

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

Διεπιστημονικό Περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

THEATRE POLIS

An Interdisciplinary Journal for Theatre and the Arts



ΤΕΥΧΟΣ 2 2016



ISSUE 2 2016

Σχολή Καλών Τεχνών - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

Διεπιστημονικό Περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Επειδή πάσαν πόλιν ὄρωμεν κοινωνίαν τινὰ οὖσαν καὶ πάσαν κοινωνίαν ἀγαθοῦ τινος ἕνεκεν συνεστηκυῖαν (τοῦ γὰρ εἶναι δοκοῦντος ἀγαθοῦ χάριν πάντα πράττουσι πάντες) δῆλον ὡς πάσαι μὲν ἀγαθοῦ τινος στοχάζονται, μάλιστα δὲ καὶ τοῦ κυριωτάτου πάντων ἢ πασῶν κυριωτάτη καὶ πάσας περιέχουσα τὰς ἄλλας, Ἄσπη δ' ἐστὶν ἡ καλουμένη πόλις καὶ ἡ κοινωνία ἡ πολιτικὴ. Ἀριστοτέλους Πολιτικά (1252a. 1-7).

Το περιοδικό ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ (<http://ts.uop.gr>) είναι ένα διεπιστημονικό ηλεκτρονικό περιοδικό ελεύθερης πρόσβασης (refereed, open access journal) για το θέατρο, τις τέχνες και τον πολιτισμό στην Ελλάδα και διεθνώς, το οποίο εκδίδεται από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Βασίζεται στο σύστημα της πολλαπλής ανώνυμης κρίσης, εκδίδεται μία φορά τον χρόνο και λειτουργεί κυρίως με θεματικά αφιερώματα που επιμελούνται διαφορετικοί επιμελητές κάθε φορά, μετά από έγκριση της Συντακτικής/ Επιστημονικής Επιτροπής που αποτελείται από τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος.

Τα πρωτότυπα άρθρα που υποβάλλονται προς δημοσίευση στους ειδικούς επιμελητές ή την συντακτική επιτροπή υπόκεινται στην κρίση τουλάχιστον δύο ειδικών αναγνωστών. Στο περιοδικό δημοσιεύονται κυρίως πρωτότυπα επιστημονικά άρθρα και μελέτες μετά από ανώνυμη κρίση, αλλά σε ορισμένα τεύχη μπορεί να δημοσιευθούν επίσης επιλεγμένες μεταφράσεις ξένων άρθρων (κατά προτίμηση πρωτότυπων), βιβλιοκρισίες και συνεντεύξεις ή πρωτότυπο καλλιτεχνικό έργο κατά την κρίση των επιμελητών και τη σύμφωνη γνώμη της Συντακτικής Επιτροπής.

© Τα πνευματικά δικαιώματα των δημοσιευμένων άρθρων ανήκουν στο περιοδικό. Απαγορεύεται η μερική ή/και ολική αναδημοσίευση κειμένων που δημοσιεύονται στο περιοδικό, χωρίς την συγκατάθεση της των Επιμελητών ή της Συντακτικής Επιτροπής και επιβάλλεται αναφορά στην πρώτη δημοσίευσή τους στο περιοδικό *Θεάτρου Πόλις*.

Συντακτική Επιτροπή:

Τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών:
Αλκησitis Κοντογιάννη, Καθηγήτρια, Πρόεδρος του ΤΘΣ
Μαρία Βελιώτη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Σοφία Βουδούρη, Λέκτορας
Βαρβάρα Γεωργοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια
Κωστούλα Καλούδη, Λέκτορας
Ιωάννα Καραμάνου, Επίκουρη Καθηγήτρια
Χρήστος Καρδαράς, Καθηγητής
Μαρίνα Κοτζαμάνη, Επίκουρη Καθηγήτρια
Ιωάννης Λεοντάρης, Επίκουρος Καθηγητής
Αντωνία Μερτύρη, Επίκουρη Καθηγήτρια
Μαρία Μικεδάκη, Λέκτορας
Βασιλική Μπαρμπάση, Καθηγήτρια
Αθανάσιος Μπλέσιος, Επίκουρος Καθηγητής
Ελένη Παπαλεξίου, Λέκτορας
Αγγελική Σπυροπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια
Αστέριος Τσιάρας, Επίκουρος Καθηγητής

Συμβουλευτική Επιτροπή:

Constantin Bobas, Professor, Université Charles de Gaulle-LilleIII
Stathis Gourgouris, Professor, Columbia University
Vassiliki Kolocontroni, Senior Lecturer, University of Glasgow
Maria Koundoura, Professor, Emerson College

Vassilios Lambropoulos, Professor, University of Michigan
Gonda van Steen, Professor, University of Florida
Olga Taxidou, Professor, University of Edinburgh
Dimitris Tziouvas, Professor, University of Birmingham

Επιστημονική Επιμέλεια Τεύχους:

Αθανάσιος Μπλέσιος
Σοφία Βουδούρη

ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ

Διεπιστημονικό Περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

τεύχος 2ο 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Αλκηστis Κοντογιάννη <i>Πρόλογος</i>	8
Βάλτερο Πούχνερ <i>“Ονόματα που ομιλούν”. Η δηλωτική χρήση της ονοματολογίας στη νεοελληνική δραματουργία</i>	10
Χαρά Μπακονικόλα <i>Προκατάληψη και ανεξιθρησκεία: Νάθαν ο Σοφός του Gotthold Ephraim Lessing</i>	19
Μαρίκα Θωμαδάκη <i>Η διαλεκτική του χώρου και το παράλογο της επιλογής στην Παρεξήγηση του Αλμπέρ Καμύ</i>	27
Σάββας Πατσαλίδης <i>Δοκιμασίες και αδιέξοδα της σύγχρονης θεατρικής κριτικής</i>	34
Δημήτρης Τσατσούλης <i>Κριτική υποδοχή και σκηνική πρόσληψη του Ρακίνα στην ελληνική σκηνή (19ος - 21ος αιώνας)</i>	46
Αύρα Ξεπαπαδάκου <i>«Μία αρχαία γυναίκα»: Η Μαρία Κάλλας ως Μήδεια στην ομότιτλη ταινία του Πιερ Πάολο Παζολίνι</i>	81
Χριστίνα Οικονομοπούλου <i>Αλγερινή γαλλόφωνη δραματουργία της ύστερης αποικιοκρατικής και μεταποικιακής εποχής: οι γυναίκες που μιλούν για τις γυναίκες</i>	99
Στέλλα Κουλάνδρου <i>Η ελληνική και η «βαρβαρική» ταυτότητα από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη: Από τους Πέρσες στις Τρωάδες</i>	119

ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ

Μαρίνα Κοτζαμάνη

Αφιέρωμα στο σκηνοθέτη και σκηνογράφο Γιάννη Κόκκο 129

Μέρος 1ο - Γιάννης Κόκκος: Ένας ολοκληρωμένος καλλιτέχνης 130

Μέρος 2ο - Η Ορέσσεια του Ιάννη Ξενάκη κατά Γιάννη Κόκκο (Τζιμπελίνα Σικελία, 1987):

Μια καταγραφή των αναμνήσεων του σκηνοθέτη 140

ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ

Οι Συγγραφείς 153

Οι Επιμελητές 157

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΚΗ Η ΣΕ ΑΛΛΗ ΓΛΩΣΣΑ 158

THEATRE POLIS

An Interdisciplinary Journal for Theatre and the Arts

issue no 2 2016

TABLE OF CONTENTS

Alkistis Kontoyanni <i>Foreword</i>	8
Walter Puchner <i>"Speaking Names": The Use of Speaking Names in Modern Greek Drama</i>	10
Chara Baconicola <i>Prejudice and Religious Tolerance: Gotthold Ephraim Lessing's 'Nathan the Wise'</i>	19
Marika Thomadaki <i>Malentendu or The Misunderstanding by Albert Camus</i>	27
Savas Patsalidis <i>Trials and Deadends of Contemporary Theatre Reviewing</i>	34
Dimitris Tsatsoulis <i>Perception Critique et Réception Scénique de Racine par le Théâtre Grec (du 19ème au 21er Siècle)</i>	46
Avra Xepapadakou <i>"An Ancient Woman": Maria Callas as Medea in the Homonymous Film by Pier Paolo Pasolini</i>	81
Christina Oikonomopoulou <i>Dramaturges Algériennes Francophones de l'Epoque Coloniale Tardive et Postindépendante: des Femmes qui Parlent des Femmes</i>	99
Stella Koulandrou <i>Greeks and Barbarians from Aeschylus to Euripides: From The Persians to The Trojan Women</i>	119

FROM THEORY TO PRACTICE

Marina Kotzamani

Tribute to the Stage Director and Costume Designer Yannis Kokkos 129

Part I - Yannis Kokkos: An Accomplished Artist 130

Part II - Iannis Xenakis' Oresteia by Yannis Kokkos (Gibellina Festival, Sicily, 1987): The Director's Recollections 140

THE CONTRIBUTORS

Authors 153

Editors 157

ABSTRACTS – RÉSUMÉS – ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ 158

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αγαπητοί Αναγνώστες,

Στους χαλεπούς καιρούς μας, το Τμήμα μας με στόχο τη συνεχή ανέλιξή του εργάζεται επίμονα και συστηματικά ως προς την επιστημονική και καλλιτεχνική, θεωρητική και πρακτική διάσταση. Το περιοδικό ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ προωθεί την επιστημονική έρευνα και δημιουργεί συνθήκες όσμωσης των ανθρώπων του θεάτρου και του πνεύματος, ενώ παράλληλα προ-τείνει τα υφάδια της επικοινωνίας και προσκαλεί κάθε ενδιαφερόμενο.

Για μας οι πυλώνες στήριξης στο έργο μας είναι τέσσερεις:

α) Το Θέατρο, το αντικείμενο της ενασχόλησής μας που εν τέλει γίνεται υποκείμενο και διέπει το είναι μας, β) ο μυθικός τόπος της Αργολίδας και ειδικότερα το Ναύπλιο, στο οποίο αφιερώνουμε τον τίτλο του περιοδικού μας «ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ» και γ) οι εξαιρετικοί ερευνητές και δ) οι επιλεκτικοί αναγνώστες μας.

Το περιοδικό ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ ερευνά φαινόμενα, που αφορούν σε πολυδιάστατες ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΕΙΣ, όπου εκτυλίσσονται διαχρονικά και συγχρονικά «τα έργα και ημέρα» μας. Μετέχουμε αενάως ως δρώντα πρόσωπα σε πολλές σκηνικές παραστάσεις, μοναχικές ή και κοσμικές, όπου «συναντιόμαστε» σε ένα κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό πλέγμα. Το υφαίνουμε οι ίδιοι με σχέσεις και δρώμενα διαδοχής καθημερινά, καθώς συνιστούμε τον κόσμο στο χρόνο. Απέναντι στην πραγματικότητα, το θέατρο έχει τη δύναμη να αναπαραστήσει δημιουργικά σε πολλές εκφάνσεις τα συν-πλέγματα του κόσμου. Μπορεί να κοιτάζει με κριτική ματιά τα τεκταινόμενα. Μπορεί να ενσκήψει σε ευαίσθητες ανθρώπινες καταστάσεις και να τις μεγεθύνει όπως στον έρωτα, στο πάθος ή σε συμβάσεις, προκαταλήψεις, στερεότυπα και προ παντός στη ρημαγμένη πόλη, στην οβίδα του πολέμου, στον άστεγο, στον άνεργο, στον πρόσφυγα, στο ιερό παιδικό σώμα, που χωρίς ανάσα παλινδρομεί μπρούμυτα στην άμμο. Είμαστε ειδησεογραφικό υλικό ή ψηφιακό πολεμικό παιχνίδι; Μεταξύ πραγματικότητας και προσομοίωσης, το θέατρο μπορεί να είναι πιο πραγματικό από το πραγματικό, ακολουθώντας τη σκέψη του Μποντριγιάρ. Το θέατρο μπορεί να παρηγορήσει ή να προβληματίσει, προσφέροντας πάσχοντες ήρωες, δίκαιους, παραγκωνισμένους, ενεργούς, παθητικούς, αδιάφορους, βουλευτικούς, παρακμιακούς, δημιουργώντας πρότυπα προς ταύτιση ή μη. Μπορεί να γεννήσει δυνατά, τρυφερά ή απεχθή συναισθήματα, εξελίξεις ζωής, κατορθώματα ή παθήματα, ακόμα και να μεταμορφώσει εμπειρίες ζωής, προτείνοντας άλλη τροπή και άλλο τέλος στις προσωπικές ιστορίες του κόσμου. Ναι, μπορεί να θεραπεύσει παρέχοντας δυνατότητες αποφόρτισης, έκδρασης, συνειδητοποίησης και λύτρωσης. Μπορεί να προσφέρει τον τόπο της ενδιάμεσης εμπειρίας, όπου συναντιέται η εσωτερική μας πραγματικότητα με την εξωτερική, μια πραγματικότητα που υπάρχει και δεν υπάρχει, αλλά μας ανακουφίζει και σαν ένα αέρινο μυθικό κουκούλι κλείνει μέσα τα συναισθήματά μας και ανοίγει πρόσβαση στο όνειρο. Το θέατρο μπορεί να προσεγγίσει κανόνες ζωής, συμπεριφοράς, υλικό κόσμο και άυλο, περιβάλλον, μαθηματικά, ηθική, βιοηθική και θέματα του κόσμου, με ρεαλισμό, φαντασία και προνοητικότητα. Το θέατρο μπορεί να σου καταστήσει κατανοητό το παρελθόν, δίνοντάς σου για τις μνήμες το κλειδί της ενσυναίσθησης ως προς τα πρόσωπα και τα γεγονότα. Το θέατρο μέσα από

την έρευνα και με τις νέες διαδραστικές μορφές, που αναπτύσσει μπορεί να σου δώσει τη δυνατότητα να προτείνεις σχεδιασμούς και ευφάνταστες λύσεις για τις συγκρούσεις και τα προβλήματα, όπως η καταπίεση, η κρίση, η ανεργία, η διαφθορά. Πάνω από όλα μπορεί να διευρύνει τις προσωπικές σου ανησυχίες, να προσφέρει δυναμικές στιγμές ελπίδας, και ανάτασης, οράματος, ευαισθητοποίησης, βαθιάς συγκίνησης, που συνιστούν την απόλαυση της παράστασης και την «απόλαυση του κειμένου».

Είμαι στην ευχάριστη θέση να προλογίσω το 2ο τεύχος του *ΘΕΑΤΡΟΥ ΠΟΛΙΣ*, ηλεκτρονικό επιστημονικό περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Το τεύχος αυτό περιέχει ένα αφιέρωμα στο Γιάννη Κόκκο, παγκοσμίου φήμης σκηνοθέτη και Επίτιμο Διδάκτορα του Τμήματός μας, που εκπόνησε η Επίκουρος Καθηγήτρια Μαρίνα Κοτζαμάνη και το οποίο απαρτίζεται από το πρώτο μέρος, «*Γιάννης Κόκκος, ένας ολοκληρωμένος καλλιτέχνης*» ενώ το δεύτερο αποτελεί μια καταγραφή των αναμνήσεων του σκηνοθέτη, «*Η Ορέσεια του Ιάnnη Ξενάκη κατά Γιάννη Κόκκο*». Το τεύχος ξεκινά με την πρωτότυπη μελέτη του καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ, «*Ονόματα που ομιλούν*», η δηλωτική χρήση της ονοματολογίας στη νεοελληνική δραματουργία». Ακολουθεί το ενδιαφέρον κείμενο της Καθηγήτριας Χαράς Μπακονικόλα, «*Προκατάληψη και Ανεξιθρησκεία, Νάθαν ο Σοφός του Gotthold Ephraim Lessing*». Η Καθηγήτρια Μαρίκα Θωμαδάκη προσεγγίζει τη διαλεκτική του χώρου και το παράλογο της επιλογής στην *Παρεξήγηση του Αλμπέρ Καμύ*, ενώ ο Σάββας Πατσαλίδης μελετά τις δοκιμασίες και τα αδιέξοδα της σύγχρονης θεατρικής κριτικής. Ο Καθηγητής Δημήτρης Τσατσούλης γράφει για την «*Κριτική υποδοχή και σκηνική πρόσληψη του Ρακίνα στην νεοελληνική σκηνή (19^{ος}-21^{ος} αιώνας)*». Το περιοδικό μας συνεχίζει με δύο εργασίες στις οποίες πρωταγωνιστικό ρόλο έχουν οι γυναίκες. Η Λέκτορας Αύρα Ξεπαπαδάκου παρουσιάζει την εργασία, «*Μία αρχαία γυναίκα*»: Η Μαρία Κάλλας ως Μήδεια στην ομότιτλη ταινία του Πιερ Πάολο Παζολίνι», και η μελέτη της ΕΕΠ, δρ. Χριστίνας Οικονομοπούλου «*Αλγερινή γαλλόφωνη δραματουργία της ύστερης αποικιοκρατικής και μεταποικιακής εποχής: οι γυναίκες που μιλούν για τις γυναίκες*» και τέλος η δρ. Στέλλα Κουλάνδρου κλείνει το περιοδικό με θέμα της, «*Η ελληνική και η «βαρβαρική» ταυτότητα από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη: Από τους Πέρσες στις Τρωάδες*».

Ευχαριστούμε θερμά πρώτα τους δεινούς συγγραφείς που στήριξαν αυτό το έργο, τους επιστημονικούς κριτές που πρόσφεραν την πνευματική τους ενέργεια, τον τεχνικό μας κύριο Ανδρέα Μαλή, όσους εργάστηκαν για αυτό και προ παντός τους επιμελητές, κύριο Αθανάσιο Μπλέσιο, Επίκουρο Καθηγητή του Τμήματός και την κυρία Σοφία Βουδούρη, Λέκτορα επίσης του Τμήματός μας για την υπεύθυνη και συστηματική εργασία.

Σας εύχομαι να απολαύσετε κυριολεκτικά αυτές τις εξαιρετικές εργασίες ενεργοποιώντας τόσο την έμπνευση όσο και την έκφρασή σας.

Σας ευχαριστώ που είστε κοντά μας.

Ναύπλιο, Ιούνιος 2016

ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ

*Κοσμήτωρ της Σχολής Καλών Τεχνών και
Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου*

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ*Πανεπιστήμιο Αθηνών***“Ονόματα που ομιλούν”.****Η δηλωτική χρήση της ονοματολογίας στη νεοελληνική δραματουργία ¹**

Τα “Ονόματα που ομιλούν”, δηλαδή η “δηλωτική” ονομασία, - όπου το όνομα περιέχει και άλλα σημασιολογικά επίπεδα πέρα από την απλή επωνυμία και ατομική ταυτότητα, όσον αφορά τον χαρακτήρα του σκηνικού προσώπου, την κοινωνική του θέση, την δραστηριότητά του ή την εμφάνισή του, - είναι στοιχείο της δραματουργικής τακτικής της πρόσθετης πληροφόρησης μέσω των ονομάτων των σκηνικών προσώπων. Το μικρό αυτό μελέτημα σκοπό έχει απλώς να αναδείξει το θέμα-ασχολείται ενδεικτικά και δειγματοληπτικά με ορισμένες περιπτώσεις δραματικών έργων, για να σκιαγραφήσει με αδρές γραμμές την ιστορική εξέλιξη της χρήσης της στρατηγικής αυτής, μια εξέλιξη που δείχνει σημαντικές διακυμάνσεις από εποχή σε εποχή αλλά και από δραματικό είδος σε δραματικό είδος. Ξεκινά από το Κρητικό θέατρο και φτάνει ως τους δραματικούς συγγραφείς της μεταπολεμικής περιόδου.

Λέξεις κλειδιά: δηλωτικά ονόματα, δραματουργική λειτουργία, πρόσθετη πληροφόρηση

Το “ονόματα που ομιλούν” και τα “ονόματα που λένε πολλά” αποτελούν, στη δηλωτική τους λειτουργικότητα και σημασία, έναν ξεχωριστό κλάδο της γλωσσολογίας, όσον αφορά τη μορφολογία της ονοματοθεσίας και της ετυμολογίας και προέλευσης των επωνύμων, αλλά και της δραματουργικής ανάλυσης, όταν τίθεται το θέμα, πώς και για ποιον λόγο συγκεκριμένα σκηνικά πρόσωπα εμφανίζονται στα δραματικά έργα με τη βούληση του δραματογράφου με συγκεκριμένα ονόματα και επίθετα. Πρόκειται για ένα θέμα ευρύτερο: φιλολογικό, θεατρολογικό αλλά και γλωσσολογικό και ερμηνευτικό, το οποίο, στην σφαιρική του αντιμετώπιση, εξετάζοντας ένα ολόκληρο λογοτεχνικό είδος στην ιστορική του πορεία στα πλαίσια μια εθνικής λογοτεχνίας, δεν έχει επιχειρηθεί έως τώρα, και γενικότερα πρέπει να θεωρηθεί ένα αρκετά παρθένο ερευνητικό πεδίο, το οποίο αποδεικνύεται όμως, ήδη με την πρώτη του προσέγγιση, και αρκετά γοητευτικό. Εν πρώτοις μπορεί να παρατηρήσει κανείς μεθοδολογικά, πως η “δηλωτική” ονομασία, δηλαδή η ονομασία που περιέχει και άλλα

¹ Πρόκειται για μελέτημα, το οποίο έχει δημοσιευτεί, σε λίγο πιο περιορισμένη έκταση και με κάπως διαφορετική μορφή και αλλαγμένο τίτλο στο περιοδικό *Phasis. Greek and Roman Studies* 12 (Tbilisi 2009), σσ. 233-244, το οποίο ξαναδημοσιεύεται εδώ εξαιτίας της περιορισμένης εμβέλειας του εν λόγω περιοδικού, το οποίο καλύπτει κυρίως μελέτες των κλασικών σπουδών και της Βυζαντινολογίας και το οποίο απευθύνεται άλλωστε σ' ένα διαφορετικό αναγνωστικό κοινό.

σημασιολογικά επίπεδα πέρα από την απλή επωνυμία και ατομική ταυτότητα, όσον αφορά τον χαρακτήρα του σκηνικού προσώπου, την κοινωνική του θέση, την δραστηριότητά του ή την εμφάνισή του, περιορίζεται από τέσσερεις διαφορετικές “χρήσεις” της δραματουργικής ονοματοθεσίας των θεατρικών ρόλων: α) από την ιστορική, θρησκευτική ή μυθολογική υπόθεση του έργου, οπότε το δραματικό πρόσωπο ταυτίζεται με μια συγκεκριμένη ιστορική, θρησκευτική ή μυθολογική προσωπικότητα και φέρει το όνομά της, επομένως δεν υπάρχουν περιθώρια δημιουργικής απόκλισης από τα δεδομένα, β) από τη συμβατική χρήση ονομάτων, κυρίως στα ρεαλιστικά, κοινωνικά αλλά και ηθογραφικά δραματικά έργα του 20^{ου} αιώνα, όπου στο όνομα των σκηνικών χαρακτήρων καθρεφτίζεται απλώς η καθημερινότητα της ελληνικής ονοματολογίας σε πόλεις και χωριά και τα συγκεκριμένα ονόματα εν πολλοίς είναι ανταλλάξιμα με άλλα, γ) από την αλληγορική προσωποποίηση στα ιστορικά πολιτικά δράματα (Ειρήνη, Πόλεμος, Πατρίς, Αγγλία, Γαλλία, το Σύνταγμα κτλ.), αλλά και στους προλόγους του κρητοεπτανησιακού θεάτρου (Χάρος, Μελλούμενο, Έρωσ, Τύχη κτλ.) και δ) από την ανωνυμία, όπου αναφέρονται στα σκηνικά πρόσωπα μόνο κατηγορίες ανθρώπων (πατέρας, μάνα, χωροφύλακας, άντρας, γυναίκα, Α΄, Β΄, νέος, κτλ.), μέθοδος της αποπροσωποποίησης που κυριαρχεί στο λεγόμενο παράλογο θέατρο και τις ποικίλες απολήξεις του στην νεοελληνική δραματογραφία του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα.

Το μελέτημα αυτό σκοπό έχει απλώς να αναδείξει το θέμα, όχι να το εξαντλήσει, ούτε καν να παρουσιάσει τα αποτελέσματα μιας συστηματικής αναδίφησης· ασχολείται ενδεικτικά και δειγματοληπτικά με ορισμένες περιπτώσεις, για να σκιαγραφήσει με αδρές γραμμές την ιστορική εξέλιξη της δραματουργικής τακτικής της πρόσθετης πληροφόρησης μέσω των ονομάτων των σκηνικών προσώπων, μια εξέλιξη που δείχνει σημαντικές διακυμάνσεις από εποχή σε εποχή αλλά και από δραματικό είδος σε δραματικό είδος. Μια ενδελεχέστερη πραγμάτευση του θέματος θα πρέπει να καταπιαστεί λεπτομερέστερα με μεθοδολογικές αποχρώσεις προβληματισμών και περιπτώσεων, όπου δεν είναι τόσο ξεκάθαρα, αν και με ποιον τρόπο ένα όνομα είναι δηλωτικό ή όχι, όπου υπάρχουν ερμηνευτικά περιθώρια προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση, όπου κυριαρχούν απλώς ηχοποιητικές ποιότητες που δεν εκπέμπουν μια συγκεκριμένη σημασία αλλά υποβάλλουν μιαν ορισμένη σημασιολογική ατμόσφαιρα, ή όπου τα ονόματα παραπέμπουν σε ορισμένες κατηγορίες ανθρώπων: η αρχαιομανία των αστών του 19^{ου} αιώνα στην ονοματοθεσία, οι αγροτικές ονομασίες στο κωμειδύλλιο, το δραματικό ειδύλλιο, την ηθογραφία κτλ., ή τα συμβατικά καθημερινά ονόματα στα κοινωνικά ρεαλιστικά έργα του 20^{ου} αιώνα. Ακόμη, θα έπρεπε να εξεταστούν, στο βαθμό που κάτι τέτοιο είναι εφικτό, και τα κίνητρα των δραματικών συγγραφέων στη συγκεκριμένη εποχή, έστω στη μερική επιλεκτική εφαρμογή της, σε ποιο βαθμό ακολουθούν μια υπαρκτή δραματουργική τακτική στη χρήση της μεθόδου αυτής και απλώς την αναπαράγουν, ή σε ποιο βαθμό πρωτοτυπούν, διαφοροποιούνται ή παίζουν ειρωνικά με το θεσμό αυτό.

Σε μια διαχρονική προσέγγιση της νεοελληνικής δραματουργίας από ιστορική άποψη² παρατηρεί κανείς εν πρώτοις, πως η χρήση “δηλωτικών” ονομάτων που δίνουν πρόσθετες

² Βλ. Β. Πούχγερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τόμ. Α΄, *Από την Κρητική Αναγέννηση ως την Επανάσταση του 1821*, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006, τόμ. Β΄, βιβλίο 1-2: *Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Αθήνα ΜΕΤ 2006, Κ. Γεωργακάκη / Β. Πούχγερ, *Οδηγός νεοελληνικής δραματολογίας*, Αθήνα 2009

πληροφορίες για σκηνικά πρόσωπα καλύπτει ένα μακρό χρονικό φάσμα από τον 17^ο ως τον 19^ο αιώνα, ενώ κατά τον 20^ο αιώνα ατονεί αυτή η παρακειμενική στρατηγική της πρόσθετης εξωδιαλογικής πληροφόρησης στο δευτερεύον δραματικό κείμενο των *ascriptiones*³. Ειδικά στα δραματικά έργα του κρητικού θεάτρου οι δηλωτικές ονομασίες εμφανίζονται ήδη στους τίτλους, “Ερωφίλη”, “Βασιλεύς ο Ροδολίνος”, “Πανώρια”, “Φορτουνάτος” κτλ., αλλά χαρακτηριστικά δεν περιορίζονται μόνο σ’ αυτούς: στην κορυφαία τραγωδία του Χορτάτση υπάρχει και ο Πανάρετος, ο φίλος του Καρπόφορος, μόνο που καρποφόρος δεν είναι, γιατί μετά την δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης εξαφανίζεται από το έργο⁴, και στην περίπτωση του πατέρα της Ερωφίλης, του βασιλιά Φιλόγονου, η δηλωτική σημασία του ονόματος αντιστρέφεται ειρωνικά, γιατί μόνο τρυφερός και στοργικός δεν θα είναι, αντίθετα θα είναι ο αίτιος του θανάτου της άτυχης κόρης του και του άντρα της⁵. Στην ομάδα αυτών των δραματικών έργων παρατηρείται και το φαινόμενο, πως δηλωτικά και συμβατικά ονόματα αναμιγνύονται: στην “Πανώρια” μόνο η πρωταγωνίστρια (και ίσως και η φίλη της Αθούσα) έχει σημαίνον όνομα, ενώ οι βοσκοί, Γύπαρης και Αλέξης φέρουν συμβατικά ονόματα⁶.

Την παράδοση του κρητικού θεάτρου, οι πρόλογοι να εκστομούνται από αλληγορικές προσωποποιήσεις (Χάρος, Μελλούμενο, Έρως, Τύχη κτλ.) συναντούμε πάλι στο αιγαιοπελαγίτικο θρησκευτικό θέατρο⁷, όπου π.χ. στον “Ηρώδη ή τη Σφαγή των Νηπίων”, τους προλόγους των πράξεων κάνουν τέσσερεις δαίμονες, ο Δαίμων, η Οργή, η Φιλοτιμία (με την έννοια της υπερβολικής φιλοδοξίας) και η Ζουλία (ζήλεια), και οι τέσσερεις στρατιώτες του Ηρώδη, που σφάζουν επί σκηνής δύο παιδιά, σχετίζονται στα ονόματά τους όλοι με το χρώμα μαύρο: Κάρβο, Μέλας, Αίθων και Άνθραξ⁸. Δηλωτικά ονόματα βρίσκονται όμως στο άλλο έργο της κυκλαδικής δραματουργίας, την “Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου”, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο, όπου ο Χριστιανός επίσκοπος λέγεται Κάλλιστος, ένας

(Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Παράρτημα: Βοηθήματα [1]).

³ Για το κύριο και δευτερεύον κείμενο του δραματικού έργου βλ. R. Ingarden, “Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel”, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, σσ. 403-425, για τις *ascriptiones* (δηλαδή σκηνικές οδηγίες, τίτλους σκηνών, κατάλογο των δρώντων προσώπων, ονόματα θεατρικών ρόλων κτλ.) βλ. G. H. Dahms, *Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1803. Eine Typologie*, Bonn 1978, σ. 11. Για συζήτηση βλ. και W. Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. Β’, Wien/Köln/Weimar 2007, σσ. 272 εξ.

⁴ Για την ασυνήθιστη αυτή, για την κλασικίζουσα δραματουργία, ασυνέπεια βλ. Β. Πούχγερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 235-237 και *pass.*

⁵ Για το θέμα της ειρωνείας στον Χορτάτση βλ. και Β. Πούχγερ, “Η ειρωνεία στον Χορτάτση”, *Cretan Studies* 1 (1988), σσ. 229-237.

⁶ Η συσχέτιση του Γύπαρη με τον γύπα, τον αετό στα γαμήλια τραγούδια ως γαμπρό, περιορίζεται το πολύ σε ένα ειρωνικό παιχνίδι του δραματουργού, γιατί η μεμψίμοιρη συμπεριφορά του κλαγουριάρη ερωτευμένου δεν ταιριάζει καθόλου στην εικονολογία του αρπακτικού πουλιού, αφού στο τέλος επιχειρεί να αυτοκτονήσει.

⁷ Για συνοπτική εποπτεία βλ. W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaft, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).

⁸ Βλ. το κείμενο στην έκδοση *Ηρώδης ή Η Σφαγή των Νηπίων. Χριστουγεννιάτικο θρησκευτικό δράμα αγνώστου ποιητή σε πεζό λόγο από το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Βάλτερ Πούχγερ, Αθήνα 1998 (Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Παράρτημα: κείμενα 1).

κρυπτοχριστιανός Αγαπητός, ενώ ο κατάσκοπος ανάμεσα στους αυλικούς του αυτοκράτορα Μαξιμιανού Βάρρος· στα κωμικά “δילוΐδια” (ιντερμέδια) ο καυχησιάρης *μπράβος* λέγεται Πολέμαρχος⁹. Χαρακτηριστικά στη χιώτικη δραματουργία, συγκεκριμένα στο δραματικό απόσπασμα για το μαρτύριο του Αγίου Ισιδώρου, τα δαιμόνια έχουν τα ονόματα Άλαστης, Βέλιας, Πυραυστής και Γράστης¹⁰, ενώ αντίθετα στο “Δαβίδ” τα διαβολάκια δεν έχουν ειδικά ονόματα αλλά σημειώνονται με Α΄, Β΄, Γ΄ και Δ΄· εκεί εμφανίζονται όμως η Μετόνοια και η Δικαιοσύνη¹¹. Τέτοιες αλληγορικές φιγούρες εμφανίζονται και στον κρητοεπτανησιακό “Ζήνωνα” ο οποίος σχετίζεται επίσης με την ιησουϊτική δραματουργία¹².

Αυτή η στρατηγική πρόσθετης πληροφόρησης με αλληγορικές προσωποποιήσεις υποχωρεί στην εποχή και τη δραματουργία του Διαφωτισμού. Ήδη στο κωμικό μέρος της “Ιφιγένειας” (1720) του Πέτρου Κατσαΐτη τα ονόματα είναι συμβατικά και μάλιστα γαλλικής προέλευσης¹³, τον πρόλογο της “Κωμωδίας των Ψευτογιατρών” (1745) του Σαβόγια Ρούσμελη κάνει ακόμα η Πτωχεία, μετά όμως εξαφανίζεται αυτή η τεχνική, ώσπου να ξαναεμφανιστεί προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα στις πολιτικές δραματικές αλληγορίες και την επιθεώρηση. Ωστόσο και τα δηλωτικά ονόματα σπανίζουν: ο τελευταίος *μπράβος* της ελληνικής κωμωδίας, ο Θεόδωρος Καταπόδης στον “Χάση” (1795) του Δημ. Γουζέλη είναι υποδηματοποιός, συνοδεύεται όμως από συμβατικά ονόματα. Και στον “Φιλάργυρο” της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1823/24) συναντούμε μόνο έναν υπηρέτη με το όνομα Πρόθυμος¹⁴.

Στο μετεπαναστατικό δράμα θα είναι κυρίως η κωμωδία και η πολιτική σάτιρα που θα κάνουν χρήση των ονομάτων “που ομιλούν”, ενώ στην τραγωδία και στο πατριωτικό δράμα κυριαρχούν συχνά τα αρχαιοπρεπή ονόματα, ακόμα και σε έργα που δραματοποιούν επεισόδια και ήρωες του ’21¹⁵, όπως π. χ. στον “Νικήρατο” του Ευανθίας Καΐρη, το πρώτο πατριωτικό

⁹ Β. το κείμενο στην έκδοση *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1823 στη Ναξία*. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης (†), Βάλτερ Πούχγερ, Ηράκλειο 1999.

¹⁰ Β. Πούχγερ, “Προσχέδιο θρησκευτικού δράματος αγνώστου Χίου ποιητή για τον Άγιο Ισίδωρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Κριτική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάριο”, *Θησαυρίσματα* 28 (1998), σσ. 357-431.

¹¹ Για το κείμενο βλ. Αγνώστου Χίου Ποιητή: “*Δαβίδ*”. *Ανέκδοτο διαλογικό στιχογράφημα*. Ανεύρεση – κριτική έκδοση: Θωμά Ι. Παπαδοπούλου, Αθήνα 1979.

¹² Για τη συσχέτισή του βλ. Β. Πούχγερ, “Ο Ζήνων και το πρότυπό του”, *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 215-297 και για τη συσχέτιση με το αγαιοπελαγίτικο θρησκευτικό θέατρο του ίδιου, “Παραλειπόμενα στο Ζήνωνα”, *Θησαυρίσματα* 32 (2002), σσ. 167-217.

¹³ Για το θέμα της μετάδοσης των μολιερικών αυτών ονομάτων βλ. Β. Πούχγερ, “Η θεατρική παράδοση στα Επτάνησα: αθησαύριστα στοιχεία”, στο μελέτημα: “Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα”, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 277 εξ., και του ίδιου, “Μολιέρος και Κατσαΐτης. Ιχνηλάσιες σε μια θαμπή συσχέτιση”, *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 143-171.

¹⁴ Βλ. τώρα το κείμενο σε νέα έκδοση: *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ Σακελλαρίου: “Η ευγνώμων δούλη”, “Η πανούργος χήρα” (1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: “Φιλάργυρος” (1923/24), Ευανθία Καΐρη: “Νικήρατος” (1826)*, φιλολογική επιμέλεια Β. Πούχγερ, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη 2003 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 4), σσ. 560-685.

¹⁵ Για το είδος, που διαφέρει από την κλασικίζουσα δραματουργία βλ. διεξοδικά Β. Πούχγερ, “Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία”, *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238.

δράμα (1826) αυτού του είδους, όπου τον ιστορικό ήρωα Καμάλη συνοδεύουν και η κόρη του Κλεονίκη (persona της ίδιας της Ευανθίας) και ο μικρός Χαριγένης, για να προστεθεί στην τραγωδία της Εξόδου και ένα αισθηματικό οικογενειακό δράμα¹⁶. Την αρχή κάνει η πολιτική σάτιρα του “Ασώτου” (1830) του Αλέξανδρου Σούτσου, όπου δεν εμφανίζονται μόνο ο Τετραπέραστος και ο Σατανόπουλος, αλλά ο πραγματικά δαιμονικός γιατρός Ιπεκακούνας (κατά το ομώνυμο εμετικό της εποχής ινδιάνικης προέλευσης), ο οποίος δημιουργεί μια ολόκληρη στρατιά μολιερικών γιατρών στην κωμωδία του 19^{ου} αιώνα¹⁷. Η πολιτική σάτιρα νομιμοποιεί και διαδίδει την τεχνική αυτή: π.χ. στον “Τυχοδιώκτη” του Μ. Χουρμούζη (1835), όπου ο Βαυαρός βαρώνος Heideck αποκαλείται έτσι, υπάρχει και ένας Βαρονίδης, “φίλος και συντοπίτης του Τυχοδιώκτη”, ένας προστάτης του Ποζαπιάνος και άλλος συντοπίτης Κονιδόψειρας¹⁸. Το λεξιλόγιο μετατοπίζεται στη συνέχεια από τη φαυλοκρατία και στο χρηματιστήριο και τους μηχανισμούς του: στην κωμωδία “Χαβιαρόχανον” του Οδ. Δημητράκου (1864 στην Κωνσταντινούπολη), ανάμεσα στα πολλά πρόσωπα του “χρηματιστηριακού” δράματος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας εμφανίζονται ο Κερδοθήρας, ο Πτωχόπλουτος, ο Εκπεσμούλης, ο Υψωμένης, ο Αργυρόφιλος κτλ.¹⁹. Στην κωμωδία “Ο Καρπάθιος ή Ο κατά φαντασίαν ερωμένος” (1862) του Σωτ. Κουρτέση, η αστική οικογένεια, όπου διαδραματίζεται το λαϊκό ερωτικό δράμα, αποτελείται από τον Αλκιβιάδη Ευθύφωνα και την αδελφή του Ασπασία, ενώ ο ερωτευμένος Καρπάθιος χτίστης λέγεται Μηνακός, η γριά Αθηναία Κασσού, ο μεθυσμένος Ακαρνάν υπηρέτης Λαλαπανόρης και ο Επτανήσιος αστυνομικός Νιόνιος²⁰, παραπέμποντας πλέον στο μετέπειτα θέατρο σκιών. Στους διαλεκτικούς σκηνικούς χαρακτήρες η συσχέτιση της ονομασίας με την εντοπιότητα δεν είναι πάντα σταθερή. Πάντως στην πολιτική κωμωδία της εποχής η τεχνική είναι του συρμού: Στην “Κοινωνία των Αθηνών” του Σ. Καρύδη (1867) γίνεται και ειρωνική χρήση της τεχνικής και αντιστρέφονται τα δηλωτικά συμφραζόμενα: ο Χρυσοχέρης σπατάλησε στα χαρτιά την περιουσία του πατέρα του, ο Καλύβας είναι ιδιοκτήτης του αστικού σπιτιού, ενώ πιο συμβατικά ο Καλαπόδης είναι τσαγκάρης, ο Βελόνης ράφτης και η Πηρούνης ξενοδόχος²¹. Ο καυχησιάρης και απατεώνας “Φιάκας” στην ομώνυμη κωμωδία του Μισιτζή (1872), από τουρκ. fiyaka, λέγεται Χαρίλαος Πλουτίδης ή και Χαράλαμπος Πεταλούδης²².

Στις κωμικές ονομασίες απεικονίζονται και δύο άλλες τάσεις, που σχετίζονται με τις γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου και καυτηριάζουν υπαρκτές τάσεις της εποχής: η

¹⁶ Για το θέμα βλ. Β. Πούχγερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001, σσ. 169-274.

¹⁷ Βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Αθήνα 1997, σσ. 27-43 και Β. Πούχγερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*, Αθήνα 2004 σσ. 95 εξ.

¹⁸ Για τους διάλεκτικούς τύπους του έργου βλ. Β. Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα.. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα “Κορακιστικά” ως το Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 240 εξ. Εκεί και άλλη βιβλιογραφία για τον έργο.

¹⁹ Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα, ό. π.*, σσ. 401 εξ.

²⁰ Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα, ό. π.*, σσ. 312-360.

²¹ Θ. Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότοπά της στο 19^ο αιώνα*, Ηράκλειο 2004, σσ. 99 εξ.

²² Α. Ταμπάκη (επιμ., εισ.), *Ο Φιάκας και Ο δουξ της βλακειάς*, Αθήνα/Γιάννινα 1992, Γ. Πεφάνης, “Οι γλωσσικές λειτουργίες στον Φιάκα του Δ. Σμιτζή”, *Τοπία της Δραματικής Γραφής*, Αθήνα 2003, σσ. 141-150.

αρχαιομανία και ο εκγαλλισμός των ονομάτων. Στην τελευταία κωμωδία του Μ. Χουρμούζη, τον “Οψίπλουτο” (1878), ο Λουκάς και η Μαριέτα Πετεινάρη αλλάζουν το όνομά τους σε Λουκά και Αριέτα Αλεκτορίδη, και η κόρη τους Ζωή γίνεται Ζολή²³. Στον “Γενικό Γραμματέα” (1893) του Ηλία Καπετανάκη ο γαλλομανής “μοντέρνος” Ζωρζ λέγει τη Θεώνη ματμαζέλ Τεώ και την Μαγδαληνή Μαντλέν²⁴. Για το θέμα αυτό θα μπορούσαν να προσκομιστούν και πάμπολλα άλλα παραδείγματα, αλλά κάτι τέτοιο δεν βρίσκεται στο επίκεντρο των αναζητήσεών μας: η αρχαιομανία στην ονοματοθεσία σχετίζεται με το επίσημο κρατικό δόγμα της συνέχειας, και η γαλλομανία με την αναγνωστική κατανάλωση γαλλικών ρομάντζων της εποχής, που γίνεται θέμα σε κάμποσες κωμωδίες και σάτιρες, που καυτηριάζουν τον πιθηκισμό του άκρατου και άκριτου “ανήκομεν εις την δύσιν”²⁵.

Η χρήση των δηλωτικών σατιρικών ονομάτων παραμένει μια σταθερή ακόμη και μετά τη στροφή του αιώνα (1900) και οδηγεί κατευθείαν και στις κωμικές φιγούρες του θεάτρου σκιών (Καραγκιόζης – Μαυρομάτης)²⁶. Η παρέα του Σταύρακα π. χ. είχε και άλλους τύπους που τελικά δεν επικράτησαν, τον “Σανναλέμε” και τον “Κεκέ”, σατιρίζοντας ορισμένες γλωσσικές τους ιδιοτροπίες που διάνθιζαν στερεότυπα κάθε φράση τους²⁷. Ωστόσο το μεγάλο πεδίο εφαρμογής της τεχνικής ήταν η επιθεώρηση: σε μια από τις πρώτες, “Αι υπαίθριαι Αθήναι” (1894), υπάρχουν ο Κοκκάλας, ο Πιπερίτσας, ο Σαγανάς, ο Πιτσικόκος κτλ., προϊδεάζοντας πλέον για τον Καρκαλέτσο και τον Καρούπα στους “Απάχηδες των Αθηνών” (1921)²⁸. Στη “Βυζαντινή επιθεώρησιν” “Εξω φρενών” στην Κωνσταντινούπολη το 1908 τα κεντρικά πρόσωπα που συνδέουν τα νούμερα είναι ο Αναγούλογλους και ο Παρασαχλόπουλος, ενώ στην επιθεώρηση “Κινηματογράφος 1908” οι δύο Κινέζοι Τεν-τζε-ρέν και Κα-πα-κέν²⁹. Αυτή η παράδοση της δηλωτικής ή σατιρικής ονομασίας στο ελαφρό κωμικό και μουσικό είδος του θεάτρου κρατάει ακόμα για δεκαετίες μέσα στον 20^ο αιώνα. Π. χ. ο Παντελής Χορν εμφανίζει στην κωμωδία του “Φάνης και Φανή” 1926 τον κεντρικό ήρωα ως Φάνης Λαχανοζούμης³⁰.

²³ Β. Πούχγερ, “Οι όψιμες κωμωδίες του Μ. Χουρμούζη”, *Σταθμίσεις και Ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 189-205.

²⁴ Νέα έκδοση Πλ. Μαυρομούστακος, Αθήνα/Γιάννινα 1992, σσ. 37-156, Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα, ό. π.*, σσ. 145-157.

²⁵ Βλ. την εισαγωγή του Κ. Γ. Κασίνη στον τόμο: Μ. Χουρμούζης, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων*, Αθήνα 1999.

²⁶ Β. Πούχγερ, “Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη”, *Γραφές και σημειώματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σσ. 99-116.

²⁷ Για τη βιβλιογραφία του είδους βλ. Β. Πούχγερ, “Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα”, *Λαογραφία* 31 (1976-78), σσ. 294-320 (αρ. 1-313), του ίδιου, “Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα”, *αυτόθι* 32 (1979-81), σσ. 370-378 (αρ. 314-435), και του ίδιου, “Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977-2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη”, *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 425-497 (αρ. 436-1198).

²⁸ Το κείμενο τώρα στην Λ. Μαράκα, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση 1894-1926*, τόμ. Α', Αθήνα 2000, σσ. 77-215. Για τους “Απάχηδες των Αθηνών” βλ. Μ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 τόμ., Αθήνα 2009, *pass.*

²⁹ Τα κείμενα στην Μαράκα, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση, ό. π.*, σσ. 267-381 και Θ. Χατζηπανταζής / Λ. Μαράκα, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, τόμ. Α/2, Αθήνα 1977, σσ. 171-245.

³⁰ Ε. Βαφειάδη (εισαγωγικά σημειώματα – επιμέλεια), Παντελή Χορν, *Τα θεατρικά*, τόμ. Δ', Αθήνα 1996, σσ. 191-254.

Στα δραματικά είδη του ηθογραφισμού, στο κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο, αργότερα και στη σοβαρή κωμωδία σε αγροτικό περιβάλλον³¹ και στα έργα του ηθογραφισμού τα ονόματα του σκηνικού πληθυσμού παραπέμπουν απλώς σε μια κοινωνική τάξη, την αγροτιά, όχι τόσο σε ατομικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα ή κοινωνικές και επαγγελματικές δραστηριότητες. Αυτό ισχύει για την “Γκόλφω”, την “Εσμέ”, την Κρουστάλλω και τον Λιάκο, τη Στάθαινα και τη Γιάνναινα από τον “Αγαπητικό της Βοσκοπούλας” (1891) και μια ολόκληρη πολυάριθμη σειρά τέτοιων δραματικών έργων του εσωτερικού εξωτισμού και της αστικής νοσταλγίας για τη ζωή στην ύπαιθρο και το λαϊκό πολιτισμό³². Χαρακτηριστικά τέτοια ηθογραφικά στοιχεία, ως προς τα ονόματα, βρίσκονται και στη σοβαρή δραματογραφία της εποχής, όπως π. χ. η Σταυρόπλενα στους “Κούρδους” (1896) του Γιάννη Καμπύση³³ ή την Κερά Καλή στον “Γυιό του ίσκιου”, το πρωτόλειο του Σπύρου Μελά (1906), που ανήκει στον συμβολισμό³⁴, όπου η μάνα του ψαρά πρωταγωνιστή με τις υπερφυσικές ικανότητες συνέλαβε τον Βάγγο σε μια θυελλώδη νύχτα από ίσκιο. Η Κερά Καλή είναι ένα αγαπητό όνομα σ’ αυτήν την κατηγορία δραματικών έργων· αρχικά δηλώνει μια νεράιδα, ή τη βασίλισσα των νεραϊδών, και στο μοιρολόγι της Παναγίας εμφανίζεται σε τελικό επεισόδιο ως “κακή”, την οποία καταριέται η Παναγία³⁵. Ακόμα και στην “Τρισεύγενη” του Παλαμά (1903) βρίσκεται ανάμεσα στις γυναίκες γειτόνισσες των θαλασσοχωριτών, αν και το όνομα της πρωταγωνίστριας ξεφεύγει χαρακτηριστικά από το επιφανειακά ηθογραφικό πλαίσιο του έργου³⁶.

Στο σοβαρό και στρατευμένο δράμα της “Θεάτρου των ιδεών” (1895-1922) η τεχνική υφίσταται ουσιαστικές μεταβολές, τροποποιείται ή και συρρικνώνεται. Ενώ στο απόσπασμα του έργου “Ο άνθρωπός μας” (1910) του Παντελή Χορν, όπου σώζεται μόνο μέρος της πρώτης πράξης, υπάρχει μια Σουρλολούδαινα που παραπέμπει ακόμα στην ηθογραφική χρήση³⁷, στις “Αλυσίδες” του Δ. Ταγκόπουλου (1908), κοινωνικά στρατευμένο έργο, η Αστρούλα είναι το πρότυπο της νέας χειραφετημένης γυναίκας που αναλαμβάνει ενεργό κοινωνικό ρόλο³⁸. Σημαιολογικό παιχνίδι με το όνομα στον τίτλο γίνεται στο πρόσφατα ανακαλυπτόμενο έργο

³¹ Προτιμώ τον όρο από την *comédie* (κομεντί), που οδηγεί σε παραζηγήσεις (Πούχγερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας, ό. π.*, τόμ. Β’, σσ. 533 εξ.). Βλ. εκτενέστερα του ίδιου, “Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο”, *Ανεπίδοτα και αναπάντητα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2015, σσ. 97-161, ιδίως σσ. 158 εξ.

³² Β. Πούχγερ, “Το Φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας”, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 317-331, Μ. Βάλσας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Εισαγωγή-μετάφραση-σημειώσεις Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994, σσ. 436-440, Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. Α’, Αθήνα 1981, σσ. 140-151.

³³ Θ. Γραμματς, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Γιάννενα 1984.

³⁴ Β. Πούχγερ, “Ο νεαρός Σπύρος Μελάς δραματογράφος ή τα κριτήρια της ‘σκηνικής επιτυχίας’ του ‘Θεάτρου των ιδεών’. Μια επανεξέταση”, *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 265-380, ιδίως σσ. 283-315.

³⁵ Β. Bouvier, *La Mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes sur la Passion du Christ. I. Chanson populaire de Vendredi Saint*, Genève 1976 και Ν. Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις*, Αθήνα 1904, τόμ. Α’, σσ. 102 εξ., τόμ. Β’, σσ. 786 εξ. Βλ. επίσης Γ. Δημητροκάλλης, “Συμπληρωματικά για την Αγία Καλή”, *Λαογραφία* 40 (2004-2006), σσ. 441 εξ.

³⁶ Για ανάλυση βλ. Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σσ. 175-403.

³⁷ Ε. Βαφειάδη (εισαγωγή – επιμέλεια), Παντελή Χορν, *Τα θεατρικά*, τόμ. Α’, Αθήνα 1993, σσ. 506 εξ.

³⁸ Α. Γλυτζουρής, “Ο Δ. Π. Ταγκόπουλος και το πρόβλημα του ρεαλισμού στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του αιώνα”, *Τα Ιστορικά* 18 (2001), σσ. 335-370, Γρ. Ξενοπούλου, “Το Θέατρο των Ιδεών και ο Δ. Π. Ταγκόπουλος”, Δ. Π. Ταγκόπουλος, *Το καινούργιο σπίτι*, Αθήνα 1922, σσ. 9-36.

του Ξενόπουλου “Ο μακαρίτης Μαύσωλος” (1896/97)³⁹, αλλά και στον “Γουανάκο” του Γιάννη Ψυχάρη (1901)⁴⁰. Μια ταυτότητα με υπαρκτό πρόσωπο κρύβεται στην περίπτωση της Λαλώς από το “Ξημερώνει” του νεαρού Καζαντζάκη (1906), που παραπέμπει στην Γαλάτεια, την μετέπειτα γυναίκα του, η οποία χρησιμοποιεί εκείνη την εποχή το ψευδώνυμο Lalo de Castro (μετά το 1909 Πετρούλα Ψηλορείτη, ενώ εκείνος Πέτρος Ψηλορείτης)⁴¹. Ένα ιδιαίτερο λογοπαίγνιο κάνει και ο Παντελής Χορν στην κωμωδία “Ο Σέντζας” (1926) με το ιταλικό senza (χωρίς, δίχως), υποδεικνύοντας την ανικανότητα για αναπαραγωγή του κεντρικού ήρωα⁴².

Στη μεταπολεμική δραματουργία το παιχνίδι με τα σημαίνοντα ονόματα σταματάει τελείως ή παίρνει άλλους δρόμους: π.χ. η Ορτανσία στην επιστημονική σατιρική ουτοπία “Ο Γορίλλας και η Ορτανσία” του Ιάκ. Καμπανέλλη δεν είναι γυναίκα αλλά πυρηνικό πρόγραμμα, που παραπέμπει εικονολογικά στο μανιτάρι της ατομικής βόμβας⁴³, στο μονόπρακτο “Η γυναίκα και ο Λάθος” ο αρχιφύλακας που θα συλλάβει τον γιο της γριάς όντως βρίσκεται κατά την αντίληψη του συγγραφέα στη “λάθος” πλευρά, έχει λάθος, κάνει εσφαλμένες εκτιμήσεις κτλ.· υπάρχει δηλαδή μια πολυσημία του ονόματος και του τίτλου, χαρακτηριστική για πολλά έργα του Καμπανέλλη⁴⁴. Με μια τέτοια πολυσημία παίζει και ο Βασίλης Ζιώγας στα “Πασχαλινά παιχνίδια” (1966), τα οποία όντως αναφέρονται στην πασχαλινή περίοδο και στον οβελία, αλλά και στους γονείς του Ορέστη, στον Πασχάλη και την Πασχαλιά, ακόμα και στον ήρωα του κουκλοθεάτρου του Φασούλη, που ο Κονιτσιώτης ονόμασε Πασχάλης⁴⁵. Τέτοια περιπαικτική διάθεση συναντούμε και στο “Μπουκάλι” (1977) του ίδιου συγγραφέα, όπου τα κεντρικά πρόσωπα του πρώτου μέρους, σε μια κατάσταση βασανιστικής αναμονής σαν στο “Περιμένοντας τον Γκοντό” είναι οι Πολωνοί “φιλέλληνες” που συμμετέχουν στους αγώνες του ’21, συγκεκριμένα στο Μεσολόγγι, Γιαν και Γιάνκι, έχοντας ο καθένας τους ιδιοτελή κίνητρα⁴⁶. Το αποκορύφωμα, βέβαια, αυτού του παιχνιδιού με τα ονόματα, ήδη στους τίτλους, είναι το

³⁹ Το κείμενο στην Κ. Πετράκου, “Ένα (σχεδόν) άγνωστο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου”, *Παράβασις* 1 (1995), σσ. 193-226, 2 (1998), σσ. 103-142, για ανάλυση βλ. Β. Πούχγερ, “Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου ήτοι Η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα”, *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Αθήνα 2002, σσ. 173-264, ιδίως σσ. 224-241.

⁴⁰ Πούχγερ, *Η γλωσσική σάτιρα, ό. π.*, σσ. 157-180, του ίδιου, “Ο πρόλογος ‘Για το Ρωμαίικο θέατρο’ (1900) του Ψυχάρη, ένα ιδιότυπο μανιφέστο του ‘Θεάτρου των ιδεών’”, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα 1995, σσ. 15-76.

⁴¹ Για το προσωπικό βάθος του έργου αυτού βλ. Β. Πούχγερ, “Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη”, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 318-434, ιδίως σσ. 325-339.

⁴² Π. Χορν, *Τα Θεατρικά, ό. π.*, τόμ. Γ’, σσ. 307-448. Βλ. επίσης Ε. Βαφειάδη, “Ο Σέντζας του Παντελή Χορν”, *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 1990, σσ. 57-65 και Α. Μπλέσιος, “Ο Σέντζας του Παντελή Χορν: μια ευρηματική και πρωτοποριακή κωμωδία του 20^{ου} αιώνα”, *Παράβασις* 7 (2006), σσ. 103-114.

⁴³ Ι. Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμ. Δ’, Αθήνα 1989, σσ. 159-234, για ανάλυση βλ. Β. Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σσ. 226-237.

⁴⁴ Το κείμενο στον Καμπανέλλη, *Θέατρο*, τόμ. Γ’, Αθήνα 1981, σσ. 39-64, για ανάλυση βλ. Πούχγερ, *Τοπία ψυχής, ό. π.*, σσ. 539-553, για την ιδιαίτερη φροντίδα και λειτουργία των τίτλων στο καμπανελικό έργο αυτό, σσ. 860-871.

⁴⁵ Έκδοση Β. Ζιώγας, *Πασχαλινά παιχνίδια*, Αθήνα 1971. Βλ. Β. Πούχγερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα. Πανθεισμός και φυσιολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2004, σσ. 124-148.

⁴⁶ *Αυτόθι*, σσ. 208-219. Εκδόθηκε μόλις το 1983 (Β. Ζιώγας, *Το μπουκάλι. Πολιορκία και Έξοδος*, Αθήνα 1983).

όψιμο “Μποζό” του ίδιου συγγραφέα (1998), όπου δε θα μάθουμε ως το τέλος του έργου, τι ακριβώς είναι το μυστηριώδες ζώψιο (προφανώς για κάτι τέτοιο πρόκειται), ένα αίνιγμα που μένει ανοιχτό και αντιστέκεται σε όλες τις ερμηνευτικές προσπάθειες⁴⁷, προφανώς κατά τη βούληση του ίδιου του συγγραφέα. Παραπλανητικός είναι και ο τίτλος ενός έργου του Παύλου Μάτεσι, “Ο περιποιητής φυτών” (1989), που δεν πρόκειται για κηπουρό αλλά για νοσηλεύτη σε γεροκομείο και τα “φυτά” είναι η ένοικοί του⁴⁸.

Αυτές είναι πλέον περιπαικτικές και ανατρεπτικές απολήξεις μιας σύμβασης, που έχει αξιοσέβαστη ηλικία και παράδοση στη νεοελληνική δραματουργία. Θα είχε ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς τις εξελίξεις και σε άλλα λογοτεχνικά είδη και σε άλλες εθνικές λογοτεχνίες, για να προετοιμαστεί το έδαφος για μια ενδελεχέστερη πραγμάτευση του ενδιαφέροντος θέματος, τόσο σε ειδολογική όσο και σε διαγλωσσική διάσταση. Υποψιάζομαι πως θα ανακαλυφθούν και άλλες λειτουργικότητες και χρήσεις που δεν φάνηκαν στο σύντομο αυτό μελέτημα, όπως και άλλοι μηχανισμοί και επιλογές που οδηγούν σε μη χρησιμοποίηση της τεχνικής αυτής. Ασφαλώς σε άλλα λογοτεχνικά είδη, στην ποίηση και την πεζογραφία, η αισθητική και ενδοκειμενική υπόσταση του δηλωτικού ονόματος είναι διαφορετική, γιατί δεν ανήκει αναγκαστικά στα πρόσθετα πληροφοριακά και χαρακτηριστικά στοιχεία όπως στο δράμα, όπου κινούνται ουσιαστικά έξω από το κύριο ομιλούμενο κείμενο, το διάλογο, αν και μπορεί, στις προσφωνήσεις π. χ., να είναι και μέρος του. Στην περίπτωση τέτοιων συμβάσεων παρακολουθούμε σχεδόν πάντα είτε την τήρησή τους, την πιστή ή τροποποιημένη εφαρμογή τους, είτε και την υπέρβασή τους, τα παιχνίδια μαζί το καθιερωμένο, την ειρωνική ή σατιρική χρήση κτλ.

⁴⁷ Για διάφορες πιθανές ερμηνευτικές εκδοχές βλ. Πούχγερ, *Ποίηση και μύθος, ό. π.*, σσ. 338-383· το έργο εκδόθηκε μόλις το 2002 (Β. Ζιώγας, *Το μποζό*, Αθήνα 2002).

⁴⁸ Έκδοση 1989. Για ανάλυση βλ. Β. Πούχγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στο θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2003, σσ. 105-140.

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ

Πανεπιστήμιο Αθηνών

Προκατάληψη και ανεξιθρησκεία: Νάθαν ο Σοφός του Gotthold Ephraim Lessing

Πιστός στις αξίες του γαλλικού Διαφωτισμού, ο Gotthold Ephraim Lessing προσαρμόζει τα θέματα και την αισθητική της δραματουργίας του στο νέο ρεύμα, που προωθεί την ιδέα ενός αστικού δράματος, του οποίου ο ρόλος συνίσταται στο να εκπαιδεύει το κοινό εμφυσώντας του μια ηθική ανθρωπιστική, επιεική και ανοικτή στη διαφορετικότητα. Το δράμα Νάθαν ο Σοφός, ένας ύμνος στην ανεξιθρησκεία, διδάσκει την απόρριψη των προκαταλήψεων και του θρησκευτικού φανατισμού, χρησιμοποιώντας, σε μια διαλεκτική σχέση, εκπροσώπους τεσσάρων διαφορετικών θρησκευτικών δογμάτων στην Ιερουσαλήμ του Μεσαίωνα.

Λέξεις κλειδιά: επιείκεια, ορθός λόγος, ανεξιθρησκεία

Τα φαινόμενα της κοινωνικής ανισότητας, της ιδεολογικής απομόνωσης ή της θρησκευτικής καταδίωξης δεν υπήρξαν σπάνια στην παγκόσμια Ιστορία, από την εποχή των πρωτόγονων πολιτισμών μέχρι (δυστυχώς) σήμερα. Ήδη στην Αθήνα των κλασικών χρόνων (για να αναφέρουμε ένα παράδειγμα από τον περίφημο Χρυσόν Αιώνα), ίσχυαν τέτοιες διακρίσεις μεταξύ των πολιτών, αφού, εκτός του διαχωρισμού σε οικονομικές (φτωχοί/πλούσιοι) και σε κοινωνικές τάξεις (αριστοκρατικές γενιές/λαϊκές οικογένειες), υπάρχουν και οι μέτοικοι, οι επήλυδες που, ως μη γνήσιοι Αθηναίοι, απήλαυναν περιορισμένων πολιτικών προνομίων και δικαιωμάτων σε σύγκριση με τους γηγενείς (για να μην αναφερθούμε και στους δούλους).

Στην ίδια Αθήνα των κοινωνικών διαφορών, αλλά και των ποικίλων φιλοσοφικών ρευμάτων που την εμπλούτισαν με νέες ιδέες (από τους τελευταίους κοσμολόγους προσωκρατικούς μέχρι τους πιο διάσημους σοφιστές), λαμβάνει χώρα και η δίκη και η θανατική καταδίκη του Σωκράτη. Μια από τις κύριες κατηγορίες που βαρύνουν τον δάσκαλο του Πλάτωνα είναι η εισαγωγή «καινών δαιμονίων» στην πόλη, δηλαδή η πίστη σε υπερβατικές οντότητες άγνωστες, που υποτίθεται πως ανατρέπουν τη θρησκευτική παράδοση των Ελλήνων και που διαφθείρουν τα ήθη των νεαρών Αθηναίων.

Η μισαλλοδοξία της θρησκευτικής και της πολιτικής εξουσίας έχει, βέβαια, να επιδείξει, και κατά τους νεώτερους χρόνους, πολλές σκοτεινές πρακτικές εξάλειψης (ατομικής και συλλογικής) της διαφορετικότητας μέσα σε ομοιόμορφα οργανωμένες κοινωνίες, όπου το μειονοτικό, το ιδιότυπο, το «μη κανονικό» στοιχείο εξοβελίζεται ανελέητα. Το πάγιο επιχείρημα κάθε εξουσίας για μια τέτοια δραστηριότητα, από την Ιερά Εξέταση και το κυνήγι των

‘μαγισσών’ μέχρι τον Ναζισμό και το κυνήγι των μη καθαρόαιμων Γερμανών, είναι η εξασφάλιση της φυλετικής, κοινωνικής ή θρησκευτικής συνοχής και της πληθυσμιακής ομοιογένειας της χώρας. Στην ουσία, ο σκοπός είναι η διατήρηση και η παγίωση της επίσημης εξουσίας εσαεί.

Η τέχνη δεν έμεινε ασυγκίνητη μπροστά σ’ αυτές τις μαύρες σελίδες της Ιστορίας, που αποτελούν ντροπή για το ανθρώπινο γένος. Για να λέμε, ωστόσο, την αλήθεια, είναι κυρίως η ματιά του εικαστικού καλλιτέχνη αυτή που ενέκυψε συχνότερα και επιτυχέστερα πάνω σε τέτοιες εικόνες αισχύνης για τον πολιτισμό. Στον χώρο της δραματουργίας, που μας ενδιαφέρει εν προκειμένω, ελάχιστα σπουδαία έργα θα μπορούσαμε να επικαλεσθούμε με σχετική θεματική. Ανάμεσα σ’ αυτά ξεχωρίζουν ο *Γαλιλαίος* του Bertolt Brecht, η *Δοκιμασία (Μάγισσες του Σάλεμ)* του Arthur Miller και, ίσως, η *Ανδρόγγρα* του Max Frisch. Σ’ αυτά τα έργα, αντιπαρατίθεται η επίσημη Εκκλησία προς την φυλετική ετερότητα, τη θρησκευτική διαφορά ή την πρόοδο της επιστήμης, ακόμη και προς την αυθορμησία της νεότητας, ύποπτης επίσης για μια ενδεχόμενη ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης.

Σε ό,τι αφορά συγκεκριμένα το θέμα της ανεξιθρησκείας στη δραματουργία, δεν θα βρίσκαμε σημαντικά έργα πέρα από κάποια ελάχιστα στον χώρο του Διαφωτισμού: η *Ζαΐρα*, λόγου χάρη, του Voltaire αποτελεί μια μικρή συμβολή σ’ αυτόν τον θρησκευτικό προβληματισμό, και ο Lessing γνώριζε αναμφίβολα το έργο αυτό (γραμμένο ήδη το 1732). Όπως και να’χει, το δράμα που προβάλλει ως κεντρικό ζήτημα τη δυνατότητα εναρμόνισης όλων των θρησκευτικών δογμάτων και πεποιθήσεων σε μια ειρηνική και εύρυθμη πολυπολιτισμική κοινωνία, με την ανοχή και αποδοχή της θρησκευτικής διαφορετικότητας τόσο από την πλευρά της κοσμικής ή θρησκευτικής εξουσίας όσο και των πολιτών μιας χώρας (και, στο απώτατο μέλλον, ολόκληρης της Οικουμένης), είναι ο *Νάθαν ο Σοφός* του Lessing, που γράφτηκε το 1779, λίγο πριν από τον θάνατό του.

Ο Lessing, προσωπικότητα φωτεινή και πνεύμα ανοικτό, δοκιμογράφος και στοχαστής, θεατρικός συγγραφέας και θεατρικός κριτικός, εκπροσωπεί σχεδόν αποκλειστικά τον Αιώνα των Φώτων στην πατρίδα του. Ως θαυμαστής των Εγκυκλοπαιδιστών (που προωθούσαν την αξία του ορθού λόγου και της επιστημονικής σκέψης), ενστερνίσθηκε την ιδέα ότι ο κόσμος των ανθρώπων μπορεί να αλλάξει, να βελτιωθεί ηθικά, ακόμη και να κατακτήσει την τελειότητα, με την αξιοποίηση του λογικού, με την έρευνα και την παρατήρηση του κόσμου που μας περιβάλλει, αλλά και με την κατανόηση της ανθρώπινης φύσης.

Ως οπαδός (και μεταφραστής) του Denis Diderot, υποστήριξε την ιδέα ότι το κλασικό γαλλικό θέατρο (όπως και η δουλική υποταγή του στην αριστοτελική ποιητική¹) δεν χρησιμεύει καθόλου, ούτε αισθητικά ούτε ιδεολογικά, σ’ έναν καινούργιο κόσμο που γεννιέται και που χρειάζεται νέο αίμα², νέα θέματα που να τον αφορούν και που να αναδεικνύουν τα προβλήματα του λαϊκού, αστικού κοινού, κι όχι πια ιστορίες αυλικών, αριστοκρατών, φεουδαρχών, μεγάλων

¹ Για την αμφίσημη αντιμετώπιση της θεωρίας της τραγωδίας εκ μέρους του Lessing, βλ. Claudia Brodsky, «Lessing and the Drama of the Theory of Tragedy», *MLN*, vol. 98, No 3 (apr. 1983), The Johns Hopkins University Press, σσ. 426-53.

² «Για τον Lessing, είναι προφανές πως τα πάντα πρέπει να ξαναγίνουν: αυτός θέλει ένα θέατρο αληθινό, ζωντανό, και γι’ αυτό αντιπαραθέτει τον Shakespeare προς τους Γάλλους δραματουργούς: τον Corneille, τον Racine, τον Voltaire.» (Léon Moussinac, *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris, 1957, Amiot Dumont, σ. 248).

ανδρών. Έτσι, προέκυψε η αξίωση για μια λογοτεχνία γνήσια γερμανική, οικεία στους συμπατριώτες του της μεσαιάς τάξης και αληθινή μέσα στην απλότητά της. Ωριμα³ δραματουργικά προϊόντα αυτής της στάσης θα είναι η *Σάρα Σάμπσον* (1756), η *Εμιλία Γκαλόττι* (1772), που θεωρήθηκε το πρώτο γερμανικό αστικό δράμα,⁴ και η κωμωδία *Μίνα φον Μπάρνελμ*, με έντονο πολιτικό χρώμα.

Στα «θεατρολογικά» κείμενά του της *Αμβουργιανής δραματουργίας*, είναι επίσης πρόδηλη η κριτική του διάθεση απέναντι σε οτιδήποτε παρωχημένο, υπερβολικό και αναυθεντικό εκθέτει η γερμανική σκηνή κατά την εποχή εκείνη. Στο έξοχο δοκίμιό του, επίσης, με τον τίτλο *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, βλέπουμε να τονίζονται επανειλημμένα οι αρχές που πρέπει να διέπουν την δραματική ποίηση: ο στόχος της είναι μεν το κάλλος, αλλά σμιλεμένο από το μέτρο της έκφρασης⁵ και από την αλήθεια της ανθρώπινης κατάστασης ή των πράξεων των δραματικών ηρώων. Οι άκαμπτοι ήρωες του γαλλικού κλασικισμού με τη στοφώδη ρητορική τους, που ενισχύει την εικόνα μια πλαστής και αναληθοφανούς στάσης απέναντι στην πραγματικότητα, είναι πλέον ανώφελοι και ανιαροί για το κοινό. Ο Lessing, σχολιάζοντας αυτή τη δραματουργική παράδοση, θα πει: «Αλλ' ούτε τοιαύται μεγαλαυχίαι δύνανται να εμπνεύσωσιν αληθή ηρωικήν ανδρείαν, ούτε Φιλοκτήτειοι θρήνοι δύνανται να εκθηλύνωσι τους θεατάς. Οι μεν θρήνοι είνε ανθρώπινοι, αλλ' αι πράξεις αντάξιαι ήρωος. Αμφότερα απεργάζονται τον ανθρώπινον ήρωα, όστις ούτε αβρός ούτε ανάλητος είνε, αλλ' στέ μεν φαίνεται τούτο, στέ δ' εκείνο, ως απαιτούσι νυν μεν η φύσις, νυν δε αι ηθικαί αρχαί και το καθήκον».⁶

Την ευκαμψία και την μεταβλητότητα της ανθρώπινης συμπεριφοράς ανάλογα με τις συνθήκες, τη βλέπουμε και στα πρόσωπα του *Νάθαν*. Αυτό το τελευταίο δράμα θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί την πνευματική διαθήκη του μεγάλου Διαφωτιστή όχι μόνο για την πατρίδα του, αλλά και για την Ευρώπη στο σύνολό της, αφού η μισαλλοδοξία της εκκλησιαστικής (λουθηρανικής και όχι μόνο) ηγεσίας εξακολουθούσε να είναι ακόμη επικίνδυνη για τη ζωή των αλλοθρήσκων, και ιδίως των Εβραίων.⁷ Ο Lessing, υποστήριζε φανερά και

³ Από πολύ νέος ο Lessing επιδόθηκε στη σύνθεση δραμάτων και κωμωδιών, που μαρτυρούν την εξ απαλών ονύχων επιθυμία του να υποβάλει στο κοινό του την αξία της επιείκειας, της αδελφωσύνης και του ελεύθερου στοχασμού. Έργα όπως ο *Νεαρός λόγιος*, *Οι Εβραίοι* και ο *Σάμουελ Χέντσι*, δείχνουν τις πολιτικές και κοινωνικές ανησυχίες του ήδη από την όγμη εφηβεία του. Πβ. Gertrud Mander, «Lessing and his heritage», στον συλλ. τόμο Ronald Hayman (ed.), *The German Theatre*, London, 1975, Oswald Wolff, σ. 20.

⁴ Ο Lessing, όπως κι ο Diderot στη Γαλλία, θεωρούνται οι πρόδρομοι του νεώτερου ρεαλισμού (βλ. Léon Moussinac, *ό.π.*, σ. 247).

⁵ Για την αναγκαιότητα της τήρησης του μέτρου στην έκφραση (της οδύνης, του σωματικού πόνου, της απελπισίας, της οργής), το οποίο γνώριζαν καλά οι καλλιτέχνες της αρχαιότητας, ο Lessing μιλάει με έμφαση, επισημαίνοντας ότι κάθε εκφρασιακή υπερβολή προκαλεί, αντί οίκτου ή συμπάθειας, απέχθεια στον θεατή (βλ. ενδεικτικά Λέσσιγγ, *Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, Αθήνα, 1926, Ιωάννης Κολλάρος, μτφρ. Α. Προβελέγγιος, σσ. 24-5).

⁶ Λέσσιγγ, *Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, σ. 37.

⁷ Η Eva Urban («Lessing's *Nathan the Wise*: from the Enlightenment to the Berliner Ensemble», *New Theatre Quarterly*, vol. 30, 2014, σ. 183) πιστεύει ότι το ταξίδι του συγγραφέα στην Ιταλία πρέπει να τον ώθησε, έστω και εν μέρει, στη συγγραφή του *Νάθαν*, καθώς δοκίμασε την πικρή εμπειρία του «Διατάγματος που αφορά τους Ιουδαίους», το οποίο εκδόθηκε από τον Πάπα Πίο τον 6^ο, και το οποίο μελλόταν να χρησιμεύσει αργότερα στους Ναζί ως πρότυπο για τους νόμους του 1935 εναντίον των Εβραίων της Γερμανίας.

ένθερμα τους Εβραίους συμπολίτες του, ενώ, ως ελεύθερος στοχαστής, που έβλεπε πιο μακριά από όλες τις θρησκείες, μπήκε κι ο ίδιος στο στόχαστρο του θρησκευτικού φανατισμού.

Ο *Νάθαν*, αντίθετα προς τα άλλα δράματα του Γερμανού διαφωτιστή (που αποτυπώνουν λίγο-πολύ τις σχέσεις ανάμεσα σε μια ηθικώς φθίνουσα αριστοκρατία και στην αναδύομενη αστική τάξη που διεκδικεί τη δική της ηθική), έχει ως θεματικό πυρήνα τις σχέσεις που αναπτύσσονται διαλεκτικά ανάμεσα σε πρόσωπα, τα οποία ανήκουν σε διαφορετικά θρησκευόμενα, και των οποίων η ζωή διέπεται από διαφορετικές αρχές. Ο Γερμανός δραματουργός, για να «ντύσει» χαρακτηριστικά τα πρόσωπά του, άντλησε στοιχεία από την Ιστορία, από τη σύγχρονή του επικαιρότητα, αλλά και από τις προσωπικές του εμπειρίες (κοινωνικές σχέσεις, φιλίες, και αντιμαχίες).⁸

Βρισκόμαστε στην Ιερουσαλήμ του 12^{ου} αιώνα, όπου τρεις είναι οι θρησκευτικοί πόλοι που σφραγίζουν την κοινωνική ζωή: το ισλάμ, η χριστιανική ορθοδοξία και ο ιουδαϊσμός. Ο Lessing αποτυπώνει στο έργο του αυτά τα τρία είδη πίστης με τον σουλτάνο Σαλαντίν, τον ορθόδοξο Πατριάρχη και τον εβραίο Νάθαν αντίστοιχα. Μέσα κι έξω απ' αυτό το τρίγωνο των δραματικών δυνάμεων, κινούνται δυναμικά ένας Ναΐτης ιππότης, τυπικός εχθρός της ορθόδοξης Εκκλησίας (καθότι δυτικός σταυροφόρος), η Ρεσά, υιοθετημένη κόρη του Νάθαν, η Νταγιά, υπηρέτρια-οικονόμος του Νάθαν, η Σιττά, αδελφή του σουλτάνου, ένας καλόγερος, υπηρέτης του Πατριάρχη, και ο δερβίσης Αλ-Χάφι. Κανένα απ' αυτά τα πρόσωπα δεν έχει επεισοδιακό ρόλο, όπως και καμμία σκηνή δεν είναι περιττή. Ο Γερμανός συγγραφέας φαίνεται κι εδώ να συμφωνεί με τις θέσεις του Diderot, εισηγητή της νέας αστικής δραματουργίας, η οποία οφείλει να απαλλαγεί από περιττά ψιμύθια και περίπλοκες καταστάσεις, που σκοτίζουν τον θεατή και του κρύβουν την ουσία και τα ηθικά μηνύματα του έργου.

Το σημαντικότερο, όμως, στοιχείο των προσώπων, εδώ, είναι ότι κανένα απ' αυτά (πλην του Πατριάρχη) δεν προσδιορίζεται απόλυτα από το θρήσκευμά του ή την κοινωνική του ταυτότητα. Οι ιδέες που επικρατούν και οι διαπροσωπικές σχέσεις που αναπτύσσονται δεν είναι απροϋπόθετες, αλλά υπόκεινται στον έλεγχο του λογικού (και, έως κάποιον βαθμό, ενός αγαθού συναισθήματος). Μια τέτοια «ανοικτή» στάση επιφυλάσσει εκπλήξεις σε ό,τι αφορά την ηθική βελτίωση του ήρωα, και αποτελεί την ιδεολογική βάση του συγγραφέα για να φωτίσει από όλες του τις πλευρές το αίτημα της ανεξιθρησκείας.

Ο Σοφός Νάθαν, όπως όλοι τον αποκαλούν, είναι ένας πάμπλουτος έμπορος, που με αξιοπρέπεια και λεπτότητα αποκτά πλούτη χάρη στην επιδεξιότητά του και την εργατικότητα του.⁹ Είναι ένα φωτεινό και θετικό πνεύμα τόσο απροκατάληπτο, που έχει αναθρέψει την

⁸ Βλ. σχετικά Gustav Gruener, «The Genesis of the Characters in Lessing's 'Nathan der Weise'», *Modern Language Association*, vol. 7, No 2, 1892, σ. 77: «Δεν υπάρχει κανείς που να έχει κάνει και την παραμικρή μελέτη του δράματος, και που να μην ξέρει ότι το πρότυπο του 'Σοφού Εβραίου' είναι ο παντοτινός φίλος της ζωής του, ο φιλόσοφος Μόζες Μέντελσον, με χαρακτηριστικά του ίδιου του συγγραφέα, και ίσως με μερικά του φιλοσόφου Σπινόζα. Ότι η Ρεσά είναι η προγονή του Μάντχεν Κάινιχ. Ότι ο Δερβίσης πλάστηκε σύμφωνα με τον εκκεντρικό σκακιστή, τον λογιστή Άμπραμ Βουλφ. Ότι η Σιττά είναι το σύστοιχο της Ελίζε Ράιμαρους, της πνευματικής του φίλης που τον φρόντισε στα τελευταία θλιβερά χρόνια της ζωής του. Ο Σαλαντίν είναι ένας συνδυασμός από τις καλύτερες αρετές του ίδιου του Lessing και του Σαλαντίν της Ιστορίας, ενώ στη φιγούρα του Πατριάρχη βλέπουμε την, ίσως παραμορφωμένη κάπως, εικόνα του πάστορα Γκαϊτσε, του πιο μισαλλόδοξου αντιπάλου του Lessing στις θρησκευτικές λογομαχίες της γερμανικής του ηλικίας».

⁹ *Νάθαν ο Σοφός*, πράξη II, 3^η σκηνή.

ορφανή Ρεσά, παιδί χριστιανών, ως εβραίος μεν, αλλά με την επικουρία της χριστιανής υπηρέτριάς του. Ωστόσο, πριν από χρόνια, και μάλιστα λίγες μέρες πριν να του παραδώσουν τη Ρεσά βρέφος βαφτισμένο, οι χριστιανοί είχαν σφάξει στην πόλη του όλους τους εβραίους, μαζί με τις γυναίκες και τα παιδιά τους, και ανάμεσα στα θύματα βρισκόταν η δική του γυναίκα και οι επτά γιοί του, που κάηκαν μαζί, μέσα στο σπίτι του αδελφού του. Το δικαιολογημένο μίσος του, όμως, για τους χριστιανούς έσβησε σιγά-σιγά με τη βοήθεια της λογικής που του υπαγόρευε την επιείκεια.¹⁰

Ο Νάθαν, πράγματι, πιστεύει στη δύναμη του λογικού, γι' αυτό και αποφεύγει να αποδίδει στο θείο θαυματουργές ιδιότητες. Χωρίς να είναι άθεος, υποστηρίζει ότι η ευσέβεια πρέπει να ενοποιεί «την pietas και την scientia σε μια ανώτερη σύνθεση».¹¹ Το θαύμα, κατά την άποψη αυτού του ανοιχτόμυαλου εβραίου, μπορούμε να το βρούμε παντού και κάθε μέρα: στη φύση, στον άνθρωπο και στις πράξεις του. Γι' αυτόν, η ενεργητική αγάπη είναι πολύ καλύτερη από τη θρησκευτική ευλάβεια, ενώ η καρδιά του «είναι ανοιχτή σε κάθε αρετή και είναι ευαίσθητη σε κάθε ομορφιά».¹²

Ο Νάθαν αδιαφορεί επιδεικτικά για το αντικείμενο της πίστης των άλλων, αφού «εβραίοι και χριστιανοί, μουσουλμάνοι και ζωροαστριστές είναι ένα και το αυτό».¹³ Συνακόλουθα, απορρίπτει την τάση των ανθρώπων να κρίνουν ένα πρόσωπο με βάση την καταγωγή του ή τη θρησκεία του. Η τυφλή προσκόλληση σε ένα δόγμα, θρησκευτικό ή φιλοσοφικό, είναι πηγή ανησυχίας γι' αυτόν: «η φαντασία που εμπλέκεται σε αγώνα γεννάει φανατικούς, στους οποίους άλλοτε το κεφάλι παραχωρεί τη θέση στην καρδιά, άλλοτε η καρδιά στο κεφάλι. Κακοί εναλλακτικοί τρόποι!»¹⁴ Δεν είναι τυχαίο πως ο καλύτερος φίλος του είναι ένας δερβίσης, μια σχέση αμοιβαίας αγάπης και εκτίμησης. Ο άνθρωπος ορίζεται από την ανθρωπότητά του, που για τον σοφό εβραίο είναι, στην ουσία, η ανθρωπιά του. Έτσι, ο σοφός και φιλόανθρωπος εβραίος ανακουφίζει, απλόχερα και συνάμα διακριτικά, τους φτωχούς, ενώ, αντίθετα προς την παράδοση της φυλής του, δεν δανείζει ποτέ σε κανέναν, επειδή, όπως λέει ο δερβίσης, «ο νόμος του επιτάσσει την ελεημοσύνη και όχι τη συγκατάβαση».¹⁵

Στον διάλογό του με τον Ναΐτη ιππότη, που αντιπαθεί τους ιουδαίους για τη θρησκευτική τους ιδεοληψία ότι αυτοί είναι ο περιούσιος λαός του Θεού, ο Νάθαν θα του προσφέρει τη φιλία του με αυτό το επιχείρημα: «Περιφρονήστε τον λαό μου όσο σας αρέσει. Δεν διαλέξαμε τον λαό μας ούτε εσείς ούτε εγώ. Είμαστε, λοιπόν, ο λαός μας; Και πρώτα-πρώτα, τι είναι ένας λαός; Χριστιανοί και εβραίοι είναι περισσότερο χριστιανοί και εβραίοι από όσο άνθρωποι; Αχ! Αν έβρισκα σε σας έναν ακόμη άνθρωπο που να αρκείται στο να είναι άνθρωπος;»¹⁶

¹⁰ *Αвт.*, πράξη IV, 7η σκηνή.

¹¹ Βλ. Toshimasa Yasukata, *Lessing's Philosophy of Religion and the German Enlightenment*, Oxford, 2002, Oxford University Press, σ. 26.

¹² *Νάθαν ο Σοφός*, πράξη II, 3^η σκηνή.

¹³ *Αвт.*, πράξη II, 2^η σκηνή.

¹⁴ *Αвт.*, πράξη I, 1^η σκηνή.

¹⁵ *Αвт.*, πράξη II, 2^η σκηνή.

¹⁶ *Αвт.*, πράξη II, 6^η σκηνή.

Ο αντισημίτης¹⁷ ιππότης με τις αυστηρές αρχές και τον σκληρό χαρακτήρα, μεταπειθείται. Ωστόσο, έχει ήδη υπακούσει σε μια ανθρωπιστική αρχή του τάγματός του: έχει σώσει από τη φωτιά την κόρη του Νάθαν, αφού «είναι καθήκον των Ναϊτών να σπεύδουν να βοηθήσουν οποιονδήποτε βλέπουν να κινδυνεύει».¹⁸ Στη συνέχεια, τον βλέπουμε να απορρίπτει μια προδοτική για τον σουλτάνο αποστολή που θέλει να του αναθέσει ο πανούργος Πατριάρχης: «Πάτε να πείτε στον Πατριάρχη σας, καλέ μου μοναχέ, ότι απ' όσο μπορέσατε να με ζυγίσετε, αυτό δεν μου ταιριάζει... ότι θεωρώ ακόμη τον εαυτό μου ως αιχμάλωτο, και ότι η δόξα των ιπποτών του Ναού είναι να μάχονται με το σπαθί κι όχι να κάνουν κατασκοπία.»¹⁹ Ο Ναΐτης δεν θεωρεί μόνον ζήτημα τιμής το να μην αποκαλύψει στον Πατριάρχη και στους Δυτικούς τα στρατιωτικά μυστικά του Σαλαντίν. Εμφορεύεται και από ένα βαθύ αίσθημα ευγνωμοσύνης για τον σουλτάνο, ο οποίος του χάρισε τη ζωή, τη στιγμή του αποκεφαλισμού του, επειδή διέκρινε σ' αυτόν μια εκπληκτική ομοιότητα με τον χαμένο από χρόνια αδελφό του²⁰.

Ο Σαλαντίν του έργου είναι περίπου ο Σαλαντίν της Ιστορίας (1137-1197), ορκισμένος εχθρός των δυτικών εισβολέων, δηλαδή των Σταυροφόρων και του Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου, που καταδιώξαν αλύπητα τον μουσουλμανικό κόσμο. Γι' αυτό, ο γενναίος και ευσεβής μονάρχης, μολονότι είναι επιεικής και ευσπλαχνικός για τον λαό του, είναι σκληρός για τους αλλόθρησκους, και ιδιαίτερα για τους χριστιανούς της Δύσης. Απ' την άλλη πλευρά, όντας έξυπνος και συνετός, επιτρέπει στους μη μουσουλμάνους υπηκόους του να ασκούν τα θρησκευτικά τους καθήκοντα. Γενναιόδωρος (πέθανε σχεδόν φτωχός), αλλά και ορθολογιστής, ο Σαλαντίν ξέρει να εκτιμά τους ανθρώπους ανάλογα με τις ικανότητες και τις αρετές τους. Αναγνωρίζει και θαυμάζει την προσωπικότητα της αδελφής του (ακόμη και η ισότητα των δύο φύλων δεν του είναι απεχθής, υπό προϋποθέσεις, όπως φαίνεται), η οποία προσπαθεί να τον προστατεύσει από το «ελάττωμά» του να ελεεί τους άπορους υπηκόους του χωρίς μέτρο, αφήνοντας συχνά άδειο το προσωπικό χρηματοκιβώτιό του. Αναγνωρίζει επίσης την εντιμότητα του δερβίση Αλ-Χάφι, στον οποίο αναθέτει ανεπιφύλακτα τη διαχείριση των οικονομικών του, και ο οποίος είναι συνάμα πιστός φίλος του Νάθαν. Ο Σαλαντίν είναι διορατικός, αλλά ξέρει να δέχεται και τις συμβουλές των ανθρώπων που τον εκτιμούν. Με άλλα λόγια, δεν έχει ούτε στο ελάχιστο τη μισαλλοδοξία που χαρακτηρίζει κάθε απόλυτον μονάρχη.

Σ' αυτό το έργο, αποτυπώνεται το όραμα του ανθρωπιστή συγγραφέα να βρει κάποτε το ανθρώπινο γένος (ει δυνατόν) έναν ειρηνικό δρόμο, ο οποίος να καταργεί τα θρησκευτικά, φυλετικά και πολιτισμικά όρια, που μεταμορφώνουν τις διαφορές μεταξύ των λαών σε εχθρικές αντιπαραθέσεις και ένοπλες συγκρούσεις. Αυτή η εξάλειψη των ορίων δραματοποιείται εδώ με την ποιοτική, θα λέγαμε, μετατόπιση των ηρώων έξω από τα τυπικά και παραδεδομένα πλαίσια, στα οποία τους έχουν εγκλωβίσει προκαταλήψεις αιώνων. Φαινομενικότητα και πραγματικότητα, αυστηρές αρχές και επιεικείς συμπεριφορές εναλλάσσονται, καθιστώντας ολοένα και πιο ρευστά τα σύνορα ανάμεσα σε αλλόφυλους. Ο Lessing προβάλλει έτσι τις

¹⁷ Βλ. *αυτ.*, πράξη I, 4^η σκηνή («Αδικος κόπος! Δεν θα έρθει [ο ιππότης] στο σπίτι σας... γιατί δεν πάει σε σπίτι εβραίου») και πράξη II, 5^η σκηνή («ποτέ ο πλουσιότερος εβραίος δεν υπήρξε ο καλύτερος εβραίος»).

¹⁸ *Αυτ.*, πράξη II, 5^η σκηνή.

¹⁹ *Αυτ.*, πράξη I, 5^η σκηνή.

²⁰ *Αυτ.* πράξη I, 5^η σκηνή.

πανανθρώπινες αξίες, φιλτράροντάς τις όχι μέσα από δόγματα²¹, αλλά μέσα από το ανθρώπινο λογικό και την απροκατάληπτη σκέψη.

Ο εβραίος Νάθαν, λοιπόν, έχει μια υπέρτερη χριστιανή, και ανατρέφει ένα βαπτισμένο κορίτσι ορφανό, με την βοήθεια αυτής της υπέρτερης. Επί πλέον, δεν εκδικείται τους σφαγείς της οικογενείας του, κι έτσι ακυρώνει με τη δύναμη του λογικού και του φιλάνθρωπου ήθους του τον εβραϊκό νόμο «οφθαλμόν αντί οφθαλμού».

Ο Σαλαντίν απαρνείται εκούσια τον ρόλο του πλούσιου και τυραννικού μονάρχη, καθώς τα πλούτη του τα προορίζει για την ανακούφιση των φτωχών υπηκόων του. Επί πλέον, ξεπερνάει το θεμιτό μίσος του για τους εισβολείς Σταυροφόρους χαρίζοντας τη ζωή στον μελλοθάνατο Ναΐτη.

Ο Πατριάρχης περιφρονεί έμπρακτα τη χριστιανική ηθική που έχει καθήκον να υπηρετεί, στήνοντας πολιτικές ενέδρες, μολύνοντας αδύναμες ψυχές (όπως εκείνη του υπάκουου μοναχού που τον υπηρετεί από φόβο) και αγνοώντας εντελώς την αγάπη για τον πλησίον που υπαγορεύει ο Χριστιανισμός. Μαθαίνοντας, μάλιστα, ότι ο Νάθαν ανατρέφει μια χριστιανή, τον κατηγορεί για προσηλυτισμό και, τυφλός από τον φανατισμό του, κρίνει ότι ο φιλάνθρωπος εβραίος πρέπει γι' αυτό το έγκλημα να πεθάνει στην πυρά.²²

Ο Ναΐτης, ως σταυροφόρος εισβολέας της Ιερουσαλήμ εν ονόματι της ρωμαιοκαθολικής πίστης, είναι τυπικά εχθρός κάθε αλλόθρησκου, αλλά οι πράξεις του μαρτυρούν μια συνείδηση που αξιολογεί έντιμα χαρακτήρες και περιστάσεις: ενώ περιφρονεί τον ραδιούργο Πατριάρχη, σώζει από τις φλόγες την κόρη του εβραίου Νάθαν, αδιαφορώντας για την καταγωγή της. Ο ιππότης, παρά την πνευματική του έπαρση, είναι έντιμος και πρόθυμος να υπηρετήσει το Καλό.

Με άλλα λόγια, ο Νάθαν δεν είναι τυπικός Εβραίος, ο Σαλαντίν δεν είναι τυπικός Σουλτάνος, ο Ιππότης δεν είναι τυπικός Σταυροφόρος, ο Πατριάρχης δεν είναι γνήσιος εκπρόσωπος του Θεού, ο Αλ-Χάφι δεν είναι τυπικός δερβίσης –ακόμη κι ο αγαθός, αλλά ψοφοδεής, καλόγερος δεν είναι ψυχικά αφοσιωμένος στον Πατριάρχη του, αφού εκτιμά την ηθική ακεραιότητα του Ιππότη. Οι ρόλοι χάνουν σταδιακά το αυστηρό περίγραμμά τους, για να φτάσουν στην τελική, θεαματική αποκάλυψη: η Ρεσά μαθαίνει πως ο Νάθαν δεν είναι πατέρας της, πράγμα που δεν αλλάζει καθόλου την αγάπη της γι' αυτόν, ο Ιππότης, τον οποίο έσωσε ο Σαλαντίν, είναι ο γιός του Ασάντ, του χαμένου αδελφού του σουλτάνου, ενώ η εβραιοθρεμμένη, αλλά χριστιανή εν αγνοία της, Ρεσά είναι αδελφή του ιππότη, αφού η Γερμανίδα μητέρα τους ήταν γυναίκα του Πέρση αδελφού του Σουλτάνου. Αυτό το ευτυχές τέλος του έργου, που φτάνει μέχρι τη συγγένεια εξ αίματος μεταξύ αλλοθρήσκων, διαθέτει έναν ακραίο, αλλά συγκινητικό συμβολισμό: ο Lessing δεν αρκείται στην απόδειξη ότι η

²¹ Στην *Εκπαίδευση του ανθρώπινου γένους*, ο Lessing δίνει φανερά το προσωπικό θρησκευτικό του στίγμα, που μοιάζει γενικά μ' εκείνο του γαλλικού Διαφωτισμού (λατρεία του Υπέρτατου Όντος). Μετά τον Εβραϊσμό και τον Χριστιανισμό, που διαδοχικά εκπαίδευσαν το γένος των ανθρώπων έως κάποιον βαθμό, θα εγκαθιδρυθεί στην Οικουμένη, σύμφωνα με τον Γερμανό οραματιστή, η θρησκεία ενός νέου Ευαγγελίου, του «αιώνιου Ευαγγελίου», που θα αφήσει πίσω της δόγματα, διδασκαλίες και κλειστές μορφές ηθικής. Αυτή η νέα εποχή θα καταστήσει δυνατή την τελειότητα του ανθρώπου, ο οποίος θα κάνει το καλό για το καλό, κι όχι με σκοπό το κέρδος κάποιας θείας ανταμοιβής (Lessing, *L'éducation du genre humain, précédé des Dialogues maçonniques*, Paris, 1946, Aubier Montaigne, μφρ. Pierre Grappin, σ. 129).

²² *Νάθαν ο Σοφός*, πράξη IV, 2η σκηνή.

ανεξιθρησκεία ενώνει τους ανθρώπους, αλλά και ότι όλοι οι άνθρωποι είναι «ομογενείς», ανήκουν, δηλαδή σε μια παγκόσμια οικογένεια.²³

Το πολυπολιτισμικό και πολυθρησκευτικό θαύμα που επινόησε ο Lessing με τον *Νάθαν* του είναι, βέβαια, μια διδακτική κατασκευή και λιγότερο μια απλή σάτιρα της μισαλλοδοξίας. Και η τριπλή αναγνώριση του τέλους δεν προβάλλεται ως «τέλος καλό, όλα καλά», αλλά ως ένα μάθημα ανοχής της ετερότητας, αλληλεγγύης και αδελφωσύνης μεταξύ των ανθρώπων, ένα μάθημα απροκατάληπτης σκέψης και αμφισβήτησης κάθε απόλυτης ιδέας για το θείο, αλλά και για τον άνθρωπο. Ως πολέμιος των θρησκευτικών προκαταλήψεων, ο Γερμανός ανθρωπιστής όχι μόνο ήρθε αντιμέτωπος με τον λουθηρανικό κλήρο της εποχής του (μολονότι ήταν γιός πάστορα), αλλά και με τα σχετικά κείμενά του προκάλεσε τον δούκα του Μπρουνσβίκ (όπου διέμενε τα τελευταία χρόνια της ζωής του) να ανακαλέσει το προνόμιο της ανεξαρτησίας του από τη λογοκρισία.

Στην *Αμβουργιανή δραματουργία*, σχολιάζοντας το δράμα του Cromeck με τον τίτλο *Ολίντας και Σωφρονία*, στο οποίο ο συγγραφέας «θέλησε να εξυμνήσει τον θρίαμβο της θρησκείας μέσα στον θρίαμβο της αγάπης», ο Lessing καταλογίζει στις χριστιανικές τραγωδίες μια οδυνομανία των ηρώων και μια σχεδόν άσκοπη μαρτυρομανία, που όχι μόνο δεν είναι φυσιολογικές και αληθοφανείς, αλλά τοποθετούνται εκτός τόπου και χρόνου, ενώ αντίθετα ο σύγχρονος δραματουργός πρέπει να απευθύνεται στο κοινό της εποχής του, με θέματα οικεία που να το συγκινούν ως εκ της εγγύτητάς τους προς αυτό, καθιστώντας έτσι το θέατρο «σχολείο του ηθικού κόσμου». Αυτή η δραματουργική θέση του Lessing (που ολοφάνερα τοποθετεί σε δεύτερη μοίρα την αισθητική για χάρη της ηθικής βελτίωσης των θεατών) είναι σαφής: «Ένας καλός συγγραφέας, σ' οποιοδήποτε λογοτεχνικό είδος κι αν γράφει, αν δεν το κάνει μόνο για να επιδείξει το πνεύμα του ή την λογιότητά του, έχει πάντοτε μπροστά στα μάτια του τους πιο φωτισμένους και τους καλύτερους ανθρώπους του καιρού του και της χώρας του, και δεν καταδέχεται να γράψει παρά μόνο αυτό που μπορεί να τους αρέσει και να τους συγκινήσει. Ο δραματικός συγγραφέας, ακόμη κι αν χαμηλώνει μέχρι τον λαό, δεν κατεβαίνει κοντά τους παρά μόνο για να τον διαφωτίσει και να τον κάνει καλύτερο, και όχι για να τον στεριώσει μέσα στις προκαταλήψεις του και στις φτηνές ιδέες του για τον κόσμο».²⁴

Ο αισιόδοξος και ανθρωπιστής Γερμανός δημιουργός διαψεύδεται, δυστυχώς, μέχρι σήμερα, καθώς ο θρησκευτικός φανατισμός και η μισαλλοδοξία εξακολουθούν να μαίνονται, και μάλιστα –τι θλιβερή σύμπτωση!– στην ίδια την περιοχή όπου εκτυλισσόταν ο δραματικός του μύθος. Και ο εβραίος Νάθαν παραμένει ηθικά ακαταξίωτος από τη φυλή του κι απ' όλο το ανθρώπινο γένος²⁵.

²³ Βλ. F.J. Lampert, *German Classical Drama*, Cambridge, 1990, Cambridge University Press, σ. 69.

²⁴ E.-G. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, Paris, 1869, Didier, μτφρ. Ed. de Suckau, σ. 10.

²⁵ Με αφορμή όλες αυτές τις τρομοκρατικές και παντοειδώς απάνθρωπες εκδηλώσεις του θρησκευτικού φανατισμού στην Ανατολή, αλλά και σε ευρωπαϊκά αστικά κέντρα, ο *Νάθαν* επικαιροποιείται θεαματικά στο Βερολίνο σήμερα, όχι μόνο με την παράσταση του έργου, αλλά και με την απόφαση του Ulrich Khuon, καλλιτεχνικού διευθυντή του Deutsches Theater Berlin, να οργανώσει ένα «πολυεθνικό», θα λέγαμε ρεπερτόριο με έργα που πραγματεύονται την ιδέα του θείου και τον ρόλο του στη ζωή των σημερινών ανθρώπων.

ΜΑΡΙΚΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Πανεπιστημίου Αθηνών

Η διαλεκτική του χώρου και το παράλογο της επιλογής στην *Παρεξήγηση του Αλμπέρ Καμύ*

*Στην παρούσα εργασία, προσπαθήσαμε να ερμηνεύσουμε τον χώρο, στην *Παρεξήγηση του Αλμπέρ Καμύ*, εστιάζοντας στις ποικίλες σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στον άνθρωπο και στο περιβάλλον εντός του οποίου εξελίσσεται μία δράση. Στην *Παρεξήγηση*, ο συγγραφέας θέτει επί τάπητος το ζήτημα της επιλογής του ατόμου και κατά πόσο αυτή επηρεάζει τη συμπεριφορά του στον κοινωνικό περίγυρο. Εν τέλει, η ελεύθερη επιλογή οδηγεί συχνότατα στην τραγική πορεία και το παράλογο. Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι ο χώρος ενισχύει, δια της διαλεκτικής, την φαντασιακή λειτουργία της θεατρικής εγγραφής του προσώπου και επιτρέπει στην πλοκή ενός έργου να απλωθεί τόσο όσο χρειάζεται για να διαφανεί ο εγκλεισμός και το παράλογο. Τελικά, η τραγική και η παράλογη πορεία οδηγούν στην πιθανότητα δημιουργίας ενός κόσμου που προάγει την διαρκή εξέγερση, είτε δια της επιλογής της ένταξης σε επαναστατικό πλαίσιο, είτε δια της επιλογής της αυτοκτονίας. Όταν ο άνθρωπος παύει να αμφιταλαντεύεται τον οριζόμενο χώρο, τότε η επιλογή είναι μία αμετάκλητη πράξη.*

Λέξεις κλειδιά: χώρος, επιλογή, διαλεκτική, εγγραφή του προσώπου, εγκλεισμός, πραγματικό/φαντασιακό/συμβολικό, παράλογο-τραγικό, εξέγερση, επανάσταση, πιθανός κόσμος

Κορυφαίο έργο στον φιλοσοφούντα θεατρικό μικρόκοσμο του Αλμπέρ Καμύ, *Η Παρεξήγηση* δεσμεύει και αποδεσμεύει την δράση στο εστιακό σημείο της ξένης οντότητας, που εισβάλλει για να υπογραμμίσει το παράλογο μίας τυχαίας αλλά δικαιολογήσιμης επιλογής. Εξέχουσα πράξη, κατ' επίφασιν ισοδύναμη της ελευθερίας του ανθρώπου, η επιλογή οδηγεί μολαταύτα στην αμφισβήτηση της ελεγχόμενης αυτοδιάθετης καταθέσεως του Είναι, στο πλαίσιο της συμμετοχής στο κοινωνικό-ιστορικό γίνεσθαι. Εξάλλου, η συνάντηση, ως κατάσταση μεταξύ οντικού και κοινωνικού "Εγώ", προ-ορίζει την αντιπαράθεση και δημιουργεί συγκρουσιακές ζυμώσεις με γνώμονα την αλληλοαπόθεση. Σε έναν κόσμο εντός του οποίου κυριαρχεί το λογικό παράδοξο, η ανθρώπινη παρουσία εκφράζεται υπαινικτικά προσπαθώντας να εδραιώσει το επιμέρους και το μετωνυμικό προκειμένου να θέσει ένα ορθολογικό ερώτημα: σύνθεση ή κατάλυση;

Ο Αλμπέρ Καμύ, τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στο θέατρο, προβάλλει έναν αφηγηματικό λόγο χαρακτηριστικό της δοκιμαϊκής ρητορικής, η οποία στηρίζει εν τέλει τα επιχειρήματα του

συμβόλου. Έτσι ο επαναστατημένος Άνθρωπος αντιμετωπίζει και υπονομεύει ενίοτε τον επαναστάτη εκ των ένδον. Στην *Παρεξήγηση*, η συμβολική φύση των δρώντων εμφανίζεται παραπαίουσα ανάμεσα στην συνθετική διάθεση και στην καταλυτική εκφορά αυτής τούτης της συστάσεως των πραγμάτων. Εξάλλου, πρόσωπα και πράγματα τακτοποιούνται από την στιγμή που λειτουργεί η αναγνώριση των διεργασιών ως αρμών της διαδικασίας που εκκινεί από τη δέση και καταλήγει στην λύση.

Παρατηρώντας τον χώρο, διαπιστώνουμε κατ' αρχάς, την πρωταρχική κίνηση στο τοπίο της έντονα μεταβαλλόμενης “ανθρωπογεωγραφίας” δια της οποίας διαγράφεται το τόξο των επιλογών και της άμεσης αμφισβήτησεως της δυναμικής του. Ο χώρος κατονομάζεται ως “πανδοχείο”, κάπου στη βορειοανατολική Ευρώπη: Ίσως. Ωστόσο, το “πανδοχείο”, ως λέξημα, προσανατολίζει την δράση του εφήμερου και του φευγαλέου. Είναι ένας χώρος διαμορφωμένος για τους ταξιδιώτες και για ό,τι αυτό συνεπάγεται σχετικά με την κίνηση και με την φύση και την μορφή της δράσεως.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ταξίδι και η εν γένει μετακίνηση πρωταγωνιστούν στο χωροταξιακό περιβάλλον του έργου και καλύπτουν τις οντικές μονάδες, εμποδίζοντάς τες να αναπτυχθούν περεταίρω εφόσον ό,τι φθάνει εδώ κομίζει την αδήριτη ροπή της κινητικότητας μέσω της οποίας τονίζεται το ιδιότυπο αυτό “πήγαινε-έλα” της “βαλίτσας”. Η τελευταία, ορατή ή μη ορατή, περιέχει δυνητικά όλα τα απαραίτητα για το ταξίδι, συμπεριλαμβανομένων και των στοιχείων, που φέρει ο ταξιδιώτης στις τσέπες του.

Εντούτοις, το πανδοχείο αποτελεί ταυτόχρονα χώρο που αποτυπώνει την στατικότητα των σωμάτων, σε μία διευρυμένη άποψη του ζητήματος: το πανδοχείο προϋποθέτει έναν πελάτη που μετακινείται ή παραμένει στατικός για περισσότερο χρονικό διάστημα, τηρουμένων των αναλογιών. Επίσης, το πανδοχείο συντηρείται από διαχειριστές των χώρων του, οι οποίοι αποτελούν, εκ πρώτης όψεως, τα σταθερά σημεία του αφηγηματικού λόγου, που “καταχωρείται” στο δομικό και πραξιακό “εγώ” του χώρου. Θα λέγαμε ότι ο χώρος εξανθρωπίζεται ως ένα βαθμό και αποκτά υποκειμενική, βιωματική και συγκινησιακή υπόσταση παρά το γεγονός ότι δομείται, κατά κύριο λόγο, από υλικά τα οποία χειρίζεται το αντικείμενο. Ένα πρώτο πιθανό συμπέρασμα εξάγεται χάρη στην ιδιάζουσα διαλεκτική, η οποία αναπτύσσεται βάσει λογικών διευθετήσεων της σχέσεως υποκειμένου και αντικειμένου. Πρόκειται για την διαλεκτική των επιχειρημάτων που υπογραμμίζουν την μετάλλαξη και την αλλαγή θέσεως του ενός εν σχέσει προς το άλλο.

Ένα σημειακό σύστημα ολισθαίνει έτσι ώστε να δημιουργούνται αντίρροπες δυνάμεις άνευ συγκεκριμένης ειδοποιού διαφοράς. Εν ολίγοις, το αποφαιτικό αρνητικό σημείο μπορεί να μετακινηθεί στο χώρο της καταφατικής προτάσεως, διατηρώντας, κατά αυτόν τον τρόπο την δυναμική της διαλεκτικής εγρήγορης

Σύμφωνα με ορισμένες αριστοτελικές αρχές, μπορούμε να αποκωδικοποιήσουμε αιτιοκρατικά την διαδρομή της υποκειμενικής οντότητας στον πυρήνα της συλλήψεως της ως αισθητικού προϊόντος. Υπ' αυτό το πρίσμα, η διαλεκτική του χώρου ανιχνεύεται στις σχέσεις που νοηματοδοτεί η μετάβαση από το υλικό αίτιο στο μορφικό και από εκεί στο ποιητικό και στο τελικό αίτιο. Η ουσία και η πρόσληψη ενός αισθητικού προϊόντος, όπως ο χώρος της θεατρικής μυθοπλασίας, εξετάζονται υπό την οπτική γωνία της συνολικής διαθέσεως της πρώτης ύλης, του υλικού δηλαδή αιτίου, που διατίθεται κατά τρόπο συγκεκριμένο. Τόσο ως

αφήγημα του χώρου όσο και ως αποχρών λόγος υπάρξεως μίας παγκόσμιας σταθεράς, το υλικό αίτιο λειτουργεί συγκεντρωτικά. Αποτελεί είδος πυκνωτή της ενέργειας, την οποία διοχετεύει στον χώρο το φαντασιακό περιεχόμενο της δεσπόζουσας εκφοράς του χωροταξιακού λόγου.

Στην *Παρεξήγηση* του Αλμπέρ Καμύ, ο χώρος του πανδοχείου δομείται από τα αντικείμενα της περιρρέουσας ατμόσφαιρας, η οποία τείνει να οικειοποιηθεί τα δεδομένα που εκπορεύονται από τα πρόσωπα της πλοκής. Πράγματι, τα πρόσωπα αμβλύνονται σταδιακά αποποιούμενα το *status quo* της συγκινησιακής υπάρξεως και αποσπώνται από το «ληξιαρχείο», των εν γένει θεατρικών χαρακτήρων καταλήγοντας στην ένταξή τους σε ένα ιδιαίτερα εμμενενικό περιβάλλον. Εκεί, τα πρόσωπα της πλοκής συμβολοποιούνται τελικώς για να στηρίξουν τις φιλοσοφικές θέσεις του συγγραφέα. Η Μητέρα απομακρύνεται από το αρχέτυπο θεαματικά, παρά την “αντίσταση” που προβάλλει η πλοκή και η πραξιακή διευθέτηση των αρχικών κριτηρίων βάσει των οποίων μπορούμε να ταξινομήσουμε το πρόσωπο “Μητέρα”. Σημειωτέον ότι, σύμφωνα με τα συστατικά που παραπέμπουν στη συγκεκριμένη ανθρώπινη οντότητα, η εν λόγω ηρωίδα, στο εξωσκηνικό ιστορικό-κοινωνικό περιβάλλον διαπράττει την ύβρι του εγκλήματος. Το υλικό αίτιο αναδεικνύεται παρόλα αυτά αρκετά ευέλικτο και ικανό να μορφοποιήσει την κινούσα ιδέα. Συνεπώς, το μορφικό αίτιο αποκτά “αρχετυπίζουσα” αντανάκλαση της ενδότερης δυναμικής του στο πλαίσιο της ιδέας που μετατρέπεται ενδεχομένως σε ιδεολογία.

Ως εκ τούτου, το πρόσωπο «Μητέρα» δύναται να λειτουργήσει, ως κορυφαίο παράδειγμα συμπεριφοράς, που το κατατάσσει στην χωρία των συμβόλων. Η Μητέρα, στην *Παρεξήγηση* του Καμύ, συνδιαλέγεται με τον χώρο του πανδοχείου, στον οποίο έχει εγκλωβισθεί με περιορισμένες προοπτικές εξόδου. Το έγκλημα που διαπράττεται αποτελεί διακεκριμένη πράξη, η οποία δικαιολογείται ενδεχομένως από την ανάγκη να πληγεί ο οικείος και συνάμα ανοίκειος χώρος. Ωστόσο, το “Εγώ” του πανδοχείου απλώνεται στο επέκεινα των δυνατοτήτων της ανθρώπινης παρουσίας. Η Μητέρα δημιουργεί, μέσω των πράξεών της, τις προϋποθέσεις εκείνες που την εγκλωβίζουν στον μίζερο μικρόκοσμο μίας ανελέητης και θανάσιμης ρουτίνας. Το πανδοχείο αποτελεί πρώτιστο μέλημά της ενώ, παράλληλα, καθίσταται αυτοσκοπός η απαλλαγή της από αυτό, γεγονός που θα επικυρώσει την επιλογή της “ελευθερίας”.

Μολαταύτα, η Μητέρα μόνο δια της αυτοκτονίας απολαμβάνει την απόλυτη ελευθερία ως παράγωγο του φρονήματος του επαναστατημένου ανθρώπου, ο οποίος βαδίζει πλέον προς την επανάστασή του. Υπ’ αυτή την έννοια, η επανάσταση, την οποία επαγγέλλεται η αυτοκτονία, δικαιώνει τις πράξεις του υβριστή, ο οποίος αυτοαναγνωρίζεται στα εγκλήματά του. Εντούτοις, η ποιότητα του εγκλήματος μπορεί να τεθεί επί τάπητος και να αποτιμηθεί μέσα από αυτήν η επανάσταση σε συνάρτηση με το τελευταίο έγκλημα της Μητέρας, όταν της αποκαλύπτεται η ταυτότητα του τελευταίου της θύματος, που δεν είναι άλλο από τον γιό της. Το πρόσωπο «Γιαν» εισβάλλει αναπάντεχα και απροειδοποίητα στον χώρο του πανδοχείου, ως εξωγενές στοιχείο στην διαλεκτική που αναπτύσσεται ανάμεσα στον εξωσκηνικό περίγυρο και στον επί σκηνης φαντασιακό μικρόκοσμο.

Ο συγγραφέας δημιουργεί το πανδοχείο τόσο ως γενικότροπη ατμόσφαιρα όσο και ως πλέον εξειδικευμένη μορφή χώρου άγριας και αιματηρής συνδιαλλαγής. Ο Γιαν, γιός της Μητέρας, επιστρέφει στην πατρίδα του μετά από εικοσαετή απουσία, με σκοπό να ξαναβρεί την Μητέρα και την αδελφή του Μάρθα. Τον συνοδεύει η γυναίκα του Μαρία. Ο Γιαν εκφράζει μία

παράδοξη και παράλογη αθωότητα, συνώνυμη της ελεγχόμενης ελευθερίας κινήσεων, μετακινούμενος άλλωστε στην περιοχή μίας ευαίσθητης ισορροπίας που επιβάλλει την καίρια επιλογή. Ωστόσο, ο Γιαν αγνοεί τις θανάσιμες και δόλιες δραστηριότητες της Μητέρας και της αδελφής. Αγνοεί το γεγονός ότι το καθαρό, εκ πρώτης όψεως, πανδοχείο δεν είναι παρά το ποιητικό αίτιο ενός κολαστηρίου στο οποίο έχει ενσωματωθεί ο περί αυτό χώρος του φράκτη, στα νερά του οποίου έχουν βυθιστεί όλα τα προηγούμενα θύματα των δύο γυναικών. Στην ουσία, τα δωμάτια του πανδοχείου λειτουργούν ως προθάλαμοι του θανάτου και τα νερά του φράκτη ως ο υδάτινος τάφος, τελικός προορισμός όλων των θυμάτων της Μητέρας και της Μάρθας.

Ο Γιαν καταφθάνει στο πανδοχείο με χαρούμενη διάθεση, με σχέδια και προοπτικές και κυρίως με την παιγνιώδη διάθεση να προκαλέσει την έκπληξη όταν θα απεκάλυπτε την ταυτότητά του στην Μητέρα και την Μάρθα. Εμφορείται επίσης ως πρόσωπο της αναφοράς και από μία επιπλέον διάθεση: να παρατείνει επί μικρόν ακόμα την ειρωνεία του παραδόξου, το οποίο δεν συμμερίζονται παρόλα αυτά η Μητέρα και η αδελφή, οι οποίες δεν γνωρίζουν τίποτα για τον νεοαφιχθέντα μελλοθάνατο. Ο ξένος, στην ιστορία της *Παρεξήγησης* ο Γιαν, καταδικάζεται στον δια πνιγμού θάνατο πριν προλάβει να φανερώσει την ιδιότητα της άλλης οντότητας που τον εντάσσει στο οικείο. Παρατηρούμε στο σημείο αυτό, ότι η επιλογή, όπως διατυπώνεται στην *Παρεξήγηση*, δημιουργεί την αναγκαία συνθήκη που διαμορφώνει ένα, προς το παρόν, αόριστο τελικό αίτιο. Η επιλογή του Γιαν να παραμείνει στο πανδοχείο, εις πείσμα των αμφιταλαντεύσεών του, διευκολύνει και επαυξάνει την επιλογή της Μητέρας και της Μάρθας, οι οποίες ενισχύονται στην βούληση να εκτελέσουν την απόφασή τους.

Σημειώνουμε δε, ότι η Μητέρα, όπως και ο Γιαν, εκδηλώνουν αμυδρές αντιδράσεις απέναντι στην αρχική απόφαση, ο μὲν να κρατήσει μυστική την ταυτότητά του, η δε να διαπράξει τον προαποφασισμένο φόνο “απόψε”. Θα προτιμούσε να τον αναβάλλει για αύριο. Είναι πολύ “κουρασμένη” όπως λέει συνεχώς στην Μάρθα, η οποία θα μπορούσε να είχε καμφθεί και να ευθυγραμμιστεί προς την παραπαίουσα “κουρασμένη” Μητέρα. Εντούτοις, μετά από τη σύντομη συνομιλία με τον Γιαν, ο οποίος της υπενθυμίζει τον αρχικό στόχο, δηλαδή τις πραγματικές υλικές απολαβές, παραλίες, γενναιόδωρο ήλιο, απόδραση σε καλύτερο κλίμα κ.ά., αποφασίζει αμετάκλητα πλέον να φθάσει στην εκτέλεση του αρχικού σχεδίου. Έτσι, ο Γιαν, ανυποψίαστος της δείχνει τον δρόμο της μοίρας και της δικής του καταστροφής.

Σε τελευταία ανάλυση, ο ορθός λόγος θυσιάζεται στον βωμό των επιλογών, οι οποίες αποτελούν το υπόβαθρο των συνθηκών που δημιουργεί η τυχαιότητα. Στην *Παρεξήγηση*, το τυχαίο σηματοδοτείται και αναπτύσσεται από τις διλημματικές προτάσεις στις οποίες οφείλεται η αμφιταλάντευση των ηρώων, φορέων της δράσεως, στον αστερισμό εντούτοις ενός συστήματος αιτίων που ενδυναμώνουν το τελικό αίτιο. Ό,τι συμβαίνει δηλαδή αποτελεί απότοκο και παράγωγο της επιτακτικής ανάγκης να επανέλθουν τα πράγματα στην θέση τους, γεγονός που δικαιολογεί την επιλογή και την ροπή προς την “επαναστατική” θεώρηση του κόσμου. Το τελικό αίτιο αποδίδει την επεξήγηση και την διερμηνεία εκκινώντας από διεργασίες ενισχυτικές του υπαινιγμού σε πλαίσιο συμβολισμών δια του χώρου και του προσώπου: το πανδοχείο είναι ο χώρος εντός του οποίου εκτυλίσσονται τα γεγονότα εν είδει καταστάσεων που διαμορφώνονται στον ενεστώτα χρόνο, ο οποίος ωθείται εντούτοις προς το παρελθόν προκειμένου να ολοκληρώσει την πορεία του ποιητικού αιτίου. Σε τελευταία ανάλυση και τηρουμένων των

αναλογιών το πανδοχείο παραπέμπει στο διαμέρισμα όπου κατοικούν οι Γκαρσέν, Ινές και Εστέλ, στο έργο του Jean-Paul Sartre *Κεκλεισμένων των θυρών*. Εδώ ο χώρος αναδεικνύεται σε κολαστήριο της αιώνιας, ανεάως επαναλαμβανόμενης ζωής στην κόλαση, από την οποία είναι αδύνατον να αποδράσουν τα πρόσωπα της αναφοράς. Ο χώρος στο *Κεκλεισμένων των θυρών* δεν ανοίγεται στην προοπτική εφόσον κανείς δεν μπορεί μετά θάνατον να επιστρέψει στο κοινωνικό-ιστορικό του περιβάλλον για να διορθώσει τα λάθη του. Ο εγκλεισμός είναι παντοτινός. Ωστόσο, ο Γκαρσέν αναπτύσσεται με σχετική άνεση στο “αφήγημά” του, όπως η Ινές και η Εστέλ, όλοι δηλαδή οι κάτοικοι της κόλασης αυτής, που εκφράζουν μετά λόγου γνώσεως τις συμβολικές προεκτάσεις του θεατρικού ήθους με το οποίο ταυτίζονται.

Αντίθετα, *το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, στο ομότιτλο θεατρικό κείμενο του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα στην πραγματιστική του απήχηση, αποτυπώνει τις δυνάμεις του χώρου ως στοιχεία του κενού με σημασιακές προοπτικές. Με άλλα λόγια, *το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* καταδεικνύει μία πραγματικότητα των καταστάσεων που, αν και σφραγίζονται από τις σκιές του θανάτου, δεν ταυτίζονται καθ’ ολοκληρίαν με το αμετάκλητο επιτρέποντας στις ζωντανές υπάρξεις να βιώσουν, από τη μία μεριά, το άλγος της ενοχής στα διαδραματιζόμενα μικρο-περιστατικά, χάρη στα οποία ορίζεται και λειτουργεί το παρόν και, από την άλλη, χειρίζονται την πιθανότητα εξόδου με σκεπτικισμό την ίδια στιγμή που τα στοιχεία του χώρου διαγράφουν ένα σχετικό «μελλοντικό εκεί». Υπ’ αυτή την θεώρηση, το σπίτι στο έργο του Λόρκα αναδεικνύεται σε διττής σημασίας χωροχρονική οντότητα, δηλαδή σε δεσμωτήριο, σε φυλακή και συνάμα σε εφιαλτήριο για την αξιολόγηση της διαλεκτικής και των συναφών κριτηρίων που οδηγούν στην διαμόρφωση κοινής γνώμης. Συνεπεία αυτής, αποτιμάται η διαχείριση της δυναμικής της ηθοπλασίας, στον εκάστοτε ενεστώτα χρόνο εντός του οποίου προβάλλονται τα πρότυπα και τα αρχέτυπα ως οντικές μονάδες εκτεινόμενες στο Μηδέν της υπάρξεως.

Επιπροσθέτως, σημειώνουμε την αγνώστου προελεύσεως μορφή που αναφέρεται στην *Παρεξήγηση* με την ένδειξη “γεροϋπηρέτης”¹, δια της οποίας ενεργοποιούνται έτι περαιτέρω τα σημειακά συστήματα που θέτουν σε λειτουργία την διαλεκτική και ενισχύουν την ποιητική του χώρου. Ιδιότυπη φιγούρα ο “γεροϋπηρέτης” εκφέρεται σαν μία άλαλη σκιά παλαιωμένου ανθρώπου, σαν ένα στοιχείο, ή σαν την ψυχή του πανδοχείου συνώνυμου με ένα εφιαλτικό επέκεινα. Ο “γεροϋπηρέτης” εποπτεύει τον χώρο εμφανιζόμενος σε χαρακτηριστικές στιγμές σαν πανταχού παρόν πνεύμα. Μέσα από αυτό ο θεατής, για παράδειγμα, κοινωνεί την ουσία των τεκταινομένων και το εξ αυτών αίσθημα τρόμου εν όψει της αναμονής ενός αόριστου θανάσιμου συμβάντος. Η παρουσία του γεροϋπηρέτη, καθ’ όλη την διάρκεια της πλοκής, σε διακεκριμένες στιγμές των καταγεγραμμένων επεισοδίων, ενδυναμώνει και τονίζει το *suspense*, ως δυναμική της ατμόσφαιρας φόβου που κερδίζει σταδιακά έδαφος, παρά το γεγονός ότι ο θεατής γνωρίζει πιθανότατα την ιστορία που διηγείται το έργο. Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε τον λόγο του συγγραφέα ως όχημα σημασίας και νοήματος δια των οποίων αποτυπώνεται η δομική κατασκευή και οι πράξεις των προσώπων. Οι επιλογές διατυπώνονται μεταγλωσσικά δημιουργώντας σχολιαστικό υπόβαθρο, με αφετηρία την εκ της φύσεως της επιλογής πράξη. Ο Αλμπέρ Καμύ συναρτά την πράξη εκλογής προς την παράλογη εκφορά του τυχαίου, μέσα στο οποίο επικυρώνεται η οντική αλήθεια και η οντική απάτη ως

¹ Στην μετάφραση του Γιάννη Θηβαίου για τις εκδόσεις «Δωδώνη», Αθήνα-Γιάννενα, 1998.

παραπληρωματικές προτάσεις που παράγουν νόημα και σηματοδοτούν την συνύπαρξη με τον άλλο.

Ο μικρόκοσμος στην *Παρεξήγηση* του Καμύ αποτελεί εν τέλει ανάπτυγμα και μετωνυμία μεμονωμένων καταστάσεων, οι οποίες αναδεικνύονται από συγκεκριμένα περιστατικά. Σημειωτέον ότι η δράση που δημιουργεί περιστατικά αναδεικνύει την διαδικασία εξόδου από τον κυκεώνα των οξυμώρων τα οποία παράγει μία απλή, καθημερινή παρεξήγηση. Εξάλλου, η καθαρότητα του λόγου προβάλλει το μέτρο το οποίο καταστρατηγείται ενίοτε από ορισμένη εκστατική συμπεριφορά που οδηγεί στην εξόλογη θεώρηση του κόσμου. Πρόσωπα και πράγματα τελούν υπό καθεστώς αλληλοακυρώσεως όταν κατά την ροή του αφηγήματος του έργου η αγνώστου ταυτότητας επιλογή οδηγεί στην ακαταστασία και την διατάραξη της τάξεως.

Τα πρόσωπα “Μητέρα”, “Μάρθα”, “Γιαν”, υφίστανται την βία της προαποφασισθείσας επιλογής που αποδεικνύεται θανάσιμη ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η διάπραξη της ύβρεως συνοδεύεται από ορθώς διατυπωμένο άλλοθι. Τα τρία βασικά πρόσωπα του έργου παραπέμπουν σε συμβολισμούς σχετικούς με την ουσία της επιλογής τρόπου ζωής και τρόπους του διατίθεσθαι στο συλλογικό σώμα της κοινωνικής καθημερινότητας. Ο χώρος του πανδοχείου αναπτύσσεται βάσει μίας ιδιάζουσας διαλεκτικής που ευθυγραμμίζει την επιλογή με το παράλογο και το εξ αυτού τραγικό δεδομένου ότι ο Άνθρωπος, στην πορεία αυτή, καλείται να αναμετρηθεί με δυνάμεις υπέρτερες. Έτσι, ο χώρος εμφανίζεται ως μοχλός που κινεί την υπέρβαση των πραγμάτων καθιστάμενος χώρος της έντονα βιωθείσας αναμονής ενός συμβάντος εκστατικής φύσεως, ενός δηλαδή έκκεντρου περιστατικού που εξωθεί εκτός του πλαισίου και βάλλει κατά της στατικότητας των δυνάμεων του Είναι.

Σημειωτέον ότι το πανδοχείο αναδεικνύεται περαιτέρω σε αρχέτυπο χώρο εντός του οποίου αναλώνεται, για να καταστραφεί τελικά, η εμπειρία της τριβής, αναγκαία συνθήκη σε καθεστώς συνυπάρξεως. Εξάλλου, στον χωρόχρονο, που διανύει το εκ της ύβρεως παράδειγμα, παγιώνεται το αποτέλεσμα και εντάσσεται εφεξής στα στοιχεία που δομούν τη συνείδηση. Το πανδοχείο στην *Παρεξήγηση* του Αλμπέρ Καμύ προάγεται σε χώρο όπου αναπτύσσονται τα παραδείγματα ως συνειδησιακά δεδομένα τα οποία αποκτούν ερείσματα στις χωροχρονικές διαδρομές του αρχετύπου.

Η μικρή συλλογικότητα, αποτελούμενη από την Μητέρα, την Μάρθα και τον Γιαν, αντικατοπτρίζεται και συμβολοποιείται, αποποιούμενη την ορθή σκέψη για να ενταχθεί πλέον στο παράλογο των συσσωρευμένων επιλογών. Αντίθετα, ο «Γεροϋπηρέτης» και η Μαρία εμφανίζονται ως εκφραστές του ορθού λόγου, κυρίως η Μαρία, η οποία συγκρούεται με την παράλογη “ύποπη” επιμονή του Γιαν να παρατείνει την αίσθηση της αναμονής και να κρατήσει περισσότερο το μυστικό της ταυτότητάς του. Ο γεροϋπηρέτης, αν και στην πραξιακή του εμβέλεια κινείται ορθολογικά, στην ουσία, εμπλέκεται στις πολυλειτουργικές εκφάνσεις τους συμβόλου, ταυτιζόμενος μάλλον με το «εγώ» του πανδοχείου το οποίο, καθώς φαίνεται, θα εξακολουθήσει να υπηρετεί όταν όλα ηρεμήσουν και βυθισθούν στην σιωπή. Έτσι, η διαλεκτική του χώρου θα ισχυροποιήσει τα επιχειρήματά της στη βάση πλέον της απουσίας, τόσο ως έννοιας που σφραγίζει και επικυρώνει τον κενό χώρο, όσο και ως εξαντικειμενικευμένης ιδεολογίας της απύσας δομής, που οδηγεί στο παράλογο της παρουσίας υποκειμένου άνευ αντικειμένου. Στο ζήτημα της επιλογής σε συνάρτηση με την εξέγερση, ίσως ο ίδιος ο

συγγραφέας να συνοψίζει τον πιθανό κόσμο, που δημιουργεί στην *Παρεξήγηση*, “ορίζοντας” το παράλογο: «Η αμαρτία χωρίς Θεό». Η “αμαρτία” όμως κάτω από ποιές συνθήκες;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Παρίσι, Gallimard, 1994.
- Aronson Ronald, *Camus et Sartre, Amitié et Combat*, (μετ. Daniel B. Roche-Dominique Letellier), Παρίσι, ALVIK, 2005.
- Bakhtine Michail, *Esthétique de la création verbale*, (μετ. στα γαλλικά Alfreda Aucouturier), Παρίσι, Gallimard, 1984.
- Barthes Roland, *Essais critiques*, Παρίσι, éditions du Seuil, 1970.
- Barthes Roland et al., *Littérature et réalité*, Παρίσι, éditions du Seuil, 1982.
- Camus Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Παρίσι, Gallimard, 1942.
- Dort Bernard, *Théâtres, Essais*, Παρίσι, Seuil, 1986.
- Eco Umberto, *La structure obsente*, (γαλλ. μετάφρ. Uccio Esposito-Torrigiani), Παρίσι, Mercure de France, 1972.
- Freud Sigmund, *Ο πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*, Αθήνα, εκδ. Επίκουρος, 1974.
- Goldmann Lucien, *Le dieu caché*, Παρίσι, Gallimard, 1955.
- _____, *Sciences humaines et philosophie. Structuralisme génétique et création littéraire*, Παρίσι, Gonthier, 1966.
- Greimas Algirdas Julien-Courtés Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Παρίσι, Hachette, 1979.
- _____, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, τόμος 2, Παρίσι, Hachette, 1986.
- Haar M., *Heidegger et l'essence de l'homme*, Γκρενόμπλ, ed. Milton, 1990.
- Jacquart Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Παρίσι, Gallimard, 1974.
- Jeanson Francis, *Le problème moral et la pensée de Sartre*, Παρίσι, Seuil, 1965.
- Lukacs Georges, *L'Ame et les Formes*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1974.
- Mannoni Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Παρίσι, éditions du Seuil, 1969.
- Mauron Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Παρίσι, Librairie José Corti, 1983.
- Pucelle J., *Espace et civilisation*, in *Διοτίμα* (11), 1983.
- Sartre Jean-Paul, *Critique de la Raison dialectique*, Παρίσι, Gallimard, 1960.
- Thomadaki Marika, *Essais sur le tragique*, Αθήνα, εκδ. Παύλος, 2002.
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre*, Παρίσι, Seuil, 1982.
- Αριστοτέλους, *Μετά τα φυσικά*.
- _____, *Ποητική*.
- Μαλεβίτσης Χρήστος, *Περί του τραγικού*, Αθήνα, Αστrolάβος/Ευθύνη, 27, 1992, 2^η έκδοση.
- Πεφάνης Γιώργος, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Αθήνα, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, 1999.
- Ποταμιάνου Ελένη, *Η Μυθο-λογική του Albert Camus*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1996.
- _____, *Άλμπερ Καμύ, Επιλογή από το έργο του*, Αθήνα, εκδ. Στιγμή, 2004.
- Σαμαρά Ζωή, *Τα Άδυνα του Σημείου*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002.
- Στενού Κατερίνα, *Εικόνες του Άλλου* (μτφρ. Σάρα Μπενβενίστε-Μαρία Παπαδήμα), Αθήνα, Εξάντας, 1998.

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Δοκιμασίες και αδιέξοδα της σύγχρονης θεατρικής κριτικής

Η εργασία αυτή εξετάζει τις νέες συνθήκες που δημιούργησε η ιντερνετική κουλτούρα για τον θεατρικό κριτικό. Εκείνο που υποστηρίζεται είναι ότι το εκτόπισμα της επανάστασης που προκάλεσε ο ερχομός του Ίντερνετ μπορεί να συγκριθεί μόνο με εκείνο της επανάστασης που προκάλεσε ο Γουτεμβέργιος με την τυπογραφία. Ποτέ στην ιστορία δεν είχαν τόσο πολλοί άνθρωποι πρόσβαση στη γνώση καθώς επίσης και τη δυνατότητα να εκφράσουν την άποψή τους όσο σήμερα. Βέβαια καλό είναι να θυμόμαστε ότι ο εκδημοκρατισμός της αποστολής όσο και της υποδοχής πληροφοριών, μπορεί να είναι γεμάτος υποσχέσεις και ενθουσιασμό, δεν πάει ωστόσο να εγκυμονεί πολλούς κινδύνους. Το να έχει κάποιος γνώμη για μια παράσταση, για παράδειγμα, είναι αναφαίρετο δικαίωμά του, ωστόσο αυτό δεν σημαίνει ότι έχει και τη σωστή γνώμη που του δίνει το δικαίωμα να τη δημοσιοποιεί κατά το δοκούν και οπουδήποτε. Αυτό δεν συμβάλει στην ποιοτική άνοδο του διαλόγου ανάμεσα στο θέατρο και την κοινότητα, αλλά στην ακύρωσή του. Σε κάθε περίπτωση, η θέση του άρθρου λέει ότι η τεχνολογία είναι εκείνη που θα ορίσει από δω και πέρα τη φυσιογνωμία της θεατρικής κριτικής. Για την ώρα, οι κριτικοί του χώρου βιώνουν, απόλυτα φυσιολογικά, μια μεταβατική περίοδο χωρίς ξεκάθαρα περιθώρια. Αργά ή γρήγορα αυτός ο ανοικτός και χωρίς σύνορα χώρος θα βάλει τα όριά του, όπως τα είχαν βάλει πριν από δεκαετίες οι εφημερίδες, τα περιοδικά, και ο ερχομός του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων.

Λέξεις κλειδιά: Ίντερνετ, κουλτούρα, κριτική, διάχυση, το «εμπώλητο», δημοκρατία

Ο Tim Berners-Lee έγραψε ιστορία δημιουργώντας το Web 2. Και επιτρέψτε μου να πω εξ αρχής ότι θεωρώ την ανακάλυψή του τόσο σημαντική για τον άνθρωπο όσο σημαντική ήταν και η τυπογραφία του Γουτεμβέργιου για τους Αναγεννησιακούς. Μπορεί η σύγκριση να ακούγεται κάπως υπερβολική, όμως επί της ουσίας δεν είναι, γιατί και οι δύο ανακαλύψεις πραγματικά προκάλεσαν αλλαγές τρομακτικών διαστάσεων, κυρίως σε ό,τι αφορά στην ελευθερία διασποράς της γνώσης. Άμα τη εμφανίσει τους τίποτα πια δεν έμελλε να παραμείνει το ίδιο.

Αυτά σαν μια πρόχειρη εισαγωγική τοποθέτηση. Δεν θα με απασχολήσει άλλο ο Γουτεμβέργιος, γιατί δεν έχω να καταθέσω κάτι που δεν έχει ήδη ειπωθεί. Το ότι τον ανέφερα είναι για να πω ότι με τον Γουτεμβέργιο ανοίγει περίπου η εποχή του Μοντέρνου, για να φτάσουμε αισίως, και εν πολλοίς διαμέσου του Ίντερνετ και της υψηλής τεχνολογίας γενικότερα,

στο μεταμοντέρνο, και ακόμη πιο πέρα, στο «ψηφιακο-μοντέρνο» ή «μετα-μεταμοντέρνο» ή «ψευδομοντέρνο» (οι θεωρητικοί παλεύουν ακόμη να βρουν τον κατάλληλο περιγραφικό όρο). Αν δεχτούμε ότι ο μοντερνισμός είναι σύμπτωμα της κρίσης (της γλώσσας και της κουλτούρας), κάτι ανάλογο θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε και για τον νέο μοντερνισμό που βιώνουμε σήμερα, όπου και πάλι τίθενται εν αμφιβόλω όλες οι βεβαιότητες και τα συμπεράσματα προγενέστερων –ισμών.

Εάν επέλεγα να απομονώσω τον χώρο όπου συντελείται η πιο κάθετη αλλαγή θα έλεγα πως είναι οι σχέσεις ατόμων και κειμένων ή, αν προτιμάτε, αφού μιλάμε για το θέατρο, οι σχέσεις θεατών και θεάματος, δηλαδή οι σχέσεις «διασύνδεσης», όπου πια έχουν εδραιωθεί και οι ανάλογες λέξεις όπως διαδραστικός, μη γραμμική επικοινωνία, συμμετοχική επικοινωνία κ.λπ. Και αυτό το κομμάτι θα με απασχολήσει εδώ: σε ποιο βαθμό η εισβολή των κοινωνικών μέσων δικτύωσης άλλαξε, προς το καλύτερο ή προς το χειρότερο, την *τέχνη της κριτικής* ή, για άλλους λιγότερο «ρομαντικούς», απλώς την *πράξη της κριτικής* και πόσο άλλαξε τον ίδιο τον χρήστη της κριτικής; Γιατί είναι ηλίου φαινότερον πως η κριτική γράφεται από κάποιον με στόχο να επικοινωνήσει (connect) με κάποιον, όχι τον οποιονδήποτε αλλά ένα άτομο μιας συγκεκριμένης ιστορικής κοινότητας ή τάξης ή ομάδας.

1. Περί δημοκρατίας

Η αρχή της ελεύθερης διακίνησης της κριτικής και της έκφρασης γενικότερα εδράζεται στην αντίληψη που λέει ότι η απρόσκοπτη διασπορά της γνώσης είναι δημόσιο αγαθό, άρα δεν πρέπει να γνωρίζει σύνορα. Η πολιτική αφομοίωση αυτής της ιδέας φαίνεται ήδη στην πρώτη νομική προσπάθεια κατάργησης της λογοκρισίας στην Αγγλία το 1695 (γνωστή ως *License Act*). Επίσης, τη συναντούμε στη διακήρυξη των Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων μετά τη Γαλλική Επανάσταση το 1789, όπως και στην πρώτη αναθεώρηση του αμερικανικού συντάγματος το 1792 και στα μεθεόρτια των επαναστάσεων στη Ρωσία, Αυστρία, και Ουγγαρία το 1848.

Περισσότερες προσπάθειες προς αυτήν την κατεύθυνση έχουμε τον 20ό αιώνα, τον δημοκρατικότερο αιώνα όλων των εποχών και, όλως περιέργως, τον πλέον αιματοβαμμένο (κανείς άλλος δεν έχει να επιδείξει μαζικότερες καταστροφές, οι περισσότερες στο όνομα κάποιας δημοκρατίας). Έχουμε, για παράδειγμα, την έκθεση Hutchins το 1947 στις ΗΠΑ, σύμφωνα με την οποία η ενημέρωση του Αμερικανού πολίτη πρέπει να είναι πολύπλευρη και όχι εστιασμένη ή περιορισμένη μόνο σε ό,τι τα μαζικά μέσα θεωρούν άξια δημοσιοποίησης. Ακόμη και πρόσφατα, με τις περίφημες διαδικτυακές διαρροές, γνωστές ως *wikileaks*, το θέμα που τέθηκε εξαρχής ήταν κατά πόσο το κοινό πρέπει να γνωρίζει οτιδήποτε αφορά τη δημόσια σφαίρα ή κατά πόσο ορισμένα θέματα πρέπει να υποτάσσονται στη λογική κάποιας μορφής ελέγχου, ακόμη κι αν γνωρίζουμε ότι αυτό μπορεί να οδηγήσει σε αδιαφανείς διαδικασίες που να στηρίζουν μια ισχυρή ελίτ, οικονομική ή άλλης μορφής;

Σε κάθε περίπτωση, εκείνο που δείχνει η ιστορία είναι ότι όσο απομακρύνεται ο άνθρωπος από τη φιλελεύθερη δημοκρατία (βλ. την πρώην Σοβιετική Ένωση) τόσο πιο πολύ πλησιάζει την ιδέα του Thomas Hobbes, που θεωρούσε ότι η ενημέρωση και ελεύθερη έκφραση είναι προνόμιο

μόνο του Ηγεμόνα ή της κυρίαρχης ομάδας.¹ Σήμερα, η επανάσταση στην ενημέρωση έχει αλλάξει τα πάντα, και ασφαλώς την έννοια της δημοκρατίας. Η τεχνολογία είναι αυτή που ορίζει πλέον τον πολιτισμό, και μάλιστα πιο άμεσα από ό,τι η θρησκεία, η ηθική και οι αρχές του ουμανισμού. Αυτή ορίζει τους τρόπους και τις μορφές επικοινωνίας, αυτή δημιουργεί τις προϋποθέσεις διαμόρφωσης νέων κοινοτήτων, πολιτιστικών μορφών κ.λπ. Η τεχνολογία έχει εισχωρήσει παντού, είναι ο κύριος διαμεσολαβητής ανάμεσα στον άνθρωπο και το περιβάλλον, σε σημείο να απειλεί να αντικαταστήσει την κοινωνική ζωή με ομοιώματα ζωής. Η τεχνολογία συνδέει και βεβαίως αποσυνδέει. Υπάρχουμε εν πολλοίς διαμέσου της τεχνολογίας. Η τεχνολογία μας έκανε να βλέπουμε τον πλανήτη μας επίπεδο.

2. Ο θάνατος του συγγραφέα

Για τους φίλους της θεωρίας να θυμίσω ότι ένα από τα βασικά συμπεράσματα του μεταμοντερνισμού ήταν ο θάνατος του συγγραφέα. Όπως συνήθιζε να λέει ο Roland Barthes, η «γέννηση του αναγνώστη προϋποθέτει τον θάνατο του συγγραφέα»,² σε σημείο μυθιστοριογράφοι όπως ο Donald Barthelme, ο John Fowles, και ο Jorge Borges, και δραματικοί συγγραφείς όπως ο Heiner Muller, η Elfriede Jelinek, ο Mac Wellman, και ο Richard Maxwell, μεταξύ πολλών άλλων, σαφώς επηρεασμένοι από τις κατακτήσεις της θεωρίας, να κάνουν θέμα των ιστοριών τους την απουσία του, να στοχάζονται επάνω στον σταδιακό παραγκωνισμό του, να φαντάζονται την τέχνη τους χωρίς αυτούς. Παρασυρμένοι από τη θεωρητική δίνη και οι κριτικοί θεάτρου, από τη μεριά τους, θα στραφούν, ενίοτε με περίσσιο και απαξιωτικό ζήλο, εναντίον των δραματικών συγγραφέων, κυρίως του ρεαλισμού, «κατηγορώντας» τους ότι τα έργα τους είναι επί τούτου «κλειστά» ώστε να προβάλλονται οι ίδιοι ως οι απόλυτοι διεκδικητές της «μίας» αλήθειας των δραματικών ιστοριών τους.³

Σήμερα, σε αυτή τη φάση της εξελικτικής πορείας του μοντερνισμού της Βιομηχανικής Επανάστασης, συμβαίνει κάτι πολύ ιδιαίτερο: βλέπουμε να επιστρέφει και πάλι ο «εξορισμένος» συγγραφέας, όχι όμως με την ιδιότητα του ενός ιδιοκτήτη της αλήθειας, του ενός ελεγκτικού νου, όπως τον θεοποίησε ο Διαφωτισμός και η ρεαλιστική γραφή, αλλά ως κάτι άλλο. Εκείνο που προβάλλεται είναι ο πληθυντικός της ιδιοκτησίας, ο οποίος άλλοτε εκφράζεται μέσα από κάποια συλλογική δημιουργία (όπως, ας πούμε, ένα θεατρικό σχήμα —ensemble— που υπογράφει τα κείμενα) ή μέσα από τη συμμετοχή του κόσμου, μια συμμετοχή που συνήθως δεν φέρει διακριτή υπογραφή ή κι αν φέρει περνά εντελώς απαρατήρητη. Για παράδειγμα, πώς λέγονται αυτοί που τηλεφωνούν και καθορίζουν την εξέλιξη ενός τηλεοπτικού σόου όπως το *Big Brother* ή όλοι εκείνοι που βάζουν αστεράκια στην προμετωπίδα κάθε παράστασης και περίπου καθορίζουν και την πορεία της; Δεν ξέρουμε αλλά ούτε και μας ενδιαφέρει. Όπως δεν μας

¹ Για περισσότερα βλ. το κορυφαίο έργο του *Λεβιάθαν*, όπου γράφει μεταξύ άλλων, για τη σημασία ελέγχου των ατίθαστων μαζών από μια σκληρή εξουσία: "Ίδού, λοιπόν, η γένεση εκείνου του μεγάλου Λεβιάθαν, ή μάλλον (για να μιλήσουμε με μεγαλύτερο σεβασμό) εκείνου του θνητού θεού, στον οποίο οφείλουμε, ύστερα από τον θάνατο θεού, την ειρήνη και την διαφάντευση μας". *Λεβιάθαν*, μτφρ. Γ. Πασχαλίδης και Α. Μεταξόπουλος, Γνώση, Αθήνα, 1989, σελ. 241.

² Βλ. Roland Barthes, "The Death of the Author," στο *Image Music Text*, μτφρ. Stephen Heath, Flamingo, Λονδίνο, 1984, σ. 155-64.

³ Βλ. Charles Jencks, *Critical Modernism: Where is Post-Modernism Going?* Wiley-Academy, Chichester, 2007.

ενδιαφέρει πώς ακριβώς λέγεται ο μετανάστης που δανείζει την ιστορία του για να κάνει ο Πρόδρομος Τσινικόρης ή οι Rimini Protokoll το θέατρο-ντοκουμέντο. Ή πώς λέγεται ο θεατής που απαντά στις ερωτήσεις που του απευθύνει ξαφνικά ένας ηθοποιός κατά τη διάρκεια μιας διαδραστικής περφόρμανς; Ή ποιοι είναι οι συγγραφείς των αποσπασμάτων που πολλοί θίασοι κατεβάζουν από το Ίντερνετ για να διανθίσουν τα επιτελεστικά τους κείμενα;

Παντού πέφτουμε επάνω σε ανώνυμους συγγραφείς, άλλοτε αφοριστικούς, άλλοτε φλύαρους, άλλοτε μονολεκτικούς, άλλοτε διστακτικούς, άλλοτε γεμάτους λάθη και ασάφειες, αλλά σημαντικούς ως προς τη διαδικασία ολοκλήρωσης του επιτελεστικού κειμένου. Μια ασταμάτητη οριζόντια δημιουργικότητα. Ένα συνεχές και πολιορκητικό ζουζούνισμα. Η εικόνα του μοναχικού, ρομαντικού συγγραφέα του μοντερνισμού ή του εκθρονισμένου βασιλιά του μεταμοντερνισμού είναι πια, ή επί του παρόντος, στα αρχεία της ιστορίας. Μέσα στο απροσδιόριστο σύμπαν των ανοικτών συνόρων όπου συμβιώνουν, έστω και ανήσυχα για την ώρα, το πολυεθνικό κεφάλαιο, η επιστήμη, η τέχνη και η τεχνολογία, οι σχετικοί και οι άσχετοι, οι γραφείς και οι αντιγραφείς, απουσιάζουν τα ορατά ελεγκτικά κέντρα και τα σταθερά σημεία αναφοράς. Όλοι «σερφάρουν» με ταχύτητα από τη μια επιφάνεια στην άλλη χωρίς να λογοδοτούν, παραβιάζοντας χώρους, χρόνους, υλικότητες, είδη και ζωντανές παρουσίες. Σήμερα με αυτό το προσωπείο, αύριο με το άλλο. Σήμερα γραφείς, αύριο αντιγραφείς μεθαύριο απλοί περιγραφείς. Η μια εικόνα επικάθεται στην άλλη. Παντού «ομοιώματα», όπως τα ονομάζει ο Baudrillard,⁴ δρόμοι πολλαπλών κατευθύνσεων, χωρίς «τροχονόμους» και χωρίς την αγωνία της πρωτοτυπίας. Μια συνεχής ανακύκλωση, τις περισσότερες φορές σκουπιδιών.

Μέχρι πρόσφατα το δικαίωμα ή τη δυνατότητα της δημοσίευσης το είχαν άτομα που είχαν περάσει κάποια μορφή δοκιμασίας ή κρίσης ή ποιοτικού ελέγχου. Τώρα πια όχι. Κανείς δεν είναι εξουσιοδοτημένος να ελέγξει. Η λέξη «επάρκεια» δεν αφορά, όπως σωστά το διατυπώνει ο Kirby.⁵ Πάρτε ως παράδειγμα την δημοφιλή ιντερνετική εγκυκλοπαίδεια *Wikipedia*. Δεν στηρίζεται επάνω στους ειδικούς αλλά στη συνδρομή αγνώστων, κυριολεκτικά «περαστικών» χρηστών, που δίχως εχέγγυα συνεισφέρουν την άποψή τους. Το μόνο προαπαιτούμενο είναι να έχουν πρόσβαση στο διαδίκτυο και να έχουν κάποια ενημέρωση γύρω από το θέμα.

Το γεγονός ότι δεν υπάρχουν περιοριστικά πλαίσια έχει δημιουργήσει την αίσθηση πως όλοι «χωράμε» σ' αυτόν τον μικρό πλανήτη Γη και ότι όλοι έχουμε δικαίωμα λόγου. Για το πλατύ κοινό αυτή είναι πραγματική δημοκρατία: η δυνατότητα συνύπαρξης ανομοιοτήτων, η δυνατότητα πρόσβασης παντού σε όλους, και εννοείται και σ' εκείνους που πιο πριν ήταν αποκλεισμένοι από την πολιτική ή την καθημερινότητα. Και αισθάνομαι πως κάπως έτσι αντιλαμβάνονται τη διαδικτυακή θεατρική κριτική οι πιο ένθερμοι θιασώτες της: ως δείγμα εκδημοκρατισμού και κοσμοπολιτισμού, ως μια άρση των απαγορευτικών οδηγιών, όπως διατείνονται και οι ιδρυτές του πρωτοπόρου στον χώρο γερμανικού ηλεκτρονικού site *nachtkritik*. Ότι, δηλαδή, μέσα από τη φιλοξενία της γνώμης του κοινού επιτυγχάνεται μια πιο άμεση και πολύμορφη κριτική κάλυψη, την οποία χαρακτηρίζει η διάθεση ενός μόνιμα ανοικτού διαλόγου.

⁴ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, μτφρ. Sheila Faria Glaser, U of Michigan P, Ann Arbor, 1994.

⁵ Alan Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, Continuum, New York, 2009, σελ. 113-118.

Για όλους αυτούς, τα παλιά συστήματα ενημέρωσης όπου οι λίγοι μιλούσαν εξ ονόματος των πολλών, ανήκουν στην ιστορία. Τώρα κάθε θέατρο έχει το Facebook του, όπου διαχειρίζεται κατά το δοκούν την τύχη των δράσεών του. Δεν περιμένει από άλλους να το στηρίξουν. Όπως κατ' ανάλογο τρόπο κάνει και ο κριτικός (ικανός ή ανίκανος) με το blog του: συμμετέχει σε μία δημόσια συζήτηση χωρίς τις «πλάτες» ή τον «έλεγχο» κάποιου εκδοτικού συγκροτήματος ή μεγαλοεκδότη.

Την ίδια στιγμή, ο υπερεθνικός χαρακτήρας του νέου μέσου επικοινωνίας προσφέρει άπλετο χώρο στους ενδιαφερόμενους να επεκταθούν, να διασχίσουν σύνορα, σε αντίθεση με τους γεωγραφικούς και άλλους περιορισμούς⁶ που είχε και εξακολουθεί να έχει η έντυπη κριτική, η οποία όχι μόνο βλέπει το τιράζ της εφημερίδας που τη φιλοξενεί να συρρικνώνεται ανησυχητικά, αλλά βλέπει και το δικό της όγκο να περιορίζεται. Αρκεί να αναφέρουμε εδώ ότι στις καλές εποχές μια θεατρική στήλη μετρούσε 1000 περίπου λέξεις, μετά κατέβηκε στις 600 και τώρα μετά βίας κινείται στις 350 (τουλάχιστον στην Αγγλία και Αμερική), πράγμα που, προφανώς, δεν της επιτρέπει να είναι αναλυτική, να σχολιάζει όλες τις όψεις μιας παράστασης, με αποτέλεσμα να καταλήγει να κάνει χρήση των αστεριών, μετατρέποντας έτσι τη στήλη σε βιτρίνα που πωλεί πολιτιστικά προϊόντα.

Αυτήν ακριβώς την ελεύθερη διασπορά της θεατρικής ενημέρωσης μέσω του διαδικτύου επικαλούνται οι θιασώτες της για να ισχυριστούν, ίσως όχι και άδικα, ότι έχει συμβάλει καθοριστικά στην ενδυνάμωση της δημοτικότητας του θεάτρου, υπό την έννοια ότι έχει μπει ως θέμα στις καθημερινές συζητήσεις των ανθρώπων, ανεξάρτητα από τον τόπο διαμονής τους. Από τη στιγμή που όλοι έχουν πρόσβαση στην ενημέρωση έχουν και τη δυνατότητα της παρέμβασης. Κατά κάποιον τρόπο, ο κόσμος, από απλός (και παθητικός) αποδέκτης των απόψεων κάποιου ειδικού, έχει μεταμορφωθεί σε πομπό απόψεων. Δεν είναι τυχαίο που περιοχές όπου δεν φτάνει εύκολα το ζωντανό θέατρο, έχουν να επιδείξουν πολλούς «κριτικούς», χρήστες του διαδικτύου. Έστω και χωρίς να πηγαίνουν στο θέατρο, έχουν μια γενική εικόνα του τι γίνεται, έχουν άποψη. Το τι είναι αυτή η άποψη θα το δούμε λίγο παρακάτω. Εκείνο που δεν αμφισβητείται είναι το γεγονός ότι το διαδίκτυο έθεσε τέρμα στην απομόνωση. Μας έκανε όλους πολίτες στο ίδιο παγκόσμιο χωριό. Όλοι είμαστε συνδεδεμένοι (connected) για να χρησιμοποιήσω την πιο προσφιλή λέξη που κυκλοφορεί σε όλα τα γκάτζετ υψηλής τεχνολογίας. Και αυτό δεν ισχύει μόνο για τους απλούς αναγνώστες ή επίδοξους κριτικούς.

Ισχύει και για τους νέους θεατρικούς συγγραφείς που δυσκολεύονται περισσότερο από όλους τους άλλους καλλιτέχνες να εκδώσουν τα έργα τους, δεδομένου ότι ο κόσμος δεν διαβάζει θέατρο, βλέπει θέατρο. Τους έδωσε μια διέξοδο και να γράψουν και να προωθήσουν τη δουλειά τους. Έχω υπόψη μου το παράδειγμα της Ρωσίας, όπου πολλοί νέοι συγγραφείς της «περεστροϊκής» δεκαετίας του 1990 (βλ. Βιριπάγιεφ, Σιγκάρεφ κ.λπ) έγιναν γνωστοί (και στην χώρα μας) κάνοντας ευρεία χρήση του διαδικτύου. Μάλιστα, θεατρικοί διαγωνισμοί όπως οι *Eurasia*, *Lyubimovka*, *Premiere* διαμόρφωσαν το προφίλ τους εκμεταλλευόμενοι αποκλειστικά έργα αναρτημένα στο διαδίκτυο. Αυτή τη στιγμή η μεγαλύτερη ιντερνετική βιβλιοθήκη νέων

⁶ Αναφέρω ως ενδεικτικό παράδειγμα την *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, με την οποία συνεργάστηκα για κάποια χρόνια. Το 2009 κυκλοφορούσε με ένα τιράζ που πλησίαζε τις 100.000. Σταδιακά κατακλύθηκε στις 7000 και μετά έκλεισε. Επίσης, ο *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, η δεύτερη εφημερίδα με την οποία συνεργάζομαι τα τελευταία σχεδόν είκοσι χρόνια, στην αρχή το τιράζ της πλησίαζε τις 30.000 και τώρα μετά βίας τις 6.000.

έργων βρίσκεται στη Ρωσία. Πρόκειται για τη Sergey Yemimov Theatre Library. Επίσης, εταιρείες όπως η Amazon έχουν ανεβάσει κατακόρυφα τον αριθμό των on line πωλήσεων. Ακόμη, η ψηφιοποίηση πολλών γνωστών βιβλίων, θεατρικών, μεταξύ δεκάδων άλλων επιλογών, σε συνδυασμό με την πρόσβαση και ανάγνωσή τους χωρίς χρέωση, έχει συμβάλει τα μέγιστα στη δημοτικότητά τους. Τέλος, αρκεί μια αναφορά σε κάποιο βιβλίο από μια δημοφιλή τηλεοπτική περσόνα και οι πωλήσεις σκαρφαλώνουν στα ύψη.

Η παραδοσιακή ανάγνωση ήταν μια μοναχική μορφή τελετουργίας κατά την οποία ο αναγνώστης περίπου επικοινωνούσε νοερά με τα μυστικά της γραφής και με το νου του συγγραφέα. Με τους μεταμοντερνιστές η ανάγνωση εμφανίζεται πιο προβληματισμένη και υποψιασμένη. Ο συγγραφέας εκθρονίζεται και μένει μόνος ο αναγνώστης να παλέψει με τα μυστικά του έργου και να φτάσει στις δικές του αλήθειες (για να γίνει κατά κάποιον τρόπο ο συγγραφέας στη θέση του συγγραφέα). Ο σημερινός αναγνώστης/χρήστης του διαδικτύου έχει μετατρέψει την όλη διαδικασία σε κάτι πιο «διασκεδαστικό», πιο light, συν το γεγονός ότι έχει και την πολυτέλεια να κρίνει γραπτώς. Είναι σε ένα διπλό ρόλο, που οι Άγγλοι αποδίδουν με το νεολογισμό *viewer*. Έχουμε, δηλαδή, μια μορφή κοινωνικοποίησης της ανάγνωσης και της κριτικής, τούτέστιν μια νέα μορφή κειμενικότητας που αλλάζει εντελώς και την εμπειρία της πρόσληψης και της διάδρασης.

Το κατά πόσο βρίσκεται εδώ σε εξέλιξη μια γενοκτονία του κειμένου, δεν φαίνεται να απασχολεί τους φίλους του διαδικτύου, οι οποίοι εκτιμούν ότι το Ίντερνετ, υπερβαίνοντας τις ιεραρχίες και τους περιορισμούς των πρώτων ΜΜΕ, προσφέρει πλέον σε όλους ένα οριζόντιο τοπίο, για να ασκήσουν την εξουσία τους και να κάνουν το κέφι τους. Ο λαός ορίζει και καθορίζει. Υποτίθεται.

3. Η έντυπη κριτική

Περνώντας τώρα στον χώρο της παραδοσιακής κριτικής (όπου με παραδοσιακή εννοώ την κριτική στον Τύπο), βλέπουμε σε εξέλιξη μια εντελώς διαφορετική εικόνα, Το μόνο που ακούμε είναι είτε κλείσιμο εφημερίδων είτε απολύσεις κριτικών. Και όσο περνά ο καιρός η κατάσταση θα χειροτερεύει, με την παραδοσιακή κριτική να περνά στα αζήτητα του πολιτισμού. Όπως άλλωστε και ο ίδιος ο γνώριμος, ανθρωποκεντρικός πολιτισμός.

Σήμερα οι περισσότερες από τις εφημερίδες που κυκλοφορούν έχουν ως μοναδικό στόχο την επιβίωσή τους (και φυσικά το κέρδος), που σημαίνει ότι γι' αυτές αξία έχει ό,τι πουλάει. Και δεν είναι τυχαίο που, από την αρχή, οι θεατρικές στήλες ήταν εκείνες που χτυπήθηκαν ανελέητα από τη γενικότερη οικονομική κρίση, γιατί δεν έφερναν χρήματα από διαφημίσεις ή άλλες πηγές, κάτι που κάνουν με σχετική ευκολία άλλα είδη, όπως το σινεμά και η μουσική. Αυτή η φονταμενταλιστική πίστη στην ελεύθερη αγορά, που άρχισε επί Thatcher και Reagan, έχει επηρεάσει τα πάντα. Έχει μεταμορφωθεί σε ένα *modus vivendi*. Ο καταναλωτισμός είναι πλέον το μεγάλο αφήγημα του νέου αιώνα.

Σιγά σιγά όλες οι ψηφίδες που αφορούν τον ανθρωποκεντρικό πολιτισμό χάνονται από τον δημοσιογραφικό ορίζοντα. Ακόμη κι αυτό το BBC, με τη γνωστή αγάπη του για τις Τέχνες και

⁷ Για περισσότερα βλ. Alan Kirby, "The Death of Postmodernism and Beyond", *Philosophy Now* 58 (2006). Στην ιστοσελίδα: <http://www.philosophynow.org> (επίσκεψη 15 Ιουνίου 2013).

τα Γράμματα, δείχνει ηττημένο από τις εξελίξεις. Από τον Τύπο στέκομαι επί τροχάδην στο παράδειγμα της μεγάλης βρετανικής εφημερίδας *Independent on Sunday*, η οποία το 2013 απέλυσε όλους τους δημοσιογράφους που είχε για τα καλλιτεχνικά, ακόμη και την έμπειρη θεατρική κριτικό Kate Bassett. Τώρα αρκείται με περιλήψεις παραστάσεων και ανώδυνα ρεπορτάζ. Άλλες εφημερίδες βάζουν στη θέση επαγγελματιών κριτικών γνωστά άτομα (celebrities), ποντάροντας στην αναγνωρισιμότητα της υπογραφής τους. Ο *Spectator*, για παράδειγμα, έχει την Toby Young, ενώ η *Daily Mirror* τον Quentin Letts, του οποίου η πρότερη απασχόληση ήταν αποκλειστικά το ρεπορτάζ για το κοινοβούλιο. Όταν ο Benedict Nightingale, ένας από τους πιο γνωστούς Βρετανούς θεατρικούς κριτικούς, βγήκε στη σύνταξη, αντικαταστάθηκε από μια γνωστή προσωπικότητα του ραδιοφώνου, τη Libby Purves, η οποία και απολύθηκε λίγο αργότερα. Δεν αντιλέγω ότι όλα αυτά τα άτομα γράφουν ωραία, όμως η θεατρική τους σκέψη στερείται βάθους. Πιο πολύ γράφουν για να είναι ευχάριστοι στην ανάγνωση, παρά δυσάρεστοι στην κατανόηση.

Όσο για την κατάσταση στην Αμερική, τα πράγματα δείχνουν ακόμη πιο δυσοίωνα. Αν έχω μετρήσει σωστά (εν έτει 2015), έχουν απομείνει ελάχιστοι μόνιμοι θεατρικοί κριτικοί σε έγκριτες εφημερίδες, σε μια χώρα με 320 εκατομμύρια πληθυσμό και περίπου 13.000 θεατρικές παραγωγές τον χρόνο. Εφημερίδες σε μεγάλες πόλεις όπως η Βοστώνη, η Νέα Ορλεάνη και το Σαν Ντιέγκο, δεν έχουν κανένα επαγγελματία ή μόνιμο κριτικό. Και να σκεφτεί κανείς ότι τα τοπικά πανεπιστήμια έχουν τμήματα θεάτρου με μεγάλη παράδοση. Το πιο κραυγαλέο παράδειγμα αποτελεί η *Village Voice*, η πιο ενδιαφέρουσα εφημερίδα πολιτισμού στη χώρα. Θυμάμαι στις αρχές της δεκαετίας του 1980, η εφημερίδα αφιέρωνε τρεις με τέσσερις γεμάτες σελίδες στο θέατρο και σε άλλα θεάματα, οι οποίες φιλοξενούσαν οκτώ πολύ υψηλού επιπέδου κριτικές την εβδομάδα, γραμμένες από γνώστες. Σήμερα, έχει απομείνει μισή σελίδα όλη κι όλη και ο τελευταίος σημαντικός της κριτικός, ο Michael Feingold, απολύθηκε το 2012.

Στον δε τόπο μας, οι ελάχιστες εφημερίδες που ακόμη κυκλοφορούν (μετά βίας) συμβαδίζουν και αυτές με το πνεύμα της εποχής. Έχουν τον πολιτισμό παροπλισμένο και τους ελάχιστους κριτικούς που απασχολούν απλήρωτους, δείχνοντάς τους έτσι ότι δεν πολυσκοτίζονται. Όπως και στις άλλες χώρες, και σε μας η αντιπνευματικότητα της τεχνοκουλτούρας υποστηρίζει τέτοιες πρακτικές, σε σημείο ο ειδικός αμέσως-αμέσως να βαφτίζεται ελιτίστας ή περιττός. Και υποθέτω πως την ίδια αντιμετώπιση (ίσως και χειρότερη) θα είχε εάν έγραφε με το ίδιο ύφος και στίλ και στο Ίντερνετ. Και για να μην ωραιοποιούμε καταστάσεις, με όλα αυτά δεν έρχομαι να υποστηρίξω ότι το ύφος γραφής των παραδοσιακών κριτικών είναι παράδειγμα προς μίμηση. Σίγουρα υπήρξαν φωτεινές περιπτώσεις Ελλήνων κριτικών, γενικά όμως η κατάχρηση εξουσίας ήταν κάτι παραπάνω από προφανές. Από τη στιγμή που ο κριτικός ένωθε δυνατός, θεωρούσε αυτονόητα τον εαυτό του περίπου ως καθοδηγητή του όχλου. Εν τάχει σημειώνω την περίπτωση του Φώτου Πολίτη, πατέρα της νεοελληνικής κριτικής και του κριτικού ελιτισμού, ο οποίος έβλεπε ότι η αποστολή του ήταν να χειραγωγήσει τον «απειθαρχο όχλο», να του υποδείξει τι είναι ηθικό και τι ανήθικο, τι καλό και τι κακό. Και, βεβαίως, δεν ήταν (ούτε είναι) ο μόνος. Η ελληνική κριτική είναι γεμάτη από «ευαγγελικές» ρήσεις, προερχόμενες από άτομα που θεωρούσαν «καθήκον» τους να σώσουν και το ελληνικό θέατρο και τους θεατές από ό,τι εκτιμούσαν ως επικίνδυνο, κακό, μη ελληνικό κ.λπ.

4. Περί ορίων

Σε κάθε περίπτωση, είτε μιλάμε για έντυπη είτε ηλεκτρονική κριτική, το θέμα έχει να κάνει με την ιεράρχηση της ποιότητας αυτών που δημοσιοποιούνται. Το να επικαλείται κανείς ως θετικό επιχείρημα το γεγονός ότι το Ίντερνετ δίνει βήμα σε όλους και ότι είναι ο απόλυτος δημοκράτης, δεν σημαίνει παράλληλα ότι αυτό ενισχύει και την εγκυρότητα του. Το να διατηρεί κάποιος όλα τα portals ορθάνοικτα, και να αναγάγει την άποψη των χρηστών σε σημαία δημοκρατίας και τα κείμενά τους σε στάτους κριτικής, και πάλι είναι λάθος. Φυσικά είμαστε ελεύθεροι άνθρωποι, άρα έχουμε δικαιώματα. Αλλά ας μην μπερδεύουμε την άποψη (ανεξάρτητα από πού προέρχεται ή πού φιλοξενείται) με την τεκμηριωμένη και βαθιά γνώση, την κρίση.

Κάποτε ο Αμερικανός μυθιστοριογράφος Truman Capote, περιγράφοντας τα έργα του συμπατριώτη του, επίσης μυθιστοριογράφου, Jack Kerouac είχε πει ότι δεν είναι γραφή αλλά δακτυλογραφία, εννοώντας ως γραφή «μια πράξη δημιουργική και ευφυή, ενώ ως δακτυλογραφία μια πράξη μηχανιστική και άμυαλη».⁸ Και διερωτώμαι τι θα έλεγε σήμερα, όπου όλοι δακτυλογραφούν/πληκτρολογούν. Και δεν πρόκειται για μια δευτερεύουσα δραστηριότητα (όπως ήταν παλιά όπου όλοι στα γραφεία τους είχαν γυναίκες δακτυλογράφους), αλλά βασική δραστηριότητα για την καταγραφή του λόγου. Αυτό που προβλέπει ο νέος ψηφιακός μοντερνισμός είναι ένας κόσμος χωρίς γραφή, ένας κόσμος όπου τα παιδιά δεν θα έχουν καμιά επαφή με το μολύβι. Η γραφή, που πάντα ήταν σύμβολο του πολιτισμού, εξαφανίζεται. Όπως το email αντικατέστησε το τηλέφωνο, το τηλέφωνο το γράμμα, τώρα η δακτυλογράφηση/πληκτρολόγηση τείνει να ακυρώσει τη γραφή. Δεν μαθαίνουμε να δημιουργούμε μέσα από τη γραφή των γραμμάτων το νόημα αυτών που θέλουμε. Η τεχνολογία γράφει για μας τα γράμματα. Έχει σημασία. Εμείς απλώς εκτελούμε, δίνουμε μια μηχανική εντολή.

Κανείς δεν αντιλέγει ότι υπάρχουν ικανοί κριτικοί που γράφουν και στο διαδίκτυο. Δεν είναι όμως πολλοί. Και θα έλεγα πως δεν είναι διόλου σύμπτωση το γεγονός ότι οι πιο άξιοι προέρχονται κατευθείαν από τον Ημερήσιο Τύπο. Το ανησυχητικό είναι ότι τη μερίδα του λέοντος τη λυμαίνονται, επί του παρόντος τουλάχιστον, άτομα επίφοβης ποιότητας και ακόμη πιο επίφοβης ηθικής ακεραιότητας. Εδώ φτάσαμε στο σημείο να γράφουν κριτική ακόμη και παραγωγοί παραστάσεων και κανείς να μην μπορεί να τους ελέγξει.

Αυτό που θέλω να πω είναι ότι τα πράγματα μπορεί ποσοτικά να δείχνουν πλούσια και χορταστικά, όπως αρέσκονται να μας υπενθυμίζουν οι φίλοι του διαδικτύου, όμως δεν είναι, για την ώρα τουλάχιστον, τόσο υγιή και ευεργετικά. Υπάρχει εμφανέστατη αποψίλωση της ποιότητας και κυρίως της βαθιάς, της κάθετης στοχαστικής σκέψης. Από τη στιγμή που όλοι είναι κριτικοί τότε κανένας δεν είναι κριτικός. Οπότε έρχεται και η επόμενη ερώτηση:

Μέσα σε αυτό το περίεργο κλίμα, μπορεί το θέατρο να προοδεύσει χωρίς εμπειρισταωμένη, υποψιασμένη κριτική;

⁸ Alan Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, Continuum, Νέα Υόρκη, 2009, σελ. 70

5. Ο σύγχρονος κριτικός

Η απάντηση είναι απλή: εξαρτάται τι πρεσβεύει ο καθένας από μας ότι είναι ο σκοπός της κριτικής. Εξαρτάται τι ο καθένας από μας διαβάζει και ποιον εμπιστεύεται; Γιατί κάπου πρέπει να ακουμπήσουμε, πριν πληρώσουμε το αντίτιμο του εισιτηρίου. Όσο και να μην μας αρέσει, έχουμε ανάγκη από κάποιον που θα μας «προστατεύει», τρόπον τινά, από περιφερόμενους «ντελάληδες» κριτικούς, που δεν έχουν κανένα πρόβλημα να διαλαλούν την «πραμάτεια» τους με εκκωφαντικές αγοραίες εκφράσεις του τύπου «Απίστευτο», «Μοναδικό», ή και το διαμετρικά αντίθετο, «Ανεκδιήγητο», «Σκουπίδι». Το τοπίο είναι γεμάτο νάρκες. Δεν μπορείς να τα παίρνεις όλα τοις μετρητοίς. Ας μην ξεχνούμε πως τώρα το νέο μοντέλο κριτικού έχει να κάνει με την προσωπική ετικέτα (personal brand) και όποιος καταφέρνει να μεγαλώσει το αναγνωστικό του κοινό έχει την ευκαιρία να προσελκύσει εταιρείες, διαφημιστές, οπότε εξασφαλίζει τα προς το ζην, κάτι που δεν μπορεί να του εξασφαλίσει ένα παραδοσιακό έντυπο ή ένα blog χωρίς επισκεψιμότητα. Με άλλα λόγια, το κείμενο (η πράξη της κριτικής) έχει υπερφαλαγγιστεί. Αυτό που επιπλέει, που βγαίνει μπροστά, είναι το κείμενο-κριτικός.⁹ Υπάρχει γενικά μια τάση εμπορευματοποίησης του εαυτού ή καλύτερα μια τάση, εκ μέρους του συστήματος, εμπορευματοποίησης του ανθρώπου. Τα μέτρα και τα σταθμά έχουν αλλάξει.

Σύμφωνα με το νέο μοντέλο επιβίωσης, όποιος εκθειάζει ή όποιος κινείται προσεκτικά μη θίξει κανένα, αργά ή γρήγορα θα δει τις μετοχές του να ανεβαίνουν στο θεατρικό χρηματιστήριο. Και, φυσικά, το διαμετρικά αντίθετο. Εκείνος που προσβάλλει, που ωρύεται πάλι θα ξεχωρίσει. Ας μην ξεχνάμε ότι ο κόσμος κινείται διαρκώς μεταξύ κωμωδίας και τραγωδίας. Το κατά πόσο μια τόσο «ευπώλητη» νοοτροπία συρρικνώνει τον κριτικό λόγο, εννοώντας ότι ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης των Facebooks, Twitters, Linkedins κ.λπ. δεν εισπράττει κριτική αλλά μάρκετινγκ ή δοκίμιο αυτοπροβολής, δεν φαίνεται να προβληματίζει ιδιαίτερα. Ο κόσμος δεν μπορεί, ίσως και να μην ενδιαφέρεται, να διακρίνει ανάμεσα στην κριτική και στην πώληση ενός προϊόντος.¹⁰ Τα έχει μπερδέψει, γιατί απλούστατα περιμένει τον κριτικό να πουλήσει το προϊόν του (ή τον εαυτό του, βεβαίως) περίπου με το ίδιο εκκωφαντικό στιλ που πουλάει πατατάκια ο πωλητής της Τσιπίτα. Ο δυνάμει θεατής θέλει να ακούει, ει δυνατόν στη διαπασών, εγκώμια και ενταφιασμούς για ό,τι πωλείται ή για το άτομο που τον ενδιαφέρει.

Οι γνωστοί ως θεατρόφιλοι σιγά σιγά αντικαθίστανται από «πελάτες» οι οποίοι, με τις προσδοκίες και τις συνήθειές τους, τείνουν να επιβάλουν στους κριτικούς τη νοοτροπία Καίσαρα στο Κολοσσαίο, υπό την έννοια ότι θέλουν να δουν ξεκάθαρα πού βρίσκεται ο αντίχειρας, πάνω ή κάτω. Ή, ακόμη πιο εκλαϊκευμένα, θέλουν όλα να είναι ευανάγνωστα και όμορφα τακτοποιημένα, όπως τα προϊόντα στα ράφια των σουπερμάρκετ. Ο κόσμος δεν έχει χρόνο για χάσιμο (και για ψάξιμο). Γι' αυτό αρέσουν οι φτηνές ταξινομήσεις και οι γρήγορες αξιολογήσεις που κάποιος κάνουν τον κόπο και τις σκέφτονται για μας. Και εκεί στοχεύουν και οι τεράστιες καμπάνιες των παραγωγών, οι προπωλήσεις, οι προσφορές, τα πόστερ, τα μπλουζάκια με τις στάμπες, τα CD, οι ανούσιες συνεντεύξεις, τα αστεράκια, τα στημένα σκάνδαλα κλπ. Με τον

⁹ Βλ. Alan Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, Continuum, Νέα Υόρκη, 2009, σελ. 123.

¹⁰ Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Abacus, Λονδίνο, 1980.

τρόπο τους τακτοποιούν το θέαμα όπως συμφέρει, κάνοντας παράλληλα και τη σοβαρή κριτική περιττή. Γι' αυτό και όλοι οι θίασοι και οι παραγωγοί έχουν σήμερα χορηγούς επικοινωνίας. Αυτοί θα φέρουν τον κόσμο στο ταμείο κι όχι οι κριτικοί

Οπότε προκύπτει και ένα άλλο ερώτημα: τι θα κάνουμε τότε τον κριτικό; Θα εξαγγείλουμε ακόμη έναν θάνατο, όπως κάναμε με τον «θάνατο του συγγραφέα», της «ιστορίας», της «ιδεολογίας»;

Τα πράγματα σίγουρα δεν είναι εύκολα. Η τρίτη Βιομηχανική Επανάσταση, ή άλλως η Επανάσταση της Υψηλής Τεχνολογίας, έχει αλλάξει και συγγραφικές και αναγνωστικές συνήθειες. Όμως, παρ' όλες τις προφανείς αντιξοότητες, ο «πόλεμος» δεν χάθηκε. Απλώς χάθηκαν μάχες. Βρισκόμαστε σε ένα μεταβατικό στάδιο και είναι λογικό να βιώνουμε ανατροπές και αναστατώσεις. Όπως πήρε αρκετά χρόνια για να φτάσουμε στην κατοχύρωση των πνευματικών δικαιωμάτων (μόλις στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα), έτσι θα πάρει κάποιο χρόνο και τώρα για να φτάσουμε σε μια νέα κριτική με δικλίδες ασφαλείας. Θα έρθει η στιγμή που δεν θα είναι πια εύκολο να κατεβάσει και να ανεβάσει οποιοσδήποτε, οτιδήποτε από οπουδήποτε. Με τον καιρό η σημερινή άναρχη δημοκρατία που επιτρέπει σε όλους τους χρήστες του διαδικτύου να είναι και κριτικοί θα δώσει τη θέση της σε κάποια μορφή τάξης. Από το φασισμό της ανεξέλεγκτης πολυφωνίας θα περάσουμε στη δύσκολη δημοκρατία της γνώσης.

6. Περί ήθους

Σε κάθε περίπτωση, εκείνο που πρέπει να δεχτούμε είναι το μη αναστρέψιμο της κατάστασης: δεν υπάρχει επιστροφή στο χτες. Όποιος «παραδοσιακός» κριτικός αρνείται ή δεν μπορεί να αλλάξει «πεθαίνει», όπως ο πρωταγωνιστής του έργου του Sam Shepard *Το δόντι του εγκλήματος*, ο οποίος, στο όνομα ενός νεφελώδους μουσικού παρελθόντος, επιλέγει την αυτοκτονία αντί την προσαρμογή. Όσο για το τι πρέπει να κάνει για να επιβιώσει, δεν υπάρχουν συνταγές. Ένα είναι, ωστόσο, το κρατούμενο: Σε μια νεοφιλελεύθερη και άκρως ανταγωνιστική αγορά, όπως η σύγχρονη, η οποία πιέζει τις τιμές προς τα κάτω και αγοράζει ό,τι είναι πιο φτηνό κι όχι πιο καλό, όλα καταλήγουν να είναι θέμα προσωπικών επιλογών.

Ο κριτικός που μπαίνει στη μετανεωτερική αγορά πρέπει να γνωρίζει τους κανόνες και τους πειρασμούς ώστε να βρει ένα βιώσιμο *modus operandi* που να ταιριάζει τόσο στις προσωπικές του φιλοδοξίες και αξίες όσο και στο κοινό που θα ήθελε να προσελκύσει. Για μένα πρώτιστο μέλημα είναι να πείσει ότι είναι, πέρα από βαθύς γνώστης, και καλός διαχειριστής της όποια εξουσίας/δύναμης του παρέχει το βήμα που διακονεί, δηλαδή ότι δεν άγεται και φέρεται από ποικίλα συμφέροντα ή από προσωπικές εμμονές, φιλοδοξίες, προκαταλήψεις και συμφεροντολογικές σχέσεις. Μιλώ για απόλυτη ακεραιότητα χαρακτήρα σε ό,τι αφορά το ήθος. Η κριτική είναι άσκηση στην ηθική και στο ήθος. Έχει να κάνει με ανθρώπους και απαιτείται ανάλογο ηθικό ανάστημα. Όποιος δεν το έχει δεν κάνει για τον χώρο, είτε σε ηλεκτρονική είτε σε έντυπη μορφή.

7. Το αφήγημα του καταναλωτισμού

Μπορεί οι μεταμοντέρνοι να έκαναν τα αδύνατα δυνατά ώστε να ξεσκεπάσουν και ει δυνατόν να εκθρονίσουν τις μεγάλες αφηγήσεις της Δυτικής σκέψης, όμως δεν έκαναν τίποτε ώστε να αναχαιτίσουν την αντικατάστασή τους από την καινούργια καταναλωτική υπεραφήγηση, που

αυτή τη στιγμή είναι χωρίς αντίπαλο. Όλα ρυθμίζονται πλέον σύμφωνα με το ρήμα καταναλώνω.¹¹ Οι άνθρωποι ερμηνεύουν τη θέση τους στον κόσμο σε συνάρτηση με την οικονομική τους ευρωστία. Η Νέα Αριστερά αποδεδειγμένα ανίκανη να ανανεωθεί και να προλάβει καταστάσεις, έχει προ πολλού παραιτηθεί, αφήνοντας όλο τον χώρο στη σκληρότερη εκδοχή του νεοφιλελευθερισμού να ορίσει τα πλαίσια. Και το κάνει. Έτσι, από τη μια θεοποιεί την οικογένεια και από την άλλη αναγάγει σε υπέρτατη αξία τα υλικά αγαθά τα οποία περίπου ταυτίζει με την ευτυχία.¹²

Ο καταναλωτισμός έχει γίνει το απόλυτο lifestyle του νέου αιώνα. Όλοι τρέχουν στους ρυθμούς του.¹³ Ακόμη και τα πανεπιστήμια ρυθμίζουν το πρόγραμμά τους σύμφωνα με τις έξεις και τις ορέξεις των 18ηδων που ετοιμάζονται να περάσουν το κατώφλι τους. Γνωρίζουν πως εάν δεν έχουν να τους προσφέρουν κάποιο ελκυστικό πρόγραμμα θα κλείσουν. Το πνευματικό τους πρόγραμμα δεν καθορίζεται από λέξεις όπως «γνώση» και «αλήθεια», αλλά από το τι θέλει η αγορά. Αυτή η λογική εξηγεί γιατί πλέον κανένα πανεπιστήμιο δεν «κόβει» τους φοιτητές του. Όλοι περνάνε. Οπότε έτσι δεν συρρικνώνεται ποσοτικά η φοιτητική βάση, δηλαδή τα «κεφάλια» που μπαίνουν (και πληρώνουν—σχεδόν παντού).

Όλα τελικά είναι αλληλένδετα, από την κριτική μέχρι την αγορά της «γνώσης» και των αλλαντικών. Όλα ξανασχεδιάζονται για να ταιριάζουν με τη νέα κοσμοθεωρία και πρακτική. Η ελευθερία ονομάζεται τώρα «επιλογή» και η ευτυχία «αγοραστική θεραπεία». Δεν υπάρχουν άλλες παγκόσμιες αξίες παρά μόνο εκείνες που έχουν ως βάση το χρήμα. Όλα επιτρέπονται εκτός από την αδυναμία να αγοράσεις. Και ό,τι αγοράζεται δεν ενισχύει τη συλλογικότητα αλλά τη μοναχικότητα. Οι χώρες αξιολογούνται με βάση τι προσφέρουν για αγοραπωλησία παρά τι πρεσβεύουν (τουριστικά η Ιταλία είναι καλή περίπτωση, όχι όμως η Φινλανδία, για παράδειγμα). Οι ήρωες της εποχής μας προβάλλονται πάντα ως καλοί καταναλωτές, σπάνια ως σκεπτόμενοι άνθρωποι. Η τηλεόραση είναι γεμάτη προγράμματα αποκλειστικά για την κατανάλωση. Πώς να διακοσμήσεις το σπίτι σου, πόσο να το πουλήσεις, πώς να το πουλήσεις, πώς να το καθαρίσεις; Οι εφημερίδες πουλάνε εξωτικούς τόπους, τα περιοδικά μόδας σου υποδεικνύουν τι ρούχα να φορέσεις. Ο καταναλωτισμός έχει καταστρέψει την πολιτική πράξη και σκέψη, αφού ουσιαστικά σου απαγορεύει να επιλέξεις (απλώς σου υποδεικνύει). Κυρίως για τους νέους το Ίντερνετ έχει γίνει ο οδηγός της κοινωνικοποίησης. Στο διαδίκτυο όλα αξιολογούνται με βάση την ποσότητα και σπάνια την ποιότητα. Τόσα εκατομμύρια επισκέπτες. Και όσο πιο πολλά τα hits στο site τόσο πιο πολλές και οι διαφημίσεις. Αν δεν πουλάς κανείς δεν ασχολείται μαζί σου.

Η εποχή μας νοιάζεται πιο πολύ για τα πολιτιστικά hardware, τα μέσα με τα οποία επιτελείται η όποια επικοινωνία (ipods, file-sharing, cell phones, downloads), παρά για τα software, το περιεχόμενο του λογισμικού (ταινία, μουσική, δραματικό κείμενο), όπως εύστοχα

¹¹ Για περισσότερα βλ. Amy Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970*, McFarland, Λονδίνο, 2006 και Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, U of Michigan P, Av Άρμπορ, 1992

¹² Για περισσότερα γύρω από το θέμα αυτό βλ. Terry Eagleton, “Capitalism, Modernism and Postmodernism,” *New Left Review* 152 (1985).

¹³ Βλ. Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society,” στο *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*, επιμ. Hal Foster, Bay Press, Port Townsend, 1983, σελ. 111-25.

παρατηρεί ο Kirby.¹⁴ Δεν έχω τίποτα εναντίον του καταναλωτισμού, όμως αισθάνομαι πως δεν μπορεί να είναι ο απόλυτος πνευματικός μας οδηγός. Και ομολογώ πως με ενοχλεί πολύ το γεγονός ότι ένα μεγάλο μέρος της θεατρικής κριτικής υπηρετεί αβασάνιστα αυτή τη λογική του λαϊκισμού, που κινείται σε μια γκριζα ζώνη κάπου ανάμεσα στη δημοκρατία και τον φασισμό.

Κατακλείδα

Σε κάθε περίπτωση, βρισκόμαστε μπροστά σε μια νέα μορφή κειμενικότητας που έχει ήδη αλλάξει εντελώς την εμπειρία της ανάγνωσης, της θέασης/πρόσληψης και της διάδρασης. Από τον θεατή (viewer) περάσαμε στον θεατή-χρήστη (viewer). Το κατά πόσο αυτή η αλλαγή που βιώνουμε θα εξελιχθεί σε μια γενοκτονία του κειμένου και των δεκτών του θα εξαρτηθεί, όπως αναφέρεται λίγο πιο πάνω, από την επάρκεια των χρηστών, γιατί η επάρκεια και μόνον αυτή μπορεί να μας δείξει τον δρόμο της σωστής κρίσης. Ο ανεπαρκής χρήστης/κριτικός (viewer) πάντα θα βοηθά να θριαμβεύουν οι ανεπαρκείς καλλιτέχνες και η ανεπαρκής γνώση, δηλαδή πάντα θα βοηθά στην επιβίωση και συνακόλουθη επιβολή της κριτικής χωρίς κρίση.

Κατά τη γνώμη μου εκείνοι που μπορούν να βγάλουν, για την ώρα, την κριτική από το αδιέξοδο που βρίσκεται δεν είναι το ανώνυμο πλήθος που μπαινοβγαίνει στο διαδίκτυο ή διαβάζει εφημερίδες, αλλά οι ίδιοι οι καλλιτέχνες μέσα από τις επιλογές τους. Εάν πρώτοι αυτοί πάψουν να δίνουν σημασία στους τυχαύραστους που τους λιβανίζουν (ή ακόμη και τους βρίζουν) εκ του πονηρού (και αυτούς θα τους βρούμε παντού, και φυσικά στον Τύπο —ήταν πάντοτε εκεί) και αγκαλιάσουν εκείνους που πιστεύουν ότι έχουν κάτι σοβαρό να πουν που τους αφορά και τους βελτιώνει, τότε η κριτική θα επανακτήσει μέρος από το χαμένο της έδαφος. Χωρίς την εμπιστοσύνη των καλλιτεχνών, καμιά σοβαρή κριτική, σε ιντερνετική ή έντυπη μορφή, δεν έχει ελπίδα επιβίωσης. Αλλά για να γίνει αυτό, πρέπει οι καλλιτέχνες να τολμήσουν να βάλουν την ποιότητα πάνω από το ταμείο. Πόσοι, όμως, είναι διατεθειμένοι να το κάνουν, σε μια εποχή που το θέατρο, εν πολλοίς εγκαταλελειμμένο από το κράτος, επιβιώνει αποκλειστικά σχεδόν από το ταμείο και το μάρκετινγκ που του φέρνει πελάτες; Όπως λέει και ο τίτλος του βιβλίου του Αμερικανού μυθιστοριογράφου Joseph Heller, όλα καταλήγουν να είναι ένα *Catch 22*, που σε ελεύθερη μετάφραση σημαίνει, μπρος γκρεμός και πίσω ρέμα.

¹⁴ Alan Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, Continuum, Νέα Υόρκη, 2009, σελ. 104.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ*Πανεπιστήμιο Πατρών***Κριτική υποδοχή και σκηνική πρόσληψη του Ρακίνα
στην ελληνική σκηνή (19ος - 21ος αιώνας) ***

Η διστακτική αλλά εντεινόμενη επανεμφάνιση των τραγωδιών του Ρακίνα στην ελληνική σκηνή κατά τα τέλη του 20ού - αρχές του 21ου αιώνα δημιουργεί εύλογα ερωτήματα για την απουσία του επί σειρά δεκαετιών. Η παρούσα μελέτη ανατρέχει στον σχετικά πλούσιο μεταφραστικά -παραστασιακά 19ο αιώνα, εξετάζει τις συνθήκες υποδοχής του Ρακίνα κατά τον πενιχρό σε παρουσία του 20ό αιώνα και αναζητά τους λόγους υποβάθμισής του μέσα από τις κριτικές της εποχής -κυρίως για παραστάσεις γαλλικών θιάσων που επισκέπτονται την Ελλάδα- και από θεωρητικές διατυπώσεις σημαντικών παραγόντων της θεατρικής ζωής, ερευνώντας τις απορριπτικές για τη ρακινική τραγωδία αιτιάσεις τους - με πρωταρχική τη σύγκρισή της με το αρχαιοελληνικό δράμα και το συναφές υφέρπον ιδεολόγημα της αδιάλειπτης συνέχειας του Ελληνισμού. Παράλληλα, επιχειρείται κριτική ανάλυση των καίριων παραστασιακών και λοιπών στοιχείων των σύγχρονων ρακινικών παραστάσεων που συνετέλεσαν στη σταδιακή αλλαγή της πρόσληψης του Ρακίνα στην Ελλάδα. Επισυνάπτονται, τέλος, αναλυτικά παραρτήματα μεταφράσεων και παραστάσεων τραγωδιών του Ρακίνα από τον 19ο έως τον 21ο αιώνα, ελληνικών ή ξένων θιάσων που εντοπίστηκαν από την μέχρι στιγμής έρευνα.

Λέξεις κλειδιά: ρακινικές τραγωδίες, διακείμενα, πρόσληψη, κριτική, σκηνοθεσία, υποκριτική, Comédie Française

Το αρχικό μου ενδιαφέρον για τη μελέτη της πρόσληψης του Ρακίνα στη σύγχρονη Ελλάδα εντοπιζόταν στους λόγους που επέτρεψαν τη θεαματική «ανακάλυψή» του από την ελληνική σκηνή στις αρχές του 21ου αιώνα και κατ' επέκταση στους τρόπους της σύγχρονης σκηνικής πρόσληψης των τραγωδιών του ή στην υποδοχή που του επιφύλαξε η σύγχρονη ελληνική κριτική. Διαπίστωσα ωστόσο σύντομα ότι αυτή που χαρακτήριζα ως αλλαγή στο ελληνικό ενδιαφέρον για τον Γάλλο τραγικό θα έμενε ατεκμηρίωτη χωρίς προηγούμενη αναφορά στην παραστασιακή ιστορία της πρόσληψής του στην Ελλάδα τους δύο προηγούμενους αιώνες. Γεγονός που με οδήγησε σε αναγκαία ιστορική αναδρομή της υποδοχής και πρόσληψής του αλλά και στη διαπίστωση της καθοριστικής επίδρασης που άσκησε σε αυτές το αρχαίο ελληνικό δράμα και το ιδεολόγημα που το συνόδευε.

Ο Ρακίνας, σε αντίθεση με τον Μολιέρο, δεν φαίνεται να υπήρξε ο αγαπημένος της ελληνικής σκηνής. Η έως πρόσφατα υποδοχή του αντανακλάται στην άποψη που εξέφραζε στα τέλη, μόλις, του 20ού αιώνα ένας έγκριτος κριτικός, ο Γιάννης Βαρβέρης, όταν έγραφε: «Ο εν γένει προς τον Ρακίνα δύσθυμος, όπως έδειξαν ιστορικά τα πράγματα, Έλληνας θεατής ποτέ δεν ενστερνίστηκε αυτό το "αποπιτανωμένο", ελεγειακό θέατρο, ίσως επειδή για τα περί ατομικής και συλλογικής ευθύνης διέθετε τα ανώτερα πρότυπα της ελληνικής τραγωδίας»¹. Διατύπωση που εμπεριέχει εν μέρει τα στοιχεία προκατάληψης τα οποία αιτιολογούν την κακοδοξαμότητα του Ρακίνα στην ελληνική σκηνή. Ας σημειωθεί, άλλωστε, ότι έργο του Ρακίνα, έως τον 21ο αιώνα, δεν είχε ποτέ ανεβαστεί στο Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας αλλά ούτε σε άλλο Κρατικό ή Δημοτικό της θέατρο². Ας σημειωθεί ακόμα ότι, στο μεγαλύτερο μέρος του, το έργο του Ρακίνα παραμένει αμετάφραστο ή ανέκδοτο στα ελληνικά³. Η μοίρα του Κορνέιγ δεν διαφέρει πολύ βέβαια. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Κ. Νίτσος ανακαλύπτει και δημοσιεύει το 1963 στο περιοδικό *Θέατρο τον Σιντ* του Κορνέιγ που είχε μεταφράσει σε δύο χιλιάδες στίχους ο Κώστας Βάρναλης το 1930, κατόπιν ανάθεσης του Φώτου Πολίτη για το Εθνικό Θέατρο, μετάφραση που δεν είχε ως τότε εκδοθεί αλλά ούτε ανέβηκε τελικά στην εθνική μας σκηνή⁴.

* Μια πρώτη ιδέα -που αναπτύσσεται εκτεταμένα στο παρόν κείμενο- διατυπώθηκε σε Ανακοίνωσή μου στο *Colloque Relations France-Grèce : Le Théâtre des années 60 à nos jours* (Γαλλικό Ινστιτούτο Αθήνας, 8-10 Μαΐου 2014).

¹ Γιάννης Βαρβέρης, «Όταν θάλλει ο λόγος», στο Γιάννης Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Δ'. Κείμενα θεατρικής κριτικής 1994-2003*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003, σ. 243.

² Ήδη, στις 15 Νοεμβρίου 1948, ο Άλκης Θρύλος, αναφερόμενος σε «έμμονες ιδέες» του Δημήτρη Ροντήρη, Γενικού Διευθυντή τότε του «Βασιλικού Θεάτρου» (1946-1950), με αφορμή το ότι ανεβάζει, ως εναρκτήρια της κάθε περιόδου, σαξπηρικά έργα, αναρωτιέται: «[...] δεν είναι πρωταρχικό χρέος του "Εθνικού Θεάτρου" να δώσει θέση στους Έλληνες συγγραφείς, και επίσης, χωρίς μονομέρειες, και σε όλους τους ξένους συγγραφείς που έπαιξαν ρόλο στην ιστορία του θεάτρου;» Και διαπιστώνει χαρακτηριστικά: «Κανένα έργο π.χ. του Κορνηλίου, του Ρακίνα, δεν ανεβιάστηκε ακόμα στην Εθνική μας σκηνή»: Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο, Δ' Τόμος, 1945-1948*, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978, σ. 524 (εγώ υπογραμμίζω). Αλλά και ο Κώστας Νίτσος τον Νοέμβριο του 1963, στους περίφημους «αστερίσκους» του περιοδικού *Θέατρο*, σχολιάζοντας την υποχρέωση του Εθνικού θεάτρου να παρέχει παιδεία στο ευρύτερο κοινό, επισημαίνει: «[Το Εθνικό Θέατρο] δεν επιτρέπεται ν' αγνοεί έναν Κορνήλιο κι έναν Ρακίνα. Καταντά απίστευτο: τριάντα τρία ολόκληρα χρόνια το Εθνικό αγνοεί τη γαλλική κλασική Τραγωδία»: Κώστας Νίτσος, *Αστερίσκοι. Χωρίς φόβο αλλά με πάθος*, τ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 126-127.

³ Οι μεταφράσεις των έργων του Ρακίνα που έχουν εκδοθεί τον 20ό και 21ο αιώνα είναι οι εξής: *Φαίδρα*, μετάφραση Στρατής Πασχάλης, Ίκαρος, Αθήνα 1990 (εξαντλημένο)· *Ανδρομάχη*, μετάφραση Στρατής Πασχάλης, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1994· *Βερενίκη*, μετάφραση Στρατής Πασχάλης, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1997 (εξαντλημένο)· *Φαίδρα*, μετάφραση Μαίρη Βιδάλη, Δωδώνη, Αθήνα 2002· *Βερενίκη*, μετάφραση Στρατής Πασχάλης, Νεφέλη, Αθήνα 2006· *Ιφιγένεια*, μετάφραση Αλεξάνδρα Συμεωνίδου, Ν. & Σ. Μπατσιούλας, Αθήνα, 2007· *Ανδρομάχη*, μετάφραση Αλεξάνδρα Συμεωνίδου, Γεωργιάδης-Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, Αθήνα 2007· *Αλέξανδρος ο Μέγας*, μετάφραση Αλεξάνδρα Συμεωνίδου, Ν. & Σ. Μπατσιούλας, Αθήνα 2009· *Μιθριδάτης*, μετάφραση Αριστείδης Λαυρέντζος, Ταξιδευτής, Αθήνα 2013· *Αλέξανδρος ο Μέγας*, μετάφραση Αριστείδης Λαυρέντζος, Ταξιδευτής, Αθήνα 2013. Μεταφράσεις άλλων μεταφραστών -συνγά αξιόλογες- που ακούστηκαν σε παραστάσεις, δυστυχώς δεν εκδόθηκαν.

⁴ Η ανάθεση του Πολίτη διευκρίνιζε ότι η μετάφραση θα γινόταν σε πεζό λόγο αλλά ο Βάρναλης διαπίστωσε ότι έτσι όλη η ποίηση του κειμένου χανόταν και γι' αυτό προχώρησε σε έμμετρη μετάφραση, κάτι που άργησαν, άλλωστε, να συνειδητοποιήσουν οι σύγχρονοι μεταφραστές του Ρακίνα, προβαίνοντας, σε κάποιες περιπτώσεις, σε

Ας μου επιτραπεί, λοιπόν, η σύντομη μεταφραστική και παραστασιακή αναδρομή στο παρελθόν, σε μια προσπάθεια εντοπισμού των λόγων της «ιστορικώς» πασιδηλης «δυσθυμίας» του Έλληνα θεατή απέναντι στη ρακινική τραγωδία.

1. Ο θετικός απέναντι στον Ρακίνα 19ος αιώνας

Τον 19ο αιώνα, στα ελληνόφωνα κέντρα των Βαλκανίων και της Ανατολικής Μεσογείου, ο γαλλικός κλασικισμός του 17ου αιώνα αποτελεί δραματουργικό πρότυπο και δίαυλο προσέγγισης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας⁵. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι η επαφή του ελληνικού κοινού μαζί της θα γίνει, επί μακρόν, μέσω των αρχαιοθεμων και αρχαιόμυθων έργων και διασκευών της ευρωπαϊκής δραματουργίας έως ότου ελληνικοί θίασοι και έλληνες σκηνοθέτες αναμετρηθούν με τα πρωτότυπα αρχαιοελληνικά δράματα. Ο Ρακίνας, περισσότερο και από τον Κορνέιγ, εμφανίζεται ως σχετική σταθερά στις προτιμήσεις ερασιτεχνικών θιάσων και κυρίως μεταφραστών στο Βουκουρέστι, τη Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη, την Αλεξάνδρεια αλλά και στην Ερμούπολη, τη Λαμία, την Κέρκυρα και, τέλος, την Αθήνα (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι). Ας σημειωθεί εδώ ότι ενώ *Φαίδρα* και *Ανδρομάχη* προηγούνται παραστασιακά σε μετάφραση του Ιάκωβου Ρίζου Ραγκαβή, στη συνέχεια εμφανίζεται μια πληθώρα μεταφράσεων της *Ιφιγένειας στην Αυλίδα* που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί παρά μόνο χάρη στα ευγενικά συναισθήματα και την υπέρ πατρίδος θυσία της ηρωίδας -έστω και αν στην εκδοχή του Ρακίνα επικρατεί το αίσιο τέλος για το γνωστό μας πρόσωπο αφού στη θέση της Ιφιγένειας θυσιάζεται η εξαδέλφη της -και κόρη της Ελένης- Εριφύλη⁶.

Στην παραστασιογραφία του Ρακίνα κατά τον 19ο αιώνα εξέχουσα θέση φαίνεται πάντως να καταλαμβάνει η ερμηνεία της *Φαίδρας* από την μεγάλη πρωταγωνίστρια της εποχής Ευαγγελία Παρασκευοπούλου η οποία επιδιώκει συχνά να ερμηνεύει ρόλους στους οποίους διακρίθηκε πρόσφατα η Σάρα Μπερνάρ. Δεν είναι τυχαίο επίσης ότι επιλέγεται η μετάφραση του διευθυντή της εφημερίδας *Νεολόγος* Σταύρου Βουτυρά που εξασφαλίζει την εύνοια του Τύπου⁷.

δεύτερη (έμμετρη) και αποτελεσματικότερη μεταφραστική εκδοχή όπως έπραξε ο Στρατής Πασχάλης για τη μετάφραση της *Βερενίκης*. Για την μετάφραση του Βάρναλη βλ. Νίτσος, *Αστερίσκοι*, σ. 127.

⁵ Βάλτερ Πούγχερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος - 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 31-35 όπου και αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι «η γαλλική παράδοση επηρέασε και τις αντιλήψεις της αναβίωσης του ελληνικού δράματος με προσανατολισμό την αρχαία τραγωδία · αποτελεί σημαντική τομή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου αφού οι Έλληνες δραματογράφοι στις αρχές το 19ου αιώνα δεν συνέχισαν την εγχώρια παράδοση της κλασικίζουσας δραματουργίας, δηλαδή το Κρητικό θέατρο, αλλά προσέτρεχαν στον Κορνήλιο και τον Ρακίνα, τον Βολταίρο, τον Μεταστάσιο και τον Αλφιέρι». Βλ. επίσης: Βάλτερ Πούγχερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Παίριδης, Αθήνα 1992, σ. 47 & εξ.

⁶ Αυτοθυσία και πατριωτισμός δικαιολογούν και την επιλογή για ανέβασμα της συγκεκριμένης τραγωδίας από τις μαθήτριες επιφανών οικογενειών της ομογένειας που αναλαμβάνουν να υποδυθούν αντρικούς και γυναικείους ρόλους στη σκηνή του «Ελληνικού Παρθενωγωγείου Κωνσταντινουπόλεως» την 1η Μαΐου 1849. Η παράσταση «διανθίστηκε με μουσικά τεμάχια και χορούς» όπως μαρτυρείται στο περιοδικό *Εντέρπη* που δίνει και την ακριβή διανομή αλλά και τους υψηλούς προσκεκλημένους. Βλ. σχετικά: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παροικίες: Το παράδειγμα της Κωνσταντινούπολης στο 19ο αιώνα», *Παράβασις*, τ. 3 (2000), σ. 196. Σχετικά με τη μετάφραση της τραγωδίας βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

⁷ Για την παραπάνω σχέση Τύπου-καλλιτεχνών με αφορμή την παράσταση της Παρασκευοπούλου αλλά και την υποδοχή από το κοινό βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλου μέχρι τον Δουνάβεως*, Πανεπιστημιακές

Παρόλο που η μεταφραστική παραγωγή του 19ου αιώνα δεν είναι εξαντλητική των ρακινικών τραγωδιών, αποδεικνύεται απείρως πλουσιότερη αυτής του επόμενου⁸.

2. Διαμόρφωση αρνητικού κλίματος για τη ρακινική τραγωδία τον 20ό αιώνα
Καθοριστικός παράγων της υποτίμησης της ρακινικής τραγωδίας κατά τον 20ό αιώνα φαίνεται να είναι η σταδιακή παραστασιακή έξαρση των αρχαιοελληνικών τραγωδιών και η συνακόλουθη εθνικιστική άμιλλα των σκηνοθετών ως προς το ποιος ερμηνεύει πιστότερα τη σκηνική τους αναβίωση. Δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί επίσης το γεγονός ότι οι πλέον σημαντικοί σκηνοθέτες που θα εμφανιστούν την καθοριστική πρώτη πενητηκονταετία του 20ού αιώνα (όπου έχουμε ανάδειξη και εδραίωση του ρόλου του σκηνοθέτη⁹) είναι γερμανοτραφεϊς¹⁰. Ο Ρακίνας, ως ο πλησιέστερος, ως προς τη μορφή και το ήθος, στο αρχαίο δράμα Ευρωπαίος κλασικός συγγραφέας μοιάζει μάλλον απειλητικός για τη μοναδικότητα της εθνικής κληρονομιάς που προτίθενται να υπηρετήσουν, κατ' αποκλειστικότητα, οι έλληνες σκηνοθέτες ως οι φυσικοί απόγονοι και αρμοδιότεροι συνεχιστές της λαμπρής δραματουργικής παράδοσης των Αρχαίων Ελλήνων, αντίληψη που επικρατεί έως σήμερα. Παράλληλα, επιχειρείται συστηματική μείωση των ιδεωδών και του ήθους που προβάλλουν οι ρακινικές τραγωδίες, συγκρινόμενες με τα αρχαιοελληνικά πρότυπα¹¹. Έτσι, από πλευράς ελληνικής παραγωγής, μία μόνο παράσταση φαίνεται να καταγράφεται στην παραστασιογραφία έως τα μεταπολεμικά χρόνια: εκείνη της, μάλλον ατυχούς παραστασιακά, *Ανδρομάχης* που ανεβαίνει στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού τον Ιούλιο του 1928 σε σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου¹² και η οποία προκαλεί την μήνιν

Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, τ. Β1, σ. 165, τ. Β2, σ. 901-902 όπου και πλήρης καταγραφή των υπολοίπων, πλην πρωταγωνίστριας, ηθοποιών της διανομής σε Κωνσταντινούπολη και Οδησό (βλ. και ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι).

⁸ Αν για την *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* μετράμε έξι μεταφράσεις και δύο παραστάσεις με εικαζόμενο μεταφραστή, η *Φαίδρα* μεταφράζεται δύο φορές τη δεκαετία του 1820 για να επανεμφανιστεί μόλις στα τέλη του αιώνα, για την παράσταση της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου το 1895. Η *Ανδρομάχη* θα γνωρίσει δύο μεταφραστικές απόπειρες, από μία ο *Αλέξανδρος* και η *Αθάλια* ενώ η *Εσθήρ* θα μεταφραστεί το 1850 αφού έχει προηγηθεί μετάφραση αποσπάσματος το 1842 σε έμμετρη καθαρεύουσα. Από τις μεταφραστικές-παραστασιακές απόπειρες του 19ου αιώνα απουσιάζει παραδόξως η αρχαίοθεμη *Θηβαΐς* η οποία παραμένει άγνωστη για το ελληνικό κοινό έως και σήμερα. Βλ. αναλυτικά ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

⁹ Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

¹⁰ Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος σπούδασε στη Βιέννη, ο Θωμάς Οικονόμου στη Βιέννη ενώ εργάστηκε επί μακρόν στη Γερμανία, ο Φώτος Πολίτης στο Μόναχο και τη Χαϊδελβέργη, ο Δημήτρης Ροντήρης καθυστερημένα σπούδασε σε Αυστρία και Γερμανία, ο Τάκης Μουζενίδης στη Γερμανία, ο Μιχάλης Κουνελάκης στο Βερολίνο, ο Πέλος Κατσέλης στο Μόναχο, Βερολίνο, Δρέσδη, ο Σωκράτης Καραντινός στη Γερμανία. Όχι τυχαία ίσως, εξαίρεση αποτελούν ο Κάρολος Κουν και ο Λίνος Καρζής που σπούδασαν στο Παρίσι ενώ είναι προφανές ότι η επαφή με τη γαλλική θεατρική παιδεία διαμορφώνει και την αμερικανίδα Εύα Πάλμερ.

¹¹ Η παραφθορά της αναδιατύπωση του μύθου, η αντι-ηρωικότητα των κομψευόμενων αυλικών προσώπων, η αντι-θεατρικότητα και η απουσία δράσης είναι μερικά από τα μειονεκτήματα της δραματουργίας του Ρακίνα που επισημαίνουν οι Έλληνες κριτικοί όταν θα τους δοθεί η ευκαιρία, κυρίως με την επίσκεψη γαλλικών θιάσων στην Αθήνα όπως θα δούμε στη συνέχεια.

¹² Τα βασικά στοιχεία της παράστασης, μαζί με απόσπασμα από κριτικό σχόλιο του Φώτου Πολίτη, παρατίθενται στο: Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817 - 1932*, τ. Α' 1817 - 1932, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 388-389. Βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ και για αναφορές στην παράσταση στα: Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 263 · Πούχγερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας*, σ. 35 · Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός*

θεατρανθρώπων για ποικίλους λόγους που θα φανούν στη συνέχεια. Στην αναγγελία της παράστασης αναφέρεται δικαιολογημένα ότι το έργο παίζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα αφού η προηγούμενη παράστασή του στην ελληνική γλώσσα έγινε στο Βουκουρέστι στα 1819 ή 1820 από ερασιτέχνες¹³.

3. Ο Φώτος Πολίτης και η *Ανδρομάχη* του Ρακίνα από τον Καλογερίκο

3.1 Τα προηγθέντα: η ρακινική τραγωδία στο στόχαστρο του Πολίτη

Η παράσταση της ρακινικής *Ανδρομάχης* του Καλογερίκου θα αποτελέσει αφορμή για έντονη κριτική επίθεση του Φώτου Πολίτη που στρέφεται τόσο κατά της σκηνοθεσίας ή της παραχώρησης του χώρου του Ηρωδείου αλλά και κατά της ρακινικής τραγωδίας γενικά. Ήδη, λίγα χρόνια πριν, σε άρθρο του στην *Πολιτεία* (8/3/1920) με τίτλο «Η μορφή του Ιππόλυτου», ο τριαντάχρονος τότε κριτικός εκκινεί από τις απόψεις που είχε διατυπώσει ο παλαιός Γάλλος κριτικός Λα Αρπ, σχετικά με το αν ο Ιππόλυτος ή η Φαίδρα θα έπρεπε να αποτελούν το πρωτεύον πρόσωπο της τραγωδίας του Ευριπίδη, για να προβεί σε σύγκριση του Έλληνα τραγικού με τον Ρακίνα. Ομολογεί τον σεβασμό «που είναι υποχρεωμένος να έχει κανείς προς τον Ρακίνα δια την θαυμαστήν σκηνηκήν οικονομίαν των δραμάτων του και την πλουσίαν τραγικήν τέχνην» αλλά θεωρεί ότι παρουσιάζει «ψυχική αδυναμία» εφόσον παρανοεί τον Ιππόλυτο «καταβιβάζοντάς τον σε πολιτευόμενο αυλικό» ενώ μετέβαλε ολόκληρο τον μύθο «σε επεισόδιο μοιχείας», εμπνεόμενος «από εικόνες της υψηλής κοινωνίας της εποχής του που προσπαθεί να εξιδανικεύσει». Καταλήγει ότι τα «ιδεώδη του, όσον και οι σύγχρονοί του, υφίστανται οικτράν μείωσιν μόλις συγκριθούν με άλλα ιδεώδη και άλλους ανθρώπους, προς την μεγάλην εποχήν της ακμής των Ελλήνων την οποίαν αν ήτο δυνατόν έστω και ασθενέστατα να αντιληφθούν κριτικοί ως ο Λα Αρπ, ασφαλώς θα έκρυπτον από εντροπήν το πρόσωπο δια τας κρίσεις των και τας διατριβάς των»¹⁴.

Ο αντίλογος που θα μπορούσε κάποιος να διατυπώσει στις παραπάνω κύριες αιτιάσεις του Πολίτη πηγάζει ευθέως από το ίδιο το κείμενο του Ρακίνα. Η αλήθεια είναι ότι ο Ιππόλυτος του Ρακίνα ουδέποτε εκκινεί από την επιθυμία να αναλάβει την εξουσία ενάντια στον πατέρα του, ευρισκόμενος σε πλήρη ομολογία με το ευριπίδειο πρότυπό του. Η απόφασή του να διεκδικήσει την εξουσία είναι όταν απλώνεται η φήμη ότι ο Θησέας είναι νεκρός και αντιτίθεται στο ενδεχόμενο να την σφετεριστεί μια ξένη, η Φαίδρα, και τα παιδιά της. Από καθαρά διακειμενική άποψη έχει ενδιαφέρον να επισημανθεί ότι η επιδίωξη του ρακινικού Ιππόλυτου βρίσκει τη βάση της στα λόγια του ευριπίδειου, όταν εκείνος αντικρούει, μεταξύ των άλλων, με τα ακόλουθα επιχειρήματα τη μομφή του Θησέα: «Η λόγιασα το θρόνο σου να πάρω και να την παντρευτώ; Ανόητος θα 'μουν δίχως μυαλό καθόλου. Θα πεις είναι γλυκιά η εξουσία; Όχι για κείνους που

ή παράδοση. Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 271 · Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τ. Α', Αιγόκερος, Αθήνα 2008, σ. 254.

¹³ Υπό τον Κωνσταντίνο Ιατρόπουλο, δάσκαλο της εκεί Ελληνικής Ακαδημίας. Βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

¹⁴ Φώτος Πολίτης, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, Τόμος Α' : *Θεατρικά*, φιλολογική επιμέλεια Νίκος Πολίτης, Ίκαρος, Αθήνα 1983, σ. 91-92.

έχουν νου σωστό, αν δεν τον χαλάσουν όσοι αγαπούν να κυβερνούν»¹⁵. Ο Ρακίνας, όπως κάνει και σε άλλες περιπτώσεις, ανοίγει διάλογο με το πρωτότυπο, ρίχνοντας φως σε μια άλλη οπτική που ήδη θίγεται, έστω και ως απόρριψη, από τον ήρωα του Ευριπίδη, υποχρεώνοντας τον θεατή του να ανατρέξει στο αρχαίο κείμενο και, ενθουσιάζοντας το μυθικό αρχέτυπο, να αναρωτηθεί για τυχόν «άρρητες προθέσεις» του που περικλείονται στο επιχείρημα «περί εξουσίας». Μια διάσταση που, άλλωστε, ουδόλως έχει θίξει ο ευριπίδειος Θησέας στο κατηγορητήριό του το οποίο περιορίζεται καθαρά στην ερωτική προδοσία. Ο Πολίτης, ωστόσο, είναι προφανές ότι βλέπει μονοσήμαντα και χωρίς βαθύτερη προσέγγιση τη ρακινική τραγωδία όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Από την άλλη, το θέμα της «μοιχείας» που αναφέρει ο Πολίτης είναι πολύ πιο έντονο στον Ευριπίδη (όπως και στον Σενέκα) καθώς εκεί ο Ιππόλυτος κατηγορείται, μέσω του γράμματος της νεκρής πλέον Φαίδρας, ότι προχώρησε σε βιασμό, κάτι που ο Ρακίνας αποφεύγει (για λόγους που εξηγεί στην εισαγωγή του και άπτονται των ηθών της κοινωνίας του), μετατρέποντας την κατηγορία από πράξη σε πρόθεση. Επιπλέον, η παρουσία του νέου προσώπου που εισάγει ο Ρακίνας, της Αρικίας¹⁶, δίνει νέα διάσταση ως προς τα κίνητρα που καθορίζουν την απόφαση της Φαίδρας να επιβεβαιώσει οριστικά την κατηγορία κατά του Ιππόλυτου. Πράγματι, ο Ρακίνας τοποθετεί τη «ζήλεια» στο επίκεντρο της τελικής έκβασης της τραγωδίας του, ακυρώνοντας έτσι τον όποιο ρόλο μιας Θεάς (της Αφροδίτης) και, κατ' επέκταση, προσδιορισμού του τραγικού λάθους του Ιππόλυτου στην πλήρη του αφοσίωση στην Άρτεμη. Στον Ρακίνα, το νήμα της τραγωδίας δεν κρατούν οι θεοί αλλά οι ίδιοι οι άνθρωποι, η καταγωγή και οι επιλογές τους.

Τέλος, για το μόνο που θα μπορούσε να κατηγορηθεί ο Ρακίνας, σύμφωνα με τους κριτικούς του, είναι ότι προσδίδει στο πρόσωπο της Φαίδρας του χριστιανικά χαρακτηριστικά όπως οι έννοιες του «μιάσματος», της «αγνότητας», της «αθωότητας» που, για κάποιους, δείχνουν επάνοδο στη γιανσενιστική παιδεία και κοσμοθεωρία του, χαρακτηριστικά ωστόσο που καταλύονται καθοριστικά με την «αντιχριστιανική» πράξη αυτοκτονίας της. Μέσω αυτής, έστω και καθυστερημένα, συναντά το αρχαιοελληνικό της αρχέτυπο. Ως προς τι άραγε ο Ρακίνας εμπνέεται από «τις εικόνες της υψηλής κοινωνίας» της εποχής του, την οποία και προσπαθεί να εξιδανικεύσει, όπως διατείνεται ο Πολίτης; Αισθάνεται η αυλή του Λουδοβίκου 14ου την έννοια της «αμαρτίας» στις απιστίες και μοιχείες της;

Αργότερα, με αφορμή την εμφάνιση στην Αθήνα του Θιάσου της Κυρίας Σερζίν (Θέατρο Κεντρικόν, 1926) ο Πολίτης θα επιτεθεί σε ολόκληρη τη γαλλική δραματουργία αλλά θα πλέξει το εγκώμιο της γαλλικής υποκριτικής καταλήγοντας στο απόφθεγμα ότι αν ο Ράινχαρντ πρέσβευε το αξίωμα «το θέατρο για τον σκηνοθέτη», η «Γαλλική σκηνή διατυπώνει νέον δόγμα: το θέατρον δια τον ηθοποιόν»¹⁷. Η άποψη που διατυπώνει για τους Γάλλους ηθοποιούς -ότι καλύπτουν τα συγγραφικά αμαρτήματα καθώς «η τέχνη είναι μέσα στο αίμα τους»¹⁸- θα επαυξηθεί με την άφιξη θιάσων γνωστών πρωταγωνιστών της «Comédie Française» τα επόμενα

¹⁵ Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, μετάφραση Τάσος Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα 1993, στ. 1010-1014.

¹⁶ Πρόσωπο που φαίνεται να εμπνεύστηκε από τον *Ιππόλυτο* του Bidar του 1675, όπου η νέα με την οποία είναι εκεί ερωτευμένος ο Ιππόλυτος λέγεται Κυάνη.

¹⁷ Φώτος Πολίτης, *Πολιτεία*, 24/10/1926. Βλ. σχετικά: Ελένη Δ. Γουλή, «Ο Φώτος Πολίτης και το ελληνικό θέατρο» τ. Β', Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2008, σ. 316-317.

¹⁸ Ο. π.

χρόνια καθώς θα υμνήσει τη γαλλική υποκριτική σχολή με τον περίφημο ρυθμό απαγγελίας, τη συστηματική καλλιέργεια του πνεύματος και τις μεγάλες καλλιτεχνικές προσωπικότητες που μετέτρεπαν το ακατέργαστο ταλέντο σε τέχνη, προσφέροντας την εξωτερική τελειότητα της φόρμας ακόμα και σε ήσσονος περιεχομένου έργα¹⁹.

3. 2 Η Ανδρομάχη, το κατά Πολίτη Γαλλικό θέατρο και ο τραγικός ήρωας

Ωστόσο, για την παράσταση του Καλογερίκου του 1928 δεν θα είναι καθόλου αβρός: Για την ίδια την παράσταση θα μιλήσει για «έλλειψη σεβασμού προς τ' αρχαία μνημεία» αφού «[π]ροχθές το βράδυ είδαμε στημένο στην ορχήστρα του Θεάτρου Ωδείον ένα караγκιόζ μπερντέ, ο οποίος εκολακεύετο να πιστεύει πώς παρίστανε "αίθουσας ανακτόρων", όπου ωρύοντο πέντε νεοέλληνες αρσενικοί και θηλυκοί. Μερικοί "προβολείς" εφώτιζον σκληρά το οικτρών θέαμα [...] Οι κούφιοι διοργανωταί της παραστάσεως αυτής θα εφαντάσθησαν ίσως πως εδικαιούνται να ρεζιλέψουν έναν αρχαιολογικό χώρο, αφού το δράμα του Ρακίνα που παρέστησαν τιτλοφορείται με το όνομα ομηρικής ηρωίδος, χωρίς να κατανοούν τί διαφορά εχαρακτήριζε το έργο του Ευριπίδη από του Ρακίνα»²⁰.

Ως προς τον Ρακίνα, δεν βλέπει στα τραγικά του πρόσωπα, ως «ψυχρός σημερινός ακροατής», παρά «έναν τέτοιο Ορέστη -petit marquis- κι έναν παρόμοιο Πύρρο» ως «πλάσματα καθ' αυτά θλιβερά και αποκρουστικά. Αναγνωρίζουμε σ' αυτούς τους ευγενικούς, βέβαια, αλλά και πάρα πολύ γνήσιους προγόνους κάθε σημερινού οικτρου *amoureux* των κομεντί των βουλεβάρτων».²¹

Αν δεν ήταν προκατειλημμένος, ο Πολίτης (όπως και κάποιοι μετέπειτα κριτικοί που θα βαδίσουν στα ίχνη του) θα μπορούσε να αναγνωρίσει στα ρακινικά πρόσωπα, πίσω από την παραστασιακή επιφάνεια, αντί για μαρκήσιους και κωμικούς ερωτιδείς τον διάλογο που αυτά ανοίγουν με τα μυθικά τους πρότυπα ως προαπαιτούμενα της παρούσας δράσης τους στο νέο κείμενο. «Η μυθολογική παρακαταθήκη παίζει τον ρόλο ενός τυπικού πλαισίου, ενός καθοριστικού για τη σκέψη εργαλείου» έγραφε ο Ζαν-Πιερ Βερνάν²². Το δραματουργικά ενσωματωμένο μυθικό ή αρχαιοελληνικό τραγικό πρότυπο στην τραγωδία του Ρακίνα είναι σε τέτοιο βαθμό καθοριστικό ώστε το ρακινικό δραματικό πρόσωπο να γίνεται πλέον «θεατής του ίδιου του εαυτού του ως θεατρικού προσώπου»²³. Αρκεί ένα και μόνο παράδειγμα που δείχνει την έστω στιγμιαία συνειδητοποίηση του ρακινικού προσώπου αυτού του «μυθολογικού» φορτίου που φέρει ακούσια στο νέο κείμενο-περιβάλλον δράσης του, φορτίο, ωστόσο, που προσδίδει «ολότητα» στην παρούσα διχασμένη του ταυτότητα²⁴: Η Ανδρομάχη, απευθυνόμενη

¹⁹ Φώτος Πολίτης, «Οι Γάλλοι ηθοποιοί», *Πειθαρχία*, 19/1/1930. Βλ. και Γουλή, ό. π., σ. 364.

²⁰ Φώτος Πολίτης, «Εντυπώσεις και κρίσεις. Η Ανδρομάχη του Ρακίνα», *Ελεύθερον Βήμα*, 16/7/1928. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, σ. 389.

²¹ Πολίτης, ό. π. · Γουλή, «Ο Φώτος Πολίτης», σ. 346.

²² Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Maspero, Παρίσι 1974, σ. 245.

²³ Leo Spitzer, «L'effet de sourdine dans le style classique: Racine», στο Leo Spitzer, *Etudes de style*, Gallimard, Παρίσι 1970, σ. 221.

²⁴ Για περισσότερα παραδείγματα από τη ρακινική δραματουργία βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Διαλογικότητας αποτελέσματα: Θεατρική οικονομία και θεατροποίηση των δραματικών προσώπων στις τραγωδίες του Ρακίνα», στο Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999 (πρώτη έκδοση, Δελφίνι 1997), σ. 172-177.

στον Πύρρο, γιο του Αχιλλέα, του οποίου αν και είναι αιχμάλωτη αυτός επιθυμεί να την παντρευτεί, αναφερόμενη στον Έκτορα, προοικονομεί τη μέλλουσα φήμη όλων τους μέσω των γνωστών πλέον στον θεατή ιδιοτήτων τους: «Είναι ο δικός του θάνατος που έκανε αθάνατο τον δικό σου πατέρα: Τη λάμψη που γνώρισαν τα όπλα του στου Έκτορα το αίμα την οφείλουν. Όπως οφείλετε και οι δυο την ύστερή σας φήμη μονάχα στα δάκρυα τα δικά μου»²⁵. Η ρακινική Ανδρομάχη κινείται έτσι μεταξύ δύο χρονικών περιόδων, ανασηματοδοτώντας και «κατακυρώνοντας» μέσω του παρόντος το μυθολογικό παρελθόν.

3.2.1 Κοινωνικό θέατρο και ελεύθερο άτομο

Στην επιχειρηματολογία του, αντιπαραθέτει τον Κορνείγ του οποίου ο ήρωας αμφιταλαντεύεται και γι' αυτό ανάγεται σε κατ' εξοχήν τραγικό άνθρωπο, με τον Ρακίνα που εκπροσωπεί, κατά τη γνώμη του, τον «κοινωνικό ορθολογισμό», τον άνθρωπο ως «φαινόμενο κοινωνικό»²⁶. Η έννοια του «κοινωνικού θεάτρου» στην αντίληψη του Πολίτη αντιπαρατίθεται σε εκείνη του θεάτρου που δημιουργεί συγκρούσεις μεταξύ αποκομμένων από κοινωνικές επιταγές, ελεύθερων ατόμων, «πλαστικά εκφρασμένων, χαρακτήρων ολοκληρωμένων, που υπάρχουν καθ' εαυτούς», δηλαδή τραγικών προσώπων όπως αυτά που έχουν την ικανότητα να δημιουργούν μερικοί ισχυροί ποιητές «από ατομική τιτανικήν ορμή (Γκαίτε, Σίλλερ)»: «το θέατρο υπάρχει σαν ύμνος του ατόμου. Ουσία του είναι ο "τραγικός άνθρωπος", ο άνθρωπος ο μοναχός, στη σύγκρουσή του με τον κάθε ισότιμό του»²⁷. Και αν σωστά διαφοροποιεί τον ήρωα του δημοτικού τραγουδιού από τον τραγικό ήρωα καθώς ο πρώτος είναι δέσμιος κατά τη δράση του από τις αυστηρές κοινωνικές και ηθικές συμβάσεις που του επιβάλλουν την πράξη²⁸, αδυνατεί να διακρίνει την αντίστοιχη εσωτερική ελευθερία στον ρακινικό ήρωα.

3.2.2 Συγκρουσιακός διαμελισμός και «κρυμμένος θεός»

Ο τελευταίος, ωστόσο, σε αντίθεση με το αρχαιοελληνικό του πρότυπο, στερείται θεϊκής παρέμβασης, είναι οριστικά και καθοριστικά εγκαταλειμμένος από τους θεούς του: «*Dieu, c' est le Dieu caché*» («Ο Θεός, είναι ο κρυμμένος Θεός») θα πει ο Λυσιέν Γκολντμάν²⁹ μιλώντας για τους ήρωες του Ρακίνα, προσθέτοντας ότι ο Ρακίνας, γράφοντας τις τραγωδίες του, «παρουσίαζε στον κόσμο ένα σύμπαν του οποίου η μόνη αληθινή του μεγαλοσύνη ήταν η άρνηση του κόσμου»³⁰. Υπό αυτή τη λογική, ο Γκολντμάν διακρίνει στους ήρωες του Ρακίνα την αρχική ριζική αντίθεση μεταξύ αφενός προσώπων χωρίς αυθεντική συνείδηση και χωρίς ανθρώπινη μεγαλοσύνη (Ορέστης, Πύρρος, Ιππόλυτος, Οινώνη, κ.ά.) και αφετέρου τραγικών προσώπων των οποίων η μεγαλοσύνη συνίσταται στην άρνηση του κόσμου και της ζωής. Οι τελευταίοι,

²⁵ Racine, *Andromaque*, Librairie Larousse, Παρίσι 1986, στ. 360-362. Η απόδοση των στίχων είναι δική μου.

²⁶ Για την εμμοικική αντίληψη του κριτικού περί του κοινωνικού χαρακτήρα του γαλλικού θεάτρου που τον οδηγεί να ταυτίζει Ρακίνα και Πιερ Βολφ βλ. Φώτος Πολίτης, «Εντύπώσεις και κρίσεις. Ο θίασος της κ. Πιερά» *Ελεύθερον Βήμα*, 9/2/1928. «Επιφυλλίδες της Πρωίας. Η δραματική τεχνοτροπία», *Πρωία*, 29/4/1931.

²⁷ Πολίτης, ό. π.

²⁸ Φώτος Πολίτης, «Επιφυλλίδες της Πρωίας», *Πρωία*, 27/5/1931 & 3/6/1931.

²⁹ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Παρίσι 1955, σ. 351.

³⁰ Ο. π., σ. 362.

ουσιαστικά τραγικοί ρακινικοί ήρωες, είτε γνωρίζουν εξ αρχής ότι ουδεμία συμφιλίωσή τους είναι δυνατή με έναν κόσμο χωρίς συνείδηση στον οποίο και αντιτίθενται (Ανδρομάχη, Βρετανικός, Βερενίκη) είτε πιστεύουν ότι μπορούν να επιβιώσουν εντός του χωρίς συμβιβασμούς αλλά επιβάλλοντας αυτοί τις απαιτήσεις τους, συνειδητοποιώντας στο τέλος την ουτοπία τους (Φαίδρα)³¹.

Ο Πολίτης αδυνατεί, διαποτισμένος από τον γερμανικό ρομαντικό ιδεαλισμό, να προβεί σε ουσιαστικές προσεγγίσεις της ρακινικής τραγωδίας³². Παρ' όλα αυτά, θα υποστηρίξει ότι «οι γνήσιοι συγγραφείς [...] παίρν[ουν] ως αντικείμενο της καλλιτεχνικής των ασχολίας τον άνθρωπο που λυγιά κάτω από την αυτοανάλυση, ή το άτομο που μονάχο του αναζητά να βρη την κοινωνική λύτρωσή του»³³. Είναι σαν να περιγράφει, εν αγνοία του, τον ήρωα του Ρακίνα που «υποκείμενο και αντικείμενο ταυτόχρονα μιας βαθιάς σύγκρουσης, μετέχει σε αυτήν έως τελικού χαμού του, καταναλώνεται ολόκληρος σε αυτήν»³⁴. Ο ήρωας του Ρακίνα κάνει σκηνική πράξη τον συγκρουσιακό διαμελισμό του, εσωτερικεύοντας την εξωτερική σύγκρουση και εξωτερικεύοντας την εσωτερική του σύγκρουση, κατάσταση που, σύμφωνα με τον Λούκατς, χαρακτηρίζει την τραγωδία ως γενική τυπική δομή³⁵. Ως προς τη συγκριτική σχέση του με τον Κορνέιγ που επιχειρεί ο Πολίτης, αρκεί το εξής: Σύμφωνα με τον Καρτέσιο, «αν η ψυχή μας έχει πάντα αυτό που την ευχαριστεί μέσα της, όλα τα προβλήματα που έρχονται από τον έξω κόσμο, δεν έχουν καμιά δύναμη να τη βλάψουν». Όπως παρατηρεί γνωστή μελετήτρια του Ρακίνα, «στην κατάφαση αυτής της διαπίστωσης τοποθετείται όλη η δραματουργία του Κορνέιγ' στην άρνησή της, ο Ρακίνας επεξεργάστηκε το δικό του σύμπαν θέτοντας την εσωτερική όσο και την εξωτερική σύγκρουση ενάντια στην καρτεσιανή διαπίστωση»³⁶. Η «κοινωνική λύτρωση» που αναζητά το κατά Πολίτη ελεύθερο άτομο δεν έρχεται χωρίς σύγκρουση. Και ο ρακινικός τραγικός ήρωας έχει προικιστεί από τον συγγραφέα του από μια αδυσώπητη εσωτερική αντίφαση μεταξύ όχι δύο θεών (Αρτεμις - Αφροδίτη) αλλά δύο κοσμοθεωριών: του γιανσενιστικού και του καρτεσιανού λόγου για τον άνθρωπο και τη σχέση του με τον κόσμο.

3.2.3 Ανδρομάχη: ο νόμος «της του τρίτου αποκλείσεως»

Η Ανδρομάχη αποτελεί από τα ευστοχότερα παραδείγματα τραγικού προσώπου καθότι η εσωτερική της σύγκρουση ερμηνεύεται ως αδυναμία εφαρμογής του νόμου «της του τρίτου αποκλείσεως» ή της «αρχής του αποκλεισμένου μέσου» ($P \vee \neg P$), δηλαδή της αρχής που υποστηρίζει ότι σε μια δεδομένη κατάσταση θα ισχύσει η μία από τις δύο προσφερόμενες και αντικρουόμενες μεταξύ τους εκδοχές ενώ μια τρίτη εκδοχή θεωρείται αδύνατη. Και αυτό διότι εκείνο που έχει να επιλέξει είναι μεταξύ αφενός της πίστης της στη μνήμη του Έκτορα (άρα και

³¹ Ο. π., σ. 352.

³² «[...] δύο ονόματα, αυτά του Corneille και ιδίως του Racine, φτάνουν για να προκαλέσουν τη δυσάρεσκα. Ο γερμανοθρεμμένος λάτρης του ρομαντικού ιδεαλισμού ενός Hegel, ο Φώτος Πολίτης, θεωρεί ιεροσυλία να παριστάνονται οι αρχαιοπρεπες, πλην όμως εκθληλυμένες, τραγωδίες τους στους χώρους όπου παίζονται ο αρχαίες ελληνικές»: Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*; σ. 272.

³³ Φώτος Πολίτης, «Επιφυλλίδες της Πρωσίας. Θεατρική κρίσις» *Πρωσία*, 20/5/1931.

³⁴ Georges Le Bidois, *La vie dans la tragédie de Racine*, J. de Gigard, Παρίσι 1929 (9η έκδοση), σ. 217.

³⁵ Georg Lukács, *L'âme et les formes*, Gallimard, Παρίσι 1974.

³⁶ Ingrid Heyndels, *Le conflit Racinien*, Editions de l'Université de Bruxelles, Βρυξέλλες 1985, σ. 56.

στην Τροία), αρνούμενη έτσι τον γάμο με τον Πύρρο και αφετέρου της σωτηρίας του Αστυάνακτα (άρα της συνέχειας στο πρόσωπό του της Τροίας) που θα εξασφάλιζε ο ανωτέρω γάμος. Με άλλα λόγια, ή θα προδώσει τη μνήμη του Έκτορα ή θα προδώσει τον γιο της με δεδομένο όμως ότι και στις δύο περιπτώσεις προδίδει την Τροία. Αλλά και τις δύο εκδοχές τις αρνείται σθεναρά, επιδιώκοντας να βρει μια τρίτη. Στην απόλυτα εσωτερική αυτή σύγκρουση, όπου το τραγικό πρόσωπο βρίσκεται εφιαλτικά μόνο του και χωρίς βοηθούς, συναντάται η απόλυτη επίγνωση του αδύνατου της συμφιλίωσης με τον περιβάλλοντα κόσμο και την κοινωνία³⁷. Οποιαδήποτε επιλογή οδηγεί σε κάποιο από τα δύο άκρα, στην «αμαρτία», στο τραγικό λάθος³⁸. Ωστόσο, το αδύνατον της τρίτης εκδοχής, μία μορφή αριστοτελικής «μεσότητας»³⁹ που πρεσβεύει τον συνδυασμό των αντιθέτων, αποκαλύπτεται με την επίσκεψη της Ανδρομάχης στο κενοτάφιο του Έκτορα. Εκεί, αναθυμούμενη τα λόγια του πριν σκοτωθεί, συνειδητοποιεί ότι Έκτωρ και Αστυάναξ λειτουργούν ως είδωλα ο ένας του άλλου, ως ταυτόσημα και επομένως η λύση βρίσκεται στον δικό της θάνατο (αυτοκτονώντας) αφού προηγουμένως παντρευτεί με λευκό γάμο τον Πύρρο, εξασφαλίζοντας έτσι τη σωτηρία του γιου της. Η «μεσότης» την οποία επιλέγει η Ανδρομάχη δεν είναι ένα ή/ή αλλά ένα και/και: η υποτιθέμενη συμφιλίωση με τον κόσμο ανάγεται σε ολοκληρωτική του άρνηση μέσω του θανάτου της, του ολοσχερούς αφανισμού της αφού μέσω αυτού θα έχει υπερβεί τα άκρα, τις ακρότητες, την «αμαρτία»⁴⁰: μία «μεσότης» της υπερβολής. Παρά την τελική ανατροπή που επιφυλάσσει ο Ρακίνας και παρά το γεγονός ότι υπό το πρίσμα της ανάλυσης της βαθιάς δομής της τραγωδίας τελικός και απώτερος ευνοούμενος της όλης δράσης της Ανδρομάχης φαίνεται να είναι αναγκαστικά η Τροία, δεν αναιρείται ουδόλως η τραγικότητα του προσώπου της Ανδρομάχης ως απόλυτα μοναχικού ατόμου που εσωτερικεύει την εξωτερική σύγκρουση και αναζητά την «κοινωνική του λύτρωση» όπως απαιτεί ο Πολίτης.

Η παραπάνω συνοπτική προσέγγιση της Ανδρομάχης του Ρακίνα με αφορμή την μήνιν του Πολίτη κατά της ομώνυμης παράστασης του Καλογερίκου δεν αποβλέπει απλώς σε σχολιασμό μιας αντίληψης ως προς την πρόσληψη του Ρακίνα που θα είναι κυρίαρχη για πολλά μετέπειτα χρόνια στη θεατρική Ελλάδα αλλά και στο να επισημάνει στοιχεία που ακόμη και σήμερα εξακολουθούν να μην λαμβάνουν υπόψη τους σύγχρονοι σκηνοθέτες που επιχειρούν πλέον να φέρουν τη ρακινική τραγωδία στην επικαιρότητα. Αποδεικνύοντας ότι παρά τα φαινόμενα, η γαλλική κλασική θεατρική παιδεία απουσιάζει από την Ελλάδα.

³⁷ Δημήτρης Τσατσούλης, «Μια κοινωνιο-σημειολογική προσέγγιση του θεάτρου μέσα από την *Ανδρομάχη* του Ρακίνα», στο Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999 (πρώτη έκδοση, Δελφίνοι 1997), σ. 155-171.

³⁸ Αριστοτέλους, *Ποιητική*, XIII, 5, 1453a.: Ο Richard E. Goodkin «Racine en marge d'Aristote. Phèdre et le milieu exclu», *Roétique*, no 67 (1986), σ. 353 αναρωτιέται: «Το ίδιο το αξίωμα της του τρίτου αποκλείσεως δεν αποτελεί άραγε παράδειγμα τραγικού λάθους;».

³⁹ Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια*, II, VII, 1, 1108b 14-15: «Τριῶν δὴ διαθέσεων οὐσῶν, δύο μὲν κακιῶν, τῆς μὲν καθ' ὑπερβολὴν τῆς δὲ καθ' ἔλλειψιν, μιᾶς δ' ἀρετῆς τῆς μεσότητος, πᾶσαι πάσαι ἀντίκεινται πως· αἱ μὲν γὰρ ἄκρα καὶ τῆ μέση καὶ ἀλλήλαις ἐναντία εἰσίν, ἡ δὲ μέση ταῖς ἄκρας· ὥσπερ γὰρ τὸ ἴσον πρὸς μὲν τὸ ἕλαττον μείζον πρὸς δὲ τὸ μείζον ἕλαττον, οὕτως αἱ μέσαι ἔξεις πρὸς μὲν τὰς ἐλλείψεις ὑπερβάλλουσι πρὸς δὲ τὰς ὑπερβολὰς ἐλλείπουσιν ἔν τε τοῖς πάθεσι καὶ ταῖς πράξεσιν».

⁴⁰ Ὅπως ἄλλωστε παρατηρεῖ ο Goodkin «Racine en marge d' Aristote» σ. 353, «ἡ λέξη "αμαρτία" που προέρχεται από ένα ρήμα που σημαίνει "αστοχῶ", επικαλεῖται την πράξη απομάκρυνσης από το μέσον».

4. Η υποδοχή Γαλλικών θιάσων με έργα Ρακίνα

Το έτος 1928 φαίνεται ωστόσο να ανάγεται σε καθοριστικής σημασίας για τη διαμόρφωση της πρόσληψης του Ρακίνα στην Ελλάδα και για πρόσθετους -πλην παραστάσεως του Καλογερίκου- λόγους. Καθ' όλη τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα οι επισκέψεις περιοδεύοντων γαλλικών θιάσων είναι φαινόμενο σύνηθες. Η γαλλική δραματουργία γίνεται ευχάριστα αποδεκτή από το ενήμερο κοινό (γεγονός που καυτηριάζει ο Πολίτης) και οι θιάσοι φέρουν στις αποσκευές τους γνωστές επιτυχίες, ακόμη και έργα που ανεβάζουν σχεδόν ταυτόχρονα αθηναϊκοί θιάσοι. Ωστόσο, στο ρεπερτόριό τους ο Ρακίνας δεν φαίνεται να χαίρει προνομιακής θέσης. Έτσι, οι πρώτες μαρτυρίες⁴¹ για παρουσίαση ρακινικών τραγωδιών ανάγονται στο 1928 με την επίσκεψη θιάσων διαπρεπών μελών της Κομεντί Φρανσαίζ.

4. 1 Ο θιάσος Piérat

Τον Μάρτιο του 1928 επισκέπτεται την Αθήνα με τον θιάσό της η Marie -Thérèse Piérat⁴², Εταίρος και βασική πρωταγωνίστρια της Comédie Française, συνοδευόμενη, στον ρόλο του Ιπόλυτου, από τον προσφάτως ονομασθέντα Εταίρο του ίδιου θεάτρου André Luguet⁴³, ο οποίος θα θριαμβεύσει αργότερα σε έργα μπουλμπάρ ενώ θα γίνει κινηματογραφικός αστέρας στη Γαλλία αλλά και στο Χόλλυγουντ. Η κ. Piérat θα ανεβάσει στο Θέατρον Κεντρικόν, μεταξύ άλλων, και *Φαίδρα* του Ρακίνα. Οι κριτικοί είναι υμνητικοί για την πρωταγωνίστρια αλλά και επαινετικοί για τον Luguet. Δικαιολογημένα αφού η Piérat έχει ήδη παίξει το έργο και στην Comédie Française, γεγονός που δεν φαίνεται να γνωρίζουν αλλά ούτε ενδιαφέρει τους Έλληνες κριτικούς οι οποίοι, όπως και στους επόμενους γαλλικούς θιάσους, δεν δίνουν στοιχεία της έως τότε πορείας των καλλιτεχνών, προτιμώντας να τους κρίνουν επί του εδώ πρακτέου. Ο Πολίτης ενθουσιάζεται από την υποδειγματική υποκριτική τέχνη της κ. Piérat⁴⁴. Ο Άλκης Θρύλος χαρακτηρίζει την άφιξη του θιάσου της κ. Piérat στην Αθήνα ως το θεατρικό γεγονός του δεκαπενθημέρου, εκφράζει αμφίσημους επαίνους για την πρωταγωνίστρια που την δικαιολογεί καθώς στην ερμηνεία της μπαίνουν φραγμαίο από την παράδοση που υπηρετεί, δηλαδή εκείνη της «Γαλλικής Κωμωδίας» και από την οποία, όπως και οι συνάδελφοί της, είναι αδύνατον «να απολυτρωθεί»⁴⁵. Αναφέροντας ότι η πρωταγωνίστρια είχε δίπλα της και κάποιους ηθοποιούς

⁴¹ Εξάιρεση αποτελεί η αναφορά στην Ουγγαρέζα καλλιτέχνηδα Θέσις η οποία παρουσιάζει στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών παράσταση "μυμικής" εμπνευσμένη από τη *Φαίδρα* τόσο κατά Ευριπίδη όσο και κατά Ρακίνα στις 13 Μαΐου 1910. Βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο*, σ. 241 και ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II.

⁴² Η Marie -Thérèse Piérat (γεν. Panot, 1885-1934) εισήλθε στην Κομεντί Φρανσαίζ το 1902 και ονομάστηκε 342η Εταίρος το 1905.

⁴³ Ο André Luguet (1892-1979) έγινε δεκτός στην Κομεντί Φρανσαίζ το 1925 και το 1927 ονομάστηκε 373ος Εταίρος του Οργανισμού όπου και παρέμεινε έως το 1932.

⁴⁴ «Με μόνην την κίνησιν του βλέμματός της και την ελαφράν κλίσιν του κεφαλιού και του κορμιού της, κατόρθωνε να δώση έκφρασιν στην εσωτερικὴν αγωνίαν ...] έως ότου εκελάρυσεν η γάργαρη της φωνῆς της πηγὴ [...] καλή μοίρα χάρισε στη Γαλλίδα καλλιτέχνηδα φαντασίαν και πάθος [...] τούτο την υψώνει σε καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα πρώτης γραμμῆς», Πολίτης, *Ελεύθερον Βήμα*, 9/2/1928' Γουλή, «Ο Φῶτος Πολίτης», τ. Β', σ. 338.

⁴⁵ «Εἶναι μια ἀρίστη ερμηνεύτρια, με εκλεπτυσμένη αισθαντικότητα και πλούσια εκφραστικά μέσα [...] Μιλώντας, συχνά απαγγέλλει τραγουδιστά ή φωνάζει πολύ υπερβολικά και μελοδραματικά. Αλλά έχει ἀπειρες στιγμές όπου η πλούσια και μελωδική φωνή της δονίζεται από μια βαθύτατη ανθρώπινη συγκίνηση [...] Τα χέρια της, τα πόδια της,

«εντελώς ανάξιους λόγου και σχεδόν κακούς» μνημονεύει ιδιαιτέρως, όπως και ο Πολίτης, τον Luguet που αν και είναι και αυτός υποδουλωμένος στην παράδοση «έχει παράστημα, άνεση, ζωηρότητα και, στιγμές, και δύναμη»⁴⁶.

Ως προς τον Ρακίνα, ο Άλκης Θρύλος τοποθετείται επιγραμματικά με σκεπτικισμό αλλά χωρίς την πολεμική του Πολίτη⁴⁷. Αποδίδει τη μετάλλαξη της τραγωδίας στην εποχή και στην ιδιοσυγκρασία του δημιουργού. Η προοδευτική του στάση, ωστόσο, βρίσκεται κατά τη γνώμη μου σε μια φράση που απηχεί τη σύγχρονη πρόσληψη των αρχαιοθέμων έργων. Γράφει: «Το κυριότερο ίσως δίδαγμα που βγαίνει από τις τραγωδίες του Ρακίνα είναι ότι ο καλλιτέχνης έχει δικαίωμα να εκφράσει τον εαυτό του» και προχωρεί σε σύγκριση με τις αναδιατυπώσεις του αρχαίου μύθου από τον σύγχρονο -της εποχής που γράφει- Κοκτώ και τη διαφορετική υποδοχή που του επιφυλάσσει το κοινό⁴⁸. Θέτει, έτσι, ευθαρσώς το ζήτημα της πρόσληψης στο πλαίσιο της σύγχρονης σχετικής θεωρίας⁴⁹ που υπό το νέο «παράδειγμα» που προτείνει εξετάζει την πρόσληψη ενός έργου σύμφωνα με την εποχή του και σύμφωνα με τις μετέπειτα «υποδοχές» του. Από τις υπόλοιπες κρίσεις που εγείρει το έργο του Ρακίνα θα πρέπει να επισημανθεί η παρατήρηση του Μιχάλη Κουνελάκη⁵⁰ ότι η μουσική απαγγελία δεν είναι κατάλληλη για όλα τα είδη και, κυρίως, ο προβληματισμός του Πάνου Καλογερίκου⁵¹ ως προς τον σωστότερο τρόπο εκφοράς της τραγωδίας, αν δηλαδή είναι προτιμότερος ο καθημερινός λόγος ή ο ρητορικός στόμφος, ερώτημα που προβληματίζει ως και σήμερα ακόμη και τους Γάλλους καλλιτέχνες και θεωρητικούς, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

4. 2 Ο Θίασος Alexandre-Robinne

Ένα μήνα αργότερα, τον Απρίλιο του 1928, ένας δεύτερος θίασος με εταίρους της Comédie Française επικεφαλής, αυτός των Alexandre-Robinne - που σύμφωνα με αναφορές είχε

όλο το σώμα της συμμετέχουν στο δράμα [...] Κι αυτή η σιωπή της μιλεί. Το κλάμα της προπάντων είναι υπέροχο»: Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο Α' τόμος: 1927-1933*, Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σ. 151-153 (κριτική της 1ης Μαρτίου 1928).

⁴⁶ Βλ. και Πέτρος Χάρης, «Οι παραστάσεις της κ. Πιερά (Θέατρον Κεντρικόν)», *Ελληνικά Γράμματα*, 16/2/1928 όπου επαινεί και την Πιερά.

⁴⁷ «Ο Ρακίνας πήρε τους αρχαίους κοσμικούς [...] και θρησκευτικούς μύθους, και τους μετέτρεψε σε αρκετά στενές υποθέσεις γιατί αυτή η αντίληψη ήταν σύμφωνη με τον εαυτό του και τη εποχή του», Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο Α' τόμος*, ό. π.

⁴⁸ «Ο Cocteau όταν συγχρονίζει την Αντιγόνη και τον Ορφέα, είναι ουσιαστικά βαθύτατα κλασικός, αλλά το μεγάλο κοινό δεν θέλει να το καταλάβει [...] επειδή, βλέποντας από μακριά και τους Αρχαίους και τον Ρακίνα δεν αντιλαμβάνεται την τεράστια απόσταση που τους χωρίζει». Ο. π.

⁴⁹ Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, εισαγωγή-μετάφραση Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995 ο οποίος διευκρινίζει ότι η θεωρία της πρόσληψης εμπεριέχει μια διττή λειτουργία σε σχέση με την πραγμάτωση του νοήματος του έργου: αυτήν που επικαθορίζει το ίδιο το κείμενο και αφορά στον ορίζοντα προσδοκίων του χωροχρονικά προσδιορισμένου αναγνώστη και εκείνη που αναδεικνύει την ιστορικότητα της αισθητικής εμπειρίας λαμβάνοντας υπόψη τις αναδιαμορφώσεις του νοήματος που επέρχονται από τον διαχρονικό αναγνώστη.

⁵⁰ Για την κριτική του Κουνελάκη, του Παράσχου κ.ά. βλ. τώρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική*, τ. Β', σ. 293-294.

⁵¹ Πάνος Καλογερίκος, «Θεατρικά ζητήματα. Η τραγωδία και η απαγγελία. Εξ αφορμής της *Φαίδρας*», *Ελεύθερος Λόγος*, 16/2/1928.

επισκεφτεί την Αθήνα και προ δύο ετών με άλλο ρεπερτόριο- παρουσιάζει μεταξύ άλλων τον *Βρετανικό*. Ο René Alexandre⁵², επιφανές μέλος της Comédie και μετέπειτα επίτιμος Εταίρος της, θριαμβεύει υποκριτικά παρότι στον μητρικό θεατρικό οργανισμό δεν εμφανίζεται παραστασιογραφικά να έχει παίξει στη συγκεκριμένη τραγωδία. Οι κριτικές είναι πιο επιφυλακτικές για τη συνθιασάρχη και σύντροφό του στη ζωή Gabrielle Robinne⁵³ που στη Γαλλία έχαιρε, ωστόσο, ιδιαίτερης εκτίμησης ενώ θεωρείται η πρώτη Γαλλίδα σταρ του βωβού κινηματογράφου.

Ο Άλκης Θρύλος θα επαναλάβει τη θέση του για τη γαλλική υποκριτική σχολή («μέσα στο στενό πλαίσιο της παράδοσης που καλλιεργήθηκε για αιώνες, παρουσιάζουν μια τελειότητα»), τονίζει ότι ακόμη και μέτριοι ηθοποιοί έχουν προσόντα τους την διαμόρφωσή τους «σε πολιτισμένη ατμόσφαιρα και πειθαρχία που διδάσκει μια σχολή» και εκθειάζει τα φωνητικά και κινησιακά προσόντα του Ρενέ Αλεξάντρ⁵⁴. Ο Πολίτης, παρά τις πάγιες αντιρρήσεις του ως προς τους Γάλλους κλασικούς σε σχέση με τους Έλληνες θα είναι επαινετικός για τον Αλεξάντρ καθώς, στα χέρια άξιων ηθοποιών, «[κ]άτω από τον ψυχρό Αλεξανδρινό στίχο προβάλλει ο "κοχλασμός της ψυχής"»⁵⁵. Καλογερίκος, Κουνελάκης και Πέτρος Χάρης θα είναι εξίσου επαινετικοί για τις υποκριτικές ικανότητες του Αλεξάντρ ενώ θα τονίσουν τη συνοχή και υποταγή στο πνεύμα του έργου όλων των ηθοποιών που θα πρέπει να αποτελέσουν παράδειγμα για τους Έλληνες συναδέλφους τους⁵⁶. Οι διαπιστώσεις των ανωτέρω (αλλά και του Θρύλου) δεν είναι τυχαίες καθώς στοχεύουν στις μειωμένες ακόμη τότε υποκριτικές ικανότητες πολλών Ελλήνων ηθοποιών και κυρίως στην έλλειψη συνοχής τους που εντείνει ο ακόμη κυρίαρχος βεντετισμός.

Ως προς την ίδια την τραγωδία, τον *Βρετανικό*, ο Άλκης Θρύλος επισημαίνει ότι «παρ' όλη τη ρητορικότητα και το ρασιοναλισμό που χαρακτηρίζουν τη γαλλική τραγωδία, είναι ένα έργο ολοκληρωμένο, μεστό και κλασικό, το οποίο δεν θα πάψει ποτέ να έχει ενδιαφέρον»⁵⁷. Δεν αναφέρεται, δε, καθόλου στα υπόλοιπα έργα που παρουσίασε ο θίασος, θεωρώντας ότι ήταν επαναλήψεις της προηγούμενης επίσκεψής του στην Αθήνα.

⁵² Ο René Alexandre (1885-1946) εισήλθε στην «Κομεντί Φρανσαίζ» το 1908 και έγινε 360ος Εταίρος το 1920 έως το 1944. Το 1945 ονομάστηκε Επίτιμος Εταίρος. Όπως είναι φυσικό, σύμφωνα με την παραστασιογραφία του στα αρχεία του Οργανισμού έχει παίξει σε έργα του Ρακίνα (*Βερενίκη*, *Εσθήρ*, *Ιφιγένεια*) δεν εμφανίζεται όμως να παίξει *Βρετανικό*. Σημειωτέον ότι μεταξύ 1926-1933 (το 1926 επισκέπτεται για πρώτη φορά την Ελλάδα σε περιοδεία) υπάρχει κενό στην παραστασιογραφία του.

⁵³ Η Gabrielle Robinne (1886-1980) εισήλθε στην «Κομεντί Φρανσαίζ» το 1907 και έγινε η 369η Εταίρος του Οργανισμού το 1924 έως το 1938. Παντρεμένη με τον Alexandre από το 1912 έως τον θάνατό του, υπήρξε ιδιαίτερης ομορφιάς ενώ στη συνέχεια ίδρυσε το Théâtre Municipal Gabrielle Robinne στην ιδιαίτερη πατρίδα της, το Montluçon.

⁵⁴ «Ο κ. Αλεξάντρ είναι ένας ηθοποιός με σπάνια προσόντα εμφάνισης, φωνής και δύναμης. Το παίξιμο, προπάντων των όμων του είναι καταπληχτικό. Αν και είναι αρκετά υποδουλωμένος στο στόμφο και στην εξωτερικότητα που κυριαρχούν στις ερμηνείες της "Γαλλικής Κωμωδίας" κατορθώνει [...] να παρουσιάσει αισθητικά ακόμα κι αυτά τα ελαττώματα». Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο Α' Τόμος*, σ. 162-163 (κριτική 1ης Απριλίου 1928).

⁵⁵ Φώτος Πολίτης, «Κλασικόν θέατρον. Ο Βρετανικός του Ρακίνα. Θίασος Ρομπίν-Αλεξάντρ», *Ελεύθερον Βήμα*, 24/3/1928.

⁵⁶ Βλ. σχετικές αναφορές: Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική*, τ. Β', σ. 295.

⁵⁷ Ο. π., σ. 162.

Η σχεδόν ταυτόχρονη άφιξη των δύο γαλλικών θιάσων με, ουσιαστικά άγνωστα στο ελληνικό κοινό, έργα του Ρακίνα σε συνδυασμό με το ανέβασμα της *Ανδρομάχης* από τον Καλογερίκο λίγους μήνες αργότερα δίνει επομένως την ευκαιρία να αναπτυχθούν εκτεταμένες απόψεις όχι μόνο όσον αφορά στην υποκριτική των Γάλλων κομεντιέν -που είναι θετικές έως επαινετικές- αλλά και όσον αφορά -γεγονός που μας ενδιαφέρει εδώ- στην πρόσληψη του Ρακίνα. Και φαίνεται ότι οι απόψεις που θα διατυπωθούν τότε θα προσδιορίσουν επί σειρά δεκαετιών την πρόσληψη του Γάλλου τραγικού στην Ελλάδα. Παρ' όλα αυτά θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι οι τραγωδίες του Ρακίνα αποτελούν ένα, κάθε φορά, από τα πολλά και διαφορετικά έργα που παρουσιάζουν οι γαλλικοί θίασοι στις περιοδείες τους και μάλιστα για μία και μόνη παράσταση. Και μπορούμε να φανταστούμε τον μηχανοποιημένο τρόπο που ανεβάζονται, εναλλάξ, κλασικοί και σύγχρονοι συγγραφείς ή έργα μπουλμπάρ από τους ίδιους ηθοποιούς σε ένα ρεπερτόριο κατηρτισμένο ειδικά για περιοδεία στην «Ανατολή».

4. 3 Η «Comédie Française»

Οι απόψεις των κριτικών ολοκληρώνονται, κατά κάποιον τρόπο, αργότερα, όταν τον Μάρτιο του 1940 η επίσημη πλέον «Comédie Française» θα επισκεφτεί για πρώτη φορά την Αθήνα ως Οργανισμός προσκεκλημένος από τον ομόλογο ελληνικό κρατικό οργανισμό, στο πλαίσιο ευρύτερης περιοδείας της στα Βαλκάνια και Μέση Ανατολή, και θα παρουσιάσει τα έργα της στο «Βασιλικό Θέατρο»⁵⁸. Θα ανεβάσει πέντε παραστάσεις με έργα, μεταξύ άλλων, Μολιέρου - τον *Μισάνθρωπο* σε σκηνοθεσία Jacques Coeurau⁵⁹ - και Ρακίνα - την *Ανδρομάχη*, με μεγάλα

⁵⁸ Θα πρέπει να αναφερθεί εδώ ότι τα έργα της περιοδείας δεν αναφέρονται παρά επιλεκτικά (όπως διαπιστώνεται και σε άλλες περιπτώσεις) από τους κριτικούς της εποχής οι οποίοι περιορίζονται συνήθως σε όσα παρακολούθησαν ή τους ενδιέφεραν. Η αναδρομή στα Αρχεία της «Κομεντί» κατέστη έτσι αναγκαία. Τα έργα, επομένως, που παρουσιάζει η «Κομεντί Φρανσαίζ» από τις 19 έως τις 21 Μαρτίου 1940 στην Αθήνα (και στις περισσότερες άλλες πόλεις της περιοδείας της: Ζάγκρεμπ, Βουκουρέστι, Σόφια, Κωνσταντινούπολη, Άγκυρα, Δαμασκό και Βυρηττό) είναι τα εξής: *Ανδρομάχη* του Ρακίνα, *Η Αμαζα της Αγίας Ευχαριστίας (La Carrosse du Saint-Sacrement)* του Προσπέρ Μεριμέ (19/3), *Δεν παίζω με τον έρωτα (On ne badine pas avec l' Amour)* του Αλφρέ ντε Μυσσέ, *Ο ταξιδιώτης και ο έρωτας (Le voyageur et l' amour)* του Πωλ Μοράν (20/3), *Ο Μισάνθρωπος (Le Misanthrope)* του Μολιέρου, *Μια πόρτα πρέπει να είναι ανοικτή ή κλειστή (Il faut qu' une porte soit ouverte ou fermée)* του Αλφρέ ντε Μυσσέ (21/3) ενώ δόθηκε και μια Πουητική Ματινέ, στις 20/3, με ποιήματα Γάλλων κλασικών και σύγχρονων συγγραφέων. Οι πληροφορίες από το Τετράδιο Περιοδειών της «Κομεντί Φρανσαίζ»: *La Comédie Française 1940 - Les Tournées, Rapport par Jean Knaut*, Ηλεκτρονικά Αρχεία της Comédie Française: <http://www.comedie-francaise.fr/images/txt/rapport1940.pdf>. Ας αναφερθεί, για την ιστορία, ότι το τελευταίο έργο δεν αναφέρεται διόλου από τους Έλληνες κριτικούς ενώ θα ανέβει στο Εθνικό Θέατρο, σε μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, το 1945 σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, με σκηνικά-κοστούμια Σπύρου Βασιλείου.

⁵⁹ Ο *Μισάνθρωπος* τυγχάνει ειδικής αναφοράς καθώς σκηνοθετείται από τον Ζακ Κοπώ, τον έναν από τους θεωρούμενους ως πρωτοποριακούς σκηνοθέτες που είχε καλέσει ο «Οίκος του Μολιέρου», δηλαδή ο προοδευτικός διευθυντής Edouard Bourdet, και συγκαταλέγονταν μεταξύ των συνεργαζόμενων σκηνοθετών του. Πρόκειται για παράσταση που είχε σκηνοθετηθεί για πρώτη φορά στις 20 Ιουνίου 1938. Είναι ενδιαφέρον, ωστόσο, ότι οι κριτικοί δεν αναφέρονται παρά επιγραμματικά στη σκηνοθεσία του άλλου έργου της περιοδείας που είχε σκηνοθετήσει επίσης ο Κοπώ, το *Η Αμαζα της Αγίας Ευχαριστίας (La Carrosse du Saint-Sacrement)* του Προσπέρ Μεριμέ και το οποίο θα επανέλθει στην «Κομεντί Φρανσαίζ» τον Οκτώβριο του 1940, υπό Γερμανική πλέον Κατοχή. Το έργο ήταν ήδη γνωστό στην Αθήνα καθώς το είχε σκηνοθετήσει, με τον τίτλο *Η Αμαζα*, το 1932 ο Φώτος Πολίτης, σε μετάφραση Γεωργίου Ν. Πολίτη, στο Εθνικό Θέατρο, «λανσάροντας» μάλιστα στην ελληνική σκηνή την άρτι αφιχθείσα τότε από τις σπουδές της στη Γερμανία, δίπλα στον Ράνχαρντ, Κατερίνα Ανδρεάδη, γεγονός που είχε

ονόματα της γαλλικής σκηνης όπως αυτά του Jean Yonnel, της Germaine Rouer, του Maurice Chambreuil, του Julien Bertheau, του Pierre de Rigoult και της Marie Bell στον ρόλο της Ερμιόνης που έχει σημαδευτεί έκτοτε από την ερμηνεία της - ονόματα τα οποία δεν αναφέρονται καν στις κριτικές της εποχής. Εξάιρεση αποτελεί ο Aimé Clariond ως μολιερικός Alceste. Η άφιξη της «Κομεντί» φέρει σε κάποιους μνήμες από το παρελθόν, όταν την Αθήνα είχαν επισκεφτεί η Σάρα Μπερνάρ (1893) και ο Μουνέ Σουλλύ με τον περίφημο *Οιδίποδα*.

Η *Ανδρομάχη*, παρ' όλα αυτά, ανεβαίνει στην περιοδεία με την ίδια ακριβώς διανομή που είχε ανεβαστεί στις αρχές Μαρτίου του ίδιου έτους στην έδρα της «Comédie Française», γεγονός που δείχνει τη σοβαρότητα του εγχειρήματος⁶⁰.

Ο λόγος που η κριτική της εποχής, ενώ εξήρε γι' άλλη μια φορά τη γιγάντια τεχνική της υποκριτικής των κομεντιέν, υπήρξε εγκρατής ήταν διότι περίμενε να αντικρύσει ανανεωτικό σκηνοθετικό άνεμο στις παραστάσεις οφειλόμενο στους νέους σκηνοθέτες-συνεργάτες του οργανισμού όπως, πλην του Κοπώ, των Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet. «Η διδασκαλία τους όμως δεν μπορεί να καρποφορήσει μέσα σε ελάχιστα χρόνια», αιτιολογεί την υπερίσχυση της παραδοσιακής ερμηνείας ο Άλκης Θρύλος⁶¹ που επισημαίνει επίσης ο Σωκράτης Καραντινός ενώ άλλοι (Ροδάς, Μαμάκης) τονίζουν, με αφορμή την *Ανδρομάχη*, τη «μεγάλη και αιωνόβιο παράδοση» του Γαλλικού Οργανισμού⁶². «Έξοχη άρθρωση», «μουσικός χρωματισμός της κάθε λέξης», «την ίδια μουσικότητα και αρμονία είχαν και οι κινήσεις» είναι οι παρατηρήσεις του Άλκη Θρύλου για τους ηθοποιούς, εκτιμήσεις που φαίνεται να συμμερίζονται και οι άλλοι κριτικοί⁶³. Ο ίδιος ο Ρακίνας δεν φαίνεται να απασχολεί ιδιαίτερος τους κριτικούς ενώ ο Πολίτης έχει ήδη πεθάνει (1934).

Ένα μήνα αργότερα ο Jacques Coreau, ιδρυτής του πρωτοποριακού θεάτρου «Vieux Colombier», ο οποίος συνεργάζεται ως σκηνοθέτης από το 1936 με την «Comédie» υπό τη διεύθυνση του Edouard Bourdet, θα βρίσκεται στην Αθήνα στο πλαίσιο σειράς διαλέξεων ανά τα Βαλκάνια και θα απαγγείλει απόσπασμα από τη *Βερενίκη*. Η υποδοχή είναι θερμή⁶⁴. Ας σημειωθεί ότι κατά την παραμονή του στην Αθήνα ο Κοπώ θα λάβει στις 26 Απριλίου 1940 τηλεγράφημα από τους Εταίρους της «Κομεντί» Brunot, Alexandre, Yonnel που, ευτυχώς, τον

απασχολήσει ιδιαίτερος την κριτική. Στους άλλους ρόλους ο Αιμίλιος Βεάκης, ο Ανδρέας Παντόπουλος, ο Ευάγγελος Μαμίας. Βλ. σχετικά Αρχείο Εθνικού Θεάτρου:

http://www.nt-archiv.gr/playMaterial.aspx?playID=576#nav_89

⁶⁰ Η *Ανδρομάχη* ανέβηκε στην «Κομεντί» την 1 Φεβρουαρίου 1940. Σε εκείνη τη διανομή, τον ρόλο της Ανδρομάχης ερμήνευε η Mary Marquet, του Πύρρου ο René Alexandre και της Ερμιόνης η Véra Korène, όλοι Εταίροι της «Κομεντί». Όμως, στις 3 Μαρτίου, λίγες μόλις μέρες πριν από την έναρξη της περιοδείας, ανεβαίνει στην «Κομεντί Φρανσαίς» με τη νέα διανομή που επισκέπτεται και την Αθήνα: Germaine Rouer (*Ανδρομάχη*), Pierre de Rigoult (Πύρρος), Marie Bell (Ερμιόνη), Jean Yonnel (Ορέστης). Οι πληροφορίες από το Τετράδιο Περιοδειών της «Κομεντί Φρανσαίς»: *La Comédie Française 1940 - Les Tournées, Rapport par Jean Knauf*, Ηλεκτρονικά Αρχεία της Comédie Française: <http://www.comedie-francaise.fr/images/txt/rapport1940.pdf>.

⁶¹ Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, Β' Τόμος 1934-1940*, Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σ. 484 (κριτική της 15ης Απριλίου 1940).

⁶² Βλ. για περισσότερες μαρτυρίες στο Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική*, σ. 301.

⁶³ Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, Β' Τόμος*, σ. 485.

⁶⁴ Ο ενθουσιώδης από τις διαλέξεις του Κοπώ Καραντινός θα αναδημοσιεύσει στα άρθρα του αποσπάσματα της ομιλίας του Κοπώ. Βλ. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική*, τ. Β', σ. 45 & 57.

παροτρύνουν να επιστρέψει στο Παρίσι για να αναλάβει τη διεύθυνση του Οργανισμού, θέση που θα του δημιουργήσει σύντομα, λόγω Γερμανικής Κατοχής, τεράστια προβλήματα⁶⁵.

4. 4 Επισκέψεις γαλλικών θιάσων μεταπολεμικά - Η κατά του Ρακίνα κριτική του Καραγάτση

Η σύγκριση της ρακινικής τραγωδίας με εκείνες των αρχαίων Ελλήνων κλασικών επανέρχεται μεταπολεμικά με αφορμή την έλευση στην Αθήνα του θιάσου της Véronique Korène, επίσης Εταίρου της «Comédie» που, ως Εβραία, είχε εκδιωχθεί από τον οργανισμό το 1940 και στερηθεί της Γαλλικής της υπηκοότητας για να επανέλθει το 1945. Η Κορέν έρχεται στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 1950 και ανεβάζει *Φαίδρα* και *Ανδρομάχη* συνοδευόμενη από άλλους Εταίρους της Comédie όπως οι Maurice Escande και Maurice Donpeaud για την υποκριτική αξία των οποίων γράφονται θετικότερα σχόλια, ουδένα όμως απασχολεί η πρόσφατη ναζιστική θηριωδία με θύμα της την πρωταγωνίστρια. Ο Καραγάτσης επαινεί το εμφαντικό πάθος της Κορέν αν και προτιμά τη «συγκρατημένη φυσικότητα, πολύ πιο μοντέρνα, πολύ πιο αρμόζουσα στο νόημα της τέχνης» άλλης ηθοποιού του θιάσου επικαλούμενος την καλή θέληση των Αθηναίων να απολαύσουν «την υποψύχως εμφαντική ποίηση του Ρακίνα δια μέσου των καλών Γάλλων ηθοποιών που ακολουθούν πιστώσ την ερμηνευτική παράδοση του θεατρικού αυτού είδους»⁶⁶.

Ο γνωστός μυθιστοριογράφος και κριτικός, αφού σε ένα πρώτο κριτικό του σχόλιο καταφύγει με αβροφροσύνη σε απόρριψη της σκηνικής αποτελεσματικότητας του Ρακίνα («από θεατρικής πλευράς ενδιαφέρει μόνον του Γάλλους κι εκείνους τους αλλοδαπούς που είναι μανιακοί ερασταί κάθε γαλλικού») διαφοροποιώντας από αυτούς τον εαυτό του⁶⁷, σε δεύτερο κριτικό του σημείωμα θα γίνει περισσότερο σαφής: «[Ο] Ρακίνας έχει εξαιρετά λογοτεχνικά προσόντα που δεν πλαισιώνονται όμως από ανάλογα θεατρικά. Δεν αρνούμαι, στους Γάλλους, το δικαίωμα να τον θαυμάζουν και να τον ερμηνεύουν επί σκηνής. Εμάς όμως τους Έλληνες, δεν μας ενδιαφέρει. Έχουμε κάθε λόγο να προτιμάμε τον Ευριπίδη, όχι επειδή είναι συμπατριώτης μας, αλλά γιατί ο Ρακίνας είναι αναιμικώτατος διασκευαστής των υπέροχων τραγωδιών του»⁶⁸. Η μετριοπαθής, προοδευτικότερη θέση του Άλκη Θρύλου ως προς την πρόσληψη του Ρακίνα υποχωρεί και πάλι στον κριτικό λόγο ενώ εμφανίζεται, συνοπτικά, η επιχειρηματολογία του Πολίτη.

⁶⁵ Σε αυτή του την περιοδεία ανά τα Βαλκάνια και ευρισκόμενος στην Άγκυρα, ο Κοπώ θα προσκληθεί με τηλεγράφημα από τον Bourdet. να αναλάβει προσωρινά τη διεύθυνση της Comédie Française λόγω ατυχήματός του. Πριν από τον Κοπώ ο Μπουρντέ είχε προσεγγίσει τους Ζουβέ, Ντυλέν, Μπαττύ οι οποίοι μη θέλοντας να εγκαταλείψουν τα θεάτρά τους, αρνήθηκαν τη θέση. Ο Κοπώ επιστρέφει στο Παρίσι στις 12 Μαΐου 1940, η «Κομεντί» κλείνει στις 10 Ιουνίου και δύο μέρες μετά οι Γερμανοί εισβάλλουν στο Παρίσι. Κατά τη σύντομη αυτή περίοδο θητείας του, έως ότου παραιτηθεί στο τέλος του χρόνου, θα αναγκαστεί, κατόπιν απαίτησης των αρχών κατοχής, να απολύσει τους Εβραίους ηθοποιούς της Comédie μεταξύ των οποίων περίφημος Εταίρους-βασικούς πρωταγωνιστές όπως ο Alexandre ή ο Yonnel την ίδια στιγμή που ο γιος του έχει εισχωρήσει στη γαλλική αντίσταση. Βλ. σχετικά: Jean-Pierre Thibaudat, «Le jour où Corpeau a exclu les acteurs juifs du Français», Libération, 2/1/1995, www.liberation.fr/culture/1995/01/02/le-jour-ou-corpeau.

⁶⁶ Μ. Καραγάτσης, *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, Εισαγωγή-Επιμέλεια: Ιωσήφ Βιβλάκης, Πρόλογος: Κώστας Γεωργουσόπουλος, Εστία, Αθήνα 1999, σ. 194 (κριτική στη *Βραδονή*, 6/12/1950).

⁶⁷ Ο. π.

⁶⁸ Ο. π., σ. 195-96 (κριτική στη *Βραδονή*, 9/12/1950).

Αργότερα, ωστόσο, με αφορμή τις παραστάσεις κλασικών Γάλλων συγγραφέων με τον απλό και φυσικό τρόπο του «Λαϊκού Θεάτρου» του Ζαν Βιλάρ στο Σαγιά ο Καραγάτσης θα επικεντρώσει τις αντιρρήσεις του στον βαρετό τρόπο που οι κλασικοί ανέβαιναν από την «Κομεντί». Ο Βιλάρ, κατά τη γνώμη του, έκανε επανάσταση ανεβάζοντας τα έργα τους με τρόπο ζωντανό και σύγχρονο καταργώντας τα σκηνικά και καθιερώνοντας άλλο ύφος ερμηνείας⁶⁹.

Τέλος, τον Αύγουστο του 1960 έρχεται στο Ηρώδειο με δικό της θίασο η Marie Bell και ανεβάζει Ρακίνα που ο Καραγάτσης, για ακόμα μια φορά, μεταφέροντας την βαθύτατη ανία του και τη δυσφορία του για την κραυγαλέα, απαγγελτική υποκριτική των ηθοποιών της «Κομεντί» που καταδικάζει, απαξιού να αναφέρει όχι μόνο ονόματα συντελεστών αλλά και τις τραγωδίες που ανεβάστηκαν. «Κάθε βράδυ, στο θέατρο Ηρώδου, χιλιάδες άνθρωποι χειροκροτούσαν έξαλλοι τον Ρακίνα, τη Μαρί Μπελ και τους λοιπούς ηθοποιούς. Σημειωτέον ότι σημαντικό ποσοστό του ακροατηρίου απετείλει από Γάλλους τουρίστες [...] Και γεννιέται η απορία.[...] Οι εν λόγω Γάλλοι, όλο τον χειμώνα, μπορούσαν να απολαύσουν στην πατρίδα τους όσο Ρακίνα ήθελαν κι από θιάσους το ίδιο καλούς με τον της Μαρί Μπελ. Φυσικά απέφυγαν να το κάνουν, επειδή από τα θρανία του Λυκείου διεπίστωσαν ότι ανιαρότερος θεατρικός συγγραφέας από τον Ρακίνα δεν υπάρχει»⁷⁰. Και αφού σημειώσει ότι ο Ρακίνας όταν αποφάσισε να γίνει δραματικός συγγραφέας είχε υπόψη του τους τρεις Έλληνες τραγικούς και τον Σαίξπηρ, επισημαίνει ειρωνικά ότι «θα μπορούσε να πάρει μερικά μαθήματα από αυτούς[...] όχι βέβαια μεγαλοφυίας, γιατί αυτή η αφιλότιμη δεν διδάσκεται ` αλλά μαθήματα θεατρικής τεχνικής, σε τρόπο που οι τραγωδίες του να έχουν σκηνική υπόσταση. Μα ο Ρακίνας ήταν κατά κύριον λόγο ποιητής, κατά δεύτερο θεατρικός συγγραφέας»⁷¹. Συνεχίζει, απαριθμώντας τα ελαττώματα της λογοτεχνικότητας πλέον του γάλλου κλασικού και καταλήγοντας ότι «εκτιμούμε καλύτερα το έργο του όταν το διαβάζουμε».

5. Συνοψίζοντας τις ενστάσεις ως προς τις ρακινικές τραγωδίες

Ήδη με την παραπάνω κριτική του Καραγάτση έχουμε το στίγμα-απόηχο έως τη δεκαετία του 1960 της ουσιαστικά απορριπτικής αντιμετώπισης που γνωρίζει ο Ρακίνας κατά τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα. Αν δούμε προσεκτικά τις έως τώρα πλέον μαχητικές αιτιάσεις κριτικών, μπορούμε να διαπιστώσουμε τα εξής:

5.1 Ρακίνας και αρχαίοι Έλληνες τραγικοί

Συνεχής σύγκριση των τραγωδιών του Ρακίνα, του ήθους και της τεχνικής γραφής τους με τα αρχαιοελληνικά πρότυπα. Διαπιστώνει εδώ κανείς έναν ρητό ή άρρητο εθνικισμό, μια αντιπαράθεση με τον ευρωπαϊκό και ειδικά γαλλικό κλασικισμό, μια προσπάθεια υπερεκτίμησης των προγονικών δεσμών των σύγχρονων Ελλήνων με τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς, δεσμοί που θεωρούνται δεδομένοι. Λησμονούν, έτσι, όπως στην περίπτωση του Πολίτη, ότι έως λίγα χρόνια πριν στην Ελλάδα γνώριζαν το αρχαίο δράμα μέσω των ευρωπαϊκών διασκευών του ενώ στην πράξη δεν είχαν να επιδείξουν ακόμη ουσιαστικές πρωτογενείς προτάσεις παρά μόνον

⁶⁹ Ο. π., σ. 374-375 με αφορμή την παράσταση του «Σιδ» του Κορνέιγ (κριτική στη *Βραδυνή*, 22/4/1955).

⁷⁰ Ο. π., σ. 649 (κριτική στη *Βραδυνή* της 16/8/1960).

⁷¹ Ο. π., σ. 650.

ελάχιστες δυτικές σκηνικές απομιμήσεις του. Παρ' όλα αυτά, για τον Πολίτη «ο Ρακίνας εχρειάσθηκε τριακόσια [χρόνια] για να γεράσει. Αλλά εγέρασε πια οριστικά και τελειωτικά»⁷². Συνοδοιπόρος του εμφανίζεται ένας άλλος μετέπειτα σκηνοθέτης και διάδοχός του στο Εθνικό Θέατρο, ο νεαρός ακόμη τότε Δημήτρης Ροντήρης που, σε άρθρο του, υπερθεματίζει υπέρ της κατωτερότητας του Γάλλου τραγικού έναντι του αρχαίου Έλληνα ομοτέχνου του⁷³. Από την άλλη, σε περιπτώσεις όπως αυτή του Καραγάτση, η πρόσληψη του Ρακίνα εξαρτάται αποκλειστικά από τη σκηνική παρουσίαση των έργων του από τους Γάλλους ηθοποιούς με αποτέλεσμα τη δημιουργία σύγχυσης δραματικής γραφής και σκηνικής επιτέλεσης. Έτσι, ο Καραγάτσης δεν θα διστάσει να υποστηρίξει άλλοτε ότι ο Ρακίνας είναι «αναιμικώτατος διασκευαστής των υπερόχων τραγωδιών»⁷⁴ του Ευριπίδη και άλλοτε ότι «ανιαρώτερος θεατρικός συγγραφέας από τον Ρακίνα δεν υπάρχει»⁷⁵.

Μόνος ο Άλκης Θρύλος αντιλαμβάνεται με σύγχρονη οπτική τις ρακινικές τραγωδίες προσλαμβάνοντάς τες σύμφωνα με τη μετάπλαση και ερμηνεία που επιβάλλει η απόσταση 22 αιώνων μεταξύ προτύπου και αναδιαπραγματεύσης του τραγικού.

Με αυτή τη λογική, θα πρέπει να φτάσουμε στα μέσα της δεκαετίας του 1960 για να ακουστεί η οργισμένη φωνή του Κώστα Νίτσου που ψέγει την ολιγωρία του Εθνικού Θεάτρου απέναντι στους Γάλλους κλασικούς, τονίζοντας ότι «θεατρική παιδεία χωρίς Κορνήλιο και Ρακίνα [...] αναγκαστικά είναι λειψή»⁷⁶. Φωνή βοώντος εν τη ερήμω. Το Εθνικό Θέατρο θα περιμένει να μπει ο 21ος αιώνας για να αναλάβει την παραγωγή ρακινικής παράστασης.

5. 2 Υποκριτική, σκηνοθεσία και ο Αλεξανδρινός στίχος

Ως προς την υποκριτική επιτέλεση των Γάλλων ηθοποιών παρατηρείται συστηματική αμφιθυμία: οι κριτικοί αφενός θαυμάζουν την τέχνη και τεχνική τους, αποτέλεσμα βαθειάς παιδείας στους κόλπους της «Κομεντί Φρανσαίς», και αφετέρου τους κατηγορούν για απαρχαιωμένο κλασικιστικό ύφος, για στόμφο, ρητορικότητα, μεγαλορρημοσύνη ενώ τους προσάπτουν συχνά ακινησία, απουσία δράσης, αντι-θεατρικότητα ζητήματα που άπτονται φυσικά περισσότερο της σκηνοθεσίας. Εδώ θα μπορούσε κανείς να εκπλαγεί ευχάριστα για την προοδευτική αντίληψη των κριτικών και δυσάρεστα διότι αυτό που απαιτούν από τους ξένους ηθοποιούς-σκηνοθέτες δεν το διεκδικούν εξίσου από τους Έλληνες ή, στην περίπτωση που είναι οι ίδιοι σκηνοθέτες, από τους εαυτούς τους. Είναι εντυπωσιακό να μιλούν για στόμφο και απαρχαιωμένο ύφος ή ρητορικότητα στον Ρακίνα όταν αντίστοιχες πρακτικές διέπουν το σύνολο, έως τότε, των ανεβασμάτων αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα. Ωστόσο, εδώ, ακόμη και ο Πολίτης κινείται αμφίθυμα καθώς συχνά παλινδρομεί όταν αυτό τον εξυπηρετεί. Έτσι, στρεφόμενος κατά «της παντομίμας και του χορού» στην αρχαία τραγωδία όπως τις συνέλαβε σκηνικά η Εύα Σικελιανού και προτάσσοντας αντ' αυτών τον στίχο, τον ρυθμό και τη ρίμα, θα

⁷² Βασιλείου, σ. 272.

⁷³ Γεωργοπούλου, τ. Α., σ. 254.

⁷⁴ Ο. π., σ. 196.

⁷⁵ Ο. π., σ. 649

⁷⁶ Νίτσος, σ. 126.

αποφανθεί ότι «ο Κορνήλιος και ο Ρακίνας βρίσκονται πιο κοντά στην ουσία του θεάτρου κι από αυτόν ακόμη τον δαιμόνιο Σαίξπηρ»⁷⁷.

Από την άλλη, το αίτημα για φυσικότερο παίξιμο, ειδικά από τη δεκαετία του 1940 και μετά δεν είναι ιδίον μόνο των Ελλήνων κριτικών. Η γενικότερη σύγχρονη σκηνική ανάγνωση της ρακινικής τραγωδίας αποτέλεσε αντικείμενο εκτενούς ενασχόλησης θεωρητικών και πρακτικών του θεάτρου στην ίδια τη Γαλλία ήδη από τον Ρονσάρ ή τον Λα Μπρυγέρ ενώ εντάθηκε καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Ο στόμφος, το ύφος, η εκφορά του αλεξανδρινού στίχου, ο ρυθμός και η μουσικότητά του, η στάση τέλος του ηθοποιού απέναντί του έχουν διεξοδικά αναλυθεί από τον Ρολάν Μπαρτ, που προτείνει τον αλεξανδρινό ως τεχνική της απόστασης, τον Αντουάν Βιτέζ, που βλέπει τον στίχο ως ένα κλαυθμό που καθιστά περιττή μια υποκριτική του «πόνου»⁷⁸ ή τον Γκρούμπερ⁷⁹, που στις σκηνοθεσίες του αφαιρεί από τις λέξεις ψυχολογικό βάρος και συναισθηματική φόρτιση ώστε ο στίχος να προκαλεί παραξένισμα στον θεατή. Ο Κριστιάν Ριστ δουλεύει στο εργαστήρι του με φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς που θυμίζουν τζαζ καθώς αναδιανέμει τον ρακινικό λόγο με τον αναδιπλασιασμό των ρόλων: ένας ηθοποιός δίνει την ηχώ ή το ψιθύρισμα του λόγου ενός άλλου ή αντίθετα τον μεγεθύνει επιτυγχάνοντας έτσι τον αποχαρακτηρισμό των προσώπων, προσδίδοντάς τους διαστάσεις αρχετύπων⁸⁰. Τέλος, οι πειραματισμοί είναι συνεχείς όσον αφορά στα κοστουμια και σκηνικά, περνώντας από το κλασικό ντεκόρ εποχής στο σχεδόν γυμνό σώμα όπως στην παράσταση της *Φαίδρας* του Michel Hermon (Petit Odéon, 1974).

Στην ελληνική πραγματικότητα, το θέμα της μετάφρασης δημιουργεί επιπλέον προβλήματα. Οι απόψεις ως προς την έμμετρη ή μη μετάφραση δίσταντο. Για κάποιους, η πεζή μετάφραση στερεί τη μουσικότητα της ρακινικής λέξης ενώ άλλους ενοχλεί η έμμετρη. Στην ουσία, έως πρόσφατα, Έλληνες κριτικοί διατείνονται ότι το θέατρο του Ρακίνα είναι αμετάφραστο παρά το γεγονός της ύπαρξης ήδη εξαιρετών μεταφράσεων. Έτσι, για παράδειγμα, ο Κ. Γεωργουσόπουλος, με αφορμή τη *Φαίδρα* που παρουσιάζει στην Ελλάδα το 2009 το Εθνικό Θέατρο της Μεγάλης Βρετανίας θεωρεί σκόπιμο να επαναλάβει την άποψή του για το «αμετάφραστο» του Ρακίνα που είχε διατυπώσει παλαιότερα, προκειμένου να δικαιολογήσει την αποτυχημένη ερμηνεία του αγγλικού θιάσου: «Δεν είναι τυχαίο ότι στον αιώνα μας [εννοεί, προφανώς, τον 20ό] δεν παίχτηκε ποτέ η "Φαίδρα" του Ρακίνα [...] Συμβαίνει η τραγωδία αυτή του Ρακίνα και όχι μόνον αυτή, ολόκληρο το έργο του μοναχικού ποιητή, να μην μπορεί ως λέξις να μεταφερθεί σε άλλη γλώσσα [...] γιατί το πρόβλημα δεν έγκειται στη γλώσσα την ίδια αλλά στη χρήση της ως δραματουργικού υλικού από τον Ρακίνα [...] Αυτή η γλώσσα, ως θεατρική γλώσσα, δεν μεταφράζεται. Η "Φαίδρα" του Ρακίνα δεν παίζεται έξω από τη γλώσσα της. Είναι καταδικασμένη να ζει μόνο μέσα στα γαλλικά του Ρακίνα»⁸¹. Όπως είπα, η πράξη τον

⁷⁷ Αναφέρεται στο Γλυτζουρής, σ. 478.

⁷⁸ Για τις σχετικές απόψεις πάνω στον Αλεξανδρινό στίχο βλ. «L'acteur et la diction», στο François Regnault - Yves Steinmetz, κ. ά., *Dire et représenter la tragédie classique. Théâtre Aujourd'hui No 2*, CNDRP, Παρίσι 1993, σ. 86-94.

⁷⁹ Ο Klaus Michael Grüber σκηνοθέτησε το 1984 στην «Κομεντί Φρανσαίζ» τη *Βερενίκη* του Ρακίνα. Βλ. σχετικά «La poésie selon Matisse», ό. π., σ. 58.

⁸⁰ Ο. π., «Les acteurs aux prises avec le texte. Christian Rist et Le Studio Classique», σ. 23.

⁸¹ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ρακίνας "Φαίδρα". Γλώσσα στη φορμόλη», *Τα Νέα*, 20/7/2009 και «Ρακίνας, Φαίδρα», στο Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο θέατρο 1: Από το Μένανδρο στον Ίψεν*, επιμέλεια Έλσα Ανδριανού, Πατάκης, Αθήνα 1999, σ. 235-236.

έχει διαμεύσει. Αλλά έχει ενδιαφέρον να δει κανείς τη συνέχεια των γραφομένων του κριτικού: «Αν φάνηκε σε κάποιους ψυχρό το αποτέλεσμα δεν φταίνε οι ηθοποιοί ή η σκηνοθεσία αλλά ο γρανίτης που δύσκολα τιθασεύεται, το άτεγκτο καλογερίστικο ύφος του Ρακίνα». Κατά πόσο ο πλούτος, οι γλωσσικές εκφράσεις, ο ρυθμός του Ρακίνα αντανακλούν «καλογερίστικο ύφος» μόνον η παρανόηση μπορεί να αιτιολογήσει. Παρανόηση που οφείλεται στο ότι επικρατεί η λανθασμένη άποψη, που επαναλαμβάνει ο κριτικός, ότι ο Ρακίνας «γαλουχήθηκε στο φιλοσοφικο-θεολογικό κλίμα του μοναστηριού» (Πορ-Ρουαγιάλ) υποστηρίζοντας την ηθική και θεωρία των γιανσενιστών, αγνοώντας φυσικά ότι ο Ρακίνας, για να γράψει θέατρο, έπρεπε να απορρίψει τις διδασκαλίες τους και να συγκρουστεί με τους εκεί δασκάλους του που θα συναντήσει ξανά μετά τη συγγραφή της *Φαίδρας*. Δείγμα πως η ελλιπής γνώση καθορίζει, σε μεγάλο βαθμό, ακόμη και σήμερα, την πρόσληψη της ρακινικής τραγωδίας. Καθότι, αντίθετα με τις αιτιάσεις του κριτικού, στον Ρακίνα η γιανσενιστική κοσμοθεωρία θα βρίσκεται σε διαρκή σύγκρουση με τον κοσμικό χαρακτήρα της Αυλής και του θεάτρου ως δικού της τρόπου ζωής. Αν ο Ρακίνας ήταν «διαποτισμένος» από τον γιανσενισμό, θα ήταν αδύνατο να γράψει θέατρο. Συνοπτικά, ο τρόπος μετάφρασης του Αλεξανδρινού στίχου με ταυτόχρονη διατήρηση των πυκνών νοημάτων του και η ερμηνευτική του απόδοση αποτελούν αιχμές του τρόπου πρόσληψης του Ρακίνα στην Ελλάδα.

5. 3 Ο Ρακίνας σε ανοιχτό αρχαίο θέατρο

Ήδη το 1928, η παράσταση του Καλογερίκου στο Ηρώδειο έθεσε έντονα το ζήτημα κατά πόσο «επιτρέπεται» ο Ρακίνας να παίζεται σε αρχαία θέατρα. Όπως είδαμε, ο Πολίτης υπήρξε κατηγορηματικός υπέρ της απαγόρευσης.

Το ζήτημα, ωστόσο, δεν τέθηκε στο κατά πόσο η ρακινική τραγωδία προσφέρεται, εκ προοιμίου έργο κλειστού χώρου, να σκηνοθετηθεί σε ανοιχτό θέατρο, αρχαίο ή σύγχρονο. Και τούτο διότι, ακόμη και πρόσφατα, εθνικιστικοί λόγοι υπερίσχυαν κάθε άλλου προβληματισμού: τα αρχαία θέατρα προορίζονται μόνον για αρχαιοελληνικές τραγωδίες, όποια άλλη πρόταση θεωρείται ύβρις. Το θέμα θα λυθεί μόλις τον 21ο αιώνα και η φιλοξενία της ρακινικής τραγωδίας στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου θα αποτελέσει μια βασική κατάκτησή της παρά τις έντονες αντιδράσεις από παρα-θεσμικούς πολιτιστικούς φορείς.

Παρεμπιπτόντως, δεν μπορεί να μην επισημάνει κανείς το ελληνικό αυτό παράδοξο: αν δεχτούμε ότι το «δημόσιο» που αποβλέπει σε ορθολογικά στοχευμένες πρακτικές (μεταξύ των οποίων θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και τις εθνικές/εθνικιστικές επιτελέσεις παντός είδους όπως η «καθαρότητα» της Επιδαύρου ταγμένης να φιλοξενεί μόνο τα ανώτατα καλλιτεχνικά προϊόντα των αρχαίων προγόνων) ενώ ο «πολιτισμός» «ταυτίζεται με εκείνο που παραμένει αρρυθμιστο, [...] επιφορτίζεται με ό,τι συνδέεται με τη συμβολική εκποίκιση και το εμπλουτισμό της ζωής με αξίες, νοήματα, απολαύσεις»⁸² για το άτομο και την κοινωνία, διαπιστώνουμε ότι το «δημόσιο», με τους κατεστημένους φορείς του (Φεστιβάλ Επιδαύρου, Εθνικό Θέατρο) προχωρά στην εκποίκιση και την ελεύθερη έκφραση («παραβιάζοντας» το άβατον του αρχαίου θεάτρου) ενώ οι υποτιθέμενοι πολιτιστικοί παράγοντες είναι αυτοί που

⁸² Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Η επινόηση της ετερότητας. «Ταυτότητες» και «διαφορές» στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, σ. 100-101, υποσ. 125.

αντιδρούν σε αυτές τις επιλογές. Με άλλα λόγια, η αντίδραση προέρχεται, εντός του πολιτισμικού πεδίου εξουσίας⁸³, εκ των κάτω και αυτό είναι άκρως παράδοξο και θέμα ιδιαίτερης μελέτης.

6. Ο Ρακίνας στη μεταπολεμική ελληνική σκηνή του 20ού αιώνα

Η επόμενη, από αξιόλογο θίασο, παράσταση έργου του Ρακίνα που μπόρεσα μέχρι στιγμής να εντοπίσω ανεβάστηκε σαράντα χρόνια μετά την *Ανδρομάχη* του Καλογερίκου, το 1968, από τον Θίασο Μυράτ-Ζουμπουλάκη. Πρόκειται όχι για αρχαιοθέμη τραγωδία αλλά για τη βιβλικής καταγωγής *Εσθήρ* σε μετάφραση Κώστα Βάρναλη και χορικά του Νίκου Γκάτσου. Οι μαρτυρίες δεν είναι επεξηγηματικές ώστε να ανασυντεθεί, έστω μερικώς, η παράσταση.

Ωστόσο, ο Άλκης Θρύλος σημειώνει: «Ο κ. Μυράτ [...] επιχείρησε έναν άθλο: να γνωρίσει στο ελληνικό κοινό ένα συγγραφέα που του είναι σχεδόν άγνωστος, γιατί ο Ρακίνας σπανιότατα παίζεται σε άλλες Σκηνές από τις γαλλικές»⁸⁴. Ο Θρύλος θέτει το θέμα του αμετάφραστο του Ρακίνα καθώς «η αξία [των έργων του] απορρέει [...] από τη μουσικότητα της γλώσσας, από την εξάισια αρμονία και υποβλητικότητα του στίχου [...] η ηχητικότητα των λέξεων, αυτή και μόνο, ανοίγει ευρύτατες προεκτάσεις». Και εδώ, όμως, φαίνεται ότι το «αμετάφραστο» λειτουργεί ως αιτιολογία για την μη απόλυτα ικανοποιητική, κατά τον κριτικό, απόδοση του έργου στα ελληνικά: «Ο κ. Βάρναλης, που μεταγλώττισε τους διαλόγους, κι ο κ. Γκάτσος, που απέδωσε τα χορικά, διαπλάσανε ένα έξοχο κείμενο, αλλά δεν ήταν εφικτό να κατορθώσουν το αδύνατο, να αποδώσουν την ιδιαίτερη, φευγαλέα, ακαθόριστη σαν άρωμα μαγεία που χαρακτηρίζει τον στίχο του Ρακίνα»⁸⁵. Για την ίδια την παράσταση διατηρεί επιφυλάξεις καθώς τονίζει ότι ο Μυράτ αντικατέστησε τον λόγο με θέαμα και μουσική καθώς πολλά μέρη χορεύτηκαν και τραγουδήθηκαν, μεταβάλλοντας «την τραγωδία σε καντάτα». Παρ' όλα αυτά, αν και «το κοινό δεν άκουσε τη φωνή του Ρακίνα», άκουσε τους υψηλούς ιερατικούς της τόνους κι αυτό είναι υπολογίσιμη προσφορά⁸⁶. Δεν είναι κατανοητό το πώς λειτούργησαν τα τραγούδια και ο χορός (για την απόδοση, μάλιστα, των οποίων επαινείται η Βούλα Ζουμπουλάκη) αλλά το σίγουρο φαίνεται να είναι ότι δεν παρέπεμπαν σε αρχαιοελληνικά χορικά τραγωδίας.

Το 1980 καταγράφεται μια ραδιοσκοηνοθεσία του Γρηγόρη Γρηγορίου του πρωτοεμφανιζόμενου στα Ελληνικά *Βρετανικού* σε μετάφραση Αρσένη Γεροντίκου. Η επόμενη καταγραφή μας οδηγεί πλέον στην τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα όπου αρχίζει να εκδηλώνεται ένα ουσιαστικό πλέον ενδιαφέρον για τον Ρακίνα αλλά και να δίνονται απαντήσεις σε ζητήματα ενός ολόκληρου αιώνα.

Μόλις το 1990 δύο σημαντικές παραστάσεις με σύγχρονες ρυθμικές αλλά όχι έμμετρες μεταφράσεις σπάζουν τη σιωπή του ρακινικού λόγου χωρίς ωστόσο να ανατρέψουν καθοριστικά τα δεδομένα.

⁸³ Για το πολιτισμικό πεδίο εξουσίας και τις σχέσεις κυριαρχίας που διαμορφώνονται σε αυτό βλ. Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μετάφραση Έφη Γιαννοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 329 & εξ.

⁸⁴ Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, τόμος ΙΑ 1967-1969*, Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σ. 259.

⁸⁵ Ο. π.

⁸⁶ Ο. π., σ. 260.

6. 1 Η Φαίδρα του Γιάννη Χουβαρδά

Σε ένα εναλλακτικό, προοδευτικό θέατρο, το Θέατρο Αμόρε, όπου στο ρεπερτόριο κάθε έτους συνδιαλέγονταν η κλασική με την πλέον σύγχρονη δραματουργία, εμφανίζεται ξανά ο Ρακίνας. Το 1993 αναβαίνει η *Φαίδρα* του Ρακίνα σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά και μετάφραση του Στρατή Πασχάλη.

Η *Φαίδρα* είναι η τραγωδία του διαμελισμού και των ειδώλων, έννοιες που ανάγονται σε οργανωτικές της αρχές όπως και λειτουργικές του «τραγικού». Η ουσία της τραγικότητας συνοψίζεται στη μάταιη προσπάθεια του κεντρικού προσώπου να ανασυνθέσει το διαμελισμένο του «εγώ», να υπάρξει ως συγκροτημένο υποκείμενο⁸⁷. Η ενοποίηση αυτή, που οδηγεί στην εσωτερική ειρήνη και ολοκλήρωση του ατόμου όπως την ονειρεύονταν ο Καρτέσιος και οι Ιησουίτες, για τον Ρακίνα δεν σημαίνει επιλογή αλλά αποδοχή της αντιφατικής φύσης, της αρχέγονης διαφθοράς (με την πασκαλική σημασία) και την υπέρβασή τους. Ένα τέτοιο ον, ωστόσο, υπερβαίνει τα όρια, συνδυάζει τα αντίθετα αρνούμενο την επιλογή και επομένως, όπως είδαμε για την περίπτωση της Ανδρομάχης, αδυνατεί να επιβιώσει μέσα στην κοινωνία και τις επιταγές της: είναι ένα «τέρας». Τα πρόσωπα στη συγκεκριμένη τραγωδία διακατέχονται από την ελπίδα ότι θα επιβιώσουν χωρίς παραχωρήσεις αλλά και τη γνώση του πλήρους ασυμβίβαστου της επιθυμίας τους με την πραγματικότητα αφού το «τερατώδες» αποβάλλεται. Η λέξη «τέρας» δηλώνεται εντός κειμένου κατ' επανάληψη τόσο από τη Φαίδρα όσο και τον Ιππόλυτο ως καταγωγική αρχή τους: συγγενεύουν με τέρατα όπως ο Μινώταυρος ή η εκτός ανθρώπινων κοινωνικών δεδομένων Αντιόπη, η Αμαζόνα-μητέρα του Ιππόλυτου. Επιπροσθέτως, εντός του κειμένου, και οι δύο θα αυτο- και ετερο-προσδιοριστούν ως τέρατα. Ταυτόχρονα, άλλα «τέρατα» υπεισέρχονται στο κείμενο όπως αυτά που έχει σκοτώσει ο Θησέας με πλέον πρόσφατο τον Κέρβερο -αιτία της απουσίας του- ή ακόμη το τέρας που θα γίνει αιτία θανάτου του Ιππόλυτου. Η λέξη-κλειδί «*monstre*» διατρέχει την τραγωδία συνιστώντας οργανωτική αρχή τόσο της μετάφρασης όσο και της σκηνοθεσίας⁸⁸. Αρκεί να συγκρίνει κανείς τα τρία αφηγηματικά μέρη της τραγωδίας που εκφέρουν διαδοχικά η Φαίδρα (II, V), ο Θησέας (III V) και ο Θηραμένης (V VI) για να διαπιστώσει ότι η παρουσία του τέρατος και του Λαβυρίνθου επανέρχονται με την ίδια ένταση προαναγγέλλοντας τον τελικό διαμελισμό ως αποτέλεσμα της αδυναμίας επιλογής που ισοδυναμεί με την έξοδο του ατόμου από τον προσωπικό του Λαβύρινθο. Η λέξη «τέρας» έτσι άλλοτε κυριολεκτεί, αναφερόμενη σε πραγματικά τέρατα και άλλοτε λειτουργεί μεταφορικά, εννοώντας τα σκηνικά πρόσωπα που η αντιφατική τους φύση τα εξομοιώνει με τέρατα, εξίσου απόβλητα της ανθρώπινης κοινωνίας της «μεσότητας». Το τέλος της τραγωδίας, άλλωστε, καταλήγει στον αφανισμό όλων των προσώπων που χαρακτηρίστηκαν ως «τέρατα» (Φαίδρα, Ιππόλυτος, Οινώνη), δηλαδή ως ξένα σώματα στον

⁸⁷ Την έννοια του διαμελισμού έχουν καταστήσει και οπτικά-σκηνικά ορατή διάφοροι σκηνοθέτες όπως ο Michel Hermou «ενδύοντας» τον Ιππόλυτο με λωρίδες υφάσματος που «τεμαχίζουν» το γυμνό του σώμα ή η Μάρθα Γκράχαμ στο χοροθέατρο *Φαίδρα* (1962, Ηρώδειο, 1990) όπου ο γυμνός Ιππόλυτος βρίσκεται εγκλωβισμένος σε ένα τοτέμ με πορτάκια που το άνοιγμά τους από την Αφροδίτη αφήνει να φανούν τεμάχια σάρκας, ως μέρη πραγματοποιημένου σώματος πρόσφορου για ηδονή, που θα παρασύρει τη Φαίδρα. Βλ. ανάλυση της παράστασης: Δημήτρης Τσατσούλης, «Συναισθηματική αποφόρτιση και σημειοκή κινησιολογία στη *Φαίδρα* της Μάρθα Γκράχαμ» στο Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, σ. 191-193.

⁸⁸ Βλ. σχετικά: Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Παρίσι 1963, σ. 114.

αθηναϊκό κοινωνικό ιστό, ενώ αυτοί που επιβιώνουν πλέον εν αρμονία είναι οι «αυτόχθονες», πρώην αντίπαλοι, Αθηναίοι, ο Θησέας και η Αρικήα.

Ο μεταφραστής Στρατής Πασχάλης που καταπιάστηκε με το θηριώδες αυτό εγχείρημα, ακολούθησε, έναντι του ρακινικού αλεξανδρινού δωδεκασύλλαβου έναν ρυθμικό ανομοιοκατάληκτο στίχο που συχνά εξελίσσεται αβίαστα σε οικείο στα ελληνικά ώτα δεκαπεντασύλλαβο. Ο μεταφραστής, ωστόσο, παρ' όλο που δηλώνει στην «Εισαγωγή» του⁸⁹ ότι προσπάθησε να τηρήσει τις επαναλαμβανόμενες και κρίσιμες λέξεις του πρωτοτύπου που παρουσιάζουν αμφίσημη σημασία, αγνόησε τη βασική αυτή λέξη «*monstre*» αποδίδοντάς την άλλοτε ως «τέρας» και άλλοτε ως «θηρίο» ή «θερίο». Χάθηκε έτσι η κυλιόμενη πολυσημία της λέξης, ήτοι τα πολλαπλά της σημασιόμενα στα οποία επικολλάται και τα στιγματίζει.

Η σκηνική διευθέτηση του χώρου, ωστόσο, από τη Λιλή Κεντάκα, υπάκουσε στη λαβυρινθοειδή διάσταση της τραγωδίας μέσω των μετακινούμενων από τους ίδιους τους ηθοποιούς τοίχους που κατασκεύαζαν διαρκώς επί σκηνής νέους δαιδαλώδεις χώρους και διακλαδώσεις: ανακατασκευή που συνεχίστηκε μέχρι την τελευταία σκηνή της τελικής αποκάλυψης του πραγματικού τέρατος-Φαίδρας μπροστά στον Θησέα και της επικείμενης αυτοκτονίας της οπότε το σκηνικό τετραγωνίζεται, εμπεριέχοντας στο κέντρο του τα δύο πρόσωπα: Θησέα και Φαίδρα, τον εξολοθρευτή τεράτων και το τέρας, ανασυσταίνοντας μεταφορικά τη μυθική σκηνή Θησέα-Μινώταυρου στο κέντρο του Λαβυρίνθου και την εξολόθρευση του τελευταίου.

Αντίθετα με το σκηνικό, τα κοστουμια των προσώπων, και ειδικά ο βαρύς ενδυματολογικός εξοπλισμός του Ιππόλυτου (εντεινόμενος από το συμπαγές του σωματότυπου και της υποκριτικής στάσης του Νίκου Καραθάνου), ελάχιστα απέδωσε την ερωτική-σαρκική λατρεία που εκπέμπει το πρόσωπο και τονίζουν άλλες σκηνοθεσίες ενώ δεν προοικονομούσε ουδόλως τον διαμελισμό του τέλους.

Η μετάφραση, υπακούοντας μάλλον σε ποιητικές και όχι δομικές του έργου ανάγκες, παρουσιάζει και σε άλλα σημεία ανάδειξη του κυριολεκτικού σημαίνόμενου σε βάρος της δομικής αξίας του σημαίνοντος: έτσι, στην πρώτη ήδη εμφάνισή της, η Φαίδρα, λύνει τα μαλλιά της κατηγορώντας το χέρι που της έφτιαξε «πλεξίδες» πάνω στο μέτωπο που την καταπιέζουν. Η συμβολική της αυτή χειρονομία βρίσκει το λεκτικό και νοηματικό της ομόλογο όταν, μετά την πιθανολόγηση του θανάτου του Θησέα, η Οινώνη σπεύδει να της πει: «Με του Θησέα το θάνατο λύθηκαν τα δεσμά» (στ. 351). Ο Ρακίνας, και στις δύο περιπτώσεις, χρησιμοποιεί την αμφίσημη λέξη «*nœuds*», δηλαδή «κόμπους». Ο μεταφραστής, αντίθετα, στην πρώτη περίπτωση αποδίδει τους «κόμπους» με την νοηματικά μεν αρμόζουσα αλλά δομικά άστοχη λέξη «πλεξίδες» ενώ στη δεύτερη, με την ίδια λογική, ως «δεσμά». Έτσι, όμως, χάνεται η δομική σχέση που συνδέει την επανάληψη της ίδιας λέξης καθώς η πραγματική σημασία της αρχικής ενόχλησης-καταπίεσης που αισθάνεται η Φαίδρα στο κεφάλι της υποδηλώνεται ότι θα μπορούσε να ιαθεί μόνο από το θάνατο του Θησέα: η οριστική απουσία του θα μπορούσε να λύσει τους «κόμπους» που την βασανίζουν, δηλαδή τους περίπλοκους δαιδάλους του μυαλού της, τα ασύμβατα που ταυτόχρονα επιθυμεί αφού η επιλογή του ενός εκ των δύο θα ήταν πλέον δυνατή.

⁸⁹ Στρατής Πασχάλης, «Εισαγωγή» στο Ρακίνας, *Φαίδρα*, Ίκαρος, Αθήνα 1990, σ. 17.

Υπάρχουν και άλλα, κατά τη γνώμη μου, δομικά σφάλματα της μετάφρασης που συσκοτίζουν το κείμενο όπως η μη προσεκτική απόδοση στα ελληνικά των εναλλαγών του κειμένου μεταξύ δευτέρου ενικού και πληθυντικού⁹⁰ που λειτουργεί συχνά ως υποδηλωτική της ταύτισης Φαίδρας και Οινώνης και του περίφημου παιχνιδιού των σκηνικών ειδώλων που εισάγει ο Ρακίνας και που η μετάφραση παραβλέπει. Η συγκεκριμένη δραματουργική τεχνική διαφεύγει από την αμιγώς ποιητική οπτική του μεταφραστή και την ανάγκη του λεκτικής πολυμορφίας. Εξάλλου, η ταύτιση Φαίδρας και Οινώνης έχει απασχολήσει τη θεωρία όσο και τη σκηνική πρακτική του θεάτρου⁹¹. Και καθώς η μετάφραση είναι η πρώτη πρόσληψη αλλά και ερμηνεία του έργου, καθορίζει ή δίνει εναύσματα στον σκηνοθέτη.

Παρ' όλα αυτά, ο Γιάννης Χουβαρδάς, δηλώνει τη διαλεκτική ειδώλων μεταξύ Φαίδρας και Οινώνης αφενός με την επιλογή παρεμφερών και σε διαβάθμιση ίδιου χρωματικού (κόκκινου) τόνου κοστουμιών (υιοθετώντας εδώ τη σκηνική άποψη του Ζαν Λουί Μπαρρώ για τη δική του *Φαίδρα*)⁹² και αφετέρου μέσω της κοινής κινησιολογίας των δύο ηθοποιών (Ολivia Λαζαρίδου-Κατερίνα Καραγιάννη) είτε καθώς μετακινούν, με πανομοιότυπες κινήσεις, έναν τοίχο, είτε καθώς καθρεφτίζονται η μια στην άλλη είτε, στη σκηνή αποπομπής της Οινώνης από τη Φαίδρα, καθώς δημιουργούν ένα κινησιακό σύμπλεγμα έλξης-απόθησης.

Τέλος, ο Χουβαρδάς φαίνεται να υιοθετεί την άποψη ότι με τη *Φαίδρα* του ο Ρακίνας επιτελεί την εκ νέου γιανσενιστική στροφή του επιλέγοντας να κλείσει την παράστασή του με παραλλαγή εκκλησιαστικής μουσικής.

Παρά τις κάποιες αντιρρήσεις που μπορεί να διατυπώσει κανείς κυρίως ως προς τον ρόλο της μετάφρασης στην σύγχρονη πρόσληψη της ρακινικής τραγωδίας, γεγονός παραμένει ότι η παράσταση συμβολίζει την επανεμφάνιση του Ρακίνα στην ελληνική σκηνή με μια αξιοπρόσεκτη σκηνοθετική προσπάθεια.

6. 2. Η Βερενίκη του Βίκτωρα Αρδίττη

Το 1998 ο Βίκτωρ Αρδίττης ανεβάζει με το Θέατρο του Λόγου στο Θέατρο Ανάλια τη *Βερενίκη*, και πάλι σε ρυθμική μετάφραση με ελεύθερο ανομοιοκατάληκτο στίχο⁹³ του Στρατή Πασχάλη. Το αποτέλεσμα είναι ότι ο ρακινικός λόγος, αν και εκφέρεται με καθαρότητα από τους βασικούς

⁹⁰ Για αναλυτική παρουσίαση της λειτουργίας του πληθυντικού δευτέρου προσώπου σε εναλλαγή με τον ενικό του ίδιου προσώπου για την ανάδειξη της σχέσης «ειδώλου» Φαίδρας-Οινώνης βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Η τραγωδία του διαμελισμού και των ειδώλων: Με αφορμή τη *Φαίδρα* του Ρακίνα», στο Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις*, σ. 181-190.

⁹¹ Ο Ρολάν Μπαρτ έχει εκτεταμένα ασχοληθεί με τα είδωλα στις τραγωδίες του Ρακίνα. Βλ. Barthes, *Sur Racine*, σ. 41. Για τον διαφοροποιημένο, σε σχέση με τα πρόσωπα των τροφών, ρόλο της Οινώνης βλ. Charles. Dédéyan, *Racine et sa Phèdre*, Société d'édition d'enseignement Supérieur, Παρίσι 1965, σ. 142-162.

⁹² Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Seuil, Παρίσι 1946. Ο Paul Claudel, άλλωστε, με αφορμή την παράσταση του Μπαρρώ και τη σημασία που απέδωσε στον ρόλο της Οινώνης, θα ομολογήσει ότι υπήρξε γι' αυτόν μια από τις μεγάλες αποκαλύψεις της καλλιτεχνικής του ζωής. Βλ. Paul Claudel, *Conversations sur Racine*, Gallimard, Παρίσι 1956, σ. 41.

⁹³ Βλ. σχετικά Άννα Ταμπάκη, «Η συμβολή της μετάφρασης στην επανάκτηση του γαλλικού κλασικού ρεπερτορίου στην Ελλάδα του τέλους του 20ού αιώνα. Σκέψεις και αισθητικές αποτιμήσεις. Μια πρώτη προσέγγιση», στο Δημήτρης Φύλιας, Μαρία Βελιώτη κ.ά. (επιμ.), *Πολύχρωμες ψηφίδες. Γαλλοφωνία και πολυπολιτισμικότητα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου - Γρηγόρης, Αθήνα 2013, σ. 164-165.

ηθοποιούς (Δημήτρης Σιακάρας, Τίτος - Ευρύκλεια Σωφρονιάδου, Βερενίκη), στην προσπάθειά τους να «υποκριθούν» τον «πεζοποιούν» σε μεγάλο βαθμό καθώς οι Έλληνες ηθοποιοί παραμένουν απροετοίμαστοι για έμμετρο θέατρο παρά την ύπαρξη του Κρητικού Θεάτρου που θα έπρεπε να φέρουν στις παιδευτικές αποσκευές τους. Αυτό έγινε εμφανέστερο στους υπόλοιπους ρόλους που, σύμφωνα με τον Βαρβέρη, «θύμιζαν απλούς, επιμελείς ανθρώπους [που] τώρα ξέρουν καλούς τρόπους, αλλά δεν τους φέρουν, τους φορούν»⁹⁴. Ο Αρδίττης, αν και διδάσκει λόγο, εξασφαλίζει «υποβλητική κινησιολογία και σχεδόν τελεστική ατμόσφαιρα [...] στυλιζαρισμένη, μινιμαλιστική υποκριτική»⁹⁵. Πράγματι, με σκηνικό (Θάλεια Ιστοκοπούλου) που παραπέμπει σε διαδρόμους ανακτόρων με ογκώδεις τοίχους, με λευκούς φωτισμούς του Ανδρέα Μπέλλη που λειτουργούσαν αντιστικτικά των σκοτεινών συμφερόντων και της εσωτερικής σύγκρουσης του Τίτου μεταξύ έρωτα για τη Βερενίκη και έρωτα για εξουσία, η παράσταση εξασφάλισε μια ιερατική διάσταση, ενισχύοντας ωστόσο την αντίληψη της ακινησίας και της απουσίας σκηνικής δράσης του Ρακίνα⁹⁶.

7. Ο Ρακίνας στην ελληνική σκηνή του 21ου αιώνα

Στην καμπή του 20ού όπως και στις αρχές του 21ου αιώνα (έως το 2014) συναντάμε τουλάχιστον έξι παραστάσεις θεάτρου και χοροθεάτρου που χρησιμοποιούν αποσπάσματα της ρακινικής *Φαίδρας* σε συνδυασμό είτε με άλλα κλασικά κείμενα (Ευριπίδης, Σενέκας) είτε με αρχαιότεμα έργα νεότερων συγγραφέων (Σάρα Κέην, Γιάννης Ρίτσος, Βασίλης Παπαγεωργίου). Είναι άξιον επισήμανσης ότι όλες αυτές οι δραματουργικές συνθέσεις στηρίζονται στον μύθο της Φαίδρας και του Ιππόλυτου και έτσι, μόνον η *Φαίδρα* του Ρακίνα ακούγεται, έστω και αποσπασματικά, και όχι άλλες του τραγωδίες (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ).

Ωστόσο, το 2002 ανεβαίνει η *Φαίδρα* σε σκηνοθεσία Κώστα Αρζόγλου από το Διάχρονο Θέατρο της Μαίρης Βιδάλη σε πεζή μετάφραση δική της, παράσταση που συνεχίζεται, τουλάχιστον ως το 2010, να παίζεται σε περιοδείες σε όλη την Ελλάδα. Ο θίασος βλέπει το έργο μάλλον ως υποκατάστατο αρχαιοελληνικής τραγωδίας εξ ου και δεν διστάζει, με την ίδια αρχαιο-βυζαντινή ενδυματολογία, να ανεβάσει αργότερα και *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη μπολιασμένο, σύμφωνα με το πρόγραμμα, με ρακινική *Φαίδρα*. Ο Ρακίνας μεταμφιέζεται σε αρχαιοελληνικό δράμα και καθαίρεται. Ακυρώνοντας την προτροπή του Γιάννη Βαρβέρη όταν υποστήριζε ότι «[π]ρέπει ο [Έλληνας] θεατής να κερδηθεί υποδεχόμενος το είδος έξω από τη σύγκριση με το αρχαίο δράμα και μάλλον μέσα στην ακραία σημερινή λογική στην οποία οδηγεί η ρακινική φόρμα»⁹⁷. Ο 21ος αιώνας θα δει, πράγματι, αναιρετικά τον Ρακίνα, χωρίς τις αγκυλώσεις που δημιουργεί η απόσταση, η γαλλική παράδοση αλλά και η σύγκριση με το αρχαίο δράμα. Απαλλαγμένος από τις κλασικιστικές αναφορές, θα αποκτήσει κίνηση αλλά ταυτόχρονα ο έμμετρος στίχος, μεταφρασμένος κατάλληλα στα ελληνικά, θα γίνει εργαλείο πολλαπλών συνδηλώσεων, λεπτής ειρωνείας, δραματουργικό εργαλείο.

⁹⁴ Βαρβέρης, «Όταν θάλλει ο λόγος», σ. 244.

⁹⁵ Ο. π., σ. 243.

⁹⁶ Βλ. αναλυτικότερα για την ερμηνεία των άλλων προσώπων, τα κοστούμια της παράστασης και τα λοιπά συστήματα Δημήτρης Τσατσούλης, «Τα εφήμερα της σκηνής», *ΘΕΑΤΡΟγραφίες*, τχ. 2 (1998), σ. 90-91.

⁹⁷ Βαρβέρης, «Όταν θάλλει ο λόγος», σ. 243.

Δύο παραστάσεις αφήνουν το ιδιαίτερο στίγμα τους, για διαφορετικούς λόγους η κάθε μία, εντός του 2006 με αφορμή τον *Βρετανικό* και την *Βερενίκη*.

7. 1 Ο Βρετανικός του Πέτρου Νάκου

Το 2006 ανεβαίνει στο Θέατρο Altera Pars, σε σκηνοθεσία Πέτρου Νάκου ο *Βρετανικός*. Ήδη, εδώ, για πρώτη φορά έχουμε ένα μεγάλο επίτευγμα που καθορίζει εν πολλοίς και τη σκηνοθετική γραμμή: μια εξαιρετική έμμετρη μετάφραση του Ανδρέα Στάικου, ειδικευμένου μέχρι τώρα στον Μαριβώ⁹⁸ αλλά και δοκιμασμένου με μεγάλη επιτυχία και στον Μολιέρο⁹⁹. Στη, δυστυχώς, ανέκδοτη αυτή μετάφραση, ο Στάικος αποδεικνύεται βαθύς γνώστης των απαιτήσεων και ιδιαιτεροτήτων του τραγικού κειμένου ώστε ο λόγος να καταστεί ταυτόχρονα σκηνικά ενεργός και δραστικός όσο και καθοδηγητικός του σκηνοθέτη. Σε αντίθεση με άλλους μεταφραστές της γαλλικής κλασικής δραματουργίας, ο Στάικος διαβάζει εκ των έσω, ήτοι την πολυσημία των λέξεων, και δεν αφήνεται να παρασυρθεί από την ποιητική τους απόδοση. Τις καθιστά δραστικές για τη σκηνή όσο και εύφορες για την ακοή του θεατή, έχοντας απόλυτη συνείδηση της θεατρικότητας του λόγου, καθώς τυγχάνει και ο ίδιος θεατρικός συγγραφέας και μάλιστα «του λόγου». Η άνιση υποκριτικά παράσταση -ειδικά ως προς την άρθρωση και τον εσωτερικό ρυθμό απόδοσης του έμμετρου λόγου, την αδυναμία εκφοράς του απόηχου των καταλήξεων από όλους σχεδόν τους ηθοποιούς (μόνον ο σκηνοθέτης στον ρόλο του Νέρωνα ξεχώρισε)- κατάφερε ωστόσο να δώσει φρεσκάδα στη στατικότητα του Ρακίνα. Αφενός, χάρη στο πολυτοπικό σκηνικό της, η παράσταση δημιουργεί ρωγμές στο δραματουργικά μονοτοπικό θέατρο σαλονιού του Ρακίνα ενώ τα σύγχρονα σκηνικά αντικείμενα καθημερινότητας που χρησιμοποιούν τα εκσυγχρονισμένα -και ενδυματολογικά- πρόσωπα (μπουντουάρ της Αγριππίνας, όργανα γυμναστικής του Νέρωνα κ. ά.) σπάζουν τα αρχαιόθεμα σκηνογραφικά στερεότυπα εντός των οποίων παίζεται ο αποστειρωμένος Ρακίνας. Επιπλέον, σύγχρονες σκληρές μουσικές επιλογές -που συμβαδίζουν με το νεαρό της ηλικίας των δραματικών προσώπων- αντιμάχονται αρχικά τις κλασικιστικές προκαταλήψεις αλλά υποδηλώνουν τη βιαιότητα των δραματικών καταστάσεων με τα αιματηρά παιχνίδια εξουσίας¹⁰⁰.

Η αποκαθίλωση των ρακινικών προσώπων από τα κλασικιστικά τους βάρη και η τοποθέτησή τους σε ρυθμούς και ασχολίες πεζής καθημερινότητας θα μπορούσε να εκληφθεί ως βλάσφημη, ειδικά από θεατές που επιμένουν να βλέπουν σε αυτά τα ακριβή είδωλα των τραγικών προσώπων της αρχαιοελληνικής τραγωδίας. Κάτι τέτοιο συνέβη στην απείρως προκλητικότερη παράσταση της αμερικανικής πρωτοποριακής Ομάδας Wooster Group με τίτλο *Phèdre. To you, the Birdie!*, εμπνευσμένης από τη *Φαίδρα* του Ρακίνα, που επισκέφθηκε το

⁹⁸ Ο Ανδρέας Στάικος έχει μεταφέρει στα ελληνικά το περίτεχνο ύφος του Μαριβώ (marivaudage) με μεγάλη επιτυχία, μεταφράζοντας τις περισσότερες κωμωδίες του. Όπως σημειώνει η Άννα Ταμπάκη «η συνεπής "χαρίεσσα" ενασχόληση του Ανδρέα Στάικου αναπαράγει διαισθητικά και με ελευθερία τις γλωσσικές διακυμάνσεις και το περίτεχνο ύφος του συγγραφέα, με σύμμαχο την καθαρεύουσα και τις λόγιες εκφράσεις που δημιουργούν τη ψευδαίσθηση της επιτήδεσης», «Η συμβολή της μετάφρασης», σ. 162. Άλλωστε, στα δικά του θεατρικά έργα υιοθετεί συχνά μια αντίστοιχη «εξεζητημένη» γλώσσα που χαρακτηρίζει την ιδιαίτερη υφολογία του.

⁹⁹ Μετάφρασε τον *Ταρτούφο* του Μολιέρου που ανεβίστηκε στο Θέατρο Αμόρε σε σκηνοθεσία της Νικαίτης Κοντούρη το 1997.

¹⁰⁰ Για αναλυτικότερη παρουσίαση της παράστασης βλ. και Δημήτρης Τσατσούλης, «Επισήμανση. *Βρετανικός*», *Νέα Εστία*, τχ. 1795 (Δεκέμβριος 2006), σ. 1181-1182.

Φεστιβάλ Αθηνών το ίδιο αυτό καλοκαίρι του 2006 και προκάλεσε ποικιλία αντιδράσεων, άδικων εν πολλοίς, αφού ρητά δηλωνόταν, ήδη από τον τίτλο, ότι επρόκειτο για διασκευή¹⁰¹.

7. 2 Η Βερενίκη του Γιάννη Χουβαρδά

Η ρήξη με την "ρακινική" παράδοση της ελληνικής σκηνής έχει ήδη επέλθει. Κίνηση, εναλλακτικοί χώροι, εμβόλιμη μουσική και, κυρίως, έμμετρη με ομοιοκαταληξία μετάφραση που αποδίδει την ουσία του ρακινικού έργου δημιουργούν εναλλακτικές προσεγγίσεις στη ρακινική τραγωδία. Επιπλέον, αποδεικνύεται απερίφραστα ότι ο Ρακίνας δεν είναι «αμετάφραστος».

Αυτά τα κεκτημένα έχει ήδη αναδείξει, την ίδια χρονιά, τον χειμώνα 2005-2006, η παράσταση της *Βερενίκης* του Γιάννη Χουβαρδά στο Θέατρο Αμόρε. Παράσταση που από κάθε άποψη ανοίγει ένα νέο κεφάλαιο στην πρόσληψη του Ρακίνα στην Ελλάδα ενώ τυγχάνει γενικής αποδοχής τόσο από το κοινό όσο και την κριτική. Ο Ρακίνας επιτέλους ανακαλύπτεται και θριαμβεύει με τη βοήθεια ενός συνόλου εκλεκτών ηθοποιών. Σε αυτό συντελούν:

α. Η εκ νέου επεξεργασία της μετάφρασης του έργου από τον Στρατή Πασχάλη που τώρα δίνει και αυτός μια έμμετρη εκδοχή, υποκαθιστώντας τον αλεξανδρινό από τον οικείο στον Έλληνα θεατή δεκαπεντασύλλαβο ομοιοκατάληκτο στίχο, του οποίου η μουσικότητα ανάγεται σε θεατρικό εργαλείο. Φυσικά, το αναμφίβολο μόχθο μεταφραστικό τόλμημα δεν κρίνεται ως προς την ακρίβεια της λέξης σε σχέση με το πρωτότυπο αλλά ως προς την ποιότητα που αυτή μεταφέρει: συγκεκριμένα, κατά πόσο ο ελληνικός στίχος γίνεται, όπως ο πρωτότυπος, πόνος, ελπίδα ή, για να θυμηθούμε τον Βιτέζ, «κλαυθμός»; Κατά πόσο ο ελληνικός στίχος διατηρεί τη μεγαλοπρέπεια, τη βαρύτητα, συντιθέμενος από λέξεις που αποκλείουν την πεζολογία του καθημερινού και αναδεικνύουν την απόσταση που επιζητεί ο Μπαρτ ή το παραξένισμα που επιδιώκει ο Γκρούμπερ, τη σχεδόν εκζήτηση του ρακινικού στίχου με τις παρηχήσεις του που παράγουν σημανόμενα; Η μετάφραση του Πασχάλη δεν είχε την ποιότητα εκείνης του Στάικου, οι ομοιοκαταληξίες του περιέπιπταν κάποιες στιγμές στο προβλεπόμενο της μοιερικής κωμωδίας και όχι στο εξεζητημένα απρόβλεπτο του Ρακίνα. Ωστόσο, η συγκεκριμένη μετάφραση συνδυάστηκε απόλυτα με την ελαφρώς σκωπτική διάθεση της σκηνοθετικής εκφώνησης του Χουβαρδά που χάρη στα οπτικά και ακουστικά της σκηνικά συστήματα σχολίασε πολύμορφα διαθέσεις, συναισθήματα, αντι-ηρωικές συμπεριφορές.

β. Η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου (από τη Λίλη Πεζανού) σε μπαρ της δεκαετίας του '60 στη Ρώμη -τόπος όπου διαδραματίζεται το έργο- σκηνικό που καλύπτει όλο το μήκος της σκηνής. Εδώ συχνάζουν, αντί των προβλεπόμενων δραματουργικά ανακτορικών διαδρόμων, τα τρία πρωτεύοντα πρόσωπα (Βερενίκη, Τίτος, Αντίοχος), ενώ δίπλα τους, αναλαμβάνοντας οργανικά δεμένους με τον χώρο ρόλους (μπάρμαν, πιανίστας, υπεύθυνη βεστιαρίου), κινούνται οι τρεις έμπιστοι. Το μπαρ, ως σύγχρονος νυχτερινός ναός που φιλοξενεί τα πάθη και τις ερωτικές απογοητεύσεις γίνεται ο χώρος όπου θα παιχτεί η τραγωδία. Ταυτόχρονα, δικαιολογεί την ύπαρξη ζωντανής μουσικής με τραγούδια της δεκαετίας του '60 που, στις παύσεις,

¹⁰¹ Για κριτική παρουσίαση της παράστασης βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Τα φεστιβάλ του καλοκαιριού - Γ. Φεστιβάλ Αθηνών 2006», *Νέα Εστία*, τχ. 1792 (Σεπτέμβριος 2006), σ. 436-439. Για την πολεμική με αφορμή αυτή την κριτική βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παραχαράξεις», *Τα Νέα*, 7-8 Οκτωβρίου 2006, σ. 16/52.

σχολιάζουν με υπαινικτική ειρωνεία τα συναισθήματα των προσώπων καθόσον αυτά εκφέρουν τον έμμετρο λόγο με λιτότητα και φυσικότητα αλλά και απόλυτη σοβαρότητα. Με το «Agivederci Roma» παρωδείται η αναγκαστική αποχώρηση από τη Ρώμη της βασίλισσας της Ιουδαίας Βερενίκης υποκύπτοντας στην ηθική επιταγή της πόλης που απαγορεύει τον γάμο της με τον Τίτο με το «Dio come ti amo», τραγούδι σύμβολο της Τζιλιόλα Τσινκουέτι για όλους τους ερωτευμένους έφηβους της δεκαετίας εκείνης που εδώ λειτουργεί ως γλυκανάλατη εκδοχή του πάθους των τραγικών προσώπων με το εύλωττο «Ne me quitte pas» του Ζακ Μπρελ ή το «Mourir ou vivre» του Ερβέ Βιλάρ που θα μετατραπεί σε κωμικοτραγική κραυγή του Αντίοχου καθώς χάνει πλέον οριστικά τη Βερενίκη. Το υπόγειο, αποκαθλωτικό χιούμορ της παράστασης μετατρέπει την πλέον στατική τραγωδία του Ρακίνα σε εύφορη παράσταση.

γ. Η διασφάλιση κωδικοποιημένης κίνησης που αντανακλά συναισθηματικές διαβαθμίσεις και αναλογεί σε δραματουργικές επιταγές ενώ σωματικές εκρήξεις συνδηλώνουν ψυχικά αδιέξοδα σε μια καθόλα αποστασιοποιημένη σκηνική γραφή. Ο προσεγγιστικός κώδικας γνώρισε εδώ την αποθέωσή του καθώς οι προσεγγίσεις-απομακρύνσεις των σωμάτων, οι αποστάσεις μεταξύ τους, οι επαφές τους ακολούθησαν μια χορογραφία δηλωτική αυτών που συχνά ο λόγος υπέκρυπτε πίσω από τους περίτεχνους ρακινικούς στίχους. Οι άριστες επιτελέσεις των ηθοποιών (κυρίως στους πρωτεύοντες ρόλους η Αμαλία Μουτούση, ο Ακύλλας Καραζήσης και ο Νίκος Κουρής), κινησιακά όσο και φωνητικά, ήσαν καθοριστικές για την ανάδειξη της ευφάνταστης σκηνοθεσίας.

δ. Τα σύγχρονα, επίσημα ενδύματα, τέλος, καθιστούν πρόσθετα οικείο όσο και αισθητικά ενδιαφέρον το οπτικό μέρος.

Η παράσταση έτσι ακυρώνει όλες τις έως τότε διατυπωμένες ενστάσεις και αναδεικνύει, χωρίς εκπτώσεις στο κείμενο, έναν Ρακίνα σύγχρονα τραγικό όσο και ποιητικό που αφορά το κοινό του 21ου αιώνα, σε ένα από τα πλέον δύσκολα και με ελάχιστη δράση έργα του¹⁰².

7. 3. Η Ανδρομάχη του Δημήτρη Μαυρίκιου

Η τελευταία εναπομένουσα ένσταση, αυτή που, ήδη από τον Πολίτη, θέλει τον Ρακίνα εκτός αρχαίων ανοικτών θεάτρων που φυλάσσονται πεισματικά για αρχαιοελληνικές τραγωδίες, καταρρίπτεται το καλοκαίρι του 2007, όταν, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδος, για πρώτη φορά στην ιστορία του, αναμετράται με τον Ρακίνα και αναθέτει στον Δημήτρη Μαυρίκιο τη μετάφραση και σκηνοθεσία της *Ανδρομάχης*.

Οι αντιρρήσεις δεν θα λείψουν. Ούτε μπορεί να υποστηρίξει κανείς ότι δεν υπήρξαν ατυχείς στιγμές στην παράσταση ή στη διανομή της: η μουσικότητα της γλώσσας και η δραστική λειτουργία του στίχου εν πολλοίς ακυρώθηκαν, ο δυσδιάκριτος δεκαπεντασύλλαβος υποκαθιστώντας και εδώ τον δωδεκασύλλαβο αλεξανδρινό πεζοποιήθηκε κατά βούληση ενός εκάστου ηθοποιού. Αλλά και ο εκλεπτυσμένος λόγος του Ρακίνα με τα συνεχή παιχνίδια σημαίνοντος και σημαινόμενου αντικαταστάθηκε, τόσο ως προς την επιλογή των λέξεων όσο και των εκφράσεων, από εκείνες μιας τρέχουσας, φθαρμένης μετάφρασης που συχνά συναντάμε στις αποδόσεις των αρχαίων τραγικών, προσποιητά σύγχρονη, καταργώντας έτσι την

¹⁰² Για αναλυτικότερη κριτική παρουσίαση της παράστασης και τους συντελεστές της βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Η παράσταση: Ζαν Ραβίν, Βερενίκη», *Νέα Εστία*, τχ. 1788, (Απρίλιος 2006), σ. 799-802.

επιζητούμενη απόσταση διχασμών και συναισθημάτων που βιώνουν ήρωες μιας άλλης εποχής και κοινωνίας¹⁰³.

Από την άλλη, οι περικοπές που, χάριν παραστασιακής οικονομίας, επιχειρήθηκαν έθιγαν την ίδια τη δομή βάθους του κειμένου όπως η ουσιαστική σκηνή επίσκεψης του κενοταφίου του Έκτορα από την Ανδρομάχη πριν την οριστική της απόφαση η οποία απαλείφθηκε, αφήνοντας μετέωρη τη μεταστροφή της. Η Ανδρομάχη παρέμεινε στο ίδιο σημείο της ορχήστρας, εμφανιζόμενη να αλλάζει ξαφνικά διάθεση ενώ στο κείμενο ο διχασμός της μεταξύ πίστης στη μνήμη του Έκτορα και διασφάλισης της ζωής του Αστυάνακτα, δηλαδή το αδύνατον της επιλογής και η άρνηση της αρχής του αποκλεισμένου μέσου που είδαμε νωρίτερα, αίρονται με την επίσκεψή της στο κενοτάφιο του Έκτορα. Εκεί μόνο, αναθυμούμενη τα λόγια του συζύγου της συνειδητοποιεί ότι Έκτωρ και Αστυάναξ ταυτίζονται, επομένως η σωτηρία του ενός σημαίνει και διαίωνηση του άλλου.

Επίσης, δεν αναδείχθηκε σκηνικά η λύση της τραγωδίας της οποίας ο τελικός θριαμβευτής δεν είναι η ψηλά τοποθετημένη Ανδρομάχη, όπως παρουσιάζεται στην παράσταση προς δόξαν της πρωταγωνίστριας, αλλά η Τροία που προσωποποιείται στον επιζήσαντα Αστυάνακτα τοποθετημένο, όμως, στην παράσταση να περιφέρεται μόνος χαμηλά. Ωστόσο, αυτός είναι ο πραγματικός θριαμβευτής μετά τον όλεθρο όλων των άλλων προσώπων, όχι μόνον διότι διασώθηκε από την εκδικητική μανία των Ελλήνων αλλά και διότι εκπροσωπεί την Τροία και το μέλλον, όντας αυτός ο συνδετικός κρίκος μεταξύ Ελλάδας και Τροίας, μια εκδοχή συνεύρεσης των αντιθέτων, τόσο επιθυμητή από τον Ρακίνα αλλά και την εποχή του: «έχω δυο ανθρώπους μέσα μου» θα γράψει ο Ρακίνας, εκφράζοντας έτσι την ανοικτή πλέον σύγκρουση μεταξύ κοσμικού και εκκλησιαστικού κράτους που ο ίδιος βιώνει αφού διαβιόι κάνοντας θέατρο στην Αυλή του Λουδοβίκου αλλά ερχόμενος σε σύγκρουση με τους δασκάλους του γιανσενιστές του Πορ-Ρουαγιάλ. Σύγκρουση προσωπική αλλά και κοινωνική που θα καθορίσει την εξέλιξη των ιδεών και του πνεύματος του αναγεννησιακού ανθρώπου.

Ωστόσο, ο Μαυρίκιος, τόσο με τη σκηνογραφία των πολύμορφων χρήσεων κοντέινερς όσο και με την εκμετάλλευση της κινηματογραφικής του παιδείας που του επιτρέπει ευθύβολα οπτικά εφέ καταφέρνει να αποδείξει ότι ο Ρακίνας μπορεί να παρασταθεί σε ανοικτό θέατρο όπως αυτό της Επιδάουρου. Μεγάλο στοίχημα, η ένταξη χορού που προκύπτει δραματουργικά από τους Έλληνες στρατιώτες που συνοδεύουν τον Ορέστη και στους οποίους ο σκηνοθέτης παραχωρεί λόγο-απόηχο κυρίως των λόγων του Ορέστη αλλά και μια εντυπωσιακή κινησιολογία που δίνει νέα δυναμική στην τραγωδία σωματοποιώντας την υποβόσκουσα για τον Αστυάνακτα απειλή. Ταυτόχρονα, τα τεράστια κοντέινερς ανοίγουν κατά καιρούς δημιουργώντας εσωτερικούς χώρους κατάλληλα φωτισμένους όπου εκτυλίσσονται μέρη της δράσης. Από την άλλη, προβολές των σκιών, υπερμεγέθεις, πριν την εμφάνιση των προσώπων που καλύπτουν την

¹⁰³ Ο Σάββας Πατσαλίδης στην κριτική του για τη παράσταση επισημαίνει: «Θεωρώ πως σε αρκετές στιγμές θα μπορούσε να αμβλύνει κάπως την εκφορά του λόγου, ώστε να κρατήσει απέξω τον κίνδυνο της πλήξης, του στόμφου, της πλαδαρότητας και πιο πολύ της γραφικότητας. Οι κοιλιές της μετάφρασης αφήναν να μπει μέσα και λίγη Γκόλφω». Σάββας Πατσαλίδης, «Ανεξέλεγκτα πάθη και νεοκλασικοί κορσέδες», http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2014/03/blog-post_12.html.

ορχήστρα, δημιουργούν μια νέα δυναμική στη δράση αλλά και εκμεταλλεύονται το ανοικτό θέατρο και τις διαστάσεις του¹⁰⁴.

Ο Ρακίνας απέκτησε, αναγκαστικά, στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, νέες διαστάσεις με τη μεταφορά των δραματικών (υπονοούμενων εξωτερικών) χώρων εντός της σκηνής με σωστή χρήση των κειμενικά προβλεπόμενων στρατιωτών. Έτσι, ο Χορός προκύπτει από τον ίδιο τον λόγο του κειμένου του. Απλά, από ανενεργός καθίσταται δραστικός.

Το στοίχημα που έθεσε ο Μαυρίκιος κερδήθηκε στο πραγματικό του ζητούμενο. Αρκεί να συγκρίνει, παρά τις ατέλειές της, την δική του παράσταση με εκείνη την ανέμπνευστα διεκπεραιωτική, ψευτο-ρεαλιστικών αποχρώσεων, μικτών υποκριτικών αναφορών και άρρυθμη στην εκφορά του λόγου της παράσταση της *Φαίδρας* του Εθνικού Θεάτρου της Αγγλίας που επισκέφτηκε την Επίδαυρο το 2009, με ατού της την Έλεν Μίρεν. Παράσταση παλαιάς κοπής που απέτυχε να προσαρμόσει το έργο στον ίδιο αυτό ανοικτό χώρο της Επιδαύρου. Και που δεν ήταν ικανή παρά μόνο να δώσει εκ νέου τροφή σε συγκριτικά προς την αρχαία ελληνική τραγωδία σχόλια ακόμη και ως προς την υποκριτική των ηθοποιών¹⁰⁵ ή να σταθεί επαινετικά στην πεζή μετάφραση του Άγγλου γνωστού ποιητή Τεντ Χιουζ που ακύρωσε τον αλεξανδρινό στίχο¹⁰⁶.

Παρ' όλα αυτά φαίνεται ότι οι Έλληνες σκηνοθέτες απενοχοποιούνται πλέον απέναντι στη ρακινική τραγωδία και δοκιμάζονται και εκτός συνόρων, στην ίδια τη στέγη του γαλλικού κλασικού θεάτρου και δημιουργούν συζητήσεις: Αυτό δείχνει και η πρόσφατη, ανατρεπτική, αν πιστέψουμε τις κριτικές, διαπαραστασιακών αναφορών σκηνοθεσία του Μιχαήλ Μαρμαρινού για τη *Φαίδρα* στην ίδια την «Κομεντί Φρανσαίζ» την άνοιξη του 2013.

Το συμπέρασμα είναι ένα: την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, ο Ρακίνας φαίνεται να ανακαλύπτεται από το ελληνικό κοινό αφού η "δυσθυμία" όχι των θεατών αλλά των Ελλήνων σκηνοθετών, μεταφραστών και κριτικών μοιάζει να υποχωρεί μαζί με την χρόνων αμηχανία τους

¹⁰⁴ Για αναλυτικότερη κριτική παρουσίαση της παράστασης βλ. επίσης: Δημήτρης Τσατσούλης, «*Ανδρομάχη* του Ρακίνα στην Επίδαυρο», *Νέα Εστία*, τχ. 1804, Οκτώβριος 2007, σ. 788-793.

¹⁰⁵ Η αναζήτηση, άλλωστε, οικείων ερμηνευτικών τρόπων προερχόμενων από την παραδοσιακή υποκριτική της αρχαιοελληνικής τραγωδίας φαίνεται πως εξακολουθεί να είναι κριτήριο και ζητούμενο των Ελλήνων κριτικών. Ενδεικτικά, βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος ο οποίος αφού διαπιστώσει ότι «οι ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου της Μ. Βρετανίας τήμησαν τη Σχολή τους» και καταλήξει ότι «Απέτυχαν. Μοιραία. Εκλήθησαν να ερμηνεύσουν Ρακίνα, Σαίξπηρ κατάλαβαν και Σαίξπηρ παίζανε», θα καταλήξει: «Κατά τις δυνάμεις και την πείρα του ο καθένας. Καλύτερος αναδείχθηκε ο Θηραμένης του Τζον Σράνελ, ένας ροντηρικότατος Άγγελος Βόκοβιτς στον *Ιππόλυτο* του 1954», *Τα Νέα*, 20 Ιουλίου 2009. Είναι βέβαια δύσκολο να παρακολουθήσει κανείς τον συγκεκριμένο συλλογισμό: οι Βρετανοί ηθοποιοί έπαιξαν Ρακίνα σύμφωνα με τη Σχολή τους, δηλαδή σαιξπηρικά, ενώ ο καλύτερος εξ αυτών απέδωσε ροντηρικά ένα ρακινικό πρόσωπο όπως είχε αποδώσει ένας Έλληνας ηθοποιός ένα αντίστοιχο πρόσωπο σε αρχαιοελληνική τραγωδία. Το μέτρο επομένως για τους Βρετανούς ηθοποιούς δεν είναι η γαλλική σχολή αλλά ο τρόπος που απέδιδε την Αρχαία Τραγωδία η ροντηρική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδος, άρα και η καλή ή κακή ερμηνεία των έργων του Ρακίνα αξιολογείται με βάση τη ροντηρικότητά της.

¹⁰⁶ Σωτηρία Ματζίρη, «Βασίλισσα και στην Επίδαυρο η Μίρεν», *Ελευθεροτυπία*, 13 Ιουλίου 2009. «Κατ' αρχήν ο λόγος. Η μυώδης μετάφραση του Τεντ Χιουζ, ελεύθερη από τον καταναγκασμό του αλεξανδρινού στίχου, επιτρέπει στα ανάμμοστα πάθη να ξεπορτίσουν από την αγέρωχη επισημότητα της ρακινικής ρητορείας και τη στατική αρχιτεκτονική της αφήγησης», γράφει η κριτικός έχοντας ήδη λησμονήσει τα επιτεύγματα του Στάικου και του Πασχάλη που θα έπρεπε να έχει ως μέτρο σύγκρισης. Το μέγεθος της παρανόησης, άλλωστε, φαίνεται όταν θαυμάζει τη Μάργκαρετ Τσίζακ «στον ρόλο της ανθρώπινης-δολοπλόκας γριάς Οινώνης» αγνοώντας εμφανώς τη λειτουργία της στο έργο του Ρακίνα και υποβιβάζοντάς την σε ρόλο προερχόμενο από μελόδραμα.

απέναντι στο Γάλλο κλασικό. Δεν θα λείψουν φυσικά οι άκριτες φωνές στο διαδίκτυο και τον Τύπο που συγκρίνουν ακόμη ειρωνικά τον Ρακίνα με τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς. Παρ' όλα αυτά, ας ελπίσουμε ότι την τρέχουσα δεκαετία τραγωδίες όπως η *Θηβαΐδα* ή η *Ιφιγένεια*, πρόσφορες λόγω θεματικής και σκηνικών τους χώρων για Επίδαυρο, θα είναι η αφορμή να συνεχιστούν οι επισκέψεις του Ρακίνα στην Ελλάδα του 21ου αιώνα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΡΑΚΙΝΑ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ (ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ Η/ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ)

- **1819** ή **1820 ΦΑΙΔΡΑ Βουκουρέστι** Μετάφραση: Ιάκ. Ρίζου Ραγκαβή Παράσταση (Ιανουάριος) υπό Κωνσταντίνου Ιατρόπουλου
Ιππόλυτος: Κ. Αριστίας, Φαίδρα: Μαριώρα Μπογδανέσκου
- **1825 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Κέρκυρα** Μετάφραση: Ιάκ. Ρίζου Ραγκαβή
Παράσταση ερασιτεχνικού θιάσου Κ. Αριστίας
- **1828 ΦΑΙΔΡΑ Ερμούπολη Σύρου** Μετάφραση: Δ. Μουρούζη
(εικάζεται παράσταση από ερασιτεχνικό θίασο).
- **1835 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Σμύρνη** εκ της Ιωνικής Τυπογραφίας διευθυνομένης παρά Αντωνίου Πατρικίου «μεταφρασθείσα υπό***».
- **1836 ΦΑΙΔΡΑ Αθήνα** Μετάφραση: Ιάκ. Ρίζου Ραγκαβή «Ποιήματα»
- **1837 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Λαμία** Μετάφραση υπό Α. Αινιάν,
Τυπογραφείον Τριανταφυλλίδου
- **1842 ΕΣΘΗΡ (απόσπασμα) Σμύρνη** Μετάφραση: Ι. Δ. Καρατσούτσας,
Αποθήκη Ωφελίμων Γνώσεων, τομ. 6, τχ. 61 (Ιανουάριος 1842)
- **1844 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Σμύρνη** Μετάφραση: Κ. Π. Υάκινθος
- **1845 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Σμύρνη** Μετάφραση: Κ. Π. Υάκινθος
- **1849 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Κωνσταντινούπολη** -
Παράσταση (1/5) μαθητριών Ελληνικού Παρθεναγωγείου
Μετάφραση*** (εικάζεται του Κ. Π. Υακίνθου)

- **1850 ΕΣΘΗΡ Ερμούπολη Σύρου** Μετάφραση: Δημήτριος Βικέλας
Σχολική Παράσταση.
- **1851 ΕΣΘΗΡ Εν Ερμουπόλει** Μετάφραση: Δημήτριος Βικέλας
- **1866 ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ Ερμούπολη Σύρου** Μετάφραση: Γεωργίου Α. Ανδρία
- **1870 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Κωνσταντινούπολη**
Παράσταση (12/2) Λέσχης Μνημοσύνη Μετάφραση *** (εικάζεται του Π. Πανά)
- **1871 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Βουκουρέστι** Μετάφραση: Παναγιώτης Πανάς
Προδημοσίευση σε συνέχειες στην εφημερίδα «Ιρις» Βουκουρεστίου
(Το χειρόγραφο φυλάσσεται στην Κοργιαλένιο Βιβλιοθήκη Αργοστολίου).
- **1871 ΑΘΑΛΙΑ Αλεξάνδρεια** «Τραγωδία του Ρακίνα εξαχθείσα
εκ της Αγ. Γραφής & μεταφρασθείσα εκ του γαλλικού υπό***».
- **1873 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Αθήνα** Μετάφραση: Σ. Σέρμπου
(δεν έχει εντοπιστεί)
- **1887 ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Η ΕΝ ΑΥΛΙΑΙ Αθήνα** Μετάφραση: Γεωργίου Μ. Ζαδέ
- **1895-96 ΦΑΙΔΡΑ Κωνσταντινούπολη - Αθήνα** Μετάφραση: Σταύρος Βουτυράς
Παράσταση Θίαςος Γ. Πετρίδη - Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου
- Θέατρο Μνηματακίων Κωνσταντινούπολης (11/11/1895),
- Δημοτικό Θέατρο Αθηνών (15/4/1896)

ΒΑΣΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Βάλτερ Πούχγερ, *Η πρόσληψη της Γαλλικής Δραματουργίας στο Νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, "Το αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παροικίες: το παράδειγμα της Κωνσταντινούπολης στο 19ο αιώ", *Παράβασις*, 3 (2000).

Ηλίας Τουμασάτος, "Ένας Κεφαλονίτης μεταφράζει Ρακίνα στα Ελληνικά", *Kefalonia Today.com* - <http://www.kefaloniatoday.com/kefalonitika/afieromata>.

Ανέμη - Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών:

http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/c/6/6/metadata-39-0000517.tkl?dtab=m&search_type

Κοσμόπολις: <http://openarchives.gr/> <http://xantho.lis.upatras.gr/test2.php?art=3847>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΡΑΚΙΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ

ΞΕΝΟΙ ΘΙΑΣΟΙ

- [Μάιος 1910 - Η Θέσπις, Ουγγαρέζα καλλιτέχνις, παρουσιάζει «παράσταση μιμική» της **ΦΑΙΔΡΑΣ** κατά Ευριπίδη και Ρακίνα].
- **Μάρτιος 1928 ΦΑΙΔΡΑ Θίασος κ. Piérat**, Εταίρου της Comédie Française - Συμπράττει ο **André Luguet** (Ιππόλυτος), Εταίρος της C.F. - Θέατρον Κεντρικόν.
- **Απρίλιος 1928 ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΣ Θίασος Alexandre-Robinne**. Εταίρων της Comédie Française - Θέατρον Κεντρικόν
- **19 Μαρτίου 1940 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Comédie Française** - Βασιλικόν Θέατρο Ερμιόνη: **Marie Bell** - Sociétaire de la C. F. - Ανδρομάχη: **Germaine Rouer** - Sociétaire de la C. F. - Ορέστης: **Jean Yonnel** - Sociétaire de la C. F. - Πύρρος: **Pierre de Rigoult** - Pensionnaire de la C. F.
- **Απρίλιος 1940 Ο Jacques Coreau** διαβάζει απόσπασμα από τη **ΒΕΡΕΝΙΚΗ** καλεσμένος από το **Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας** για σειρά διαλέξεων.
- **Δεκέμβριος 1950 ΦΑΙΔΡΑ - ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Θίασος Véra Korène**, Εταίρου της Comédie Française. Συμπράττουν οι Εταίροι της Comédie Française **Maurice Escande, Maurice Donneaud κ.ά.**
- **Αύγουστος 1960 ΦΑΙΔΡΑ (;) ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ (;) Θίασος Marie Bell** - Διευθύντρια Théâtre du Gymnase - Εταίρος της Comédie Française.
- **Καλοκαίρι 1990 ΦΑΙΔΡΑ Χοροθέατρο Μάρθα Γκράχαμ** – Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, Εμπνευσμένη από Ευριπίδη και Ρακίνα.
- **Χειμώνας 2005 Φανύ Αρντάν** - Διά-λογοι με απόσπασμα από **ΦΑΙΔΡΑ** του Ρακίνα - Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και Θεσσαλονίκης.
- **Καλοκαίρι 2006 Wooster Group - Elisabeth Leconte «To you, the birdie! - Phèdre»** Εμπνευσμένο από τη **ΦΑΙΔΡΑ** του Ρακίνα - Φεστιβάλ Αθηνών - Πειραιώς 260.
- **Καλοκαίρι 2009 English National Theatre ΦΑΙΔΡΑ** του Ρακίνα. Μετάφραση: ed Hughes - Σκηνοθεσία: Nicholas Hytner. Με τους Helen Mirren & Dominic Cooper - Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΡΑΚΙΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 20ο και 21ο ΑΙΩΝΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΘΙΑΣΟΙ

20ος ΑΙΩΝΑΣ

- **14-15 Ιουλίου 1928 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Ωδειόν Ηρώδου Αττικού**
Σκηνοθεσία: Πάνος Καλογερίκος Αγγελική Κοτσάλη: Ερμιόνη, Άννα Γαλανού:
Ανδρομάχη, Ηλίας Δεστούνης: Ορέστης.
(Η Αγγελική Κοτσάλη είχε ερμηνεύσει τον Απρίλιο του 1928, στα γαλλικά, μεταξύ άλλων μονολόγων αρχαίων ηρωίδων, την Πέμπτη Πράξη της ΑΝΔΡΟΜΑΧΗΣ του Ρακίνα στο Conservatoire de Paris)
- **Δεκέμβριος 1968 ΕΣΘΗΡ Θίασος Μυράτ-Ζουμπουλάκη - Μετάφραση: Κώστας Βάρναλης - Χορικά: Νίκος Γκάτσος - Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μυράτ**
- **1980 ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΣ Θέατρο στο Ραδιόφωνο - Μετάφραση: Αρσένης Γεροντικός - Σκηνοθεσία: Γρηγόρης Γρηγορίου**
- **1993 ΦΑΙΔΡΑ Θέατρο Αμόρε - Θέατρο του Νότου - Μετάφραση: Στρατής Πασχάλης - Σκηνοθεσία: Γιάννης Χουβαρδός**
- **1997 ΦΑΙΔΡΑ Εταιρεία Πολιτιστικής Ανάπτυξης "Παρέμβαση" Σκηνοθεσία: Βασίλης Αναστασίου**
- **Μάρτιος 1998 ΒΕΡΕΝΙΚΗ Θέατρο Ανάλια - Θέατρο του Λόγου Μετάφραση: Στρατής Πασχάλης - Σκηνοθεσία: Βίκτωρ Αρδίττης**

21ος ΑΙΩΝΑΣ

1. Παραστάσεις που χρησιμοποιούν αποσπάσματα Τραγωδιών του Ρακίνα

- **1999-2000 ΦΑΙΔΡΑ ΘΟΚ - Νέα Σκηνή - Κύπρος. Διασκευή-Σκηνοθεσία: Μίχαελ Λάινερτ - Διασκευή με βάση τα έργα Φαίδρα του Σενέκα (μετάφραση: Τάσος Ρούσσο) και Φαίδρα του Ρακίνα (μετάφραση: Στρατής Πασχάλης) και με τη σκηνική "παρουσία" του Ευριπίδη.**
- **2000 ΦΑΙΔΡΑ Χοροθέατρο Ήρος Άγγελος**
Εθνικό Θέατρο - Άδειος Χώρος (14-23/4) - Χορογραφία: Πέτρος Γάλλιας
Στην παράσταση ακούγονται αποσπάσματα από: **Ιππόλυτο** του Ευριπίδη, **Φαίδρα** του Σενέκα (μετάφραση: Τάσος Ρούσσο), **Φαίδρα** του Ρακίνα (μετάφραση: Δημήτρης Τσατσούλης), **Φαίδρα** του Γιάννη Ρίτσου.
- **2003 ΦΑΙΔΡΑ Βίλα Κάζα Μπιάνκα - Θεσσαλονίκη - Θέατρο Λύκη Βυθού**
Σκηνοθεσία: Παύλος Δανελάτος - Συρραφή κειμένων από: **Ιππόλυτο** του Ευριπίδη, **Φαίδρα** του Σενέκα, **Φαίδρα** του Ρακίνα και **Φαίδρα** του Γιάννη Ρίτσου (δεν αναφέρονται μεταφραστές).

- **2003 ΜΟΡΦΕΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ** Θεατρική Ομάδα Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Σκηνοθεσία: **Νίκος Διαμαντής**. Ακούγεται απόσπασμα και από τη **Φαίδρα**
- **Απρίλιος 2008 ΦΑΙΔΡΑΣ ΚΑΙ ΙΠΠΟΛΥΤΟΥ ΠΑΘΗ**
ΚΘΒΕ - Υποσκήνιο - Θεατρικό Εργαστήρι ΚΘΒΕ, Σκηνοθεσία: **Νίκος Σακαλίδης**. Σύνθεση κείμενων από: **Ιππόλυτο** του Ευριπίδη, **Φαίδρα** του Ρακίνα, **Ιππόλυτο Καλυπτόμενο** του Βασίλη Παπαγεωργίου (δεν αναφέρονται μεταφραστές).
- **Δεκέμβριος 2014 ΠΟΛΥ ΑΡΓΑ, ΦΑΙΔΡΑ - BETON 7** - των **Μαριτίνας Πάσσαρη** και **Εύρης Σωφρονιάδου** - Σκηνική Σύνθεση: **Φαίδρα** του Ρακίνα με έργα των Οβίδιου, Ευριπίδη, Σενέκα και Σάρα Κέιν

2. Παραστάσεις Τραγωδιών του Ρακίνα

- **Αύγουστος 2003 ΦΑΙΔΡΑ Διάχρονο Θέατρο Μαίρης Βιδάλη** - Ωδείο Ηρώδου Αττικού - Σκηνοθεσία: **Κώστας Αρζόγλου** - Η παράσταση παίζεται σε περιόδους έως το 2010. Την ίδια χρονιά ανεβαίνει ο **Ιππόλυτος** του Ευριπίδη με ενταγμένα στην παράσταση αποσπάσματα από τη **Φαίδρα** των Ρακίνα, Σενέκα κ.ά.
- **2005-2006 ΒΕΡΕΝΙΚΗ Θέατρο Αμόρε - Θέατρο του Νότου** - Μετάφραση: **Στρατής Πασχάλης**, Σκηνοθεσία: **Γιάννης Χουβαρδός**
- **2006 ΒΡΕΤΑΝΙΚΟΣ Θέατρο Altera Pars** - Μετάφραση: **Ανδρέας Στάικος** - Σκηνοθεσία: **Πέτρος Νάκος**
- **Καλοκαίρι 2007 ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ Εθνικό Θέατρο - Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου** Μετάφραση - Σκηνοθεσία: **Δημήτρης Μαυρίκιος**
- **Καλοκαίρι 2015 ΒΕΡΕΝΙΚΗ Φεστιβάλ Αθηνών- Πειραιώς 260(Δ) Εταιρεία Θεάτρου DOT**- Μετάφραση: **Στρατής Πασχάλης** - Σκηνοθεσία: **Θέμελης Γλυνάτσης**

ΑΥΡΑ ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ

Πανεπιστήμιο Κρήτης

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

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

Λέξεις κλειδιά: Κινηματογράφος, όπερα, ανθρωπολογία, τραγωδία

Η Παρουσία

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

Pier Paolo Pasolini,

Ποίημα αφιερωμένο στη Μαρία Κάλλας, 1970

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

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

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

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



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

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

1. Η Μήδεια του Pasolini

1.1 Το παζολινικό όραμα της αρχαίας Ελλάδας

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

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

1.2 Η πάλη δύο κόσμων

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

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

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

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

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

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



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

⁷ Στο ίδιο, σ. 278-279.

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

Μήδεια:

Δεν ψάχνετε το κέντρο, δεν σημαδεύετε το κέντρο!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Το σκηνικό σύμπαν

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

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

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



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

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

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

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

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

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

1.4 Pasolini και Ευριπίδης

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Κάλλας και Μήδεια

2.1 Η Κάλλας στον κινηματογράφο

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



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

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

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

2.2 Η Κάλλας ως η ενσάρκωση της Μήδειας

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

2.3 Μία Μήδεια «λιγότερο ματωμένη»

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

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

³¹ Γιώργος Σ. Μάρκου, ό.π., 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷ Γιώργος Σ. Μάρκου, ό.π., σ. 45.

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

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

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

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

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

2.4 Μία άφωνη Κάλλας

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



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

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

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

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

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

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

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

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

2.5 Η Κάλλας μπροστά στην κάμερα: Το κυρίαρχο βλέμμα

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.6 Οι μεταμορφώσεις της Μήδειας-Κάλλας

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

⁶³ Συνέντευξη στον δημοσιογράφο Kenneth Harris, ό.π.

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ Γιώργος Σ. Μάρκου, *ό.π.*, 50.

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

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

CHRISTINA OIKONOMOPOULOU

Université du Péloponnèse

Dramaturges algériennes francophones de l'époque coloniale tardive et postindépendante: des femmes qui parlent des femmes

L'article présent porte sur la dramaturgie algérienne féminine francophone de l'époque coloniale tardive et postindépendante. Fondée sur un corpus de pièces des auteures algériennes, telles que Myriam Ben, Assia Djébar, Leïla Sebbar, Fatima Gallaire, Hawa Djabali et Maïssa Bey, notre étude débutera sur une tentative de repérer les paramètres qui spécifient le caractère féminin de leur écriture. L'émergence de leurs traits caractéristiques communs, au niveau personnel et auctorial, précèdera notre effort de taxinomie de leur théâtre. Celle-ci, fondée sur leur classification en trois générations distinctes, dévoilera le lien inextricable entre le devenir historique et ethnoculturel de l'Algérie coloniale et postindépendante, et l'identité de leur motivation d'écriture théâtrale, imprégnée par le réalisme des questions féminines.

Mots clés: Algérie, dramaturgie, francophonie, femme

*L'écriture permet de dépasser les codes.
Dès que tu te laisses conduire au-delà des codes, ton corps plein de crainte et de joie,
les mots s'écartent, tu n'es plus enserrée dans les plans des constructions sociales,
tu ne marches plus entre les murs, les sens s'écroulent, le monde des rails explose,
les airs passent, les désirs font sauter les images,
les passions ne sont plus.¹*

Notre étude a comme objet l'approche de la dramaturgie écrite par des écrivaines algériennes francophones, dont le champ temporel se situe aux années de la dernière ère du colonialisme français et celles qui inaugurent l'indépendance de l'état algérien. Dans ce but, nous avons sélectionné un corpus de pièces dramatiques représentatives de cette période,² écrites

¹ Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, éd. Des Femmes, Paris, 1986, p. 61.

² Nous avons exclu l'étude des dramaturges femmes *beur*, considérant qu'il s'agit d'une catégorie spécifique des écrivaines dont l'œuvre devrait être étudiée à part.

par Myriam Ben,³ Assia Djebar,⁴ Leïla Sebbar,^{5,6} Fatima Gallaire,⁷ Hawa Djabali⁸ et Maïssa Bey.⁹ Une entreprise de cadrer la spécificité de cette écriture féminine dramaturgique précédera le ciblage des traits caractéristiques communs des auteures. Des paramètres liés à la motivation et aux circonstances particulières spatiotemporelles de leur écriture seront examinés par la suite, alors que la problématique de leur typologie guidera la partie principale de notre article. La liaison étroite établie entre leurs choix auctoriaux thématiques et les fermentations historiques et ethnoculturelles de l'Algérie coloniale et postindépendante contribuera à l'émergence d'une stratification de leur dramaturgie, submergée par l'exploration du sujet de l'identité féminine.

Essayant de définir les cadres de la dramaturgie féminine algérienne de cette époque, nous nous trouverons devant des interrogations qui affligent la tentative de classification. Le terme « féminin » attribué à l'écriture théâtrale pose la question de sa particularité non tant au niveau d'identité auctoriale de genre sexué, mais surtout des intentions idéologiques des écrivaines qui façonnent leur thématique. Cela étant, à ce caractère spécifique de la production théâtrale, puisque créée par des dramaturges femmes, s'ajoute le paramètre de l'identité ethnoculturelle et chronique de l'Algérie des années '60 et jusqu'à nos jours, ce qui proclame davantage de spécification. Se concordant avec Jean Déjeux qui, parlant de l'écriture féminine maghrébine de langue française, précise qu'il y a « une condition féminine commune qui entraîne une parenté dans les revendications et les expressions », ¹⁰ nous pourrions procéder à un premier double constat. La dramaturgie féminine algérienne francographe de cette période s'avère être celle qui, outre son intégration dans ce cadre spatiotemporel spécifique, est entreprise par des démiurges femmes qui privilégient la thématique de la femme algérienne. En général, cette dernière y est tracée en tant que sujet doublement envahi, par la colonisation française et par le « système paternaliste-phallocentrique » ¹¹ de la société maghrébine. ¹² Myriam Ben croit « à la possibilité de changer les conditions sociales, surtout celles des femmes maghrébines », ¹³ et Hawa Djabali affirme : « Je suis construite de toutes ces voix de femmes, je suis construite du milieu féminin

³ Née à Alger en 1928 et morte à Vesoul, France, en 2001.

⁴ Née à Cherchell, Algérie en 1936 et morte à Paris en 2015.

⁵ Née à Aflou, Algérie, en 1941.

⁶ À préciser ici que l'œuvre de Leïla Sebbar n'appartient pas à la génération *beur*. Voir sur ce sujet, Laura Chacravarty-Box, *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women – A body of words*, Routledge, London & New York, 2005, p. 79, et Nelly Bourgeois, « La langue de Leïla Sebbar, propos recueillis par Nelly Bourgeois », *Citrouille – Revue des Librairies Sorcières*, 34 (mars 200), pp. 35-38, ici p. 35.

⁷ Née à El Harrouch, Algérie, en 1944.

⁸ Née à Créteil, France, en 1949.

⁹ Née à Ksar El Boukhari, Algérie, en 1950.

¹⁰ Jean Déjeux, *L'écriture féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, Paris, 1994, pp. 15-16.

¹¹ Robert Elbaz et Françoise Saquer-Sabin, *Les Espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française* (s.d.), L'Harmattan, Paris, 2014, p. 16.

¹² Josefina Bueno Alonso, « Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 19 (2004), pp. 7-20, ici p. 10.

¹³ Christiane Chaulet-Achour, « Myriam Ben », in Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (s.d.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Honoré Champion, Paris, 2012, pp. 134-136, ici p. 135.

algérien. L'Algérie est un pays de femmes, bien peu de personnes le savent. »¹⁴ Il est ainsi important de préciser que, comme nous allons voir par la suite, la dramaturgie étudiée ici s'abstient dans son ensemble des aspirations féministes à l'occidentale qui empruntent leur concepts de base à la pensée freudienne de la psychanalyse et la théorie sociologique du marxisme.¹⁵ Élevées dans un milieu socio-politique et culturel tout à fait particulier et ayant connu de tout près les troubles de l'époque tardive coloniale et postcoloniale, ces écrivaines priorisent la réhabilitation ontologique de la femme en tant que sujet faisant partie de la collectivité d'Algérie, de l'Occident ou de l'ailleurs, et non pas son émancipation de genre sexué qu'on pourrait qualifier de « féministe ». Même si les luttes de leurs femmes protagonistes portent les traits caractéristiques d'une véritable bataille de liberté, celle-ci, bien que personnelle, vise principalement à la collectivité sociale et civique, et en est inextricablement liée à leur volonté, existentielle, humaine et humanitaire, de transgresser et surtout de contribuer à l'effondrement du caractère irraisonnable et criminel des normes ancestrales, de l'occupation coloniale et de la contemporanéité solitaire, raciste, cruelle ou belliqueuse. Cela étant, la femme théâtralisée de ces dramaturges se présente, non pas comme un type théâtral féministe qui s'intéresse à gagner l'émancipation sexuelle et par extension la libération déculpabilisée à tous les niveaux de sa vie pour soi-même et pour le reste de la population du « deuxième sexe »,¹⁶ mais avant tout comme un être au-delà de l'identité de genre sexué qui se plonge dans l'écoute des fermentations de la société et qui se veut totalement actif à sa transformation positive.

Une approche initiative de ces dramaturges dévoilerait maints traits caractéristiques communs, personnels et auctoriaux. Toutes sont de nationalité algérienne et nées en Algérie, à l'exception de Hawa Djabali qui est née en France et rentrée en Algérie à l'âge de quatorze ans,¹⁷ et de Leïla Sebbar, née d'une mère française et d'un père algérien.¹⁸ Toutes les six se distinguent de leur oscillement entre l'Algérie et la France. Ce dernier acquiert les dimensions soit de courts ou de longs séjours, soit de doubles résidences. Myriam Ben, habitante permanente d'Algérie, a dû quitter le pays pour dix ans et aller en France afin de guérir son asthme.¹⁹ Assia Djebar a réalisé un premier long séjour en France entre 1965 et 1974.²⁰ Leïla Sebbar vit en permanence en France depuis l'âge de dix-neuf ans et retourne en Algérie pour quelques brefs passages.²¹ En 1975, Fatima Gallaire a décidé de s'installer en France.²² De son côté, Maïssa Bey, tout en

¹⁴ Walid Mebarek, « Je suis construite de toutes ces voix de femmes », *El Watan* (02.07.2013), sur <http://www.djazairess.com/fr/elwatan/419607> (10.10.2015)

¹⁵ Jeannette Laillou Savona, « "Portrait de Dora" d'Hélène Cixous : à la recherche d'un théâtre féministe », in Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Diaz-Diocaretz, *Hélène Cixous, chemin d'une écriture* (s.d.), Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1990, pp. 161-176, ici p. 161.

¹⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949.

¹⁷ Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Création et Passion », *Algérie Littérature / Action*, 15-16 (novembre-décembre 1997), pp. 219-225, ici p. 219.

¹⁸ Michel Laronde, « Itinéraire d'écriture », in Michel Laronde, *Leïla Sebbar* (s.d.), L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 15-18, ici p. 15.

¹⁹ Christiane Chaulet-Achour, *Myriam Ben*, L'Harmattan, Paris, 1989, p. 40.

²⁰ Assia Djebar, « Assia Djebar... Speaking - interview edited by Salma Kalhi, in Salma Kalhi », *Francophone Voices* (ed.), Elm Bank Publications, Exeter, 1999, pp. 69-80, ici p. 75.

²¹ Michel Laronde, *op. cit.*, p. 15.

²² Fatima Gallaire, site officiel sur <http://www.gallaire.com/fatima/cv.html> (30.9.2015)].

réalisant de brefs séjours en France, « a mené de front, à Sidi-Bel-Abbès, sa vie professionnelle [...] et sa vie d'écrivain [...] », ²³ alors que Hawa Djabali réside à Bruxelles, où elle travaille au Centre culturel Arabe, depuis 1989. ²⁴ Souvent, leur déplacement géographique s'identifie à l'expérience traumatique de l'exil. Hawa Djabali avoue :

« ...J'ai mis des années à comprendre cette phrase de Rilke : 'Il n'est d'espace heureux que fils ou petit-fils d'une séparation.' Dans les premiers temps d'exil, pendant les onze ans où je ne suis pas retournée en Algérie, cette phrase me semblait révoltante. Puis, d'avoir déconstruit mes repères, ma vie habituelle, cela m'avait permis d'aller plus loin, mais je ne peux pas dire que j'aime vivre ici ». ²⁵

Par contre, pour Assia Djebar, l'exil en France s'identifie à la liberté de penser et d'agir: « En 1965, quand je suis arrivée à Paris, sur le désir de conserver mon autonomie et ma liberté... et ma liberté, c'est une liberté de penser, mon autonomie [...] ». ²⁶ De son côté, Fatima Gallaire conçoit son éloignement du pays natal et son installation définitive en France en tant qu'amorce principal de son écriture théâtrale : « l'acte d'écrire est l'aboutissement d'une situation de tension ou d'un manque (lieu, personne, passé), un bon manque, car il est créatif, et moi mon seul manque c'est l'Algérie ». ²⁷

Une autre caractéristique commune indique le degré de leur implication dans la dramaturgie. À l'exception de Fatima Gallaire, écrivaine presque exclusive et très prolifique des pièces théâtrales, ²⁸ et de Hawa Djabali dont l'activité théâtrale constituait depuis sa jeunesse son intérêt principal, ²⁹ les auteures sont des littéraires qui, en dehors de leur production en poésie, nouvelles ³⁰ et essais, ont notamment excellé dans le genre du roman. ³¹ Leur engagement théâtral, quoique remarquable, constitue une activité collatérale mais caractéristique de leur multifonctionnalité. Pour Myriam Ben, peintre remarquable ³² et musicienne, l'inspiration littéraire est « la troisième corde à son arc ». ³³ Leïla Sebbar s'est aussi impliquée dans l'édition

²³ Maïssa Bey sur [<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maïssa>] (18.10.2015)].

²⁴ Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Création et Passion », *op. cit.*, p. 224.

²⁵ Walid Mebarek, *op. cit.*

²⁶ Assia Djebar, « Assia Djebar... Speaking - interview edited by Salma Kalhi », *op. cit.*, p. 74.

²⁷ Préface de Jean Déjeux au *Théâtre I* de Fatima Gallaire, L'Avant-Scène théâtre/Collection des Quatre-Vents, Paris, 2004, p. 11.

²⁸ Voir sur [<http://www.gallaire.com/fatima/cv.html>] (30.9.2015)].

²⁹ Laura Chakravarty-Box, « 'Il will not cry'-Women's theatre in the Algerian diaspora », in Martin Banham, James Gibbs and Femi Osofisan, (dir.), *African Theatre: Women*, James Currey ed., Oxford, 2002., pp. 3-14, ici p. 11, et Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Création et Passion », *op. cit.*, p. 220.

³⁰ Leïla Sebbar est une auteure très prolifique surtout dans le genre de la nouvelle et du récit autobiographique. Voir sur ce sujet le site officiel de l'auteure sur [http://clinet.swarthmore.edu/leila_sebbar/bibliographie/index.html] (20.9.2015)].

³¹ Signalons à titre indicatif : Myriam Ben, *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*, L'Harmattan, Paris, 1992. Leïla Sebbar, *Parle mon fils, parle à ta mère*, Stock, Paris, 1984 (réédition par Thierry Magnier en 2005), *Marguerite, Folies d'encre*, Paris, Eden, 2002. Assia Djebar, *La Soif*, Julliard, Paris, 1957, *Les Alouettes naves*, Julliard, Paris, 1967, *L'Amour, la Fantasia*, Lattès/Enal, Paris, 1985, *Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, Paris, 1997. Maïssa Bey, *À cette fille-là*, L'Aube, Paris, 2001, *Pierre, Sang, Papier ou Cendre*, L'Aube, Paris, 2008.

³² Jean Déjeux, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Karthala, Paris, 1984, p. 49.

³³ Christiane Chaulet-Achour, « Myriam Ben », *op. cit.*, p. 135.

des albums photographiques, l'écriture des chroniques et des scenarii.³⁴ Assia Djébar a eu deux expériences cinématographiques : en 1977, elle a réalisé son premier long métrage *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, et en 1983, un second, intitulé *Zerda et le chant de l'oubli*.³⁵ Fatima Gallaire, outre l'écriture des nouvelles,³⁶ s'était aussi intéressée au cinéma, ayant réalisé deux stages de réalisation et travaillé comme attachée culturelle à la Cinémathèque d'Alger.³⁷ Chez Hawa Djabali, la production des émissions radiophoniques occupe une place centrale de ses activités, à côté de son écriture romanesque, des scenarii pour deux longs métrages, et des contes fondés sur la tradition orale des régions d'Algérie.³⁸ Maïssa Bey, à part son activation dans le domaine éditorial comme co-fondatrice des éditions Chèvre-feuille étoilée,³⁹ est fondatrice et présidente de l'association de femmes « Paroles et écriture ».⁴⁰

Leur francophonie constitue un autre élément de base commun de leur théâtre. Élevées dans un double milieu culturel et linguistique –l'arabe maternel et le français colonisateur–, les écrivaines optent pour la langue de l'Hexagone. Assia Djébar avoue :

J'ai été élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement, mais à laquelle, je l'avoue, je me confronte, à cause de ses interdits dont je ne me délie pas encore tout à fait. J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle.⁴¹

En concordance avec leur vécu, le choix linguistique du français est principalement justifié par leur volonté de s'exprimer tout en étant libérées du poids lourd de l'ancestralité algérienne.⁴² Davantage, il va de pair avec la possibilité d'internationalisation de leurs œuvres, donc une réception étendue dans l'espace de la francophonie universelle. Nonobstant, leur francophonie cible parfois une symbiose intellectuelle harmonieuse entre le pays d'origine et le pays d'accueil, ne fut-ce que celui de l'ancien colonisateur. Assia Djébar rêve d'un « travail de défrichage culturel [qui] serait d'établir des ponts entre, d'une part, la littérature arabe et berbère pour sa grande majorité de caractère populaire et folklorique, et d'autre part, la littérature de langue française, œuvre, soit d'intellectuels de formation française, soit simplement de

³⁴ Voir sur le site officiel de l'auteure [http://clinet.swarthmore.edu/leila_sebbar/bibliographie/index.html (20.9.2015)].

³⁵ Voir sur l'expérience cinématographique d'Assia Djébar Annie Gruber, « Assia Djébar l'irréductible », in Carmen Boustani et Edmond Jouve (s.d.), *Des Femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Karthala, Paris, 2006, pp. 113-132, ici pp. 120-121.

³⁶ Voir sur le site officiel de Fatima Gallaire [<http://www.gallaire.com/fatima/nouvelles.html> (30.9.2015)]

³⁷ Voir sur le site officiel de l'auteure [<http://www.gallaire.com/fatima/cv.html> (30.9.2015)]

³⁸ Christiane Chauvet-Achour, « Hawa Djabali : Création et Passion », *op. cit.* pp. 220-222.

³⁹ Voir sur le site des éditions Chèvre-feuille étoilée [<http://chevre-feuille.fr/la-maison-d-edition.html> (11.20.2015)].

⁴⁰ Maïssa Bey sur [<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maïssa> (18.10.2015)].

⁴¹ Assia Djébar, discours intitulé « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité » prononcé quand elle fut récipiendaire en 2000 du prestigieux « Prix pour la Paix » des éditeurs et libraires allemands, cité dans Armelle Datin et Isabelle Collombat, « Assia Djébar : la réfugiée linguistique », *Le magazine littéraire*, 92 (2003), p. 20-22, ici p. 21.

⁴² Josefina Bueno Alonso, *op. cit.*, p. 13.

francophonies », ⁴³ et Leïla Sebbar s'est toujours distinguée de son bilinguisme qui l'a même poussée « à parler et à écrire le français *comme* une langue étrangère ». ⁴⁴

Écrit en français, leur théâtre constitue un acte « audacieux ». ⁴⁵ Le caractère téméraire de leur implication théâtrale se justifie non seulement par leur orientation thématique qui ose traiter des sujets tabous sur la femme d'Algérie, comme sa participation dynamique au combat de l'indépendance ethnique, la résistance contre les canons intransigeants collectifs ou les traumas de l'exil, mais aussi par l'identité spécifique de la représentation en plein public ⁴⁶ qui aiguillonne davantage leur peinture. C'est la raison qui explique la rareté des dramaturges algériennes ^{47,48} et la faible réception de leurs pièces, à l'exception des celles de Fatima Gallaïre ⁴⁹ et de Maïssa Bey. ⁵⁰

Concernant la forme théâtrale qu'elles choisissent pour s'exprimer, leurs pièces suivent dans leur ensemble la structure propre à la dramaturgie occidentale, ⁵¹ à savoir celle des dialogues, des monologues et divisée en actes ou parties distinctes. Or, nous constatons que le maniement de la charpente formelle par les écrivaines se modifie parallèlement au devenir historique et socio-politique algérien et à leurs aspirations. Les pièces à longue ampleur et à plusieurs personnes, pleines de dialogues saccadés et de monologues intérieurs qui insistent sur la valeur et l'héroïsme de la bataille collective anticoloniale caractérisent le théâtre d'Assia Djebar et de Myriam Ben.

⁴³ Assia Djebar, « Littératures nord-africaines », *Algérie – Actualité*, 122, (18.2.1968), cité dans Daniel Lançon, « L'invention de l'auteur : Assia Djebar entre 1951 et 1969 ou l'Orient second en français », in Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Grubert et Dominique Combe (s.d.), *Assia Djebar – littérature et transmission*, Colloque de Cerisy, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, pp. 119-140, ici p. 138.

⁴⁴ Nancy Houston et Leïla Sebbar, « Lettres parisiennes », *Communications*, 43 (1986), pp. 249-265, ici p. 252.

⁴⁵ Jean Déjeux, *L'écriture féminine de langue française au Maghreb*, op. cit., p. 6.

⁴⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, II – L'école du spectateur*, Belin, Paris 1996, p. 11.

⁴⁷ Christiane Chaulet-Achour, « Les Stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947-1999) – Conformités et innovations », *Palabres*, Vol. III, 1-2 (avril 2000), pp. 233-245, ici p. 240, Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », in Charles Bonn et Farida Boualit (s.d.), *Paysages littéraires algériens des années '90 : « Témoigner d'une tragédie ? »*, (*Études littéraires maghrébines*, n° 14), L'Harmattan, Paris, 1999, pp. 7-24, ici p. 14, et Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, op. cit., p. 39.

⁴⁸ Voir aussi sur la rareté des dramaturges femmes en Algérie et au Maghreb, Ahmed Cheniki, « La grande solitude des femmes arabes », *L'Expression* (31.5.2007), sur [www.lexpressiondz.com/mobile/actualite/42757-La-grande-solitude-des-femmes-arabes.html] (5.10.2015)], Amina Benmansour, « De la rareté des dramaturges femmes au Maghreb », *Littératures Maghrébines et Comparées*, n° 4-5 (1/2001), p. 24, et Christiane Chaulet-Achour, « L'Algérie en scène », *Algérie Littérature/Action*, n° 75-76 (11-12/2003), pp. 70-77, surtout p. 72.

⁴⁹ Laura Chakravarty-Box, « Staging Politics: New Currents in North African Women's Dramatic Literature » in Zayn R. Kassam (dir.), *Women and Islam*, Praeger, Santa Barbara (California), 2010, pp. 231-243, ici p. 233.

⁵⁰ Voir sur [<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maïssa>] (18.10.2015).

⁵¹ La préférence de la forme dramatique à l'occidentale par ces écrivaines, justifiée par leurs visites et leurs séjours ou implantations en France, s'inscrit aussi dans la tradition des dramaturges algériens des temps modernes qui, ayant largement connu le théâtre européen via les colonisateurs français, avaient commencé dès le début du XX^e siècle de l'adopter dans leurs créations dramatiques. Selon le spécialiste du théâtre algérien Ahmed Cheniki, cette tendance constituait une « nécessité historique », une circonstance de « regard ambigu qu'ils portent sur le monde culturel occidental » et où « fascination et répulsion s'y côtoient » (Ahmed Cheniki, *Théâtre algérien – Itinéraires et tendances*, thèse de Doctorat, Université de Paris, Sorbonne-Paris IV, chapitre II, sur [<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>] (19.10.2015)).

D'autre part, les monologues, sous forme théâtrale indépendante ou intégrés dans les pièces, constituent le style théâtral préféré des dramaturges postérieures, telles que Fatima Gallaire, Leïla Sebbar, Hawa Djabali et Maïssa Bey. Celles-ci optent pour l'expression prépondérante de la femme qui submerge l'ensemble du récit théâtral et qui le dote d'une extension laconique mais remarquablement dense et riche en idées et réflexions. La pléthore de tirades intériorisées de leurs protagonistes féminins accentue davantage leur valorisation totale et surtout leurs agonies et combats pour la transformation d'une société traumatisée par le fanatisme, les règles ancestrales intransigeantes et les discriminations.

Afin de tenter une classification de leur production dramaturgique, nous éviterons d'abord l'homogénéisation nivelante, puisque toute taxinomie devrait considérer les variantes particulières et individualisées de l'écriture.⁵² D'autre part, la première question qui pourrait être posée concerne la mise en relation de leur production littéraire avec leurs pièces théâtrales. Les spécialistes de la littérature algérienne francophone ont procédé à une classification trigénérationnelle des écrivains,⁵³ qui s'étale des années du colonialisme tardif et jusqu'à nos jours, en se fondant sur une étude esthétique et thématique de leurs œuvres en relation étroite avec le *topos* qu'est l'Algérie dans sa transformation politique, sociale et ethnoculturelle. Mais pourrions-nous intégrer leurs théâtre dans l'ensemble de leur production littéraire qui constitue le sujet de cette nette catégorisation ? Dans son étude « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin »,⁵⁴ Charles Bonn lie le théâtre de Fatima Gallaire à la

⁵² Rosi Braidotti, *Nomadic subjects – embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Columbia University Press, New York, 2011, p. 38.

⁵³ La première génération est celle des auteurs qui dénoncent les violences de l'occupation coloniale et réclament la restauration de l'identité nationale. La deuxième est celle qui, issue de la guerre civile des années 90, prend le chemin de l'exil en France, et enrichit la production littéraire de nouvelles thématiques, comme l'expérience exilique, la quête identitaire dans le pays d'accueil, la dénonciation du fanatisme religieux, de l'intransigeance étatique et de l'austérité irraisonnable des normes ancestrales de l'Algérie postcoloniale. La troisième génération embrasse deux sous-catégories, la première étant celle des littéraires qui ont immigré en France ou qui partagent leur temps entre l'Hexagone et l'Algérie, et dont la thématique principale se caractérise par leurs tentatives de rapprocher divers paramètres du champ culturel algérien avec ceux du champ culturel français. La seconde sous-catégorie, appelée *beur*, est celle des créateurs qui proviennent des familles d'immigrés algériens en France. Leurs sujets par excellence sont l'oscillation entre deux patries et deux cultures, la marginalisation et l'exclusion vécues en France ou en Algérie et les efforts de parvenir à un équilibre ontologique dans ce tourbillon de confusion identitaire. Voir sur les trois générations, Charles Bonn, « Le retour au référent », *Algérie Littérature / Action*, 7-8 (janvier-février 1997), pp. 201-204, Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *op. cit.*, p. 8, 18, 22, Charles Bonn, « Littérature maghrébine francophone : quelle identité et quel genre pour une écriture délocalisée ? Les personnages emblématiques de la femme, de l'émigré, de la mère, mais aussi du texte, et leur étrangeté », *Silène* (25.01.2011), sur [http://www.revue-silene.com/images/30/article_32.pdf (13.10.2015)], Charles Bonn, « Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française, ou : pour en finir avec un discours binaire », *Littérature du Maghreb*, 2006, sur [<http://www.limag.com/Textes/Bonn/2006Tipasa.pdf> (19.10.2015)], p. 11, 13, 14, Colette et Charles Riveill, *Littérature de langue française au Maghreb* (27.06.2009), sur [http://www.lemag.ma/Litterature-de-langue-francaise-au-maghreb_a22742_2.html (16.10.2015)], et Najib Redouane, *Où en est la littérature 'beur' ?* (s.d.), L'Harmattan, Paris, 2012.

⁵⁴ Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *op. cit.*, p. 14.

deuxième génération des écrivains algériens. Pareillement, Colette et Charles Riveill situent la production littéraire de Leïla Sebbar et de Hawa Djabali dans la troisième génération des créateurs algériens francophones.⁵⁵ Il va de soi que tout effort de dissocier l'œuvre de ces créatrices du reste de leur production littéraire serait arbitraire. Nous oserions pourtant tenter une catégorisation compartimentée de leur dramaturgie, basée sur des critères liés à l'évolution de leur thématique féminine. Cette taxinomie exclura des marques limitatives générationnelles, d'autant plus que leur écriture dramatique parcourt diverses étapes de la classification. Partant du constat que leur thématique féminine théâtrale évolue selon leur parcours individuel et en rapport étroit avec d'une part le passé, le présent et les défis de l'avenir de l'Algérie, et d'autre part avec la France, pays d'accueil migratoire, nous pourrions établir trois étapes de la dramaturgie algérienne féminine francophone.

La première période est celle de la thématique des aspirations patriotiques, qui coïncide avec l'époque coloniale tardive, l'Indépendance réussie en 1962 et les premières années de la gouvernance nationale. Elle embrasse l'écriture dramatique d'Assia Djébar et de Myriam Ben.

*Rouge l'aube*⁵⁶ est la seule pièce théâtrale d'Assia Djébar. Elle fut écrite en collaboration avec Walid Carn, homme de théâtre et époux de l'écrivaine en cette époque-là. Bien qu'elle fût éditée en 1969, la pièce était écrite entre 1958 et 1959 au Maroc, où l'écrivaine enseignait l'histoire du Maghreb à l'université de Rabat.⁵⁷ Traduite en arabe classique, elle fut jouée pour la première fois en 1969 par la troupe du Théâtre National Algérien, sous une mise en scène de Walid Carn, et elle fut aussi la participation officielle du pays au premier festival théâtral et artistique panafricain.⁵⁸ Sa représentation fut pourtant une grande déception pour Assia Djébar qui a avoué que « ce fut une mauvaise expérience ».⁵⁹ Pièce en quatre actes et dix tableaux, *Rouge l'aube*, dont le titre symbolise le sang versé des combattants Algériens et l'optimisme de la victoire contre les colons français, met en scène des instantanés tirés des sacrifices du peuple voué à la libération du pays. Pleins de courage et de ferveur patriotique, les Algériens sont prêts à tout souffrir pour leur nation. Insistant sur la collectivité de la lutte nationale, la pièce nie toute individualisation des héros, en les présentant sous des nominations stéréotypées, telles que « le poète », « le guide », « le retraité », « la jeune fille », « la mère », « le blessé », « le condamné », « le commandant » et bien d'autres.⁶⁰ La femme y occupe un rôle significatif à la résistance pour la libération du peuple algérien. Abandonnant l'intimité contraignante du foyer et réclamant sa propre libération des règles traditionnelles patriarcales afin de contribuer à la lutte, l'Algérienne d'Assia Djébar se présente comme une entité indépendante qui, à l'occasion de l'urgence nationale, prouve sa valeur non pas de genre sexué mais purement ontologique. À cause de son caractère engagé, la pièce était accusée des spécimens de « l'idéologie populiste du FLN (Front

⁵⁵ Colette et Charles Riveill, *op. cit.*

⁵⁶ Assia Djébar et Walid Carn, « Rouge l'aube », *Promesses*, 1 (1969).

⁵⁷ Brinda J. Mehta, *Dissident writings of Arab Women: Voices against violence*, Routledge, London and New York, 2014, p. 49.

⁵⁸ Guiliva Milò, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Peter Lang, Bruxelles, 2007, p. 39.

⁵⁹ Cité dans Jean Déjeux, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke, 1984, p. 11.

⁶⁰ Assia Djébar et Walid Carn, « Rouge l'aube », *op. cit.*, p. 5.

de Libération National) », ⁶¹ diamétralement opposée à l'objectivité qui caractérisait toujours l'auteure. ⁶² Cependant, nous ne devrions ni méconnaître son caractère de témoignage fidèle d'une époque d'historicité significative, ni l'importance attribuée à la femme.

Myriam Ben puise sa thématique dans la réserve de l'indépendance algérienne qu'elle lie également à des préoccupations féminines. Cependant, son théâtre signale une étape significative au sein de cette période, puisqu'elle met sur scène les premières fissures constatées au sein des révolutionnaires qui retiennent maintenant le pouvoir. Loin de l'héroïsme engagé et idéalisé d'Assia Djebar, Myriam Ben, ancienne combattante dès l'âge de quatorze ans contre le colonialisme français, ⁶³ finit par se distancier de l'optimisme d'une restauration réussie de l'état algérien. Sa pièce *Leïla, poème en deux actes et un prologue*, ⁶⁴ écrite en 1967, « présentée en lecture publique au Petit T.N.P., en juin 1968 par des comédiens Algériens en exil » ⁶⁵ mais éditée presque trente ans plus tard, dramatise les événements tourmentés du coup d'Etat conduit par le colonel Houari Boumédiène en 1965, qui a renversé Ahmed Ben Bella, président alors de la République algérienne. ⁶⁶ Loin d'adopter une esthétique réaliste apte à dramatiser fidèlement ces événements, la dramaturge opte pour une version allégorique, fondée sur la libre transcription de l'histoire d'Antigone, tirée de la tragédie sophocléenne. ⁶⁷ Dans un royaume qui n'est pas dénommé, Leïla, ancienne militante de la révolution et sœur d'Attika, ⁶⁸ est la veuve du frère du Roi. C'est le Roi qui avait tué son frère et il désire maintenant se marier avec son épouse. Leïla a recours à Omar, ancien combattant, pour freiner les projets incestueux du Roi. Omar finit par tuer le Roi, mais elle demande de Leïla les délices de son amour. Leïla refuse et accuse Omar de totalitarisme et de violence. La pièce clôturée sur l'arrestation de la protagoniste. La prédilection de Myriam Ben pour les lettres helléniques classiques, justifiée par ses études universitaires dans le domaine de la littérature grecque et russe, ⁶⁹ et leur mise en connexion avec la dramatisation de la première période postcoloniale algérienne sont aussi transmises dans sa pièce inédite *Prométhée* ⁷⁰ de la même année, qui traite de manière allégorique les mêmes événements sanglants. Dans sa pièce inédite *Karim ou jusqu'à la fin de notre vie* aussi de 1967, ⁷¹ Myriam Ben s'occupe de la question brûlante des crimes intraethniques qui visent, faussement, à maximaliser l'impression des violences coloniales, et du dilemme de leur dénonciation par les victimes innocents.

⁶¹ Guiliva Milò, *op. cit.*, p. 43.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Myriam Ben sur [<http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=930> (22.10.2015)].

⁶⁴ Myriam Ben, *Leïla* suivi de *Les Enfants du mendiant*, L'Harmattan, Paris, 1998.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁶ Voir sur cette époque historique d'Algérie Michael J. Willis, *Politics and Power in the Maghreb – Algeria, Tunisia and Morocco from Independence to the Arab Spring*, Oxford University Press, New York, 2014, chapitre intitulé « Post-Independence State-Building », pp. 37-80.

⁶⁷ Voir sur ce sujet Caroline E. Kelley, "Toward a Minor Theatre: Myriam Ben's Algerian Antigone", *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, n° 5 (7/2011), pp. 74-98, sur [<http://www.452f.com/index.php/en/caroline-kelley.html>] (1.10.2015)].

⁶⁸ Myriam Ben, *Leïla* suivi de *Les Enfants du mendiant*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹ Voir sur ce sujet Caroline E. Kelley, *op. cit.* p. 79

⁷⁰ Cité dans Laura Chakravarty-Box, "‘‘Il will not cry’ - Women's theatre in the Algerian diaspora", *op. cit.*, pp. 7-8.

⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

La deuxième période embrasse la dramaturgie des créatrices dont le dépaysement physique vers l'Occident exerce des impacts sur l'élaboration de l'identité particulière de leur dramaturgie. Leur déplacement géographique apparaît soit comme auto-exil tardif vers l'Occident, à cause du terrorisme étatique algérien des années 90 et des censures imposées par les intégristes –Fatima Gallaire⁷² et Hawa Djabali–,⁷³ soit comme retour anticipé aux racines maternelles –Lella Sebbar.⁷⁴ Leur écriture semble être sillonnée d'une claire dualité thématique par rapport à la femme: d'une part, c'est leur regard critique sinon dénonciateur sur le pouvoir algérien fanatique de la décennie noire qui a essayé d'écraser la femme et de la condamner à la privation de toute tentative émancipatrice. De l'autre côté, c'est leur vision par rapport aux enjeux du pays d'accueil qui se déploie comme un vaste champ migratoire mais plus que tout expérimental, qui pousse la femme, via des épreuves d'altérité et de nostalgie pour la patrie abandonnée, à l'investigation existentielle et la prise de conscience déculpabilisée de sa valeur ontologique. Sorte de témoignage autobiographique malgré la distance et la distanciation du pays d'origine,⁷⁵ leur théâtre propose une nouvelle optique de reconstruction identitaire féminine, forgée par les avantages d'une restauration de l'histoire algérienne, et la positivité d'une libération consciente gagnée sur le territoire occidental.

Parmi les pièces de Fatima Gallaire de cette période, citons *Princesses*,⁷⁶ *Rimm la gazelle*⁷⁷ et *Moly des Sables*.⁷⁸ Véritable trilogie de l'émancipation exilique, elles dramatisent le sort des

⁷² Message électronique de Fatima Gallaire à Christina Oikonomopoulou, daté du 5.4.2012, à propos de la décennie noire et des menaces qu'elle avait subies : « Il est effectif que j'ai été portée sur la liste des " condamnés à mort " par ces Combattants illuminés qui croyaient nettoyer et refaire le monde. Il est vrai que beaucoup de collègues et des meilleurs ont trouvé une fin injuste. Il est vrai que pendant des années, nous avons tremblé pour tous ceux que nous aimions là-bas. »

⁷³ Hawa Djabali dans Arezki Mokrane, « Hawa Djabali, Directrice du Centre culturel arabe de Bruxelles, 'Il y a matière aux échanges' » *Liberté* (10.10.2011), sur [<http://www.liberte-algerie.com/entretiens/il-v-a-matiere-aux-echanges-97339>] (15.11.2015) : « Il y avait, jusqu'en 1988, une équipe qui travaillait vraiment mais qui s'est laissé dominer par la peur de l'influence dite 'intégriste'. [...] On m'a dit 'Tu prêtes le flan aux intégristes' et on a commencé à m'enlever mes émissions une par une. Je suis partie en février 1989. »

⁷⁴ Michel Laronde, *op. cit.*, p. 15, à propos du retour de Leïla Sebbar en France : « La langue du père lui est revenue dans la fugue symbolique en France, qui a provoqué un retour à la mémoire. »

⁷⁵ Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner, « Témoignage et/ou subversion : une relation paradoxale » in Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (s.d.), *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 9-23, ici p. 13.

⁷⁶ Pièce écrite en 1985 (voir sur le site de l'auteur [<http://www.gallaire.com/fatima/theatre.html>] (30.9.2015)) et éditée pour la première fois en 1988 par les Éditions des Quatre-Vents. Elle fut rééditée et intégrée dans le volume du *Théâtre I* en 2004 par les éditions L'Avant-Scène théâtre/Collection des Quatre-Vents, pp. 13-78. L'œuvre a connu deux fins différentes ; F. Gallaire a écrit une version optimiste de sa clôture pour la réédition de la pièce. Sa première représentation est donnée en 1988 à New York dans une mise en scène de Françoise Kourilsky. En France, elle a été représentée pour la première fois en 1991 au Théâtre Nanterre-Amandiers, dans une mise en scène de Jean-Pierre Vincent (voir Fatima Gallaire, « Princesses », in Fatima Gallaire, *Théâtre I*, Paris, L'Avant-Scène théâtre, « collection des Quatre-Vents », 2004, pp. 13-78, ici p. 14.).

⁷⁷ Pièce écrite en 1991 (voir sur le site de l'auteur [<http://www.gallaire.com/fatima/theatre.html>] (30.9.2015)), éditée et intégrée dans le volume du *Théâtre I* en 2004, *op. cit.*, pp. 253-273. La pièce fut représentée pour la première fois

femmes qui essaient, en traversant les frontières géographiques, de transgresser les limites normatives de la tradition ancestrale algérienne, et conquérir leur liberté mentale et physique. *Princesses*, pièce aux retouches autobiographiques,⁷⁹ a comme sujet le retour de l'algérienne Lella dans son village natal après la mort de son père. Vingt ans se sont écoulés de son départ en France, et Lella doit se mettre en contact avec la nouvelle réalité postcoloniale, marquée par l'avènement au pouvoir des islamistes fanatiques. La protagoniste doit confronter le chœur meurtrier de vieilles femmes du village, exécutrices du testament de son père qui leur avait délégué le châtement de sa fille, autoexilée et mariée avec un étranger non musulman.⁸⁰ Devant leur intention meurtrière, la protagoniste opte la résistance et assassine les Doyennes, symbole flagrant des traditions ancestrales, rétablies dans leur forme la plus cruelle durant l'époque postcoloniale. Ce n'est qu'à la fin de la pièce qui se révèle la vérité du motif paternel qui, contre l'apparence de l'infanticide, avait tissé ce projet pour lui confirmer que, « si elle ne pouvait pas résister sur l'heure », « il lui serait impossible de vivre dans ce pays de barbarie et d'amour ». ⁸¹ Au contraire, dans la première version de la pièce, Lella est tuée « méthodiquement » « par les bâtons » des Doyennes⁸² et devient le symbole des femmes en proie de violences et d'assassinats.

Le monologue *Rimm la gazelle* constitue une introspection féminine exilique dramatisée. Fatima Gallaire y déploie les réflexions, les angoisses et les décisions de la protagoniste homonyme. La pièce débute au moment où Rimm, dans son studio parisien, se souvient de son dernier séjour en Algérie à l'occasion des funérailles maternelle. Sa parole, pleine de souvenirs et de douleur pour une mère et une terre perdues à jamais, clôtura sur un véritable coup de théâtre, une fois qu'elle décide d'abandonner la liberté et l'émancipation offertes par le mode de vie à l'occidentale, et de s'installer définitivement en Algérie, afin de contribuer aux luttes contre l'oppression et la violence des femmes.⁸³

Pièce en un acte, *Molly des Sables* met sur scène le monologue de Molly, jeune juive marocaine de l'époque postindépendante, analphabète et migrante, qui se trouve isolée dans un appartement de Paris. Mariée avec Braham –ouvrier musulman–, complètement découpée du territoire natal et de la sécurité familiale, incapable de s'intégrer dans le chaos urbain de Paris, Molly connaîtra le désespoir, le rejet racial et la réclusion totale. Plongée dans la boulimie, son

en 1992 au Théâtre de la Tête Noire à Saran, par la compagnie Trait pour Trait d'Orléans (voir Fatima Gallaire, « Rimm la gazelle », *op. cit.*, p. 254).

⁷⁸ Pièce écrite en 1994 et éditée dans la revue *L'Avant-Scène théâtre*, n° 954, 15 juillet 1994, pp. 3-14. Elle fut représentée pour la première fois dans le cadre du Festival d'Avignon en 1994.

⁷⁹ Voir sur ce sujet Christiane Chaulet-Achour, « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive : se définir entre mémoire et rupture », in Martine Mathieu (s.d.), *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Actes du Colloque de Bordeaux, 1994, L'Harmattan, Paris, 1996, pp. 291-308, ici pp. 300-302, et cf. avec Fatima Gallaire, *Interview inédite à Christina Oikonomopoulou*, Paris, 17 août 2012 : « Comme beaucoup d'auteurs tragiques, j'écris avec mes tripes. Il est certain que beaucoup de mon expérience de vie est passée dans mon théâtre. »

⁸⁰ Fatima Gallaire, « Princesses » in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 65.

⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

⁸² Fatima Gallaire, *Princesses*, Éditions des Quatre-Vents, Paris, 1988, *op. cit.*, p. 86.

⁸³ Fatima Gallaire, « Rimm la gazelle », *op. cit.*, pp. 271-273.

grand « NON », ⁸⁴ qui clôtura la pièce, constituera la première étape de la prise de conscience de son assujettissement tautologique, de sa résistance et de sa quête du bonheur personnel.

Hajera ou Cinq mille ans de la vie d'une femme ⁸⁵ de Hawa Djabali retrace la vie et les luttes de Hajera, symbole des toutes les femmes arabes, victimes des violences, des injustices, d'esclavage corporel et spirituel. L'inspiration fut pour l'auteure la décennie noire et les crimes commis contre les Algériennes. Hawa Djabali confesse :

Je n'arrivais pas à crier assez fort l'iniquité de ce qui se passe en Algérie : il fallait une pièce, une parole libre! J'ai repris des expressions de femmes, des pleurs, des moments d'humour. Je me suis inspirée de ce que disaient des femmes originaires des différents pays arabes et qui venaient au centre. Tout cela a fini par exploser en texte. Le personnage de Hajera [...] qui parle au présent de la longue expérience féminine de celles qui sont noires, arabes, berbères, soumises aux religions et aux pouvoirs (5000 ans d'ambiguïté, d'écrasement, d'amour foulé), est un rôle dur, difficile, je ne pensais pas que j'aurais à le jouer moi-même! Mais cela m'a passionnée! [...] ⁸⁶

La pièce *Les Yeux de ma mère* de Leïla Sebbar ^{87,88} reprend les deux thèmes par excellence de la veine littéraire de sa créatrice, le trajet féminin sous sa diversité identitaire en tant que mère ou fille, et le statut migratoire que représente la France, dans lequel la femme maghrébine essaie de consolider ses propres repères. ⁸⁹ L'action de l'œuvre s'inspire d'un incident réel et elle met sur scène une jeune fille issue d'une famille maghrébine des immigrés, trouvée dans le métro parisien. Devant la cabine d'information de la station, elle dispute avec l'employé. Furieuse et hors de soi, elle se jette contre toute personne qui essaie de la calmer, provoquant une véritable perturbation. Son arrestation symbolise les tentatives chimériques des femmes immigrées maghrébines de pouvoir se libérer de la marginalisation et s'adapter dans le milieu social et ethnoculturel occidental.

La troisième et dernière étape concerne des pièces théâtrales actuelles, écrites à l'ère actuelle, donc à l'aube du XXI^e siècle. Elle embrasse la dramaturgie des créatrices qui essaie une

⁸⁴ Fatima Gallaire, « Molly des Sables », *op. cit.*, p. 14.

⁸⁵ Hawa Djabali, *Hajera ou Cinq mille ans de la vie d'une femme*, Éditions du Centre culturel arabe, Bruxelles, 1997 (réédition Espace Libre, Bruxelles, 2013). La pièce fut écrite en 1996 et montée à Bruxelles, au Nouveau Théâtre de Belgique et au festival de Spa (voir Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Création et Passion », *op. cit.*, p. 6).

⁸⁶ Christiane Chaulet-Achour, « Hawa Djabali : Création et Passion », *op. cit.*, p. 6.

⁸⁷ La pièce *Les Yeux de ma mère* de Leïla Sebbar fut écrite en 1992 (voir Laura Chakravarty-Box, « *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women – A body of words*, *op. cit.*, p. 80) et diffusée par « France-Cultre » en 1994, sous la réalisation de Claire Guerre et l'interprétation de Claire Lasne qui a remporté le Prix Italia pour son interprétation (voir sur [www.m-e-l.fr/ec.366 (5.10.2015)]). La pièce est inédite en français, mais elle a connu une édition pour l'enseignement du français au Danemark et au Suède – Kaléidoscope/Corona, Copenhague/Göteborg, 2000.

⁸⁸ Voir en détail sur la dramaturgie de Leïla Sebbar, Lane, Brigitte, « Surréalité et magie du 'désir' : un théâtre d'exil', d'attente et de 'rêve' » in Michel Laronde, *Leïla Sebbar*, *op. cit.*, pp. 200-220, et Armelle Crouzières-Ingenthron, « Ici, là-bas. Altérité et errance identitaire dans le théâtre de Leïla Sebbar » in Michel Laronde, *Leïla Sebbar*, *ibid.*, pp. 221-238.

⁸⁹ Madeleine P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage, « Hawa Djabali » in *Dictionnaire littéraires des femmes de langue française – De Marie de France à Marie Ndiaye*, Karthala, Paris, 1997, p. 553-556, ici p. 554.

ouverture vers de nouveaux enjeux, dont la caractéristique principale est l'intérêt pour des thématiques féminines privées de la spécificité de la localisation référentielle socioculturelle algérienne. Les dramaturges semblent alors sensibilisées à l'actualité événementielle universelle, d'où elles puisent l'inspiration de leurs pièces. L'accent est surtout mis au repliement et à l'introspection de la femme protagoniste comme seuls moyens pour qu'elle lutte contre tout ce qui accable son identité de femme et d'humain. Dans ce cadre, la résistance au manque de liberté, soit familial soit d'ordre ethnique, dérive de l'intériorisation de tout un amas de sentiments, d'émotions, de situations et d'actes, et aboutit souvent à l'autodestruction de la protagoniste ou à la perte de ses proches. Or, cette étape ultime du trajet féminin ne se représente point sous forme d'armistice qui dégrade et humilie ses batailles de liberté existentielle, mais elle acquiert les dimensions d'un exode fier et brave d'un monde totalement déficitaire et péjoratif. C'est le cas de la pièce *On dirait qu'elle danse* de Maïssa Bey⁹⁰ et *La Palestinienne – Mystère en trois actes* de Hawa Djabali.⁹¹

La création de Maïssa Bey, écrite sur commande par le metteur en scène Jean-Marie Lejude⁹² traite le sujet macabre d'une petite fille de neuf ans qui se suicide. Dénudée de toute connotation ethnoculturelle, sous forme d'introspection enfantine innocente mais tout à fait sincère, l'œuvre, inspirée d'un fait réel entendu un jour aux informations,⁹³ trace l'histoire d'une gamine dont la vie fut renversée après être diagnostiquée de diabète.⁹⁴ À travers son récit d'outre-tombe, c'est tout l'univers enfantin qui se déplie, accompagné de ses inquiétudes, ses angoisses et sa solitude, aggravées par la pression suffocante des adultes. La petite fille avoue après son suicide :

Je ne voulais pas grandir.

Parce que.

Parce que tout au bout de l'enfance, il y a le monde. Le monde des adultes. De ceux qui disent non. De ceux qui disent il ne faut pas. De ceux qui parlent haut et croient tout savoir.⁹⁵

Point culminant de sa maturité perspicace d'apercevoir la pression exercée par le monde des adultes c'est son choix de suicide, en se jetant par la fenêtre avec une maîtrise de soi et un calme sans précédent. Monologue dense mais parsemé du chant d'une « mezzo-soprano [qui] prend le

⁹⁰ La pièce est créée au Théâtre les Sept Collines à Tulle en novembre 2013, par la Compagnie l'Œil du Tigre, sur la mise en scène de Jean-Marie Lejude (voir sur [<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maïssa> (18.10.2015)]). Elle fut éditée par Chèvre-feuille étoilée en 2014.

⁹¹ La pièce fut représentée pour la première fois en mai 2013 au Centre culturel arabe de Bruxelles, et éditée par les éditions l'Espace Libre en 2013. Le présent article fait usage de la version de la pièce envoyée par Hawa Djabali à Christina Oikonomopoulou le 8 février 2015 par message électronique.

⁹² Yves L., « 'On dirait qu'elle danse' : Jean-Marie Lejude monte Maïssa Bey », *Inferno* (12.11.2013), sur [<http://inferno-magazine.com/2013/11/12/on-dirait-quelle-danse-jean-marie-lejude-monte-maïssa-bey/> (2.10.2015)].

⁹³ *Ibid.*, et Maïssa Bey, *On dirait qu'elle danse*, *op. cit.*, p. 6. Il est intéressant de remarquer que l'auteure avait l'intention de refuser la proposition du metteur en scène, mais le suicide de « trois jeunes garçons âgés de dix à douze ans, originaires de trois villages reculés de Kabylie » lui ont fait changer son avis (Maïssa Bey, *On dirait qu'elle danse*, *op. cit.*, « Avertissement », p. 7).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁵ Maïssa Bey, *On dirait qu'elle danse*, *op. cit.*, p. 21.

relais pour chanter ce que les mots à eux seuls ne peuvent contenir », ⁹⁶ plein de moments de sincérité tranchante et de grande intensité émotive, la création de Maïssa Bey met en contraste les protocoles rigides de fonctionnement de la collectivité familiale avec la lucidité de la désespérance et de la solitude intériorisées de l'enfant. Projet « iconoclaste », ⁹⁷ la pièce est « non, simplement humain [mais] profondément Humain [...] pour en donner une forme poétique qui parle à nos sens autant qu'à notre intelligence. » ⁹⁸ La scène du suicide en est révélatrice :

C'est peut-être une ombre.

Ce ne peut être qu'une ombre !

Là, oui, là-haut, regardez bien ! Ce n'est qu'une ombre, rien qu'une ombre, n'est-ce pas ?

Mais...

Voilà que l'ombre déplie ses bras.

Elle est debout, en équilibre, sur le rebord d'une fenêtre grande ouverte. Maintenant, les bras largement écartés, on dirait qu'elle danse. Une silhouette fine, si fine, légère, si frêle...

Elle se penche. Fait un pas. Funambule ? Elle s'arrête. Un instant, elle relève la tête. Cou tendu vers les étoiles. Elle prend sans doute la mesure de ce qui la sépare du ciel. [...]

Des fenêtres s'allument au-dessous. Là-haut, l'ombre avance. Lentement. Elle replie les bras, comme pour une prière, puis, très vite les écarte à nouveau, largement, très largement comme pour célébrer la venue des ténèbres. Elle avance, à pas comptés.

Un deux trois, je n'irai plus au bois.

Quatre cinq six.

Les dernières mesures prennent fin. Tout se tait.

Silence. Silence. Elle s'élance.

Non ! ⁹⁹

Pour la création de *La Palestinienne*, Hawa Djabali s'inspire de sa prédilection pour l'histoire tourmentée du peuple palestinien, auquel elle s'est avouée dans plusieurs de ses écrits. ¹⁰⁰ « Mystère en trois actes », ¹⁰¹ comme précise l'auteure, *La Palestinienne* est le contrepoint audacieux de l'esprit chrétien qui imprégnait les mystères, genre théâtral religieux par excellence du Moyen Âge occidental. ¹⁰² Hawa Djabali adapte avec grande liberté réaliste et transgressive l'histoire de la Vierge Marie, du temps de l'Annonciation et de la conception virginale de Jésus-

⁹⁶ Yves L., « 'On dirait qu'elle danse' : Jean-Marie Lejude monte Maïssa Bey », *op. cit.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Maïssa Bey, *On dirait qu'elle danse*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁰ Voir Hawa Djabali, « Sous le regard de Hawa », *La Libre – Belgique* (5.10.2001), sur <http://www.lalibre.be/debats/opinions/sous-le-regard-de-hawa-51b72d76e4b0de6db9749d83> (4.9.2015). Hawa Djabali, « Isis, au secours d'un grand corps disloqué », *Le Grand Soir* (25.3.2012), sur <http://www.legrandsoir.info/isis-au-secours-d-un-grand-corps-disloque.html> (28.9.2015), et Hawa Djabali, *Les Noirs Jasmains*, roman, Éditions de la Différence, Paris, 2013, chapitre V intitulé « Djabair », pp. 33-40.

¹⁰¹ Hawa Djabali, *La Palestinienne*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰² Voir sur les mystères, William Tydeman (ed.), *Theatre in Europe: a documentary history – The Medieval European Stage 500-1500*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 284-328.

Christ jusqu'à la période de la Passion de son fils et sa fin meurtrière. La dramaturge rejette tout esprit de christianité miraculeuse, de sainte mythification des épisodes de la vie de la Vierge et de Jésus, alors qu'elle adopte la perception islamique de leur identité,¹⁰³ en les appelant respectivement « Meriem » et « Aïssa ».¹⁰⁴ D'autre part, elle instaure une double action dramatique qui évolue parallèlement tout au long de l'action de la pièce. D'un côté, c'est la conteuse qui raconte l'histoire de Meriem, jeune fille « Palestinienne, [...] Cananéenne de langue araméenne, née, peut-être, une vingtaine d'années avant l'ère occidentale »;¹⁰⁵ de l'autre côté, les spectateurs suivent directement et non pas par un axe diégétique la vie d'une Meriem actuelle, « élevée dans une religion élaborée à la Mecque, en Arabie, sur une tradition de l'est de la méditerranée qui comptait déjà deux grands courants monothéistes [...], et [qui vit] sous l'occupation israélienne ».¹⁰⁶ L'alternance continue entre le récit de la conteuse et les péripéties de Meriem contemporaine dévoile deux versions historiques différentes de son histoire et celle d'Aïssa. La première, ancienne, s'associe à des instantanés bibliques, mais représentés de façon subversive, de la vie de Jésus. La seconde, contemporaine, actualise les mêmes protagonistes, tout en les transportant dans le contexte géopolitique de l'occupation actuelle israélienne, où Aïssa, véritable Jésus moderne, devient le martyr-symbole de la résistance palestinienne. Des similitudes flagrantes qui particularisent le dévoilement du trajet des deux femmes et qui amènent à leur identification diachronique, émerge, outre une interprétation subversive, historique ainsi qu'actualisée de l'histoire biblique de Jésus, le portrait de la femme torturée, claustrée ou assujettie qui doit lutter seule contre des entraves imposées par son destin ou le devenir social, et survivre dans un espace qui se transforme sans cesse et qui se veut meurtrier. Cela étant, la pièce finit par être un bilan sur le destin collectif universel féminin, « le sort de toutes les 'Meriem', génération après génération qui ne nous pardonneront pas de nous être tus. »¹⁰⁷ L'Annonciation faite à Meriem, non pas par l'Archange mais par la conteuse, et qui clôture la pièce en est révélatrice :

Je te salue Meriem
En humaine disgrâce
Violée sur le rebord d'une enfance gâchée
Contrainte par le culte
A ne pas exister
Voilée abstraite et injuriée
Occultée comme femme
Mais sacrée comme mère
Inlassable martyre [...]
Jeûnant d'horreur et de pénurie
Cherchant encore dans les décombres

¹⁰³ Robert Caspar, *Pour un regard chrétien sur l'islam*, Bayard-Centurion, Paris, 1991, p. 126

¹⁰⁴ Hawa Djabali, *La Palestinienne*, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁷ Voir présentation de la pièce sur le site du Centre culturel arabe de Bruxelles, [<http://www.arabisch-cultuur.be/mysite/programma0001.htm>] (18.10.2015).

Quelques objets pour tenir la vie
 Fuie par les survivants car tu n'étais qu'une ombre
 Je te salue Marie

Engloutie par la vague d'un système odieux
 Brisée par l'envahisseur [...]
 Blessée par ceux-là mêmes parmi les humiliés
 Qui te devaient respect admiration pitié
 Foulée en ta propre patrie
 Par l'étranger, le romain qui te nie,
 Enfin sacralisée, anéantie
 Par ceux-là mêmes qui te prient
 Je te salue Marie.¹⁰⁸

En récapitulant notre étude sur la dramaturgie algérienne féminine d'expression française de l'époque postcoloniale tardive et postindépendante, nous devrions insister sur sa production considérable en écrivaines, œuvres et expériences. D'inspiration constamment régénératrice et actualisée, elle avance parallèlement et elle s'inspire du devenir historique, politique, social et culturel d'Algérie. En intégrant aussi le dynamisme des relations contradictoires ou harmonieuses avec le pays de l'ancien colon, le théâtre de Myriam Ben, d'Assia Djebar, de Leïla Sebbar, de Fatima Gallaïre, de Hawa Djabali et de Maïssa Bey a le plus grand mérite de déployer des situations et des instantanés qui font émerger un kaléidoscope impressionnant de la quête identitaire de la femme dans sa lutte pour libération et liberté.

BIBLIOGRAPHIE – SITOGGRAPHIE

- Beauvoir (de), Simone, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949.
 Ben, Myriam, *Leïla* suivi de *Les Enfants du mendiant*, L'Harmattan, Paris, 1998.
 _____, *Sabrina, ils t'ont volé ta vie*, L'Harmattan, Paris, 1992.
 _____ sur [<http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=930> (22.10.2015)].
 Bey, Maïssa, *À cette fille-là*, L'Aube, Paris, 2001.
 _____, *On dirait qu'elle danse*, Chèvre-feuille étoilée, Paris, 2014.
 _____, *Pierre, Sang, Papier ou Cendre*, L'Aube, Paris 2008.
 _____, sur [<http://www.lesfrancophonies.fr/BEY-Maïssa> (18.10.2015)].
 Benmansour, Amina, « De la rareté des dramaturges femmes au Maghreb », *Littératures Maghrébines et Comparées*, n° 4-5 (1/2001).
 Bonn, Charles, « Le retour au référent », *Algérie Littérature / Action*, 7-8 (janvier-février 1997), pp. 201-204.

¹⁰⁸ Hawa Djabali, *La Palestinienne*, op. cit., p. 16-17.

- _____, « Littérature maghrébine francophone : quelle identité et quel genre pour une écriture délocalisée ? Les personnages emblématiques de la femme, de l'émigré, de la mère, mais aussi du texte, et leur étrangeté », *Silène* (25.01.2011), sur [http://www.revue-silene.com/images/30/article_32.pdf] (13.10.2015)].
- _____, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », in Charles Bonn et Farida Boualit (s.d.), *Paysages littéraires algériens des années '90 : « Témoigner d'une tragédie ? »*, (*Études littéraires maghrébines*, n° 14), L'Harmattan, Paris, 1999, pp. 7-24.
- _____, « Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française, ou : pour en finir avec un discours binaire », *Littérature du Maghreb*, 2006, sur [<http://www.limag.com/Textes/Bonn/2006Tipasa.pdf>] (19.10.2015)].
- Bourgeois, Nelly, « La langue de Leïla Sebbar, propos recueillis par Nelly Bourgeois », *Citrouille –Revue des Librairies Sorcières*, 34 (mars 200), pp. 35-38.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic subjects – embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Columbia University Press, New York, 2011.
- Bueno Alonso, Josefina, « Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 19 (2004), pp. 7-20.
- Burtscher-Bechter, Beate et Mertz-Baumgartner, Birgit, « Témoignage et/ou subversion : une relation paradoxale » in Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (s.d.), *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 9-23.
- Caspar, Robert, *Pour un regard chrétien sur l'islam*, Bayard-Centurion, Paris, 1991.
- Chakravarty-Box, Laura, “‘Il will not cry’ -Women’s theatre in the Algerian diaspora”, in Martin Banham, James Gibbs and Femi Osofisan, (dir.), *African Theatre: Women*, James Currey ed., Oxford, 2002, pp. 3-14.
- _____, “Staging Politics: New Currents in North African Women’s Dramatic Literature’ in Zayn R. Kassam (dir.), *Women and Islam*, Praeger, Santa Barbara (California), 2010, pp. 231-243.
- _____, *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women – A body of words*, Routledge, London & New York, 2005.
- Chaulet-Achour, Christiane, « Autobiographies d’Algériennes sur l’autre rive : se définir entre mémoire et rupture », in Martine Mathieu (s.d.), *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Actes du Colloque de Bordeaux, 1994, L’Harmattan, Paris, 1996, pp. 291-308.
- _____, « Hawa Djabali : Création et Passion », *Algérie Littérature / Action*, 15-16 (novembre-décembre 1997), pp. 219-225.
- _____, « L’Algérie en scène », *Algérie Littérature/Action*, n° 75-76 (11-12/2003), pp. 70-77.
- _____, « Les Stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947-1999) – Conformités et innovations », *Palabres*, Vol. III, 1-2 (avril 2000), pp. 233-245.
- _____, *Myriam Ben*, L’Harmattan, Paris, 1989.

- _____, « Myriam Ben », in Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (s.d.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Honoré Champion, Paris, 2012, pp. 134-136.
- Cheniki, Ahmed, « La grande solitude des femmes arabes », *L'Expression* (31.5.2007), sur [www.lexpressiondz.com/mobile/actualite/42757-La-grande-solitude-des-femmes-arabes.html] (5.10.2015)]
- _____, *Théâtre algérien – Itinéraires et tendances*, thèse de Doctorat, Université de Paris, Sorbonne-Paris IV, sur [<http://www.limag.refer.org/Theses/Cheniki.htm>] (19.10.2015)]
- Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, éd. Des Femmes, Paris, 1986.
- Datin, Armelle et Collombat, Isabelle, « Assia Djébar : la réfugiée linguistique », *Le magazine littéraire*, 92 (2003), p. 20-22.
- Déjeux, Jean, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke, 1984.
- _____, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Karthala, Paris, 1984.
- _____, *L'écriture féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, Paris, 1994.
- Djabali, Hawa, *Hajera ou Cinq mille ans de la vie d'une femme*, Éditions du Centre culturel arabe, Bruxelles, 1997 (réédition Espace Libre, Bruxelles, 2013).
- _____, « Isis, au secours d'un grand corps disloqué », *Le Grand Soir* (25.3.2012), sur [<http://www.legrandsoir.info/isis-au-secours-d-un-grand-corps-disloque.html>] (28.9.2015)].
- _____, *La Palestinienne – Mystère en trois actes*, L'Espace Libre, Bruxelles, 2013.
- _____, *La Palestinienne – Mystère en trois actes*, version électronique, envoyée par courriel à Christina Oikonomopoulou le 8 février 2015.
- _____, *La Palestinienne*, sur [<http://www.arabisch-cultuur.be/mysite/programma0001.htm>] (18.10.2015)].
- _____, *Les Noirs Jasmins*, Éditions de la Différence, Paris, 2013.
- _____, « Sous le regard de Hawa », *La Libre – Belgique* (5.10.2001), sur [<http://www.lalibre.be/debats/opinions/sous-le-regard-de-hawa-51b72d76e4b0de6db9749d83>] (4.9.2015)].
- Djébar, Assia, “Assia Djébar... Speaking - interview edited by Salma Kalhi, in Salma Kalhi”, *Francophone Voices* (ed.), Elm Bank Publications, Exeter, 1999, pp. 69-80.
- _____, *L'Amour, la Fantasia*, Lattès/Enal, Paris, 1985.
- _____, *La Soif*, Julliard, Paris, 1957.
- _____, *Les Alouettes naïves*, Julliard, Paris, 1967.
- _____, *Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, Paris, 1997.
- _____, « Littératures nord-africaines », *Algérie – Actualité*, 122, (18.2.1968).
- Djébar, Assia et Carn, Walid, « Rouge l'aube », *Promesses*, 1 (1969).
Éditions Chèvre-feuille étoilée, sur [<http://chevre-feuille.fr/la-maison-d-edition.html>] (11.20.3015)].
- Elbaz, Robert et Saquer-Sabin, Françoise, *Les Espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française* (s.d.), L'Harmattan, Paris, 2014.
- Gallaire, Fatima, *Interview inédite à Christina Oikonomopoulou*, Paris, 17 août 2012.

- _____, *Message électronique de Fatima Gallaire à Christina Oikonomopoulou*, daté du 5.4.2012.
- _____, « Molly des Sables », *L'Avant-Scène théâtre*, n° 954 (15 juillet 1994), pp. 3-14.
- _____, *Princesses*, Éditions des Quatre-Vents, Paris, 1988.
- _____, site officiel sur [<http://www.gallaire.com/fatima/cv.html>] (30.9.2015)].
- _____, *Théâtre I*, L'Avant-Scène théâtre/Collection des Quatre-Vents, Paris, 2004.
- Gruber, Annie, « Assia Djébar l'irréductible », in Carmen Boustani et Edmond Jouve (s.d.), *Des Femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Karthala, Paris, 2006, pp. 113-132.
- Houston, Nancy et Sebbar, Leïla, « Lettres parisiennes », *Communications*, 43 (1986), pp. 249-265.
- Kelley, Caroline E., "Toward a Minor Theatre: Myriam Ben's Algerian Antigone", *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, n° 5 (7/2011), pp. 74-98, sur [<http://www.452f.com/index.php/en/caroline-kelley.html>] (1.10.2015)].
- L., Yves, « 'On dirait qu'elle danse' : Jean-Marie Lejude monte Maïssa Bey », *Inferno* (12.11.2013), sur [<http://inferno-magazine.com/2013/11/12/on-dirait-quelle-danse-jean-marie-lejude-monte-maissa-bey/>] (2.10.2015)]
- Lançon, Daniel, « L'invention de l'auteur : Assia Djébar entre 1951 et 1969 ou l'Orient second en français », in Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Grubert et Dominique Combe (s.d.) *Assia Djébar – littérature et transmission*, Colloque de Cerisy, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, pp. 119-140.
- Laronde, Michel, « Itinéraire d'écriture », in Michel Laronde, *Leïla Sebbar* (s.d.), L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 15-18.
- Makward, Madeleine P., et Cottenet-Hage, Madeleine, « Hawa Djabali » in *Dictionnaire littéraires des femmes de langue française – De Marie de France à Marie Ndiaye*, Karthala, Paris, 1997, pp. 553-556.
- Mebarek, Walid, « Je suis construite de toutes ces voix de femmes », *El Watan* (02.07.2013), sur [<http://www.djazairess.com/fr/elwatan/419607>] (10.10.2015)].
- Mehta, Brinda J., *Dissident writings of Arab Women: Voices against violence*, Routledge, London and New York, 2014.
- Milò, Guiliva, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'oeuvre d'Assia Djébar*, Peter Lang, Bruxelles, 2007.
- Mokrane, Arezki, « Hawa Djabali, Directrice du Centre culturel arabe de Bruxelles, 'Il y a matière aux échanges' » *Liberté* (10.10.2011), sur [<http://www.liberte-algerie.com/entretiens/il-y-a-matiere-aux-echanges-97339>] (15.11.2015)].
- Morin, Georges, *L'Algérie*, Le Cavalier bleu, Paris, 2007.
- Redouane, Najib, *Où en est la littérature 'beur' ?* (s.d.), L'Harmattan, Paris, 2012.
- Riveill, Colette et Charles, *Littérature de langue française au Maghreb* (27.06.2009), sur [http://www.lemag.ma/Litterature-de-langue-francaise-au-maghreb_a22742_2.html] (16.10.2015)].
- Laillou Savona, Jeannette, « "Portrait de Dora" d'Hélène Cixous : à la recherche d'un théâtre féministe », in Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Díaz-Diocaretz, *Hélène*

- Cixous, chemin d'une écriture* (s.d.), Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1990, pp. 161-176.
- Sebbar, Leïla, *Les Yeux de ma mère*, Copenhague/Göteborg, Kaléidoscope/Corona, 2000.
- _____, *Les Yeux de ma mère*, sur [www.m-e-l.fr/ec.366] (5.10.2015)].
- _____, *Marguerite, Folies d'encre*, Eden, Paris, 2002.
- _____, *Parle mon fils, parle à ta mère*, Stock, Paris, 1984 (réédition par Thierry Magnier, 2005).
- _____, site officiel sur [http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/bibliographie/index.html] (20.9.2015)].
- Tydeman, William, (ed.), *Theatre in Europe: a documentary history – The Medieval European Stage 500-1500*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre, II – L'école du spectateur*, Belin, Paris 1996.
- Willis, Michael, J., *Politics and Power in the Maghreb – Algeria, Tunisia and Morocco from Independence to the Arab Spring*, Oxford University Press, New York, 2014.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ

Διδάκτωρ Πανεπιστημίου Αθηνών

**Η ελληνική και η «βαρβαρική» ταυτότητα
από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη: Από τους Πέρσες στις Τρωάδες**

Στους αισχύλειους Πέρσες (472 π.Χ.), ο «θούριος ἄρχων» Ξέρξης, «χρυσογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς», βιάζεται, γλιστρά στην Ατη και παρασύρεται στα θεϊκά δίχτυα, και επιχειρεί να διαφεντεύσει τους Έλληνες, οι οποίοι «οὐτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ' ὑπήκοοι». Κάποιος «οργισμένος δαίμονας» ορίζει την τιμωρία του υβριστή, ο οποίος «πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως», και εννοεί τον ελληνικό αγώνα «ὑπὲρ πάντων». Ο «δικαιοκρίτης» Δίας τιμωρεί την αλαζονεία. Στις ευριπίδειες Τρωάδες (415 π.Χ.), ο Ποσειδῶνας και η Αθηνά ετοιμάζουν την τιμωρία του «σοφού» Αγαμέμνονα, που «τά φίλτατ' ὄλεσ', ἠδονάς τὰς οἴκοθεν τέκνων ἀδελφῶ δούς γυναικὸς οὐνεκα», του «κάκιστου» Μενέλαου και του «μυσαρού» και «δολίου» Οδυσσεά, οι οποίοι «διά μίαν γυναῖκα καὶ μίαν Κύπριν, θηρῶντες Ἑλένην, μυρίους ἀπώλεσαν». Το ἄρθρο εξετάζει τον τρόπο με τον οποίον οι δύο τραγικοί ποιητές παρουσιάζουν την ταυτότητα των Ελλήνων και των Βαρβάρων, δραματοποιώντας αντίστοιχο περιστατικό: τη νικηφόρα ὑπὲρ των Ελλήνων ἔκβαση κάποιας σύρραξης (αμυντικής την πρώτη φορά – επιθετικής τη δεύτερη), κατά την κοσμοθεωρία και τη θεολογική σκέψη καθενός τους και ὑπὸ τα ἐκάστοτε πολιτικοκοινωνικά συμφραζόμενα.

Λέξεις κλειδιά: Έλληνας-Βάρβαρος-Αισχύλος-Ευριπίδης

Η αρχαία ελληνική τραγωδία είναι θέατρο «πολιτικό». Κατ' αρχάς, είναι φύσει συνδεδεμένη με την πόλιν: οργανωμένη σε συλλογικό πλαίσιο, η πλειονότητα των πολιτών συμμετείχε στη θεατρική διαδικασία των Μεγάλων ή εν ἄστει Διονυσίων, η οποία και διεξαγόταν ὑπὸ την καθοδήγηση του επώνυμου ἄρχοντα– αποτελούσε, εν ολίγοις, «πολιτικό» ζήτημα σε εκτελεστικό-επιτελεστικό επίπεδο. Στο θεματικό επίπεδο, η «πολιτική» διάσταση παραμένει σταθερή αλλά διευρυμένη: ξεπερνά τα ὅρια της συγκεκριμένης πόλης και της δεδομένης χρονικής στιγμῆς και επεκτείνεται σε «πολιτικά» ζητήματα –πέρα από στρατευμένες και καθορισμένες ιδεολογικές παραμέτρους– με πανανθρώπινο και διαχρονικό χαρακτήρα.¹

¹ Ο Christian Meier τονίζει ότι η τέχνη των τριών τραγικών ήταν στραμμένη στα βαθύτερα προβλήματα των πολιτών, στην πνευματική βάση της πολιτικής τους (*Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Μετ. Φλώρα Μανακίδου, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1997, σ. 240).

Θεματική πηγή της αρχαίας τραγωδίας, πλην μιας μοναδικής –σωζόμενης– εξαίρεσης, δεν αποτελεί η επικαιρότητα αλλά η μυθολογία. Αφενός, όμως, «η τραγωδία γεννιέται, όταν αρχίζει κανείς να κοιτά τον μύθο με τα μάτια του πολίτη»² κάτω από το βλέμμα αυτό, ο κόσμος του μύθου «χάνει τη συνοχή του και διαλύεται», ενώ και ο κόσμος της πόλης «ξεετάζεται και αμφισβητείται στις βασικές του αξίες»,² αφετέρου τα ιστορικά γεγονότα, που αποτελούν την πηγή έμπνευσης της μοναδικής εξαίρεσης, συνειδητά υποβαθμίζονται και καλύπτονται υπό μυθολογικό μανδύα, ενδυναμωμένα με την ισχύ της υπερχρονικότητας και της υπερτοπικότητας.

Ο Αισχύλος είναι ο δραματουργός των θεολογικών ιδεών³ στο πλαίσιο αυτών πραγματεύεται και το ιστορικό συμβάν της ήττας των Περσών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας, ιστορικό συμβάν στο οποίο συμμετείχε ο ίδιος, όπως και μεγάλο μέρος από το κοινό, και το οποίο διαδραματίστηκε πριν από λίγα μόλις χρόνια και σε μικρή απόσταση από την πρώτη «διδασκαλία» του έργου (472 π.Χ.). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η επισήμανση του τρόπου με τον οποίον ο δραματουργός παρουσιάζει την ταυτότητα των Ελλήνων και των Βαρβάρων στο παρόν έργο. Ο τραγικός ποιητής δεν έγραψε κάποιο ιστορικό ή πατριωτικό δράμα, αλλά ένα έργο του οποίου ο θεολογικός-ηθικός χαρακτήρας συνυπάρχει με τον –διευρυμένα– ιστορικό-πολιτικό, με «πρόσχημα» τον περσικό πόλεμο, έργο το οποίο εντέλει αναφέρεται σε διαχρονικά θέματα και όχι στη δεδομένη μάχη⁴ υποβαθμίζονται οι αναφορές σε συγκεκριμένο χρόνο και τόπο, προς χάριν της προσπάθειας «κατανόησης» των νόμων που διέπουν εν γένει τον κόσμο. Το έργο σαφώς δεν αποτελεί «δοξολογία» του μεγαλείου της αθηναϊκής πόλης ούτε τραγωδία ενός «όχι ιδιαίτερα ηρωικού» ήρωα.⁴ Ο Αισχύλος συνέθεσε τραγωδία με θέμα την ύβρη και την αναπόφευκτη τιμωρία της⁵ ο «πατριωτικός πανηγυρισμός» που διακρίνεται είναι «συμπτωματικός». Ο ποιητής χειρίζεται το «ιστορικό» υλικό του με την ίδια ελευθερία που οι τραγικοί ποιητές συνήθιζαν να χειρίζονται το μυθολογικό υλικό: απομάκρυναν οτιδήποτε «περιττό» ως προς την κεντρική δραματική ιδέα και έδιναν έμφαση σε οτιδήποτε σημαντικό. Ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι η φιλοσοφία τονίζει περισσότερο το ουσιαστικό παρά η ιστορία⁵–ο Αισχύλος πραγματεύεται το ιστορικό συμβάν κατά τρόπο φιλοσοφικό.

Παρακολουθώντας από κοντά το έργο, φαινομενικά είναι δομημένο στην αντίθεση Ελλήνων-Βαρβάρων.⁶ Η δράση τοποθετείται στην περσική πόλη– κατ' αυτόν τον τρόπο, η

² Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα Α'*, Μετ. Στέλλα Γεωργούδη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1988, σ. 28.

³ R.P. Winnington-Ingram, «Zeus in the Persae», *The Journal of Hellenic Studies*, 93 (1973) 210.

⁴ H.D.F. Kitto, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, Μετ. Λεωνίδας Ζενάκος, Παπαδήμας, Αθήνα, 1993, σ. 58. Ο Manfred Joachim Lossau προσθέτει ότι το ιστορικό συμβάν βρίσκεται για τον ποιητή στο ίδιο επίπεδο με το μυθικό, ως εκ τούτου αυτό το έργο δεν διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα (*Αισχύλος*, Μετ. Νικόλαος Μπεζαντάκος, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2009, σ. 49). Ο Albin Lesky, αντίθετα, το θεωρεί «ιστορικό δράμα», το οποίο ξεπερνά, εντούτοις, τα όρια του είδους, ανιχνεύοντας το νόημα που περικλείεται στο συγκεκριμένο γεγονός. Η μορφή του Δαρείου, κατά τη γνώμη του, έχει υψωθεί σε επίπεδο τέτοιου μεγαλείου, που του δίνει τη δυνατότητα να αποκαλύψει το νόημα. Ο μελετητής χαρακτηρίζει τους Πέρσες «ιστορικό ντοκουμέντο», τη στιγμή που το γεγονός το αφηγείται κάποιος που συμμετείχε σε αυτό, ενώ θεωρεί ότι ίσως μπορούμε να προβούμε και στην επισήμανση σχέσεων του έργου με την τότε πολιτική κατάσταση (*Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων Α': Από τη γένεση του είδους έως και τον Σοφοκλή*, Μετ. Νίκος Χουρμουζιάδης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1990, σ. 151).

⁵ Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 9, 1451b.

⁶ Η Edith Hall θεωρεί ότι οι Αθηναίοι έψαχναν στις άλλες κουλτούρες τις σημαντικότερες παραμέτρους της δικής τους εικόνας –της δημοκρατικής, αυτόνομης, που διακατέχεται από τις αρχές της μετριοπάθειας, του αυτο-

τοπική απόσταση αντισταθμίζει τη χρονική εγγύτητα και ακυρώνει την «ιστορική» προσέγγιση του συμβάντος. Οι Πέρσες παρουσιάζονται ως «το αντίθετο» των Ελλήνων: Ενώ από την πλευρά των Ελλήνων ακούγεται «χαρούμενος ήχος σαν τραγουδιού βοή», που εντέλει αποτελεί «παιάνα σεμνό», ο οποίος καταλήγει στη γνωστή «κραυγή μυριόστομη» του «αγώνα υπέρ πάντων», από την πλευρά των Περσών αποκρίνεται «βοή» (στ. 386-407)⁷ ενώ οι Έλληνες προχωρούν «εὐτάκτως» (στ. 399), οι Πέρσες αποχωρούν «ἀκόσμως» (στ. 422)· ενώ τα ελληνικά πλοία κινούνται «οὐκ ἄφρασμόνως», τα περσικά «δεν μπορούν να συντρέξουν το ένα το άλλο» (στ. 413-420)· ενώ οι Πέρσες λειτουργούν «αγεληδόν», κατόπιν προσταγών, «από πίστη στον βασιλιά τους», οι Έλληνες διακρίνονται για την ομαδικότητα και την ομοψυχία τους· είναι χαρακτηριστικό ότι οι Πέρσες στρατιώτες –οι οποίοι και κατονομάζονται– σκοτώνονται, ενώ επιβιώνει ο αρχηγός τους, ο οποίος παρακολουθεί τη σύρραξη «αφ' υψηλῆς», ενώ οι Έλληνες κατακτούν τη συλλογική –και «ανώνυμη»– νίκη. Οι αισχύλαιοι *Πέρσες* φαίνεται να υποδηλώνουν ότι οι Έλληνες νίκησαν όχι μόνο χάρη στη θείκη ευμένεια ούτε μόνο χάρη στην περσική ὕβριν, αλλά και χάρη στη δημοκρατική συλλογικότητα που διαπνέει την αθηναϊκή πολιτεία, σε αντίθεση με τη βαρβαρική τυραννία.⁸ Εύγλωττη είναι η τελική ανησυχία του Χορού ότι μετά την ήττα «λίγο ακόμα και οι λαοί της Ασίας στῶν Περσῶν δεν θα στέργουν τους νόμους, μήτε φόρους σαν πρώτα θα δίνουν από του αφέντη ζορισμένοι τη βία, μήτε πια το κεφάλι θα σκύβουν, ως το χῶμα βαθιά προσκυνώντας· γιατί ἔσβησε τώρα και εχάθη του τρανοῦ βασιλιά μας η δύναμη. Τῶν ἀνθρώπων τη γλῶσσα κανένα χαλινάρι δεν σφίγγει σαν ἄλλοτε· γιατί μια και της βίας εβγήκεν ο ζυγός, ο λαός είναι λεύτερος να μιλά δίχως φόβο» (στ. 584-594).

Η διαφορά των δύο πολιτευμάτων διαφαίνεται στο όνειρο της Ἄτοσσας, όπου οι δύο χώρες παρουσιάζονται η μία με «γκέμια» στο «υποταγμένο της στόμα» και η άλλη να «κομματιάζει τον ζυγό στη μέση» (στ. 189-196). Μολονότι ο Πέρσης βασιλιάς αναμένει τυφλή υποταγή από τους υπηκόους του –οι «σπαθοφόροι λαοί» από κάθε μεριά της Ασίας ακολουθούν τις «ἀγριες προσταγές» του «αρχηγού» (στ. 56-58)–, ο ίδιος δεν εμφανίζεται ως υπεύθυνος για την πόλη του,⁹ σε πλήρη αντίθεση με την ελληνική τακτική (η αρχαία τραγωδία βρίθει παραδειγμάτων βασιλιάδων που αγωνιούν για την πόλη τους –ο Οιδίπους είναι ίσως το χαρακτηριστικότερο). Συν τοις ἄλλοις, ευδιάκριτη είναι η εξάρτηση των Περσών από τον πλούτο, την πολυτέλεια, την ευμάρεια, εν ολίγοις από την ποσότητα:¹⁰ ο Χορός εμφανίζεται ως φύλακας «των πλούσιων και

περιορισμού και του ηρωισμού– και κρίνει «αναμενόμενο» ότι βρίσκουν τους «μισητούς» Πέρσες να μην τις διαθέτουν (Aeschylus, *Persians*, Ed. Edith Hall, Aris & Phillips, Warminster, 1996, σ. 6).

⁷ Aeschylus, *Persians*, Ed. T.E. Page, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, London, 1963 – Αισχύλος, *Πέρσαι*, Μετ. Τάσος Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα, 1991.

⁸ Simon Goldhill, «Battle narrative and politics in Aeschylus' *Persae*», *The Journal of Hellenic Studies*, 108 (1988) 193.

⁹ Η Ἄτοσσα το δηλώνει ρητά: «Να ξέρετε πως, αν νικήσει ο γιος μου, θα γίνει ζακουστός, αν όμως του έρθουν ανάποδα, στη χώρα δεν θα δώσει λόγο, μονάχα θα γυρίσει και όμοια θα κυβερνάει αφέντης τη γη τούτη» (στ. 211-214).

¹⁰ Η Suzanne Saïd θεωρεί ότι η τραγική δράση στηρίζεται στη «μεταστροφή» και ότι αυτόν τον δρόμο ακολουθούν και οι *Πέρσες*: εκείνο –το πλήθος, η ποσότητα, η πολυτέλεια– που φαινομενικά είναι πηγή δύναμης μεταστρέφεται σε πηγή αδυναμίας. Η τελική εξασθλωμένη εικόνα του Ξέρξη –σε αντίθεση με την προηγούμενη περιγραφή του πλήθους και της ορμής του στρατεύματος, καθώς και της επιβλητικότητας των παλατιών και των ενδυμάτων–

πολύχρυσων παλατιών» (στ. 3-4), να αγωνιά «για τη στρατιά τη χρυσάρματη» (στ. 9), ενώ η Βασίλισσα εξέρχεται από «τα ολόχρυσα παλάτια» (στ. 155). Οι Πέρσες αποτιμούν την ποιότητα με κριτήριο την ποσότητα· διαθέτουν υλιστική αντίληψη για τη δύναμη: αναρρωτιούνται αν στη μάχη θα νικήσει «της σαΐτας το ρίζιμο» ή μήπως «της ατσάλινης λόγχης η δύναμη» (στ. 147-149), ενώ ο Αγγελιαφόρος πρεσβεύει ότι «αν ήταν ζήτημα πλήθους, θα νικούσαν» (στ. 337-338). Ο Αισχύλος υπερβάλλει στην παρουσίαση της πολυτέλειας και της δύναμης των Περσών, θέλοντας ακριβώς να τονίσει την αντίθεση των δύο πλευρών. Στο έργο εκείνο που καταγράφει την πτώση από την κυριαρχία στην καταστροφή, όσο ισχυρότερη παρουσιάζεται η κυριαρχία τόσο τραγικότερη θα εμφανιστεί η καταστροφή.¹¹ Η περσική οπτική του κόσμου διαφοροποιείται αισθητά από το ελληνικό κοσμοείδωλο: βρίσκονται αντιμέτωπα η ποσότητα με την ποιότητα, η ύλη με το ιδεώδες, η μάζα με το ιδιαίτερο-ξεχωριστό άτομο· το ελεύθερο φρόνημα –υπογραμμίζεται ότι οι Έλληνες «δεν είναι δούλοι μήτε υπήκοοι κανενός» (στ. 242)– αντιπαράκειται στην τυφλή υποταγή.

Εντούτοις, ο Αισχύλος ουδόλως επιδεικνύει «μίσος» εναντίον των αντιπάλων ούτε προβαίνει σε πολεμική-εθνική προπαγάνδα– στην περίπτωση αυτήν, δεν θα ήταν μεγάλος ποιητής.¹² Κατ' αρχάς, το γεγονός ότι τους κατονομάζει τούς προσδίδει ιδιαίτερη σημασία· εν συνεχεία, υπογραμμίζει έντονα τις πολεμικές τους αρετές: τους παρουσιάζει «τρομερούς», με «άγριο και αδάμαστο θάρρος» στην καρδιά, «λαμπρούς», «δυνατούς», «γενναίους», «τρανούς» και «σκληρούς» (στ. 16-63), ως «τρανό ανθρώπινο ποτάμι», ως «ακράτητο και ψυχωμένο λαό» (στ. 87-92). Επιπρόσθετα, είναι εξαιρετικά μεγαλοπρεπής ο τρόπος με τον οποίον παρουσιάζει την Άτοσσα και ιδιαίτερος ο «σεβασμός» που επιδεικνύει στο πένθος της· την εμφανίζει με λόγο και συμπεριφορά που να αρμόζουν κάθε στιγμή σε βασίλισσα.

Τέλος, αξιοσημείωτη είναι η στάση του δραματουργού απέναντι στον Ξέρξη: τον σκιαγραφεί ως νέο υπερβολικά φιλόδοξο, που θεωρεί ότι, αν και είναι θνητός, μπορεί να υπερβεί τα θεμιτά όρια, ότι μπορεί να «εξουσιάσει την Ελλάδα», και που προσπαθώντας να ξεπεράσει τα κατορθώματα του πατέρα του προκαλεί τη θεϊκή οργή και «σωριάζει τέτοιο πλήθος κακών»· τον περιγράφει ως «πολεμόχαρο, περήφανο, ισόθεο, χρυσής γενιάς βλαστό» (στ. 73-80). Μολαταύτα, ο ποιητής δεν γελοιοποιεί με κανέναν τρόπο τον Πέρση βασιλιά. Είναι γεγονός ότι βάζει τον λαό να του ασκεί δριμεία κριτική: «όλα δίχως μυαλό τα κυβέρνησε ο Ξέρξης» (στ. 552), ωστόσο στόχος του είναι να επισημάνει την αντίθεση ανάμεσα στον νέο και παράτολμο βασιλιά, που υπερέβη το «μηδὲν ἄγαν», «τυφλωμένος από της αλαζονείας το μέγα θράσος» (στ. 831), και στον παλιό και συνετό. Ο Δαρείος παρουσιάζεται εξιδανικευμένος¹³ –στο σημείο αυτό

αποκαλύπτει ακριβώς την «εκμηδένιση» του πλούτου και της δύναμης της περσικής αυτοκρατορίας, καθώς σε καθεστώς απόλυτης μοναρχίας το κράτος ταυτίζεται με τον ηγέτη («Tragedy and reversal: The example of the *Persians*», στο Michael Lloyd (επιμ.), *Oxford readings in classical studies: Aeschylus*, University Press, Oxford, 2007, σ. 74-92).

¹¹ Aeschylus, *Persae*, Ed. A.F. Garvie, University Press, Oxford, 2009, σ. xi-xvi.

¹² Ο Gilbert Murray υπογραμμίζει ότι «το μεγαλείο του αισχύλειου πνεύματος στην επεξεργασία του θέματος για τον εχθρό είναι αξιοσημείωτο» (*Αισχύλος: Ο δημιουργός της τραγωδίας*, Μετ. Βασίλειος Μανδηλαράς, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993, σ. 113).

¹³ Η Paula Debnar τονίζει ότι «από δραματική άποψη, η υποτίμηση της σημασίας των χειρσαίων μαχών αποσυνδέει τον Δαρείο από τον Μαραθώνα και επιτρέπει στον ποιητή να τον περιγράψει ως υποδειγματικό βασιλιά, ο οποίος ενσαρκώνει τις αρετές της μετριοπάθειας και του αυτοελέγχου, σε αντίθεση με την απερισκεψία του Ξέρξη» («Η

καταγράφεται ακόμα μία απόδειξη για το γεγονός ότι ο ποιητής χειρίζεται την Ιστορία «φιλοσοφικά» και «μυθολογικά»–, προκειμένου ακριβώς να τονιστεί η «ύβρις» στην οποία υπέπεσε ο νεαρός βασιλιάς, και ο τραγικός ποιητής να διατυπώσει το διαχρονικό του μήνυμα. Σε αντίθεση με τον Αγγελιαφόρο,¹⁴ τον Χορό¹⁵ και τη Βασίλισσα,¹⁶ οι οποίοι απέδωσαν την πανωλεθρία στη σκληρότητα του θεού, το φάσμα την ερμηνεύει υπό το φως της ηθικής τάξης, την οποία προασπίζεται ο Δίας:¹⁷ «Σαν βιάζεται κανείς, τον σπρώχνει σύγκαιρα και ο θεός» (στ. 742)... «Όντας θνητός, πίστεψ' ο άμυαλος πως όλους θα νικάει τους θεούς» (στ. 749)... «Ο θνητός δεν πρέπει πέρα απ' το μέτρο να 'χει περηφάνεια» (στ. 820). Οι θεοί εμφανίζονται φθονεροί, να «εξαπατούν» τους θνητούς, να φείδονται ευμένειας– ο ίδιος ο Ξέρξης, όμως, προκάλεσε τη «μοίρα» του· ο θεός απλώς ενώνει τη δύναμή του με εκείνον που μόνος, λόγω της υπερφίαλης συμπεριφοράς του, σπύδρει στον όλεθρο.¹⁸

Η έλλειψη διάκρισης ανάμεσα σε Έλληνες και Βάρβαρους από τον Αισχύλο διαφαίνεται και στο ότι «στηλιτεύει» εξίσου και κάποιον Έλληνα βασιλιά για την ύβριν, τη βιαιότητα και την αγριότητά του: τον Αγαμέμνονα. Εύγλωττη είναι η δήλωση των γερόντων του Άργους ότι «από το βλέμμα των θεών το άγρυπνο δεν ξεφεύγουν όσοι θανάτωσαν πολλούς» και ότι για τον εαυτό τους επιθυμούν «την ευτυχία που δεν φέρνει φθόνο, μηδέ τις πόλεις να κουρσεύουν, μήτε να ζήσουν τη ζωή τους στους άλλους σκλαβωμένους» (στ. 461-462, 471-474), ενώ δεν διστάζουν να ομολογήσουν κατά πρόσωπο στον βασιλιά τους ότι «δεν τον είχαν για πολύ μυαλωμένο και ούτε λόγιαζαν πως κυβερνούσε καλά το τιμόνι του νου του, όταν πάσχιζε να δώσει θάρρος σε άντρες που τους μέλλονταν θάνατος» (στ. 799-804).¹⁹ Και εκεί η Κλυταιμνήστρα ανησυχεί –γεγονός που συνέβη– μήπως οι Έλληνες φερθούν «βάρβαρα» και επισύρουν τη μήνιν.²⁰ Ο δρόμος της «βαρβαρότητας» είναι ανοικτός στον κάθε αλαζόνα, ανεξάρτητα από την εθνική του καταγωγή.

Θεωρώντας τους Πέρσες αποκλειστικά ως εγκώμιο της πόλης της Αθηνών, χάνουμε κάθε αίσθηση της ιδιαιτερότητας της τραγωδίας· η τραγωδία «δίδαξε» τους Αθηναίους να

αθηναϊκή ιστορία του 5ου αι. π.Χ. και η τραγωδία», στο Δανιήλ Ιακώβ (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Παπαδήμας, Αθήνα, 2014, σ. 10).

¹⁴ «Έτσι κάποιος τον στρατό μας δαίμονας ρήμαξε, από το 'να μέρος τη ζυγαριά βαραίνοντας μ' ανόμοια τύχη. Θεοί την πόλη σώζουν της Παλλάδας» (στ. 345-347)... «Η αιτία για τον χαμό μας επίβουλο, κακό ήταν πνεύμα ή κάποιος δαίμονας οργισμένος» (στ. 353-354).

¹⁵ «Ποιος όμως θνητός θα ξεφύγει την απάτη του θεού τη δολόπλοκη;... Γιατί με γλυκόγελα καλοπιάνοντας η Άτη τον άνθρωπο παρασέρνει στα δίχτυα της, και από κει να ξεμπλέξει δεν είναι μπορετό για κανένα» (στ. 107-114).

¹⁶ Η Άτοσσα ανησυχεί «μήπως ο μέγας Πλούτος ρίξει χάμω, κλωτσώντας, την παλιά ευτυχία, που ο Δαρείος με τη βοήθεια ενός θεού ψηλά είχε στήσει» (στ. 161-164), ενώ, μετά την είδηση της καταστροφής, προσπίπτει στους θεούς, ώστε στο μέλλον να «στρέψουν στο καλό» τα πράγματα (στ. 526).

¹⁷ Suzanne Saïd, «Η τραγωδία του Αισχύλου», *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, ό.π., σ. 304.

¹⁸ Χαρά Μπακονικόλα, «Η πρισματικότητα της ύβρης στους “Πέρσες”», *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας Α'*, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994, σ. 21-29. Ο H.D.F. Kitto, επιπρόσθετα, θεωρεί ότι οι ελληνικές δυνάμεις αποτελούν για τον Αισχύλο τιμωρό, όργανο στα χέρια του Ουρανού, γι' αυτό δεν τις κατονομάζει– σε αντίθεση με τις περσικές (*Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, ό.π., σ. 50).

¹⁹ Aeschylus, *Oresteia*, Ed. Alan Sommerstein, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, London, 2008 – Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, Μετ. Τάσος Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα, 1992.

²⁰ «Κι αν τους θεούς προστάτες της πόλης σεβαστούν και τους ναούς των στην κουρσεμένη χώρα, νικημένοι ξανά δεν θα βρεθούν, μια και νικήσαν. Ανίερος μόνο τον στρατό μην πιάσει πόθος και μεθυσμένος από δίψα κέρδους αρπάζει, πριν να φύγει, ό,τι δεν πρέπει» (στ. 338-342).

αναγνωρίζουν στον θρήνο των ηττημένων εχθρών κάτι που τους αφορούσε πάνω και πέρα από την ταυτότητά τους.²¹ Ο Ξέρξης δεν είναι το συγκεκριμένο ιστορικό πρόσωπο, αλλά το σύμβολο-παράδειγμα της εύθραυστης ανθρώπινης κατάστασης: το έργο είναι «αφιερωμένο» στην ήττα και τη σφαγή: η δράση τοποθετείται μετά το συμβάν, οι μάχες περιγράφονται μέσω των αναμνήσεων και μέσω του πόνου εκείνων που τις βίωσαν: κεντρικό πρόσωπο είναι μία μητέρα που θρηνεί, ενώ το δεύτερο μέρος αποτελεί «τοιχογραφία» απελπισίας. Οι *Πέρσες* αποτελούν προειδοποίηση του ποιητή προς τους Αθηναίους για τη δική τους επεκτατική τάση: καλεί το κοινό να δει τη Σαλαμίνα με τα μάτια των Περσών και αποσπά τη συμπάθειά του για εκείνους, συμπεριλαμβανομένου του Ξέρξη. Το διαχρονικό «μήνυμα» που προβάλλεται είναι ότι οι νικητές δεν διαφέρουν από τους ηττημένους: η «μοίρα» των Περσών ήταν δυσμενής, καθώς εκείνοι την προκάλεσαν με την ύβριν τους— εκείνο ακριβώς, δηλαδή, που διέπραξαν αργότερα και οι Αθηναίοι με την ιμπεριαλιστική τους συμπεριφορά.

Το 415 π.Χ. ο νεώτερος τραγικός ποιητής επανέρχεται σε κάποια νικητήρια σύρραξη υπέρ των Ελλήνων— επιθετική αυτήν τη φορά: στην άλωση της Τροίας. Οι *Τρωάδες* διδάσκονται την εποχή που η Αθήνα πολιορκεί τη Μήλο και εξετάζει το ενδεχόμενο να εκστρατεύσει εναντίον των Συρακουσών. Και πάλι οι μάχες περιγράφονται μέσω αναμνήσεων —η καταστροφή είναι τετελεσμένο γεγονός—, ενώ ο πόνος και η φρίκη ζωγραφίζονται στο πρόσωπο μιας αλλοεθνούς μητέρας που θρηνεί, διαρκώς πεσμένης στη γη, της Εκάβης, αρχετυπικής μορφής του πάσχοντος ανθρώπου, και των γυναικών του Χορού, οι οποίες μεταφέρουν στο έργο την ίδια την Τροία. Ο Ευριπίδης κορυφώνει την αποστροφή του στον πόλεμο αφενός μέσα από το ασταμάτητο μοιρολόι των ηττημένων: όλο το έργο αποτελεί διαρκώς κλιμακούμενο θρήνο— από τον Πρόλογο και μετά, η τραγωδία αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως κάποιου είδους πένθιμη τελετουργία για τους νεκρούς Τρώες και για την πόλη της Τροίας, η οποία στο τέλος καίγεται ολοσχερώς, αφετέρου μέσα από τη γνώριμη καυστική του ματιά στους υπερφίαλους κατακτητές: Ο «σοφός» στρατηλάτης Αγαμέμνων «θυσιάσε δικούς του αγαπημένους για το καλό των πάρα μισητών του: τα τέκνα του έδωσε, του σπιτικού του χαρά, στον αδελφό του, για χατήρι μιας γυναίκας, που με τη θέλησή της και όχι με το στανιό την κλέψαν» (στ. 370-373)²² και προκαλεί το σχόλιο του —μόνου θετικού προσώπου από την ελληνική πλευρά— Κήρυκα ότι «οι μεγάλοι που σοφούς τους λένε καλύτεροι δεν είναι από τους ασήμαντους» (στ. 411-412): η Εκάβη συγκλονίζεται με την κακή της τύχη να κληρωθεί σε «μισητό, πανούργον άντρα, που εχθρεύεται το δίκιο, άνομο τέρας, που με τη δίβουλη τη γλώσσα του όλα τα φέρνει πάνω κάτω και τ' αλλάζει» —στον Οδυσσέα— (στ. 281-292): η γελοιοποίηση του υποκινητή του πολέμου, επιπλέον, είναι έντονη, όταν προσπαθεί να δικαιολογήσει την εισβολή του στην Τροία, «όχι για μια γυναίκα, όπως νομίζουν, μα για τον άντρα εκείνον που, ασεβώντας στο δίκιο της φιλοξενίας, του 'χει αρπάξει από το σπίτι τη γυναίκα» (στ. 864-866): ιδιαίτερα φαιδρή, τέλος, είναι και η εμφάνιση «του μήλου της έριδος», της ωραίας Ελένης, η οποία, στον αγώνα λόγων της με την Τρωαδίτισσα

²¹ Nicole Loraux, *The mourning voice: An essay on greek tragedy*, Ithaca, New York, 2002, σ. 48. Ο Christian Meier προσθέτει ότι ο ποιητής εκφράζει «εκκληκτική εντιμότητα» απέναντι στον εχθρό: παρότι τονίζει τη νίκη των Αθηναίων, τους τοποθετεί ταυτόχρονα στην αξιολύπητη θέση των εχθρών (*Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, ό.π., σ. 104).

²² Euripides, *Trojan Women*, Ed. David Kovacs, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, London, 1999 – Ευριπίδης, *Τρωάδες*, Μετ. Τάσος Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα, 1991.

βασίλισσα, επιστρατεύει έωλα επιχειρήματα, προκειμένου να δικαιολογηθεί: την «έχει πουλήσει η ομορφιά της» και «όλοι τη βρίζουν», ενώ κανονικά θα έπρεπε να «της δώσουν στεφάνι» (στ. 935-937)· η ειρωνεία του τραγικού ποιητή μεγιστοποιείται στο επιχείρημα ότι η Ελλάδα βγήκε κερδισμένη, καθώς δεν έγιναν αφέντες της οι Βάρβαροι (στ. 933). Η «ξεχωριστή ευφυΐα» των Ελλήνων υπογραμμίζεται ιδιαίτερα και από την Εκάβη, όταν ειρωνεύεται την τελευταία πανικόβλητη και απελπισμένη κίνησή τους να εξοντώσουν μέχρι και τον γιο του Έκτορα, χαρακτηρίζοντάς τους πιο «τρανούς» στη μάχη παρά στον νου, τονίζοντάς τους ευθέως ότι «δεν αξίζουν τίποτα», αφού φοβήθηκαν «το βρέφος», και «προμηνύοντας» το «επίγραμμα ντροπής» για τη χώρα τους στην επιτύμβια πλάκα του παιδιού, ως: «εδώ είναι θαμμένο ένα παιδί, το οποίο κάποια μέρα το σκότωσαν οι Αργίτες από φόβο» (στ. 1158-1191). Εντέλει, το αντιπολεμικό μήνυμα του Ευριπίδη συνοψίζεται εύγλωττα στα απελπισμένα-οργισμένα λόγια της Ανδρομάχης, την ώρα που πληροφορείται ότι πρόκειται να σκοτώσουν το παιδί της: «Εσείς, Αργίτες, που *βάρβαρες*, φριχτές, βρήκατε πράξεις, γιατί σκοτώνετε χωρίς να φταίει το παιδί τούτο;» (στ. 764-765).

Συμπερασματικά, ως προς την παρουσίαση της ταυτότητας των Ελλήνων και των Βαρβάρων, διαπιστώνουμε ότι και στα δύο έργα το πλαίσιο στο οποίο εμφανίζονται οι χαρακτήρες των Βαρβάρων ή διατυπώνονται γνώμες για τους Βάρβαρους υπονομεύει το στερεότυπο ή την αντίθεση του Έλληνα και του Βάρβαρου, που δημιουργείται από τους δείκτες των διαφορών, συγχέοντας τα όρια.²³ Εντούτοις, μπορούμε να επισημάνουμε κάποια διαφοροποίηση: Η γενιά των περσικών πολέμων –στην οποία ανήκει ο πρώτος τραγικός ποιητής– βίωσε έντονα την αντίθεση Έλληνας-Βάρβαρος. Οι Έλληνες, σίγουροι για την ταυτότητά τους, είχαν πάθος για την ελευθερία, σε αντίθεση με τους Βάρβαρους, που καθοδηγούνταν από τυράννους. Ο Αισχύλος, που πολέμησε στον Μαραθώνα, καταδεικνύει στους *Πέρσες* τη συγκεκριμένη οπτική. Η τραγωδία αυτή αποτελεί την πρώτη γραπτή «μαρτυρία» της «πόλωσης» ανάμεσα στα δύο έθνη, η οποία κατά κάποιον τρόπο προκλήθηκε από την απειλή που ένωσε ο ελληνόφωνος κόσμος από την επεκτεινόμενη περσική αυτοκρατορία. Ο Ευριπίδης, από την άλλη πλευρά, ανήκει σε άλλη εποχή. Είναι χαρακτηριστικό ότι όλα τα έργα του –πλην της *Άλκηστης*– γράφηκαν την περίοδο του εμφυλίου πολέμου· «εχθρός» πλέον δεν είναι ο «άλλος», αλλά ο «ίδιος» ο εαυτός. Ως εκ τούτου, ο δραματουργός επεξεργάζεται πλέον «διανοητικά» και «φιλοσοφικά» το θέμα της αντίθεσης των δύο εθνών. Είναι σύγχρονος του σοφιστή Ιππία, ο οποίος διακήρυττε ότι, κατά τη φυσική τάξη, όλοι οι άνθρωποι ανήκουν στην ίδια οικογένεια, το ίδιο σπίτι, την ίδια πόλη (Πλάτων, *Πρωταγόρας*, 337c), και του Αντιφώντα, ο οποίος έλεγε ότι οι άνθρωποι μοιάζουν, είτε είναι Έλληνες είτε είναι Βάρβαροι (DK87 B44 b2). Στο έργο του καταγράφει τώρα πια την «κρίση ταυτότητας» των Ελλήνων. Ο νεώτερος τραγικός ποιητής δείχνει ξεκάθαρα πώς οι Έλληνες μπορούν, όταν οι συνθήκες το επιτρέπουν, να φερθούν πιο «βάρβαρα» από τους Βάρβαρους.²⁴ Κατά συνέπεια, ενώ ο Αισχύλος ήδη καθιστά, κατά κάποια έννοια, πιο «περίπλοκη» απ' ό,τι θεωρούνταν τη στερεότυπη αντίθεση ανάμεσα στους «καλούς» και «πολιτισμένους» Έλληνες και τους

²³ Mary Ebbott, «Περιθωριακοί χαρακτήρες», *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, ό.π., σ. 518.

²⁴ Suzanne Said, «Greeks and Barbarians in Euripides' Tragedies: The end of differences?», *Greeks and Barbarians*, University Press, Edinburg, 2002, σ. 99-100 – Edith Hall, *Inventing the Barbarian: Greek self-definition through tragedy*, Clarendon Press, Oxford, 1989, σ. 57.

«κακούς» και «άγριους» Βάρβαρους, ο Ευριπίδης κορυφώνει την ειρωνική του διάθεση, την οποία, άλλωστε, έχει εκδηλώσει σε αρκετά ακόμα έργα του:²⁵ η Ανδρομάχη, στο άκουσμα της τύχης που περιμένει τον γιο της, δηλώνει ότι κανένας Βάρβαρος δεν θα μπορούσε να διαπράξει τη βαρβαρότητα που διαπράττουν οι Έλληνες.

Μία ακόμα διαφοροποίηση που καταγράφεται ανάμεσα στα δύο έργα και αντανακλά την κοσμοθεωρία των δραματουργών, είναι η στάση τους απέναντι στην απώλεια και τον πόνο– και ευρύτερα στον πόλεμο. Ο Αισχύλος είναι άριστος γνώστης του πόνου, στο έργο του μεταφέρει παραστατικά τη φρίκη του πολέμου²⁶ και τον θρήνο των ηττημένων εντούτοις, στον πρώτο τραγικό ο πόνος εμφανίζεται ως προϊόν κάποιας ανθρώπινης κακής ή ανόητης πράξης, της οποίας οι συνέπειες δεν περιορίζονται μόνο στον δράστη, αλλά επηρεάζουν το κοινωνικό σύνολο. Ο Αισχύλος συμμετείχε στον νικηφόρο πόλεμο εναντίον των Περσών, βίωσε την οικονομική και πολιτιστική άνθηση της πατρίδας του– είναι χαρακτηριστικό ότι στο έργο του καταγράφεται αρκετός «θαυμασμός» για τους γενναίους πολεμιστές. Αξιοπρόσεκτη είναι και η εξιδανίκευση του Δαρείου, ο οποίος σκιαγραφείται αντιθετικά προς τον επιπόλαιο γιο του: είναι «θεοφόρητος» βασιλιάς, που «πάντα καλά διαφέντευε με γνώση και φρονιμάδα τον στρατό του», και ποτέ «σε χαλασμούς πολέμου» τους άντρες δεν έφθειρε «του κάκου» (στ. 652-656)· έκανε «αμέτρητους πολέμους με πλήθος στρατούς, μα τόσο τρανό κακό δεν έφερε στη χώρα» (στ. 780-781)· ήταν «ισόθεος, παντοδύναμος αφέντης, αγαθός και ανίκητος» (στ. 855-857)· με «πολυξακουσμένους στρατούς» κούρσευε πόλεις και γκρέμιζε κάστρα, ενώ στην εποχή του γυρνούσαν από τους πολέμους «άβλαβοι, δίχως μόχθους» (στ. 858-863). Συνεπώς, ο ποιητής δεν καταδικάζει απερίφραστα τον πόλεμο –ο Δαρειός εκθειάζεται, παρά τους επεκτατικούς του πολέμους–, αλλά το γεγονός ότι ο Ξέρξης έδρασε υπερφίαλα και προκάλεσε τη θεϊκή οργή. Ο Αισχύλος συντηρεί βαθιά πίστη στην τελική δικαιοσύνη των θεών.

Στον Ευριπίδη, τα πράγματα είναι κάπως διαφορετικά: η θεϊκή δικαιοσύνη τίθεται εν αμφιβόλω· οι θεοί εμφανίζονται στον Πρόλογο και φανερώνουν την πρόθεσή τους να επιβάλουν τη δικαιοσύνη, η παρουσία τους παραμένει σταθερή πλην «νοερή», μόνο που οι θιγέντες δεν είναι σε θέση να την αντιληφθούν. Αντ' αυτού, καθ' όλο το έργο καταγράφεται η βαθμιαία αναγνώριση, εκ μέρους των Τρωαδιτισσών, της «αλήθειας» για τους θεούς: η Εκάβη πρεσβεύει ότι, στην επίκλησή της στους θεούς, «άσπλαχνους κράζει βοηθούς της», όμως την «ανακουφίζει κάπως» να τους φωνάζει να τη συντρέξουν στη δυστυχία της (στ. 469-471), ενώ το τελικό πόρισμά της είναι ότι η μόνη «έγνοια» των θεών ήταν να της δίνουν πόνους και να μισούν την Τροία (στ. 1240-1241)· η Ανδρομάχη θεωρεί ότι «σταλμένος ο χαλασμός από τους θεούς ήρθε» (στ. 775-776)· ο Χορός, την ώρα της ύστατης καταστροφής, αναρωτιέται αν ο Δίας «τα σκέφτεται αυτά, καθισμένος στον ουράνιο θρόνο του ψηλά στα αιθέρια» (στ. 1077-1080). Στις *Τρωάδες* είναι ευδιάκριτο ότι τον συμπαντικό έλεγχο διαχειρίζονται κάποιες δυνάμεις παντοδύναμες, οι οποίες δείχνουν ενίοτε τη συμπάθειά τους, που όμως ουδέποτε υπερισχύει της

²⁵ Είναι γνωστή η ειρωνική στάση του Ευριπίδη απέναντι στους Έλληνες στην *Ελένη*, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, τη *Μήδεια* και αλλού. Το θέμα αναλύει η Χαρά Μπακονικόλα: «Η φυλετική ετερότητα στην τραγωδία ή Οι Βάρβαροι, οι Έλληνες και η ειρωνική γλώσσα του Ευριπίδη», *Τραγωδία και γλώσσα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2008, σ. 121-134.

²⁶ «Τα κορμιά τους φριχτά σπαραγμένα μες στα κύματα, ό,ι της αμόλευτης θάλασσας τ' άφωνα ψάρια ξεσκίζουν. Κάθε σπίτι πενθεί που 'χει χάσει τον αφέντη του και άκληροι τώρα οι γερόντοι γονείς τις μοιρόγραφτες συμφορές των θρηνούν και του πόνου το πολύβουο γρικούν μοιρολόι» (στ. 576-583).

εχθρότητάς τους· απαιτούν την ανθρώπινη λατρεία, αλλά ο θνητός δεν πρέπει να προσδοκά καμία ανταπόδοση γι' αυτήν, ενώ, αντίθετα, πρέπει μονίμως να μεριμνά μήπως διαπράξει κάποια προσβολή.²⁷

Πριν από την αντιπαράθεσή της με την υπαίτια του πολέμου, η βασίλισσα της Τροίας επικαλείται το «στήριγμα της γης», το οποίο, διασχίζοντας πάντα τον βουβό του δρόμο, τα κυβερνά όλα με δικαιοσύνη (στ. 884-888), πεπεισμένη ότι με την τιμωρία της Ελένης θα αποδοθεί η δικαιοσύνη και θα προσλάβει νόημα τόσος πόνος. Η τελική πυρπόληση της πόλης και η αποχώρηση των αιχμαλώτων, όμως, δεν τη διαβεβαιώνουν για κάτι τέτοιο, έχοντας και την επίγνωση ότι η Ελένη είναι ακόμα ζωντανή— με άγνωστη την τελική της τύχη. Το έργο ολοκληρώνεται στη «λάμψη» της καταστροφής, με αβέβαιη τη μετέπειτα εξέλιξη, την απονομή της «δικαιοσύνης» και την επικράτηση της «τάξης»· ενώ ξεκινά με τη θεϊκή παρουσία, δεν κλείνει με την εμφάνιση κάποιου από τους γνώριμους ευριπίδειους από μηχανής θεούς, που θα εγγυηθεί τη δίκαιη έκβαση των πραγμάτων. Το γεγονός ότι καθ' όλη την τριλογία τίθεται σποραδικά το ζήτημα της τρωικής υπευθυνότητας δεν αντισταθμίζει τον πόνο των Τρωαδιτισσών, ούτε για εκείνες ούτε για εμάς.²⁸

Μολαταύτα, ενώ θα περιμέναμε την ολοκληρωτική καταδίκη του πολέμου από τον τραγικό ποιητή—την οποία έχει πραγματώσει σε άλλα του έργα, με εμμεσότερη αναφορά στη φρίκη του πολέμου—, παρατηρούμε ότι τον αποδέχεται «υπό όρους»· εύγλωττη είναι η δήλωση της Κασσάνδρας ότι «ο μυαλωμένος πρέπει να αποφεύγει τον πόλεμο· αν βρεθεί, όμως, στην ανάγκη να πολεμήσει, ωραίο στεφάνι δόξας για την πατρίδα με τιμή να πέσει» (στ. 400-402), ενώ προσπαθεί να καθησυχάσει τη μητέρα της, λέγοντας ότι «οι Τρωαδίτες χάνονταν για την πατρίδα, δόξα τρανή και ωραία» (στ. 386-387)· επιπρόσθετα, η Εκάβη, όταν θρηνεί τον νεκρό της εγγονό, καταθέτει ότι αν εκείνος «σκοτωνόταν για την πατρίδα», έχοντας γευτεί τις χαρές της νιότης, τον γάμο και την ισόθεη βασιλεία, θα τον θεωρούσε «καλότυχο», προσθέτοντας και τη μικρή επιφύλαξη: «αν υπάρχει κάποια καλοτυχία σε αυτά» (στ. 1168-1170). Ευδιάκριτος είναι και κάποιος θαυμασμός που συντηρεί ο ποιητής για την πατρίδα του: οι αιχμάλωτες εύχονται να τις μεταφέρουν «στη χώρα του Θησέα, την ξακουστή και ευτυχισμένη» (στ. 207-208), ενώ δοξάζουν την Ελλάδα, «που γεννά πολεμιστές αντρειωμένους» (στ. 565-566), καθώς και την «ολόλαμπρη Αθήνα» (στ. 803).

Επιστρέφοντας στην αρχική επισήμανση περί του «πολιτικού» αλλά διόλου «στρατευμένου» ή άμεσα «επικαιρικού» χαρακτήρα της αρχαίας τραγωδίας, διαπιστώνουμε ότι και τα δύο αντιπολεμικά έργα ξεφεύγουν απόλυτα από τη ρητή και άμεση προσκόλληση στο ιστορικό πλαίσιο και αφηγούνται θέματα διαχρονικά. Το πρόβλημα με τις προσεγγίσεις εκείνες της τραγωδίας που προσπαθούν να αποδείξουν τον—συγκεκριμένο— ιδεολογικό της χαρακτήρα είναι, εντέλει, ότι υπερεκτιμούν τον ρόλο του κοινωνικού υπόβαθρου στην παραγωγή νοημάτων των εν λόγω κειμένων.²⁹ Η προβολή του σύγχρονου κόσμου στο μυθικό παρελθόν της τραγωδίας είναι επιλεκτική και έμμεση, μάλλον συμβολική παρά περιγραφική— το ίδιο ισχύει

²⁷ Eric Havelock, «Watching the Trojan Women», στο Erich Segal (επιμ.), *Euripides: A collection of critical essays*, Prentice-Hall, New Jersey, 1968, σ. 116.

²⁸ Barbara Goff, *Euripides: Trojan Women*, Duckworth, London, 2009, σ. 36-42.

²⁹ Michelle Gellrich, «Interpreting greek tragedy: History, theory, and the new philology», στο Barbara Goff (επιμ.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on athenian drama*, University Press, Texas, 1995, σ. 50.

και για την προβολή των ιστορικών συμβάντων με «μυθολογικό» τρόπο. Η μεγάλη ποίηση τοποθετείται πέρα από την ιστορική αφήγηση, τη διδαχή και την προπαγάνδα. Η τραγωδία θέτει ερωτήματα— δίχως να προσφέρει ουδεμία απάντηση— αφορά σαφέστατα καταστάσεις και προβλήματα του πέμπτου π.Χ. αιώνα· ταυτόχρονα, όμως, επεκτείνεται σε κάθε εποχή και σε κάθε άνθρωπο.

Τα δύο έργα, παρά τις επιμέρους διαφορές τους, καταδικάζουν την υπερφίαλη συμπεριφορά και προειδοποιούν: «Πάντοτε να θυμάστε την Ελλάδα και την Αθήνα, και ποτέ κανένας να μην καταφρονάει της δικιάς του μοίρας τα δώρα, και, ποθώντας άλλα, σκορπίσει τα αγαθά του», επισημαίνει ο αισχύλειος Δαρείος (στ. 823-826)³⁰ «άμυαλος είναι όποιος κουρσεύει πόλεις· ναούς και τάφους και ιερά των πεθαμένων ρημάζει· θα χαθεί και αυτός κατόπιν», υπερθεματίζει ο ευριπίδειος Ποσειδώνας (στ. 95-97). Ο τελικός θρήνος είναι κοινός στις δύο τραγωδίες· πρόκειται για απλό και «καθαρό» πένθος που δεν διαθέτει εθνικότητα· είναι χαρακτηριστικό ότι στο όνειρο της Άτοσσας η πατρίδα δόθηκε «δια κλήρου» στις δύο γυναίκες. Ο σπαρακτικός θρήνος της Εκάβης και των Τρωαδίτισσών αντηχεί τις απαρηγόρητες κραυγές του Ξέρξη και των γερόντων Περσών. Το τελικό –δυσοίωνο– πόρισμα θα μπορούσε να είναι πως η Ιστορία τελικά δεν διδάσκει, αφού εξακολουθούν να επαναλαμβάνονται τα ίδια λάθη— ούτε όμως και η τραγική ποίηση· μόνο «παρηγορεί» με την αισθητική της δύναμη.

³⁰ Ο David Rosenbloom, σχολιάζοντας αυτόν τον στίχο, παρατηρεί ότι η ύβρις, η άτη και ο θρήνος δεν αποτελούν αποκλειστικά περσική «εξελικτική διαδικασία»· αντίθετα, είναι το αρχαιότερο ελληνικό «πρότυπο» παρέκκλισης και θεϊκής τιμωρίας, το οποίο εδώ ακολουθεί και ο περσικός ιμπεριαλισμός (*Aeschylus: Persians*, Duckworth, London, 2006, σ. 112).

ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ**ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΓΙΑΝΝΗ ΚΟΚΚΟ**

Επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου



*Ο Γιάννης Κόκκος κατά την αναγόρευσή του σε επίτιμο διδάκτορα του
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
(Ναύπλιο, Βουλευτικόν, 31 Οκτωβρίου 2014)*

Μέρος 1ο - Γιάννης Κόκκος: Ένας ολοκληρωμένος καλλιτέχνης¹

Ο σκηνοθέτης, σκηνογράφος και ενδυματολόγος Γιάννης Κόκκος έχει διαγράψει μια λαμπερή πορεία στο σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο. Παραγωγικότατος, έχει στο ενεργητικό του πάνω από διακόσιες παραστάσεις δραματικού και λυρικού θεάτρου, σε συνεργασία με σημαντικούς σκηνοθέτες, συνθέτες και μαέστρους. Η δουλειά του έχει παρουσιαστεί σε όλα σχεδόν τα μεγάλα θέατρα παγκοσμίως, όπως την Σκάλα του Μιλάνου, την Όπερα της Βιέννης, το Παλέ Γκαρνιέ, την Όπερα του Αμβούργου, το θέατρο Μαρίνσκυ στην Αγία Πετρούπολη, την Κομεντί Φρανσαίζ, το Πίκολο Τεάτρο του Μιλάνου και την Επίδαυρο. Οι παραστάσεις του έχουν αποσπάσει διθυραμβικές κριτικές και ο ίδιος έχει τιμηθεί με εξαιρετικές διακρίσεις για το έργο του διεθνώς. Ως καλλιτέχνης έλκει την καταγωγή του από τα ιερά τέρατα του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, τον Άντολφ Άπια και τον Έντουαρντ Γκόντον Κραιγκ, οι οποίοι πρώτοι διαμόρφωσαν μια εικαστική σύλληψη της σκηνοθεσίας, σε οργανική σχέση με την δραματική ή μουσική σύνθεση, τους ηθοποιούς και τον χώρο.²

Ο Γιάννης Κόκκος γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αθήνα, την περίοδο μετά την κατοχή, και από το 1963 ζει και εργάζεται μόνιμα στο Παρίσι. Η οικογένειά του έχει ρίζες από την Γένοβα αλλά και από την Πελοπόννησο, συγκεκριμένα την Καλαμάτα. Προπάππους του ήταν ο σατιρικός ποιητής και δραματικός συγγραφέας Δημήτριος Κόκκος. Μετά από μία σύντομη περίοδο φοίτησης στην σχολή Βακαλό, ο Γιάννης Κόκκος έκανε σπουδές σκηνογραφίας στην Ανώτατη Σχολή Δραματικής Τέχνης του Στρασβούργου.

Ξεκίνησε την καριέρα του ως σκηνογράφος και ενδυματολόγος και από το 1987 εργάζεται σταθερά και ως σκηνοθέτης. Η πρώτη φάση της δουλειάς του σχετίζεται στενά με την δεύτερη, καθώς για το Γιάννη Κόκκο η σκηνογραφία δεν εικονογραφεί αλλά παρουσιάζει μια εικαστική ερμηνεία του δραματικού ή λυρικού κειμένου. Οι εικόνες στο χώρο στις παραστάσεις του προβάλλουν την αφηγηματική δομή του έργου σε ισοτιμία με τον λόγο ή την μουσική. Ο ίδιος χαρακτηρίζει την προσέγγισή του «εικαστική δραματολογία» και «αφηγηματικό σύστημα,» επισημαίνοντας τον ρόλο της σκηνογραφίας στην ερμηνεία η κυοφορία της παράστασης.³ Η αφήγηση που προβάλλει ο χώρος στο θέατρο δεν είναι αυτόνομη αλλά διαμορφώνεται σε στενή συνάρτηση με τον ηθοποιό. Μάλιστα για τον Κόκκο, πρωταρχική σημασία στη σκηνική σύλληψη ενός θεατρικού έργου έχει ο ηθοποιός και όχι ο χώρος. Όπως γράφει, «στο θέατρο πρέπει πάντοτε να προσέχει κανείς να δημιουργεί ένα χώρο για τους ηθοποιούς, για το ανθρώπινο σώμα. Αυτή ακριβώς η αντίληψη με έσπρωξε προς τη σκηνοθεσία, πήγα δηλαδή

¹ Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών που Πανεπιστημίου Πελοποννήσου αναγόρευσε τον Γιάννη Κόκκο επίτιμο διδάκτορα στις 31 Οκτωβρίου 2014. Η τελετή έγινε στο Βουλευτικό, την Πρώτη Βουλή των Ελλήνων, στο Ναύπλιο. Το παρόν κείμενο βασίζεται στον έπαινο του σκηνοθέτη τον οποίο απέτισε εκ μέρους του τμήματος η Μαρίνα Κοτζαμάνη, Επίκουρη Καθηγήτρια.

² Βλέπε Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*, G. Banu, εισαγωγή, επίλογος και Επιμέλεια, μτφ. Ειρ. Λεβίδη (Αθήνα: Καστανιώτης, 1998) : 106, 150, για συνοπτικές αξιολογήσεις της σημασίας του Άπια και του Κραιγκ στην ιστορία του θεάτρου. Ο ίδιος σημειώνει ότι η δουλειά του έχει αναφορές και στον μεταγενέστερο Όσκαρ Σλέμερ και το Μπούουχαους, σ. 106. Η αναφορά αυτή επισημαίνει μάλλον την αγάπη του Κόκκου για τον καλλιτέχνη τεχνίτη και την εργασία των χεριών στο θέατρο, θέμα το οποίο τον απασχολεί στα κείμενά του.

³ ο.π. 77, 108.

μέσω του ηθοποιού, όχι μέσω του χώρου.»⁴ Άλλωστε το σκηνικό είναι ημιτελής ερμηνευτική πρόταση η οποία ολοκληρώνεται με την πρόβα και την παράσταση, όταν οικειοποιούνται τον χώρο και ζουν μέσα σ' αυτόν οι ηθοποιοί. Σκηνογραφία και σκηνοθεσία στο θέατρο συνθέτουν μια ενιαία σύλληψη όπου οι δύο λειτουργίες αλληλοκαθορίζονται.⁵ Δεν ξενίζει λοιπόν το ότι ως σκηνοθέτης ο Κόκκος αναλαμβάνει πάντα τον σχεδιασμό του σκηνικού και των κοστούμιών στις παραστάσεις του.

Πρώτη του επαγγελματική σκηνογραφία ήταν η *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι, το 1965, σε σκηνοθεσία Ρενέ Ζωνώ για τα Καραβάνια της Κομεντί ντε λ'Εστ. Ως σκηνογράφος έχει συνεργαστεί με σημαντικούς σκηνοθέτες όπως ο Ζακ Λασάλ, ο Αντρέι Σερμπάν αλλά και ο Μιχάλης Κακογιάννης και ο Ερίκ Ρομέρ σε δουλειές τους για το θέατρο. Ορόσημο στην καριέρα του υπήρξε η στενή συνεργασία του τριάντα χρόνων με τον διακεκριμένο σκηνοθέτη Αντουάν Βιτέζ, που διακόπηκε με τον αιφνίδιο θάνατό του το 1990. Μαζί διέγραψαν μια εξαιρετική πορεία που ξεκίνησε με παραστάσεις στις γαλλικές επαρχίες και στα προάστια του Παρισιού στα πλαίσια της θεατρικής αποκέντρωσης τα χρόνια του 1960 και του 1970 και ωρίμασε την περίοδο 1981-1988 όταν ο Βιτέζ έγινε καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου του Σαγιώ. Καρπός της συνεργασίας τους ήταν εμβληματικές παραστάσεις που έχουν σημαδέψει το μεταπολεμικό δραματικό θέατρο στην Γαλλία όπως η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (1970 και 1986), ο *Άμλετ* του Ουίλιαμ Σαίξπηρ (1983) και το *Ατλαζένιο Γοβάκι* του Πωλ Κλωντέλ (1987). Για τον Βιτέζ ο Κόκκος έχει επίσης σχεδιάσει σκηνικά και κοστούμια για τις επιτυχημένες οπερατικές παραστάσεις *Μάκβεθ* του Τζουζέπε Βέρντι στην Όπερα του Παρισιού (1984) και *Πελλέας και Μελισσάνθη* του Κλωντ Ντεμπυσσύ στη Σκάλα του Μιλάνου (1986). Άλλες ενδιαφέρουσες παραστάσεις όπερας στις οποίες συνεργάστηκε ο Κόκκος ως σκηνογράφος την δεκαετία του 1980 είναι ο *Μαγικός Αυλός* του Μότσαρτ σε σκηνοθεσία Ότο Σενκ στη Στάατσσοπερ της Βιέννης καθώς και δύο συνεργασίες με τον σκηνοθέτη Αντρέι Σερμπάν στο *Δόν Κάρλος* του Βέρντι, στο Δημοτικό Θέατρο της Μπολόνια και στην *Ηλέκτρα* του Ρίχαρντ Στράους στο Γκραν Τεάτρ στη Γενεύη. Ο Κόκκος έχει επίσης σχεδιάσει σκηνικά και κοστούμια για τα μπαλέτα *Οντίν* του Χέντσε, *Οδύσσεια* του Γιώργου Κουρουπού και *Σίλβια* σε χορογραφίες του Τζων Νιμάγιερ.⁶

Το 1987 ο Κόκκος εισβάλλει δυναμικά στο χώρο της σκηνοθεσίας, με δύο ιδιότυπες και ετερόκλητες επιλογές έργων, το ποιητικό *Η Λευκή Πριγκίπισσα* του Ράινερ Μαρία Ρίλκε που παρουσιάστηκε στο Τεάτρ ντε λα Βιλ και τη σουίτα *Ορέστεια* του Ιάνη Ξενάκη, την οποία σκηνοθετεί ως περιβαλλοντικό θέαμα στη Τζιμπελίνα της Σικελίας, ένα χωριό που είχε καταστραφεί ολοκληρωτικά από σεισμούς στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Η *Ορέστεια* στήθηκε πάνω στα ερείπια της Τζιμπελίνα και είχε κεντρικό σημείο αναφοράς ένα συγκλονιστικό αναθηματικό γλυπτό του Αλμπέρτο Μπούρι που σαβάνωνε τα χαλάσματα με

⁴ ο.π. 176. Στο απόσπασμα ο Κόκκος αναφέρεται στο θέατρο και όχι στην όπερα, είδος όπου θεωρεί ότι ο χώρος έχει καθοριστική σημασία: 177.

⁵ Βλέπε Ζωρζ Μπανό, «Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο» ο.π. 11-15.

⁶ Για λεπτομερείς εργογραφίες του Γιάννη Κόκκου βλέπε ο.π. 267-279, η οποία καλύπτει το διάστημα 1965-1998 και την πρόσφατη «Kokkos, Yannis» (λήμμα), *Stage Door*, <http://www.stagedoor.it/en/Artist/Yannis%20Kokkos/Director/W/Biography/> επίσκεψη 4/9/2015, η οποία επεκτείνεται έως το 2013.

τσιμέντο και ασβέστη, δημιουργώντας διαδρόμους εκεί που παλιά στο χωριό υπήρχαν δρόμοι.⁷ Τόσο η *Ορέστεια* όσο και η *Λευκή Πριγκίπισσα* ήταν παγκόσμιες πρεμιέρες.

Ο Κόκκος σκηνοθετεί κλασικά και σύγχρονα έργα του ευρωπαϊκού κυρίως ρεπερτορίου, με έμφαση στην όπερα. Ως προς το δραματικό ρεπερτόριο, έχει ανεβάσει την *Ιφιγένεια* και την *Θηβαΐδα* του Ζαν Ρασίν στην Κομεντί Φρανσαίζ το 1991 και το 1995 αντίστοιχα, την *Ορέστεια* του Αισχύλου με το Εθνικό Θέατρο το 2001, το σύγχρονο έργο *Όνυσος* του Λωράν Γκωντέ στο Εθνικό Θέατρο του Στασβούργου το 2001, αλλά και δύο νεοελληνικά έργα του Δημήτρη Δημητριάδη, το *Πεθαίνω σα Χώρα* στο Θέατρο του Ρον Πουέν το 2003 και πρόσφατα το 2013, την *Εκκένωση* στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών.

Ως προς την όπερα, έχει ανεβάσει έργα των Ρίχαρντ Βάγκνερ, Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ, Κρίστοφ Β. Γκλούκ, Μοντέστ Μουσσόργκσκι, Ιλντεμπράντο Πιτσέτι, Χανς Βέρνερ Χέντσε και Λουτσιάνο Μπέριο μεταξύ άλλων και έχει συνεργαστεί με διακεκριμένους μαέστρους όπως ο Ζούμπιν Μέτα ο Κλαούντιο Αμπάντο, ο Ρικάρντο Μούτι, ο Καζούσι Όνο και ο Τσαρλς Μακέρας. Ανάμεσα στις πολυάριθμες επιτυχημένες παραστάσεις του συγκαταλέγονται και οι πρόσφατες *Οι Τρώες*, του Εκτόρ Μπερλιόζ στο Θέατρο Μαρίνσκυ και στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου το 2014, ο *Μπόρις Γκοντούνωφ*, στην αρχική του εκδοχή, στο Στάτσοπερ στη Βιέννη 2012, η *Μήδεια* του Κερουμίνι στο Θέατρο του Καπιτωλίου στην Τουλούζη και σε νέα παραγωγή στο θέατρο της Επιδάουρου το 2007, *Τα Πουλιά* του Βάλτερ Μπράουνφελς, που βασίζεται στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, στο Γκαν Τεάτρ στη Γενεύη το 2004 και το *Φονικό στην Εκκλησιά* του Πιτσέτι στη Σκάλα του Μιλάνου (2006). Για τη Σκάλα παλαιότερα είχε σκηνοθετήσει παραστάσεις του *Λυκόφωτος των Θεών*, της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* και του *Ιπτάμενου Ολλανδού*. Ο Κόκκος έχει επίσης παρουσιάσει τις γαλλικές πρεμιέρες του *Θανάτου στη Βενετία* του Μπέντζαμιν Μπρίτεν στην Όπερα του Νανσύ (1991), το *Ούτις* του Μπέριο, το *Βασσαρίδες* του Καρλ Χέντσε στο Τεάτρ Σατλέ, το οποίο βασίζεται στις Βάκχες του Ευριπίδη σε ελεύθερη απόδοση του Ουίστην Χιου Ώντεν, καθώς και την παγκόσμια πρεμιέρα των *Θλιβερών Τροπικών* του Γιώργου Απέργη στην Όπερα του Ρήνου, στο Στρασβούργο. Η πιο πρόσφατη σκηνοθετική δουλειά του στην Ελλάδα ήταν μια νέα παραγωγή του *Τριστάνος και Ιζόλδη* του Βάγκνερ για την Λυρική Σκηνή, η οποία έκανε πρεμιέρα τον Ιανουάριο του 2015 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Παλαιότερα, είχε σκηνοθετήσει με επιτυχία αυτή την όπερα στην Εθνική Όπερα της Ουαλίας, στο Κόβεντ Γκάρντεν και σε νέα παραγωγή το 2006 στο Τεάτρ ντε λα Μονέ, στις Βρυξέλες.

⁷ Για μια πρώτη καταγραφή της ιδιότυπης παραστασιακής αυτής εμπειρίας βλέπε Ντομνίκ Φερνάντεθ, «Η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνω» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*: 238-249.



Στιγμιότυπο από την όπερα του Βάγκνερ «Τριστάνος και Ιζόλδη», σε σκηνοθεσία, σκηνικά και κοστούμια Γιάννη Κόκκου (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2015). Ο κ. Κόκκος προσκάλεσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στη γενική δοκιμή.

Κάθε σκηνοθεσία είναι και διδασκαλία. Ο Κόκκος δεν διδάσκει μόνο επί σκηνής αλλά και εκτός αυτής. Έχει διευθύνει ερευνητικά εργαστήρια με θέματα όπως το Έπος του Γκιλγκαμές ή την Ορέστεια στα πλαίσια της Εκόλ ντε Μαίτρ, που τελεί υπό την αιγίδα των Ευρωπαϊκών Πολιτιστικών Θεσμών και της Πειραματικής Ακαδημίας Θεάτρων, μεταξύ άλλων. Ο καλλιτέχνης διδάσκει επίσης μέσω της γραφής. Γράφει αισθητικά δοκίμια για την σκηνογραφία και το θέατρο, τα παλαιότερα από τα οποία συμπεριλαμβάνονται στο βιβλίο του *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*, που κυκλοφορεί και σε ελληνική μετάφραση. Η γραφή του προπάντων δηλώνει ότι είναι εμπνευσμένος δάσκαλος. Τα θέματα που τον απασχολούν σχετίζονται άμεσα με την πολύχρονη σκηνική του εμπειρία και καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος, από την χρήση της προοπτικής, του χρώματος ή του χώρου στη σκηνή έως τη σχέση του με την θεατρική παράδοση και την ελληνική του καταγωγή. Κεντρική θέση στις αναζητήσεις του έχει ο προβληματισμός σχετικά με την φύση του θεάτρου. Χειρίζεται με άνεση αισθητικά, ηθικά και υπαρξιακά ζητήματα, από την χειροτεχνική διάσταση της σκηνογραφίας, έως το ρόλο της μνήμης και του χρόνου στην εφήμερη τέχνη του θεάτρου, ή τη σχέση της τέχνης αυτής με τη συλλογικότητα και τη δημοκρατία. Το θέατρο, γράφει ο Κόκκος, «ριζώνει μόνο όταν αγγίζει ολόκληρη την Πολιτεία.» Με καίρια αίσθηση για το ουσιώδες, ο καλλιτέχνης θέτει το αισθητικό ζήτημα της ευκρίνειας της αφήγησης στην παράσταση σε ηθική και πολιτική βάση. «Πρέπει όλοι οι άνθρωποι που βρίσκονται μέσα σε μια αίθουσα,» επεξηγεί ο Κόκκος, «να έχουν καθαρή αντίληψη όσων συμβαίνουν. Είναι μια δυνατότητα δημοκρατικής φύσεως που το θέατρο

καλείται να προσφέρει στους θεατές. Όλοι οι θεατές έχουν τα ίδια δικαιώματα αν και μπορεί να υπάρχει και ένα κοινό πιο ειδικό και πιο καλλιεργημένο»⁸ Όπως δείχνει το παράθεμα, η γραφή του είναι βαθυστόχαστη και το ύφος του έχει έναν ποιητικό, οραματικό χαρακτήρα, που αγγίζει την ουσία της ανθρωπιστικής παιδείας και σηματοδοτεί την σπουδαιότητα του θεάτρου στη ζωή μας την ίδια.

Η διδασκαλία του Κόκκου είναι κατ'εξοχήν αισιόδοξη. Ο Κόκκος, αναφέρει ο Ζωρζ Μπανύ, διδάσκει το μεγάλο 'ναι.'⁹ Πιστεύει απόλυτα στο θέατρο ως χώρο όπου, εντός του πλαισίου που οριοθετεί την παράσταση, όλα είναι δυνατά. Η καταφατική αυτή προσέγγιση είναι έκδηλη στην αγάπη που έχει ο Κόκκος για την θεατρικότητα. Ο καλλιτέχνης συχνά διατρανώνει την πίστη του στο θέατρο τονίζοντας την παρουσία του πλαισίου στη σκηνογραφική δουλειά του. Το εμπνευσμένο σκηνικό του για την *Ηλέκτρα*, σε σκηνοθεσία του Αντουάν Βιτέζ, του 1986, υποδεικνύει κάποια βασικά χαρακτηριστικά της δουλειάς του, όπως τη σημασία του πλαισίου και τη λειτουργία της μνήμης στο έργο του, καθώς και τη σχέση ανάμεσα στο ρεαλισμό και τη θεατρικότητα.¹⁰ Το σκηνικό ήταν ο πολυκαιρισμένος εσωτερικός τοίχος ενός νεοκλασικού που έχασκε αντιρρεαλιστικά από παντού. Δεξιά, αριστερά, από πάνω αλλά και από το βάθος, από τις ανοιχτές μπαλκονόπορτες, έβλεπε κανείς τον ουρανό και τη θάλασσα να εισβάλλουν θεατρικά και ποιητικότητα μέσα στο παλάτι. Αντιστρέφοντας τις παραστασιακές συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου, η δράση συνέβαινε μέσα, όχι έξω από το παλάτι, με απόγειο τους φόνους που εκτελέστηκαν στον εξωτερικό χώρο του σκηνικού και εκτός του οπτικού πεδίου των θεατών. Η ερμηνεία, όπως σηματοδοτούσαν και τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης, παρέπεμπε σε νατουραλιστικό οικογενειακό δράμα δωματίου, θέτοντας σε διαλεκτική σχέση την σύγχρονη οπτική με το μέγεθος και την λιτότητα της κλασικής φόρμας. Στο ιστορικά ευαίσθητο αυτό ανέβασμα της *Ηλέκτρας*, όπως και σε άλλα έργα του Κόκκου, το σκηνικό ήταν φορέας μνήμης. Ο μετωπικός τοίχος με τα ανοίγματα παρέπεμπε στην Ελλάδα διαχρονικά, θυμίζοντας το αρχαίο σκηνικό οικοδόμημα αλλά και τα μισογκρεμισμένα χαλάσματα της μετεμφυλιακής Ελλάδας, καθώς και τη ποίηση του Ρίτσου και τη ζωγραφική του Τσαρούχη. Η πολυπρισματική διαλεκτική του εντός και εκτός πλαισίου της σκηνικής δράσης, του μέσα και του έξω από το παλάτι και του παρελθόντος με το παρόν δημιουργούσε έντονα την αίσθηση ενός μη τόπου ή ενός θεατρικού τόπου όπου μπορεί να συμβούν τα πάντα. Όπως τα αγάλματα στην στέγη του παλατιού που αντί να κοιτάζουν προς τα έξω κοίταζαν προς τα μέσα, στον εσωτερικό χώρο της δράσης, ανατρέποντας με θαυμαστό τρόπο αλλά και με απόλυτη φυσικότητα τη νατουραλιστική σύμβαση.

⁸ Γιάννης Κόκκος «Οι ακαδημαϊσμοί της πρωτοπορίας» στο *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 80.

⁹ Ζωρζ Μπανύ, «Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 15.

¹⁰ Βλέπε Antoine Vitez, *Electre*, mise en scène par A. Vitez, scénographie par Y. Kokkos, au Théâtre National de Chaillot, 1986. Filmed by Hugo Santiago. www.youtube.com επίσκεψη 4/9/2015 και Antoine Vitez, *Trois fois Electre* Paris, INA editions, 2011. Για τις πολλές μελέτες που υπάρχουν για την *Ηλέκτρα* σε σκηνοθεσία του Βιτέζ, στις τρεις εκδοχές της, βλέπε βιβλιογραφία. Ο Σωτήρης Χαβιάρης στο παλαιότερο βιβλίο *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1992, σχολιάζει εκτενώς και διαφωτιστικά την δουλειά του Κόκκου στις παραστάσεις του 1971 και του 1986.



Στιγμιότυπο από την αναγόρευση του Γιάννη Κόκκου σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (Ναύπλιο Βουλευτικών, 2014). Στην οθόνη διακρίνεται το σκηνικό του κ. Κόκκου για τη γαλλική παράσταση της «Ηλέκτρας» του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Αντουάν Βιτέζ (1986).

«Έργο του μάγου» αποκαλεί το σκηνικό της *Ηλέκτρας* ο Βιτέζ και παρατηρεί ότι τον Κόκκο τον είχε ανάγκη το γαλλικό θέατρο για να αποβάλει μια υπέρμετρη τάση προς την περιγραφή ή προς την ανεργμάνιστη χρήση συμβόλων.¹¹ Πράγματι, τα σύμβολα όπως τα αγάλματα στον Κόκκο δεν είναι αυθαίρετα αλλά έχουν συγκεκριμένες λειτουργίες στην παράσταση που δένουν με την δράση και την συνολική ερμηνεία του έργου. Παράλληλα, έχουν μια υπερβατικότητα, αποπνέουν μια ελαφριά, παιγνιώδη αίσθηση που πηγάζει από την γνήσια θεατρικότητά τους.

Όπως ήδη ανέφερα, τα σκηνικά σχέδια για τον Κόκκο είναι προτάσεις που η λειτουργικότητά τους δοκιμάζεται στις πρόβες. Ο ίδιος τα χαρακτηρίζει «ακατοίκητους τόπους,» επισημαίνοντας τον ατελή χαρακτήρα τους και το ότι με την παράσταση αποκτούν μια ζωή δική τους, ανεξάρτητη από τις προθέσεις του.¹² Μάλιστα ο καλλιτέχνης θεωρεί ότι ο αισθητικός δογματισμός αντίκειται στην παροδική φύση του θεάτρου όπου τα πάντα ρει. Το θέατρο δεν είναι τέχνη της μοναξιάς, αλλά τέχνη συλλογική που ασκεί στην κοινοκτημοσύνη των αγαθών, καθώς δεν μπορεί κανείς να διακρίνει σε μια παράσταση ποιος έκανε τί. Είναι τέχνη όπου κάνεις ανακαλύψεις μαζί με τους άλλους και μέσω των άλλων. Προ πάντων, το θέατρο είναι μέσον για

¹¹ Αντουάν Βιτέζ, «Μαγικός Ρεαλισμός» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 207.

¹² Ζωρζ Μπανύ, «Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 12.

αυτογνωσία. Θέτει, όπως αναφέρει ο Κόκκος το ζήτημα, «Πώς να μιλήσεις για το εαυτό σου μέσα από τους άλλους και πώς ξεκινώντας από σένα να μιλήσεις για τους άλλους. Το θέατρο είναι ο κατεξοχήν χώρος όπου πολλοί άνθρωποι συγχρόνως μπορούν να συνομολογήσουν,» συμπεραίνει ο Κόκκος, συνδέοντας άμεσα την δυνατότητα αυτογνωσίας που παρέχει το θέατρο με την κοινωνική διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης.¹³



Σχέδιο του Γιάννη Κόκκου για την όπερα του Βάγκνερ «Τριστάνος και Ιζόλδη» σε σκηνοθεσία του ιδίου (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2015). Ο κ. Κόκκος προσκάλεσε το τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στη γενική δοκιμή.

Αυτή η έμφαση στην κοινωνικότητα του θεάτρου εκφράζει ίσως την μεσογειακή καταγωγή του Κόκκου.¹⁴ Η καλλιτεχνική του ταυτότητα πάντως είναι αδιαμφισβήτητα ευρωπαϊκή, ως προς τις επιλογές του ρεπερτορίου, τις συνεργασίες του και τους χώρους όπου δείχνει την δουλειά του. Από ερμηνευτική άποψη, οι καταβολές του έργου του στους πρώτους

¹³ Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 32-33.

¹⁴ Βλέπε Ζωρζ Μπανύ, «Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο» και «Αφαίρεση που μας χαρίζει ανάσα» στο Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός*: 14 και 202-203 αντίστοιχα.

σκηνοθέτες-σκηνογράφους Άπια και Κραγκ αλλά και η έμφαση που δίνει σε εργαλεία του δυτικού θεάτρου όπως το πλαίσιο και η προοπτική, έχουν επίσης ευρωπαϊκή σφραγίδα. Η εξαιρετική ποιότητα της δουλειάς του, η διαλεκτική του σχέση με τη θεωρία και την ιστορία του θεάτρου, η αναμέτρηση με τα λαμπρά κλασικά έργα και τους θεατρικούς τόπους όπου έχει μεγαλοουργήσει το δυτικό πνεύμα, κάνουν τον Κόκκο έναν από τους καλύτερους εκφραστές στο θέατρο, της ευρωπαϊκής ανθρωπιστικής παράδοσης.

Αυτό δηλώνουν άλλωστε και τα πολυάριθμα ευρωπαϊκά βραβεία υψηλού κύρους με τα οποία έχει τιμηθεί για το έργο του. Το 1986 ο Κόκκος έλαβε το βραβείο της Ένωσης των Κριτικών στη Γαλλία για τη σκηνογραφία της *Ηλέκτρας* ενώ το 1987 τιμήθηκε με δύο Μολιέρους για τα σκηνικά της *Ανταλλαγής* του Κλωντέλ και τα κοστουμια του *Μαντάμ ντε Σαντ* του Γίουκιο Μισίμα και χρήστηκε Ταξίαρχης των Γραμμάτων και των Τεχνών στη Γαλλία. Την ίδια χρονιά βραβεύτηκε επίσης με το Χρυσό Μετάλλιο Αριστείας στη σκηνογραφία, στη Καντριενάλε της Πράγας. Το 1998 η παράστασή του *Η μεγαλοψυχία του Τίτου* του Μότσαρτ στην Εθνική Όπερα της Ουαλίας απέσπασε το βραβείο Λώρενς Ολίβιε Πράιμ ως το καλύτερο λυρικό έργο της χρονιάς. Το 2004 πήρε το βραβείο της Ένωσης Κριτικών στη Γαλλία για την παραγωγή της πρώτης πλήρους εκδοχής των *Τρώων* του Μπερλιόζ στο θέατρο Σατλέ. Στην Ελλάδα έχει τιμηθεί από το δήμαρχο Αθηναίων και έχει λάβει επίσης το βραβείο *Ρήγας Φεραίος*.

Η αναγόρευση του Γιάννη Κόκκου σε επίτιμο διδάκτορα είναι εξαιρετική τιμή για το τμήμα. Θεωρούμε ότι έχουμε πολλά να διδαχθούμε από αυτόν τον ολοκληρωμένο καλλιτέχνη. Η στενή αλληλεπίδραση σκηνοθεσίας-σκηνογραφίας που έχει καλλιεργήσει αναδεικνύει τις ερμηνευτικές δυνατότητες του χώρου και μπορεί να εμπνεύσει πολλές δημιουργικές αναζητήσεις σε μια χώρα όπως η Ελλάδα, όπου η ζωή οργανώνεται κατά μεγάλο μέρος στον εξωτερικό, δημόσιο χώρο, όπου υπάρχουν τα επιβλητικά αρχαία θέατρα και όπου ο τόπος είναι τόσο φορτισμένος από την ιστορία. Επιπλέον, το έντονο ενδιαφέρον του Κόκκου για την θεατρικότητα, όπως εκφράζεται στην σκηνή αλλά και στα υπέροχα ποιητικά του κείμενα εμπνέει στοχαστική διάθεση σχετικά με το θέατρο. Επιπλέον, η προσέγγιση του κατευθύνεται προς την σύζευξη θεωρίας και θεατρικής πράξης και μπορεί να δώσει εναύσματα σε ένα τμήμα όπως το δικό μας, που θεραπεύει και τα δύο αντικείμενα. Τέλος η διεισδυτικότητα, το εύρος αλλά και η αυτοπεποίθηση με την οποία ο Κόκκος έχει αφομοιώσει την ευρωπαϊκή κουλτούρα, αποτελεί για μας τους Έλληνες παράδειγμα για το πώς η σχέση μας με την Ευρώπη θα μπορούσε να γίνει ουσιαστικότερη και γονιμότερη μέσα από την βαθύτερη κριτική γνώση και την τριβή με την παράδοση και τις αξίες που την έχουν διαμορφώσει.

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ

Αισχύλου *Ορέστεια*, Σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου, Εθνικό Θέατρο 2001,

Πρόγραμμα, επιμέλεια Ράνια Τριβέλλα, Αθήνα: Έκδοση Εθνικού Θεάτρου, 2001,
<http://www.nt-archive.gr> επίσκεψη 3/9/2015.

Βαροπούλου, Ελένη, «Σκηνογραφία.» *Οι Έλληνες του κόσμου: Το νέο*

ελληνικό θαύμα, τόμος πρώτος, Αθήνα: Άποψη –Θεσσαλονίκη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1997, σ. 161, 163, 164.

- Βιναβέρ, Μισέλ, «Πώς εργάζεται ο Κόκκος» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, εισαγωγή, επίλογος και επιμέλεια G. Banu, μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 208-21.
- Βιτέζ, Αντουάν, «Ο μαγικός ρεαλισμός» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, εισαγωγή, επίλογος και επιμέλεια G. Banu, μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998, σ. 204-207.
- Κόκκος, Γιάννης, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, G. Banu, εισαγωγή, επίλογος και επιμέλεια, Μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998.
- _____, «Συνέντευξη στη Δήμητρα Τσούχλου, Νοέμβρης 1984.» Τσούχλου, Δήμητρα και Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Άποψη, 1985, σ. 179-181.
- _____, «Συνάντηση με τον Γιάννη Κόκκο.» Συνέντευξη στην Α. Τσιφτσή, Παραγωγή Βουλή-Τηλεόραση 2015, www.youtube.com επίσκεψη 9/9/2015
- _____, «Ο Γιάννης Κόκκος για την *Εκκένωση*» *Αφιέρωμα στον Δημήτρη Δημητριάδη. Θέατρο στη Στέγη*: 21, www.sgt.gr/uploads/Dimitriadis, Επίσκεψη 3/9/2015.
- Μπανύ, Ζωρζ, «Γιάννης Κόκκος ή η κατάφαση στο θέατρο» και «Αφαίρεση που μας χαρίζει ανάσα» στο Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, G. Banu, εισαγωγή, επίλογος και επιμέλεια, Μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998, σ. 11-16 και 189-203, αντίστοιχα.
- Παπάζογλου, Ελένη, «Η *Ηλέκτρα* ανάμεσα στην πολιτική και την ψυχανάλυση» *Το πρόσωπο του πένθους, Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Αθήνα: Πόλις 2014, σ. 29-48.
- Σερμπάν, Άντρε, «Η σκάλα του Δον Κάρλος» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, G. Banu, εισαγωγή, επίλογος και επιμέλεια, Μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998, σ. 226-229.
- Τροτιέ, Πατρίς, «Αινιγματική εμπιστοσύνη» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*. G. Banu, εισαγωγή επίλογος και επιμέλεια, Μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998, σ. 220-225.
- Τσούχλου, Δήμητρα και Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Άποψη, 1985.
- Φερνάντεθ, Ντομινίκ, «Η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα» Γιάννης Κόκκος, *Ο σκηνογράφος και ο ερωδίας*, G. Banu, εισαγωγή και επιμέλεια. Μτφ. Ειρ. Λεβίδη, Αθήνα, Καστανιώτης 1998, σ. 238-249.
- Φεσσά, Ε. επιμ. «Γιάννης Κόκκος» *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Παν/μιου Αθηνών, 1999, σ. 154-157.
- Φωτόπουλος, Διονύσης, *Η σκηνογραφία στο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1987, σ. 388-393, 411.
- _____, *Η ενδυματολογία στο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος: 1986, σ. 310, 311, 321.
- Χαβιάρας, Σωτήρης, *Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή από τον Αντουάν Βιτέζ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1992.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Barillé, Bénédicte, "Electra's Three Performances by Antoine Vitez" (2012), <http://dspace.uni.lodz.pl/> επίσκεψη 3/9/2012.
- Bradby, David, "Olivier Py, a Poet of the Stage: Analysis and Interview", *Contemporary Theatre Review*, Vol. 15(2), 2005, p. 234-245
- Carlin, Fr., "Opera: Die Vogel" *Financial Times*, 29 January 2004, www.publicopera.info/opera200304/voegel επίσκεψη 4/9/2015.
- Dunnett, R., "Die Vogel, Grand Théâtre, Geneva" 3 February 2004, www.publicopera.info/opera200304/voegel επίσκεψη 4/9/2015.
- Faivre, B., "Électre de Sophocle, mise en scène par Antoine Vitez," in *Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine, Études théâtrales* n. 21, 2001, p. 53-60.
- Hamon-Sirejols, Ch. "The Revival of Plays: A Procedure Open to Question", *Theatre Research International*, Volume 33, October 2008, p. 307– 317.
- Kokkos, Y. *Dossier: Kokkos*. Théâtre en Europe 13, Avril 1987, p. 70-83.
- _____, Interview of Yannis Kokkos on *Medea*, by Cherubini, 2008, [Opéra National de Lorraine à Nancy www.youtube.com](http://www.opera-national-lorraine.com) επίσκεψη 3/9/2015.
- _____, "Yannis Kokkos" (λήμμα), *Stage Door*, <http://www.stagedoor.it/en/Artist/Yannis%20Kokkos/Director/W/Biography/> επίσκεψη 4/9/2015.
- Rivière, Jean-Loup, "Electre, le temps retrouvé," *Antoine Vitez, Trois fois Electre*, Paris, INA editions, 2011, p. 9-11.
- Smith, Keren, "Designing Readers: Redressing Texts of Classical Drama", *Design Issues*, Vol. 17, No. 3 (Summer, 2001), p. 56-66.
- Villeneuve, Rodrigue, "De la scénographie à la scénographie," *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales* 11 (1992), σ. 29-40.
- Voelke, P., "Comment représenter l'antique. De l'Antigone de l'Odéon aux Electre d'Antoine Vitez," *Études de lettres* 1-2, 2010 <http://edl.revues.org/404>, Επίσκεψη 4/9/2015.
- Vitez, Antoine, *Trois fois Electre*, Paris, INA editions, 2011.
- _____, *Electre*, mise en scène par A. Vitez, scénographie par Y. Kokkos, au Théâtre National de Chaillot, 1986, Filmed by Hugo Santiago. www.youtube.com επίσκεψη 4/9/2015.
- _____, Kokkos Yannis και Recoing Eloi, *Le livre de Lucrece Borgia*, Arles: Actes Sud, 1985.

**Μέρος 2ο - Η Ορέστεια του Ιάννη Ξενάκη κατά Γιάννη Κόκκο
(Τζιμπελίνα, 1987): Μια καταγραφή των αναμνήσεων του σκηνοθέτη**



Στιγμιότυπο από την παράσταση της «Ορέστειας» του Ιάννη Ξενάκη σε σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου στη Τζιμπελίνα της Ιταλίας, 1987. Στο κέντρο, στο βάθος, διακρίνεται στο χάλασμα που χρησιμοποιήθηκε ως παλάτι του Αγαμέμνονα. Το άγαλμα του ταύρου στη σκεπή είναι της γλύπτριας Σουλβί ντε Μυρβίλ.

2.1 Εισαγωγή

Το κείμενο που ακολουθεί είναι μια καταγραφή της παράστασης *Ορέστεια*, όπως την θυμάται ο Γιάννης Κόκκος, ο οποίος την σκηνοθέτησε στην Τζιμπελίνα της Σικελίας το 1987.¹⁵ Πρόκειται για την σκηνική ερμηνεία της ομώνυμης σουίτας του Ιάννη Ξενάκη, κορυφαίου έργου του πρωτοποριακού συνθέτη. Η παράσταση αυτή είναι εξαιρετικά ιδιαίζουσα αλλά και επίκαιρη, από πολλές απόψεις. Εν αρχή ην ο χώρος. Ο Κόκκος σκηνοθέτησε την σουίτα του Ξενάκη ως περιβαλλοντικό θέαμα στα ερείπια του χωριού Τζιμπελίνα στη νοτιοδυτική Σικελία, που είχε καταστραφεί ολοκληρωτικά από σεισμό το 1968. Η τραγωδία αυτή έχει μείνει βαθιά χαραγμένη

¹⁵ Η *Ορέστεια* παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του καλλιτεχνικού φεστιβάλ *Ορεστειάδα (Orestyadi)*, που ιδρύθηκε στην Τζιμπελίνα της Σικελίας το 1981. Αυτή ήταν η δεύτερη σκηνοθεσία του Κόκκου το 1987, τη χρονιά που άρχισε να σκηνοθετεί. Η καταγραφή των αναμνήσεων του Κόκκου έγινε με τη μορφή ερωτήσεων που έθεσα στον σκηνοθέτη, σε συνάντησή μας στην καφετέρια του Μεγάλου Μουσικής στην Αθήνα, στις 19/1/2015.

στην ιστορική μνήμη χάρι σε ένα συγκλονιστικό γλυπτό του Αλμπέρτο Μπούρι (Alberto Burri), το *Γκράντε Κρέτο* (*Grande Cretto*). Ο εξαιρετικός αυτός καλλιτέχνης κάλυψε με τεράστιες λευκές πλάκες από τσιμέντο τα ερείπια της κατεστραμμένης πόλης.¹⁶ Όπως δηλώνει και ο τίτλος του έργου του, που σημαίνει ‘μεγάλο ρήγμα’ πάνω στις πλάκες, αλλά και ανάμεσά τους υπάρχουν ρωγμές.¹⁷ Οι ρωγμές ανάμεσα στις πλάκες αναπαράγουν το πολεοδομικό σχέδιο της σαβανωμένης πόλης, στην οποία μπορεί κανείς να περιηγηθεί. Το 1989, δύο χρόνια μετά την παράσταση, είχαν καλυφθεί περίπου 6.000 τετραγωνικά μέτρα του χώρου.¹⁸ Η παράσταση στήθηκε στο τμήμα των ερειπίων που δεν είχαν ακόμα καλυφθεί από τσιμέντο και διαλέγεται με το μνημειώδες γλυπτό.

Πρόσφατα, με την ευκαιρία της 100^{ης} επετείου από την γέννηση του καλλιτέχνη, το ίδρυμα Μπούρι (Fondazione Burri) ολοκλήρωσε το γλυπτό, ενώ ταυτόχρονα οργανώθηκε μια μεγάλη αναδρομική έκθεση του ζωγραφικού έργου του Μπούρι στο μουσείο Γκούγκενχαιμ (Guggenheim), στη Νέα Υόρκη.¹⁹ Η καταγραφή λοιπόν της παράστασης συνδέεται με ένα σημαντικό σύγχρονο καλλιτεχνικό γεγονός. Εκτός από το έργο του Μπούρι και η *Ορέστεια* του Ξενάκη είναι συχνά στην επικαιρότητα μετά το θάνατο του καλλιτέχνη (2001). Για παράδειγμα, πρόσφατα, τον Απρίλιο του 2015 η *Ορέστεια* ήταν στο επίκεντρο διεθνούς πανεπιστημιακού συμποσίου στο Παρίσι.²⁰ Το συμπόσιο πλαισιώθηκε από μουσική και σκηνική ερμηνεία του έργου, στη σύνθεση της οποίας ο Κόκκος είχε συμβουλευτικό ρόλο, καθώς και από έκθεση αρχαιακού υλικού σχετικού με την *Ορέστεια* του Ξενάκη.²¹

¹⁶ Οι πλάκες έχουν μήκος 10 έως 20 μέτρα σε κάθε πλευρά, ενώ το ύψος τους από το έδαφος είναι 1.60 μέτρα. Για περιγραφές και σχολιασμό του έργου βλέπε: Lorena Munoz-Alonso, “Alberto Burri’s Land Art Masterpiece Opens to the Public After 30-Year Delay” *Art World*, December 20, 2015, <https://news.artnet.com>. Judith Rozner, “Alberto Burri: The art of the matter.” Ph.D. thesis, (The University of Melbourne, 2015). Richard Ingersoll, 2004, “The Death of the City and the Survival of Urban Life” www.publicspace.org. Virginia Maksymowicz, “Gibellina: An Uncommon Collaboration” *Sculpture*, 1997, <https://dspace.fandm.edu>, επίσκεψη 20/12/2015.

¹⁷ Στις αρχές τη δεκαετία του 1980, όταν ο Μπούρι δούλευε το έργο αυτό, οι ρωγμές ήταν ήδη χαρακτηριστικό και αναγνωρίσιμο στοιχείο της τέχνης του. Βλέπε Munoz-Alonso και Judith Rozner, ο.π.

¹⁸ Lorena Munoz-Alonso, “Alberto Burri’s Land Art Masterpiece Opens to the Public After 30-Year Delay.”

¹⁹ Η έκθεση, με τίτλο “Alberto Burri: The Trauma of Painting,” διήρκεσε από τις 9/10/2015 έως 6/1/2016. Το Γκράντε Κρέτο στην ολοκληρωμένη του μορφή έχει τώρα έκταση 8.000 τετραγωνικά μέτρα.

²⁰ Ο τίτλος του συμποσίου, που παραπέμπει στην θεατρική παραγωγή, δηλώνει ότι η προσέγγιση είχε θεατρολογικό ενδιαφέρον: «Ο χώρος ‘του αισθητού’ στην παραγωγή του μουσικού θεάτρου και της όπερας. Από τον Βούτσεκ του Μπεργκ στα χρόνια 1960-1970. Το παράδειγμα της *Ορέστειας* του Ξενάκη.» (L’espace ‘sensible’ dans la production du théâtre musical et d’opéra. Du Wozzeck de Berg aux années 1960-1970. L’exemple de l’*Orestie* de Xenakis.”). Πράγματι, κρίνοντας από τους τίτλους, κάποιες από τις ανακοινώσεις σχετικά με την *Ορέστεια* του Ξενάκη παραπέμπουν σε συγκρίσεις με το αρχαίο δράμα, όπως οι ακόλουθες: “L’*Orestie* d’Eschyle revue par Xenakis: une approche des choix textuels du musicien” της Brigitte Le Guen και “The Evolution of Xenakis’ Text Settings of Ancient Greek Tragedy” του Charles Turner. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το συμπόσιο βλέπε, <file:///C:/Users/user/Downloads/xenakis-programme>

²¹ Η σκηνική ερμηνεία δόθηκε στην Σαλ ντε φετ Ζενβιλιέ (Salle des fêtes de Gennevilliers), ήταν παραγωγή του Εργαστηρίου Λυρικού Θεάτρου του πανεπιστημίου Παρί 8 (Paris 8) και σκηνοθετήθηκε από τους Γκβάντσα Μπαλ (Gvanca Bal), Αναστασία Χιντζόγλου και Άννα Μεζέντσεβα (Anna Mezentseva). Η έκθεση στήθηκε στο Αμφιθέατρο του Θεάτρου της Βαστίλης σε επιμέλεια Δημήτρη Έξαρχου και Έλενας Παπαδάκη. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε δικτυακό τόπο ο.π.

Εκτός από τον Κόκκο, τον Ξενάκη και τον Μπούρι, την παράσταση πλαισίωσαν και άλλοι διακεκριμένοι καλλιτέχνες, ο βαρύτονος Σπύρος Σακκάς, ο οποίος συμμετείχε και στην πρόσφατη ερμηνεία της *Ορέστειας* του 2015 στο Παρίσι, καθώς και οι γλύπτες Συλβί ντε Μυρβίλ (Sylvie de Meurville) και Φρανσίς Πουαριέ (Francis Rouarier), οι οποίοι έφτιαζαν γλυπτά ειδικά για την παράσταση στη Τζιμπελίνα.²² Όμως, πέρα από την συμβολή λαμπρών καλλιτεχνών, η παράσταση είναι ιδιαίτερη προπάντων επειδή συμμετείχαν στην προετοιμασία και την ερμηνεία της κατά κύριο λόγο οι κάτοικοι της Τζιμπελίνα. Είκοσι χρόνια σχεδόν μετά το σεισμό, οι κάτοικοι της κατεστραμμένης πόλης ήρθαν αντιμέτωποι, μέσω της τέχνης, με την τραυματική τους εμπειρία, πατώντας, όπως αναφέρει ο Κόκκος, πάνω στα ερείπια των σπιτιών τους. Η τραγωδία του χωριού διαλέγεται με το μέγεθος της *Ορέστειας*, ξεπερνά τα όρια της θεατρικής αναπαράστασης και γίνεται βίωμα, γεγονός.

Δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί η παράσταση αυτή, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Κόκκος, έχει ιδιαίτερη θέση στην καλλιτεχνική του εξέλιξη. Παρόλο που η ταπεινή *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα φαινομενικά διαφέρει ριζικά από τις μεγαλειώδεις παραστάσεις όπερας του Κόκκου, με τις οποίες έχει γίνει διεθνώς γνωστός, εν τούτοις εφορμάται από την ίδια πηγή: το πάθος του Κόκκου με την θεατρικότητα. Η εμμονή του στην επισήμανση του πλαισίου στις παραστάσεις του θέτει ακριβώς το θέμα της σχέσης θεάτρου και ζωής. Στην περίπτωση της *Ορέστειας*, οι κάτοικοι της Τζιμπελίνα, υιοθετώντας τελετουργικούς τρόπους της τέχνης, θεατροποίησαν την ίδια τη ζωή τους. Με το παράδειγμα αυτό συνειδητοποιούμε, πέρα από την φιλοσοφική ή παιγνιώδη διάσταση που μπορεί να έχει η θεατρικότητα, το τραγικό της υπόβαθρο. Το θέατρο όσο και η ζωή μας προσηλώνουν στο εφήμερο της ανθρώπινης ύπαρξης, το ρευστό και το θνητό.

Ως προς την *Ορέστεια* του Ξενάκη, η παράσταση της Τζιμπελίνα φαίνεται να έχει σημαντική θέση στην εξέλιξη του μουσικού αυτού έργου, το οποίο διαμορφώθηκε σταδιακά, σε μια μακρά περίοδο σχεδόν τριάντα χρόνων.²³ Μάλιστα, το θέατρο έχει βασικό ρόλο ήδη από την αρχική σύλληψη του έργου: η *Ορέστεια* προέκυψε το 1966 ως μουσική που συνέθεσε ο Ξενάκης για την αγγλόφωνη παράσταση της ομώνυμης τριλογίας του Αισχύλου σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολωμού, στο Υψηλάντη του Μίσιγκαν.²⁴ Μ' αυτή τη μαγιά και επιστρέφοντας στο ελληνικό κείμενο, ο Ξενάκης συνέθεσε χορωδιακή σουίτα, η οποία παρουσιάστηκε στο φεστιβάλ Σίγμα (Sigma), στη Γαλλία, το 1967, σ' ένα πρόγραμμα που συμπεριελάμβανε και την θρυλική παράσταση της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ από το Λίβινγκ Θήατερ (Living Theater). Η παράσταση της *Ορέστειας* στη Τζιμπελίνα αποτυπώνει και ερμηνεύει μέσω της εικόνας και της κίνησης την μουσική σύνθεση. Ειδικά για την παράσταση αυτή ο Ξενάκης προσέθεσε στην σουίτα του το κομμάτι της *Κασσάνδρας*, για βαρύτονο και κρουστά, που το ερμήνευσε συγκλονιστικά, όπως αναφέρει ο Κόκκος, ο Σακκάς. Η ερμηνεία του Σακκά πλαισιώνεται από τα χορωδιακά κομμάτια, που προϋπήρχαν, τα οποία έχουν γραφτεί για μια μεικτή χορωδία 18

²² Ο Σακκάς σκηνοθέτησε και ο ίδιος μια θεατρική 'παρέμβαση' στη μουσική ερμηνεία της *Ορέστειας* του Ξενάκη στο Μουσείο Μπενάκη της οδού Πειραιώς το 2005, την οποία, όπως αναφέρει στο ακόλουθο δημοσίευμα, είχε συζητήσει με τον Ξενάκη: Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Αφιέρωμα στον Ιάνη Ξενάκη και την *Ορέστειά* του,» *Καθημερινή*, 22/9/2005, στο www.kathimerini.gr επίσκεψη στις 20/12/2015.

²³ Για πληροφορίες σχετικά με τις κύριες ηχογραφήσεις και εκδόσεις της *Ορέστειας* του Ξενάκη βλέπε James Turner, *Xenakis in America* (Tarrytown, NY: One Block Avenue, 2014): 59 και υποσημειώσεις 53-55.

²⁴ Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στις 14 Ιουνίου 1966.

ανδρών και 18 γυναικών, καθώς και μία παιδική χορωδία, που συμβάλει στις *Ευμενίδες*. Το έργο ολοκληρώθηκε με την προσθήκη της *Θεάς Αθηνάς (Déesse Athéna)* το 1992, για βαρύτονο και έντεκα μουσικούς.²⁵

Ενώ η *Ορέστεια* έχει μελετηθεί από μουσική άποψη, προσεγγίσεις της σκηνικής ερμηνείας της μουσικής σύνθεσης έχουν ελκύσει το ενδιαφέρον των ερευνητών πιο πρόσφατα. Η παράσταση στην Τζιμπελίνα πάντως παραμένει στην αφάνεια, καθώς, σε μια πρώτη επισκόπηση, οι λιγοστές πρόσφατες μελέτες εστιάζουν αποκλειστικά στην παράσταση της *Ορέστειας* σε σκηνοθεσία Α. Σολωμού στο Ύψηλάντη.²⁶ Ωστόσο υπάρχει αξιόλογο αρχαικό υλικό για την σικελική παράσταση που μπορεί να αξιοποιηθεί. Η παράσταση κινηματογραφήθηκε αριστοτεχνικά από τον Ούγκο Σαντιάγκο, αλλά η ταινία, που φέρει τον τίτλο *Η χειρονομία της Τζιμπελίνα (La geste Gibelline)*, είναι δυσεύρετη.²⁷ Υπάρχει επίσης μια εξαιρετικά χρήσιμη καταγραφή της παράστασης από τον Ντομνίκ Φερνάντεθ, που φαίνεται ότι την είχε παρακολουθήσει ως κοινό.²⁸ Το υλικό αυτό συμπληρώνει την παρούσα καταγραφή του Κόκκου, καθώς και ό,τι υπάρχει σχετικά με την παράσταση της Τζιμπελίνα στα αρχεία του Ξενάκη στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Συνοψίζοντας, η σικελική *Ορέστεια* έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον ως περιβαλλοντικό θέαμα, αλλά και ως επιτελεστική παράσταση που προβληματίζει ως προς τη σχέση θεάτρου και ζωής. Επιπλέον, η παράσταση έχει ιδιαίτερη θέση στο έργο του Κόκκου και παράλληλα φωτίζει το έργο άλλων διακεκριμένων καλλιτεχνών που συνέβαλαν στην δημιουργία της.

²⁵ Η συνολική διάρκεια της *Ορέστειας* είναι μία ώρα. Τα χορωδιακά κομμάτια, *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες* έχουν διάρκεια 15 λεπτά, 12 λεπτά και 9 λεπτά αντίστοιχα, η *Κασσάνδρα* διαρκεί 14 λεπτά και η *Θεά Αθηνά* 9.

²⁶ Charles Turner, “Yspilanti” στο *Xenakis in America*: 45-64. Adriana Soulele, “From *The Suppliants (Hiketides)* to the *Oresteia*: A unique relation between the music of Iannis Xenakis and the staging of Alexis Solomos,” Proceedings of the *Xenakis International Symposium* Southbank Centre, London, 1-3 April 2011 www.gold.ac.uk/ccmc/xenakis-international-symposium. Η Ευαγγελία Βαγγοπούλου στη μελέτη της «Η καθολικότητα της *Ορέστειας* του Ξενάκη» η οποία διερευνά την σχέση των προσθηκών του Ξενάκη στην *Ορέστεια* με το σύνολο του έργου, κάνει κάποιες αναφορές και στο ομώνυμο έργο του Αισχύλου: “The Universality of Xenakis’ *Oresteia*” in Makis Solomos, Anastasia, Georgaki, Giorgos Zervos (eds.), ‘Definitive Proceedings of the ‘International Symposium Iannis Xenakis’ (Athens, May 2005) <http://www.iannis-xenakis.org/Articles/Vaggopoulou.pdf> επίσκεψη 20/12/2015. Θεατρικού ενδιαφέροντος είναι επίσης τρία κείμενα του ίδιου του Ξενάκη σχετικά με την ελληνική αρχαιότητα και το μουσικό έργο του: «Αρχαιότητα και σύγχρονη μουσική» στο Ιάννης Ξενάκης, *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, Μάκης Σολωμός, επιμ. Τίνα Πλυτά, μτφ. (Αθήνα: Ψυχολόγος 2013), “Eschyle, un théâtre complet” στο Alain Galliani, *Six musiciens en quête d’auteur*, (Παρίσι: Pro Musica, 1991), 25-33, (αποδόθηκε στα ελληνικά από την Τίνα Πλυτά στο *Προμηθέας*, πρόγραμμα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, Ιανουάριος 2001) και Iannis Xenakis, “Notice sur l’*Orestie*,” in Sigma 3, *Semaine de recherche et d’action culturelle, Bordeaux, 13-[19] novembre 1967* (Bordeaux: Samie, 1967).

²⁷ Ο Ούγκο Σαντιάγκο κινηματογράφησε και την παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Αντουάν Βιτέζ (1986) για την οποία ο Κόκκος είχε κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια.

²⁸ Βλέπε Ντομνίκ Φερνάντεθ, «Η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα.» στο Γιάννης Κόκκος *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιστής* (Αθήνα: Καστανιώτης, 1998): 238-249.

2.2 Η Καταγραφή

Κοτζαμάνη:

Θα ήθελα να μιλήσουμε για την παράσταση της *Ορέστειας* του Ιάnnη Ξενάκη που σκηνοθετήσατε στην Τζιμπελίνα, στην Ιταλία, το 1987. Πώς προέκυψε αυτή η παράσταση;

Κόκκος:

Προέκυψε χάρη σε μια πολύ καλή σύμπτωση. Την ίδια χρονιά, το χειμώνα του 1987 είχα ανεβάσει στο Παρίσι τη *Λευκή Πριγκίπισσα* του Ρίλκε. Αυτή ήταν η πρώτη μου σκηνοθεσία και νόμιζα ότι θα ήταν και η τελευταία, όμως αμέσως μετά μου ζήτησε ο Ιταλός κριτικός Φράνκο Κουάντρι (Franco Quadri), ο οποίος είχε τη διεύθυνση του νέου τότε φεστιβάλ *Ορεστειάδα (Orestiadi)* στη Τζιμπελίνα να σκηνοθετήσω εκεί την *Ορέστεια* του Ξενάκη. Ο Κουάντρι ήταν ενθουσιασμένος με την παράσταση της *Λευκής Πριγκίπισσας* γιατί ήταν η πρώτη φορά που παρουσιαζόταν παγκοσμίως στο θέατρο δραματικό έργο του Ρίλκε. Στη διοργάνωση του φεστιβάλ ο Κουάντρι είχε απεριόριστη συμπαράσταση από τον δήμαρχο της Τζιμπελίνα.²⁹ Αυτό είναι σημαντικό, γιατί η παράσταση, είχε πολύ στενή συνάφεια με την πόλη. Η Τζιμπελίνα στα τέλη του 1960 χτυπήθηκε από σεισμό και η πόλη καταστράφηκε. Τότε ο δήμαρχος πήγε τους χωρικούς μερικά χιλιόμετρα πιο περά από την κατεστραμμένη πόλη και έχτισε μια καινούρια πόλη, τη Νέα Τζιμπελίνα.³⁰ Ζήτησε από αρχιτέκτονες απ' όλο τον κόσμο να συμμετάσχουν στην κατασκευή της νέας πόλης, δημιουργώντας έτσι κάτι το τελείως ιδιαίτερο, κάπως τερατώδες από μία άποψη, διότι εκεί όλα τα στυλ συνυπάρχουν, από τα πιο εξωφρενικά έως τα πιο συντηρητικά. Υπάρχουν στοιχεία στην Νέα Τζιμπελίνα που έχουν μια μεταφυσική ποιότητα. Για παράδειγμα, το ρολόι της πόλης επιδιώκεται να κτυπάει κάθε ώρα με διαφορετικό τρόπο.³¹ Ο ίδιος ο δήμαρχος ήταν μια μυθολογική φιγούρα, άρχοντας, σαν να βγαίνει από φιλμ του Βισκόντι. Μεσήλικας, πάρα πολύ σικ, πάντοτε ντυμένος στα άσπρα, με γραβάτα, παναμά και μαστουνάκι. Ήταν απίθανο να βλέπεις αυτόν τον άνθρωπο, που με την θέληση του κατόρθωσε να ξανακτίσει μια ολόκληρη πόλη. Ήταν εξαιρετικά εκλεπτυσμένος και είχε αυτή την υψηλή ιδέα για τη τέχνη, μέχρι που πριν από μερικά χρόνια αποκαλύφθηκε ότι δυστυχώς είχε σχέση με τους κύκλους της μαφίας και ότι είχε δικαστεί και φυλακιστεί.

²⁹ Πρόκειται για τον Ludovico Corrao (1927-2011).

³⁰ Η Νέα Τζιμπελίνα απέχει περίπου 20 χιλιόμετρα από την κατεστραμμένη πόλη, η οποία είχε πληθυσμό 5.000 κατοίκων.

³¹ Στη Νέα Τζιμπελίνα αναλογούν περισσότερα δημόσια έργα μοντέρνας τέχνης pro capita από οποιαδήποτε άλλη πόλη στον κόσμο: Richard Ingersoll, 2004, "The Death of the City and the Survival of Urban Life:" 88. Ο Τζόζεφ Μπούς (Joseph Beyes), ο Φίλιπ Γκλας (Philip Glass) και ο Ρόμπερτ Ουίλσον (Robert Wilson) έχουν δώσει παραστάσεις στην Τζιμπελίνα, ενώ στη δημιουργία της νέας πόλης έχουν συμβάλει με έργα τους διακεκριμένοι καλλιτέχνες όπως ο Πιέτρο Κονσάγκρα (Pietro Consagra), ο Μίμο Παλαντίνο (Mimmo Paladino), ο Μάριο Σιφάνο (Mario Schifano) και ο Φράνκο Πουρίνι (Franco Purini). Για περιγραφή και αξιολόγηση του καλλιτεχνικού εγχειρήματος στην Νέα Τζιμπελίνα βλέπε Richard Ingersoll, ο.π. και Virginia Maksymowicz, "Gibellina: An Uncommon Collaboration" *Sculpture*, 1997, <https://dspace.fandm.edu>, επίσκεψη 20/12/2015.

Κοτζαμάνη:

Το γλυπτό του Αλμπέρτο Μπούρι (Alberto Burri) που καλύπτει την παλιά Τζιμπελίνα έγινε με πρωτοβουλία του δημάρχου; Το αξιοποιήσατε στην παράσταση;

Κόκκος:

Ναι, ο δήμαρχος έδωσε την δυνατότητα να γίνει αυτό το σημαντικό γλυπτό από τον Μπούρι πάνω στα συντρίμια της παλιάς πόλης. Τώρα πια έχουν όλα κατεδαφιστεί και εκεί υπάρχει μόνο αυτό το έργο. Η υπέροχη ιδέα του Μπούρι ήταν να φτιάξει ένα είδος μνημείου, τεράστιου, ενάμιση μέτρο περίπου, από τσιμέντο και ασβέστη, το οποίο καλύπτει σαν λευκή ταφόπετρα την παλιά πόλη. Το γλυπτό αναπαράγει ακριβώς το τοπογραφικό σχέδιο της πόλης, με τους δρόμους της, όπου μπορείς να περιηγηθείς. Το γλυπτό είχε σχεδόν τελειώσει όταν εγώ έκανα την παράσταση και το χρησιμοποίησα και αυτό. Όταν πήγα για πρώτη φορά να δω τον χώρο εντυπωσιάστηκα -ήταν από τις πιο δυνατές εμπειρίες που είχα στην ζωή μου- την καλλιτεχνική μου ζωή. Ήταν φθινόπωρο, αλλά είχε πολύ ήλιο, ζέστη και ξηρασία, γιατί γύρω-γύρω ήταν όλο βουνά, γυμνά, χωρίς να φαίνεται ούτε ένα σπίτι, πραγματικός κρανίου τόπος. Ήταν εκεί μερικοί προεστοί κι από μακριά είδα τον δήμαρχο με τ' άσπρα λινά, ο οποίος ήρθε να με καλωσορίσει και τον Φράνκο Κουάντρι που ήταν κι αυτός μια φιγούρα πάρα πολύ ιδιαίτερη, σιγανομίλητος και μυστηριώδης. Είδα λοιπόν τον χώρο και σκέφτηκα επιτόπου με ποιο τρόπο θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί αυτή η παράσταση.

Κοτζαμάνη:

Πώς προσεγγίσατε την σκηνική ερμηνεία της *Ορέστειας* σε σχέση με τον χώρο;

Κόκκος:

Όπως γνωρίζετε η *Ορέστεια* δεν είναι θεατρικό έργο, αλλά σουίτα. Ο Ξενάκης δεν είχε προσδιορίσει με ποιο τρόπο θα μπορούσε να παιχτεί. Εγώ σκεφτόμουν πώς θα μπορούσα να διηγηθώ την *Ορέστεια* πάνω σε μουσική χωρίς να κάνω εικονογράφηση, αλλά να δοθεί όλη αυτή η ένταση του τοπίου και των ερειπίων, ενωμένη με την μουσική. Η πρώτη εικόνα που με ενέπνευσε ως προς την παράσταση ήταν ένα ρημαγμένο σπίτι, πού έγινε για μένα το παλάτι των Ατρείδων. Από εκεί ξεκίνησα, επιτόπου, να συνθέτω την παράσταση. Χρησιμοποίησα και κάποια άλλα αρχιτεκτονικά κομμάτια, αλλάζοντας ελάχιστα τον τρόπο που ήταν μέσα στον χώρο. Έκανα όμως και δύο παρεμβολές πολύ σημαντικές. Η μια ήταν ένας τεράστιος ταύρος, γλυπτό της Σουλβί ντε Μυρβίλ (Sylvie de Meurville) που είναι μία εξαιρετική γλύπτρια, Γαλλίδα, η οποία εργαζόταν μαζί μου και ως βοηθός σκηνοθέτη.

Κοτζαμάνη:

Το γλυπτό δεν είναι του Φρανσίς Πουαριέ (Francis Poirier);

Κόκκος:

Όχι και οι δύο δούλεψαν γλυπτά για τον χώρο. Η Σουλβί έκανε κυρίως τον ταύρο ενώ ο Φρανσίς έκανε την μορφή της Αθηνάς, ένα τεράστιο λευκό άγαλμα, περίπου δώδεκα μέτρα από πολυεστέρα. Αυτή ήταν η δεύτερη παρέμβαση στο χώρο. Το άγαλμα ήταν κρυμμένο από τους θεατές, θαμμένο μέσα στην γη. Στην παράσταση σηκωνόταν μέσα από το σκοτάδι και το χάος με γεραμούς, που μας παρείχε ο Ιταλικός στρατός. Το άγαλμα παρέπεμπε στην κλασική Αθήνα και στα πόδια του έβρισκε ο Ορέστης καταφύγιο.

Κοτζαμάνη:

Το άγαλμα βρισκόταν στον χώρο που δεν είχε καλύψει ο Μπούρι;



Στιγμιότυπο από την παράσταση της «Ορέστειας» του Ιάννη Ξενάκη σε σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου (Τζιμπελίνα, Ιταλία, 1987). Διακρίνονται τα αγάλματα του ταύρου, της Σουλβί ντε Μυρβίλ και της Θέας Αθηνάς, του Φρανσίσ Πουαριέ.

Κόκκος:

Ναι, ο Μπούρι δεν είχε καλύψει όλο τον χώρο τότε. Ένα τμήμα του χωριού που είχε καταστραφεί παρέμενε ακόμα ακάλυπτο. Από την μια μεριά ήταν το έργο του Μπούρι και ό,τι έχω κάνει εγώ ήταν από την άλλη μεριά. Αυτά δε τα αγάλματα, η Αθηνά και ο ταύρος, μου είπαν ταξιδιώτες χρόνια μετά, ότι είχαν παραμείνει στον χώρο και σιγά-σιγά είχαν φθαρεί. Τα τελευταία νέα των αγαλμάτων τα είχα περίπου πριν από τρία-τέσσερα χρόνια όπου πια είχαν παραμείνει μόνο κάτι σκελετοί. Είναι υπέροχος γλυπτής ο Πουαριέ, έχει μεγάλη ευκολία -αυτό το άγαλμα το σμίλευσε κατευθείαν στο υλικό, μέσα σε λίγες μέρες-. Τον λέγαμε «ο Φειδίας του φελιζόλ.»

Κοτζαμάνη:

Πώς ήταν η συνεργασία σας με τον Ξενάκη;

Κόκκος:

Η όλη περιπέτεια της παράστασης ήταν συγκλονιστική. Καταρχήν η συνάντησή μου με τον Ξενάκη. Τον ήξερα λίγο και τον γνώρισα μ' αυτή την ευκαιρία. Ήταν πάρα πολύ εντυπωσιακός φυσιογνωμικά. Είχε χαμηλή φωνή, ήπια παρουσία, και ωραιότατο

πρόσωπο. Αυτό το πλήγμα της ιστορίας στο πρόσωπό του, του έδινε μια όψη σαν να έβλεπες την ίδια στιγμή τη μέρα και τη νύχτα, ή τις δυο μεριές του φεγγαριού συγχρόνως. Επίσης το πρόσωπό του παρουσιαζόταν με έναν πολύ απλό τρόπο. Δεν έκρυβε ποτέ τη σημαδεμένη πλευρά με καμία κίνηση. Ήταν εξαιρετικά άμεσο το βλέμμα που έριχνε κάνεις στο πρόσωπο του Ξενάκη. Ως προς την συνεργασία μας, ήταν απλή. Δίναμε ραντεβού κι εγώ πήγαινα στο εργαστήριο του πότε-πότε μέσα στην εβδομάδα. Μιλούσαμε ελάχιστα για τη δουλειά, και κυρίως συζητούσαμε για άλλα πράγματα. Μου είχε κάνει εντύπωση το ότι ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την δολοφονία του Νικολάου της Ρωσίας. Δεν ξέρω για ποιο λόγο -συνέλεγε μάλιστα σχετικά αποκόμματα και φωτογραφίες-

Κοτζαμάνη:

Σε τι γλώσσα μιλούσατε; Γαλλικά ή ελληνικά;

Κόκκος:

Μιλούσαμε γαλλικά νομίζω αλλά και ελληνικά φυσικά καμία φορά. Δεν μπορώ να σας απαντήσω με σαφήνεια.

Κοτζαμάνη:

Πώς προσέγγιζε την αρχαιότητα ο Ξενάκης;

Κόκκος:

Αντιμετώπιζε την αρχαιότητα μ' έναν τρόπο κλασικό, παρόλο που η μουσική του ήταν εξαιρετικά μοντέρνα. Σχετικά με την *Ορέστεια*, συνέχεια μου έλεγε να βρούμε μυκηναϊκές εικόνες -ήθελε δηλαδή η παράσταση να έχει κάτι το αρχαιολογικό, το οποίο ίσως θα ερχόταν σε αντίθεση με την μουσική. Του είπα ότι εγώ δεν έβλεπα έτσι την παράσταση. Ήθελα να την συνδέσω απευθείας με την πραγματικότητα της Σικελίας, δηλαδή να βρω μέσα απ' αυτήν την παράσταση τι θα μπορούσε να συνδέσει τον σύγχρονο κόσμο με τον αρχαίο, τον αρχαϊκό.

Κοτζαμάνη:

Με τον αρχαϊκό η τον κλασικό;

Κόκκος:

Τον αρχαϊκό πιο πολύ.

Κοτζαμάνη:

Οπότε και εσείς ενδιαφερόσασταν να ανατρέξετε στον μύθο.

Κόκκος:

Ναι ,ναι στον μύθο, ακριβώς! Αλλά με μέσα πιο σύγχρονα -δεν εννοώ από τεχνολογική άποψη. Ήθελα να ανατρέξω στις ρίζες της σικελικής ιδιοσυγκρασίας, η όποια συνδέεται με τις βιαιότητες του αρχαϊκού κόσμου. Αυτό το επιβεβαίωσα με την παράσταση, γιατί ζήτησα απ' τους χωρικούς να παίζουν τα πρόσωπα της τραγωδίας.

Κοτζαμάνη:

Δεν χρησιμοποιήσατε επαγγελματίες ηθοποιούς;

Κόκκος:

Όχι. Είχαμε μόνο μια δυο κοπέλες στο καστ που ασχολούνταν με το ερασιτεχνικό θέατρο. Η μία, που έπαιζε την Ηλέκτρα ήταν κομμώτρια. Αυτός που έπαιζε τον

Αγαμέμοννα δούλευε στο δημαρχείο. Επίσης, όλος ο χορός, ήταν γυναίκες με τα παιδιά τους από την Τζιμπελίνα.

Κοτζαμάνη:

Τις Ερινύες τις έπαιζαν παιδιά. Μπορείτε να σχολιάσετε αυτή την επιλογή;

Κόκκος:

Αυτή ήταν μια ιδιοφυής ιδέα του Ξενάκη. Οι Ερινύες ήταν μια χορωδία από περίπου τριακόσια παιδιά, τα όποια έτρεχαν πίσω από τον Ορέστη με σφυρίχτρες και ροκάνες. Τον καταδίωκαν μ' έναν τρόπο απτό, κυριολεκτικό. Όλα αυτά τα παιδιά ήταν ντυμένα στα κίτρινα. Το κίτρινο είναι ένα χρώμα επιθετικό που μετέδιδε ένταση και εκδικητικότητα.

Κοτζαμάνη:

Τι φορούσαν, χιτώνες;

Κόκκος :

Φορούσαν ένα είδος πόντσο κίτρινο. Χρησιμοποιήσαμε πολύ φτηνά μέσα. Τα πόντσο ήταν ραμμένα από τις μητέρες, από τεραστία κομμάτια κίτρινου υφάσματος. Καθεμιά είχε κάνει ό,τι μπορούσε. Τα παιδιά μαζευόντουσαν ξαφνικά και έβγαιναν πίσω από τους λόφους. Κατρακυλούσαν μέσα στην σκόνη και κυνηγούσαν το παιδί που υποδυόταν τον Ορέστη, το οποίο τρέχοντας ξέφευγε και αυτά πάλι το κυνηγούσαν. Πολύ δυνατή εικόνα!

Κοτζαμάνη:

Το κυνηγητό δεν γινόταν στον χώρο του γλύπτου;

Κόκκος:

Όχι. Τον χώρο του γλύπτου τον χρησιμοποίησα σαν να ήταν ο εξωτερικός, ο 'άλλος' χώρος. Απ' εκεί έκανε την είσοδο στη σκηνή ο γυναικείος χορός, με αναμμένες δάδες. Επίσης προς τα εκεί κατευθύνθηκε ο παιδαγωγός με το παιδί Ορέστη και χάθηκαν μέσα σ' αυτό τον δαίδαλο από δρόμους. Όταν επέστρεφε ο Ορέστης, εκδικητής πια, μαζί με τον παιδαγωγό, ερχόντουσαν πάλι, ακριβώς απ' αυτόν τον χώρο.

Κοτζαμάνη:

Η παράσταση γινόταν νύχτα;

Κόκκος:

Ναι.

Κοτζαμάνη:

Πως φωτιζόταν;

Κόκκος:

Είχαμε βοήθεια από τους ηλεκτρολόγους του δήμου, αλλά τα φώτα τα είχε κάνει κυρίως ένας νεαρός που φώτιζε συναυλίες ροκ εντ ρολ σε τουρνέ, οπότε είχε άμεση σχέση με τις αντιξοότητες του φωτισμού σε ανοιχτό χώρο. Εκείνος έβαλε καλώδια κάτω από την γη, και τελικά η παράσταση φωτίστηκε σωστά.

Κοτζαμάνη:

Για την εκδοχή της *Ορέστειας* που παρουσιάσατε στην Τζιμπελίνα ο Ξενάκης έγραψε τον ρόλο της Κασσάνδρας, που τον ερμήνευσε ο Σπύρος Σακκάς. Μπορείτε να σχολιάσετε αυτή την επιλογή;

Κόκκος:

Η ερμηνεία του Σακκά ήταν πραγματικά καταπληκτική. Ο Σακκάς έχει την ακουστική κληρονομία του Ξενάκη γιατί είναι πάρα πολύ δύσκολο να γραφτούν οι νότες.³² Δεν ξέρω ποιος μπορεί σήμερα να τραγουδήσει αυτό το κομμάτι, το οποίο βαστάει περίπου ένα τέταρτο, με διακυμάνσεις απίθανες. Ο Σακκάς είχε τον ρόλο της Κασσάνδρας, αλλά υπήρχε και μια κοπέλα που έπαιζε την Κασσάνδρα και η οποία ήταν παγιδευμένη, δηλαδή βλέπαμε στην παράσταση την παγίδευσή της. Την έπιανε η Κλυταιμνήστρα πάνω στο κόκκινο χαλί που ξετυλιγόταν μπροστά στο 'παλάτι' και έπειτα την έφερνε μέχρι πάνω στο σπίτι. Σε μια στιγμή ο Σακκάς βρισκότανε ανάμεσα στα πόδια του ταύρου, πολύ ψηλά, με τα αναλόγια και τραγουδούσε εκεί πάνω. Ήταν συγκλονιστικό. Ο ταύρος ήταν πολύ μεγάλος και είχε τοποθετηθεί στην κορυφή του σπιτιού. Η κοπέλα που έπαιζε την Ηλέκτρα ήταν επίσης εξαιρετική, πολύ εσωτερική. Υπήρχαν και δύο παιδιά που έπαιζαν την Ηλέκτρα και τον Ορέστη σαν παρουσίες του παρελθόντος. Υπήρχε επίσης μια αντιστοιχία μεταξύ της Σικελίας και της Ελλάδας στα χρόνια του 1950.

Κοτζαμάνη:

Πώς προσεγγίσατε τον σχεδιασμό των κοστούμιών για την παράσταση;

Κόκκος:

Τα κοστούμια, εκτός από λίγες εξαιρέσεις, δεν τα σχεδίασα αλλά τα ανακάλυψα. Ζήτησα απ' τους ηθοποιούς της παράστασης να έρθουν στη πρόβα με τα κυριακάτικα τους. Φτάνω το απόγευμα, την πρώτη φορά που έκαναν πρόβα με τα κοστούμια και υπήρχε μια πολύ ιδιαίτερη ατμόσφαιρα γιατί έβλεπες μια κοινότητα στα μαύρα, κάτι το πολύ πένθιμο. Καθένας φορούσε τα ρούχα με το δικό του τρόπο και το σύνολο επικοινωνούσε μια στάση -τα κοστούμια κατά κάποιο τρόπο γίνονταν η πραγματική εικόνα μιας τραγικής σύγχρονης κοινωνίας-. Φυσικά υπήρχε σύνδεση και με το σικελικό περιβάλλον. Αυτή την λειτουργία των κοστούμιών την βρήκα ζητώντας μόνο και το αποτέλεσμα ήταν απόλυτα ολοκληρωμένο, δεν ήθελα να αλλάξω τίποτα. Φτιάξαμε μόνο δύο-τρία κοστούμια, δηλαδή ελάχιστα πράγματα. Ένα για την Κασσάνδρα κι ένα κόκκινο φόρεμα, για την Κλυταιμνήστρα. Φυσικά το κόκκινο φόρεμα ήταν για μένα μια ανάμνηση του κοστούμιού που φορούσε η Κλυταιμνήστρα στην παράσταση της *Ηλέκτρας* του Βιτέζ.

Κοτζαμάνη:

Ποια ήταν η γενικότερη αίσθηση της παράστασης;

Κόκκος:

Η παράσταση ανέδιδε κάτι το πολύ πρωτόγονο. Εκτός από τους Σικελούς χωρικούς που συμμετείχαν, υπήρχαν και χορωδίες -ερασιτεχνικές κι' αυτές- που είχαν έρθει από την Γαλλία και από την Ιταλία. Το έργο είναι αποκλειστικά χορωδιακό, εκτός από το κομμάτι της Κασσάνδρας. Τα μόνα όργανα που είχαμε ήταν τα κρουστά του Σύλβιο Γκουαλντά (Sylvio Gualda). Ήταν υπέροχο το ότι όταν τελείωσε η παράσταση το κοινό πήραν τον

³² Ο ίδιος ο Σακκάς αναφέρεται στην ερμηνεία της Κασσάνδρας στο «Τραγουδώντας ... ερμηνεύοντας τον Ξενάκη:» Spyros Sakkas, "Singing ... interpreting Xenakis" στο Sharon Kanach (Editor and translator) *Performing Xenakis* (New York: Pendragon Press, 2010): 303-334. Βλέπε επίσης Σπύρος Σακκάς, «Ορέστεια» στο *Η Ορέστεια του Ξενάκη* (Αθήνα: Εργαστήριο φωνητικής τέχνης και έρευνας, 2005): 22-24.

Ξενάκη στους ώμους τους με δάφνες. Το έκαναν πολύ απλά, όχι για να μιμηθούν κάτι. Εν τω μεταξύ ο Ξενάκης ήταν τελείως απορροφημένος από τα μηχανήματά του, μου φαίνεται ότι είδε την παράσταση μ' ένα μάτι. Ήρθε πολύς κόσμος και το κοινό ήταν ένα συνονθύλευμα από λαϊκούς ανθρώπους, βοσκούς αλλά και κοσμοπολίτες από την Αμερική και από αλλού. Είναι αυτές οι απίθανες συνευρέσεις που συμβαίνουν στην Ιταλία και που έδωσαν στην *Ορέστεια* έναν χαρακτήρα συνάμα απλό και εκκεντρικό.

Κοτζαμάνη:

Μία παράσταση έγινε;

Κόκκος:

Δεν είμαι σίγουρος, μου φαίνεται πως έγιναν δύο παραστάσεις.

Κοτζαμάνη:

Τί διάρκεια είχε η παράσταση;

Κόκκος:

Νομίζω μία ώρα κι ένα τέταρτο, χωρίς καμία διακοπή. Αυτό που κρατώ στην μνήμη μου είναι το χαρακτηριστικό χρώμα της γης, η σκόνη, τα φωτισμένα ερείπια, το άσπρο σάβανο του Μπούρι.

Κοτζαμάνη:

Το σάβανο ήταν φωτισμένο;

Κόκκος:

Όχι φωτιζόταν φυσικά από το φεγγάρι. Μερικά περιγράμματα δρόμων μόνο, φωτιζόνταν από λάμπες πετρελαίου. Υπήρχε και ένα δέντρο, μια ελιά που είχαμε φυτέψει επίτηδες και η οποία έπαιρνε φωτιά στην αρχή της παράστασης. Επίσης, είχα στείλει ανθρώπους στα βουνά, χιλιόμετρα μακριά, που άναβαν φωτιές αναγγέλλοντας την επιστροφή του Αγαμέμνονα. Στην παράσταση έκανα επίσης μια παρέμβαση, όπου χρησιμοποίησα μια ιταλική διμοιρία. Σε μια σκηνή φαντάροι έμπαιναν στον χώρο με μεταγωγικά τζιπ και μάζευαν τον κόσμο. Ήθελα η καταπίεση να μην περιορίζεται μόνο εντός του παλατιού αλλά να υπάρχει ένας φόβος διάχυτος στην κοινωνία. Πέρα από τη μουσική, αξιοποίησα και τον θόρυβο που έκαναν οι μίζες των αυτοκινήτων.

Κοτζαμάνη:

Πόσο καιρό κάνατε πρόβα στον χώρο;

Κόκκος:

Όχι πολύ, δυο-τρεις εβδομάδες. Είχαμε κάνει και πολλή προετοιμασία από πριν. Η δουλειά στο χώρο πάντως είχε εξαιρετική ένταση και κυριαρχούσε η μεγάλη θέληση όλων να γίνει κάτι που να είναι πέρα από μία παράσταση, ένα πραγματικό γεγονός. Αυτό είχε προπάντων σημασία για τους κατοίκους του χωριού, οι οποίοι περπατούσαν πάνω στα ερείπια των σπιτιών τους. Η εμπειρία ήταν πάρα πολύ φορτισμένη συναισθηματικά.

Κοτζαμάνη:

Πόσοι συμμετείχαν; Όταν μου λέτε ότι μόνο στην παιδική χορωδία υπήρχαν τριακόσια παιδιά, η συμμετοχή πρέπει να ήταν μαζική;

Κόκκος:

Εκτός από τα τριακόσια παιδιά στην χορωδία συμμετείχαν περίπου εκατό χωριανοί στο χορό και καμιά δεκαριά πρωταγωνιστές, πέρα από τους χορωδούς, ερασιτέχνες από την

Γαλλία και την Ιταλία, που ήταν περίπου ογδόντα. Διευθυντής της ορχήστρας ήταν ένας εξαιρετικός μουσικός, ο Μισέλ Ταμπάσνικ (Michel Tabachnik), ο οποίος ήταν γνώστης της μουσικής του Ξενάκη. Τώρα θυμάμαι κι ένα άλλο από τα εξωφρενικά πράγματα που σχετίζονται μ' αυτή την παράσταση. Ο μαέστρος, μετά από χρόνια αποκαλύφθηκε ότι ήταν ιδρυτικό μέλος μιας σέκτας που έγινε γνωστή όταν τα μέλη της αυτοκτόνησαν ή δολοφονήθηκαν σ' ένα δάσος. Λεγόταν Ηλιακός Ναός (Temple solaire). Μου έκανε εντύπωση το ότι κάποιος που είχε γνώση της τέχνης, της μουσικής, βρισκόταν σε προσωπικό επίπεδο στο πιο απίθανο, εξωλογικό και σκοταδιστικό κλίμα.

Κοτζαμάνη:

Με την κίνηση πως δουλέψατε;

Κόκκος:

Συλλογικά πιο πολύ, επεδίωκα την απλοποίηση της κίνησης για να διαγραφεται η ένταση των σχέσεων. Οι απλοί άνθρωποι δεν μιμήθηκαν θεατρικές, συμβατικές κινήσεις. Έχω την ανάμνηση μιας πολύ μεγάλης αμεσότητας. Όπως σας έχω πει και άλλοτε, είμαι θαυμαστής των Ελλήνων ηθοποιών ακριβώς επειδή, όταν δεν επιδιώκουν την εκζήτηση, έχουν κάτι το υπέροχα απλό και το άμεσα τραγικό. Αυτό είναι πολύ δύσκολο να το πετύχεις στην τέχνη.

Κοτζαμάνη:

Οι άνθρωποι που συμμετείχαν στην παράσταση, στην Τζιμπελίνα, την οικειοποιήθηκαν;

Κόκκος:

Ναι, την οικειοποιήθηκαν και μάλιστα μ' ένα τρόπο που με εντυπωσίασε γιατί μιλάμε για ένα δύσκολο είδος μουσικής. Ούτε μία φορά δεν είδα έναν να ξινιστεί. Υπήρχε απόλυτη αποδοχή.

Κοτζαμάνη:

Έχω διαβάσει ότι οι κάτοικοι της Τζιμπελίνα ταυτίζονταν απόλυτα με την θεματική της *Ορέστειας*, δηλαδή το πέρασμα από την αυτοδικία στο νόμο.³³ Το θέμα της αυτοδικίας τίθεται στη νότιο Ιταλία, με την παρουσία της μαφίας εκεί. Μήπως με την νέα πόλη υπήρχε η αίσθηση ότι επιθυμούν διευθετήσεις πιο δημοκρατικές;

Κόκκος:

Ακριβώς, νομίζω ότι για την τοπική κοινωνία, με την παράσταση συνέβαινε ένα πέρασμα σε μια άλλη κατάσταση. Βέβαια, όπως σας είπα πριν, αυτή η άλλη κατάσταση είχε στοιχεία από την παλιά τάξη πραγμάτων.

Κοτζαμάνη:

Η παράσταση ήταν για τους χωρικούς σαν να κάνουν ένα μνημόσυνο, σαν λιτανεία, είχε και τελετουργικό χαρακτήρα;

Κόκκος:

Κατά κάποιο τρόπο, ναι, υπήρχε κάτι που είχε να κάνει με την μνήμη και με το μνημόσυνο, έχετε δίκιο. Τώρα που μου το λέτε το συνειδητοποιώ. Υπήρχε και η θέληση, μια τελείως θεατρική θέληση, να ζωντανέψει ένα χαμένο παρελθόν και να επανέλθει στο

³³ Βλέπε Ντομνίκ Φερνάντεθ, «Η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα,» στο Γιάννης Κόκκος *Ο σκηνογράφος και ο ερωδός* (Αθήνα: Καστανιώτης, 1998): 246-247.

παρόν. Η παράσταση είχε κάπως τελετουργικό χαρακτήρα, αλλά χωρίς καμία εκζήτηση. Οι σχέσεις έμεναν απλές αλλά γίνονταν πολύ έντονες λόγω της σαφήνειας της διήγησης και της σύνδεσής της με την μουσική.

Κοτζαμάνη:

Εννοείτε την διήγηση με τις εικόνες;

Κόκκος:

Ναι με τις εικόνες, με τον τρόπο που παρουσιάζονται τα πρόσωπα και οι καταστάσεις. Η *Ορέστεια* είναι πάντοτε ένα έργο που με δαιμονίζει. Την έχω δουλέψει πολλές φορές και με ετερόκλητους τρόπους.³⁴

Κοτζαμάνη:

Αναφέρατε ότι η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα ήταν μια ξεχωριστή παράσταση, που είχε πολλά συλλογικά στοιχεία. Πώς θα περιγράφατε τον ρόλο σας ως σκηνοθέτη; Επίσης, η *Ορέστεια* της Τζιμπελίνα, που ήταν από τις πρώτες σκηνοθετικές σας δουλειές, διαφοροποιείται από τις μεγαλειώδεις σκηνοθεσίες, ιδιαίτερα της όπερας, για τις οποίες είσαστε διεθνώς γνωστός. Πώς αποτιμάτε την σημασία της στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής σας πορείας;

Κόκκος:

Ο ρόλος μου ως σκηνοθέτης ήταν η σύλληψη και η αισθητική οργάνωση της παράστασης, η διήγηση και η μετατροπή μιας θεατρικής παρουσίασης σε αυτονόητο γεγονός. Η *Ορέστεια* του Ξενάκη στην Τζιμπελίνα μου επέτρεψε να αντιμετωπίσω το θέατρο σαν απτή πραγματικότητα και να βρω μια άλλη, προσωπική σχέση με την μουσική. Επίσης, βρήκα πραγματοποιημένη την ένταξη του μύθου στην καθημερινότητα, το πώς είναι δυνατόν τα πόδια να πατούν στην γη και το κεφάλι να βρίσκεται στ' άστρα.

Ναύπλιο, Οκτώβριος 2014

MARINA KOTZAMANH

*Επίκουρη Καθηγήτρια
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου*

³⁴ Ο Κόκκος σκηνοθέτησε την *Ορέστεια* του Αισχύλου στην Επίδαυρο για το Εθνικό Θέατρο, το 2001. Επίσης διηύθυνε ένα εργαστήρι για την *Ορέστεια* σε συνεργασία με την Ειρήνη Παππά, στο Φεστιβάλ του Βερμπιέ στην Ελβετία. Επιπλέον, είχε την ευθύνη ενός εργαστηρίου για την *Ορέστεια* και τις μορφές της μυθολογίας στο πλαίσιο της Εκδλ ντε Μαιτρ, που λειτουργεί υπό την αιγίδα των Ευρωπαϊκών Πολιτιστικών Θεσμών. Είχε επίσης πολλές φορές την ευκαιρία να ασχοληθεί με μύθους σχετικά με την οικογένεια των Ατρείδων στην όπερα. Για παράδειγμα, έχει σκηνοθετήσει την *Ηλέκτρα* του Στράους για την Όπερα της Λυών, την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* για την Σκάλα του Μιλάνου και την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* για την Όπερα του Νανσύ. Επιπλέον, έχει σκηνοθετήσει την *Ιφιγένεια* του Ρακίνα για την Κομεντί Φρανσαίζ. Ως σκηνογράφος συνεργάστηκε με εξαιρετική επιτυχία με τον Αντουάν Βιτέζ στην παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή για το Εθνικό Θέατρο του Σαγιά το 1986 και νωρίτερα, το 1970, στο ανέβασμα του ίδιου έργου με τις παρενθέσεις του Γιάννη Ρίτσου, στο Θέατρο Αμαντιέ, στη Ναντέρ.

ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Ο **Βάλτερ Πούχγερ** γεννήθηκε στη Βιέννη το 1947. Σπούδασε Επιστήμη του Θεάτρου (Θεατρολογία) στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και το 1972 απέκτησε τον τίτλο του διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, με μια εργασία για το νεοελληνικό θέατρο σκιών. Το 1977 ανακηρύχθηκε υφηγητής, στο ίδιο Πανεπιστήμιο, με μια διατριβή για τη γέννηση το θεάτρου στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Από τότε έχει εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα, συνεχίζει όμως να διδάσκει για 30 χρόνια στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης σε μορφή εντατικών μαθημάτων. Το 1975 παντρεύεται την παιδίατρο Α. Μαλαμίτση. Διδάσκει επί δώδεκα χρόνια ιστορία θεάτρου στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης. Το 1987 εκλέγεται Πρόεδρος του Τμήματος Φιλολογίας στο Ρέθυμνο. Παράλληλα διδάσκει ως επισκέπτης καθηγητής (Gastordinarius) στο Πανεπιστήμιο του Graz της Αυστρίας στην έδρα της Ethnologia Europaea (1985-86, 1988). Από το 1989 διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στην αρχή στο Τμήμα Φιλολογίας και από το 1991 στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, στο οποίο έχει διατελέσει πρόεδρος και αναπληρωτής πρόεδρος. Έχει μετακληθεί πολλές φορές ως επισκέπτης καθηγητής σε ευρωπαϊκά και αμερικανικά πανεπιστήμια. Το 1994 εκλέγεται αντεπιστέλλον μέλος της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών, το 1995 διδάσκει ως επισκέπτης καθηγητής στο Ινστιτούτο Βυζαντινολογίας και Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης. Το 2001 παρασημοφορείται για τις επιστημονικές του επιδόσεις με την ανώτατη διάκριση του «Αυστριακού Σταυρού Τιμής για την Επιστήμη και την Τέχνη». Το 2002 εκλέγεται Πρώτος Αντιπρόεδρος της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, αξίωμα που κατέχει έως σήμερα. Το 1996/97, 1999/2000 και 2003/06 τελεί γενικός συντονιστής των Επιτροπών Κρίσεως του Α΄, Β΄, και Γ΄ Διεθνούς Θεατρικού Διαγωνισμού του Ωνασείου Ιδρύματος. Έχει δημοσιεύσει περί τα 80 βιβλία, πάνω από 300 μελέτες και γύρω στις 1000 βιβλιοκρισίες και βιβλιοπαρουσιάσεις. Χώρος των ερευνητικών του ενδιαφερόντων είναι η ιστορία και θεωρία του ελληνικού, μεσογειακού και βαλκανικού θεάτρου, η συγκριτική λαογραφία, οι βυζαντινές και νεοελληνικές σπουδές, φιλολογικά και ιστορικά θέματα, η έκδοση κειμένων, καθώς και η θεωρία του θεάτρου και του δράματος.

Η **Χαρά Μπακονικόλα** γεννήθηκε στον Βόλο, το 1948. Είναι Κρατικός διδάκτωρ του Πανεπιστημίου της Σορβόνης (Paris IV) και Ομότιμη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει ασχοληθεί με την ελληνική τραγωδία, με το ευρωπαϊκό θέατρο του 20ού αιώνα και με τη σύγχρονη ελληνική δραματογραφία. Έχει εκδώσει πολλές μελέτες σχετικές με τα παραπάνω θέματα, και έχει μεταφράσει πολλά και σημαντικά θεατρικά έργα και θεωρητικά κείμενα για το θέατρο (από τη γαλλική στην ελληνική γλώσσα). Επίσης, έχει σκηνοθετήσει στην Αθήνα σύγχρονα ελληνικά και ευρωπαϊκά δραματικά έργα.

Η **Μαρίκα Θωμαδάκη** γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε Ιστορία-Αρχαιολογία και Γαλλική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διδάκτωρ του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ειδικεύθηκε στην Σημειολογία του Θεάτρου. Είναι Ομότιμη Καθηγήτρια θεωρίας και σημειολογίας του θεάτρου στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Οι μελέτες της προωθούν θεωρητικά τη θεατρολογία, με σαφή κατεύθυνση προς την παραστασιολογία, ως επιστήμη που αναλύει σε βάθος φαινόμενα της θεατρικής πράξης. Οι έρευνές της, τον τελευταίο καιρό, εστιάζονται στη φιλοσοφία του θεατρικού σημείου σε συνάρτηση με τη θεωρία του χάους. Η Μαρίκα Θωμαδάκη είναι ιδρύτρια και πρόεδρος του Κέντρου Σημειολογίας του Θεάτρου και διευθύντρια εκδόσεως του περιοδικού "Θεατρογραφίες". Είναι κριτικός θεάτρου, αρθρογραφεί σε εφημερίδες και περιοδικά θεάτρου της Ελλάδας και του εξωτερικού και συνεργάζεται με ξένα Πανεπιστήμια και διεθνή κέντρα μελέτης του θεάτρου.

Ο **Σάββας Πατσαλίδης** είναι Καθηγητής Θεατρολογίας στο Τμήμα Αγγλικής του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης και συνεργάτης του μεταπτυχιακού προγράμματος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών (ΑΠΘ). Χώρος έρευνας και διδασκαλίας του αποτελούν η ιστορία του δυτικού θεάτρου και η θεωρία του. Από το 1984 μέχρι σήμερα έχει συνεργαστεί με διάφορα έντυπα με την ιδιότητα του θεατρικού κριτικού (*Πόρφυρας, Ρεύματα, Αυλαία*, εφημ. *Ο Αγγελιοφόρος της Κυριακής* και *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*). Έχει δημοσιεύσει έντεκα βιβλία για το θέατρο και έχει επιμεληθεί άλλα δεκατρία. Στις πιο πρόσφατες δημοσιεύσεις του είναι τα βιβλία *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση* (εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2013), *Θεατρικές παρεμβάσεις* (University Studio Press, 2014), και η βραβευμένη από την Ένωση Ελλήνων Θεατρικών Κριτικών δίτομη ιστορία του αμερικανικού θεάτρου (*Θέατρο, κοινωνία, έθνος: από την Αμερική στις Ηνωμένες Πολιτείες*, University Studio Press, 2010).

Ο **Δημήτρης Τσατσούλης** είναι Καθηγητής Σημειωτικής του Θεάτρου και της Θεωρίας της Επιτέλεσης στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών. Διδάκτωρ Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών. Μεταπτυχιακά: D.E.A. των Πανεπιστημίων: Université de Droit, d' Economie et de Sciences Sociales de Paris (Paris II), École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, Université Paris X - Nanterre. Diplômes των Πανεπιστημίων: Paris II & Institut Universitaire International de Luxembourg. Πτυχιούχος του Παντείου Πανεπιστημίου και της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Κριτικός θεάτρου σε εφημερίδες (*Ελευθεροτυπία, Ημερησία*) και λογοτεχνικά περιοδικά (*Νέα Εστία*, από το 1999). Επί σειρά ετών Κριτικός βιβλίου (*Το Βήμα, Αυγή, Αντί, Διαβάζω*, κ.ά.) Έχει διατελέσει Πρόεδρος και μέλος της Γνωμοδοτικής Επιτροπής του ΥΠΠΟ, για σειρά ετών μέλος της Επιτροπής Βραβείων ΚΟΥΝ και Βραβείων της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών Κριτικών, μέλος Επιτροπών Κρατικών Βραβείων Λογοτεχνίας, μέλος της Επιτροπής Σύστημα Αθήνα και μέλος του Δ.Σ. του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Υπεύθυνος της Συνάντησης Νέων Δημιουργών για το Αρχαίο Δράμα του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών, κ.ά. Συνεργασία σε λογοτεχνικές παραγωγές της Κρατικής Τηλεόρασης ως σεναριογράφος όπως και στην παραγωγή, δραματουργία, μετάφραση, σκηνοθεσία θεατρικών παραστάσεων. Κυριότερα

βιβλία: *Conversing Images. Photography and Surrealist Aesthetics on the Stage Writing of Societas Raffaello Sanzio* (2011), *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής* (2007), *Ιψενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη* (2004), *Αψοφητί...* (2001), *Η γλώσσα της εικόνας* (2000), *Η περιπέτεια της αφήγησης* (1997, 2003), *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου* (1997, 1999).

Η **Αύρα Ξεπαδάκου** είναι Λέκτωρ στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, όπου διάσκει ιστορία του θεάτρου και της όπερας. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζουν στην ιστορία και τη γενετική του θεάτρου, της μουσικής και της όπερας, ενώ μελέτες της έχουν δημοσιευθεί σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά. Έχει εκδώσει μία μονογραφία με θέμα τον Ιόνιο συνθέτη όπερας Παύλο Καρρέρ (Αθήνα: Fagotto, 2013). Ήταν επιστημονική υπεύθυνη του ερευνητικού προγράμματος *Archivio*, που αφορούσε στο αρχείο του Romeo Castellucci και της Societas Raffaello Sanzio (2012-2014) και είναι μέλος της κύριας ερευνητικής ομάδας του προγράμματος *ARCH-Αριστεία II: Αρχαιακή Έρευνα και Πολιτιστική Κληρονομιά. Το θεατρικό αρχείο της Societas Raffaello Sanzio* (2014-σήμερα). Η εργασία του προγράμματος *ARCH* διακρίθηκε προσφάτως από το ιταλικό Υπουργείο Πολιτισμού (2015). Την άνοιξη του 2015 έλαβε υποτροφία και πραγματοποίησε έρευνα στο Πολιτειακό Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας-Σακραμέντο, ενώ προσφάτως της απενεμήθη το μουσικολογικό βραβείο Balzan *Towards a global history of music* (2015-2016).

Η **Χριστίνα Οικονομοπούλου** γεννήθηκε στην Αθήνα το 1971. Είναι έγγαμη με δύο παιδιά. Έλαβε Πτυχίο Γαλλικής Γλώσσας κ' Φιλολογίας από τη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών. Είναι κάτοχος Μεταπτυχιακού και Διδακτορικού Διπλώματος Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας από το Παν/μιο Sorbonne, PARIS IV (επόπτης καθηγητής Pierre Brunel). Έλαβε το Ανώτερο δίπλωμα Οικονομικής Ορολογίας, Οικονομικών και Μετάφρασης από το Εμπορικό και Βιομηχανικό Επιμελητήριο Παρισίων. Είναι κάτοχος Πτυχίου Πιάνου και Θεωρητικών Μαθημάτων Μουσικής από τη Μουσική Εταιρία Αθηνών του Γιάννη Ιωαννίδη. Έχει παρακολουθήσει και συμμετάσχει σε σεμινάρια και συνέδρια με θέμα το γαλλόφωνο θέατρο, τη Γαλλοφωνία και τη διδασκαλία της Γαλλικής γλώσσας και εξειδικευμένης ορολογίας στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, έχει εκδώσει πληθώρα άρθρων σε διεθνή επιστημονικά περιοδικά για το σύγχρονο γαλλόφωνο θέατρο, έχει μεταφράσει σύγχρονους γαλλόγραφους δραματουργούς, έχει συγγράψει έναν οδηγό γαλλικής θεατρικής ορολογίας, δύο εξειδικευμένα λεξικά γαλλικής οικονομικής ορολογίας και έχει συμμετάσχει στη συγγραφή και την εποπτεία τόμου γαλλόφωνων σπουδών και ελληνογαλλικών/γαλλο-ελληνικών λεξικών. Διετέλεσε για τέσσερα χρόνια καθηγήτρια Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας στο Centre Francophone d' Études Supérieures d' Athènes σε συνεργασία με το Παν/μιο Bourgogne-Dijon. Εργάστηκε για οκτώ χρόνια στον Όμιλο της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος ως εξειδικευμένη Διερμηνέας και Μεταφράστρια του Διοικητικού Συμβουλίου του Ομίλου (προεδρίες Γιάννη Στουρνάρα, Γιώργου Προβόπουλου, Jean-Frédéric Deleuze). Διδάσκει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου από το 2003 Γαλλόφωνο Θέατρο, Γαλλική Γλώσσα και Θεατρική Ορολογία.

Η **Στέλλα Κουλάνδρου** είναι πτυχιούχος της Κλασικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος (το ελληνικό θέατρο από την αρχαιότητα έως σήμερα- θεωρία και πράξη) και διδακτορικής διατριβής (οι Έλληνες τραγικοί στη σύγχρονη γαλλική δραματουργία), με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών, από το τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει διδάξει στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου ως μέλος Συνεργαζόμενου Εκπαιδευτικού Προσωπικού, στο έργο του Πανεπιστημίου Αθηνών «Ακαδημία Πλάτωνος: Η Πολιτεία και ο Πολίτης, Εκπαιδευτικά προγράμματα βραχείας διάρκειας για ενήλικους πολίτες», καθώς και σε δημόσια ΙΕΚ, αρχαίο δράμα, ιστορία θεάτρου και δραματολογία. Έχει συμμετάσχει σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά συνέδρια, ενώ άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην αρχαία τραγωδία και την πρόσληψή της από τη σύγχρονη ευρωπαϊκή δραματουργία.

Η **Μαρίνα Κοτζαμάνη** είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Έχει διδακτορικό στις Θεατρικές Σπουδές από το Graduate School, City University New York. Έχει επίσης σπουδάσει γλωσσολογία και φιλοσοφία στο MIT (M.Sc.) και στο University College London (B.A.) Μελέτες της σχετικά με το σύγχρονο θέατρο καθώς και την σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος έχουν δημοσιευθεί σε διεθνώς αναγνωρισμένα ερευνητικά περιοδικά όπως το *PAJ*, το *Theater/Yale School of Drama* και το *Theatre Journal*. Πρόσφατες δημοσιεύσεις της συμπεριλαμβάνουν ένα ειδικό αφιέρωμα με τίτλο *Contemporary Arts in Athens* στο *PAJ* (May 2009). Η Κοτζαμάνη δίδασκε για αρκετά χρόνια σε οργανική θέση στο τμήμα Κλασικών Σπουδών του Columbia University. Επίσης, έχει συνεργαστεί ως δραματουργός με επαγγελματικούς θιάσους στην Νέα Υόρκη όπως το LaMama και το CSC.

ΟΙ ΕΠΙΜΕΛΗΤΕΣ του τεύχους

Ο **Αθανάσιος Μπλέσιος** είναι Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, με γνωστικό αντικείμενο «Συγκριτική Δραματολογία του Νεοελληνικού Θεάτρου σε σύνδεση με τη Λογοτεχνία», και διδάσκει κυρίως ιστορία και δραματολογία του νεοελληνικού αλλά και του παγκόσμιου θεάτρου. Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Από το 1990 πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στο Παρίσι, στο Πανεπιστήμιο Paris IV της Σορβόνης. Το 1997 αναγορεύτηκε διδάκτορας στο ίδιο Πανεπιστήμιο υποστηρίζοντας τη διδακτορική διατριβή του με τίτλο *Le "theater d' idées" en Grèce de 1895 à 1922*. Στη συνέχεια, εκπόνησε μεταδιδακτορική έρευνα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών με αντικείμενο την κοινωνική και εθνική διάσταση σημαντικών ελληνικών λογοτεχνικών έργων κυρίως των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Από το 2001 διδάσκει σε ελληνικά πανεπιστήμια. Διορίστηκε ως Λέκτορας στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου το 2005. Έχει εκδώσει τρία βιβλία και έχει πραγματοποιήσει μια επιμέλεια βιβλίου. Στα δημοσιεύματά του περιλαμβάνονται μελέτες κυρίως για το νεοελληνικό θέατρο, αρκετές φορές σε σύνδεση με το ευρύτερο ευρωπαϊκό, αλλά και για τη νεοελληνική λογοτεχνία, σε επιστημονικά περιοδικά, σε συλλογικούς τόμους και σε πρακτικά συνεδρίων.

Η **Σοφία Βουδούρη** είναι Λέκτωρ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου όπου διδάσκει μεταξύ άλλων ηθική και πολιτική στην αρχαία κλασική ελληνική τραγωδία. Αποφοίτησε από το Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών με βαθμό «άριστα», στη συνέχεια απέκτησε Μεταπτυχιακό Δίπλωμα Σπουδών στη φιλοσοφία (M.A. in Philosophy) από το Πανεπιστήμιο του Λονδίνου και Διαπανεπιστημιακό Διδακτορικό Δίπλωμα με ειδίκευση στην Ιστορία και Φιλοσοφία των Επιστημών και της Τεχνολογίας από το Τμήμα Μ.Ι.Θ.Ε. του Πανεπιστημίου Αθηνών και τη Σχολή Εφαρμοσμένων Μαθηματικών και Φυσικών Επιστημών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Στο πλαίσιο των μεταπτυχιακών της σπουδών υπήρξε υπότροφος του Ιδρύματος Έφης και Παναγιώτη Μιχελή και του Υπουργείου Παιδείας και συνεργάστηκε με τους Καθηγητές Antony Price (Birkbeck College, University of London), Πέτρο Γέμτο (τ.Πρύτανη του Πανεπιστημίου Αθηνών), Στέλιο Βιρβιδάκη και Παύλο Καλλιγά. Η διδακτορική της διατριβή με τίτλο «*Το κοινό αγαθό από πολιτική, ηθική και οικολογική άποψη εξεταζόμενο*» διακρίθηκε για την πρωτοτυπία της στο χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών και στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «*Ηράκλειτος*». Έχει συμμετάσχει ως ομιλήτρια σε διεθνή επιστημονικά συνέδρια και δημοσιεύσει άρθρα σε ελληνικά και διεθνή περιοδικά.

ABSTRACTS – RÉSUMÉS – ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

WALTER PUCHNER

University of Athens

"Speaking Names". The Use of Speaking Names in Modern Greek Drama

This study examines a certain number of Greek theatre plays from the Cretan and Heptanesian theatre of the 16th and 17th century to contemporary Greek drama, from the viewpoint of the use of "speaking" names of dramatic characters and their function in dramaturgy. The onomastic material of stage characters provides in many cases hints and puns for characteristic marks of behaviour, caprices, opinions, ideologies, social status or specific role in the plot. The use of "speaking" names is an accurate strategy of additional information for the audience, which realises its function outside the illusional world of stage business.

Keywords: speaking names, dramatic functionality, additional information

CHARA BACONICOLA

University of Athens

Prejudice and Religious Tolerance: Gotthold Ephraim Lessing's *Nathan the Wise*

Following the values of the French Enlightenment, Lessing adapts the subjects and aesthetics of his theater to the "new wave", which promotes the model of a «drame bourgeois». As the duty of this new dramaturgy is to guide the public towards a humanistic ethics open to diversity, *Nathan the Wise* becomes a hymn to religious tolerance. Lessing suggests the rejection of religious fanaticism and prejudice by introducing in his play representatives of four different religions, who finally realize that their common root transcends every religious choice or tradition.

Keywords: tolerance, reason, religious tolerance

MARIKA THOMADAKI

University of Athens

Malentendu or The Misunderstanding by Albert Camus

In this work, we have tried to interpret the space in the “*Malentendu*” by Albert Camus and we have focused on the variety of relations developed between the human being and the surroundings in which the evolution of the action takes place.

In the “*Malentendu*”, the author lays on the carpet the question of the choice of the individual and its influence on the behavior in the social environment. At any rate, the free choice leads many times to the tragic and the absurd course. In conclusion, we could say that the space in the theater confirms, through the dialectics, the imaginary function of the theatrical registration of the referential person. At the same time, it allows the plot to expand in a matter that is needed to show the confined element and the absurd one.

At last, the tragic and the absurd course lead to the creation of the possible world which promotes the endless revolt, either through the option of being accepted into a revolutionary field or through the choice of suicide. In fact, at the very moment the human being starts to hesitate in the indicated space, the option is considered as an irreversible act.

Keywords: space, choice, dialectic, real/ imaginary/ symbolic, paradox, tragic, rebellion, revolution, possible world

SAVAS PATSALIDIS

University of Thessaloniki

Trials and Deadends of Contemporary Theatre Reviewing

The paper examines the new conditions the Internet culture has created for the theatre reviewer. What I argue here is that the impact of the Internet can only be compared to that of Gutenberg’s introduction of printing. At no other time in history so many people had such an easy access to knowledge as well as to the right to voice their opinion. This democratization of receiving and/or releasing information, however, although promising and exciting at first sight, can be destructive if not handled with care and wisdom. To have an opinion does not necessarily mean that this is the right opinion to disseminate or to help improve the quality of the dialogue between theatre

and the community. One way or another, the paper claims, technology will determine the nature of theatre reviewing in the years to come. For now, theatre reviewers have to learn to survive in a transitional period with no clear margins. Sooner or later this open and borderless field will set its own limits, just like newspapers and journals and copyright laws did in the past.

Keywords: internet culture, theatre reviewing, marketability, dissemination, democracy

DIMITRIS TSATSOULIS

Université de Patras

Perception Critique et Réception Scénique de Racine par le Théâtre Grec (du 19ème au 21er Siècle)

L'absence de Racine de la scène grecque pendant le 20ème siècle et sa réapparition pendant la dernière décennie et aux débuts du 21er siècle oblige la présente étude à recourir au riche en traductions raciniennes et performances d'amateurs 19e siècle; à la réception par la critique athénienne d'avant et d'après guerre des tragédies raciniennes présentées à Athènes par des célèbres artistes français; à l'expression d'opinions dépréciatives de la forme tragique de Racine en comparaison à celle du drame attique, pour comprendre que la mésestimation de Racine se trouvait en connexion droite avec l'effort de consolidation de l'identité néo-hellénique par l'intermédiaire des produits culturels de la Grèce Ancienne. L'étude analyse, à la suite, les performances contemporaines des tragédies raciniennes en cherchant de composer les éléments qui ont permis à une réception différenciée de l'œuvre racinien qui lui a permis d'arriver jusqu'au théâtre d'Epidaure, ailleurs interdit. D'annexes analytiques des traductions et des performances des tragédies raciniennes en Grèce depuis le 19ème siècle complètent la présente étude.

Mots clés: tragédies raciniennes, intertextes, réception, critique, mise en scène, jeu des acteurs, Comédie Française

AVRA XEPAPADAKOU

University of Crete

"An Ancient Woman":

Maria Callas as Medea in the Homonymous Film by Pier Paolo Pasolini

This paper treats the confrontation of world-famous Greek artist with a monumental role from Ancient Greek theatre. It aims to analyze the performance of Maria Callas as a primitive Medea in the homonymous film by Pier Paolo Pasolini. It focuses on the director's ideological intentions and the fundamental artistic conception behind the film. Subsequently, a detailed comparison between the final version of the film and Euripides' original tragedy, as well as Pasolini's initial script, entitled Medea's Visions will be attempted. Finally, attention will be drawn to the anti-operatic manner in which the director chooses to film his female lead, stripping her completely of the diva's glamour, and endowing her with primeval archetypal characteristics.

Keywords: film, opera, anthropology, tragedy

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Αλγερινή γαλλόφωνη δραματουργία της ύστερης αποικιοκρατικής και μεταποικιακής εποχής: οι γυναίκες που μιλούν για τις γυναίκες

Το παρόν άρθρο έχει ως αντικείμενο μελέτης την αλγερινή γαλλόφωνη γυναικεία δραματουργία της ύστερης αποικιοκρατικής και της μεταποικιακής εποχής. Βασιζόμενοι σε θεατρικά έργα γυναικών δημιουργών, θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά αυτής της κατηγοριοποίησης. Η χαρτογράφηση παραμέτρων που συνδέονται με τις ιδιαίτερες χωροχρονικές συνθήκες της θεατρικής τους γραφής, τις θεματικές τους επιλογές και την άρρηκτη σχέση τους με το ιστορικό, πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό γίνεσθαι της Αλγερίας θα μας οδηγήσει στην ταξινόμηση των έργων τους σε τρεις περιόδους δραματουργικής παραγωγής, η οποία καθορίζεται από το μεγάλο εύρος των ιδιαιτεροτήτων εξερεύνησης της γυναικείας ταυτότητας, ενώ καταδεικνύει το διαρκή και επικαιροποιημένο δυναμισμό της δραματουργικής γαλλόγραφης θεατρικής τους παραγωγής.

Λέξεις κλειδιά: Αλγερία, δραματουργία, γαλλοφωνία, γυναίκα

STELLA KOULANDROU

University of Athens

**Greeks and Barbarians from Aeschylus to Euripides:
From *The Persians* to *The Trojan Women***

In Aeschylus' *Persians* (472 BC), Xerxes, «the impetuous lord», «the peer of the gods, a hero whose race is sprung from gold», hastens, falls in Ate and is swept away into the divine snares, and tries to cast the yoke of slavery upon the Greeks, who «of no man are called the slaves or vassals». Some «destructive power or evil spirit» orders the punishment of the abuser, who «disposed all things imprudently», and favours the Greek's battle «for their all». Zeus, who «is a chastiser of overweening pride and corrects with heavy hand», punishes the arrogance. In Euripides' *Trojan Women* (415 BC), Poseidon and Athena are going to punish Agamemnon, the «general, so clever a man», who «destroyed what he loved best for the sake of what he hated most, surrendering to his brother his own pleasure in his children for a woman's sake», Menelaus, the «worthless creature», and «vile» and «treacherous» Odysseus, who «in their quest for Helen lost countless lives for the sake of one woman and one passion». The article examines the way in which the two tragic poets present the identity of the Greeks and the Barbarians, when they dramatize the same event: the Greek's victory in a conflict (defensive in the first case – aggressive in the second), according to their worldview and their theological thought and according to the sociopolitical context.

Keywords: Greek, barbarian, Aeschylus, Euripides