμένες παραστάσεις που επιβεβαιώνουν κατά την άποψή μου αυτή την παρατήρηση.

Η πρόταση που ανοίγει τον χορό δεν είναι άλλη πιθανόν από τις πειραματικές Βάκχες που ο Έκτορας Λυγίζος ανεβάζει στο Θέατρο του Νέου Κόσμου, το 2013. Πρόκειται για έναν πειραματισμό που ο Λυγίζος έχει εφαρμόσει ήδη από την προηγούμενη εργασία του στον Θείο Βάνια του Τσέχοφ, την περίοδο 2012-13. Από τη διανομή των Βακχών αποβάλλεται το γυναικείο στοιχείο, εμμένοντας στην εκτέλεση του έργου από τους τρεις άνδρες ηθοποιούς (ο ίδιος ο σκηνοθέτης, ο Δημήτρης Μοθωναίος και ο Άρης Μπαλής). Έντονο είναι το στοιχείο της διασκευής, κυρίως στο θέμα των χορικών που διατηρούνται κατά ένα μικρό μόνο μέρος, όπως και της μεταδραματικότητας -η κεντρική ιδέα του σκηνοθέτη είναι στο να μοιάζει η παράσταση «με το παιχνίδι τριών αγοριών που αρχίζουν να αφηγούνται τις «Βάκχες» και μπλέκονται σε μια διαδικασία μύησης... όσο έκοβα και όσο επικεντρωνόμουν στην πλοκή και στα ίδια τα επεισόδια τόσο ζωντάνευε στο μυαλό μου αυτό το αγορίστικο παιχνίδι τριών αγοριών που περνούν όλη αυτή τη διαδικασία, που φαντασιακά παλεύουν να βρεθούνε στο βουνό της ηδονής και της αγριότητας και που στο τέλος της παράστασης δοκιμάζουν αυτή την εμπειρία της μεταμόρφωσης, ας πούμε, αρχικά σε μαινάδες κι έπειτα σε Βάκχες. Και τελικά κατάλαβα πως αυτός ήταν ο λόγος που δεν ήθελα τις Βάκχες εξαρχής στη σκηνή. Με ερέθιζε να ψάξουμε πώς εμείς οι ίδιοι, περνώντας από αυτή τη μύηση, θα γινόμασταν με κάποιο τρόπο και σε κάποιο βαθμό οι ίδιοι Βάκχες» (Κρύου, 2013). Ο ίδιος αναγνωρίζει σαν βασικό στοιχείο καινοτομίας την εκ μέρους των εξοβελισμό του Χορού από το έργο, με το σκεπτικό ότι «στις 'Βάκχες', την ιδέα αλλά, κατ' εμέ, και την αναγκαιότητα της παρουσίας του χορού στην τραγωδία τη βρήκαμε μέσα στην εξέλιξη της ίδιας της παράστασης. Εμείς οι ίδιοι που ξεκινάμε

ως μονάδες, ως τρεις μεμονωμένοι αφηγητές, λίγο λίγο (με το ενδιάμεσο στάδιο των ντουέτων) γινόμαστε στον δεύτερο αγγελιοφόρο ένας τριαδικός χορός που ομαδικά αφηγείται τον διαμελισμό του Πενθέα. Άλλωστε, στη διονυσιακή θρησκεία (όπως και στο θέατρο) υπάρχει η ιδιομορφία πως μόνο ομαδικά μπορείς να επικαλεστείς το θεό.» Τελικά με αυτόν τον τρόπο η παράσταση οδηγείται στο αφηγηματικό θέατρο, στο οποίο τα τρία πρόσωπα παρουσιάζουν - αντί να ερμηνεύουν με την σκηνικά συμβατική έννοια του όρου- κάθε ήρωα ξεκινώντας την αφήγησή τους με ένα υποθετικό σχήμα «Αν ήμουν ο Πενθέας... Αν ήμουν ο Διόνυσος... Αν ήμουν η Αγαυή... κλπ». Ωστόσο το ζήτημα δεν είναι η αποστασιοποίηση του ηθοποιού από το δραματουργικό υλικό, που θα οδηγούσε πιθανόν μια κριτική αντιμετώπιση του με τους όρους του επικού θεάτρου. Αλλά, αντίθετα, η πρόθεση μηδενισμού της αρχικής θέσης του ηθοποιού απέναντι στο έργο του Ευριπίδη, ο μηδενισμός της προκατάληψης, της στερεοτυπικής πρόσληψης, της μεταφοράς έτοιμων και εξωτερικών κριτηρίων στην σχέση του με το κείμενο, ώστε τελικά ο ηθοποιός ξεκινώντας από αυτή τη αρχική, ανεπιτήδευτη, καθαρή θέση να κατακτήσει σταδιακά το ζητούμενο, που δεν είναι άλλο από την ειλκρινή εκ μέρους του κατανόηση και εμπέδωση του τραγικού του πυρήνα. Για μια ακόμη φορά με τα λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη: «Η καθαρή αφήγηση δεν είναι μια στεγνή, αποστασιοποιημένη μεταφορά γεγονότων. Η καθαρή αφήγηση οδηγεί τον αφηγητή σε μεγάλη, βαθιά εμπλοκή. Άλλωστε οι καλύτερες ιστορίες λέγονται από ανθρώπους που τους αφορούν, τους καίνε τα γεγονότα που θα μεταφέρουν, που είναι στη σωστή σωματική και ψυχική κατάσταση για να αφηγηθούν και που θέλουν να προκαλέσουν κάτι συγκεκριμένο στον αποδέκτη της αφήγησης. Η δική μας εκδοχή των Βακχών ξεκινά ως καθαρή αφήγηση, απλώς στην πορεία η αφήγηση αυτή γίνεται πιο σύνθετη με την έννοια ότι οι αφηγητές εμπλεκόμαστε ολοένα και περισσότερο στην ιστορία. Πάντως, κατά τη γνώμη μου ακόμα και το πιο αναπαραστικό, ρεαλιστικό θέατρο δεν παύει να είναι αφήγηση. Ακόμα και σε αυτές τις παραστάσεις ο ηθοποιός εξακολουθεί να είναι αφηγητής. Απλώς όσο αποφεύγει την εύκολη ταύτιση με το θεατρικό πρόσωπο και όσο υπενθυμίζει στον εαυτό του πως εκτός από φορέας του ρόλου εξακολουθεί να υπάρχει και ως ο ίδιος, τόσο πιο ζουμερό και απρόβλεπτο είναι το αποτέλεσμα.» Ας σημειωθεί εξάλλου πως η ίδια η διαδικασία των πολύμηνων προβών που προβλέπει το σύστημα του Λυγίζου απλώνεται σε πολλούς και φαινομενικά χαώδεις αυτοσχεδιασμούς που ζητούν από τον ηθοποιό πρώτα να ξηλώσει ότι ο ίδιος κουβαλά σαν ερμηνευτικό κρατούμενο από παλιότερες διδασκαλίες του έργου, και μετά να προσεγγίσει το κείμενο μέσα από τη διαδικασία του παιχνιδιού, μέσα δηλαδή από μια ελευθέρια, αυτόβουλη και ανοικτή σε πρωτοβουλία κατάκτηση των όρων που συνεχούν το δράμα. Πρόκειται για δυο λόγια για μια διαδικασία από την αρχή ως το τέλος «επανοικειοποίησης» των όρων του αρχαίου δράματος για το θεάτρό μας εν γένει².

Χωρίς αμφιβολία οι καλλιτεχνικές προθέσεις του εγχειρήματος έγιναν αντιληπτές και εκτιμήθηκαν ακαριαία από την κριτική πρόσληψη της παράστασης. Διαβάζουμε, λόγου χάρη, στο σχετικό σημείωμα του Δημήτρη Τσατσούλη, με αφορμή την μεταφορά του έργου από τον σκηνοθέτη τέσσερα χρόνια μετά, στην Επίδαυρο και στο Ηρώδειο, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών: «Η αμεσότητα με το κοινό που δημιουργούσε ο μικρός χώρος, η παιγνιώδης διάθεση, η συνθήκη ότι 'παίζουμε Βάκχες', η εκφραστική των προσώπων, ο χειρονομιακός κώδικας αλλά και η ανάδειξη της ουσίας της τραγωδίας κατέστησε εκείνη την πρώτη 'φτωχή' σε υλικά προσέγγιση μια συμπτυκνωμένη τελετουργία που διέφερε από κάθε άλλη νεανική απόπειρα τραγικού κειμένου που είχε προηγηθεί ή ακολούθησε έκτοτε.» (Τσατσούλης, 2017) Το ενδιαφέρον εδώ στοιχείο είναι πως η απόπειρα του σκηνοθέτη να μεταφέρει σε ανοικτό χώρο αρκετά από τα πορίσματα της προηγούμενης της εργασίας του σε κλειστό και στο ίδιο έργο δεν γνώρισε την ίδια με την παλαιότερη ομοθυμία της κριτικής. Το κλειστό θέατρο αυταπόδεικτα επιτρέπει στους καλλιτέχνες ένα βαθμό ελευθερίας ή «αυθαιρεσίας», που όταν μεταφέρεται στο ανοικτό αλλά και ταυτοτικό θέατρο της Επιδαύρου επικρίνεται. Το στοιχείο,

². Αν και ο όρος «επανοικειοποίηση (reappropriation)» εκπηγάει από την queer φιλολογία και ακτιβισμό, τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να χρησιμοποιείται ευρύτερα για να εκφράσει μια γενικότερη αναθεωρητική πολιτιστική στάση απέναντι σε συστηματικούς και συχνά καταπιεστικούς γλωσσικούς αλλά και γενικότερα πολιτισμικούς κώδικες συμπεριφοράς. Από το πολύ ενδιαφέρον αυτό πεδίο συζήτησης, βλ. επιλεκτικά τη βασική μονογραφία (Young, 2008) και επιλεκτικά τα: (Lindner), (Gluck, 2009).

όπως συνεχίζει ο κριτικός, του Λυγίζου να εξετάσει το «κατά πόσο η λογική εκείνης της παράστασης μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά κάτω από διαφορετικούς όρους με τις όποιες, φυσικά, απαραίτητες αναπροσαρμογές» γνώρισε αναστολές από έξωθεν παράγοντες που περιόρισαν και στη συνέχεια ανάλογες απόπειρες σε κλειστούς χώρους, περιτειχίζοντας κατά κάποιον τρόπο τους σχετικούς πειραματισμούς. Ο Τσατσούλης επιχειρεί από τη μεριά του μια πυκνή εξέταση των γνωρισμάτων των ομοειδών αυτών εγχειρημάτων για το αρχαίο δράμα: «Ως κοινά χαρακτηριστικά των δύο παραστάσεων μπορούν να χαρακτηριστούν η απόλυτη σκηνική λιτότητα, η μη ταύτιση ηθοποιού και ρόλου, ο αναδιπλασιασμός του δραματικού προσώπου, η ενσωμάτωση των χορικών στην αφηγηματική δράση. Ακολουθώντας τη λογική της διήγησης λόγων και γεγονότων, υιοθετώντας και πάλι την αντιρρεαλιστική όσο και αντι-ψυχολογική (σχεδόν μπρεχτική) συνθήκη όπου ο κάθε ηθοποιός πριν αναλάβει έναν ρόλο θα πει «εάν ήμουν ο...», η σκηνοθεσία οδηγεί αναγκαστικά την όλη δραματική κατάσταση στην πλήρη αποστασιοποίηση καθώς οι ηθοποιοί προβάλλουν τη διάσταση που τους χωρίζει από το δραματικό πρόσωπο αναλαμβάνοντας δυνητικά τον ρόλο, έναν ρόλο προ-διαγεγραμμένο από το κείμενο» (Τσατσούλης, 2017).

Από την μεριά μου, και από τη θέση του σχολιαστή σε εφημερίδα είχα τότε σημειώσει τα εξής: «Αναρωτιέται κανείς αν κάπου εδώ βρίσκεται το μέλλον του αρχαίου δράματος στη χώρα μας. Ίσως μαζί με μια εποχή που τελειώνει, ολοκληρώνεται και η κλίμακα με την οποία είχαμε συνηθίσει να μετρούμε και να αξιολογούμε τα πράγματα. Η κίνηση αναβίωσης του αρχαίου δράματος στη χώρα μας κινήθηκε τα τελευταία χρόνια σε μια σταθερή αποκλιμάκωση από τα μεγέθη των παλιών εγχειρημάτων –που ζητούσαν εκτός από ένα μεγάλο όραμα, έναν μεγάλο χώρο, μεγάλες ερμηνείες και εν τέλει μια μεγάλη αξίωση της όλης προσπάθειας– σε ολοένα και μικρότερες και πιο συμπυκνωμένες προσπάθειες. Το ζητούμενο εδώ δεν είναι η σεμίκρυνση απόδοση του αρχαίου λόγου –μέσω ενός κλειστού χώρου ή μιας πλάγιας διασκευής– αλλά, κυρίως, η μετουσίωσή του σε δράμα δωματίου και –στην περίπτωση του Νέου Κόσμου– σε θέατρο τσέπης. Όχι για να γίνουν τα πράγματα πιο μικρά. Για να γίνουν πιο κοντινά μας... Η απόδοση του Λυγίζου στηρίζεται σε δύο άξονες, στενά συμπλεκόμενους και μεταξύ τους υποστηριζόμενους. Ο πρώτος άξονας αφορά τη φόρμα, ανήκει, όπως θα λέγαμε, στη διευθέτηση του υλικού. Ο δεύτερος έχει να κάνει με το περιεχόμενο, την ερμηνεία του ίδιου του κειμένου... Ο πρώτος έχει να κάνει με την εγγύτητα (ή αντίστοιχα με την απομάκρυνση) του ηθοποιού από το ακροατήριο. Ο δεύτερος με τον άξονα της ατομικότητας και τη διάλυσή της, ακολουθώντας τον παλιό νιτσεικό αντίλογο στη ρητορεία του Διαφωτισμού» (Ιωαννίδης, 2013).

Υπάρχουν ασφαλώς σημαντικές ομοιότητες ανάμεσα στην προσέγγιση του Λυγίζου στο Νέο Κόσμο το 2013 και στη Μήδεια που ανεβάζει ο Δημήτρης Καραντζάς 4 χρόνια αργότερα, αρχικά στο Μικρό Θέατρο της Επιδαύρου και την επόμενη κιόλας περίοδο στο Θέατρο Πορεία της Πλατείας Βικτωρίας. Η διανομή και εδώ συμπύσσεται σε τρεις άνδρες ηθοποιούς (Γιώργος Γάλλος, Χρήστος Λούλης, Μιχάλης Σαράντης), οι γυναικείοι ρόλοι εξαλείφονται, και τα χορικά είτε εξοβελίζονται κατά τη διασκευή, είτε εμφιλοχωρούν στο διαλογικό κείμενο. Και εδώ, και παρά τις μεγάλες διαφορές στην σκηνοθεσία του περιβάλλοντος, πρόκειται στην ουσία για μια μεταδραματική μετατόπιση της αρχαίας τραγωδίας, με την ανάπτυξη μιας δεύτερης, εγγύτερης προς τους θεατές, παράστασης που επιτελείται και η οποία πλαισιώνει την παράσταση της Μήδειας σε δεύτερο βαθμό. Πρόκειται ακόμα για μια παράσταση αφηγηματική –αν και ο τρόπος αφηγηματικότητας διαφέρει πολύ από εκείνη των Βακχών του Λυγίζου–, αλλά και διαπαραστασιακή, καθώς περιλαμβάνει – κάτι που την διακρίνει από την αντίστοιχη του Λυγίζου– εμβόλιμα κείμενα-σχόλια από την Μήδεια του Παζολίνι και του Ανούιγ, όπως και από την «Μήδεια-Υλικό» του Χάινερ Μύλλερ (η διασκευή του ίδιου του σκηνοθέτη, σε συνεργασία με την Θεοδώρα Καπράλου). Η σημαντική υφολογική διάκριση του Καραντζά βρίσκεται επομένως όχι τόσο στα υλικά της μεταδραματικότητας με τα οποία κτίζει την διασκευή του, όσο στο ίδιο το μετα-εξπρεσιονιστικό κλίμα της σκηνοθεσίας του, που εδώ απομακρύνεται από την αίσθηση του παιχνιδιού και αφορά σκοτεινότερες και αδρότερες σκηνικές εικόνες. Ωστόσο και εδώ μιλάμε για μια διαδικασία σταδιακής μύησης των ηθοποιών-ρόλων στο έργο, για μια αφετηρία που τίθεται στο σημείο μηδέν της πρόσληψης και οικοδομεί εξαρχής την αυθεντική, ανυπόκριτη σχέση του ηθοποιού με τον αρχαίο λόγο. Με τα λόγια του

σκηνοθέτη: «Είναι τρεις άντρες, πάντα ντυμένοι ως άντρες, που επισκέπτονται ένα τοπίο γυναικών, όπως υποδηλώνει εμφανώς ο σκηνικός χώρος. Μιλούν εξ ονόματος της ηρωίδας που έχουν να υπερασπιστούν και μπαίνουν σταδιακά όλο και πιο βαθιά στο τι συνέβη πραγματικά στη Μήδεια. Η παράσταση ξεκινά από τον δισταγμό των προσώπων να μουν στον χώρο, όπως και οι θεατές θα έχουν κάποιον δισταγμό να μουν στην αίσθηση της παράστασης. Το ρυθμό, το «κούρδισμα», δίνει η παιδαγωγός και τα πρόσωπα, όπως θέλω να ελπίζω και οι θεατές, εμπλέκονται όλο και πιο έντονα στον πυρήνα της σύγκρουσης. Τα τρία «πρόσωπα» καταστρέφουν το άγονο γυναικείο τοπίο για να αποκαλύψουν τον ήλιο, που δεν βρίσκεται ως ένθεη οντότητα στον ουρανό αλλά κάτω από τη γη και περιμένει τη χειρονομία για να βγει στην επιφάνεια.» Αυτή η ρητά εκφρασμένη προγραμματική δήλωση για την εμπλοκή του ηθοποιού με το κείμενο, δεν αφορά μόνο βέβαια τους καλλιτέχνες, αλλά ανοίγεται προς το κοινό. Το νόημα βρίσκεται προφανώς στην επανεκκίνηση της σχέσης μας με το αρχαίο δράμα, στην απομάκρυνση κάθε υποκριτικής και συμβατικής στάσης προκειμένου να πλησιάσουμε εκ νέου και ανεπιτήδευτα την ουσία του. «Εγώ πιστεύω ότι εάν δεν γίνεις κοινωνός μίας παράστασης, αν δεν εμπλακείς διανοητικά με αυτό που βλέπεις, δεν υπάρχει κανένα νόημα να παρακολουθείς θέατρο»³ (Καραντζάς, 2017).

Μια άλλη σχέση των δύο παραγωγών αφορά εν τέλει και τα ίδια τα μέρα με τα οποία επιδιώκουν να μεταδώσουν ένταση στο κοινό. Τόσο στις Βάκχες του Λυγίζου, όσο και στη Μήδεια του Καραντζά απομακρυνόμαστε από το ζητούμενο της κραυγαλέας, της μεγάλης και συχνά μεγαλόστομης σκηνικής ρητορικής, σε σουρντίνες χαμηλόφωνης ερμηνείας και υπόκωφης έντασης. Αυτό το στοιχείο που ασφαλώς αντιβαίνει τα γνωστά κριτήρια για την ερμηνεία του αρχαίου δράματος σε ανοικτούς χώρους είναι αξιοσημείωτο και ορθώς επισημαίνεται από την κριτική: «...Ο Δημήτρης Καραντζάς άφησε να φωτιστεί η, παρά τον εξαιρετο φωτισμό, σκοτεινή, δύσβατη, χαμηλόφωνη σύνθεσή του για τρεις υποκριτές, οκτώ φωνές και ισάριθμους ρόλους». Η Κολτσιδοπούλου αναγνωρίζει τη σκηνοθετική καθοδήγηση του Καραντζά σαν «νεωτερική, μεταδραματική, περιοριστική του συναισθήματος και φανατικά υπέρ της αποδραματοποίησης κάθε τραγικού. Με κέντρο βάρους την ανδρική ματιά πάνω σ' ένα συνταρακτικό θέμα της γυναικείας φύσης, η βασισμένη στον λόγο παράσταση προβάλλει την προβληματική του Άλλου, του Διαφορετικού, της Ετερότητας. Και όλο αυτό, δίχως υποχωρήσεις σε συναίσθημα παρά μόνον ίσως σε μια υπόκωφη ταραχή και μια ένταση διαφοροποιημένης κλίμακας από ρόλο σε ρόλο» (Κολτσιδοπούλου, 2017)⁴. Σε κάθε περίπτωση και για μια ακόμη φορά παρατηρούμε την πρόθεση του νέου θεάτρου να αντισταθεί στα κριτήρια που συνδέονται πλέον σχεδόν συνειρμικά με την αναβίωση του αρχαίου δράματος, επιδιώκοντας την επαναπροσέγγιση, επαναξιολόγηση και, εν τέλει, την επανοικειοποίηση του.

Ότι υπάρχει μια βαθύτερη πρόθεση που παρακινεί τους καλλιτέχνες μας αποδεικνύεται εξάλλου από το ότι ο Δημήτρης Καραντζάς θα επανέλθει στο αρχαίο δράμα αυτής της μικρής κλίμακας ή «τσέπης» μόλις πρόσφατα με τον Οιδίποδα που ανεβάζει με παρόμοια τρόπο και συναφή αισθητικά στοιχεία στο θέατρο Πορεία το 2020. Την ίδια ιδέα επιστροφής σε μια υφολογία για το αρχαίο δράμα, που θέτει τους δικούς της όρους κλίμακας θα την συναντήσουμε ξανά σε δυο παραγωγές διαφορετικής ασφαλώς σκηνικής πραγμάτωσης, ωστόσο με ενδιαφέρουσες κοινές επιδιώξεις. Πρόκειται για τις δύο μονολογικές διασκευές, στην ουσία μονοδραματικές συμπτύξεις, των αρχαίων τραγωδιών Ευμενίδες και Ιππόλυτος από τον Δημήτρη Καμαρωτό που είδαμε αντίστοιχα στην Πειραιώς 260, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών το 2015 την πρώτη, και στον χώρο του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός, ενταγμένη στο πρόγραμμα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών το 2017, τη δεύτερη.

³. Και συνεχίζει ο ίδιος: «- Ποια γραμμή διατρέχει τις παραστάσεις σου, ποιο είναι το στίγμα σου»; «-... Εκείνο που προσέχω στις δουλειές μου είναι να εισαγάγω ομαλά το κοινό στον χρόνο της παράστασης. Δημιουργώ δηλαδή μία εισαγωγική μύηση που θα επιτρέψει στον θεατή τη μεγαλύτερη δυνατή διανοητική εμπλοκή στην εξέλιξη του έργου. Με ενδιαφέρει ακόμα να είναι πολύ καθαρή η υποκριτική λειτουργία και να μην υπάρχουν υπερβολές υποκριτικές, σκηνογραφικές ή μουσικές που θέλουν να επιβάλλουν μία άποψη στο κοινό. Προτείνω κάτι «ήσυχο» που όμως κρύβει από κάτω την πιο μεγάλη ένταση».

⁴. Την ίδια χαμηλόφωνη ένταση παρατηρεί και ο Χρήστος Παρίδης στο σχετικό σημειώμά του στη Lifo.

Και σε αυτήν την περίπτωση έχουμε να κάνουμε με μια διασκευή που ανέβηκε σε κλειστό και ανοικτό χώρο, γεγονός που φανερώνει πιθανόν μια υπόγεια σύνδεση των δύο τόπων στην καλλιτεχνική πρόθεση του εγχειρήματος. Αν και η υπόθεση εργασίας μας υπονοεί μια διάσταση ανάμεσα στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος από τους νέους θιάσους στον ανοικτό και κλειστό χώρο, δεν είναι διόλου αναγκαίο να θεωρήσουμε αυτούς τους δύο χώρους ως καταρχήν μεταξύ τους αποκομμένους. Ίσως το σωστό σχήμα θα ήταν να υποθέσουμε ότι υπάρχει στο βάθος η ανάγκη τακτικής οπισθοχώρησης των καλλιτεχνών στο φυλάκιο του κλειστού, ευέλικτου, περισσότερο ελεύθερου και ασφαλούς εργαστηριακού χώρου του κλειστού θεάτρου, ώστε να εξαχθούν από εκεί συμπεράσματα που θα βοηθήσουν τη μετέπειτα πορεία τους. Εξάλλου, δεν πρόκειται για μια προγραμματική υποχώρηση, αλλά για μια συντεταγμένη επιλογή που ωθεί τους καλλιτέχνες να διατυπώνουν το όραμά τους πρώτα σε κλειστό θέατρο και μετά να το δοκιμάζουν και στο μεγάλο, ανοικτό θέατρο, όπως η περίπτωση του Λυγίζου που μεταφέρει τις Βάκχες λίγα χρόνια αργότερα στην Επίδαυρο, του Καραντζά, που ακολουθεί την αντίστροφη πορεία, ανεβάζοντας τη Μήδεις πρώτα στο Μικρό Θέατρο της Επιδαύρου, ή τώρα, στην περίπτωση της Στεφανίας Γουλιώτη που παίζει τις Ευμενίδες πρώτα στην Πειραιώς το 2015 και αργότερα στο Αρχαίο Στάδιο της Επιδαύρου το 2018.

Στην περίπτωση των Ευμενίδων έχουμε μια ακραία διασκευή του έργου σε μορφή πολυπρόσωπου μονολόγου, που ζητάει να αποδώσει από μία μόνο ερμηνεύτρια συμπτυκτωμένη και σε μορφή αφήγησης την ακροτελευτία τραγωδία της Ορέστειας. Ο Γιάννης Μόσχος, από τη θέση του θεατρικού κριτικού, παρατηρεί ότι «η παράσταση δε διαθέτει ιδιαίτερες σκηνοθετικές φιλοδοξίες και αυτή είναι η μεγαλύτερη φιλοδοξία της. Η Στεφανία Γουλιώτη βρίσκεται μόνη της επί σκηνής, ερμηνεύοντας όλους τους ρόλους, σε έναν παραληρηματικό μονόλογο που διαλογίζεται με το κοινό. Η έμφαση δίνεται στις φωνές ενοχών, ανασφάλειας και φόβων του Ορέστη. Υπάρχει μια εσωτερικευση των Ερινυών/Ευμενίδων, η οποία ταιριάζει με τις ανάγκες της σκηνικής επιλογής. Η Γουλιώτη στέκεται από την αρχή μέχρι το τέλος ατάραχη στο ίδιο σημείο σε ένα γυμνό και ουδέτερο χώρο, με μόνα μέσα το πρόσωπό της και τη φωνή της. Και με αρκετές δόσεις πειραματισμού, αποδεικνύει γιατί θεωρείται μια από τις κορυφαίες ηθοποιούς της γενιάς της.» (Μόσχος, 2015) Ωστόσο η ηθοποιός δεν υπήρξε απολύτως «μόνη» επί σκηνής. Στην ερμηνεία της συνέδραμε εκτός από την τεχνολογία, κυρίως στη δημιουργία ενός εντυπωσιακού εφέ που σχημάτιζε στο πρόσωπο της ερμηνεύτριας τρισδιάστατα προσώπεια, κυρίως η μουσική δραματοουργία του Δημήτρη Καμαρωτού μαζί με τους φωτισμούς του Δημήτρη Κασσιμάτη. Ο λόγος και η μουσική επιστρέφουν έτσι ιδεατά στη μεταξύ τους κρατυλική ένωση, και από εκεί οδηγούν τη σχέση ερμηνευτή και κοινού στην παρθενική επαφή τους με όλα τα έντονα και γόνιμα συναισθήματα που αυτή περιλαμβάνει. Αυτός είναι άλλωστε και ο λόγος που η μεταφορά της απόπειρας στον ανοικτό χώρο της Επιδαύρου προγραμματίστηκε την ώρα της χαραυγής, ώστε οι θεατές να νιώσουν αυτή την «μυσταγωγική» και ανανεωτική εμπειρία: «Στις 6:00 το πρωί, στο αρχαίο Στάδιο της Επιδαύρου, τη στιγμή που το τοπίο βρίσκεται στην αγνότερη στιγμή του, η Στεφανία Γουλιώτη έδωσε ραντεβού με το κοινό και τις Ευμενίδες του Αισχύλου... Πολλοί μίλησαν για μυσταγωγία, εμπειρία, και σίγουρα για κάτι που πολλοί βίωσαν για πρώτη φορά» (Θεοδωράκη, 2018 Πουλοπούλου, 2018).

Δεν πρόκειται ασφαλώς για ένα μεμονωμένο καλλιτεχνικό γεγονός, πράγμα που αποδεικνύεται από το ότι ο Δημήτρης Καμαρωτός θα επανέλθει στο ίδιο εγχείρημα το 2017, καθοδηγώντας δραματουργικά και μουσικά αυτή την φορά την Αμαλία Μουτούση, στον Ιππόλυτο που παρουσιάζεται στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών. Και σε αυτή την περίπτωση έχουμε την ίδια πύκνωση, την ίδια μουσική και αφηγηματική γλώσσα, όπως και την ίδια πρόθεση «επιστροφής» του αρχαίου δράματος στην πηγή της άμεσης, αυθεντικής και μυσταγωγικής επικοινωνίας του με τον θεατή, σε ένα χώρο κλειστό που επιτρέπει την αυτοσυγκέντρωση, την επιμέλεια του αποτελέσματος, την αμεσότητα της φυσικής επικοινωνίας.

Συμπερασματικά, θα σημειώναμε ότι μια κεντρική, όπως φαίνεται, τάση στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στην δεύτερη τουλάχιστον δεκαετία του νέου αιώνα είναι η επιλογή του κλειστού και μικρού χώρου, ενός θεάτρου «τσέπη», που φιλοξενεί παραστάσεις με έντονο το αποτύπωμα της προσωπικής προσέγγισης του σκηνοθέτη στο επίπεδο της διασκευής, του

νοήματος και ερμηνείας του αρχαίου δράματος. Ο κλειστός χώρος γίνεται το εργαστήριο ανανέωσης της επικοινωνίας μας με τον αρχαίο λόγο, στο πλαίσιο πιθανόν του γενικότερου αιτήματος της νεότερης γενιάς καλλιτεχνών σε σχέση με την εθνική και πολιτισμική τους ταυτότητα.

Βιβλιογραφία

- Gluck, A. S.-M.-M. (2009). Ethics reconfigured, How today's media consumers evaluate the role of creative reappropriation. Ανάκτηση από: <https://doi.org/10.1080/13691180902890117>
- Ioannidis, G. (2016). Happy newness that intends old right ; the new generation of Greek Theatre towards pocket-Shakespeare performances. International Association of Theatre Critics / Serbian section, Belgrade International Theatre Festival (BITEF) 28th Congress (26th Septembre-1st October 2016).
- Ιωαννίδης, Γ. (2013, Μάρτιος 04). Από την ατομική ταυτότητα στη συλλογική χοάνη. *Εφημερίδα των Συντακτών*.
- (2014). Η έννοια της πρωτοπορίας στη διάρκεια της Δικτατορίας. Στο Γ. Βαρζελιώτη, (Επιμ.). *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης* (σσ. 253-258). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.
- (2015). Το ελληνικό θέατρο «της ρήξης»: οι πρώτες προσπάθειες του νεανικού θεάτρου και του πειραματικού δραματικού λόγου κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και της πρώτης Μεταπολίτευσης (1967-1981). Στο Κ. Α. Δημάδης, (Επιμ.). *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία: Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014. Τόμ. 4* (σσ. 167-185). Ανάκτηση από: <https://www.openbook.gr/synecheies-asynecheies-rixeis-ston-elliniko-kosmo/>
- (2018). Το θέατρο-ντοκουμέντο και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνης. Στο Α. Αλτουβά, & Κ. Διαμαντάκου, (Επιμ.). *Θέατρο και δημοκρατία: με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της δημοκρατίας: αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχγερ: πρακτικά Ε' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών, 5-8 Νοεμβρίου 2014. Τόμ. 1* (σσ. 563-576). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.
- Lindner, P. N. (Επιμ.). (χ.χ.). Adaptation and Cultural Appropriation. *Volume 27. Literature, Film, and the Arts*. Ανάκτηση από: <https://doi.org/10.1515/9783110272239>
- Θεοδωράκη, Ν. (2018). Ευμενίδες του Αισχύλου με τη Στεφανία Γουλιώτη στο Αρχαίο Στάδιο της Επιδαύρου. Ανάκτηση από culturenow.gr: <https://www.culturenow.gr/eymenides-toy-aisxyloy-apo-ti-stefania-goylioti-sto-arxaiο-stadio-epidayroy>
- Καραντζάς, Δ. (2017, Ιούνιος 28). Ο Δημήτρης Καραντζάς μιλά για τη δική του Μήδεια, που δεν είναι ούτε γυναίκα ούτε άντρας, Ανάκτηση από: [https://www.postmodern.gr/o-dimitris-karantzas-mila-gia-ti-diki-tou-midia-pou-den-ine-oute-gyneka-oute-antras/](https://www.postmodern.gr/o-dimitris-karantzas-mila-gia-ti-diki-tou-mideia-pou-den-ine-oute-gyneka-oute-antras/)
- Κολτσιδοπούλου, Α. (2017, Σεπτέμβριος 25). “Μήδειας” αναηγάφηση. *Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/927825/mideias-anapsilafisi/>
- Κρούου, Μ. (2013, Ιανουάριος 11). Ο Έκτορας Λυγίζος μας μιλά για τις men-only Βάκχες του. *Αθηνόραμα*.
- Μόσχος, Γ. (2015). Μια κριτική για την παράσταση Ευμενίδες της Στεφανίας Γουλιώτη. Ανάκτηση από: onlytheatre.gr: http://archive.onlytheater.gr/kritiki/_kritiki-allonmme/13177-mia-kritiki-gia-tis-evmenides-tis-stefanias-goulioti.html
- Παρίδης, Χ. (2017, Ιούλιος 22). Βλέποντας τη Μήδεια του Δημήτρη Καραντζά. Ανάκτηση από Lifo: <https://www.lifo.gr/guide/news/i-was-there/blepontas-ti-mideia-toy-dimitri-karantza>

- Πουλοπούλου, Κ. (2018, Ιούλιος 16). Η Στεφανία Γουλιώτη ενθουσίασε στις “Ευμενίδες”.
Ανάκτηση από <https://avecnews.gr/2018/07/16/tefania-goulioti-enthousiase-stis-eumenides>
- Τσατσούλης, Δ. (2017, Οκτώβριος 15). Όταν οι Μαινάδες έμειναν στον Κιθαιρώνα... -
“Βάκχες” του Ευριπίδη στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού. Ανάκτηση από:
<https://www.greektheatrecritics.gr/?p=948>

Η διπλή εξορία της *Αντιγόνης*. Από τον Σοφοκλή στον Άρη Αλεξάνδρου.

Ευφημία Δ. Καρακάντζα

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών
karakantza@upatras.gr

Σε αυτή τη μελέτη θα εξετάσω την έννοια της διπλής εξορίας στην *Αντιγόνη* πιάνοντας το νήμα από τον Σοφοκλή και φτάνοντας στον Άρη Αλεξάνδρου. Η *Αντιγόνη*, η σοφόκλεια ηρωίδα, έχει προσληφθεί εκατοντάδες, ή μάλλον, χιλιάδες φορές από την πρώτη χρονιά της ‘εμφάνισής’ της στη θεατρική σκηνή το 442/441 π. Χ.. Η ηρωίδα έχει ταξιδέψει χωρικά και χρονικά στα πιο απίθανα και απομακρυσμένα μέρη του πλανήτη από τη γενέθλια γη της, την Αθήνα, ταξίδεψε στη Ρώμη και σε όλη την Ευρώπη, και από εκεί στην Αμερική, τη Λατινική Αμερική, την Ιρλανδία, την Ανταρκτική, τις Αραβικές χώρες, την Αφρική, την Κίνα και την Ιαπωνία (Silva 2017: 391-474). Η ‘νομαδική’ αυτή *Αντιγόνη*, σύμφωνα με τον εύστοχο χαρακτηρισμό της Fradinger (2010: 15-23), δεν σταμάτησε ποτέ να μεταμορφώνεται, να ταξιδεύει και να ενσαρκώνει όλες της μορφές αντίστασης και πολιτικής ανυπακοής σε περιβάλλοντα πολιτικής καταπίεσης και ολοκληρωτισμού όλων των αποχρώσεων και των διαστάσεων. Η Fradinger ομολογεί ότι είναι «πρόκληση για την αντοχή μας το να ακολουθούμε τα ίχνη αυτής της νεαρής θηβιαίας πριγκίπισσας που γίνεται νεότερη κάθε μέρα» (2010: 15). Και τελειώνει το προλογικό της κεφάλαιο με τη βεβαιότητα ότι:

δεν θα πείραζε την *Αντιγόνη* που δεν ξέρει <ενν. η μελετήτρια> πού ακριβώς στον κόσμο βρίσκεται αυτή τη στιγμή, χωρίς αμφιβολία βυθισμένη σε βαθύ στοχασμό για την υπέρκοσμη οικειότητα που αισθάνεται ανάμεσα στη δική μας εποχή και την αρχαία της ιστορία. Και κλείνοντας τον πρόλογο, θα ήθελα να της πω, όπου και αν βρίσκεται, ότι και εγώ δεν μπορώ παρά να αισθάνομαι παράξενα για την προφανή μας ανάγκη να την ‘ξυπνάμε’ συνεχώς. Και γι’ αυτόν τον λόγο θα συνεχίσω να προσπαθώ, όπως τόσες άλλες γυναίκες και άνδρες, να φανταστώ έναν κόσμο στον οποίο η *Αντιγόνη* θα σταματήσει να πρέπει να επανέρχεται στη ζωή: έναν κόσμο στον οποίο ή θα μπορούσε να αναπαυθεί σε ειρήνη – ή να ζήσει (2010: 20).

Αυτή η ευχή απεικονίζει έναν ιδεατό κόσμο, στον οποίο μια ‘*Αντιγόνη*’, ως σύμβολο αντίστασης και θάρρους, θα πάψει να είναι *απαραίτητο* να υπάρχει. Φυσικά, αυτός είναι ένας ιδεατός κόσμος που δεν υπάρχει. Στον δικό μας κόσμο οι ‘*Αντιγόνες*’ παραμένουν ζωντανές, και μία τέτοια είναι η *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου (1951)¹, ο οποίος την επανάφερε για μια ακόμη φορά στη ζωή για πολλούς – όπως θα δούμε - λόγους. Εκ πρώτης όψεως, αυτή η *Αντιγόνη* δεν έχει καμία σχέση με την πρόγονό της – αυτή του Σοφοκλή, εκτός από τα προφανή

¹ Η *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου έχει ‘αγνοηθεί’ ηχηρά και από τους μελετητές αλλά και από τους ανθρώπους τους θεάτρου στην Ελλάδα. Κατά τον Μ. Πεχλιβάνο (2004: 328): «Η ομώνυμη μίμηση τραγωδίας του Άρη Αλεξάνδρου [...] δεν συνιστά [...] παρά μια χαμένη ευκαιρία για το μεταπολεμικό νεοελληνικό θέατρο: ένα σχεδόν λησμονημένο (ή ακριβέστερα, άγνωστο) έργο τόσο για το ευρύτερο κοινό όσο και για τους επαγγελματίες της ανάγνωσης και της σκηνής». Η πρώτη, και σύμφωνα με όσα ξέρω η μόνη, παράσταση του έργου έγινε από τον Βίκτωρα Αρδίττη το 2003 στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Στο εξωτερικό ήταν άγνωστο αυτό το κείμενο μέχρι την έκδοση του βιβλίου της Gonda Van Steen, *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands* (2011), στο οποίο μετέφρασε ολόκληρο το κείμενο του έργου, και αφιέρωσε ένα κεφάλαιο αποκλειστικά στον Άρη Αλεξάνδρου και την *Αντιγόνη* του. Επίσης, η Van Steen δημοσίευσε δύο κριτικές μελέτες για την παράσταση της *Αντιγόνης* του Βίκτωρα Αρδίττη (2011β, 2011γ), κάνοντας έτσι γνωστό το έργο στο εξωτερικό. Στην Ελλάδα η κριτική ασχολήθηκε κυρίως με το αριστουργηματικό *Κιβότιο* (1975) και την πλούσια ποιητική παραγωγή του Αλεξάνδρου (με λίγες εξαιρέσεις). Στο βιβλίο μου *Antigone* για τη σειρά *Gods and heroes of the ancient world* της Routledge (στο τυπογραφείο αφιερώνω ένα κεφάλαιο στην ανάλυση της *Αντιγόνης* του Αλεξάνδρου, στο τμήμα της Πρόσληψης, με τίτλο ‘WAR: Antigones in WWII, Nazi occupation, and civil-war Greece’. Στο βιβλίο του Δ. Ραυτόπουλου, του βιογράφου του Αλεξάνδρου, μπορεί κανείς να διαβάσει συγκεντρωτικά κριτικές για την παράσταση του Αρδίττη δημοσιευμένες στον τύπο της εποχής (2004²: 371-373).

χαρακτηριστικά της νεαρής τους ηλικίας, της ορθής σκέψης, του θάρρους, και της αποφασιστικότητας. Κοινό σημείο επίσης είναι ότι η Αντιγόνη και στις δύο περιπτώσεις αναδεικνύεται σε πολιτική φιγούρα αντίστασης αρθρώνοντας έναν σαφή πολιτικό λόγο. Η άποψή μου είναι, όμως, ότι η *Αντιγόνη* του Αλεξάνδρου είναι πρωτίστως μια φιγούρα της εξορίας, και μάλιστα διπλής εξορίας, και αυτήν ακριβώς τη διάσταση προτίθεμαι να αναλύσω.

Ο Άρης Αλεξάνδρου (καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του Αριστοτέλη Βασιλειάδη) πέρασε ένα συντριπτικά μεγάλο μέρος της ενήλικης ζωής του ως πολιτικός κρατούμενος σε διάφορες φυλακές και σε νησιά που είχαν μετατραπεί σε τόπους εξορίας, συμπεριλαμβανομένης και της περιβόητης Μακρονήσου². Αρχίζει να γράφει την *Αντιγόνη* στο Μούδρο της Λήμνου το 1949 (αυτό το χειρόγραφο το κατέστρεψε), και την ξαναγράφει το 1951 στον Αϊ-Στράτη. Δημοσιεύεται εννιά χρόνια αργότερα, το 1960 (Ραυτόπουλος 2004²: 222-224, 402 □ Πεχλιβάνος: 328-329). Η Αντιγόνη του λοιπόν είναι παιδί της εξορίας χωρίς κάθε αμφιβολία. Η ‘εξορία’ όμως της *Αντιγόνης* δεν εξαντλείται στο γεγονός ότι ο πνευματικός της πατέρας την συνέθεσε όταν βρισκόταν στην εξορία. Η εικόνα αυτής της ‘διπλής εξορίας,’ όπως την αναφέρω στον τίτλο μου, είναι μια σύνθετη έννοια που προκύπτει από την κατάσταση της Αντιγόνης να είναι και να αισθάνεται εξόριστη μέσα στην ίδια της την πόλη, μέσα στους κόλπους των ίδιων των οικείων της ανθρώπων. Θα θυμίσω εδώ ότι η σοφόκλεια Αντιγόνη απομονώνεται για την πράξη της από τα ίδια τα μέλη της κοινότητάς της. Ο χορός δεν διστάζει καθόλου, μαζί με τη βαθιά θλίψη του, να εκφράσει την αποδοκιμασία για την Αντιγόνη, τις πράξεις της και τον χαρακτήρα της. Στον κομμό που ‘ανοίγει’ το τέταρτο επεισόδιο της ομώνυμης τραγωδίας τα μέλη του χορού διατυπώνουν απαξιώτικα (853-856)³:

Προβᾶς ἐπ’ ἔσχατον θράσους
ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον
προσέπεσες, ὦ τέκνον, πολὺ·
πατρῶον δ’ ἐκτίνεις τιν’ ἄθλον.
Πήρες την τόλμη, την περπάτησες πολὺ
Και σκόνταμες, παιδί μου,
Στης Δίκης το ψηλὸ σκαλί.
Την αμαρτία του πατέρα σου πληρώνεις⁴.

Και λίγο παρακάτω (875):

[...] σὲ δ’ αὐτόγνωτος ὤλεσ’ ὀργά.
[...] *η* αὐτόνομη σε πήρε ορμή σου.

‘Είσαι σκληρό παιδί, σαν τον πατέρα σου’ είχε πει νωρίτερα ο χορός (471-472)⁵, όταν η Αντιγόνη με γενναιότητα αντιμετώπισε τον Κρέοντα στο δεύτερο επεισόδιο διακηρύσσοντας την πίστη της στους αιώνιους νόμους της Δίκης, σε μία αντιπαράθεση που έμελλε να γίνει μία από τις διασημότερες αντιπαραθέσεις όλων των εποχών (450-470). Στην απαξίωση του χορού που την αντιλαμβάνεται αμέσως η Αντιγόνη (οἶμοι γελῶμαι / γελούν μαζί μου, αλλοίμονο, 839),

². Το ‘ημερολόγιο’ εξορίας του Αλεξάνδρου συνοπτικά: 1944-45 στρατόπεδο συγκέντρωσης Ελ Ντάμπα (Β. Αφρική), 1946 κρίνεται ανυπότακτος, 1948 εξορία στο Μούδρο (Λήμνος), 1949 στην περιβόητη Μακρονήσο, 1950-51 εξορία στον Αϊ-Στράτη, 1953 φυλακές Αβέρωφ με την κατηγορία του κομμουνιστή, 1954 μεταγωγή στις φυλακές της Αίγινας, 1955 ομαδική μεταγωγή από Αίγινα σε Γιάρο, 1958 απολύεται. Το 1967 προκειμένου να αποφύγει φυλάκιση / εξορία από τη χούντα των συνταγματαρχών αυτοεξορίζεται στο Παρίσι, όπου και πεθαίνει πρόωρα λόγω της τλαιπωρημένης από τις κακουχίες υγείας του το 1978, Ραυτόπουλος, 2004²: 400-404).

³. Griffith, 1999 στους αντίστοιχους στίχους.

⁴. Στη θαυμάσια μετάφραση του Συμεών Γρ. Σταμπούλου (2017). Του ίδιου μεταφραστή είναι και τα υπόλοιπα χωρία της τραγωδίας που χρησιμοποιώ στο κείμενο.

⁵. Το αρχαίο χωρίο έχει ως εξής (471-472): Δηλοῖ τὸ γέννημ’ ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς / τῆς παιδός· εἶκειν δ’ οὐκ ἐπίσταται κακοῖς. *ἴδια ο πατέρας του και αυτό σκληρό / παιδί· ανυποχώρητη στη συμφορά.*

προστίθεται η συνειδητοποίηση της απόλυτης μοναξιάς της μέσα στην ίδια της την πόλη (877-882):

Ἄκλαντος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ταλαί-
φρων ἄγομαι τάνδ' ἑτοίμαν ὁδόν·

[...] τὸν δ' ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον οὐ-
δεὶς φίλων στενάζει.

*Ἀκλαυτη πάω, χωρίς φίλους, χωρίς τραγούδια γάμου,
στον ἔσχατο δρόμο μου,
η ἄμοιρη.*

[...] *Κανείς φίλος δεν θρηνεί την αδάκρυτη συμφορά μου*⁶.

Και σε άλλες περιστάσεις, ή ίδια διαπίστωση: οἷα φίλων ἄκλαντος, πώς φεύγω από τους φίλους ἀκλαυτη, 847· ἀλλ' ὧδ' ἔρημος πρὸς φίλων ή δύσμορος, ἀλλά πηγαίνω μόνη μου με τη θλίψη ἐγώ <χωρίς φίλους>, 919.

Όπως είναι γνωστό, και το έχω υποστηρίξει και αλλού (Karakantza, 2017: 29, 33-35, και Karakantza *Antigone* στο κεφάλαιο 'The politics of lamentation') η Αντιγόνη στο τέταρτο επεισόδιο θρηνεί την απόλυτη μοναξιά της, την απόρριψη από την 'επίσημη' ιδεολογία της πόλεως που εκφράζεται από τον χορό, τη χαμένη της ευκαιρία να παντρευτεί και να κάνει παιδιά. Σε τέτοιο ακραίο βαθμό φτάνει η κατάσταση της απομόνωσής της, που την ακούμε να διατυπώνει την απαράδεκτη, σύμφωνα με πολλούς μελετητές, παραδοχή ότι δεν θα έθαβε κανέναν άλλο εκτός από τον αδελφό της⁷: το τίμημα είναι πολύ μεγάλο για την πράξη που την φέρνει σε αντίθεση και σύγκρουση με όλη την πόλη (σας θυμίζω το περίφημο <οὐ> [...] βία πολιτῶν τόνδ' ἂν ἤρόμην πόνον, 907).

Επιστέγασμα της μοναξιάς, απόρριψης και απομόνωσης της Αντιγόνης είναι και ο τρόπος που καταδικάζεται σε θάνατο. Ο εγκλεισμός της σε έναν υπόγειο θάλαμο χωρίς τη μαρτυρία / παρουσία ανθρώπων – θετική ή αρνητική δεν έχει σημασία⁸. Η Αντιγόνη στερείται των δικαιωμάτων της μέσα στην ίδια της την πόλη⁹, απορρίπτεται – εκτός εξαιρέσεων – από τους

⁶. Έχω τροποποιήσει εδώ τη μετάφραση του Σταμπουλού, μένοντας πιο κοντά στο πρωτότυπο, για να φανεί πιο ξεκάθαρα το νόημα της μοναξιάς εντός της πόλεως.

⁷. Αυτή η ρήση στο τέταρτο επεισόδιο, που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την διακήρυξη της Αντιγόνης στο δεύτερο επεισόδιο ότι όλοι οι νεκροί δικαιούνται ταφή και ότι αυτά ορίζουν οι νόμοι των θεών (450-460, 519, 523), έχει προκαλέσει, όπως ήταν αναμενόμενο, μεγάλη διαφωνία και 'ταραχή' στους κύκλους των μελετητών. Ο Goethe το 1827 γράφει στον φίλο του Eckermann ότι εύχεται να βρεθεί κάποιος φιλόλογος στο μέλλον να αποδείξει το χωρίο (δηλ. *Αντιγόνη* 905-912) ως μεταγενέστερη προσθήκη και νόθο. Ο Bowra θεωρεί την προσήλωση στον αδελφό ως «χοντροκομμένη και πρωτόγονη» (1944: 94) και ο γνωστός Knox (1979: 180) ως «ωστερικά υπερβολική έκφραση αγάπης για τον αδελφό της». Η σύγχρονη φεμινιστική κριτική, εν τούτοις, έχει ανατρέψει πλήρως το τοπίο θεωρώντας το χωρίο αυτό (που παρά τις προσπάθειες των ειδικών δεν έχει αποδειχτεί νόθο) ως εμβληματικό του επαναπροσδιορισμού των σχέσεων συγγένειας, και άρα υπονομευτικό της πατριαρχίας (Butler, 2000: 53, 77, 79). Βλ. επίσης προς αυτή την κατεύθυνση Honig 2013: 105-106, 123-137·Leonard 2015: 102-103, και Karakantza, in press, το κεφάλαιο «Re-politicizing Antigone: Irigaray, Butler, and beyond», όπου συζητώ τις βασικές φεμινιστικές αναγνώσεις και παραθέτω την αντίστοιχη βιβλιογραφία.

⁸. Για την ερμηνεία του εγκλεισμού της μέσα σε υπόγειο θάλαμο, τον συμφυρμό του θανάτου με τον γάμο της, καθώς και για τη σύγκρισή της με τα άλλα μυθολογικά παράλληλα (Νιόβη, αλλά και αυτά του τέταρτου στάσιμου) βλ. Seaford 1987: 107-108, 113· Seaford 1990: 76-77, 79· Rehm 1994: 59-71· Goff 2004: 309.

⁹. Πρόσφατα έπεσε στην αντίληψή μου μια θαυμάσια μεταπτυχιακή διατριβή που κατατέθηκε το 2020-21 στο Πανεπιστήμιο του Cambridge από την Lydia Cawley. Η Cawley εξετάζει μια παράσταση της Αντιγόνης του Εθνικού Θεάτρου της Παλαιστίνης (2011) εστιάζοντας ερμηνευτικά σε αυτό ακριβώς το σημείο: ότι η Αντιγόνη είναι μια ξένη μέσα στην ίδια της την πόλη, ότι στερείται των δικαιωμάτων της και ότι είναι, τρόπον τινά, πολιτίς δεύτερης κατηγορίας. Αυτό το καθεστώς της εξορίας της Αντιγόνης συνάδει ακριβώς με την κατάσταση των Παλαιστινίων που ζουν είτε στα Κατεχόμενα Εδάφη της Γάζας και της Δυτικής Όχθης, είτε οδηγήθηκαν σε αναγκαστική εξορία αρχής γενομένης από το 1948, όταν ιδρύθηκε το κράτος του Ισραήλ.

συμπολίτες της, και γίνεται μια ‘ξένη’ μέσα στην ίδια της την πόλη. Η παρομοίωση του εαυτού της στην έναρξη του κομμμού της με την ‘ξένη’ Νιόβη είναι χαρακτηριστική (823-833)¹⁰:

Ἦκουσα δὴ λυγροτάταν ὀλέσθαι
τὰν Φρυγίαν ξέναν
Ταντάλου Σιπύλω πρὸς ἄ-
κρω, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς
πετραία βλάστα δάμασεν,
καί νιν ὄμβρω τακομέναν,
ὡς φάτις ἀνδρῶν,
χιών τ’ οὐδαμὰ λείπει, τέγ-
γει θ’ ὑπ’ ὀφρύσι παγκλαύτοις
δειράδας· ἄ με δαί-
μων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.
*Σαν το κορίτσι που άκουσα,
εκείνο το πικρό το πένθιμο ξενάκι,
παιδί του Τάνταλου, μονάχο στα βουνά,
που το κλεισε η πέτρα,
ένας κισσός,
μια πέτρινη αγκαλιά ψυχρή, το βλάστησε ξανά,
ωραία πετρωμένη,
να λιώνει, λέει ο κόσμος, στη βροχή,
να τη φιλά το χιόνι,
να κλαίει το μαύρο δάκρυ της, αλμύρα στο κορμί·
τον ύπνο της μου προξενεύουν οι Θεοί.*

Πού η Αντιγόνη του Άρη Αλεξάνδρου συναντά την Αντιγόνη του Σοφοκλή; Η *Αντιγόνη* του Αλεξάνδρου γράφεται στον Αϊ-Στράτη, στον ένα τόπο της εξορίας του, αλλά δημοσιεύεται το 1960. Στην πολύχρονη εξορία του (που αρχίζει το 1944 στο στρατόπεδο συγκέντρωσης στο Ελ Ντάμπα (Β. Αφρική), και τελειώνει το 1958), θα σημειώσω ένα δεύτερο επίπεδο εξορίας – αυτό που τον φέρνει τόσο κοντά στην Αντιγόνη του. Ανήσυχο πνεύμα ο Αλεξάνδρου και πολιτικά διεθνιστής (Αλεξάνδρου 1982²: 181-183 □ Ραυτόπουλος 2004²: 125-126)¹¹ υπομένει μέσα στους τόπους της εξορίας του διπλή απομόνωση: στην ήδη υπάρχουσα, προστίθεται αυτή των συντρόφων του. Το 1948 διαφωνεί με θριαμβολογία της 4^{ης} Ολομέλειας του ΚΚΕ και απομονώνεται, παρά τις προσπάθειες κάποιων διανοούμενων να αποσοβηθεί. Το 1950 διαφωνεί με τη γραμμή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, και το 1953, ενώ κατά τη διάρκεια της δίκης του στο Διαρκές Στρατοδικείο Αθηνών για ανυποταξία δηλώνει κομμουνιστής, στους συντρόφους του στη φυλακή Αβέρωφ δηλώνει ότι δεν είναι. Σε όλες τις περιπτώσεις η γραμμή του κόμματος είναι να απομονωθεί. Μόλις το 1956, με την ‘αποσταλινοποίηση’ του κόμματος,

¹⁰. Griffith, 1999 στους αντίστοιχους στίχους.

¹¹. Από την συνέντευξη που παραχώρησε στον Ραυτόπουλο για το περιοδικό *Ηριδανός* (1975, τεύχος 1) και δημοσιεύτηκε στο βιβλίο του *Έξω από τα δόντια* ως τελευταίο κεφάλαιο με τίτλο «Τα ένδον ρήματα» απομονώνει τις εξής φράσεις: ΕΡ: Σε ποιο κόμμα ανήκεις; ΑΛ: Δεν ανήκω σε κανένα κόμμα και καμιά πολιτική οργάνωση. Δεν είμαι μέλος καμιάς εκκλησίας. Δεν είμαι οπαδός καμιάς θρησκείας. Όπως το ’χω ξαναπεί, *Δεσμώτης τῆδε ἴσταμαι τοῖς ένδον ρήμασι πειθόμενος*. [...]. ΕΡ: Σε ποια λογοτεχνική σχολή ανήκεις; ΑΛ: Σε καμιά. Πιστεύω ότι οι σχολές είναι άλλη μια δέσμευση. ΕΡ: Πού ανήκεις τέλος πάντων; ΑΛ: Ανήκω στο ανύπαρκτο κόμμα των ποιητών.

λήγει η απομόνωση του Αλεξάνδρου στη φυλακή (Ραυτόπουλος 2004²: *passim*, αλλά και στο χρονολόγιο 401-402). Σε αυτά τα χρόνια της ‘διπλής εξουσίας’ η *Αντιγόνη* του είδε το φως, φέροντας τα σημάδια του πρώτου αποκλεισμού, αυτού της κυρίαρχης εξουσίας, και του δεύτερου πιο υπαρξιακού και ιδεολογικού (εσωτερικού) αποκλεισμού – αυτό από τα μέλη της ίδιας της κοινότητας των συντρόφων.

Η *Αντιγόνη* του Αλεξάνδρου χωρίζεται σε δύο αυτοτελείς Πράξεις που τις συνδέει ένα Ιντερμέτζο. Η Πρώτη Πράξη τοποθετείται στην εποχή της Γερμανικής Κατοχής και της Αντίστασης (1941-1944), ενώ η Δεύτερη στην περίοδο του Εμφύλιου πολέμου (1946-1949). Και οι δύο Πράξεις τελειώνουν με την εκτέλεση της *Αντιγόνης* με την κατηγορία της προδοσίας. Η Πρώτη Πράξη εισάγεται με τη ζοφερή εικόνα της Γερμανικής Κατοχής να υποβάλλεται με τον ιδιαίτερο ποιητικό τρόπο του Αλεξάνδρου¹² καθώς στην Πρώτη Σκηνή μια ομάδα μαυροφορεμένων γυναικών, εν είδει αρχαιοελληνικού χορού, μονολογούν αναδιπλώνοντας τον θρήνο τους:

Οι ερπύστριες των τανκς πέρασαν μες απ’ τις αυλές μας – τ’ άλογά τους πέρασαν μες απ’ τα χωράφια μας – οι βροχές περάσανε - και δεν έχουμε ήλιο. Δεν έχουμε ψωμί. Σέρνουμε τις παλάμες στα γερασμένα μάγουλα – όπως τις σέρνεις πάνω στο χοντρό στρατσόχαρτο – και δεν λέει να στρώσει – τόσα χρόνια μ’ έναν άνεμο κακό που μπαίνει απ’ τις χοντρές μας χαραμάδες. Κλείνουμε τις πόρτες – κλειδώνουμε τα στόματα – κι όμως αυτοί κυκλοφορούν παντού – μ’ ένα κράνος στους ώμους - και το αίμα μας δεν πρόφτασε ακόμη να στεγνώσει στα τακούνια τους. Οι άντρες μας λακίσαν μες τη νύχτα – ξενοκοιμούνται μες στις πέτρες – μες στα σύγνεφα. Τινάζαν τα γιοφύρια. Δεν είναι τρόπος να γυρίσουμε κοντά τους. Δεν είναι τρόπος να γυρίσουνε κοντά μας. Μονάχες μας δω πέρα και τα πηγάδια στέρεψαν. Τα βυζιά μας στέρεψαν. Πάμε να τραβήξουμε νερό – και βγάζουμε λάσπη. Πάνε τα παιδιά μας να ρουφήζονε απ’ τη ρόγα – και γιομίζει το στόμα τους πίκρα. [...]

Η νεκροπολιτική εικόνα¹³ της Γερμανικής Κατοχής¹⁴ δημιουργεί το πλαίσιο της δράσης, αλλά η δράση καθαυτή λαμβάνει χώρα στις ομάδες των Ανταρτών στο βουνό στις περιοχές της δικής τους επιρροής. Η Δεύτερη Σκηνή εισάγει δύο από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα: την *Αντιγόνη* και τον Γερμανό αξιωματικό, τον Ανδρόνικο, που αυτομόλησε στις γραμμές των Ανταρτών. Ο Ανδρόνικος μιλά σε αυτήν την Σκηνή μόνο αρχαία ελληνικά, και η *Αντιγόνη*, που είναι ‘γραμματιζόμενη’, είναι η μόνη που μπορεί να συνεννοηθεί μαζί του. Ο Ανδρόνικος απαγγέλλει ένα χωρίο εμπνευσμένο από τα βιβλία 5 και 6 των *Ιστοριών* του Ηροδότου, με αναφορά στον Ιστιαίο, τον τύραννο της Μιλήτου, έναν από τους πρωτεργάτες της Ιωνικής Επανάστασης (500/499 – 494 π. Χ.). Ο λόγος του Ανδρόνικου είναι για τη δημοκρατία, και για τον τύραννο Φύρερ, τον οποίο ο Ανδρόνικος απεχθάνεται. Η *Αντιγόνη* προσεγγίζει με τη

¹². Van Steen, 2011a: 159-162· Van Steen 2011b: 123-130· Van Steen 2011c: 239-246.

¹³. Χρησιμοποιώ τον όρο ‘νεκροπολιτικός’ μεταφράζοντας τον αγγλικό ‘necropolitics’, ο οποίος εισήχθη από τον πολιτικό θεωρητικό της μετα-αποικιοκρατίας Achille Mbembe το 2003 σε ένα επιδραστικό άρθρο του με τίτλο ‘Necropolitics’ (και επίσης στο Mbembe 2019). Ο μελετητής αντλεί από την έννοια της ‘βιοπολιτικής’ του Φουκώ, και από το επίσης επιδραστικό έργο του ιταλού φιλοσόφου Giorgio Agamben, ο οποίος μίλησε για το δικαίωμα του μονάρχη / φορέα εξουσίας να αποφασίζει ποιος θα ζήσει και ποιος θα πεθάνει από τους υπηκόους / ανθρώπους υπό την εξουσία του, κάνοντας ευρέως γνωστούς τους όρους της ‘κατάστασης εξαίρεσης’ [state of exemption] ή ‘κατάστασης έκτακτης ανάγκης’ [state of emergency] που χρησιμοποιεί ο φορέας εξουσίας για να καταδικάσει ανθρώπους σε κατάσταση που εξαιρούνται από την προστασία του νόμου (Agamben *Homo Sacer* 1998, και *State of Exception* 2005). Μεταβαίνουμε, έτσι, από τη ‘βιοπολιτική’ στη ‘θανατοπολιτική’ [thanatopolitics], και τέλος στην νεκροπολιτική που είναι εξαιρετικά δημοφιλής ορολογία / θεωρία στις σύγχρονες πολιτικές και κοινωνικές επιστήμες.

¹⁴. Σε σχέση με τις παρατηρήσεις στην προηγούμενη σημείωση, δεν χρειάζεται – θεωρώ – ιδιαίτερη τεκμηρίωση για να υποστηριχτεί η νεκροπολιτική πρακτική των γερμανών κατακτητών στην υπό κατοχή Ελλάδα, μία από τις σκληρότερες κατοχές στην Ευρώπη του Β Παγκόσμιου Πολέμου. Οι συλλήψεις, φυλακίσεις, τα βασανιστήρια και οι εκτελέσεις ήταν μέρος της κοινής πρακτικής επιβολής εξουσίας των Γερμανών στην Ελλάδα κατά την περίοδο της Κατοχής, ιδιαίτερα στην τελευταία φάση της περιόδου. Σε αυτά θα προσθέσω την οικειοποίηση από πλευράς των κατακτητών των χρημάτων, και της λεηλασίας των πλουτοπαραγωγικών πόρων και των τροφίμων της κατεχόμενης Ελλάδας, που οδήγησαν στην οικονομική χρεωκοπία της Ελλάδας, αλλά και στον μεγάλο λιμό του του 1941-1942 με αποτέλεσμα τον θάνατο περίπου εκατό χιλιάδων Ελλήνων από πείνα. Μερικοί μόνον σχετικοί τίτλοι: Μαγκριώτης (1949)· Mazower (1994)· Φλάισερ (1995)· Πανουργιά (2013)· Λάζου (2017).

γνωστή της μεγαλοψυχία τον γερμανό αιχμάλωτο, και με μία πειστική επιχειρηματολογία – χαρακτηριστικό της εξυπνάδας της - βοηθά να γίνει αποδεκτός στους κόλπους των Ανταρτών (Σκηνή Τρίτη). Σύντομα ο Ανδρόνικος διακρίνεται για τη γενναιότητά του και παρασημοφορείται (Ανδρόνικος = Ετεοκλής / Πολυνείκης;). Ξεκινά συνάμα μια ερωτική σχέση ανάμεσα στον Ανδρόνικο και την Αντιγόνη (Ανδρόνικος = Αίμονας). Φυσικά, η φαινομενική αρμονία και ομόνοια στο σώμα των ελλήνων μαχητών δεν θα διαρκέσει πολύ: ο Νικόδημος, ο Καπετάνιος της ομάδας, αρχίζει να υποπτεύεται τον Ανδρόνικο, και τον παγιδεύει χρησιμοποιώντας ως δόλωμα την Αντιγόνη. Στην Έκτη Σκηνή, στην τελευταία ιδιωτική συνάντηση του ζευγαριού, η Αντιγόνη ρωτά τον εραστή της για ποιον πολεμά – ερώτηση-παγίδα που της είχε υποβάλει ο Νικόδημος:

ANT: Για σένα όλα αυτά;

ANA: Για ποιον άλλον;

ANT: Και οι άλλοι;

ANA: Ποιοι άλλοι;

ANT: Αυτοί που πολεμάς μαζί τους δίπλα-δίπλα. Εγώ. Οι στρατιώτες σου. Κάθε μέρα παίζεις το κεφάλι σου μαζί με τους άλλους.

ANA: Οι άλλοι τυχαίνει να θέλουν αυτό που θέλω κ' εγώ. Είμαι μ' αυτούς επειδή το θέλουν. Μα τη ζωή μου τη ρισκάρω για μένα.

ANT: Λοιπόν, ούτε και εμένα μ' αγαπάς.

ANA: Αγαπάω το φιλί σου. (Κάνει να την αγκαλιάσει).

ANT: Είναι αργά. Το χάραμα έχουμε μάχη. Δεν μας μένει καιρός. Ποτέ δεν είχαμε καιρό. Βδομάδες ολόκληρες περπατάμε, κοιμόμαστε με τις αρβύλες, μιλάμε ανάμεσα σε δυο ριπές πολυβόλου. Θε μου, ας είχαμε λίγο καιρό. Θα πέταγα το δίκωχο στο ποτάμι, θα πέταγα τα ρούχα πίσω από τις καλαμιές, και θα 'πεφτα στο νερό. Να 'μωνα μονάχη μες το ποτάμι – μονάχη μες τον ήλιο – μονάχη μου – μονάχη μου! (Σηκώνεται και φεύγει τρέχοντας).

Τα θέματα της μοναξιάς και της προδοσίας συμπλέκονται αριστοτεχνικά εδώ. Η Αντιγόνη νιώθει προδομένη από τον ίδιο τον άνθρωπο που αγαπά. Η μοναξιά είναι θεραπεία της προδοσίας· ο Άρης Αλεξάνδρου και η απομόνωσή του φαίνονται ξεκάθαρα εδώ. Η δράση στις επόμενες Σκηνές (Εβδομη έως Δέκατη) κινείται καταγιστικά. Ο Αλεξάνδρου χτίζει τόσο ιδιοσυγκρασιακά την αφήγησή του ώστε να μοιάζει η δράση να προωθείται ταχύτατα στα *ενδιάμεσα* των Σκηνών - εκεί που ο χώρος και ο χρόνος μετεωρίζονται. Όταν ανοίγει η Έβδομη Σκηνή η δράση έχει ήδη προχωρήσει ανεπανόρθωτα: ο Ανδρόνικος έχει ήδη συλληφθεί, κατηγορηθεί για προδοσία, δικαστεί και καταδικαστεί σε θάνατο. Η Σκηνή αρχίζει με τον μονόλογο του Νικόδημου: μια υπαρξιακή αγωνία, ένα ιδεολογικό κενό που αποτυπώνεται στη ρήση ότι για τίποτα δεν είναι σίγουρος παρά για τα απολύτως αναπόφευκτα ή τα της νομοτελειακής τάξης, όπως η ανατολή του ήλιου κάθε μέρα. Ή τα πτώματα, όπως λέει χαρακτηριστικά:

Σε δυο ώρες ο Ανδρόνικος θα 'χει πεθάνει. Ως τα τώρα τα πτώματα ήταν πάντα σίγουρα.

Θεωρώ ότι δεν θα μπορούσε να υπάρξει πιο άμεση και ισχυρή σύνδεση ανάμεσα στη σοφόκλεια *Αντιγόνη* και αυτή του Άρη Αλεξάνδρου. Η φράση *‘ως τα τώρα τα πτώματα ήταν πάντα σίγουρα’* θέτει το πλαίσιο της νεκροπολιτικής ηγεμονικής πρακτικής της κλασικής Αθήνας,¹⁵ και της κυρίαρχης εξουσίας στην κατεχόμενη από τους Γερμανούς Ελλάδα. Θέτει

¹⁵ Έχω εξετάσει σε δημοσίευσμά μου την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε σχέση με τις ‘νεκροπολιτικές’ πρακτικές της ηγεμονικής Αθήνας, στην εξωτερική της πολιτική, καθώς και στη διαχείριση στο εσωτερικό της *πόλεως* της κατηγορίας των προδοτών. Εκεί υποστηρίζω ότι η *Αντιγόνη* είναι ένας στοχαστικός προβληματισμός εκ μέρους του ποιητή του σημαντικού θέματος της βίαιης διαχείρισης είτε των συμμάχων είτε αθηναίων πολιτών χωρίς να είναι βέβαιο ότι στοχεύει στην αναθεώρηση τέτοιων πρακτικών. Είναι, όμως, βέβαιο ότι επαναπροσδιορίζει και επαναθέτει ένα ιδιαίτερα ευαίσθητο θέμα στο οποίο ο ποιητής δίνει τη δική του λύση: αυτή της ταφής αντί της

ακόμη το πρόβλημα της ιδεολογικής κυριαρχίας και της αμφιβολίας που αυτή μπορεί να ενέχει: γιατί ο Ανδρόνικος κρίνεται προδότης; Στον διάλογο ανάμεσα στον Νικόδημο και τον Ανδρόνικο που ακολουθεί, ο Ανδρόνικος πρόσκαιρα ταυτίζεται με τη σοφόκλεια Αντιγόνη: *Σου μιλάει ένας νεκρός*, λέει στον Νικόδημο, όπως η Αντιγόνη ισχυριζόταν ότι ανήκει ήδη στον κάτω κόσμο στον διάλογο με τον Κρέοντα (*Αντιγόνη* 460-464) και την αδελφή της (*Αντιγόνη* 555, 559-560). Το κατηγορητήριο είναι εξόφθαλμα παράλογο:

ΝΙΚ: Εγκατέλειψες το μέτωπο μπροστά στον εχθρό. Είσαι ένοχος εσχάτης προδοσίας.

ΑΝΔ: Όλοι οι λόχοι υποχώρησαν.

ΝΙΚ: Πήραν διαταγή από εμένα.

ΑΝΔ: Μου 'χες στείλει την ίδια διαταγή.

ΝΙΚ: Πώς το ξέρεις; Ο αγγελιοφόρος σκοτώθηκε στο δρόμο.

ΑΝΔ: Ακριβώς. Υπάκουσα στη διαταγή σου.

ΝΙΚ: Δεν την πήρες ποτέ. Ωστε, ουσιαστικά, παράκουσες έναν άγραφο νόμο. Οι μαχητές μας πολεμάνε ως τη στερνή ανάσα.

ΑΝΔ: Χωρίς λόγο; Δεν εγκατέλειψα τη θέση μου. Υποχώρησα κανονικά. [...]

Η ουσία όμως του κατηγορητηρίου είναι ότι ο Ανδρόνικος κρίθηκε ατομικιστής, κάποιος δηλ. που προσεγγίζει τον κοινό αγώνα διατηρώντας την προσωπική του κρίση. Ο Αλεξάνδρου 'διαβάζει' τον εαυτό του στον συμπαθή χαρακτήρα του γερμανού αυτόμολου που προβλήθηκε στις γραμμές των μαχητών – ανταρτών. Γιατί όμως το σώμα του να μείνει άταφο; αναρωτιέται ο Ανδρόνικος. Και ο Νικόδημος απαντά:

ΝΙΚ: Θέλω να δοκιμάσω την πίστη των ανθρώπων μας. (Παύση). Θέλω να 'μαι σίγουρος πως το πίστευαν ότι είσαι προδότης. Ότι δεν έχουν τύψεις, δηλαδή αμφιβολίες.

Η Αντιγόνη καλείται στη σκηνή – μετά από παράκληση του Ανδρόνικου που θέλει να την δει τελευταία φορά. Είναι σαν να είχαμε μια συνάντηση του Αίμονα και της Αντιγόνης αντεστραμμένη: ο Αίμονας, όχι η Αντιγόνη, είναι καταδικασμένος σε θάνατο. Και εδώ η τρομερή ανατροπή του μύθου της Αντιγόνης κόβει την ανάσα: ο Νικόδημος της 'παραχωρεί την τιμή' να πει το πυρ στο εκτελεστικό απόσπασμα. Η Αντιγόνη καλείται να εκτελέσει τον Ανδρόνικο: στο πρόσωπό του συμφύρονται ο εραστής της Αίμονας, και ο αδελφός της Πολυνείκης.

ΑΝΤ: Εγώ; Τον Ανδρόνικο; (Σα να βλέπει για πρώτη φορά τον Ανδρόνικο). Εσένα! Ποτέ! Δεν πιστεύω ότι είναι προδότης. Ό,τι άλλο, όχι προδότης. Αρνούμαι.

Από καταδικασμένη στον Σοφοκλή γίνεται εκτελέστρια στον Αλεξάνδρου:

Πες μου πως θα 'ρθεις – ναν' η φωνή σου που θ' ακούσω τελευταία, την παρακαλεί ο Ανδρόνικος.

Στην Όγδοη Σκηνή το σώμα του Ανδρόνικου κείται άταφο. *Λίγο χώμα θέλω να του δώσω, λίγη ζεστασιά μέσα στο χώμα και μέσα στις καρδιές μας*, λέει η Αντιγόνη στις γυναίκες του χορού που απαντούν: *Πρόσεξε μη μείνεις ολομόναχη. Μένοντας μόνη, πεθαίνεις*. Τώρα, αυτή η Αντιγόνη του Αλεξάνδρου, βαδίζει ακριβώς στα πατήματα της σοφόκλειας προγόνου της: πεθαίνει μόνη. Ψάχνει απεγνωσμένα να βρει συμπαράσταση στην ταφή σε έναν άνδρα και μια γυναίκα. Την αποπαίρνουν. Η Αντιγόνη κλείνει τη Σκηνή λέγοντας:

Λοιπόν δεν μένει άλλο παρά να προχωρήσω. Δεν έχει νόημα τώρα να κοντοστέκουμαι και να μιλάω κ' η φωνή μου ν' αντηχεί σα να λέει στα δέντρα: «Θα σας το πως

αταφίας, της συμφιλίωσης αντί του αέναα επαναλαμβανόμενου κύκλου της βίας και του αίματος (Karakantza, 2022, με τον εύλογο τίτλο: "To be buried, or not to be buried?" Necropolitics in Athenian History and Sophocles' *Antigone*").

αργότερα». Τώρα πια που το ξέρω πως ποτέ δε θα 'ναι τόσο φουντωμένη η πασχαλιά, τώρα πια που το ξέρω πως φεύγω χωρίς ποτέ αργότερα.

Στην Ένατη Σκηνή η Αντιγόνη είναι έγκλειστη περιμένοντας την εκτέλεσή της την επόμενη μέρα. Ποτέ δεν 'βλέπουμε' ή 'ακούμε' την Αντιγόνη να εκτελείται. Αντί γι' αυτήν, γινόμαστε μάρτυρες στη Δέκατη Σκηνή της εκτέλεσης ενός Έλληνα, που πιάστηκε αιχμάλωτος ως συνεργάτης των Γερμανών. Ο θάνατος της Αντιγόνης, λοιπόν, 'εκβάλλει' και 'διαλύεται' μέσα στα σκοτεινά νερά του Εμφύλιου Πολέμου που караδοκεί δυσοίωνος και γίνεται το πλαίσιο της Δεύτερης Πράξης αυτού του δράματος.

Δεν θα αναλύσω διεξοδικά τη Δεύτερη Πράξη¹⁶, για λόγους οικονομίας χώρου και χρόνου. Είναι ενδιαφέρον όμως να παρατηρήσω ότι η Δεύτερη Πράξη έχει μια κατοπτρική σχέση με την Πρώτη: ο Ανδρόνικος και ο Νικόδημος ανταλλάσσουν αμοιβαία τους ρόλους τους¹⁷. Ο Ανδρόνικος, αρραβωνιαστικός της Αντιγόνης, μόλις έχει γυρίσει από την εξορία και έχει γίνει Ταγματάρχης σε ένα τάγμα Ανταρτών. Ο Νικόδημος βρίσκεται υπό τις διαταγές του. Στην Τέταρτη Σκηνή ακούμε τον εξής διάλογο μεταξύ τους:

ΑΝΔ: [...] φρόντισα να μετατεθεί η Αντιγόνη στο τάγμα μου. Πολέμησες μαζί της. Τι ιδέα έχεις;

ΝΙΚ: Αν ήταν όλοι σαν κι αυτήν, ίσως να 'χαμε κιόλας νικήσει.

ΑΝΔ: Τόσο πολύ;

ΝΙΚ: Ναι. Όλοι πολεμάνε. Να πω πως δε φοβούνται, δε λέω τίποτα. Να πω πως δε λογαριάζουν τη ζωή τους, το βλέπεις κάθε στιγμή. Όμως, με την Αντιγόνη είναι κάτι άλλο, νιώθεις κάτι αλλιώςτικο.

ΑΝΔ: Σαν τι;

ΝΙΚ: Νομίζω αυτό το κάτι παραπάνω είναι να δίνεις και τη ζωή σου χωρίς να παίρνεις τίποτα, ούτε την υστεροφημία.

Στην Δεύτερη Πράξη ο Ανδρόνικος στέλνει τον Νικόδημο σε μια αποστολή – αυτοκτονία στο Μεγάλο Χωριό: οι υποτιθέμενες οδηγίες για την αποστολή βρίσκονται σε έναν άδειο φάκελο. Το σώμα του Νικόδημου μένει άταφο για παραδειγματισμό στην πλατεία του χωριού, και η Αντιγόνη αναλαμβάνει να το θάψει (Σκηνή Έβδομη). Ανακαλύπτει τον κενό φάκελο και συγκρούεται με τον Ανδρόνικο για την ανώφελη θυσία του Νικόδημου και του τάγματός του που ετοιμάζεται να οργανώσει. Ο Ανδρόνικος την κατηγορεί για πράκτορα του εχθρού και διατάζει την παρακολούθησή της και την εκτέλεσή της, αν χρειαστεί (Σκηνή Όγδοη). Στην Ένατη Σκηνή η Αντιγόνη, μπροστά στα μέλη του τάγματος, ομολογεί την ήττα της δικιάς τους πλευράς, και τη μάταιη θυσία τους που ετοιμάζεται να λάβει χώρα με τη διαταγή για την κατάληψη της στρατηγικής θέσης 'χίλια ένα'. Οι στρατιώτες αντιδρούν στην ηττοπάθεια της Αντιγόνης:

Α ΣΤΡ: Θέλει το κακό μας.

Β ΣΤΡ: Θέλει να μην πιστεύουμε πια.

Γ ΣΤΡ: Τραβάει τη γης κάτω από τα πόδια μας.

Α ΣΤΡ: Είμαστε οι πολλοί. Γιατί δεν τη διώχνουμε;

ΚΑΕ: Είμαστε κείνοι που θέλουν – κείνοι που αποφασίζουν. Γιατί δεν τη σκοτώνουμε; [...]

Η Αντιγόνη εκτελείται με συνοπτικές διαδικασίες την ώρα που ο εχθρός πλησιάζει. Στον γυμνό τόπο που έχουν απομείνει να πολεμάνε το κουφάρι της Αντιγόνης χρησιμεύει για κάλυψη. Ένα

¹⁶. Van Steen, 2011c: 247-250.

¹⁷. Τσιριμώκου, 2003: 24.

κουφάρι είναι το μόνο σίγουρο, είναι η τελευταία ατάκα του Επικεφαλής. Δε βλέπεις; Ταμπούρι πρώτης, καθώς ρίχνουν και οι δυο τους καταπάνω στους θεατές.

Και στις δύο Πράξεις η Αντιγόνη πεθαίνει μόνη της, αφού έχει πρώτα κατηγορηθεί για προδοσία από τους δικούς της ανθρώπους. Αυτή είναι η διπλή εξορία της Αντιγόνης του Αλεξάνδρου. Όπως η Αντιγόνη του Σοφοκλή, χωρίς φίλους, χωρίς γαμήλια τραγούδια, χωρίς τη συντροφιά των φίλενάδων της οδηγείται στον εγκλεισμό της στον υπόγειο θάλαμο – εκεί χωρίς ήχους να τελειώσει τη ζωή της, σαν το πικρό το πένθιμο ξενάκι, / [...], / που το κλεισε η πέτρα. Έτσι, και ο Αλεξάνδρου, που βλέπει τον εαυτό του στην Αντιγόνη του¹⁸, γράφει το 1956¹⁹ το μεγαλύτερο ποίημά του με τον καρτεσιανού τύπου τίτλο «Συνομιλώ άρα υπάρχω» ζητώντας να ξορκίσει την ‘άλαλη’ διπλή ερημία του με τις λέξεις και τους στίχους του:

Με λέξεις τριμμένες με παρομοιώσεις μεταφορές και αναλογίες

πασχίζω να μιλήσω

σαν τον μουγγό που θέλει να σου δείξει πως πονάει

και μπήγει το καρφί μέσα στο μήλο.

Βιβλιογραφία

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (D. Heller-Roazen, Trans.). Stanford California: University of California Press.
- Agamben, G. (2005). *The State of Exception* (K. Attell, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Αλεξάνδρου, Α. (1982²). *Έξω απ’ τα δόντια*. Αθήνα: Ύψιλον βιβλία.
- Bowra, C. M. (1944). *Sophoclean Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Butler, J. (2000) *Antigone’s Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press.
- Cawley, L. (2020-21). *Antigone and Exile. A Palestinian Performance*. MPhil dissertation in Classics. University of Cambridge, UK.
- Fradinger, M. (2010). Nomadic Antigone. In F. Söderbäck, (Ed.). *Feminist Readings of Antigone* (pp. 15-23). Albany - New York: Sunny Press. State University of New York Press.
- Φλάισερ, Χ. (1995) *Στέμματα και Σβάστικα. Η Ελλάδα της Κατοχής και της Αντίστασης 1941-1944*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Goff, B. (2004). *Citizen Bacchae. Women’s ritual practice in ancient Greece*. Berkeley: University of California Press.
- Griffith, M. (1999). *Sophocles’ Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Honig, B. (2013). *Antigone, Interrupted*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karakantza, E. D. (2017). Dying Becomes Her. Posthumanism in Sophocles’ *Antigone* in the Light of László Nemes’ *The Son of Saul*. *LOGEION / ΛΟΓΕΙΟΝ* 7, 21-41.
- “To be buried, or not to be buried?” Necropolitics in Athenian History and Sophocles’ *Antigone*. Στο Christopoulos, M., Papachrysostomou, A. και Antonopoulos, A. (Eds.). *Myth and History: Close encounters* (σσ. 205-218). MythosEikonPoiesis, Berlin / Basil: De Gruyter.
- (in press). *Antigone*. Στη σειρά: *Gods and heroes of the ancient world*. London: Routledge.
- Knox, B. M. W. (1979). *Word and Action. Essays on the Ancient Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

¹⁸. Van Steen, 2011a: 153· Ραυτόπουλος, 2004²: 222. Η Καίτη Δρόσου, η γυναίκα και σύντροφος ζωής του Αλεξάνδρου, είπε ότι ο ποιητής ταυτιζόταν πλήρως με την Αντιγόνη του κατά τη μαρτυρία του Αρδίτη στην προσωπική συνομιλία που είχε με την Gonda Van Steen στις 4 Ιανουαρίου 2008 (Van Steen *όπως παραπάνω*).

¹⁹. Τη «χρονιά της μεγάλης διάψευσης για τους απανταχού κομμουνιστές» Ραυτόπουλος, 2004²: 200.

- Leonard, M. (2015) *Tragic Modernities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Λάζου, Β. (2017). Η Εμπειρία του Πολέμου της Κατοχής και της Αντίστασης μέσα από τις Προφορικές Μαρτυρίες Παιδιών. Στο Χριστοφής, Ν. (Επ.). *Πόλεμος και Αντίσταση στη Θεσσαλία. Όψεις της Ιστορίας της στη Δεκαετία του 40* (σσ. 52-61). Αθήνα: Τόπος.
- Mazower, M. (1994). *Στην Ελλάδα του Χίτλερ. Η Εμπειρία της Κατοχής 1941-1944* (Κ. Κουρεμένος, Μτφρ.). Α. Μπουκάλα, (Επιμ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics, *Public Culture* 15 (1), 11-40.
— (2019). *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.
- Μαγκριώτης, Δ. (1949). *Θυσίαι της Ελλάδος και Εγκλήματα της Κατοχής*. Αθήνα: αυτοέκδοση.
- Πανουργιά, Ν. (2013). *Επικίνδυνοι Πολίτες. Η Ελληνική Αριστερά και η Κρατική Τρομοκρατία* (Ν. Καλαϊτζής, Μτφρ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πεχλβάνος, Μ. (2004). Jean Anouilh και Άρης Αλεξάνδρου. Στοιχεία για την Αντιγόνη στα πέτρινα χρόνια. Στο Δ. Ι. Ιακώβ, & Ε. Παπάζογλου (Επιμ.). *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον Καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη* (σσ. 323-368). Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Rehm, R. (1994). *Marriage to Death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Ραυτόπουλος, Δ. (2004²). *Άρης Αλεξάνδρου, ο εξόριστος*. Αθήνα: Σοκόλη.
- Seaford, R. (1987). The Tragic Wedding. *Journal of Hellenic Studies*, 107, 106-130.
- Seaford, R. (1990). The Imprisonment of Women in Greek Tragedy. *Journal of Hellenic Studies*, 110, 76-90.
- Silva, M. F. (2017). 'Antigone'. In Lauriola, R. και Demetriou K. N. (Eds.). *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* (σσ. 391-474). Leiden: Brill.
- Söderbäck, F. (Ed.) (2010). *Feminist Readings of Antigone*. Albany: State University of New York Press.
- Σταμπούλου, Σ. Γρ. (2017). *Σοφοκλέους Αντιγόνη και Σελίδες για την Αντιγόνη των F. Hölderlin, S. Kierkegaard, M. Heidegger*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τσιριμώκου, Λ. (2003). 'Αντιγόνη μασκοφόρος' στο Πρόγραμμα: Άρης Αλεξάνδρου Αντιγόνη- Δύο θυσίες και ένα Ιντερμέδιο (σσ. 24-25). Θεσσαλονίκη: Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.
- Van Steen, G. (2011a). *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands*. Oxford: Oxford University Press.
— (2011b). The Audacity of Truth: the Antigone of Aris Alexandrou, a Play of Island Detention from the Greek Civil War. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 54 (1), 115-136.
— (2011c). The Antigone of Aris Alexandrou on the Urban Stage of Thessaloniki. In Mee, E. B. and Foley, H. (Eds.). *Antigone on the Contemporary World Stage* (pp. 235-251). Oxford: Oxford University Press.

Η πρόκληση του αρχαίου δράματος. Το παράδειγμα της Λυσιστράτης.

Ειρήνη Μουντράκη

Θεατρολόγος, Διδάκτωρ ΤΘΣ, ΕΚΠΑ
irene.moundraki@gmail.com

Η ενασχόληση με το αρχαίο δράμα αποτελεί από μόνη της μία μεγάλη πρόκληση και ένα πεδίο γεμάτο κινδύνους για τους επίδοξους ερευνητές και καλλιτέχνες. Οι πολλοί και σημαντικοί λόγοι αποτελούν αντικείμενο ωστόσο άλλης μελέτης. Όταν όμως αποφασίζει κανείς να καταπιαστεί με τον μοναδικό εκπρόσωπο της αρχαίας κωμωδίας του οποίου σώζονται ολόκληρα έργα, τον Αριστοφάνη, τότε έχουμε έναν πρόσθετο βαθμό δυσκολίας καθώς από τη φύση της η κωμωδία έχει στον πυρήνα της τον παροντικό της χρόνο και ως έργο βαθιά πολιτικό, αποκύημα του δημοκρατικού πολιτεύματος, βρίθεται από αναφορές σε γεγονότα και σε ανθρώπους σύγχρονους της. Οι καλλιτέχνες που θα αναλάβουν τη σκηνική της επιτέλεση θα κληθούν να αντιμετωπίσουν μια σειρά πολλαπλών προβλημάτων, διλημάτων και ερωτημάτων. Πως αντιμετωπίζονται όλες αυτές οι ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές αναφορές; Ποιος είναι ο ορθός δρόμος ή ο καταλληλότερος προκειμένου το κείμενο να επικοινωνήσει με το σύγχρονο κοινό; Η αναλογία με πρόσωπα και καταστάσεις της εποχής ή η επεξήγηση των όσων λέγονται και ακούγονται είναι η ενδεδειγμένη λύση προκειμένου το κείμενο να γίνει λειτουργικό και αποτελεσματικό; Κατά πόσο μπορούμε να ακολουθήσουμε τη φόρμα της όταν μας λείπουν στοιχεία που θα επέτρεπαν μία συνολική θεώρησή της; Στην προσπάθεια να απαντηθούν τα παραπάνω ελλοχεύει ο κίνδυνος της απομάκρυνσης από την καλλιτεχνική, αισθητική, ποιητική διάσταση του έργου. Μέγιστο τίθεται το ερώτημα για τον τρόπο που θα μπορούσαμε να εργαστούμε πάνω στα κείμενα αυτά που φέρουν στο δικό μας παρόν με τον πιο αυθεντικό και καίριο τρόπο τη ζωή, τη φιλοσοφία και την ουσία μίας περασμένης, μακρινής εποχής. Πως μετουσιώνονται και πως μεταφέρονται τα μηνύματα του ποιητή περί κατάκτησης, άσκησης της εξουσίας και του ρόλου του ενεργού πολίτη στα μάτια του σύγχρονου θεατή; Ποια είναι η θέση της γυναίκας στο έργο του και πως αντανακλά στο σήμερα;

Μέσα στην ευημερία του Χρυσού Αιώνα του Περικλή, σε μια παντοδύναμη Αθήνα που το μεγαλείο και τη δύναμή της δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει, μεγαλώνει ο Αριστοφάνης. Είναι μόλις 14άρων όταν ξεκινάει ο Πελοποννησιακός Πόλεμος και ο ανήσυχος έφηβος παρακολουθεί τον κόσμο γύρω του να καταρρέει. Ως νεαρός άνδρας παραλαμβάνει την ευθύνη του κόσμου αυτού, ενός κόσμου κλυδωνισμένου που όμως αρνείται να διδαχθεί από τα λάθη του. Καλείται να αντιμετωπίσει μια νέα δυστοπική πραγματικότητα και ο στίβος για τη δική του μάχη γίνεται η ορχήστρα του θεάτρου. Γράφει κωμωδίες, δηλαδή θέατρο πολιτικό, επίκαιρο, δηκτικό, θέατρο που παίρνει θέση και στοχεύει στην ενεργοποίηση του Πολίτη. Ο Αριστοφάνης αμφισβητεί το πολίτευμα και τους ανθρώπους που οδήγησαν την πόλη στον πόλεμο και να παρακινεί τους πολίτες για αυτενέργεια.

Στους *Αχαρνές* το 425 π.Χ. ο κεντρικός του ήρωας, ο Δικαιόπολις, συνάπτει προσωπική ειρήνη. Αφού το σύνολο δεν μπορεί να λογικευτεί, έχει το δικαίωμα ο Πολίτης να αυτενεργήσει. Τέσσερα χρόνια αργότερα, στην *Ειρήνη*, γραμμένη μέσα στην ευφορία της επερχόμενης Νικείου Ειρήνης ο Τρυγαίος, μόνος του και αυτός, ενάντια σε θεούς και ανθρώπους - παρά τον εξευτελισμό που υφίσταται από τους συμπολίτες του για την εμμονική επιμονή του - καταφέρνει να πετάξει με ένα βρωμερό σκαθάρι στον Όλυμπο για να ελευθερώσει την Ειρήνη και να την προσφέρει σε όλους. Όταν γράφει τους *Ορνιθες*, το 414 π.Χ., έχουν περάσει άλλα επτά χρόνια. Η ειρήνη ως εφικτός στόχος έχει απομακρυνθεί. Οι δύο ήρωες, ο Πεισθέταιρος και ο Ευελπίδης, απαυδισμένοι από τον κόσμο και τους ανθρώπους, καταφεύγουν στα πουλιά, στα αθάνατά πλάσματα της φύσης, με την ελπίδα πως θα βρουν εκεί τον τρόπο να ζήσουν ειρηνικά σε έναν νέο κόσμο χωρίς ανθρώπους και χωρίς θεούς.

Όταν γράφει για τη *Λυσιστράτη* το 411 π.Χ., στον απόηχο και της καταστροφής της Σικελικής εκστρατείας, το σθένος των ανθρώπων έχει χαθεί. Ο Αριστοφάνης κάνει μια τελευταία απέλπιδα προσπάθεια να μιλήσει για ειρήνη. Και το κάνει με τον πιο εξωφρενικό τρόπο. Αυτή τη φορά η ειρήνη δεν εξαρτάται από την βούληση των αντρών, των θεών, των ζώων. Αυτή τη φορά ο συγγραφέας θα τολμήσει το αδιανόητο: θα βάλει μια γυναίκα, τη Λυσιστράτη, αυτή που λύνει τους στρατούς - να αγωνιστεί για την ειρήνη. Μια έξυπνη γυναίκα που συλλαμβάνει ένα σχέδιο, συνενώνει τις γυναίκες της Ελλάδας και καταφέρνει να το φέρει εις πέρας. Στ' αλήθεια πώς θα ήταν η αίσθηση αυτή σε ένα θέατρο που άνδρες πολίτες έβλεπαν την κωμωδία που είχε γράψει ένας άνδρας και στην οποία πρωταγωνιστούσαν άνδρες. Μια γυναίκα ενώνει την Ελλάδα. Η φαντασία του ποιητή αυτή τη φορά οργιάζει. Αρκεί να θυμηθούμε τον τρόπο που ο Περικλής στον περίφημο *Επιτάφιο* του στον Κεραμεικό, όταν έθαβαν με τιμές τους πρώτους νεκρούς του Πολέμου, μιλά για τις γυναίκες: *μια γυναίκα δεν πρέπει να ακούγεται ούτε για το καλό ούτε για το κακό* (Επιτάφιος, 45). Ωστόσο δεν μπορούμε να παραβλέψουμε μία ακόμη σοβαρή υπόθεση που συνδέεται με τη *Λυσιστράτη*, την περίφημη βεβήλωση των Ερμαϊκών Στηλών την παραμονή που θα απέπλεε ο ελληνικός στόλος για τη Σικελική Εκστρατεία. Η μελέτη του Στέφανου Κουμανούδη συμπεραίνει πως ίσως οι άγνωστοι βάνδαλοι ήταν γυναίκες οι οποίες δεν έκοψαν τα κεφάλια των στηλών αλλά τους φαλλούς τους.

Πως το «αδιανόητο» για την εποχή δραματουργικό εύρημα της πολιτικής ενεργοποίησης της γυναίκας μετουσιώνεται σκηνικά, αισθητικά και φιλοσοφικά στις μέρες μας; Πως οι σύγχρονες δραματουργικές και σκηνοθετικές προσεγγίσεις καλούνται να βρουν τον τρόπο να το «διασκευάσουν/προσαρμόσουν/μεταφράσουν» για να φτάσει στο κοίλον; Υλικό για αυτές τις σκέψεις και την ανάπτυξη του προβληματισμού μας θα αντλήσουμε από δύο πολύ πρόσφατες παραγωγές της *Λυσιστράτης* από το Εθνικό μας Θέατρο. Τη *Λυσιστράτη* σε μετάφραση του Δημήτρη Δημητριάδη και σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού το 2016 και τη *Λυσιστράτη* σε μετάφραση του Σωτήρη Κακίση και σε σκηνοθεσία του Οδυσσέα Παπασπηλιόπουλου το 2020. Ενδεικτικό του ενδιαφέροντος του έργου αποτελεί από μόνο του το γεγονός πως μέσα σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα το έργο αυτό απασχολεί δύο φορές την πρώτη σκηνή της χώρας.

Η *Λυσιστράτη* του 2016 σε σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού ήταν μια παράσταση που συζητήθηκε πάρα πολύ. Για τον έμπειρο σκηνοθέτη η παράσταση αυτή υπήρξε το αριστοφανικό ντεμπούτο του και αφιερώθηκε στον Γιώργο Λούκο που είχε λίγους μήνες νωρίτερα απομακρυνθεί από το Φεστιβάλ Αθηνών και στον Μηνά Χατζησάββα που είχε φύγει από τη ζωή τον Νοέμβρη του 2015.

Ο μεταφραστής Δημήτρης Δημητριάδης δήλωνε στο σημείωμά του πως η μεταφραστική του εργασία επικεντρώθηκε στην παραγωγή μιας μετάφρασης που θα παρέμενε πιστή στη χρονική στιγμή κατά την οποία γράφτηκε το έργο προκειμένου με τον τρόπο αυτό να δοκιμάσει την αντοχή του έργου σε μια άλλη χρονική στιγμή χωρίς καμία εκσυγχρονιστική παρέμβαση. Ο μεταφραστής αναδείκνυε την Ποίηση ως μέγα ζητούμενο της μετάφρασης - και κατ' επέκταση και της παράστασης - και σημείωνε χαρακτηριστικά πως είναι εκείνη η διάσταση υπό το κράτος της οποίας όλα πρέπει να τεθούν. Ο σκηνοθέτης με τη σειρά του κινήθηκε γύρω από αυτόν τον άξονα θέλοντας να φέρει στη σκηνή αυτόν «τον κόσμο της ορατής ιλαρότητας και των άορατων δακρυών» όπως αναφέρει ο Πάουλ Κλέε στο *Ημερολόγιό* του (Klee, 2004: 194).

«Αυτά τα κείμενα μας δίνουν την ευκαιρία να συνδιαλεγόμαστε με έναν πολιτισμό του οποίου έχουμε χάσει πολλά νήματα - ανεξάρτητα αν βερμπαλίζοντας ισχυριζόμαστε ότι είμαστε απόγονοί του. Ας πούμε ότι μέσα από τις παραστάσεις φλερτάρουμε με τον πυρήνα αυτού του πολιτισμού και αυτό το θεωρώ συγκλονιστικό.»(Δουλγερίδης: 22.9.2016:54) δήλωνε ο Μαρμαρινός ενώ στην ίδια συνέντευξη κάνει λόγο για έναν πολιτισμό του σώματος. Πράγματι αυτό που θα κυριαρχήσει στη σκηνή είναι η Ποίηση, τα σώματα και η ατμόσφαιρα. Και απαραίτητο συστατικό της ατμόσφαιρας η μουσική. Στη σχεδόν γυμνή, χωμάτινη ορχήστρα ένα πιάνο, βασικός πρωταγωνιστής σε όλη την παράσταση. *Έργο για πιάνο* προσδιορίζει τη *Λυσιστράτη* ο σκηνοθέτης στο σημείωμά του ενώ από την αρχή μπαίνει το πλαίσιο «Ηχοι πρωινού και πουλιά. Σε όλη τη διάρκεια αυτού του έργου πετούν πουλιά» (φράση που είναι επίσης στο σκηνοθετικό σημείωμα).

Ο σκηνοθέτης προτίμησε ένα είδος σπασμένης τριτοπρόσωπης αφήγησης υπό τους ήχους της ρυθμικής μουσικής του Δημήτρη Καμαρωτού που λειτουργούσε ως ατμοσφαιρικό χαμηλόφωνο ηχητικό περιβάλλον. Με την έναρξη της παράστασης ένας τεχνικός αποκαθλώνει το άγαλμα από το βάθρο του. Το πιάνο υποδέχεται την πιανίστρια που φορά ένα εντυπωσιακό καπέλο με φρούτα στο κεφάλι, την ίδια κοπέλα που στο τέλος θα προβληθεί ως Συνδιαλλαγή. Η είσοδος των γυναικών είναι μία στιγμή τελετουργική. Γυμνές σχεδόν, αιθέριες μέσα στα πέπλα τους, μέσα στη νύχτα μπαίνουν ακροπατώντας στην ορχήστρα ακολουθώντας τον ρυθμό του πιάνου, μια ελαφριά ρυθμική αναπήδηση που μεταφέρεται στα σώματα των ηθοποιών και τις ακολουθεί σε όλη τη διάρκεια της παράστασης.

Η Λυσιστράτη της Λένας Κιτσοπούλου σκαρφαλώνει σχεδόν στο βάθρο για να πέσει άτσαλα στο έδαφος, να κάνει πουσάπς και από εκεί να παραδοθεί στο χώμα. Μια γυναίκα μόνη, πρόσωπο και έκθεμα ταυτόχρονα. Ο χορός γύρω της προσπαθεί να εξηγήσει αόριστα το ποιός και το που. Από την πρώτη στιγμή η Λυσιστράτη του Μαρμαρινού είναι μια σύγχρονη γυναίκα που τα κάνει όλα: είναι απελπισμένη, φτιάχνει σπανακόπιτα, πάει στη λαϊκή, αυτοσαρκάζεται, ποθεί και λαχταρά να την ποθούν. Οι γυναίκες σκορπίζονται στην ορχήστρα, με τα κορμιά τους να αχνοφαίνονται γυμνά κάτω από τα πέπλα, απενεχοποιημένα, όμορφο είναι το σώμα γιατί υπάρχει, δεν υπάρχει για να είναι όμορφο. Στην Παράβαση οι γυναίκες θα αφαιρέσουν τα ρούχα τους λέγοντας «Και τώρα ας κάνουμε αυτό που λέει ο Αριστοφάνης. Βγάλτε ότι φοράμε» (στ.637) προκαλώντας την αντίδραση των θεατών, κάποιοι από τους οποίους θα θελήσουν να αποχωρήσουν, ενώ αντιδρώντας ο χορός των ανδρών θα βγάλει και αυτός τα δικά του (στ. 662).

Η Λυσιστράτη της Κιτσοπούλου είναι χείμαρρος, είναι η ίδια η ηθοποιός, είναι ο ρόλος, είναι η γυναίκα, ο άνθρωπος. Ένθετα κείμενα δικά της εντάσσονται, σχόλια για όλα, παρεμβάσεις συχνά διαλυτικές. Το κείμενο άλλωστε της παράστασης έχει πολλές περικοπές ενώ ο σκηνοθέτης σε μια κάθετη ανάγνωση με τις διαστρωματώσεις της παρεμβάλλει κείμενα στην προσπάθειά του να αναδείξει τη διακειμενικότητα του Ποιητή, - ο οποίος βρίσκεται σε ανοιχτό διάλογο με τον Όμηρο, τον Ευριπίδη, τη λαϊκή σοφία.

Τέσσερις μόνο άνδρες αποτελούν τον ανδρικό Χορό: Γιάννης Βογιατζής, Τάκης Μπινιάρης, Θέμης Πάνου, Χάρης Τσιτσάκης. Βγαίνουν στη σκηνή σέρνοντας τα πράγματά τους ενώ οι γυναίκες αποσύρονται σε ένα είδος κουζίνας/καθιστικού που έρχεται στη σκηνή: ένα ψυγείο, ένα τραπέζι, μια σκάλα. Απλή καθημερινότητα.

Θα πρέπει να αναφερθώ στην ενδιαφέρουσα χρήση των ανθρώπων αγαλμάτων, όπως η Λαμπιτώ και ο Πρόβουλος, σε ένα έργο όπου απουσιάζει εντελώς η παρουσία του θεού αλλά και των ομοιωμάτων του, ενώ κατέστη σαφές πως για τον σκηνοθέτη το πολιτικό στοιχείο δεν ξεχωρίζει από το φιλοσοφικό, υπαρξιακό και το θρησκευτικό. Το υποτιθέμενο αντιπολεμικό μήνυμα του έργου παραμερίστηκε για να ενισχυθεί το αντιεμφιακό και η διάθεση για ενότητα. Η ποίηση της απλότητας ήρθε σε πρώτο πλάνο αν και η παράσταση δέχθηκε πολλές αντιδράσεις.

Για τον Οδυσσέα Παπασηλιόπουλο ήταν όχι μόνο η πρώτη του σκηνοθεσία αρχαίου δράματος αλλά και η πρώτη του κάθοδος ως σκηνοθέτης στο αργολικό θέατρο. Η μετάφραση του Σωτήρη Κακίση υπήρξε επίσης μία σοβαρή προσπάθεια να αποδοθεί το πνεύμα του ποιητή χωρίς τη διαμεσολάβηση των αναλογιών, χωρίς εκσυγχρονισμούς και παρεμβάσεις. Η συνθήκη στην οποία ανέπτυξε την παράστασή του ο σκηνοθέτης ήταν αυτή της πρόβας στην οποία ο ίδιος είχε το δικαίωμα να παρεμβαίνει στη δράση, να διακόπτει, να διορθώνει, να γεφυρώνει τις εντάσεις και τους καβγάδες μεταξύ των ηθοποιών.

Σε συνέντευξή του ο αρκετά φειδωλός ως προς τις προθέσεις του σκηνοθέτης έλεγε πως θέλει να φτιάξει κάτι που να τον εκθέτει αληθινά έχοντας να αντιμετωπίσει ένα έργο και ένα θέατρο που δεν γνωρίζει (Λοβέρδου, 2020). Και συμπλήρωνε «Θέλω τον ήρωά μου να είναι πιο ανίσχυρος, το διακύβευμά μου μεγαλύτερο. Η δική μας Λυσιστράτη δεν είναι βέβαιη ούτε ότι θα τα καταφέρει ούτε ότι είναι ηγέτης ούτε ότι μπορεί καν να παίξει τον ρόλο» (ο.π.).

Για να αποδώσει το υπερβατικό σύμπαν του Αριστοφάνη ο σκηνοθέτης οργάνωσε έναν σκηνικό χώρο με τη συνεργασία της Όλγας Μπρούμα που θύμιζε σεληνιακό τοπίο, έναν μη

τόπο στην πραγματικότητα - ένα πεδίο κρατήρων, γεμάτους με πολύχρωμα ρούχα, μέσα στους οποίους μπορούσαν να βρουν καταφύγιο οι ηθοποιοί. Σε έναν από αυτούς, κοντά στη θυμέλη, ξεπροβάλλει το πρόσωπο μιας μάσκας. Αυτή είναι η πρώτη μας εικόνα. Ο Χορός έρχεται τρέχοντας στη σκηνή ντυμένος στα μαύρα. Σκορπίζονται οι ηθοποιοί στην ορχήστρα και ενημερώνουν τους θεατές για το πότε και που βρισκόμαστε την περίοδο που γράφεται η κωμωδία. Η ιστορία συμπληρώνεται, ο καθένας προσθέτει τη δική του οπτική. Μια αφήγηση γκροτέσκα, διανθισμένη με αυτοσχεδιασμούς για τα πιο οδυνηρά γεγονότα της αρχαιότητας.

Η είσοδος της ηθοποιού Βίκυς Σταυροπούλου επεισοδιακή, σαρκαστική και αυτοσαρκαστική έρχεται τρέχοντας να διώξει τον χορό και να μπει στον ρόλο. Ο σκηνοθέτης της δίνει οδηγίες. Η ηθοποιός παίρνει τη μάσκα από τον κρατήρα, τη φοράει: τώρα είναι η Λυσιστράτη. Αντίστοιχα το ίδιο συμβαίνει και έξω από την ορχήστρα με τους υπόλοιπους ηθοποιούς ενώ παράλληλα αποκαλύπτονται ντυμένοι πλέον με πολύχρωμα ζωηρά ρούχα, ένα ουμανιστικό σύμπαν που έρχεται σε αντιπαράθεση με το γκριζό του σκηνικού ενώ υπερμεγέθεις μάσκες του Άγγελου Μέντη συμπληρώνουν την αμφιέσή τους. Ρούχα έντονα γεμάτα πάτσγουορκ, κοντά, μάξι, φαρδιά, στενά ενώ ο ανδρικός χορός εμφανίζεται με κάτι που παραπέμπει σε πιζάμα. Ο Πόλεμος δεν είναι ορατός, το σκηνικό θα αλλάξει μόνο στη διάρκεια του αγώνα μεταξύ γυναικών και ανδρών όταν όλα τα ρούχα θα βγουν από τους κρατήρες και θα σκορπιστούν στη σκηνή υπό τους ήχους μιας αφρικανικής μουσικής που συνοδεύει αυτό το χάος με βρυχηθμούς ζώων της ζούγκλας ενώ οι κρατήρες αναβοσβήνουν και οι ηθοποιοί χορεύουν σχεδόν σπασμωδικά. Η μουσική της Κατερίνας Πολέμη κινήθηκε στον χώρο του σκοτεινού και του κινδύνου επιτείνοντας την ατμόσφαιρα της εκκρεμότητας και ενός αδιόρατου φόβου.

Το σώμα των ηθοποιών καθοδηγήθηκε και υπάκουσε στις υπερμεγέθεις μάσκες και στην μεγάλη χειρονομιακή κίνηση που υπέβαλαν θυμίζοντας ιαπωνικό μάνγκα. Σώματα που μιλάν ολόκληρα, που προσπαθούν να εκφραστούν.

Θα σταθώ στη σκηνή Κινησία – Μυρρίνης (Νίκος Ψαρράς – Αγορίτσα Οικονόμου), ως μια βαθιά ποιητική σκηνή, με μια τρυφερή απελπισία αλλά και στον Πρόβουλο του Στέλιου Ιακωβίδη που με ερασματική προφορά προσπαθεί να δηλώσει τον Ξένο.

Αυτό όμως που ο σκηνοθέτης κυρίως προσπάθησε να φέρει ως βασικό μήνυμα της παράστασής του και ο άξονας γύρω από τον οποίο οργάνωσε τη σκηνοθετική του σύλληψη ήταν το θέμα της συμφιλίωσης. Στη *Λυσιστράτη* είδε μία ευκαιρία να συμφιλιωθούμε με οτιδήποτε μας ενοχλεί, οτιδήποτε μας ακολουθεί ως βάρος στη ζωή μας και δεν μας αφήνει να προχωρήσουμε. Κορωνίδα αυτής της σύλληψης το φινάλε όπου σαν σε άλλη αυτοσχέδια παράβαση οι ηθοποιοί βγήκαν από τους ρόλους τους και μοιράστηκαν με το κοινό τις δικές τους πραγματικές φοβίες και αγωνίες. Αυτή η εξομολόγηση που προηγείται ενός καβγά μεταξύ των ηθοποιών του θιάσου και η συμφιλίωση που ακολουθεί γίνεται και το φινάλε της παράστασης.

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως η πρωτόγνωρη εμπειρία της καραντίνας που μόλις είχε προηγηθεί επηρέασε καθοριστικά την πρόσληψη του έργου, τη σκηνοθετική του σύλληψη και έπαιξε καθοριστικό ρόλο η αναμέτρηση στην οποία είχαμε υποβληθεί ακουσίως και βιαίως το προηγούμενο διάστημα με τον εαυτό μας και τις αντοχές μας. Έτσι η ανάγκη συμφιλίωσης και αποδοχής του Άλλου αλλά και του εαυτού μας γίνονται απαραίτητα στοιχεία για να αντέξουμε τον κόσμο αυτό. Αυτό δικαιολογεί και την προτροπή του σκηνοθέτη πως πρέπει να θυμηθούμε ότι η ήρεμη ζωή είναι πολύτιμο αγαθό.

Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι είναι η παράσταση που για πρώτη φορά οι ηθοποιοί καλούνται να παίξουν με αποστάσεις, υπαινικτικά. Πρώτη φορά έπρεπε μία παράσταση να φτιαχτεί μέσα από αυτή τη διαδικασία της αποστείρωσης. Πολύ ειρωνικό αν σκεφτεί κανείς ότι η Λυσιστράτη είναι ένα έργο για την επαφή, για τη συνύπαρξη, για τον έρωτα των σωμάτων και των ψυχών. Όμως, όπως ορθώς δήλωνε ο Παπασπηλιόπουλος: «Οι παραστάσεις είναι ζωντανό οργανισμοί που γεννιούνται στον παρόντα χρόνο και κυρίως από τον παρόντα εαυτό μας» (Μαρίνου, 2020).

Κοιτάζοντας με μία ψύχραιμη ματιά τις δύο παραστάσεις μπορούν να διατυπωθούν μερικές ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις:

Και οι δύο σκηνοθέτες, που σκηνοθέτησαν για πρώτη φορά αριστοφανική κωμωδία, εργάστηκαν με νέες μεταφράσεις που και οι δύο επιθυμούσαν να παραμείνουν πιστές στο πνεύμα και το γράμμα του Αριστοφάνη χωρίς διαμεσολαβήσεις που θα έκαναν πιο εύκολη του πρόσληψη του έργου για το κοινό.

Ωστόσο και οι δύο σκηνοθέτες επέλεξαν να αποφύγουν την απευθείας αναμέτρηση με το έργο και να βρουν έναν διαμεσολαβημένο τρόπο για να πουν την ιστορία. Την τριτοπρόσωπη αφήγηση ο πρώτος, τη συνθήκη της πρόβας ο δεύτερος.

Και για τους δύο πολύ μεγάλο ρόλο στην παράσταση έχει το Σώμα του ηθοποιού. Στην μία περίπτωση το σώμα είναι ελεύθερο, γυμνό και απενεχοποιημένο, σχεδόν υπερβολικά έκθετο. Στην άλλη περίπτωση το σώμα προσπαθεί να υπάρξει στον κόσμο, κάτω από υπερμεγέθεις μάσκες και πολύχρωμα κοστούμια.

Και στις δύο παραστάσεις ο χώρος και ο χρόνος αντιμετωπίστηκαν με μεγάλη ελευθερία – σχεδόν δεν ορίζονται - με πρόθεση να ρίξουν γέφυρες με το παρόν αλλά και να δημιουργήσουν ένα πλαίσιο ποιητικής υπερβατικότητας. Σε αυτό συνέβαλαν και τα ηχητικά τοπία στα οποία κατέφυγαν.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή της Λυσιστράτης τους. Με έντονη σκηνική και συγγραφική ταυτότητα η Κιτσοπούλου, αντισυμβατική, ακροβατεί μεταξύ διανοούμενης και νοικοκυράς. Λαοφιλής, τηλεοπτική, με λαϊκό έρεισμα και άφθονο αυτοσαρκασμό η Λυσιστράτη του Παπασπηλιόπουλου. Και οι δύο για να πατήσουν στον ρόλο πατάνε πάνω στην πραγματική τους ταυτότητα.

Και στις δύο παραστάσεις το φινάλε μας αφήνει με μια αγωνία. Λείπει η σιγουριά της επιτυχίας, μένει η υποψία μιας πίκρας, αιωρείται η αποτυχία μιας ακόμη προσπάθειας. Μήπως τόσους αιώνες μετά η πίστη μας στον άνθρωπο είναι ακόμη πιο μικρή; Οι δύο σκηνοθεσίες προσπαθούν από διαφορετικούς δρόμους να απαντήσουν στο τι είναι η Λυσιστράτη σήμερα και αγωνιούν να μεταφέρουν το μήνυμά της. Και οι δύο παραστάσεις συνάντησαν την αυστηρή κριτική των ειδικών και του κοινού. Ωστόσο, ο προβληματισμός που αναπτύσσεται γύρω από το έργο και ο τρόπος που η ηρωίδα και το θέμα εμπνέουν αποδεικνύει πως το μήνυμα του έργου εξακολουθεί να είναι ζωντανό.

Η Λυσιστράτη τελειώνει σχεδόν με ένα δάκρυ και μια πικρία. Η δύναμη του αριστοφανικού κειμένου και η αχαλίνωτη φαντασία του συγγραφέα δεν εξατμούνται. Πόσο μετατοπισμένοι είμαστε σήμερα από τον πυρήνα του προβληματισμού του; Οι απαντήσεις κάθε φορά επί σκηνής.

Βιβλιογραφία

- Dover, K. J. (2010). *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (Φ. Ι. Κακριδής, Μτφρ.). Γ. Η. Χάρης, (Επιμ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Δουλγερίδης, Δ. (2016, Σεπτέμβριος 22). Μαρμαρινός Μιχαήλ: Το αντιπολεμικό είναι στην πραγματικότητα το αντιεμφυλιακό. *Greek Report*.
- Διαμαντάκου, Κ. (2007). *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Klee, P. (2004). "Journal". (P. Klossowski, Trans.). *Les Cahiers Rouges*, Paris: B. Grasset.
- Καρόνη, Π. (2003). *Αριστοφάνης. Ο κωμωδιογράφος όλων των εποχών*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Λοβέρδου, Μ. (2020, Δεκέμβριος, 21). Συνέντευξη του Οδυσσέα Παπασπηλιόπουλου. *Βήμα της Κυριακής*.
- Παππάς, Θ. Γ. (2019). *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σολομός, Α. (2009). *Ο Ζωντανός Αριστοφάνης*. Αθήνα: Κέδρος.
- Thiercy, P. (2001). *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία*. (Φ. Γ. Γαλάνης, Μτφρ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Zimmerman, B. (2013). *Η αρχαία ελληνική κωμωδία* (Η. Τσιριγκάκης, Μτφρ.). Ι. Ι. Δανιήλ, (Επιμ.). Αθήνα: Παπαδήμα.

(Δια)Χωροχρονικότητα Και «Θέατρο Της Παρέμβασης»: Η Μεταφραστική Και Διασημειωτική Αναδιαχείριση Τεσσάρων Τραγωδιών Του Αισχύλου Από Τον Olivier Py.

Μαίρη Μπαϊρακτάρη¹

Διδάκτωρ, Διδάσκουσα Λογοτεχνικής μετάφρασης, ΕΚΠΑ
mbairaktari@frl.uoa.gr, mbairaktari@gmail.com

«Το Θέατρο παρέμβασης» («Théâtre d'intervention») αποτελεί ιδεολογικό καμβά επί του οποίου ξεκινά η περιπλανώμενη χωρικά παρουσίαση τεσσάρων τραγωδιών του Αισχύλου από τον Olivier Py στη Γαλλία (2009-2017). Η σκηνοθετική πρόταση του Γάλλου σκηνοθέτη, ο οποίος υπογράφει τη μετάφραση και τη διασκευή των *Περσών*, των *Ικετιδών*, των *Επτά επί Θήβας* και του *Προμηθέα Δεσμώτη*, έχει συγκεκριμένη στόχευση: την υλοποίηση ενός καλλιτεχνικού οράματος με κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις. Τα έργα διασκευάστηκαν για να παρουσιαστούν από γειτονιά σε γειτονιά και από σχολεία σε φυλακές και επαγγελματικές στέγες, ώστε να μνήσουν στο θέατρο τον Γάλλο θεατή, μέσω της διαχρονικής θεματολογίας των τραγωδιών και του δημοκρατικού ιδεώδους. Στο πλαίσιο αυτό, δημιουργήθηκαν εύληπτα συντομευμένα σε έκταση κείμενα, με τις αναγκαίες αλλαγές στη διανομή των ρόλων τις οποίες συνεπάγεται η κειμενική αυτή αναπραγματεύση, ενώ διαμορφώθηκε αντιστοίχως ένα ευκόλως μετακινούμενο και λειτουργικό σκηνικό.

Ο Olivier Py, μεταφραστής, συγγραφέας, σκηνοθέτης και ηθοποιός, διευθυντής του Θεάτρου Οdéon στο Παρίσι (2007-2012) και έπειτα διευθυντής του Φεστιβάλ της Avignon από το 2013 μέχρι σήμερα, παρουσιάζει στη Γαλλία τις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Αισχύλου σε δική του μετάφραση, διασκευή και σκηνοθεσία, από το 2008 έως το 2017²: *L'Orestie*, *Les Sept contre Thèbes* και *Les Suppliantes*, στο θέατρο «Οdéon» στο Παρίσι, το 2008, 2009 και 2010 αντιστοίχως, *Les Perses* στη Σκηνή Scène Nationale de Cavaillon, το 2011, την τριλογία *Les Sept contre Thèbes - Les Suppliantes - Les Perses*, στο θέατρο «Οdéon» το 2011, *Prométhée enchaîné*, στο θέατρο «Οdéon» το 2012 και στο Φεστιβάλ Αβινιόν το 2016, *Eschyle, pièces de guerre: Les Perses - Prométhée enchaîné - Les Sept contre Thèbes - Les Suppliantes* και πάλι στο Φεστιβάλ Αβινιόν (Église de la Chatreuse, Villeneuve-lès-Avignon) το 2016, ενώ το 2017 παίζεται στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου η παράσταση *Les Suppliantes - Prométhée enchaîné*. Ο Py αρχικά ασχολήθηκε με την *Ορέστεια* η οποία παίχτηκε στο Οdéon συνδυάζοντας στοιχεία μεγαλειώδους όπερας στα χορικολυρικά μέρη. Εκεί, βασίστηκε στο πιστό κατά νόημα μετάφρασμά του με αξιέπαινη προσπάθεια διάσωσης του «γράμματος» του πρωτοτύπου, αξιοποίησε τα πλούσια υλικοτεχνικά μέσα της σκηνης του Θεάτρου Οdéon και ανέδειξε τον ποιητικό λόγο του Αισχύλου μέσω της επιβλητικής σκηνογραφίας και της στομφώδους εκφοράς ενός καλοδουλεμένου μεταφράσματος.

Στις άλλες τέσσερις τραγωδίες, τις οποίες αφορά η παρούσα ανακοίνωση, εντοπίζεται μια διαφορετική, σε σχέση με την *Ορέστεια*, στρατηγική, δηλαδή η διασκευή. Με τον τρόπο αυτό, το θέατρο, ως θεσμός και τέχνη που μπορεί να υπηρετεί κοινωνικές επιταγές, επιδιώκει να έρθει κοντά στον θεατή, στον χώρο του, με την ελπίδα ότι θα ενεργοποιήσει σε αυτόν ομόλογες δομές βιωματικής λειτουργίας (Θωμαδάκη, 1993: 72 κ.εξ.) και συγκίνησης, οι οποίες στη

¹. Η παρούσα ανακοίνωση εντάσσεται στο πλαίσιο της μεταδιδακτορική έρευνάς μου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

². Αναφέρουμε εδώ τον χώρο της πρώτης παρουσίασής τους.

συνέχεια θα οδηγήσουν σε μια αντίστροφη πορεία, δηλαδή αυτή του θεατή προς τον χώρο/την αίθουσα του θεάτρου –θα γίνουν πόλος έλξης ενός νέου κοινού. Η εν λόγω σκηνοθετική απόφαση, η οποία συμπαράσχει αναπόφευκτα και την αντιμετώπιση του αρχαίου κειμένου εν γένει, αρχίζει να υλοποιείται με την παράσταση *Επτά επί Θήβας* του 2009 στο θέατρο Οdéon με τίτλο: *Les Sept contre Thèbes (ou comment une société se raconte la guerre en images)*³. Ο σκηνοθέτης εντάσσει την παράσταση στο σκεπτικό ενός «Θεάτρου Παρέμβασης», όσο ο ίδιος είναι ακόμα διευθυντής του θεάτρου «Οdéon». Αν στην *Ορέστεια* έχουμε την πρώτη σκηνοθετική εμφάνιση του Py με την ιδιότητα του επικεφαλής του θεάτρου αυτού, η ιδέα του «Θεάτρου Παρέμβασης» προχωρά σε ένα βήμα εξωστρέφειας εν εξελίξει: Στα επόμενα χρόνια, όταν ο Py θα αναλάβει τη διεύθυνση του Φεστιβάλ της Αβινιόν, η ιδέα των παραστάσεων εκτός των τειχών θα ενταχθεί στο φεστιβάλ, ως «πολιτικό και κοινωνικό πρόγραμμα» με τίτλο «*La décentralisation des trois kilomètres*»⁴, με έργα που παίζονται «σε γειτονίες, σε συλλόγους, σε φυλακές, σε κολέγια» (Py, 2016). Στην παρουσίαση του έργου στο Οdéon αναφέρεται η ακόλουθη διευκρίνιση:

[...] Το θέατρο πρέπει να παραμείνει αρκετά ευέλικτο ώστε να εξέλθει από το θεσμικό κέλυφός του και να προχωρήσει για να συναντήσει αυτές και αυτούς που γίνουν ίσως θεατές του. Αυτό το θέατρο «εκτός των τειχών» έχει έναν απλό στόχο. Να κάνει το πρώτο βήμα [...]. Με την ελπίδα, φυσικά, να τους προσελκύσει μια μέρα στο δικό του έδαφος, για να τους πείσει ότι είναι σαν στο σπίτι τους. Προφανώς, οι περιορισμοί της μετακίνησης και του στησίματος συνεπάγονται ότι το έργο που προτείνεται με τον τρόπο αυτό δεν θα μπορούσε να εμπίπτει σε αυτό που ονομάζεται υπερθέαμα. Αλλά αν η φόρμα είναι ανάλαφρη, η καλλιτεχνική ποιότητα και απαίτηση σίγουρα ακολουθούν και αυτές. Σε αυτό το πνεύμα λοιπόν ο Olivier Py θέλησε να συμπεριλάβει στη σεζόν μια δουλειά που προέρχεται από το «Θέατρο Παρέμβασης», όπως το αποκαλεί: Μια μικρή φόρμα (περίπου πενήντα λεπτών), πρόσκληση στο θεατρικό ταξίδι για δύο ηθοποιούς και μία τηλεόραση [...] Μπορεί να παιχτεί για όλους, παντού, επινοήθηκε εκ νέου στη γαλλική γλώσσα και σκηνοθετήθηκε από τον Olivier Py, αυτή η σύνοψη τραγωδίας μιλάει για την αδελφοκτόνο μάχη, για τον ίλιγγο της εξουσίας και του φόβου [...] (Πρόγραμμα παράστασης και δελτίο τύπου 2008-2009).

Με αφορμή τους *Επτά επί Θήβας* ο Py επιδιώκει να «προσεγγίσει τα πράγματα διαφορετικά, με λίγα μέσα, με σπουδαίους ηθοποιούς⁵, πολύ απλά με σπουδαίους ηθοποιούς και πολύ, πολύ λίγα σκηνοθετικά μέσα» (Py, 2016). Εδώ το πείραμα ανάδειξης της νοηματικής και αισθητικής αξίας του μεταφράσματος αλλάζει βάση εκ των πραγμάτων, λόγω έλλειψης πόρων. Ο Λόγος αναδύεται εκ του αντιθέτου σε σύγκριση με τα προηγθέντα επιβλητικά υλικοτεχνικά μέσα της *Ορέστειας*, δηλαδή μέσω μιας εντελώς λιτής σκηνογραφίας σε διαφορετικούς εναλλασσόμενους χώρους, με απλές και σύγχρονες ενδυματολογικές επιλογές.

Κατά τη διαδικασία μετάφρασης, «η μνήμη του πρωτοτύπου, ατομική και συλλογική, οδηγεί στην ενεργοποίησή του σε μια άλλη γλώσσα διά της μετάφρασης, ή καλύτερα στην ανάδυση του νέου έργου στη νέα γλώσσα» (Δημητρούλια, 2012: 148). Ως συνέχεια της διαδικασίας αυτής, θα λέγαμε ότι η σκηνική εγγραφή του μεταφράσματος (ως φορέα της ενεργοποιημένης μνήμης στη γλώσσα-στόχο) στο σκηνικό απείκασμα που προτείνει ο σκηνοθέτης, φωτίζει συγκεκριμένες πτυχές της, εφόσον μάλιστα η αρχαία τραγωδία αποτελεί σημαντικό παράδειγμα φορέα της συλλογικής και ιστορικής μνήμης. Εδώ, ο λόγος (parole) υπό την οπτική του σημαίνοντος ηχητικού σημείου, υποστηρίζει τη δραματική ένταση μέσω του πάσχοντος σώματος του ηθοποιού. Το αισθητικό αποτέλεσμα βασίζεται δηλαδή στην αντιπαλότητα σώματος και λόγου, χωρίς την ενίσχυση ισχυρών οπτικοακουστικών σκηνογραφικών και ενδυματολογικών ερεισμάτων. Μέσω της καθαρής άρθρωσης κατά την εκφώνηση του λόγου

³. Οι *Επτά επί Θήβας* (ή πώς η κοινωνία αφηγείται τον πόλεμο σε εικόνες).

⁴. «Η αποκέντρωση των τριών χιλιομέτρων».

⁵. Ήπαιξαν οι ηθοποιοί: Mireille Herbstmeyer, Nazim Boudjenah (*Les Sept contre Thèbes*, 2009), Philippe Girard Mireille Herbstmeyer Frédéric Le Sacripan (*Les Suppliantes*, 2010 και 2015, 2017, *Les Perses*, 2011, *Prométhée enchaîné* 2016, 2017).

εκ μέρους των ηθοποιών, το κείμενο παίρνει διαστάσεις τελετουργίας για να αποδώσει ένα από τα κύρια τρίπτυχα της τραγικής δραματουργίας, «φόβος-θάνατος-θρήνος», μέσα από τη διατήρηση κλιμακούμενου σκηνικού ρυθμού όπου η εναλλαγή υψηλόφωνης και χαμηλόφωνης εκφοράς εναλλάσσεται με τις φειδωλές σιωπές.

Οι ρόλοι μοιράζονται σε δύο ηθοποιούς στους *Επτά επί Θήβας* και σε τρεις στις *Ικέτιδες*, στους *Πέρσες* και στον *Προμηθέα Δεσμώτη*. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Χορός παρουσιάζεται μετωπικά από ένα μόνο δρών σκηνικό πρόσωπο. Ο Olivier Py διδάσκει τα κείμενα στους ηθοποιούς του Philippe Girard, Frédéric Giroutrou le Sacripan και Mireille Herbstmeyer στη βάση μιας διμετωπικής σκηνογραφίας κατά την οποία η διάταξη των θεατών καλύπτει τις δύο κύριες πλευρές της υπερυψωμένης ορθογώνιας ξύλινης πλατφόρμας που λειτουργεί ως σκηνή. Σύμφωνα με αυτήν την οπτική, ο θεατής παίζει τον ρόλο του Χορού και τον ρόλο της πολιτείας: «Φανταστήκαμε λοιπόν μια διμετωπική σκηνογραφία για να δημιουργήσουμε ένα ισοδύναμο αυτού που δεν μπορούσαμε να αναπαραστήσουμε, δηλαδή την εξαιρετική σημασία του Χορού στον Αισχύλο. Έτσι το κοινό μπορεί να ατενίζει τον εαυτό του, ατενίζοντας τους ηθοποιούς», αναφέρει ο Py (Py, 2016b).

Ο σκηνοθέτης ακολουθεί τα δυτικά ερμηνευτικά και σκηνοθετικά πρότυπα προσέγγισης της αρχαίας τραγωδίας. Είναι φανερό μέσω της ύφεως ότι ο ίδιος αποτελεί φορέα μιας προπαιδείας που μας οδηγεί στη γαλλική τραγωδία του Κλασικισμού από τον Κορνέιγ και τον Ρακίνα. Επάνω στη δυναμική αυτή σχέση χτίζει τις παραστάσεις του, με τον κατάλληλο φωτισμό. Η κριτική, από την πλευρά της, τον έχει χαρακτηρίσει με αντιφατικά σχόλια όπως αυτό του «κλασικού» στις σκηνοθεσίες του καλλιτέχνη αλλά και του «εικονοκλάστη», επιβεβαιώνοντας τον διχασμό του κοινού ως προς την πρόσληψη του ευρύτερου σκηνοθετικού έργου του και όχι μόνο στην περίπτωση του Αισχύλου (Py, 2008). Όσον αφορά την έννοια του «κλασικού», η τραγωδία, ως κείμενο, αποτελεί σύμφωνα με τον Θόδωρο Γραμματά:

το κατεξοχήν πεδίο συμπίκνωσης όλων των γνωρισμάτων εκείνου [του κλασικού], αφού σ' αυτό συνυπάρχουν αρμονικά στοιχεία προερχόμενα από διαφορετικούς τομείς της ανθρώπινης δημιουργίας όπως: η φιλοσοφία [...], η ηθική [...], η πολιτική [...], η κοινωνία [...], η θρησκεία [...], η μυθολογία [...], η λογοτεχνία [...], η επικοινωνία [...], η σκηνική τέχνη [...], η αισθητική [...], η «κάθαρση» [...] (Γραμματάς, 2011).

Ο Θεόδωρος Γραμματάς περιγράφει την αδυναμία «θέασης», «αναπαράστασης», «αναβίωσης» ή «απόδοσης» της αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας στη σύγχρονη εποχή με βάση τις υπάρχουσες και εναπομείνουσες προσλαμβάνουσες οι οποίες ενεργοποιούνται κατά την ανάγνωση των κειμένων και συνεπώς επιδιώκουν μια «επαναδιαπραγμάτευση ενός κόσμου που ανήκει ανεπίστρεπτα στο παρελθόν, σύμφωνα με τις νοητικές, ψυχολογικές, αισθητικές και κοινωνιολογικές παραμέτρους του σήμερα»:

Από αυτήν ακριβώς την αντίφαση, είναι που προκύπτει και η ετερογένεια στη σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος. Αυτός είναι ο λόγος που οδηγεί τους σκηνοθέτες στην προσπάθεια να συγκεράσουν το συγκεκριμένο με το υποθετικό, το γνωστό με το άγνωστο, προκειμένου να λειτουργήσει επικοινωνιακά το σκηνικό θέαμα της αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας. Αλλά για να γίνει κάτι τέτοιο, είναι απαραίτητη η καταφυγή στο ονειρικό, το φανταστικό, το ανυπόστατο και κατά συνέπεια η ανάδυση ουτοπικών συλλήψεων, προκειμένου να μορφοποιηθεί σκηνικά ο τραγικός λόγος με τρόπο εύληπτο και συμβατό προς τις απαιτήσεις του σημερινού θεατή. Το «κλασικό» με τη σημασία που παρουσιάσαμε προηγουμένως, αδυνατεί πια να υπάρξει και να γίνει αποδεκτό και προσληπτό από το σύγχρονο κοινό. Γι' αυτό και απαιτείται μια αναπροσαρμογή ή αναθεώρησή του που, χωρίς να υποβαθμίζει ούτε να αναιρεί το ουσιαστικό του περιεχόμενο, θα το προβάλει στις ανάγκες και τις συνθήκες της αντικειμενικής πραγματικότητας, πολλαπλασιάζοντας κατ' αυτό τον τρόπο την εικόνα του και μετατρέποντάς το από «πρότυπο» σε «ομοίωμα» του ίδιου («κλασικού»), το οποίο πια δεν

μπορεί να νοηθεί παρά μόνο σε πληθυντικό αριθμό, ως «κλασικά» (Γραμματάς, 2011).

Έναν παρόμοιο συγκερασμό κλασικού πλαισίου με νεωτερικά σκηνικά σημεία προτείνει ο Olivier Py. Το μεταφραστικό αποτέλεσμα του Py περιχαρακώνει σκηνοθετικές επιλογές οι οποίες επιχειρούν να προστατέψουν την καθαρή σκηνική εκφορά του λόγου. Η Καίτη Διαμαντάκου, σε άρθρο της για την παραστατικότητα στην αρχαία τραγωδία, σημειώνει:

Είναι στην ευχέρεια και την ετοιμότητα του σκηνοθέτη είτε να την αποδυναμώσει ή να την απαλείψει εντελώς ως σκηνικό σήμα είτε να την ανελκύσει και να τη μεταγράψει με όρους της νεώτερης καλλιτεχνικής και κοινωνικής συνθήκης, παράγοντας *in situ* νέες σημασίες μέσα από τον συνδυασμό διαφορετικών τεχνών και τεχνικών (Διαμαντάκου, 2018: 462).

Το σκηνικό αποτέλεσμα του Py αποκαλύπτει μια διδασκαλία σαφώς προσανατολισμένη στην υπηρεσία του λόγου και όχι στην παραστασιακή αποδόμησή του. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα αφενός την ανάδειξη του λυρισμού στις μεταφράσεις του κατά τη δραματουργική και σκηνική επεξεργασία του κειμένου και αφετέρου την ποιητικότητα της σκηνικής απόδοσης από τους ηθοποιούς και του τελικού αισθητικού αποτελέσματος. Η διαπολιτισμική μεσολάβησή του, χωρίς να μπορεί να αναβιώσει την πολιτισμική συνθήκη του 5ου π.Χ. αιώνα, ξεδιπλώνεται σε πολλαπλά επίπεδα παρουσιάζοντας τα έργα του Αισχύλου στη δική του εποχή, ως μεταφραστική σκηνοθετή, και φέρνει την αρχαία ελληνική τραγωδία κοντά στον σημερινό Γάλλο θεατή, σε μια προσπάθεια παρέμβασης στην καθημερινότητά του, στον φυσικό ή επαγγελματικό χώρο του, σε μια διαλεκτική του χώρου και του χρόνου (Μπαϊρακτάρη, 2021: 28-32).

Προμηθέας Δεσμώτης: Η προσθήκη Επιλόγου

Είναι αξιοσημείωτο ότι στο τέλος του *Προμηθέα Δεσμώτη* υπάρχει η προσθήκη ενός επινοημένου από τον Py πεντασέλιδου επιλόγου, υπό μορφή θεατρικού διαλόγου και με τίτλο: «Prométhée délivré. Un epilogue» («Προμηθέας λυόμενος. Ένας επίλογος») (Eschyle, 2008: 107-111). Πρόκειται για ένα μικρό μονόπρακτο με δύο φωνές: του Ερμή και των Ωκεανίδων. Ο Olivier Py, σε συνέντευξή του το 2016, αναφέρει ότι αποτελεί τη μοναδική προσθήκη που έχει κάνει σε κείμενο του Αισχύλου, επιδιώκοντας μ' αυτήν να υποκαταστήσει το χαμένο υλικό της τριλογίας και να αναδείξει τη λύτρωση στο τελευταίο μέρος της (Py, 2016, I). Ο Daniel Loayza αναφέρει ότι, μέσω του κειμένου αυτού, ο Py θυμίζει ότι «η φαινομενική απαισιοδοξία της αισχύλειας τραγωδίας είναι απλώς μια ψευδαισθήση προοπτικής» (Loayza, 2012: 121). Η δημιουργία του γαλλικού κειμένου συμπίπτει χρονικά το 2010 με ένα σημαντικό πολιτικά και πολιτισμικά ιστορικό γεγονός, που δεν μπορούσε να περάσει απαρατήρητο από τον Αλγερινή καταγωγής Py: τη λεγόμενη «Αραβική άνοιξη», τα κινήματα διαμαρτυρίας στη Μέση Ανατολή και τη Βόρεια Αφρική που ξεκίνησαν τον Δεκέμβριο του 2010 στα Αραβικά και αραβόφωνα κράτη και υποστηρίχθηκαν με διαδηλώσεις, απεργίες και εξεγέρσεις, αλλά και έκαναν επίσης εκτενή χρήση των κοινωνικών δικτύων ενάντια στην καταπίεση και τη λογοκρισία. Ο Daniel Loayza παρατηρεί ότι «ο Py έκανε μια νέα ανάγνωση του Αισχύλου υπό το φως αυτών των γεγονότων, με τον τρόπο με τον οποίο αντιλήφθηκε την εξέγερση υπό το φως του τραγικού ποιητή» (Loayza, 2012: 121). Στο εν λόγω κείμενο, παίρνει τον λόγο ο Χορός των Ωκεανίδων ο οποίος συνδιαλέγεται με τον Ερμή και επεξηγεί στον θεατή τη συνέχεια της τριλογίας, καλώντας τον Ερμή να ξαναγράψουν τη χαμένη τραγωδία *Προμηθεύς λυόμενος* και να μεσολαβήσει προκειμένου να εκπροσωπήσει τον «λόγο» («parole») ο οποίος θα ανατρέψει τη βία του κεραυνού που στέλνει ο Δίας. Ο Py, στη δική του αυτή προσθήκη, χρησιμοποιεί όρους με διαχρονικά κοινωνικο-πολιτικά σημαίνόμενα όπως «dictature», «révolte», «violence», «révolutions»⁶, διατηρώντας την ποιητικότητα που διέπει τα κείμενά του. Χαρακτηριστικό είναι το ακόλουθο απόσπασμα του κειμένου:

Η απόγνωση είναι η ευγένεια της κόλασης, μπορεί να κάνει τα πάντα, έχει δικαίωμα στα πάντα. Και της δίνουμε χιλιάδες νιάτα να καταβροχθίζει

⁶. «Δικτατορία», «εξέγερση», «βία», «επαναστάσεις».

καθημερινά στα επίσημα δελτία ειδήσεων. Και ο Προμηθέας πρέπει να σπατάλει, ή μάλλον μιλάει, αλλά δεν τον ακούμε πια και λέμε στον εαυτό μας ότι θα έκανε καλύτερα να πάψει. Και μετά τη δικτατορία, μια δικτατορία πιο εκλεπτυσμένη και μετά τη στρατιωτική βία, η συμβολική βία (Py, 2012: 107).

Ικέτιδες: «συνηγορία του πρόσφυγα και υπεράσπισης της γυναίκας»

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο ίδιος ο Py υπογραμμίζει την πολιτική χροιά των τραγωδιών και προσδιορίζει το έργο *Ικέτιδες* ως «συνηγορία του πρόσφυγα και υπεράσπισης της γυναίκας» (Py, 2016) στο πρόσωπο της Ιούς. Η οπτική του συνδέει την τραγωδία με ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας, τα οποία είναι πάντα παρόντα στον χώρο της Μεσογείου, με τις μετατοπίσεις πληθυσμών λόγω πολεμικών συρράξεων και ανέχειας από τη βόρεια Αφρική στην Ευρώπη, μέσω θαλάσσιων δίοδων. Οι Ικέτιδες «ορίζουν μια γεωγραφία στην περιπλάνησή τους, τη λεκάνη της Μεσογείου, και μια μεσογειακή ταυτότητα που υπερβαίνει την εθνική ταυτότητα» (αυτόθι), επισημαίνει ο Py, ο οποίος αυτοπροσδιορίζεται ως Μεσογειακός, φορέας δηλαδή μιας κοινής προϊστορίας περιπλάνησης που συνενώνει πολλά διαφορετικά έθνη (έχει μάλιστα σκηνοθετήσει μια ταινία μικρού μήκους με τίτλο *Méditerranées*, το 2010). Συνεπώς τα βιώματα του καλλιτέχνη διαδραματίζουν εν προκειμένω σημαντικό ρόλο στην πρόσληψη του αισχύλειου λόγου, ο οποίος του αποκαλύπτει ότι για τους μεσογειακούς λαούς και για τον ίδιο «υπάρχει μια κοινή καταγωγή και αυτή η καταγωγή δεν είναι μια στεριά. Είναι μια θάλασσα» (αυτόθι). Παραθέτουμε απόσπασμα από την ηχογραφημένη συνέντευξή του το 2016 την οποία απομαγνητοφωνήσαμε, διότι ο τρόπος με τον οποίο ορίζει και αναπτύσσει τις έννοιες που επιλέγει να θίξει, παρότι πρόκειται για προφορικό λόγο, συνοψίζει με ακρίβεια την πολιτική και κοινωνική διάσταση της ερμηνείας του έργου, καθώς και τη σύνδεσή της με τη συγχρονία της παράστασης:

Ο Αισχύλος είναι και ποιητής και γεωγράφος, και σε όλα τα έργα του υπάρχει μια στιγμιαία γεωγραφία, όπου περιγράφεται ένα ταξίδι. Και σε αυτήν τη γεωγραφική στιγμή [...] ακούγεται η απόλυτη συνωνυμία μεταξύ της λέξης «Μεσογειακός» και της λέξης «μετανάστης». Αν επαναλαμβάνω συχνά ότι είμαι Μεσογειακός, αυτό σημαίνει ότι είμαι προφανώς παιδί μεταναστών. Η επικαιρότητα διασταυρώνεται δύο φορές με το κείμενο: πρώτον σε σχέση με την κατάσταση των μεταναστών [...] και σε σχέση με ένα άλλο ζήτημα, αυτό των γυναικών. Κατά βάθος, η ερώτηση την οποία μας θέτει ο Αισχύλος είναι πολύ απλή: Μια δημοκρατία που δεν είναι ικανή να υποδεχτεί τον ξένο όταν κινδυνεύει με αφανισμό, εξακολουθεί να είναι δημοκρατία; Μια δημοκρατία που δεν δίνει μια θέση στις γυναίκες που να τους επιτρέπει να έχουν πρόσβαση στην αξιοπρέπεια τους, την πιο απόλυτη αξιοπρέπεια, την ιθαγένεια, εξακολουθεί να είναι δημοκρατία; Αυτές οι ερωτήσεις είναι ερωτήσεις σημερινές, και θα έλεγα μάλιστα ολοένα και περισσότερο φλέγουσες. Η σχέση τους με τον έτερο ορίζει τη δημοκρατία μας. Υπάρχουν υπερβολικά πολλές πολιτικές παρατάξεις που θα ήθελαν μια δημοκρατία μόνο για τους μεν και όχι για τους δε, μια δημοκρατία για εμάς, για την οικογένειά μου, για τη φατρία μου, για τον γείτονά μου, για τη μητέρα μου και για την αδερφή μου. Δεν είναι δυνατόν αυτό. Δεν γίνεται. Και ως προς αυτό, εγώ λέω ότι είμαι γιος μεταναστών. Είμαι Μεσογειακός (Py, 2020).

Και καταλήγει με την εξής παρατήρηση σχετικά με τον Αισχύλο και τη δημοκρατία:

Η μάχη του για τη δημοκρατία είναι κάτι πολύ περισσότερο από απλή συνηγορία υπέρ του Περικλή. Σημαίνει, πραγματικά, ότι ένα γενικό σύστημα που βασίζεται στον πολιτισμό θα μπορούσε να φέρει την ειρήνη τόσο στο έθνος όσο και στο άτομο. Εσωτερική ειρήνη και πολιτική ειρήνη. Αλλά για αυτό χρειάζεται το θέατρο (αυτόθι).

Επτά επί Θήβας και το σύμβολο της εικόνας

Σε άλλη συνέντευξη, σχετικά με τους *Επτά επί Θήβας*, με αφετηρία την έννοια της ασπίδας του Αχιλλέα στην *Ιλιάδα* και την ανάδειξή της ως συμβόλου και στο έργο του Αισχύλου στην περίφημη «σκηνή των επτά ασπίδων», παρατηρεί:

Η ασπίδα είναι την εποχή εκείνη [...] το καθαυτό σύμβολο της εικόνας. [...] Και αυτό που λέει αυτό το έργο είναι αρκετά απλό: Λέει ότι η δύναμη της εικόνας είναι μερικές φορές τόσο ισχυρή (στην περίπτωση αυτή, οι ασπίδες των εχθρών που είναι τόσο τρομακτικές, και οι εικόνες που αντιπροσωπεύουν) που χάνουμε όλη την ορμή μας στη μάχη. [...] Ο Ετεοκλής προσπαθεί να κατανοήσει, να αποκρυπτογραφήσει αυτές τις εικόνες και να υπενθυμίσει στον λαό του ότι είναι μόνο εικόνες, ότι οι εικόνες δεν σκοτώνουν και ότι πρέπει να ξέρει κάποιος πώς να τις διαβάσει, να τις αποκωδικοποιήσει και ίσως να τις πολεμήσει. Πρόκειται για μια εικονολογική εκπαίδευση που προτείνει ο Αισχύλος και προφανώς αγγίζει πολύ βαθιά τα ζητήματα της δημοκρατίας. [...] Δημιουργεί μια πολιτική ελπίδα σε σχέση με τις εικόνες που την καταργούν» (Py, 2016).

Στο σημείο αυτό, ο Py συνδέει την αισχύλεια εικονολογία με την «εικόνα» όπως προβάλλεται από τα σύγχρονα μέσα ενημέρωσης, η οποία χειραγωγεί το κοινό, ενώ ταυτοχρόνως διασπείρει το αίσθημα ενοχής και καλλιεργεί την αδυναμία αντίδρασης: «Ποιος είναι λοιπόν ο Ετεοκλής σήμερα; Είναι ο ποιητής, είναι ο στρατευμένος άνθρωπος, είναι ο κόσμος της τέχνης και του πολιτισμού, που μας θυμίζει ότι, ναι, μπορεί να γίνει κάτι» (αυτόθι). Πρωτεύουσα θέση στην αναλυτική και ερμηνευτική προσέγγιση του κειμένου έχει ο «λόγος», «la parole», ο οποίος στον Αισχύλο διακρίνεται στον «θεατρικό» και τον «πολιτικό»: «Είναι σαν το θέατρο να είναι μια μεστή λέξη, και σαν αυτή η μεστή λέξη να ήταν αντίθετη προς τη συχνά κενή λέξη των πολιτικών. Η ακριβέστερα, σαν στο θέατρο να μαθαίναμε και πάλι τη δύναμη των λέξεων, την πραγματική δύναμη της ευγλωττίας» (Py, 2020).

Συγκεντρωτικές παρατηρήσεις

Η εκάστοτε χωροχρονική συγχρονία έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όσον αφορά τη διερεύνηση της μεταφραστικής αναδιαχείρισης του έργου του Αισχύλου και του αξιακού δυναμικού του από τις σύγχρονες σκηνοθεσίες. Παρόλο που ο Olivier Py είναι κοινωνικά και πολιτικά ευαισθητοποιημένος καλλιτέχνης και παρόλο που η επικαιρότητα που τον περιβάλλει κατά τη διάρκεια της μεταφραστικής διαδικασίας συμπίπτει χρονικά με κοινωνικά γεγονότα στα οποία αναφερθήκαμε και που θα μπορούσαν να αναπτύξουν διακειμενικό και άρα παρεμβατικό διάλογο με τα τραγικά κείμενα, οι προτάσεις επικαιροποίησης του τραγικού Λόγου τις οποίες καταθέτει εντοπίζονται μόνο στη σκηνική πραγμάτωση (ως σκηνικά σημεία) και όχι σε λεκτικές και δομικές παρεμβάσεις στο κείμενο.

Συνεπώς, το «Θέατρο Παρέμβασης» ως τακτική εξωστρέφειας βασίζεται στη διασκευή των κειμένων η οποία επιτελείται με παρεμβάσεις στην έκτασή τους, με αφαίρεση υλικού, συμπύκνωση νοημάτων και λείανση των δύσληπτων διατυπώσεων. Οι ελάχιστες προσθήκες γίνονται για την αμεσότερη κατανόηση του κειμένου από Γάλλους θεατές οι οποίοι δεν έχουν επαρκή γνώση της ελληνικής μυθολογίας και χρειάζονται αποσαφηνίσεις μέσω της φειδωλής παράθεσης γνωσιακού συμπληρώματος λίγων λέξεων (όπως είναι για παράδειγμα η περίπτωση των κυρίων ονομάτων τα οποία συνοδεύονται από την ιδιότητά τους ή τη συγγένεια που τα συνδέει μεταξύ τους). Συνεπώς η παρεμβατικότητα του Py εντάσσεται στην κατά Lefevre «αναδημιουργία», «μεταγραφή», «réécriture», «rewriting» (Lefevre, 2017) και εκ παραλλήλου διασκευή του κειμένου αλλά με σεβασμό προς την κατά γράμμα μετάφραση, στο βαθμό του δυνατού, και συνεπώς στην κειμενική αυτοτέλεια, με στόχο την ανάδειξη διαχρονικών προβληματισμών στο πλαίσιο ενός διαρκούς δημιουργικού, καλλιτεχνικού και κοινωνικά προσανατολισμένου διαλόγου.

Βιβλιογραφία

- Baïraktari, M. (2021). Aspects dialectiques de la périphérie et du centre: la traduction des tragédies d'Eschyle en français par Olivier Py. *Romanica Wratislaviensia*, 68, 27-38.
- Γραμματάς, Θ. (2011). Ανθρωπιστικές αξίες και θέατρο. “Κλασικό” και “κλασικά” στην αρχή του 21ου αιώνα. Στο Θ. Γραμματάς, *Εισαγωγή στην Ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου* (σσ. 66-76). Αθήνα: Εξάντας.
- Δημητρούλια, Τ. (2012). «Μετάφραση – χρονικότητα - μνήμη». Στο Ζ. Ι. Σιαφλέκης (Επιμ.). *Γραφές της μνήμης – Σύγκριση – αναπαράσταση – θεωρία* (σσ. 136-152). Αθήνα: Gutenberg.
- Διαμαντάκου, Κ. (2018). Παραστατικότητα και αρχαία τραγωδία: Οι δυνατότητες ενός κοινού (αντι)Λόγου στην κρίση της δημοκρατικότητας. Στο Α. Αλτουβά – Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.). *Πρακτικά του Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Θέατρο και Δημοκρατία. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχγερ. Τόμ. Α΄* (σσ. 461-473). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Eschyle. (2008). *L'Orestie, texte français d'Olivier Py*. Paris: Actes Sud-Papiers.
- (2012). *La trilogie de la guerre – Les sept contre Thèbes, Les Suppliantes, Les Perses – suivi de Prométhée enchaîné*, textes français Olivier Py. Paris: Actes Sud-Papiers.
- Θωμαδάκη, Μ. (1993). *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*. Αθήνα: Δόμος.
- Lefevere, A. (2017 [1992]). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London, New York: Routledge/Routledge Translation Classics series.
- Les Sept contre Thèbes (2008-2009). Από το πρόγραμμα της παράστασης και το δελτίο τύπου. Ιστοσελίδα του Θεάτρου Odéon. Ανακτήθηκε από: <https://www.theatre-odeon.eu/fr/2008-2009/spectacles/les-sept-contre-thebes>
- Loayza, D. (2012). Cinq ans avec Eschyle. Eschyle. *La trilogie de la guerre – Les sept contre Thèbes, Les Suppliantes, Les Perses – suivi de Prométhée enchaîné*, textes français Olivier Py (pp. 113-122). Paris: Actes Sud-Papiers.
- Py, O. (18/6/2008). Entretien avec le metteur en scène Olivier Py à propos d'Eschyle. Συνέντευξη στον Philippe Lefait στην εκπομπή «Des mots de minuit. Retrieved from: <https://www.ina.fr/video/I11094684>
- (11/7/2016). Ηχογραφημένη συνέντευξη στην Blandine Masson. *France Culture*. Retrieved from: <https://www.franceculture.fr/emissions/avignon-2016-fictions/les-sept-contre-thebes-d-eschyle>
- (2016b). Entretien avec Olivier Py. Συνέντευξη στην Renan Benyamina. Retrieved from: <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Promethee-enchaîne-17476/ensavoirplus/idcontent/69773>
- (17/7/2020). Ηχογραφημένη συνέντευξη και παράσταση. *France Culture* <https://www.franceculture.fr/emissions/avignon-fictions/les-suppliantes-deschyle-une-adaptation-dolivier-py>
- (2012). Prométhée délivré, un épilogue. In Eschyle, *La trilogie de la guerre – Les sept contre Thèbes, Les Suppliantes, Les Perses – suivi de Prométhée enchaîné*, textes français Olivier Py (pp. 107-111). Paris: Actes Sud-Papiers.

The "great amity for humankind" as the supreme Value in *Prometheus Bound* by Aeschylus. Approaches to the play of the Theatre of ViVi

Kyriaki Papaleonida

PhD Candidate at the Department of Theatrical Studies, Faculty of Primary Education at National and Kapodistrian University of Athens
kiripapacademic@gmail.com

Introduction: Values Across Space and Time

Ancient dramatic texts contribute with two main ways to the development of civilization worldwide. Initially, they were the source for the birth and development of the Theater, as well as archetypal guides, which over time inspired and continue to inspire people of Letters and Art. That's because, through the safe environment of the "theatrical convention" that is achieved mainly with the "myth", they can deal with requested issues of major historical and political importance, and at the same time they reproduce values that are timeless for human culture (Grammatas, 2006: 50-3). Therefore, one of the key elements of ancient drama is the emergence of timeless values. These values through the art of Theater, interactively transfer the historical and social models of each era to the viewer. In that way the recipients of the values / messages perceive not only the past i.e. the historical-social memory of the values, but also the present, adapting the values to the events of their daily life (Grammatas, 2015: 597-600). Thus, there is a universality in the way in which values convey their timeless messages without being influenced by space and time. Instead, they present a flexibility in the way they adapt to the needs of each play, communicating their messages directly to the modern viewer.

The "myth" of *Prometheus Bound*. Actions and Counteractions

According to Niccolò Machiavelli, "*people are driven by two main forces, either by Love or by Fear*" (Machiavelli, 2003: 302). In the aeschylean tragedy *Prometheus Bound*, the opposite dipole of Love and Fear moves all the dramatic events. The tragic present of the play captures Prometheus accountable for his choice to help mortals survive the divine fate of Zeus. The actions of Prometheus start from his great feeling of Love for mortals, for the survival of humanity. On the contrary, the actions of Zeus, who now is the new king of the Gods, are driven by the need to impose and maintain order, a feeling that stems from the feeling of Fear towards the manifestation of free will. The tragedy of *Prometheus Bound* is an emblematic play for many reasons, but mainly because -taking a more general glance- it emphasizes on the victory of mortality over divine sovereignty.

Prometheus deceived the gods in distributing the carcass of the bull in Sikyona and then stole the fire, because he knew that Zeus intended to destroy the genus of mortals. For these crimes he is punished in the dramatic present, which he narrates through his verse tales with the characters of the play and the Chorus. In *Prometheus Bound* all the dramatic characters (Hephaestus, Bia (Violence), Kratos (Strength), Oceanus, Oceanids/Chorus and Hermes) are immortal, except from Io¹ who is mortal. In all characters, and especially those who interact with Prometheus, a sense of mortality is expressed, which is reflected in the emotional charge of their words. Io, however, depicts the complete humiliation of human nature, because of the dominion of Zeus. On the contrary, Kratos and the mute Bia are presented as cruel and distant

¹. Io was the daughter of Inachos, King of Argos and a priestess to the temple of Hera. Zeus seduced her in her dreams, which led her father to expel her from the kingdom and Hera punished her by transforming her into a cow who was after chased by a fly called "Oistros" all over across the world on a restless hunt.

messengers of Zeus, who attend the scene of Prometheus' crucifixion only to inspect it. (Roussos, 1992: 15-23).

Through the interaction between the characters, multiple values emerge, such as those of freedom and free will, justice, integrity, faith and credibility, devotion, empathy, tolerance, kindness and piety. But all these values originate and start from the primary and main value that governs the play, that of amity / friendship / love, which is the value that will concern the present study. In the ancient Greek literature, the word “φιλότις” (*philótes*) is found in various meanings. In the cosmology of Empedocles, *Philotes* (*amity*) is used as the opposite of *Neikos* (*brawl*), which basically are the two extreme results of either the harmony or the disharmony of the four elements (earth, fire, air, water) (Reynold & Tracy, 1990: 99). In *Theogony*, Hesiod mentions the goddess Philotita (the genus of Nyx), with whom he represents the meaning of Eros (love) (Hesiod, 1993: 67 v.224). In Aeschylus' play, the concept of friendship, as expressed by the ancient Greek verb φιλέω (verb: love) (Liddel & Scott, 2007: 2008), takes the interpretation of *amity* and appears in different forms such as affection, kinship, friendship, empathy, and compassion.

Main Values and Opposite Concepts/Bipolarities

The play has strong internal action, as the battle that is given is more of a moral nature. Two immortals clash over their moral values and through this action the opposite dipoles of *Justice-Injustice*, *Right-Wrong*, *Crime-Punishment*, *Knowledge-Ignorance* are formed, between two characters who suffer for their decisions. Prometheus, driven by the Love for mortals – the great amity for humankind (τη λίαν φιλότητα των Βροτών) (Roussos, 1992: 40, v: 123) - deceives the gods, not once but twice, and now is stuck in eternal punishment on the mountain of Caucasus. Zeus, on the other hand, driven by the arrogance, provided by the Power of world domination, punishes the Titan for his actions, mainly because he is afraid of the Knowledge obtained by Prometheus, and which can dethrone him as ruler of the World. In the face of Zeus, who is absent from the stage action, the profile of the Leader-Tyrant emerges, while in Prometheus emerges the profile of the Unjust Ailing Hero. His surrender to his insensive power (thymikon/θυμικόν) leads him to commit hubris (ὕβρις) to the gods, driven by the feeling of love for the misfortunate. This concept of “*all or nothing*” that is born, the need for resistance and justice creates a feeling of rebellion, which although it springs from a completely individual feeling, in its evolution challenges the very concept of the individual (Camus, 2021: 34-36). Prometheus is the first Rebellious "Man", as although immortal he suffers his fate as a mortal. The sacrifice of Prometheus to suffer an eternal torture is in this case a repeated "death" in favor of a *good* that does not concern his own fate. In this way, he exalts himself in his attempt to preserve the supreme value of *philotes* (*amity*), a value that is not only shared by Prometheus but through the text takes on an ecumenical dimension.

Thus, *philotes* (*amity*) moves both the dynamics of the relationships between the characters the stand next to Prometheus and on the other hand, the opposite pair between Prometheus and Zeus. Justice and Injustice play a major role in the development of the plot, constantly changing their dynamics between the characters. The seemingly wronged are in fact winners. This does not negate the tragedy that the characters suffer in the present time of the play. More likely, it intensifies the feeling of compassion and amity towards them. Zeus used Prometheus to dethrone Cronus, and then sentenced him to eternal punishment. Although, Prometheus seems like the wrongly accused and the loser of the battle between him and Zeus, the progression of the next plays dictates that the loser is Zeus. Who, although triumphantly victorious, cannot enjoy his victory, as it was believed in antiquity, in order to obtain complete victory, the winner must come to terms with the defeated. Prometheus, by preserving the prophecy, condemns Zeus to a vicious cycle of agony (which will end only when Prometheus is decapitated) and deprives him of the enjoyment of absolute and eternal dominion. On the contrary, Prometheus may suffer for now, but all the rest of the characters in the play sympathize with him by listening to the tales of his suffering, since they understand the injustice that was served. The Suffering Hero

in whose pain the whole world commiserates. We understand, therefore, that the concept of amity does not evolve in a straight line, but multidimensionally through the dynamics of the relationships of the characters and is the result of dialogue and coexistence. These are the main highlights of the play, on which the following analysis is based.

***Prometheus Bound* and the perspective by the Theater of ViVi**

Moving on to the second part of the analysis, the directing of the aeschylean drama by Telemachos Moudatsakis, which took place at Voulismeno Aloni in August 2021, comes to emphasize in this value. As mentioned above, *Prometheus Bound* is a play with internal action. This action evolves through the emotional escalation of the characters. With every new entrance on the stage, the feeling of the audience that they identify themselves the Hero becomes stronger. Therefore, while the *hubris* (ὕβρις) has been committed (as a deception of the gods in the distribution of the bull's carcass in Sikyona), and the *nemesis* (νέμεσις) is the dramatic present of the hero, the *catharsis* (κάθαρσις) hatches, with every new interaction of Prometheus, through the audience. Prometheus will never be truly free since his body is chained on a rock, something that reminds us of the words of Kratos “ἐλεύθερος γὰρ οὐτίς ἐστὶ πλὴν Διός” (Roussos, 1992: 34, v.50) (“since none but Zeus is free”) (Murray, 1931: 21, v.50) foreshadowing at *Prometheus Lyomenos* the "gifts" given to Prometheus by Zeus to remind him of his martyrdom, a ring and a wreath. But Prometheus was from the beginning and remains spiritually free throughout the play. Through his altruistic act, the greatness of Prometheus' amity is highlighted. Fire is a symbol, a means to achieve a greater victory, the victory of the fear of death. With his physical imprisonment, Prometheus achieves absolute liberation - physical and spiritual- for mortals. Selfless Love defeats Tyranny and Fear and brings about the complete victory of mortality over the divine tyrant. This feeling is built during the performance to the spectators and leads through them to the moral purification of Prometheus. Telemachos Moudatsakis with his method shapes amity as a value and presents it through the physical ensembles of the actors.

The hands that hold Prometheus in a purely triangular ensemble function as a metonym of the torture instruments, the rings, and the "scissors" of his crucifixion. But the very symbol "hands" is self-contradictory since the bonds coexist with the tenderness of the body. The director creates an ambiguous relationship to the symbols he uses and condenses the textual action (βλ. Φωτογραφία 1).

Prometheus appears, perhaps for the first time, in daylight, against the backdrop of a rocky, monumental, landscape like Voulismeno Aloni. In the visual focus, the director places an industrial pillar with mirrors in perfect harmony with the wild, rugged landscape; a column where Prometheus appears in the first part of the play. In other words, it is a luxurious prison-palace, which is immediately rebuilt when Chorus carries its components to reveal Prometheus defenseless in the vortex of the wind. The director invents the pillar-prison-palace based on the playful speech of Hermes who says to Prometheus: "Do you consider the Rock of your sufferings as a palace?"/«Τον Βράχο των παθών σου για ανάκτορο λογιάζεις;». The finding, apart from its visual beauty, is also the fundamental stage indication in the play. Another action that signifies the understanding of the Hero's sufferings, is when the Oceanus leaves his mark on him. This symbolic action is considered as a beatitude, a sign of blessing for what is to follow, stating that Oceanus as a friend and a relative is on the side of Prometheus. As it is clarified, the director's aesthetics lies in the creation of sets in an absolute geometric composition by reducing the text to an image (βλ. Φωτογραφία 2).

Χορός: «Τούτων σὺ τὴν μὲν τῆδε, τὴν δ' ἔμοι χάριν θέσθαι θέλησον, μηδ' ἀτιμάσης λόγου· καὶ τῆδε μὲν γέγωνε τὴν λοιπὴν πλάνην, ἔμοι δὲ τὸν λύσοντα· τοῦτο γὰρ ποθῶ» (Roussos, 1992: 92, στ. 792-5).

“One grace to me, and one to Io grant, and so reject not either suppliant; First what ways she must tread; then who shall save Thyself from bondage. That I sorely crave.” (Murray, 1931:

58, vv. 783-6), says the Chorus to Prometheus creating a pleading event to reveal to them the secret of the prophecy, the sufferings that he and Io must go through as a result of unavoidable Fate. (De Romilly, 2000: 111).

Προμηθέας: «εἰδοῖτό τοι μοι τάσδ' ἀγγελίας ὄδ' ἐθώουζεν· πάσχειν δὲ κακῶς ἐχθρὸν ὑπ' ἐχθρῶν οὐδὲν ἀεικέες. [...] εἷς τε κελαινὸν Τάρταρον ἄρδην ῥίψειε δέμας τοῦμὸν ἀνάγκης στερραῖς δίναις· πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει. » (Roussos, 1992: 114 & 116, Στ. 1054- 6 & 1064-7).

“This tale he utters I have known long since. ‘Tis no unlooked-for fate if I be wronged by those I hate. [...] Let Zeus confound in mingled roar the paths of waves upon the shore and orbits of the stars in heaven. Be mine own body lifted high, as Fate’s hard eddies turn, and hurled to the black void beneath the world! Whate’er befalls, I shall not die.” (Murray, 1931: 71, vv. 1043~1066) These are the words of Prometheus, who was crucified like another Savior, and he is waiting for the rest of his punishment to come. The wreaths are a symbol of martyrdom, which in the eyes of the director functions as a metonym for the crucifixion of Jesus. The crucifixion of Prometheus is bidirectional and works on the one hand as symbol, demonstrating the absolute identification of the characters of the tragedy and the audience with Prometheus "all co-sufferers", but also for aesthetic reasons as there are spectators on the side of the stage. Prometheus at that moment is the symbol of the defeated man, an element that creates a universality in his form, motivating all the defeated, either metaphorically or literally, to feel his suffering (Patsalidis, 2000: 157-9). The bonds that keep him in prison, are at the same time the bonds that connect him inextricably with the Chorus, but also in general with the recipient/s of his suffering. The director, thus, modernizes the meaning of the "great amity for humankind" of man's love for man - primarily Prometheus love for mortals - giving it a rare stage solidity. This "great amity" is restored in the performance by the Theater of ViVi as an eternal value that is transferred from the stage to the spectators as an inviolable lesson for the spectator of all times. Catharsis in this sense arises because of the emotional involvement and is transformed from a spiritual idea through the directorial originality into physical expression.

Προμηθέας: ταῦτά τοι πλανωμένη πρὸς ἄλλοτ' ἄλλον πημονή προσιζάνει. (Roussos, 1992: 52, στ. 287-8).

Prometheus: “For Sorrow, without favour, without care, Roaming the world, now lighteth here, now there” (Murray, 1931:33, vv:276-278). The above phrase summarizes the meaning of amity, as it shows how human relationships become closer and stronger through pain. Furthermore, it indicates the universality that leads us from the unit to the whole. Therefore, it is obvious that the modern director is influenced by the values of a text in such a degree that, in order to highlight them, he forms his directorial point of view around them and tries to find theatrical paths that directly express his attitude (Grammatas, 2015: 478). Through his personal style Telemachos Moudatsakis promotes the highest value of the play, that of "amity/ friendship / love for mortals", in a profound and precise way, starting from the physicality of the actors and the orthophony of their speech, the original sets and costumes, until the selection of the natural landscape where the play took place. All the above work as a means, enhancing the theatrical atmosphere which will work relievingly in terms of the relation between the stage and the spectator. This value, a piece in the set of values that the aeschylean drama pointed out, found fertile ground to flourish in the later history of human culture as it was seen by the interpretation of a modern director such as Telemachos Moudatsakis.

Bibliography

Aeschylus, (1992). *Προμηθέας Δεσμώτης [Prometheus Bound]* (T. Roussos, Trans). Athens, Greece: Cactus Editions.

Aeschylus, (1931). *Prometheus Bound* (G. Murray, Trans). London: George Allen & Unwin Ltd.

- Camus, Al. (2021). *Ο επαναστατημένος άνθρωπος [L' homme révolté]* (Karakitsou- Dougé, N. & Kasabasoglou- Roblin ,M., Trans.). Athens, Greece: Patakis.
- Grammatas, Th. (2006). *Για το Αρχαίο Δράμα και το Θέατρο [For Ancient Drama and Theatre]*. Athens, Greece: Exandas.
- (2015). *Το Θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*. Athens, Greece: Papazisi.
- Hesiod, (1993). *Work and Days and Theogony* (St. Lombardo, Trans.) (R. Lamberton, Intro). Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Liddel, G. & Scott, R. (2007). *Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας. Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού [Glossary for Ancient Greek Language]*, Athens, Greece: Pelekanos. Retrieved from: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddel-scott/search.html?start=40140&lq= (20/11/21)
- Machiavelli, N. (2009). *Discourses on Livy* (J. Bodanella, Trans.). Oxford: Oxford University Press.
- Patsalidis, S. (2000). *Θέατρο και Θεωρία. Περί (Υπο)κειμένων και (Δια)κειμένων*. Thessaloniki, Greece: University Studio Press.
- Reynolds, F. & Tracy, D. (1990). *Myth and Philosophy*. New York: State University of New York Press.
- Romilly, De Jac. (2000). *Η εξέλιξη του πάθους. Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη* (M. Athanasiou & K. Miliaresi, Trans.). Athens, Greece: To-Asty.



Φωτογραφία 1. Caption: Scene of Prometheus crucifixion, Prometheus Bound, Voulismeno Aloni, August 2021



Φωτογραφία 2. Caption: Prometheus luxurious prison (Prometheus is inside, to the left is Hephaestus, to the right is mute Via), Prometheus Bound, Voulismeno Aloni, August 2021

The Classics Have no Owners, Only Tenants

Savas Patsalidis*

Professor Emeritus of Theatre Studies at the Aristotle University of Thessaloniki. He is the author of fourteen books on theatre and performance criticism/theory and co-editor of another fourteen. He is currently the president of the Hellenic Association of Theatre and Performing Arts Critics and the editor-in-chief of *Critical Stages/Scènes critiques*, the journal of the International Association of Theatre Critics
spats@enl.auth.gr

The course of human history carries the visible footprints of millions of people who, for various reasons, found themselves displaced. There is no phase in this human trajectory, let alone in theatre's trajectory, that does not carry stories of all these "other" people.

Hamlet and Lear in William Shakespeare, Karl Moor in Friedrich Schiller's *Robbers*, Grusha in Bertolt Brecht's *The Caucasian Chalk Circle*, the Armenian immigrant family in Richard Kalinowski's *Beast on the Moon*, the old lady in Friedrich Durrenmatt's *The Visit*, not to mention the numerous examples we get from the classics, the first to accommodate the plight of this quest for home. Oedipus, Medea, Iphigenia, among others, come to mind.

I will not rehearse what is by now well known, and better said by others, except to note the obvious: to understand the popularity and diachronic value of this idea, either in ancient Greek drama or contemporary drama, one has to understand the importance of belonging, of being part of something, being attached somewhere, of having a place to call your own, of being properly classified etc.

In ancient Athens, for example, seeking for shelter was not only a religious matter but also a moral one. The exile had on his side Zeus Hikesios ("Lord of Suppliants"), a god interested in the people who were exiled or on the run, that is people who, for various reasons, did not belong to a place. The exile/refugee was also protected by the institution of *filoxenia* (hospitality), which presupposed mutual respect between the host and the visitor. It operated as a kind of moral bond.

However, the whole procedure was a very serious and complicated test that frequently involved issues of public international law, individual rights, justice etc. The dilemma rulers faced was to rightly choose between their religious duty and their duty towards the city and its citizens. That is, they protected the foreigners but at the same time they had to protect the host city, which means that providing an asylum was not an unconditional act, an idea beautifully dramatized by Aeschylus *The Suppliants*, the oldest extant text in drama history (possibly 463 B.C), the first part of an incomplete trilogy (the other two parts being *Aegyptii* and *Danaides*), a play that represents a transitional midway between the original lyric dithyramb and dramatic tragedy.

Also, this is the first play ever written that deals with the issue of international justice, an issue inspired by the great social changes taking place in Athens back then where political powers shifted from the traditional Areopagus Council to the Council of 500, the assembly and the law courts, "that is, to bodies that represented the *demos* as a whole," as Boedeker and Raaflaub explain. "Subsequent reforms further facilitated popular participation in politics, and simultaneously made citizenship more exclusive" (115).

Using the story of the fifty virginal Danaids who, to avoid marrying against their wishes, flee Egypt and seek refuge in Argos, the homeland of their ancestress Io, Aeschylus is obviously concerned about the exercise of power: Where does it reside? In law, in the people, in mutual accord, in sweet persuasion [*petho*], in domination, brutal violence, or in marriage (Vernant and

Vidal-Naquet. 15)? To what extent are the people's comments true when they tell their King (their *anax*) that he is "the State," the "unquestioned ruler" that fears "no vote" (l. 72-4)? What is the role of reason in decision-taking and in ruling?

The pressure the suppliants put on King Pelasgus turns an otherwise "proud autocrat to a constitutional monarch," claims Burian. From "assertions of almost unlimited power" there is a progression "to a recognition of the limitations on its exercise." As a king Pelasgus may have the power, yet he is unwilling to exercise it without popular consent (204). The course of human history carries the visible footprints of millions of people who, for various reasons, found themselves displaced. There is no phase in this human trajectory, let alone in theatre's trajectory, that does not carry stories of all these "other" people.

Hamlet and Lear in William Shakespeare, Karl Moor in Friedrich Schiller's *Robbers*, Grusha in Bertolt Brecht's *The Caucasian Chalk Circle*, the Armenian immigrant family in Richard Kalinowski's *Beast on the Moon*, the old lady in Friedrich Durrenmatt's *The Visit*, not to mention the numerous examples we get from the classics, the first to accommodate the plight of this quest for home. Oedipus, Medea, Iphigenia, among others, come to mind.

I will not rehearse what is by now well known, and better said by others, except to note the obvious: to understand the popularity and diachronic value of this idea, either in ancient Greek drama or contemporary drama, one has to understand the importance of belonging, of being part of something, being attached somewhere, of having a place to call your own, of being properly classified etc.

In ancient Athens, for example, seeking for shelter was not only a religious matter but also a moral one. The exile had on his side Zeus Hikesios ("Lord of Suppliants"), a god interested in the people who were exiled or on the run, that is people who, for various reasons, did not belong to a place. The exile/refugee was also protected by the institution of *filoxenia* (hospitality), which presupposed mutual respect between the host and the visitor. It operated as a kind of moral bond.

However, the whole procedure was a very serious and complicated test that frequently involved issues of public international law, individual rights, justice etc. The dilemma rulers faced was to rightly choose between their religious duty and their duty towards the city and its citizens. That is, they protected the foreigners but at the same time they had to protect the host city, which means that providing an asylum was not an unconditional act, an idea beautifully dramatized by Aeschylus *The Suppliants*, the oldest extant text in drama history (possibly 463 B.C), the first part of an incomplete trilogy (the other two parts being *Aegyptii* and *Danaides*), a play that represents a transitional midway between the original lyric dithyramp and dramatic tragedy.

Also, this is the first play ever written that deals with the issue of international justice, an issue inspired by the great social changes taking place in Athens back then where political powers shifted from the traditional Areopagus Council to the Council of 500, the assembly and the law courts, "that is, to bodies that represented the *demos* as a whole," as Boedeker and Raaflaub explain. "Subsequent reforms further facilitated popular participation in politics, and simultaneously made citizenship more exclusive" (115).

Using the story of the fifty virginal Danaids who, to avoid marrying against their wishes, flee Egypt and seek refuge in Argos, the homeland of their ancestress Io, Aeschylus is obviously concerned about the exercise of power: Where does it reside? In law, in the people, in mutual accord, in sweet persuasion [*petho*], in domination, brutal violence, or in marriage (Vernant & Vidal-Naquet. 15)? To what extent are the people's comments true when they tell their King (their *anax*) that he is "the State," the "unquestioned ruler" that fears "no vote" (l. 72-4)? What is the role of reason in decision-taking and in ruling?

The pressure the suppliants put on King Pelasgus turns an otherwise "proud autocrat to a constitutional monarch," claims Burian. From "assertions of almost unlimited power" there is

a progression “to a recognition of the limitations on its exercise.” As a king Pelasgus may have the power, yet he is unwilling to exercise it without popular consent (204).

Suffice to say that to my knowledge, this is the first time ever that there is any reference to a “popular government,” to people as the rulers of the *polis*. The principle behind it is that those affected by the decision should also decide on what is to be done: “If the city as a whole is defiled, let the people work out a cure together” (l. 365-66). And the community does get involved and unanimously decides in favor of the suppliants (l. 605-24). The asylum establishes holy bonds between the benefactor and the suppliant. It binds both sides for generations to come.

This issue is one of the most serious statements about a common feeling of justice and also about humanism in the field of political ethos in ancient times. Pelasgus’ hesitation is not a sign of weakness but “rather of swift ... comprehension of the need to decide between dreadful evils”. He knows very well how far he can go¹. His dilemma is the dilemma of a statesman. According to Boedeker and Raaflaub, in “a time of rapid and fundamental social and economic change, when distinctions between citizens and non-citizens became blurred in many spheres, it seemed all the more important to emphasize the citizens’ share in political power, government, and responsibility” (116).

Aeschylus, with great finesse and dexterity, updates the myth in order to bring it closer to the people (and their rulers), make it their own and thus make them more conscious of their civic (and political) responsibility. It is apparent as much as it is understandable that nothing in the way Aeschylus treats the myth is morally or ethically one-sided, even within the limits of a play. Since then many things have changed. However, the need to belong has not. An old time classic.

The Suppliants of the 21st Century

Whereas the movement of people across borders for business, study, recreation or family reasons has become part of the routine fabric of life for contemporary citizens, the unprecedented wave of illegal immigrants, war refugees and asylum seekers, has recently turned border crossing into a highly problematic issue, politically and ethically.

According to the Geneva Convention on Refugees, a refugee is a person who

...is outside their country of citizenship because they have well-founded grounds for fear of persecution because of their race, religion, nationality, membership of a particular social group or political opinion, and is unable to obtain sanctuary from their home country or, owing to such fear, is unwilling to avail themselves of the protection of that country; or in the case of not having a nationality and being outside their country of former habitual residence as a result of such event, is unable or, owing to such fear, is unwilling to return to their country of former habitual residence. Such a person may be called an ‘asylum seeker’ until considered with the status of ‘refugee’ by the Contracting State where they formally make a claim for sanctuary or right of asylum” (<https://en.wikipedia.org/wiki/Refugee>, accessed January 10, 2022).

As of the end of 2020 the UNHCR reported 82.4 million forcibly displaced people worldwide. Over two thirds of them are from Syria, Venezuela, Afghanistan, Iraq, South Sudan, Myanmar and more recently Ukraine. And the number continues to accelerate fast. It seems that our world is experiencing the worst political, social, and cultural upheaval since the Second World War. “We are witnessing a paradigm change, an unchecked slide into an era in which the scale of global forced displacement as well as the response required is now clearly dwarfing anything seen before,” says UN High Commissioner for Refugees António Guterres. “It is terrifying that on the one hand there is more and more impunity for those starting conflicts, and on the

¹. As Kitto says, Pelasgus is the Homeric King who knows how far he should go. He very well understands “the seriousness of the dilemma” (10-1).

other there is seeming utter inability of the international community to work together to stop wars and build and preserve peace.”

Forced displacement is no longer a temporary phenomenon as it has become increasingly protracted. Displacement can last 20 years on average for refugees. Finding durable solutions for the forcibly displaced is a challenge. These millions of mostly undocumented people, people in search of a new home, have stories to tell, and voices that need to be heard. And theatre is the natural place to host them. Theatre is a place of inclusion, of connecting, of sharing, sharing experiences and cultures. Theatre tools create space for self-awareness, empowerment and dialogue.

Contemporary artists want to confront these stories of suffering, they want to use their art as a tool for mythbusting. Some of them turn to community theatre that centres on the principle that individual life-experiences have a relevance to the rest of society; some others turn to participatory theatre, to devised theatre, to site specific or documentary theatre etc. That is, to forms that have a particular and unique quality of being able to make a clear and immediate connection between audience and performers, between host communities and new arrivals, promoting understanding, appreciation and improving integration and community cohesion.

Just like Athenian playwrights who used old myths to teach their spectators how to tackle complex issues that affected their life, many contemporary artists also use the same old stories in order to bring them closer to us, to move us, enlighten us, awaken feelings about humanity that are dormant; in brief, to help us become better citizens, with more compassion and understanding; to help us determine who we are and what we are doing to ourselves and others. In 2013 a group of Syrian women, all refugees living in Jordan, staged Euripides’ anti-war tragedy *Trojan Women* in Amman’s National Theatre. The Greek text crossed borders to meet the Arab-Islamic world and provide the terrain for these undocumented women to voice their narratives of homelessness, abuse, fear and embodied violence. For them re-enacting Euripides’ text was not an intellectual exercise but felt experience. It was a vehicle to declare their presence and enact it. By expressing their desire to have a space of legal existence, these women showed what it means to exist physically but not legally (for more on this idea see Guterman 2014). Peter Sellars, the American director, in an interview published in *PAJ* (2005) makes it pretty clear why he turns to the classics:

“What moves me so much about Greek theatre is this aspiration towards the care and maintenance part of democracy, which of course is where America is in serious trouble. You can make all the declarations you want, but in fact working democracy is constantly menaced, for example, by money. ... in America, your ability to enter public space, which has been privatized, is your ability to pay. In Greece, democracy is a wonderful thing unless you happen to be a woman, a child, or a foreigner. Those are the people who couldn’t vote and had no citizenship. Every Greek play is about women, children, and foreigners, that is voices that have been ignored in the corridors of power.”

With this in mind, Sellars turns to Euripides’ rarely performed play *The Children of Hercules* (2003) to address issues of foreignness, asylum and the rights and responsibilities of hospitality and belonging; to create the potential of a democratic public sphere where these other voices are heard, included and recognized; a space where the audiences recognize themselves as a community and begin to hear their own voice and realize that they are not spectators in the world; they are in fact participants.

For Sellars the biggest question of the 21st century is to sustain a space where a diversity of voices are present: “All of the questions around why aren’t we hearing from certain people and from certain parts of the society,” he says, “are really in play about how we shape theatre right now. It’s a public space where we are physically the planet. So, this creation of shared spaces across the 21st century is the primary motivating factor for me in shaping projects...” like The

Children of Hercules, the story of how Athens protected the children of Hercules who were persecuted by the Argives and driven from their homes in the Peloponnese².

Just like the *Suppliants*, Sellars's production of *The Children of Hercules* explores the price the host city is called to pay for her decision. How far can she go to protect them? And what about the citizens' will? What about if they disagree with the decision of their leader? Since he is elected does he also have the right to decide on their behalf?

What Sellars examines here through Euripides text is how far the citizens can be expected to put aside their own interests for the sake of a shared humanity? To realize his goal he turns to Syrian Kurds, Turkish Kurds, Iranian Kurds, and Iraqi Kurds. To my knowledge this is the first time all four groups are invited to work on a project together, in an attempt to create a kind of interesting conversation within the Kurdish communities of Germany³.

Orestes Visits Mosul

Along similar aesthetic and ideological lines, Milo Rau, writes in his manifesto, which he circulated right after his appointment as artistic director of the National Theatre of Gent:

"The mission of theatre is not about portraying the world anymore. It is about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real." Also, at another point of his manifesto he has this to say: "At least one production of the National Theatre per season must be rehearsed in a conflict or war zone without any cultural infrastructure.

With these ideas in mind, Rau took the narrative of Aeschylus' *Oresteia* that depicts the catastrophic consequences of an eternal cycle of violence and revenge and the final victory of justice, peace, and reconciliation, and flew with his actors and crew to Mosul, the Iraqi city that was devastated by civil war. With the assistance of his photographer Daniel Demoustier, he filmed on location scenes of extreme violence, of death, and of loss. Justifying his choice, he had this to say: "I wanted to do what tragedy means, where every decision is wrong, where there is no good choice" (qtd in Rubin).

Not everybody liked the show. However, irrespective of its reception and evaluation, which after all is a matter of personal taste, the production itself raised a number of interesting issues that apply to many other similar cases. For example:

1. What does it mean to make art, let alone, classical art, in a war zone?
2. What does it mean to talk in theatrical terms about war surrounded by the ruins of a real war?
3. How much life can theatre host and still be called theatre?
4. How can the chain of violence end? Is there a way of reconciliation as in *Oresteia*?
5. How does one exorcize hatred?
6. Is artistic solidarity between Europe and Iraq (or any other Iraq) possible?
7. How difficult is working across different cultures? As one European actor from Rau's crew put it, "it feels like being a tourist, a foreigner" (Johan Leysen, Belgian screen and stage actor, qtd in Rubin); that is, a *voyeur* of otherness. For Baraa Ali, however, a 19-year-old theatre student who was cast as Iphigenia in *Oresteia*, accepting the role was a difficult decision: "My family will allow me to do it, but our society cannot accept it," she said. "Boys are allowed to act by the society, but not girls" (qtd in

². The Athenian leader Demophon (=the voice of the people) gives the children asylum and thus saves their lives.

³. As Sellars says in his interview for *PAJ*, "The beautiful thing Euripides does is that he doesn't just say let all the immigrants in. He says, feed them educate them, and support them in the struggles in their own country because, of course, most of them they would rather live in their country. They are coming to you because they're desperate, not because they want to take over your country. That notion of dealing with people's issues, which is what America keeps forgetting, is that all these people are coming to us from all over the world because they can't live in their own country, and because they are asking us to help them deal with their issues so they could live in their country. American foreign policy has been dictated by the business community and by American profits that outstrip the self-determination of entire peoples. That is not a sustainable economy, let alone, a stable global political reality."

Rubin). These statements directly relate to the very ideology of interculturalism, of cultural exchange and cultural crossings.

8. More, in relation to the above: Where does meaningful and mutual cooperation end and tourism or cultural voyeurism begin? How does one constructively handle deep cultural differences? For example, an aspect of the production that predictably caused a stir was Rau's decision to have Orestes and Pylades, best friends in the third part of the trilogy, kiss each other on the mouth. A western actor and an Iraqi actor based in the Netherlands played the two men. Some of the male Iraqi theatre students, who played the Furies, were uncomfortable, even angry, when asked to be present for the scene. Several young actors expressed worry that it was "against [their] religion" — or would be seen by their community as tolerating overt homosexuality, which many in Iraq view as aberrant (Rubin).

These are not easy questions to tackle, for they all have to do with the burning issues of our post-tragic (or post-dramatic) times, such as war, forced displacement, immigration, statelessness, uprootedness, identity, in one word: belonging.

Big Love: A Postmodern revisit of The Suppliants

One play that dramatizes the correlations between the Aeschylean plot of *The Suppliants* and current social and political issues is Charles Mee's *Big Love* (2000). Those familiar with Mee's *oeuvre* know that he builds all his plays on the motto: *the culture makes us first, and then we re-make the culture*. Using the old text as his springboard, Mee comments on what is happening today, regarding the plight of international refugees, the problem of political asylum, the problem of violence, gender relations, selfhood, responsibility and of course love. He turns to characters with very different cultural, ethnic and gendered characteristics, in order to show how all these predetermine their subject positions within discourse.

In a 2003 interview with *Open Stages* newsletter, Mee said:

"I wanted to go back to what some people thought was one of the earliest plays of the Western World, which is *The Suppliant Women*, and see how that would look today. See if it still spoke to the moment, and of course it does. It's all about refugees and gender wars and men and women trying to find what will get them through the rubble of dysfunctional relationships, and anger and rage and heartache".

In Mee's retelling of the story, we do not have a transition from the state of nature to that of the state of law but from the state of law to that of a state of exception determined by the government. Each government establishes the rules, that is the limits and possibilities of acceptance (or rejection), always in the name of their perceived constituents' demands.

Big Love is a play written by a playwright who believes that, although we are made up of heterogeneous codes, we can still strive for an autonomy of a liberal kind that would help downplay the seemingly irreconcilable differences of identity between individuals (and nations) and help build a sense of (universal) community without exiles and locals (for more see Hopkins and Orr 16-7). To quote Pelasgus' original words to the Danaids: "You're free! You're free in this city and I, with my sovereign people, are the guarantors of your freedom." Pelasgus' reassurance provides these runaway women with the right to strengthen their presence without erasing their mark of foreignness. A purely postmodern attitude.

Conclusion

Despite or because of the general critique directed against the western canon, the classics have shown once again that they can survive the test of time. As Brown nicely argues, "The persistence of their traged[ies] may in part be ascribed to [their] capacity to be adapted and transformed across periods and cultures, indeed to be enriched by such displacement. This robustness perhaps signals a particular bond between the workings of tragedy and the dynamic

of transition.” (1) “Tragedy and transition are mutual soulmates,” Robert Douglas-Fairburst says (qtd in Brown 1). The fact that most tragedies are adaptations or responses to earlier examples explains to some extent their preoccupation with the transitional in its various manifestations; by importing the pattern of repetition into their new dramas, they produce a tragic dynamic which is most potent at moments of cultural or political upheaval, reflecting and anticipating change (Brown 2).

That explains why this challenge proves so attractive to those contemporary practitioners and authors who want to appropriate, annex, readjust, rewrite the classics. No accident that many of their reworkings are haunted, even weighed down, by a sense of their own fictionality and textuality. In various ways, this constant recycling of tragic narratives,” the crossing of borders and frames,” according to Brown, “allows a still more intense engagement with the conflicts and predicaments which characterize the genre from its very beginning (6). The process of transition, Brown claims, “between texts can itself produce a tragic dynamic, reinforcing or even contradicting the resonances of either text read in isolation” (8).

Although not everybody is on the same page regarding the quality of the work presented around the world, they all seem to agree that these reworkings of the tragic ranging widely across genres, periods and cultures is a much needed contribution to a mounting humanitarian crisis; a crisis that has always been with us from the start of our dramatic tradition and whatever conflicts it exposes cannot be easily wished away. All these plays dramatize pain, loss, national and international traumas. They build on tragedy’s shared essence, that is “the fact of suffering,” according to Eagleton (xvi), the horror deep inside. As Edith Hall maintains, suffering gives tragedy its “generic continuity” (qtd in Silverstone 280). And that makes one rightly wonder: If this is so, how does one represent the horror of suffering, of trauma? How does one represent pain? Can language speak pain?

Elaine Scarry is pretty clear when she claims that “tragedy, like pain, resists and even works to destroy the capacity of language to order, structure, represent the world” (Scary 4; also Silverstone 278). Trauma is not “capturable through representation,” Butler (2004) argues (qtd in Silverstone 278). For Lyotard, what art does is bear witness to the “aporia of art and its pain. It does not say the unsayable, but says that it cannot say it” (qtd in Silverstone 279). This idea beyond language, beyond the sayable, the graspable, the expressible, makes tragedy such a unique and inviting terrain for artists (and critics) to replay its deadends, that is, bring the “tragic abyss” into full view by giving expression to its inexpressible and unbearable content, its already shaken structures of reason, according to Silverstone (279).

Revisiting the classics is a slippery journey that inevitably re-produces tensions between formal structures of (re)presentation and horrific tragic contents, constantly on the move, crossing all sorts of borders, pushing boundaries, generic, cultural, ethical, conventional. Tragedy is a genre of limits and at the same time a severe test of these limits, Silverstone convincingly claims; limits of ethics, of laws, of humanism. By pushing at the borders of definitions, tragedy seeks to demarcate “the limits of what it is to be human” and what counts as a grievable life” an alternative life, a just life (Silverstone 283). As Susan Sontag pointedly puts it, “We live in a time in which tragedy is not an art form but a form of history” (1966: 124, 125). And the question is: Can tragedy be seen as a palimpsest of horror, as a response to Sontag’s call “Let the atrocious images haunt us” (2003: 102)? Can Greek Tragedy’s ability to cross borders help also heal the scars of a contemporary city?

In its own way, it seems that it still does. To borrow the words of an Iraqi participant in Milo Rau’s *Orestes in Mosul*, Mustafa Dargham, age 19: “We do not need to act a tragedy,” pointing at the blasted shell of the former Fine Arts Institute: “This play [*Orestes in Mosul*] is just talking about the reality of Mosul” (qtd in Rubin).

Theatre is not a disembodied observation, a situation-free appraisal of the world; it does not exist in a void; it is directly affected by the vibration between different spaces (politics, economics, popular culture, aesthetics, and personal preferences). That means it is directly affected by change and the demands of the age. We all change. Artists change. Nations change.

Critics change. Audiences change. The only thing that does not change is change itself. And every time the world changes there is a change both in the way practitioners update, rework, appropriate, re-write, or adapt their material, and in the way viewers, critics and historical communities receive them

Especially nowadays, with national boundaries relativised and national imaginaries and national subjects destabilized, it is only natural to wonder about the future crossings of the Classics, whether there is still any room left for them to step in and make their presence felt, locally or globally; whether they can accommodate the growing diversity of a planet, in which millions of people are crossing boundaries doing business or running away from war zones.

Dealing with the Classics remains an open project, which gradually develops in its own way in the direction of a more decentralized (global) model, more attentive to contact zones and artistic centers that represent more adequately local and foreign determinants. To use Turner's phrasing, it all looks more like an open borderland activity, an exploration of the liminal fields that may exist "betwixt-and-between" (1967) different cultures. And the aim of this paper was to support the idea that says : *no one owns the classics. We owe them.* We move into their home territory as temporary tenants who feel the need to change certain things in order to feel at home. So we change colors, furnishings, doors, window frames. The stories, however, that haunt this home lie beyond empirically discernible human experience. And that explains why they survive the test of time

Tragedy is about questioning, the risks of daring to question and the responsibilities of those who question. That applies to the heroes of tragedies as well as to those who visit these heroes.

Bibliography

- Aeschylus. (1961). *The Suppliants*. Trans. Philip Vellacott. London: Penguin Books.
- Boedeker, D. & Raaflaub, K. (2005). Tragedy and the City. In Rebecca Bushnell (Ed.). *A Companion to Tragedy* (pp. 109-127). London: John Wiley & Sons, Ltd.
- Brown, S. A. (2008). Introduction: Tragedy in Transition. In S. A. Brown & C. Silverstone (Eds.) *Tragedy in Transition* (pp. 1-15). London: Blackwell.
- Brown, S. A. & C. Silverstone, (Eds.) (2008). *Tragedy in Transition*. London: Blackwell.
- Burian, Peter (2005). Pelagus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy. In M. Lloyd, (Ed.). *Aeschylus* (pp. 199-210). Oxford: Oxford UP.
- Eagleton, T. (2003). *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. London: Wiley, Blackwell.
- Guterman, Gad (2014). *Performance, Identity, and Immigration Law: A Theatre of Undocumentedness*. London: Palgrave.
- Hopkins, D. J. & Shelley Orr. (2001). It's a Nightmare Really: The Radical Appropriations of Charles L. Mee. *Theatreforum*, 18, 12-9.
- Kitto, H. D. F. (1954). *Greek Tragedy*. New York: Doubleday.
- Mee, C. (2000). *Big Love*. In M. Bigelow Dixon & A. Wagener (Eds.). *Humana Festival* (pp. 219-290). New Hampshire: A Smith and Kraus Book.
- Rubin, A. (2019, April 17). Can Greek Tragedy Help Heal a Scarred City?. *New York Times*.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain: The Making and Unmaking the World*. Oxford: Oxford UP.
- Sellars, P. (2005). Performance and Ethics: Questions for the 21st Century. Interviewed by Bonnie Marranca. *Performing Arts Journal*, 79, 36-54.
- Silverstone, C. (2008). Afterword: Ending Tragedy. In S. A. Brown and C. Silverstone (Eds.). *Tragedy in Transition* (pp. 276-286). London: Blackwell.
- Sontag, S. (1966). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Turner, V. (1967). Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*. In *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (pp.93-111). Ithaca-NY: Cornell UP.

- Vernant, J. P., & P. Vidal-Naquet (1981). *Tragedy and Myth in Ancient Greece* (J. Lloyd, Trans.). Atlantic Highlands, N. J.
- Zeitlin, F. (1996). *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: The U of Chicago P.

Οι Δικές μας Τρωάδες / Troyanas Nuestras

Κώστας Παλαμίδης

Σκηνοθέτης / Καθηγητής – Universidad Nacional Experimental De Las Artes Unearte
Εθνικό Θέατρο Της Βενεζουέλας
costapalamides@yahoo.com

Στο σκηνικό ανέβασμα *Οι Δικές μας Τρωάδες* του Εθνικού Θεάτρου της Βενεζουέλας το 2017, παρουσιάζω για πρώτη φορά σε τρίωρη παράσταση, μια προσαρμογή τεσσάρων τραγωδιών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος. Αυτή η τετραλογία περιέχει: *Τρωάδες* και *Εκάβη* του Ευριπίδη, *Αγαμέμνων* του Αισχύλου και *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Στο δραματουργικό αυτό πείραμα εφαρμόζω μια αντίληψη της *Δικιάς μας Αμερικής - Nuestra América*, όπως την όρισε ο μεγάλος κουβανός ποιητής Χοσέ Μαρτί και αντιμετωπίζω τον ελληνικό μύθο με ισχυρούς αντιαποικιοκρατικούς δεσμούς, ενώνοντας τον με την ποίηση και την δραματουργία της Λατινικής Αμερικής. Στη σκηνή λοιπόν απλώνετε η «Οδύσσεια» των Τρωάδων που ξεκινάει από την καταστροφή και κατάκτηση της «Τροίας» και συνεχίζει με τον ξεριζωμό, σκλαβιά και εξορία που μετέφερε ο δυτικός πολιτισμός στην σωματική και πνευματική υπόσταση των ιθαγενών και αφρικανών στην Αμερική. Στο τέλος, η Ηλέκτρα και ο Ορέστης γίνονται οι κεντρικοί ήρωες της εξέγερσης και της πάλης για την ανεξαρτησία και την κυριαρχία που επιδιώκουν αιώνες τώρα *Οι Δικές μας Τρωάδες* με κοινωνικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές πράξεις στην Λατινική Αμερική.

Όλα αυτά τα δεδομένα, εμφανίζονται στην διακειμενικότητα που κυλάει στην δραματουργική γραφή και την παράσταση *Οι δικές μας Τρωάδες* και συνομιλεί με την παράδοση της Βενεζουέλας με παραδοσιακούς χορούς και τραγούδια αλλά και με τα νέα ποιητικά και θεατρικά επιτεύγματα δεμένα σε μια καινούργια μελοποίηση του αδελφού μου, ο συνθέτης Παντελής Παλαμίδης, ιδρυτικό μέλος όπως και εγώ, το 1985 του Εθνικού Θεάτρου της Βενεζουέλας με το οποίο συνεργαζόμαστε συχνά για αυτούς του ιστορικούς λόγους μια και είναι ο θεατρικός θεσμός του αντιπροσωπεύει την σκηνική παράδοση της χώρας μας. Βέβαια, αυτό το έργο δεν θα ήταν εφικτό χωρίς την ιδιαίτερη σπουδή μου πάνω στον ελληνικό μύθο και το λατινοαμερικανικό θέατρο με διπλωματικές εργασίες για πτυχίο σε Σκηνικές Τέχνες της Σχολής Τέχνης του Κεντρικού Πανεπιστημίου της Βενεζουέλας UCV (1985) *Ο ελληνικός μύθος στη δραματουργία της Λατινικής Αμερικής του εικοστού αιώνα: Μια θεματική εξερεύνηση* και για μεταπτυχιακό Master σε Λατινοαμερικανικό Θέατρο στο ίδιο πανεπιστήμιο το 2015 με *Τντριγκα και Fábula του Ελληνικού Μύθου σε τρία έργα του Μάρκο Αντόνιο δε λα Πάρρα*. Ούτε θα είχε πραγματοποιηθεί ένα τέτοιο θεατρικό δρώμενο αν δεν υπήρχε μια προϊστορία από πενήντα σκηνοθετημένα έργα της Λατινικής Αμερικής που ανέβασα με το Θέατρο Ρεπερτορίου Λατινικής Αμερικής ΘΕΑΤΡΕΛΑ στο Καράκας και με άλλους θιάσους της Βενεζουέλας, Μεξικού, ΗΠΑ, Κολομβίας από το 1985 μέχρι σήμερα.

Στις *Δικές μας Τρωάδες* τα διαλεγμένα και αποσπασματικά τραγικά πρόσωπα της Εκάβης, Κασσάνδρας, Ταλθύβιου, Ανδρομάχης, Πολυξένης, Αγαμέμνονα, Κλυταιμνήστρας, Ηλέκτρας, Χρυσόθεμης, Ορέστη, Πολύδωρα και του Χορού μιλάνε, τραγουδάν, χορεύουν και ξεστομίζουν όχι μόνο τις καθλωτικές λέξεις του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη αλλά και του Netzahualcóyotl, Sor Juana Inés de la Cruz, César Vallejo, Pablo Neruda, Aimé Cesaíre, Virgilio Piñera, Gustavo Pereira, Blanca Varela, Augusto Monterroso, Eduardo Galeano, Luis Alberto Crespo, Cintio Vitier, Ramón Palomares, Luis Palés Matos, Otto René Castillo, Joao Cabral de Melo Neto, Pedro Mir, Marco Antonio de la Parra, Peko Andino Moscoso, Juan Manuel Roca και Elio Palencia. Μεγάλους παραλληλισμούς με το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα έχει το μόνο σωζόμενο έργο των Μάγια, η τραγωδία Rabinal Achí που διαδραματίζει την ιστορία ενός πολεμιστή που θυσιάζετε στη σκηνή ανάμεσα σε αποχαιρετιστήρια άσματα και νεκρικούς χορούς. Χωρίς να φαίνετε να υπάρχει κάποια σχέση ανάμεσα στους δύο πολιτισμούς είναι μεγάλη σύμπτωση η δομή και η ιεροτελεστία του έργου

που είναι συγγενικές με την θεατρικότητα των αρχαίων προγόνων μας. Το 1689 η Σορ Χουάνα Ινές δε λα Κρουζ καταπιάνεται με τον ελληνικό μύθο στην κωμωδία *Η αγαπή είναι περισσότερος λαβύρινθος* όπου η Αριάδνη, η Φαίδρα και ο Θησέας πρωταγωνιστούν μια ιστορία πάθους εμπλουτισμένη με την γραφή του μοναδικού ισπανο-αμερικανικού μπαρόκ. Την ίδια χρονιά εκδίδετε στην Μαδρίτη το θρησκευτικό έργο της, το *auto sacramental, Ο Θεϊκός Νάρκισος*. 40 χρόνια πριν ο Χουαν Εσπινόσα Μεδράνο *El Lunarejo* γράφει σε γλώσσα quechua το δικό του γνωστότατο *auto sacramental Η απαγωγή της Περσεφόνης και όνειρο του Ενδυμίωνα*. Και οι δυο τους ανταποκρίνονται στη αρχαία μυθολογία Αζτέκα και Ίνκα και την συνδυάζουν με τον ελληνικό μύθο και την χριστιανική θρησκεία. Νάρκισος και Ενδυμίοντας με τον τρόπο του Χρυσού Αιώνα αφήνουν έτσι το στίγμα τους σε Μεξικό και Περού, με μια ισπανική γλώσσα που ζήλησαν ο Γκόγκορα, ο Λόπε ντε Βέγα, ο Τίρσο ντε Μολίνα και ο Καλδερόν ντε Λα Βάρκα.

Οι Δικές μας Τρωάδες έκανε πρεμιέρα στις 15 Ιουλίου του 2017 και παρουσιάστηκε για δεύτερη χρονιά στις 8 Ιουνίου του 2018 συμμετέχοντας στο Διεθνές Φεστιβάλ του Καρακάς της ίδιας χρονιάς και σαν δραματοποιημένη διάλεξη στο II Διεθνές Συνέδριο Cuetro, Territorio y Violencia (Cartografías materiales y simbólicas) που πραγματοποιήθηκε στο Εθνικό Αυτόνομο Πανεπιστήμιο της Πόλης του Μεξικού.

Οι Δικές μας Τρωάδες συμπεριλαμβάνει αποσπάσματα από την *Ηλέκτρα Γαρριγό* του πρόδρομου του υπαρξισμού αλλά και του παραλόγου στην σκηνή της Λατινικής Αμερικής, του Κουβανού Βιργίλιο Πινιέρα.. Χρησιμοποιεί τον μονόλογο του *Πιλότου* από την *Άπνη γη* του Χιλιανού Μάρκο Αντόνιο δε λα Πάρρα (Χιλή) και το προσαρμόζει στη φωνή του Ταλθύβιου. Η εκδίκηση της Ηλέκτρας γίνεται ένα με την *Μήδεια Call Back* του Πέκυ Ανδίνιο Μοσκόσο (Ισημερινός) αλλά και ο Έλιο Παλένσια, από τους σημαντικούς θεατρικούς συγγραφείς της Βενεζουέλας, παραδίδει τον μονόλογο της δικιά του *Clitemnestra* με μια καθαρότατη απολογία για την ασκημένη πνευματική και σωματική βία πάνω της. Έτσι συμμετέχει στο θεατρικό κίνημα που τον ενώνει με τους Σέργιο Μπλάνκο (Ουρουγουάη) και Λουίς Αλφάρο (Μεξικό/ΗΠΑ) σημαντικοί θεατρικοί συγγραφείς του XXI αιώνα, που σε αυτή τη διημερίδα μας έχουν απασχολήσει με την σκηνική τους παρουσία.

Αυτοί οι αναφερόμενοι πέντε εκπρόσωποι της Λατινοαμερικανικής δραματουργίας εικονίζουν μια ασταμάτητη ροή που αντανάκλα την πολιτιστική κληρονομιά που άφησε το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα στο θέατρο της Λατινικής Αμερικής και που αντιπροσωπεύουν συγγραφείς της εμβέλειας των Julio Cortázar, Leopoldo Marechal, Griselda Gambaro, Juan Carlos Gené, Sergio De Cecco, Alfonsina Storni, Aída Bortnik, Ricardo Monti, Diego Veronese, Alberto Muñoz (Αργεντινή) Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli, Emilio Carballido, Salvador Novo, Luisa Josefina Hernández, Hugo Argüelles, David Holguín (Μεξικό), José Triana, Antón Arrufat, Abelardo Estorino (Κούβα), César Rengifo, Román Chalbaud, Rodolfo Santana, José Gabriel Nuñez, León Febres Cordero (Βενεζουέλα), Nelson Rodrigues, Jorge de Andrade, Chico Buarque, Denise Stoklos, Hermilo Borba Filho, Joao Cabral de Melo Neto (Βραζιλία), René Marqués, Luis Rafael Sánchez, Pedro Santeliz (Πουέρτο Ρίκο), Juan Ríos, José Watanabe (Περού), Aristides Vargas (Ισημερινός), Germán Luco Cruchaga, Alejandro Sieveking, Benjamin Galemiri (Χιλή), Franz Tamayo, César Brie (Μπολιβία), Enrique Vargas, Víctor Viviescas (Κολομβία), Pedro Henriquez Ureña (Δομινικανική Δημοκρατία) και Francisco Gavidia (Ελ Σαλβαδόρ).

Οι Δικές μας Τρωάδες εκδόθηκε το 2021 σαν ηλεκτρονικό βιβλίο με την μορφή τετραδίου σκηνοθεσίας και δραματουργικής επεξεργασίας, πρώτο από μια καινούργια συλλογή που εγκαινιάζει το Εθνικό Θέατρο της Βενεζουέλας. Έτσι λοιπόν το λιμπρέτο καθώς και το εισαγωγικό δοκίμιο και σχετικές πληροφορίες για την παράσταση μπορεί να εντοπιστεί στο αρχείο *Troyanas Nuestras- Compañía Nacional de Venezuela – Costa Palamides – Puestas En Escena I* στην ιστοσελίδα: <http://cnt.gob.ve>

Ας στρέψουμε τα θεατρικά μας βλέμματα στην Nuestra América, την Λατινική Αμερική.

Βιβλιογραφία

- Azparren, L. (1990). *Aristóteles y la importancia de lo imaginario*. En: *Escritos, segunda etapa, 11-12*, 61-70. Caracas: Escuela de Artes, F.H.E. UCV.
- CONSENTINO Consentino, O. y ZUNNINO Zunnino, P. (2001). *Teatro del siglo XX- El cansancio de las leyendas*, Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, J. (Comp.). (2014). *Panorama Teatral / Nuevo Teatro Argentino*. Buenos Aires: Interzona.
- De La Parra, M.-A. (1996). *El ángel de la culpa y otros tres textos*, Bogotá, Separata Dramatúrgica de la Revista Gestus, No. 8. Colcultura.
- Eliade, M. (1991). *Los mitos en el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Ed. Almagesto.
- Febres Cordero, L. (1999). *El último Minotauro*. Caracas, Ed. Fundación Cultural Chacao.
- Jaeger, W. (1957). *Paideia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Levi Strauss, Claude. *Obertura*. En: *Mitológicas*, VVAA, México, FCE, 1968.
- Pavese, C. (1987). *Obras Completas*, Madrid, Editorial Seix Barral.
- Velásquez, Ronny (1995). *Introducción: Seminario Arte Aborigen, Mito y Significado*, Caracas, Maestría en Artes Plásticas: Historia y Teoría, P.1. Comisión de Estudios de Postgrado – FHE-UCV.



Φωτογραφία 1. Εκάβη (Aura Rivas), Πολυξένη (Marcela Lunar) και Χορός. Χορογραφία Carmen Ortiz. ΟΙ ΔΙΚΕΣ ΜΑΣ ΤΡΩΑΔΕΣ - Εθνικό Θέατρο της Βενεζουέλας στο Εθνικό Θέατρο του Καράκας – 2017/18.



Φωτογραφία 2. Ταλθύβιος (Ludwig Pineda), Εκάβη (Aura Rivas) και Χορός (Livia Méndez, Citlaly Godoy, Zair Mora, Marcela Lunar) ΟΙ ΔΙΚΕΣ ΜΑΣ ΤΡΩΑΔΕΣ - Εθνικό Θέατρο Βενεζουέλας στο Εθνικό Θέατρο του Καράκας - 2017/18.



Φωτογραφία 3. Οδυσσέας (Keudys López) και Χορός (Juliana Cuervos, Edilsa Montilla- Varinia Arráiz- María Alejandra Tellis) Εθνικό Θέατρο της Βενεζουέλας στο Εθνικό Θέατρο του Καράκας - 2017/18.



Φωτογραφία 4. Κλυταιμνήστρα (Francis Rueda) και Χορός (Yordano Marquina, Costa Palamides y Jean Manuel Pérez) - ΟΙ ΔΙΚΕΣ ΜΑΣ ΤΡΩΑΔΕΣ- Εθνικό Θέατρο της Βενεζουέλας στο Teatro Alberto de Paz y Mateos - 2018

Είδωλα Ηρώων: Πρόσληψη Και Πολιτική Στον *Αίαντα* Του Σοφοκλή

Ιωάννα Ρεμεδιάκη

Λέκτορας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
iremedia@theatre.uoa.gr

Τα *είδωλα* και οι *σκιές* κυριαρχούν στον πρόλογο του σοφοκλείου *Αίαντα*: το πολλαπλό παιχνίδι της κυριολεκτικής και μεταφορικής όρασης αποκαλύπτει γρήγορα ο Οδυσσέας: «γιατί το βλέπω, φαντάσματα είμαστε, / τίποτα άλλο, όσοι επιζούμε, κούφια σκιά» (Σοφοκλής, 2012: 18). Σε αυτό τον 'θίασο σκιών', που θα παρελάσει σε λίγο μπροστά μας, θα αναπτυχθούν σημαντικές πολιτικές σχέσεις και ερωτήματα, οι οποίες δεν απασχόλησαν ιδιαίτερα τους πρώτους φιλολόγους και την πλειοψηφία των παραστάσεων, στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Θα εστιάσω σε αυτές τις σύνθετες πολιτικές διαστάσεις του έργου, οι οποίες συντονίζονται, θα έλεγε κανείς, στο ρόλο και το λόγο του Οδυσσέα (αν και σημαντικό μερίδιο πολιτικής ευθύνης έχουν επίσης ο Τεύκρος και ο χορός). Υπό αυτή την έννοια θα εξεταστεί η πρώτη 'πρόσληψη' του ομηρικού μύθου από τον Σοφοκλή και το σύγχρονο project Theater of War, που από το 2009 (και ξανά το 2018 και το 2020) οργανώνει στην Αμερική θεατρικές αναγνώσεις του έργου για αμερικανούς βετεράνους στρατιώτες από το Ιράκ και το Αφγανιστάν, που πάσχουν από Μετατραυματικό Σύνδρομο.

Η φιλολογική ερμηνεία του *Αίαντα* χαρακτηρίζεται από δύο φάσεις: αρχικά, και στην πλειοψηφία τους, οι μελέτες εστιάζουν στον ηρωικό Αίαντα, στη χαμένη ηρωική εποχή του και στην τρέλα του όπως, πολύ επιτυχημένα, έχει πει ο Barker (2004: 9): *As Ajax falls into silence, so does much of the commentary* («Καθώς ο Αίαντας σιωπά, το ίδιο κάνει και πλήθος σχολιαστών του» -η μετάφραση δική μου). Συνακόλουθα το έργο χαρακτηρίζεται ως δίπτυχο (με θεωρούμενη τομή την αυτοκτονία του ήρωα στον στ. 865), με το 'δεύτερο' μέρος να θεωρείται βαρετό και κατώτερο του πρώτου. Η υποτιθέμενη τομή δημιουργεί μία ευδιάκριτη αλλά απλοϊκή αντίθεση: στο πρώτο μέρος κυριαρχεί ο ηρωικός Αίας και η εποχή του, ενώ στο δεύτερο οι στυγνοί Ατρείδες, Μενέλαος κι Αγαμέμνων (στους οποίους σχεδόν πάντοτε περιλαμβάνεται, ως εξίσου στυγνός, κι ο Οδυσσέας) και η αντιηρωική εποχή τους. Νεότερες μελέτες επαναφέρουν τη χαμένη ισορροπία και ολότητα, κάνοντας λόγο για ένα ενιαίο έργο, με το 'δεύτερο' μέρος εξίσου σημαντικό (αν όχι σημαντικότερο - βλ. Hesk, 2003: 104) με το πρώτο, και πολιτικά κρισιμότητα: οι διάλογοι μεταξύ Ατρείδων και Τεύκρου-Οδυσσέα, αντανακλούν και επικαλούνται τις δημοκρατικές διαδικασίες της Αθήνας, με όλες τους τις αρμονίες και δυσαρμονίες πρόκειται για ένα πλαίσιο διαλόγου που στην ουσία του μας οδηγεί στην καρδιά της λειτουργίας της τραγωδίας. Η σκηνική πρόσληψη του έργου ωστόσο ακολουθεί κυρίως την παλιότερη ερμηνευτική: εστιάζει στον ηρωικό Αίαντα, διερευνώντας υπαρξιακά - φιλοσοφικά το θέμα της 'τρέλας' του, ή / και αντιπαραβάλλοντας πολιτικά την υπέρτατη γενναιότητά του με την αναλγησία των αντιπάλων του Ατρείδων (και Οδυσσέα), ή / και στιγματίζοντας τον (όποιο) πόλεμο. Το κείμενο του Σοφοκλή διηγείται ωστόσο μια κάπως διαφορετική ιστορία, την οποία θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε.

Ο Σοφοκλής

Το έργο, γραμμένο πιθανότατα στα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ., αποτελεί μια μορφή πρόσληψης -και πρόκλησης- της ομηρικής παράδοσης του ήρωα (Garvie, 2010: 3· Stanford, 1963: xii). Στον Όμηρο ο Αίαντας ήταν ο καλύτερος Έλληνας πολεμιστής στην Τροία, μετά τον Αχιλλέα. Η κοινή στο πανελλήνιο αυτή γνώση, δέχεται ισχυρό πλήγμα όταν ο Σοφοκλής βάζει τον ήρωά του να λέει: «τέτοιον άντρα άλλον / δεν θα βρείτε. Τολμώ να πω μεγάλο λόγο· / ισάξιο του η Τροία δεν είδε μέσα στον στρατό, / να φτάνει από χρώμα ελληνικό» (Σοφοκλής, 2012: 30),

παραλείποντας την πασίγνωστη φράση: «μετά τον Αχιλλέα» (η οποία θα γλίτωνε ήρωα και κριτική από πολλές σελίδες για την υπεροψία ή την τρέλα του).

Ο Σοφοκλής προικοδοτεί τον Οδυσσέα με έναν έντονο πολιτικό ρόλο: δική του έμπνευση είναι η καιρία συμβολή του στην ταφή-αποκατάσταση του Αίαντα. Το έργο ξεκινά με μια πολύ δυνατή σκηνή, που χαρακτηρίστηκε «έργο μέσα στο έργο» (Burian²⁰¹²: 72): ο Οδυσσέας, σαν καλός κυνηγός, ψάχνει να βρει τα ίχνη του νυχτερινού σφαγέα, και η Αθηνά, η καλύτερη στο κυνήγι, του δίνει τη δυνατότητα να τον αντικρίσει εξευτελισμένο, μέσα στα αίματα των ζώων και ακόμη τυφλωμένο από κείνην, να πιστεύει ότι έχει κατασφάζει τους εχθρούς πια Αργείους. Η σκηνή, που ανακαλεί σαφώς τις ομηρικές σκιάς της Νέκυιας, είναι πιθανότατα ακόμα ένα εύρημα του Σοφοκλή: πρόκειται για ένα παιχνίδι ορατού κι αόρατου, γνώσης και άγνοιας, το οποίο με μεγάλη ευαισθησία σκιαγραφεί ο Οδυσσέας μιλώντας για «είδωλα».

Η θεά εμπιάζει τον Αίαντα δείχνοντάς τον, μανιακό και ματωμένο, στον Οδυσσέα: «το βλέπεις τώρα, Οδυσσέα, ποια είναι / των θεών η δύναμη;» (Σοφοκλής, 2012: 18). Ο Οδυσσέας όμως βλέπει ότι θα μπορούσε να είναι στη θέση του, θέση *ειδώλων* και *κούφιας σκιάς*. Έτσι, στο σκληρό παιχνίδι της θεάς: «και δεν σου φέρνει τώρα απόλαυση ο περίγελός του;», εκείνος δεν συμμετέχει: «θα προτιμούσα όμως να ‘μαι εκτός» (Σοφοκλής, 2012: 16). Ο Οδυσσέας ξέρει ότι η ανθρώπινη ζωή υπόκειται στις αλλαγές ή μεταβολές του χρόνου, και επαναπροσδιορίζει την κλίμακα εχθρών-φίλων μ’ έναν ανθρώπινο τρόπο που ούτε η Αθηνά, ούτε οι Ατρείδες αλλά ούτε κι ο Αίαντας μπορούσαν να κάνουν. Οι δύο πρώτοι συμπαίκτες, στην αρχή και το τέλος του έργου, με την θεική και κοσμική εξουσία τους οριοθετούν στρατηγικά τον ρόλο του Οδυσσέα: την σταθερή άρνησή του να περιγελάσει τον διαλυμένο μέχρι πρότινος μεγάλο εχθρό, κόντρα στην παρότρυνση της θεάς-προστάτριάς του, ή να τον αφήσει άταφο και άτιμο, όπως επιθυμεί ο αρχηγός του Αγαμέμνων. Πρόκειται για αλληλεγγύη, έμπρακτο ανθρωπισμό και κατανόηση της θέσης του άλλου, ύψιστες δημοκρατικές αρετές που επικυρώνουν το ότι «[ο] Οδυσσέας προσωποποιεί τέλεια την κοινωνική όψη του χρόνου» (Segal, 1981: 112).

Μετά την συνταρακτική αυτοκτονία του Αίαντα επί σκηνής -σπανιότατο στην τραγωδία, όπως κι η απομάκρυνση του χορού από την ορχήστρα, που την καθιστά δυνατή-, το έργο μετατονίζεται στη σφαίρα της πολιτικής και του δημόσιου λόγου, κυριολεκτικά πάνω από το πτώμα του ο νεκρός πολεμιστής, προστατευόμενος από και προστατεύοντας την γυναίκα του και το γιο του ως ικέτες, αποτελεί το σταθερό ‘σκηνικό’ (Tarpin, 1988: 66, 172) των επόμενων διαλόγων σχετικά με το δικαίωμα ή μη της ταφής του. Οι παλιότεροι μελετητές, που κάνουν λόγο για δίπτυχο, θεωρούν ότι με την αυτοκτονία του ήρωα το έργο ουσιαστικά τελειώνει (Knox, 1979: 126). Ο ήρωας-είδωλο δεν είναι πια εδώ, το μεγαλείο έχει χαθεί. Πολύ ωραία ο Segal θα αντικρούσει την άποψη, μιλώντας για τον *απόλυτο* χρόνο του Αίαντα και τον *ενδοκοινωνικό* χρόνο του Οδυσσέα (Segal, 1981: 111), ενώ ο Burian κάνει λόγο για = «πληθώρα προοπτικών πέραν εκείνων του ήρωα... που αντανακλούν την εμπειρία της δημοκρατικής Αθήνας» (Burian²⁰¹²: 69 –η μετάφραση δική μου). Ο Meier διαβλέπει στην συμπεριφορά του Αίαντα εμφανείς αναλογίες με την εξωτερική πολιτική της Αθήνας, που πίστευε εαυτήν ανεξάρτητη, χωρίς ανάγκη σεβασμού στους συμμάχους της, και θεωρεί ότι το πλαίσιο του έργου είναι η «η γενική σύγχυση ενός μεταβαλλόμενου κόσμου» (Meier, 1997: 213), σύγχυση στην οποία αναφέρεται εκτενώς ο Segal στο προαναφερθέν κείμενό του, αναλύοντας την σταθερή σύγκρουση του 5^{ου} αι. μεταξύ φύσης και πολιτισμού.

Ο Οδυσσέας προειδοποιεί τον Αγαμέμνονα να μην υποτάσσει τη δικαιοσύνη στη βία: «με τίποτα στη βία μην ενδώσεις, δείχνοντας τόσο μίσος, / που καταργεί το δίκαιο» (Σοφοκλής, 2012: 68). Στην μεγάλη απορία του Αγαμέμνονα, πώς είναι δυνατόν να μη μισείς τον εχθρό του στρατού (που μας φέρνει στο νου τα λόγια της Αθηνάς, αλλά και του Κρέοντα στην *Αντιγόνη*), ο Οδυσσέας απαντά: «τον μισούσα τότε / που έπρεπε να τον μισώ» και «Δεν είναι, γιε του Ατρέα, σωστό να χαίρεσαι / μ’ άσχημα κέρδη», (Σοφοκλής, 2012: 68). Η στάση του απέναντι στο μίσος υπερνικά την εξάρτηση του Αίαντα στο δίπολο ‘φίλος/εχθρός’ (αντίστοιχη εξάρτηση χαρακτηρίζει και την *Αντιγόνη*), και δηλώνει βαθύ σεβασμό των ανθρώπινων σχέσεων και κατανόηση της μεταβολής τους: το μίσος πρέπει να είναι μια μεταβλητή, κι όχι σταθερό προνόμιο των δυνατών. Με την επόμενη θέση του «γιατί κι εγώ μια μέρα/ θα βρεθώ στην ίδια θέση» (Σοφοκλής, 2012: 69), επανερχόμαστε στην αρχή του έργου και των λόγων

του, περί ειδώλων και σκιάς. Εδώ ο Αγαμέμνωνας μπορεί να δει μόνο εγωισμό, τον οποίο και ικανοποιεί επιτρέποντας την ταφή του Αίαντα.

Σωστά ειπώθηκε ότι το έργο δεν μιλά για μια εποχή που τελείωσε, αλλά για μια εποχή που αρχίζει, ή ακόμα καλύτερα, για την μεταξύ τους σύγκρουση: η πόλη, μέγα ζητούμενο της εποχής του Σοφοκλή και της τέχνης του, δεν εκπροσωπείται ούτε από την ηρωική, απομονωμένη φιγούρα του Αίαντα ούτε από τη φαινομενικά δημοκρατική, μα κατ' ουσίαν δεσποτική συμπεριφορά των Ατρείδων η πόλη βρίσκεται στο λόγο του Οδυσσέα, του οποίου ο ρόλος αναγνωρίζει, οριοθετεί και αγκαλιάζει τους δύο φαινομενικά αντίπαλους κόσμους, προσπαθώντας να τους φέρει σε συνδιαλλαγή, να τους κάνει «τμήμα του συνόλου» (Meier, 1997: 218). Μάλιστα τις αρετές αυτές τις διαθέτει ένας άνθρωπος, που σε ρόλο σχεδόν από μηχανής θεού, δίνει ουσιαστική λύση στο δράμα. Η τραγωδία διερευνά την ασύλληπτη αυτή νέα κατάσταση, όπου ο άνθρωπος, καλώς ή κακώς, αποτελεί κέντρο και μέσο των πάντων.

Η τάση φιλολόγων και σκηνοθετών να τοποθετούν πολιτικά τον Οδυσσέα στον άκαμπο, αντιδημοκρατικό κόσμο των Ατρείδων –που συνορεύει με αυτόν του Αίαντα και της Αθηνάς– δημιουργεί το δίπολο: ‘υπερήρωας’ - ‘κακοί’ αντίπαλοι, καθιστώντας αδύνατη τη σύνθεση αντιθέτων, τον αναστοχασμό, και, τελικά, την ελπίδα –θεμελιώδης, εξάλλου, αρχή της τραγωδίας (και της δημοκρατικής πολιτικής) ήταν να προβάλλει σχέσεις κι όχι αντιθέσεις.

Η πρόσληψη του έργου ωστόσο επιμένει στην ηρωική μορφή του Αίαντα, που, όπως είναι φυσικό, ελκύει όλους σχεδόν τους σκηνοθέτες προς την δημιουργία ενός επαναστατικού συμβόλου. Όμως ο Αίαντας, όσο κι αν διατρανώνει την αποχώρησή ή την ανεξαρτησία του από αυτό τον μη ηρωικό κόσμο, ως νεκρός είναι απόλυτα εξαρτημένος από τους ζωντανούς: το θέμα της ταφής είναι ύψιστης σπουδαιότητας στον ηρωικό κόσμο αλλά και στους κανόνες συμβίωσης της ιστορικής πόλης.

Οι βετεράνοι

Στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, η ομάδα Theater of War παρουσίασε (κι έκτοτε συνεχίζει να παρουσιάζει) τον *Αίαντα* του Σοφοκλή μέσω δημόσιων δραματοποιημένων αναγνώσεων-αφηγήσεων και επακόλουθων συζητήσεων, σε βετεράνους από το Ιράκ και το Αφγανιστάν που έπασχαν από Μετατραυματικό Σύνδρομο ή αλλιώς PTSD (Post-Traumatic Stress Disorder). Η ομάδα, που συστήθηκε το 2009, ξεκίνησε τις παραγωγές της με τον *Αίαντα* και τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, ενώ στο ρεπερτόριό της έχει πλέον αρκετά αρχαία και αρχαιόθεμα έργα. Οι αναγνώσεις γίνονται από γνωστούς ηθοποιούς (Bill Murray, Frances McDormand, Jeffrey Wright, Adam Driver, Jesse Eisenberg, Paul Giamatti, Jake Gyllenhaal, Alfred Molina κ.ά.) σε πολυπληθή ακροατήρια στην Αμερική και την Ευρώπη. Στην επίσημη ιστοσελίδα της ομάδας αναφέρεται: «Αυτά τα αρχαία έργα, με τρόπο άχρονο και καθολικό, απεικονίζουν τα ορατά και αόρατα τραύματα του πολέμου» (theaterofwar, 2021: website). Μέσω αυτών των έργων, η ομάδα θέλει να λειτουργήσει θεραπευτικά, να αποβάλλει το στίγμα του ψυχολογικού τραύματος και να βοηθήσει να ενισχυθούν οι δομές φροντίδας των βετεράνων.

Ψυχή του Theater of War (ιδρυτής-μεταφραστής-παραγωγός-σκηνοθέτης) είναι ο Bryan Doerries, ο οποίος είναι και ο συγγραφέας του βιβλίου με τον εύγλωττο τίτλο: *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today* (Doerries, 2016). Σε πρόσφατο φυλλάδιο-πρόγραμμα της παράστασής του Theater of War, *The Drum major instinct*, που παρουσιάστηκε και στην Αθήνα, βιογραφείται ως: «ένας αυτοαποκαλούμενος ευαγγελιστής για την κλασική λογοτεχνία και τη σχέση της με τις ζωές μας σήμερα» (Theater of War, 2018: 2), ο οποίος βοηθάει με τον τρόπο αυτό να θεραπευτεί ο σύγχρονος πόνος και η απώλεια. Η θεραπευτική (όπως και η θρησκευτική) διάσταση του εγχειρήματος είναι πολύ έντονη σε κάθε παραγωγή της ομάδας. Στον *Αίαντα* συγκεκριμένα, οι προσωπικές μαρτυρίες-αντιδράσεις του κοινού είναι συγκλονιστικές, όπως: «Έσωσες τη ζωή του γιου μου’, ή ‘Έσωσες τη ζωή μου’» (Farmer, 2017: web). Η παρουσία των βετεράνων στις αναγνώσεις και η συμμετοχή στη συζήτηση που ακολουθεί, τους βοηθά να παλέψουν με την κατάθλιψη και να κρατηθούν στη ζωή. Η ανταπόκριση και η δημοσιότητα που έχει λάβει το project είναι πολύ μεγάλη σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα, ενώ παραστάσεις του *Αίαντα* και του *Φιλοκτήτη* έχουν

παρουσιαστεί σε Αμερική, Ευρώπη, Ιαπωνία, στο Πεντάγωνο, στη φυλακή Γκουαντάναμο, σε αμερικάνικες βάσεις εκτός Αμερικής, σε νοσοκομεία, κέντρα αποκατάστασης, θέατρα, εκκλησίες. Μπαίνω στον πειρασμό να ανακαλέσω την κομβική παράσταση του *Αίαντα* από τον P. Sellars στην Ουάσιγκτον το 1986, που παίχτηκε κυριολεκτικά απέναντι από το Πεντάγωνο, και στην οποία ένας κωφάλαλος Αίαντας διέλυε κάθε ψευδαίσθηση της αμερικάνικης πολεμικής ιδεολογίας, στιγματίζοντας τον πόλεμο, κάθε πόλεμο, ως χειραγώγηση κι απελπισία. Το Theater of War όμως δεν επιδιώκει τόσο να στιγματίσει τον πόλεμο, όσο να θεραπεύσει τις συνέπειές του. Ο Doerries, προκειμένου να εστιάσει στη θεραπευτική χρήση του μύθου και του storytelling, επιλέγει (και μεγιστοποιεί) τις πολεμικές διαστάσεις της τραγωδίας, αγνοώντας όλες τις υπόλοιπες: «Το αρχαίο δράμα θεωρείται μια μορφή αφήγησης ιστοριών, κοινοτικής θεραπείας και τελετουργικής επανενσωμάτωσης, για βετεράνους του πολέμου από βετεράνους του πολέμου. Ο ίδιος ο Σοφοκλής ήταν στρατηγός» (theaterofwar, 2021: website). Η πολεμική διάσταση του αρχαιοελληνικού πολιτισμού και θεάτρου επανέρχεται εξαντλητικά και αποκλειστικά σχεδόν σε κάθε κείμενο ή συνέντευξη του Doerries. Σε άρθρο του στον *Observer*, με τον χαρακτηριστικό τίτλο: “How the Secrets of the Ancient Greeks Can Heal Our Wounded Warriors. PTSD is from B.C.” («Πώς τα μυστικά των αρχαίων Ελλήνων μπορούν να γιατρέψουν τους πληγωμένους μας στρατιώτες. Το Μετατραυματικό Σύνδρομο είναι π.Χ.» - Doerries, 2015: web), ο σκηνοθέτης αντιλαμβάνεται και επαναπροσδιορίζει το πλαίσιο του σοφόκλειου έργου και της μανίας του ήρωα ως αποτέλεσμα του θανάτου του φίλου του Αχιλλέα να προσθέσουμε ότι στην επίσημη ιστοσελίδα της ομάδας η υπόθεση του έργου σταματά στην αυτοκτονία του ήρωα. Ιδωμένο έτσι, το έργο του Σοφοκλή μετασχηματίζεται σε κάτι οικείο προς τον σύγχρονο πόλεμο, και μπορεί να χρησιμεύσει ως θεραπευτικό εργαλείο για τους πολλαπλά τραυματισμένους στρατιώτες, που πολύ συχνά επιλέγουν, ομοίως, την αυτοκτονία: «Ως κοινωνία, παρά τις καλύτερες προθέσεις μας, αφήσαμε πάρα πολλούς βετεράνους μόνους στους αμμόλοφους (...). Δημιουργώντας ασφαλή περιβάλλοντα, όπως έκανε ο Σοφοκλής, όπου οι βετεράνοι μπορούν να μοιραστούν τις ιστορίες τους μεταξύ τους και με ένα κοινό που εμπλέκεται και καταλαβαίνει, είναι ακριβώς το πρώτο βήμα για να καλωσορίσουμε τους βετεράνους μας στην πατρίδα» (Doerries, 2015).

Είναι πολύ συγκινητικό το πώς, μέσω του *Αίαντα*, οι ‘άφωνοι’, απομονωμένοι, κατεστραμμένοι στρατιώτες, που αυτοκτονούν μαζικά επιστρέφοντας από τον σύγχρονο πόλεμο, αποκτούν φωνή, προβάλλουν και αποβάλλουν μέρος από τα τραύματά τους: σχεδόν κάθε άρθρο που καλύπτει το θέμα, καταλήγει με τη φράση: “Where to get help”, παραθέτοντας τηλέφωνα στήριξης των στρατιωτών. Το όλο εγχείρημα πραγματοποιείται σε στενή συνεργασία με την στρατιωτική ηγεσία της Αμερικής: κάποια μάλιστα δημοσιεύματα αναφέρονται κριτικά στην μεγάλη χρηματοδότηση που λαμβάνει η ομάδα από το Πεντάγωνο. Ο Doerries που, σύμφωνα με διατύπωσή του, κατηγορήθηκε για προπαγάνδα του Υπουργείου Άμυνας (Doerries, 2015: web), απαντά ότι αν ήθελε να τον χρηματοδοτήσει το Υπουργείο Παιδείας, θα ήταν ευπρόσδεκτο να το κάνει. Το ότι στην τρέχουσα ιστοσελίδα του Theater of War αναφέρονται ως χορηγοί πρώτα το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος κι έπειτα το Αμερικανικό Υπουργείο Άμυνας είναι ίσως δηλωτικό της επιθυμίας του να προβάλλει ένα λιγότερο στρατιωτικό προφίλ.

Σε αυτό τον ιδιαίτερο προσανατολισμό και χρήση του μύθου, ο Αίαντας χρησιμοποιείται για να ταυτιστούν μαζί του οι στρατιώτες και να μοιραστούν εξαιτίας αυτού τις τρομακτικές αναμνήσεις τους. Η ταύτιση αυτή δεν ευνοεί την κριτική σκέψη –η οποία θα μπορούσε να την κλονίσει-, ούτε μπορεί να αναπαράγει τις αμφισημίες του κειμένου του Σοφοκλή. Οι άξονες έχουν χαραχθεί εκ νέου, είναι ξεκάθαροι και, φυσικά, ηρωικοί.

Η άποψη του Doerries ότι ο Σοφοκλής δημιουργεί «ασφαλή περιβάλλοντα», μας απομακρύνει από την κύρια λειτουργία της τραγωδίας, που είναι η αμφισβήτηση. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, ο Οδυσσέας δεν έχει χώρο. Κι όμως, ο ρόλος του είναι αυτός που θα μπορούσε, εκτός από την θεραπεία της πληγής να συμβάλλει και στην πρόληψή της: να προκαλέσει δηλαδή ερωτήματα για το λόγο που οι στρατιώτες εξ αρχής πραγματοποιούν αυτές τις μακρινές επιθέσεις «στους αμμόλοφους», για τα δόγματα των ‘φίλων-εχθρών’ και του ‘άξονα του κακού’. Η φιγούρα του Αίαντα είναι δύσκολο να μην προκαλέσει ισχυρά αισθήματα θαυμασμού και ταύτισης –το

έχουμε δει σε όλες σχεδόν τις παραστάσεις. Ωστόσο ο Σοφοκλής προίκισε το ρόλο με επίμονα ερωτήματα και αμφισημίες. Ίσως αυτό που χρειάζεται για να σταματήσει το σύνδρομο του μετατραυματικού στρες είναι όχι να το νομιμοποιήσουμε εντέλει, λέγοντας ότι αυτά συνέβαιναν και στην αρχαιότητα, ή να αποϊστοριοποιήσουμε τον *Αίαντα* με χαρακτηρισμούς όπως «άχρονο-καθολικό», αλλά να προβάλλουμε, στην πλήρη του δυνατότητα και στο πλήρες πλαίσιο, το έργο που τοποθέτησε την πόλη απέναντι στον πόλεμο και το διάλογο απέναντι στη βία (χωρίς ξεκάθαρα πρόσημα ένθεν κι ένθεν).

Η χρήση του μύθου του Αίαντα στην συγκινητική αλλά μονομερή -και επικίνδυνη θα έλεγα- αυτή πρόσληψη, ως κοινού 'στρατιωτικού τόπου/τοπίου', μας απομακρύνει από το ουσιωδέστερο για μας σήμερα γεγονός, το ότι η τραγωδία απευθυνόταν σε πολίτες πολίτες που πολεμούσαν αλλά που, με βάση τις ανάγκες της νέας, δημοκρατικής τους ζωής, μάλλον έβρισκαν πιο ενδιαφέροντα και χρήσιμο τον ρόλο του Οδυσσέα. Απαλείφοντας ή εξουδετερώνοντάς τον, εξουδετερώνουμε την πολιτική διάσταση του κειμένου –δεν είναι επικίνδυνο;

Είναι σημαντικό να αποκαλύπτονται οι πληγές, ιδίως με δημόσιο διάλογο· υπάρχουν μάλιστα νέες πρωτοβουλίες, εμπνεόμενες από το Theater of War, προς αυτή την κατεύθυνση, οι οποίες όμως παράλληλα εδραιώνουν στη συνείδηση του κοινού το ότι ο *Αίας* και ο *Φιλοκτήτης* είναι τα «πολεμικά» έργα του Σοφοκλή. Όμως η τραγωδία δεν είναι «πολεμική» –κι αν κάποιος υποστηρίξει ότι είναι, πρέπει να παραδεχτεί ότι ενδιαφέρεται κυρίως για τα θύματα, όχι για τους θύτες. Ίσως αν οι βετεράνοι ιδωθούν ως θύματα αλλά και όργανα ενός πολέμου που πρέπει να σταματήσει, αυτό να δημιουργήσει τον «ασφαλή χώρο» που επιδιώκει ο Doerries, όπου τόσο ο Αίαντας, όσο και οι πολίτες, μπορούν επί της ουσίας να συνυπάρξουν.

Συμπέρασμα

Στην τραγωδία οι ήρωες είχαν πάντα προβληματική σχέση με την πόλη. Το πρόβλημα του Αίαντα θα λυθεί με την ταφή του· η λύση είναι πολιτική, και την προσφέρει ο Οδυσσέας. Ο 'στυγνός', 'συμβιβαστικός' ή 'αντιρωικός' Οδυσσέας καταφέρνει να νικήσει με την πειθώ - πράγμα σπάνιο (Worman, 2012: 325)- τη βία και την αυθαιρεσία ενός σκληρού συστήματος. Χωρίς αυτόν ο Αίαντας θα παρέμενε *άτιμος* και *άταφος*, στερώνοντας από την κοινωνία μια ριζική συνιστώσα της: ο ήρωας, ο πολεμιστής, ο 'άλλος', ακόμη κι όταν διαρρηγνύει την λογική του συγκρότηση και συνεπώς την συγκρότηση της ειρηνικής πόλης –ή ιδίως τότε- πρέπει να έχει την δυνατότητα της αποδοχής και του ελέους. Αλλιώς θα μετατραπεί σε εξόριστο-πρόσφυγα, κάτι στο οποίο η σημερινή εποχή είναι εξόχως ικανή.

Ο Πατσαλίδης, αναφερόμενος στην παράσταση του Sellars το 1986, αναρωτιέται: *Πώς φτάνει τελικά σ' εμάς ο Αίαντας: ως ένας διαχρονικός μύθος, ως ένας αποδιοπομπαίος τράγος, ως ένας μοναχικός ήρωας, ως ένας ξεπερασμένος πολεμιστής, ή μήπως ως ένας σύγχρονος και συνάμα άχρηστος ρομαντικός ιδεαλιστής;* (Πατσαλίδης, 1997: 386). Θα ήταν χρήσιμο, ο διάλογος και οι αμφισημίες που θέτει ο Σοφοκλής να κρατηθούν ενεργά σήμερα. Να αναρωτηθούμε για τη φύση του ηρωισμού και του παλιότερου κώδικα, και για το πώς μπορεί να είναι διαχειρίσιμος στη νέα, πολιτική ζωή της πόλης· για τον γενναίο, σκληρό πολεμιστή, που μόνο ως τέτοιος μπορεί να κερδίσει τη μάχη, αλλά -πάλι ως τέτοιος- δεν μπορεί να κερδίσει τη ζωή· για το ότι η ανθρώπινη ζωή είναι ένα παιχνίδι ειδώλων και σκιών, μια αμφίσημη ταυτότητα, σαν αυτές που αγαπούσε να προβάλλει η τραγωδία και είχε απόλυτη ανάγκη η δημοκρατική –κάθε δημοκρατική- πόλη.

Βιβλιογραφία

- Barker, E. (2004). The fall-out from dissent: Hero and Audience in Sophocles' *Ajax*. *Greece and Rome* 51 (1), 1-20.
- Burian, P. (2012). Polyphonic *Ajax*. In K. Ormand (Ed.). *A Companion to Sophocles* (pp. 69-83). UK: Willey Blackwell.

- Doerries, B. (2015, Oktober 11). How the Secrets of the Ancient Greeks Can Heal Our Wounded Warriors. PTSD is from B.C. *Observer*. Retrieved November 01, 2021, from: (<http://observer.com/2015/11/ptsd-is-from-b-c/>).
- Doerries, B. (2016). *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*. New York: Vintage Book Edition.
- Farmer, B. (2017). Army turns to Greek tragedy to help troops open up about PTS. *The Telegraph*, 13.5.2017. Retrieved November 01, 2021, from <https://www.telegraph.co.uk/news/2017/05/13/army-turns-greek-tragedy-help-troops-open-ptsd/>:
- Garvie, A. F. (Ed.). (2010). *Σοφοκλέους, Αίας* (Ν. Τζένου, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Hesk, J. (2003). *Sophocles: Ajax*. London: Duckworth.
- Knox, B.M.W. (1979). *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Meier, Chr. (1997). *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας* (Φλ. Μανακίδου, Μτφρ.). Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Πατσαλίδης, Σ. (1997). *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα*. Αθήνα: τυπωθήτω-Γ. Δαρδάνος.
- Stanford, W.B. (Ed.). (1963). *Sophocles Ajax*. London: Bristol Classical Press.
- Segal, Ch. (1981). *Tragedy and Civilization. An interpretation of Sophocles*, Cambridge: Harvard University Press.
- Σοφοκλής (2012). *Αίας* (Δ. Ν. Μαρωνίτης, Μτφρ-Επιλεγ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Taplin, O. (1988). *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση* (Β. Ασημομύτης, Μτφρ. – Επιμ.). Αθήνα: Παπαδήμας.
- theaterofwar (2021). Retrieved November 01, 2021, from <http://theaterofwar.com/projects/theater-of-war/overview>
- Theater of War (2018). *The Drum Major Instinct*, Αθήνα: Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος [Φυλλάδιο/πρόγραμμα].
- Worman, N. (2012). Oedipus, Odysseus and the Failure of Rhetoric. In A. Markantonatos (Ed.). *Brill's Companion to Sophocles* (pp. 325-347). Leiden: Brill.

Ο Milo Rau και η Τριλογία των Αρχαίων Μύθων: Ανταγωνισμός, Αγώνας και Αγωνία

Πηνελόπη Χατζηδημητρίου

Δρ. Θεατρολογίας ΑΠΘ, Μέλος Σ.Ε.Π. Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
penelope_chatzidimitriou@yahoo.gr

“Το θέατρο πρέπει να λαμβάνει χώρα εκεί που είναι το δράμα”, λέει ο Milo Rau, και στήνει την Τριλογία των Αρχαίων Μύθων ακριβώς εκεί: *Ο Ορέστης στη Μοσούλη* (βασισμένος στην *Ορέστεια*, 2019), *Το Νέο Ευαγγέλιο* (βασισμένο στο *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*, 2019) και *Η Αντιγόνη στον Αμαζόνιο* (2021, ένα πρότζεκτ βασισμένο στην σοφόκλεια *Αντιγόνη*, υπό αργή εξέλιξη λόγω της πανδημίας), συστήνουν μια τριλογία που κατά τα 2/3 της φέρνει την αρχαία ελληνική τραγωδία σε σημερινές εμπόλεμες ζώνες, όπως είναι η Μοσούλη¹, και σε τοπία κατεστραμμένα από την ανθρώπινη παρέμβαση και τη νεοφιλελεύθερη πολιτική, όπως είναι η λεκάνη του Αμαζονίου. Στην περίπτωση της παράστασης *Το Νέο Ευαγγέλιο* (2019), που αποτελεί το δεύτερο μέρος της Τριλογίας και με το οποίο δεν θα ασχοληθούμε αναλυτικά καθώς δεν συνδέεται με το θέμα του συνεδρίου που επικεντρώνεται στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, ο Milo Rau μεταφέρει τα Πάθη στην ιταλική Ματέρα, πόλη του φτωχού ιταλικού Νότου, εκεί που το 1964 ο Παζολίνι έκανε τα γυρίσματα της ταινίας του *Το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*. Για Χριστό του 21ου αιώνα ξεχωρίζει έναν Αφρικανό οικονομικό μετανάστη και ακτιβιστή από το Καμερούν (Yvan Sagnet), έναν από τους χιλιάδες που καταφεύγουν και εργάζονται εκεί σήμερα. Συνοψίζοντας τα παραπάνω, για τον Milo Rau, όλη η γη είναι μια απέραντη πολιτική επικράτεια, γεμάτη πληγείσες ζώνες και ζώνες (πολεμικών) επιχειρήσεων, ένα πεδίο συγκρούσεων και αυτό διαπνέει και καθορίζει και την Τριλογία των Αρχαίων Μύθων.

Αφήνοντας πίσω του το θέατρο της αναπαράστασης και της ψευδαίσθησης, ο Milo Rau αποποιείται την όποια πίστη στο “γράμμα” της κλασικής τραγωδίας (όπως άλλωστε ορίζει στο 4ο σημείο του μανιφέστου του (Rau, 2018)² και αποδεσμεύεται από την “άποψη της ρασιοναλιστικής πολιτικής ανάλυσης (και του διαφωτισμού γενικά)” που απορρίπτει την τραγωδία “με την αιτιολογία ότι παρουσιάζει την δυστυχία ως αναπόφευκτη” (Lehmann, 2013: 93, μετάφραση δική μου). Όπως ο Hans-Thies Lehmann, αναζητάει τον παροντικό “χώρο” της τραγωδίας και της “τραγικής σύγκρουσης” και τον βρίσκει στο “πεδίο εκείνης της κοινωνικοπολιτικής σύγκρουσης που γίνεται ιδιαίτερα έντονη στον σημερινό πολυπολιτισμικό κόσμο” (Lehmann, 2013: 97, μετάφραση δική μου). “Η τέχνη πρέπει να τοποθετηθεί σ’ αυτή την άλλη πλευρά της μη-καλλιτεχνικής πραγματικότητας όπου φαινομενικά δεν υπάρχει χώρος για τέχνη”, γράφει ο Lehmann (2013: 99, μετάφραση δική μου) και εκεί πηγαίνει ο Milo Rau για να μετατρέψει αυτές τις εδαφικές ζώνες σύγκρουσης και ανταγωνισμού σε ζώνες δημόσιων αγώνων.

Στα αισθητικά του υβρίδια (ένας συνδυασμός performance in situ, ντοκιμαντέρ και δημόσιων συζητήσεων με απλούς πολίτες, μάρτυρες, καλλιτέχνες, θεωρητικούς και ακτιβιστές), είτε αυτά βασίζονται σε αρχαίες ελληνικές τραγωδίες είτε όχι, ο αγωνισμός αντικαθιστά τον ανταγωνισμό. Σε αυτό το σημείο, η θεωρητική σκέψη της γνωστής Βελγίδας πολιτικής

¹ Υπενθυμίζω εν τάχει ότι η ιρακινή πόλη καταλήφθηκε από τις ισλαμικές δυνάμεις του ISIS το 2014. Οι Τζιχαντιστές την ανακήρυξαν πρωτεύουσα του Ισλαμικού Κράτους, αλλά το 2017 ανακαταλήφθηκε από το Ιράκ με την βοήθεια του Αμερικανικού στρατού.

² Γράφει επί λέξει ο Milo Rau: “Η ακριβής διασκευή των κλασικών απαγορεύεται. Εάν χρησιμοποιείται κάποια πρωτογενής πηγή — είτε αυτή είναι ένα βιβλίο, μια ταινία ή ένα θεατρικό έργο — χρησιμοποιείται μόνο σε μορφή ενός αρχικού ‘μπούσουλα’ της όλης προσπάθειας και μπορεί να αντιπροσωπεύει μέχρι το 20% της τελικής διάρκειας της παράστασης” (στον Πατσαλίδης 2018). Για το πρωτότυπο, βλ. Rau, 2018: 128-129.

φιλοσόφου Chantal Mouffe επί του πολιτικού (όπως είναι και ο τίτλος του βιβλίου της *On the Political* (2005), που κυκλοφόρησε στα ελληνικά το 2010) αλλά και οι σκέψεις της για την σχέση τέχνης και πολιτικής στο άρθρο της “Artistic Activism and Agonistic Spaces” (“Καλλιτεχνικός Ακτιβισμός και Αγωνιστικοί Χώροι”, 2007) μας βοηθούν να υπεισέλθουμε στο ζήτημα του αγωνισμού αντί του ανταγωνισμού στο θέατρο του Milo Rau και συγκεκριμένα στην Τριλογία των Αρχαίων Μύθων. Καθώς στο επίκεντρο του συνεδρίου είναι το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η (δια)χωροχρονικότητα των αξιών του, θα επικεντρωθούμε, όπως προείπαμε, στην μόνη μέχρι στιγμής ολοκληρωμένη παράσταση της Τριλογίας, που βασίζεται στην αρχαία ελληνική τραγωδία, τον *Ορέστη στη Μοσούλη* (2019)³.

Κατά την Mouffe, και την χρησιμοποιώ ως το σημείο εκείνο που ο συλλογισμός της μας βοηθάει να αναλύσουμε το θέμα μας, ο ανταγωνισμός στις ανθρώπινες κοινωνίες είναι “ανεκρίζωτος” και κατ’ επέκταση η σύγχρονη, νεοφιλελεύθερη δημοκρατία — μεταδημοκρατία την ονομάζει — κινδυνεύει σοβαρά όταν απομακρύνεται “από τη συγκρουσιακή διάσταση της πολιτικής” για να προσηλωθεί στην “συναίνεση” (Κατσαμπέκης, 2011: 61). Για την Mouffe, η ανάδυση της ακροδεξιάς, ο λαϊκισμός, η ξενοφοβία, ο ρατσισμός, η τυφλή βία και η τρομοκρατία είναι κάποιες από τις παρενέργειες μιας κοινωνίας που προτιμάει τους συμβιβασμούς και τις μέσες λύσεις, δημιουργώντας “ένα σύστημα παραγωγής συναινέσεων” (Κατσαμπέκης, 2011: 62-63). “[H] Δημοκρατία”, όμως, γράφει η Mouffe, “νομιμοποιεί τον πολιτικό ανταγωνισμό και ποτέ δεν υπόσχεται την επίλυσή του”, μιας και η τελική του επίλυση συνεπάγεται και την έξοδο από το πολιτικό, την *αυτοδιάψευση της Δημοκρατίας*” (Κατσαμπέκης, 2011: 62, έμφαση δική μου). Η δημοκρατία πρέπει να νομιμοποιεί τον πολιτικό ανταγωνισμό για να τον μετουσιώσει σε “αγωνισμό”, σε “αγωνιστικό πλουραλισμό” (Κατσαμπέκης, 2011: 61-62). Ο Κατσαμπέκης επεξηγεί το σημείο αυτό:

Ο αγωνισμός αποτελεί μια σχέση όχι μεταξύ εχθρών, αλλά αντιπάλων (adversaries), όπου οι αντίπαλοι ορίζονται κατά παράδοξο τρόπο ως ‘φίλοι-εχθροί’, ως πρόσωπα δηλαδή που είναι φίλοι γιατί μοιράζονται ένα κοινό συμβολικό πεδίο, αλλά και εχθροί επίσης, επειδή θέλουν να οργανώσουν με διαφορετικό τρόπο το πεδίο αυτό (2011: 63).

Η Mouffe δεν διστάζει να αντισταθεί στο ρεύμα της σύγχρονης νεοφιλελεύθερης μεταδημοκρατίας και αναγνωρίζει “τον ρόλο των παθών στην πολιτική ζωή” (Κατσαμπέκης, 2011: 65), με τα πάθη να είναι “η κινητήρια δύναμη στο πολιτικό πεδίο” (Mouffe, στον Κατσαμπέκη, 2011: 65). Ως πάθη ορίζονται “[οι] συναισθηματικές δυνάμεις που βρίσκονται στη ρίζα των συλλογικών μορφών ταύτισης” (Mouffe, στον Κατσαμπέκη, 2011: 65), “από τη μικρότερη πιθανή, όπως αυτή που συνιστά μία παρέα ή μια μικρή κοινότητα, ως τη μεγαλύτερη [...], το έθνος” (Κατσαμπέκης, 2011: 65). Τα συλλογικά πάθη και τα συναισθήματα αναζητούν εκτόνωση και διεξόδους, όχι οργιές και βίαιες αλλά στο πλαίσιο του “πλουραλιστικού αγωνισμού”. Το θέατρο του Milo Rau πιστεύω ότι δημιουργεί τις συνθήκες ενός “πλουραλιστικού αγωνισμού”, όπως τον ορίζει η Mouffe, όπου οι συμμετέχοντες συνευρίσκονται όχι ως εχθροί αλλά ως “φίλοι-εχθροί” (όπως ορίσαμε τους όρους πιο πάνω) για να εξωτερικεύσουν τα ατομικά και εντέλει τα συλλογικά τους πάθη.

Ο *αγών*, το δομικό στοιχείο τόσο της Αττικής τραγωδίας όσο και της Αθηναϊκής δημοκρατίας, διακρίνει το πολιτικό θέατρο του Rau. Στο θέατρό του, ο αγών ως αγώνας λόγων και παθών γίνεται αγωνισμός (και όχι ανταγωνισμός). Λαμβάνει χώρα μεταξύ ηθοποιών και μη-ηθοποιών,

³. Το καταληκτικό μέρος της Τριλογίας των Αρχαίων Μύθων, η *Αντιγόνη στον Αμαζόνιο*, σχεδιάζόταν να παρουσιαστεί το Νοέμβριο του 2020. Όπως προανέφερα, η σημερινή πανδημία έχει αναβάλει τα σχέδια. Θα σημειώσουμε μόνο ότι αυτό το υβριδικό πρότζεκτ υπόσχεται μια νέα ανάγνωση του αγώνα του Κρέοντα με την Αντιγόνη ως σύγκρουσης “της νεοφιλελεύθερης παγκόσμιας τάξης” με την “ολιστική κοσμολογία των ιθαγενών της Βραζιλίας, που καλλιεργεί μια προοδευτική προσέγγιση της φύσης στην εποχή της επικείμενης κλιματικής κατάρρευσης” (“Antigone in the Amazon” 2018, μετάφραση δική μου). Μένει να δούμε στο μέλλον αν και πώς αυτός ο ανταγωνισμός στην *Αντιγόνη στον Αμαζόνιο* θα μετουσιωθεί σε πλουραλιστικό αγωνισμό, όπως τον ορίζει η Mouffe. Θα μπορούσαμε ακόμη να εικάσουμε ότι μεταφέροντας την *Αντιγόνη* στο τοπίο του Αμαζονίου, το αγωνιστικό θέατρο του Milo Rau θα αποκαλύψει όχι μόνο την σύγκρουση μεταξύ ανθρώπων αλλά την σύγκρουση του πολιτισμού των ανθρώπων με την φύση. Στο σκηνοθετικό του πλάνο, ο Rau τοποθετεί τον σύγχρονο άνθρωπο σε ένα υπό απειλή, μεταουμανιστικό τοπίο όπου μεγάλος χαμένος δεν είναι μόνο αυτός αλλά και η φύση.

κοινών ανθρώπων σαν τους μετανάστες της Ματέρα, τους ιθαγενείς του Αμαζονίου, τους πληγέντες κατοίκους της Μοσούλης. Πρόκειται για μια “περφόρμανς της εαυτότητας” (Climenhaga, 2021: 14, μετάφραση δική μου) και όχι για ένα θέατρο αναπαράστασης χαρακτήρων. Ακόμα πιο σημαντικό, πρόκειται για μια περφόρμανς της εαυτότητας που πολλές φορές διακυβεύει την φυσική της ακεραιότητα συμμετέχοντας στους αγώνες, καθώς από το παρασκήνιο της σύγχρονης μετα-αποικιοκρατικής πραγματικότητας και των βίαιων γεωπολιτικών επιχειρήσεων βγαίνει στο φως της διεθνούς θεατρικής σκηνής αλλά και της διεθνούς κοινωνικής και πολιτικής σκηνής (Climenhaga, 2021: 14).

Η Lily Climenhaga ορθά επισημαίνει ότι ο Milo Rau συλλέγει προσωπικές μαρτυρίες και αφηγήσεις που δεν είναι ηρωικές αλλά τραυματικές. Διερευνούν το ατομικό και συλλογικό τραύμα μέσα από “μια κακοφωνία ατομικών φωνών που συνθέτουν μια συμφωνία” (Climenhaga 2021: 133, μετάφραση δική μου). Συντίθεται έτσι μια αντι-ιστορία της μετα-αποικιοκρατικής Ευρώπης και του κόσμου καθώς η “ηρωική αφήγηση” αντικαθίσταται από την “τραυματική” αφήγηση, στην προσπάθειά της να μετατρέψει την απουσία των αφανών σε παρουσία (Climenhaga, 2021: 133, μετάφραση δική μου). Πρόκειται για το αποκαλούμενο “αυτοεθνογραφικό” θέατρο του Milo Rau, όπου η προσωπική τραυματική αφήγηση της κάθε εαυτότητας αποκαλύπτει πτυχές του πολιτισμικού τραύματος γιατί, για τον Ελβετό σκηνοθέτη, λίγο πιο προσεκτικά να κοιτάξει κανείς και θα δει ότι ο κόσμος αντανακλάται στον καθένα μας (Rau, στην Climenhaga, 2021: 136, μετάφραση δική μου).

Ο *Ορέστης στη Μοσούλη* δεν έχει ήρωες· στην θέση τους είναι οι “μικροί” άνθρωποι και οι αφηγήσεις του τραύματός τους μπλεγμένες με αποσπάσματα από την κλασική τριλογία. Εξίσου αντι-ηρωικοί είναι οι Ευρωπαίοι Αγαμέμνων, Κλυταιμνήστρα, Αίγισθος και Ορέστης. Μια ευρωπαϊκή οικογένεια που ζει το αιματοβαμμένο οικογενειακό της δράμα, το δράμα της μεγαλομανίας, της απιστίας και της εγκατάλειψης, με τα μέλη της να αλληλοσκοτώνονται επί σκηνής και όχι εκτός σκηνής όπως στην κλασική τραγωδία. Ο Milo Rau συνδέει το αρχαίο τότε με το τώρα, την αρχαία ελληνική τραγωδία με το ευρωπαϊκό αστικό δράμα που αιώνες τώρα αποδομούν την δυτική οικογένεια. Κριτές και επικριτές αυτής της οικογένειας είναι οι μη Δυτικοί μια και η Ιφιγένεια, η Αθηνά, οι Ερινύες, ο Χορός των Αθηναίων δικαστών παίζονται από Ιρακινούς ηθοποιούς. Γιατί στην μετα-αποικιοκρατική εποχή, μοιάζει να λέει ο σκηνοθέτης, το δράμα της δυτικής οικογένειας παίζεται στις πλάτες των αδυνάτων και συγκεκριμένα του αναπτυσσόμενου κόσμου. Αν κάποτε ήταν η Τροία, μοιάζει να λέει ο Ράου κλείνοντας το μάτι στις *Τρωάδες* του Ευριπίδη, τώρα είναι η Μοσούλη. Είναι φανερό η κριτική του κατά της Δύσης, στην μετα-αποικιοκρατική πραγματικότητα του 21ου αιώνα.

Αντλώντας ελεύθερα από την *Ορέστεια* του Αισχύλου, ο Milo Rau διερευνά επίσης τα θέματα της εκδίκησης, της δικαιοσύνης και της συγχώρεσης/συμφιλίωσης. Στον δημόσιο χώρο της πόλης της Μοσούλης, Ευρωπαίοι και Ιρακινοί ηθοποιοί συνεργάζονται με τους ντόπιους μάρτυρες και τα θύματα ενός αιματηρού πολέμου. Καλούνται να μείνουν στην ζώνη του ανταγωνισμού για να την κάνουν ζώνη αγωνισμού — ζώνη αγώνων λόγου και αγωνίας, ζώνη έκφρασης παθών και συναισθημάτων. Παρόμοια, ο αγωνισμός τους μεταφέρεται σε ευρωπαϊκό έδαφος, στον δημόσιο χώρο του Εθνικού Θεάτρου της Γάνδης (NTGent) όπου η παράσταση ανέβηκε το 2019-2020 (βλ. “*Orestes in Mosul - Milo Rau/NTGent*”, 2019). “[Ο]ι δημόσιοι χώροι”, σύμφωνα με την Mouffe, “είναι πάντα πληθυντικοί και η αγωνιστική αντιπαράθεση λαμβάνει χώρα σε μια πολλαπλότητα συλλογιστικών επιφανειών” (2007, μετάφραση δική μου). Είτε πρόκειται για την ρημαγμένη πόλη της Μοσούλης στο Ιράκ είτε για το Εθνικό Θέατρο της Γάνδης στο Βέλγιο, έχουμε “πεδί[α] μάχης” και “αγωνιστικής αντιπαράθεσης”, “όπου διαφορετικά ηγεμονικά πρότζεκτς συγκρούονται, χωρίς καμιά προοπτική τελικής συμφιλίωσης” (Mouffe, 2007, μετάφραση και έμφαση δική μου). Πώς ακούγονται τα λόγια της αρχαίας τραγωδίας στους Ιρακινούς γηγενείς; Πώς βιώνουν την παρουσίαση τους στη Μέση Ανατολή οι Ευρωπαίοι; Αυτό το πνεύμα συγχώρεσης, που προωθεί η *Ορέστεια* ως βάση της δημοκρατίας και του εκδημοκρατισμού, πώς ηχεί σε όλους τους εν μέσω ερειπίων, χαλασμάτων και νεκρών, διερωτάται μια ανώνυμη κριτικός της παράστασης, χωρίς απάντηση (“*Orestes in Mosul, Oedipus in Ghent*”, 2019). Αντίστοιχα, η Climenhaga αναλύει τον προβληματικό ρόλο της εξιλέωσης και της συγχώρεσης στο συνολικό έργο του Rau, τονίζοντας

ότι για τον Rau η εξιλέωση δεν ανήκει στην συγκεκριμένη “ιστορική στιγμή” γιατί το παρελθόν δεν αλλάζει ούτε αναστρέφεται αλλά ανήκει στο μέλλον των θεατών και της πιθανής τους απόφασης να αλλάξουν κάτι (2021: 90-91, μετάφραση δική μου). Ο Milo Rau δεν στοχεύει στην συγχώρεση και στην συμφιλίωση αλλά εμμένει στην διαφωνία (*dissensus*) της ιστορικής στιγμής. Για την Mouffe, η “κριτική τέχνη”, εκείνη, δηλαδή, η πολιτική τέχνη που συμπνέει με τον “αγωνισμό”, είναι μια τέχνη που οραματίζεται μια άλλη σχέση με το κοινό, “υποθάλλει την διαφωνία [*dissensus*]” και “συνίσταται σε μια πλειάδα καλλιτεχνικών πρακτικών που στόχο έχουν να δώσουν φωνή σε όλους όσους την έχουν στερηθεί στο πλαίσιο της υπάρχουσας ηγεμονίας” (2007, μετάφραση δική μου).

Ο Milo Rau δεν κρύβει ότι ο στόχος του είναι να αλλάξει τον κόσμο. “Ο στόχος του θεάτρου δεν είναι πια η απεικόνιση του κόσμου. Είναι η αλλαγή του”, διακηρύσσει στο πρώτο σημείο του μανιφέστου του, και συνεχίζει: “Ο στόχος [του θεάτρου] δεν είναι να καταδείξει το πραγματικό, αλλά να κάνει την ίδια την αναπαράσταση πραγματική” (στον Πατσαλίδης, 2018: βλ. ακόμη το πρωτότυπο στο Rau, 2018: 128-129). Ανάλογα γράφει αλλού: “[...] η ενναλλακτική στον καπιταλιστικό ρεαλισμό δεν είναι ο μη ρεαλισμός ή η ακόμα περισσότερη κριτική. Όχι, πρέπει να είναι ένας καλύτερος ρεαλισμός” (Rau, 2014: 80). Για τον Σάββα Πατσαλίδη, όμως, “ο χρόνος θα δείξει” αν το όραμα του Rau για “ένα ‘αστικό θέατρο του μέλλοντος’, πολιτικό, κινητικό και δημιουργικό” δεν θα έχει την άδοξη μοίρα των μανιφέστων του 20ού αιώνα, μια και “*Το Σύστημα είναι η πρωτοπορία, αφού τη συντηρεί,*” την πυροδοτεί και την χρηματοδοτεί (Πατσαλίδης, 2018). Εντούτοις, για την Mouffe, όπως γράφει στο άρθρο της “*Artistic Activism and Agonistic Spaces*”, το ότι “οι καλλιτέχνες σήμερα δεν μπορούν να υποκριθούν πια ότι αποτελούν μια πρωτοπορία που προσφέρει μια ριζοσπαστική κριτική [...] δεν είναι λόγος να ισχυριστούμε ότι ο πολιτικός τους λόγος έχει τελειώσει” (2007, μετάφραση δική μου). Οι σημερινοί καλλιτέχνες μπορούν να ανατρέψουν “την κυρίαρχη ηγεμονία [...] συνεισφέροντας στην δόμηση νέων υποκειμενικοτήτων” (Mouffe, 2007, μετάφραση δική μου). “Στην πραγματικότητα”, γράφει η Mouffe, “πάντα αυτός ήταν ο ρόλος τους”:

Από τη στιγμή που θα εγκαταλείψουμε αυτή την ψευδαίσθηση, όπως και την επαναστατική αντίληψη της πολιτικής που την συνοδεύει, μπορούμε να δούμε ότι οι κριτικές καλλιτεχνικές πράξεις αποτελούν μια σημαντική διάσταση της δημοκρατικής πολιτικής. [...] Θα ήταν ένα σοβαρό ατόπημα αν πιστεύαμε ότι ο καλλιτεχνικός ακτιβισμός από μόνος του θα μπορούσε να φέρει το τέλος της νεοφιλελεύθερης ηγεμονίας” (Mouffe 2007, μετάφραση δική μου).

Αν και θα συμφωνήσω με την Mouffe γενικά, μια επανεξέταση του καλλιτεχνικού ακτιβισμού του Milo Rau στο πλαίσιο του “πλουραλιστικού αγωνισμού” και του *dissensus*, όπως τα είδαμε στην Τριλογία των Αρχαίων Μύθων και ειδικότερα στον *Ορέστη στη Μοσούλη*, παραδόξως μοιάζει να σκοντάφτει στο πρόσωπο του ίδιου του σκηνοθέτη και της κυρίαρχης παρουσίας του στα αισθητικά του υβρίδια. Ο ίδιος περιγράφει με ενθουσιασμό την μακρά περίοδο της προετοιμασίας κάθε καλλιτεχνικού ακτιβιστικού εγχειρήματος: “*Νομίζω ότι το πιο σημαντικό είναι η πραγματικότητα της αλληλεγγύης*”, όταν το καλλιτεχνικό πρότζεκτ γίνεται κάτι περισσότερο, γίνεται “*μια σχέση αγάπης*”, “*ένας κοινός αγώνας*” (Rau, 2018: 149, μετάφραση δική μου). Εντούτοις, ο Rau μοιάζει να υπερσκιάζει τους συνεργάτες του ως “*το αγαπημένο παιδί των μίντια*” (Climenhaga, 2021: 249, μετάφραση δική μου) είναι πάντα “*ορατός*” στις πολιτικές δράσεις του IIPM⁴, σε σημείο τέτοιο που “*γίνεται αναπόσπαστος από το ίδιο το πρότζεκτ και το ευρύτερο πολιτικό του μήνυμα*” (Climenhaga, 2021: 249, μετάφραση δική μου). Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης στην Δύση τον έχουν εξυψώσει σε ήρωα που ενσαρκώνει τον μύθο του καλλιτέχνη-ιδιοφυΐα προκαλεί και σκανδαλίζει ενώ παράλληλα τρέφει την κουλτούρα του θεάματος ως *celebrity*. Πρόκειται, όμως, για μια διασημότητα βολική και ανώδυνη γιατί ως λευκός μεσοαστός εκπροσωπεί την πλειοψηφία των θεατών και των

⁴. Πρόκειται για το Διεθνές Ινστιτούτο Πολιτικής Δολοφονίας (International Institute of Political Murder), που ίδρυσε ο σκηνοθέτης το 2007, με έδρα την Ελβετία και την Γερμανία (βλ. “About IIPM”, 2018). Σκοπός του IIPM είναι η προβολή και η προώθηση των παραστάσεων, των ταινιών και των λοιπών καλλιτεχνικών ακτιβιστικών δράσεων του Rau.

τηλεθεατών του, όπως και των δημοσιογράφων που καλύπτουν την δράση του (Climenhaga, 2021: 240). Όπως σημειώνει η Climenhaga:

Όταν επικεντρωνόμαστε στον θεατρικό καλλιτέχνη, παραβλέπουμε το έργο που κάνουν οι ακτιβιστές επί τόπου, οι υπόλοιποι καλλιτέχνες και οι συνεργάτες [όπως οι Μ.Κ.Ο. και τα Ηνωμένα Έθνη] [...]. Η περιορισμένη εστίαση σε έναν και μόνο εξαιρετικό σκηνοθέτη υποβιβάζει τις προϋπάρχουσες προσπάθειες ή, ακόμα χειρότερα, τις χαρακτηρίζει κατώτερες [αυτού] (Climenhaga, 2021: 250, μετάφραση δική μου).

Εντέλει, φαίνεται ότι επιστρέφουμε στην απόφαση του Πατσαλίδη ότι “*Το Σύστημα είναι η πρωτοπορία, αφού τη συντηρεί*” (2018). Με την αυτοπροβολή του και την συνεχή ανατροφοδότηση του ίδιου ως μύθου, ο Milo Rau, καλλιτεχνικός διευθυντής από το 2018 του Εθνικού Θεάτρου της Γάνδης (NTGent), μοιάζει να θέλει να λειτουργεί εντός του Συστήματος όσο κι αν το επικρίνει με τον καλλιτεχνικό του ακτιβισμό⁵.

Εν κατακλείδι, όπως είδαμε επικεντρώνοντας την προσοχή μας στον *Ορέστη στη Μοσούλη* ως το μόνο ολοκληρωμένο μέρος της Τριλογίας των Αρχαίων Μύθων που αντλεί από την αρχαία ελληνική τραγωδία, ο Milo Rau, με τα αισθητικά του υβρίδια, απομακρύνεται από το θέατρο της αναπαράστασης· όπως ο Lehmann, “αναζητά μια εμπειρία τραγικής υπέρβασης κυρίως στον φαινομενικά περιθωριακό, διάσπαρτο, δημιουργικό αλλά και προβληματικό χώρο της περφόρμανς, της ‘ζωντανής τέχνης’ και των μεταδραματικών θεατρικών πρακτικών” (Lehmann, 2013: 97, μετάφραση δική μου), σε “εκείνες τις πρακτικές που ως ένα βαθμό θολώνουν την διάκριση ανάμεσα στις σφαίρες του αισθητικού και του πραγματικού, ανάμεσα στην ανεύθυνη καλλιτεχνική απόλαυση [...] και την σφαίρα της ηθικής και πολιτικής σκέψης και ευθύνης” (Lehmann, 2013: 99, μετάφραση δική μου). Ο αγώνας και αγωνισμός, η αγωνία και τα πάθη, όπως τα ορίζει η Mouffe, διέπουν τον *Ορέστη στη Μοσούλη* και καθιστούν τον Milo Rau έναν καλλιτέχνη που μπορούμε να εντάξουμε σε αυτό που η Mouffe ονομάζει “κριτική τέχνη”, σε εκείνο, δηλαδή, το είδος της πολιτικής τέχνης που, στο πλαίσιο του πλουραλιστικού αγωνισμού, καλλιεργεί την “διαφωνία” (*dissensus*) ως δομικό στοιχείο της δημοκρατίας και ως αναγκαία πρακτική στην σύγχρονη μεταδημοκρατία και την τέχνη.

Βιβλιογραφία

- Cipriano, G. (2019). *Gianni Cipriano Photography/Archive*. Retrieved from: <https://www.giannicipriano.com/>
- Climenhaga, L. M. (2021). *(Re)Creation Processes: Milo Rau and the International Institute of Political Murder* (Doctoral dissertation, Edmonto-Canada: University of Alberta). Retrieved from: <https://era.library.ualberta.ca/items/e84b7cd5-b72c-491b-9777-a1fac3a405b7>
- IPPM. (2018). *About IPPM*. Retrieved from: <http://international-institute.de/en/about-iipm-2/>
- (2018). *Antigone in the Amazon*. Retrieved from: <http://international-institute.de/en/antigone-in-the-amazon-wt/#more-6570>
- (2018). *The Revolt of Dignity & The New Gospel*. Retrieved from: <http://international-institute.de/en/the-new-gospel/>
- Κατσαμπέκης, Γ. (2011). Το Αγωνιστικό Μοντέλο της Σαντάλ Μουφ. *Ένεκεν* 19, 59-67.
- Lehmann, H.-T. (2013). A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic. In K. Jürs-Munby & J. Carroll, et. al. (Eds.). *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance* (pp. 87-109). London: Bloomsbury.
- Lehmann, H.-T. (2016). *Tragedy and Dramatic Theatre* (E. Burton, Trans.). London: Routledge.

⁵. Ο ίδιος μάλλον θα αντέκρουε έναν τέτοιο ισχυρισμό, τονίζοντας ότι “Το маниφέστο [του] έχει περισσότερο να κάνει με την αλλαγή του θεσμού [του Εθνικού Θεάτρου της Γάνδης] και όχι των τεχνών”. Επεξηγεί: “Το маниφέστο δεν έχει να κάνει με την αισθητική αλλά με τις δομές” και “την εικόνα ενός αστικού θεάτρου”, και αυτή η αλλαγή είναι μια δύσκολη διαδικασία για όλους (Rau, 2018: 135, μετάφραση δική μου).

- Mouffe, C. (2005). *On the Political*. London: Routledge.
- Mouffe, C. (2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art and Research*, 1 (2). Retrieved from: <http://www.studio55.org.uk/anr/v1n2/mouffe.html>
- NTGent. (2019). *Orestes in Mosul-Milo Rau/NTGent*. Retrieved from: Retrieved from: <https://www.ntgent.be/nl/producties/orestes-in-mosul>
- Orestes in Mosul, Oedipus in Ghent*. (2019, April 21). *Lost Dramaturgin International*. Retrieved from: <https://lostdramaturgininternational.wordpress.com/2019/04/21/orestes-in-mosul-oedipus-in-ghent/>
- Πατσαλίδης, Σ. (2018, Ιούλιος 5). Ένα Μανιφέστο για το Θέατρο του Μέλλοντος. *Lavart*. Retrieved from: <https://www.lavart.gr/ena-manifesto-gia-to-theatro-tou-mellontos/>
- Rau, M. (2014). Epilogue. What is to Be Done?. *TDR: The Drama Review*, 59 (1), 74-81.
- Rau, M. (2018). *Lam Gods-Gouden Boek, The Ghent Altarpiece-Golden Book II*. Germany: NTGent & International Institute of Political Murder.
- Stanford, E. (2020, September 10). *A Director Turns an Immigrant into a Modern Day Jesus*. *The New York Times*. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/2020/09/10/movies/milo-rau-the-new-gospel.html>



Φωτογραφία 1. Στο *Νέο Ευαγγέλιο*, οι μαθητές του μαύρου Χριστού είναι πρόσφυγες και οικονομικοί μετανάστες, που διασχίζουν τα νερά της Μεσογείου για να φτάσουν στην Ευρώπη. (©2019 Fruitmarket/Langfilm. Video still by Thomas Eirich Schneider).



Φωτογραφία 2. Στα ερείπια της κατεστραμμένης Μοσούλης στο Ιράκ στήνεται η παράσταση *Ορέστης στη Μοσούλη*. Εκεί ο Milo Rau επιχειρεί να μετατρέψει τον τυπικό στην αρχαιοελληνική τραγωδία αγώνα σε αγωνισμό. (© 2019 NTGent/Stefan Bläske).



Φωτογραφία 3. Ο Οίκος των Ατρείδων ζει το αστικό δράμα του με φόντο την βίαιη μετα-αποικιοκρατική πραγματικότητα στην Μέση Ανατολή. (© 2019 NTGent/Fred Debrock).



Φωτογραφία 4. Ο Gianni Cipriano φωτογραφίζει τον Milo Rau για την αμερικανική εφημερίδα *The New York Times* (βλ. Stanford 2020 και το φωτογραφικό αφιέρωμα του Cipriano στον Milo Rau κατά τα γυρίσματα *Του Νέου Ευαγγελίου* (2019)). (© 2019 Gianni Cipriano).

ΕΝΟΤΗΤΑ 7- Ο θεσμός των Φεστιβάλ / The Festivals, Moderator

Σύγχρονες όψεις του τραγικού –
με φόντο μια διαρκώς αναβαλλόμενη Ανάσταση

Δήμητρα Κονδυλάκη

Διδάκτωρ Συγκριτικής Λογοτεχνίας, Πανεπιστήμιο Σορβόνης
Σύμβουλος Καθηγήτρια, Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Δημιουργικής Γραφής ΕΑΠ (Θ.Ε. Θεατρική γραφή)
Υπεύθυνη Εκδόσεων Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου
dkondylaki@aefestival.gr

*Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς
ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνη τις, οὐτ' εἰ χρηστὸς οὐτ' εἴ τῳ κακός
Σοφοκλέους, Τραχίνιαι*

Κάτι που δεν είναι του τώρα ή του χθες, αλλά ζει από πάντα

Ίσως το πολυτιμότερο δώρο που μας έχει προσφέρει το αρχαίο δράμα, ως ποιητικό είδος, είναι η αποτύπωση της μεταβλητότητας του ανθρώπινου πεπρωμένου, της ευάλωτης θέσης μας μπροστά τους «άγραφους και αλάθητους νόμους των Θεών [που] δεν είναι του τώρα ή του χθες, [αλλά] ζουν από πάντα [και] κανείς δεν ξέρει πότε φάνηκαν», όπως λέει στον Κρέοντα η Αντιγόνη. (Δημητριάδης, 2019). Τίποτα, ίσως, δεν ορίζει περισσότερο την τραγωδία από το μοτίβο του «μηδένα προ του τέλους μακάριζε», αναδιατυπωμένο στα τραγικά έργα σε άπειρες παραλλαγές, όπως στον εισαγωγικό μονόλογο της Διηάνειρας στις *Τραχίνιες*, που ξεκινά ακριβώς έτσι: «Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς / ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν / θάνη τις, οὐτ' εἰ χρηστὸς οὐτ' εἴ τῳ κακός» («Είναι ένας λόγος που έχει φανερωθεί στους ανθρώπους απ' τα παλιά τα χρόνια, / πως δεν μπορείς να ξέρεις για κανέναν, πριν να πεθάνει, / αν ήταν καλή ή κακή η ζωή του») (στ. 1-3).

«Φάνηκαν», «έχει φανερωθεί»: λόγος περί μιας «εμφάνισης». Κάτι που έχει φανεί ή που ετοιμάζεται να φανεί, κάτι που ίσως είναι ήδη εδώ, «αφανές» στη ζωή, καθώς ρέει και χάνεται, και που, χάρη στο θέατρο, θα το «δούμε». Τέχνη του *δεικνύειν* αλλά και του *οράν*, τέχνη του να δείχνεις αλλά και του να βλέπεις – κυριολεκτικά και μεταφορικά, σε μια σύντηξη των εκδοχών της όρασης, καθώς πάνω στη σκηνή βλέπουμε, πράγματι, πράξεις προσώπων «δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας», που ζωντανεύουν μπροστά μας ολόκληρες ιστορίες, αλληλουχίες γεγονότων, λαθών και παθών. Ταυτόχρονα, βλέπουμε εμάς: αντιλαμβανόμαστε κάτι για μας: όχι μόνο σε ατομικό αλλά, κυρίως, σε συλλογικό επίπεδο: κάτι που μας ενώνει, θεατές και ηθοποιούς, ταυτόχρονα παρόντες, επί ίσοις όροις τρωτούς, παρά τα σχέδια που καταστρώνουμε ακατάπαυστα, τη δύναμη και τα μέσα που διαθέτουμε. Κάτι που μας υπερβαίνει αλλά και του οποίου, κατά κάποιον τρόπο, είμαστε μέρος: μια αναπαράσταση που μας καλεί να συμφιλιωθούμε με «τον αιώνιο κύκλο της χαράς και της λύπης [...] την ακατάπαυστη εναλλαγή νύχτας και μέρας, την αέναη κίνηση των ανέμων και των κυμάτων» (Easterling, 1996: 21), να αναστοχαστούμε πάνω στο αίτημα της Ισορροπίας ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό, το σώμα και το πνεύμα, το υπερβατικό και το εγκόσμιο. Ειδικά σε μια

εποχή τόσο παραγμένη όσο η σημερινή, με τόση συμπίεσμένη κοινωνική ενέργεια, με τόση βία και τόση ματαίωση.

Αρχαίες σύγχρονες ηρωίδες και ήρωες

Αυτός είναι ο λόγος που τα αρχαία δράματα, παρότι αλώβητα απ' τον χρόνο, επιστρέφουν διαρκώς μέσα από νέα κείμενα και νέες αφηγήσεις, ανεξάντλητα στη μελέτη και πάντα ανοιχτά στην ερμηνεία. Το παρόν του θεάτρου, σκηνικό και ποιητικό, περνάει αναγκαστικά από το αρχαίο δράμα, λόγω της ίδιας της διαχρονικής πρόθεσής του να φανερώνει την αφανή πλευρά της πραγματικότητας. Γι' αυτό έχει σημασία να ανακινείται το έδαφος των αρχαίων κειμένων και να δοκιμάζεται, ξανά και ξανά, η επανεγγραφή τους στο σήμερα, ειδικά όταν αυτή φιλτράρεται, όχι μόνο από το βλέμμα του σκηνοθέτη (που, ούτως ή άλλως, παράγει μια νέα γραφή, την παράσταση), αλλά και του σύγχρονου συγγραφέα, που χειρίζεται ακριβώς το ίδιο υλικό με τον αρχαίο ποιητή: τις λέξεις¹. Είναι ένα εγχείρημα συναρπαστικό, κατ' αρχάς γιατί μας οδηγεί να ξαναδιαβάσουμε τα πρωτότυπα, επιστρέφοντας ευεργετικά στην πηγή των ορισμών: του έρωτα, του θανάτου, της προαιώνιας σύγκρουσης του αρσενικού με το θηλυκό, του ανθρώπινου και του θείου. Δεύτερον, γιατί μας οδηγεί να δημιουργήσουμε μαζί τους μια σχέση βιωματική και να αποβάλουμε μια μουσειακή θεώρηση, που τα απονεκρώνει σ' ένα δυσπρόσιτο βάθρο· να διευρύνουμε, δηλαδή, τα όρια της ανάγνωσης, αρθρώνοντας τη δική μας, σύγχρονη εμπειρία. Τρίτον, γιατί μας φέρνει αντιμέτωπους με κρίσιμα ερωτήματα: Κατά πόσον μπορεί η σύγχρονη δραματική γραφή να συντονιστεί με την εκρηκτική ενέργεια των αρχαίων μύθων; Τι σχέση έχουν οι αρχαίοι με τους σύγχρονους ήρωες; Πόσο απελευθερωτική μπορεί να είναι, για τον σύγχρονο συγγραφέα, η δυνατότητα ν' αναμετρηθεί με το μόνο υλικό ίχνος του δράματος που απομένει – εκτός απ' το κείμενο, φυσικά–, τον *τόπο* του θεάτρου;

Αναδημιουργώντας τον μύθο

Με αφητηρία το Μικρό Θέατρο της Αρχαίας Επιδαύρου, το Φεστιβάλ τόλμησε φέτος αυτή την «αναμέτρηση», στο πλαίσιο του Κύκλου Contemporary Ancients, καλώντας συγγραφείς με ισχυρό στίγμα στο θέατρο, όπως ο Γιάννης Μαυρισάκης και ο Βαγγέλης Χατζηγιαννίδης, αλλά και στην πεζογραφία, όπως η Αμάντα Μιχαλοπούλου και η Αλεξάνδρα Κ*, να φανταστούν τους ήρωές τους σ' ένα λιτό τοπίο, όπου η πέτρα γίνεται ένα με την ελληνική φύση, τα αστέρια και τη νύχτα.² Να δουν τι δημιουργεί, ως δραματουργική συνθήκη, ο ανοιχτός χώρος στη σύλληψη του μύθου. Πόσο μπορούν να διευρυνθούν οι διαστάσεις ενός χαρακτήρα εντός ενός αρχαίου θεάτρου.

Στην παρούσα εισήγηση επικεντρώνομαι στη δραματουργική σύνθεση και όχι στη σκηνική μετάπλαση των κειμένων που προέκυψαν και που παρακολουθήσαμε στη Μικρή Επίδαυρο το περασμένο καλοκαίρι. Εξάλλου, η σκηνοθετική ματιά φέρει πάντα μια ξεχωριστή θέαση κάθε έργου, που δεν ταυτίζεται μ' αυτό, ούτε το αποκαλύπτει κατ' ανάγκη εξ ολοκλήρου. Έχει μεγάλη σημασία, λοιπόν, να διατυπώνεται καθαρά η δραματουργική ανάλυση με αφητηρία το ίδιο το κείμενο στη λογοτεχνική αυτοτέλειά του, ως θεωρητική προϋπόθεση και νέων μελλοντικών σκηνικών αναγνώσεων.

Τα κείμενα, που γράφτηκαν όλα εν μέσω πανδημίας τον δύσκολο χειμώνα του 2021, εκθέτουν το καθένα με τον δικό του, ιδιαίτερο τρόπο, όψεις του σύγχρονου τραγικού. Όπως και τα έργα

¹ Η βιβλιογραφία για την πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην κλασική και τη σύγχρονη δραματουργία είναι τεράστια –αντίστοιχα, βέβαια, και το ίδιο το ρεπερτόριο, που βρίθει έργων με αφητηρία αρχαίους μύθους–, και μια, έστω ενδεικτική, αναφορά θα υπερβaine τους στόχους αυτού του κειμένου. Το κυριότερο που πρέπει να σημειωθεί εδώ είναι ότι τα έργα στα οποία θα αναφερθούμε δεν προϋπήρχαν, αλλά γράφτηκαν με *ανάθεση* του Φεστιβάλ· έτσι, επιλέχθηκαν και μύθοι που σπάνια έχουν αποτελέσει αντικείμενο θεατρικής μεταγραφής. Η *Φαίδρα* έχει εμπνεύσει πλήθος συγγραφείς από την αρχαιότητα ως σήμερα, από τον Σενέκα και τον Ρακίνα ως την Μαρίνα Τσβετάγεβα και τη Σάρα Κέην, όπως και η *Μήδεια*, από τον Ανούιγ και τον Χάινερ Μύλλερ ως τον Δημήτρη Δημητριάδη (εξαιρώ εντελώς το λυρικό ρεπερτόριο ή τον κινηματογράφο). Δεν ισχύει, όμως, το ίδιο ούτε για τις *Βάκχες*, που ασκούν, κατά παράδοση, μεγάλη γοητεία στους σκηνοθέτες, αλλά όχι στους συγγραφείς, πόσο μάλλον για τις *Τραχίνιες*, για τις οποίες δεν φαίνεται να υφίσταται καμία γνωστή μεταγραφή.

² Όλα τα έργα που θα αναφερθούν παρακάτω κυκλοφόρησαν στα ελληνικά και τα αγγλικά, στη θεατρική σειρά που εγκαίνιασε φέτος το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, σε συνεργασία με τις Εκδόσεις Νεφέλη.

αναφοράς, οι *Βάκχες* και οι *Τραχίνιες*, ο *Ιππόλυτος* και η *Μήδεια*, αφορούν όλα, κατά κάποιον τρόπο, μια οικογενειακή τραγωδία, η οποία οφείλεται στην άρνηση ενός εκ των προσώπων να συντονιστεί με τη ροή των πραγμάτων και τη βούληση του συνόλου – απ’ όπου προκύπτει και η τραγικότητά του στο πρωτότυπο έργο: ο Πενθέας περιφρονεί τη λατρεία του Διονύσου, η Δηάνειρα ζητά να μεταστρέψει την απουσία του Ηρακλή, ο Ιππόλυτος εξοργίζει με την αλαζονική παρθενία του τη θεά Αφροδίτη, η Μήδεια αρνείται να υποταχθεί στην προδοσία του Ιάσωνα και στο πεπρωμένο του φύλου της.

Τα περισσότερα έργα αναφοράς εστιάζουν στη διάψευση του έρωτα και στη μάχη με το ανέφικτο. Όλα, όμως, με εμβληματικότερο τις *Βάκχες*, δείχνουν πώς το αποκλεισμένο, εγκλωβισμένο, φιωμένο σώμα τιμωρεί, καταστρέφοντας κάθε ίχνος πολιτισμού, πώς, αντί να θωρακίζει, δυναμιτίζει την κοινωνική ισορροπία. Αλλά η μανία των Βακχών, ο δηλητηριασμένος χιτώνας της Δηάνειρας, ο πόθος της Φαίδρας για τον Ιππόλυτο και η εκδίκηση της Μήδειας ανήκουν στην περιοχή του Ιερού: στην αρχαία τραγωδία, ο μύθος πλέκει το ορατό με το αόρατο, δείχνει πώς μια εξω-ανθρώπινη βούληση δρα στο επίπεδο του πραγματικού και το διαμορφώνει. Στα νέα κείμενα, ποιος δρα; Πώς συνδέονται οι σύγχρονες μεταπλάσεις των ηρώων με τα πρότυπά τους;

Στη φόρμα και τη δομή τους, όλα τα νέα κείμενα παντρεύουν το ρεαλιστικό με το εξωλογικό στοιχείο: οι μεταμορφώσεις στην *Κρεουργία*, η μαγική κολόνα στο *Σπίτι με τα φίδια*, ο φλόγιος ταύρος στο *Η Φαίδρα καίγεται*, το σφαγμένο, γκαστρωμένο με δίδυμα, κατσικάκι, που στέλνει η Ξένη ως δώρο στον γάμο του άντρα της στο *γάλα, αίμα* επικαλούνται τη δύναμη της μαγείας. Οι ήρωές τους ζητούν επίσης κάτι να ανατρέψουν, κινούνται κι εκείνοι εκτός προδιαγεγραμμένων ορίων, με προορισμό μια Ανάσταση, που περνάει, όπως στην αρχαία και τη χριστιανική παράδοση, από μια Θυσία. Προσκρούουν όμως στο κενό· στην άθραυστη και θαμπή επιφάνεια του σήμερα.

Ένα νέο Λάθος έχει πάρει τη θέση του παλιού

Η σπαρακτική θηλυκή φιγούρα αλόγου στην *Κρεουργία* του Γιάννη Μαυριτσάκη, που, για να εξορκίσει την κακοποίηση από τον αυταρχικό αναβάτη της μπαίνει σε σώμα γυναίκας κι έρχεται να μας αφηγηθεί τα δεινά της, προσκρούει στο γυαλί της οθόνης που παρεμβάλλεται ανάμεσα στο εικονικό σώμα της και το δικό μας. Η εικονικότητα είναι το λάθος στο οποίο ο πανίσχυρος θεός την έχει καταδικάσει – εικονικότητα εξίσου ωμή κι ανθρωποφαγική, σήμερα, με τη μανία που οδηγεί την Αγαθή του Ευριπίδη να κατασπαράξει άθελά της τον γιο της, Πενθέα. Κατά την αρχαία ελληνική οπτική, «ο Διόνυσος ενσαρκώνει εκείνες τις τραγικές αντιφάσεις –χαρά και φρίκη, ενόραση και μανία, αθώο κέφι και άγρια σκληρότητα– που εξυπακούονται σε κάθε θρησκεία διονυσιακού τύπου» (Dodds, 1977: 45). Αν, όμως, «το ηθικό συμπέρασμα των *Βακχών* είναι πως αγνοούμε, με μεγάλο μας κίνδυνο, το αίτημα του ανθρώπινου πνεύματος για τη διονυσιακή εμπειρία» (Dodds, ό.π.), εδώ το συμπέρασμα ποιο είναι; Ίσως ότι η νέα θρησκεία, η απόλυτη επικράτηση της Εικόνας, που δεν συμβολίζει άλλο από τον ολοκληρωτισμό της κοινωνίας του θεάματος –παρά τη επιφανειακή ομοιότητά της με την παλιά (την αποχαλίνωση του ζωικού)–, αντί να ενώνει, χωρίζει. Αντί να δυναμώνει την κοινωνία και τα άτομα που την αποτελούν, τα απομονώνει. Αντί να απελευθερώνει το σώμα, καταργώντας τις φυσικές αποστάσεις, το εγκλωβίζει, το καταδυναστεύει κι εντέλει το κατακρεουργεί: το εξουδετερώνει. Το διονυσιακό στοιχείο, σ’ αυτό το υπερσύγχρονο σύμπαν, έχει απογυμνωθεί από κάθε υπερβατικότητα – εγκαταλείποντας στη σκηνή του κόσμου μόνο μια τεραστίων διαστάσεων οθόνη προβολής, που μόλις αφήνει να περάσει, ως εκκωφαντικός ψίθυρος, η προειδοποίηση της Αγαθής: «Δεν είστε αυτοί που νομίζετε ότι είστε. Έχετε κάνει λάθος» (Μαυριτσάκης, 2021: 61)³.

«Όταν εντυχείς, το μόνο σίγουρο είναι πως το επόμενο διάστημα θα δυστυχήσεις»

Σ’ έναν απομαγευμένο κόσμο τοποθετείται, αντίστοιχα, το έργο του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη *Το σπίτι με τα φίδια*, με αφητηρία τις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή. Σε αντίθεση με το μεταδραματικό

³. Σκηνή V.

ιδίωμα του Μαυριτσάκη – πιο κοντά στο έπος παρά στο δράμα, αφού το κυριότερο μέρος της δράσης διοχετεύεται στην αφήγηση–, ο Χατζηγιαννίδης υιοθετεί μια παραδοσιακά θεατρική φόρμα, με ευανάγνωστη πλοκή, που εξελίσσεται με όχημα έναν ρεαλιστικό διάλογο. Η επίγευση του Παραλόγου, όμως, είναι πιο ισχυρή σ’ αυτό το έργο, με τον αόρατο για όλους – εκτός από την κεντρική ηρωίδα– Χορό, τις δύο ηλικιωμένες Τραχίνιες, που χαρτοπαίζουν σημαίνοντας μονότονα τον χρόνο, με ηχητικό φόντο «συριγμούς, σουρσίματα και κροταλίσματα φιδιών» (Χατζηγιαννίδης, 2021: 10)⁴ στην έπαυλη έξω από την Τραχίνα, όπου διαδραματίζεται το έργο. Τα πρόσωπα μοιάζουν και αυτά, όπως γράφει ο Γιαν Κοτ για τα πρόσωπα του Παραλόγου, «πεταμένα σ’ έναν κόσμο που δεν τους ανήκει» (Kott, 1988: 172), δεν τα εμπεριέχει, τα αποβάλλει σαν πανίσχυρη, καλοκουρδισμένη, αλλά ερμητική μηχανή.

«Αχ, τι απαίσιες, δυστυχισμένες μέρες» (Χατζηγιαννίδης, 2021: 76)⁵, σκέφτεται η Διάνα, μετανιωμένη για την απόφασή της να στείλει στον Ηρακλή, με τον γιο τους Ύλλο, τη μαγική κολόνα με το ερωτικό φίλτρο που θα τον φέρει πίσω, καθώς περιμένει νέα του. Και εδώ, όπως και στο πρωτότυπο έργο, «η κεντρική ηρωίδα ενεργεί χωρίς κακή πρόθεση· προχωρώντας, όμως, στην πράξη της αισθάνεται κάποια ηθική ανασφάλεια» (Lesky, 1987: 354), που έρχεται να επιβεβαιώσει ο Χορός, ως αντίπαλος του κακού προαισθήματός της: «Ευτυχώς δυστυχούμε», επαναλαμβάνει η μία Τραχίνα. Και η άλλη συνεχίζει: «Ευτυχία, δυστυχία. Τι Λωζάννη, τι Κοζάνη. Φεύγει η μια κι έρχετ’ η άλλη. Όταν ευτυχείς, το μόνο σίγουρο είναι πως το επόμενο διάστημα θα δυστυχήσεις» (Χατζηγιαννίδης, 2021: ό.π.). Σαν ν’ ακούμε τη Γουίνι να μονολογεί πάνω στον λοφίσκο της, στις *Ευτυχισμένες μέρες* – κάτι που σίγουρα δεν έχει διαφύγει του συγγραφέα. Διαφορετικά, οι χαρακτήρες του δεν θα ήταν απόλυτοι σε ζητήματα όπως αυτό της υγιεινής του στόματος (!), σαν την μπεκετική ηρωίδα που βγάζει την πολύτιμη οδοντόβουρτσα από το νεσεσέρ της ενώ γύρω της όλα γκρεμίζονται, και το έργο δεν θα ξεκινούσε με τη Νάγια (στη θέση του Κένταυρου Νέσσου) να δειγματίζει οδοντόβουρτσες, ούτε η Διάνα θα δήλωνε ότι πάει να πλύνει τα δόντια της πριν κρεμαστεί με το καλώδιο του τηλεφώνου.

Η αυτοκτονία της Διάνας είναι εντελώς μάταιη – όπως και το πλύσιμο των δοντιών βέβαια, πριν μια προμελετημένη αυτοχειρία. Δεν έχει προαναγγελθεί σε κανέναν χρησμό – η ίδια η πορεία της ζωής της την οδήγησε εκεί. Δεν απαντά σε καμιά ηθική τάξη – και σ’ αυτό έγκειται η τραγική ειρωνεία τώρα, αφού αποκαλύπτεται ότι, αντίθετα από τον δηλητηριασμένο χιτώνα στο έργο του Σοφοκλή, δεν σκότωσε η κολόνα τον Ηρακλή, το φίλτρο ήταν ανενεργό. Δεν υπάρχει θαύμα, ούτε αντίστροφο θαύμα, σ’ έναν κόσμο που ορίζεται από τον αστάθμητο παράγοντα της τυχαιότητας, χωρίς θεό, χωρίς λογική, χωρίς νόημα.

«Τι ψάχνεις Φαίδρα;»

Το μόνο νόημα, ίσως, βρίσκεται στη χαρά της ζωής, στον έρωτα και στην απενοχοποιημένη έκφρασή του, όσο απαγορευμένο κι αν είναι το αντικείμενο του πόθου. Το νόημα αναζητά η ηρωίδα στο έργο *Η Φαίδρα καίγεται* της Αμάντας Μιχαλοπούλου στον ωραίο γιο του άντρα της: «Πάρε με μακριά απ’ όσα κάνουν οι άνθρωποι για να γεμίσουν τη μέρα τους. Πλένουν και σκουπίζουν αυτά που θα ξαναλερωθούν» (Μιχαλοπούλου, 2021: 65)⁶ του λέει, καθώς του εξομολογείται τον έρωτά της – κάτι που ποτέ δεν συμβαίνει στο έργο του Ευριπίδη.

Έτσι απαντά σ’ αυτό που νωρίτερα την έχει ρωτήσει ο Χορός – αποτελούμενος εδώ από τη Ληώνη, στη θέση της Τροφού, και τις έφηβες κόρες της, Αφροδίτη και Άρτεμη, εξίσου σκληρές, λόγω νεότητας, με τα θεϊκά πρότυπά τους: «Τι ψάχνεις, Φαίδρα; / Γιατί είσαι ερωτευμένη με το λάθος;» (Μιχαλοπούλου, 2021: 56)⁷ Ίσως μόνο τον εαυτό της. Τη θεραπεία από τη ναυτία του μάταιου, του χρόνου που περνά αδιατάρακτος με τις αδιανόητα ίδιες καθημερινές χειρονομίες που ορίζουν τη ζωή μιας γυναίκας, ενώ γράφεται αδιάλειπτα πάνω της η φθορά, παρότι εκείνη αδημονεί ακόμη για τη ζωή, σφύζουσα μέσα της, που δεν έχει

⁴. Εισαγωγική σκηνική οδηγία.

⁵. Σκηνή έκτη.

⁶. Τρίτη πράξη. Πρώτη σκηνή.

⁷. Δεύτερη πράξη.

ζήσει. Ξέρει πως αυτή τη φθορά του σώματος μόνο το ίδιο το σώμα, κι η ένωσή του μ' ένα νεανικό αντρικό σώμα, μπορεί –ομοιοπαθητικά– να τη σταματήσει. Αυτό το «Είσαι παντού. Και επεκτείνεσαι. Σε λίγο δεν θα υπάρχει τίποτα άλλο εκτός από σένα» (Μιχαλοπούλου, 2021: 61)⁸, αυτό το *εσύ*, που την κατακλύζει, δεν είναι, στο βάθος, παρά η επιθυμία να ξαναβρεί το *εγώ*, εμβαπτισμένο στην αγνότητα του τρελού έρωτα, ελεύθερο από τα δεσμά κάθε ρόλου συζύγου, μητέρας ή μητριάς...

Σε ευθεία ποιητική σύνδεση με φωνές σαν της Σύλβιας Πλαθ, της Κατερίνας Γώγου ή της Ίνγκεμποργκ Μπάχμαν, που εκπληρώθηκαν στην ίδια τους την αυτοκτονία, όταν εκείνος φεύγει η Φαίδρα τις επικαλείται σαν δικές της θεές: «Τώρα σας καταλαβαίνω / ξεμυαλισμένες γυναίκες που αφήσατε την κατσαρόλα στο μάτι / που βάλατε το κεφάλι στο φούρνο, που αποκοιμηθήκατε καπνίζοντας» (Μιχαλοπούλου, 2021: 72)⁹. Ωστόσο, η τραγωδία της σύγχρονης ηρωίδας που καίγεται από πόθο, κι αποφασίζει να τα κάνει όλα «για να ξαναγεννηθεί σαν τον φοίνικα» (Μιχαλοπούλου, 2021: 73)¹⁰, εξελίσσεται εδώ μάλλον σε φάρσα. Καθώς, με μια σχεδόν βωντβιλική, σαρδόνια ανατροπή στο τέλος το έργου –το μήνυμα του Ιππόλυτου στο κινητό της, που έρχεται μετά θάνατον–, αποδεικνύεται ότι ο αγαπημένος της, που χάθηκε στη μάχη με τη φωτιά, ήταν εντέλει έτοιμος να ανταποκριθεί στον πόθο της. Κάηκε όμως από αυτόν τον πόθο, προσωποποιημένο στη μορφή ενός φλόγινου ταύρου (αντί του υδάτινου ταύρου στον Ευριπίδη)· αναλώθηκε στη διαδικασία της δικής της αναγέννησης, που κατέληξε απλώς σε (αποτυχημένη) απόπειρα αυτοκτονίας. Μαζί του «κάηκε» κι εκείνη, μοιρασμένη στα δυο, όπως ο ποιητής του *Καιόμενου* του Τάκη Σινόπουλου, που διαβάζουν οι έφηβες στην αρχή του έργου – εδώ καιόμενη «η ποιήτρια», εκπληρωμένη στην ίδια της τη φωτιά και τελεσίδικα πια ανεκπλήρωτη.

«Τώρα είμαι άδεια από σένα»

Η φωτιά είναι η λύση που δίνει και η Ξένη, η ηρωίδα του έργου της Αλεξάνδρας Κ*, στο δικό της δράμα, μια νέα εκδοχή της *Μήδειας*, που διαδραματίζεται το καλοκαίρι του 1958 σ' ένα χωριό της ελληνικής επαρχίας. Με σφιχτό ρυθμό παραδοσιακού ελληνικού ιδιώματος, όπου είναι πυρηνικά εγγεγραμμένοι οι έμφυλοι ρόλοι, και αξιοποιώντας, ταυτόχρονα, την εποχή του Εμφυλίου, όπου τοποθετεί το έργο για να ισχυροποιήσει τα κίνητρα των χαρακτήρων και τη σύγκρουση μεταξύ τους, το *γάλα, αίμα* –όπως ο τίτλος ευθέως δηλώνει– διοχετεύει τον μύθο σε μια ξεκάθαρα φεμινιστική οπτική.

Το γάλα μοιραία θα γίνει αίμα σ' έναν κόσμο όπου η μητρότητα και ο έρωτας ποδοπατούνται από τον νόμο των ισχυρών. Η κεντρική ηρωίδα πνίγει τα κορίτσια της, αρνούμενη να τα θυσιάσει στον βωμό ενός βρόμικου, συμφεροντολογικού γάμου. Είναι συστατικά Ξένη απέναντι σε μια Κοινωνία δομημένη πάνω στην καταπίεση της γυναίκας – όχι επειδή είναι μάγισσα όπως η *Μήδεια*, αλλά επειδή απλώς διεκδικεί την αναγνώριση της ύπαρξής της. Αρθρώνει έναν λόγο που διεκδικεί οικουμενικότητα αντίστοιχη ενός καλοχτισμένου, νατουραλιστικού δράματος, σε αντίθεση με την ατομοκεντρική γλώσσα της Φαίδρας, που αρδεύεται περισσότερο από τον ιδιωτικό χώρο της ποίησης.

Επανερχονται κι εδώ, ως μοτίβα του γυναικείου, η θυσία για τους άλλους, το άγχος της επανάληψης και της καθημερινότητας: «Να στρώνεις, να ξεστρώνεις μια ζωή κρεβάτια και τραπέζια, να τρίβεις, να ξετρίβεις άλλα σώματα, βρόμικα πιάτα, ρούχα, να 'χεις την έγνοια ολωνών μην και πεθάνουνε άμα εσύ αρρωστήσεις» (Κ*, 2021: 48)¹¹. Αλλά επανερχονται μέσα από μια σκοπιά που καμιά σχέση δεν έχει με υπαρξιακή ναυτία – περισσότερο με άρνηση υποταγής στο κατεστημένο, στο οποίο υπάγονται όλοι: άντρες, γυναίκες και παιδιά. Και η Φαίδρα, όμως, και η Ξένη ορίζονται από την αντρική απουσία, που τους έχει στερήσει τον εαυτό τους: «Είμαι ένα άδειο δωμάτιο όπου ζεις και κοιμάσαι εσύ» (Μιχαλοπούλου, 2021: 62)¹², λέει η πρώτη. «Πριν σε γνωρίσω ήμουν ολόκληρη, / τώρα είμαι άδεια από σένα» (Κ*,

⁸. Τρίτη πράξη. Πρώτη σκηνή.

⁹. Στο ίδιο.

¹⁰. Στο ίδιο.

¹¹. Δεύτερη πράξη. Σκηνή πρώτη.

¹². Τρίτη πράξη. Πρώτη σκηνή.

2021: 81)¹³, η δεύτερη. Τόσο άδεια, με το κίνητρο του έρωτα μέσα της τόσο ξεριζωμένο, που κανείς από μηχανής θεός δεν εμφανίζεται, στο τέλος, να την πάρει στο άρμα του και να τη δικαιώσει.

«Η πιο στοιχειακή αλήθεια της βίας»

«Η *Μήδεια* [...] μας οδηγεί στην πιο στοιχειακή αλήθεια της βίας», γράφει ο René Girard. «Όταν δεν έχει ικανοποιηθεί, η βία εξακολουθεί να συσσωρεύεται, μέχρι τη στιγμή που ξεχειλίζει και ξεχύνεται γύρω με ολέθριες συνέπειες. Η θυσία αναζητά να ελέγξει και να οδηγήσει προς την “καλή” κατεύθυνση τις αυθόρμητες μετατοπίσεις και υποκαταστάσεις που επιτελούνται» (Girard, 2017: 24). Μπορεί σήμερα η θυσία να σταματήσει τις συνέπειες αυτές; Ή μήπως απλά αναλώνεται χωρίς αντίκρισμα, επιστρέφοντας τη βία στον εαυτό της – αμετουσίωτη και τυφλή, σ’ έναν κόσμο που δεν μεταστρέφεται; Αυτό μοιάζει να ρωτούν τα έργα που επιχειρήσαμε να διαβάσουμε εδώ. Η συλλογική απόλαυση του θεάτρου –όταν γίνεται εφικτή όπως στη Μικρή Επίδαυρο το περασμένο καλοκαίρι, σαν βάλσαμο για την κοινωνική απομόνωση και τις συνεχιζόμενες θυσίες εξαιτίας της πανδημίας– ίσως αποτελεί από μόνη της, λόγω της σωματικότητας και της ζωντανής ανταλλαγής που προϋποθέτει, μια απάντηση στην ερώτηση αυτή.

Βιβλιογραφία

- Dodds, E. R. (1977). Εισαγωγή (Λ. Κάσδαγλη, Μτφρ.). Στο: *Ευριπίδη, Βάκχες* (2^η έκδ.) (Π. Πρεβελάκης, Έμμετρη Μτφρ.) (σσ. 11-59). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη.
- Easterling, P. E. (1996). Εισαγωγή (Π. Μ. Φαναράς, Μτφρ.). Στο: *Σοφοκλέους, Τραχίνιαι* (σσ. 19-48). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Καρδαμίτσα.
- Ευριπίδης (1977). *Βάκχες* (Π. Πρεβελάκης, Μτφρ.). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη.
- Ευριπίδης (1990). *Μήδεια* (Γ. Χειμωνάς, Μτφρ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ευριπίδης (2019). *Ιππόλυτος* (Σ. Πασχάλης, Μτφρ.). Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Girard, R. (2017). *Η βία και το ιερό. Το εξιλαστήριο θύμα* (Κ. Παπαγιώργης, Μτφρ.). Π. Γκέκα, (Επιμ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Ηγκλετον, Τ. (1996). *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (4^η έκδ.) (Δ. Τζιόβας, Μτφρ.). Αθήνα: Οδυσσέας
- Kott, J. (1988). *Ένα θέατρο ουσίας* (Ε. Πατρικίου & Ε. Παπάζογλου, Μτφρ.). Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Κ*, Αλεξάνδρα (2021). *γάλα, αίμα* (Κ. Emmerich, Μτφρ.). Αθήνα: «Θεατρική σειρά Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου». Αθήνα: Νεφέλη.
- Lesky, A. (1987). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Α'. Από τη γένεση του είδους ως τον Σοφοκλή* (Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- (2010). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Β'. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους* (Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Μτφρ.). Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Μαυριτσάκης, Γ. (2021). *Κρεουργία* (C. Polyhroniou, Μτφρ.). Αθήνα: «Θεατρική σειρά Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου». Αθήνα: Νεφέλη.
- Μιχαλοπούλου, Α. (2021). *Η Φαίδρα καίγεται* (Κ. Emmerich, Μτφρ.). Αθήνα: «Θεατρική σειρά Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου». Αθήνα: Νεφέλη.
- Σοφοκλής (1996). *Τραχίνιαι* (Φ. Παναγιώτης, Μτφρ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Καρδαμίτσα.
- Σοφοκλής (2019). *Αντιγόνη* (Δ. Δημητριάδης, Μτφρ.). Αθήνα: Νεφέλη.
- Χατζηγιαννίδης, Β. (2021). *Το σπίτι με τα φίδια* (Α. Charple, Μτφρ.). Αθήνα: «Θεατρική σειρά Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου». Αθήνα: Νεφέλη.

¹³. Πράξη τρίτη. Σκηνή τρίτη.

Φεστιβάλ Επιδαύρου και κατασκευασμένη μνήμη

Μάρθα Κοσκινά

Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών
marthakoskina@gmail.com

Το Φεστιβάλ Επιδαύρου, όπως και το Φεστιβάλ Αθηνών, ιδρύεται το 1955 και από τότε πρωτοστατεί στα πολιτιστικά καλοκαίρια της χώρας μας. Όπως είναι γνωστό, προάγγελος των Επιδαυρίων υπήρξε η παράσταση του *Ιππόλυτου* από το Εθνικό Θέατρο το ακριβώς προηγούμενο καλοκαίρι, αλλά και άλλες, σποραδικές παραστάσεις¹ που είχαν παιχτεί στο αρχαίο θέατρο τα προηγούμενα χρόνια. Οι μαρτυρίες και τα τεκμήρια δείχνουν ότι πλήθος κόσμος έσπευσε να παρακολουθήσει τις προ-φεστιβαλικές αυτές παραστάσεις, φανερώνοντας την ανάγκη για επαναλειτουργία της Επιδαύρου. Ήταν όμως μόνο «καλλιτεχνικό» το αίτημα αυτό; Πολλά είναι τα στοιχεία που δείχνουν ότι τελικά οι λόγοι που υπαγόρευαν την ίδρυση του Φεστιβάλ Επιδαύρου ήταν πολλοί παραπάνω και συνδέονται με τις πολιτικές αποφάσεις της εποχής.

Ο Β΄ Παγκόσμιος, αλλά και ο Εμφύλιος πόλεμος που ακολούθησε, οδήγησαν την Ελλάδα στην εξαθλίωση και την οικονομική καταστροφή. Υπολογίζεται πως μέχρι το τέλος του Εμφυλίου, η Ελλάδα είχε χάσει το 70% του πλούτου της. Η οικονομική ανάκαμψη της χώρα αποτελεί πρώτο ζητούμενο και υποστηρίζεται ενεργά από τις Ηνωμένες Πολιτείες, μέσα από το Δόγμα Τρούμαν και κυρίως το Σχέδιο Μάρσαλ². Η Ελλάδα ήταν από τις πρώτες χώρες που θέλησε να χρηματοδοτήσει μεταπολεμικά η Αμερική, καθώς θεωρούσαν ότι βρισκόταν υπό τον άμεσο κίνδυνο της ρωσικής και άρα κομμουνιστικής επιρροής - ήταν μάλιστα ανάμεσα στις χώρες που χρηματοδοτήθηκαν με το μεγαλύτερο κατά κεφαλήν εισόδημα³. Η αμερικανική βοήθεια αρχίζει να φθάνει στη χώρα τον Ιούλιο του 1947. Τα πρώτα φορτία του προγράμματος Τρούμαν έφτασαν τον Αύγουστο και το πρόγραμμα τέθηκε σε πλήρη λειτουργία το 1948, όταν και εγκρίθηκε το τετραετές (1948-1952) σχέδιο Μάρσαλ, που περιλάμβανε και την Ελλάδα⁴. Τα

¹ Το Ασκληπιείο της Επιδαύρου ήρθε στο φως το 1881. Επικεφαλής αρχαιολόγος ο νεαρός Παναγής Καβαβιάς, που λειτούργησε με την απόλυτη υποστήριξη των κατοίκων του γειτονικού Λυγουριού. Το 1935 η Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών δίνει στο αρχαίο θέατρο συναυλίες υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου, το 1937 η ομάδα αρχαίου θεάτρου του Πανεπιστημίου της Σορβόνης, καθώς κατευθύνεται προς την Αθήνα για να παίξει στο Ηρώδειο του *Πέρσευ*, παρουσιάζει εκτός προγράμματος την τραγωδία του Αισχύλου και στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, με κοινό τους κατοίκους της περιοχής. Λίγο αργότερα, στις 11 Σεπτεμβρίου 1938, το Εθνικό Θέατρο παρουσιάζει την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Μεταπολεμικά, τον Σεπτέμβριο του 1947, η ομάδα αρχαίου θεάτρου του Πανεπιστημίου της Σορβόνης παρουσιάζει και πάλι, επισήμως πια, στο αρχαίο θέατρο τους *Πέρσευ*.

² Η εξαγγελία του Δόγματος Τρούμαν έγινε τον Μάρτιο του 1947. Το Σχέδιο Μάρσαλ ξεκίνησε από την Προεδρεία του Χάρυ Τρούμαν και προέβλεπε την οικονομική ενίσχυση χωρών της Ευρώπης από τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, προκειμένου να orthοποδήσουν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Επρόκειτο για ένα «δυνατό χαρτί» στην αμερικανική εξωτερική πολιτική, καθώς στόχος ήταν να ενισχυθούν οικονομικά χώρες τις οποίες οι Η.Π.Α. επιθυμούσαν να θέσουν στη σφαίρα επιρροής τους, προλαμβάνοντας την επικράτηση του κομμουνισμού, που θεωρούσαν εχθρό για τα αμερικάνικα συμφέροντα. Ο George C. Marshall τιμήθηκε με το Νόμπελ Ειρήνης το 1953. Όσον αφορά την Ελλάδα, το σχέδιο Μάρσαλ θα μπορούσε να συνοψιστεί στα εξής τρία σημεία: 1) δημόσια έργα, 2) αποτροπή από τη βαριά βιομηχανία, 3) πάταξη του κομμουνισμού. Ωστόσο, το μεγαλύτερο μέρος της χρηματοδότησης (53,5%) χρησιμοποιήθηκε για στρατιωτικές δαπάνες.

³ Το ύψος της αμερικανικής οικονομικής βοήθειας προς την Ελλάδα έφτασε μέχρι το 1952 τα 976 εκατομμύρια δολάρια, ενώ το σύνολο της οικονομικής και στρατιωτικής βοήθειας μέχρι το 1967 ανήλθε στα 3.749 εκατομμύρια δολάρια. Μέρος της βοήθειας αφορούσε την ιατρική (εμβόλια, μηχανήματα, πενικιλίνη, απολυμαντικά, ψεκασμούς με νέα εντομοκτόνα κ.α. που σε συνδυασμό με την εκπαίδευση ιατρικού προσωπικού, εξάλειψαν την ελονοσία, αλλά και τη φυματίωση. Σχετικά: Close, 2005: 69-73.

⁴ Όπως παρατηρεί και ο Αντώνης Λιάκος, η λογική της αμερικανικής βοήθειας δεν ήταν ανθρωπιστική, αλλά ειδικά κατά την έναρξη της βοήθειας αποσκοπούσε στον ανασχηματισμό του κράτους σύμφωνα με τα αμερικανικά πρότυπα, ώστε να απομακρυνθεί ακόμα περισσότερο ο κίνδυνος του κομμουνισμού. Ο Λιάκος παρομοιάζει την Ελλάδα με «εργαστήριο», όπου οι ΗΠΑ δοκίμαζαν νέου είδους σχέσεις, παρεμβαίνοντας σε κάθε τομέα κρατικής δραστηριότητας. (Λιάκος, 2019: 345-346). Επίσης, ο αμερικανός ιστορικός William Mc Neil αναφέρει σε μελέτη

επόμενα χρόνια σημειώνεται μία τεράστια πρόοδος στη χώρα, με ανάπτυξη υποδομών, πλήθος δημοσίων έργων, σημαντικότερη οικονομική ανάκαμψη με ρυθμούς που δεν επαναλήφθηκαν ποτέ από τότε, αλλά και τεράστια πρόοδο σε κοινωνικό επίπεδο.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο τουρισμός μαζί με τη ναυτιλία και τη γεωργία κλήθηκαν να εξυπηρετήσουν τις αυξανόμενες ανάγκες, αντικαθιστώντας την ανύπαρκτη στη χώρα βιομηχανία. Όπως και σε πολλές χώρες του δυτικού κόσμου, ο τουρισμός αναπτύχθηκε μεταπολεμικά για να τονώσει τις εθνικές οικονομίες (Νικολακάκης, 2017: 65)⁵. Στην Ελλάδα ο τουρισμός αποφασίστηκε ότι θα κάλυπτε το ισοζύγιο των εξωτερικών πληρωμών της χώρας και γι' αυτό αναδείχτηκε σε κυρίαρχο πυλώνα της ελληνικής οικονομίας. Ο ΕΟΤ ξεκινάει τη δράση του το καλοκαίρι του 1951, για να προετοιμάσει για τα κύματα τουριστών την εντελώς ανέτοιμη από πλευράς υποδομών χώρα. Η περίοδος 1951-1965 ήταν αυτή κατά την οποία ξεκίνησαν όλες οι δράσεις για τον εκσυγχρονισμό της χώρας και την ανάπτυξη των δημόσιων και τουριστικών υποδομών. Ειδικά η δεκαετία του 1960 θεωρείται η χρυσή εποχή που η Ελλάδα βλέπει τα έσοδά της να αυξάνονται από τον τουρισμό, με τις σχετικές έρευνες δείχνουν τριπλασιασμό των τουριστών από το 1959 μέχρι το 1966⁶, στοιχείο που δείχνει πόσο δυναμικά είχε μπει πλέον η Ελλάδα στον παγκόσμιο τουριστικό χάρτη. Δεν είναι φυσικά τυχαίο το ότι η ίδρυση των Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου συμπίπτει με την οικονομική αυτή άνθιση, καθώς ο πολιτιστικός τομέας αποτύπωνε πλήρως την γενική πρόοδο της χώρας.

Ο οργανωμένος τουρισμός στην Ελλάδα είχε ήδη ξεκινήσει από τον Μεσοπόλεμο, με δράσεις που περιλάμβαναν επισκέψεις σε σημαντικούς αρχαιολογικούς τόπους και ιαματικά λουτρά. Τότε ήταν που είχε ιδρυθεί και η πρώτη μορφή του ΕΟΤ (1929), προκειμένου να επιβλέπει την ανάπτυξη των απαραίτητων υποδομών, οι οποίες καταστράφηκαν στις πολεμικές συρράξεις των επόμενων ετών. Όμως στη νέα, μαζικότερη μεταπολεμική μορφή τουρισμού, δεν αρκούσε πλέον η ενίσχυση των υποδομών. Χρειάζόταν επίσης και ένα ισχυρό εθνικό αφήγημα, που θα ενισχύσει καθοριστικά τη θέση της χώρας στο διεθνές τουριστικό τοπίο⁷. Ο πολιτισμός επιστρατεύεται στην εθνική τουριστική πολιτική, καθώς θεωρήθηκε το «συγκριτικό πλεονέκτημα» της Ελλάδας, ότι πρόσδιδε δηλαδή έναν ξεχωριστό χαρακτήρα έναντι των υπολοίπων χωρών, φυσικά πάντα συνδεδεμένος με την αρχαιοελληνική κληρονομιά. Η πληθώρα αρχαίων μνημείων ήταν το ιδανικό κεφάλαιο για την υποστήριξη της σύνδεσης της νεοελληνικής ταυτότητας με την αρχαία, καθώς η κυρίαρχη στρατηγική κινήθηκε γύρω από το αφήγημα της φυσικής συνέχειας του αρχαιοελληνικού πολιτισμού στη σύγχρονη Ελλάδα⁸. Η υλική υπόσταση των μνημείων, αποτελούσε το πιο «χειροπιαστό» επιχείρημα για την άρρηκτη συνέχεια της ελληνικής ιστορίας (Χαμηλάκης, 2012: 83-150)⁹ από την αρχαιότητα ως σήμερα. Έτσι, το αρχαιολογικό τοπίο απέκτησε ηγετικό ρόλο στην πολιτισμική και ταυτόχρονα τουριστική πολιτική¹⁰. Χαρακτηριστικό δείγμα της ταυτότητας του ελληνικού τουρισμού

του πως οι ΗΠΑ ήθελα η βοήθεια προς την Ελλάδα να είναι αμιγώς στρατιωτική, αλλά η αμερικανική κοινή γνώμη είχε ισχυρές αντιρρήσεις που δεν μπορούσαν να παραβλεφθούν (McNeil, 2017: 145-148).

⁵. Την παρατήρηση αυτή κάνει ο Μιχάλης Νικολακάκης, σημειώνοντας πως οι νόμοι που θέσπισε το ελληνικό κράτος για την ανάπτυξη του τουρισμού, συνέβαλαν στην ένταξη της χώρας στο φιλελεύθερο διεθνές μεταπολεμικό περιβάλλον και μαρτυρούσαν τις διαρκείς προσπάθειες για προσέλκυση διεθνών κεφαλαίων.

⁶. Ο Νικολακάκης, βασισμένος στην *Στατιστική Επετηρίδα της Ελλάδος 1974* αναφέρει πως από 327.155 τουρίστες το 1959, έφτασαν τους 1.105.293 το 1966 (Νικολακάκης, 2017: 102-103).

⁷. Την εικόνα της χώρας στο εξωτερικό ενίσχυσαν σημαντικά κινηματογραφικές ταινίες, που προέβαλαν κυρίως μία ταυτότητα αυθεντικότητας, απλότητας, αλλά και όμορφων θαλασσών: «Το παιδί και το δελφίνι» (1957), το «Ποτέ την Κυριακή» (1961), τον «Αλέξη Ζορμπά» (1964).

⁸. Το συγκεκριμένο αφήγημα, σε συνδυασμό με τη δημιουργία πολυτελών δομών φανερώνουν τις επιδιώξεις του ελληνικού κράτους για προσέλκυση επισκεπτών από την ανώτερη τάξη. Και φαίνεται πως αυτό εν μέρει επετεύχθη, καθώς σε έρευνα που εκπονήθηκε για τον ΕΟΤ το 1962, φαίνεται πως το 55% των τουριστών είναι ανώτερης μόρφωσης και επισκέπτονταν την Ελλάδα για τις αρχαιότητες (Νικολακάκης, 2017: 83).

⁹. Την άποψη αυτή αναπτύσσει ο Γιάννης Χαμηλάκης, αναλύοντας τον κρίσιμο ρόλο που κλήθηκαν να παίξουν τα αρχαιοελληνικά μνημεία ως πηγή νομιμοποίησης του αφηγήματος της συνέχειας του ελληνικού έθνους, ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα – κυρίως στο τρίτο κεφάλαιο του βιβλίου του.

¹⁰. Η Αιμιλία Αθανασίου αναδεικνύει τη σύνδεση του αρχαιολογικού τοπίου με την πολιτική της εποχής. Εστιάζοντας στα σημεία που καθόρισαν τις επιλογές, συμπεραίνει ότι η πολιτική που ακολουθήθηκε υπαγορεύτηκε αποκλειστικά από τις ανάγκες για εντατική τουριστική ανάπτυξη, και οδήγησε έτσι σε αποκοπή των αρχαίων μνημείων από το συμβολικό τους νόημα, αλλά και από τη σχέση τους με τους κατοίκους των διαφόρων περιοχών (Αθανασίου, 2015: 242-257).

εκείνη την εποχή, είναι οι διεθνείς εκθέσεις του 1954 και 1955, όπου το εθνικό περίπτερο ήταν διαμορφωμένο σαν αρχαιοελληνικός ναός (Νικολακάκης, 2017: 82

Πολλές ανασκαφές και αναστηλώσεις αρχαίων μνημείων και θεάτρων πραγματοποιήθηκαν με εντατικούς ρυθμούς, μέσω του σχεδίου Μάρσαλ. Η Αμερικανική Αποστολή είχε ήδη ξεχωρίσει ως σημεία πρωταρχικού ενδιαφέροντος τους αρχαιολογικούς τόπους της Ακρόπολης, των Δελφών, την Επιδαύρου, την Αρχαία Κορίνθου και της Δήλου, που ανασκάπτονταν από το 1948 και καθ' όλη τη δεκαετία του 1950. Ενταγμένη στο σχέδιο Μάρσαλ ήταν και η ανασκαφή και διαμόρφωση της Αρχαίας Αγοράς που εκπόνησε η Αμερικανική Σχολή των Αθηνών (American School of Classical Studies at Athens) κατά το διάστημα 1954-1960. Το ίδιο ισχύει και για την ανακατασκευή της Στοάς του Αττάλου (1953-1956), που φανερώνει το πόσο διατεθειμένη ήταν η χώρα να δημιουργήσει ακόμα και τεχνητές εμπειρίες σε ιδεατούς αρχαιολογικούς τόπους για τους ξένους επισκέπτες της (Νικολακάκης, 2017: 84)¹¹. Την αναστήλωση της Επιδαύρου και του Ηρωδείου είχε αναλάβει ο γνωστός αρχαιολόγος Αναστάσιος Ορλάνδος. Οι ρυθμοί των αναστηλώσεων φαίνεται πως ήταν ιδιαίτερα γρήγοροι, καθώς ο ΕΟΤ πίεζε για γρήγορη παράδοση για να αξιοποιήσει τουριστικά τα αναστηλωμένα μνημεία, με αποτέλεσμα κάποιες λίγες φωνές να επισημαίνουν τους κινδύνους, ενώ οι μεταγενέστεροι αρχαιολόγοι να μιλούν για αναστηλωτικά σφάλματα και άλλες παραλήψεις¹². Η απαιτητική τουριστική πολιτική πρόταξε την εμπορική αξία της αρχαία κληρονομιάς. Όμως το αφήγημα της αρχαιοελληνικής συνέχειας, δεν αφορούσε μόνο την τουριστική διαφήμιση στο εξωτερικό. Αφορούσε και την ταυτότητα που ήταν διατεθειμένοι να υιοθετήσουν οι σύγχρονοι Έλληνες πολίτες και είχε ήδη προταθεί από τη δικτατορία Μεταξά μερικά χρόνια πριν.

Ποιο θα ήταν λοιπόν το ιδανικό πολιτιστικό θέαμα για να ενισχύει αυτή την τουριστική γραμμή; Τι θα μπορούσε να εγγυηθεί καλύτερα την αυθεντικότητα της ελληνικής τέχνης από το αρχαίο δράμα και δη την αρχαία τραγωδία! Η «ελληνικότητα» του αρχαίου δράματος υιοθετήθηκε πλήρως από το μετεμφυλιακό κράτος -όπως άλλωστε και από τη δικτατορία Μεταξά πρωτύτερα (Δεληπέτρου, 2018: 381-393), καθώς θεωρήθηκε πως η αρχαία τραγωδία υπηρετεί ιδανικά την αναβίωση της αρχαίας κληρονομιάς και το λεγόμενο «εξελικτικό αφήγημα»¹³. Σε αυτό ακριβώς το ιδεολογικό πλαίσιο είναι που αποφασίζεται και η ίδρυση (κυρίως) του Φεστιβάλ Επιδαύρου, στο οποίο η σύγχρονη παράσταση του αρχαίου δράματος από τους Έλληνες σκηνοθέτες προβλήθηκε ως κεκτημένη, φυσική γνώση.

Στο ίδιο πλαίσιο μπορεί να γίνει κατανοητό το μονοπώλιο το Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο, αλλά σε μεγάλο βαθμό και στο Ηρώδειο (στο Φεστιβάλ Αθηνών). Το Εθνικό Θέατρο προβάλλεται εκείνα τα χρόνια ως ο αυθεντικός φορέας του αρχαίου δράματος, με μακροσκελή κείμενα στα ετήσια έντυπα προγράμματα του Φεστιβάλ, όπου αναφέρεται ως εγγυητής «της αληθινής Τέχνης». Προτάσσεται η αφοσίωσή του «προς το θέμα της αναβίωσης των αρχαίων

¹¹. Την παρατήρηση αυτή κάνει και ο Μιχάλης Νικολακάκης, αποδίδοντας ευθύνες τόσο στον ΕΟΤ όσο και στις αμερικανικές αποστολές γι' αυτή την «ανάπλαση του παρελθόντος σε ιδεατές μορφές». Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσει όλη την ανάπλαση της Πλάκας, αλλά και την ανακατασκευή του αρχαιολογικού χώρου της Επιδαύρου.

¹². Η Α. Αθανασίου (Αθανασίου, 2015: 246) σημειώνει: «στο ΔΣ του ΕΟΤ είχε επικρατήσει η αμερικανικής έμπνευσης νοοτροπία, σύμφωνα με την οποία βασικό κριτήριο για τον προγραμματισμό νέων τεχνικών έργων σε αρχαιολογικά τοπία αποτελούσε η δυνατότητα τουριστικής αξιοποίησης τους και όχι η ιστορική σημασία τους». Έναν από τους αρχαιολόγους που αναφέρει η Αθανασίου ότι είχε υψώσει τη φωνή του ενάντια στην αναστηλωτική τακτική της εποχής, ήταν ο Ιωάννης Κ. Παπαδημητρίου (1904-1963), αλλά και ο Κώστας Μπίρης (1889-1980), που με αφορμή τις ανασκαφές στους Δελφούς κατηγόρησε τον ΕΟΤ για αλλοίωση του αρχαιολογικού τοπίου και τον χαρακτήρισε ως «μια επιχείρηση του κράτους, καθαρά εμπορική, [που] επιμένει να επιβληθεί στην συνείδησή μας σαν λειτουργήματα τόσο ιερό». Στην περίπτωση του θεάτρου της Επιδαύρου, αφού το Φεστιβάλ είχε ήδη ξεκινήσει τη λειτουργία του, ο ΕΟΤ χρειάστηκε να προχωρήσει σε αγορά αγροτεμαχίων από χωρικούς και επαναδενδρόφυτευση του περιβάλλοντος χώρου, για να εξασφαλίσει την ηχητική απομόνωση από την αυξανόμενη παράλληλη τουριστική κίνηση στα περίξ του θεάτρου.

¹³. Ο Δημήτρης Τσατσούλης (Τσατσούλης, 2015: 310) περιγράφει πώς ειδικά για το θέατρο της Επιδαύρου έχει αναπτυχθεί μία «ιδιοκτησιακή» νοοτροπία, που προέρχεται από τη συστηματική αν και έμμεση καλλιέργεια της αντίληψης, ήδη από τον ευρωπαϊκό 19ο αιώνα και τον ρομαντισμό, ότι οι Νεοέλληνες είναι απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων. Η αντίληψη καλλιεργήθηκε από το συλλογικό δυτικό φαντασιακό και όρισε την αρχαία Ελλάδα ως υπέρτατο εθνικό κεφάλαιο του σύγχρονου ελληνικού κράτους. Ειδικά η κλασική τραγωδία επαναδενδρόφυτευση του περιβάλλοντος χώρου, για να εξασφαλίσει την ηχητική απομόνωση από την αυξανόμενη παράλληλη τουριστική κίνηση στα περίξ του θεάτρου.

δραμάτων», ενώ αναφέρεται ρητά πως «έχει επιτύχει να καταστήσει το Αρχαίο Δράμα κτήμα του λαού» (1959). Κάθε χρονιά ανελλιπώς υπογραμμίζεται ο ρόλος του Εθνικού στην καθιέρωση του Φεστιβάλ Επιδαύρου. Το ρεπερτόριο του οργανισμού ευθυγραμμίζεται στην κατεύθυνση της τουριστικής πολιτικής: επιστρατεύονται τα «σίγουρα» έργα των αρχαίων τραγικών, ως κοινώς αποδεκτό και αναγνωρίσιμο εξαγωγίμο προϊόν, που θα συμβάλει στην τουριστική ανάπτυξη (Χατζηπανταζής, 2014: 505-515)¹⁴. Το Φεστιβάλ, επικεντρωμένο στην τουριστική πλευρά του, επέλεγε αποκλειστικά έργα τα οποία συνομιλούσαν με το ένδοξο παρελθόν που οι κυβερνήσεις και ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού προωθούσαν ως ταυτότητα. Μοναδικές εξαιρέσεις στην παντοκρατορία του Εθνικού στην Επίδαυρο υπήρξαν οι εμφανίσεις της Μαρίας Κάλλας, το 1960 με τη *Νόρμα* του Μπελλίνι και το 1961 με τη *Μήδεια* του Κερουμπίνι. Η πολιτεία και το Εθνικό Θέατρο κώφευαν επιδεικτικά στις φωνές που ήθελαν την είσοδο περισσότερων θιάσων στην Επίδαυρο.

Η «επανανακάλυψη» της αρχαίας τραγωδίας βρίσκεται στο επίκεντρο των πολιτιστικών αναζητήσεων της εποχής, όχι μόνο σε εθνικό επίπεδο (Δελφικές Εορτές 1927 και 1930), αλλά και διεθνώς (το Φεστιβάλ των Συρακουσών¹⁵, το οποίο από το 1914 έχτισε συστηματικά την ταυτότητά του πάνω στην αναβίωση της τραγωδίας σε αρχαίο θέατρο). Παράλληλα, στην Ευρώπη έχουν αρχίσει να ιδρύονται καλλιτεχνικά Φεστιβάλ σε περιφερειακές πόλεις (όχι στις πρωτεύουσες των κρατών), όπως το Φεστιβάλ της Οράγγης και το Φεστιβάλ του Μπαίροϊτ ήδη από τον 19^ο αιώνα¹⁶, το Φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ το 1920 ή τα Φεστιβάλ της Αβινιόν και του Εδιμβούργου, το 1947. Σε αυτά τα συμφοραζόμενα, η Επίδαυρος φαινόταν ακόμα πιο πρόσφορη σε σχέση με την Αθήνα για τη δημιουργία ενός ξεχωριστού τόπου που θα αποτελούσε το σύμβολο της αρχαιοελληνικής καλλιτεχνικής αναβίωσης. Ως γνωστόν, η Ευρώπη από τον κλασικισμό του 17^ο αιώνα κι έπειτα έτρεφε έναν άκρατο θαυμασμό για την αρχαία Ελλάδα, την οποία δεν έπαψε να αναζητά σε κάθε έκφανση της ζωής στη σύγχρονη χώρα. Το νεοσύστατο ελληνικό κράτος υιοθέτησε την αρχαιότητα ως «απόδειξη» της ιστορίας του και ως σύμβολο της διαχρονικής αξίας του στη συνείδηση ξένων και ιθαγενών. Με λίγα λόγια, η αρχαία Ελλάδα έγινε κοινός τόπος του δυτικού φαντασιακού (Χαμηλάκης, 2012: 86), ενώ τα αρχαία μνημεία λειτούργησαν και λειτουργούν ακόμα ως σημεία της βιωματικής σχέσης των νεοελλήνων με τους αρχαίους προγόνους τους.

Η αποκλειστική παρουσίαση παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στην Επίδαυρο για πάρα πολλά χρόνια καλλιέργησε την ιδέα ενός άρρηκτου δεσμού με το αρχαιοελληνικό στοιχείο. Επιλογή που εξυπηρετούσε τις προσδοκίες των ξένων τουριστών για την αναζήτηση της αρχαίας Ελλάδας. Θα μπορούσε να πει κανείς πως από την ίδρυση του Φεστιβάλ και για πολλά χρόνια, όλες οι επιλογές του Εθνικού Θεάτρου κινούνταν στο να εξυπηρετήσουν τη δημιουργία ενός «τουριστικού προϊόντος» με αυτά τα χαρακτηριστικά. Όλα τα παραπάνω κατέστησαν το θέατρο της Επιδαύρου αυτό που πολλοί μελετητές χαρακτήρισαν «ετεροτοπία», έναν όρο που προέρχεται κατευθείαν από τη θεωρία του Michel Foucault και συμπυκνώνει όσα αντιπροσώπευσε η χρήση του θεάτρου της Επιδαύρου τη σύγχρονη εποχή¹⁷. Η Επίδαυρος

¹⁴. Εκτενή ανάλυση της σχέσης του Εθνικού Θεάτρου με το κράτος και την τουριστική πολιτική κάνει και η Μαρία Μαυρογένη (Μαυρογένη, 2016: 187-195).

¹⁵. Η Ναταλία Μηνιώτη (Μηνιώτη, 2017-2018: 57-72) στην αναλυτική της παρουσίαση για την πολιτική του Φεστιβάλ Συρακουσών, αλλά και την πιθανή του σχέση με αυτό της Επιδαύρου, υποστηρίζει ότι πολλοί Έλληνες παρακολουθούσαν το Φεστιβάλ των Συρακουσών ήδη από το 1914, με αποτέλεσμα να φέρνουν πίσω στην Ελλάδα ιδέες για ένα αντίστοιχο Φεστιβάλ.

¹⁶. Η Νατασα Σιουζουλή εντοπίζει ως συγγενή φεστιβάλ αυτά του Μπαίροϊτ, που εγκαινιάστηκε το 1876 από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ, και του Σάλτσμπουργκ, που εγκαινιάστηκε το 1920 από τον Ούγκο φον Χόφμανσταλ και τον Μαξ Ράινχαρτ. Και τα δύο ιδρύθηκαν από θρυλικές μορφές τις τέχνης (Σιουζουλή, 2010: 449-455). Όπως και το ελληνικό, τα δύο αυτά Φεστιβάλ επικαλούνται ρητά ως πρότυπο και έμπνευση τις θεατρικές εορτές της αρχαίας Ελλάδας. Παρ' όλα αυτά, ενώ το Φεστιβάλ Επιδαύρου κάνει τις ίδιες παραπομπές, διαφέρει από τα άλλα δύο ως προς το ότι δεν έχει καμία επίκληση στο θρησκευτικό στοιχείο και μάλιστα απευθύνεται μάλλον σε ένα ευρύτερο λαϊκό κοινό.

¹⁷. Ο Foucault θεωρεί ότι ένας πραγματικός χώρος συνιστά ετεροτοπία, εφόσον υπερβαίνει την πραγματική του χρήση. Το θέατρο είναι έτσι κι αλλιώς ένας τέτοιος τόπος, καθώς πάνω στη σκηνή του παριστάνονται άλλοι τόποι. Οι ετεροτοπίες επίσης χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένες λειτουργίες, που συνήθως πραγματοποιούνται σε συγκεκριμένο χρόνο, καταλήγοντας έτσι στη δημιουργία μίας κατάστασης ψευδαισθήσης, που υπερβαίνει τον πραγματικό χώρο και τόπο. Όπως ακριβώς δηλαδή και μία θεατρική παράσταση, όπου η δημιουργία του

αποτελέσει έναν χώρο συλλογικής ψευδαίσθησης, έναν τόπο μέσα στον οποίο στήθηκε ένα ολόκληρο Φεστιβάλ για να ικανοποιήσει το συλλογικό φαντασιακό της επαφής με την αρχαία Ελλάδα, την τέχνη και τις αξίες της. Ένας τόπος όπου το εθνικό φαντασιακό της αρχαιοελληνικής συνέχειας επικυρώνεται, μία ιδανική ετεροτοπία, ενδεδυμένη με τις προσδοκίες του ελληνικού και του παγκόσμιου κοινού, που καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό και το αισθητικό κομμάτι των παραστάσεων. Έτσι μπορεί κανείς να κατανοήσει τις διάφορες αντιδράσεις του κοινού σε νέες σκηνοθετικές προσεγγίσεις σε επόμενες περιόδους του Φεστιβάλ, ακόμα ίσως και την παρούσα.

Βιβλιογραφία

- Αθανασίου, Α. (2015). *Το αρχαιολογικό τοπίο της Επιδαύρου: Φορέας νοήματος και όχημα εκμοντερνισμού*. Στο *Τοπία τουρισμού. Ανακατασκευάζοντας την Ελλάδα* (σσ. 242-257). Αθήνα: Δομές.
- Close, D. (2005). *Ελλάδα, Επίτομη Ιστορία 1945 – 2004, Πολιτική, Κοινωνία, Οικονομία*. Θεσσαλονίκη: Θύραθεν.
- Δεληπέτρου, Ε. (2018). Το Νέον Κράτος εορτάζει: Η ελληνική εκδοχή της φασιστικής θεατρικότητας στους εορτασμούς της 4^{ης} Αυγούστου. Στο *Θέατρο και Δημοκρατία – πρακτικά Ε΄ πανελληνίου θεατρολογικού συνεδρίου, Α΄ τόμος* (σσ. 381-393). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Ioannidou, E. (2010). Toward National Heterotopia: Ancient Theaters and the Cultural Politics of Performing Ancient Drama in Modern Greece. *Comparative Drama*, 44 (4), 385-403.
- Λιάκος, Α. (2019). *Ο ελληνικός 20^{ος} αιώνας*. Αθήνα: Πόλις.
- McNeil, H. W. (2017). *Η μεταμόρφωση της Ελλάδας μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο* (Ν. Ρούσσο, Μτφρ.). Αθήνα: Παπαδόπουλος.
- Μαυρογένη, Μ. (2016). *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*. (Διδακτορική διατριβή). Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας.
- Μηνιώτη, Ν. (2017-2018). Η διεθνής απήχηση του φεστιβάλ των Συρακουσών το 1921: *Χορηγόροι του Αισχύλου*. *Θέατρον Πόλις*, 3-4, 57-72.
- Νικολακάκης, Μ. (2017). *Μοντέρνα Κίρκη. Τουρισμός και ελληνική κοινωνία την περίοδο 1950-1974*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Πεφάνης, Γ (2010). Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωική ανάγνωση της θεατρικής σκηνής. *Παράβασις*, 10, 237-256.
- 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 τη μεταπολεμική εποχή - Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου* (σσ. 449-455). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Τσατσούλης, Δ. (2012). Οι τόποι ως δρώντα βίαιων εκδικητικών επιτελέσεων. Από το δράμα στον δρόμο. *σκηνή*, 4, 118-143.
- (2015). Δυτικός “ηγεμονισμός” και εκδοχές διαπολιτισμικότητας στη σκηνική πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. *λογείον*, 5, 305-354.
- Χαμηλάκης, Γ. (2012). *Το έθνος και τα ερείπιά του. Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου.
- Χατζηπανταζής, Θ.(2014). *Διάγραμμα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*. Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

δραματουργικού χωροχρόνου αποτελεί ζητούμενο. Ιδιαίτερη ανάλυση στην Επίδαυρο ως ετεροτοπία κάνει η Ελευθερία Ιωαννίδου (Ioannidou, 2010: 385-403). Όμως χρήση του όρου κάνει και ο Δημήτρης Τσατσούλης (Τσατσούλης Δ. 2012: 118-143), αλλά και ο Γιάννης Χαμηλάκης (Χαμηλάκης, 2012: 41), που βέβαια χρησιμοποιεί τον όρο γενικότερα για τα αρχαία μνημεία. Εκτενή ανάλυση της θεατρικής σκηνής ως ετεροτοπία κάνει και ο Γιώργος Πεφάνης (Πεφάνης, 2010: 237-256).

*Αγαμέμνων του Αισχύλου: μια Γκινόστρα. Οι Ιταλοί στο Φεστιβάλ Αργους το 1995**

Ναταλία Μηνιώτη

Θεατρολόγος, Διδάκτωρ, ΑΠΘ
minatali3@gmail.com

Το νεοτεριστικό στοιχείο και ο πειραματισμός στο θέατρο βρίσκουν πάντα χώρο να αναπτυχθούν στηδομή και στην εννοιολογική σύσταση του αρχαίου ελληνικού δράματος, αλλά όπως και κάθε έργου της κλασικής δραματουργίας, εφόσον για το ανέβασμά του στη σκηνή επιλέγεται τέτοια προσέγγιση. Με τις μετακλήσεις, μάλιστα, θεατρικών παραγωγών ξένων θιάσων στα Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου και τις Διεθνείς Συναντήσεις των Δελφών, κατά το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η πρωτοποριακή σκηνική μεταφορά της αρχαίας τραγωδίας αναδείχθηκε ως το πιο διαδεδομένο ίσως σύγχρονο μέσο έλευσης του νεοτεριστικού θεάτρου στη χώρα μας.

Στην παρούσα μελέτη με θέμα την παράσταση *Αγαμέμνων του Αισχύλου: μια Γκινόστρα* (ιππικό αγώνισμα ή κονταροκτύπημα), ανεβασμένη από την ομάδα Marcido Marcidorjts e Famosa Mimoso του Τορίνο το 1988, μας δίνεται η ευκαιρία να αποτιμήσουμε την πρωτότυπη, ανανεωτική, μεταδραματική σκηνική ανάγνωση του τραγικού κειμένου από τους ιταλούς καλλιτέχνες, την επίδραση που άσκησε το συγκεκριμένο έργο στις σκηνικές τους αναζητήσεις, αλλά και τον πολυσήμαντο ρόλο που ανέλαβε η παράσταση να φέρει εις πέρας εντασσόμενη στο πλαίσιο του βραχύβιου μεν αλλά τόσο σημαντικού Φεστιβάλ Αργους το 1995.

Στη βάση όλης της ιδέας του Φεστιβάλ, μπορεί κανείς να εντοπίσει το «όραμα» της καλλιτεχνικής διευθύντριας Ελένης Βαροπούλου (2009: 17-18) για ένα ελληνικό νεοτεριστικό θέατρο με εξωστρεφή χαρακτήρα, ενταγμένο στον ευρωπαϊκό χάρτη. Ένα θέατρο που συμβαίνει, όχι απομονωμένο και κεκλεισμένων των θυρών, αλλά από κοινού και σε αλληλεπίδραση με εκείνο των άλλων χωρών. Αυτή άλλωστε ήταν και η ειδοποιός διαφορά του συγκεκριμένου από τα άλλα φεστιβάλ που δραστηριοποιούνταν εκείνη την εποχή στη χώρα μας¹: ο ευρύς οραματικός χαρακτήρας του, με τον «χειραφετημένο» θεατή (Βαροπούλου, 2009: 18) στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος.

Όταν συστήνεται ο θιάσος των Marcido στα μέσα της δεκαετίας του 1980 στην Ιταλία, η Νέα Θεαματικότητα και το μεταμοντέρνο θέαμα –όροι άμεσα συνδεδεμένοι στην Ιταλία με μια υπερφίαλη «μπαρόκ» αισθητική, στην οποία από το 1981 προστίθεται και εκείνη των βιντεοκλίπ, και με το στίγμα του απολίτικου περιεχομένου– έχουν ήδη δείξει τα περιορισμένα όριά τους. Από την πρώτη θεατρική παραγωγή, τις *Δούλες* του Jean Genet το 1986, οι Marcido επιχειρούν μια (επι)στροφή σε ένα θέατρο ουσίας, θέση που είχε υποστηριχθεί και στο θεατρολογικό συνέδριο “Le Forze in Campo” στη Μόντενα την ίδια χρονιά, όπου προτάθηκε η σύγκλιση κάποιων μορφών του μεταδραματικού και του ανθρωπολογικού-τελετουργικού

* Το παρόν κείμενο αποτελεί τμήμα της ευρύτερης έρευνας που εκπονώ την τελευταία διετία πάνω στο πολυσχιδές έργο της θεατρολόγου, κριτικού θεάτρου, μεταφράστριας Ελένης Βαροπούλου. Την ευχαριστώ ιδιαίτερα για τις άκρως κατατοπιστικές και γόνιμες συζητήσεις μας και τη συγκέντρωση του υλικού. Ευχαριστώ, επίσης, τον καθηγητή Κώστα Βαλάκα για τις πολύτιμες συμβουλές, παρατηρήσεις και διορθώσεις του.

¹ Το Φεστιβάλ Αργους διαφοροποιούνταν σημαντικά όχι μόνο σε σύγκριση με το Φεστιβάλ της Επιδαύρου αλλά και των Διεθνών Συναντήσεων Αρχαίου Δράματος στους Δελφούς. Στη μεν πρώτη περίπτωση οι ξένες παραστάσεις ερχόντουσαν στο πλαίσιο περιοδείας, και η μόνη προσπάθεια που γινόταν –κι όχι πάντα –προσαρμογής τους στο νέο περιβάλλον ήταν στο σκηνοθετικό επίπεδο με κριτήριο τις ιδιαίτερες απαιτήσεις του σκηνοθετικού χώρου του αρχαίου θεάτρου, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, ο τόπος αντιμετωπιζόταν περισσότερο ως μια ‘εσχατιά’ της ελληνικής επικράτειας, ένας σχεδόν ιδεατός τόπος, στον οποίο κατέφευγαν ξένοι απ’ όλον τον κόσμο για να συνδιαλεχθούν σχετικά με το δραματικό είδος και τις σκηνικές του μεταφορές μπροστά σε ένα κοινό ως επί το πλείστον ειδημόνων και όχι ντόπιων. Στο Φεστιβάλ Αργους, αντίθετα, στο επίκεντρο ήταν ο αστικός τόπος, η κοινωνία του Αργους και οι επισκέπτες συντελεστές και θεατές και προτεραιότητα είχε η ενσωμάτωση των παραστάσεων, των δρώντων, των κάθε είδους δράσεων και εκδηλώσεων με αυτόν.

θεάτρου. Επρόκειτο για δύο εντελώς διαφορετικές θεατρικές υφολογικές τάσεις που, μέχρι εκείνη τη στιγμή, αναπτύσσονταν σε αντιτιθέμενα μεταξύ τους πεδία². Η πιο ώριμη, ωστόσο, πρόταση του θιάσου έρχεται δύο χρόνια αργότερα, όταν επιλέγει να επεξεργαστεί σκηνικά το αισχύλειο κείμενο³. Η ενασχόληση με τις απαρχές του δυτικού θεάτρου (D'Agata, 1988, Isidori, 2006: 112, Savioli, 1989), το τελετουργικό στοιχείο που ανακαλύπτει στον τραγικό λόγο, ο «ασυνήθιστος λεκτικός ιστός, που υποστηρίζεται από μια σημειωτική επέκταση των λέξεων μέχρι το όριο του αδύνατου, μια σχεδόν εξορκιστική και μαντική χρήση του λεκτικού ήχου» (D'Agata, 1990), που αγγίζει τη σκληρότητα και τον σαρκασμό (βλ. Perona, 1989· Ronfani, 1988), συνάδουν απολύτως με τον σχεδόν «μοναστικό», «ασκητικό» προσωπικό τρόπο ζωής των Marcido (Favetto, 1989· Ronfani, 1988· Savioli, 1989) και τις αντιλήψεις τους για τις πρακτικές άσκησης του ηθοποιού-περφόρμερ. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στις πρακτικές που σχετίζονται με την επεξεργασία της εκφοράς του λόγου, των ποιοτήτων και των δυνατοτήτων της φωνής και των ήχων που παράγει η χρήση ορισμένων σκηνικών αντικειμένων. Το αποτέλεσμα είναι οι παραστάσεις τους να συνοδεύονται από μια πρωτότυπη και εντυπωσιακή ηχητική παρτιτούρα (D'Agata, 1990· Barone, 1989· Bartolucci, 2007· Brizio 1990· Ronfani, 1989· Savioli, 1989).

Όπως αναφέρει ο Ferdinando D'Agata, ένας από τους ηθοποιούς του θιάσου, για την επεξεργασία ακολουθήθηκε «το θεμελιώδες πνεύμα της τραγωδίας: [...] η οργανική ενότητα χώρου, δράσης, μουσικής, κειμένου, χορογραφίας, κοστουμιών» και όλα αυτά ενδεδυμένα «την ίδια ιερατική ταυτότητα» (D'Agata 1990, Isidori, 2006: 112). Ένας ιερός χώρος, με λίγα λόγια, στον οποίο οι θεατές καλούνταν να εισέλθουν ακολουθώντας το ιδίομορφο τελετουργικό που υποδείκνυε ο θιάσος. Στην αρχή, οι εβδομήντα περίπου θεατές της παράστασης (αυτός ήταν ο μέγιστος αριθμός ατόμων που μπορούσαν να την παρακολουθήσουν) στεκόντουσαν όρθιοι μπροστά από ένα λευκό πανί, μια κλειστή αυλαία⁴. Πίσω από την αυλαία, έβγαινε κυλώντας πάνω σε ένα καρότσι μια ψευδο-νάνος, που με την ακραία θεατρική της αμφίεση (μαύρα και πλούσια μαλλιά, στολισμένα με δεκάδες κουδουνάκια και ντυμένη με ένα αναγεννησιακό, λευκό φόρεμα) και τις κωμικές χορευτικές κινήσεις της υπό τους ήχους τού, εντελώς ασύμβατου με τη θεματική της παράστασης, τραγουδιού Granada με τη φωνή του Claudio Villa (Barone, 1989· Savioli, 1989), προετοίμαζε το κοινό για το ανατρεπτικό πνεύμα του θεάματος που θα ακολουθούσε (βλ. Perona, 1989).

Στη συνέχεια, μια φιγούρα με κόκκινο κοστούμι άνοιγε την αυλαία, αποκαλύπτοντας το παλάτι των Ατρείδων και επιμελούνταν μέσα σε αυτό την ταξίθεσία των θεατών. Στην εντυπωσιακή σκηνική κατασκευή της Daniela Dal Cin θα διαδραματιζόταν, μεταφρασμένη από τον Carlo Carena, η κατά τον Αισχύλο εκδοχή του μύθου της επιστροφής του βασιλιά Αγαμέμνονα από την Τροία στο Άργος μαζί με τη μάντισσα Κασσάνδρα και του σφαγιασμού τους από τη σύζυγό του Κλυταιμίστρα· πράξη εκδίκησης για την άδικη θυσία της κόρης τους Ιφιγένειας, την οποία είχε τελέσει σε προγενέστερο χρόνο ο ίδιος της ο πατέρας.

Η έμπνευση για το οβάλ σχήμα του φτιαγμένου από ξύλο και σίδηρο παλατιού, που εμπεριείχε το κοινό, προερχόταν από τη δομή του τσίρκου ή και των ισπανικών κοράλες –θεαμάτων που στόχευαν στην άμεση συναισθηματική εμπλοκή των θεατών στα δρώμενα (Guerrigieri, 1998)– και της αρένας, τόπου που αποδίδει οπτικά τη σύγκρουση, τον αντίλογο, το «κονταροκτύπημα» (πρβλ. Ronfani, 1988), το κυτταρικό, δηλαδή, στοιχείο της ανάπτυξης του αγώνα λόγων και

² Βλ. Valentini, 2015: 86 και πρβλ. Valentino, 2015: 408-421, για την περιορισμένη ιδιότυπη χρήση του όρου μεταμοντέρνο θέαμα, που εξετάζεται και κάτω από τον όρο Νέα Θεαματικότητα (Nuova Spettacolarità) στην ιταλική βιβλιογραφία ως προέκτασή του μέσα στη δεκαετία του 1980. Αφορά κυρίως τη θεατρική παραγωγή στην οποία έχει ασκήσει καταλυτική επιρροή η αισθητική του MTV και των βιντεοκλίπ, το πρότυπο διασκέδασης στις ντισκοτέκ, και εξετάζεται σε αλληλεπίδραση με την άνοδο του νεοφιλελευθερισμού σε Ευρώπη και Αμερική. Ταυτίζεται δε με μία φάση αυτού που οι Ιταλοί θεωρητικοί αποκαλούν Νέο Θέατρο καιθα μπορούσαμε να το αντιστοιχίσουμε σε μεγάλο βαθμό με τον όρο του Lehmann (2006: 25-28) «μεταδραματικό θέατρο», τον οποίο θεωρώ εννοιολογικά πιο συγκεκριμένο και σαφή. Βλ. Valentini, 2015: 17 σημ. 1, για τον όρο Νέο Θέατρο και την προτίμηση που δείχνουν σε αυτόν σημαντικοί Ιταλοί θεωρητικοί του θεάτρου. Βλ. επίσης Βαροπούλου, 1985.

³ Η παράσταση βραβεύθηκε δύο φορές: με το βραβείο «Opera d' attore» στο Φεστιβάλ του Chieri (1988) και το βραβείο «Drammaturgia In/finite» στο Urbino (1990).

⁴ Τα στοιχεία περιγραφής της παράστασης προέρχονται από το Marcido Marcidorjts e Famosa Mimosa (1990).

φύλων στον *Αγαμέμνονα*, αλλά και στη συγκεκριμένη παράσταση. Η συνολική κατασκευή αποτελούνταν από πέντε τμήματα: (α) την εξωτερική περιμετρική, υπερυψωμένη (130 εκ.), κερκίδα, προορισμένη για τους θεατές, (β) τον εσωτερικό ξύλινο διάδρομο, στο ύψος του εδάφους, που περιέκλειε την αρένα και φιλοξενούσε τον Χορό του δράματος, (γ) την κυρίως αρένα στο κέντρο, χώρο που καταλάμβαναν κατά κανόνα οι πρωταγωνιστές, (δ) την οροφή, κατασκευασμένη με ξύλινες δοκούς, που συμβόλιζε τον ουρανό και, τέλος, (ε) μια επικλινή σειρά σχοινιών, πάνω από τα κεφάλια των θεατών, που ενέτεινε το διάχυτο στο έργο αίσθημα της «κλειστοφοβίας» (Barone, 1989).

Κυρίαρχη παρουσία στην αρένα αποτελούσε η Κλυταιμίστρα, μια φιγούρα με αρσενικά χαρακτηριστικά (βλ. D'Agata, 1990), ενσαρκωμένη από τον ίδιο τον σκηνοθέτη, Marco Isidori, ντυμένη στα λευκά και καλυμμένη με ένα πέπλο φτιαγμένο από μεταλλικές φολίδες, που, όταν επέλεγε να το κουνήσει, υπογράμιζε με το κουδούνισμά του τόσο τον δικό της αιγυμιακό λόγο όσο και το ηχητικό σύνολο της παράστασης (Barone, 1989). Βασικός συνομιλητής της ήταν ο τριμελής Χορός των ηθοποιών-ακροβατών (δύο γυναίκες κι ένας άνδρας), οι οποίοι φορούσαν λευκές, παραφουσκωμένες φόρμες που κάλυπταν τα διακριτικά του φύλου τους, και στο κεφάλι, λουριά, που παραμόρφωναν τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους. Σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, επιδίδονταν σε ακροβατικά (Barone, 1989, Ponte di Pino, 1994), ενώ παράλληλα κατασκεύαζαν λεκτικά και ηχητικά τοπία με την εναλλαγή των φωνών τους και την παραποίηση της χροιάς τους. Οι οπτικές και ακουστικές συνθέσεις τους, με τη βοήθεια και του φωτισμού και καθοδηγούμενες από το αισχύλειο κείμενο, αναδύονταν ως απρόσμενες και εντυπωσιακές «αποκαλύψεις του θεϊκού στοιχείου» (πλάσματα με διπλά κεφάλια, Άρμα του Ήλιου κ.ά.). Από την ομάδα των χορευτών ξεπηδούσαν, την κατάλληλη στιγμή, και τα άλλα δύο δραματικά πρόσωπα της παράστασης: ο Αγαμέμνων και η Κασσάνδρα. Εισερχόμενος ο χορευτής στο κέντρο της σκηνικής κατασκευής, άρχιζε, με τη βοήθεια της Κλυταιμίστρας σε ρόλο σκηνοθέτη-αμπιγέρ, να μεταμορφώνεται φορώντας τα ρούχα του ρόλου: ένα κοστούμι-μηχανή (φτιαγμένο από ύφασμα και ξύλο) που μετέτρεπε τον Αγαμέμνονα σε «τοτεμική φιγούρα» και τον παγίδευε σε μία και μοναδική περιστροφική κίνηση, η οποία αλλοίωνε αισθητά τον λόγο του, που γινόταν κάτι ανάμεσα σε τραύλισμα και σε κραυγή. Η Κασσάνδρα φορούσε ένα μεταλλικό ένδυμα με διαφορετική επίδραση στη δική της σκηνική συμπεριφορά, καθώς περιόριζε μόνο την κίνηση των ποδιών και άφηνε ελεύθερα τα χέρια της ενόσω έλεγε την προφητεία της. Έμοιαζε περισσότερο με πουλί που φτεροκοπούσε μέσα σε κλουβί (Carosso, 1989· Ponte di Pino, 1994).

Στα πρόσωπα του έργου προστέθηκε μια δωδεκάχρονη κοπέλα, εμπνευσμένη από το έργο του Velasquez *Las Meninas*, αλλόκοσμη και περίεργα γοητευτική με το πολύχρωμο κοστούμι της, διατηρούσε μια απόλυτα λειτουργική σχέση με τα τεκταινόμενα της παράστασης. Σε όλη τη διάρκεια του έργου, κινούνταν στον ίδιο διάδρομο με τον Χορό και άλλοτε συνέβαλλε στους ακροβατικούς σχηματισμούς των μελών του, άλλοτε εμπλούτιζε φωνητικά τον λόγο όλων των δραματικών προσώπων με τις επιλεκτικές ηχητικές, αλλά ποτέ λεκτικές, παρεμβάσεις της, και άλλοτε φώτιζε τους πρωταγωνιστές με δύο δέσμες φωτός από τα δακτυλίδια-λάμπες που κρατούσε στα χέρια της, όταν έσβηναν οι έξι προβολείς της παράστασης. Κάποιοι είδαν στο πρόσωπό της μια αλληγορία του θεάτρου (D'Agata, 1990) και άλλοι την προσωποποιημένη αθωότητα του θεατρικού μέσου ως φορέα αληθειών (Ronfani, 1988).

Όταν η Βαροπούλου αποφασίζει να εντάξει την παράσταση των Marcido Marcidorjs e Famosa *Mimosa* στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Άργους, υπηρετεί τόσο τη ρηζικέλευθη αποστολή του να λειτουργήσει συμπληρωματικά με το Φεστιβάλ της Επιδαύρου εντάσσοντας στον προγραμματισμό του άκρως πειραματικά, ξένα και εγχώρια θεάματα –ενδεικτικός ήταν άλλωστε και ο όρος «off off Επίδαυρος», τον οποίο χρησιμοποιούσε η ίδια η Βαροπούλου (1998: 7)– όσο και τον τοποειδικό χαρακτήρα του, τον οποίο είχε εγκαταστήσει στην καρδιά του εγχειρήματος –επρόκειτο για μια σύγχρονη καλλιτεχνική πραγμάτευση του αστικού και κοινωνικού χώρου στον οποίο συμβαίνει, και με αυτόν αλληλεπιδρά, η παράσταση/δράση επιτυγχάνοντας πολυπρισματικές αναδιαμορφώσεις στο συμμετέχον έμφυχο και άφυχο υλικό (Pearson & Shanks, 2001: 23, Pearson, 2010: 7-17, Kwon, 2002: 1-8, Μηνιώτη, υπό έκδοση). Μήνες του παρελθόντος έβρισκαν διεξοδο μέσα από σκέψεις και δράσεις του παρόντος,

ενεργοποιώντας καλλιτεχνικά την πόλη και τους κατοίκους του Άργους. Τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του θεσμού, το 1994, ζωντάνεψε το αρχαίο της θέατρο με παντός τύπου καλλιτεχνικές δράσεις, ενώ στη συνέχεια προστέθηκε πλήθος κτιρίων και δημοσίων χώρων. Κάθε κύκλος του Φεστιβάλ είχε τη δική του «δραματουργία» να υλοποιήσει, πράγμα που σήμαινε ότι γίνονταν «ειδικές παραγγελίες [δρώμενων] σε καλλιτέχνες» και στοχευμένες μετακλήσεις θεατρικών παραστάσεων από την Ελλάδα και το εξωτερικό (Βαροπούλου, 1998: 7).

Το 1995, η «δραματουργία» εστίασε στο «πνεύμα του τόπου» (genius loci) (Μηنيώτη, υπό έκδοση, Norberg-Schulz, 1979). Ανάμεσα στους τόπους της αργολικής πρωτεύουσας που «επιτάχθηκαν» για να υποδεχθούν καλλιτεχνικές δράσεις ήταν η πλατεία Στρατώνων, στην οποία εντάχθηκε το παλάτι-αρένα των Marcido βρίσκοντας ιδανική θέση στον πολυμήχανο, τοποειδικό σχεδιασμό της Βαροπούλου. Ο στόχος ήταν ο νεοτεριστικός, «μπαρόκ», «σαρκαστικός» και σχεδόν «κανιβαλικός» *Αγαμέμνωνας* των Ιταλών (Guerrigieri, 1998) να ενεργοποιήσει τον μιλιταριστικό τόπο, να αλληλεπιδράσει μαζί του, αλλά και με το αργολικό κοινό, το οποίο κλήθηκε να βιώσει με έναν ξεχωριστό τρόπο τον αγώνα φύλων και λόγων, μέσα από σκηνικούς ήχους και αντικείμενα που αναδείκνυε η σκηνοθεσία⁵. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η εντυπωσιακή τελευταία σκηνή στην οποία η Κλυταιμίστρα περηφανευόταν για την πράξη της εκδίκησης ενώ «συγκρουόταν» σε ένα χορογραφημένο «κονταροκτύπημα» (Γκιόστρα) με τη Menina: Η βασίλισσα, με ανοιγμένα τα χέρια, κρατώντας τις άκρες του χάλκινου πέπλου και κουνώντας το σαν να ήταν φτερά πουλιού έκανε επίθεση, με λόγια, κινήσεις και τους μεταλλικούς ήχους του πέπλου, στο κορίτσι και εκείνο την απέκρουε κάνοντας βήματα προς τα μπρος και την υποχρέωνε να υποχωρεί απειλώντας την με τα φωτεινά του δακτυλίδια. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η παράσταση και οι συντελεστές της συνεισέφεραν ευρύτερα, από κοινού με όλους τους καλλιτέχνες, τους θεωρητικούς, τους φοιτητές, τους θεατές, ντόπιους και επισκέπτες, στη «δραματουργία» εκείνης της χρονιάς, καθώς οι καλλιτεχνικές δράσεις και εκδηλώσεις συνέβαιναν σε παράλληλο χρόνο τρέποντας την πόλη του Άργους σε μια ιδιαίζουσα αυλή των θαυμάτων (Βαροπούλου, 1998: 7, 8, 92).

Σε μια εποχή που τα σκάνδαλα, οι ακραίες, δηλαδή, αντιδράσεις κοινού και κριτικών για τις ελληνικές και ξένες «πειραγμένες» παραστάσεις τραγωδίας της Επιδαύρου και του Ηρώδειου, διαδέχονταν το ένα το άλλο (Σαμπατακάκης, 2017-2018: 8-21), το πείραμα του Άργους επανέφερε σε πιο γόνιμα πεδία διαλόγου τον προβληματισμό σχετικά με τα όρια και τα περιθώρια της σύνδεσης του αρχαιοελληνικού δράματος με τη νεοτεριστικότητα. Και αυτός είναι ένας βασικός λόγος για τον οποίο η παράσταση *Αγαμέμνων του Αισχύλου: μια Γκιόστρα*, δεν έμεινε στην ελληνική ιστορία του θεάτρου ως άλλος ένας ξένος εισβολέας, ακραίος εκπρόσωπος της μεταδραματικής σκηνής, που με την «άγνοιά» του πλήγωσε το ελληνικό γόητρο⁶. Το αντίθετο, οι Marcido, ενσωματώθηκαν στον αργολικό τόπο και συνέγραψαν, μαζί του και με τους θεατές τους, ένα μέρος της ευρωπαϊκής θεατρικής ιστορίας συναποφασίζοντας με αίσθημα ευθύνης για το μέλλον της θεατρικής τέχνης.

Βιβλιογραφία

Ανώνυμο. Το πνεύμα του Άργους... (1995, Ιούνιος 18). *Τα Νέα*.

⁵ Δυστυχώς η έρευνα μου στον καθημερινό και περιοδικό τύπο της εποχής για κριτικές που θα συνόδευαν την παράσταση *Αγαμέμνων του Αισχύλου: μια Γκιόστρα* στο Φεστιβάλ Άργους δεν έφερε αποτέλεσμα. Αντίθετα υπήρξαν δημοσιεύματα, π.χ. Το πνεύμα του Άργους... (1995, Ιούνιος 18). *Τα Νέα*, που ανέφεραν πως η παράσταση προγραμματίστηκε να παιχτεί για τη Δευτέρα 26 και την Τρίτη 27 Ιουνίου 1995.

⁶ Ήταν συχνά διατυπωμένη άποψη των περισσότερων θεατρικών κριτικών, τουλάχιστον έως τα τέλη του 20ού αιώνα, ότι οι ξένοι καλλιτέχνες δεν έχουν την προπαίδεια να καταλάβουν το μέγεθος και τη σημασία των αρχαίων κειμένων επειδή δεν είναι Έλληνες. Οπότε εν τη αγνοία τους «πληγώνουν». Ενδεικτικά αναφέρω την κριτική του Γ. Βαρβέρη. (1982, Ιούλιος-Αύγουστος). Απ' το Φεστιβάλ (I). *Νέα Εστία*, για την παράσταση της *Ορέστειας* του Πίτερ Χολ στην Επιδαύρο, την κριτική του Κ. Γεωργουσόπουλου. (1985, Ιούλιος 22). Κόμικς με παγάκια. *Αντιγόνη* από το «Θέατρο Περσίβιρανς» της Αλάσκας. *Τα Νέα*, την κριτική του Β. Παγκουρέλη, (1986, Ιούνιος 24). *Ο Οιδίποδας στο Ηρώδειο από τον Κινέζικο Δραματικό Θίασο*. *Ελεύθερος Τύπος*. Βλ. επίσης Ε. Καλτσούνας, Τ. Καραόγλου, Ν. Μηνιώτη & Ε. Παπάζογλου, 2021: 87-88.

- Barbato, D. (Επιμ.). (2006). *I teatri della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa*. Editoria & Spettacolo.
- Barone, C. (1989). Una giostra: L' Agamennone. *Dioniso* rivista di studi sul teatro antico, I.N.D.A.- Siracusa, LIX (1). Ανακτήθηκε από: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/caterina-barone-giostra-agamennone-marcido-marcidorjs-famosa-mimosa-dioniso-1989/>
- Bartolucci, G. (2007). Teatro come mito, come possession, come trasgressione: Genet ed Eschilo nel lavoro della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa. In Barbato, D. (Επιμ.). *I teatri della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa*. Editoria & Spettacolo. Ανακτήθηκε από: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/giuseppe-bartolucci-teatro-mito-possessione-genet-eschilo-teatri-marcido-marcidorjs-editoria-2007/>
- Brizio, S. G. (1990). Presentazione in Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa. *Una Giostra: L'Agamennone*. Edizioni del Noce. Ανακτήθηκε από: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/giorgio-sebastiano-brizio-giostra-agamennone-marcido-marcidorjs-del-noce-1990/>
- Βαρβέρης, Γ. (1982, Ιούλιος-Αύγουστος). Απ' το Φεστιβάλ (I). *Νέα Εστία*.
- Βαροπούλου, Ε. (1985, Αύγουστος 25). Έρευνα για τους πολλούς. *Το Βήμα*.
- (1998). *Φεστιβάλ Άργους 1994-1997*. [Αθήνα]: Έκδοση Πρόταση.
- (2009). *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου: 1974-2006*. Τόμ. Α'. Αθήνα: Άγρα.
- Carosso, D. (1989, Μάιος 04). Agamennone: Una giostra. *Il Risveglio Popolare*. Ανακτήθηκε από: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/domenico-carosso-agamennone-giostra-marcido-marcidorjs-famosa-mimosa-risveglio-popolare-4-maggio-1989/>
- D'Agata, F. (1990). Eschilo, che per primo ha costruito parole come alte torri, in Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, *Una giostra: l'Agamennone*, Edizioni del Noce, ανακτήθηκε από: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/ferdinando-agata-eschilo-parole-alte-torri-agamennone-marcido-marcidorjs-del-noce-1990/>
- (1988). Parole dell'agire, in Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, *Agamennone*, programma di sala. Ανακτήθηκε από <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/ferdinando-agata-parola-agire-agamennone-marcido-marcidorjs-famosa-mimosa-programma-sala-1988/>
- Favetto, G. L. (1989, Απρίλιος 16). Spettacoli come riti, parole come colteli. *La Repubblica*. Ανακτήθηκε από: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/gianluca-favetto-marcido-marcidorjs-famosa-mimosa-spettacoli-riti-coltelli-repubblica-16-aprile-1989/>
- Guerrieri, O. (1998, Νοέμβριος 19). Uccidere Agamennone in una giostra di nani e equilibristi. *La Stampa*. Ανακτήθηκε από: http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,49/articleid,0573_01_1998_0318_0055_10842281
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1985, Ιούλιος 22). Κόμικς με παγάκια. *Αντιγόνη* από το «Θέατρο Περίβρανος» της Αλάσκας. *Τα Νέα*.
- Καλτσούνας, Ε., Καραόγλου, Τ., Μηνιώτη, Ν., & Παπάζογλου, Ε. (2012). 'Koinochristi Archaiognosia' and Ancient Drama Performances in Greece (1975-95): Rituality and the Construction of Theatrical and Political Continuities. *Journal of Greek Media and Culture*, 7 (1), 69-103.
- Kwon, M. (2002). *One place after another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: The MIT Press.
- Lehmann, H.-Th. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). London & New York: Routledge.
- Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa. (1990). *Una Giostra: L'Agamennone*. (χ.τ.). Edizioni del Noce. Ανακτήθηκε από: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/marcido-marcidorjs-famosa-mimosa-una-giostra-l-agamennone-1990/>

- lagamennone-1988/marcido-marcidorjs-famosa-mimosa-giostra-agamennone-del-noce-1990-web/
- Μηνιώτη, Ν. (υπό έκδοση). Ο πολυσήμαντος τοποειδικός (site-specific) χαρακτήρας της Θερινής Ακαδημίας του Εθνικού Θεάτρου (2000-2009). *Πέλοπας*.
- Norberg-Schulz, Chr. (1979). *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York:Rizzoli.
- Pearson, M. (2010). *Site-Specific Performance*. London: Palgrave Macmillan. Pearson, M. και M. Shanks (2001). *Theatre/Archeology*. London: Routledge.
- Perona, P. (1989, Απρίλιος 08). “Sorprese ed enigma di ‘Agamennone’ con Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa”. *Stampa Sera*. Ανακτήθηκε από: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/piero-perona-agamennone-marcido-marcidorjs-famosa-mimosa-stampasera-8-aprile-1989/>
- Ponte di Pino, O. (1994, Απρίλιος 03). Teatro, macchina celibe. In scena ‘L’ Agamennone’ di Marcido Marcidorjs. *Il manifesto*. Ανακτήθηκε από: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/ponte-di-pino-teatro-macchina-agamennone-marcido-marcidorjs-famosa-mimosa-manifesto-3-aprile-1994/>
- Παγκουρέλης, Β. (1986, Ιούνιος 24). Ο Οιδίποδας στο Ηρώδειο από τον Κινέζικο Δραματικό Θίασο. *Ελεύθερος Τύπος*.
- Quadri, F. (1988, Ιούλιος 21). C’è suspense, pensando a Pinter. *La Repubblica*. Ανακτήθηκε από: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/07/21/suspense-pensando-pinter.html?ref=search>
- Ronfani, U. (1988, Οκτώβριος 13) Scomodo ‘Agamennon’ dei Marcido. *Il Giorno*. Ανακτήθηκε από: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/una-giostra-lagamennone-1988/ugo-ronfani-scomodo-agamennone-marcido-marcidorjs-famosa-mimosa-giono-13-ottobre-1988/>
- Savioli, A. (1989, Δεκέμβριος 16). Giostra mortale di corpi e voci per Agamennone. *l’Unità*. Ανακτήθηκε από: https://archivio.unita.news/assets/main/1989/12/16/page_021.pdf
- Σαμπατακάκης, Γ. (2017-2018). Έξω οι Ούνοι...Τα θεατρικά σκάνδαλα στην Επίδαυρο Β’. *ΘεάτρουΠόλις*, 3-4, 8-21.
- Valentini, V. (2015). *Nuovo Teatro made in Italy 1963-2013*. Roma: Bulzoni Editore.
- Valentino, M. (2015). *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*. Corazzano (Pisa): Titivillus.

Ψηφιακός περίπατος στο αρχαίο θέατρο του Σολούντο της Σικελίας

Ισμήνη Σακελλαροπούλου

Θεατρολόγος- Σκηνοθέτης, Υποψήφια Διδάκτωρ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ
isminisakel@yahoo.gr

Εισαγωγή

Οι συγκλίσεις ετερογενών και κοινωνικοχωρικών παραγόντων σε κάθε περιοχή επηρεάζουν την αρχιτεκτονική σκέψη, έτσι με αυτό τον τρόπο και στο αρχαίο θέατρο η μορφή του ανταποκρίνεται προς το λειτουργικό του περιεχόμενο (Πλάτων, 1998: 17). Η αρχιτεκτονική εξαρτάται από την θρησκεία, την πολιτική, τη τεχνολογία, τη γεωλογία, το κλίμα καθώς και από τις σκέψεις και τις πράξεις των ανθρώπων (Furneau, 1969: 9). Στην Σικελία όπου βρίσκεται το θέατρο του Σολούντο που εξετάζουμε, οι παράγοντες που προαναφέραμε δεν ήταν σταθεροί όσον αφορά την πολιτική και τον πληθυσμό της. Πολλοί κατακτητές, συνεπώς ανομοιογένεια στον πληθυσμό ήταν τα βασικά χαρακτηριστικά της. Σικανοί, Ιλλυρικές Φυλές/Σικελιοί, Πελασγοί και Κρήτες, Φοινικικές αποικίες, Έλληνες και Ρωμαίοι αποτελούσαν τους πυρήνες για την πολιτιστική της μορφολογική δομή μέχρι τα χρόνια της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Η Σικελία έχει εύκρατο και υγιεινό κλίμα με ήπιους Χειμώνες. Γεωμορφολογικά μας ενδιαφέρει για το θέατρο που εξετάζουμε, το Βόρειο τμήμα της, όπου υπάρχουν απότομες πτυχώσεις με τις οροσειρές των Νευρωδών Όρεων και τα όρη του Παλέρμο.

Το πνεύμα του ελληνικού πολιτισμού κατά την ελληνιστική εποχή (330/20-30 π.Χ.) δεν μπορούσε να είναι εγκλωβισμένο μέσα στα στενά γεωγραφικά όρια της αρχαίας Ελλάδας. Αποτέλεσμα αυτής της πολιτιστικής επεκτατικής επιθυμίας ήταν και η ίδρυση ελληνιστικών θεάτρων σε διάφορα μέρη εκτός των συνόρων του Ελλαδικού χώρου και κυρίως στις περιοχές της Μεσογείου και της Μικράς Ασίας.

Στη Σικελική χερσόνησο κατασκευάστηκαν ελληνιστικά θέατρα, όπου μερικά από αυτά παρά την φθορά του χρόνου έχουν διατηρηθεί και αποτελούν αξιόλογα μνημεία θεατρικών χώρων. Ένα από αυτά αν και δεν είναι τόσο προσβάσιμο και διαδεδομένο είναι το θέατρο του Σολούντο το οποίο βρίσκεται στα ερείπια μιας φοινικικής/καρχηδονιακής-Ρωμαϊκής πόλης.

Ιστορικά

Σολόεις ή Σολούς είναι μια οχυρή πόλη της βόρειας Σικελίας. Ο Έλληνας ιστορικός Διόδωρος Σικελιώτης ονόμασε την πόλη Σολουντίνος¹, οι Έλληνες Σολόεις, ο Θουκυδίδης Σολους και στα αρχαία νομίσματα που βρέθηκαν υπάρχει η ονομασία Σολουντίνος.

Η πόλη ιδρύθηκε από Φοίνικες² έμπορους και είναι σύμφωνα με τον Θουκυδίδη (6.2.6) είναι μια από τις τρεις πόλεις της Σικελίας (Μοτύη, Πάνορμος, Σολούς) που παρέμειναν στην εξουσία των Φοινίκων μετά την άφιξη και την εγκατάσταση των Ελλήνων στην Σικελία στα τέλη του 8^{ου}- αρχές 7^{ου} π.Χ. αιώνα.

Το 397/396 π.Χ. καταστράφηκε από τον Διονύσιο των Συρακουσών, αλλά λίγο αργότερα ανοικοδομήθηκε.

Το 254 π.Χ. περιήλθε στη ρωμαϊκή κυριαρχία και προσέλαβε την ονομασία Soluntum. Από τα ευρήματα φαίνεται ότι η πόλη εγκαταλείφθηκε γύρω στα τέλη του 2ου μ.Χ. αιώνα.

¹ RE, Band III A, I, (1927), st: 983, λ. Solus, Ziegler.

² Κανένας λαός πριν την Ρωμαϊκή κυριαρχία δεν είχε διασχίσει σε τέτοιο βαθμό την Μεσόγειο, αφήνοντας τόσο εμφανή και με μεγάλη διάρκεια ίχνη όπως οι Φοίνικες.

Τα ερείπια του Σολόεντος αποκαλύφθηκαν ήδη στα τέλη του 16ου αιώνα. Μετά από συστηματικές ανασκαφές, ήλθαν στο φως τμήματα του πολεοδομικού συστήματος, οικίες, θέατρο, ωδείο, δεξαμενή και γυμνάσιο, που χρονολογούνται στους ελληνοιστικούς χρόνους. Βρέθηκαν επίσης δύο ιερά, υπαίθριος βωμός και νεκρόπολη, που εμφανίζουν χαρακτηριστικά τόσο ελληνικά όσο και καρχηδονιακά (Ε. Παναγιώτου, κ.ά., 1997). (Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, τόμ. 54, 1997: στ. 335, λ. Σολόεις).

Τελευταία έγιναν μερικές νέες ανασκαφές στους κλιβάνους της Καρχηδονιακής νεκρόπολης. Οι φούρνοι χρησιμοποιούντο τον 4^ο και τον 3^ο αι. π.Χ. και μετά ο χώρος εγκαταλείφτηκε. Το κεραμικό στοιχείο που βρέθηκε σ' αυτούς τους φούρνους υπάρχει κυρίως στα Φοινικικά-Καρχηδονιακά εμπορεύματα, αλλά υπάρχουν ορισμένα ελληνικά και ντόπια υλικά που δίνουν στοιχεία για την επικοινωνία που διατήρησαν οι λαοί μεταξύ τους.

Παρ' όλο που στο Σολούντο ο πυρήνας του πληθυσμού της πόλης ήταν Καρχηδονιακός οι δυνατές ελληνοιστικές τάσεις είναι έκδηλες μέσω της ανάλυσης της θρησκευτικής αρχιτεκτονικής και των συσχετιζόμενων εφαρμογών της, οπότε αν και το Σολούντο ήταν φοινικική αποικία η εμφάνιση του θεάτρου δεν ήταν εντελώς απρόσμενη (Angelis, 2001-2: 187).

Τοπογραφία

Το Solunto είναι μια καρχηδονιακή/ρωμαϊκή/ελληνοιστική πόλη, όπου τα ερείπιά της βρίσκονται στην Βόρεια Σικελική ακτή, περίπου 18 χιλιόμετρα ανατολικά του Palermo, σε μια πλαγιά του Monte Catalfano, πάνω από ένα φυσικό λιμάνι. Η αρχαία πόλη βρίσκεται πάνω σε έναν ορεινό όγκο σε μεγάλο υψόμετρο 235 μέτρων (Wiegand, 1997: 2). Ο κυρίως ορεινός όγκος της περιοχής έχει υψόμετρο 376 μέτρων και χωρίζεται από ένα βαθύ φαράγγι από το βουνό της πόλης του Solunto. Σύμφωνα με τον Wiegand όποιος πλησιάζει την αρχαιολογική ζώνη από ανατολικά, από τον Cefalo, τότε αναγνωρίζει ότι η τοπογραφική θέση της πόλης (la citta) είναι η καταλληλότερη θέση για έναν μικρό οικισμό.

Στον χάρτη (βλ. Φωτογραφία 1) αναγράφονται τα θέατρα της Σικελίας. Κάποια από αυτά είναι θέατρα με κοινά χαρακτηριστικά με τον θέατρο που εξετάζουμε όπως τα θέατρα που βρίσκονται στην Segesta, στο Tyndaris, στο Monte Iato/Iaitas και στην Morgantina και αναδεικνύουν το Τοπικό Στυλ της Δυτικής Σικελίας, το οποίο διέφερε από τα θέατρα της Κυρίως Ελλάδας και των Συρακουσών.

Εκτός από το θέατρο της Morgantina, τα υπόλοιπα ελληνοιστικά θέατρα βρίσκονται κοντά στην Βόρεια σικελική ακτή και παρόμοιες γεωμορφολογικές συνθήκες με το θέατρο του Solunto³.

Ανασκαφές και έρευνα

Το θέατρο του Solunto ανακαλύφθηκε και ανασκάφθηκε από τον V. Tusa το 1953 και οι ανασκαφές συνεχίστηκαν μέχρι το 1958. Το αρχαιολογικό ενδιαφέρον των επιστημόνων κυρίως εστιάστηκε στην Αγορά και στην Καρχηδονιακή νεκρόπολη της αρχαίας πόλης.

Ο H. Schläger το 1964 ασχολήθηκε με την έρευνα της αγοράς αλλά ο θάνατος του διέκοψε την επιστημονική του δραστηριότητα και η έρευνα του παραμένει αδημοσίευτη. Ο G. Mader το 1970 έγραψε μια έκθεση για την αγορά που δεν δημοσιεύτηκε.

Στα πλαίσια του επιστημονικού ενδιαφέροντος για την περιοχή του Solunto το ίδρυμα G. Henkel- Stiftung το 1988 δίνει υποτροφία για την καταγραφή των αρχαιολογικών ευρημάτων της περιοχής. Η στενή σύνδεση της Αγοράς με το θέατρο οδήγησε σε μια επιστημονική προσέγγιση όσον αφορά την έννοια του χώρου.

³ Η Σικελική αρχαιολογία συστηματικά άρχισε να διαφέρει από την ελληνοκεντρική αρχαιολογία εστιάζοντας περισσότερο την προσοχή της στην τοπογραφία της περιοχής και την σχέση της με τους ντόπιους κατοίκους και τους κατακτητές βλ. F. D. Angelis, ό.π., 186.

Η εργασία του A. Wiegand είναι ένα μέρος από ένα μεγάλο project του Deutsches Archäologisches Institut in Rome να δημοσιεύσει τα μνημεία και την τοπογραφία της αγοράς. Η διατριβή του παρουσιάστηκε στο Technische Hochschule στο Darmstadt (βλ. Φωτογραφία 2).

Πολεοδομικό σύστημα

Όπως αναφέραμε τα ερείπια της αρχαίας πόλης που βρέθηκαν και σχετίζονταν με τους αρχιτεκτονικούς χώρους ανήκαν κυρίως στους ελληνιστικούς χρόνους οπότε σε μια Φοινικική αποικία η εμφάνιση ενός ελληνιστικού θεάτρου δεν ήταν απρόσμενη (Sear, 1997: 104). Σύμφωνα με τον Βιτρούβιο (Βιτρούβιος, 1997: 59) αφού χαραχτούν οι δρόμοι και τα δρομάκια μιας πόλης, το επόμενο βήμα είναι η απόφαση της θέσης των κοινόχρηστων χώρων και των υπόλοιπων δημόσιων κτιρίων με κριτήριο: τη γενική άνεση και την χρησιμότητα. Και αφού κατασκευαστεί η Αγορά, για την παρακολούθηση θεατρικών έργων ή εορταστικών εκδηλώσεων θα πρέπει να επιλεγεί μια τοποθεσία για το θέατρο όσο το δυνατόν πιο υγιεινή⁴. Έτσι λοιπόν και το θέατρο του Solunto καταλαμβάνει το κέντρο της δημόσιας περιοχής, δεσπόζει πάνω από την Αγορά και είναι αρμονικά ενταγμένο στον κεντρικό πολεοδομικό πυρήνα.

Το θέατρο του Solunto

Το θέατρο έχει βόρειο-ανατολικό προσανατολισμό και είναι χτισμένο στην δημόσια περιοχή της πόλης πάνω από την αγορά.

Για την χρονολογία κατασκευής του θεάτρου υπάρχουν δύο βασικές θεωρίες. Η μία στηρίζεται στην μελέτη του V. Tusa ο οποίος τοποθετεί χρονολογικά την κατασκευή του θεάτρου τον 4^ο αιώνα π.Χ. (Rose, 1994-6: 39) με τροποποιήσεις στα μέσα του 3^{ου} αιώνα π.Χ. με την μετατροπή της ορχήστρας και την εγκατάλειψή του τον 1^ο αιώνα π.Χ.

Ο Wiegand στηρίζει την εισήγησή του για την αποκατάσταση του θεάτρου στην κατασκευαστική φάση του 2^{ου} αιώνα π.Χ. και την θεωρεί μοναδική φάση κατασκευής του θεάτρου. Επικρατέστερη και πιο πειστική θεωρείται η θεωρία του Wiegand γιατί η θέση του αυτή δεν στηρίζεται σε γενικά πλαίσια αλλά σε συγκεκριμένα αποδεικτικά στοιχεία που μελέτησε με την επαφή του με τα ερείπια του θεάτρου⁵.

Σύμφωνα με την E. Gebhard το συγκεκριμένο σχέδιο αποκατάστασης του W. αποτελεί πειστική άποψη, λαμβανομένου υπόψη τη φτωχή κατάσταση της διατήρησης του θεάτρου (Gebhard, 1999: 365-367).

Το θέατρο κτίστηκε με τεκτονική *opus quadratum*⁶ με ογκόλιθους από τοπικό ασβεστόλιθο. Ήταν αρχαία τεχνική κατασκευής, στην οποία ορθογώνιοι ογκόλιθοι του ίδιου ύψους τοποθετούνταν σε παράλληλα επίπεδα⁷ κυρίως χωρίς τη χρήση κονιάματος (βλ. Φωτογραφία 3).

Τα μέρη του θεάτρου

Κοίλο

Το πεταλοειδούς σχήματος κοίλο βρισκόταν σύμφωνα με την ελληνιστική αρχιτεκτονική πάνω στην φυσική πλαγιά του λόφου. Το βραχώδες κοίλο έχει πολυγωνικό εξωτερικό αναλημματικό τοίχο ο οποίος είναι και αυτός κομμένος στο βράχο⁸. Οι πλευρές της πολυγωνικής περιφέρειας

⁴ Ο.π., 151.

⁵ Τα κριτήρια για την χρονολόγηση του απορρέουν από την αρχιτεκτονική εφ' όσον δεν είναι διαθέσιμα για μελέτη νομίσματα ή αγγειοπλαστική.

⁶ P. C. Rose, ό.π., 39.

⁷ Αρχικά χωρίς την χρήση κονιάματος αλλά αργότερα χρησιμοποιούσαν και κονίαμα. Η μορφή τεκτονικής *opus quadratum* χρησιμοποιείτο μέχρι και τα χρόνια της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

⁸ A.Wiegand, ό.π., 16-18.

του δεν ήταν συμμετρικές Υπερέβαινε το ημικύκλιο και είχε συγκλινόμενα αναλήματα που χτίστηκαν με καλά τετραγωνισμένους ογκόλιθους με στηρίγματα τοιχοποιίας για υποστήριξη.

Αρχικά η Διάμετρός του ήταν 35 μέτρα, με 14 σειρές εδωλίων σε 2 κερκίδες (cunei)⁹. Η χωρητικότητα του θεάτρου ήταν 2.500 θεατές.

Η σκάλα στο Νότιο τέλος του Ανατολικού αναλήματος πλησιάζει την λοφοπλαγιά με είσοδο κοντά στην κορυφή του κοίλου, η οποία δίνει πρόσβαση στα πάνω καθίσματα.

Αργότερα η Διάμετρος έφτασε τα 46,6 μέτρα και ο εξωτερικός αναλημματικός τοίχος αποτελούνταν από 13 τμήματα, από 24 πλευρά σχήματα. Το κοίλο χωρίζεται σε 8 ακτινωτές κλίμακες και σε 7 κερκίδες σύμφωνα με το σχέδιο αναπαράστασης του Wiegand.

Υπάρχουν ίχνη από 20 σειρές εδωλίων, αλλά καμία από τις θέσεις δεν βρέθηκε στον χώρο. Οι τομές στον βράχο πιθανώς μας δίνουν στοιχεία για την ύπαρξη 20 ή 23 σκαλοπατιών. Η υποδιαίρεση των περισσότερων από τα ημικυκλικά εσωτερικά δεν είναι γνωστή.

Ο χώρος των θεατών προσαρμοσμένος στα γεωμορφολογικά δεδομένα της εποχής καθόρισαν την αρχιτεκτονική διαμόρφωση των εδωλίων στον φυσικό βράχο.

Το καμπυλωτό κοίλο με τον πολυγωνικό αναλημματικό τοίχο δεν ήταν σύνηθες κατασκευαστικό χαρακτηριστικό των θεάτρων της Σικελίας εκείνη την εποχή¹⁰. Εκτός από το θέατρο του Solunto, το σικελικό θέατρο της Morgantina είχε πολυγωνικό τραπεζοειδές σχήμα. Σε πολλά σικελικά θέατρα το κοίλο υπερβαίνει το ημικύκλιο και έχει συγκλινόμενα αναλήματα όπως στην κυρίως Ελλάδα και στην Μικρά Ασία¹¹, όμως μορφή του κοίλου με ευθύγραμμες πτέρυγες (πεταλοειδές σχήμα) αποτελεί νεωτερισμό του 4^{ου} αιώνα π.Χ. και συνδέεται με τις ριζικές αλλαγές της σκηνής.

Ο Wiegand το πολυγωνικό σχήμα του αναλήματος¹² το παίρνει σαν ένα σημείο, ότι το θέατρο διαρρυθμίστηκε με τις έννοιες του σχεδιασμένου διαγράμματος, που βασίζεται στην διαίρεση του βασικού κύκλου σε 12 μέρη, σύμφωνα με τον τρόπο του Βιτρούβιου.

Το ουσιώδες χαρακτηριστικό του σχεδιαζόμενου διαγράμματος Βιτρούβιανού τύπου είναι ότι τοποθετεί τις σχετικές θέσεις του σκηνικού οικοδομήματος και των θεατών και κατά συνέπεια το μέγεθος της ορχήστρας¹³.

Στο Solunto ο σχεδιαζόμενος κύκλος είναι μεγεθυμένος για να σχηματίσει εφαπτομένη μπροστά στον τοίχο του σκηνικού οικοδομήματος. Αυτό θα προσδιόριζε:

- α) Το πίσω μέρος της πλατείας του θεάτρου και της 2^{ης} σειράς των καθισμάτων.
- β) Το εγγεγραμμένο τετράγωνο τότε θα τοποθετούσε την πίσω πλευρά του προσκηνίου.

Όταν διαγράμματα από διαφορετικά θέατρα συγκριθούν (π.χ. Πριήνη, Αθήνα, Δήλος, Επίδαυρος, Ερέτρια, Ίσθμα και Σικυών) είναι προφανές ότι ο βασικός κύκλος και το τετράγωνο οριοθετεί διαφορετικά στοιχεία σε κάθε περίπτωση.

Το ενδιαφέρον πάντως για την Gebhard είναι ότι το σχεδιαζόμενο διάγραμμα Βιτρούβιανού τύπου μοιάζει να έχει χρησιμοποιηθεί στο Solunto για να δείξει ότι το βασικό σχέδιο των θεάτρων στη Δυτικά διαρρυθμίστηκε με τρόπο παρόμοιο με αυτόν που χρησιμοποιούσαν στην Κυρίως Ελλάδα και την Μικρά Ασία.

Ορχήστρα

Η Ορχήστρα είχε διάμετρο 10 μέτρα και είναι το μόνο μέρος που δύο κατασκευαστικές φάσεις είναι φανερές, λόγω της διαφοράς ύψους. Το πρωταρχικό πάτωμα της λιθόστρωτης-χωμάτινης ορχήστρας, που τώρα είναι είναι κατα μεγάλο μέρος καλυμμένο, ανυψώθηκε από 0,45

⁹. F. Sear, ό.π., 190.

¹⁰. Ό.π., 48.

¹¹. Ό.π., 49.

¹². A. Wiegand, ό.π., 37-38.

¹³. E. R. Gebhard, ό.π., 366.

εκατοστά σε 0.50 εκατοστά και ανακατασκευάστηκε από στίβαγμα ασβεστόλιθου (cocciopesto) με ασβεστοκονίαμα¹⁴. Υπερβαίνει, όπως και το κοίλο, το ημικύκλιο.

Στην Ιταλία και στην Σικελία πριν τον 1^ο αιώνα π.Χ. είχαν ορχήστρα σφυρηλατημένη στη γη¹⁵.

Περιβαλλόταν από έναν οχετό που βρισκόταν κάτω από το σκηνικό οικοδόμημα. Ο ωχετός απότομα παρεμβαλλόταν από τον θεμέλιο βράχο και καμιά ακριανή πέτρα δεν διασώθηκε για να οριοθετήσει την κάθε φάση της ορχήστρας ή των εδωλίων.

Η σχέση μεταξύ του συγκεκριμένου πατώματος και του σκηνικού οικοδομήματος δεν είναι καθαρή.

Το σκηνικό οικοδόμημα

Από το σκηνικό οικοδόμημα (βλ. Φωτογραφία 4) έχουν διασωθεί ορισμένα υπολείμματα από τα θεμέλια και δίνουν ορισμένα στοιχεία για τα χαρακτηριστικά του σκηνικού κτιρίου. Υπάρχει μια άποψη για την ανύψωση του οικοδομήματος, η οποία στηρίζεται στην αναγνώριση των θεατρικών ογκόλιθων των αρχιτεκτονικών τμημάτων που βρέθηκαν στην πάνω περιοχή του θεάτρου και στην Αγορά¹⁶. Ο Wiegand τοποθέτησε τα στοιχεία αυτά μέσα στο κτίσμα και αυτό αποτέλεσε μια από τις πιο μείζονες απόψεις του σχετικά με το θέατρο.

Ολόκληρο το σκηνικό οικοδόμημα είχε πλάτος περίπου 21,60μ. και βάθος 6.60μ. Το μακρύ κεντρικό δωμάτιο της σκηνής είχε περίπου 2,50μ. βάθος και 12,30μ. πλάτος έχοντας στα πλάγια στην εκάστοτε πλευρά δωμάτια παρασκηνίων. Στην περιοχή μεταξύ των προεξεχόντων πτερύγων των παρασκηνίων ήταν η θέση ενός ξύλινου προσκηνίου.

Οι προσόψεις των παρασκηνίων σχημάτιζαν οξεία γωνία στον μπροστά τοίχο της σκηνής και αυτό το χαρακτηριστικό τα διαφοροποιεί από το U- σχηματιζόμενο σκηνικό οικοδόμημα της σκηνής του Λυκούργου, στο Θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα.

Σε σχέση με την ημερομηνία κατασκευής του W. είναι αξιοσημείωτο ότι το ασβεστοκονίαμα ήταν ευρέως συνηθισμένο από άκρο σε άκρο του κτιρίου στο επίπεδο του βραχοθεμελίου τον 2^ο αιώνα π.Χ.¹⁷.

Ο Wiegand ανακατασκευάζει ένα 2οροφο κτίριο διακοσμημένο με 4 Δωρικούς κίονες στον 1^ο όροφο και ανάλογο αριθμό από Ιωνικούς κίονες στον 2^ο όροφο.

Τρεις πόρτες στον χαμηλότερο όροφο πιθανόν καταλαμβάνουν τα κεντρικά διαστήματα μεταξύ των κίωνων, τα λεγόμενα μετακίονια διαστήματα τα οποία είναι στοιχείο ελληνιστικού προσκηνίου. Στο ίδιο βιβλίο δίνεται μια εναλλακτική ανακατασκευή μια πλατύτερη τοποθέτηση κατά διαστήματα η οποία είναι και η πιο αποδεκτή.

Οι τρεις πόρτες προεικονίζουν τα *scaenae frons*¹⁸.

Στις προσόψεις των πλάγιων παρασκηνίων υπήρχε από ένα μόνο κεντρικό παράθυρο στον 1^ο όροφο, αλλά στον 2^ο όροφο, υπήρχε μια στοά προσιτή από το εσωτερικό με κίονες- υπόστυλα (*loggias*)¹⁹ με διακοσμημένα κιγκλιδώματα μ' ένα ρομβοειδές μοτίβο.

Ο W. δίνει μεγάλο μέρος στο κιγκλιδώμα με την ρομβοειδή διακόσμηση, η οποία είναι του τύπου που βρέθηκε επίσης στην Στοά του Ατταλου στην Αθήνα (159-138 π.Χ.) καθώς και σε κάποια άλλα κτίσματα την ελληνιστική περίοδο. Το χαρακτηριστικό εμφανίζεται νωρίτερα στο Ιερό του Ποσειδώνα στα Ίσθμια.

¹⁴. A.Wiegand, ό.π., 14.

¹⁵. F. Sear, ό.π., 80.

¹⁶. A.Wiegand, ό.π., 9.

¹⁷. E. R. Gebhard, ό.π., 366.

¹⁸. F. Sear, ό.π., 8: Υπήρχαν τρεις πόρτες στον *scaenae frons* τοίχο. Ο όρος που χρησιμοποιείται από τον Βιτρούβιο για τις εξωτερικές πόρτες είναι *hospitalia* και για την κεντρική *valvae regiae* ή *regia*. Η *regia* αναπαριστά ένα βασιλικό ανάκτορο, μια σπηλιά ή μια εξαιρετική κατοικία του βασικού ηθοποιού. Η πόρτα δεξιά ήταν το σπίτι για τον δεύτερο ηθοποιό και η πόρτα αριστερά ήταν προορισμένη για πρόσωπο μικρότερης σημασίας.

¹⁹. A.Wiegand, ό.π., 61.

Τα παρασκήνια ήταν 'εστεμμένα' με τριγωνικά αετώματα και ακρωτήρια αλλά πάνω στο κέντρο του σκηνικού οικοδομήματος υπήρχε σε αναλογία με παρόμοια σχήματα μια διακόσμηση/ αναπαράσταση μιας ανθρώπινης μορφής μέσα στα θέατρα της Segesta και Monte Iato/Iaitas.

Για το προσκήνιο μια καλά σωζόμενη οπή πασσάλου του εναπομείναντος τμήματος του κατωφλιού δίνει αποδεικτικά στοιχεία για ξύλινα στηρίγματα, αλλά η αναστήλωση δίνει μια σειρά από ανόμοιους πίνακες χωρισμένους από πασσάλους (παραστάτες θύρας), τα οποία δεν εντοπίζονται στο διασωζόμενο τμήμα του κατωφλιού. Ένα Ιωνικό γείσο θριγκού συνδεόταν με άλλα κτίσματα από τη Σικελία από τα χρόνια 130-120 π.Χ.

Καθοριστικό ρόλο για την αναπαράσταση του σκηνικού οικοδομήματος του Wiegand είχε το ανάλογο σχέδιο αναπαράστασης του σκηνικού οικοδομήματος του θεάτρου της Segesta από τον Bulle.

Ένα παραλληλόγραμμος ογκόλιθος με ένα τμήμα από μια Καρυάτιδα βρέθηκε το 1985 στο θέατρο του Solunto. Ανάλογη διακόσμηση υπήρχε και στα σικελικά θέατρα του Monte Iato/Iaitas και της Segesta²⁰. Στο κιονόκρανο υπήρχαν δύο γρύπες και στο επιστύλιο ένας αετός²¹.

ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑΤΟΣ

Πλάτος σκηνης: 22μ.

Βάθος σκηνης: 6,6μ. →όλο το σκηνικό οικοδόμημα.

Πλευρικά με παρασκήνια: πλάτος 4,6μ., βάθος 3μ.

Σκηνή: πλάτος 12μ., βάθος 2,4μ.

Βουλευτήριον ή Ωδείο

Στις πόλεις όπου ανακαλύφθηκαν περισσότερα από ένα κτίσματα με θεατρικό σχήμα αναφέρονται ως 'μεγάλα' ή 'μικρά θέατρα'. Μερικές φορές αυτό το μικρό θέατρο είναι ένα ωδείο ή βουλευτήριον²². Το ωδείο ήταν συναυλιακός χώρος σχεδιαζόμενος για συναυλίες με τραγούδια ενώ το βουλευτήριον ήταν χώρος συνεδριάσεων που χρησίμευε για πολιτικές συναντήσεις.

Στην περίπτωση του Σολούντο υπάρχει προβληματισμός για τον προσδιορισμό αυτού του κτίσματος που βρίσκεται δίπλα από το θέατρο. Το μνημείο αυτό λανθασμένα πιστεύεται ότι είναι ένα ωδείο από το Wiegand.

Το μικρό αυτό κτίριο φαίνεται να είναι βουλευτήριο γιατί δεν έχει σκηνή ή κάποιον άλλο χώρο για παραστάσεις και υπάρχουν δύο πόρτες που οδηγούν στην ορχήστρα. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του ως βουλευτήριο είναι η σχέση του κτιρίου με την Αγορά.

Το κοίλο του είναι ορθογώνιο με διαστάσεις 11,15μ X 7,35μ και έχει πέντε (5) σειρές καθισμάτων με διαστάσεις 0,35-0,40μ. X 0,55-0,58μ. μέσα σε τρεις (3) κερκίδες. Έχει ανατολικό προσανατολισμό και η είσοδος των θεατών είναι από την ανατολική πλευρά²³.

Βιβλιογραφία

Angelis, F. D. (2000-2001). Archaeology in Sicily 1996-2006. *Archaeological Reports*, 47, 145-201.

Βιτρούβιος, Π. Μ. (1997). *Δέκα Βιβλία* (Σ. Χ. Ζεφερός, Μτφρ.). Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

²⁰. A.Wiegand, ό.π., 60.

²¹. A.Wiegand, ό.π., 62.

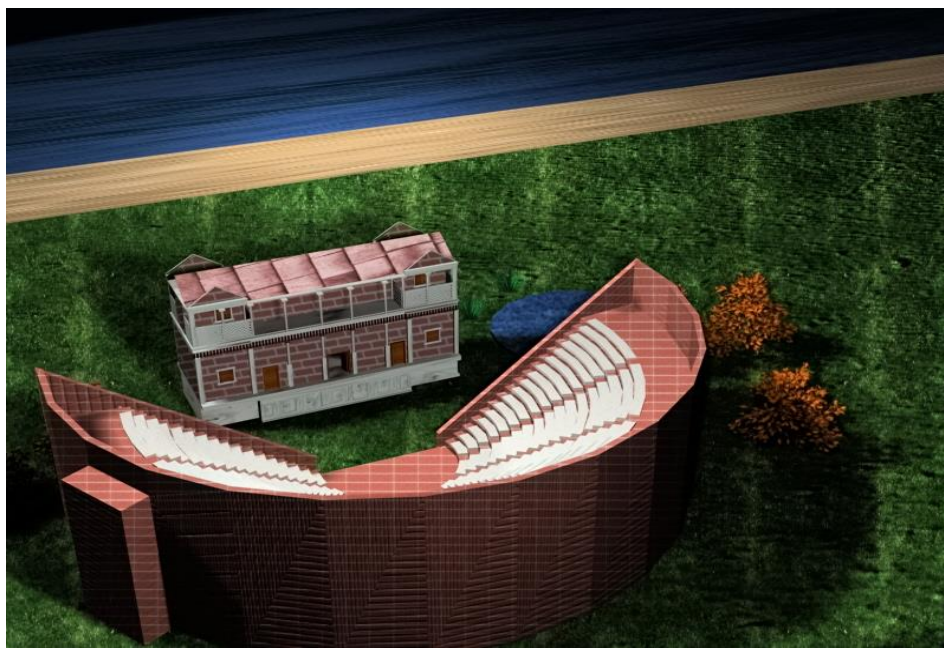
²². F. Sear, ό.π., 37-38.

²³. Ό.π., 191.

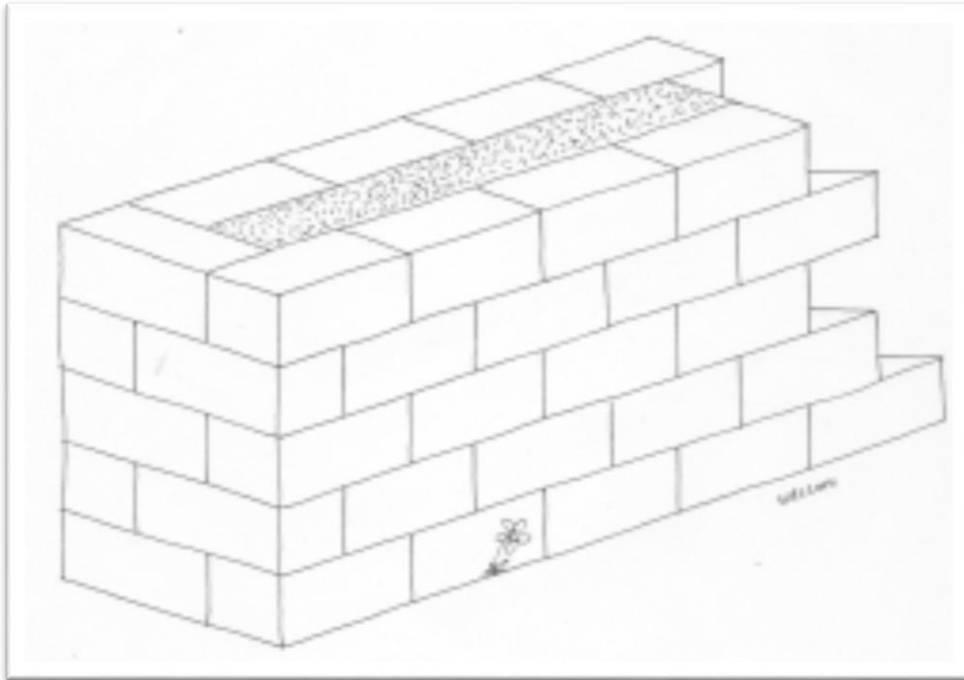
- Furneau, R. J. (1969). *A concise History of Western Architecture* (Δ. Ηλίας, Μτφρ.). London: Harcourt College Pub.
- Gebhard, E. R. (1999). Das Theater von Solunt: Ein Besonderen Skenentyp des Späthellenismus auf Sizilien by Armin Wiegand. *American Journal of Arcaeology*, 13, 365-367.
- Παναγιώτου, Ε., Μπουγάς, Ν. & Καλαφατά Κλ. (Επιμ.). (1997). Σολόεις. *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα* (Τόμ. 54, σ. 335). Αθήνα: Πάπυρος Εκδοτικός Οργανισμός.
- Πλάτων, Μ. (1998). *Αρχαία Ελληνικά Θέατρα. 2.500 χρόνια Φως και Πνεύμα*. Αθήνα: Χριστάκης.
- Ziegler, K. (1927). Solus. In G, Wissova & W. Kroll & K. Witte & K. Mittelhaus (Eds). *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (Band III A, I. p. 983). Stuttgart: J.B. Metzlersche Buchhandlung.
- Rose, P. C. (1994-6). *Teatri greci e romani: Alle origini del linguaggio rappresentato. Censimento analitico*, Ciancio Rossetto, P. – Pisani Sartorio, G, Roma.
- Sear, F. (2006). *Roman Theaters. An Architectural Study*. Oxford: Oxford University Press.
- Wiegand, A. (1997). *Das Theater von Solunt. Ein besonderen Skenentyp des Späthellenismus auf Sizilien*, Sonderschriften des DAI Rom, Band 12, Darmstadt: Phillip von Zabern.



Φωτογραφία 1. Χάρτης της Σικελίας



Φωτογραφία 2. 3D ψηφιακή απεικόνιση του θεάτρου του Solunto από την Ισμήνη Σακελλαροπούλου βασισμένη στα σχέδια του Wiegand



Φωτογραφία 3. Απεικόνιση της τεκτονικής opus quadratum



Φωτογραφία 4. 3D ψηφιακή απεικόνιση της σκηνής του θεάτρου του Solunto από την Ισμήνη Σακελλαροπούλου βασισμένη στα σχέδια του Wiegand

Πολιτισμική Συνείδηση και θεατρική Μνήμη
“Δωδωναία”
Η αναβίωση του αρχαίου Δράματος στο αρχαίο θέατρο της Δωδώνης
(1960-1981)

Αγαθή Τέλη

Υποψήφια Διδάκτωρ, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
agathateli@gmail.com

Ήταν τον Αύγουστο του 1960 όταν το αρχαίο θέατρο της Δωδώνης φιλοξένησε θεατές για πρώτη φορά, στη σύγχρονη εποχή. Τα Δωδωναία αποτέλεσαν ορόσημο για την Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών (Ε.Η.Μ.) καθώς και άξονα γύρω από τον οποίο στρεφόταν οι πολιτιστικές εκδηλώσεις. Οι δέκα χιλιάδες θεατές, που συγκεντρώνονταν εκεί κάθε χρόνο, υπάκουαν συνειδητά ή ασυνείδητα στη μυστική κλήση των προγόνων. Άλλοι θεατές παρακινήμενοι από την δυναμική αναβίωσης του αρχαίου δράματος που παρατηρείται σε ολόκληρη τη χώρα και άλλοι αισθανόμενοι το νήμα που συνέδεε την Αρχαία με την Νεότερη Ήπειρο, στήριζαν με κάθε τρόπο τις εκδηλώσεις που εξελίχθηκαν σε έναν από τους σημαντικότερους πολιτιστικούς θεσμούς της Ελλάδας.

Μέσα από τη μελέτη του πλούσιου αρχείου της Ε.Η.Μ., που αποτελείται από τα προγράμματα των παραστάσεων, δημοσιεύματα του τοπικού και αθηναϊκού τύπου της εποχής, φωτογραφικό υλικό και επιστολές, θα επιχειρήσω να περιγράψω: το πως, από ποιους, μέσα σε ποιο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, με ποιες δυσκολίες, έλαβε χώρα το φεστιβάλ θεάτρου των Δωδωναίων, καθώς και ποιος ήταν ο αντίκτυπος του τόσο σε τοπικό, όσο και διεθνές επίπεδο.

Ο Πρόεδρος της Ε.Η.Μ., Κώστας Φρόντζος είχε επιτελικό ρόλο όχι μόνο στη φιλοξενία παραστάσεων με τη διοργάνωση των «Δωδωναίων» αλλά και στην (όποια) αναστήλωση του αρχαίου θεάτρου της Δωδώνης. Μέχρι τότε «η ορχήστρα ήταν θαμμένη σε βάθος αρκετών μέτρων, τα εδώλια των κερκίδων εξαρθρωμένα και μετατοπισμένα, σπασμένα ή κατρακλισμένα» όπως αναφέρεται σε δημοσιεύματα της εποχής. Όταν το Μάη του 1959, ο Φρόντζος ανήγγειλε για πρώτη φορά την ιδέα για την αναβίωση της Δωδώνης, το κοινό δέχτηκε την είδηση με κάποιο σκεπτικισμό. Ήταν δυνατό να επιτευχθεί ένα τέτοιο τόλμημα; Πρώτα ο χώρος του αρχαίου θεάτρου ήταν σε τέτοια κατάσταση που αποτελούσε ανασχετικό φραγμό για κάθε είδους προσπάθεια. Η ορχήστρα του θεάτρου είχε καλυφθεί από τεράστιες επιχώσεις, κατάλληλες μόνο για καλλιέργεια. Τα εδώλια ήταν κατεστραμμένα από τη φθορά του χρόνου. Ένας τόπος δηλαδή με έκδηλα τα σημεία της αποσύνθεσης και της φθοράς, επακόλουθο της εγκατάλειψης αιώνων. Χώρος που να εξυπηρετούν τη στάθμευση και τη διακίνηση εκατοντάδων οχημάτων δεν υπήρχαν. Ακόμη ο δρόμος που οδηγούσε στη Δωδώνη ήταν ακατάλληλος και επικίνδυνος. Η εικόνα γινόταν πιο ζοφερή από την ανυπαρξία οικονομικών πόρων. Στο ταμείο της Ε.Η.Μ. Το ποσό των λίγων χιλιάδων δραχμών δεν επαρκούσε ούτε για διαφήμιση.

Τίποτα δεν είναι ακατόρθωτο, αρκεί να υπάρχουν ψυχές που ν' αγαπούν βαθιά τον τόπο και την ιστορία του, ο Κώστας Φρόντζος είχε αποφασίσει να διαθέσει όλες τις δυνάμεις της δικής του ψυχής, αυτής που συνήγειρε και τόσες άλλες Ηπειρώτικες για να πραγματοποιηθεί το θαύμα των πρώτων Δωδωναίων. Τη μελέτη και τα σχέδια των αναστηλώσεων είχε αναλάβει ο αρχιτέκτονας Βασίλης Χαρίσης. Ο Σωτήρης Δάκαρης ήταν ο άνθρωπος που ανέλαβε την αναστήλωση, όντας και ο πρώτος έφορος της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας στην Περιφέρεια Ηπείρου. Το 1960 ο Δάκαρης ολοκλήρωσε την ανασκαφή των δύο κατωτέρων διαζωμάτων του θεάτρου, ανοίγοντας τον δρόμο για τη φιλοξενία παραστάσεων. Οι ρυθμοί αναστήλωσης ήταν πάντως υπερβολικά γρήγοροι υπό την πίεση προφανώς και του αιτήματος για λειτουργία

του θεάτρου. Για τη βελτίωση δε των συνθηκών, κυρίως της οδικής πρόσβασης μέχρι το θέατρο, κινητοποιείται ο κρατικός μηχανισμός, όπως η Νομαρχία και ο Στρατός.

Το μνημείο ανασκάφηκε αρχικά από τον Κωνσταντίνο Καραπάνο (1875- 1878) αρχαιολόγος και ηπειρώτης πολιτικός. Το 1921 αναλαμβάνει ο Γεώργιος Σωτηριάδης, καθηγητής της Αρχαιολογικής Εταιρείας. Το 1929-1933 αναλαμβάνει ο Δημήτρης Ευαγγελίδης, καθηγητής αρχαιολογίας. Το 1950-1966 αναλαμβάνει ο Σωτήρης Δάκαρης. Από το 1966 μέχρι σήμερα το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων σε συνεργασία με την Αρχαιολογική Εταιρεία.

Το πρώτο έργο που παίχτηκε στο «σύγχρονο» αρχαίο θέατρο ήταν η «Ηλέκτρα» του Σοφοκλή. Ο φορέας που ανέλαβε τη διοργάνωση των παραστάσεων, όπως αναφέρθηκε ήδη, ήταν η Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών (Ε.Η.Μ.), με πρόεδρο τον Κώστα Φρόντζο, ο οποίος τότε ήταν βουλευτής με το κόμμα του πρωθυπουργού Κωνσταντίνου Καραμανλή.

Δυο ήταν εκείνη την εποχή οι οργανισμοί που θα μπορούσαν να διεκδικήσουν την Αναβίωση του Αρχαίου Δράματος στον ιερό χώρο της Δωδώνης το Εθνικό Θέατρο και το Πειραικό. Το πρώτο, εξαρτημένο από το κράτος και γι' αυτό δυσκίνητο στις αποφάσεις του, δεν ήταν δυνατό να ανταποκριθεί με ευκολία στην πρόσκληση. Εξ' άλλου δεν ήταν διατεθειμένο να διακινδυνεύσει τη φήμη του με μια πρώτη παρουσία στον Δωδωναίο χώρο. Το Πειραικό θέατρο με ιδρυτή και σκηνοθέτη τον Δημήτρη Ροντήρη, σαν ιδιωτική επιχείρηση ήταν πιο ευέλικτο. Σε αυτό απευθύνθηκε η Ε.Η.Μ., απορρίπτοντας προσφορές άλλων θεατρικών επιχειρήσεων που δεν θα μπορούσαν, ποιοτικά να βαστάξουν το βάρος των παραστάσεων.

Η πρώτη συνεργασία της Ε.Η.Μ. και των «Δωδωναίων» λοιπόν, ήταν με το Πειραικό Θέατρο του Δημήτρη Ροντήρη και όχι με το Εθνικό Θέατρο, το οποίο έμελλε να αποτελέσει τον βασικό «επισκέπτη» του θεάτρου της Δωδώνης για αρκετές δεκαετίες. Στις 6 Αυγούστου ανέβηκε η «Ηλέκτρα» και στις 7 Αυγούστου οι «Ευμενίδες-Χοηφόρες» του Αισχύλου. Σημειωτέον ότι η «Ηλέκτρα» του Πειραικού Θεάτρου θεωρείται ένας από τους σημαντικούς σταθμούς στην αναβίωση του αρχαίου δράματος.

Μετα την οριστική απόφαση για την οργάνωση των εορτών της Δωδώνης συγκροτήθηκε Οργανωτική Επιτροπή, η οποία αποτελούνται από τους κάτωθι: το Μητροπολίτη Ιωαννίνων Σεραφεΐμ, τον Νομάρχη Ιωαννίνων Κ. Καλογερόπουλο, τον Πρόεδρο της Ε.Η.Μ. Κ. Φρόντζο, τον Στρατηγό Διοικητή της VIII Μεραρχίας Κ. Καραγιάννη, το Δήμαρχο Ιωαννιτών Γρ. Σακκά, τον Ανώτερο Διοικητή Χωροφυλακής Ηπείρου Αθ. Δρούγκα, το Γενικό Επιθεωρητή Μέσης Εκπαίδευσης Μιχ. Καφετζάκη, το Γενικό Επιθεωρητή Δημοτικής Εκπαίδευσης Γ. Παπαϊωάννου. Όλες οι αρχές της πόλης συμπαραστάθηκαν στην προσπάθεια, με επικεφαλής τον Στρατό και τη Χωροφυλακή, που η συμβολή τους ήταν αποφασιστικής σημασίας.

Οι δαπάνες όμως ήταν τεράστιες και μόνο η ενίσχυση του κράτους θα ήταν δυνατό να δώσει λύση. Η Ε.Η.Μ απευθύνθηκε (με το υπ' αρ. 173/6-7-60 έγγραφο της) στο πιο αρμόδιο κρατικό φορέα: στον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού Ε.Ο.Τ., που πείστηκε για τη σοβαρότητα του εγχειρήματος και αποτέλεσε αμέσως αποφασιστικός συμπαραστάτης. Δημοσιεύματα του εγχώριου τύπου, μας αποκαλύπτουν την προσπάθεια της τοπικής κοινωνίας να ανταπεξέλθουν στο μεγάλο εγχείρημα. Στην εφημερίδα Εθνικός Αγών, στις 8-7-1960 πληροφορούμαστε για την αθρόα προσέλευση εθελοντών: "Προχθές το εσπέρας εις τα γραφεία της Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών εισήλθον εις σύσκεψιν 100 κυρίαί και δεσποινίδες, αι οποίαί προσεφέρθησαν να βοηθήσουν εις την επιτυχίαν των εορτών. Συμπληρωματικώς πληροφορούμεθα και τα κάτωθι εν σχέσει με με τας εορτάς: Απο τις 11 Ιουλίου άρχεται η λειτουργία φροντιστηρίου εκπαιδύσεως ξεναγών δια το Μουσείον, την Νήσον Ιωαννίνων, την Δωδώνην και το Σπήλαιο Περάματος. Οι ξεναγοί θα ομιλούν και εις ξένας γλώσσας... Ήρχισαν αι προεργασίαι δια την οργάνωσιν της Εκθέσεως έργων Λαϊκής Τέχνης... Ερασιτέχναι φωτογράφοι, συμπολίται μας ασχολούνται με την εκτύπωσιν φιλμς με Ηπειρωτικά τοπία... Η επιτροπή στεγάσεως των ξένων μας ήρχισεν τας προπαρασκευαστικάς εργασίας δια την οργάνωσιν του όλου προγράμματος στεγάσεως. Εντός των ημερών, όμιλος εθελοντικώς προσφερθέντων συμπολιτών μας θα περιέλθει ανα την πόλιν προς εξασφάλισιν δηλώσεων εκ μέρους των κατοίκων δια προσφερόμεθα επ' αμοιβή δωμάτια προς στέγασιν..."

Η Ε.Η.Μ., την ίδια ώρα, προσπάθησε να προβάλει τα «Δωδωναία» με τη διανομή τουριστικών φυλλαδίων εντός και εκτός χώρας. Είναι οι εποχές που ο τουρισμός έχει μπει δυναμικά από τη δεκαετία του '50 στη ζωή της Ελλάδας μέσω του ΕΟΤ. Το αυγουστιάτικο εκείνο σαββατοκύριακο του 1960 το αρχαίο θέατρο της Δωδώνης γέμισε ασφυκτικά με χιλιάδες κόσμο. Την επόμενη χρονιά, ο ΕΟΤ καθιέρωσε τα «Δωδωναία» ως «μόνιμη τουριστική εκδήλωση της Ηπείρου». Το 1961 ήταν που άρχισε και η σχεδόν αποκλειστική συνεργασία της Ε.Η.Μ. με το Εθνικό Θέατρο μέχρι το τέλος του κύκλου των «Δωδωναίων» το 1981.

Ο αντίκτυπος από την επιτυχία των παραστάσεων διαφαίνεται στα δημοσιεύματα των ηπειρωτικών και αθηναϊκών εφημερίδων. Η θριαμβευτική επιτυχία των εκδηλώσεων είχε τεράστιο αντίκτυπο σε πανελλαδική κλίμακα. Οι αθηναϊκές εφημερίδες επισημαίνουν τη σοβαρότητα των εκδηλώσεων. Στα επόμενα χρόνια, με ειδικούς ανταποκριτές που θα στέλνουν στα Γιάννενα, θα δημοσιεύουν εκτενέστερες περιγραφές των εκδηλώσεων και θα εξαντλούνται σε ύμνους για την Ε.Η.Μ. και το έργο της. Κάθε χρόνο εκατοντάδες επιστολών κατέκλυζαν τα γραφεία της Ε.Η.Μ. με εντυπώσεις από τις παραστάσεις και επαινετικά λόγια για το έργο του ιδρύματος. Τα κείμενα αυτά με τον όγκο τους αποτελούν ολόκληρο αρχείο. Η εκτέλεση των εορτών της Δωδώνης αποτέλεσε ένα κεφάλαιο ανεκτίμητης αξίας για την πνευματική και πολιτιστική άνοδο του τόπου.

Στο σημείο αυτό παραθέτουμε ένα απόσπασμα που έγραψε ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, κορυφαίος κριτικός και τότε γενικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, στην εφημερίδα “Καθημερινή” (15-16 Αυγ.) με τίτλο “Δωδωναία 1963”: *Εκεί επάνω στην Ήπειρο γίνονται πράγματα που πρέπει, νομίζω, να τα ιδή το Κράτος με περισσότερη προσοχή και με στοργή που ακόμη λείπει, είτε διότι η περισσότερη αυτή προσοχή δεν κατεβλήθη, είτε διότι οι Ηπειρώται, άνθρωποι υπερήφανοι και με πολλές ευθιξίες, δεν ηθέλησαν να γίνουν στους Κυβερνώντας φορτικοί....Εν τούτοις, ο επισκέπτης της Δωδώνης μένει αληθινά έκκλητος εμπρός σ’ αυτό το συναγεμώ του ενθουσιασμού που προκαλούν οι παραστάσεις αρχαίου δράματος σε ανθρώπους, που ολόκληρο το χρόνο είναι κυρτωμένοι από το βαρύ κάματο για το καθημερινό ψωμί. Οι παραστάσεις της Δωδώνης διατηρούν, πράγματι, ένα λαϊκό χαρακτήρα που δεν νομίζω ότι πρόκειται ποτέ να τον αποβάλουν, οσηδήποτε κι αν είναι η συμμετοχή θεατών από τα αστικά κέντρα ή από το εξωτερικό γιατί η φήμη των Δωδωναίων αρχίζει να διαπορθμεύεται προς την αντικρυνή ακτή, ενώ παραλλήλως οι περιηγηταί της εποχής δεν φαίνεται ν’ αποστέργουν την εκδρομή εως την Ήπειρο προκειμένου να παρακολουθήσουν το αρχαίο δράμα, ερμηνευμένο από έναν καλλιτεχνικό οργανισμό με στερεωμένη πια διεθνή ακτινοβολία....Αυτό που αληθινά συγκινεί και που πρέπει να προκαλέσει την προσοχή των αρμόδιων αρχών της Πολιτείας, είναι η ολόθερμη λαϊκή συμμετοχή, αστική και αγροτική, σε τρόπο που τα Δωδωναία ημώρει κανείς να ειπή ότι βρίσκονται πολύ σιμά, απ’ οποιαδήποτε καλλιτεχνική εκδήλωση του τόπου, προς το χαρακτήρα και τη σημασία των αρχαίων αντίστοιχων εορτών. Απεχθάνομαι τις μεγάλες λέξεις, αλλά νομίζω αληθινά ότι οι εορτές της Δωδώνης αποτελούν σήμερα μια αξιοσημάντη καταβολή εθνικής εμπνεύσεως και υπερηφάνειας για τους ακριτικούς πληθυσμούς...”.*

Πηγές:

Ήπειρος (1989). *Ιστορική Παράδοση και Δημιουργική Συνέχεια*. Ιωάννινα.

Η φωτογραφία του Θεάτρου Πέτρας στο οπισθόφυλλο του παρόντος τόμου ελήφθη από τον Γιώργο Μακρίδη για τις ανάγκες του Λευκώματος “Αθηναϊκά Θέατρα”, στο πλαίσιο του Ερευνητικού Προγράμματος ΘΑΛΗΣ του ΕΚΠΑ το 2015, δημοσιευμένο με ISBN: 978-618-82007-0-8.



VOLST



This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 101004949. This document reflects only the views of the authors and the European Commission is not responsible for any use that may be made of the information it contains.