

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική

Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου
Θεατρολογικού Συνεδρίου

Ναύπλιο
17-20 Μαΐου 2017

ΤΟΜΟΣ Α'

Επιστημονική επιμέλεια

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου
Βαρβάρα Γεωργοπούλου
Ιωάννα Καραμάνου
Μαρίνα Κοτζαμάνη
Θανάσης Μπλέσιος
Αστέριος Τσιάρας



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική

Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου
Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017

Επιστημονική επιμέλεια

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου
Ιωάννα Καραμάνου
Θανάσης Μπλέσιος

Βαρβάρα Γεωργοπούλου
Μαρίνα Κοτζαμάνη
Αστέριος Τσιάρας

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού
Συνεδρίου

Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017

ISBN: 978-960-89135-2-3

Copyright: © 2021

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Εκτύπωση- Βιβλιοδεσία:
Copyplus ΤΣΟΥΤΗΣ Ι. - ΚΟΣΣΑΡΗ Ι Ο.Ε.
ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ-ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ
Ν. ΕΛΒΕΤΙΑΣ 21 & ΑΤΤΑΛΕΙΑΣ 2 ΒΥΡΩΝΑΣ
info@copyplus.com.gr - www.copyplus.com.gr

Επιμέλεια έκδοσης:
Γιώργος Χριστοδουλόπουλος

Γραφιστική επιμέλεια - Εξώφυλλο:
Λένα Δελαβία

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΟΣ Α΄

Επιστημονική Επιμέλεια
Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου και Ιωάννα Καραμάνου

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική

Πρακτικά ΣΤ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου

Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

Ναύπλιο 2021

Το ΣΤ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο διοργανώθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και τέλεσε υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων. Διοργανώθηκε σε συνεργασία με την Περιφερειακή Ενότητα Αργολίδας, τον Δήμο Ναυπλιέων, το Ελληνικό Παράρτημα του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard, το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, τον ΔΟΠΠΑΤ Ναυπλίου, τη Δημόσια Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Παλαμήδης», το Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και την Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους πρόσφυγες στο πλαίσιο του προγράμματος «Κι αν ήσουν εσύ».

ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Κωνσταντίνος Μασσέλος, Πρύτανης Παν/μίου Πελοποννήσου
Δημήτριος Κωστούρος, Δήμαρχος Ναυπλιέων
Τάσσος Χειβιδόπουλος, Αντιπεριφερειάρχης Αργολίδας
Βάλτερ Πούχνερ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Lorna Hardwick, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Ηνωμένου Βασιλείου
Rush Rehm, Πανεπιστήμιο Stanford
Gonda Van Steen, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος: Άλκηστις Κοντογιάννη
Γενική Γραμματέας: Ιωάννα Καραμάνου

Μέλη:

Χρήστος Καρδαράς
Πλάτων Μαυρομούστακος
Βασιλική Μπαρμπούση
Σάββας Πατσαλίδης
Άννα Ταμπάκη
Δημήτρης Τσατσούλης
Σταύρος Τσιτσιρίδης
Κωνσταντίνος Βαλάκας
Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου
Μαρίνα Κοτζαμάνη
Γιάννης Λεοντάρης
Αθανάσιος Μπλέσιος
Άγγελική Σπυροπούλου
Άννα Σταυρακοπούλου
Αστέριος Τσιάρας
Βαρβάρα Γεωργοπούλου
Κωστούλα Καλούδη
Μαρία Μικεδάκη
Ελένη Παπαλεξίου
Μαρία Σπυριδοπούλου

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος: Γιάννης Λεοντάρης
Αντιπρόεδρος: Χριστίνα Ζώνιου

Μέλη:

Αντωνία Μερτόρη
Μαρία Μικεδάκη
Χριστίνα Οικονομοπούλου
Μαρία Σπυριδοπούλου
Μαρία Καραγιάννη
Σταύρος Νίκας
Παναγιώτης Ξόδης
και Συνεργαζόμενοι Τοπικοί Φορείς

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Αντωνία Βασιλάκου
Άγγελος Γουναράς
Άση Δημητρουλοπούλου
Χριστίνα Ζώνιου
Άννα Τσίχλη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΜΕΝΑ.....	13
ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ.....	37

Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

(Επιμ. Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου)

ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΟΜΙΛΙΑ

Βάλτερ Πούχγκερ

Το θέατρο και το έτερον. Μικρή φιλοσοφία του θεάτρου.....	49
---	----

I. ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ

Γιώργος Π. Πεφάνης

Το φιλοσοφικό bestiarium στη θεατρική σκηνή. Derrida, Agamben, García.....	67
--	----

Αφροδίτη Σιβετίδου

Ο ποιητής ως έτερος: μια παρουσία <i>in absentia</i>	83
--	----

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου

Ο οικείος «άλλος». Η κούκλα <i>Δικαιοσύνη</i> του <i>Θεάτρου του Ήλιου</i> ως πρωταγωνίστρια κοινωνικών κινήματων	95
---	----

Αθηνά Δ. Μιράσγεζη

Ο Άλλος ως Εχθρός	115
-------------------------	-----

Εύη Προύσαλη

Θεατρική Τέχνη: το μέλλον μιας ετεροτοπίας	129
--	-----

II. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ»: ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Εμμανουέλα Βογιατζάκη-Κρουκόβσκι και Αύρα Σιδηροπούλου

Ετερότητα και μετά-ανθρώπινο παραστατικό σώμα	147
---	-----

Αντωνία Βασιλάκου

Το γκροτέσκο σώμα ως το έτερο σώμα του ηθοποιού.....	159
--	-----

Χρύσα Μάντακα

Σωματική ταυτότητα-ετερότητα και ενδυματολογική πρακτική.....	177
---	-----

Στεριανή Τσιντζιλώνη και Δήμητρα Κονδυλάκη Δραματουργίες του πραγματικού στο θέατρο και στο χορό	195
Μαρία Κονομή Έμφυλες χωρικότητες και δημόσιος χώρος: καλλιτέχνιδες της περφόρμανς, τόπος και ετεροτοπία.....	211
Σωτήρης Θεοχαρίδης και Αιμίλιος Χαραλαμπίδης Η πρόσληψη του άλλου στην «ανθρώπινη κατάσταση» του Κύπριου: ρωγμή στην ενότητα του κυρίαρχου λόγου μέσα από τρεις πρακτικές θεάτρου	235
Γιώργος Σαμπατακάκης Η queer αισθητική του 21ου αιώνα. Αντικανονικότητα και κανονικοποίηση (Η Νέα Ελληνικότητα).....	247
Ζωή Βερβεροπούλου Το θέατρο και το δικαστήριο: από την ετερότητα στη σύγκλιση	265

B. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ» ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

(Επιμ. Ιωάννα Καραμάνου)

I ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ

Lorna Hardwick Heightened Receptivities: When ancient and modern meet in Greek tragedy.....	283
Gonda Van Steen Sophocles' Oedipus: Acting on knowledge of performance and adoption	297
Ελένη Παπαδογιαννάκη Οι Πέρσες ως “έτεροι” στους <i>Πέρσες</i> του Αισχύλου	321
Ελένη Καράμπελα Φόβος πρὸς πύλαις κομπάζεται: Η διαχείριση του φόβου στους <i>Επτά επί Θήβας</i>	333
Ευθαλία Παπαδάκη Το ὄραμα των πολυεθνικών Ωκεανίδων: Η πορεία της Εύας Πάλμερ Σικελιανού προς ένα «διαφορετικό» χορό και η αναγέννηση της τραγωδίας.....	347
Ιωάννα Ρεμεδιάκη Φιλοκτήτης: ένας «ξένος» στο στρατόπεδο των Ελλήνων	365
Άννα Μαυρολέων Η έννοια της “φιλοξενίας” και η αποτύπωσή της στο αρχαίο ελληνικό δράμα: <i>Άλκηστις</i>	381
Ιωάννης Μ. Κωνσταντάκος <i>Car je est un autre</i> : Ετερότητα και ταξιδιωτική αφήγηση στην αρχαία κωμωδία.....	395

Θεόδωρος Παππάς

Τα πρόσωπα του δούλου και του ξένου στο θέατρο του Αριστοφάνη

Ιωάννης Πανούσης..... 415

Η ετερότητα και το κωμικό: Ο Διόνυσος στους *Βατράχους*

του Αριστοφάνη..... 429

Παναγιώτης Ηλιόπουλος

Ταυτότητα και ετερότητα στην τραγωδία *Θυέστης* του Σενέκα 441

II Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ:
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Valentina Di Napoli

Ξένων αφήκε ἐλεύθερον Ἰφελίωνα: Δούλοι και ἀπελεύθεροι

σε ἀρχαία ἐλληνικά θέατρα 457

Μαρία Μικεδάκη

Το τραγικό κοστουμί ως φορέας πολιτισμικής ετερότητας

στη σκηνή του ἀρχαίου ἐλληνικού θεάτρου..... 473

Αντωνία Μερτύρη

Η εικόνα του «άλλου» στην ἀρχαία ἐλληνική τέχνη και η σχέση της

με το θέατρο: Απ' τα «χαρωπά τέρατα» και τους τραγικούς «παραβάτες»

της εγχώριας μυθιστορίας, στους Ηττημένους Γαλάτες και τα ανάτυπα

ἀπό «τρέχοντα είδη» των ἐλληνιστικών κοσμοπόλεων..... 495

III ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ ΝΕΩΝ ΕΡΕΥΝΗΤΩΝ

Δέσποινα Καρέλλη

Το στοιχείο της ετερότητας στο τυπικό μοτίβο της ασυλίας στην ἀρχαία

ἐλληνική τραγωδία..... 523

Λεωνίδας Παπαδόπουλος

Διασχίζοντας τα σύνορα: Η θάλασσα ως όριο και δρόμος εξορίας στις

Ικέτιδες του Αισχύλου..... 537

Τριαντάφυλλος Μποσταντζής

Το φαινόμενο της “περσολογίας” της δεκαετίας του 1930: Η αξιοποίηση

των *Περσών* του Αισχύλου από τους ξένους φοιτητικούς θιάσους και

οι παραστάσεις τους στην Ελλάδα 549

Κωνσταντίνα Σοφιάδου

Κοινωνική ετερότητα στις κωμωδίες του Αριστοφάνη:

Η περίπτωση των δούλων..... 567

Σοφία Μπαλτζώη

Μαύρη Θάλασσα: Το ἀρχαίο θέατρο σε μια «άλλη» γη..... 581

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Προλογικό σημείωμα

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, θεραπεύοντας τη θεωρία και την πράξη του θεάτρου, διοργάνωσε στις 17-20 Μαΐου του 2017 με τη σειρά του το ΣΤ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο στην έδρα του, στην ιδιαίτερα σημαντική από ιστορική και πολιτισμική άποψη πόλη του Ναυπλίου. Παίρνοντας τη σκυτάλη για τη συνέχιση ενός σημαντικού θεσμού, που εγκαινιάστηκε το 1998 από το ομοειδές Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών, εντάσσει τη συμμετοχή του στις γενικότερες ερευνητικές και καλλιτεχνικές διεργασίες που επιτελούνται στο πλαίσιο της νεαρής αλλά δυναμικής στην Ελλάδα επιστήμης της θεατρολογίας και επικεντρώνονται στην ιστορία και θεωρία του θεάτρου, καθώς και στις ποικίλες εκφάνσεις της θεατρικής πράξης.

Η επιλογή της ετερότητας ως βασικής θεματικής του συνεδρίου οφείλεται στην ανοικτότητα, το εύρος και την ποικιλία των πεδίων που καλύπτει, καθώς επίσης και στην πολλαπλή σύνδεσή της με την καλλιτεχνική και κοινωνικοπολιτική επικαιρότητα. Η διεπιστημονική, διαχρονική και διαπολιτισμική προσέγγιση του φαινομένου της ετερότητας στο θέατρο, που προκύπτει από τις μελέτες του παρόντος τόμου, ελπίζουμε ότι συνιστά μία χρήσιμη συμβολή στη θεατρολογική έρευνα, προσφέροντας κίνητρα για περαιτέρω μελέτη σε αυτό το επιστημονικό πεδίο.

Στην πρόσκληση ανταποκρίθηκαν διακεκριμένοι επιστήμονες από την Ελλάδα και το εξωτερικό, καθηγητές από τα πανεπιστημιακά τμήματα όλης της χώρας, καθώς και νέοι ερευνητές, οι οποίοι με ανακοινώσεις, εργαστήρια ή πόστερ συνέβαλαν στην ανάδειξη νέων ερευνητικών ζητημάτων και καλλιτεχνικών μορφών, που προωθούν τη μελέτη της θεωρίας και της πράξης του θεάτρου..

Ο μεγάλος αριθμός των ανακοινώσεων, η πολυσχιδής διαδικασία της επιμέλειας, καθώς και οι πρόσφατες επιδημιολογικές συνθήκες καθυστέρησαν την έκδοση, η οποία ευελπιστούμε να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες ενός πολύπλευρου επιστημονικού εγχειρήματος.

Από αυτή τη θέση θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε θερμά τα μέλη της τιμητικής, της επιστημονικής, της οργανωτικής και της καλλιτεχνικής επιτροπής του συνεδρίου και όλους όσους συνέβαλαν ποικιλοτρόπως στην επιτυχή διεξαγωγή του.

Η επιτροπή επιστημονικής επιμέλειας του τόμου

Μαρία Βελιώτη – Γεωργοπούλου

Βαρβάρα Γεωργοπούλου

Ιωάννα Καραμάνου

Μαρίνα Κοτζαμάνη

Αθανάσιος Μπλέσιος

Αστέριος Τσιάρας

Ναύπλιο, Οκτώβριος 2021

Πρόλογος του Κοσμήτορα της Σχολής Καλών Τεχνών καθηγητή Χρήστου Καρδαρά

Μια από τις ξεχωριστές στιγμές στην εικοσαετή σχεδόν ιστορία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου είναι η διοργάνωση του ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, με θεματική «Θέατρο και Ετερότητα», που έγινε στο Ναύπλιο, το τετράημερο από τις 17 έως τις 20 Μαΐου 2017. Το Συνέδριο πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, σε συνεργασία με τα άλλα ομοειδή τμήματα, δηλαδή τα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Πανεπιστημίου Πατρών, το Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και επιστημονικούς φορείς, όπως το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Ελλάδας του Πανεπιστημίου Harvard και τη Δημόσια Βιβλιοθήκη Ναυπλίου αλλά και τοπικούς φορείς, δηλαδή την Περιφερειακή Ενότητα Αργολίδας και τον Δήμο Ναυπλιέων.

Ψυχή του συνεδρίου και πρόεδρος της Επιστημονικής Επιτροπής ήταν η τότε Κοσμήτορας της Σχολής και ομότιμη καθηγήτρια σήμερα, κ. Αλκηστis Κοντογιάννη, αλλά και όλες-όλοι οι συνάδελφοι του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, που εργάστηκαν ποικιλότροπα για την επιτυχία του.

Στις εργασίες του συνεδρίου συμμετείχαν επιστήμονες, τόσο νέοι όσο και καταξιωμένοι, που με τις πρωτότυπες ανακοινώσεις τους φώτισαν πολλές πλευρές της θεματικής του συνεδρίου.

Με μεγάλη χαρά και υπερηφάνεια υποδεχόμαστε την έκδοση των Πρακτικών του Συνεδρίου, που δεν θα είχε πραγματοποιηθεί χωρίς τις ακαταπόνητες προσπάθειες των συναδέλφων (κατά αλφαβητική σειρά): κ. Μ. Βελιώτη, κ. Β. Γεωργοπούλου, κ. Ι. Καραμάνου, κ. Μ. Κοτζαμάνη, κ. Αθ. Μπλέσιου και κ. Αστ. Τσιάρα.

Τους ευχαριστώ θερμά.

**Πρόλογος της Προέδρου
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
καθηγήτριας Αγγελικής Σπυροπούλου**

Με ιδιαίτερη χαρά χαιρετίζω την έκδοση των πρακτικών του ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου που διεξήχθη με μεγάλη επιτυχία στο Ναύπλιο στις 17-20 Μαΐου 2017 και διοργανώθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων και σε συνεργασία με τα άλλα ομοειδή Τμήματα της χώρας, το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard, την Περιφερειακή Ενότητα Αργολίδας, τον Δήμο Ναυπλιέων και άλλους τοπικούς διοικητικούς και πολιτιστικούς φορείς καθώς και πανελλήνια και διεθνή δίκτυα, όπως το Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και η Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ.

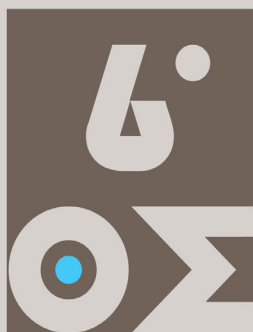
Ήδη από τις προαναφερθείσες τοπικές, πανελλήνιες και διεθνείς συνέργειες κατά την οργάνωση και διεξαγωγή του συνεδρίου διαφαίνεται η ποιότητα, ο πλούτος και η ποικιλότητα της επιστημονικής έρευνας και των καλλιτεχνικών και παιδαγωγικών δράσεων που φιλοξένησε. Επί τέσσερις πλήρεις ημέρες τις επιστημονικές εισηγήσεις και διαλέξεις από διακεκριμένους αλλά και εκκολαπτόμενους διεθνείς και Έλληνες μελετητές της τέχνης του θεάτρου διαδέχονταν παιδαγωγικές δράσεις, καλλιτεχνικά εργαστήρια, παραστάσεις και εικαστικές εγκαταστάσεις. Το ιστορικό Ναύπλιο λειτούργησε ως γραφικό σκηνικό για να ξεδιπλωθεί το πανόραμα των πτυχών της «ετερότητας» που συνεισέφερε το συνέδριο στην θεατρική και επιστημονική κοινότητα της χώρας μας.

Κατά σημαίνοντα τρόπο, η έννοια και η πρακτική της «ετερότητας» ως κεντρική θεματική των εργασιών του συνεδρίου αντανακλά τον καταστατικά διττό χαρακτήρα του Τμήματός μας, το οποίο συνδυάζει διδακτικά και ερευνητικά την θεωρία με την πράξη. Αντανακλά, επίσης, τη γόνιμη διεπιστημονική διάρθρωση του Τμήματος και την ερευνητική ωρίμανσή του. Παρότι το νεότερο όλων των ομοειδών τμημάτων της χώρας, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου αποδεικνύεται δραστήριο και ενημερωμένο, καθώς συνομιλεί με τις διεθνείς επιστημονικές τάσεις και προβληματισμούς και ταυτόχρονα επιδεικνύει μια κοινωνική ευαισθησία που επιβεβαιώνει ότι η ενέργεια της τέχνης και της σκέψης περί την τέχνη είναι κατεξοχήν πολιτική.

Τα ανά χείρας πρακτικά αποτελούν τεκμήριο και παρακαταθήκη της ενέργειας αυτής για τους μελλοντικούς αναγνώστες και πολύτιμη προσφορά στο πεδίο της διεπιστημονικής μελέτης και της διακαλλιτεχνικής πρακτικής του θεάτρου σε όλους τους τομείς, από το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη παράσταση και επιτέλεση, από το εντόπιο στο παγκόσμιο θέατρο και τις κοινωνικές εφαρμογές του.

Αξίζουν θερμά συγχαρητήρια στους συγγραφείς για τις πρωτότυπες εργασίες τους και, ασφαλώς, ιδιαίτερες ευχαριστίες και έπαινοι οφείλονται στις/ στους συναδέλφους που επιμελήθηκαν τα πρακτικά για το εξαιρετικά απαιτητικό και επιτυχημένο έργο τους.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ



ΣΤ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο

ΘΕΑΤΡΟ + ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

Θεωρία, Δραματουργία & Θεατρική Πρακτική

Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017



Βουλευτικό



Κέντρο
Ελληνικών
Σπουδών
του Harvard



Τριανόν



Βιβλιοθήκη
"Παλαμής"



Αίθουσα
Προβολών
Πιννακοθήκης



Αίθουσα
Λ.Τασσοπούλου

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
tsconference6@uop.gr

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ
Τηλ: 27520 96124
Fax: 27520 96128
mkosar@uop.gr



ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗ
ΕΝΟΤΗΤΑ
ΑΡΓΟΛΙΔΑΣ



ΔΗΜΟΣ
ΝΑΥΠΛΙΕΩΝ

<http://tsconference6.uop.gr>

Το συνέδριο τελεί υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων. Διοργανώνεται σε συνεργασία με την Περιφερειακή Ενότητα Αργολίδας, τον Δήμο Ναυπλιέων, τα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του Πανεπιστημίου Πατρών, το Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Ελλάδας του Παν/μίου Harvard, το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Παν/μίου Πελοποννήσου, τον ΔΟΠΠΑΤ Ναυπλίου, τη Δημόσια Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Πα-

λαμήδης», το Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και την Ύψιτη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους πρόσφυγες στο πλαίσιο του προγράμματος «Κι αν ήσουν εσύ;».

ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Κωνσταντίνος Μασσέλος
Πρύτανης Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
 Δημήτριος Κωσταούρος
Δήμαρχος Ναυπλιέων
 Τάσος Χειβιδόπουλος
Αντιπεριφερειάρχης Αργολίδας
 Βάλτερ Πούχνερ
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
 Lorna Hardwick
Ανοικτό Πανεπιστήμιο Ηνωμένου Βασιλείου
 Rush Rehm
Πανεπιστήμιο Stanford
 Gonda Van Steen
Πανεπιστήμιο Florida

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος:
 Άλκηστις Κοντογιάννη

Μέλη:
 Χρήστος Καρδαράς
 Πλάτων Μαυρομούστακος
 Βασιλική Μπαρμπούση
 Σάββας Πατσαλίδης
 Άννα Ταμπάκη
 Δημήτρης Τασσαούλης
 Σταύρος Τσιτσιρίδης
 Κωνσταντίνος Βαλάκας
 Μαρία Βελιώτη
 Μαρίνα Κοτζαμάνη
 Γιάννης Λεοντάρης
 Αθανάσιος Μπλέσιος
 Αγγελική Σπυροπούλου
 Άννα Σταυρακοπούλου
 Αστέριος Τσίρας
 Βαρβάρα Γεωργοπούλου
 Κωσταύλα Καλούδη
 Μαρία Μικεδάκη
 Ελένη Παπαλεξίου
 Μαρία Σπυριδοπούλου

Γενική Γραμματέας:
 Ιωάννα Καραμάνου

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος:
 Γιάννης Λεοντάρης
Αντιπρόεδρος:
 Χριστίνα Ζώνιου

Μέλη:
 Αντωνία Μερτύρη
 Μαρία Μικεδάκη
 Χριστίνα Οικονομοπούλου
 Μαρία Σπυριδοπούλου
 Μαρία Καραγιάννη
 Σταύρος Νίκας
 Παναγιώτης Ξυδης
 και Συνεργαζόμενοι Τοπικοί Φορείς

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Αντωνία Βασιλάκου
 Άγγελος Γουναράς
 Άση Δημητρουλοπούλου
 Χριστίνα Ζώνιου
 Άννα Τσίχλη

Τετάρτη 17 Μαΐου

Χώρας: **Βουλευτικό**

10.00-11.30:	Εγγραφές
11.30-12.00:	Χαιρετισμοί: Χαιρετισμός της Υπουργού Πολιτισμού και Αθλητισμού, κ. Λυδίας Κονιόρδου Χαιρετισμός του Πρύτανη του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Καθηγητή Κωνσταντίνου Μασσέλου Χαιρετισμός του Δημάρχου Ναυπλίων, κ. Δημήτριου Κωστούρου, και του Αντιπεριφερειάρχη Αργολίδας, κ. Τάσου Χειβιδόπουλου Χαιρετισμός της Προέδρου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου Χαιρετισμοί των Προέδρων των άλλων Τμημάτων Θεατρικών Σπουδών Χαιρετισμός του Διευθυντή του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών Ελλάδας του Πανεπιστημίου Harvard Χαιρετισμός της Προέδρου της Επιστημονικής Επιτροπής του ΣΤ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου
12.00:	Έναρξη εργασιών του συνεδρίου
12.00-12.20:	Εναρκτήρια Ομιλία Βάλτερ Πούνερ «Το θέατρο και το έτερον: Μικρή φιλοσοφία του θεάτρου»
12.20-12.30:	Συζήτηση

Α΄ Συνεδρία

Χώρας: **Βουλευτικό**

12.30-13.30:	Θεωρητικές προσεγγίσεις της ετερότητας και η αποτύπωσή τους στο θέατρο I Πρόεδρος: Βάλτερ Πούνερ
12.30-12.45:	Σάββας Παταλίδης «Εναλλακτικές θεατρικές ψευδαισθήσεις»
12.45-13.00:	Γιώργος Πεφάνης «Το θεατρικό bestiarium. Όψεις των μη ανθρώπινων ζώων στη σύγχρονη σκηνή»
13.00-13.15:	Αφροδίτη Σιβετιδίου «Ο ποιητής ως έτερος: μία παρουσία in absentia»
13.15-13.30:	Συζήτηση
13.30-14.15:	Θεωρητικές προσεγγίσεις της ετερότητας και η αποτύπωσή τους στο θέατρο II Πρόεδρος: Χρήστος Καρδαράς
13.30-13.45:	Κωνσταντίνος Βαλάκας «Έτερότητα» στον Γοργία και άλλοι όροι στην κλασική Αθήνα για το είδος 'πραγματικότητας' της τραγικής παράστασης και των τεχνών»
13.45-14.00:	Μαρία Βελιώτη «Ο οικειός 'άλλος': Η μαριονέτα των διαδηλώσεων του 'Θεάτρου του 'Ηλιου'»
14.00-14.15:	Συζήτηση
14.15-15.45:	Διάλειμμα

Β΄ Συνεδρία

Χώρας: **Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Harvard, Αίθουσα διαλέξεων**

12.30-14.05:	Ταυτότητα και ετερότητα στο νεοελληνικό θέατρο Πρόεδρος: Άννα Σταυρακοπούλου
12.30-12.45:	Κατερίνα Καρρά «Η αναπαράσταση του 'άλλου' σε κωμωδίες των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου αμέσως μετά την Κατοχή: Πολιτική ταυτότητα και ετερότητα»
12.45-13.00:	Μανώλης Σειραγάκης «Ο υπόκοσμος ως 'άλλος' στο θέατρο πράζας του μεσοπολέμου: Το πουλί της νύχτας του Κωστή Μιαστιά στο θέατρο Κοτοπούλη (1924)»
13.00-13.15:	Λίνα Ρόζη «Έμφυλες ταυτότητες και σεξουαλικότητα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο»
13.15-13.30:	Κωνσταντίνα Ριτσάτου «Ονειρόδραμα, φως στα σκοτάδια του Εαυτού ως Άλλου: Ο άρρωστος του Μίλτου Κουντουρά»
13.30-13.45:	Άνθη Κωνσταντίνου «Ο Ελληνοκύπριος και ο Τουρκοκύπριος ως άλλος στο σύγχρονο κυπριακό θέατρο»
13.45-14.05:	Συζήτηση

*Όλες οι συνεδρίες των νέων ερευνητών είναι αφιερωμένες στη μνήμη του Σπύρου Α. Ευαγγελιάτου

15:45-17:00:

Συνεδρίες Νέων Ερευνητών Ι

Α΄ Συνεδρία

Χώρος: Βουλευτικό

15.45-17.00: Ταυτότητα και ετερότητα στο νεοελληνικό θέατρο
Πρόεδρος: Κωνσταντίνα Ριτσάτου

15.45-16.00: Χριστιάννα Γεωργιάδου & Ιωάννης Κάππας
«Κοινωνική ετερότητα και μυθοπλασία: η εθνική ταυτότητα και η παραβατικότητα ως όψεις του έτερου στη σύγχρονη θεατρική σκηνή. Αθανάσιος Διάκος - Η επιστροφή της Λένας Κίτσοπούλου και Ισσορροπία του Nash της Πηγής Δημητρακοπούλου»

16.00-16.15: Δημήτριος Μπαμπιλής
«Ισσορροπία του Nash: τρομοκρατία και ετερότητα στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου»

16.15-16.30: Έλενα Σταματοπούλου
«Η εικόνα του αριστερού στις επικαιρικές πολιτικές φαρσακωμωδίες της μεταπολεμικής περιόδου (1945-1967)»

16.30-16.45: Βασίλης Κωστόπουλος
«Ο ηττημένος άλλος της αντίπερα όχθης: η Τρώας του Δημήτρη Δημητριάδη και η μεταδραματική σύλληψη του διπλού εαυτού-ετερότητα»

16.45-17.00: Συζήτηση

17.00-17.30: Διάλειμμα - Καφές (στον χώρο του Βουλευτικού)

Β΄ Συνεδρία

Χώρος: Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Harvard, Αίθουσα διαλέξεων

16.00-17.00: Ετερότητα και σκηνική πράξη
Πρόεδρος: Σοφία Φελοπούλου

16.00-16.15: Παναγιώτης Μιχαλόπουλος
«Η θέαση του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο από τη μεταξική Δικτατορία έως τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου»

16.15-16.30: Ευδοκία Δελιπέτρου
«Οι Ρώσοι και οι Αμερικάνοι στην κρατική σκηνή του ψυχρού πολέμου. Το 'κεντρώο' δίλημμα και ο Κάρολος Κουν»

Α΄ Συνεδρία

Χώρος: Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Harvard, Αίθουσα διαλέξεων

17.30-18.30: Θεωρητικές προσεγγίσεις της ετερότητας και η αποτύπωσή τους στο θέατρο
Πρόεδρος: Γιώργος Πεφάνης

17.30-17.45: Αθηνά Μιράσγεζη
«Ο Άλλος ως εκθρόνος»

17.45-18.00: Εύη Προύσαλη
«Θεατρική Τέχνη: το μέλλον μιας ετεροτοπίας»

18.00-18.15: Θωμάς Συμεωνίδης
«Η ετερότητα στο θέατρο του Samuel Beckett μέσα από τη σκοπιά της φιλοσοφικής αισθητικής»

18.15-18.30: Συζήτηση

Β΄ Συνεδρία

Χώρος: Βουλευτικό

17.30-18.30: Θέατρο και Παραβατικότητα
Πρόεδρος: Δημήτρης Τσατσούλης

17.30-17.45: Ζωή Βερβεροπούλου
«Το θέατρο και το δικαστήριο: από την ετερότητα στη σύγκλιση»

17.45-18.00: Καλλιόπη Εξάρχου
«Ο ανθρωπισμός ως παραβατικότητα στο θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη»

18.00-18.15: Μαρίνα Κοτζομάνη
«Το θέατρο είναι αλλού: καταστολή, παράβαση και συλλογικότητα στη σύγχρονη τέχνη»

Α΄ Συνεδρία

Χώρος: **Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Harvard, Αίθουσα διαλέξεων**

18.30-20.05:	Η αναπαράσταση του «άλλου» στο ευρωπαϊκό θέατρο Πρόεδρος: Σάββας Πατσάλιδης
18.30-18.45:	Ξένια Γεωργοπούλου «Ώραιοι λέξη, νόμιμος”: Οι νόθοι στον Σαίξπηρ»
18.45-19.00:	Άννα Τσίχλη - Μπουασσονά «Οι ετεροτοπίες στον Άμλετ μέσα από σύγχρονες σκηνοθετικές προσεγγίσεις»
19.00-19.15:	Μαρία Σπυριδοπούλου «Η πρόσληψη του γαλλικού θεάτρου ως ετερότητα στον ελληνικό περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα: πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και διαπολιτισμικές αναζητήσεις»
19.15-19.30:	Ελένη Γκίνι «Enzo Cormann <i>Η θύελλα</i> επιμένει: ετερότητα και διακειμενικές ταυτότητες» Σύντομη παρέμβαση του Δημήτρη Λιγνάδη
19.30-19.45:	Σοφία Φελοπούλου «Εαυτότητα και ετερότητα στον Στρίντμπεργκ και στον Μπέκετ»

19.45-20.05: Συζήτηση

20.05-20.25: Κεντρική Ομιλία

Χώρος: **Βουλευτικό**

Rush Rehm

«Is Otherness Really Other? Some Problems with Oppositional Dualism»

20.25-20.35: Συζήτηση

20.40: Γεύμα (στον χώρο του Βουλευτικού)

22.00: Παράσταση

Χώρος: **Εξωτερικός χώρος του ιστορικού κέντρου του Ναυπλίου**

One for the Road του Harold Pinter (πτυχιακή παράσταση του ΤΘΣ του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, σκηνοθεσία: **Αργυρώ Ταμβάκου**, επιβλεψη: **Αγγελική Σπυροπούλου** και **Χριστίνα Ζώνιου**)

Β΄ Συνεδρία

Χώρος: **Βουλευτικό**

18.30-20.05:	Η έννοια του «άλλου» στο αρχαίο θέατρο: Δραματοουργία Πρόεδρος: Rush Rehm
18.30-18.45:	Αικατερίνη Διαμαντάκου-Αγάθου «δει δὴ νυνὶ σε γενέσθαι δεινὴν <δειλὴν> ἀγαθὴν φαύλην σεμνὴν ἀγανὴν πολὺπειρον. Ἀπὸ τὴν Ἀσπασία στὴ Λυσιστράτη: ἐκδοχὲς καὶ συντῆξεις τοῦ θηλυκοῦ ἄλλου»
18.45-19.00:	Ιωάννης Πανούσης «Η ετερότητα και το κωμικό: ο Διόνυσος στους <i>Βασράχους</i> του Αριστοφάνη»
19.00-19.15:	Ιωάννης Κωνσταντάκος «Car je est un autre: Ετερότητα και ταξιδιωτική αφήγηση στην αρχαία κωμωδία»
19.15-19.30:	Ιωάννα Καραμάνου «Όψεις της γυναικείας ετερότητας στα σπαράγματα του Ευριπίδη»
19.30-19.45:	Σταύρος Τσιτσιρίδης «Κοινωνικές διαφορές και δραματοουργία: Ο Αυτοηγός στην <i>Ηλέκτρα</i> του Ευριπίδη»

Πέμπτη 18 Μαΐου

9.00-10.30:

Συνεδρίες Νέων Ερευνητών II

Α΄ Συνεδρία		Β΄ Συνεδρία		Γ΄ Συνεδρία	
Χώρος: Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Harvard, Αίθουσα διαλέξεων		Χώρος: Δημόσια Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Παλαμήδης»		Χώρος: Βουλευτικό	
9.30-10.30:	Κοινωνική ετερότητα στο παγκόσμιο θέατρο Πρόεδρος: Κατερίνα Αρβανίτη	9.00-10.15:	Ταυτότητα και ετερότητα στο νεοελληνικό θέατρο Πρόεδρος: Γρηγόρης Ιωαννίδης	9.00-10.30:	Η έννοια του «άλλου» στο αρχαίο θέατρο Πρόεδρος: Αικατερίνη Διαμαντάκου-Αγάθου
9.30-9.45:	Ανθούλλης Δημοσθένους «Η συμβόληση του χρώματος: Η μεταφυσική σημασία των νέγρων στο έργο του Τένεσι Ουίλιαμς και η σκηνική τους απότυπωση»	9.00-9.15:	Ιωάννα Μενδρινού «Όψεις και διαδικασίες ενσωμάτωσης και αποδοχής του 'άλλου' στη Δραματολογία του Ελληνικού Θεάτρου για Ανήλικους Θεατές»	9.00-9.15:	Κωνσταντίνα Σοφιάδου «Η κοινωνική ετερότητα στις κωμωδίες του Αριστοφάνη: Η περίπτωση των δούλων»
9.45-10.00:	Μαρία Χαμάλη «Το 'άλλο' φύλο: στοικεία ετερότητας του θηλυκού και του αρσενικού στη δραματολογία του Tennessee Williams»	9.15-9.30:	Βενετία Θεοδωροπούλου «Η ιστορική διαμόρφωση της ταυτότητας του ηθοποιού "παιδιού-θαύματος" ως μίας πολυδιάστατης και ιδιαίτερης μορφής ετερότητας στο νεοελληνικό θέατρο. Μία γενική θεώρηση»	9.15-9.30:	Λεωνίδα Παπαδόπουλος «Διασχίζοντας τα σύνορα: Η θάλασσα ως όριο και δρόμος εξορίας στις Ικέτιδες του Αισχύλου»
10.00-10.15:	Αγάπη Γκιούνα και Όλγα Σπυροπούλου «Σύγχρονοι τ(ρ)όποι αναπαράστασης της θηλυκότητας: Amalia Ulman, <i>Excellences & Perfections</i> (2014)»	9.30-9.45:	Κώστας Καρασαββίδης «Ο Ανδρέας Σ. Δε Κάστρο στην Αθήνα (Οκτώβριος 1881 - Μάιος 1883): Κόμης ή παρίας;»	9.30-9.45:	Σταματία Κίτσου «ΡΟχχ 413 (recto): Μά την Άλεμάκα!»
10.15-10.30:	Συζήτηση	9.45-10.00:	Αικατερίνη Θεοδωράτου «Η ψυχική ασθένεια στο έργο του Βασίλη Κατσικονούρη: Κοινωνική απόκλιση ή οντολογική ετερότητα;»	9.45-10.00:	Σοφία Μπατζώπ «Μαύρη θάλασσα: Το αρχαίο ελληνικό θέατρο σε μια 'άλλη' γη»
10.30-11.00:	Συζήτηση	10.00-10.15:	Συζήτηση	10.00-10.15:	Δέσποινα Καρέλλη «Το στοιχείο της ετερότητας στο τυπικό μοτίβο ασυλίας της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας»
		10.15-10.30:		10.15-10.30:	
		Συζήτηση		Συζήτηση	
10.30-11.00: Διάλειμμα - Καφές (στον χώρο του Βουλευτικού)					

Α΄ Συνεδρία

Χώρος: Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Harvard, Αίθουσα διαλέξεων	
11.00-12.20:	Η έννοια του «άλλου» στο αρχαίο θέατρο: Δραματοουργία Πρόεδρος: Κωνσταντίνος Βαλάκας
11.00-11.15:	Ελένη Παπαδογιαννάκη «Οι Πέρσες ως 'έτεροι' στους Πέρσες του Αισχύλου»
11.15-11.30:	Παναγιώτης Ηλιάπουλος «Ταυτότητα και Ετερότητα στην τραγωδία <i>Θυέστης</i> του Σενέκα»
11.30-11.45:	Ιωάννα Ρεμεδιάκη «Φιλοκλήτης: ένας 'ξένος' στο στρατόπεδο των Ελλήνων»
11.45-12.00:	Ελένη Παπάζογλου «Ανάμεσα στην τελετουργία και το συναίσθημα: η ετερότητα των Δαναΐδων»
12.00-12.20:	Συζήτηση
12.30-13.50:	Η έννοια του «άλλου» στο αρχαίο θέατρο: Δραματοουργία και Πρόσληψη Πρόεδρος: Σταύρος Τσιτσιρίδης
12.30-12.45:	Άγις Μαρίνης «Ανικνεύοντας την 'ετερότητα' των Δαναΐδων: χορεία και ευκετικός λόγος στις <i>Κέπιδες</i> του Αισχύλου»
12.45-13.00:	Κατερίνα Αρβανίτη «Οι 'άλλοι' Πέρσες του Θόδωρου Τερζόπουλου»
13.00-13.15:	Ευθαλία Παπαδάκη «Η πορεία της Εύας Πάλμερ Σικελιανού προς τον 'διαφορετικό' χορό των Οικεινίδων και την επανανοηματοδότηση της τραγωδίας»
13.15-13.30:	Βασιλική Μαντέλη «Η δραματολογική και σκηνική αποτύπωση του 'άλλου' στη <i>Λυσιστράτη</i> του Μιχαήλ Μαρμαρινού (Εθνικό Θέατρο 2016)»
13.30-13.50:	Συζήτηση
14.40-16.00:	Διάλειμμα

Β΄ Συνεδρία

Χώρος: Βουλευτικό	
11.00-12.20:	Σκηνικές Πρακτικές και Ετερότητα Πρόεδροι: Μαρία Μικεδάκη και Μαρία Σπυριδοπούλου
11.00-11.15:	Αθηνά Σταύρα «Τρώγοντας τον 'άλλον' μέσα στο θέατρο: η βρώση ως μέσον κατανόησης και αποδοχής του διαφορετικού»
11.15-11.30:	Τηλέμαχος Μουδατσάκης «Η δημιουργία του σκηνικού 'άλλου': η περίπτωση του <i>Κοριολανού</i> του Σαίξπηρ»
11.30-11.45:	Ελένη Παπαλεξίου «Ρομπότ επί σκηνής: εικόνες από ένα κοντινό μέλλον»
11.45-12.00:	Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου «Το θέατρο ατόμων με αναπηρία στην Ελλάδα: Θέατρο Κυφών, ΘΕΑ.Μ.Ι.Α. και... Τρελά Χρώματα»
12.20-13.20:	Θεατρικές Πρωτοπορίες και Ετερότητα Πρόεδρος: Μαρίνα Κατζαμάνη
12.20-12.35:	Ραβίνα Ξιρονά «Αριστοφάνης avant-garde και μανιφέστο ειρήνης (Τσεχολοβακία 1923/1934)»
12.35-12.50:	Άννα Σταυρακοπούλου «...με δυνατές τσεκουριές να γκρεμίσω όλα τα 'ιδανικά': οι πρώτες αντιδράσεις των λογιών γυναικών στην Ελλάδα για τον Ήμεν»
12.50-13.05:	Γρηγόρης Ιωαννίδης «Ο προσδιορισμός της ιθαγένειας στο ελληνικό θέατρο της δεκαετίας του '70»
13.05-13.20:	Συζήτηση
13.20-14.40:	Ταυτότητα και ετερότητα στο νεοελληνικό θέατρο Πρόεδρος: Άννα Ταμπάκη
13.20-13.35:	Βαρβάρα Γεωργοπούλου «Κλεοπάτρα: Μία Ελληνίδα βασίλισσα μεταξύ Ανατολής και Δύσης στο μεταίχμιο δύο εποχών»
13.35-13.50:	Χαράλαμπος Μηνάογλου «Τού 'Αλεξάνδρου και τού Δαρείου»: Ο Φαναριώτης δραγομάνος και ο Dario του Felice Alessandrì»
13.50-14.05:	Αλεξία Αλτουβά «Ο ηθοποιός ως ραψωδός: το εγχείρημα του Γεωργίου Μπουρλού να φέρει στο επίκεντρο της δραματικής τέχνης το Ομηρικό έπος»
14.05-14.20:	Ρέα Γρηγορίου «Η έννοια της 'ετερότητας' στο νεοελληνικό θέατρο: 'εμείς' μέσα από τα δραματικά πρόσωπα των 'άλλων'»
14.20-14.40:	Συζήτηση

16:00-17:00:		Συνεδρίες Νέων Ερευνητών III	
A' Συνεδρία		B' Συνεδρία	
<i>Χώρας: Βουλευτικό</i>		<i>Χώρας: Δημόσια Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Παλαμήδης»</i>	
16.00-17.00:	Η έννοια του «άλλου» στο αρχαίο θέατρο: Πρόσληψη Πρόεδρος: Ιωάννα Ρεμεδιάκη	16.00-17.00:	Ταυτότητα και ετερότητα στη νεοελληνική δραματουργία Πρόεδρος: Λίνα Ρόζη
16.00-16.15:	Μάριος Χατζηπροκοπίου «'Είμαστε οι Πέρσες!» Μία αντιφωνική από- ντηση στο θρηνητικό κείμενο του Αισχύλου»	16.00-16.15:	Βόνια Παπανικολάου «Μπέρναρ Σω-Χρήστος Δαραλέξης: Εκλε- κτικές συγγένειες... Ετερότητας»
16.15-16.30:	Τριαντάφυλλος Μποστταντζής «Το φαινόμενο της 'περσολογίας' της δε- καετίας του 1930: Η αξιοποίηση των Περ- σών του Αισχύλου από τους ξένους φοι- τητικούς θιάσους και οι παραστάσεις τους στην Ελλάδα»	16.15-16.30:	Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη «Θεόδωρος Ν. Συναδινός: ένας άλλος υπολογισμός»
16.30-16.45:	Κωνσταντίνα Περγλέκα «Πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη Νότια Αφρική στο πλαίσιο της πολιτικής του Απαρτχάιντ»	16.30-16.45:	Σταύρος Νίκας «'Ορθόδοξη Ηαυχία' και 'Ανορθόδοξη δράση' στο έργο του Γιώργου Θεοδοκά Η άκρη του δρόμου»
16.45-17.00:	Συζήτηση		
Θεατρικό Εργαστήριο			
<i>Χώρας: Αίθουσα Προβολών Πινακοθήκης</i>			
15.30- 17.00:	Ελπίδα - Αγγελική Κομιανού		
«Ο Βασιλιάς του Κάστρου: Πρόγραμμα για τον Οργανισμό 'Κάνε μια ευχή'»			
Επαναλαμβανόμενη Εικαστική Εγκατάσταση			
<i>Χώρας: Καπναποθήκες</i>			
15:00 -17.00 και 18.00-20.00	Αν βαδίζετε έξω αυτή την ώρα και σ' αυτό το μέρος...		
(Ζωντανή εικαστική εγκατάσταση από τους φοιτητές του ΤΘΣ του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, επιμέλεια: Άση Δημητρουλοπούλου)			
17.00-17.30:	Διάλειμμα - Καφές (στον χώρο του Βουλευτικού)		

Α΄ Συνεδρία

Χώρας: **Βουλευτικό**

17.30-18.15:	Θέατρο, Χορός και Ετερότητα Πρόεδρος: Βασιλική Μπαρμπούση
17.30-17.45:	Ιωάννα Τζαρτζάνη «Μοντερνισμός, Εθνικισμός, Κοσμοπολιτισμός: Η πολιτική της ταυτότητας και η ανάπτυξη του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα»
17.45-18.00:	Κátια Σαβράμη «Σώματα τρίτης ηλικίας σε παραστάσεις σύγχρονου χορού»
18.00-18.15:	Συζήτηση
18.15-19.15:	Ετερότητα και Σκηνική Πρακτική Πρόεδρος: Πλάτων Μαυρομούστακος
18.15- 18.30:	Γιώργος Σαμπτακάκης «Η queer αισθητική του 21ού αιώνα. Αντικανονικότητα και κανονικοποίηση»
18.30-18.45:	Κωνσταντίνος Κυριακός «Η ερωτική διαφορά στην ελληνική δραματολογία και σκηνή. Από την 'χαρτογράφηση' στον 'κανόνα': Gay Gestus, Camp, Queer σκηνικοί κόσμοι
18.45-19.00:	Δπώ Καγγελάρη «Η θεατρική τέχνη ως παλιμνήστο»
19.00-19.15:	Συζήτηση
19.30-19.50:	Κεντρική Ομιλία Χώρας: Βουλευτικό
	Gonda Van Steen «Sophocles' Oedipus: Acting on Knowledge of Performance and Adoption»
19.50-20.00:	Συζήτηση
20.00-21.00:	Στρογγυλή τράπεζα
21.00:	Γεύμα (στον χώρο του Βουλευτικού)

22.00:

Παράσταση

Χώρας: **«Τριανόν»**

To σπίτι της Μπερνάρντα Άλμα του Federico García Lorca (Memental Theatre Group - ομάδα φοιτητών του ΤΘΣ του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, επιμέλεια: **Άννα Τσίχλη**)

Β΄ Συνεδρία

Χώρας: **Δημόσια Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Παλαμίδης»**

17.30-18.30:	Θέατρο, Μουσική και Ετερότητα Πρόεδροι: Μαρία Βελιώτη και Κυριακή Πετράκου
17.30-17.45:	Χρήστος Καρδάρης «Η θεατρικότητα στα μικρασιατικά και ρεμπέτικα τραγούδια της μετανάστευσης και της προσφυγιάς»
17.45-18.00:	Αγγελική Ζάχου «Η μουσική και ο ήχος ως σημεία ετερότητας στη δραματολογία του Σαίξπηρ»
18.00-18.15:	Νικόλαος Μάμαλης «Η σκηνική μουσική για θεατρικές διδασκαλίες του Θωμά Οικονόμου και η αρχή-στρα του Βασιλικού Θεάτρου (1901-1906)»
18.15-18.30:	Συζήτηση
18.30-19.30:	Θεατρικές Πρωτοπορίες και Ετερότητα Πρόεδροι: Χριστίνα Ζώνιου και Χριστίνα Οικονομοπούλου
18.30-18.45:	Εμμανουέλα Βογιατζάκη - Κρουκόβακι «Ετερότητα και Μετά-ανθρώπινο Παραστατικό Σώμα»
18.45-19.00:	Αντωνία Βασιλάκου «Το γκροτέσκο ως το έτερο σώμα του ηθοποιού»
19.00-19.15:	Δήμητρα Κανδυλάκη και Στεριανή Τσιντζιλώνη «Δραματοουργίες του πραγματικού στο θέατρο και στο χορό»
19.15-19.30:	Συζήτηση

Παρασκευή 19 Μαΐου

9.00-10.30:

Συνεδρίες Νέων Ερευνητών IV

Α΄ Συνεδρία

Β΄ Συνεδρία

Γ΄ Συνεδρία

*Χώρος: Κέντρο Ελληνικών
Σπουδών Harvard,
Αίθουσα διαλέξεων*

Χώρος: Βουλευτικό

*Χώρος: Δημόσια Βιβλιοθήκη
Ναυπλίου «Παλαμίδης»*

<p>9.30-10.30: Ταυτότητα και ετερότητα στο νεοελληνικό θέατρο Πρόεδρος: Ιωάννα Παπαγεωργίου</p>	<p>9.00-10.30: Η αναπαράσταση του «άλλου» στο παγκόσμιο θέατρο Πρόεδρος: Δηώ Καγγελάρη</p>	<p>9.00-10.00: Η αναπαράσταση του «άλλου» στο παγκόσμιο θέατρο Πρόεδρος: Άγγελος Γουναράς</p>
<p>9.30-9.45: Δήμητρα Αναστασιάδου «Ο ξένος ως Άλλος Εαυτός στο αρχαίο δράμα και στον <i>Επεσεμένο Δερβίση</i> του Αλ. Παπαδιαμάντη»</p>	<p>9.00-9.15: Μαρία Σχοπούλου «Ο Σκανδιναβικός Βορράς ως ετερότητα: η 'Βορειομανία' στις Μεσογειακές χώρες»</p>	<p>9.00-9.15: Ολυμπία Γλυκιώτη «Περί πολέμου και περιφιλίας: η ετερο-λογία στον <i>Αγώνα Νέγρου</i> και <i>Σκύλων</i> του Μπερνάρ-Μαρί Κολτέζ»</p>
<p>9.45-10.00: Ελένη Βελεγράκη «Ταυτότητα και ετερότητα στο νεοελληνικό θέατρο από τη μεταπολίτευση στο σήμερα: <i>Η Νίκη</i> της Λ. Αναγνωστάκη και <i>Γυναίκα και λύκος</i> της Έ. Πέγκα»</p>	<p>9.15-9.30: Μαρίνα-Ζωή Αφένδρα Μέγγου «Όψεις της ετερότητας στο απαγορευμένο γυναικείο τελετουργικό χοροθέατρο 'Μαγιόνγκ' της Μαλαισίας»</p>	<p>9.15-9.30: Αμαλία Λιάκου «<i>Ο Ρινόκερος</i> του Ιονέσκο κι ο Σπινόζα: περί ετερότητας, δουλείας κι ελευθερίας»</p>
<p>10.00-10.15: Ηρώ Κασιώτη «Τι είναι τα καρμπόβολα, Όροι και όρια ετερότητας στο δράμα <i>Οι Μηδενισαί της Ρωσίας</i>»</p>	<p>9.30-9.45: Ναταλία Μηνιώτη «Το Φεστιβάλ των Συρακουσών ως πεδίο ανάδειξης της κοινωνικής και πολιτισμικής ετερότητας της Νότιας Ιταλίας»</p>	<p>9.30-9.45: Αλίκη Αντωνοπούλου «Ψυχική και κοινωνική διαφορετικότητα στον <i>Ερρίκο Δ΄</i> του Πιραντέλλο»</p>
<p>10.15-10.30: Συζήτηση</p>	<p>9.45-10.00: Ιρένα Μπογκντάνοβιτς «Η γελιοποίηση του 'άλλου' στην κωμωδία της νοτιοανατολικής Ευρώπης κατά τον 16ο και 17ο αιώνα»</p>	<p>9.45-10.00: Συζήτηση</p>
<p>10.30-11.00:</p>	<p>10.00-10.15: Ελίνα Νταρακλίτσα «Μορφές και Μεταμορφώσεις στη δραματολογία του Carlo Gozzi. Οι παραμυθιακοί δρόμοι της ετεροτοπίας»</p>	<p>10.15-10.30: Συζήτηση</p>
<p>10.30-11.00: Διάλειμμα - Καφές (στον χώρο του Βουλευτικού)</p>		

Α΄ Συνεδρία

Χώρας: **Βουλευτικό**

11.00-12.20:	Θέατρο, πολιτική και πολιτισμική αντίσταση Πρόεδροι: Βαρθάρα Γεωργοπούλου και Ελένη Παπαλεξίου
11.00-11.15:	Κυριακή Πετράκου «Ο Βουαρός ως 'άλλος' στου Όθωνα τα χρόνια μέσα από τα μάτια του Μ. Χουρμούζη: εθνικός εκθρόνος»
11.15-11.30:	Πηνελόπη Χατζηδημητρίου «Το Θέατρο του Christian Lollike: από τον Τρόμο στην Τρομοκρατία»
11.30-11.45:	Χριστίνα Οικονομοπούλου «Η περιπέτεια της Τζιζάνη και η επιλογή της μουσουλμανικής μαντίλας ως πράξεις ετερότητας εν μέσω δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού: Ismael Saïdi και Myriam Margouki»
11.45-12.00:	Βασιλική Λαλαγιάννη «Προ-κείμενα και επαναανagnώσεις των σαιχηρικών έργων στο γαλλόφωνο χώρο. Θέατρο, πολιτική και αντίσταση στο έργο του Sony Labou Tansi»
12.00-12.20:	Συζήτηση
12.20-13.40:	Σκηνικές Πρακτικές και Ετερότητα Πρόεδρος: Αγγελική Σπυροπούλου
12.20-12.35:	Αύρα Σιδηροπούλου «Ψηφιακές Ταυτότητες σε Κρίση: Η Ετερότητα του Αυθεντικού στη Σύγχρονη Σκηνική Πράξη»
12.35-12.50:	Άση Δημητρουλοπούλου «Προσέγγιση και σύνθεση της σκηνικής εικόνας στην παράσταση <i>Η Λέσχη</i> του Στρατή Τσίρκα - δημιουργώντας με τα πλαστικά στοιχεία της ετερότητας»
12.50-13.05:	Χρύσα Μάντακα «Σωματική ταυτότητα-ετερότητα και ενδυματολογική πρακτική»
13.05-13.20:	Αναστασία Κοντογιώργη «"Ήταν κάποτε ένα παιδί που λάτρευε το θέατρο..." Το σκηνογραφικό έργο του Πάνη Τσαρούχη: από την προσωπική ετερότητα στη συλλογική ταύτιση»
13.20-13.40:	Συζήτηση
13.40-14.00:	Κεντρική Ομιλία (μέσω skype)

Χώρας: **Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Harvard, Αίθουσα διαλέξεων**

Lorna Hardwick

«Heightened receptivities: when ancient and modern meet in Greek Tragedy»

14.00-14.10:	Συζήτηση
14.15-15.15:	Διάλειμμα- Ελαφρύ Γεύμα (στον χώρο του Βουλευτικού)

15.15-15.40: Παράσταση

Χώρας: **Πλατεία Συντάγματος**

Μονόλογο απ' το *Αιγιά*, από φοιτητές του ΤΘΣ του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου σε συνεργασία με το πρόγραμμα «Κι αν ήσουν εσύ», επιμέλεια: **Χριστίνα Ζώνου**

Β΄ Συνεδρία

Χώρας: **Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Harvard, Αίθουσα διαλέξεων**

11.00-12.00:	Διάλογος του θεάτρου με τον Κινηματογράφο και τις Εικαστικές Τέχνες Πρόεδροι: Κωνσταντίνος Κυριακός και Γιάννης Λεοντάρης
11.00-11.15:	Μαρία Μάσου «Ο Θεόφιλος μεταμφιεσμένος σε Μέγα Αλέξανδρο του Πάνη Τσαρούχη: Ανασκευάζοντας την ετερότητα στα θεατρικά της συμφοραζόμενα»
11.15-11.30:	Αντωνία Μερτύρη «Η εικόνα του 'άλλου' στην αρχαία ελληνική τέχνη και η σχέση της με το θέατρο: Αν' τα 'χαρωπά' τέρατα και τους τραγικούς 'παράβητες' της εγκύριας μυθιστορίας, στους 'Ηττημένους Γαλάτες' και τα ανύπανα από 'τρέχοντα είδη' των ελληνιστικών κοσμοπόλεων»
11.30-11.45:	Κωστούλα Καλούδη «Ο εξόριστος της κεντρικής λεωφόρου: περιθώριο, διαφορετικότητα και θεατρικότητα στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο»
11.45-12.00:	Συζήτηση
12.00-13.35:	Η έννοια του 'άλλου' στο αρχαίο θέατρο: Δραματολογία και Αρχαιολογικές Μεταφράσεις Πρόεδροι: Ιωάννα Καραμάνου και Άννα Τσιτλη
12.00-12.15:	Άννα Μαυρολέων «Η έννοια της 'φιλοξενίας' και η αποτύπωσή της στο αρχαίο ελληνικό δράμα»
12.15-12.30:	Ελένη Καραμπέλα «Φόβος πρὸς πύλας κομπάζεται: Η λειτουργία του φόβου στους <i>Επτά ἐπὶ Θήβας</i> »
12.30-12.45:	Θεόδωρος Πανάς «Τα πρόσωπα του ξένου και του δούλου στο θέατρο του Αριστοφάνη»
12.45-13.00:	Μαρία Μικεδάκη «Το τραγικό κοστούμι ως φορέας πολιτισμικής ετερότητας στη σκηνή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου»
13.00-13.15:	Valentina Di Napoli «Ξένων ἄφηκε ἐλεύθερον Ἰφελίωνα: δούλοι και ἀπελευθεροί σε αρχαία ελληνικά θέατρα»
13.15-13.35:	Συζήτηση

15.45-17.30: Θεατρικό Εργαστήριο		
Χώρας: Αίθουσα Λήδας Τασοπούλου		
Ηρώ Ποταμούση και Σόνια Μολογούση, Μονόλογο απ' το Αγαίο		
15:30- 17:00: Συνεδρίες Νέων Ερευνητών V		
A' Συνεδρία	B' Συνεδρία	Γ' Συνεδρία
Χώρας: Βουλευτικό	Χώρας: Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Harvard, Αίθουσα διαλέξεων	Χώρας: Δημόσια Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Παλαμήδης»
15:30- 17:00: Κοινωνικό Θέατρο και Ετερότητα Πρόεδρος: Εμμανουέλα Βογιατζάκη-Κρουκόβσκι	15:45-17:00: Ετερότητα και στοικεία θεατρικότητας στον Χορό και τον Κινηματογράφο Πρόεδρος: Κάτια Σαβράμη	15:45- 17:00: Η αναπαράσταση του «άλλου» στο παγκόσμιο θέατρο Πρόεδρος: Άσπ Δημητρουλοπούλου
15.30-15.45: Χριστίνα Μόσχου και Αλέξανδρος Ιωάννου «Αστικό Κοινωνικό Θέατρο, από το φόβο στη δράση: το παράδειγμα της παράστασης Relatos de Femicinidiao»	15.45-16.00: Μιράντα Βατικιώτη «Έρευνα μέσω της Κίνησης: Διερευνώντας την ετερότητα μέσω της σωματοποίησης στην παράσταση <i>Δεν με χωρά ο τόπος / Μήδεια</i> της ομάδας Πλεύσις»	15.45-16.00: Σοφία Πολυχρονίδου «Ζώα επί σκηνής η εξηλαστική χρήση της ετερότητας»
15.45-16.00: Μιχάλης Γεωργίου «Εμείς' ως 'ετερότητα': Afrikal, ένα θεατρικό project με πρόσφυγες σε γερμανικές πόλεις στα σύνορα με τη Γαλλία»	16.00-16.15: Ξένια Αποδοπούλου «Διαδρομές του σώματος: φύλο και ετερότητα μέσα από τις παραστάσεις του Χοροθεάτρου Οκτάνα»	16.00-16.15: Αντώνης Τσίλλερ «Παραβατικότητα και θέατρο: ένας σύγχρονος εκθρόνιστος λαός»
16.00-16.15: Χριστίνα Χατζηνικολάου «Their Voice Project': Δίνοντας φωνή σε ασυνόδευτους ανήλικους πρόσφυγες μέσω του Κοινωνικού-Συμμετοχικού Θεάτρου»	16.15-16.30: Χρήστος Νταμπακάκης «Στοιχεία θεατρικότητας στην κινηματογραφική απεικόνιση της αντικουλτούρας των χίπις. Το παράδειγμα των ταινιών <i>Η θεία μου η χίπισσα</i> και <i>Μαριουάνα Στοπ</i> »	16.15-16.30: Ιωάννης-Αλέξανδρος Βαμβούκος «Ταυτότητα και ετερότητα στις Δούλες του Ζαν Ζενέ: οι επιλογές των Ελλήνων μεταφραστών και η επίδρασή τους στην πρόσληψη του έργου»
16.15-16.30: Βαλεντίνα Μιχαήλ «Ένα πειραματικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση ενηλίκων, που απευθύνεται σε κρατούμενους φυλακής»	16.30-16.45: Αργύριος Κελέρης «Η Αγία Ιωάννα στο σφαγείο της Ντογκβίλ: Η κατασκευή της εργασίας ως ζένου στα σύνορα μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου»	16.30-16.45: Κυριακή Αργυρού « <i>Au Monde, Les Marchands</i> και <i>Ma Chambre Froide</i> : ανιγματικές παρουσίες του Joël Pommerat»
16.45-17.00: Συζήτηση	16.45-17.00: Συζήτηση	16.45-17.00: Συζήτηση
17.00-17.30: Διάλειμμα - Καφές (στον χώρο του Βουλευτικού)		

A' ΣυνεδρίαΧώρας: **Βουλευτικό**

17.30-19.05:	Ετερότητα και Παράσταση Πρόεδροι: Κωτούλα Καλούδη και Αντωνία Μερτύρη
17.30-17.45:	Στυλιανή Κεραμίδα «Επιτέλεση και Ετερότητα: προς μια αναζήτηση των χαρακτηριστικών της παραστασιακής επιτέλεσης της ετερότητας και της ελληνικότητας στο έργο των Ελλήνων καλλιτεχνών»
17.45-18.00:	Σωτήρης Θεοχαρίδης και Αιμίλιος Χαραλαμπίδης «Η πρόσληψη του άλλου στην 'ανθρώπινη κατάσταση' του Κύριου: ραγισί στην ενότητα του κυρίαρχου λόγου μέσα από τρεις πρακτικές θεάτρου»
18.00-18.15:	Μιχαέλα Αντωνίου «Ο' άλλος' κόσμος στους <i>Ορνίθες</i> του Νίκου Καραθάνου»
18.15-18.30:	Τζωρτζίνα Κακουδάκη «Η έλευση του ξένου' στις παραστάσεις του Ελληνικού Φεστιβάλ στο θέατρο της Επιδαύρου μετά την πτώση των Δίδυμων Πύργων (2001-2016)»
18.30-18.45:	Μαρία Κονομή «Εμφυλές χωρικότητες και δημόσιος χώρος: γυναίκες καλλιτεχν(ι)δες ανάμεσα στον τόπο και την ετεροτοπία»
18.45-19.05:	Συζήτηση
19.05-20.40:	Παιδαγωγική του θεάτρου και Ετερότητα Πρόεδρος: Άλκηστις Κονταγιάννη
19.05-19.20:	Ατερίος Τσιόρας «Το διαδικαστικό δράμα ως μέσο διαχείρισης της ετερότητας στη σχολική τάξη: Μία έρευνα δράσης στο 3/θ Δημοτικό σχολείο Νέας Πιρυνθας»
19.20-19.35:	Κλειώ Φανουράκη «Από την παιδική νεοπλασία στην τρίτη ηλικία με οδηγό τη δραματική τέχνη»
19.35-19.50:	Αντώνης Λενακάκης και Μαρία Κολτσιδα «Θέατρο και Αναπηρία: Μία έρευνα για τον ρόλο της θεατρικής σύμπραξης ανάπηρων και μη ανάπηρων ηθοποιών στη δημιουργία μιας θεατρικής παράστασης»
19.50-20.05:	Κώστας Μάγος και Μάγδα Βίτσου «Η Αγνή στην τάξη. Διδακτική προσέγγιση της προσφυγικής ταυτότητας με χρήση της 'Persona Doll'»
20.05-20.20:	Στέλιος Κρσανάκης «Η 'εταιρική' κατεύθυνση του θεάτρου της ετερότητας το Θεραπευτικό θέατρο»
20.20-20.40:	Συζήτηση

22.00:

Παράσταση

Χώρας: **«Τριανόν»**

Προς τ' Άστρο, παράσταση με τη συμμετοχή ΑμεΑ από το ΔΗΠΕΘΕ ΚΟΖΑΝΗΣ
(σκηνοθεσία: **Ελένη Δημοπούλου, Άννα Καλίντσεβα**)

B' ΣυνεδρίαΧώρας: **Δημόσια Βιβλιοθήκη
Ναυπλίου «Παλαμήδης»**

17.30-19.05:	Πολιτισμική και κοινωνική ετερότητα στο νεοελληνικό θέατρο Πρόεδρος: Gonda Van Steen
17.30-17.45:	Κωνσταντίνα Γεωργιάδη «Η ετερότητα της αγαμίας: η ταυτότητα της ανύπαντρης γυναίκας στο νεοελληνικό θέατρο»
17.45-18.00:	Κωνσταντίνα Ζηροπούλου «Το γυναικείο φύλο μέσα από την ανδρική ματιά στη δραματολογία του Ανδρέα Στάικου»
18.00-18.15:	Ιωάννα Παπαγεωργίου και Σπυριδών Τούλιος «Εθνο-θρησκευτική ταυτότητα και ετερότητα στα πρωικά έργα του Καραγκιόζη»
18.15-18.30:	Αθανάσιος Μπλέσιος «Η ετερότητα του θανάτου σε σχέση με τον έρωτα στη νεοελληνική δραματολογία»
18.30-18.45:	Ανθή Χατζάκογλου «Ο Καραγκιόζης νικητής σε 'contest in lying': μία συνιδιάλεξη του ελληνικού θεάτρου Σκιάων με το παραμύθι μέσα από το παράδειγμα επιβίωσης του παραμυθιακού τύπου <i>Aarne-Thompson 1920</i> σε παραστάσεις Καραγκιόζη»
19.05-20.40:	Ζητήματα κοινωνικής και ιδεολογικής ετερότητας στο νεοελληνικό θέατρο Πρόεδρος: Αθανάσιος Μπλέσιος
19.05-19.20:	Ηρακλής Χατζιωαννίδης « <i>Οι κληρονόμοι του Κροίσου</i> , ένα αθησαύρι στο έργο του Άγγελου Τερζάκη»
19.20-19.35:	Νίκος Φωτόπουλος και Ανδρέας Θανασούλας «Κοινωνικές ταυτότητες, πολιτισμικές ετερότητες και διαλεκτικές συγκρούσεις στο θεατρικό έργο της Χρύσας Σπηλιώτη <i>Φωτιά και νερό</i> »
19.35-19.50:	Απόστολος Πούλιος «Μεταθεατρικότητα, αυτοαναφορικότητα και ετερότητα στην επιθεώρηση: Η περίπτωση των <i>ad hoc</i> νούμερων»
19.50-20.05:	Παναγιώτα Σωτήρχου «Μεταναστευτικές αναπαραστάσεις στο σύγχρονο νεοελληνικό δράμα και το αφήγημα του νεοφιλελευθερισμού: Εκλεκτικές συγγένειες σε παράλληλους άξονες»
20.05-20.20:	Γεώργιος Κόνδης «Θεατρική αναγγελία: τοπικές κοινωνίες και θεατρική παρουσία στην Πελοπόννησο (1900- 2000)»

Σάββατο 20 Μαΐου

10.00-12.30:

Συνεδρίες Νέων Ερευνητών VI

Χώρος: Βουλευτικό

Παιδαγωγική του θεάτρου και Ετερότητα, Πρόεδρος: **Αντώνης Λενακάκης**

10.00-10.15:	Ελένη Πολυβίου και Μαρία Αναστασιάδου «Το θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα Το μαγικό ΕΜΕΙΣ ως εκπαιδευτική παρέμβαση για τη διαπολιτισμική εκπαίδευση»
10.15-10.30:	Σπυρίδων Πετρίτης «Το θέατρο της Σιωπής: 'ο μίμος δεν είναι μιμητής αλλά δημιουργός'»
10.30-10.45:	Μαρία Σπυροπούλου «Σταχομαζώχτρα: Διασκευή στο ομότιτλο διήγημα του Α. Παπαδιαμάντη. Μια παράσταση βασισμένη στη σημειολογία του θεάτρου και στη νοηματική γλώσσα από ακούοντες-κωφούς, κωφούς-ακούοντες μαθητές»
10.45-11.00:	Κρίνα-Αικατερίνη Αναγνωστοπούλου και Κωνσταντίνος Τσιαντής «Από τους μύθους του Αισώπου Στο πανηγύρι του Κοκτώ: καινοτόμες δράσεις με εργαλείο το θέατρο, στην εκπαίδευση παιδιών με αναπηρία»
11.00-11.15:	Ελένη Καϊάφα «Ενδυνάμωση των κοινωνικών δεξιοτήτων μέσω της δραματικής τέχνης σε άτομα με ειδικές ικανότητες»
11.15-11.30:	Κατερίνα Κωστή «Στη Σκηνή των Αναμνήσεων: Δραματική Τέχνη και Τρίτη Ηλικία»
11.30-11.45:	Ελπίδα Στράτου και Έλλη Φονταίν «Η συμβολή του Εκπαιδευτικού Δράματος στην ανάπτυξη κοινωνικών δεξιοτήτων παιδιών με Διαταραχές Αυτιστικού Φάσματος»
11.45-12.00:	Νίκος Γκόβας και Νάσια Χολέβα, «Κατανόω τον εαυτό μου και τον 'άλλον' μέσα από το θέατρο; Το παράδειγμα του «Κι αν ήσουν εσύ;», ενός προγράμματος για την ευαισθητοποίηση γύρω από τα ανθρώπινα δικαιώματα και θέματα προσφύγων»
12.00-12.30:	Συζήτηση
12.30-13.30:	Κοινωνικό θέατρο και Ετερότητα Πρόεδρος: Αστέριος Τσιάρας
12.30-12.45:	Χριστίνα Παλαιολόγου και Βασιλική Χρυσοβιτσάνου «Θέατρο ντοκουμέντο και παραστατικές τέχνες: Η παράσταση του William Kentridge <i>Ubu and the Truth Commission</i> »
12.45-13.00:	Κώστας Μάγος και Μαριάννα Γιωτάκη «Η συμβολή του θεάτρου του Καταπιεσμένου στην κατανόηση της οικονομικής κρίσης και την προσέγγιση της ετερότητας»
13.00-13.15:	Χριστίνα Ζώνιου «Κοινωνικό θέατρο, θεατρικότητα και διαχείριση της ετερότητας»
13.15-13.30:	Συζήτηση
13.30-14.30:	Διάλειμμα - Ελαφρύ γεύμα (στον χώρο του Βουλευτικού)

14.30-21.30: Θεατροπαιδαγωγικά Εργαστήρια

<p>Χώρας: Αίθουσα Λήδας Τασοπούλου</p> <p>14.30- 18.00: Γιώργος Μπεκιάρης, Τζωρτζίνα Κακουδάκη, Εύα Σαββοπούλου, Νάσια Χολέβα «Περάσματα: θεατρικό εργαστήριο προσομοίωσης για τη ζωή των προσφύγων»</p>	<p>Χώρας: Βουλευτικό</p> <p>15.30-18.00: David Pammenter «Liberty and the Circling of Vultures: Theatre, Change and Social Transformation»</p>	<p>Χώρας: Αίθουσα Προβολών Πινακοθήκης</p> <p>15.30-18.00: Kaldo Vio και Μάρθα Κατασιρίδου «Για έναν Πολιτισμό της Ειρήνης»</p>
---	---	--

<p>Χώρας: Αίθουσα Λήδας Τασοπούλου</p> <p>18.30-21.30: Παράσταση θεάτρου φόρουμ με επιμέλεια της Χριστίνας Κρίθβαρη και της Χριστίνας Ζώνιου «Η πολύχρωμη μετανάστευση της πεταλούδας»</p>	<p>Χώρας: Αίθουσα Προβολών Πινακοθήκης</p> <p>18.30-21.00: Αίθουσα Προβολών Πινακοθήκης Γεωργία Ανδρέου, Μαρβίνα Πιτυκούτη και Ντίνα Δασκαλοπούλου «Βαλμπίνα: Το θαύμα ή το τραύμα»</p>
--	--

<p>18.00-21.00: Επαναλαμβανόμενη Εικαστική Εγκατάσταση</p> <p>Χώρας: Ακροναυπλία-Ρολί</p> <p>Αν βαδίζετε έξω αυτή την ώρα και σ' αυτό το μέρος... (ζωντανή εικαστική εγκατάσταση από φοιτητές του ΤΘΣ του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, επιμέλεια: Άση Δημητρουλοπούλου)</p> <p>21.30: Λήξη των εργασιών του συνεδρίου</p>
--

<p>22.00: Παράσταση</p> <p>Χώρας: «Τριανόν»</p> <p>Μήδεια του Μποστ από τη Θεατρική Ομάδα του Μορφωτικού Συλλόγου Νέας Κίου. Σκηνοθεσία: Γιάννης Σαρηνιάννης</p>

Ανάρτηση Πόστερ

Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη	«Ετερότητα και πολιτική στα Ορφανά του Dennis Kelly»
Ελένη Γεωργίου	«Ο 'άλλος' αδελφός: η ετερότητα στη θεατρική αποτύπωση των εμφυλίων πολέμων σε Ελλάδα, Βαλκάνια, Ιρλανδία, Ισπανία»
Μαρία Κάλφα	«Οι έμφυλοι 'Λόγοι' στη Στέλλα του Μ. Κακογιάννη: μια ανθρωπολογική προσέγγιση»
Αμαλία Κοντογιάννη	«Από το Τέλος του Παιχνιδιού στο Όχι Εγώ: μια πορεία εξανθρωπισμού του 'άλλου' στο έργο του S. Beckett»
Στέλλα Μεντινέτσα	«Αντιγόνη Σοφοκλή: Ετερότητα, Αντιπαράθεση, και Ματαιότητα»
Νάγια Μποέμη	«Θέατρο στις φυλακές με κρατούμενους, 'Playing our Stories': εκπαιδευτικός αχεδιασμός με τη χρήση μεθόδων κοινωνικού θεάτρου»
Ανδρονίκη Νικολακάκη	«Εξάρτηση και Δραματοθεραπευτική παράσταση – Από το περιθώριο στο προσκήνιο»
Ισμήνη Σακελλαροπούλου	«Η θεατρικότητα της υποκριτικής στο κινηματογράφο και η προσέγγιση της γυναίκας φύσης από την παιδική ηλικία ως την ενηλικίωση με έμφαση στην συναισθηματική και την σωματική κακοποίηση»
Αλεξάνδρα Σίμου	«Επινοώντας τη σχολική παράσταση: Μία βιωματική προσέγγιση της μετανάστευσης»
Μαρία Σούμπερτ	«Το κομμάτι που έλειπε: Δραματοθεραπεία στην τάξη»
Βίκη Τσιανίκα	«Η ετερότητα του ανθρώπου που ζει στο ακρότατο όριο της ανθρώπινης αλήθειας και η θεραπευτική αξία του θεάτρου»

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ

Υπουργός Πολιτισμού και Αθλητισμού κ. Λυδία Κονιόρδου

Πρωτοβουλίες σαν τη σημερινή έχουν ένα ειδικό βάρος. Ακριβώς γιατί καταφέρνουν να συνδέσουν το διαχρονικό με το επίκαιρο, το καθημερινό με το οικουμενικό. Η ετερότητα, ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε και προσεγγίζουμε τον Άλλο, προκύπτει ως το μεγάλο ερώτημα της εποχής που διανύουμε. Ένα ερώτημα που ταυτόχρονα λειτουργεί ως στοίχημα για τον κάθε δημοκρατικά σκεπτόμενο πολίτη. Στοίχημα σε σχέση με τους όρους με τους οποίους συνυπάρχουμε σε μια τόσο θυελλώδη περίοδο. Στοίχημα σε σχέση με τα όσα έχουμε κερδίσει και σε σχέση με αυτά που κινδυνεύουμε να χάσουμε εάν δεν διδαχθούμε από το παρελθόν μας.

Το θέατρο κουβαλά την έννοια της ετερότητας, την παρουσία του Άλλου σχεδόν από τη στιγμή της γέννησης του. Τη στιγμή που ο Θέσπις, αρχηγός ενός διθυραμβικού χορού, αποσπάστηκε από τον χορό αυτό και άρχισε να συνδιαλέγεται μαζί του δεν δημιούργησε μόνο την σπερματική εκείνη συνθήκη από την οποία προέκυψε το θέατρο. Εκείνη τη στιγμή ο Θέσπις δημιούργησε ταυτόχρονα και τη σκηνική ενσάρκωση του Άλλου.

Ήδη σε μια από τις πρώτες σωζόμενες τραγωδίες, στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, ο Άλλος και η προσέγγιση, η σύγκρουση και η συνύπαρξη με αυτόν τίθενται ως κεντρικά ζητήματα. Οι πενήντα κόρες του Δαναού που ζητούν άσυλο στην πόλη του Άργους είναι ίσως η πιο εύκολα ανιχνεύσιμη παρουσία του Άλλου στο αρχαίο ελληνικό θέατρο. Και όμως ο Άλλος παίρνει πολλές μορφές. Την μορφή της γυναίκας, του καταδικασμένου, του διαφορετικού. Της Μήδειας, της Λυσιστράτης, του Φιλοκτήτη και του Ιππόλυτου. Μέσα στο ατελείωτο ψηφιδωτό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας βρίσκουμε τον πυρήνα των ταυτοτήτων που μας απασχολούν και που εξετάζουμε μέχρι και σήμερα.

Είναι όμως και η ίδια η μορφή της τραγωδίας αυτή που μας περιγράφει αυτές τις σχέσεις. Η μορφή αυτή που μας πάει πίσω στο πρώτο εκείνο βήμα του Θέσπη. Ο διάλογος, η διαλεκτική ως διαδικασία σύνθεσης και σύγκρουσης υπό το φως της ιστορικής συγκυρίας της γέννησης της δημοκρατίας, μας περιγράφουν μια συγκεκριμένη σχέση του ατόμου με τους άλλους και τελικά με τον Άλλο. Και μαζί η παρουσία του χορού ως μόνιμου μάρτυρα των γεγονότων, ως κριτή και ως διαμορφωτή της δράσης και της ίδιας της ιστορίας και τελικά ως μια προέκταση από το ατομικό στο συλλογικό.

Ο ηθοποιός στην σκηνή μεταμορφώνεται σε κάποιον Άλλο. Ο ρόλος δεν είναι όμως ένα κουστούμι που ο ηθοποιός φορά για να αλλάξει την όψη του, είναι μια όψη που γεννιέται μέσα από τον ηθοποιό. Ο Άλλος, όπως αναδύεται μέσα από τον εαυτό μας. Ετερότητα σημαίνει αναγνώριση, εκτίμηση, δεκτικότητα του διαφορετικού. Και σημαίνει τελικά μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα σε εμάς και τον ίδιο μας τον εαυτό.

Κάνουμε θέατρο σημαίνει ερχόμαστε σε επαφή με τον Άλλο. Μια επαφή δύσκολη, χωρίς προκατασκευασμένες λύσεις, χωρίς εύκολες αποφάνσεις. Μια χειρονομία απαιτητικής ειλικρίνειας. Αυτήν ακριβώς τη

χειρονομία καλούμαστε να ανιχνεύσουμε τις μέρες αυτές στο ΣΤ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο.

Θα ήθελα λοιπόν να χαιρετίσω την έναρξη αυτού του συνεδρίου και να ευχαριστήσω τους διοργανωτές για την πρωτοβουλία τους.

Ναύπλιο (Βουλευτικό), 17 Μαΐου 2017

**Πρόεδρος και Κοσμήτορας
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
καθηγήτρια Βάσω Μπαρμπούση**

*Κύριε Δήμαρχε, κύριε Αντιπεριφερειάρχη Αργολίδας, κύριε Πρύτανη, αγαπητοί/ές
συνάδελφοι, αγαπητοί/ές φοιτητές/τριες, αγαπητοί/ές φίλοι /ες,*

Εκ μέρους του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών σας καλωσορίζω στο 6ο Θεατρικό Συνέδριο που οργανώνουμε και έχουμε τη χαρά να φιλοξενούμε στο Τμήμα μας, σε συνεργασία με τα υπόλοιπα τμήματα Θεατρικών Σπουδών της Αθήνας, της Πάτρας και του τμήματος Θεάτρου του Αριστοτελείου καθώς και με το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών και τους Τοπικούς φορείς της πόλης του Ναυπλίου και γενικότερα της περιφέρειας Αργολίδας.

Ο τίτλος του φετινού μας συνεδρίου είναι: «Θέατρο και Ετερότητα Θεωρία, Δραματοουργία και Θεατρική Πρακτική». Η έννοια της ετερότητας, της ιδέας του «άλλου», όπου ο Άλλος σύμφωνα με σημαντικούς φιλοσόφους, δεν είναι μόνο το αντικείμενο του στοχασμού μας, κοινωνικο-πολιτικά και/ή πολιτισμικά, δεν αρκεί να απασχολεί τη σκέψη μας, κατά το κλασσικό ουμανιστικό υπόδειγμα. Είναι σημαντικό να αναστοχαζόμαστε ταυτοχρόνως τη σχέση μας με τον Άλλον ως σχέση με τον εαυτό μας, και πάντοτε να βρισκόμαστε καθ' οδόν προς τον Άλλο, μια πορεία στον κόσμο, στην κοινωνία, στον πολιτιστικό μας περίγυρο.

Η έννοια της ετερότητας στις διάφορες εκφάνσεις της, δηλαδή σε σχέση με το φύλο, την εθνικότητα και την εθνότητα, την κοινωνική, ιδεολογική και πολιτισμική διαφορετικότητα, απαντά (συναντάται) ευρύτατα στη δραματολογία από το αρχαίο έως και το σύγχρονο θέατρο και τον χορό και έχει καθορίσει τη θεωρία και την πρακτική του θεάτρου. Έτσι, ο τίτλος του Συνεδρίου δεν έχει επιλεγεί τυχαία αλλά φανερώνει το γεγονός ότι το Τμήμα μας αφ' ενός αντιλαμβάνεται τις προκλήσεις που αντικατοπτρίζονται στην Τέχνη, και ειδικότερα στη θεατρική Τέχνη, ως συνέπεια των πρωτόγνωρων κοινωνικοπολιτικο-πολιτισμικο-οικονομικών προβλημάτων που αντιμετωπίζει η χώρα μας. Και αφετέρου διατηρεί την πεποίθηση ότι οι προκλήσεις αυτές μπορούν να μετατραπούν σε προσκλήσεις για βελτίωση του επιπέδου των

Θεατρικών Σπουδών και αντίστροφα την παρέμβαση της θεατρικής πράξης στην κοινωνία. Συνεπώς, στο Συνέδριο αυτό θα έχουμε την ευκαιρία να εκφράσουμε προβληματισμούς και ανησυχίες για το μέλλον τόσο της θεατρικής έρευνας όσο και της θεατρικής εκπαίδευσης γενικότερα.

Η ανταλλαγή απόψεων, ερευνητικών αποτελεσμάτων και εμπειριών στο συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο θα μας επιτρέψει να προχωρήσουμε σε βελτίωση των Προγραμμάτων μας. Η επιτυχία του Συνεδρίου σε αυτές τις δύσκολες συνθήκες που βρίσκεται η χώρα μας, είναι βέβαιο πως θα μας δώσει δύναμη για να συνεχίσουμε τις προσπάθειες.

Καλή επιτυχία, λοιπόν, στις εργασίες του Συνεδρίου μας!

**Πρόεδρος της Επιστημονικής Επιτροπής
του ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου
ομότιμη καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Άλκηστis Κοντογιάννη**

Αγαπητοί συνάδελφοι, αγαπητοί εκλεκτοί φίλοι και λάτρεις του θεάτρου, ερευνητές, εργάτες, απορούντες και παρατηρούντες, αγαπητοί θεατρικοί ταξιδιώτες και εμψυχωτές του πολιτισμού,

Η Επίδαυρος μάς στέλνει τη θεατρική της δυναμική από το κέντρο της ορχήστρας του αρχαίου θεάτρου, κέντρο θέασης και θεραπείας. Σας καλωσορίζουμε στο ΣΤ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο με τίτλο Θέατρο και Ετερότητα: Θεωρία, Δραματοουργία και Θεατρική Πρακτική.

Το θέατρο που συνίσταται από υλικά ζωής, αποκωδικοποιεί τη ζωή, αντιστέκεται σε αυτήν, την προβάλλει, επικεντρώνεται σε μια στιγμή, σε έναν τόπο, σε ένα πρόσωπο ή σε ένα σύστημα, τη διατρέχει συγχρονικά και διαχρονικά, την αναλύει, τη συνθέτει, ενώ μετασχηματίζει τα δεδομένα, επιφέροντας επιλύσεις προβλημάτων ή θέτοντας οντολογικά ερωτήματα που σφραγίζει με συναίσθημα, με ένταση και σύγκρουση. Αποτέλεσμα αυτού είναι να διαταράσσει συνεχώς τον υφιστάμενο κόσμο μας και να δημιουργεί νέες θεωρήσεις του εαυτού και του άλλου. Η ετερότητα σήμερα τίθεται ως θέμα από το συνέδριο λόγω των πολλών διαστάσεων που παίρνει η έννοια αυτή στη σημερινή ζωή. Μας απασχόλησε ιδιαίτερα από τη μέρα που είδαμε το μικρό “έτερο” παιδί να σέρνεται μπρούμυτα στην άμμο πνιγμένο, αυτή η δεινή, επίκαιρη πτυχή της ετερότητας σε πολλά μέρη του πλανήτη και στην Ελλάδα. Γιατί η ετερότητα συν-γράφει οδυνηρά θεατρικά κείμενα ζωής που αφορούν όλους μας και ιδιαίτερος ένα συνέδριο.

Εσείς όλοι και ένας-ένας ξεχωριστά θα καταθέσετε τις πρωτότυπες προσεγγίσεις σας για την ετερότητα στο θέατρο. Το υλικό που δημιουργείται αυτή τη στιγμή συνιστά έναν συνεχή υλικό και άυλο αγώνα του πολιτισμικού

μας γίνεσθαι που θα αποτελέσει μια γραφή και ένα δυναμικό γεγονός στο θέατρο και την εξέλιξη του και θα φέρει τη σημαντική δική σας υπογραφή.

Σας ευχαριστούμε για την ενδιαφέρουσα προσφορά σας.

**Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
του Πανεπιστημίου Αθηνών
καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη**

*Αξιότιμε κύριε Αντιπεριφερειάρχη Αργολίδας,
Αξιότιμε κύριε Αντιδήμαρχε Ναυπλιέων,
Αξιότιμε κύριε Διευθυντά του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών Ελλάδας του
Πανεπιστημίου Harvard,
Αξιότιμε κύριε Αναπληρωτή Πρύτανη,
Αγαπητή κυρία Κοσμήτορα και Πρόεδρε του ΤΘΣ,
Αγαπητή κυρία Πρόεδρε της Ο.Ε.,
Αγαπητοί κύριοι Πρόεδροι των αδελφών ΤΘΣ,
Αγαπητές, Αγαπητοί Συνάδελφοι,
Αγαπητές Φοιτήτριες, Αγαπητοί Φοιτητές,*

Στην τελετή έναρξης του προηγούμενου Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, η τότε Κοσμήτωρ και Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΠΑΠΕΛ, η αγαπητή συνάδελφος Άλκηστις Κοντογιάννη προσέφερε κατά την προσφώνησή της ένα ρόδι. Ο καρπός του όμορφου αυτού δέντρου συμβολίζει από την αρχαιότητα σε πολλούς πολιτισμούς τη ζωή, την ευτυχία και τη γονιμότητα, είναι ένας «ευλογημένος» καρπός. Αυτόν τον συμβολισμό σας τον αντιγυρίζω σήμερα με αγάπη για το Τμήμα σας που το γνώρισα, το 2003, νεογέννητο μωράκι και τώρα έχει πια περάσει σε μια ανθισμένη εφηβεία (ηλικιακά) γιατί στο επιστημονικό επίπεδο έχει επάξια κατακτήσει την ωριμότητα. Επιστέγασμα των διεργασιών και των οσμώσεων που συντελούνται εδώ τα τελευταία χρόνια και εγγράφονται στην ιστορία του θεάτρου, στη θεωρία του και στην προσέγγιση της σκηνικής πρακτικής, είναι το πολυσήμαντο ΣΤ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο που εμπνευστήκατε με τον πολλά υποσχόμενο τίτλο: «Θέατρο και Ετερότητα - Θεωρία, Δραματουργία και Θεατρική Πρακτική».

Αν και η έννοια του «άλλου», της μελέτης της ετερότητας έχει ενταχθεί με γόνιμο τρόπο, εδώ και μερικές δεκαετίες, στον επιστημονικό προβληματισμό, το επίτευγμά σας είναι ότι το διάνυσμα της αναζήτησης και της ερμηνείας της ετερότητας εφαρμόζεται σε ένα μεγάλο εύρος φαινομένων του θεατρικού γίνεσθαι, όχι μόνον διαχρονικά αλλά και διαθεματικά. Το αρχαίο, το νεοελληνικό, το παγκόσμιο θέατρο, οι έμφυλες σχέσεις, οι σχέσεις του θεάτρου με τις άλλες τέχνες (χορός, μουσική, εικαστικές τέχνες), η

παιδαγωγική του θεάτρου και η ετερότητα, οι μετα-αποικιακές σπουδές, οι θεατρικές πρωτοπορίες, η σπουδή της «επιτέλεσης», επίκαιρα θέματα της σύγχρονης κοινωνίας, όπως το προσφυγικό, και τόσα άλλα, εντάσσονται με γοητευτικό τρόπο σε ένα πάρα πολύ πλούσιο πρόγραμμα που συγκεντρώνει πλειάδα έγκριτων θεατρολόγων, μελετητών αλλά και νέων ερευνητών και πλαισιώνεται από πολλές καλλιτεχνικές δράσεις!

Ευχαριστώ θερμά τα αγαπητά μου μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής για το πολύμοχθο έργο τους και την εξαιρετική φιλοξενία που διασφάλισαν στους πολυπληθείς Συνέδρους.

Σας εύχομαι από καρδιάς καλή επιτυχία!

**Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών
καθηγητής Σταύρος Τσιτσιρίδης**

*Αξιότιμε κύριε Πρύτανη,
Αξιότιμε κύριε Δήμαρχε Ναυπλιέων,
Αγαπητές και αγαπητοί συνάδελφοι,*

Χαιρετίζω με ιδιαίτερη χαρά την έναρξη του ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, που διοργανώνεται από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Το συνέδριο αυτό αποτελεί καρπό αγαστής επιστημονικής συνεργασίας μεταξύ των τεσσάρων Τμημάτων Θεατρικών Σπουδών της χώρας, τα οποία εκπροσωπούνται και στην επιστημονική επιτροπή. Η πολυσχιδής έννοια της ετερότητας – με τις ιδεολογικές, κοινωνικές και πολιτισμικές της εκφάνσεις – έχει καθορίσει τη θεωρία και την πρακτική του θεάτρου. Πρόκειται για μία θεματική που καλύπτει ένα ευρύ φάσμα ερευνητικών και καλλιτεχνικών ενδιαφερόντων (από την αρχαία έως τη νεότερη δραματουργία, τη θεατρική πρωτοπορία, τη μελέτη του παραστασιακού φαινομένου, το διάλογο του θεάτρου με τις άλλες τέχνες και τη σχέση του με επίκαιρα κοινωνικά φαινόμενα) και επιδέχεται, συνεπώς, διεπιστημονικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις. Είμαι βέβαιος ότι η επιστημονική αυτή συνάντηση θα αποτελέσει έναυσμα για τη διασταύρωση απόψεων, για γόνιμη αλληλεπίδραση αλλά και για προβληματισμό σχετικά με το μέλλον και τις προκλήσεις των θεατρικών σπουδών στη χώρα μας.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους συναδέλφους του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου για τη διοργάνωση και την ωραία φιλοξενία.

Εύχομαι καλή επιτυχία στις εργασίες του συνεδρίου.

**Α. ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ
ΚΑΙ Η ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ**

(Επιμ. Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου)

ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΟΜΙΛΙΑ

Βάλτερ Πούχγερ

Το θέατρο και το έτερον.
Μικρή φιλοσοφία του θεάτρου

The Theatre and the Other.
A short philosophy of theatre

Βάλτερ Πούχνερ

Ομότιμος Καθηγητής
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ)

Walter Puchner

Professor Emeritus
Department of Theatre Studies
National and Kapodistrian
University of Athens (NKUA)

wpochn@theatre.uoa.gr

Abstract

This study provides a short discussion on the philosophical dimensions of the concept of theatre. Its content is difficult to define because of the endless variety of theatrical phenomena, which are not only restricted to a conventional stage. The close connection of theatre with the concept of reality, as formulated in the parabolic formula of world-is-a-stage since the time of hellenistic culture in late Antiquity, seems to be a specific characteristic of European culture. An overview about the evolution of this idea, that world is so true and so false like a theatre performance, is given, together with remarks on child psychology, psychoanalysis, aesthetics, semiotics etc. The Other is necessary for the formation of the Self. The “Other” of the theatre could be located also in other concepts like the truth.

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο, φιλοσοφία, παραβολή κοσμοθεάτρου, πραγματικότητα.

Keywords: theatre, philosophy, parabolic formula of world-is-a-stage, reality.

Το ερώτημα για το έτερον του θεάτρου δεν μπορεί να απαντηθεί πια από μια θεωρία του θεάτρου, αλλά ανήκει στο ευρύτερο πεδίο μιας φιλοσοφίας του θεάτρου, η οποία έχει μια διαφορετική οπτική, τη θεώρηση του φαινομένου απ' έξω, στα πολιτισμικά του συμφραζόμενα και τους εν γένει θεωρητικούς προβληματισμούς του ανθρωπινού πολιτισμού και τους οντολογικούς αναστοχασμούς του.¹ Εκ πρώτης όψεως, το “άλλον” του θεάτρου είναι η πραγματικότητα. Εντούτοις, η ευρωκεντρική έννοια του θεάτρου εμφανίζει μια αξιοσημείωτη εξάρτηση από την πορεία της έννοιας της πραγματικότητας στην παράδοση της ευρωπαϊκής φιλοσοφικής σκέψης από την αρχαιότητα και ενέχει μια εγγενή διαλεκτική που κάνει τον όρο πρισματικό και πολύσημο, ανάλογα με τα συμφραζόμενα μέσα στα οποία χρησιμοποιείται, και ανάλογα με τις φαινομενολογικές εκφάνσεις του και την ιστορική εποχή μέσα στην οποία τοποθετείται. Αυτή η αμφίσημη σημασιολογία του, που ποικίλλει ανάμεσα στο 1) να σημαίνει απλώς το «αυτόν», τον εαυτό της, δηλαδή το θέατρο ως μια τέχνη που βασίζεται στην κοινωνικά κατοχυρωμένη ψεύτικη προσποίηση των ηθοποιών και την συλλογική αυταπάτη των θεατών, για την οποία πληρώνουν εισιτήριο και χάνουν τη βραδιά τους βλέποντας ψευδή πράγματα και 2) ως το «αυτόν» και το «έτερον» μαζί, όπως αυτό εκφράζεται στην παραβολή του κοσμοθεάτρου,² όπου ο θεσμός του θεάτρου υπερβαίνει το σημειωτικό σύστημα των καλλιτεχνικών σημείων³ και των ρευστών σημασιών τους στην αμοιβαία επικοινωνία με την ομάδα των θεατών και γίνεται οικουμενικό σύμβολο του όλου,⁴ δηλαδή και της πραγματικότητας, ατομικής και κοινωνικής, ιστορικής και σύγχρονης, επίγειας και μεταφυσικής· η παραβολή του κοσμοθεάτρου έχει τις ρίζες της στη στωική φιλοσοφία των ελληνιστικών χρόνων, βρίσκεται ξανά στη θεολογική σκέψη του Βυζαντίου, κληροδοτείται στη δυτική Αναγέννηση και το Μπαρόκ με τον Σαίξπηρ και τον Λόπε ντε Βέγκα και οδήγησε στον 20^ο αιώνα στη θεατρο-κοινωνιολογία,⁵ - αυτή λοιπόν η αμφίσημη σημασιολογία του όρου φαίνεται να είναι μια ευρωπαϊκή ιδιαιτερότητα, που δεν εμφανίζεται με τον ίδιο τρόπο σε άλλους παλαιούς και παραδοσιακούς πολιτισμούς. Όπως δεν εμφανίζεται αλλού και η αντιθετική και αντιστικτική δυναμική της παράδοσης, όπου κάθε εποχή του ευρωπαϊκού πολιτισμού κάνει περίπου το αντίθετο με την προηγούμενη, μεθερμηνεύει όλη την ιστορία της, η οποία ξαναγράφεται κάθε φορά, σε κάθε νέα εποχή, από την αρχή.⁶

¹ Την ανάγκη μιας ξεχωριστής θεατρο-φιλοσοφίας έχει τονίσει πρόσφατα ο Πεφάνης (2015) 109-132.

² Βλ. ενδεικτικά Πούχνερ (2006) 209-238, ιδίως 222-232 · Puchner (2007) 169-200, ιδίως 183-193.

³ Βλ. Πούχνερ (2010α) 65-223.

⁴ Πούχνερ (2011α), *passim*.

⁵ Δηλαδή την ανάλυση της κοινωνίας με θεατρικούς όρους και έννοιες, βλ. Rapp (1993).

⁶ Για την ιδιαιτερότητα αυτή βλ. Puchner (1999) 1102-1109 και βιβλιογραφία στο Körpke και Schmelz (1999) 69.

Η έννοια της παραβολής του κοσμοθεάτρου,⁷ ότι όλος ο κόσμος είναι τόσο αληθινός και τόσο ψεύτικος όπως μια θεατρική σκηνή, ότι το Φαίνεσθαι της σκηνικής πράξης είναι ήδη το οντολογικό Είναι της ύπαρξης του ανθρώπου, ότι κάθε άνθρωπος αναλαμβάνει έναν ρόλο σε ένα έργο το οποίο δεν γνωρίζει και ώσπου να το μάθει πέφτει ήδη η αυλαία, ότι η ιστορία ολόκληρη είναι ένα δράμα το οποίο σκηνοθετείται από έναν αόρατο διευθυντή της σκηνής κτλ., είναι στενά συνδεδεμένη με την έννοια και την αντίληψη της πραγματικότητας στη φιλοσοφική παράδοση του ευρωπαϊκού οντολογικού και γνωσιολογικού στοχασμού. Το βασικό σχήμα που δίνει στο σύμβολο του θεάτρου την αντιστικτική δυναμική⁸ είναι η αντίληψη της διχοτόμησης του κόσμου σε δύο ημισφαίρια, μια διχοτόμηση η οποία δεν υπήρχε ακόμα στην ενιαία κοσμοαντίληψη του παρμενίδειου «ἔν τὸ πᾶν» και τον κοσμογονικό ανιμισμό των υλοζωιστών, αλλά ξεκινά με τον Πλάτωνα και τον κόσμο των ιδεών, που ξεχωρίζει τον πρόσκαιρο κόσμο των φαινομένων από τον αιώνιο κόσμο των ιδεών, συνεχίζει με την χριστιανική θεολογία του μεταφυσικού υπερπέραν, που είναι ο πραγματικός κόσμος, τον οποίο οραματιζόμαστε διαλογιζόμενοι μπροστά στις εικόνες, που είναι τα παράθυρα στον αληθινό κόσμο.⁹ στα νεώτερα χρόνια η μεταφυσική πλευρά του διχοτομημένου κόσμου συρρικνώνεται σταδιακά, με το *cogito ergo sum* του Καρτέσιου, που θεμελιώνει την ατομική διάνοηση ως οντολογική κατηγορία, το «πράγμα καθαυτό» (Ding an sich) του Καντ, που ως ιδεατή κατηγορία της ανθρώπινης νόησης βρίσκεται πίσω από κάθε μορφοποιημένο φαινόμενο, και μόνο αυτή η νοούμενη ιδέα του μας κάνει ικανούς να αντιλαμβανόμαστε το εκάστοτε φαινόμενο στη μορφή του ως τέτοιο, και βρίσκει το τέλος της στη φιλοσοφία του Nietzsche, η οποία, καταργώντας τις μεταφυσικές διαστάσεις του επιστητού, προστρέχει πάλι στους Προσωκρατικούς και της οποίας οι απόηχοι υπάρχουν ακόμα και στον σύγχρονο στοχασμό και στις επιστήμες: πραγματικότητα είναι αυτό που θεωρείται σε κάποια ιστορική στιγμή από την πλειονότητα μιας κοινωνίας ως πραγματικό: δεν είναι κάτι σταθερό και αμετάβλητο αλλά προϊόν κοινωνικών αγώνων από τη μια και ακαδημαϊκών συζητήσεων από την άλλη.¹⁰ Υπάρχει και ένα παράλληλο ανάλογο στη θεωρία του θεάτρου: η έννοια του θεάτρου διαθέτει τόσες γλωσσικές εκφάνσεις και τόσους χαρακτηρισμούς όπως υπάρχουν φαινόμενα του θεάτρου, ώστε μια λύση του ζητήματος του προσδιορισμού της τέχνης αυτής, είναι να θεωρείται, ανάμεσα στις άπειρες εκδοχές σκηνικών συμβάντων εντός και εκτός θεάτρου, ως θέατρο αυτό που ο κόσμος το αποκαλεί έτσι.¹¹ οπότε per definitionem μεταφέρεται ο προβληματισμός από ένα δυσεπίλυτο οντολογικό

⁷ Για τη θεωρητική θεατρολογία καθαυτή ένας τέτοιος γενικευτικός “πανθεατρισμός” είναι μάλλον ακατάλληλη έννοια. Βλ. Kotte (2005) 116 εξ.

⁸ Βλ. Πούχγερ (2015α) 63-96.

⁹ Για τη λειτουργία της εικόνας ως μέσον διαλογισμού βλ. Πούχγερ (2009α) 301-341.

¹⁰ Για το θέμα βλ. ήδη Πούχγερ (1984) 11-29.

¹¹ Τη σχετική πρόταση έκανε ο Andreas Kotte, βλ. Πούχγερ (2011β) 71-132.

αδιέξοδο σ' ένα ονομαστικό επίπεδο, της συμβατικής χρήσης της γλώσσας.

Αλλά, δεν είναι εδώ ο τόπος να συζητήσουμε αυτή τη συναρπαστική πορεία της έννοιας του πραγματικού στην φιλοσοφική παράδοση από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας, από την αρχαιοελληνική και χριστιανική μεταφυσική ως τους θετικιστές και το νεο-ποζιτιβισμό του 20^{ου} αιώνα και τα κουαντικά και συμπαντικά μοντέλα της μικροφυσικής και της μακροφυσικής. Μολοντούτο, η παραδοσιακή παραβολή του κοσμοθεάτρου αναλαμβάνει σ' αυτήν την ποικιλία των εκφάνσεων της διχοτόμησης του κόσμου σε ένα Φαίνεσθαι και σε ένα Είμαι μια συγκεκριμένη λειτουργικότητα: ό,τι παριστάνει στα σανίδια της σκηνης είναι σαφώς ένα απατηλό φαίνεσθαι, ένα παιχνίδι, μια απάτη, που παραπέμπει σε κάτι άλλο, αληθινά πραγματικό, ένα «έτερον» που πάντα υπονοείται· οι διάφορες εκδοχές της ερμηνείας της παραβολής του κοσμοθεάτρου καλύπτουν τώρα ένα ευρύ φάσμα δυνατοτήτων: από την καθαρά παραβολική λειτουργικότητα της σκηνικής παράστασης για έναν μεταφυσικό αμετάβλητο κόσμο, έως την απεικόνιση του πραγματικού κόσμου, όπως υπάρχει έξω από το θέατρο και πριν και μετά την παράσταση. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι ιστορικές και κοινωνικές λειτουργικότητες του θεάτρου ποικίλλουν: από την παραβολική ανάδειξη της οντολογικής υπόστασης του ανθρώπου στον κόσμο (με ή χωρίς την παραπομπή σε μεταφυσικές καταστάσεις του υπερπέραν) έως την απλή χρήση του ως πειστικού μέσου διδαχής και πειθούς, να προπαγανδίσει την επικρατούσα κοσμοθεωρία με εντυπωσιακό και κατανοητό τρόπο (θρησκευτικό θέατρο, θέατρο του Διαφωτισμού).

Ως εκ τούτου, η συζήτηση για το «έτερον» του θεάτρου σε ένα γενικό επίπεδο είναι έργο δυσχερές, γιατί και η έννοια της πραγματικότητας αποτελεί μια ιστορική, πολιτισμική και κοινωνική μεταβλητή, όχι σταθερή. Οπότε, το ζήτημα κινείται σ' έναν ερμηνευτικό άξονα ανάμεσα σε δύο ακραίους πόλους: 1) το «έτερον» του θεάτρου μπορεί να είναι η υπαρκτή πραγματικότητα σε αντίθεση με την επινοημένη φύση του σκηνικού κόσμου ή 2) το έτερον του θεάτρου είναι ένα άλλο «θέατρο», είτε το θέατρο της ζωής, της κοινωνίας, της ιστορίας, ή ένα άλλο δραματικό έργο και μια άλλη σκηνική παράσταση σε άλλο θεατρικό κτίριο. Τις περισσότερες φορές όμως κινείται κάπου ανάμεσα στους δύο πόλους αυτούς.

Σ' ένα γενικό επίπεδο στοχασμού ο επινοημένος κόσμος της σκηνικής πραγματικότητας εν μέρει μόνο αντιδιαστέλλεται από την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα (όπως ως ένα βαθμό και στις άλλες τέχνες) και για άλλους λόγους ακόμα, γιατί παριστάνεται με τις υλικές εκφάνσεις της πραγματικής ζωής:¹² τα υπαρκτά αντικείμενα στην υλική τους υπόσταση και τα σώματα των ηθοποιών με όλ' αυτά που μπορούν να εκφράσουν (φυσική και επίπλαστη σωματικότητα, αισθήματα, ψυχικές διεργασίες, σκέψεις και ιδέες, στοχασμούς, οράματα και όνειρα). Η σχέση του θεάτρου με το όποιο αντίθετό του περιέχει μια διπλή και ρευστή διαλεκτική: 1) όπως και

¹² Βλ. και Puchner (1977) 335-353.

στην περίπτωση του παιχνιδιού είναι δύσκολο να εντοπισθεί το “έτερον” και αυτό παραμένει ρευστό και εξαρτημένο από την κατάσταση και τη συγκεκριμένη μορφή, γιατί 2), όπως επίσης στην περίπτωση του παιχνιδιού ή των αρχετυπικών συμβόλων, μπορεί να συμπεριλάβει το ίδιο το όποιο αντίθετό του σε μια ένωση των αντιθέσεων (*coincidentia oppositorum*), οπότε περιλαμβάνει και τον πραγματικό και τον επινοημένο (fictional) κόσμο και γίνεται υπαρξιακό σύμβολο της οντολογικής υπόστασης του κόσμου και του ανθρώπου (παραβολή του κοσμοθεάτρου). Εξαιτίας της ζωντανής υλικής υπόστασης της σκηνικής τέχνης, το «έτερον» του θεάτρου κινδυνεύει να απορροφηθεί από τις διαδικασίες ανασηματοδότησης κατά τη διάρκεια της παράστασης, όπου η πραγματικότητα μεταμορφώνεται σε κάτι άλλο, που δυνητικά περικλείει μέσα του όλες τις νοητές πραγματικότητες, και όχι μόνο την υπαρκτή κοινωνική και ατομική εκείνης της ιστορικής στιγμής. Αυτή η διπλή διαλεκτική του θεάτρου, ανάμεσα σε νοητές και υπαρκτές πραγματικότητες, διαχωρίζει τη σκηνική τέχνη και από τις άλλες λόγω της εντονότερης υλικής της υπόστασης, που βασίζεται στο ίδιο το σώμα του ανθρώπου και την επικοινωνία ζωντανών ανθρώπων στον ίδιο χώρο και χρόνο. Στην παραδοσιακή μεταφυσική εκδοχή το θέατρο δεν έχει «έτερον», αντίθετα σε απόλυτα εκκοσμικευμένες εκφάνσεις, όπως στο Διαφωτισμό, είναι απλώς αποτελεσματικό καλλιτεχνικό εργαλείο της μεταμόρφωσης και μεταρρύθμισης του «ετέρου», που είναι η κοινωνική πραγματικότητα της στιγμής. Οπότε, ως *factum* και *factum*, κινείται αναγκαστικά ανάμεσα σε συμβολισμό και ρεαλισμό, είναι και δεν είναι ο εαυτός του, ο ηθοποιός είναι ένα σώμα και έχει ένα σώμα, ένα πραγματικό κορμί και ένα σημειολογικό σώμα ως υποκρινόμενος ρόλος.¹³

Ένα από τα βασικά διδάγματα της εξελικτικής και εμπειρικής ψυχολογίας λέει, ότι το Έτερον χρειάζεται για τον προσδιορισμό του Εαυτού· μόνο με τα βιώματα του διαφορετικού, τη συνάντηση με το άλλο, διαμορφώνεται σταδιακά το Εγώ, το οποίο στη διαδικασία της ηλικιακής και ψυχικής ωρίμανσης μπορεί να μεταμορφώνεται σε Εαυτό, που δεν έχει πια επίκεντρο το Εγώ.¹⁴ Αυτές οι συναντήσεις με το άλλο φτάνουν από την ιεροφάνεια του ασύλληπτου και ακατανόμαστου (*numinosum*)¹⁵ έως το λίγο διαφορετικό, το συγγενείς, που μόλις διαφοροποιείται από εμάς. Με βάση το σχήμα αυτό το θέατρο χρειάζεται το έτερον να βρει τον εαυτό του, την φύση της υπόστασής του, ταυτόχρονα όμως είναι και το έτερόν του, το περικλείει, στο βαθμό που είναι συμπυκνωμένη πραγματικότητα και αποκρυσταλλωμένη εμπειρία ζωής. Η άπειρη μορφολογία των θεατρικών φαινομένων ανοίγει πάλι όλες τις δυνατότητες, όταν μιλούμε σε ένα επίπεδο γενικό.

Ψήγματα μιας τέτοιας κρυφής ενότητας του Εαυτού με τον Έτερον βρίσκει κανείς και στη θεωρία της ορθόδοξης ψυχανάλυσης τύπου Freud:¹⁶

¹³ Για το θέμα βλ. επίσης Πούχνερ (1985α) 107-130.

¹⁴ Erikson (1971⁴).

¹⁵ Puchner (2017α) 304 εζ., 406 εζ.

¹⁶ Βλ. Freud (1982) 241-274.

αυτό που τρομάζει τόσο στη συνάντηση με το διαφορετικό, το άλλο, είναι το γεγονός, ότι κατά βάση μάς είναι ήδη γνωστό, είναι ο άγνωστος εαυτός μας που βρίσκεται στο υποσυνείδητο. Με την έννοια αυτή το θέατρο συνεχώς συναντά την πραγματικότητα, σε ένα υλικό και θεωρητικό επίπεδο, σ' ένα σωματικό και υποκριτικό-μιμητικό, ενσαρκώνοντας χαρακτηριστικά παραδείγματα της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης, αναπαριστάνοντας καταστάσεις της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά και ατομικές και συλλογικές φαντασιώσεις και ουτοπίες, επιθυμητές μεταρρυθμίσεις και στρατευμένα μανιφέστα, αναστοχασμούς και υπερβάσεις του πραγματικού σε φιλοσοφίες και μεταφυσικές· από την άλλη όμως η κοινωνική πραγματικότητα χρησιμοποιεί και το θέατρο (και τις τέχνες γενικότερα), για να πειραματίζεται με άλλες πραγματικότητες του παρελθόντος και μέλλοντος, με αξίες που δεν αζίζουν πια και ουτοπίες που θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν αύριο. Το κοινωνικό δράμα (social drama του V. Turner) χρησιμοποιεί το σκηνικό δράμα για τη συνειδητοποίηση των κρυφών και ανοιχτών κοινωνικών συγκρούσεων και την ανεύρεση λύσεων, είτε έγκειται στην απομόνωση και αποβολή των φορέων της παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς ή σκέψης, είτε οδηγεί σε συμβιβασμό και στην επανένταξη των αποσυνάγωγων outsiders στην κοινωνική αρμονία.¹⁷ Η λειτουργία του έτερου σε κοινωνική και ατομική ψυχολογία μπορεί να τεκμηριωθεί παράλληλα, γιατί και σε προσωπικό επίπεδο ο σωστός χειρισμός των βιωμάτων του άλλου, η σταδιακή του ένταξη αντί της σύγκρουσης ή της άμυνας, της περιθωριοποίησης ή της προσπάθειας εξοβελισμού, απαιτεί ωριμότητα, αυτή την ιδιότητα που χωρίζει το απλό Εγώ από τον πρισματικό Εαυτό. Στη φάση της ηλικιακής ωρίμανσης το έτερον αντιμετωπίζεται πλέον ως απόλυτο, είτε ως ανυπαρξία μετά το θάνατο είτε ως τελική συνένωση με το όλον, η οποία τερματίζει την επίγεια απομόνωση του ανθρώπου σε ένα μεμονωμένο άτομο και ένα φθαρτό σώμα, με όλες εκείνες τις αποχρώσεις που προβάλλουν οι παγκόσμιες θρησκείες και μυθολογίες.

Για να γίνει πιο κατανοητή αυτή η σύνθεση και αμφίρροπη σχέση των τεχνών, και με ιδιαίτερη έμφαση η σκηνική σύμπραξη των τεχνών στο θέατρο με την πραγματικότητα, ας γίνει προς στιγμή μια σύγκριση με την παιδική ψυχολογία και με τις θεωρίες του παιχνιδιού. Το μικρό παιδί είναι ένα υπό ένταξη βρισκόμενο υποκείμενο, που μέσω της διαπαιδαγώγησης υφίσταται τη διαδικασία της κοινωνικοποίησης, της ένταξης δηλαδή στον κόσμο των μεγάλων και στην εκάστοτε ισχύουσα πραγματικότητα των ενηλίκων· ετοιμάζεται να αναλαμβάνει κοινωνικούς ρόλους, αλλά μπορεί και να επαναστατεί σε αυτούς, ή τους επιλέγει, τους διαφοροποιεί, και στις σύγχρονες ανοιχτές κοινωνίες μπορεί να δημιουργεί ακόμα και νέους.¹⁸ Αυτή η ισχύουσα κοινωνική πραγματικότητα, καθόλου αμετάβλητη και

¹⁷ Turner (1982). Βλ. και Πούχνερ (2009β) 505-524, ιδίως 514 εξ.

¹⁸ Για τις θεωρίες του homo sociologicus βλ. την αρχή του κεφαλαίου «Κοινωνιολογία των ηλικιών και γυναικεία έθιμα. Από το κορίτσι στη γερόντισσα στα δρώμενα του εορτολογίου της Βαλκανικής» στο Πούχνερ (2010β) 25-72, ιδίως 25-36 (με τη σχετική βιβλιογραφία).

σταθερή, ούτε ενιαία ή απόλυτα δεσμευτική, είναι το σημείο αναφοράς για κάθε ανθρώπινη πράξη και σκέψη. Όπως έχουν επισημάνει, όμως, οι ιδρυτές της κοινωνιολογικής γνωσιολογίας,¹⁹ μέσα σ' αυτή την -φαινομενικά, ενιαία- πραγματικότητα, υπάρχουν νησίδες, όπου αυτή δεν ισχύει, ή όχι τόσο δεσμευτικά, όπως είναι ο φιλοσοφικός στοχασμός, η θρησκευτική κατάνυξη, η αισθητική απόλαυση, τα ονειροπολήματα και η ελεύθερη σκέψη, τα ίδια τα όνειρα, τα παιχνίδια, όλες οι τέχνες σε δημιουργία και πρόσληψη, και μ' έναν όλως ιδιαίτερο τρόπο, το θέατρο, όπου η ελεύθερη ζώνη, όπου δεν ισχύει η καθημερινή πραγματικότητα, οριοθετείται χρονικά από το άνοιγμα και το κλείσιμο της αυλαίας και χωρικά από τη θεατρική σκηνή.²⁰

Το μικρό παιδί, όμως, ζει ακόμα σε μια κατάσταση μη ένταξης στην πραγματικότητα των μεγάλων, σε μια ρευστή κατάσταση δυνητικών πραγματικοτήτων, χωρίς να ταυτιστεί απόλυτα με τη μία ή την άλλη. Και στο μοναχικό δημιουργικό του παιχνίδι, στήνει και χαλαίει πραγματικότητες, όπως το περιγράφει τόσο υπέροχα ο Ηράκλειτος στο περίφημο απόσπασμα 52: «Αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεσσεύων · παιδὸς ἢ βασιληΐης». Το μολύβι μπορεί να είναι αεροπλάνο, τουφέκι, ή ό,τι άλλο θέλει εκείνη τη στιγμή · η σχέση του σημαίνοντος αντικειμένου με τη σημασία του (το σημαινόμμενο), η σημείωσις είναι ρευστή, και ανταποκρίνεται, κατά κάποιον τρόπο, στο καλλιτεχνικό σημείο, όπου η καταδήλωση (τι σημαίνει, *dénotation*) μπορεί να παραμεριστεί από τις όποιες συνυποδηλώσεις (δευτερεύουσες σημασίες, *connotations*) ή να αποκτά και τελείως καινούργιες.²¹ Στο θέατρο π. χ. λόγω της πολυλειτουργικότητας και σημασιολογικής ρευστότητας των διαφόρων σημειωτικών συστημάτων που συμμετέχουν στην παράσταση, τα ίδια σημεία μπορούν να σημαίνουν διαφορετικά πράγματα (π. χ. η ομπρέλα μπορεί να γίνει όπλο, παρτνέρ σε χορό, μπαστούνι κι ό,τι άλλο θέλει ο σκηνοθέτης) ή η ίδια σημασία μπορεί να δημιουργηθεί με διαφορετικές κατηγορίες σημείων (π.χ. η σημασία «βρέχει» μπορεί να δημιουργηθεί με μια ανοιγμένη ομπρέλα, τη λέξη «βρέχει», το δάκτυλο που εκτείνεται, με ήχο βροχής κτλ.).²² Και αυτό ισχύει πάνω κάτω για όλες τις τέχνες · στο θέατρο μόνο η συνύπαρξη και σύμπραξη των τεχνών ανοίγει πολύ περισσότερες δυνατότητες χρήσης συμφραζομένων ή να το πω αλλιώς: είναι ένα πολύ πιο σύνθετο παιχνίδι. Έτσι δεν είναι περίεργο ότι, λέγεται πως κάθε καλλιτέχνης κρατάει κάτι από το παιδί μέσα του · αυτό που εννοεί το ρητό αυτό είναι η επιφυλακτική του στάση προς την ισχύουσα πραγματικότητα, πάντα έτοιμος να την υπερβεί ή να τη χρησιμοποιήσει για τους δικούς του αισθητικούς σκοπούς.

Παιχνίδι, όμως, είναι μια λέξη-κλειδί, για να δια φωτίσει την αδυναμία ή απλώς τη συνθετότητα ενός προσδιορισμού του έτερου του θεάτρου, στην

¹⁹ Berger και Luckmann (1966).

²⁰ Οι βάσεις της κοινωνιολογικής γνωσιολογίας ανάγονται στη γερμανική μονογραφία του Βιεννέζου φιλόσοφου Schütz (1932) στα χρόνια του Μεσοπολέμου.

²¹ Για τη συγγένεια του καλλιτεχνικού σημείου με το σύμβολο, βλ. Πούχγερ (2015α) 63-96· Πούχγερ (2015β) 97-110.

²² Τέτοια παραδείγματα βλ. Πούχγερ (1985β) 61-66, 69-75.

περίπτωση που αυτό θεωρείται πως είναι η πραγματικότητα. Αν ξεκινήσουμε πάλι από το σοφό, περιεκτικό αλλά και αινιγματικό ρητό του Ηράκλειτου, πως το μικρό παιδί στο μοναχικό του παιχνίδι είναι ο αιώνιος δημιουργός των πάντων, όλων των πραγματικοτήτων, δυνητικών και υπαρκτών, ουτοπικών ή ήδη πραγματοποιημένων, τότε η δυσκολία στην αναζήτηση του έτερου για το θέατρο και τις τέχνες μπορεί να διαφωτιστεί με τον εξής παραλληλισμό: όπως το θέατρο, έτσι και το παιχνίδι έχει μια άπειρη μορφολογία και λειτουργικότητα· αν αναζητήσουμε το αντίθετο του παιχνιδιού (δηλαδή εργασία, σοβαρότητα, συνέπειες, υπευθυνότητα κτλ., έννοιες που παραπέμπουν στην καθημερινή πραγματικότητα των ενηλίκων του δυτικού κόσμου), συναντούμε ακριβώς τις ίδιες προσδιοριστικές δυσκολίες: γιατί αναγκαζόμαστε να ξεχωρίσουμε τα διάφορα παιχνίδια (ατομικά, ομαδικά, με κανόνες, χωρίς, ανταγωνιστικά, τραπεζιού, παραστατικά κτλ.)²³ από το «παίγνιον» του Ηράκλειτου, όπου τη μία φορά υπάρχει αντίθεση προς την ισχύουσα πραγματικότητα (αυτή δεν ισχύει για τη χρονική φάση του παιχνιδιού), την άλλη φορά, όμως, όχι, αλλά το μοναχικό παιχνίδι του μικρού παιδιού περικλείει τόσο την υπό διαμόρφωση βρισκόμενη πραγματικότητα, στην οποία θα ενταχθεί, όπως και όλες τις άλλες, δυνητικές και πρόσκαιρες που επινοεί και δημιουργεί, και στο τέλος καταστρέφει πάλι. Και εδώ τη μια φορά υπάρχει ένα έτερον, την άλλη φορά όμως όχι.²⁴

Το θέατρο έχει να κάνει πολλά με το παιχνίδι, τόσο σε ένα λεκτικό επίπεδο (τι παίζουν, ο ηθοποιός παίζει το ρόλο του, το παίξιμό του, play για το δραματικό έργο κτλ.) όσο και σε ένα ουσιαστικό. Γιατί η βασική σύμβαση της επικοινωνίας μεταξύ σκηνης και πλατείας είναι μια παιγνιώδης συμφωνία, πως αυτά που βλέπουν οι θεατές και αυτά που παρουσιάζουν οι ηθοποιοί είναι αληθινό. Ένας κρίκος που συνδέει αυτή τη θεατρική σύμβαση με το παιχνίδι εν γένει, είναι ένα χαρακτηριστικό που έχω εισαγάγει ως έννοια στη θεωρία του θεάτρου από το 1977 και συζητιέται σήμερα ακόμα:²⁵ η μείωση των συνεπειών που έχουν οι πράξεις επάνω στη σκηνή και με τον ίδιο τρόπο και στο παιχνίδι (τρόπον τινά ο δοκιμαστικός χαρακτήρας των πράξεων αυτών).²⁶ Αυτός ο δοκιμαστικός χαρακτήρας, όπου η κάθε πράξη είναι σαν να μην έχει γίνει και ταυτόχρονα όμως έγινε, αλλά σε μια άλλη, επινοημένη πραγματικότητα, αυτή του σκηνικού κόσμου, αντιδιαστέλλεται από τις συνέπειες που έχει κάθε πράξη στην ζώσα πραγματικότητα, όπου η έννοια της υπευθυνότητας δικαιολογεί ή δεν δικαιολογεί τις πράξεις του αυτουργού, ο οποίος υφίσταται τις αρνητικές ή και θετικές συνέπειες της δραστηριότητάς του. Αυτό δεν ισχύει για το παιδί, και οι έφηβοι ακόμα δικάζονται από ειδικά δικαστήρια και με ειδική νομοθεσία για τις τυχόν παραβατικές πράξεις τους.

²³ Βλ. για την Ελλάδα τώρα Puchner (2017a) 251-269 (με συγκεντρωμένη τη σχετική βιβλιογραφία).

²⁴ Για το θέμα βλ. εκτενέστερα Πούχνερ (2009γ) 207-229.

²⁵ Kotte (2005) 42, 113, 226 και passim.

²⁶ Όπως εκφράζεται στον εισαγόμενο όρο *konsequenzvermindertes Probehandeln*, βλ. Puchner (1997) 347 εξ. Βλ. επίσης Πούχνερ (2014) 23-27.

Το μικρό παιδί, για να ισορροπήσει ανάμεσα στις επιταγές της κοινωνικής πραγματικότητας και τις κάπως ανεξέλεγκτες ακόμα σωματικές του ανάγκες, διεξάγει έναν διπλό αγώνα, για να αντεπεξέλθει στις ανάγκες της εδραίωσης και ενδυνάμωσης του Εγώ ανάμεσα στις αντικειμενικές φυσικές και διυποκειμενικές κοινωνικές δυνάμεις: όπως ο ήρωας του μαγικού παραθυριού ξεκινάει να κερδίσει τη βασιλοπούλα, τουτέστιν να αποκτήσει κοινωνική θέση και αναγνώριση, και να την παντρευτεί και να ιδρύσει οικογένεια. Τα μαγικά παραμύθια είναι μυητικές αφηγήσεις.²⁷ Και σ' αυτόν τον αγώνα το παιδί έχει απόλυτη ανάγκη το παιχνίδι, τη δοκιμή και δοκιμασία άλλων πραγματικοτήτων, και μέσα σ' αυτές και αυτή που υπάρχει και το περιβάλλει. Και αγαπά τα παραμύθια γιατί το αφορούν.

Ενώ η παλαιότερη παιδαγωγική έβλεπε αυτή τη φυσική σύγχυση των πραγματικοτήτων (τη φυσική συμβολικότητα των πάντων) ως μια αδυναμία που σταδιακά πρέπει να εξοβελιστεί μέσω της εκπαίδευσης, για να γίνει το παιδί χρηστό και υπεύθυνο μέλος της κοινωνίας των μεγάλων, το απόσπασμα του Ηράκλειτου έπεσε σε γόνιμο έδαφος στη χώρα των φιλοσόφων: όχι μόνο ως προς την ερμηνευτική, τι τελικά σημαίνει από το αινιγματικό απόσπασμα, που μας μεταφέρουν άλλοι συγγραφείς της αρχαιότητας, αλλά ξεκινώντας από το μοναχικό παιχνίδι του μικρού παιδιού ως σύμβολο της οντολογικής κατάστασης του κόσμου, κάπως παράλληλα με την παραβολή του κοσμοθεάτρου. Σκέφτομαι το λεγόμενο “πλανητικό παιχνίδι” του Κώστα Αζελού,²⁸ που βασίζεται στον Ηράκλειτο και τον Heidegger, έχει όμως και πιο άμεσες ρίζες στο χώρο της φιλοσοφικής Φαινομενολογίας, με τον δάσκαλό του Eugen Fink,²⁹ ο οποίος βασίζεται πάλι στον Hans Vaihinger³⁰ (που συνδέεται άμεσα με το θεατρικό φαινόμενο), εκπρόσωπο του κύκλου του Husserl.³¹ Περισσότερη απήχηση στη θεατρολογία είχαν, όμως, οι σκέψεις του Hans-Georg Gadamer στη φιλοσοφία της ερμηνευτικής, πως, δεν είναι οι παίκτες που παίζουν ένα παιχνίδι, αλλά το παιχνίδι παίζει με τους παίκτες,³² ή ο περίφημος *Homo ludens* του Johan Huizinga (1938)³³ και η μονογραφία του επίσης Ολλανδού συναδέλφου του F. F. J. Buytendijck για το παιχνίδι.³⁴ Αλλά, δεν είναι εδώ ο χώρος να σχολιάσουμε την εκτενέστατη βιβλιογραφία για τις θεωρίες του παιχνιδιού από τα μαθηματικά και την πολιτισμική ιστορία, την εθνολογία και λαογραφία ως την παιδαγωγική και την ψυχολογία.³⁵ Στη

²⁷ Metzeltin και Thir (2012). Βλ. για περισσότερη βιβλιογραφία Puchner (2016) 91 εζ., 365 εζ.

²⁸ Axelos (1966) · Axelos (1969) · Αζελός (1974) · Αζελός (1984).

²⁹ Fink (1957) · Fink (1960).

³⁰ Vaihinger (1927).

³¹ Για τη σχέση των φαινομενολόγων με το θέατρο βλ. Πούχνερ (2010γ) 505-529 (με βιβλιογραφία).

³² Gadamer (1963) 69 εζ. · Gadamer (1972) 97 εζ.

³³ Huizinga (1956).

³⁴ Buytendijck (1933).

³⁵ Βλ. Puchner (1997) 347-351, καθώς και Πούχνερ (2009γ) 218-226.

φιλοσοφία του εικοστού αιώνα παίζει, πάντως, πολύ σημαντικό ρόλο.³⁶

Η ανάλυση αυτή στηρίχθηκε, ως το σημείο αυτό, στην υπόθεση εργασίας πως το ευκρινέστερο έτερον του θεάτρου είναι η έννοια της πραγματικότητας· ωστόσο, αυτό δεν είναι αδιαμφισβήτητο. Με σχεδόν το ίδιο δίκαιο θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, πως το αντίθετο του θεάτρου είναι η αλήθεια, εφόσον τα γεγονότα που παρουσιάζει η σκηνή είναι ψευδή, επινοημένα, και η όλη διαδικασία της θεατρικής παράστασης είναι μια απάτη. Ως ψεύτες και απατεώνες χαρακτηρίσαν ήδη οι πατέρες της εκκλησίας τους μίμους και υποκριτές του αρχαίου θεάτρου, που προσποιούνται πως είναι άλλοι, μια πράξη βέβηλη στο φως θείας αποκάλυψης της αλήθειας.³⁷ Εδώ, όμως, θα συναντήσουμε προβλήματα παρόμοια όπως στην περίπτωση της έννοιας της πραγματικότητας, γιατί με σχεδόν το ίδιο δίκαιο θα μπορούσε να αποφανθεί κανείς, πως η σκηνική παρουσίαση στη θεατρική τέχνη είναι -ως αισθητικό γεγονός και συμπυκνωμένη ζωή- αληθινότερη από την κοινή αλήθεια της τρέχουσας πραγματικότητας. Και πιθανότατα, θα μπερδευτούμε σε παρόμοια αντίφαση, πως το θέατρο είναι ταυτόχρονα το αντίθετο της αλήθειας, και ως *fictum* κατώτερο από το *factum*, όμως, ο σκηνικός κόσμος μπορεί να ενέχει, μεταξύ άλλων αληθειών, και εκείνες τις απλές της καθημερινότητας. Αυτό εξαρτάται πάλι από την ύπαρξη ή ανυπαρξία ενός θεσμικού μονοπωλίου στην ερμηνεία της αλήθειας, όπως το απαιτούν και πρεσβεύουν ιδεολογίες και θρησκείες, αλλά και ο Διαφωτισμός, κινήματα που επιδιώκουν να χρησιμοποιούν το θέατρο ή να επιτρέπουν μόνο ως μέσον προπαγάνδας της δικής τους κοσμοθεωρίας. Αλλά το αντίθετο μιας αλήθειας δεν είναι πάντα το ψεύδος, αλλά μπορεί να είναι και μια άλλη αλήθεια.

Αλλά, εδώ πρέπει να σταματήσω. Οι δαίδαλοι των στοχασμών της μικρής φιλοσοφίας δεν οδηγούν πάντα σε ένα ξεκάθαρο και άμεσα αντιληπτό αποτέλεσμα, αλλά συχνά απλώς σε μια μεγαλύτερη ευαισθησία στη χρήση και κατανόηση των εννοιών, πως συχνά αυτές είναι μόνο πρώτα βοηθητικά εργαλεία της συνεννόησης, οι οποίες διαφοροποιούνται κατά τη χρήση τους και μερικές φορές αχρηστεύονται και σε μια ενδελεχέστερη συζήτηση. Μολοντούτο, το μεθοδολογικό όφελος για την επιστήμη είναι σημαντικό, γιατί ακριβώς το ίδιο συμβαίνει, τουλάχιστον στις ανθρωπιστικές επιστήμες, με ένα ικανό μέρος του εννοιολογικού οπλοστασίου, όσον αφορά εποχιακές και υφολογικές έννοιες, αλλά και ειδολογικές ή γενικότερες έννοιες, όπως, θέατρο, μουσική, γλώσσα, λογοτεχνία, τέχνη κτλ. Τι ακριβώς εννοούμε με το «έτερον», ίσως θα το μάθουμε στο συνέδριο αυτό. Το πρόγραμμα υπόσχεται πολλά.

³⁶ Μια συνοπτική εποπτεία δίνει η μονογραφία της Heidemann (1968).

³⁷ Βλ. Puchner (2017b) 37, 52 εξ., 55 εξ., 62 εξ. και *passim*.

Βιβλιογραφία

- Αξελός, Κ. (1974): *Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*, Αθήνα.
- Αξελός, Κ. (1984): *Προς την πλανητική σκέψη*, Αθήνα.
- Axelos, K. (1966): *Einführung in ein künftiges Denken*, Tübingen.
- Axelos, K. (1969): *Le jeu du monde*, Paris.
- Berger, P. L. και Luckmann, T. (1966): *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City / New York.
- Buytendijck, F. F. J. (1933): *Wesen und Sinn des Spiels*, Berlin.
- Erikson, E. H. (1971⁴): *Kindheit und Gesellschaft*, Stuttgart.
- Fink, E. (1957): *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, München.
- Fink, E. (1960): *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart.
- Freud, S. (1982): «Das Unheimliche» στον τόμο: Freud, S. *Studienausgabe, Bd. IV. Psychologische Schriften*, Frankfurt/M, 241–274.
- Gadamer, H.-G. (1963): «Verstehen und Spielen», στον τόμο: Gadamer, H.-G. *Kerygma und Mythos VI/1*, Hamburg, 69 εξ.
- Gadamer, H.-G. (21972): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen.
- Heidemann, I. (1968): *Der Begriff des Spiels und das Weltbild der Philosophie der Gegenwart*, Berlin.
- Huizinga, J. (1956): *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg.
- Köpke, W. και Schmelz, B. (1999): *Das gemeinsame Haus – Fundgrube Europa. Bibliographie zur europäischen Kulturgeschichte*, Bonn.
- Kotte, A. (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien.
- Metzeltin, M. και Thir, M. (2012): *Textanthropologie*, Wien.
- Πεφάνης, Γ. Π. (2015): «Φιλοσοφίες της σκηνής / Σκηνές της φιλοσοφίας. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας», *Παράβασις* 13/2, 109-132.
- Πούχνερ, Β. (1984): «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου», στον τόμο: Πούχνερ, Β. *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Αθήνα, 11-29.

- Πούχνερ, Β. (1985α): «Το λαϊκό θέατρο ως κλειδί της θεωρίας του θεάτρου», στον τόμο: Πούχνερ, Β. *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα, 107-130.
- Πούχνερ, Β. (1985β): *Σημειολογία του θεάτρου*, Αθήνα.
- Πούχνερ, Β. (2006): «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Παράβασις* 7, 209-238.
- Πούχνερ, Β. (2009α): «Τυπολογική μεταφορά και αναλογικός συνειρμός. Τρόποι σκέψης ανάμεσα στον θρησκευτικό διαλογισμό και τη μαγική πράξη», στον τόμο: Πούχνερ, Β. *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – μέθοδοι – θεματικές*, Αθήνα, 301-341.
- Πούχνερ, Β. (2009β): «Το εποχικό δράμα και το κοινωνικό δράμα», στον τόμο: Πούχνερ, Β. *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – μέθοδοι – θεματικές*, Αθήνα, 505-524.
- Πούχνερ, Β. (2009γ): «Εννοιολογικά ζητήματα Β'. Παίγνιον και παιχνίδι», στον τόμο: Πούχνερ, Β. *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – μέθοδοι – θεματικές*, Αθήνα, 207-229.
- Πούχνερ, Β. (2010α): «Θέατρο και σημειολογία», στον τόμο: Πούχνερ, Β. *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου: Η σημειωτική μέθοδος, η ανθρωπολογική μέθοδος, η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα, 65-223.
- Πούχνερ, Β. (2010β): «Κοινωνιολογία των ηλικιών και γυναικεία έθιμα. Από το κορίτσι στη γερόντισσα στα δράματα του εορτολογίου της Βαλκανικής», στον τόμο: Πούχνερ, Β. *Κοινωνιολογική Λαογραφία. Ρόλοι – συμπεριφορές – αισθήματα*, Αθήνα, 25-72.
- Πούχνερ, Β. (2010γ): *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου: Η σημειωτική μέθοδος, η ανθρωπολογική μέθοδος, η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα.
- Πούχνερ, Β. (2011α): *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα.
- Πούχνερ, Β. (2011β): «Το θέατρο 'του θεάτρου' και το θέατρο 'της ζωής'», στον τόμο: Πούχνερ, Β. *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα, 71-132.
- Πούχνερ, Β. (2014): *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές*, Αθήνα.
- Πούχνερ, Β. (2015α): «Το θέατρο ως σύμβολο και ως σημείο», στον τόμο:

- Πούχγερ, Β. *Ανεπίδοτα και αναπάντητα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, 63-96.
- Πούχγερ, Β. (2015β): «Το θέατρο πέραν του σημείου», στον τόμο: Πούχγερ, Β. *Ανεπίδοτα και αναπάντητα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, 97-110.
- Puchner, W. (1977): «Elemente einer künftigen Theorie des Theaters», στον τόμο: Puchner, W. *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Studien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien, 335-353.
- Puchner, W. (1999): «Klassisches Theater», στον τόμο: *Das gemeinsame Haus Europa. Handbuch zur europäischen Kulturgeschichte*, επιμ. W. Kōpke και B. Schmelz, München, 1102-1109.
- Puchner, W. (2007): «Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition», στον τόμο: Puchner, W. *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τόμ. 2, Wien/Köln/Weimar, 169-200.
- Puchner, W. (2016): *Die Folklore Südosteuropas. Eine komparative Übersicht*, Wien/Köln/Weimar.
- Puchner, W. (2017a): *Performanz und Imagination in der Oralkultur Südosteuropas*, Wien/Köln/Weimar.
- Puchner, W. (2017b): *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge.
- Rapp, U. (1993): *Zuschauen und Handeln. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt.
- Schütz, A. (1932): *Der sinnhafte Aufbau der Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, Wien.
- Turner, V. (1982): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York.
- Vaihinger, H. (1927): *Die Philosophie des Als-Ob*, Leipzig.

I. ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ
ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ

Το φιλοσοφικό bestiarium στη θεατρική σκηνή.
Derrida, Agamben, García

The Theatrical Bestiarium on Theatre Stage.
Derrida, Agamben, García

Γιώργος Π. Πεφάνης

Καθηγητής Φιλοσοφίας
και Θεωρίας του Θεάτρου και του Δράματος
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ)
Κριτικός Θεάτρου

George P. Pefanis

Professor of Theatre
and Drama Philosophy and Theory
Department of Theatre Studies
National and Kapodistrian
University of Athens (NKUA)
Theatre Critic

gpefanis@theatre.uoa.gr

Abstract

Everything we complacently call «animal» is in fact a «subject-of-a-life» that endures on one hand the irrevocable violence of name-giving and, on the other hand, precisely through that name-giving, it fundamentally participates in the definition of human in two opposite ways. From one point of view it represents, as Aristotle had already put it, a layer of being, lower than the layer that man occupies for millenniums and, from another point of view it symbolises deep, occasionally even repressed corrugations of man's existence. Either way it constitutes a place of otherness.

We can trace this contradictory function of the non-human animals in theatre on a variety of stages and in numerous texts, tracing simultaneously and unavoidably this *statutory otherness* of the human animal that are the non-human animals, these «subjects-of-a-life», which live, work, and die with us since the dawn of the world.

Since theatre is a laboratory of corporeal thought, it can also offer an appropriate field for criticism on the phenomenon that Derrida named «carnophallogocentrisme», so that the deeper «reason» that regulates the power over life from modernity onwards becomes prominent and also, in order to lay some prerequisites so that we think anthropocentrism anew and under a wider spectrum.

Λέξεις-κλειδιά: ζωικότητα, ανθρωπινότητα, σαρκοφαλλογοκεντρισμός, ανθρωπολογική μηχανή.

Keywords: animality, humanity, carnophallogocentrisme, anthropological machine.

Ό,τι αποκαλούμε αυτάρεσκα «ζώο» είναι στην πραγματικότητα ένα «υποκείμενο-μιας-ζωής»¹ που υφίσταται αφ' ενός την αμετάκλητη βία της ονοματοθεσίας, αλλά αφ' ετέρου, και ακριβώς μέσω αυτής της ονοματοθεσίας, συμμετέχει ουσιαστικά στον ορισμό του ανθρώπινου με δύο αντίθετους τρόπους. Από τη μια μεριά αντιπροσωπεύει, όπως το έθετε ήδη ο Αριστοτέλης, μια οντική στιβάδα κατώτερη αυτής που καταλαμβάνει εδώ και χιλιετίες ο άνθρωπος και από την άλλη συμβολίζει βαθιές, ενίοτε δε και απωθημένες, πτυχώσεις της ύπαρξής του. Στην πρώτη περίπτωση συγκεφαλαιώνει (και επιφορτίζεται με) *ό,τι υπερβαίνει* (ή υποτίθεται ότι υπερβαίνει), άρα συμπεριλαμβάνει ο άνθρωπος στην ύπαρξή του, το οποίο θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε ζωικότητα (*animality*)· στη δεύτερη περίπτωση εκφράζει συμβολικά *αυτό που είναι* στη βάση της ύπαρξής του, δηλαδή τη ζωτικότητα του (*vitalité*). Και στις δύο περιπτώσεις όμως συγκροτεί έναν από τους κατ' εξοχήν τόπους της ετερότητας.

Ανωνημία και ονοματοθεσία

Όχι χωρίς εξαιρέσεις, αλλά με αρκετά συνεπή σταθερότητα η φιλοσοφία, από την ελληνική αρχαιότητα έως τον Μεσαίωνα και τον Θωμά Ακινάτη και από τον Descartes (το ζώο είναι μια ζωντανή μηχανή) και τον Locke έως τον Kant, τον Heidegger, ακόμα και τον Levinas, υποστήριζε ότι τα ζώα, σε αντίθεση προς τα ανθρώπινα ζώα, στερούνται του ορθού λόγου, της αυτοσυνειδήσης, της αφαιρετικής σκέψης ή της ηθικής χρήσης της γλώσσας.² Μέσα στην ποικιλομορφία και τις εσωτερικές αντιθέσεις των φιλοσοφικών συστημάτων λ.χ. του στωικισμού, του σχολαστικισμού, του ορθολογισμού, του ιδεαλισμού, του εμπειρισμού ή του ωφελμισμού, είναι αξιοσημείωτο το κοινό συμπαγές έδαφος που βρίσκουν ως προς αυτό το θέμα. Ένα έδαφος αφιλόξενο για τα ζώα, τα οποία υφίστανται από (ιουδαιοχριστιανικής) καταβολής («πληρώσατε την γην και κατακυριεύσατε αυτήν», Γένεσις Α' 28) μια παράδοξη διπλή εξουσία: την επιβολή της ονοματοθεσίας, αλλά και τη στέρηση του ονόματος. Το παράδοξο δεν έγκειται τόσο στην αντιθετικότητα των εξουσιών (στέρηση και επιβολή), όσο στη συλλειτουργία τους, η οποία μετατρέπει την αντιθετικότητα σε συμπληρωματικότητα. Ας δούμε πώς.

Τα ζώα στερούνται ονόματος, ταυτότητας και ατομικότητας. Το μέγιστο που τους παραχωρείται είναι η υπαγωγή σε ένα είδος ή σε μια ράτσα. Στη φράση «ο άνθρωπος και τα ζώα» ένας συμπεριληπτικός ενικός εξοβελίζει έναν απρόσωπο πληθυντικό, απωθώντας τον στην ανωνυμία και την ασήμαντη ομοιομορφία: *τα ζώα*. Η στέρηση του ονόματος αφαιρεί από *τα ζώα*

¹ Δανείζομαι τον όρο από τον Tom Regan (2015) 177.

² Η βιβλιογραφία για τη φιλοσοφική προσέγγιση της ζωικότητας εμπλουτίζεται συνεχώς τα τελευταία χρόνια είτε με γενικές ιστορικές αναδρομές, όπως λ.χ. της de Fontenay (1998) και του Steiner (2010) είτε με πιο εστιασμένες μελέτες. Βλ. ενδεικτικά Painter-Lotz (2007)· Wolfe (2008)· Manchev (2009)· O'Sullivan (2011)· Llored (2012)· Aaltola-Hadley (2015)· Cosson (2016).

το δικαίωμα στην ονομαστική ταυτότητα και στο δίκαιο. Αυτός που στερεί είναι ο άνθρωπος, ο οποίος, μη ονομάζοντας *τα ζώα*, τα αποκλείει από το ανθρώπινο βασίλειο για να τα εξωθήσει στη συνομοταξία των όντων που δεν είναι άνθρωποι.

Από την άλλη μεριά και παράλληλα προς τη στέρηση, λειτουργεί η επιβολή του ονόματος. Ο Derrida μετατρέπει τον πληθυντικό σε ενικό για να διαπιστώσει και πάλι την ίδια αυθαιρεσία: «Είναι μια λέξη, το ζώο, είναι μια ονομασία που οι άνθρωποι έχουν θεσπίσει, ένα όνομα για το οποίο έλαβαν το δικαίωμα και την εξουσία να αποδίδουν στο άλλο έμβιο ον».³ Η λέξη «ζώο» συμψηφίζει και συνάμα ακυρώνει μια «ετερογενή πολλαπλότητα έμβιων όντων», «μια πολλαπλότητα οργανώσεων στις σχέσεις του έμβιου όντος και του θανάτου».⁴

Αφού λοιπόν το *ζώο* δεν είναι παρά μια λέξη που δεν σημαίνει παρά την κατίσχυση της εξουσίας που οι άνθρωποι επιβάλλουν στα υπόλοιπα έμβια όντα, ο Derrida θα την αποδομήσει και θα την αντικαταστήσει με μια άλλη σχεδόν ομόηχη και σύνθετη από τις λέξεις «animal» (ζώο) και «mot» (λέξη): τη «χιμαιρική» λέξη «animot» (η οποία δεν μεταφράζεται μονολεκτικά). Το animot είναι «ένα είδος τερατώδους υβριδίου»,⁵ το οποίο μπορεί να εννοηθεί στο πλαίσιο ενός τριπλού στόχου. Πρώτον, να επιβιώσει ο πληθυντικός χαρακτήρας των ζώων στον ενικό της λεκτικής τους απόδοσης: δεν υπάρχει *το ζώο*, αλλά τα ζωντανά όντα, η πληθυντικότητα των οποίων δεν μπορεί να συναθροιστεί στο μοναδικό σχήμα της ζωικότητας (animalité) που απλώς αντιτίθεται στην ανθρωπινότητα (humanité). Στη συνέχεια, να δειχθεί μέσω της κατάληξης «mot», η λεκτική κατασκευή του αποδιδόμενου ονόματος. Τέλος, να προσπελαστεί μία σκέψη (όσο χιμαιρική ή μυθοπλαστική και αν είναι) που να συλλαμβάνει την απουσία του ονόματος, όχι ως έλλειψη,⁶ αλλά μάλλον ως ίχνος του απόντος. Σε αυτήν τη βάση θα μπορούσε να διαμορφωθεί ένα ανοιχτό πεδίο σχέσεων που συνδέουν ποικιλοτρόπως τα ανθρώπινα με τα μη ανθρώπινα ζώα και να αναπτυχθεί μια ανθρωποζωολογική (anthropozoologique) σκέψη ικανή να θέτει εντός παρενθέσεων τις παγιωμένες παραστάσεις του homo sapiens για τον εαυτό του και τα άλλα έμβια όντα.

Ανθρωπολογικές μηχανές, καθεστώς εξαίρεσης και γυμνή ζωή

Προς αυτήν την κατεύθυνση, θα είχε ενδιαφέρον να συνδυαστεί η αντιθετική και συμπληρωματική εξουσία που υφίστανται τα ζώα ως προς τη στέρηση και επιβολή του ονόματος με αυτό που ο Giorgio Agamben έχει περιγράψει ως ανθρωπολογική μηχανή.⁷ Στο μέτρο που η παραγωγή της έννοιας «άνθρωπος»

³ Derrida (2006) 43.

⁴ Ο.π. 53, 65.

⁵ Ο.π. 65.

⁶ Ο.π. 73-74.

⁷ Για μια συνοπτική ανάλυση της σκέψης του Agamben ως προς την έννοια της ανθρωπολογικής μηχανής βλ. Calarco (2008) 79-102.

προϋποθέτει τα αντιθετικά δίπολα άνθρωπος/ζώο, η ανθρωπολογική μηχανή λειτουργεί βάσει ενός αποκλεισμού και ενός εγκλεισμού. Αυτό σημαίνει ότι η λειτουργία της μηχανής αυτής έχει διπλή φορά, αφού μπορεί να αποκλείει εγκλείοντας και να εγκλείει αποκλείοντας. Ακριβώς, επειδή το ανθρώπινο, λέει ο Agamben, προϋποτίθεται κάθε φορά, η μηχανή παράγει ένα καθεστώς εξαίρεσης, «μια ζώνη απροσδιοριστίας στην οποία το εξωτερικό δεν είναι παρά ο αποκλεισμός ενός εσωτερικού και το εσωτερικό, με τη σειρά του, ο εγκλεισμός ενός εξωτερικού».

Θα πρέπει να τονιστεί ότι η λειτουργία της ανθρωπολογικής μηχανής είναι συμμετρική και ενιαία και στις δύο περιπτώσεις, παρά τη διάκριση που προτείνει ο Agamben σε πρώιμη και μοντέρνα μηχανή. Η μοντέρνα μηχανή λειτουργεί δια του αποκλεισμού και η πρώιμη δια του εγκλεισμού. Η μοντέρνα μηχανή εντοπίζει το μη ανθρώπινο στοιχείο στον άνθρωπο και το αποκλείει ως ζώωδες. Ο εντοπισμός, όμως, του ζώωδους προϋποθέτει την αναγνώρισή του, η οποία ισοδυναμεί με τη διαδικασία «ζωοποίησης του ανθρώπινου». Η πρώιμη ανθρωπολογική μηχανή συγκροτεί το εσωτερικό μέσω του εγκλεισμού ενός εξωτερικού και ο μη άνθρωπος παράγεται από την ενανθρώπιση ενός ζώου.

Είναι προφανές, ότι και οι δύο μηχανές αλληλοσυμπληρώνονται και μπορούν να λειτουργήσουν χάρη σε αυτήν τη ζώνη απροσδιοριστίας στο κέντρο τους, όπου πρέπει να λάβει χώρα η συνάρθρωση του ζωικού με το ανθρώπινο. Προσδιορίζω το ζωικό με βάση το ανθρώπινο, με βάση αυτό που στερείται το ζωικό και χαρακτηρίζει το ανθρώπινο (ο λόγος, η γλώσσα) και από την άλλη, προσδιορίζω το ανθρώπινο με βάση αυτό που δεν μπορεί να εντοπιστεί στο ζωικό. Αυτά τα συμπληρωματικά εγχειρήματα δημιουργούν τη ζώνη απροσδιοριστίας που είναι το καθεστώς εξαίρεσης. Αυτό που παράγεται τελικά από τη λειτουργία της ανθρωπολογικής μηχανής του Agamben δεν είναι η ζωή, ούτε του ανθρώπου ούτε του ζώου, «αλλά μόνο η ζωή που είναι εκτοπισμένη και αποκλεισμένη από τον εαυτό της, μόνο η *γυμνή ζωή*».⁸ Η γυμνή ζωή αντιστοιχεί στο *ον απλώς* της πρώτης φιλοσοφίας, στο καθαρό είναι,⁹ αλλά δεν ταυτίζεται με τη φυσική ζωή. Αντιθέτως, η γυμνή ζωή είναι μια ζωή στα άκρα, μια ζωή εκτεθειμένη άμεσα, ανά πάσα στιγμή και άνευ όρων στον θάνατο.¹⁰ Ως εκ τούτου, δεν αποτελεί τη φυσική βάση πάνω στην οποία αναπτύσσεται η ανθρωπολογική μηχανή: «η γυμνή ζωή αποτελεί προϊόν της μηχανής και όχι κάτι που προϋπάρχει αυτής»,¹¹ άρα είναι συνεχώς εγκλωβισμένη στην κυρίαρχη εξουσία της και, συνεπώς, στην εξουσία του ανθρώπου.¹²

⁸ Agamben (2004) 38.

⁹ Agamben (2005) 277.

¹⁰ Ο.π. 142.

¹¹ Agamben (2007) 150.

¹² Agamben (2005) 279.

Η σύγκλιση των δρόμων του Derrida και του Agamben

Η διπλή εξουσία (της ονοματοθεσίας και της στέρησης του ονόματος) που υφίστανται τα μη ανθρώπινα από τα ανθρώπινα ζώα και οι δύο ανθρωπολογικές μηχανές φαίνονται τώρα να συγκλίνουν. Από τη μια μεριά, η επιβολή της ονοματοθεσίας, που αποδομεί ο Derrida, είναι μία μορφή εγκλεισμού των ζώων σε μια συμπεριληπτική κατηγορία και στη λειτουργία της πρώιμης ανθρωπολογικής μηχανής του Agamben. Η συμπερίληψη των ζώων στα έμβια όντα προλείπει το έδαφος για τον διαχωρισμό τους από το ανθρώπινο βασίλειο και το έδαφος αυτό είναι το καθεστώς εξαίρεσης. Από την άλλη μεριά, η στέρηση ονόματος είναι μια εδραία μορφή του αποκλεισμού που επιδιώκει η μοντέρνα ανθρωπολογική μηχανή, όπου αναζητείται το ζωικό στο ανθρώπινο (ζωοποίηση του ανθρώπου) με στόχο τον εκτοπισμό του από τις «ψηλές» σφαίρες του λόγου και της γλώσσας.

Παρά την κριτική του Derrida στον *Homo Sacer*,¹³ βλέπουμε ότι οι δρόμοι που μας προτείνουν οι δύο φιλόσοφοι για να κατανοήσουμε τη σχέση μας με τα άλλα έμβια όντα μπορεί να συγκλίνουν στο καθεστώς εξαίρεσης.¹⁴

«Βρίσκεται έξω και ωστόσο ανήκει: αυτή είναι η τοπολογική δομή της κατάστασης εξαίρεσης»,¹⁵ σημειώνει ο Agamben, αλλά αυτό το εξιστάμενο ανήκειν έχει και μια φιλοσοφική δομή, τουλάχιστον ως προς το θέμα των ζώων: είναι η δομή που συμπυκνώνει το ντερριντιανό *animot*, το *ζώο-λέξη* που υποστασιοποιείται ως ζώο για να ικανοποιηθεί ο ανθρώπινος ναρκισσισμός.

Το ντερριντιανό *animot*, αποκαλύπτοντας τη λέξη ως τη ρίζα της συμπεριληπτικής ονοματοθετικής εξουσίας, προδίδει τη φυσική στιβάδα των ζώων ως μια μεταφυσική κατασκευή και συνάμα ως ένα λογοθετικό εγχείρημα υποστασιοποίησης και δικαιολόγησης της ανθρώπινης κυριαρχίας στα άλλα έμβια όντα.

Η θεατρική οριοφιλία

Από τους αριστοφανικούς *Όρνιθες* και *Βατράχους* έως τον βαγκνερικό *Πάρσιφαλ* και τον τσεχωφικό *Γλάρο*, και από την ιφενική *Αγριόπαπια* έως τις σκηνικές συνθέσεις του Rodrigo García, η ιστορία του θεάτρου παρουσιάζει ένα πολύμορφο *bestiarium*, όπου ανθρώπινα και μη ανθρώπινα ζώα συγκατοικούν σε δραματικά τοπία και σκηνικούς κόσμους, ένα *bestiarium* που μπορεί να μας προσφέρει σημαντικές σκηνοθεσίες του καθεστώτος εξαίρεσης και της γυμνής ζωής των «ζώων» αφ' ενός και αφ' ετέρου της *οριοφιλίας* ανάμεσα στα ζώα *έχοντα λόγο* και σε εκείνα που τον στερούνται.

¹³ Derrida (2008) 97, 407 κ.εξ., 445 κ.εξ. Βλ. και Butler και Chakravorty Spivak (2015) 36-40, 60-66.

¹⁴ Στους φιλοσόφους αυτούς, κυρίως δε στον Agamben, στηρίζεται και ο Puchner (2007) 21-32, προκειμένου να περιγράψει μια μη ανθρωποκεντρική προσέγγιση των ζώων στο θέατρο και την performance.

¹⁵ Agamben (2007) 63.

Την έννοια της οριοφιλίας, μετάφρασμα της ντερριντιανής «*limitrophie*»,¹⁶ έχω χρησιμοποιήσει σε μια μελέτη μου για την παράσταση *Passim* του François Tanguy και του Théâtre de Radeau¹⁷ και θα την χρησιμοποιήσω και εδώ για να προσεγγίσω ορισμένες σκηνές του θεατρικού *bestiarium* στο θέατρο του Rodrigo García που παρουσιάζουν γεινιάσεις, ομορίες, μεταίχμια και κατώφλια που χωρίζουν και συνάμα ενώνουν, που διακρίνουν, αλλά και συμφιλιώνουν, χάρη στην ισχυρή οριοφιλία τους, τους δύο κόσμους των ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ζώων.

O auteur της σκηνής και το κοριότ-performer

Η ανθρωποζωολογία του Rodrigo García δίνει πολλά εναύσματα για τη μελέτη των μη ανθρώπινων ζώων στο θέατρο. Τα σκουλήκια λ.χ. πρωταγωνιστούν σε πλείστες όσες παραστάσεις του αργεντινού καλλιτέχνη. Υπάρχουν στον *Amlet*, στο *Ridículo*, όπου σέρνονται στην πλάτη ενός ηθοποιού, στο *Gólgota Picnic*, όπου χτίζουν και γκρεμίζουν έναν μικροσκοπικό πύργο της Βαβέλ από ψωμάκια των ταχυφαγείων ή ακόμα στην πιο πρόσφατη παράσταση *4* όπου γίνονται τα ίδια, αυτοί οι ακούραστοι βρωτήρες της ανθρώπινης σάρκας, τροφή για σαρκοβόρα φυτά.¹⁸ Τα συναντούμε βεβαίως σε πολλές άλλες περιπτώσεις, ως μεταφορές ή ως λεκτικές εικόνες. Η σαρκοβόρα διεθνής κοινωνία βρίσκεται πάντα στο προσκήνιο αυτού του θεάτρου που δεν διστάζει να κοιτάζει τη μασημένη τροφή, το λιωμένο ζώο, μέσα στο στόμα του ζώου που το σκοτώνει. Σκληρές και ανάληγτες, κυνικές και προκλητικές, οι σκηνές του García μπορούν να παρουσιάσουν ζωντανά τον ανατριχιαστικό τεμαχισμό ενός αστακού (*Accidents. Tuer pour manger*),¹⁹ να χρησιμοποιήσουν ως σεξουαλικά σύμβολα δύο κουνέλια (*After Sun*),²⁰ να δείξουν ένα αγόρι να τρώει το πρωινό του ενώ ο σκύλος του πεθαίνει δίπλα του (*Vous êtes tous des fils de pute*).²¹

Τα σκηνικά αυτά δρώμενα είναι σκηνές μιας δριμείας μετωπικής επίθεσης στον σαρκοφαλλογοκεντρισμό (*carnophallogocentrisme*),²² στις τρεις δεσπόζουσες παραμέτρους της δυτικής σκέψης, ήτοι στην κυριαρχία επί των ζώων, άρα και στην κρεατοφαγία, στην ανδρική κυριαρχία επί των άλλων, ανθρώπινων και μη ανθρώπινων, ζώων και στην κυριαρχία του λόγου επί της φύσης. Η τριπλή αυτή κυριαρχία είναι, όμως, η άλλη όψη της μοντέρνας ανθρωπολογικής μηχανής, καθώς, προϋποθέτοντας

¹⁶ Derrida (2006) 51.

¹⁷ Πεφάνης (2016) 372-378.

¹⁸ García (2011c) (2017).

¹⁹ García (2011d).

²⁰ García (2011a). Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη 10η Διεθνή Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος Δελφών, 2000, σε σκηνοθεσία και σκηνογραφία του συγγραφέα. Παίχτηκε δύο χρόνια αργότερα στο Φεστιβάλ της Αβινιόν, στο Cloître des Célestins.

²¹ García (2011b) 377-378.

²² Την έννοια εισάγει ο Derrida στο «Il faut bien manger-ou le calcul du sujet» (1992) 294- (2006) 144· (2015) 51.

το ανθρώπινο (την τριπλή κυριαρχία) στο μη ανθρώπινο, εντοπίζει το μη ανθρώπινο στοιχείο στον άνθρωπο για να το αποκλείσει αλλά, όπως είδαμε, έτσι το αναγνωρίζει και το καταφάσκει στη διαδικασία μιας ζωοποίησης του ανθρώπινου. Ο ζωοποιημένος άνθρωπος είναι ο σύγχρονος βρωτήρας ή ο συμβολικός επιβήτορας των άλλων (ανθρώπινων και μη ανθρώπινων) ζώων, κοντολογίς, το μοντέρνο δίποδο σαρκοφάγο θηλαστικό, ο αστός της σύγχρονης μεταδημοκρατικής κοινωνίας που μπορεί να θέτει σε καθεστώς εξαίρεσης οτιδήποτε τον περιβάλλει.

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η παράσταση 4. Γιατί το τέσσερα; Είναι άραγε οι τέσσερεις performers ή οι τέσσερεις κόκορες; Ας πούμε, ότι είναι μια πρώτη παραπομπή στο τετράποδο που αντιτίθεται στο όρθιο δίποδο· ας πούμε, επίσης, ότι παραπέμπει στο περικλειστο τετράγωνο της λογικής, στη στερεότητα του λόγου, στον αναπόφευκτο εγκλεισμό στον υπνόσακο μιας αυτοϊκανοποιούμενης κοινωνίας. Η ζωικότητα δίνεται εδώ σαρκαστικά, επιθετικά, δηκτικά.

Πρόκειται για την εισαγωγική σκηνή των τεσσάρων performers που εγκλωβίζονται σε έναν ιστό αράχνης. Και όμως, η αιχμαλωσία του ανθρώπινου σώματος στη φυσική παγίδα ενός κατώτερου ζώου που λαθροβιώνει πάντα στις κρυφές γωνίες μοιάζει απλό παιχνίδι μπροστά στην αιχμαλωσία του στον λαβύρινθο του δια-δικτύου, που αρνείται το σωματικό και απομακρύνεται από τη φυσική σιβίδα. Φυσικός και ψηφιακός ιστός, ζωικότητα και τεχνολογία αποτελούν τον μη ανθρώπινο πυρήνα του ανθρώπου. Το σύγχρονο ανθρώπινο ζώο, εγκλεισμένο και αυτοέγκλειστο στον ιστό της αράχνης και του διαδικτύου, στο δίκτυο της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας και της επιχειρηματικής πολιτικής, είναι αυτό το υποκείμενο που δεν μπορεί να διαβάσει πλέον παρά μόνο τις πρώτες σελίδες από τα αριστουργήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, αλλά ξέρει να δημιουργεί ευφάνταστους συμβολισμούς για να επιτείνει τον οικονομικό κύκλο της βιομηχανίας των ζώων. Εξού και οι παπουτσωμένοι κόκορες, ένα από τα αθλητικά σύμβολα της Γαλλίας και η γνωστή εταιρεία αθλητικών ειδών *Le coq sportif*. Παπουτσωμένοι με αναγνωρίσιμα αθλητικά παπούτσια, για να περάσει ο διαφημιστικός μηχανισμός της παραγωγής ακόμα και στον κόσμο των ζώων. Ο αθλητής-κόκορας (με αιχμηρό χιούμορ για τον μεγάλο αμερικανό τενίστα John McEnroe που παρουσιάζεται σε ένα παλιό *video* σε μια από τις παροιμιώδεις εκρήξεις του) και ο κόκορας-αθλητής στην αδυσώπητη μηχανή του σαρκοφαλλογοκεντρισμού, οι αθλητές ως πουλερικά μιας βιομηχανίας αναλώσιμων υλικών και τα πουλερικά ως αθλητές στον αγώνα δρόμου κορεσμού μιας λαίμαργης κοινωνίας.

Η ζωικότητα διαπερνά τις σύγχρονες μυθολογίες και αποτελεί την πρώτη ύλη στον αθλητισμό, στο φαγητό, στη μουσική και στην pop κουλτούρα. Ο κόκορας και ο σκύλος τσακώνονται ασταμάτητα στα παλιά κινούμενα σχέδια *Looney Tunes* του 1946, ένα βαλσαμωμένο κογιότ (ίχνος μιας κυνηγετικής και φονικής εμμονής) καπνίζει ένα τσιγάρο και ένα κογιότ-performer (ίχνος μιας «αγριότητας», μιας ζωώδους δύναμης) παίζει

ηλεκτρική κιθάρα, μία performer και μία θεατής, κλεισμένες σε υπνόσακο, εξαντλούν τις διαλογικές τους πρωτοβουλίες στις κοινοτοπίες του doggystyle, σε μια επιδεικτική απίσχναση της σεξουαλικότητας και μετατόπιση στο ζωικό ένστικτο: αποκλίνουσες, αλλά και συμπληρωματικές εικόνες αυτού του καθεστώτος εξαίρεσης όπου το ζωικό εντοπίζεται στους μυχούς του ανθρώπινου.

Κάποιοι καταλογίζουν στην παράσταση ότι κακομεταχειρίζεται τους παπουτσωμένους κόκορες (ίσως γιατί τους προτιμούν κρασάτους στον φούρνο και όχι να είναι παπουτσωμένοι). Εντούτοις, όσοι είναι όντως ευαίσθητοποιημένοι στην κακομεταχείριση των ζώων, δεν έχουν παρά να παρακολουθήσουν την επόμενη σκηνή.

Το σπάνιο αίσθημα της έξαρσης και της ταραχής

Ο García, πέραν της μοντέρνας, εκθέτει στις σκηνές του και την πρώιμη ανθρωπολογική μηχανή, εκείνη της ενανθρώπισης ενός ζώου. Στην παράσταση του έργου του *Λίαν αιμάσσον. Αιμάσσον. Μισοψημένο. Καμένο*, αναφέρεται ότι το ανθρώπινο ζώο είναι προικισμένο με τις ίδιες ιδιότητες με τα άλλα ζώα: την έξαρση και την ταραχή.²³ Σε μια από τις πιο όμορφες σελίδες του περιγράφει ένα σοκαριστικό περιστατικό:

Είχαν αφήσει την αγελάδα στο λιβάδι / Η αγελάδα γνωρίζει απ' έξω / τον δρόμο από το λιβάδι στην ποτίστρα / και από την ποτίστρα στον στάβλο / και όταν η αγελάδα έφτασε στον στάβλο / και τον βρήκε άδειο, / όταν κατάλαβε ότι τα μοσχαρακία της / είχαν εξαφανιστεί, η αγελάδα προκάλεσε έναν απίστευτο χαμό / Είδα την αγελάδα να κάνει πράγματα / που δεν είχα δει ποτέ από αυτήν / ούτε από καμία άλλη αγελάδα: / να σπάει με κουτουλιές όλα τα τζάμια του σπιτιού μου / να εφορμά στην πόρτα του γκαράζ μου / να μπαίνει και να ξαναβγαίνει εκατό φορές από τον άδειο στάβλο / να ψάχνει, να ψάχνει, να ψάχνει / να ψάχνει τα μοσχαρακία της με τον διάβολο μέσα της / Μα την αλήθεια, δεν είχα δει ποτέ τέτοια μεταμόρφωση / πουθενά και σε κανέναν / ούτε καν σε ζώα που κατασπαράζονται μεταξύ τους / ούτε καν σε ανθρώπους που κάνουν το ίδιο / Έπρεπε να παρέμβω/εάν δεν ήθελα η αγελάδα / να καταστρέψει τα πάντα στο πέρασμά της / έτσι, βρήκα την ευκαιρία κάποια φορά / που μπήκε για να αναζητήσει το μικρό της / για να κλείσω την πόρτα / και κατάφερα επιτέλους να εγκλωβίσω το ζωντανό / [...] Δεν της πήρε ούτε μισό λεπτό / για να κάνει την πόρτα χίλια κομμάτια / Άκουσα την έκρηξη και είδα την αγελάδα / να πετάει κυριολεκτικά / και να περνά μέσα από την πόρτα του στάβλου / και η πόρτα έγινε σαν εκείνα τα κινούμενα

²³ García (2009) 53. Το έργο παρουσιάστηκε στις 14 Ιουνίου 2007 στο III Διεθνές Φεστιβάλ Τεχνών Castille et León της Σαλαμάνκα και, λίγες ημέρες αργότερα (20/6/2007), στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου σε σκηνοθεσία του συγγραφέα.

σχέδια / που ο Road Runner διαπερνά ένα δέντρο / αφήνοντας πίσω του το περίγραμμά του τέλεια σχεδιασμένο / [...] Και να σου πάλι το δαιμονισμένο πλάσμα / να διασχίζει το χωριό / Χάνεται μέσα στην εκκλησία και την ταβέρνα / τρομοκρατεί τα παιδιά.²⁴

Ο κόσμος των ζώων και ο κόσμος των ανθρωπίνων ζώων: πόσο κοντά έχουν έρθει τώρα; Πόσο λεπτή και πορώδης είναι η συνοριακή γραμμή που τους διαχωρίζει και συνάμα τους συνδέει, εφ' όσον η έξαρση και η ταραχή, το φοβισμένο και αγριεμένο μάτι, η διασάλευση του μυαλού και η αντάρα στην ψυχή είναι η αυθόρμητη αντίδραση απέναντι στη ριζική ετερότητα της απώλειας και του θανάτου; Για να απαντήσουμε, αρκεί ίσως να αντικαταστήσουμε στο εδάφιο αυτό το κεντρικό υποκείμενο: στη θέση της αγελάδας να δούμε μια γυναίκα και αντί λ.χ. του «όταν κατάλαβε ότι τα μοσχαρακία της/είχαν εξαφανιστεί, / η αγελάδα προκάλεσε έναν απίστευτο χαμό», να διαβάσουμε: «όταν κατάλαβε ότι τα παιδιά της / είχαν εξαφανιστεί, / η γυναίκα προκάλεσε έναν απίστευτο χαμό». Εάν υποχωρήσει, δηλαδή, το animot, εάν αφαιρεθεί η ζωική ονοματοθεσία, τότε τι μένει; Η έξαρση και η ταραχή, που για τον García είναι η «φύση», στην οποία πρέπει να επιστρέψουμε μέσω της τέχνης· να επιστρέψουμε στην έξαρση και την ταραχή μπροστά στο ζοφερό και το ανοίκειο. Για τη βιταλιστική σκέψη του τα ανθρώπινα ζώα κατασκευάζουν κοινωνίες-κρεατομηχανές που κατασπαράζουν τους φτωχούς, τους αδύναμους και τα ζώα, τα φτωχά ζώα και τους φτωχούς που έχουν καταντήσει τα κατοικίδια των ισχυρών, τα αδύναμα, επομένως, ανθρώπινα και μη ανθρώπινα ζώα που τελούν ευσχήμως σε ένα διαρκές καθεστώς εξαίρεσης από το δίκαιο,²⁵ την ισότητα και την αξιοπρέπεια. Ο βιταλισμός του García είναι *σαρκαστικός* γιατί η κριτική του περνά μέσα από τη σάρκα που τρώει τη *σάρκα* για να συντηρηθεί, είναι *κνινικός* γιατί το ένστικτο του *κνιηρού* έχει αντικατασταθεί από το πάθος του κέρδους, γιατί από τη *σκυλίσια* ζωή του παρία, του αλήτη και του ζώου αναμένει το σπάνιο αίσθημα της «φυσικής ύπαρξης», δηλαδή της έξαρσης και της ταραχής.

Τα ζώα της οδύνης

Οι σκηνές αυτές του García αποτελούν απλώς μια συνεκδοχή του τεράστιου θεατρικού bestiarii, μας δείχνουν ότι η σκηνή, στη διευρυμένη εκδοχή της, μπορεί να δώσει τη βάση μιας νέας και διαφορετικής προσέγγισης των μη ανθρώπινων ζώων στο πλαίσιο των animal studies,²⁶ αλλά μας δείχνουν επίσης ότι οι δύο δρόμοι που διακρίναμε εξαρχής, αυτός του αποδομημένου

²⁴ Ο.π. 46-48.

²⁵ Για μια εμπεριστατωμένη μελέτη του νομικού πλαισίου της ζωής των ζώων βλ. Schaffner (2011).

²⁶ Για τη συζήτηση αυτήν βλ. ενδεικτικά Simons (2002)· Chaudhuri (2007) και (2009)· Jevbratt (2009)· McFarland και Hediger (2009)· Orozco (2013)· Orozco και Parker-Starbuck (2015).

animot και της οριοφιλίας και εκείνος του καθεστώτος εξάιρεσης και της γυμνής ζωής, παρουσιάζουν στοιχεία ο ένας του άλλου και ενδέχεται τελικά να συγκλίνουν σε ένα κοινό έδαφος που ορίζεται από την έξαρση και την ταραχή. Σε αυτό το έδαφος, είναι εφικτή μια κοινότητα ανθρώπινων και μη ανθρώπινων ζώων στη βάση της αμοιβαίας συν-πάθειας, της μεριζόμενης συν-πόνιας, όπου όλα τα υποκείμενα-μιας-ζωής *παθαίνουν* και *πάσχουν ομού*, καθώς είναι όλα ευπαθή, τρωτά και θνητά.

Οι σκηνές αυτές μας δείχνουν ότι στη θέση της ανικανότητας των μη ανθρώπινων ζώων να κατέχουν τον λόγο, τον πολιτικό βίο, την ιστορία ή τον κόσμο, στη θέση, δηλαδή, της ανθρωπολογικής μηχανής θα μπορούσαμε να αναπτύξουμε μια σκέψη του συνείναι ή του συνανήκειν σε έναν κόσμο.²⁷ Σε έναν κόσμο μαζί με τα ζώα που, παρά τους φόβους του Jean-Claude Guillebaud,²⁸ θα είναι πιο όμορφος και πιο αυθεντικός. Η σκέψη αυτή δεν πρέπει να εκκινεί από το ερώτημα εάν τα μη ανθρώπινα ζώα μπορούν να μιλούν ή να επιχειρηματολογούν, αλλά από το αποστομωτικό εκείνο ερώτημα, εάν μπορούν να υποφέρουν, εάν γνωρίζουν και αυτά την οδύνη στη ζωή τους. Στο ερώτημα του Bentham είναι ορθό και οφείλουμε να απαντήσουμε καταφατικά: «Can they suffer?». ²⁹ Ναι, υποφέρουν όπως και εμείς, είναι ζώα της οδύνης όπως και εμείς, είναι υποκείμενα-μιας-ζωής ενδεούς και περατής. Απαντούμε καταφατικά, γιατί το βλέπουμε στο βαλσαμωμένο κογιότ και στις σιωπηλές οιμωγές της αγελάδας του García, στην αλλοφροσύνη, στην «αθώα» αγριότητα ή και στο καθηλωτικό βλέμμα του θνήσκοντος ζώου. Η καταφατική απάντηση, που δίνει σαφώς και ο Derrida, θα μπορούσε να είναι η αφετηρία

«για τον πιο ριζικό τρόπο να σκεφτούμε την περατότητα που μοιραζόμαστε με τα ζώα, τη θνητότητα που ανήκει στην περατότητα της ίδιας της ζωής, στη συμπάθεια, [...] στην αγωνία γι' αυτήν την

²⁷ Βλ. και τις ανάλογες παρατηρήσεις του Dureux (2009) 101-107.

²⁸ «Ο εκθιασμός της ζωικότητας οδηγεί, αρκετά συχνά, σε ένα “βιταλισμό” που προβάλλει το ένστικτο, απορρίπτει τα “εμπόδια” του πολιτισμού και κάθε είδους ηθική, και ειδικότερα την ιουδαιοχριστιανική. Απαιτώντας την επιστροφή του ανθρώπου στο “ζωικό του μέρος”, προεξοφλείται ταυτόχρονα το γεγονός ότι θα του επιτρέπεται μία συμπεριφορά σύμφωνη με τους “νόμους της ζούγκλας”. [...] Όταν εκθειάζουμε τη ζωικότητα, σημαίνει λοιπόν συχνά ότι απαρνούμαστε *ipso facto* αυτόν τον ηθελημένο, μόνιμο εξανθρωπισμό που μας απομακρύνει από τη ζούγκλα», Guillebaud (2007) 67-69. Όπως το θέτει η Wolfe (2009) 568, η μελέτη των ζώων δεν συνεπάγεται ότι η σκέψη μας παύει να είναι ανθρωπιστική, άρα και ανθρωποκεντρική. Όπως η ανθρωποζωολογική σκέψη πρέπει να εκκινεί από την παραδοχή ότι «το ανθρώπινο ον παραμένει ένα ζώο που ανήκει στη συνομοταξία των σπονδυλωτών, την ομοταξία των θηλαστικών, την τάξη των πρωτεύοντων θηλαστικών», έτσι δεν πρέπει να λησμονεί ότι, αν και διαθέτει κατά 98% κοινά γονίδια με τους γορίλλες, «το 2% των πρωτότυπων γονιδίων δείχνουν μια αναδιοργάνωση του γενετικού υλικού που έχει σίγουρα μεγάλη σημασία. Η μικρή διαφορά δημιουργεί τη μεγάλη διαφορά», Morin (2005) 34, 36.

²⁹ Bentham (1970) 44. Το μείζον θέμα της οδύνης των ζώων εξετάζει από μια φιλοσοφική σκοπιά η Aaltola (2012).

τρωτότητα και στην τρωτότητα αυτής της αγωνίας».³⁰

Η σκέψη του συνείναι μπορεί να ξεκινήσει και από τη γάτα του Martin Buber που μιλάει τη μείζονα γλώσσα του βλέμματος. Το βλέμμα που ρωτάει τον φιλόσοφο: «Είναι δυνατό να απευθύνεσαι σε εμένα»; «Υπάρχω εγώ»; Το «εγώ» είναι στο ερώτημα αυτό η παράφραση μιας λέξης που μας λείπει και που θα προσδιόριζε έναν «εαυτό» χωρίς το γλωσσολογικό και λογικό «εγώ».³¹ Ανάμεσα λοιπόν στον εαυτό-χωρίς-«εγώ», που είναι το μη ανθρώπινο ζώο και στον εαυτό που πνίγεται έως τώρα στο «εγώ», που είναι το ανθρώπινο ζώο, η σκέψη του συνείναι δεν θα αναζητήσει σχέσεις ταυτότητας ή διαφοράς, αλλά το βίωμα της οριοφιλίας, της φιλοξενίας του ριζικά ξένου εαυτού που με πλησιάζει σιωπηλός και με κοιτά βαθιά στα μάτια.

Βιβλιογραφία

- Aaltola, E. (2012): *Animal Suffering: Philosophy and Culture*, Hampshire.
- Aaltola, E. και Hadley, J. (2015): *Animal Ethics and Philosophy. Questioning the Orthodoxy*, London & Lanham, Maryland.
- Agamben, G. (2004): *The Open. Man and Animal*, Stanford, California.
- Agamben, G. (2005): *Homo Sacer: Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*, Αθήνα.
- Agamben, G. (2007): *Κατάσταση εξαίρεσης: Όταν η έκτακτη ανάγκη μετατρέπει την εξαίρεση σε κανόνα*, Αθήνα.
- Bentham, J. (1970): *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, London.
- Buber, M. (1969): *Je et Tu*, Paris.
- Butler, J. και Chakravorty Spivak, G. (2015): *Τραγουδώντας τον εθνικό ύμνο*, Αθήνα.
- Calarco, M. (2008): *The Question of the Animal From Heidegger to Derrida*, New York.
- Cavell S., Diamond C., McDowell J., Hacking I., Wolfe C. (2008): *Philosophy and Animal Life*, New York.
- Chaudhuri, U. (2007): « (De)Facing the Animals. Zooësis and Performance»,

³⁰ Derrida (2006) 49.

³¹ Buber (1969) 142-143.

- TDR: *The Drama Review* 51:1, 8-20.
- Chaudhuri, U. (2009): «“Of All Nonsensical Things”: Performance and Animal Life», *Publications of the Modern Language Association* 124:2, 520–525.
- Cosson, Fr. (2016): *Animalité et humanité: La frontière croisée*, Nice.
- De Fontenay, El. (1998): *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris.
- Derrida, J. (1992): *Points de suspension. Entretiens*, Paris.
- Derrida, J. (2006): *L'animal que donc je suis*, Paris.
- Derrida, J. (2008): *Séminaire: La bête et le souverain*, vol. I: 2001-2002, Paris.
- Derrida, J. (2015): *Ισχύς νόμου. Το «μυστικιστικό θεμέλιο της αυθεντίας»*, Αθήνα 2015 (1994).
- Dupeux, Y. (2009): «Ontologie de l'animal, et au-delà», *Ligne* 28, 93-107.
- García, R. (2009): *Bleue, saignante, à point, carbonisée*, (*Cryda. Vuelta y vuelta. Al pounto. Chamuscada*), Besançon.
- García, R. (2011a): *After sun*, στο *Cendres 2000-2009*, Besançon, 9-31.
- García, R. (2011b): *Vous êtes tous des fils de putte*, στον τόμο García R.: *Cendres. 1986-1999*, Besançon, 369-411.
- García, R. (2011c): *Gólgota picnic*, (*Gólgota picnic*), Besançon.
- García, R. (2011d): *Accidens. Tuer pour manger*, (*Matar para comer*), στον τόμο García, R.: *Cendres. 2000-2009*, Besançon, 157-159.
- García, R. (2017): *Evel Knievel contre Macbeth na terra do finado Humberto* (suivi de) 4, *une pièce concrète*, Besançon.
- Guillebaud, J.-Cl. (2007): *Η αρχή της ανθρωπιάς*, Αθήνα.
- Jevbratt, L. (2009): «Interspecies Collaboration – Making Art Together with Nonhuman Animals», *Interspecies Collaboration* website, www.jevbratt.com/writing/jevbratt_interspecies_collaboration.pdf [10-5-2017].
- Llored, P. (2012): *Jacques Derrida. Politique et éthique de l'animalité*, Mons.
- Manchev, B. (2009): «La liberté sauvage. Hypothèses pour une politique animale», *Ligne* 28, 76-92.

- McFarland, S. E. και R. Hediger (2009): *Animals and Agency: An Interdisciplinary Exploration*, Leiden and Boston.
- Morin, E. (2005): *Η μέθοδος 5. Η ανθρώπινη ταυτότητα: Η ανθρωπινότητα της ανθρωπότητας*, Αθήνα.
- Orozco, L. (2013): *Theatre & Animals*, Basingstoke and New York.
- Orozco, L. και Parker-Starbuck, J. (2015): *Performing Animality. Animals in Performance Practices*, Basingstoke, Hampshire.
- O'Sullivan S. (2011): *Animals, Equality and Democracy*, Basingstoke, Hampshire.
- Painter C. και Ch. Lotz (2007): *Phenomenology and the Non-Human Animal. At the Limits of Experience*, Dordrecht.
- Πεφάνης, Γ.Π. (2016): *Θιασώτες και φιλόσοφοι. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Αθήνα.
- Puchner, M. (2007): «Performing the Open. Actors, Animals, Philosophers», *The Drama Review* 51:1, 21-32.
- Regan, T. (2015): «Pour les droits des animaux», στον τόμο: *Philosophie animale. Différence, responsabilité et communauté*, επιμ.: Η.-S. Afeissa και J.-B. Jeangène Vilmer, Paris 161-183.
- Schaffner, J. E. (2011): *An Introduction to Animals and the Law*, Basingstoke, Hampshire.
- Simons, J. (2002): *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*, Basingstoke, Hampshire.
- Steiner, G. (2010): *Anthropocentrism and Its Discontents: The Moral Status of Animals in the History of Western Philosophy*, Pittsburgh.
- Wolfe, C. (2008): «Flesh and Finitude: Thinking Animals in (Post)Humanist Philosophy», *SubStance*, Issue 117, Vol. 37:3, 8-36.
- Wolfe, C. (2009): «Human, All Too Human: “Animal Studies” and the Humanities», *Publications of the Modern Language Association* 124:2, 564–575.

Ο ποιητής ως έτερος: μια παρουσία *in absentia*

The Poet as the Other: a presence *in absentia*

Αφροδίτη Σιβετίδου

Θεατρολόγος
Ομότιμη Καθηγήτρια
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
(ΑΠΘ)

Aphrodite Sivetidou

Theatrologist
Emeritus Professor
Aristotle University of Thessaloniki

asivetid@frl.auth.gr

Abstract

If the interest of literature in the multiplicity of the Self, in the systematic exploration of the antithesis of the Self with Itself, a Self “unsure and volatile”, is considered as given, the modern drama, looking towards the innermost subjectivity, works towards demonstrating the protean nature of the Self and its unlikely transformations thus contributing to the understanding of the others and to self knowledge. However, the surprising element, especially in modern theatre, is the unexpected appearance of the creator next to his characters. Disobedient to the normal order that wants the author absent, the authors make their presence felt more frequently and more substantially, giving rise to questions regarding the method the theater is using to represent the world.

Concentrating his attention to the crucial ontological question “who am I?”, as well as “who is writing?”, the poet, as the other, is explored in the writings of Dimitris Dimitriadis, Bernard-Mari-Koltès and Maria Efstathiadi. They attempt to bridge the gap left by the absence of the poetic subject which is left, wanting it or not, to the dire internal necessity of the liberation of the Self, through the medium of otherness and with their aim to achieve the desired level of conscious understanding. In parallel, the softening or the rejection of the illusion redefines the essence of the dialogue between stage/auditorium and the anxious poetic Self as the other meets Another in a joint effort to survive in the contemporary, threatening and stifling environment.

Λέξεις-κλειδιά: Εγώ, Άλλος, παρουσία, απουσία.

Keywords: Self, Other, presence, absence.

«Το θέατρο διχάζει: όλοι είναι άλλοι: ο ηθοποιός είναι δύο, οκτώ, τριάντα δύο: το κοινό χωρίζεται στον κάθε ένα. Είναι ο τόπος της καθαίρεσης του ανθρώπινου ειδώλου και της διάλυσής του από τη ζωή. [Είναι] στην κυριολεξία, ο τόπος της ανθρώπινης ήττας.»¹ Ο προκλητικός λόγος για τις παράπλευρες θεατρικές λειτουργίες ανήκει στον αντιπροσωπευτικό δημιουργό του θεάτρου του λόγου και επίμονο ερευνητή του ανθρώπινου αινίγματος, Valère Novarina. Εστιάζοντας στην περίπλοκη και μαγική σχέση ηθοποιού/θεατή, ο Novarina αναδεικνύει τη φιλοσοφική φύση του θεάτρου, εμμένοντας στη διχαστικότητα και σημειώνει: «Το άτομο είναι διχάσιμο: σε αυτό είναι ο θεατής μάρτυρας, κατά τη διάρκεια της οπτικής του απόλαυσης».² Και δια στόματος του ηθοποιού της Comédie Française Denis Podalidès έρχεται η επιβεβαίωση: «Το θέατρο, είναι πάντοτε ο τόπος του άλλου λόγου, του άλλου που δεν είναι πια εγώ».³ Αλλά και δια στόματος του θεατρικού προσώπου της Μπεθ στον *Φαέθοντα* του Δημήτρη Δημητριάδη ακούμε: «Το πιο αβέβαιο, το πιο ευμετάβλητο ζώο είναι ο άνθρωπος»,⁴ αζίωμα που πιστοποιεί την οντολογική διάσταση της σκηνικής τέχνης. Η περίφημη όσο και παράδοξη διαβεβαίωση του Rimbaud «Je est un autre» –που χρονολογείται από το 1871 στο γράμμα του στον Paul Demeny– αναιρώντας το όριο μεταξύ ταυτότητας/ετερότητας, τοποθετεί το υποκείμενο στη σχέση του με τον εαυτό και τον άλλο, τον απέναντι και τον μέσα μας. Εγώ και ο άλλος στον χώρο της τέχνης αποκτά καθοριστική σημασία, λόγω του δεδομένου καθεστώτος της πρόσληψης, αφού η σχέση με τον άλλο ετεροκαθορίζει και επιβεβαιώνει τη διαφορετικότητα του υποκειμένου. Ο άλλος, το βλέμμα του άλλου και τελικά η σχέση του με τα *dramatis personae* κρίνουν και το σταθερό ζητούμενο της επικοινωνίας σκηνης/πλατείας ή καλύτερα ηθοποιού/θεατή που θα κατασκευάσει το βαθύτερο νόημα.

Θα χαρακτηρίζα επίμονο το ενδιαφέρον της λογοτεχνίας για το πολλαπλό Εγώ, για τη συστηματική ανίχνευση της αντίθεσης του Εγώ με τον Εαυτό, με άλλα λόγια για την αναζήτηση μιας ταυτότητας κάθε άλλο παρά ενιαίας, ενός Εγώ «αβέβαιου και άστατου», κατά την Marguerite Yourcenar», όπως επικυρώνεται και θεατρικά από τον Πατέρα στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (1921): «Το πραγματικό δράμα για μένα βρίσκεται εκεί, κύριε: στη συνείδηση που έχω ότι καθένας μας –βλέπετε– πιστεύει ότι είναι ‘ένας’, λάθος: είναι ‘εκατό’, κύριε, είναι ‘χίλιοι».⁵ Το μοντέρνο θέατρο επιχειρεί να αναδείξει την πρωτεϊκή φύση του Εγώ και τις απίθανες μεταμορφώσεις του σε σχέση με τον άλλο και με τις συνθήκες ζωής, συμβάλλοντας στη γνώση των άλλων και στην αυτογνωσία. Στραμμένο στην ενδο-υποκειμενικότητα, εστιάζοντας δηλαδή στη διερεύνηση του έσω, το σύγχρονο δράμα περιπλέκει τα ειωθότα. Αδιαφορώντας για τις

¹ Novarina (2011) 5.

² Ο.π.

³ Podalidès (2011) 46.

⁴ Δημητριάδης (2013) 71.

⁵ Pirandello (1977) 69-70.

διαπροσωπικές αντιπαραθέσεις και επικεντρωμένο στην ίδια την ύπαρξη και τις εσωτερικές συγκρούσεις των προσώπων, όπου αναπτύσσεται η δράση, δημιουργεί ένα ιδιότυπο θέατρο λόγου, στη βάση της προφορικότητας, με τη μορφή να αντιστοιχεί στο περιεχόμενο, απηχώντας τα λόγια των τεσσάρων ηθοποιών του *Βρίζοντας το κοινό* του αυστριακού Peter Handke: «Μιλώ σημαίνει δρω. Μιλώντας κάνουμε θέατρο».⁶ Και, καθώς οι μυθιστορηματικές δομές ανταγωνίζονται τη δραματικότητα, η ποιητικότητα εισβάλλει στη θεατρική γραφή και ο ρεαλισμός υποχωρεί, το σύμπλεγμα επικό/δραματικό/λυρικό υπονομεύει αποφασιστικά τη θεμελιακή μίμηση, ενώ η σύγχυση ακυρώνει τις καθιερωμένες νόρμες. Όταν ο κύριος εισηγητής του θεάτρου του παραλόγου Σάμουελ Μπέκετ, στο *Εκείνη τη φορά*, πετυχαίνει το παράδοξο να κάνει θέατρο βασισμένο στο τρίπτυχο λόγος-ακινήσια-σιωπή, χωροποιώντας τη μνήμη και μετατοπίζοντας την κίνηση στη φωνή, τα πολλαπλά εγώ του Μνήμονα εγκαθίστανται πάνω στη σκηνή, συνθέτοντας ένα είδος μοντέρνου χορού. Αποσπασμένη από το σώμα, η φωνή υπενθυμίζει στον Ακροατή-Μνήμονα θραύσματα του παρελθόντος: «εκείνη τη φορά που γύρισες εκείνη την τελευταία φορά να δεις αν ήταν πάντα εκεί τα χαλάσματα όπου παιδί κρυβόσουν».⁷

Οι ποιητές μιλούν συχνά για την αυτονομία των προσώπων τους, σπανιότερα ομολογούν την παρουσία τους πίσω από κάποιον ήρωά τους. Πιο δυσδιάκριτη, αλλά μη αμφισβητήσιμη η δημιουργική παρουσία, όταν τα πρόσωπα θεωρητικολογούν επί σκηνής. Παράδειγμα: «Στο θέατρο / όλα / πρέπει να γίνονται / πραγματικότητα / αλλιώς [...] Αλλιώς το θέατρο δεν είναι θέατρο»,⁸ λέει ειρωνικά η Denise Vernac στο *Stroheim*, κλείνοντάς μας συνωμοτικά το μάτι για το διπλό φέμα του Δημητριάδη, ο οποίος μεταγράφει την ταινία του Billy Wilder, *Sunset Boulevard*. Μια συγκαλυμμένη παρουσία θα διακρίναμε και στο οικογενειακό δράμα *Ακριβώς πριν το τέλος του κόσμου* (1990) του πρόωρα χαμένου Jean-Luc Lagarce. Γνωρίζοντας τη μοιραία κατάληξη της ασθένειάς του, ο ποιητής οδηγεί τον Louis στο πατρικό σπίτι, μετά από μακροχρόνια απουσία, για να αναγγείλει στους δικούς του τον επερχόμενο θάνατό του.

Εκείνο, όμως, που αφηνιάζει στο μοντέρνο κυρίως θέατρο είναι η απρόβλεπτη εμφάνιση του δημιουργού δίπλα στα πρόσωπά του, άλλοτε απροκάλυπτη και άλλοτε επιμελώς κρυμμένη. «Πράγματι, αντί να απουσιάζουν από την παράσταση», υπακούοντας στην κανονιστική διάταξη που θέλει τον συγγραφέα απόντα, «να κρύβονται προς όφελος των πρωταγωνιστών στους οποίους δίνουν ζωή, οι συγγραφείς τείνουν, δίπλα ή εις βάρος των προσώπων τους, να κάνουν όλο και πιο έκδηλη την ποιητική και/ή αφηγηματική τους παρουσία».⁹ Υπό το πρίσμα της φιλοσοφίας του υποκειμένου και της αφηγηματολογίας προκύπτει λοιπόν το

⁶ Handke (2000) 22.

⁷ Beckett (1986) 9.

⁸ Δημητριάδης (2015) 67.

⁹ Sermon (2012) 151.

κρίσιμο ερώτημα της γραφής και του γραφέα. «Η δημιουργική γραφή, στην ορμητική ανάδυσή της, ενέχει κάτι το ακούσιο, που διαφεύγει τον έλεγχο της αναλυτικής διαύγειας»,¹⁰ παρατηρεί ο Georges Gusdorf και για το «Ποιος γράφει;» ο φιλόσοφος απαντά: «αυτός που γράφει ονειρεύεται πάντα μια γραφή σε άμεση σχέση με το είναι. Αλλά αυτός που γράφει είναι πάντα ένας άλλος, γιατί κάθε γραφή παίρνει τις αποστάσεις της και καθιερώνει μια αλλοτρίωση. Είναι πάντοτε ένας άλλος, ο οποίος μιλά για κάτι άλλο, και δεν υπάρχει παρά ερήμην.»¹¹ Αν η υπεροχή του προφορικού λόγου είναι η «παρουσία του νοήματος και της επικοινωνίας [...]». Το γραπτό αντιθέτως λειτουργεί ως *απουσία*.¹² Στο θέατρο, το γραπτό θα μετατραπεί πάνω στη σκηνή σε προφορικό λόγο, η επικοινωνία θα επιτευχθεί με τη διπλή εκφώνηση και η απουσία θα γίνει εμφανέστερη, ενώ το υπό-κείμενο της γραφής μη όντας ένα «πλήρως συνειδητό εγώ» θα αφήσει κρυμμένες εικόνες του εαυτού του να βγουν προς τα έξω.¹³ Αν επιπλέον η απουσία του γραφέα, ένα είδος ανυπαρξίας, είναι αναγκαία προϋπόθεση για τη συγγραφική πράξη, όπως εξηγεί ο Δημήτρης Δημητριάδης, αναγνωρίζοντας την αυτονομία των προσώπων του –«Η ανυπαρξία *sine qua non* του δημιουργού, μια *absentia fundamentalis* έτοιμη να γίνει *praesentia fundamentalis* όχι του ίδιου, αλλά των προσώπων»¹⁴– η *absentia* του δημιουργού επιβάλλεται κανονιστικά και στη σκηνική αναπαράσταση. Συνδέοντας το δημιουργικό εγώ με τα δημιουργήματά του στη βάση της αντιπαλότητας, αφού η παρουσία του ενός προκύπτει από την απουσία του άλλου, διαφαίνεται αμυδρά μια σοβαρή υπόγεια σχέση, ίσως μια αμοιβαία υπόσχεση ή διαμάχη ανάμεσα στο Εγώ και τον άλλο, το αποκύημα της φαντασίας του. Καθώς ο Δημητριάδης υποστηρίζει ότι το θέατρο «δεν είναι μόνο η τέχνη του άρρητου αλλά και του *ανείπωτου* και ακόμη η τέχνη της πραγμάτωσης του *απραγματοποίητου*» γιατί «αν δεν πραγματοποιείται / το απραγματοποίητο / τότε ποιος ο λόγος να υπάρχει / το θέατρο»¹⁵ επιμένει η ηρωίδα του, Denise Vernac, και η Μαρία Ευσταθιάδη το ορίζει ως τόπο της «παθοφάνειας», σαν μια όψη του «δαιμονικού», όπου δηλαδή «όλα τα πάθη μπορούν να φανερωθούν»,¹⁶ διαμορφώνεται ένας ουτοπικός χώρος με επίπτωση την ακανονιστικότητα. Άλλωστε ο πραγματικός καλλιτέχνης οφείλει να είναι παραβατικός και νεωτερικός, ανυπάκουος σε καθιερωμένους κανόνες, ώστε τα κείμενά του, με πλούσια ειδολογικά χαρακτηριστικά, να παρακολουθούν ένα συνεχές γίγνεσθαι για να μπορέσουν να μιλήσουν για τον άνθρωπο και τον κόσμο της εποχής του. Στο νέο καθεστώς της κυριαρχίας του ανοίκειου, που ακολουθεί το σύγχρονο δράμα, το παραδοσιακό σχήμα ταυτότητα/

¹⁰ Gusdorf (1991) 100.

¹¹ Ο.π. 119.

¹² Σαμαρά (1991) 140.

¹³ Ο.π. 141.

¹⁴ Dimitriadis (2009) 19, 20.

¹⁵ Ο.π. 48, 68.

¹⁶ Ευσταθιάδη (2011) 41.

ετερότητα κλονίζεται, με επιπτώσεις στο επίπεδο προσώπων και σε εκείνο του ίδιου του δημιουργού. Γιατί ακριβώς παραβιάζεται η απαγόρευση της παρουσίας του ποιητή, προκαλώντας εύλογα ερωτήματα για τον τρόπο που το θέατρο αναπαριστά τον κόσμο. Ο όρος συγγραφή, άλλωστε στη γλώσσα μας, υπονοεί μια δεύτερη παρουσία δίπλα στον γράφοντα, ένα δεύτερο Εγώ που ονομάζουμε ποιητικό και ως εκ τούτου, ποιητική αδειά, ελεύθερο να διεκδικήσει τη συνύπαρξή του δίπλα στα θεατρικά πρόσωπα.

Το μοντέρνο δράμα σκύβει με προσοχή πάνω στο άτομο και, επιχειρώντας τη διερεύνηση του μυστηριώδους, σκοτεινού έσω, αναδεικνύει το ανείπωτο, το ανοίκειο, το απραγματοποίητο, το άρρητο, το απρόσβατο και το αλλότριο, σε προσφιλείς θεατρικούς τόπους, ευνοώντας την ανάδυση της ετερότητας. Παράλληλα, το νέο καθεστώς της εσωστρέφειας, που αρέσκεται κυρίως να λείει και λιγότερο να δείχνει, διατηρεί τον θεατή σε εγρήγορση και δράση, ώστε να γεμίσει τα κενά που εντέχνως αφήνουν τα κείμενα. Με το Εγώ και τον Άλλο στο επίκεντρο του α-δραματικού δράματος, η θεματική της ταυτότητας/ετερότητας απασχολεί και προβληματίζει, με το βλέμμα στραμμένο σε σκηνή και πλατεία.

Στη φιλοσοφική προσέγγιση του ανθρώπινου όντος, ο συστηματικός παρατηρητής του Εγώ του, Montaigne, με βάση την ηρακλείτεια σοφία, διαπιστώνει: «Κάθε άνθρωπος φέρει μέσα του ολόκληρη τη μορφή της ανθρωπότητας». ¹⁷ Και ο Jean-Paul Sartre στο *Είναι* και το *μηδέν* αποδέχεται: «Το ον που είμαι διατηρεί μια σχετική απροσδιοριστία και μια σχετική απροβλεψιμότητα». ¹⁸ Η πολύπλοκη ταυτότητα συνδέεται άρρηκτα με το μάταιο οντολογικό ερώτημα «ποιος είμαι;». Με δεδομένη την ψυχαναλυτική του διάσταση το ερώτημα παραπέμπει στον πολυσυζητημένο *Αμφιπρόσωπο* του Μολιέρου, του Πλαύτου και τον πιο πρόσφατο του Κλάιστ που πρώτος «έθεσε καθαρά το ερώτημα [τι σημαίνει 'εγώ']», ¹⁹ βάζοντάς το στο επίκεντρο του έργου του. Στον *Αμφιπρόσωπό* του ο Ερμής ρωτά τον Σωσία «Τις ει;» και στην απάντηση «εγώ» τον ζαναρωτά «Ποιος 'εγώ';» ²⁰ θέτοντας υπό αμφισβήτηση τη συνεκτική ενότητα του προσώπου. Το εγώ στον Κλάιστ «είναι μια άδεια φόρμα, [...] μια μάσκα πεσμένη στη γη», ²¹ λέει ο Podalidès, ερμηνευτής του ρόλου του Σωσία στον Μολιέρο και τον Κλάιστ.

Ενταγμένο στην ευρύτερη τάση της μοντέρνας λογοτεχνίας του αναληθοφανούς και της υπό-πληροφόρησης, το μη δραματικό θέατρο κάνει τη σκηνή τόπο του μη-είναι. Εισάγοντας στο σανίδι αόρατες υπάρξεις, υποστηρίζει την άποψη ότι ο άνθρωπος δεν είναι αυτός, «ότι βρίσκεται αλλού και όχι στα ορατά είδη» ²² και συναντά τον λυρικό Πίνδαρο, που μέσα από μια

¹⁷ Gusdorf (1991) 155. Ο φιλόσοφος μελετά τη θεματική της ταυτότητας στις λογοτεχνίες του εγώ, και αναφέρεται εκτενώς στον Montaigne *Essais*, III, 2.

¹⁸ Sartre (1980) 308.

¹⁹ Για τον *Αμφιπρόσωπο* του Κλάιστ, βλ. Sobel και Davis (2011) 31.

²⁰ Kleist (2005) 18-19.

²¹ Podalidès (2011) 44.

²² Corvin (2014) 17-18.

ήπια θεώρηση υπογραμμίζει το ανυπόστατο των ανθρώπων: «Ο άνθρωπος είναι το όνειρο μιας σκιάς».²³ Παράδειγμα αναζήτησης ταυτότητας μέσω της ετεροταυτοποίησης διακρίνουμε στην αντισυμβατική μονολογική φόρμα, όπου η διπλή εκφώνηση ακυρώνεται και η δραματικότητα συντηρείται με τις λέξεις να εδραιώνουν τη σχέση με τον άλλο. Ας θυμηθούμε την κραυγή απόγνωσης του ομιλητή στο πρώτο κείμενο που έκανε γνωστό τον Δ. Δημητριάδη. «Το σώμα της έχει πάρει το σχήμα μου... Το σώμα μου έχει πια τις διαστάσεις της... Έχω μέσα μου τη μοίρα της... Πεθαίνω σαν χώρα...».²⁴ Προσφιλής πρακτική του ποιητή, η ετερότητα θεμελιώνει το τρίπτυχο της *Ομηριάδας* που δομείται πάνω στη θεματική του αταυτοποίητου Εγώ. Σε έναν ατελέσφορο αγώνα για αναζήτηση ταυτότητας, ένα ανήσυχο Εγώ χαμένο στο χώρο του φαντασιακού παλεύει με το αυτός ή το κανένας της καλλιτεχνικής δημιουργίας: «Είμαι η Ιθάκη / Είμαι ο Οδυσσέας / Δεν είμαι η Ιθάκη / Είμαι η Ιθάκη / και ο Οδυσσέας / Δεν είμαι ο Οδυσσέας».²⁵ Η ψυχολογική σύγχυση του προσώπου και η αγωνιώδης αναζήτηση ονόματος στους εισαγωγικούς στίχους ειδοποιούν για την εσωστρεφή αφήγηση. Η Ιθάκη γίνεται το θηλυκό Εγώ με το οποίο ο ήρωας-αφηγητής δημιουργεί μια σχέση ταύτισης/απώθησης. Η αγωνία του εγώ για το εγώ οξύνεται και κορυφώνεται στον τρίτο μονόλογο (*Ομηρος*). Εδώ ο γραφέας ενδύεται μια πραγματική ταυτότητα. Όμως το ερώτημα μένει αναπάντητο, αφού το Εγώ διχάζεται ή πολλαπλασιάζεται ή εκμηδενίζεται. «Ποιο εγώ; 'εγώ εσύ αυτός'. [...] Ποιο εγώ; Ποιος είσαι; Ποιο εγώ; Απάντηση: κανένας. 'Κάποιος με 'κανέναν μέσα'»,²⁶ δηλώνει κατηγορηματικά ο Valère Novarina και συναντά τον ποιητή της *Ομηριάδας*. Γιατί η απάντηση για τον Οδυσσέα έχει ήδη δοθεί από την Ιθάκη επαναλαμβάνοντας τον πολυμήχανο ομηρικό ήρωα: «Ποιος ήταν / Κανείς». Ο Δημητριάδης τοποθετεί στον πυρήνα του έπους του το «ποιος είμαι;», υποστηρίζει την υπαρξιακή απορία με θεατρικά μέσα, όταν αναζητά διαρκώς το βλέμμα του παραλήπτη του –«Δείτε με»– όταν ταλαντεύεται ανάμεσα στο εγώ και το κανείς –«Αμέτρητα Είμαι / και να μην είμαι κανένας / Όλα τα είσαι / και κανένα»– και ακόμη όταν αμφισβητεί ευθέως την ταυτότητα –«Μόλις γίνω όνομα / γίνομαι άλλος»– όταν με άλλα λόγια η ρευστότητα, προκαλώντας το βλέμμα και την ακοή μας, ακυρώνει την παραμικρή βεβαιότητα· και ενώ η αβεβαιότητα τυραννά τη σκέψη, η *Ομηριάδα* συναντά τον «απ-ανθρωπισμό» του σύγχρονου δράματος, μια τάση αποκαθήλωσης ή και εξαφάνισης του ανθρώπου, μεταφορά της πολυπλοκότητας της ζωής και του κόσμου. «Ολοίτατος» και «κανείτατος», ο ποιητής της *Ομηριάδας* αποδέχεται τελικά το Είναι, «καταδηλώνοντας την αταυτοποίητη οντότητα εν εξελίξει»,²⁷ όπως εύστοχα παρατηρεί ο Δ. Τσατσούλης, και επισφραγίζει την παντοτινή ύπαρξή του που περνά

²³ Πίνδαρος.

²⁴ Δημητριάδης (2003) 46.

²⁵ Δημητριάδης (2007) 9.

²⁶ Novarina (2011) 5.

²⁷ Τσατσούλης (2007) 124.

μέσα από την ανυπαρξία. «Το φωνάζω και το ακούω / και το όνομά μου / είναι»²⁸ η τελική αποδοχή του ποιητή (Ομήρου) επικυρώνει την αδυναμία ταυτοποίησης. Η ετερότητα απεδείχθη ατελέσφορη.

Διατηρώντας την κλασική διαλογική μορφή με εναλλαγή μονολόγων στο εμβληματικό του *Ρομπέρτο Ζούκο*, εμπνευσμένο από πραγματικά γεγονότα, ο καταζωμένος Bernard-Marie Koltès στήνει το τελευταίο ευφές θεατρικό του παιχνίδι. Στο πρόσωπο του πραγματικού ήρωά του, κατά συρροή δολοφόνου με μυστηριώδες τέλος, ο ποιητής βιώνει σκηνικά τον δικό του θάνατο, λίγο πριν πεθάνει, και ο Ρομπέρτο Ζούκο σαν Ίκαρος ανυψώνεται στον ήλιο, υπενθύμιση της γνωστής και γενικευμένης αισθητικής στο σύγχρονο δράμα, και μαζί υλοποίηση της δήλωσης του δημιουργού: «Βλέπω τη θεατρική σκηνή σαν έναν προσωρινό τόπο, τον οποίο τα πρόσωπα προσμένουν διαρκώς να εγκαταλείψουν».²⁹ Επιπλέον, η αποσπασματικότητα του κειμένου δεν κρύβει επ' ουδενί την ποιητική του παρουσία. Θυμίζω ακόμη τον φιλοσοφικό διάλογο *Στη μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι*, όπου ο Πελάτης δηλώνει απερίφραστα: «Θέλω να γίνω μηδενικό». Η ανάγκη εθελούσιας απουσίας, μια επιθυμία εκμηδένισης, ενός μηδενικού εγώ, συνάδει με την οπτική της αόρατης και διαφανούς υπόστασης των θεατρικών προσώπων.

Την ίδια στιγμή ο φιλοσοφικός διχασμός του ατόμου κατευθύνει στα άδυτα της θεατρικής πράξης και κάνει τον θεατή μάρτυρα του «εγώ είναι ένας άλλος». Την πολύπλοκη αυτή διαδικασία που εκπορεύεται από το ποιητικό Εγώ για να καταλήξει στον θεατή αναδεικνύει η Ζωή Σαμαρά: «Το γνωστό 'εγώ είναι ένας άλλος' του Ριμπό, εξηγεί, μεταμορφώνεται σε Άλλο στον Κολτές και δημιουργεί διάλογο με ένα βαθύτερο Εγώ που μόνο ο συγγραφέας-δημιουργός γνωρίζει και αποδέχεται, οδηγεί όμως στην ανάδειξη ανάγκης για τον Άλλο και άρα για το θέατρο, μια εξαιρετικά σύνθετη ετερότητα».³⁰

Η ευρηματική πολυμορφική εκφώνηση γίνεται το όχημα για την Μαρία Ευσταθιάδη στη συστηματική της προσπάθεια σύλληψης του ασύλληπτου Εγώ. Η ουτοπία της αναζήτησης την οδηγεί άλλοτε στη μεταγραφική πρακτική, άλλοτε η ματιά της μετατίθεται στο σύγχρονο οικογενειακό περιβάλλον (*Τεξτιλέν*) ή τον σημερινό πολιτισμένο κόσμο της εξαθλίωσης και της δραματικής μετανάστευσης (*Privatopia*), με το στίγμα της πολυφωνικότητας να επιβάλλει την ιδιαίτερη διαχείρισή της στη σκηνική μεταφορά του έργου. Όταν ακούμε τη φωνή της Ματριόσα στον *Δαίμονα* να αναρωτιέται με αγωνία: «πώς γίνεται / τόσο μεγάλη η απόσταση / ανάμεσα σ' εμένα και σ' εμένα»,³¹ καθώς η ηρωίδα βιώνει σκηνικά τις τρεις χρονικότητες της ζωής της –δώδεκα, δεκαοκτώ και πενήντα– είναι τα πολλαπλά Εγώ που κατακλύζουν τη συνείδησή της και το θεατρικό σανίδι. «Εκ των υστέρων κατάλαβα πως ο *Δαίμονας* προέκυψε από πράγματα που δεν

²⁸ Δημητριάδης (2007) 69, 93, 89, 88, 99.

²⁹ Koltès (2001) 133.

³⁰ Σαμαρά (2014) 53.

³¹ Ευσταθιάδη (2010) 40.

είχα πει στο δικό μου βιβλίο»,³² εξομολογείται η συγγραφέας, αποκαλύπτοντας μια διαδικασία αυτογνωσίας μέσω της γραφής, και αναλαμβάνει τολμηρά την «άλλη φωνή» στον πολυφωνικό της μονόλογο. Δίπλα στην Ματριόσα και τον Σταυρόγκιν, ερμηνεύει τον ρόλο της μνημονικής συνείδησης της ηρωίδας και μαζί του αφηγητή: «σηκώθηκαν με κόπο / κρατήθηκαν από την κουπαστή της σκάλας / κατέβηκες».³³ «Τρίτη παρουσία εκφώνησης που έρχεται να [...] σχολιάσει ή να τακτοποιήσει άμεσα τη ροή» συνιστούν τα γραφήματα που πρόβαλε η Ρούλα Πατεράκη στο ανέβασμα του έργου, αποκαθιστώντας «μια μορφή σιωπηλής αλλά άμεσης επικοινωνίας με το κοινό»,³⁴ και θέτοντας ερωτήματα για τις σκηνικές παρουσίες.³⁵ Πλέγμα και πλεκτάνη, όπως υπονοείται από τον ευφυή του τίτλο, το *Τεξτιλέν* τυλίγει το κουβάρι της βίας και της σκληρότητας στις σχέσεις των προσώπων, μέσα από την πλούσια δομική ποικιλότητα της γραφής που ράπτει (εξ ου και ραφωδία)³⁶ «ασύμβατες» μορφές. Στο μίγμα δραματικού/επικού απαντά το δίπολο ρεαλιστικού/φανταστικού.³⁷ Ασώματες φωνές που ως «ωτοβλεψίες» παρακολουθούν, σχολιάζουν, παρεμβαίνουν, προβλέπουν, αναρωτιούνται, όπως και το αινιγματικό πρόσωπο του «ανθρώπου που περπατά»,³⁸ κρύβουν περίτεχνα το ποιητικό υποκείμενο: τότε αναπαριστώντας την ανήσυχη δημιουργική συνείδηση να παρακολουθεί τα δρώμενα, τότε κάνοντας να ακούγονται οι σκέψεις και οι προβληματισμοί στη διάρκεια της πολύπλοκης και κοπιώδους διαδικασίας της γραφής. Πέρα από πρώτος «ερμηνευτής» του ρόλου, η συγγραφέας, ενσώματη ή ασώματη, στοιχειώνει το θεατρικό σανίδι. Και ενώ ως έτερος εμφανίζεται δίπλα στα πρόσωπά της, αφήνει να φανεί η ανάληψη ευθύνης της προς τον θεατή, αφού με έντεχνο τρόπο τον ανεβάζει στη σκηνή, διαβάζοντας τις σκέψεις και τα συναισθήματά του και κάνοντάς τον συν-δημιουργό και συνένοχο στο θεατρικό παιχνίδι:

Οι Φωνές
 Της ζανάβγαλε τη γλώσσα.
 Αφού δεν βαριέται. Αυτός τι λες να κάνει, θα φύγει;
 Όχι ακόμα, διστάζει. Θέλει πρώτα να εξηγήσει.
 Και τι θα καταφέρει;
 Έλα ντε, όμως πάντα έτσι κάνει.³⁹

³² Ευσταθιάδη (2011) 41.

³³ Ευσταθιάδη (2010) 14.

³⁴ Βλ. Sermon (2012) 153.

³⁵ Ο *Δαίμονας* ανέβηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών 2011. Σκηνοθεσία: Ρούλα Πατεράκη, ομάδα έμπνευσης: Ρ. Πατεράκη-Άκισ Βλουτής, σκηνικά-κοστούμια: Λιλή Κεντάκα.

³⁶ Βλ. Sarrazac (1999).

³⁷ Η Μαρία Ευσταθιάδη ζωντανεύει την πεθαμένη γιαγιά για να πει τις αλήθειες, *Τεξτιλέν* (2014).

³⁸ Ο.π. Κορύφωση του φανταστικού «Ένα πλάσμα σχεδόν ούφο, αόρατο για όλους τους υπόλοιπους, περιφέρεται σ' όλη τη διάρκεια αμίλητο στη σκηνή», ορατό μόνο από το κορίτσι, διαβάζουμε στον κατάλογο των προσώπων. Πρόσωπο της φαντασίας της; Πιθανόν. Μήπως ο καλός φίλος της παιδικής ηλικίας;

³⁹ Ο.π. 18.

Μέσω της γραφής, λοιπόν, βλέπουμε να επιχειρείται η κάλυψη της ελλειμματικότητας του ποιητικού υποκειμένου, που αφήνεται εκών/άκων στην αδήριτη εσωτερική ανάγκη της απελευθέρωσης του Εγώ, με όχημα την ετερότητα και προορισμό την επιθυμητή συνειδητότητα. Αγγίζοντας τον ιδιωτικό χώρο του *journal intime*, αλλά αποκλίνοντας ουσιαστικά λόγω της συνειδητής ή μη εμπλοκής του δημιουργικού υποκειμένου, και ακόμη λόγω της προοπτικής της δημοσιοποίησης, η καλλιτεχνική μορφή του γραφέα δημιουργεί τον εαυτό.⁴⁰ Χρησιμοποιώντας την πολυμορφική εκφώνηση ή την ετεροταυτοποίηση η παραβατική παρουσία *in absentia* του ποιητή, εντατικοποιημένη στο μοντέρνο δράμα, μεταθέτει ουσιαστικά την πρόσληψη. Κατασκευάζοντας μια *φαινομενολογική απόσταση* ματαιώνει την παραδοσιακή δραματική λογική της προβολής της αφήγησης και ευνοεί την ενδοσκόπηση του θεατή. Αμβλύνοντας ή ακυρώνοντας την ψευδαίσθηση, αναπροσδιορίζεται η ουσία του *δια-λόγου*, ο οποίος φαίνεται να αποζητά επίμονα τον παραλήπτη του στο σκοτάδι της πλατείας.⁴¹ Το ανήσυχο ποιητικό Εγώ ως έτερος συναντά τον Άλλο σε μία από κοινού προσπάθεια επιβίωσης στο σημερινό απειλητικό και πνιγηρό περιβάλλον, όπου το άτομο χαμένο μέσα στη μάζα επιδίδεται στην απεγνωσμένη αναζήτηση του εαυτού και της ανθρωπότητας, προσανατολισμένο σε νέα κατεύθυνση και υπό-κείμενο σε ένα συνεχές γίνεσθαι, με όλες τις βεβαιότητες να έχουν πια χαθεί.

Βιβλιογραφία

Beckett, S. (1986): *Cette fois*, στο *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris.

Biet, C. και Triau, C. (2006): *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris.

Corvin, M. (2014): *L'Homme en trop*, Besançon.

Δημητριάδης, Δ. (2003): *Πεθαίνω σαν χώρα*, Αθήνα.

Δημητριάδης, Δ. (2007): *Ομηριάδα*, Αθήνα.

Dimitriadis, D. (2009): *Le Théâtre en écrit*, Besançon.

Δημητριάδης, Δ. (2013): *Φαέθων*, Θεσσαλονίκη.

Δημητριάδης, Δ. (2015): *Stroheim. Un filme muet*, Θεσσαλονίκη.

⁴⁰ Βλ. Κοτζιά (2017).

⁴¹ Για τη «φαινομενολογική απόσταση», βλ. Biet και Triau (2006) 874.

- Ευσταθιάδη, Μ. (2010): *Δαίμονας. Sostenuto assai cantabile*, Αθήνα.
- Ευσταθιάδη, Μ. «Σκότωση το θεό», *Εφ.* 16-6-11, εφημ. Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, 40-41.
- Ευσταθιάδη, Μ. (2014): *Τεξτιλέν*, Θεσσαλονίκη.
- Gusdorf, G. (1991): *Lignes de vie 2, Auto-bio-graphie*, Paris.
- Handke, P. (2000): *Outrage au public* (μετ. στα γαλλικά Jean Sigfrid), Paris.
- Κοτζιά, Ε. «Γραφή εις εαυτόν», κριτική στο *Μυστικά του συρταριού. Η τέχνη και οι τεχνίτες της ημερολογιακής γραφής* της Κατερίνας Σχινά, *Η Καθημερινή* (Τέχνες και Γράμματα), 15-4-17.
- Kleist von, H. (2005): *Αμφιτρύων* (μετ. Γιώργος Δεπάστας), Αθήνα.
- Koltès, B.- M. (2001): « Un hangar à l'ouest », στο *Roberto Zucco*, Paris, 123-140.
- Novarina, V. (2011): «Sans titre», *Théâtre/Public* 200, 5.
- Πίνδαρος, *Πυθικά VIII*.
- Pirandello, L. (1997): *Six personnages en quête d'auteur* (πρόλογος), (μετ. στα γαλλικά Michel Arnaud), Paris.
- Podalidès, D. (2011): «Qui moi ? Quel moi ? », *Théâtre/Public* 200, 43-46.
- Σαμαρά, Ζ. (1991): «Η παρουσία του γραφέα στο κείμενο», *Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ*, Περίοδος Β΄, Τόμος Α΄, 139-153.
- Σαμαρά, Ζ. (2014): «Η εξέλιξη του θεάτρου» [Αφροδίτη Σιβετίδου, *Το σύγχρονο δράμα: Ο λόγος της σιωπής*], *The Books' Journal*, 45, 52.
- Sarrazac, J.-P. (1999): *L'Avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*, Belfort.
- Sartre, J.-P. (1980): *L' être et le néant*, Paris.
- Sermon, J. (2012): «Le vivant et la technique », στον τόμο Julie Sermon και Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du XXIe siècle: commencements*, Paris, 79-224.
- Sobel, B. και Davis, M. R. (2011): *Théâtre/Public* 200, 31-33 (συζήτηση).
- Τσατσούλης, Δ. (2007): «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», επίμετρο, στο Δ. Δημητριάδης, *Ομηριάδα-Τρίπτυχο*, Αθήνα 103-124.

Ο οικείος «άλλος».
Η κούκλα *Δικαιοσύνη* του *Θεάτρου του Ήλιου*
ως πρωταγωνίστρια κοινωνικών κινημάτων

The familiar “other”.
The puppet *Justice* of the *Theatre of the Sun*
as a protagonist in social movements

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου

Κοινωνική Ανθρωπολόγος
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Maria Velioti-Georgopoulos

PhD in Social Anthropology
Associate Professor
Department of Theatre Studies
University of the Peloponnese

mvel@uop.gr

Abstract

Starting from the notions of otherness and ritual performance, this paper investigates the performances of the *Theatre of the Sun* in protest demonstrations in France and Greece, where the leading and common dramatic character was a giant feminine puppet called *Justice*. In particular, it is examined how the *Theatre of the Sun* “foreign” puppet, used in the autumn 2010 Paris protests against the bill providing for a retirement age increase, may become “familiar” in a protest performance with another purpose, in another place and with another public, as it happened in June 2011 in Athens. In this case, *Justice* participated in the Greek *Indignants* movement protesting against the ongoing financial crisis and its severe consequences.

What is actually sought here is the channel through which communication was reached between the “others”, namely the *Theatre of the Sun* members, and the Greek public during this performative expression of protest and resistance, about which the term “performative resistance” is adopted and which is analyzed in the context of “*communitas*”.

Λέξεις-κλειδιά: Ανθρωπολογία, ετερότητα, κούκλα *Δικαιοσύνη*, Θέατρο του *Ηλιου*, κίνημα *Αγανακτισμένων*.

Keywords: Anthropology, otherness, puppet *Justice*, *Theatre of the Sun*, movement of *Indignants*.

Ετερότητα και τελετουργική επιτέλεση

Ο «άλλος» εξακολουθεί να αποτελεί ουσιώδη έννοια της επιστήμης της Κοινωνικής/Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας.¹ Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, ότι η ίδια γεννήθηκε με την ανακάλυψή του την περίοδο της αποικιοκρατίας. Ωστόσο, η ταύτιση της Εθνολογίας -η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πρόγονος της Ανθρωπολογίας- με την αποικιοκρατική ιδέα της ανακάλυψης του «άλλου» αποτέλεσε ένα μελανό σημείο, ένα στίγμα που τη σημάδεψε για πολλά χρόνια, μέχρι τον 20^ο αιώνα.

Και ενώ, από τη μια πλευρά, η έννοια του άλλου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την Ανθρωπολογία -θα μπορούσε κανείς να πει ότι αποτελεί ένα *sine qua non*-, αυτή ακριβώς η έννοια του «άλλου» αποτέλεσε αντικείμενο αυστηρής κριτικής του ανθρωπολογικού λόγου, ειδικά τις τελευταίες δεκαετίες. Πέραν των επιφυλάξεων, αντιρρήσεων ή επανακαθορισμών που διατυπώθηκαν εκ των έσω,² μεγάλη επίδραση προς την κατεύθυνση αυτή άσκησε το πολυσυζητημένο έργο του Edward Said, *Οριενταλισμός*.³ Ο συγγραφέας του, εκκινώντας από την ιδέα της πολιτισμικής κατασκευής της εικόνας του ανθρώπου της Ανατολής από τον άνθρωπο της Δύσης, διατύπωσε τη θέση, την οποία επανέλαβε σε κατοπινά έργα του,⁴ ότι η κατηγορία του «άλλου» χρησιμοποιήθηκε από τη Δύση ως μέσο για την επιβολή κυριαρχίας και εξουσίας.^{5,6} Αργότερα, συνεχίζοντας προσέθεσε ότι στην Ανθρωπολογία οι όροι «ετερότητα» και «διαφορά», στους οποίους κατ' εξοχήν βασίζεται ως επιστήμη, έχουν αποκτήσει ιδιότητες «φυλακτού» για αυτήν.⁷

Εντέλει, παρόλη την κριτική που δέχτηκε η έννοια της ετερότητας, κατασκευασμένη ή αμφισβητούμενη, αλλά πάντως συνεχώς επαναπροσδιοριζόμενη, συμπορεύεται με την Ανθρωπολογία, καθόσον αποτελεί «το μέσον που διευκολύνει την προσπάθειά μας, ώστε να ακουστούν οι φωνές των «υποκειμένων» που είναι καταπιεσμένα και που αποτελούν τους πληροφορητές μας ή εκείνους τους δύσκολα προσδιοριζόμενους «άλλους»».⁸

¹ Στο εξής, Ανθρωπολογία.

² Για τη σχετική συζήτηση που αναπτύχθηκε γύρω από το θέμα αυτό με βάση τον πολιτισμό, έννοια-κλειδί της ανθρωπολογικής σκέψης, βλ. Γκέφου-Μαδιανού (1999) 187-197. Μία διαφορετική θεώρηση, για το ποιος μπορεί να είναι ο «άλλος», προσφέρει ο Μ. Augé (Augé (1987) 7-26), ο οποίος υποστηρίζει ότι, καθώς η ερώτηση «ποιος είναι ο άλλος» έχει δύο μέρη, δηλαδή αυτόν που ρωτά και τον ερωτώμενο, ο «άλλος» είναι κάθε φορά εκείνος, στον οποίο απευθύνεται η ερώτηση. Εν κατακλείδι, σύμφωνα με τον Μ. Augé, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα δύο μέρη δεν είναι παρά δύο «άλλοι» ή οι δυο όψεις του ίδιου νομίσματος.

³ Said (1978).

⁴ Said (1989)· Said (1993).

⁵ Said (1978) 3, 24-25.

⁶ Νωρίτερα (1955), ο Claude Lévi-Strauss αναφερόμενος από διαφορετική σκοπιά στο δίπολο «άλλος»-«Δυτικός» είχε στηλιτεύσει στους *Θλιβερούς Τροπικούς* (Lévi-Strauss (1955)) τη Δύση για τις ολέθριες συνέπειες που είχε η κυριαρχική επέμβαση του δυτικού ανθρώπου στους πολιτισμούς των ιθαγενών.

⁷ Said (1989) 213.

⁸ Γκέφου-Μαδιανού (1999) 190.

Μέσα στο πλαίσιο της συνάντησης με τον «άλλον», η ανθρωπολογική σκέψη φάνηκε από πολύ νωρίς –ήδη από τον 19^ο αιώνα– να γοητεύεται από τις τελετουργικές επιτελέσεις των «εξωτικών» κοινωνιών που είχαν μαγικοθρησκευτικό χαρακτήρα.⁹ Μόλις πρόσφατα, από τη δεκαετία του '80 και μετά, το ενδιαφέρον της επεκτάθηκε συστηματικά και προς στις επιτελέσεις των «σύνθετων δυτικών» κοινωνιών¹⁰ μέσα από την στροφή της προς αυτές κατά τη συνεχή αναζήτηση του περιεχομένου της ετερότητας. Έχει, βέβαια, προηγηθεί ο Victor Turner, ο οποίος στο έργο του *The Ritual Process*¹¹ «επέκτεινε την έννοια της μεθοριακότητας και της *communitas*¹² σε όλες τις τελετουργίες των φυλετικών και προνεωτερικών κοινωνιών και άρχισε να προβληματίζεται για το περιεχόμενο και τον ρόλο που επιτελούν και στα θρησκευτικά και κοινωνικά κινήματα, στις μεσαιωνικές και νεωτερικές κοινωνίες».¹³ Στο έργο του *Από την τελετουργία στο θέατρο*¹⁴ «η διάκριση 'αυτοί' και 'εμείς' έχει [πλέον] χάσει το έδαφός της, είναι και από τις δύο κατευθύνσεις περατή».¹⁵

Οι τελετουργικές επιτελέσεις με χαρακτήρα, όχι μόνον θρησκευτικό και ιερό αλλά αμιγώς κοσμικό, αποτέλεσαν ένα νέο ερευνητικό πεδίο, στο οποίο συμπεριλήφθηκαν και οι πολιτικές γιορτές, όπως για παράδειγμα οι εθνικές και οι πολιτικές τελετές.¹⁶ Εντούτοις, οι διαδηλώσεις διαμαρτυρίας και γενικότερα τα κοινωνικά κινήματα, παρά την ύπαρξη του ιδιαίτερου κλάδου της Πολιτικής Ανθρωπολογίας, άρχισαν να μελετώνται μόλις πρόσφατα, μετά το '90,¹⁷ για λόγους που δεν μπορούν να αναλυθούν εδώ, ξεκινώντας και στην περίπτωση αυτή από τις μη δυτικές κοινωνίες.

Αντικείμενο και μέθοδος

Με σημείο εκκίνησης τις δύο παραπάνω επιστημολογικές και ως ένα σημείο εννοιολογικές επιστημάνσεις, την ετερότητα και την τελετουργική επιτέλεση, αντικείμενο της παρούσας μελέτης θα αποτελέσει η επιτελεστική παρουσία του *Θεάτρου του Ήλιου*¹⁸ σε κινήματα διαμαρτυρίας στη Γαλλία (Παρίσι) και στην Ελλάδα (Αθήνα), στα οποία πρωταγωνιστικός χαρακτήρας ήταν μια

⁹ Ο James Frazer στο εμβληματικό έργο του *Ο Χρυσός Κλώνος* (Frazer (1890, 1900, 1906-1915, 1937)), αναλύοντας τη μαγεία και τις δεισιδαιμονίες, παραθέτει τις προϋποθέσεις για την ταξινόμησή τους, οι οποίες στηρίζονται κυρίως στις θρησκευτικές τελετουργίες.

¹⁰ Segalen (1998) 22-24.

¹¹ Turner (1969).

¹² Για την *communitas* θα γίνει λόγος στη συνέχεια της μελέτης.

¹³ Γκουγκουλή (2016).

¹⁴ Turner (1982) · Turner (2015) (μετάφραση του ίδιου έργου από τα αγγλικά στα ελληνικά).

¹⁵ Τερζάκης (2015) 8.

¹⁶ Segalen (1998) 70-80.

¹⁷ Παπαπαύλου (2015) 31-48 στο πλαίσιο της γενικότερης συζήτησης για τα κοινωνικά κινήματα στις κοινωνικές επιστήμες.

¹⁸ Μετάφραση στα ελληνικά της ονομασίας του θιάσου (*Théâtre du Soleil*) από τη γαλλική γλώσσα.

γιγάντια κούκλα. Ειδικότερα, θα εξεταστεί, πώς η ξένη κούκλα του *Θεάτρου του Ήλιου* που κατασκευάστηκε για να δώσει «μορφή» (φόρμα) στο κίνημα διαμαρτυρίας των συνταξιούχων στο Παρίσι (2010), μπόρεσε να γίνει οικεία σε ένα άλλο κοινό, στην Αθήνα, μέσω μιας επιτελεστικής πράξης διαμαρτυρίας (2011) με σκοπό τη στήριξη του *Κινήματος των Αγανακτισμένων*.¹⁹ Με άλλα λόγια, θα αναζητηθεί μέσω ποιας διόδου επετεύχθη η επικοινωνία μεταξύ των «άλλων», δηλαδή των μελών του *Θεάτρου του Ήλιου* και του ελληνικού κοινού.

Αρχικά, η έρευνα για τη συγκέντρωση του εθνογραφικού υλικού προσανατολίστηκε στο διαδίκτυο: βίντεο, φωτογραφίες και σχετικά ρεπορτάζ των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, τόσο από την ελληνική όσο και από τη γαλλική πλευρά. Πρόκειται για μια μεθοδολογική οδό που έχει αρχίσει πρόσφατα να ακολουθείται κάπως διστακτικά από την ανθρωπολογική κοινότητα, την αποκαλούμενη *Ψηφιακή Εθνογραφία*, και σχετίζεται με μια γενικότερη αναθεώρηση της ίδιας της μεθοδολογίας της εθνογραφίας.²⁰ Αλλά, ακριβώς αυτή «η αμφισβήτηση της κλασικής εθνογραφίας ακύρωσε, μεταξύ των άλλων, την ισχύ των ορίων μεταξύ του γηγενούς και του αλλότριου, του ξένου και του εντοπίου, του εαυτού και του "άλλου"».²¹

Εν τούτοις, για να επανέλθουμε στη συλλογή του παρόντος εθνογραφικού υλικού, ο τρόπος συγκέντρωσής του που ήδη αναφέρθηκε, δεν σημαίνει ότι αυτό δεν συγκεντρώθηκε στο ερευνητικό πεδίο, εκεί δηλαδή που δημιουργήθηκε,²² καθώς περιλαμβάνει οπτικές και οπτικοακουστικές καταγραφές των σχετικών γεγονότων *in situ* και συγκεκριμένα στην Πλατεία Συντάγματος. Από την άλλη όμως πλευρά, δεν μπορεί παρά να προβληματίζει το ότι το υλικό αυτό έχει ήδη υποστεί ένα πολλαπλό φιλτράρισμα που ξεκινά από την επιλογή τόσο του ίδιου γεγονότος όσο και μέρους αυτού ως τον τρόπο της κοινοποίησής του· από την επιλογή του κάδρου της κινούμενης ή ακινητοποιημένης εικόνας ως την προτίμηση των βουβών ή ομιλούντων προσώπων και πολλών άλλων ακόμα.

¹⁹ Το *Κίνημα των Αγανακτισμένων* ή *Κίνημα των Πλατειών* στην Ελλάδα είχε πολλά από τα χαρακτηριστικά του κινήματος των Ισπανών *Indignados* και του κινήματος *Κατάληψης των Πλατειών* που είχε κάνει την εμφάνισή του λίγο νωρίτερα στις Η.Π.Α. Στην Ελλάδα, οι μεγαλύτερες και μακροβιότερες κινητοποιήσεις πραγματοποιήθηκαν στην Πλατεία Συντάγματος, μπροστά από το Κοινοβούλιο, και διήρκεσαν από τον Μάιο ως τον Νοέμβριο του 2011. Οι λόγοι που οδήγησαν στις κινητοποιήσεις θα μπορούσαν να συνοψιστούν στις βαριές επιπτώσεις που είχε στη ζωή των πολιτών η μνημονιακή πολιτική που ακολουθούσε η χώρα (μείωση μισθών, αύξηση φορολογίας, αύξηση του ορίου συνταξιοδότησης, ιδιωτικοποιήσεις), η διαφθορά στον οικονομικό και πολιτικό βίο και η κοινωνική αδικία, επειδή οι εμπλεκόμενοι σε οικονομικά σκάνδαλα παρέμειναν ατιμώρητοι. Όπως ήταν αναμενόμενο, οι παραπάνω κινητοποιήσεις συγκέντρωσαν το ενδιαφέρον των ΜΜΕ και των πολιτικών αναλυτών. Από την πλευρά της Ανθρωπολογίας, σημαντική είναι η προσφορά της Παπαπαύλου (2015), η οποία ανέλυσε το κίνημα της Πλατείας Συντάγματος συμβάλλοντας ουσιαστικά στη μελέτη των κοινωνικών κινήματων.

²⁰ Περισσότερα σχετικά με το ζήτημα αυτό βλ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου (2021α) 545-548, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

²¹ Γκέφου-Μαδιανού (1999) 32-33.

²² Ο.π. 380.

Ωστόσο, το κύριο σώμα της εθνογραφίας προέρχεται από την επιτόπια έρευνα στην έδρα του *Θεάτρου του Ήλιου* στο Παρίσι, στη διάρκεια της οποίας συγκεντρώθηκε σχετικό αρχειακό υλικό και πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με τους καλλιτέχνες-μέλη του θιάσου του που συμμετείχαν στις παραστάσεις διαμαρτυρίας στο Παρίσι και την Αθήνα. Επίσης, πραγματοποιήθηκαν συζητήσεις με Γάλλους πολίτες που συμμετείχαν σε κινητοποιήσεις, όπου εμφανίστηκε η κούκλα του *Θεάτρου του Ήλιου*. Όσον αφορά στην ελληνική πλευρά, δεν κατέστη δυνατόν παρά τις επανειλημμένες προσπάθειες, να εντοπιστούν μέλη του *Κινήματος των Πλατειών* ή περαστικοί που εκείνη τη στιγμή βρέθηκαν στην πλατεία Σύνταγματος και παρακολούθησαν το δρώμενο. Πραγματοποιήθηκαν, όμως, συζητήσεις με άτομα του χώρου του θεάτρου που γνώριζαν την ακτιβιστική δράση του *Θεάτρου του Ήλιου*, είχαν πληροφορηθεί για το συγκεκριμένο δρώμενο διαμαρτυρίας και πήγαν στο Σύνταγμα για να το παρακολουθήσουν από κοντά. Από την άλλη, οι αντιδράσεις του ελληνικού κοινού αντανακλώνται εν πολλοίς στα λεγόμενα των συντελεστών του δρωμένου.

**Ο «άλλος»: η κούκλα Δικαιοσύνη του Θεάτρου του Ήλιου
στις διαδηλώσεις των συνταξιούχων (Παρίσι, φθινόπωρο 2010)²³**

Το φθινόπωρο του 2010, το *Θέατρο του Ήλιου* με την καθοδήγηση της πάντα εμπνευσμένης Αριάν Μνουςκίν²⁴ συμμετείχε σε όλες τις διαδηλώσεις -πέντε συνολικά- που οργανώθηκαν στο Παρίσι ενάντια στο νομοσχέδιο, το οποίο προέβλεπε την αύξηση του χρονικού ορίου συνταξιοδότησης.²⁵ Πρωταγωνιστικό ρόλο στις διαδηλώσεις αυτές -πλην της πρώτης- είχε μια υπερμεγέθης κούκλα, ύψους τριών περίπου μέτρων, ντυμένη μ' ένα μακρό

²³ Η κούκλα του *Θεάτρου του Ήλιου* συνεχίζει, από το 2010 ως σήμερα, τη δράση της, συμμετέχοντας, κατά καιρούς, σε διάφορα κοινωνικά κινήματα στο Παρίσι. Ανάμεσα στις σημαντικότερες περιπτώσεις συγκαταλέγεται η συμμετοχή της στην πορεία διαμαρτυρίας για την επίθεση στο σατιρικό περιοδικό *Charlie Hebdo* (Ιανουάριος 2015), όπου μεταμορφώθηκε από *Δικαιοσύνη* σε *Marianne*, το προσωποποιημένο σύμβολο της Γαλλικής Δημοκρατίας, βλ. και Laurent (2015). Επίσης, η συμμετοχή της στις κινητοποιήσεις των συνταξιούχων (Δεκέμβρης 2019) (<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/guetteurs-tocsin/retraites-155>), καθώς και στη διαδήλωση για την προάσπιση του δημόσιου νοσοκομείου και την υποστήριξη των εργαζομένων του με αφορμή την πανδημία του κορονοϊού (Ιούνιος 2020) (Davidovici και Sevestre (2020) και <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/guetteurs-tocsin/le-theatre-du-soleil-a-la-manifestation-des-blouses-blanches-184>).

²⁴ Η Αριάν Μνουςκίν ίδρυσε το *Θέατρο του Ήλιου* το 1964, το οποίο λειτουργεί με βάση τις αρχές της «συλλογικής δημιουργίας» (*création collective*), δηλαδή της ισότιμης συμμετοχής των μελών του θιάσου στη διαδικασία λήψης των αποφάσεων σχετικά με την σκηνοθεσία και την παραγωγή (βλ. και Μνουςκίν (2005) 84-86). της ισότητας στην εργασία -που σημαίνει ότι δεν υπάρχουν αυστηροί ρόλοι, ένας ηθοποιός μπορεί να είναι και τεχνικός ή το αντίστροφο- της ίσης αμοιβής, της κοινής τράπεζας (φαγητού) και ακόμα, ως ένα βαθμό σήμερα, της κοινής στέγης (βλ. και Μνουςκίν (2005) 209-223). Στη διάρκεια της μακρόχρονης πορείας του, το *Θέατρο του Ήλιου* έχει, επίσης, αναπτύξει πλούσια ακτιβιστική δράση (Μνουςκίν (2005) 113-130).

²⁵ Βλ. στην ιστοσελίδα του *Θεάτρου του Ήλιου*: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/l-almanach/la-justice-29>.

λευκό φόρεμα, η οποία κρατούσε μια ζυγαριά με τ' αριστερό χέρι και ένα ζίφος στο δεξί. Η μορφή παρέπεμπε σαφώς στην έννοια της Δικαιοσύνης, αλλά όχι και στην κλασική ωραιοποιημένη εικόνα της, καθώς η έκφραση του προσώπου της χαρακτηριζόταν από μεγάλη ένταση.

Η κούκλα ήταν στερεωμένη πάνω σε μια βάση (πλατφόρμα) μήκους τεσσάρων με πέντε μέτρων, που μέλη του θιάσου του *Θεάτρου του Ήλιου* βαστούσαν στους ώμους και την κινούσαν με τέτοιο τρόπο, ώστε από μακριά να φαίνεται ότι πλέει πάνω στο πλήθος, μαζί με το οποίο πορευόταν με τη συνοδεία ζωντανής μουσικής. Η κορύφωση της δράσης συνέβαινε, όταν στη διάρκεια της πορείας η κούκλα δεχόταν επιθέσεις από μαύρα κοράκια (ομοιώματα κορακιών), τα οποία μαχόταν μέχρι να τα αποκρούσει. Η Αριάν Μνουσκίν, στον ρόλο του κουκλοπαίκτη, έδινε σκηνοθετικές οδηγίες, ώστε αυτοί που κρατούσαν την πλατφόρμα να την κινούν κατάλληλα, κάποιιοι να κινούν τα χέρια, άλλοι να κινούν το φόρεμα ή τα κοράκια... Στις δύο τελευταίες διαδηλώσεις, τη δραματικότητα της παραπάνω σκηνής επέτεινε το πληγωμένο πρόσωπό της.

Την κούκλα πλαισίωναν διάφορα πανώ: κάποια αναφέρονταν στην ταυτότητα του θεατρικού σχήματος και του δρωμένου («*Θέατρο του Ήλιου*» ή «Ναι, είμαι η *Δικαιοσύνη*, αφήστε με να μιλήσω»). Στα περισσότερα αναγράφονταν αποσπάσματα σχετικά με τη δικαιοσύνη από έργα θεατρικών ή μη συγγραφέων, όπως: «Θλιβερό δημόσιο θέαμα, ο καθείς σκέφτεται μονάχα τον εαυτό του, τα αξιώματα, τις θέσεις, το χρήμα. Οι άνθρωποι παίρνουν τα πάντα, θέλουν τα πάντα, λεηλατούν τα πάντα. Δεν ζουν πια, παρά μόνο από φιλοδοξία και πλεονεξία / Βίκτωρ Ουγκώ - *Ρουί Μπλας*, πρόλογος»: «Με το χρήμα έχουμε τα πάντα. Εκτός από ήθος και πολίτες / Ζαν-Ζακ Ρουσό - *Λόγος περί Επιστημών και Τεχνών*»: «Η ελπίδα δεν θα μπει στο ανάκτορο του φόβου / Αισχύλος - *Αγαμέμνων*» και άλλα. Υπήρχαν, τέλος, και μερικά αυτοσχέδια συνθήματα, όπως «Η οικονομία είναι η επιστήμη του να μοιράζεσαι»²⁶ (εικ. 1-2).

Η Αριάν Μνουσκίν ήταν αυτή που συνέλαβε την ιδέα της κούκλας *Δικαιοσύνης* και του δρωμένου. Ο σκοπός ήταν -και εξακολουθεί να είναι- να δοθεί μια «φόρμα», μια μορφή, ένα σύμβολο στις διαδηλώσεις που να ωθεί στην εξέγερση, ζυπνώντας τη φαντασία και την ορμή των διαδηλωτών. Ένα σύμβολο πανανθρώπινο πάνω από τα κομματικά σύμβολα των συνδικάτων και των πολιτικών κομμάτων, ένα σύμβολο που θα αντιπροσωπεύει όλους όσους συμφωνούν με την ιδέα της διαδήλωσης, αλλά δεν θα ήθελαν να ενταχθούν σε πολιτικά σχήματα. Το σύμβολο βρέθηκε στο πρόσωπο της κούκλας *Δικαιοσύνη* που ένωσε τους ανθρώπους.

Η κούκλα συγκαταλέγεται ανάμεσα στους θεματικούς πυλώνες του *Θεάτρου του Ήλιου*, ήδη από τα πρώτα του βήματα.²⁷ Για την ίδια, την

²⁶ http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/guetteurs-et-tocsin/manifestations-du-12-et-du-16,1183?debut_chrono=125.

²⁷ Picon-Vallin (2014) 291. Περισσότερα για τον ρόλο της κούκλας στο Θέατρο του Ήλιου και για την κούκλα *Δικαιοσύνη* βλ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου (2021β) 68-91.

Αριάν Μνουσκίν, η μαριονέτα,²⁸ ως δραματική φιγούρα, αποτελεί μια φόρμα «εκρηκτικής ζωτικότητας», «μια ανθρώπινη προσωπικότητα», είναι «ο μεγάλος δάσκαλος των ηθοποιών».²⁹ Ο Georges Banu συμπληρώνει, αναφερόμενος στην παράσταση *Ταμπούρα πάνω στο Φράγμα*, όπου ηθοποιοί του *Θεάτρου του Ήλιου* έπαιζαν σαν να ήταν κούκλες, χειραγωγούμενοι από συναδέλφους τους που είχαν αναλάβει τον ρόλο των κουκλοπαικτών, σύμφωνα με την τεχνική του γιαπωνέζικου κουκλοθεάτρου bunraku: «Αντικείμενα μιας ανώτερης χειραγώγησης [οι μαριονέτες] στερούμενα αυτονομίας... καθίστανται ακριβώς για τους λόγους αυτούς αιώνια... Κοιτάζουμε αυτά τα “ενδιάμεσα όντα”, τη μαριονέτα ή τον ηθοποιό, και σκεφτόμαστε ... την “ελεγχόμενη ελευθερία” τους... Η μαριονέτα οργανώνεται [κινείται] γύρω από το έμφυχο... και το άψυχο... Αλλά μια ερώτηση μας ταλανίζει: πού σταματά το έμφυχο; Αυτά τα άψυχα αγάλματα, πώς θα μπορούσαν να ζωντανέψουν; Μα δεν είναι ήδη “ζωντανά”; Η Μνουσκίν καλλιεργεί αυτήν την πρώτη σύγχυση και έτσι “η άφιξη” των χειριστών και των φιγούρων τους μας βυθίζει στην ανησυχία του ενδιάμεσου, όπου τα όρια ανάμεσα στο έμφυχο και στο άψυχο φαίνονται δυσδιάκριτα».³⁰

Τα μέλη του *Θεάτρου του Ήλιου* αντιμετωπίζουν την κούκλα *Δικαιοσύνη* σαν μια έμφυχη φιγούρα, όπως για παράδειγμα προκύπτει και από τις συνεντεύξεις που μου έδωσαν η εικαστική καλλιτέχνης Elena Ant που την κατασκεύασε, και η Marie-Hélène Bouvet που με τη βοήθεια της Nathalie Thomas έφτιαξε το λευκό μεταζωτό φόρεμά της και φυλάει τη *Δικαιοσύνη* στο εργαστήριό της. Αυτό που της δίνει ζωή είναι η κίνηση: «Δεν θα μπορούσαμε να σταθούμε ακίνητοι με τη μαριονέτα, γιατί έτσι θα ήταν νεκρή... Και έτσι, όλη η δύναμη και η ελπίδα που φέρνει θα χανόταν ... αλλά δεν μπορεί να πάρει ζωή παρά στο πλαίσιο μιας διαμαρτυρίας», λέει ο ηθοποιός Vincent Mangado, που, στη διάρκεια του δρωμένου, έπαιζε ένα μικρό κορεάτικο γκόνγκ. «Όταν κινούμε τη μαριονέτα, αυτή γίνεται κατακτητική [μας εξουσιάζει]... μας παρασύρει στην παράσταση και αυτό ενθουσιάζει [το κοινό]... Εμείς της δίνουμε ζωή, δεν είναι ένα αντικείμενο που μεταφέρουμε», λέει ο ηθοποιός Arman Saribekyan που, στην διάρκεια του δρωμένου, είναι μεταξύ αυτών που κρατούν και κινούν τη βάση με τη *Δικαιοσύνη*.

Το δρώμενο της *Δικαιοσύνης* παρουσιάζει εμφανείς αναφορές στα μεγάλα επαναστατικά κινήματα του δρόμου, τα οποία επηρέασαν βαθιά την Αριάν Μνουσκίν, ιδιαίτερα το θεατρικό της έργο *1789*, για το οποίο λέει: «Το *1789* αναμφίβολα επηρεάστηκε από τα διαβάσματά μου για τα μεγάλα επαναστατικά κινήματα του δρόμου που ο Μέγιερχολντ ονειρευόταν να

²⁸ Στη γαλλική γλώσσα, η λέξη μαριονέτα (marionnette) σημαίνει κάθε είδος κούκλας ή φιγούρας που κινείται εμπρός ή ακόμα και πίσω από το πανί, όπως οι κούκλες κουκλοθεάτρου ή οι φιγούρες του Θεάτρου Σκιών αντίστοιχα.

²⁹ *Ariane Mnouchkine et la marionnette*,

http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/videos/?lang=fr&id_article=1162 και <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/ariane-mnouchkine-44>.

³⁰ Banu (2000).

πραγματοποιήσει στη Μόσχα τη δεκαετία του '20». ³¹ Τόσο η εννοιολογική όσο και η φορμαλιστική σχέση της τελεστικής πορείας της κούκλας *Δικαιοσύνη*, έχει σχέση με αυτό το θεατρικό έργο: «Το πνεύμα του 1789 δεν σταμάτησε ποτέ να βασιλεύει στο *Θέατρο του Ήλιου*. Το θέατρο, εδώ, υπηρετεί πάντα την υψηλή ιδέα της Δημοκρατίας και του πολίτη. Απόδειξη ... η έξοδος του θιάσου της Αριάν Μνουσκίν επ' ευκαιρία της [των] διαδήλωσης [διαδηλώσεων] για τους συνταξιούχους το 2010. Κραδαίνοντας μια μεγάλη λευκή μαριονέτα που είχε χρησιμοποιηθεί στο 1789, ³² [τα μέλη του θιάσου] θυμίζουν την άποψη που επιλέχθηκε τότε από το *Θέατρο του Ήλιου* για να αφηγηθούν την Ιστορία». ³³

Κατά τη γνώμη μου, το δρώμενο της *Δικαιοσύνης* παραπέμπει, επίσης, στις δημοφιλείς λαϊκές πομπές με τις γιγάντιες κούκλες που παρελαύνουν στους δρόμους των πόλεων της Β. Α. Γαλλίας και του Βελγίου στις διάφορες τοπικές γιορτές με την ενεργή συμμετοχή των ντόπιων, τόσο ως συντελεστών όσο και ως θεατών.

Η πορεία και ιδιαίτερα οι τελεστικές σκηνές με πρωταγωνίστρια την τεράστια κούκλα *Δικαιοσύνη* επιδοκιμάστηκαν με τον πιο θερμό τρόπο από το κοινό που συμμετείχε στις κινητοποιήσεις του Παρισιού με χειροκροτήματα, επευφημίες, επιφωνήματα, μέσω των οποίων εξέφρασε τη χαρά του, την έκπληξή του, τον θαυμασμό του. Ο συμβολισμός υπήρξε άμεσα αντιληπτός, τα συνθήματα αποδείχτηκαν καίρια και απολύτως κατανοητά, εξάλλου τα περισσότερα ήταν οικεία, καθώς προέρχονταν από τη γαλλική ως επί το πλείστον λογοτεχνία, ενώ αρκετοί από τους διαδηλωτές αναγνώρισαν το *Θέατρο του Ήλιου*. ³⁴

Ο οικείος «άλλος»: Η κούκλα Δικαιοσύνη του Θεάτρου του Ήλιου στο Κίνημα των Αγανακτισμένων (Πλατεία Συντάγματος 18/6/2011)

Τον Ιούνιο του 2011, το *Θέατρο του Ήλιου* ήρθε στην Ελλάδα συμμετέχοντας στο Φεστιβάλ Αθηνών με την παράσταση *Οι ναυαγοί της Τρελής Ελπίδας*. Τα μέλη του θιάσου -περί τα πενήντα άτομα- είχαν αποφασίσει, ήδη πριν την άφιξή τους στην Αθήνα, να υποστηρίξουν τους Έλληνες πολίτες που διαμαρτύρονταν δοκιμαζόμενοι από την οικονομική κρίση. Στις 18 Ιουνίου, το μεσημέρι, παρουσίασαν το ίδιο δρώμενο με το οποίο είχαν συμμετάσχει στις κινητοποιήσεις του Παρισιού το προηγούμενο φθινόπωρο. Η δράση αυτή ήταν εθελοντική και ανεξάρτητη των επαγγελματικών τους υποχρεώσεων προς το Φεστιβάλ Αθηνών, όπως άλλωστε και κάθε άλλη συλλογική ακτιβιστική δραστηριότητά τους.

³¹ Μνουσκίν (2010) 95.

³² Σωστότερα: «Κραδαίνοντας μια μεγάλη λευκή μαριονέτα [σαν αυτή] που είχε χρησιμοποιηθεί στο 1789...».

³³ Heluin (2017).

³⁴ <http://theatre.blog.lemonde.fr/2010/10/12/manifestation-pour-les-retraites-le-theatre-du-soleil-illumine-le-cortège/>

Ο σκηνικός χώρος που επιλέχθηκε ήταν η Πλατεία Συντάγματος,³⁵ η καρδιά δηλαδή των κινητοποιήσεων, όπου από τις 25 Μαΐου συγκεντρώνονταν αδιάλειπτα αργά το απόγευμα και το βράδυ Έλληνες πολίτες όλων των ηλικιών, ανεξάρτητα από πολιτικά κόμματα.³⁶ Πρωταγωνιστικό ρόλο είχε και εδώ η τεράστια κούκλα που έφτασε στην Πλατεία Συντάγματος, αφού προηγουμένως «δια-δήλωσε» την παρουσία της περνώντας από κεντρικούς δρόμους της πρωτεύουσας υπό τους ήχους ηχογραφημένης και ζωντανής μουσικής που επιμελήθηκε, όπως και στο Παρίσι, ο Jean-Jacques Lemêtre, στενός συνεργάτης του *Θεάτρου του Ήλιου*, εδώ και τριάντα χρόνια.³⁷ Μέλη του θιάσου χτυπούσαν ρυθμικά ταμπούρα και τύμπανα και κινούσαν βοηθούμενα από κατάλληλα εκπαιδευμένους Έλληνες³⁸ τα πανώ, που είχαν παρουσιαστεί και στο Παρίσι με αποσπάσματα από έργα διαφόρων συγγραφέων στα γαλλικά. Στην Πλατεία Συντάγματος επαναλήφθηκε η γνωστή από τη γαλλική πρωτεύουσα σκηνή της επίθεσης των κορακιών, της πάλης και της απώθησης-νίκης. Το δρώμενο διήρκησε περίπου δύο ώρες (εικ. 3-5).

Για το *Θεάτρο του Ήλιου* και την Αριάν Μνουσκίν, η συμμετοχή στην Πλατεία Συντάγματος ήταν η πραγμάτωση της αξιακής αρχής ότι «αυτό που συμβαίνει στους άλλους συμβαίνει και σε μας ... είμαστε πολίτες του κόσμου».³⁹ «Αν δεν ήξερα τι συμβαίνει στην Ελλάδα, θα ήμουν τυφλή και κουφή! Δεν είμαι. Όχι ακόμα. Πήγαμε λοιπόν το Σάββατο στο Σύνταγμα για να τιμήσουμε όλους αυτούς τους ανθρώπους που ψάχνουν να εκφραστούν, να βρουν το κλειδί για να ορίσουν τη δική τους μοίρα».⁴⁰ «Ήθελα να έρθω στο Σύνταγμα και να κάνω αυτό το δρώμενο στην Ελλάδα, όπου ο κόσμος «διψάει» για δικαιοσύνη. Το έκανα από αγάπη για την Ελλάδα, για τη Δημοκρατία, για τη Δικαιοσύνη».⁴¹

Ανάλογα εκφράστηκαν πολλά μέλη της ομάδας, όπως ο ηθοποιός Vincent Mangado: «ό,τι γίνεται στην Ελλάδα είναι άδικο... δεν μπορούμε να το αγνοήσουμε...ό,τι συμβαίνει στην Ελλάδα συμβαίνει στην υπόλοιπη Ευρώπη, επίσης... Ας πάμε τη *Δικαιοσύνη*... η εμφάνισή μας εκεί θα ενθαρρύνει τους ανθρώπους, θα τους δώσει ενέργεια, [θα τους δείξει] ότι δεν είναι μόνοι». Ο ηθοποιός Serge Nicolai προσθέτει: «Είμαστε φορείς υποστήριξης. Η δικαιοσύνη ταξιδεύει, είναι διεθνής. Είμαστε φορείς της

³⁵ Βλ. στην ιστοσελίδα του *Θεάτρου του Ήλιου* <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/1-almanach/la-justice-29>.

³⁶ Οι κινητοποιήσεις στην Πλατεία Συντάγματος χαρακτηρίζονταν από μεγάλη πολιτική ανομοιογένεια: από προσκείμενους στην αριστερά που ήταν η πλειοψηφία, από προσκείμενους στη δεξιά και από κάποιους που αυτοπροσδιορίζονταν ως μη έχοντες καμία ιδεολογία βλ. Simiti (2014) 17.

³⁷ Μνουσκίν (2010) 235-237.

³⁸ Κυριάκη (2011).

³⁹ Μνουσκίν (2010) 189.

⁴⁰ Μπλάτσου (2011).

⁴¹ <http://www.real.gr/DefaultArthro.aspx?page=arthro&id=74961&catID=14>

ελευθερίας, της αδελφότητας και της ισότητας».⁴²

Η συμμετοχή στην Πλατεία Συντάγματος, όπως και στους δρόμους του Παρισιού, ήταν επίσης η πραγμάτωση της «πίστης στη δύναμη της συλλογικής δημιουργίας (*création collective*), της πιο δημοκρατικής μορφής τέχνης που είναι ικανή να πραγματευτεί πολιτικά ερωτήματα».⁴³ Εξάλλου, η πορεία του *Θεάτρου του Ήλιου* έχει δείξει ότι δεν θεωρεί την πολιτική και το θέατρο ως δύο διαφορετικά, ξεχωριστά πράγματα.⁴⁴

Η μέθεξη ντόπιων και ξένων επιτεύχθηκε πρώτα απ' όλα στο επίπεδο της τελεστικής ομάδας, όπου κλήθηκαν να συμμετάσχουν και Έλληνες ως τελεστές, οι οποίοι μνήθηκαν στην εκμάθηση της κινησιολογίας και στο νόημα των αναγραφόμενων συνθημάτων.⁴⁵ Οι θεατές της Πλατείας Συντάγματος εξέλαβαν την κούκλα *Δικαιοσύνη* σύμφωνα με τα δικά τους εικονιστικά πρότυπα, ως Θέμιδα, τη θεά που απονέμει δικαιοσύνη, και έτσι η σημασιολογική αντιστοιχία υπήρξε ταυτόσημη. Τα συνθήματα που ήταν γραμμένα στα γαλλικά έγιναν ως ένα βαθμό κατανοητά, καθώς μοιράστηκε η μετάφρασή τους.⁴⁶ Εξάλλου, η γαλλική λέξη *Justice* που κυριαρχούσε, μπορούσε να αναγνωστεί από τους περισσότερους παρευρισκόμενους και ως *Justice* στην αγγλική γλώσσα, όπου σημαίνει επίσης δικαιοσύνη.

«Στο Σύνταγμα», λέει ο Vincent Mangado, «η αντίδραση του κόσμου ήταν πολύ ενθουσιώδης... Μας χειροκροτούσαν... αυτές οι στιγμές θα μας μείνουν αξέχαστες... Μας ενθάρρυναν...». «Ο ρόλος μας, ως καλλιτέχνες, είναι να δίνουμε μορφή, να δημιουργούμε σύμβολα.⁴⁷ Και αυτό το σύμβολο ήταν η πληγωμένη *Δικαιοσύνη* που αντιπροσώπευε το αίσθημα της αδικίας... [Η *Δικαιοσύνη*] έκανε τους ανθρώπους να ενωθούν μαζί μας, γιατί αναγνώριζαν το σύμβολο της αδικίας. Ήταν μια θεατρική πορεία... Ένα θέατρο του δρόμου», συμπληρώνει ο Arman Saribekyan.

Η βουβή κούκλα πέρασε με άρρητο συμβολικό τρόπο μηνύματα· η άψυχη φιγούρα πήρε ζωή και μπόρεσε να εγείρει συναισθήματα στο κοινό: έκπληξη στην αρχή, θαυμασμό και χαρά για την ομορφιά της και την καλλιτεχνική της σύλληψη, συγκίνηση και συν(μ)-πάθεια για τον αγώνα της, ακόμα και φόβο, όταν με το ζίφος της μαχόταν τους εχθρούς και, κυρίως, με το ματωμένο σκληρό της πρόσωπο. «Ναι, προκαλεί κάπως φόβο, αλλά πρέπει και η Δικαιοσύνη να προκαλεί τον φόβο καμιά φορά», λέει χαμογελώντας η Αριάν Μνουσκίν.⁴⁸ Πολλοί είχαν την αίσθηση ότι ήσαν σε ένα πανηγύρι, σε μια γιορτή, εκεί όπου τα όρια μεταξύ θεατών και τελεστών

⁴² Perrier (2011).

⁴³ Karch (2011) 1.

⁴⁴ Féral (1998) 245-263· Μνουσκίν (2010) 113-130· Hamidi-Kim και Rennes (2011) 141-154· Μπλάτσου (2011).

⁴⁵ Κυριάκη (2011).

⁴⁶ Μπουσιούτα (2011).

⁴⁷ «Η ζωή μου στο θέατρο είναι γεμάτη σύμβολα, ζω μέσα σ' ένα σύμπαν τελετουργικό, μαζί με ανθρώπους που έχουν το αίσθημα του ιερού, την ηθική και την αισθητική που αυτό προϋποθέτει», Μνουσκίν (2010) 245.

⁴⁸ Laurent (2015).

είναι ρευστά και οι ρόλοι τους εναλλάξιμοι, όπως άλλωστε συνέβαινε την περίοδο αυτή στην Πλατεία.⁴⁹

Αντί συμπερασμάτων: Ετερότητα και communitas.

Αυτό, που συνέβη τόσο στους δρόμους του Παρισιού το φθινόπωρο του 2010 όσο και στην Πλατεία Συντάγματος τον Ιούνιο του 2011 με πρωταγωνίστρια τη μαριονέτα του *Θεάτρου του Ήλιου*, ήταν κάτι πολύ περισσότερο από ένα θεατρικό δρώμενο ή μια πορεία διαμαρτυρίας. Επρόκειτο για μια μορφή «τελεστικής αντίστασης», έναν όρο που χρησιμοποιεί ο ανθρωπολόγος Σωτήρης Δημητρίου,⁵⁰ αναφερόμενος σε τελέσεις που πραγματοποιούμενες στο πλαίσιο κινημάτων διακατέχονται από το πνεύμα της αντίστασης.⁵¹

Η έννοια γίνεται καλύτερα κατανοητή όταν προσεγγιστεί ως έκφραση της communitas που αναδύεται, όχι μόνον στις «εξωτικές», αλλά και στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, όπου επεκτείνεται η τελετουργία,⁵² η οποία, καθώς πεθαίνει το ιστορικό πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή κάρπιζε και ανθοφορούσε, μεταμορφώνεται σε *τέχνη*, παιχνίδι αναψυχής και *καλλιτεχνική* επιτέλεση.⁵³ Η communitas έχει αποδοθεί στα ελληνικά ως «μέθεξη», χωρίς να αποκλείονται «πολλές άλλες ελληνικές λέξεις που αποτυπώνουν σημασιακές της πτυχές: αλληλεγγύη, συνταύτιση, μετοχή, κοινωνία»,⁵⁴ αλλά και «συλλογικότητα και συντροφικότητα».⁵⁵ Communitas, επίσης, σημαίνει το «αίσθημα του κοινοτισμού», όπου βυθίζεται ο αρχετυπικός εαυτός και όπου «διακατέχεται από τη μαγεία ενότητας με όλον τον κόσμο, η οποία τον χαρακτηρίζει και βιώνει τη μετάβαση στο όραμα, μετάβαση σε διαφορετικό κόσμο, που τον κάνει ικανό για πράξεις ηρωισμού».⁵⁶ «Όταν παίζουμε με τη μαριονέτα [*τη Δικαιοσύνη*], είναι σαν να παίζουμε θέατρο... είμαστε αλλού... τα πράγματα που κάνουμε όταν παίζουμε στο δρόμο δεν μπορούμε να τα κάνουμε στην κανονική μας ζωή» (Arman Saribekyan).

Οι τελεστές και οι θεατές στο Παρίσι ή στην Αθήνα, «οι άλλοι» και «οι δικοί μας», συνταυτίστηκαν. Στην κατεύθυνση αυτή, καταλυτικός υπήρξε ο ρόλος της μουσικής, ιδιαίτερα των κρουστών, που καταλύει τον χρόνο και φέρνει τον άνθρωπο σε μια κατάσταση έκστασης,⁵⁷ καθώς και των συμβόλων. «Τα άγρια σύμβολα» (symbols salvages) έχουν τον χαρακτήρα δυναμικών συστημάτων, που κερδίζουν και χάνουν νοήματα-...καθώς “ταξιδεύουν μέσω” *μίας και μόνο* τελετής ή ενός έργου τέχνης, για να μιλήσουμε για

⁴⁹ Η λαϊκή γιορτή, το πανηγύρι επί σκηνής αποτελεί και μια από τις σκηνοθετικές αρχές της Αριάν Μνουσκίν, βλ. και Κουτσογιαννοπούλου (1993: 66-70).

⁵⁰ Δημητρίου (2017) 239-243.

⁵¹ Ο.π. 240.

⁵² Turner (2015).

⁵³ Τερζάκης (2015) 8.

⁵⁴ Ο.π. 13.

⁵⁵ Γκουγκουλή (2016).

⁵⁶ Δημητρίου (2017) 243.

⁵⁷ Ο.π. 103-104.

αιώνες επιτέλεσης, και αποσκοπούν στο να προκαλούν μεταβολές στην ψυχική κατάσταση και στη συμπεριφορά εκείνων, οι οποίοι εκτίθενται σε αυτά ή αναγκάζονται να τα χρησιμοποιούν για την επικοινωνία τους με άλλα ανθρώπινα όντα». ⁵⁸ Η *Δικαιοσύνη* του *Θεάτρου του Ήλιου*, δημιούργημα μιας βαθιάς πολιτικής σκέψης και υψηλής καλλιτεχνικής ευαισθησίας, υπήρξε ένα «άγριο σύμβολο» που ταξίδεψε ως «άλλος», ο οποίος τελικά, στον τόπο του προορισμού του μεταβλήθηκε σ' ένα «οικείο ξένο», εν τέλει σε «δικό» μας.

Ευχαριστίες

Οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στα μέλη του θιάσου του *Θεάτρου του Ήλιου* για τη ζεστή φιλοξενία που μου πρόσφεραν στον χώρο τους, την Cartouche-rie. Ειδικότερα, ευχαριστώ τον Franck Pendino, υπεύθυνο του Αρχείου του *Θεάτρου του Ήλιου*, για τις συζητήσεις μας και τη διάθεση του αρχαιακού υλικού, καθώς και για το ότι με έφερε σε επαφή με μέλη του *Θεάτρου του Ήλιου*. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω τους καλλιτέχνες που είχαν την καλοσύνη να κουβεντιάσουν μαζί μου: την Elena Ant και τον Vladimir Ant, τον Arman Saribekyan, τον Vincent Mangado, τη Virginie Le Coënt και τη Marie-Hélène Bouvet. Πολλές ευχαριστίες οφείλω, επίσης, στους φίλους μου Aurore Sagot, κοινωνική ανθρωπολόγο, και Jacques Sagot, γλύπτη και ζωγράφο, για τις συζητήσεις που είχαμε σχετικά με την κούκλα του *Θεάτρου του Ήλιου*. Θα ήθελα, τέλος, να ευχαριστήσω τον Α.Π. που μοιράστηκε μαζί μου την εμπειρία του από την Πλατεία Συντάγματος.

⁵⁸ Turner (2015) 49.

Βιβλιογραφία - Άλλες πηγές

Ξενόγλωσση

- Augé, M. (1987): «Qui est l' autre? Un itinéraire anthropologique», *L' Homme* 103, 7-26.
- Banu, G. (2000): «Nous les marionnetes... Le bunraku fantasmé du Théâtre du Soleil», *Alternatives Théâtrales* 65/66, 68-70.
- Davidovici, M. και Sevestre, M.-A. (2020): «Le Théâtre du Soleil à la manifestation des blouses blanches», <http://theatredublog.unblog.fr/2020/06/17/le-theatre-du-soleil-a-la-manifestation-des-blouses-blanches/> [10-08-2020].
- Féral, J. (1998): *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*, Paris.
- Frazer, J. (1890, 1900, 1906-1915, 1937): *The Golden Bough*, London.
- Hamidi-Kim, B. και Rennes, J. (2011): «La beauté donne des forces pour agir. Entretien avec Ariane Mnouchkine», *Mouvements* 68(4), 141-154.
- Heluin, A. (2017): «1789, le film culte du Théâtre du Soleil», *La Terrasse* 252. <https://www.journal-laterrasse.fr/1789-le-film-culte-du-theatre-du-soleil/> [8-5-2017].
- Karch, A. (2011): «Theatre for the people: the impact of brechtian theory on the production and performance of 1789 by Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil», *Opticon* 1826(10), 1-7 (διαθέσιμο και στο: <http://ojs.lib.ucl.ac.uk/index.php/up/article/view/1361/704> [8-5-2017]).
- Laurent, A. (2015): «Ariane Mnouchkine: "Cette marionnette, c'est la République, c'est avec elle qu'on veut marcher"», *20 Minutes*, 11-01-2015. <http://www.20minutes.fr/culture/1514547-20150111-ariane-mnouchkine-marionnette-republique-veut-marcher> [8-5-2017].
- Lévi-Strauss, C. (1955): *Tristes Tropiques*, Paris.
- Perrier, F. (2011): «Entretien avec Serge Nicolai du Théâtre du Soleil», *Humanité*, 18-6-2011. <http://www.humanite.fr/entretien-avec-serge-nicolai-du-theatre-du-soleil-dirigee-par-ariane-mnouchkine> [8-5-2017].
- Picon-Vallin, B. (2014): *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, Arles.
- Said, E. (1978): *Orientalism*, New York.
- Said, E. (1989): «Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors», *Critical Inquiry* 15, 205-225.

Said, E. (1993): *Culture and Imperialism*, New York.

Segalen, M. (1998): *Rites et rituels contemporains*, Paris.

Simiti, M. (2014): «Rage and Protest: The case of the Greek Indignant movement», *Hellenic Observatory Papers on Greece and Southeast Europe (GreeSE Paper)*, 82.

Turner, V. (1969): *The Ritual Process*, Chicago.

Turner, V. (1982): *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York.

Ελληνόγλωσση

Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Μ. (2021α): «Η επισφάλεια στην επιτελεστική σκηνή. Η ανατροπή του τελετουργικού της παρέλασης κατά την εθνική επέτειο της 28ης Οκτωβρίου (2011)», στον τόμο: *Τροχιές επισφάλειας. Εθνογραφικές προσεγγίσεις*, επιμ.: Μ. Σπυριδάκης και Β. Κράββα, Αθήνα, 541-567.

Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Μ. (2021β): «Η κούκλα στο Θέατρο του Ήλιου. Η κούκλα ως Δικαιοσύνη», στα Πρακτικά διημερίδας *Σύγχρονες τάσεις στο ελληνικό κουκλοθέατρο. Μια άτυπη μορφή εκπαίδευσης*, επιμ.: Α. Παρούση και Α. Λενακάκης, Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία-Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ), Αθήνα, 68-91.

Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999): *Πολιτισμός και Εθνογραφία*, Αθήνα.

Γκουγκουλή, Κ. (2016): «Η communitas», *Η Αυγή*, 17-4-2016 (διαθέσιμο και στο: https://www.avgi.gr/tehnas/186104_i-communitas [8-5-2017]).

Δημητρίου, Σ. (2017): *Κοινωνική εξέλιξη και σχέσεις δύναμης. Η μεθοδολογία των επιστημών του ανθρώπου*, Αθήνα.

Κουτσογιαννοπούλου, Π. (1993): «Αριάν Μνουσκίν, 1789/Ανδρέας Σταίκος, 1843. Θέατρο Ιστορία Σκηνοθεσία», *Σύγκριση/Comparaison* 5, 66-83.

Κυριάκη, Μ. (2011): «Το Θέατρο του Ήλιου φεύγει», *Επί Σκηνής*, 20-6-2011. <http://www.episkinis.gr/2009-05-31-09-20-01/2009-06-04-11-00-18/573-2011-06-20-21-27-37> [8-5-2017].

Μνουσκίν, Α. (2005): *Η τέχνη του τώρα. Συζητήσεις με την Φαμπιέν Πασκώ* (μετ. Γ. Βουδικλάρης), Αθήνα.

Μπλάτσου, Ι. (2011): «Αριάν Μνουσκίν: “Οι άνθρωποι μπορούν να ορίσουν τη μοίρα τους”». www.protagon.gr [8-5-2017].

Μπουσιούτα, Χρ. (2011): «Το θέατρο της Δικαιοσύνης», *Επί Σκηνης*, 20-6-2011. www.episkinis.gr/2009-05-31-09-20-01/2009-06.../572-2011-06-20-19-47-19 [8-5-2017].

Παπαπαύλου, Μ. (2015): *Η εμπειρία της Πλατείας Συντάγματος. Μουσική, συναισθήματα και νέα κοινωνικά κινήματα*, Αθήνα.

Τερζάκης, Φ. (2015): «Εισαγωγικά του μεταφραστή», στο V. Turner, *Από την τελετουργία στο θέατρο* (μετ. Φ. Τερζάκης), Αθήνα.

Turner, V. (2015): *Από την τελετουργία στο θέατρο. Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού* (μετ. Φ. Τερζάκης), Αθήνα.

Διαδικτυακές πηγές

<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/guetteurs-tocsin/retraites-155> [10-08-2020].

<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/guetteurs-tocsin/le-theatre-du-soleil-a-la-manifestation-des-blouses-blanches-184> [10-08-2020].

<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/l-almanach/la-justice-29> [2-5-2019].

http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/guetteurs-et-tocsin/manifestations-du-12-et-du-16,1183?debut_chrono=125 [8-5-2017].

http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/videos/?lang=fr&id_article=1162 [8-5-2017].

<https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/ariane-mnouchkine-44> [10-08-2020].

<http://theatre.blog.lemonde.fr/2010/10/12/manifestation-pour-les-retraites-le-theatre-du-soleil-illumine-le-cortege/> [8-5-2017].

<http://www.real.gr/DefaultArthro.aspx?page=arthro&id=74961&catID=14> [8-5-2017].



Εικ. 1: Η Δικαιοσύνη του Θεάτρου του Ήλιου σε διαδήλωση ενάντια στο νομοσχέδιο για την αύξηση του χρονικού ορίου συνταξιοδότησης. Παρίσι, 16 Οκτωβρίου 2010. Φωτογραφία © Charles-Henri Bradier. Αρχείο Θεάτρου του Ήλιου.



Εικ.2: Η κορύφωση του δρωμένου: η επίθεση των κορακιών στη Δικαιοσύνη. Διαδήλωση για την αύξηση του ορίου συνταξιοδότησης. Παρίσι, 12 Οκτωβρίου 2010. Φωτογραφία © Marianne Delranc. Αρχείο Θεάτρου του Ήλιου.



Εικ. 3: Συμμετοχή της Δικαιοσύνης του Θεάτρου του Ήλιου στο κίνημα των Αγανακτισμένων. Πλατεία Συντάγματος, Αθήνα, 18 Ιουνίου 2011.
<https://www.in.gr/2011/06/18/greece/konta-stoys-aganaktismenouys-to-theatro-toy-ilioy-to-sabbato/> [10-08-2020].



Εικ.4: Η κορύφωση του δρωμένου: η Δικαιοσύνη αποκρούει την επίθεση των κορακιών. Πλατεία Συντάγματος, Αθήνα, 18 Ιουνίου 2011.
<http://www.episkinis.gr/2009-05-31-09-20-01/2009-06-04-11-00-18/572-2011-06-20-19-47-19> [10-08-2020].



Εικ.5: Η πληγωμένη Δικαιοσύνη μάχεται τα κοράκια στην Πλατεία Συντάγματος, Αθήνα, 18 Ιουνίου 2011. Αρχείο Θεάτρου του Ήλιου.

Ο Άλλος ως Εχθρός¹

The Other as Enemy

Αθηνά Δ. Μιράσγεζη

Δρ Φιλοσοφίας
Διδάσκουσα στο Ελληνικό Ανοικτό
Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ)

Athena D. Mirasyesis

Doctor of Philosophy
Lecturer in Hellenic Open University

amirasyesis@gmail.com

¹ Το παρόν κείμενο δημοσιεύτηκε στην *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση* 110 (2020) 86-96.

Abstract

The paper brings together the discourse of politics and the discourse of the psyche, as Plato did. In the modern era we have abolished the concept of the enemy. The enemy has been replaced by the competitor in the economic field and by the adversary in the intellectual field. Today we assume that the Other approaches us always as a friend. However, the suppression of hostile instincts is not without consequences – as Nietzsche first demonstrated. The enemy has made his reappearance in triumph, this time within our closest circle. In pathological situations, enmity erupts within the family. Carl Schmitt's political distinction between Friend and Enemy becomes timely once again. We notice that along with the enemy, we have also lost the friend: exchangeable relations everywhere. The depiction of the problematic of friendship and enmity in ancient and modern theater. A philosophical approach to the pre-eminent work about enmity, *Ajax*: focusing on the friendliness of enmity and the enmity of friendship that here occupies central place. A comparative juxtaposition with the outstanding hero of friendship, *Philoktetes*.

Λέξεις-κλειδιά: εχθρότητα, φιλία, Αίας, Schmitt.

Keywords: enmity, friendship, *Ajax*, Schmitt.

Μετά από πολλούς αγώνες καταργήσαμε την έννοια του εχθρού. Ο εχθρός αντικαταστάθηκε στον οικονομικό χώρο από τον ανταγωνιστή και στον πνευματικό χώρο από τον αντίπαλο. Σε άλλους δε τομείς μετατράπηκε στο αντίθετό του, όπως στον επαγγελματικό χώρο όπου ο ανταγωνιστής με τη σειρά του αντικαταστάθηκε από τον συνάδελφο. Η σύγκρουση έδωσε παντού τη θέση της στον διάλογο. Οι διανοούμενοι μάς επαναλαμβάνουν συνέχεια ότι ο Άλλος είναι καλός, ότι ο ξένος είναι φίλος. Και όμως, εμείς είμαστε έτοιμοι να ζαναδημιουργήσουμε τον εχθρό ανά πάσα στιγμή. Μήπως πρέπει αυτό το στοιχείο να το λάβουμε υπόψη στον στοχασμό μας; Και να ρωτήσουμε: Χάσαμε *κάτι* χάνοντας τους εχθρούς μας;

Σύμφωνα με τον Carl Schmitt, η διάκριση Φίλου και Εχθρού είναι καθοριστική για τη δημιουργία πολιτικής και κράτους.² «Αν εκλείψει αυτή η διάκριση, τότε εκλείπει η πολιτική ζωή εν γένει», γράφει.³ Αυτή η διάκριση γίνεται η προϋπόθεση του πολιτικού. Πολέμιος του φιλελευθερισμού, ο Schmitt βλέπει τη διάκριση Φίλου και Εχθρού να είναι μη αναγώγιμη σε άλλες αντιθέσεις (όπως καλού και κακού, για παράδειγμα) και δυνητικά να καταλήγει σε πόλεμο: η θυσία της ζωής είναι από τις πρώτες απαιτήσεις του κράτους προς όφελος της πολιτικής ενότητας. Αναγνωρίζοντας ο Carl Schmitt τη δυναμική του εχθρού ταυτίζει τον εχθρό με τον δημόσιο εχθρό στερώντας από τον ιδιωτικό εχθρό την ίδια αυτή την υπόσταση του εχθρού. «Εχθρός δεν είναι λοιπόν ο ανταγωνιστής ή ο αντίπαλος γενικά. Εχθρός δεν είναι επίσης ο ιδιωτικός αντίπαλος, τον οποίο μισεί κανείς με αισθήματα αντιπάθειας. Εχθρός είναι μόνο μια, τουλάχιστον ενδεχομένως, δηλαδή κατά πραγματική δυνατότητα, μαχόμενη ολότητα ανθρώπων, η οποία βρίσκεται αντιμέτωπη με μια άλλη ακριβώς τέτοια ολότητα. Εχθρός είναι μόνο ο δημόσιος εχθρός, διότι κάθε τι το οποίο αναφέρεται σε μια τέτοια ολότητα ανθρώπων, ιδίως σ' έναν ολόκληρο λαό, γίνεται έτσι δημόσιο. Εχθρός είναι hostis, όχι inimicus με το ευρύτερο νόημα: πολέμιος, όχι εχθρός».⁴ Η αμφιλεγόμενη διάκριση Φίλου και Εχθρού του Schmitt, αμφιλεγόμενη ως προς τις συνέπειες της εχθρότητας καθώς και ως προς τα πραγματικά κίνητρα του αντισημίτη αλλά και εμπλεγμένου στον ναζισμό Carl Schmitt, πόσο βαθιές ρίζες έχει; Ή πόσο βαθιές ρίζες έχει το πολιτικό; Χωρίς φυσικά να συμμεριζόμαστε την έννοια του Εχθρού σε όλη τη διάσταση που της δίνει ο Schmitt, ρωτάμε: είναι η διάκριση του Φίλου και του Εχθρού καθοριστική για τον άνθρωπο; Η (τόσο εγκωμιασμένη και πολυδιαφημισμένη) Φιλία προϋποθέτει την Έχθρα; Επιστήθιοι φίλοι αντί θανάσιμου εχθρού; (Εστω, δημόσιου εχθρού – αφού ο Carl Schmitt θέτει τον εχθρό μόνο δημόσιο). Παρατηρούμε πως ακόμα κι όταν δεν υπάρχει εχθρός, χρειάζεται να τον εφεύρουμε – εφεύρεση στην οποία αποδεικνύεται η πολιτική σκέψη και για την οποία απαιτείται πολιτικό ένστικτο, αν λάβουμε υπόψη μας αυτά που

² Schmitt (2002) 54.

³ Schmitt (2002) 52 · Schmitt (1988) 79.

⁴ Schmitt (2002) 29 · Schmitt (1988) 50.

λέει ο Schmitt στην *Έννοια του Πολιτικού*.⁵ Ο λεπρός, ο τρελός, ο αστός, ο Εβραίος, ο κομμουνιστής, ο τρομοκράτης, ο μουσουλμάνος, ο πρόσφυγας. Τους απομονώνουμε, τους εγκλείουμε σε ιδρύματα ή σε στρατόπεδα. Ή τους εξολοθρεύουμε – είτε με όπλα είτε με την αδιαφορία μας. Για να θυμηθούμε τον Αναξαγόρα, «Δεν είναι χωρισμένα μεταξύ τους όσα υπάρχουν μέσα σε αυτόν τον ένα κόσμο, ούτε έχουν κοπεί με το τσεκούρι, ούτε το θερμό από το ψυχρό ούτε το ψυχρό από το θερμό».⁶ Οι Προσωκρατικοί γεράσανε... Δεν είναι η πρώτη φορά που οι κοινωνίες μας αποκόπτουν με το τσεκούρι τους δύο πόλους που κάποιοι θεωρούσαν συμπληρωματικούς. Εγκωμιάζουν, ιεροποιούν, τον θετικό πόλο και ρίχνουν στην πυρά τον αρνητικό – και μετά αναρωτιούνται γιατί κόπηκε το ηλεκτρικό ρεύμα.⁷ Καταργήσαμε τον εχθρό γιατί εκπολιτιστήκαμε, εξελιχθήκαμε, και να που καταργήσαμε και τον φίλο – παντού σχέσεις πρόσφορες για ανταλλαγή... Το Όμοιο μήπως προϋποθέτει το Άλλο; Είμαστε Όμοιοι γιατί οι υπόλοιποι είναι Άλλοι; Είμαστε κόκκινοι απέναντι στους πράσινους, είμαστε κόκκινοι ενάντια στους πράσινους; Μιλώ φυσικά για ποδοσφαιρικές ομάδες – εκεί ακόμα επιβιώνει η έννοια της φιλίας/ενότητας όπως και της έχθρας. Μας ενώνει το Άλλο; Παραμερίζουμε τις διαφορές μας, διαφορές του Όμοιου, και γινόμαστε Ένα μπροστά σε έναν εχθρό; Ένας εχθρός είναι άραγε ενωτικό στοιχείο; Αλλιώς διάσπαρτες μοναχικές αδιάφορες μάζες;... Είναι από τη διάκριση του Φίλου και του Εχθρού που «κερδίζει η ζωή των ανθρώπων την ειδικά πολιτική της ένταση»,⁸ έγραφε ο Carl Schmitt.

Η νόμιμη κυβέρνηση, και μόνο αυτή, καθορίζει τον Εχθρό.⁹ «Ο καθένας πρέπει να θεωρεί τους φίλους και τους εχθρούς της πόλης ως δικούς του φίλους και εχθρούς», γράφει ο Πλάτων στους *Νόμους*.¹⁰ Η ιδιωτική φιλία (ή η ιδιωτική ειρήνη) πρέπει να τιμωρείται με την ποινή του θανάτου γι' αυτόν. Αλλά και μια βαριά κατηγορία ενάντια στη δημοκρατία, αυτό το «παντοπωλείο πολιτευμάτων» κατά τον Πλάτωνα, είναι ότι δεν υποχρεώνει κανέναν να κάνει πόλεμο ούτε να συνάπτει ειρήνη, εάν δεν το θέλει ο ίδιος προσωπικά.¹¹ Δεν απέχει πολύ η κριτική του Carl Schmitt στη φιλελεύθερη κοινωνία: Ανελευθερία και βία βιώνει το ιδιωτικό άτομο αν εξαναγκάζεται να αγωνιστεί για τη ζωή του χωρίς να το θέλει το ίδιο προσωπικά.¹² Μην ξεχνάμε πως μια ιδιωτική ειρήνη ενέπνευσε τον Αριστοφάνη στους *Αχαρνές*.

⁵ Schmitt (2002) 67.

⁶ VS., 59 B 8.

⁷ Το τσεκούρι έφερε την ειρήνη και έθαψε την αζία του πολέμου. «Η Δύση ιεροποίησε το Καλό κι έκανε να χαθεί το Κακό. Η λατρεία της Ελευθερίας δεν καταλαμβάνει, δεν καταλαβάνει τους σκλάβους. Ούτε τους θεούς. Το ανοικτό νόημα επιδιώκει την ισότητα. Προκειμένου να καταργήσει την ιεράρχηση, η Δύση έσπασε τη συμπληρωματικότητα του Νοήματος, τη συμπληρωματικότητα των συμπληρωματικών πόλων που ήσαν ιεραρχημένοι.» Mirasysis (1999) 115.

⁸ Schmitt (2002) 35 · Schmitt (1988) 57.

⁹ Schmitt (2006) 87.

¹⁰ Πλάτων, *Νόμοι*, 955 b c.

¹¹ Πλάτων, *Πολιτεία*, 557e.

¹² Schmitt (2002) 70.

Αντάρτης είναι ο καθένας που έχει δικούς του φίλους όπως ο Δικαιοπόλις,¹³ δικούς του εχθρούς όπως ο Αίας. Στον *Αίαντα* συναντούμε 29 φορές τη λέξη εχθρός και ομόρριζα, 3 φορές τη λέξη πολέμιος, και 31 φορές τη λέξη φίλος. Όπως λέει ο Carl Schmitt, «Η ουσία του Πολιτικού δεν είναι αποκλειστικά η εχθρότητα, αυτή καθαυτή, αλλά η διάκριση φίλου κι εχθρού, προϋποθέτει δε και τα δύο στοιχεία, τον Φίλο και τον Εχθρό».¹⁴ Ο Αίας, χρωμασμένος από τον παραγκωνισμό που υπέστη στα όπλα του Αχιλλέα προς όφελος του Οδυσσέα, καθιστά όλους τους δικούς του, τους αρχηγούς του, τους συμπολεμιστές του, απόλυτο εχθρό. Μέσα στην μανία του, παραγκωνίζει με τη σειρά του τους Τρώες και εξοντώνει τον απόλυτο εχθρό με την τροπή που όλοι γνωρίζουμε.¹⁵ Ο Αίας, που στοχοποιεί έναν απόλυτο εχθρό, νιώθει ο ίδιος απόλυτος εχθρός για όλους τους άλλους. «Μα τώρα τι απόμεινε να κάνω; Αφότου ολοφάνερα / μ' εχθρεύονται οι θεοί, και των Ελλήνων / ο στρατός με μίσησε, η Τροία ολόκληρη κι αυτός / ο κάμπος, όλοι και όλα μ' απεχθάνονται».¹⁶

Το θέαμα των σφαγιασμένων και βασανισμένων ζώων που αντίκρισε ο Αίας όταν ξεθόλωσαν ο νους και τα μάτια του, εξευτελίζει και γελοιοποιεί τον γενναίο ήρωα. Από τη μια το βίαιο ζέσπασμα της εχθρότητας και από την άλλη η δόλια θειική εξαπάτηση στο πρόσωπο του εχθρού, έχουν σαν αποτέλεσμα την ανύψωση της εχθρότητας στο απόγειό της, στην πράξη της απόλυτης εκδίκησης, κι από εκεί το απότομο κατρακύλισμά της στο πιο χαμηλό σημείο της ηρωικής τιμής. Από τη μια τα αθώα ζώα, από την άλλη ο ατιμώρητος εχθρός, ο εχθρός που είναι αδύνατον να τιμωρηθεί, οδηγούν το σώμα του Αίαντα να πέσει, μπροστά στα μάτια μας, πάνω στο σπαθί του μισητού Έκτορα που στο μεταξύ έγινε δικό του. Η διέξοδος της ηρωικής αυτοκτονίας δεν τον (δια)σώζει μέχρι τέλους· οι δικοί του δηλαδή οι εχθροί του σχεδιάζουν να του επιφυλάξουν τον θάνατο του άπολι,¹⁷ να τον αφήσουν

¹³ Όχι με την έννοια του Schmitt. Ούτε ο Michael Kohlhaas είναι αντάρτης με αυτή την έννοια. Δεν είναι πολιτικοποιημένος, δεν πολεμά ενάντια σε έναν ξένο κατακτητή, ούτε για κάποιο ζήτημα της επανάστασης, αλλά πράττει αποκλειστικά για το δικό του παραβιασμένο δίκαιο. (Schmitt (2006) 92). Ωστόσο, ο Αίας είναι πολεμιστής ενάντια σε έναν ξένο εχθρό και η αναγνώριση και επιβράβευση της ανδρείας, γύρω από την οποία στρέφεται όλος ο *Αίας*, αποτελεί στρατιωτικό ζήτημα και μάλιστα εν καιρώ πολέμου.

¹⁴ Schmitt (2006) 93· Schmitt (1990) 87.

¹⁵ «Κάθε πόλεμος που διεξάγεται σε δύο μέτωπα, προκαλεί το ερώτημα για το ποιος είναι λοιπόν ο πραγματικός εχθρός. Το να έχει κανείς πάνω από έναν εχθρό, δεν είναι μια απόδειξη εσωτερικού διχασμού;» Schmitt (2006) 87· Schmitt (1990) 81.

¹⁶ Σοφοκλής, *Αίας*, στ. 457-459. Για τον Knox (1992) 33, είναι ίδιον του σοφόκλειου ήρωα να είναι μόνος κι εγκαταλελειμμένος, ακόμα και από τους θεούς. Για τη Thomadaki (2002) 30, «ο λόγος της αρχαίας τραγωδίας είναι βαθιά αντι-μιλιταριστικός, δεδομένου ότι οι τραγικοί ήρωες εξωθούνται να διαπράξουν το σφάλμα της ύβρεως, την υπέρτατη προσβολή, παρακινούμενοι από τη βαθιά επιθυμία του παγκόσμιου και υπερβατικού ανθρώπου να γνωρίσει τον εαυτό του μέχρι τα τρίςβαθα του είναι του και της ύπαρξής του μέσα στον κόσμο και μέσα στην κοινωνία.» Ειδικότερα για τον Σοφοκλή, θεωρεί πως είναι ακριβώς στον Αίαντα που καταγγέλλει τον παραλογισμό του πολέμου. (Thomadaki (2002) 36).

¹⁷ Mirasysis (2017).

άταφο. Μόνο μετά από την παρέμβαση του μεγάλου του εχθρού Οδυσσέα, μπορεί η οικογένειά του να παραλάβει το σώμα του για να το θάψει.

Όπως δέχεται ο Carl Schmitt, η διάκριση Φίλου και Εχθρού δεν τίθεται μια για πάντα, οι λαοί δεν είναι αιώνια Φίλοι, αιώνια Εχθροί.¹⁸ «Όσο για μένα, τό 'χω πια καλά χωνέφει, πως τον εχθρό / θα τον εχθρεύομαι, εν γνώσει πως θα γίνει πάλι φίλος / παρόμοια και στον φίλο, τόσο θα είμαι μόνο πρόθυμος / να του παρασταθώ, γνωρίζοντας πως δεν θα μείνει / φίλος μου για πάντα. / Γιατί στους πιο πολλούς ανθρώπους δεν είναι / το λιμάνι της φιλίας σίγουρο».¹⁹ Για «πικρούς φίλους» θα μιλήσει και ο Οδυσσέας προς το τέλος της τραγωδίας.²⁰ Πρόκειται για σύγχυση²¹ φίλου κι εχθρού ή για μεσότητα και σωφροσύνη;²² Ο Αίας βρίσκεται περιτριγυρισμένος από εχθρούς που έγιναν φίλοι, από φίλους που έγιναν εχθροί.²³ Ο Φίλος κι ο Εχθρός δεν είναι τερματικές έννοιες αλλά δυναμικές, μετατρέπονται, και πολλές φορές τρέπονται στο αντίθετό τους. Όπως το έθεσε ο Ηράκλειτος, «Ένα και το αυτό είναι πάντα το ζωντανό και το πεθαμένο, το ζύπνιο και το κοιμισμένο, το νέο και το γερασμένο · γιατί αυτά, όταν μεταβληθούν, γίνονται εκείνα, και εκείνα πάλι, όταν μεταβληθούν, γίνονται αυτά».²⁴ Όπως το έθεσε ο Εμπεδοκλής, «άλλοτε κυριαρχεί και κινεί τον κόσμο η Φιλία και άλλοτε το Νείκος, η Έχθρα, αυτό υπάρχει μέσα στα πράγματα κατ' ανάγκην [...]».²⁵ Όπως το έθεσε ο Carl Schmitt: «Ποιον μπορώ τελικά να αναγνωρίσω ως εχθρό μου; Προφανώς μόνο αυτόν που μπορεί να με αμφισβητήσει. Αναγνωρίζοντάς τον ως εχθρό, αναγνωρίζω ότι μπορεί να με αμφισβητήσει. Και ποιος μπορεί πραγματικά να με αμφισβητήσει; Μόνο εγώ ο ίδιος. Ή ο αδελφός μου. Αυτό είναι: ο άλλος είναι αδελφός μου· ο άλλος παρουσιάζεται ως ο αδελφός μου, και ο αδελφός μου παρουσιάζεται ως ο εχθρός μου. Ο Αδάμ και η Εύα είχαν δυο γιούς, τον Κάιν και τον Άβελ. Έτσι αρχίζει η ιστορία της ανθρωπότητας».²⁶ Αν Εχθρός γίνει ο δυνάμει εχθρός, ο Φίλος –και ο

¹⁸ Schmitt (2002) 35.

¹⁹ *Αίας*, στ. 678-683.

²⁰ *Αίας*, στ. 1359.

²¹ Η ανταλλαγή των δώρων ανάμεσα στους δυο εχθρούς (βλ. σημ. 23) κατά μία άποψη δείχνει ότι ο Αίας υποτιμά κατά βάθος την τάξη που θέτει τον Έκτορα εχθρό και τον Έλληνα φίλο. Χωρίς όμως αυτή την τάξη, βρίσκεται σε σύγχυση η διάκριση φίλου και εχθρού, και μαζί και η ανδρεία του Αίαντα (Davis (1986) 151-152).

²² Winnington (1999) 87 · Webster (1996) 118.

²³ Πρώην εχθροί που έγιναν φίλοι, η αγαπημένη του Τέκμησσα (αιχμάλωτη πολέμου) και ο Οδυσσέας (έστω και μετά τον θάνατο του Αίαντα). Ο ετεροθαλής αδελφός του Τεύκρος είναι γιος εχθρού, όπως εξάλλου και ο Ευρυσάκης, ο γιος του. Πρώην φίλοι που έγιναν εχθροί, οι δύο στρατηλάτες, ο Μενέλαος και ο Αγαμέμνων, που θέλουν να παραδώσουν το σώμα του βορά στα όρνια. Κεντρικό ρόλο στο έργο κατέχει η ανταλλαγή δώρων ανάμεσα στους δυο μεγάλους εχθρούς, τον Αίαντα και τον Έκτορα. Με το σπαθί του Έκτορα αυτοκτόνησε ο Αίας, με τη ζώνη του Αίαντα δέθηκε στο μοιραίο άρμα ο νεκρός του Έκτορα. Αλλά και όλος ο Τρωικός Πόλεμος βασίζεται σε έναν εχθρικό φίλο: τον Πάρι. Βλ. Davis (1986) ό.π.

²⁴ VS., 22 B 88.

²⁵ VS., 31 A 38.

²⁶ Schmitt (2003) 168.

αδελφός— τινάζονται στον αέρα. Ο εχθρός, που μπορεί να γίνει μελλοντικά φίλος, σχετικοποιείται, αλλά ο φίλος, που μπορεί να γίνει εχθρός, καταρρέει. Ωστόσο, έχει περάσει απαρατήρητο ότι ο Αίας ζεστομίζει την κυκλικότητα Φίλου κι Εχθρού στο δεύτερο μονόλογό του, λίγα λεπτά αφού έχει υποσχεθεί σεβασμό στους Ατρείδες. Είναι αναποφάσιτος ή υποκρίνεται; Δίνει μάλλον τα πράγματα κάτω από μια άλλη οπτική που όμως δεν είναι η δικιά του. Πρόκειται για τη διαχρονική οπτική του ρεαλισμού που όμως δεν μπορεί να θεμελιώσει ούτε φίλο ούτε εχθρό. Δεν μπορεί ούτε να ενσαρκώσει το ιδανικό της φιλίας ούτε να οδηγήσει σε εκτόνωση την έχθρα. Ο Αίας αδικήθηκε κατάφορα, το παραδέχεται αυτό ο ίδιος ο Οδυσσέας αλλά και ο Μενέλαος.²⁷ Ο Οδυσσέας, που ευνοημένος από τους κριτές έχει στην κατοχή του το μεγάλο τρόπαιο, τα όπλα του Αχιλλέα, *μπορεί* να δει έναν φίλο στο πτώμα του παλιού του εχθρού²⁸ που με τη βοήθεια της Αθηνάς κατατρόπωσε, τώρα που ο εχθρός όχι μόνο νικήθηκε αλλά ατιμάστηκε και πέθανε.²⁹ Ο Αίας, αντίθετα, απλά επισημαίνει το λάθος του, ένα λάθος όμως που είναι καθεαυτό σωστό. Μέχρι το τέλος του, ο βασιλιάς της Σαλαμίνας εξακολουθεί να βλέπει στους συνναύτες του και στην οικογένειά του έμπιστους φίλους και όχι δυνάμει εχθρούς. Έχει απόλυτη εμπιστοσύνη στον Τεύκρο ότι θα διεκδικήσει το σώμα του για να το θάψει. Αν και ο Σοφοκλής ονομάζει *σοφό* τον Οδυσσέα³⁰ για τη στάση του στην ταφή του Αίαντα, ο Τεύκρος δεν τον αφήνει να λάβει μέρος σ' αυτή την ταφή, από φόβο μήπως δυσαρεστήσει την ψυχή του Αίαντα. Πράγματι, στη *Νέκυια*³¹ μαθαίνουμε ότι η ψυχή του Αίαντα δεν μίλησε καθόλου στον Οδυσσέα όταν κατέβηκε στον Άδη, οργισμένη όπως ήταν ακόμη με την αδικία.

Η εχθρότητα βρίσκεται στις ρίζες του *Αίαντα*,³² η εχθρότητα της φιλίας / η φιλικότητα της έχθρας στις ρίζες της εχθρότητας. Ο *Αίας* του Σοφοκλή είναι η τραγωδία εκείνη όπου ο Άλλος έρχεται κατεζοχήν ως εχθρός. Ας μην είμαστε μονομερείς όμως. Ας καταπιαστούμε και με μια τραγωδία όπου ο Άλλος έρχεται ως Φίλος.³³ Τον δύστυχο τον Φιλοκτήτη. Που ο ίδιος έρχεται

²⁷ *Αίας*, στ. 1338-1341, 1136.

²⁸ *Αίας*, στ. 1377.

²⁹ Διαφορετική άποψη βρίσκουμε στους μελετητές. Γνωστή είναι η θέση των Carter, Kitto, Meier, Knox κ.ά. που θέτει τον Οδυσσέα συνεργάτη, ενώ τον Αίαντα ανταγωνιστή (Carter (2007) 99, 172, 169. Βλ. και Kitto (1993) 167). Για τον Meier (1997) 209, 217-218, ειδικότερα, αίρεται η αντίθεση φίλου και εχθρού προς όφελος του συνόλου – δεν υπάρχει μόνο το σύστημα φιλίας και έχθρας. Σημασία εδώ δεν έχουν οι «ανταγωνιστικές» αλλά οι «συναγωνιστικές» αρετές. Ο Kaufmann (1968) 215 φτάνει μέχρι το σημείο να αντιπαραθέσει τη θεϊκή απανθρωπιά στην ανθρώπινη μεγαλοφυχία.

³⁰ *Αίας*, στ. 1374.

³¹ Όμηρος, λ, στ. 543-564.

³² Για τον Reinhardt (1971) 33, δεν είναι η εχθρότητα ούτε η εκδικητικότητα θέμα του Αίαντα. Θεωρεί πως στο πρώτο μέρος είναι κυρίαρχη η μελαγχολία και η πτώση του ήρωα, ενώ στο δεύτερο μέρος η διαμάχη για την ταφή του.

³³ Για τη Nussbaum (2015) 30 ο Φιλοκτήτης είναι πάρα πολύ καχύποπτος και αργεί πολύ να εμπιστευτεί τον Νεοπτόλεμο – ουσιαστικά τον εμπιστεύεται μόνο όταν του εκμυστηρεύεται ότι μισεί τους Έλληνες. Όσο για τον Wilson (1997) 234, ο Σοφοκλής ήθελε οι θεατές να ταυτίσουν τον Φιλοκτήτη με τη μορφή του Αλκιβιάδη.

πάντα ως φίλος, και που όλο νομίζει ότι συναντά φίλους. Και εδώ εχθροί είναι οι φίλοι. Ο μεγάλος ιδιωτικός εχθρός είναι και εδώ ο πολυμήχανος Οδυσσέας. Εκτελώντας εντολές των Ατρείδων, τον εγκατέλειψε πριν δέκα χρόνια στην έρημη Λήμνο εξαιτίας της βρωμερής πληγής του που τον έκανε να φωνάζει γοερά. Τώρα σχεδιάζει να του πάρει με δόλο τα όπλα του Ηρακλή και να τον αφήσει να πεθάνει από την πείνα ή έστω να τον πάρει μαζί του με το ζόρι στην Τροία. Χρησμός προφήτευσε ότι η Τροία θα πέσει εκείνη τη χρονιά, πορθητές ο Φιλοκτήτης με τα όπλα του Ηρακλή και ο Νεοπτόλεμος, ο γιός του Αχιλλέα. Ο άβγαλτος³⁴ Νεοπτόλεμος είναι ακριβώς το δόλωμα του Οδυσσέα. Ο δόλος του Οδυσσέα (ότι τάχα ο Νεοπτόλεμος διεκδικούσε και αυτός τα όπλα του Αχιλλέα) αντανακλά τον αριστοτελικό ορισμό της φιλίας (φίλοι είναι αυτοί που έχουν κοινούς εχθρούς).³⁵ Δυο φορές στα χείλη του Νεοπτόλεμου του Σοφοκλή και μια φορά στο στόμα του Φιλοκτήτη του Heiner Müller ξανασυναντάμε τον ορισμό: «ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ: Γιατί φίλο σε ονομάζω, αν απ' το χέρι σου / πέθανε Έλληνας και για το λόγο πού 'χεις, δεν ρωτάω / Έλληνας ήταν αυτός, λόγος άλλος δεν χρειάζεται». ³⁶ (Στον Φιλοκτήτη του Heiner Müller συναντάμε 6 φορές τη λέξη φίλος και 28 φορές τη λέξη εχθρός και παράγωγα.) Ο Heiner Müller δίνει στον Αίαντα τον ρόλο του Φιλοκτήτη. «ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ: Και φίλο κανέναν δεν έχεις παρά τον εχθρό σου». ³⁷

Ο Αίας εμπιστεύεται τους εχθρούς του περισσότερο από τους φίλους του, ο Φιλοκτήτης κάνει ακόμα φίλους, αφότου οι φίλοι του έγιναν εχθροί του. Ο νέος φίλος του Φιλοκτήτη αποδεικνύεται κι αυτός εχθρός του, ο Αίας έχει μόνο δικούς του την οικογένειά του και τους συντρόφους του από τη Σαλαμίνα. Ο Νεοπτόλεμος είναι άλλοτε φίλος άλλοτε εχθρός άλλοτε φίλος και εχθρός, Σήμερα ζούμε στην εποχή του Νεοπτόλεμου. Το άσπρο μαύρο δεν υπάρχει πια. Η ψυχή έχει να παλέψει με το γκρι. Οι ανθρώπινες σχέσεις. Κάποιοι χτυπούν πισώπλατα όπως ο Νεοπτόλεμος, κάποιοι τρελαίνονται όπως ο Φιλοκτήτης, κάποιοι συνθλίβονται όπως ο Αίας. Κάποιοι θριαμβεύουν όπως ο Οδυσσέας.

Ας βυθιστούμε στις ρίζες του ανθρώπινου ψυχισμού. «Εγώ είμαι το στήθος», είναι η σκέψη του βρέφους κατά τον Freud.³⁸ Η δημιουργία του Εγώ περιλαμβάνει όλα αυτά που δίνουν χαρά και ηδονή στο βρέφος. Όλους αυτούς που δίνουν χαρά και ηδονή στο βρέφος. Ό,τι δίνει φόβο και πόνο ανήκει στο(ν) Άλλο. Το σκοτάδι είναι εχθρός. Η πείνα είναι εχθρός. Ο άλλος-που-δεν-θέλει είναι εχθρός. Επειδή ο άλλος αποδεικνύεται πολύ

³⁴ Ο Kott (1976) 168-170 επισημαίνει πως ενώ στον Σοφοκλή ο Νεοπτόλεμος εμφανίζεται σαν νεαρός γεμάτος φιλοδοξία με μόνο σταθερό χαρακτηριστικό την αστάθεια, στον Όμηρο είναι ο πιο σκληρός από τους πορθητές της Τροίας. Σε αυτόν αποδίδονται οι δύο βάνουσοι φόνοι του Πρίαμου και του Αστυνάκτα.

³⁵ Αριστοτέλης, *Τέχνη ρητορική*, 1381 a 7-9, 15-17. Βλ. και τον άλλο ορισμό της φιλίας: ἔστι γὰρ ὁ φίλος ἄλλος αὐτός, δηλαδή ο φίλος είναι ένας άλλος εαυτός μας (Ἠθικά Νικομάχεια, 1166a).

³⁶ Müller (2006) 16-17 (2008) 35.

³⁷ Müller (2006) 31 (2008) 56.

³⁸ Freud, GW XVII: 151.

συχνά Ενάντια-Θέληση, και ως τέτοια τη βρίσκει πολύ συχνά αντιμέτωπη το βρέφος, καταφέρνει τελικά και τον δημιουργεί ως Άλλον. Ο Άλλος είναι στην ουσία του κακός · ο Άλλος και ο κακός δημιουργούνται ταυτόχρονα.³⁹ Αυτή η ουσία του Άλλου επιζεί στην ενήλικη ζωή. Δεν είναι λίγες οι φιλοσοφίες που υποστηρίζουν ότι ο άλλος άνθρωπος είναι φύσει κακός.⁴⁰ «Η κόλαση, είναι οι Άλλοι», γράφει ο Sartre στο *Κεκλεισμένων των θυρών*.⁴¹ Οι άνθρωποι είναι αγνώμονες, ασταθείς, υποκριτές, άπληστοι, είναι μαζί σου όταν ο κίνδυνος βρίσκεται μακριά, σε εγκαταλείπουν όταν πλησιάσει, γράφει ο Machiavelli στον *Ηγεμόνα*.⁴² Ο άνθρωπος είναι λύκος για τον άνθρωπο, «κάθε άνθρωπος είναι εχθρός κάθε άλλου ανθρώπου», γράφει ο Hobbes στον *Λεβιάθαν*.⁴³ Η επιθετικότητα έχει βιολογική υπόσταση, για τον Freud, και αποτελεί πεπρωμένο της ορμής του θανάτου.⁴⁴ Η εχθρότητα είναι ένστικτο, για τον Nietzsche. Η εκτόνωση του ενστίκτου της εχθρότητας, σε συνδυασμό με το ένστικτο της σκληρότητας, είναι άκρατη υγεία για τον οργανισμό, κατ' αυτόν. Και ζαφνικά ο άνθρωπος αρχίζει να ντρέπεται για τα ένστικτά του. Η εσωτερίκευση των ενστίκτων της εχθρότητας και της σκληρότητας από τον χριστιανισμό θα φέρει τη δυνατότητα να αγαπάμε τους εχθρούς μας. Σταδιακά ο ίδιος ο εχθρός εξαφανίζεται, ο Άλλος μας πλησιάζει πάντα ως φίλος. Αλλά μαζί θα αρρωστήσει ο ταπεινός δούλος χριστιανός, τα επιθετικά ένστικτα θα στραφούν εναντίον του, θα επιτεθούν εναντίον του εαυτού και θα τον εξουθενώσουν.⁴⁵

Έστω, η επιδημία των ψυχικών παθήσεων. Ας ακολουθήσουμε τη σκέψη του Πλάτωνα στην τριμερή διάκριση της ψυχής,⁴⁶ διάκριση υποτιμημένη μπροστά στις διακρίσεις του Αριστοτέλη. Η ψυχή χωρίζεται στο λογιστικό που έχει την έδρα του στο κεφάλι, στο θυμοειδές που έχει την έδρα του στο θώρακα και στο επιθυμητικό με έδρα το σκύτι. Ενδιαφέρον για μας σήμερα έχει ο ρόλος του θυμοειδούς. Παρομοιάζεται με λιοντάρι, ενσαρκώνει τις αρετές της ανδρείας και της τιμής, ενσαρκώνεται στον φύλακα της πόλης. Ουσιαστικά συμμαχεί με το λογιστικό προκειμένου να τιθασεύσει το επιθυμητικό που παρομοιάζεται με τέρας με πολλά κεφάλια, ήμερων και άγριων ζώων. Η ευδαιμονία προϋποθέτει την αρμονική συνύπαρξη των μερών της ψυχής. Είναι δυνατή *ανταρσία* στην ψυχή; Αντί για το παράδειγμα της ακρασίας που φέρνει ο Πλάτων, εμείς θα πάρουμε το παράδειγμα της σχιζοφρένειας. Όπως πάντα, ο μεγάλος κίνδυνος είναι να

³⁹ Mirasysis (1999) 221-240.

⁴⁰ Την προβληματικότητα της ανθρώπινης φύσης επισημαίνει ο Schmitt (2002) 61, 64-65 και στους Bossuet, de Maistre, Donoso Cortes, H. Taine και εν μέρει στους Fichte και Hegel.

⁴¹ Sartre (1972) 93.

⁴² Machiavelli (1993) 92-93.

⁴³ Hobbes (2002) 95.

⁴⁴ Freud (1920) 3-69. Ας σημειωθεί και η αντίθετη άποψη του Lorenz (1998) ότι η επιθετικότητα συμβάλλει στη φυσική επιλογή και την επιβίωση των ειδών.

⁴⁵ Nietzsche (1999b) KSA 5: 302, 321-324.

⁴⁶ Πλάτων, *Πολιτεία*, 439 a – 442 d.

πάρει την εξουσία στα χέρια του ο στρατός. Το λογιστικό χάνει τον έλεγχο και το πλοίο κυβερνά το σθένος (ή θυμοειδές) που συμμαχησε με τον πόθο (ή επιθυμητικό) εναντίον του λογισμού. Η ύπαρξη αλλά κι η κυριαρχία του σθένους φαίνεται από το ότι στήνει γύρω του έναν κόσμο εχθρικό τον οποίο πολεμά. Επιδεικνύει ανδρεία, αντιστέκεται στις περισσότερες απειλές, και κάπου κάπου υποκύπτει... Και κάπου κάπου επιτίθεται... «Ο άλλος μου είναι εχθρικός» γράφει ο Gerard de Nerval στην αυτοβιογραφική *Αυρηλία*.⁴⁷ Ο Εχθρός, που εξόρισα, ζαναγεννιέται μέσα στα σπλάγχνα μου, και τα ξεσκίζει. Ο κόσμος μου είναι εχθρικός σημαίνει έχω να (τον) πολεμήσω. Μια συνωμοσία τυλίγεται δίπλα μου. Απειλούμαι από παντού. Με εκβιάζουν με έσχατα διλήμματα. Εχθροί μου γίνονται οι πιο δικοί μου. Η μάνα στον *Πελεκάνο* του Strindberg, οι σύντροφοι των τελευταίων είκοσι πέντε ετών, ο ζάδελφος και τελικά όλο το νησί στον *Χορό του Θανάτου*. Από τη «Μικρή Κόλαση» του Strindberg στη Μεγάλη Κόλαση της Sarah Kane. 4.48 *Ψύχωση*: Εχθροί γίνονται οι νοσοκόμοι και οι γιατροί με τους οποίους ερχόταν σε καθημερινή επαφή η Kane, όπως και ορισμένοι φαρμακοβιομήχανοι.⁴⁸ *Καθαροί πια*: «Οχι εμένα – σε παρακαλώ – όχι εμένα – μη με σκοτώσεις – όχι εμένα τον Ροντ [λέει ο Καρλ στον Τίνκερ για τον αγαπημένο του] – μη με σκοτώσεις – ΟΧΙ ΕΜΕΝΑ – ΤΟΝ ΠΟΝΤ – ΤΟΝ ΠΟΝΤ ΟΧΙ ΕΜΕΝΑ».⁴⁹ Ντήλερ και μαζί γιατρός, ο Τίνκερ. Δίνει ζωή και παίρνει – με τις δόσεις του. «ΡΟΝΤ: Ο Τίνκερ [...] [μ]πορεί να σου πάρει τη ζωή και να σ' αφήσει χωρίς θάνατο».⁵⁰ Ο εαυτός, αιχμάλωτος πολιορκημένος, θρηνεί τον τελευταίο σύμμαχο. Και ο Θεός εχθρός. Η Σάρα Κέην κρεμάστηκε με ένα κορδόνι παπουτσιών στις τουαλέτες του νοσοκομείου όπου νοσηλεύονταν σε ηλικία 28 ετών. Κι ο εαυτός εχθρός.⁵¹ «Σαν άτομο είμαι σκέτη νούλα» γράφει η Σάρα Κέην.⁵² «Δεν σε υπολόγισε εσένα [ο Αίας] γιατί αφηφούσε τους μηδένας», λέει ο Τεύκρος

⁴⁷ De Nerval (1989) 89.

⁴⁸ «Συμπτώματα: Δεν τρώει, δεν κοιμάται, δε μιλάει, καμία διάθεση για σεξ, σε απόγνωση, θέλει να πεθάνει. Διάγνωση: Πένθος παθολογικό. Σερτραλίνη (Sertraline), 50mg. [...] [A] ύξηση των αυτοκτονικών σκέψεων, σχεδίων και προθέσεων. [...] Ζοπικλόνη (Zopiclone) 7.5 mg. [...] Ασθενής απειλητική και μη συνεργάσιμη. Παρανοϊκές σκέψεις – πιστεύει ότι το προσωπικό του νοσοκομείου επιχειρεί τώρα να τη δηλητηριάσει. [...] Λοφεπραμίνη (Lofepamine), 70 mg, αυξήθηκε στα 140 mg, μετέπειτα στα 210 mg. [...] Λογομαχία με ειδικευόμενη ιατρό την οποία κατηγορήσε για προδοσία. Κατόπιν εξύρισε το κεφάλι της και έκοψε με ξυράφι τα χέρια της. [...] Σιταλοπράμη (Citalopram) 20 mg [...] Η ασθενής συνεχώς κατέρρευε, λιποθυμούσε και πεταγόταν στο δρόμο μπροστά στα αυτοκίνητα. Παράληρητικές ιδέες – πιστεύει ότι ο επιμελητής είναι ο αντίχριστος. Υδροχλωρική Φλουοξετίνη (Fluoxetine hydrochloride), στην αγορά Prozac, 20 mg, αυξήθηκε στα 40 mg. [...] [Δ]ολοφονικές σκέψεις εναντίον ορισμένων ιατρών και φαρμακοβιομηχάνων. Διεκόπη. Διάθεση: Έξω φρενών. Συναίσθημα: Έξαλλη. [...] 100 ασπιρίνες και ένα μπουκάλι βουλγάρικο Cabernet Sauvignon, 1986». Kane (2001) 223-225 · (2001a) 36-38.

⁴⁹ Kane (2001) 117 · (2001b) 224 (στιχομυθία εμπνευσμένη από το 1984 του G. Orwell).

⁵⁰ Kane (2001) 136 · (2001b) 250.

⁵¹ Η εμπειρία του Εαυτού ως Άλλου στη Sarah Kane έχει ήδη επισημανθεί (Pankratz (2011) 160). «Μερικές φορές όταν διαβάζω το *Καθαροί πια*, είναι σαν να το έγραφε ένας άλλος συγγραφέας». (Τα λόγια της Kane αναφέρει ο Saunders (2009) 74).

⁵² «Είμαι μια απόλυτη αποτυχία ως άτομο», σε μια πιο πιστή μετάφραση. Kane (2001) 206 · (2001a) 16.

στον Μενέλαο.⁵³ «[Ε]σύ, μηδενικό, μας σήκωσες κεφάλι για κάποιον που είναι μηδενικό κι αυτός» λέει ο Αγαμέμνων στον Τεύκρο.⁵⁴ Εαυτός στα νύχια του εαυτού,⁵⁵ Τώρα είναι που καταλαβαίνουμε καλύτερα τον Πλάτωνα, στον οποίο ο λόγος της πολιτικής και ο λόγος της ψυχής ήταν ο ίδιος λόγος.

Βιβλιογραφία

- Αριστοτέλης (2016): *Τέχνη Ρητορική* (μετ. Π. Μπασάκος), Αθήνα.
- Όμηρος (1994): *Οδύσσεια: Νέκεια* (μετ. Δ. Μαρωνίτη), Αθήνα.
- Πλάτων (χχ): *Νόμοι* (μετ. Β. Μοσκόβης), Αθήνα.
- Πλάτων (2002): *Πολιτεία* (μετ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος), Αθήνα.
- Platon (1931): *Œuvres Complètes*, t. VIIa, Paris.
- Platon (1934): *Œuvres Complètes*, t. VIIb, Paris.
- Σοφοκλής (2012): *Αίας* (μετ. Δ. Μαρωνίτης), Αθήνα.
- Σοφοκλής (1992): *Φιλοκτήτης* (κριτ. ερμ. T.B.L. Webster - μετ. Ν. Μπεζαντάκος), Αθήνα.
- Sophocles (1997) : *Ajax – Electra – Oedipus Tyrannus* (μετ. H. Lloyd – Jones), London.
- Sophocles (1998) : *Antigone – Women of Trachis – Philoctetes – Oedipus at Colonus* (μετ. H. Lloyd – Jones), London.
- Aristophane (2002): *Les Acharniens – Les Cavaliers – Les Nuées* (μετ. H. van Daele), Paris.
- Carter, D.M. (2007): *The Politics of Greek Tragedy*, Exeter.
- Davis, M. (1986): «Politics and Madness», στον τόμο: *Greek Tragedy and Political Theory*, επιμ.: J. Peter Euben, London, 142-161.

⁵³ *Αίας*, στ. 1114. Μετ. με παρέμβαση.

⁵⁴ *Αίας*, στ. 1231. Μετ. με παρέμβαση. «ὄτ' οὐδὲν ὦν τοῦ μηδὲν ἀντέστης ὑπερ»).

⁵⁵ Τώρα αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε τα λόγια του Schmitt (2003) 331: «Σκέφτομαι, άρα έχω εχθρούς· έχω εχθρούς, άρα είμαι». Με τα λόγια του Nietzsche (1999b) KSA 2: 326: « Η ζωή του εχθρού. Όποιος ζει για να πολεμά έναν εχθρό, έχει ένα ενδιαφέρον για να παραμένει στη ζωή».

- Diels H. και Kranz W. (1989): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 B., Zurich.
- Freud, S. (1920): *Jenseits des Lustprinzips*, στον τόμο GW XIII: 3-69.
- Hobbes, Th. (2002): *Leviathan*, (επιμ. A. P. Martinich), Canada.
- Kane, S. (2001): *Complete Plays*, (πρλ. D. Greig), London.
- Kane, S. (2001a): *4.48 Ψύχωση* (μετ. Ρ. Πατεράκη - Α. Γαλαίος), Αθήνα.
- Kane, S. (2001b): *Καθαροί πια* (μετ. Τζ. Μαστοράκη), στο Πρόγραμμα παράστασης, Η Νέα Σκηνή – Θέατρο Οδού Κυκλάδων, 209-273.
- Kaufmann, W. (1992): *Tragedy and Philosophy*, Princeton.
- Kitto, H. D. F. (1993): *Η αρχαία ελληνική τραγωδία* (μετ. Λ. Ζενάκος), Αθήνα.
- Von Kleist, H. (2010): *Michael Kohlhaas* (μετ. Θ. Παρασκευόπουλος), Αθήνα.
- Knox, B. (1983): *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, London.
- Kott, J. (1976): *Θεοφαγία: Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία* (μετ. Α. Βερυκοκάκη - Αρτέμη), Αθήνα.
- Lorenz, K. (1998): *Das sogenannte Böse zur Naturgeschichte der Agression*, München.
- Machiavelli, N. (1993): *Ο ηγεμόνας* (μετ. Μ. Κασωτάκη), Αθήνα.
- Meier, Chr. (1997): *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας* (μετ. Φ. Μανακίδου, επιμ. Μ. Ιατρού), Αθήνα.
- Mirasyesis, A. D. (1999): *La crise des valeurs du point de vue des masses solitaires*, Αθήνα.
- Mirasyesis, A. D. (2015): «The autonomous tragic hero and the rupture with the city: apolis», στον τόμο: *Proceedings of the XXIII World Congress of Philosophy: Philosophy as Inquiry and Way of Life* επιμ.: K. Boudouris. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.pdcnet.org/collection-anonymous/browse?start=0&fq=wcp23%2FVolume%2F8961%7C39%2F&fp=wcp23#.XnYcuiNwExI.email>.
- Müller, H. (2006): *Philoktet*, Frankfurt a/M.
- Müller, H. (2008): *Φιλοκτήτης* (μετ. Ε. Βαροπούλου), Αθήνα.
- De Nerval, G. (1989): *Αυρηλία* (μετ. Δ. Δημητριάδης), Αθήνα.

- Nietzsche, Fr. (1999a): *Menschliches, Allzumenschliches*, KSA 2.
- Nietzsche, Fr. (1999b): *Zur Genealogie der Moral*, KSA 5: 247-412.
- Nussbaum, M. (2015): *Η «Ηθική του οίκτου»* (μετ. Φ. Τερζάκη – Γ. Λυκιαρδόπουλου), Αθήνα.
- Pankratz, A. (2011): «Neither here nor there: theatrical space in Kane's work», στον τόμο: *Sarah Kane in Context*, επιμ.: L. De Vos – Gr. Saunders, Manchester, 149-160.
- Reinhardt, K. (1971): *Sophocle* (μετ. E. Martineau), Paris.
- Sartre, J.-P. (1972): *Huis clos – Les Mouches*, Paris.
- Saunders, Gr. (2009): *About Kane: The Playwright & the Work*, London.
- Schmitt, C. (2002): *Der Begriff des Politischen*, Berlin.
- Schmitt, C. (1988): *Η έννοια του πολιτικού* (μετ. Α. Λαβράνου), Αθήνα.
- Schmitt, C. (2006): *Theorie des Partisanen*, Berlin.
- Schmitt, C. (1990): *Η θεωρία του αντάρτη* (μετ. Σ. Χασιώτη), Αθήνα.
- Schmitt, C. (2003): *Ex Captivitate Salus* (μετ. A. Doremus), Paris.
- Strindberg, A. (1987): *Ο Χορός του Θανάτου* (μετ. Α. Μαραγκός), Αθήνα.
- Strindberg, A. (2006): *Ο Πελεκάνος* (μετ. Μ. Μέλμπεργκ), Αθήνα.
- Thomadaki, M. (2002): *Essais sur le tragique*, Athènes.
- Webster, T.B.L. (1996): *Εισαγωγή στον Σοφοκλή* (μετ. Ι. Μπάρμπας), Θεσσαλονίκη.
- Wilson, E. (1997): *The wound and the bow: seven studies in literature*, (πρλ. J. Groth), Ohio.
- Winnington-Ingram, R.P. (1999): *Σοφοκλής: Ερμηνευτική προσέγγιση*, Αθήνα.

Θεατρική Τέχνη: το μέλλον μιας ετεροτοπίας

Art of Theatre: The future of a heterotopia

Εύη Προύσαλη

Δρ. Θεατρικών Σπουδών
Διδάσκουσα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
(ΕΚΠΑ)
Κριτικός Θεάτρου

Evi Prousalı

Dr. of Theatrical Studies
Adjunct Lecturer at the Department of Theatre Studies
National and Kapodistrian University of Athens
(NKUA)
Theatre Critic

prousalı@hotmail.com

Abstract

Foucault classifies the Art of Theatre in his *heterotopias*. According to this concept, theatre is a place of *otherness* within the dominant and institutional place in which it functions, namely, society. Therefore, theatre as a heterotopia in itself constitutes a place of contrasts; a place of multiple, unconventional positions; of conflicting and subversive standpoints; and, as such, it challenges even its own foundations and structure. Nowadays, in the globalised world and in the postmodern era, the art of theatre seems to be losing its *heterotopic* character as it increasingly submits to the terms of a systemic functionalism. A great number of examples from the current Greek theatrical scene come to prove the above assertion. This article aims to elucidate the different factors implicated in this phenomenon, concentrating on the main determinants of the act of theatre: state policies, private institutions, the artists, the public, theorists of theatre, mass media, etc. Moreover, the present study aims to demonstrate the social mechanisms and parameters under which the theatrical scene progressively shifts from a place of *heterotopia* to a place identical with society.

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο, ετεροτοπία, πολιτιστικά ιδρύματα.

Keywords: theatre, heterotopia, cultural institutions.

Ο Φουκώ συγκαταλέγει τη Θεατρική Τέχνη στις ετεροτοπίες¹ του, στους τόπους εκείνους δηλαδή που ενώ αποτελούν *δομικούς θεσμούς* της πολιτείας και βρίσκονται εντός του πλαισίου της κοινωνικής ζωής, αποτελούν ταυτοχρόνως ένα χωρο-χρονικό *πεδίο*, στο οποίο «οι πραγματικές χωρικές διατάξεις της κοινωνίας, αναπαρίστανται, αμφισβητούνται και ανατρέπονται».² Η θεατρική τέχνη -καθότι περιλαμβάνει εγγενώς τόπους πολλαπλών θέσεων, τόπους αντι-θέσεων, αντισυμβατικούς, αλληλοσυγκρουόμενους, τόπους που δεν «σχετίζονται καν μεταξύ τους»³ ακόμη και μη-τόπους, αναφορικά πάντα με τον κυρίαρχο και θεσμικό τόπο θέσεων εντός του οποίου λειτουργεί- είναι, κατά τον Φουκώ, οντολογικώς ετεροτοπική. Η θεατρική πράξη, δηλαδή, παρά το ότι δημιουργείται, αναπτύσσεται, πραγματώνεται μέσα στον πολιτειακό και θεσμικό μηχανισμό και απευθύνεται στον κοινωνικό ιστό, συνιστά καθεαυτήν μια *ετερότητα*, δομικό στοιχείο της οποίας είναι η αμφισβήτηση των ίδιων των συστατικών και καταστατικών της δομών και υποδομών: δηλαδή του αισθητικού, ιδεολογικού και κοινωνικού οικοδομήματος που τη δημιουργεί και τη στηρίζει. Η εποχή της νεωτερικότητας και η σύστοιχή της μοντερνικότητα ανέδειξαν πολλαπλούς τόπους και τρόπους της θεατρικής τέχνης, οι οποίοι ισχυροποίησαν την *ετεροτοπία* του θεατρικού φαινομένου -τόσο στο αισθητικό όσο και στο κοινωνικό πεδίο.

Στη σύγχρονη, όμως, νεοφιλελεύθερη και μεταμοντέρνα κοινωνική πραγματικότητα, η θεατρική τέχνη τείνει να απολέσει τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά της *ετεροτοπίας* της, καθώς προσαρμόζεται ολόενα στους πολιτειακούς και κοινωνικούς όρους ενός συστημικού λειτουργισμού. Το φαινόμενο είναι πολυπαραγοντικό, καθώς εμπλέκονται όλες οι ορίζουσες της θεατρικής πράξης: κρατικά θέατρα, ιδιωτικά ιδρύματα, καλλιτέχνες, κοινό, θεωρητικοί του θεάτρου, ΜΜΕ.

Ο Adorno όρισε, στην αισθητική του θεωρία, την τέχνη ως «την κοινωνική αντίθεση προς την κοινωνία»,⁴ προσδιορίζοντας σαφώς και ουσιαστικώς τις κατηγορικές της ιδιότητες: την αντιπαράθεσή της, δηλαδή, με τις κοινωνικές νόρμες και κανονικότητες. Τι συμβαίνει, όμως, με τη σύγχρονη θεατρική τέχνη; Διατηρεί, ακόμα, την ανατρεπτικότητά της, ήτοι την ετεροτοπική της διάσταση; Ποιο είναι το θεματικό και αισθητικό της πλαίσιο; Αναδεικνύονται, και *πώς*, οι τόποι αντι-θέσεων, αμφισβήτησης και

¹ Φουκώ (1984, Οκτώβριος) 46-49: «(...) σε κάθε κουλτούρα, σε κάθε πολιτισμό, πραγματικοί τόποι, τόποι λειτουργικοί, τόποι που έχουν σχεδιαστεί εντός του θεσμού ακόμη και της ίδιας της κοινωνίας, και οι οποίοι αποτελούν κάποιο είδος αντι-θέσεων, (...) εντός των οποίων οι πραγματικές θέσεις, όλες οι υπόλοιπες πραγματικές θέσεις που μπορεί κανείς να βρει στο εσωτερικό μιας κουλτούρας αντιπροσωπεύονται ταυτόχρονα, αμφισβητούνται και ανατρέπονται. Επειδή οι τόποι αυτοί είναι τελείως διαφορετικοί από όλες τις άλλες θέσεις τις οποίες αντανακλούν και στις οποίες αναφέρονται, θα τους αποκαλώ, σε αντίθεση με τις ουτοπίες, ετεροτοπίες». Από διάλεξη που πραγματοποιήθηκε στη Λέσχη Αρχιτεκτονικών Μελετών, 14 Μαρτίου 1967.

² Ο.π. 46.

³ Foucault (1998) 181.

⁴ Adorno (2000) 24.

υπονόμησης του υπάρχοντος κοινωνικο-πολιτικού συστήματος; Αρθρώνεται ριζοσπαστικός αισθητικός λόγος, ο οποίος να διαμορφώσει εκ νέου την επιτελεστική αλληλεπίδραση παράστασης/θεατή; Ποια είναι, εν τέλει, τα χαρακτηριστικά της θεατρικής πρωτοπορίας στις αρχές του 21^{ου} αιώνα; Η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται σε παραστάσεις από τη σύγχρονη «θεατρική πρωτοπορία» -εγχώρια και διεθνή- που παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα την τελευταία δεκαετία, προκειμένου να διερευνηθεί κατά πόσο η θεατρική πράξη της πρωτοπορίας διατηρεί την ετεροτοπική της διάσταση.

Στο παρελθόν, η θεατρική πρωτοπορία επέλεγε να παρουσιάσει τις παραστάσεις της σε εναλλακτικούς και underground χώρους. Η πλειονότητα, όμως, των λεγόμενων «πρωτοποριακών» παραστάσεων σήμερα, δημιουργείται από ή φιλοξενείται σε κρατικούς θεατρικούς φορείς -κρατικά θέατρα ή φεστιβάλ- είτε στα ιδιωτικά κοινωφελή πολιτιστικά ιδρύματα. Ένα πρόσφατο παράδειγμα αποτελεί η παράσταση *Η Ισορροπία του Nash*⁵ που παρουσιάστηκε στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η πειραματική αυτή παράσταση, επειδή περιείχε κάποια αποσπάσματα από το βιβλίο του καταδικασμένου για τρομοκρατικές επιθέσεις Σάββα Ξηρού, λογοκρίθηκε ενώ παιζόταν, και στη συνέχεια μετά από παρέμβαση του κόμματος της αξιωματικής αντιπολίτευσης, απαγορεύτηκε.

Η πιο ενδιαφέρουσα πτυχή του συγκεκριμένου γεγονότος είναι ότι το Εθνικό Θέατρο οργάνωσε ανοιχτή στο κοινό συζήτηση με θέμα τη «Λογοκρισία» αφού, όμως, η παράσταση είχε ήδη λογοκριθεί και απαγορευτεί (εικ.1)! Ανακύπτει, συνεπώς, ο προβληματισμός αναφορικά με το αν, και σε ποιο βαθμό, θεατρικές πρωτοποριακές παραστάσεις που υπονομεύουν τον κυρίαρχο κρατικό ή πολιτειακό λόγο, μπορούν να φιλοξενηθούν σε κρατικά ιδρύματα ή θεσμούς. Μπορεί ο αισθητικός λόγος της σύγχρονης θεατρικής πρωτοπορίας -που κατεξοχήν στοχεύει στην αντιπαράθεση και την αμφισβήτηση του υπάρχοντος συστήματος- να διατηρήσει την ετεροτοπική του ταυτότητα ή να είναι αληθής και αποτελεσματικός, όταν αρθρώνεται και επιχορηγείται από συστημικούς θεσμικούς φορείς;

Ένα ακόμα αντιφατικό παράδειγμα αποτελεί η performance/ εγκατάσταση *Το Σπίτι της Ευρωπαϊκής Ιστορίας στην Εξορία* που διοργάνωσε η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στο πλαίσιο του project με την επωνυμία *Fast Forward Festival 3* (2016). Πρόκειται για την περιήγηση του θεατή σε δωμάτια στα οποία παρουσιάζεται η ιστορία της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ο τρόπος λειτουργίας της σήμερα, οι μηχανισμοί εξουσίας της κτλ. Σύμφωνα με την ανακοίνωση του ιδρύματος,⁶ επρόκειτο για μια «οζύτατη κριτική» προς μια

⁵ Δημητρακοπούλου Πηγή, *Η Ισορροπία του Nash*, Πειραματική Σκηνή I, Εθνικό Θέατρο-Θέατρο Rex, Ιανουάριος 2016. Με αφορμή τους Δίκαιους του Αλμπέρ Καμύ, λογοτεχνικά κείμενα, αλλά και την υπόθεση της 17 Νοέμβρη, η Πηγή Δημητρακοπούλου με την ομάδα της επιχειρούν τη σύνθεση ενός νέου έργου για τους αξιακούς κώδικες των ανθρώπων, τη δικαιοσύνη, την αυτοδικία και την τρομοκρατία στην πρόσφατη ελληνική ιστορία.

⁶<https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-3/fff-domo-de-europa-historio-en-ekzilo-house-of-european-history-in-exile>.

«δυστοπική» Ευρώπη.

Αναρωτιέται κανείς, πώς συσχετίζεται το αισθητικό αυτό δρώμενο στο οποίο η Ευρώπη παρουσιάζεται ως «δυστοπική», με το γεγονός ότι ο ίδιος φορέας, η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, μόλις ένα χρόνο πριν είχε περίτρανα διαδηλώσει *υπέρ* του *Ναι*, και της παραμονής της Ελλάδας στην Ευρωζώνη στο δημοψήφισμα του 2015 (εικ. 2). Σημειωτέον δε, ότι η πράξη αυτή συνιστά παρέμβαση του πολιτιστικού φορέα σε ένα κατεξοχήν πολιτικό ζήτημα. Πρόκειται, για μια πράξη που αναδεικνύει τις σχέσεις ανάμεσα στην οικονομική, πολιτική και πολιτιστική εξουσία.

Πώς προσλαμβάνεται τότε η προαναφερθείσα παράσταση για τη «δυστοπική» Ευρώπη; Σε συνάρτηση με το περιεχόμενο μέσα στο οποίο αρθρώνεται ή ανεξαρτητως; Πρόκειται για το φαινόμενο που ο T. Eagleton ονομάζει «συστημικό λειτουργισμό»⁷ και κατά το οποίο, το πλήγμα για την τέχνη είναι αμφίπλευρο: αφενός ο πολιτιστικός φορέας προβάλλεται ως *προοδευτικός*, εφόσον φιλοξενεί τη συγκεκριμένη performance, και αφετέρου η συγκεκριμένη στρατηγική συσκοτίζει την *υπάρχουσα* σχέση μεταξύ του πολιτιστικού και του οικονομικού κεφαλαίου. Πρόκειται για αντιφάσεις και αντινομίες που εμφιλοχωρούν στη θεατρική πρωτοποριακή τέχνη και πρακτική, εξασθενίζοντας την ετεροτοπική της διάσταση.

Η εκδοχή τού να μην είναι *οι παραστάσεις αυτές τόσο ανατρεπτικές όσο διαφημίζονται*, θέτει άλλες δύο παραμέτρους του ζητήματος: αφενός τον μηχανισμό της διαφήμισης κι αφετέρου το ουσιαστικό περιεχόμενο των παραστάσεων. Λαμβάνοντας υπόψη ότι «κάθε λόγος έχει επιτελεστικό χαρακτήρα» -σύμφωνα με την επιτελεστικότητα του Λόγου του Austin-⁸ είναι πρόδηλη η ευρεία επίδραση που ασκούν οι διαφημιστικές πολιτικές των θεσμικών ιδρυμάτων στο συλλογικό συνειδητό και ασυνειδητό. Έτσι, αφίσες παραστάσεων κατακλύζουν τον δημόσιο χώρο και μας καλούν «να πετάξουμε μαζί»⁹ τους είτε μας καλούν να βρεθούμε «για 13 μέρες στην αιχμή της πρωτοπορίας»!¹⁰

Η «αλήθεια» των διαφημιστικών δηλώσεων συνδέεται, όπως αναφέρει ο Φουκώ, με μια κυκλική σχέση με τα συστήματα εξουσίας που την παράγουν, αλλά και με τα αποτελέσματα εξουσίας τα οποία, με τη σειρά τους, οι διαφημίσεις παράγουν και επεκτείνουν. Πρόκειται για ένα «καθεστώς αλήθειας»,¹¹ όπως αναφέρει, το οποίο επιβάλλεται και κατακυρώνεται μέσα σε έναν φαύλο κύκλο. Η διαφήμιση, εξάλλου, είναι, κατά τον Μακ Λούαν, «το μέσον αλλά και το μήνυμα».

⁷ Eagleton (2006) 58-9: «Η μελέτη του αισθητικού μπορεί να αποφέρει ένα είδος εννοιακής γνώσης προς μια βαθύτερη κατανόηση των μηχανισμών με τους οποίους η πολιτική εξουσία συντηρείται στην εποχή μας (...).»

⁸ Austin (1962).

⁹ Αριστοφάνη, *Ορνίθες*, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, καλοκαίρι 2016.

¹⁰ Βλ. «Fast Forward Festival 4», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, στο οποίο καλούσαν το κοινό να «βρεθεί για 13 μέρες στην αιχμή της πρωτοπορίας». <https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-4>

¹¹ Φουκώ (1987) 36.

Σε ό,τι αφορά στο περιεχόμενο των παραστάσεων αυτών διαπιστώνεται και πάλι ότι οι παραστάσεις που προβάλλονται ως ρηζικέλευθες, καινοτόμες και ανατρεπτικές δεν είναι παρά αφηγήσεις ή δραματοποίηση αληθινών ιστοριών ανθρώπων που ανήκουν σε μειονότητες, κυρίως προσφύγων και μεταναστών, οι οποίες προβάλλονται μέσα σε ένα τύπου δια-δραστικό σκηνικό πλαίσιο. Παρακάτω παρατίθεται μια επιλογή από το πλήθος παρόμοιων παραστασιακών παραδειγμάτων:

α) Μια διαδρομή¹² στην πόλη της Αθήνας, ορίζεται ως «αποκαλυπτική» επειδή ο θεατής ακολουθεί έναν μετανάστη ο οποίος του διηγείται, μέσα από ακουστικά, την ιστορία του, ενώ η όλη εμπειρία προβάλλεται ως «περιπατητική παράσταση/πολιτική πράξη».

β) Το project «X Apartments»¹³ που οδηγεί τους θεατές στα σπίτια μεταναστών/προσφύγων στις υποβαθμισμένες συνοικίες της Αθήνας: «Ποιες ιστορίες κρύβονται μέσα στα σπίτια τους;» (εικ. 3). Το project διατείνεται ότι το κοινό μπορεί να αποκτήσει «αντισυμβατικές καλλιτεχνικές εμπειρίες», ενώ η performance διαφημίζεται ως μια *συνάντηση* που «έρχεται σε ρήξη με το κανονιστικό μοντέλο ταυτότητας και συμβίωσης».

γ) Παραστάσεις που αποκαλούνται «ριζοσπαστικό» θέατρο/ντοκουμέντο ενώ συνιστούν απλή παρουσίαση των συνθηκών διαβίωσης στη Βραζιλία.¹⁴

δ) Παραστάσεις που καλούν τους θεατές να βιώσουν την «προσομοίωση»¹⁵ μιας επανάστασης, όπως εκείνη της εξέγερσης του φοιτητών του Πολυτεχνείου.

ε) Στην αφηγηματική παράσταση *Ουγκώ: μια ουτοπία*, σε σκηνοθεσία Σ. Μαραθάκη (2017), η οποία έχει ως πυρήνα το κείμενο του Β. Ουγκώ για την «Ευρώπη των λαών», οι προσκεκλημένοι της πρεμιέρας κλήθηκαν από την υπεύθυνη δραματουργίας¹⁶ της Στέγης στο bar του ισογείου για ένα δημιουργικό «eat drink think» session, το οποίο περιλάμβανε

¹² «Fast Forward Festival 1», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, 2014, *Θέατρο στους δρόμους της Αθήνας*: Μια αποκαλυπτική διαδρομή στην πόλη μέσα από τα μάτια ενός μετανάστη. <https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-1>.

¹³ «X Apartments», Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, 21-24 Μαΐου 2015.

¹⁴ «Transitions 2», Στέγη, 2015.

¹⁵ «Θέλετε να διαμαρτυρηθείτε κατά του ολοκληρωτισμού; Θέλετε να μιλήσετε μέσα από το ραδιόφωνο των εξεγερμένων φοιτητών; Θέλετε να γράψετε ανατρεπτικά συνθήματα στους τοίχους; Τότε, είστε καλεσμένοι στη Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση. Αναζητούμε άντρες και γυναίκες άνω των 15 ετών, που θέλουν να αναβιώσουν τα γεγονότα της 17ης Νοεμβρίου 1973. Μπορείτε να έρθετε οποιαδήποτε στιγμή, σε αυτό το χρονικό διάστημα, και να φύγετε όποτε θελήσετε. Δεν απαιτούνται ούτε υποκριτική εμπειρία, ούτε και ακριβής γνώση των ιστορικών γεγονότων. Μπορείτε να συμμετέχετε για 15 λεπτά ή απλώς να παρακολουθήσετε.». Πρόκειται για το διαφημιστικό κείμενο της παράστασης *Η φοιτητική εξέγερση, 17 Νοεμβρίου 1973/2015*. Ένα πρότζεκτ από τη Λόλα Αρίας (Μπουένος Άιρες) σε συνεργασία με τον Πρόδρομο Τσινικόρη (Αθήνα). <https://www.onassis.org/el/whats-on/transitions-3-central-europe/transitions-central-europe-audition-demonstration>.

¹⁶ Υπεύθυνη δραματουργίας της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, Ιλεάννα Δημάδη.

συζήτηση και στοχασμό *πάνω στην Επανάσταση*, με ταυτόχρονη κατανάλωση σαμπάνιας και γαλλικών εδεσμάτων. Άραγε, μπορεί η *επανάσταση* να είναι *αντικείμενο συζήτησης εντός των θεσμών* τους οποίους η ίδια επιθυμεί να ακυρώσει και να ανατρέψει;

Είναι προφανές, ότι η *Στέγη* έχει κατορθώσει να προσφέρει έναν τόπο «πολιτισμού» εντός του οποίου οι *άλλοι* τόποι αγνοούνται και εξουδετερώνονται, έναν *τόπο*, δηλαδή, όπου αίρονται οι αντιφάσεις και οι αντινομίες. Έναν τόπο όπου το λογικώς *αυτονόητο* εξοβελίζεται, δίνοντας τη θέση του σε ένα «ομοίωμα»/simulacrum του «πραγματικού», το οποίο οι θεατές προσλαμβάνουν ως *πραγματικό*. Τι συμβαίνει λοιπόν με τις αποκαλούμενες παραστάσεις του «πολιτικού» που παρουσιάζονται ή «παράγονται» σε Ιδιωτικά Πολιτιστικά Ιδρύματα;¹⁷ Τι σημαίνει, δηλαδή, το να αποκόβεται το έργο τέχνης από το περικείμενο και τις σχέσεις παραγωγής μέσα στις οποίες αρθρώνεται; Σημαίνει ότι το θεατρικό φαινόμενο και οι καλλιτέχνες που το υπηρετούν απολλύουν τη φουκωική *ετεροτοπία* -την εγγενή δυνατότητα αμφισβήτησης και ανατροπής του κυρίαρχου λόγου-, αποδέχονται τον συστημικό λειτουργισμό και τη «λογική» του, η οποία θεωρεί ότι π.χ. *μπορεί να γίνει συζήτηση για την επανάσταση* ή προσομοίωση της επανάστασης *εντός των όρων και των κόλπων του συστήματος*. Καλλιεργείται, έτσι, ένας μηχανισμός σκέψης και συμπεριφοράς, ο οποίος σταδιακά προσλαμβάνεται ως δόκιμος και συν τω χρόνω καθίσταται έξις.

Η βασική διαπίστωση, διατρέχοντας τις παραστάσεις που αναφέρθηκαν, είναι ότι οι παραστάσεις αυτές διαφημίζονται ως ρηζικέλευθες και ανατρεπτικές, ενώ ουσιαστικά ουδόλως πρωτοπορούν στο θεματολογικό ή υφολογικό πεδίο. Φαινομενικά, οι παραστάσεις συνομιλούν με τη σύγχρονη κοινωνικο-πολιτική κατάσταση, χωρίς όμως να εμβαθύνουν στα κοινωνικά γεγονότα. Η εμβριθής μελέτη, δε, της αισθητικής τους καταδεικνύει ότι πρόκειται για κοινότοπη και εργαλειακή χρήση των αισθητικών κωδίκων της διάδρασης και της συμμετοχικότητας: διότι η συνάντηση με έναν μετανάστη ή η αφήγηση της ιστορίας του δεν μπορεί πλέον να διαφημίζεται ως «μείζον» αισθητικό γεγονός, ούτε η προσομοίωση επανάστασης ως «πολιτική πράξη». Εγκαθιδρύεται, έτσι, με πυρήνα την θεατρική τέχνη και αισθητική μια πολιτιστική σχιζοφρένεια η οποία τελικώς πλήττει και την πολιτική σκέψη. Ο Μαρκούζε ονομάτισε τη στρατηγική με την οποία παρουσιάζονται ή διαφημίζονται οι προαναφερθείσες παραστάσεις ως «ιδεολογική επίχρηση»¹⁸ των λέξεων, σύμφωνα με την οποία δεν είναι φθαρμένες οι λέξεις καθεαυτές, αλλά είναι φθαρμένος ο τρόπος, με τον οποίον σχηματοποιούνται και ομαδοποιούνται αυτές οι λέξεις, σε εικόνες, σε φράσεις, σε κλισέ, σε μηνύματα. Πρόκειται για το θεμελιώδες πρόβλημα της σύνδεσης της *τέχνης* με την *πραγματικότητα*.

¹⁷ Π.χ. Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Ίδρυμα Θεοχαράκη, κτλ.

¹⁸ Μαρκούζε (1983) 9-10.

Μία βασική, επίσης, υφολογική ορίζουσα των παραστάσεων αυτών είναι ο «διαχωρισμός» των υποκειμένων: οι «θεατές» του θεάτρου παρακολουθούν κατά την εργασία τους μετανάστες, συμπορεύονται, συνομιλούν μαζί τους και επισκέπτονται τα σπίτια των «αναξιοπαθούντων» κ.ο.κ. (εικ. 4). Τέτοιου είδους παραστάσεις οικοδομούν, κατά τον Γκυ Ντεμπόρ, έναν διαχωρισμό μια «ψευδαίσθηση συνάντησης»¹⁹ με τον «άλλον» ή το έτερο. «Το θέαμα συνενώνει το διαχωρισμένο, αλλά το συνενώνει ως *διαχωρισμένο*», αποφαίνεται.²⁰ Με τις παραστάσεις αυτές εγκαθιδρύεται, κατακυρώνεται και παγιώνεται η σχέση του «διαχωρισμού» αντί της συνύπαρξης. Αντιθέτως, ο Jacques Rancière -στο βιβλίο του *Ο χειραφετημένος θεατής*- αναγνωρίζει στο θέατρο τον μόνο τόπο μιας υγιούς συλλογικότητας,²¹ ως «τη μόνη δυνατότητα ανώνυμων ανθρώπων να αισθανθούν ίσοι, μέσα από τη μη προβλέψιμη διάδραση των συνδέσεων και των αποσυνδέσεών τους».²² Όμως, τίποτα στο πλαίσιο των προαναφερθεισών παραστάσεων δεν αφήνει περιθώριο για διάδραση ή «αποσύνδεση των γνώριμων διαχωρισμών» και ανασημασιοδότηση των ήδη υπάρχοντων ανάμεσα σε θεατή και υποκείμενο της performance. Κατά τον Rancière, η αποτελεσματικότητα μιας παράστασης έγκειται στον «πολλαπλασιασμό συνδέσεων και αποσυνδέσεων οι οποίες *ανασχηματίζουν* τις σχέσεις ανάμεσα στα σώματα και τον κόσμο μέσα στον οποίο ζουν», ώστε να αλλάξει η «χαρτογράφηση του αντιληπτού, της σκέψης και του εφικτού, και να αναδιανεμηθούν οι ορίζουσες αυτού του κόσμου». Μιλάει φυσικά για την ετεροτοπική διάσταση του θεάτρου και τη δημιουργία αντι-θέσεων και όχι, παραφράζοντας τον Γκυ Ντεμπόρ, για «παγωμένες θέσεις».

Η εμμονή, επιπλέον, και η προσκόλληση των παραστάσεων αυτών στις *λεπτομέρειες* της δυστυχίας στη ζωή καθενός πάσχοντος ανθρώπου -κατοίκου στις φαβέλες, μετανάστη ή πρόσφυγα-, μετατρέπει ουσιαστικά το θέμα, σε θέαμα. Οι κλειστές, παραδειγματικές και γραμμικές φόρμες που υιοθετούνται στενεύουν την οπτική, εξομοιώνουν την πραγμάτευση και ανάγουν την πρόσληψη στο επίπεδο της απλής κατανάλωσης του θεάματος. Συνεπώς, η εξαγγελία για την πρόκληση «ισχυρών αισθητικών και πολιτικών βιωμάτων» δεν αποτελεί παρά ένα ευφημιστικό σλόγκαν, βασικό χαρακτηριστικό των σύγχρονων παραστάσεων²³ όπως επισημαίνει και η Fisher Lichte, οι οποίες απέχουν πολύ από τις προκλητικές εμπειρίες των εκπροσώπων της *avant-garde* στις οποίες υπήρχε δυνατό ερέθισμα, σύγκρουση πλαισίων, αποσταθεροποίηση της αντίληψης του εαυτού, του άλλου και του κόσμου, με λίγα λόγια πρόκληση κρίσεων.

Τέλος, η θεματολογική υπερπαραγωγή και η επαναληψιμότητα των συγκεκριμένων ζητημάτων θυμίζει τις σειραϊκές αναπαραστάσεις της pop

¹⁹ Ντεμπόρ (2009) 218.

²⁰ Ο.π. 24.

²¹ Rancière (2009) 5.

²² Ο.π. 16-17 (σε δική μου μετάφραση).

²³ Fisher Lichte (2012) 299 εζ.

Art (εικ.5) όπου το ίδιο το θέμα απαξιώνεται κι εκμηδενίζεται υπό την πίεση της συνεχούς αναπαραγωγής του. Υπ' αυτές τις συνθήκες, κατά τον Baudrillard, «η δημιουργία δεν έχει πλέον νόημα, διότι η κοινωνική της στόχευση καταναλώνεται και εξασθενίζει μέσα στη σειραϊκή διαδικασία. Το αληθινό διακύβευμα είναι τότε η επαναληψιμότητα καθεαυτήν»,²⁴ ήτοι η παραγωγή ενός θεάματος, το οποίο καταναλώνεται ως ένα ακόμα «προϊόν». Όλες οι παραστάσεις είναι, έτσι, σειραϊκές, αντιμεταθέσιμες και αντικαταστάσιμες, εξ' ου και κοινωνικώς ακίνδυνες.

Αν οι παραστάσεις της πρωτοπορίας, όπως παρουσιάζονται στη θεσμική θεατρική σκηνή στην Ελλάδα, αποδεικνύονται εργαλειακές και συστημικές, αυτό σημαίνει ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ό,τι ο Baudrillard ονομάζει «λειτουργικό θέατρο», «όπου το μόνο έργο που παίζεται πλέον είναι η αντανάκλαση του κυρίαρχου πολιτικού Λόγου».²⁵ Πρόκειται για το φαινόμενο μιας «αισθητικής μεταγλώσσας», η οποία διπλασιάζει τον εαυτό της, ασκώντας δήθεν κριτική στο κοινωνικο-πολιτικό πεδίο. Και στον βαθμό που, η αισθητική αυτή μεταγλώσσα καθιερώνεται ως «αληθής», ακολουθείται και από τις μικρότερες θεατρικές ομάδες, ως το επικρατούν αισθητικό παράδειγμα, πράγμα που σημαίνει ότι σταδιακά αλώνεται κάθε θεατρικός τόπος που δυνητικά θα αποτελούσε ετεροτοπία. Συνεπώς, οι «ανατρεπτικές παραστάσεις» δεν φαίνεται να είναι τόσο ανατρεπτικές όσο ευαγγελίζονται, αλλά εμπίπτουν στην εργαλειακή ορθολογικότητα του ύστερου νεοφιλελευθερισμού, η οποία εγκολπώνεται τις αντιφάσεις και αντινομίες στον λόγο της, προκειμένου να τις εξαλείψει.

Οι καλλιτέχνες/δημιουργοί, είτε αναγνωρίζουν είτε όχι τις εγγενείς αντιφάσεις των εγχειρημάτων τους, εξακολουθούν να συναινούν, μάλλον υπό το «άλλοθι» του βιοπορισμού. Οι θεατές, είτε δεν αντιλαμβάνονται καθόλου το περιεχόμενο της θεατρικής πράξης είτε, καθώς βομβαρδίζονται από τις διαφημιστικές εξαγγελίες, σπεύδουν να συμμετάσχουν σε μια «ανατρεπτική» πολιτική πράξη. Ο κοινωνικός κομφορμισμός με τη μορφή της πλήρους συναίνεσης των θεατών έχει βεβαίως καταγραφεί από τον Μπουρντιέ ως *habitus*.²⁶

Αν λοιπόν η σύγχρονη αποκαλούμενη θεατρική πρωτοπορία δεν αξιοποιεί την ετεροτοπική της διάσταση, μήπως οδεύει προς μία φάση κατά την οποία αντανακλά απλώς την κοινωνική πραγματικότητα, πράγμα που σημαίνει ότι από ετεροτοπία μετασχηματίζεται σε έναν ταυτοτικό, με τον κοινωνικό περίγυρο, τόπο; Μήπως και το θέατρο λειτουργεί πλέον όπως και η κοινωνία, η οποία κατά τον Agamben «διαχειρίζεται τα αποτελέσματα και όχι τις αιτίες των γεγονότων»; Και συνεχίζει διερωτώμενος «αν η Τέχνη και δη η θεατρική δεν παρουσιάζει έναν έτερο κόσμο, τότε ποιος τόπος μπορεί να το κάνει»;²⁷

²⁴ Baudrillard (1983) 29.

²⁵ Ο.π. 37.

²⁶ Bourdieu (2000) 21-23· Bourdieu (2006) 18.

²⁷ Αγκάμπεν (23-11-2013).

Συμπερασματικά, στη σύγχρονη εποχή αναπτύσσεται μια θεατρική πρακτική υπό το πρόσχημα της αισθητικής μεταγλώσσας στο πλαίσιο της μεταμοντερνικότητας, η οποία πλήττει τους πυλώνες της ετεροτοπικής φύσης του θεάτρου: τον υπονομευτικό του λόγο και τον λόγο περί «αληθείας» του. Η εμπλοκή της θεατρικής πρωτοπορίας με τους θεσμικούς πολιτιστικούς φορείς περιχαράκωνει την αισθητική της και υποσκάπτει την αυτονομία της. Την αυτονομία που η τέχνη κατέκτησε μετά από πολλούς αιώνες υποτέλειας στην θρησκεία και την εξουσία. Επιπλέον, η αισθητική με την οποία δραματοποιούνται, πραγματώνονται και αναπαράγονται τα συγχρονικά κοινωνικο-ιστορικά φαινόμενα και οι καταστάσεις, δεν ανταποκρίνεται στην υπέρβαση και την κριτική προσέγγιση της πραγματικότητας, αλλά συνιστά πλέον, στείρα αναπαράστασή της. Μια δημιουργία κοινωνικών μοντέλων, δηλαδή, χωρίς καταγωγή ή ιστορία: μία υπερ-πραγματικότητα. Η θεατρική τέχνη μοιάζει, έτσι, να ενδίδει στις σειρήνες της εμπορευματοποίησης και της πραγματοποίησής της, προστατευμένη από τον μανδύα της αίγλης και της καταζίωσης, που προέρχεται -όχι από την ίδια αλλά- από το θεσμικό περιεχόμενο μέσα στο οποίο εκείνη αρθρώνεται.

Εν κατακλείδι, η πλειονότητα της σύγχρονης θεατρικής τέχνης, εγχώριας και διεθνούς, τείνει να αποτελέσει το «άλλοθι» της κοινωνικής αδράνειας και αδιαφορίας. Παρουσιάζει τον κόσμο εξευγενίζοντάς τον, χωρίς να τον αναστατώνει, χωρίς να «θίγει» τους πραγματικούς ανταγωνισμούς και τις πραγματικές αιτίες των κοινωνικο-πολιτικών φαινομένων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η σύγχρονη θεατρική τέχνη απομακρύνεται από τη συγκρουσιακή και ριζοσπαστική της φύση κι εγκαταλείπει την ετεροτοπική της διάσταση ενώ οδεύει προς μια ταυτοτική και «καταφατική»²⁸ θέση εντός του κοινωνικού πλαισίου.

Βιβλιογραφία

Αγκάμπεν, Τ.: «Η δημοκρατία είναι μια έννοια διφορούμενη», συνέντευξη στην Αναστασία Γιάμαλη και τον Δημοσθένη Παπαδάτο-Αναγνωστόπουλο, *Ενθέματα, Κυριακάτικη Αυγή*, 23-11-2013.

Adorno, T. (2000): *Αισθητική Θεωρία* (μετ. Λ. Αναγνώστου), Αθήνα.

Austin, J. L. (1962): *How to do things with words*, Oxford.

Baudrillard, J. (1983): *Simulations* (μετ. P. Foss, P. Patton and Ph. Beitchman), New York.

²⁸ Μαρκούζε (1985) 15.

- Bourdieu, P. (2000): *Πρακτικοί Λόγοι για τη Θεωρία της Δράσης* (μετ. Ρ. Τουτουντζή), Αθήνα.
- Bourdieu, P. (2006): *Η Διάκριση. Κοινωνική Κριτική της καλαισθητικής κρίσης* (μετ. Κική Καψαμπέλη), Αθήνα.
- Eagleton, T. (2006): *Η Ιδεολογία του Αισθητικού* (μετ. Εσπερίδες- Σ. Ρηγοπούλου), Αθήνα.
- Fisher Lichte, E. (2012): *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (μετ. Ν. Σιουζουλή), Αθήνα.
- Φουκώ, Μ. (1984): «Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων», *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.
- Φουκώ, Μ. (1987): *Εξουσία, Γνώση και Ηθική* (μετ. Ζ. Σαρίκας), Αθήνα.
- Foucault, M. (1998): «Different Spaces», στον τόμο: *The Essential Works of Foucault*, vol. II: *Aesthetics, Method, and Epistemology*, επιμ.: J. D. Faubion, New York, 175-185.
- Ranciere, J. (2009): *The emancipated spectator* (μετ. G. Elliott), London/NewYork.
- Μαρκούζε, Χ. (1983): *Η Τέχνη μορφή της πραγματικότητας* (μετ. Σ. Μπεκατώρος), Αθήνα.
- Μαρκούζε, Χ. (1985): «Ο καταφατικός χαρακτήρας της κουλτούρας», στο *Αρνήσεις* (μετ. Ζ. Σαρίκας), Αθήνα.
- Ντεμπόρ, Γκυ (2009): *Η κοινωνία του θεάματος* (μετ. Σύλβια Α. Κ.), Αθήνα.

Διαδικτυακές πηγές

- <https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-3/fff-domo-de-europa-historio-en-ekzilo-house-of-european-history-in-exile> [4-8-2021].
- <https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-4> [4-8-2021].
- <https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-1> [4-8-2021].
- <https://www.onassis.org/el/whats-on/transitions-3-central-europe/transitions-central-europe-audition-demonstration> [4-8-2021].



Εικ. 1: Εθνικό Θέατρο, Πειραματική Σκηνή, *Η Ισορροπία του Nash*, 2016.

Πηγή εικόνας: <https://www.vice.com/gr/article/parakolouthisa-tin-teleutaia-parastasi-tou-ergou-isorropia-tou-nash-sto-ethniko-theatro>.



Εικ. 2: «Ο πολιτισμός σε κάθε έκφασή του είναι η ζωή μας. Και η ζωή μας είναι στην Ευρώπη. Μπορούμε να διαφωνούμε και να είμαστε όλοι κάτω από την ίδια στέγη. Στέγη μας είναι η Ευρώπη».

Πηγή εικόνας: <https://www.neolaia.gr/2015/07/02/stegi-grammatwn-kai-tex-wn-nai-stin-ewrwi/>.



Εικ.3: Φωτογραφίες από το project «X Apartments».
Φωτογραφίες«X Apartments»: © StavrosPetropoulos.



Εικ. 4: Φωτογραφίες από τις τρεις προαναφερθείσες παραστάσεις.



Εικ. 5: Andy Warhol, *Che Guevara*, 1968.

**II. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ»:
ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ**

Ετερότητα και μετά-ανθρώπινο παραστατικό σώμα

Otherness and posthuman performative body

Εμμανουέλα Βογιατζάκη - Κρουκόβσκι

Εικαστικός/Διεπιστημονική Καλλιτέχνης
Μέλος Ειδικού Εκπαιδευτικού
Προσωπικού
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Σχολή Καλών Τεχνών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Emmanouela Vogiatzaki-Krukowski

Visual/Interdisciplinary Artist
Member of Special Teaching Staff
Department of Theatre Studies
School of Fine Arts
University of Peloponnese

emmanouela@rfsat.com

Αύρα Σιδηροπούλου

Σκηνοθέτης
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Avra Sidiropoulou

Director
Associate Professor
Open University of Cyprus
avra.sidiropoulou@ouc.ac.cy

Abstract

This article presents a study focused on “otherness,” a different, and often “unfamiliar” dimension that is embodied within the postmodern performer, namely, an interpreter who constantly challenges and is challenged by throwing in to doubt the supremacy of his/her own body. Such a performer may not know his/her next movement on “stage” or whether there will be any next movement. He/she constantly denounces former given values, at the same time underestimating himself/herself, diffusing himself/herself into space (e.g. in cyberspace or cybertime) and shrinking inside himself/herself (or in a monitor), artificially expanding his/her body to acquire a performative substance. It is the body that alters or modifies itself voluntarily and artificially, sometimes yielding its human importance to automatic systems, to programmed machines made to control and be controlled. This body transforms from a human organism to a mixed entity, as a result of the symbiosis between biology and technology. Frequently, such body is called *post-human*. At this point one wonders: i) what does a technologically mutated body symbolize and how much technology can we “fit in it”? and ii) given the relationship of interdependence between performing arts and societies, what are the socio-political messages emanating from a voluntary corporeal augmentation on stage?

This article studies “otherness” as a notion inscribed into the performative socio-political body. The questions it poses aim to provoke further reflection regarding the “otherness” inside us.

Λέξεις-κλειδιά: ετερότητα, μετά-άνθρωπος, cyborg, σώμα, παράσταση.

Keywords: otherness, posthuman, cyborg, body, performance.

Πριν αναφερθούμε σε ζητήματα ετερότητας θα προσδιορίσουμε εν συντομία τους όρους «μετά-άνθρωπος» και «παραστατικότητα». Έτσι, μετά-άνθρωπος (posthuman) θεωρείται ο ανθρώπινος οργανισμός, η οντότητα εκείνη που υπάρχει σε μία κατάσταση επόμενη του ανθρώπου. Λέγοντας «επόμενη κατάσταση», εννοούμε τον βελτιωμένο άνθρωπο. Δηλαδή, εκείνον που αφού έχει υποστεί κάποιες σωματικές αλλαγές, ενσωματώσεις, επεκτάσεις ή προσθήκες, με τη βοήθεια της επιστήμης και της τεχνολογίας, είναι λειτουργικός και ζει απολαμβάνοντας μια καλύτερη ποιότητα ζωής. Έτσι, ένα μετά-ανθρώπινο σώμα είναι μία οντότητα σε συνεχή εξέλιξη, εφόσον δεν γνωρίζουμε, ούτε πόσο θα βελτιωθεί, ούτε πότε και πώς θα ολοκληρωθεί η βελτίωσή του. Σύμφωνα μάλιστα με την Hayles, ο μετά-άνθρωπος είναι ένα μείγμα, μία συλλογή διαφόρων συνιστωσών, «μία υλιστική πληροφοριακή οντότητα της οποίας τα όρια υποβάλλονται σε συνεχή κατασκευή και ανακατασκευή» (“a material-informational entity whose boundaries undergo continuous construction and reconstruction.”).¹ Όμως καλό θα ήταν να έχουμε υπόψη μας ότι ένα μετά-ανθρώπινο σώμα, ένας, δηλαδή, τεχνολογικά ενισχυμένος οργανισμός είναι δυνατό να απολέσει την υλικότητά του: να είναι για παράδειγμα μία εικονική ή τηλεματική παρουσία (virtual, telematic presence). Εκείνος ο μετά-ανθρώπινος οργανισμός που έχει διατηρήσει την υλικότητά του, που ρυθμίζεται ή αυτορυθμίζεται ή λειτουργεί εξαρτώμενος από ηλεκτρονικά υπολογιστικά διαδικτυακά συστήματα, ονομάζεται cyborg (cyber + organism), δηλαδή κυβερνο-οργανισμός. Θεωρητικά, ο καθένας από εμάς είναι δύναμις cyborg, δηλαδή οργανισμός που επεκτείνεται, βελτιώνεται συνεχώς μέσω της τεχνολογίας.

Σχετικά με τον όρο «παραστατικότητα», λαμβάνοντας υπόψη την προσέγγιση του Austin² αλλά και της Butler³ θα θεωρήσουμε ως παραστατικό το σώμα εκείνο που είναι παρόν, δηλαδή παρίσταται με σκοπό να εξωτερικεύσει, να αποδώσει μηνύματα, να βιώσει ή να μοιραστεί εμπειρίες που σχετίζονται με πραγματικούς ή μη κόσμους, στους οποίους εντάσσεται ή όχι, επιθυμεί ή όχι ο ερμηνευτής (performer) ή ο εμπνευστής μίας δράσης. Τέτοιου είδους παραστάσεις ή δράσεις έχουν ταυτότητα, εκφράζουν συχνά αλλά όχι πάντα, συλλογική εμπειρία και υποδηλώνουν στάση ζωής. Δηλαδή, το παραστατικό σώμα και πιο συγκεκριμένα το καλλιτεχνικό παραστατικό σώμα είναι ένας κοινωνικοπολιτικός φορέας που, ως όχημα έκφρασης χρησιμοποιεί τις (παραστατικές) τέχνες.

Στις σύγχρονες μεταμοντέρνες κοινωνίες, το (καλλιτεχνικό) παραστατικό σώμα διαρκώς επαναπροσδιορίζει την τεχνολογία και επαναπροσδιορίζεται μέσα από αυτήν. Το σώμα επεκτείνεται ως μία πειραματική, κοινωνική, θεατρική, παραστατική πηγή τεχνολογίας και αυτογνωσίας. Αποτελεί πηγή τεχνολογίας, διότι αποκτά τεχνολογικά χαρακτηριστικά με μηχανικές λειτουργίες που μας παραπέμπουν στην

¹ Hayles (1999) 10.

² Austin (1979) 235.

³ Butler (1999).

αισθητική της μηχανής. Είναι, επιπλέον, πηγή αυτογνωσίας, διότι ένα μέρος του σώματος αυτό-απορρίπτεται ως ανεπαρκές, αναδεικνύοντας ένα άλλο τεχνητά, δηλαδή καθίσταται υπέρ-δύναμο με τη βοήθεια της τεχνολογίας. Τα άτομα που επιλέγουν να μεταλλαχθούν ή και να τροποποιηθούν σε τεχνο-οργανισμούς, δηλαδή κυβερνο-οργανισμούς, συχνά αναγκάζονται όχι μόνο να προσαρμόσουν τη ζωή τους στο καινούριο τους σώμα, αλλά επίσης να επανενταχθούν στην κοινότητά τους ως τροποποιημένες, αναθεωρημένες, προηγμένες οντότητες.

Αν, λοιπόν, θεωρήσουμε έναν ηθοποιό μίας παράστασης οποιουδήποτε θεατρικού έργου ως διττή οντότητα, δηλαδή φορέα μίας ταυτότητας πριν το ρόλο και μίας που έχει ταυτιστεί με το ρόλο, δεν θα είναι υπερβολή να πούμε ότι ένας cyborg ερμηνευτής είναι το λιγότερο μία διττή οντότητα. Ίσως, μάλιστα, θα ήταν σωστότερο να πούμε ότι είναι μία *εις διπλούν* διττή οντότητα, η οποία αποτελείται από τον εαυτό και την επιθυμία για έναν άλλο εαυτό, καθώς επίσης και για τη συνύπαρξη του οργανικού με το μηχανικό σώμα.

Ως παραδείγματα, θα εξετάσουμε σύντομα τη δουλειά δύο πολύ γνωστών καλλιτεχνών, του Stelarc και του Marcel-li Antunez Roca. Ο Stelarc είναι ένας βραβευμένος καλλιτέχνης,⁴ που έχει διερευνήσει και επεκτείνει οπτικό-ακουστικώς το σώμα του. Έχει βιντεοσκοπήσει τα εσωτερικά του όργανα, ενώ έχει επίσης πραγματοποιήσει είκοσι έξι δράσεις σωματικής ανάρτησης, κρεμάμενος από γάντζους. Έχει χρησιμοποιήσει προσθετικά και ρομποτικά συστήματα εικονικής πραγματικότητας, καθώς επίσης το διαδίκτυο και τη βιοτεχνολογία, με σκοπό να σχεδιάσει οικείες και ακούσιες διασυνδέσεις με το σώμα του. Επιπλέον, ανάμεσα στα άλλα, έχει επεκτείνει το σώμα του με ένα «Τρίτο Χέρι» και έχει χειρουργηθεί στο χέρι με σκοπό τη δημιουργία ενός τρίτου αυτιού. Ο καλλιτέχνης ονομάζει το έργο (project) αυτό «Ear on Arm» (βλ. φωτογραφία 1).

Σύμφωνα με τον Stelarc, είναι σημαντικό να μη βλέπουμε πια το σώμα ψυχαναλυτικά ή ως αντικείμενο επιθυμίας, αλλά ως αντικείμενο προς επανασχεδιασμό, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους. Αλλάζοντας την αρχιτεκτονική του σώματος, αλλάζουμε την ευαισθητοποίησή αυτού προς τον κόσμο, κάτι που, από μόνο του παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Υπό μία οντολογική θεώρηση, ο Stelarc θεωρεί ότι βρισκόμαστε στο τέλος της φιλοσοφίας, διότι η φυσιολογία μας είναι απηρχαιωμένη. Για παράδειγμα, αλλάζοντας το δέρμα μας θα μπορούσαμε να αδειάσουμε το σώμα, κάτι που θα έκανε το σώμα έναν καλύτερο οικοδεσπότη των τεχνολογικών εξαρτημάτων που χρειάζεται να τού εισάγουμε. Με τον ίδιο τρόπο, μόλις μπορούσαμε να αντικαταστήσουμε όσα ζωτικά όργανα δυσλειτουργούν, θα είμαστε σε θέση να νικήσουμε τον φυσικό θάνατο. Έτσι, η ζωή δε θα ξεκινά απαραίτητα με γέννα ή δεν θα πρέπει να τελειώνει πάντα με θάνατο. Όπως ισχυρίζεται ο Stelarc, είναι αναγκαίο να επεκτείνουμε το

⁴ Ars Electronica Golden Nica Υβριδικής Τέχνης 2010.

σώμα και τη λειτουργία του, έτσι ώστε να του επιτρέψουμε να λειτουργεί σε ένα χωρόχρονο που ξεπερνά τη βίωση της ζωής του.

Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το έργο του Stelarc «RE-WIRED/RE-MIXED: EVENT FOR DISMEMBERED BODY» (2015). Πρόκειται για μία δράση διάρκειας πέντε ημερών, στην οποία ο ερμηνευτής που βρίσκεται σωματικά στο Perth είναι συνδεδεμένος με το διαδίκτυο. Το συμβάν (event) αυτό διερευνά τη φυσιολογική και αισθητική εμπειρία ενός κατακερματισμένου, αποσυγχρονισμένου, ακούσιου καλωδιωμένου σώματος υπό επιτήρηση. Ο καλλιτέχνης αποτελεί μέρος ενός υπολογιστικού συστήματος, είναι προσαρμοσμένος σε συγκεκριμένο πρόγραμμα προεπιλεγμένων επιλογών και άρα εμπειριών εκτός του δικού του ελέγχου. Φορά μία Head Up Display⁵ που του επιτρέπει να βλέπει με τα «μάτια» κάποιου άλλου που βρίσκεται στο Λονδίνο, ενώ ακούει με τα «αυτιά» κάποιου άλλου στη Νέα Υόρκη. Το σώμα ενισχύεται ή επεκτείνεται από έναν εξωσκελετό, έτσι ώστε οποιοσδήποτε, οπουδήποτε στον κόσμο μπορεί να δημιουργήσει ακούσια κίνηση του δεξιού του βραχίονα, χρησιμοποιώντας μια on-line διεπαφή. Αυτό που προκύπτει από μία τέτοια ισχυρή τεχνολογική διαμεσολάβηση είναι ένα σώμα εγκαταλελειμμένο από τον εαυτό, φανερά δυσνόητο –αν το διαχωρίσουμε σε τεχνολογία και βιολογία- και τρισυπόστατο, αν το εξετάσουμε με χωροχρονικούς όρους (Λονδίνο/ώραση-Νέα Υόρκη/ακοή-Αυστραλία, Perth Institute of Contemporary Arts/φυσική παρουσία). Πέρα από οποιαδήποτε αναφορά στον Stelarc, και χωρίς να αναφερόμαστε στον συγκεκριμένο καλλιτέχνη, ένα τέτοιο σώμα είναι ένα «σώμα-διεπαφή» (interface), το οποίο ανταποκρίνεται σε καθήκοντα διαφορετικά από τα συνηθισμένα, είναι, με άλλα λόγια, ένα μέσο, ένα εργαλείο προσθετικό, διαθέσιμο σε διαφορετικού επιπέδου επικοινωνίες από αυτές που μας είναι οικείες σήμερα.⁶

Σύμφωνα με τον Stelarc, εάν μία τέτοια ανθρώπινη οντότητα απαλλαγεί από το φθαρτό της σώμα, κρατήσει μόνο τον εγκέφαλο ή την συνείδηση την οποία μπορεί να «φορτώσει» (τεχνική ορολογία: «upload») σε οποιοδήποτε προσθετική τεχνητή ύλη ή συσκευή, θα πετύχει την μακροζωία, ίσως ακόμη και την αθανασία. Ως προς τη μακροζωία τίθενται εύλογοι προβληματισμοί για το πόση τεχνολογία άραγε μπορεί να χωρέσει σε ένα φθαρτό σώμα, αφού και ο ανθρώπινος εγκέφαλος φθείρεται επίσης, και κάποτε πεθαίνει. Εάν υποθέσουμε ότι καταφέρνουμε να κρατήσουμε

⁵ Head Up Display (HUD): Στην περίπτωση του Stelarc, πρόκειται για μία συσκευή η οποία μοιάζει με γυαλιά Google, που όταν φορεθούν από τον χρήστη, αυτός εμβυθίζεται στις εικόνες που προβάλλονται στην προσωπική του οθόνη χωρίς να διατηρεί οπτική επαφή με το πραγματικό περιβάλλον.

⁶ Σύμφωνα με την θεωρία του «μετά-ανθρωπισμού» (posthumanism), οι ενσωματώσεις σε ένα βιολογικό υπόστρωμα θεωρούνται ως ατύχημα της ιστορίας και όχι ως κάτι αναπόφευκτο, ενώ το σώμα είναι η αρχική πρόσθεση που όλοι μας μαθαίνουμε να αξιοποιούμε. Το να το επεκτείνουμε ή να το αντικαθιστούμε με άλλες προσθέσεις είναι η συνέχεια μιας διαδικασίας η οποία άρχισε πριν ακόμη γεννηθούμε, βλ. Hayles N. K. (1999) 2-3.

τη συνείδηση δημιουργώντας μια τεχνητή μορφή αθανασίας, τι θα συμβεί με τη λειτουργία οικείων σε εμάς «μηχανισμών», όπως για παράδειγμα το συναίσθημα (αγάπη, έρωτας, ικανοποίηση, θλίψη, κλπ), την αίσθηση (πόνος) και την αισθητική (των σχέσεων αυτών της δημοκρατίας, της ελευθερίας και του είδους της επικοινωνίας που τις διαμορφώνουν); Επίσης, μία ύπαρξη που γνωρίζει ότι δεν πεθαίνει ποτέ ή μπορεί να έχει μεγάλες επεκτάσεις ζωής, λιγότερους ή καθόλου πόνους, σίγουρα έχει τη δυνατότητα να ρισκάρει περισσότερο· έτσι διαμορφώνει διαφορετική ταυτότητα-χαρακτήρα και αποκτά εκ των πραγμάτων περισσότερη δύναμη.

Τα στοιχεία ελέγχου, επιτήρησης και επιβολής είναι διάχυτα πάνω σε μία τέτοια κυβερνο-οργανική σκηνή, μία σκηνή που δεν εκφράζει μόνο καλλιτεχνικές, αλλά και κοινωνικοπολιτικές τάσεις. Είναι δύσκολο, να δούμε το παραστατικό σώμα ως κάτι διαφορετικό από τη σκηνή που το περιβάλλει, διότι ζει και ενσωματώνεται σε αυτή. Και είναι δύσκολο, μία σκηνή να θεωρηθεί θέαμα ανεξάρτητο της κοινωνίας από την οποία προέρχεται, στην οποία απευθύνεται και στην οποία ανήκει.

Λόγω του ότι, η ετερότητα φαίνεται να είναι στη φύση των ανθρώπινων ή μετά-ανθρώπινων κοινωνιών (ίσως πια να μην έχει σημασία ο όρος, που εντέλει δεν είναι και τόσο επιτυχής),⁷ ας συγκεντρώσουμε την προσοχή μας στη διττή σημασία που μπορεί να έχει ένα τεχνολογικό (δηλαδή υπό έλεγχο), ίσως ακόμη και προγραμματισμένο σώμα. Εδώ, αναφερόμαστε στο συγκεντρωτικό παραστατικό, κοινωνικοπολιτικό σώμα και στις κοινωνίες που του αρμόζουν. Κοινωνίες που σταθεροποιούνται υπό καθεστώς ελέγχου και συνεχούς επιτήρησης, εκείνες δηλαδή που πρεσβεύουν έννοιες αντίθετες της δημοκρατίας ή ακόμη και της ελευθερίας.

Πριν καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε, έστω και εν συντομία, ένα πολύ ενδιαφέρον έργο του Marcel·li Antunez Roca, γνωστού για τις μηχανοτρονικές⁸ του παραστάσεις και τις ρομποτικές του εγκαταστάσεις. Ο Roca, στις περιοδείες του στην Ευρώπη, έδινε την ευκαιρία στους θεατές του (ή *χειριστές*) να κινούν το σώμα

⁷ Θεωρούμε ότι ο όρος δεν είναι επιτυχής διότι ο *μετά-άνθρωπος* είναι μία ύπαρξη που δεν μπορεί να οριστεί με σαφήνεια από τη στιγμή που είναι σε συνεχή εξέλιξη. Με άλλα λόγια, μετά-άνθρωπος θεωρείται ο εικονικός (άυλος) χαρακτήρας, μετά-άνθρωπος είναι, επίσης, εκείνος που έχει εμφυτέψει μικροσίπ στο σώμα του με αποτέλεσμα να ελέγχεται ηλεκτρονικά από άλλους ανθρώπους ή συσκευές, μετά-άνθρωπος είναι και εκείνος που επεκτείνει τη μνήμη του έχοντας ηλεκτρονική ατζέντα κλπ. Άρα ο άνθρωπος ήταν μετά (post), από την εμφάνισή του στον πλανήτη. Κι αυτό, διότι πάντα χρησιμοποιούσε τεχνολογία, βεβαίως ανάλογη της εποχής του, προκειμένου να επιβιώσει ή να βιώνει καλύτερα. Δηλαδή, ο όρος δεν περιγράφει κάποιο αποτέλεσμα αλλά μια δυναμική εξελικτική διαδικασία, το αποτέλεσμα της οποίας δεν είναι προβλέψιμο. Επίσης με το πρόθεμα μετά (post) υπονοείται ότι «αφήνουμε πίσω» το ανθρώπινο, κάτι που δεν είναι αλήθεια. Εάν λοιπόν πρέπει οπωσδήποτε να χρησιμοποιήσουμε κάποιο όρο, θα ήταν πιο επιτυχής ο χαρακτηρισμός transhumanism, άρα διανθρωπιστικές κοινωνίες ή technologized bodies (Vogiatzaki-Krukowski 2019) ή technologized humans, άρα τεχνολογικές κοινωνίες.

⁸ Ο όρος «μηχανοτρονική» είναι σύγχρονος και υποδηλώνει τον συνδυασμό των επιστημών της Μηχανολογίας, Ηλεκτρονικής-Ηλεκτρολογίας και Πληροφορικής.

του ηλεκτρονικά μέσω μίας διαδραστικής-γραφικής αναπαράστασης ενός υπολογιστικού συστήματος. Το εν λόγω έργο έχει τον τίτλο «Eρίζοο» και δοκιμάστηκε για πρώτη φορά το 1994. Ο καλλιτέχνης φοράει ένα πνευματικό εξωσκελετό (pneumatic exoskeleton) (βλ. φωτογραφία 2), τον οποίο ονομάζει *Body Robot* και ο θεατής του τον κινεί κάνοντας κλικ με το ποντίκι του υπολογιστή πάνω σε διάφορα σημεία του σώματος. Το αποτέλεσμα είναι αλλόκοτο και η παρέμβαση του θεατή/χρήστη (του συστήματος) πάνω στον καλλιτέχνη εντυπωσιακή. Οι θεατές δε διστάζουν να επέμβουν πάνω σε έναν άλλο άνθρωπο, να τον μεταχειριστούν, να του επιβληθούν και τελικά να τον «ορίσουν», όπως θα έκαναν σε κάποιον χαρακτήρα ενός video game. Η δύναμη και η εξουσία φαίνεται ότι είναι καλοδεχούμενες και αποδεκτές, όπου κι αν χαρίζονται. Όμως, αυτό δεν είναι το μόνο σημείο το οποίο αξίζει την προσοχή μας. Συζητώντας με τον καλλιτέχνη σχετικά με την εμπειρία του να είναι παραδομένος στα χέρια των θεατών του, κατά τη διάρκεια συνέντευξης, μεταξύ άλλων πληροφορηθήκαμε ότι οι μόνοι που αρνήθηκαν «να παίζουν» με το σώμα του ήταν οι Γερμανοί, οι οποίοι έχουν λάβει τέτοιου είδους εκπαίδευση που τους αποθαρρύνει να επεμβαίνουν στο σώμα του άλλου. Ο καλλιτέχνης αναφέρθηκε μάλιστα στις σχέσεις επιβολής του ενός ανθρώπου στον άλλο, ως χαρακτηριστικό φασιστικής ιδεολογίας και ολοκληρωτικών καθεστώτων που επηρεάζουν αναλόγως τους ανθρώπινους τρόπους επικοινωνίας.⁹ Αυτού του είδους η σωματική επιβολή και ο ολοκληρωτισμός θυμίζει στους Γερμανούς περισσότερο από ότι σε οποιονδήποτε άλλο λαό, τη Γερμανία τους πολέμους και τον τρόπο που η χώρα αυτή αντιμετώπισε τον άνθρωπο ως (μη) οντότητα. Ο ίδιος ο Roca δεν είχε σκεφτεί αυτή την εκδοχή ερμηνείας του έργου του. Όμως, θεωρώντας τελικά, ότι το «Eρίζοο» μπορεί να αποτελέσει παράδειγμα παραδόξου,¹⁰ εξήγησε ότι αρχικός σκοπός του ήταν να προστατέψει το σώμα από την επαφή (συγκεκριμένα την ερωτική) και όχι να του επιβληθεί τεχνολογικά.¹¹ Έτσι, η επιθυμία για προστασία δημιούργησε για άλλη μια φορά μία αισθητική μηχανής, με αποτέλεσμα

⁹ Τα παιδιά στη Γερμανία διδάσκονται από το σχολείο για τα πειράματα που γίνονταν την δεκαετία του '60 πάνω σε ανθρώπινα σώματα. Αυτό που έκαναν, ήταν να συνδέουν με αισθητήρες το σώμα του ηθοποιού ο οποίος καθόταν πίσω από ένα τζάμι. Από τους αισθητήρες αυτούς περνούσε ηλεκτρικό ρεύμα και έτσι οι από την άλλη μεριά του δωματίου μπορούσαν να ελέγχουν μέσω του ρεύματος το σώμα του performer. Μάλιστα, κάποιοι άνοιξαν το ρεύμα στο φουλ, καθώς αισθάνονταν ασφαλείς, ότι, δηλαδή, μπορούσαν να κάνουν ότι θέλουν. Πιθανότατα, ο φασισμός λειτουργεί κάπως έτσι. Είσαι πίσω από ένα τζάμι προφυλαγμένος, ασφαλής και κάνεις ότι θέλεις στους άλλους. (Βογιατζάκη-Κρουκόβσκι, Συζήτηση με τον Marcel-li Antunez Roca, International Performance Art Week, Βενετία, Δεκέμβριος 2016).

¹⁰ Με άλλα λόγια, ενώ σκοπός του ήταν να προφυλάξει το σώμα, μοιάζει ότι το κυρίευσε με την τεχνολογία. Αυτή η απόσταση ανάμεσα στην επιθυμία του και το αποτέλεσμα, ήταν για το Roca κάτι παράδοξο.

¹¹ Το «Eρίζοο», για τον Roca, ήταν μία αντίδραση στον τρόπο που οι ερωτικές σχέσεις, και συγκεκριμένα η ερωτική επαφή, είχαν επηρεάσει την υγεία των ανθρώπων την δεκαετία του '80. Αναφέρθηκε στο AIDS ως αποτέλεσμα έλλειψης προστασίας. Το «Eρίζοο» προσφέρει τη δυνατότητα στο θεατή να «παίζει» με το σώμα, «να το αγγίζει αλλά να μην το αγγίζει», να αγγίζει το σώμα χωρίς να το μολύνει ή προσβάλει με κάποια ασθένεια.

το σώμα να γίνεται ευάλωτο σε κάθε κλικ ενός ποντικιού. Ο καλλιτέχνης ορίζεται κυριολεκτικά από ένα πρόγραμμα προεπιλεγμένων αποφάσεων και ο θεατής δέχεται να παίζει σε ένα σύστημα που έχουν προμελετήσει άλλοι για εκείνον. Μία ιστορία, ένα άγραφο σενάριο που θα μπορούσε να αποτελέσει κοινωνική υπόθεση.

Συνοφίζοντας: το «έτερο», το «άλλο», συχνά αποτελεί πηγή δύναμης και δημιουργικότητας. Έτσι, είναι απαραίτητο στο σημείο αυτό, να υπενθυμίσουμε ότι εδώ και χρόνια η τεχνολογία σε συνεργασία με την επιστήμη έχουν πραγματοποιήσει πολύ μεγάλα βήματα για την υποστήριξη του ανθρώπινου οργανισμού. Ένα, από αυτά τα πολλά, είναι και η δημιουργία μικρών συσκευών (computer chips), οι οποίες συνδέονται άμεσα με τον εγκέφαλο (συνήθως τοποθετούνται στην επιφάνειά του), με σκοπό την παράκαμψη περιοχών που δυσλειτουργούν ως αποτέλεσμα ενός εγκεφαλικού ή κάποιου τραυματισμού. Αυτές οι μικροσυσκευές (microchips) επεμβαίνουν διορθωτικά σε θέματα που σχετίζονται με την όραση ή τη σωματική κίνηση, αλλά και με ασθένειες όπως η επιληψία, η αμυοτροφική πλευρική σκλήρυνση, η parkinson, η κλινική κατάθλιψη, καθώς και με άλλα προβλήματα στα οποία παλαιότερα ο άνθρωπος είχε παραδοθεί, διότι τα θεωρούσε αθεράπευτα. Όσον αφορά την τέχνη και τη συνεργασία της με την τεχνολογία, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο καλλιτέχνης, ο μεταμοντέρνος «μετα-άνθρωπος» έχει καταργήσει τα γεωγραφικά σύνορα εδώ και καιρό. Η επικοινωνία, η γνώση και η τέχνη ταξιδεύουν στον πλανήτη μας με απίστευτη ταχύτητα.

Θα έλεγε κανείς ότι δεν υπάρχουν σύνορα πια. Επιπλέον, καλλιτέχνες που άλλοτε ήταν παγιδευμένοι σε σωματικές δεσμεύσεις, δυσλειτουργίες και αναπηρίες, σήμερα μπορούν να ελπίζουν και να δημιουργούν. Ενδιαφέρον παράδειγμα είναι το «Mindtunes Project»¹² (2013), στο οποίο τρεις μουσικοί με ειδικές ανάγκες δημιούργησαν μία συναυλία με τη βοήθεια της τεχνολογίας, χρησιμοποιώντας αισθητήρες EEG.¹³ Σκοπός του project ήταν να μεταμορφώσει συναισθήματα σε εγκεφαλικά κύματα και στη συνέχεια αυτά να μετατραπούν σε ηχητικά. Με αυτό τον τρόπο οι τρεις καλλιτέχνες δημιούργησαν μουσική.

Θα κλείσουμε με τον ισχυρισμό του νευροεπιστήμονα David Eagleman, σύμφωνα με τον οποίο «είμαστε χτισμένοι από πολύ μικρά συστατικά ενσωματωμένοι σε ένα πολύ μεγάλο κόσμο. Είναι γεγονός, ότι, δεν είμαστε πολύ καλοί στην κατανόηση της πραγματικότητας σε καμία από αυτές τις κλίμακες και αυτό γιατί οι εγκέφαλοί μας δεν έχουν εξελιχθεί τόσο ώστε να κατανοήσουν τον Κόσμο σε μία τέτοια κλίμακα».¹⁴

¹² DJ Fresh & Mindtunes: «A track created only by the mind» (Documentary, 2013), video link: <https://www.youtube.com/watch?v=3Kw-wRc3LeI> [13-01-2020].

¹³ Electroencephalography: είναι μια μέθοδος ηλεκτροφυσιολογικής παρακολούθησης για την καταγραφή της ηλεκτρικής δραστηριότητας του εγκεφάλου.

¹⁴ Eagleman (2015).

Η τεχνολογία ήταν και θα είναι πάντα ένα εργαλείο, ένα ανθρώπινο δημιούργημα που βοηθάει τον άνθρωπο να γίνεται καλύτερος άνθρωπος, ό,τι κι αν σημαίνει αυτό, όπως και αν το κατανοεί ο καθένας από εμάς.

Βιβλιογραφία

Austin, J. L. (1979): *Philosophical Papers*, επιμ.: O. Urmson και G. L. Warnock, Oxford.

Butler, J. (1999): *Gender trouble*, New York and London.

Hayles, N. K. (1999): *How we became posthuman, Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*, Chicago and London.

Vogiatzaki-Krukowski E. (2019), *Cyborgism and Performance Art: Directing, Designing and Spectating Connected Technologized Bodies*, Διδακτορική Διατριβή Τμήμα Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Διαδικτυακές πηγές

DJ Fresh & Mindtunes: «A track created only by the mind» (Documentary, 2013), video link:

<https://www.youtube.com/watch?v=3Kw-wRc3LeI> [13-01-2020].

Eagleman D. (2015): «Can we create new senses for humans?», TED Talk.

<http://www.semantic-interactive.com/blog/david-eagleman-senses>[13-01-2020].



Φωτ. 1: Stelarc, «Ear on Arm».

Φωτογραφία: Artur Krukowski, Venice International Performance Art Week 2016.



Φωτ. 2: Marcel-li Antunez Roca, «EPIZOO».

Φωτογραφία: Carles Rodriguez, Barcelona, Festival SIGMA 1995, Bordeaux (France).

Το γκροτέσκο σώμα ως το έτερο σώμα του ηθοποιού

The grotesque body as the alternate performer's body

Δρ. Αντωνία Βασιλάκου

Μέλος Ειδικού Εκπαιδευτικού Προσωπικού
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Σχολή Καλών Τεχνών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Dr. Antonia Vasilakou

Specialized Teaching Staff
Department of Theatre Studies
School of Fine Arts
University of the Peloponnese

avasilak@uop.gr

Abstract

Taking into account the Bakhtin's theory of the grotesque, the present paper aims to analyze the forms of the grotesque body during the 20th century. The grotesque as part of an actor's interpretation is the overall qualitative experience that requires abilities of synthetic thinking and perception of reality. Situated in the crossroad of tragedy and parody, the physical research that is accomplished through the body disfiguration allows it to stand as an aesthetic artistic work. The actor's body is transformed to an altered actor's body - a body of otherness. Emphasis will be given to the work that reciprocates physical performance and the visual theatre, through the characteristic examples of theatre and dance directors, such as V. Meyerhold, Philippe Genty, Maguy Marin and Jan Fabre.

Λέξεις-κλειδιά : ετερότητα, σώμα, γκροτέσκο, σκηνοθεσία.

Keywords: otherness, body, grotesque, directing, Mauricio Celedon, Maguy Marin and Jan Fabre.

Η παρούσα εισήγηση έχει στόχο να αναδείξει την ετερότητα του σώματος του ηθοποιού μέσα από το γκροτέσκο στοιχείο της σωματικής υποκριτικής τέχνης κατά τον 20ό αιώνα, σε παραστάσεις που παλινδρομούν μεταξύ της επιτέλεσης και του θεάτρου εικόνας (*visual theatre*), μέσα από χαρακτηριστικά παραδείγματα των V. Meyerhold, του Philippe Genty, του Mauricio Celedon, της Maguy Marin και του Jan Fabre. Κατά τη διάρκεια της θεατρικής πράξης συντελείται η σύζευξη μιας τριπλής ετερότητας: πρώτον, ο ίδιος ο ηθοποιός με όλες τις ψυχοσωματικές εκφάνσεις των δράσεων του μετατρέπεται στον Άλλον, δηλαδή στο υποδύμενο πρόσωπο, δεύτερον ο θεατής συναντά τον Άλλον στο πρόσωπο του ηθοποιού και τρίτον ο ηθοποιός έρχεται αντιμέτωπος με τη σωματική και ψυχολογική του συνειδητότητα ως μία αλλότρια ενσυναίσθηση. Ή, όπως αναφέρει και ο Γάλλος θεατράνθρωπος Louis Jouvet με πιο απλά λόγια:

« Il y a trois partenaires qui limitent le jeu de l'acteur: le personnage, le public et un troisième partenaire au sein même, à l'intérieur de l'exécutant, l'acteur se regardant faire ce qu'il fait, lui-même ayant conscience de son exécution ». (« Τρεις συνιστώσες ορίζουν την υποκριτική του ηθοποιού: το πρόσωπο που ο ηθοποιός υποδύεται, ο θεατής και μια τρίτη εσωτερική συνιστώσα, ο ίδιος ο ηθοποιός ως παρατηρητής του εαυτού του έχοντας επίγνωση της εκτέλεσης της δράσης του »).¹

Στην προκειμένη περίπτωση το ενδιαφέρον μας θα επικεντρωθεί στο υποδύμενο σώμα, το δραματικό σώμα του ηθοποιού και την εμφάνισή του επί σκηνής. Διακρίνονται άμεσα, δύο είδους σκηνικά σώματα. Το πρώτο αφορά το «απολλώνιο σώμα»,² το αναγνωρίσιμο σώμα που ταυτίζεται με την ψευδαίσθηση της αιωνιότητας του θεάματος ως εξιδανικευμένης αναπαράστασης της πραγματικότητας. Το δεύτερο είναι ένα λογοκριμένο σώμα, ένα σώμα που ως *obscenus corpus*³ δεν γίνεται αποδεκτό επί σκηνής. Είναι ένα σώμα διάτρητο, ευρισκόμενο μεταξύ του Έρωτα και του Θανάτου, ένα σώμα πάθους αλλά και παθολογίας, καταδικασμένο να παραμείνει ως τέτοιο. Πρόκειται για το γκροτέσκο σώμα του υποδύμενου προσώπου.

Αυτό το σώμα, ανολοκλήρωτο και σε συνεχή μεταμόρφωση, σώμα εν κινήσει, όπως αναφέρει ο M. Bakhtine, στη μελέτη του σχετικά με τον Rabelais και τον κόσμο του, δεν αποτελεί πιστή μίμηση της πραγματικότητας, αλλά ένα «υπερρεαλιστικό» και υπερτροφικό μέσο απεικόνισης μιας ενδόμυχης κατάστασης που αναιρεί την ισορροπία και οδηγεί στη σύγχυση.⁴ Πρόκειται για προϊόν μεγέθυνσης του καρτεσιανού διαχωρισμού σώματος και νου, που

¹ Jouvet (2009) 119. Μετάφραση της συγγραφέως.

² Όρος προερχόμενος από το έργο *Γέννηση της τραγωδίας* του Φ. Νίτσε σύμφωνα με τον οποίο ο Απόλλωνας συμβολίζει την παρόρμηση προς μια έμμορφη, κατανοητή και σύμμετρη δημιουργία.

³ Κυριολεκτικά ο όρος *obscenus* σημαίνει «ο εκτός σκηνής».

⁴ Bakhtine (2017) 85.

δημιουργεί ένα «τέρας» ριζοσπαστικής και δυσανάλογης ετερότητας, χωρίς δυνατότητα περαιτέρω εξέλιξης, καθώς βρίσκεται ήδη στην πλήρη έκτασή του. Δεν μπορεί, παρά να μεταβληθεί σε ένα νέο σώμα ή να οδηγηθεί στο θάνατο.

Βασικό ποιοτικό στοιχείο του σώματος αυτού είναι η αποδέσμευσή του από τους κανόνες της ηθικής. Το γκροτέσκο είναι εφικτό μόνο όταν αντιτίθεται στην ομαλότητα, όταν αποτελεί πρόκληση, ακόμη και προσβολή της καθεστηκυίας τάξης. Πρόκειται για μια «διαταραχή», ένα «σοκ» που συντελείται, επειδή υπερβαίνει την καθημερινότητα και την πραγματικότητα.

Στο γκροτέσκο ύφος, όπως και σε κάθε άλλη δημιουργική διαδικασία, η σύνδεση μεταξύ δημιουργού και αποδέκτη, μεταξύ του σκηνοθέτη/ηθοποιού με το θεατρικό του κοινό, είναι εξαιρετικά στενή. Ο δημιουργός επιθυμεί τον κλυδωνισμό του θεατή μέσα από το ύφος της σκηνοθετικής προσέγγισης και του δραματικού ύφους, γεγονός που μπορεί να επιφέρει άλλοτε θετική και άλλοτε αρνητική εντύπωση, ανάλογα με την αποδοχή ή μη του φαινομένου από τον θεατή. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι το «γκροτέσκο» είναι μια ιδιότητα που προσδίδεται από το συνδυασμό ετερόκλητων στοιχείων, μη υπαρκτών στη φύση. Είναι η συναρπαστική απώθηση ή έλξη απέναντι σε δεδομένα που η συνείδηση δεν μπορεί να συλλάβει, επειδή διαταράσσουν την έννοια της ορθολογικής κατηγοριοποίησης και της φύσης.

Συχνά το γκροτέσκο σώμα ταυτίζεται με την καλλιτεχνική έκφραση του κωμικού. Στην πραγματικότητα όμως η φύση του είναι διφορούμενη. Η αμφισημία αυτή του γκροτέσκο αποδίδεται με δύο θεμελιώδη χαρακτηριστικά της έννοιας:

- την καρναβαλική, εορταστική έκφρασή του (σύμφωνα με τον Bakhtine)
- και την αγωνία που εκφράζεται μέσα από αυτό.⁵

«Tragi-comique et grotesque se rejoignent dans la même expression d'une appréhension tragique du monde par l'individu, et l'effet double produit sur le récepteur de rire et d'effroi». («Τραγικοκωμικό και γκροτέσκο συνενώνονται στην κοινή ανάγκη έκφρασης της τραγικής σύλληψης του κόσμου από το άτομο και το αποτέλεσμα του διττού προϊόντος προκαλεί στον δέκτη γέλιο και δέος»)⁶.

Στη σύγχρονη καλλιτεχνική θεατρική αναζήτηση που εξετάζει το ανοίκειο, το γκροτέσκο συντίθεται από το μείγμα του κωμικού στοιχείου με την αμηχανία, τη ντροπή, τον τρόπο και την αγωνία. Για τον λόγο αυτό, το γκροτέσκο έχει ιδιαίτερη σχέση με το τερατώδες, που άλλωστε αποτελεί συχνά τυπική διαδικασία της δημιουργικής έκφρασης στο θέατρο, καθώς επίσης στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο.

⁵ Astruc (2012) 11.

⁶ Silhouette (1996) 65. Μετάφραση της συγγραφέως.

Όσον αφορά το «γκροτέσκο» ύφος στην υπόκριση του ηθοποιού, αποτελεί μια συνολική ποιοτική εμπειρία. Πρόκειται για ένα είδος έρευνας που συντελείται μέσα από τη σωματική αναζήτηση και που επιτυγχάνεται με την παραμόρφωση του σώματος. Ο ηθοποιός αποζητά το τραγικό σθένος στον πυρήνα της παρωδίας, μεταβάλλοντας το προσωπικό «εγώ» σε ένα έτερο «υπερ-φυσικό» σώμα, που βρίσκεται στα όρια του υβριδικού σώματος. Γι' αυτό και ο Bakhtine, με τον όρο «κατασκευή», στοχεύει στην καρδιά της έρευνας περί υποκριτικής τέχνης, όπου επαναπροσδιορίζεται το «φυσικό» σώμα, προκειμένου να αποτελέσει μέσο και έργο τέχνης.⁷ Συνεπώς, το γκροτέσκο σώμα του ηθοποιού -αλλά και του περφόρμερ ή του χορευτή- είναι μια αισθητική κατασκευή, μια φόρμα επί σκηνής. Ταυτόχρονα, το σώμα λειτουργεί ως αγωγός των δράσεων κατά την εξέλιξη της παράστασης.

Στον άξονα αυτό τοποθετείται η σκηνοθετική προσέγγιση του Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Από τις αρχές του 20ού αιώνα, ο Meyerhold αναγνώρισε τη διαλεκτική σχέση του εξωτερικού περιβλήματος του ηθοποιού (φόρμας) με τον εσωτερικό κόσμο του και τη σωματική δράση. Στο *Revizor (Ο Επιθεωρητής)* του Γκόγκολ (1926) αλλά και σε προγενέστερα έργα -πριν το 1917 και την Οκτωβριανή Επανάσταση- η σωματική έρευνα βρίσκεται στο επίκεντρο της σκηνοθετικής έκφρασης του Meyerhold, δεδομένου ότι οι παραστάσεις του απαιτούν τη σωματική δεξιοτεχνία των ηθοποιών. Η υποκριτική τέχνη, για τον Meyerhold, συμβαδίζει με την ικανότητα του ηθοποιού να δημιουργήσει σχήματα και φόρμες στο χώρο μέσω της σωματικής εμπλοκής του.

Από εκείνη την στιγμή, τίθεται και η πρώτη αντιπαράθεση των διαφόρων θεωριών της δραματικής τέχνης σχετικά με την αφετηρία των σωματικών δράσεων και των ψυχολογικών αιτιών και αποτελεσμάτων: πρόκειται για τη φυσική έκφραση μιας προγενέστερης ψυχολογικής κατάστασης ή μήπως είναι δράσεις που ενσαρκώνονται, επιφέροντας μια ψυχολογική μεταβολή σ' ένα άνευ προηγουμένου σχέδιο;

Στην ερώτηση αυτή απαντά ο Meyerhold με την *Βιο-μηχανική* μέθοδο και το αξίωμα της ψυχολογικής θεωρίας του William James, σύμφωνα με την οποία το συναίσθημα είναι το τελικό αποτέλεσμα μιας σωματικής δράσης. Το σώμα του ηθοποιού γίνεται ο κύριος φορέας του ψυχολογικού «χάους» του υποδύομενου προσώπου, επιτρέποντας την άμεση αντιπαράθεση των συναισθημάτων. Το πάθος του Meyerhold για την *commedia dell'arte* και το γκροτέσκο εκφράζεται άριστα στη σκηνοθεσία του έργου του Alexandre Blok, *La baraque de foire (Balagančik, μτφρ. Πλανόδιο θέατρο)* (1906), μέσω της οποίας ο σκηνοθέτης διαχωρίζει και τη θέση του απέναντι στον πρώην δάσκαλο του, τον Κ. Stanislavski (βλ. εικόνα 1).

Άλλωστε, η ποιητική δομή του εν λόγω έργου του Blok επιτρέπει την «υπερβολική υποκριτική» του Πιερότου και του Αρλεκίνου. Οι εκρήξεις των υποδύομενων προσώπων διαδέχονται η μία την άλλη. Ιδιαίτερο δείγμα

⁷ Bakhtine (1979) 318.

αποτελεί η στιγμή, όπου ο Πιερότος περνά από τη χαρά της συνάντησης με την Κολομπίνα στη λυσσαλέα, ζηλόφθονη οργή, όταν ανακαλύπτει ότι η αγαπημένη του χαμογελάει στον αντίπαλό του, τον Αρλεκίνο.⁸

Μερικά χρόνια αργότερα, στο ομότιτλο άρθρο του «La baraque de foire» (*Balagančik*, μτφρ. *Πλανόδιο θέατρο*), που δημοσιεύεται στο περιοδικό *L'Amour des Trois Oranges* (*Любовь к трём апельсинам*, μτφρ. *Αγάπη για τρία πορτοκάλια*) για την επανάληψη της παράστασης στην Αγ. Πετρούπολη, στο Ινστιτούτο Tenichevski, το 1914,⁹ ο σκηνοθέτης διατυπώνει κάποια ποιοτικά χαρακτηριστικά για τον ιδανικό ηθοποιό: αναφέρει πως ο ιδανικός ηθοποιός είναι ένας *ζογκλέρ* (*balagan*, στα ρώσικα), ένας κλόουν, και απαιτεί την ολόπλευρη εκπαίδευση του ερμηνευτή. Πρόκειται για έναν ευέλικτο ηθοποιό με υψηλές δυνατότητες, παρόμοιες με εκείνων των σαλτιμπάγκων του μεσαιωνικού θεάτρου.¹⁰

Το γκροτέσκο για τον Meyerhold είναι μια παραμόρφωση, ένα είδος εικαστικής υποκριτικής, στην οποία επιτυγχάνεται η επιμήκυνση του σώματος, η διάταση της κίνησης, σε άμεση συνάρτηση με τις ψυχολογικές διακυμάνσεις του ηθοποιού μέσω της αντίστοιχης σκηνοθετικής καθοδήγησης. Για το λόγο αυτό, ο Meyerhold αναφέρει πως, το θέατρο δεν μπορεί παρά να είναι γκροτέσκο, είτε είναι δράμα, είτε κωμωδία ή τραγωδία ή απλό vaudeville.¹¹

Με τον τρόπο αυτό, ο θεατράνθρωπος ανάγει το σώμα και την οργάνωσή του ως μουσικού οργάνου αποτελούμενου από μύες και αρθρώσεις, στην πρωταρχική κινητήρια δύναμη της σκηνικής δράσης. Πρόκειται για ένα νέο *διεσταλμένο ηθοποιό*, που φέρει τη συμβολική έννοια του Άλλου, του *διπλού*, όπως θα την κατονομάσει ο Artaud μεταγενέστερα. Το σημείο αυτό αποτελεί κοινή συνισταμένη αρκετών σκηνοθετών, οι οποίοι, παρ' όλες τις διαφορές τους, βασίστηκαν στην ιδέα του δραματικού σώματος ως ενός εσωτερικού ταξιδιού αντιπαράθεσης της προσωπικής ετερότητας, η οποία αποσκοπεί στο μετασχηματισμό του. Απομακρυνόμαστε με τον τρόπο αυτό από την άποψη ότι το θέατρο αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα και οδηγούμαστε προς το θέατρο ως μετασχηματισμό της πραγματικότητας, σε μια «έτερη πραγματικότητα».

Ιδιαίτερη θέση στην έκφραση του γκροτέσκου ύφους μέσω του σώματος κατέχει ο Jacques Lecoq, ένας από τους πιο σημαντικούς παιδαγωγούς του σωματικού θεάτρου. Ο ίδιος ενσωματώνει την έρευνα γύρω από το γκροτέσκο σώμα σε υλικό της εκπαίδευσης των μαθητών του, μέσα από τη μελέτη των μπουφόνων (*buffons*) αλλά και της *Commedia dell'arte*. Η μελέτη γύρω από τους μπουφόνους αποσκοπεί στον εντοπισμό των βασικών αρχών που διαπερνούν το ύφος αυτό της υποκριτικής και του σύγχρονου σκηνικού επαναπροσδιορισμό τους.¹² Όπως αναφέρει ο S. Mur-

⁸ Meyerhold (2001) 314.

⁹ Ο.π. 35.

¹⁰ Ο.π. 198.

¹¹ Picon-Vallin (1987) 596.

¹² Murray (2003) 53.

ray, οι μπουφόνοι του Lecoq εναντιώνονται στη θρησκεία και την εξουσία μέσα από ένα είδος σωματικής καθετότητας, που, σε αντίθεση με την πλατωνική θεώρηση της τραγωδίας, δεν ωθείται προς το ιδεατό, αλλά προς τη γείωση:

«Vertical movement situates man between heaven and earth, between zenith and nadir, in a tragic event. Tragedy is always vertical: the gods are on Mount Olympus. Bouffons are also vertical, but in the other direction: their gods are underground». ¹³ («Η κάθετη κίνηση τοποθετεί τον άνθρωπο ανάμεσα στον ουρανό και τη γη, ανάμεσα στο ζενίθ και το ναδίρ, σε ένα τραγικό γεγονός. Η τραγωδία είναι πάντα κάθετη: οι θεοί βρίσκονται στον Όλυμπο. Οι μπουφόνοι είναι επίσης κάθετοι, αλλά προς την άλλη κατεύθυνση: οι θεοί τους είναι υποχθόνιοι»).

Ταυτόχρονα, η εξωτερική τους αμφίεση που υπερτονίζει μόνο συγκεκριμένα σημεία παραπέμπει στην παραμόρφωση του σώματος, στην υβριδοποίησή του. Το σώμα τους οργανώνεται με βάση το ένδυμα που τους επιτρέπει να εκτελούν συγκεκριμένες κινήσεις, που θα ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθούν από ένα φυσιολογικό σώμα. Έτσι οι μπουφόνοι του Lecoq εμφανίζονται με κοιλίες, στήθη, γλουτούς υπερμεγεθών διαστάσεων και παραμορφωμένες κλειδώσεις. ¹⁴

Τον ίδιο άξονα του παραμορφωμένου, τερατώδους σώματος ακολουθεί και ο μαριονετίστας Philippe Genty. ¹⁵ Ο Genty, όπως και αρκετοί σύγχρονοι σκηνοθέτες με εικαστικό παρελθόν, υιοθετεί ένα σωματικό λεξιλόγιο προερχόμενο από τη μιμική τέχνη, το σωματικό θέατρο του Lecoq, αλλά και το σύγχρονο χορό, προκειμένου να υπηρετήσει το όραμά του. Πρόκειται για ένα οπτικό θέατρο, ένα θέατρο εικόνων, όπου η αισθητική υπερέρχει οποιασδήποτε υποκριτικής ερμηνείας.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η παράσταση *Boliloc* (2007), όπου η υπερβολή του γκροτέσκου στοιχείου μετατοπίζεται από την υποκριτική ερμηνεία στη σκηνογραφική διάσταση των κοστουμιών. Επιβάλλοντας εξωσωματικές προσθήκες, ο Genty αναγκάζει τους ερμηνευτές του να έρθουν σε επαφή με εκείνα τα υλικά που δύνανται να μορφοποιηθούν σε προσωπικό τοπίο. Το ίδιο το σώμα γίνεται μια μεγάλη «μάσκα». Πολλές φορές, ο γιγαντισμός της μαριονέτας –όπως απεικονίζεται στη φωτογραφία– υπερβαίνει τα όρια του σώματος του ηθοποιού, χτίζοντας ένα έτερο, διευρυμένο σώμα (βλ. εικόνα 2). Πρόκειται για ένα είδος εσωτερικού «τέρατος», με το οποίο οι ερμηνευτές καλούνται να συμπράξουν ανακαωχή ανασύροντάς το στην επιφάνεια και χαλιναγωγώντας το. ¹⁶

¹³ Ο.π. 85. Μετάφραση της συγγραφέως.

¹⁴ Evans και Kemp (2016).

¹⁵ Ο Philippe Genty, γεννημένος το 1938 είναι γλύπτης και μαριονετίστας. Το 1968 ιδρύει τον θίασο «Compagnie Philippe Genty» με τον οποίο έχει σκηνοθετήσει 18 παραστάσεις.

¹⁶ Genty (2013) 204.

Με τον τρόπο αυτό, το alter-ego του ηθοποιού, τόσο στη μέθοδο των μπουφόνων του Lecocq, όσο και στις παραστάσεις του Genty, μεταβαίνει από την υποκειμενοποίηση στην αντικειμενοποίηση και αντιστρόφως, ανοίγοντας ένα γκροτέσκο αλλά συγχρόνως ποιητικό αισθητικά πεδίο πολλαπλών ερμηνειών. Όπως αναφέρει ο Dominique Iehl, η δραματική σωματική γλώσσα τείνει «προς μια ζωντανή παντομίμα του πραγματικού γκροτέσκο».¹⁷

Σε αυτό το όριο κινούνται, τόσο η κλασική πλέον χορογραφία *May B* της Maguy Marin, αλλά και η νέα παράσταση θεάτρου δρόμου του Γαλλο-χιλιανού σκηνοθέτη Mauricio Celedon, *Oh!Secours (Ω! Βοήθεια)*.¹⁸ Εμπνευσμένες από τα έργα και τα πρόσωπα του Μπέκετ, τον οποίο ο Astruc αποκαλεί «καλλιτέχνη του γκροτέσκο», καθώς εξετάζει διεξοδικά την ανθρώπινη δυστυχία,¹⁹ οι παραστάσεις αυτές οικοδομούν τη δραματική κατάσταση μέσω μιας τερατώδους γκροτεσκιικής πραγματικότητας. Είναι τερατώδης, αφού η πλειοψηφία των προσώπων των έργων είναι ακρωτηριασμένοι χαρακτήρες, άτομα με ειδικές ανάγκες και διαστροφικές σκέψεις.

Είναι απαραίτητο να επισημανθεί εδώ, ότι το μπεκετικό γκροτέσκο αποτελεί ξεχωριστή κατηγορία του σύγχρονου θεάτρου: ανήκει στο παράλογο. Η Marielle Silhouette αναφέρει χαρακτηριστικά:

« Le grotesque, même quand il prend des dimensions tragiques, est expression d'une volonté ludique, il est grimace, pirouette, mais garde toujours un pied dans notre monde. Le grotesque, en ce qu'il est greffe, se dégage certes comme figure-crampon, mais reste, par ses racines, attaché à la structure sur laquelle il croît. Dans son jeu avec la logique, il s'affirme en tant que forme. L'absurde, lui, est en rupture radicale, il va contre, il est illogisme total, sans plus aucun lien avec la structure de base». («Το γκροτέσκο, αποτελεί παιγνιώδη έκφραση της βούλησης, ακόμα και όταν προσλαμβάνει τραγικές διαστάσεις· είναι μορφασμός, πιρουέτα, αλλά διατηρεί πάντα μια ρεαλιστική διάσταση. Το γκροτέσκο είναι μόσχευμα, που αναφύεται σαν εξόγκωμα, αλλά οι ρίζες του συνδέονται με τη δομή πάνω στην οποία αναπτύσσεται»)²⁰

Σημαντικό δείγμα του γκροτέσκου σώματος εμφανίζεται μέσα από τις χορογραφίες της Maguy Marin και ειδικά μέσα από το γνωστό *May B* (1981),²¹ που την καθιέρωσε στο σύγχρονο τοπίο του χορού. Σε συνεχή διάλογο με

¹⁷ Iehl (1997) 107.

¹⁸ Η παράσταση παρουσιάστηκε για πρώτη φορά, το 2017, στο Βιλερμπάν της Γαλλίας και έκτοτε περιοδεύει εντός και εκτός Γαλλίας.

¹⁹ Astruc (2012) 131.

²⁰ Silhouette (1996) 76. Μετάφραση της συγγραφέως.

²¹ Η χορογραφία *May B* της Maguy Marin, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά, το Νοέμβριο του 1981, στο Δημοτικό Θέατρο της Angers, από το «Ballet Théâtre de l'Arche». Η χορογράφος εμπνέεται από το ρεπερτόριο του Μπέκετ, τοποθετώντας επί σκηνής δέκα χορευτές που λειτουργούν ως ensemble, ως κωμικοτραγικός χορός αποτελούμενος από ένα σύνολο υπερηλίκων προσώπων.

το σωματικό θέατρο αλλά και τη δραματική γραφή του Σάμιουελ Μπέκετ, η χορογράφος παρουσιάζει επί σκηνής συστοιχισμένα ηλικιωμένα πρόσωπα ανδρών και γυναικών (βλ. εικόνα 3). Υπό τον ήχο της κλασικής μουσικής ή τον χτύπο των ταμπούρλων, αλλά και των σωμάτων, οι ερμηνευτές-χορευτές της Marin ακολουθούν περίτεχνες, σύνθετες πορείες επί σκηνής, με μεγάλη ένταση ως προς την παραμόρφωση του σώματός τους και βία προς τον εαυτό τους και τους απέναντί τους.

Και οι δύο σωματικοί δημιουργοί υποβάλλουν τα σκηνικά των έργων τους σε ισχυρές συναισθηματικές εξάρσεις (βία, επιθετικότητα, απόλαυση) που φτάνουν στα όρια της υστερίας. Στο *May B*, υπό μια εμβληματική μουσική υπόκρουση και ιαχές πλήθους που ζητωκραυγάζει για έναν απόντα ήρωα, τα σώματα χορεύουν με σπασμωδικές κινήσεις, σχηματίζοντας μια γκροτέσκα παρέλαση, που ολοκληρώνεται μέσα από την συνεχή ερωτική συνεύρεση των χορευτών, εμπαίζοντας το καθεαυτό νόημα της πράξης.²²

Από την μεριά του, ο Mauricio Celedon²³ εμπνεόμενος και αυτός από το μπρεκετικό θέατρο παρουσιάζει στο έργο *Oh! Secours* του «Teatro del Silencio»²⁴ τα κυρίως πρόσωπά του, μέσα από κωμικοτραγικές καταστάσεις, ως μια ρετροσπεκτίβα/αναδρομή της ζωής του θεατρικού συγγραφέα. Άτομα σε αναπηρικά καροτσάκια βασανίζουν και βασανίζονται από τους υπηρέτες τους (όπως ο Χαμ και ο Κλοβ στο *Τέλος του Παιχνιδιού*), ο Βλαδίμηρος και ο Εστραγκόν υποφέρουν από τον φασισμό των παπουτσιών τους (παραπέμποντας στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*), μια γυναίκα υποβάλλεται σε καισαρική και γεννάει ξεραμένη γη από την χαίνουσα κοιλιά της μπροστά σε έναν ξύλινο σταυρό, ενώ μια άλλη θάβεται ζωντανή από τον συγγραφέα ως Γουίνι (παραπέμποντας στο *Ω! Οι ευτυχισμένες μέρες*).

Και στις δύο περιπτώσεις, οι δημιουργοί μέσα από την αισθητική που προτάσσουν, επιχειρούν να τονίσουν συγκεκριμένα τοπία, αναδεικνύοντας τη πλαστική δυσμορφία. Το μακιγιάζ συμμετέχει στη μεταμόρφωση του σώματος, δημιουργώντας μια παχιά στρώση σάρκας. Το υποδύομενο πρόσωπο φανερώνεται ως ένα είδος παραμορφωμένου γλυπτού. Στην περίπτωση της παράστασης *Oh! Secours*, μια λιπαρή κρεμώδης βάση καλύπτει το πρόσωπο (βλ. εικόνα 4), ενώ στην παράσταση *May B* η ίδια αυτή βάση αυξάνεται με κομμάτια πηλού. Αυτού του είδους η «λάσπη» υπερφορτώνει το δέρμα του προσώπου με εφήμερα χρώματα και το καθιστά μη αναγνωρίσιμο, διατηρώντας ταυτόχρονα μια ευελιξία σε σχέση με μια δύσκαμπτη μάσκα.

²² Védrenne (2002) 181.

²³ Γεννημένος το 1957 στο Σαντιάγκο της Χιλής, ο Mauricio Celedon ξεκίνησε την εκπαίδευσή του στο «Teatro Petropolis» και στη συνέχεια στο Πανεπιστήμιο της Χιλής. Το 1980 έρχεται στην Ευρώπη, όπου εργάζεται για τέσσερα χρόνια ως ηθοποιός, στο «Théâtre du Soleil» με την Ariane Mnouchkine. Το 1989 ιδρύει τον θίασο «Teatro del Silencio» με το οποίο έχει σκηνοθετήσει περισσότερες από 20 παραστάσεις.

²⁴ Ο θίασος «Teatro del Silencio», που συγκέντρωσε ηθοποιούς, χορευτές, μουσικούς, ακροβάτες και σκηνογράφους, δημιουργήθηκε από τον Mauricio Celedon το 1989 στο Σαντιάγκο της Χιλής. Έπειτα η έδρα του μεταφέρεται στη Γαλλία, από το 1999 έως το 2010, στο Aurillac και, από το 2010 μέχρι σήμερα, σε παρισινό προάστιο.

Υπερβαίνοντας το «φυσικό», ωθεί τα χαρακτηριστικά του υποδύμενου προσώπου προς μια γκροτέσκα έκφραση. Με τον τρόπο αυτό, το πρόσωπο αποκτά αφηγηματική δύναμη, ισάζια με κείνη του σώματος (και του κειμένου).

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, το γκροτέσκο σώμα είναι ένα σώμα με ανισορροπίες. Υπερχειλίζει μέσα από τον «γιγαντισμό» του, είτε λόγω πραγματικής, μερικής ή ολικής σωματικής υπερτροφίας εκφραζόμενο από την ευτροφία συγκεκριμένων σωματικών σημείων, είτε λόγω της δυσμορφίας και παραμόρφωσης του υποδύμενου προσώπου μέσα από τη σωματική θέση και την κίνησή του, διαταράσσοντας τα κριτήρια της αισθητικής αντίληψης. Οι έννοιες του «ωραίου» και του «άσχημου» συναιρούνται και μεταβάλλονται, δημιουργώντας ασάφεια στον καθορισμό τους. Μάλιστα, περνώντας από το θέατρο της εικόνας (visual theatre) στο θέατρο της επιτέλεσης, εστιάζουμε στον πρωτοπόρο Jan Fabre που επισημαίνει ως προς την έννοια του *ωραίου* πως «η αληθινή ομορφιά είναι αδέξια».²⁵

Η περφόρμανς, από την οποία προέρχεται, όπως γνωρίζουμε, η πρώτη εμπειρία του Jan Fabre, βρίσκεται στους αντίποδες οποιασδήποτε θεατρικής ψευδαίσθησης. Για το λόγο αυτό, η σάρκα, δηλαδή η άμεσα απτή πραγματικότητα του ηθοποιού-χορευτή, αποτελεί το τοπίο, όπου λαμβάνει χώρα η διαταραχή και αποπροσωποποίηση του σώματος. Ο Fabre θέτει υπό αμφισβήτηση το σημείο, όπου συντελείται η μεταμόρφωση των ηθοποιών, αναζητώντας τα όρια των βιολογικών διεργασιών μέσα από την κόπωση, την έκχυση φυσικών (αίμα, δάκρυα) ή μη-φυσικών υγρών (μπογιά, λάδι, νερό) επί του σώματος. Για τον Jan Fabre, ο ηθοποιός είναι ένα ον ενδιάμεσο, βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ του ανθρώπου και του μη-ανθρώπινου, του ζωντανού και του άψυχου. Πρόκειται για ένα φύσει υβριδικό όν, το οποίο είναι ηθοποιός και συγχρόνως χορευτής, και το έργο δεν μπορεί παρά να αναπαράγει με ακρίβεια την γκροτεσκιική χρήση του σώματος αυτού. Ο ηθοποιός, γυμνός ή ντυμένος, μετατρέπεται σε έκθεμα που προκαλεί το γέλιο ή την τραγικότητα, προβληματίζοντας για το όριο του ανθρώπινου και του ζωώδους.²⁶ Για το λόγο αυτό, ο Βέλγος καλλιτέχνης, ως συνεχιστής της γκροτεσκιικής φλαμανδικής παράδοσης του Ιερώνυμου Μπος ή του Πήτερ Μπρέγκελ, μπορεί να σκανδαλίσει με το αποτέλεσμα του έργου του, συνθέτοντας και ανανεώνοντας επί σκηνής φαινομενικά αντιθετικά στοιχεία, όπως την καλλιτεχνική *avant-garde* με την εκλαϊκευμένη ποπ κουλτούρα, το μυστικισμό με τη σαρκική απόλαυση, το μεταφυσικό με το καρναβαλικό στοιχείο.

Η εικοσιτετράωρη παράσταση του *Mount Olympus* (2015) μαραθώνιος αντοχής τόσο για τους ηθοποιούς όσο και για το κοινό, αποτελεί, κατά τη γνώμη μας, το επιστέγασμα όλων των παραπάνω δεδομένων. Η θεατρική παράσταση εξελίσσεται μέσα από αισθητικές προτάσεις που εκπλήσσουν, κλονίζουν, ή προκαλούν το κοινό καταλύοντας παραδοχές και κοινωνικές

²⁵ Fabre (2016) 339.

²⁶ Ramat (2013) 135.

συμβάσεις, μέσα από ερμηνείες υψηλής ενέργειας.²⁷ Ο Jan Fabre αναφέρει:

«Le véritable moteur de l'artiste : son énergie de transformation pouvoir diabolique de métamorphoser» («Η πραγματική κινητήρια δύναμη του καλλιτέχνη είναι η ενέργεια της μεταμόρφωσης, η διαβολική δύναμη της μεταμόρφωσης»)²⁸.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή των Βακχών. Οι περφόρμερ-μαινάδες, με ρούχα επενδυμένα από ωμό κρέας, τελούν μια επαναληπτική χορογραφία επί 25 λεπτά μετατρέπόμενοι σε μια γκροτέσκα εκδοχή της ιερής μανίας, μέσα από μια υπέρμετρη ζωτικότητα και ερωτικό εκτροχιασμό. Τα στοιχεία του οίνου και της λατρευτικής θυσίας διαστρέφονται, μέσα από ένα twerk show²⁹ υπό την υπόκρουση ηλεκτρονικής χιπ-χοπ μουσικής και ερωτικών κραυγών.

Άλλωστε ο Fabre με αφορισμούς, όπως «L'interdit, c'est divertissant» (μετ. «Το απαγορευμένο είναι διασκεδαστικό»)³⁰ ή «Mon corps pornographique aime l'art de l'exhibitionnisme» («το πορνογραφικό μου σώμα αγαπά την επιδειξιμανία»),³¹ φαίνεται να ταυτίζεται με την έκφραση της προκλητικότητας. Ταυτόχρονα, ο Διόνυσος του *Mount Olympus* παρουσιάζεται ως *lucidius demon* (γελοῖος διάβολος), ως μια έκφραση αλλοτριωμένου ήρωα του αρχαϊκού κόσμου, που εμφανίζεται προκλητικά γκροτέσκος (βλ. εικόνα 5). Το γυμνό του σώμα υπερχειλίζει από τη σάρκα του. Μετατρέπεται, έτσι, σε παραμορφωμένο δείγμα της θρησκευτικής εξουσίας. Το υποδύομενο πρόσωπο οδηγείται με τον τρόπο αυτό σε απογύμνωση της ταυτότητάς του, σε μια έλλειψη κέντρου μέσα από την σωματική υπερ-δόμηση ή τον ακρωτηριασμό του. Και στις δύο περιπτώσεις, ακατάληπτο σωματικά και ηθικά, το πρόσωπο χάνει την αυτοκυριαρχία του και μετατρέπεται σε έναν Άλλον κοινωνικά και ατομικά μη-αναγνωρίσιμο επί σκηνής. Οι θεατρικοί γκροτεσκινοί χαρακτήρες διακατέχονται από ανεξέλεγκτη σωματική ενέργεια, επειδή οι αισθήσεις τους είναι ανεξέλεγκτες, επειδή το μυαλό τους έχει ήδη αλλοιωθεί. Ακρωτηριασμένος σωματικά και ηθικά ο υποδύομενος χαρακτήρας γίνεται Άλλος. Η επικοινωνία είναι αδύνατη.

Σε όλα τα προαναφερθέντα παραστατικά παραδείγματα, το γκροτέσκο ύφος της υποκριτικής τέχνης επιτυγχάνει να αγγίζει τους θεατές, χάρη στη σωματικότητα και την αισθητική άποψη των σκηνοθετών. Έτσι, ο Jan Fabre στην παράσταση *Mount Olympus* αντιμετωπίζει το γκροτέσκο στοιχείο ως αισθητική πρόκληση που παραβιάζει την κλασική σκηνική απόδοση του αρχαίου δράματος. Αντιθέτως, ο χορός των γέρικων σκονισμένων προσώπων στο *May B* της Maguy Marin απεικονίζει

²⁷ Silhouette (1996) 5.

²⁸ Fabre (2016) 326.

²⁹ Αισθησιακός urban χορός που χαρακτηρίζεται από την κινητικότητα της λεκάνης.

³⁰ Ο.π. 31. Μετάφραση της συγγραφέως.

³¹ Ο.π. 325. Μετάφραση της συγγραφέως.

μεγεθυμένα τη στερεότυπη προβολή της κοινωνίας για την τρίτη ηλικία. Τέλος, ο Mauricio Celedon χρησιμοποιεί το γκροτέσκο στοιχείο ως μια στρατηγική αποπλάνησης και αιφνιδιασμού του θεατή.

Εν κατακλείδι, το γκροτέσκο ύφος στη δραματική τέχνη είναι ένας «έτερος κόσμος», μια μεταβαλλόμενη εκδοχή του ατόμου που, αν και δεν υποδηλώνει μια ρητή στάση, αμφισβητεί ηθικά, κοινωνικά και αισθητικά την οντότητά του, μετατρέποντας το Εγώ σε ένα μη-Εγώ, σε μια ετερότητα, όπου το πρόσωπο δεν είναι κυρίαρχο του εαυτού του. Καταπιεσμένο από τους άλλους, αλλά και από αυτό το άλλο δικό του μη αναγνωρίσιμο σώμα, γίνεται θύμα του εαυτού του. Ο θεατής, μη βρίσκοντας απάντηση επί σκηνής, εκεί, όπου η σύγκρουση και το κοινωνικό αδιέξοδο οδηγούν σε σύγχυση της ταυτότητας, καλείται να αποδεχτεί το θέαμα, εκτός αν επιθυμεί να κλείσει τα μάτια και να παραμείνει περιπλανώμενος σε μια ηθελημένη τυφλότητα.



Εικ. 1: Πορτραίτο του Meyerhold, ως Πιερότου στην παράσταση *La baraque de foire* (*Balaganchik*) του Alexandr Blok στο θέατρο Kommissarzewskaja (1906).



Εικ. 2: Boliloc, σκηνοθεσία Philippe Genty, © Pascal Francois.



Εικ. 3: May B, χορογραφία της Maguy Marin, © Sarah Lowicki.



Εικ. 4: Oh! Secours, σκηνοθεσία Mauricio Celedon (θίασος Teatro del Silencio), © Daniel Aimé.



Εικ. 5: Mount Olympus, σκηνοθεσία Jan Fabre.

Βιβλιογραφία

Astruc, R. (2012): *Vertiges Grotesques, esthétiques du «choc» comique (roman – théâtre – cinéma)*, Paris.

Bakhtine, M. (1979): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris.

Bakhtine, M. (2017): *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης* (μετ. Γ. Πινακούλας), Κρήτη.

Evans M. και Kemp, R. (2016): *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, London.

Fabre, J. (2016): *Journal de nuit (1985-1991)*, tome II, Paris.

Genty, P. (2013): *Paysages intérieurs*, Arles.

Iehl, D. (1997): *Le Grotesque*, Vendôme.

Jouvet, L. (2009): *Le comédien désincarné*, Paris.

- Meyerhold, V. (2001): *Écrits sur le théâtre*, Lausanne.
- Murray, S. (2003): *Jacques Lecoq*, London.
- Νίτσε, Φρ. (2009): *Η γέννηση της τραγωδίας ή ελληνισμός και απαισιοδοξία*, Αθήνα.
- Silhouette, M. (1996): *Le grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht (1913-1926)*, Bern.
- Picon-Vallin, B (1987): *V. Meyerhold, Le grotesque au théâtre, 1905-1926*, Paris.
- Ramat, Ch. (2013): « L'esthétique grotesque de Jan Fabre », στον τόμο: *Jan Fabre, esthétique du paradoxe : actes du colloque international d'Avignon, 12-13 mai 2011*, επιμ. Beauviche M. και Van den Dries L., Paris, 129 – 143.
- Védrenne, V. (2002): « D'une scène à l'autre: *May B* de Maguy Marin. Une chorégraphie de l'univers scénique de Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 12, 177 - 187.

Σωματική ταυτότητα-ετερότητα και ενδυματολογική πρακτική

Corporeal identity-otherness and sartorial practice

Χρύσα Μάντακα

Επίκουρη Καθηγήτρια
Σκηνογραφίας-Ενδυματολογίας
Τμήμα Θεάτρου
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Διδάκτορας Θεάτρου
Σκηνογράφος-Ενδυματολόγος

Chryssa Mantaka

Assistant Professor
in Stage and Costume Design
School of Drama
Aristotle University of Thessaloniki
Doctor of Theatre
Stage and Costume Designer

chmantak@thea.auth.gr

Abstract

This paper explores the issue of otherness through the study of uncommon bodies and in particular fat bodies. An artistic interest in their presentation is evident today in performance, experimental theatre, contemporary dance and conceptual fashion design. Furthermore, the research investigates their function in different sociological, cultural contexts and artistic disciplines. Fat bodies on screen and stage are dealt with prejudices as stigmatized identities while stereotypes dominate in their representation. Fat activism, the introduction of fat studies curricula but also social media have contributed to the rise of an academic or popular interest on the subject. Despite this in the field of performing arts visual and sensory confrontation with fat figures might challenge already existing notions of beauty and create a feeling of greater or lesser uneasiness among the spectators depending on the occasion. Are fat bodies on stage presented as shocking new images or freaks and in this sense abused? On the other hand costume designers often rely on special costume constructions imitating the oversized body for theatrical purposes. This phenomenon explains how visual artists with their costume practices exploit the abundance of the flesh in order to offer interesting artistic images, to create grotesque figures and through them to convey a deeper message about life.

Λέξεις-κλειδιά: κοστούμι, ανοίκειο σώμα, σωματική κουλτούρα.

Keywords: costume, fat on stage, body culture.

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να αναδείξει την ύπαρξη ενός κοινού ενδιαφέροντος στις παραστατικές τέχνες για ένα έτερο σώμα, άλλοτε ανοίκειο, γκροτέσκο ή ακόμα και ατοπικό, με ιδιαίτερη έμφαση στο ευτραφές, παχύσαρκο και ογκώδες είδος και να περιγράψει τη σχέση του σώματος αυτού με τις εκάστοτε ενδυματολογικές πρακτικές που χρησιμοποιούνται. Ειδικότερα, το ενδιαφέρον για το έτερο σώμα μελετάται στα πεδία της εννοιολογικής μόδας, της performance, του πειραματικού θεάτρου και του σύγχρονου χορού.¹ Ενίοτε, χρησιμοποιούνται ορισμένα παραδείγματα από τις εικαστικές τέχνες, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο, ώστε να διαφανούν τα εκάστοτε σωματικά πρότυπα και στερεότυπα που έχουν εγγραφεί στην οπτική κουλτούρα, καθώς και τα αντίθετά τους.

Η εμφάνιση του σώματος αυτού στο έργο σύγχρονων σκηνοθετών, χορογράφων και εικαστικών δημιουργών αποτελεί ένα είδος πρόκλησης, καθώς έρχεται σε αντίθεση με τα κυρίαρχα πρότυπα ομορφιάς και λειτουργεί, συχνά, ως ένα είδος υπογράμμισης της σωματικής ετερότητας στο θέατρο των εικόνων.² Είναι γεγονός ότι η σωματική ταυτότητα και η ετερότητα προσδιορίζονται ως προς τη σχέση τους με την κανονικότητα σε συνάρτηση με το εκάστοτε συγκείμενο, καθώς και σε σχέση με τους παραστατικούς κώδικες σύμφωνα με τους οποίους διαμεσολαβούνται στο κοινό.

Στις καλλιτεχνικές δράσεις που θα μελετήσουμε στη συνέχεια, θα επιδιώξουμε να περιγράψουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναδεικνύονται όψεις της σωματικής ταυτότητας και ετερότητας και τον τρόπο με τον οποίο αυτές υποστηρίζονται από το ενδυματολογικό στοιχείο.

¹ Βλ. για παράδειγμα, τη σειρά καλλιτεχνικών δράσεων: «Atopic bodies» από την Atopos: <http://atopos.gr/projects/atopic-bodies/>, καθώς και τα υβριδικά σώματα που προκύπτουν μέσα από κοστούμια-κατασκευές σύγχρονων σχεδιαστών κοντά στην αισθητική του τέρατος, Steele και Teunissen (2011)· Λυμπεροπούλου (2011).

² Η Fischer-Lichte διερεύνησε την έννοια της σωματικότητας στο σύγχρονο θέατρο και αναφέρθηκε ιδιαίτερα στην επιτελεστική εκδήλωση της υλικότητας μέσω του σώματος. Υπογράμμισε το γεγονός ότι η «αισθητική αντίληψη επισυμβαίνει ως ταλάντευση της εστίασης μεταξύ του φαινομενικού και του σημειωτικού σώματος του ηθοποιού» (Fischer-Lichte (2012) 180). Αν και η βιβλιογραφία γύρω από το σώμα (κοινωνιολογικές, φαινομενολογικές, ανθρωπολογικές, ψυχαναλυτικές, φιλοσοφικές προσεγγίσεις) σήμερα είναι διευρυμένη με αναφορές κυρίως στους: Mauss, Merleau-Ponty, Bourdieu, Goffman, Csordas (βλ. συνοπτικά: Μακρυνιώτη (2004)· Πούρκος (2017)), εντούτοις, δεν έχουν διερευνηθεί επαρκώς η σχέση της σωματικότητας του ηθοποιού με το θεατρικό κοστούμι, καθώς και οι συνδηλώσεις που δημιουργούν στο πλαίσιο της σκηνικής δράσης. Η κοινωνιολόγος του ενδύματος Entwistle (2015) επιχειρήσει μια καταγραφή και ανάλυση ορισμένων θεωρητικών και εμπειρικών δεδομένων που συνδέουν το σώμα με το ένδυμα. Ωστόσο, οι μελέτες ειδικά γύρω από το ευτραφές σώμα του ηθοποιού-χορευτή-performer και την ενδυματολογική του κάλυψη σε συνάρτηση με το είδος θεάματος (θέατρο, μπαλέτο, όπερα, επιτέλεση, επίδειξη μόδας) το είδος δραματοουργίας, σκηνοθεσίας, και άλλους παράγοντες είναι σχετικά περιορισμένες. Μια εγγύτητα ως προς το θέμα εμφανίζεται στα άρθρα: «Decentering Fashion: Carnival Performance and the Grotesque Body», Granata (2011a) και «The Exaggerated Body of Leigh Bowery», Granata (2011b), καθώς και στο «She's too big I hope for me to compass': Fat suits, costuming and the construction of femininity in contemporary stagings of Shakespeare's *Comedy of Errors*», Reimers (2017). Βλ. ακόμη: *Experimental Fashion Performance Art Carnival and the Grotesque Body*, Granata (2017)· Rejovic (2015)· Βασιλάκου (2021)· Barbieri (2018).

Στη site-specific performance με τίτλο «Νέα Παραλία - Νέα Πασαρέλα» (εικ.1) συναντούμε μια ήπια μορφή ανάδειξης της σωματικής ταυτότητας και ετερότητας, όπου τα μοντέλα δεν είναι απαραίτητα επαγγελματίες, αλλά πολίτες διαφόρων ηλικιών και διαφορετικής σωματικής διάπλασης που συμμετέχουν σε μια επίδειξη ενδυματολογικών κατασκευών από ανακυκλώσιμα υλικά. Ουσιαστικά, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στη «Νέα Πασαρέλα» προκαλείται από την υπογράμμιση της διαφορετικότητας με την εγγραφή της κάθε φυσικής παρουσίας, στον δημόσιο αλλά οριοθετημένο αστικό χώρο, στην παραλία της Θεσσαλονίκης, όπου το κοστουμί γίνεται το σύνορο ανάμεσα στον εαυτό και στο κοινωνικό και παραστατικό σώμα.³

Σε επιδείξεις μόδας, οργανωμένες ως performance, διαπιστώνουμε ότι πρωτοποριακοί σχεδιαστές αντιμετωπίζουν το σώμα και το ένδυμα ταυτόχρονα ως τόπο ομορφιάς και παρακμής, προκαλώντας έναν εναγκαλισμό ανάμεσα στα δύο στοιχεία. Χαρακτηριστική για την παραπάνω τάση είναι η επίδειξη του Alexander McQueen με τίτλο «Voss» για την άνοιξη-καλοκαίρι του 2001.⁴ Η συλλογή είχε ως άξονα την πρόσληψη της ομορφιάς και του εαυτού και ανέδειξε τη θεματική του πάχους ως ταμπού για τον χώρο της μόδας. Αρχικά, οι θεατές, καθισμένοι απέναντι από ένα γυάλινο κουτί με καθρέφτη, έβλεπαν τα είδωλά τους. Όταν ο καθρέφτης φωτίστηκε εσωτερικά, αποκάλυψε διάφορα, υπερβολικά στη θεατρική τους σύλληψη, μοντέλα με σαγηνευτικά κοστουμια να κινούνται σπασμωδικά σαν έγκλειστα ζώα ή ψυχασθενείς. Τέλος, μέσα σε ένα μικρότερο, γυάλινο, κουτί αποκαλύφθηκε η γκροτέσκα μορφή μιας παχύσαρκης γυναίκας με μάσκα γουρουνιού με έναν αναπνευστικό σωλήνα, σε ένα ανάκλιτρο στολισμένο με κέρατα βοδιού.⁵ Γύρω της, πετούσαν απειλητικά έντομα. Εδώ, ο McQueen αντιπαρέθεσε οπτικά τη νόρμα με τα ψυχωτικά ανορεξικά μοντέλα με τη γυμνή απωθητική μορφή μιας παχύσαρκης γυναίκας.

Πώς μπορούμε να προσεγγίσουμε αυτή την αισθητική επιλογή, η οποία παραπέμπει σχεδόν σε freak show και η οποία διακρίνει επίσης δουλειές άλλων καλλιτεχνών, όπως θα δούμε παρακάτω; Στις καλλιτεχνικές δημιουργίες μια στροφή προς το τερατώδες σημαίνει, ενδεχομένως, την καταβύθιση σ' έναν κόσμο κυριαρχημένο από τον τρόπο της παραμόρφωσης και την αγωνία για τη συνάντηση με το Άλλο.⁶ Άλλοτε, πάλι, εντοπίζουμε μια περισσότερο παιγνιώδη σχέση με το σώμα και το ενδυματολογικό στοιχείο, όπως, για παράδειγμα, στις δημιουργίες των LucyandBart και Walter van Beirendonck, για την έκθεση με τίτλο «Arrgh! Σημεία και τέρατα στη Μόδα», η οποία παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μπενάκη το 2011.⁷

³ Η εκδήλωση αυτή πραγματοποιείται στη Θεσσαλονίκη από το 2015 και τη διοργάνωση της αναλαμβάνει ο σύλλογος των «Φίλων Νέας Παραλίας».

⁴ Evans (2003) 94-99 · Bowlton (2011) 142.

⁵ Έμπνευση για την εικόνα έδωσε μια φωτογραφία του Joel Peter Witkin με τίτλο «Sanitarium», Evans, ό.π. 98.

⁶ Ρηγοπούλου (2003) 537.

⁷ Steele και Teunissen (2011) 197, 326.

Στις δημιουργίες των LucyandBart «Germination Day One», «Germination Day Eight» (2008) μας εντυπωσιάζει η επινόηση ενός νέου υβριδικού, γκροτέσκου σώματος που αποτελεί στην ουσία και το κοστούμι των μοντέλων. Σε αυτή την περίπτωση τα κοστουμια με έμφαση στο πλάσιμο υπερβολικών σε όγκο μορφών μοιάζουν να δημιουργούν ένα είδος αντίστιξης – και ισοδύναμου στην εικόνα που προαναφέραμε. «Χτίζουν», με τη σειρά τους, πλασματικά σώματα τα οποία εκφράζουν τις μορφολογικές ενδυματολογικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών, ενώ παράλληλα θίγουν ζητήματα που άπτονται της κουλτούρας του σώματος και των νοητικών κατασκευών γύρω από αυτήν.⁸

Στο σημείο αυτό, θα θέλαμε να σημειώσουμε ότι σε μια εποχή όπου υπάρχει μια σχετική υποχώρηση στις προκαταλήψεις για το φύλο, τη ράτσα και τις ερωτικές προτιμήσεις, η προκατάληψη απέναντι στα χοντρά σώματα εξακολουθεί να υφίσταται.⁹ Για το λόγο αυτόν, κυρίως, στο πλαίσιο των κοινωνικών και των φεμινιστικών σπουδών στην Αγγλία, στην Αμερική και στην Αυστραλία έχουν δημιουργηθεί ακαδημαϊκά τμήματα με τον τίτλο «Fat studies», όπου το πάχος μελετάται, κυρίως ως στερεότυπο και ως προς την κοινωνικοπολιτική του διάσταση, και όχι ως παθολογία και ανάθεμα.¹⁰

Επίσης, μια ειδική κατηγορία περιοδικών, όπως το *Fat Girl*, ειδικά blogs, ερασιτεχνικές ομάδες performance, όπως «The fat femme mafia» και «The padded lilies», αλλά και ακτιβιστικά κινήματα, όπως το «Fat Pride» οπτικοποιούν τις queer κοινότητες και κινητοποιούνται προς μια πρώτη αποδοχή της διαφορετικότητας του μεγέθους.¹¹

Ειδικά στην αμερικάνικη κουλτούρα, το υπερβολικό πάχος είναι συνώνυμο της κοινωνικής αποτυχίας. Συμβολίζει την αδυναμία για την εκπλήρωση του αμερικάνικου ονείρου, για την ευημερία, τον αυτοέλεγχο και την εγκράτεια.¹² Τα κοινωνικά μέσα συμβάλλουν προς την εξάπλωση αυτής της ιδεολογίας και υποστηρίζονται από εξουσιαστικούς μηχανισμούς της οικονομίας και του εμπορίου.

Παρόλο, που, στην τηλεόραση των Η.Π.Α έχουν προβληθεί φαινομενικά «καινοτόμες» σειρές με πρωταγωνιστές ευτραφείς ηθοποιούς, η προβολή της ταυτότητάς τους εξακολουθεί να παραμένει προβληματική

⁸ Οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για τη γενετική και για τη μετάλλαξη, Lee (2005) 72.

⁹ Mobley (2014) 1.

¹⁰ Βλ. Hasson (2016)· Tomrley και Kaloski-Naylor (2009). Σημαντική είναι και η κυκλοφορία του επιστημονικού περιοδικού: *Fat Studies, An Interdisciplinary Journal of Body Weight and Society*, το οποίο πρωτοεκδόθηκε το 2012. Οι απαρχές του ακτιβισμού για το πάχος εντοπίζονται στις κινητοποιήσεις για τα πολιτικά δικαιώματα τη δεκαετία του 1960 στις Η.Π.Α. Το κίνημα «Fat Pride» ξεκίνησε με την ίδρυση του NAAFA (National Association to Advance Fat Acceptance) το 1969, ενώ σημαντική για τη δράση που ανέπτυξε ήταν η ίδρυση του ριζοσπαστικού φεμινιστικού κινήματος «The Fat underground» το 1973, Harjunen (2009) 55.

¹¹ Snider (2009) 223-230· Mc Allister (2009)· Cooper (2011) 181.

¹² Mobley (2014) 2.

και μάλλον διαιωνίζει τις προκαταλήψεις γύρω από αυτούς.¹³ Οι παχύσαρκοι ήρωες αναπαράγουν συχνά στερεοτυπικά μοντέλα ταυτότητας, όπου εμφανίζονται ως έρμαια ενός πάθους, αδύναμοι, άστατοι ψυχολογικά και συχνά γελοιογραφημένοι.¹⁴

Εντούτοις, θα πρέπει να διαφοροποιήσουμε τη στερεοτυπική εικόνα του πάχους που χρησιμοποιείται αρνητικά ως σχόλιο για την ανθρώπινη αδυναμία και ως γκροτέσκο και για το λόγο αυτό στηλιτεύεται, από το πάχος που εκφράζει μια αγάπη για την ενδιαφέρουσα φόρμα (Rubens, Renoir). Υπάρχει, ακόμη, το πάχος που συμβολίζει τη γονιμότητα ή τη θεότητα, όπως τα γονιμικά ειδώλια του τύπου της Αφροδίτης του Willendorf, τα προκολομβιανά γλυπτά και οι αναπαραστάσεις του ευτραφούς θεού Putai ή Budai που σηματοδοτεί την ευζωία. Άλλες φορές, το πάχος αποτελεί θετικό κοινωνικό σχόλιο, όπως, για παράδειγμα, συνέβαινε με τις παντρεμένες γυναίκες του 19^{ου} αιώνα που το εύσαρκο σώμα τους αποτελούσε σημάδι καλοζωίας.¹⁵ Αντίστοιχα παραδείγματα συναντάμε επίσης στον 20^ο αιώνα, κυρίως μετά από περιόδους πολέμου (εικ. 2).

Θα πρέπει ακόμα να διακρίνουμε τις περιπτώσεις, όπου το πάχος βρίσκεται σε εννοιολογική αντίθεση με τη σκελετωμένη αδυναμία και λειτουργεί θετικά, π.χ. οι κακές μάγισσες είναι πάντα αδύνατες, όπως και ο μίξερς, ο τσιγκούνης, ο κακός και ο ραδιούργος, ενώ ο χοντρούλης αντιπροσωπεύει τον καλοκάγαθο, αυτόν που είναι πρόθυμος να συγχωρέσει και να προσφέρει αγαθά ή και δώρα, σαν τον Αϊ-Βασίλη. Αντίστοιχο πρότυπο αποτελεί ο ευτραφής, αλλά και ερωτεύσιμος, ήρωας των ταινιών κινουμένων σχεδίων Shrek και η αντίστοιχα εύσωμη σύντροφος του, Fiona, σε αντίθεση με τον «καλλίγραμμο» μεν, αλλά αντιπαθή πρίγκιπα Γλυκούλη.

Χρειάζεται, επομένως, να λάβουμε υπόψη μας τους εκάστοτε παραστατικούς κώδικες, βάσει των οποίων το εύσαρκο σώμα έχει ερμηνευθεί, και τις παραδόσεις μέσα από τις οποίες έχει φτάσει στο σήμερα.

Το παχύσαρκο σώμα ως εικόνα έχει ταυτιστεί ήδη από τους αρχαίους χρόνους με κωμικούς χαρακτήρες και με τη γελοιογραφία. Ειδώλια με μορφές ηθοποιών από τη Μέση Αττική Κωμωδία απεικονίζουν δούλους με σωμάτια και παραγεμίσματα με στόχο την πρόκληση γέλιου. Στα ειδώλια τύπου ψευδοκόρης, παραγεμίσματα δίνουν την εντύπωση της εγκυμοσύνης.¹⁶ Τα αγγεία από την Κάτω Ιταλία, χρονολογημένα γύρω στο 400-325π.Χ, πιθανότατα, απεικονίζουν τους μίμους της εποχής, τους φλόακες σε σκηνές από τη Μέση Κωμωδία, φορώντας αντίστοιχα παραγεμίσματα. Τα θέματα

¹³ Βλ. τις σειρές: *Fat Actress* της Kirstie Alley (2005) από το Showtime, *Drop Dead Diva* (2009) από το Lifetime Channel, *Huge* (2010) από το ABC και *Mike & Molly* από το CBS (Moble, ό.π. 124), καθώς και τη σειρά *Fat Club* (2002) στην αγγλική τηλεόραση, Roberts και West-Burnham (2007) 145-149.

¹⁴ Mobley (2014) 124.

¹⁵ Broby-Johansen (1968) 199. Στα νησιά Φίτζι, οι εύσαρκοι άνθρωποι είναι απόλυτα αποδεκτοί κοινωνικά, καθώς με το επιπλέον βάρος αποδεικνύουν τη σωστή φροντίδα της κοινότητας τους για την υγιή τους ανάπτυξη, Becker (1994) 102-115.

¹⁶ Ζωγράφου (2017) 161 ·Brockett (1995) 28-29, 49-50.

ποικίλλουν από την παρωδία μυθολογίας μέχρι την καθημερινή ζωή, όπου η λαϊμαργία είναι ένα δημοφιλές μοτίβο. Στο ρωμαϊκό θέατρο ο μίμος παρουσιάζει παραστάσεις εν μέρει αυτοσχεδιαστικές. Οι ερμηνευτές του συνήθως δεν φορούσαν μάσκα και επιλέγονταν, είτε για τη σωματική ομορφιά είτε για την αλλόκοτη εμφάνιση.¹⁷

Σε μεταγενέστερες εποχές, στο πολιτικό θέατρο, οι κοιλιές-κατασκευές συνδέθηκαν συχνά με την απεικόνιση του καπιταλιστικού στοιχείου. Στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη από το Θέατρο Τέχνης (1977) τα κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου για τους Πολεμοκάπηλους διακρίνονται από τεράστιες κοιλιές.¹⁸ Παράλληλα, στο σύγχρονο θέατρο οι κατασκευές αυτές σηματοδοτούν κατά κύριο λόγο το απεχθές, τη βουλιμία, και μεταφορικά τους αχόρταγους για εξουσία ήρωες, όπως για παράδειγμα ο βασιλιάς Ubu στο ομώνυμο έργο, και ο Monostatos στην παραγωγή του *Μαγικού Αυλού* της Julie Taymour.¹⁹ Την ίδια λογική ακολουθούν τα κοστούμια της Ιωάννας Μανωλεδάκη για τις τρεις γριές στις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη από την Πειραματική Σκηνή της Τέχνης (εικ.3). Τα τρία ψευδο-σώματα σε συνδυασμό με τα ενδυματολογικά στοιχεία σηματοδοτούσαν τρεις μορφές εξουσίας, την εξουσία της γνώσης, την εξουσία της θηλυκής σεξουαλικότητας και την εξουσία του πλούτου.²⁰

Ωστόσο, στην όπερα οι τραγουδιστές νομιμοποιούν το πάχος με το εύρος της φωνής τους και δεν αποκλείονται από ελκυστικούς ρόλους, ενώ οι ντίβες επιθυμούν να φαίνονται κομψές στη σκηνή ακόμα και αν είναι υπέρβαρες.²¹

Στο θέατρο, ο σωματότυπος του ηθοποιού παίζει σημαντικό ρόλο στη διανομή των ρόλων. Συχνά, τα υπέρβαρα άτομα αναλαμβάνουν ρόλους ανάλογα με την εξωτερική τους εμφάνιση. Ρόλους που προκύπτουν είτε από την ίδια τη δραματουργία, όπως για παράδειγμα ο Falstaff, είτε επειδή οι χαρακτήρες θα μπορούσαν να υποστηρίζονται καλύτερα από τη συγκεκριμένη φυσική υπόσταση του ηθοποιού, όπως, ενδεχομένως, ένας υπέρβαρος ηθοποιός για το ρόλο του θεατροποιού του T. Bernhard. Ωστόσο,

¹⁷ Brockett (1995) 69.

¹⁸ Φωτόπουλος (1980) 54.

¹⁹ Βλ. για τον *Βασιλιά Ubu* σε σκηνοθεσία και κοστούμια του Z. Bourek (2005), στο Fielding και McKinnon (2014) 365, και για τον *Μαγικό Αυλό* στο Blumenthal και Taymor (1995) 174. Στην παράσταση του έργου της I. Klestilová *Water: Can't You hear The River Roar?* στο Sewage Treatment Plant στην Πράγα (2010), σε σκηνοθεσία D. Czesany τα κοστούμια της Α. Κραλονά αποτελούσαν καρικατούρες παραθεριστών, οι οποίοι φορούσαν κατασκευές φεύτικων παχύσαρκων σωμάτων και από πάνω μαγιό. Επέπλεαν σε ένα περιβάλλον γεμάτο νερό σαν απόβλητα ανάμεσα σε πλαστικά μπουκάλια και σκουπίδια, Ζδεήκονά (2011) 18-19.

²⁰ Σύμφωνα με συνέντευξη με τη σκηνογράφο-ενδυματολόγο Ιωάννα Μανωλεδάκη στις 14.4.2017. Η παράσταση είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά, το 1984, στο θέατρο Αμαλία, σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη και, το 2002-2003, εντάχθηκε στο πλαίσιο εκδηλώσεων των λζ' «Δημητρίων» στη Θεσσαλονίκη.

²¹ Ειδικά μετά την μεταμόρφωση της Κάλλας από ευτραφή ντίβα σε σελφίδα, οι απαιτήσεις του κοινού όσον αφορά στην εμφάνιση των λυρικών τραγουδιστριών άλλαζαν, Ματθαιοπούλου (2016) 9.

αν στον ρόλο δεν υπάρχει εγγεγραμμένη κάποια πληροφορία για τη σωματική διάσταση του χαρακτήρα, τότε τα παχύσαρκα άτομα παίζουν, ως επί το πλείστον, ρόλους ηλικιωμένων, άσχημων και κωμικών προσώπων.²²

Ο Lawrence Goldhuber αποτελεί μια περίπτωση ενός επιτυχημένου αμερικανού ηθοποιού που διακρίθηκε για τη σωματική του ταυτότητα και ετερότητα στο χοροθέατρο.²³ Στην παράσταση με τίτλο *In match made in Heaven* με θέμα την παρωδία της ιστορίας των πρωτόπλαστων του Αδάμ και της Εύας και μουσική από την *Ιεροτελεστία της άνοιξης*, εμφανίστηκε με γκροτέσκο και παραγεμισμένο κοστούμι σχεδιασμένο από τη Sandra Cain σε μίμηση του γυμνού σώματος με φύλλο συκής, όπως και η παρτενέρ του.²⁴ Σύμφωνα με τον τύπο η καριέρα του εξελίχθηκε «πέρα από κάθε προσδοκία. Αν και είναι υπέρβαρος, απέκτησε φήμη ως “αστείος και αισθαντικός χορευτής”».²⁵ Το 2007, στη χορογραφία με τίτλο *Gluttony* (μέρος της παράστασης *Seven Deadly Sins* του Robert Lafosse), για το αμάρτημα, το οποίο, σύμφωνα με δήλωσή του, προσέγγιζε εύκολα, χρησιμοποίησε και πάλι ένα παραγεμισμένο κοστούμι σε μια σκηνή ενός φανταστικού πικ-νικ, όπου και τα τρόφιμα-πειρασμοί όπως το χοτντογκ, οι κοτομπουκιές και οι σοκολατολιχουδιές ζωντανεύουν και, στο τέλος, τον σκοτώνουν, παίρνοντάς του την καρδιά.²⁶ Στην περίπτωση αυτή, έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι η προσθετική του όγκου, μέσω του κοστούμιού, στο ήδη υπερτροφικό σώμα, λειτουργεί ως μέσο αποξένωσης για τον θεατή και συνάμα ως μέσο συγκάλυψης του προβλήματος.

Αν ο Goldhuber αξιοποιεί τον σωματότυπό του ή και τα προσθετικά του σώματός του για να αναδείξει μια μάλλον κωμική και αισιόδοξη όψη του θέματος, ο Romeo Castelluci είναι, ίσως, ένας από τους πιο συστηματικούς σκηνοθέτες στην αξιοποίηση του ανοίκειου σώματος από την τραγική του όψη. «Προκαλεί ρήξη στις παραδοσιακές αντιλήψεις για την εμφάνιση του ηθοποιού, καθώς απορρίπτει την τεχνητή ομορφιά της τρέχουσας αισθητικής και προτάσσει την αληθινά όμορφη εικόνα του σώματος».²⁷ Στο έργο του, «το

²² Jester (2009) 29.

²³ Αρχικά διακρίθηκε στην χορευτική ομάδα Bill T.Jones Arnie Zane & Co. Ο θίασός του ονομάζεται «Bigmanarts» και ο ίδιος performer, το 2011 συμμετείχε στην παράσταση του J. Fabre *Prometheus-Landscape II* στο ρόλο του Επιμηθέα, Sulcas (2011).

²⁴ www.bigmanarts.com/the-bacon-show-julius-caesar-superstar-whose-broads-stripes-swelling-relatives-bma-dtw/

²⁵ Sulcas (2007).

²⁶ Perron (2001). Φωτογραφίες της παράστασης με ενδυματολόγο την Liz Prince εξετέθησαν στη Διεθνή Έκθεση Σκηνογραφίας στην Πράγα το 2011. Στην παράσταση του 1997 με τίτλο «*It's not what you think*» παραγγελία από το American Dance Festival Durham NC ο Goldhuber αξιοποίησε έναν παρόμοιο τύπο κοστούμιού σχεδιασμένο από την ίδια ενδυματολόγο. Στο *Too Much to Little* το επίκεντρο ήταν οι ανασφάλειες σχετικά με τα φυσικά χαρακτηριστικά των ηθοποιών, όπου ο Goldhuber εμφανίστηκε με κοστούμι που σχεδόν διπλασίαζε τον όγκο του, ενώ η παρτενέρ του Latsky βρισκόταν περιορισμένη στη σκηνή με τα χέρια της δεμένα από ιμάντες στερεωμένους στην οροφή με ύφασμα στο χρώμα της σάρκας. Εκείνη κινήθηκε με λεξιλόγιο μπαλέτου, εκείνος διακρίθηκε από την έλλειψη κίνησης Yoffe (2000).

²⁷ Παπαλεξίου (2009) 54.

σώμα λειτουργεί ως απάντηση στις σκηνικές δραματουργικές απαιτήσεις».²⁸

Κατά συνέπεια, το παχύσαρκο στοιχείο, που στην Κλυταιμνήστρα παραπέμπει στην αμείλικτη καταβρόχθιση των θυμάτων της, συμβολίζει τη γυναικεία εξουσία, τη μητριαρχία, τη μάνα-γη.²⁹ Η παχυσαρκία των γυναικών ή και των αντρών υπογραμμίζεται επιπλέον εξαιτίας της παράλληλης παρουσίας ανορεξικών ή και πιο φυσιολογικών σωμάτων, τα οποία είναι σχεδόν γυμνά. Το σώμα τοποθετείται «ως οργανική ύλη στο κέντρο της παράστασης και ανάγεται σε σύμβολο αφωνίας και αμεταβλητότητας».³⁰ Στο έργο *Giulio Cesare* (θέατρο Hebbel, Βερολίνο 1998) δυο ανορεξικές ηθοποιοί και ένας τεράστιος μισόγυμνος άντρας, ο Κικέρωνας, με μια νάιλον κάλτσα στο κεφάλι του, ένα απρόσωπο τέρας, προκάλεσαν την αμηχανία του κοινού και τον φόβο. Πιθανότατα οι θεατές επιχειρήσαν να αποστασιοποιηθούν, να τιθασεύσουν ή να απωθήσουν την απειλή που εκκινούσε από αυτά τα σώματα σε σχέση με την αρρώστια, τα γηρατειά και τον θάνατο. Επίσης, δυσκολεύτηκαν να συσχετίσουν το φαινομενολογικό με το σημειωτικό σώμα του ηθοποιού.³¹

Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να αναφερθούμε σε μια άλλη όψη του θέματος της διαχείρισης της παχυσαρκίας, από την τηλεόραση αυτή τη φορά, και συγκεκριμένα από το πετυχημένο αμερικάνικο reality *My 600-lb Life* (TLC), όπου, από το 2004 έως σήμερα, παρουσιάζεται η ζωή ασθενών που νοσούν από παχυσαρκία και οι οποίοι κινδυνεύουν να πεθάνουν. Για το λόγο αυτό, συνήθως κάνουν επεμβάσεις γαστρικού bypass. Η σειρά, που έχει και Έλληνες τηλεθεατές, στοχεύει πιθανότατα στην ικανοποίηση της αστικής περιέργειας γύρω από το θέμα.

Τέλος, ένα πολύ εμβληματικό για την ιστορία του χορού γκροτέσκο κοστούμι, το οποίο μιμείται τον όγκο του παχύσαρκου σώματος, χρησιμοποιήθηκε στη χορογραφία *Groosland* της Maguy Marin, ήδη από το 1989, στην Όπερα της Λυών, ενώ το 2006 αναβίωσε από το Εθνικό Μπαλέτο της Δανίας στην Αμερική. Εδώ, αντί για το οικείο ανορεξικό σώμα του χορευτή προβλήθηκε το αντίθετό του, παραγεμισμένα κοστούμια σαν «γυμνές μάζκες».³² Χρησιμοποιήθηκαν για την κάλυψη ολόκληρου του σώματος με διαφοροποίηση φύλου, καθώς και στοιχεία της εργατικής ενδυμασίας. Τα κοστούμια της Χιλιανής ενδυματολόγου Montserrat Casanova βασίστηκαν στις φιγούρες του Κολομβιανού ζωγράφου Fernando Botero. Αυτά, παρά το εικαστικό τους ενδιαφέρον και τη διεύρυνση του κινησιολογικού λεξιλογίου που προσέφεραν, προκάλεσαν αναπνευστικές δυσκολίες στους χορευτές και μεγάλη αίσθηση κόπωσης εξαιτίας των υλικών κατασκευής τους.³³ Η

²⁸ Ο.π.49.

²⁹ Ο.π.110.

³⁰ Ο.π.43.

³¹ Fischer-Lichte (2012) 175-176.

³² Brandstetter (1995) 348.

³³ Πράγματι ένα ντοκιμαντέρ για την προετοιμασία της παράστασης δείχνει τους χορευτές σε άθλια κατάσταση, χωρίς να μπορούν αναπνεύσουν μέσα στα κοστούμια, Rejovic (2015) 65-66. Επίσης, μοιάζει η χορογραφία να έχει εμπνευστεί και από τις πόζες

παράσταση, έως σήμερα γεννά σύνθετους προβληματισμούς, σχετικά με τη διαχείριση του εύσαρκου σώματος και του γκροτέσκου κοστουμιού στο ιδιαίτερο πεδίο της χορευτικής τέχνης.³⁴

Μια παρόμοια κατασκευή γυμνού προσθετικού σώματος συναντάμε στην παράσταση *xl* από το θίασο «Cie du Vide» (2012). Το θέμα του *xl* είναι η εμμονή με την εμφάνιση και τα προβλήματα ταυτότητας. Η ηθοποιός χρησιμοποιεί το ψευδο-σώμα ως εργαλείο για να παρουσιάσει τη γυναικεία υστερία.³⁵

Κλείνοντας, θα θέλαμε να θέσουμε τους κυριότερους προβληματισμούς μας για το θέμα: Η παρουσία των εύσαρκων επί σκηνής αποτελεί σημείο κρούσης για αλλαγή ή μόνο εικόνα; Η τέχνη προσπαθεί να αποδαιμονοποιήσει ή επιδεινώνει τα πράγματα τονίζοντας τη διαφορετικότητα; Δημιουργούμε αυτές τις μορφές, για να ξορκίσουμε τον φόβο με τα τέρατα ή στις πιο ήπιες περιπτώσεις καμουφλάρουμε αυτό που μας κάνει ανασφαλείς; Μήπως η ετερότητα γίνεται αυτοσκοπός;

Αν θέλουμε να δοξάσουμε την ετερότητα, ποιος είναι ο στόχος μας φαίνεται κατά περίπτωση. Θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να διαχωρίσουμε το καλλιτεχνικό γεγονός από το ψυχιατρικό: Άλλο είναι η ωραία φόρμα και άλλο το δράμα της πραγματικής ζωής, όπως εμφανίζεται στα reality. Επίσης, τα υλικά που χρησιμοποιούνται στο παραγέμισμα των κοστουμιών δεν θα πρέπει να εμποδίζουν την άδηλη αναπνοή και ο ναρκισσισμός του ενδυματολόγου θα πρέπει να ελέγχεται.

Βιβλιογραφία

Barbieri, D. (2018), *Costume in Performance, Materiality, Culture, and the Body*, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney.

Βασιλάκου Α. (2021): «Το γκροτέσκο ως το έτερο σώμα του ηθοποιού», στα Πρακτικά του ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, *Θέατρο και Ετερότητα. Θεωρία, Δραματοουργία και Θεατρική Πρακτική*, επιμ.: Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Β. Γεωργοπούλου, Ι. Καραμάνου, Μ. Κοτζαμάνη, Α. Μπλέσιος και Α. Τσιάρας, Ναύπλιο, 159-175.

Becker, A. (1994): «Nurturing and Negligence: Working on Others' Bodies in Fiji», στον τόμο: *Embodiment and Experience, The Existential Ground of Culture and Self*, επιμ.: T. J. Csordas, Cambridge, 100-115.

των προσώπων στους πίνακες του Botero. Η Marin επιλέγει τις εύσωμες φιγούρες ως στοιχείο ευζωίας και για την ενδιαφέρουσα μορφολογία τους, κάτι που ισχύει και για τον Botero, Hanstein (2007) 54.

³⁴ Βλ. Segal (1997)- Rockwell (2006) και www.lodysse-costumiere.fr/creation/groosland

³⁵ www.lodysse-costumiere.fr/creation/xl.

- Blumenthal, E. και Taymor, J. (1995): *Julie Taymor playing with Fire, Theater, Opera, Film*, New York.
- Bowlton, A. (2011): *Alexander Mc Queen: Savage Beauty*, New York.
- Brandstetter, G. (1995): «Körper-Maske-Sprach-Maske, “Inszenierung” von Weiblichkeit in Werken von Arthur Schnitzler, Rebecca Horn and Maguy Marin», στον τόμο: *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, επιμ.: E. Bettinger και J. Funk, Berlin, 338-363.
- Broby-Johansen, B. (1968): *Body and Clothes, an illustrated History of Costume*, London.
- Brockett, O. (1995): *History of the Theatre*, Massachusetts.
- Cooper, C. (2011): «Fat Lib: How Fat Activism Expands the Obesity Debate», στον τόμο: *Debating Obesity: Critical Perspectives*, επιμ.: E. Rich, L. Monaghan, L. Aphramor, Basingstoke, 164-191.
- Entwistle, J. (2015): *The Fashioned Body, Fashion, Dress & Modern Social Theory*, Cambridge.
- Evans, C. (2003): *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity & Deathliness*, New Haven και London.
- Ζωγράφου, Η. (2017): «Θεατρικά ειδώλια και προσωπεία», στον τόμο: *Ειδώλιο, ένας μικρόκοσμος από πηλό*, επιμ.: Π. Αδάμ-Βελένη, Η. Ζωγράφου, Α. Κουκουβού, Ο. Πάλλη, Ε. Στεφανή, Θεσσαλονίκη, 158-162.
- Fielding, E. και Mc Kinnon, P. (2014): *World Scenography 1990-2005*, London.
- Fischer-Lichte, E. (2012): *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (μετ. Ν. Στουζούλη), Αθήνα.
- Granata, F. (2011a): «Decentering Fashion: Carnival Performance and the Grotesque Body», στον τόμο: *Not A Toy, Fashioning Radical Characters*, επιμ.: V. Zidianakis, Berlin, 20-25.
- Granata, F. (2011b): «The exaggerated Body of Leigh Bowery» στον τόμο: *Not A Toy, Fashioning Radical Characters*, επιμ.: V. Zidianakis, Berlin, 26-31.
- Granata, F. (2017): *Experimental Fashion Performance Art Carnival and the Grotesque Body*, London, New York.
- Hanstein, M. (2007): *Botero*, Cologne.

- Harjunen, H. (2009): «Women and Fat, Approaches to the Social Study of Fatness, Academic dissertation». University of Jyväskylä, Jyväskylä.
<https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/22599/9789513937751.pdf> [29-9-21].
- Hasson, P. (2016): «The next Big Thing? “Fat Studies” Courses, Fat Awareness Groups Spread Across Universities».
<http://dailycaller.com/2016/01/11/fat-studies-courses-fat-awareness-groups-spread-across-universities/> [20-11-17].
<http://atopos.gr/projects/atopic-bodies/> [22-11-17].
- Jester, J. (2009): «Placing Fat Women on Center Stage», στον τόμο: *The Fat Studies Reader*, επιμ.: E. Rothblum και S. Soloray, New York και London, 249-255.
- Lee, S. (2005): *Fashioning The Future, Tomorrow's Wardrobe*, London.
- Λυμπεροπούλου, Κ. «Τα τέρατα της μόδας κατοικούν στο Διαδίκτυο», *Το Βήμα*, 19-12-2011, www.tovima.gr/culture/article/?aid=394355 [20-10-2016].
- Μακρυνιώτη, Δ. (2004): *Τα όρια του σώματος, διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, (μετ. Κ. Αθανασίου, Κ. Καψαμπέλη, Μ. Κονδύλη, Θ. Παρασκευόπουλος), Αθήνα.
- Ματθαιοπούλου, Ε. (2016): *Σχεδιαστές μόδας στην όπερα*, Αθήνα.
- McAllister, H. (2009): «Embodying Fat Liberation», στον τόμο: *The fat studies reader*, επιμ. E. Rothblum και S. Soloray, New York και London, 305-311.
- Mobley Scott, J. (2014): *Female Bodies on the American Stage: Enter Fat Actress*, New York.
- Παπαλεξίου, Ε. (2009): *Societas Raffaello Sanzio, Romeo Castelluci, Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη*, Αθήνα.
- Rejović, M. (2015): «Discourses on Woman/Body and the Politics of Movement in Ballet, Dance and Hip-Hop», *Art +Media, Journal of Art and Media Studies* 8, 57-67.
- Perron, W. (2001): «Dance makers Put New Spin On Sins»,
www.bigmanarts.com/the-bacon-show-julius-caesar-superstar-whose-broads-stripes-swelling-relatives-bma-dtw/[15-5-2017].
- Πούρκος, Μ. (2017): «Η ενσώματη στροφή στις κοινωνικές επιστήμες: Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων», στον τόμο: *Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων*, επιμ.: Μ. Πούρκος, Αθήνα, 39-82.

Reimers, S. (2017): «She's too big I hope for me to compass': Fat suits, costuming and the construction of femininity in contemporary stagings of Shakespeare's *Comedy of Errors*», *Studies in Costume & Performance*, 2:2, 157-170.

Ρηγοπούλου, Π. (2003): *Το σώμα, από την ικεσία στην απειλή*, Αθήνα.

Roberts, D. και West-Burnham J. (2007): «Speculate and Punish: British lifestyle TV and the Anxious Body», στον τόμο: *The Flesh made Text made Flesh, Cultural and Theoretical Returns to the Body*, επιμ.: Z. Detsi-Diamanti, K. Kitsi-Mitakou, E. Yiannopoulou, New York, Washington D.C., Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford, 139-150.

Rockwell, J. «Stripped Down to Their Fat Suits, With Nary a Toe Shoe in Sight», *New York Times*, 9-10-2006, www.nytimes.com/2006/10/09/arts/dance/09lyon.html [21-3-2017].

Segal, L. «Dance: Lyon Opera Ballet Celebrates Its Diversity», *Los Angeles Times*, 3-11-1997, <http://articles.latimes.com/1997/nov/03/entertainment/ca-49696> [21-3-2017].

Snider, S. (2009): «Fat Girls and Size Queens, Alternative Publications and the Visualizing of Fat and Queer Eroto-politics in Contemporary American Culture», στον τόμο: *The Fat Studies Reader*, επιμ.: E. Rothblum και S. Soloray, New York και London, 223-230.

Steele, V. και Teunissen, J. (2011): *Not a toy: Fashioning Radical Characters*, επιμ.: V. Zidianakis, Berlin.

Sulcas, R. «The Grace and Humor of the Body Imperfect», *The New York Times*, 19-5-2007, www.nytimes.com/2007/05/19/arts/dance/19bigm.html [22-1-2020].

Sulcas, R. «A Visit from Europe's Do-It-All Artist», *The New York Times*, 21-1-2011, www.nytimes.com/2011/01/22/arts/dance/22prometheus.html?_r=0 [15-11-2017].

Teunissen, J. (2011): «Beyond The Individual: Fashion and Identity Research» στον τόμο: Steele, V και Teunissen, J. (2011): *Not A Toy, Fashioning Radical Characters*, επιμ.: V. Zidianakis, Berlin, 14-19.

Tomrley, C. και Kaloski-Naylor, A. (2009): *Fat studies in the UK*, York.

Φωτόπουλος, Δ. (1980): *Μάσκες Θέατρο*, Αθήνα.

www.bigmanarts.com/the-bacon-show-julius-caesar-superstar-whose-broadstripes-swelling-relatives-bma-dtw/ [15-5-2017].

www.lodysse-costumiere.fr/creation/groosland [18-11-2017].

www.lodysse-costumiere.fr/creation/xl [18-11-2017].

Yoffe, V. (2000): «Goldhuber and Latsky, The Joyce Theater The Altogether Different Series 2000» www.bigmanarts.com/goldhuber-latsky-bill-t-jones-arnie-zane-dance-company/ [22-1-2020].

Zdeňková, M. (2011): «The Beauty and Rawness of Authentic Worlds (Scenography in Alternative Spaces» *Czech Theatre* 27, 15-24.



Εικ.1: Δημιουργία του Νίκου Γκλαβίνα με τίτλο «ο Κήπος των εποχών» για την performance «Νέα Παραλία- Νέα Πασαρέλα 2015», φωτ. Στέφανος Τσακίρης.



Εικ. 2: Εύσωμες κυρίες στις αρχές της δεκαετίας του 1920, Αρχείο Χ. Μάντακα.



Εικ.3: Μακέτα κοστούμιών της Ιωάννας Μανωλεδάκη για τις τρεις γριές, Εκκλησιάζουσες του Αριστοφάνη, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης, 2002, Αρχείο Χ. Μάντακα.

Δραματουργίες του πραγματικού στο θέατρο και στο χορό

Docu(mentary) dramaturgies in theatre and dance

Δήμητρα Κονδυλάκη

Δρ. Συγκριτικής Λογοτεχνίας
Δραματουργός, επιμελήτρια

Dimitra Kondylaki

PhD Comparative Literature
Dramaturge and curator

dimitrakondylaki@yahoo.gr

Στεριανή Τσιντζιλώνη

Δρ. Σπουδών Χορού
Επιμελήτρια
Δραματουργός και ερευνήτρια του χορού

Tsintziloni Steriani

PhD Dance Studies
Dance scholar, dramaturge and curator

tsintziloni.steriani@gmail.com

Abstract

This presentation, consisting of two parts, focuses on docu-theatre and contemporary dance, exploring convergences and divergences of ways the dramaturgy of these genres is dealing with alterity and social ‘otherness’ (war victims, refugees, homeless, and cleaning-ladies). Analysing specific examples and artists who use the form of document as a dialogue with reality, we examine the relationship of these two different performative ‘languages’ and highlight their differences by posing research questions such as: Why are we using document and what is the aim of the ‘authentic’ material or testimony in the work’s dramaturgy? What are the limits of freedom of the artist-creator in terms of artistic interpretation and re-interpretation of the ‘facts’? If docu-theatre and dance operate as forms of new-Brechtian aesthetic of political theatre where exactly lies their political power and how their critique operates? To which audience they are addressed to and is a consensus possible and desirable?

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο ντοκουμέντο, χορός ντοκουμέντο, δραματολογία, αναπαράσταση, πραγματικότητα.

Keywords: documentary theatre, documentary dance, dramaturgy, representation, reality.

Με την κρίση του θεατρικού έργου ως αυτοτελούς λογοτεχνικής οντότητας, αντίστοιχης με το διήγημα ή το μυθιστόρημα, η *δραματοποίηση* ξένων προς τη σκηνή κειμένων ή αλλιώς, η *δραματοουργία* ως διαδικασία κατασκευής μιας κειμενικής και, ταυτόχρονα, σκηνικής σύνθεσης από τον ίδιο τον σκηνοθέτη έρχεται σήμερα ξανά στο επίκεντρο της θεατρικής δημιουργίας.

Στην παραδοσιακή του σύλληψη, το θεατρικό έργο εξέταζε τα προβλήματα της ύπαρξης κι αντανακλούσε τις κοινωνικές σχέσεις σ' ένα πεδίο *παράλληλο* μ' αυτό του πραγματικού. Στη σύστασή του είχε την επινόηση και τη *μυθοπλασία*: ο χαρακτήρας μπορεί να ήταν εμπνευσμένος από πραγματικά πρόσωπα αλλά ήταν επινοημένος και ανήκε στο πεδίο του φανταστικού. Αυτό κάτι σήμαινε και για τον τρόπο της ερμηνείας. Ο ηθοποιός καλούνταν να γίνει ένας *άλλος*, αυτός ο άλλος που ήταν ο χαρακτήρας, να δανείσει το σώμα του σε μια ξένη, φανταστική υποκειμενικότητα. Μ' αυτή την έννοια, η ετερότητα είναι σύμφυτη με την αρχετυπική σύλληψη του θεάτρου. Ενυάρχει ως προϋπόθεση στη διαδικασία της *ανα-παράστασης* και της *εν-σάρκωσης*: Αναπαριστώ κάτι το οποίο βρίσκεται *έξω* από *μένα*, ενσαρκώνω εκείνο το οποίο είναι άσαρκο στη σύλληψή του αλλά χρειάζεται ένα πραγματικό σώμα για να παρασταθεί.

Όμως, η κρίση της αναπαράστασης συμπαρέσυρε και τον θεατρικό χαρακτήρα.¹ Η αναπαράσταση έδωσε τη θέση της στην παράσταση, το δραματικό στο μεταδραματικό. Ο ερμηνευτής δεν καλείται πλέον να βγει από τον εαυτό του *για να γίνει ένας άλλος*, αλλά να δείξει τον άλλον, αντικειμενοποιώντας τη μεταξύ τους απόσταση. Ακόμα και ο ίδιος ο όρος «ερμηνευτής» φαίνεται, λοιπόν, σε κάποιες περιπτώσεις κατάλοιπο μιας παρωχημένης αντίληψης για το θέατρο, αφού προϋποθέτει την ύπαρξη μιας εξωτερικότητας, ενός αντικειμένου ερμηνείας, ενώ στη σύγχρονη έννοια της παράστασης, ο ερμηνευτής δεν ενσαρκώνει αλλά να συν-υπάρχει με το (αντι)κείμενο σε παράλληλη σχέση. Ο «ερμηνευτής» δίνει τη θέση του στον «περφόρμερ», έναν «επιτελεστή» της *ταυτότητας*, που αφηγείται, πάνω απ' όλα τον ίδιο του τον εαυτό. Φροντίζει να κάνει ορατές τις ραφές ανάμεσα στον ίδιο και στον χαρακτήρα, επαναλαμβάνοντας αδιάκοπα με το παίξιμο του καθώς τον δείχνει, «αυτός δεν είμαι εγώ». Στρέφει έτσι αναπόφευκτα την προσοχή στη διαδικασία παράστασης, υπονομεύοντας ριζικά τη δυνατότητα της *αναπαράστασης*.

Αυτού του τύπου ο «ερμηνευτής», ο περφόρμερ ή αλλιώς, ο «ηθοποιός-δραματοουργός»,² όχι μόνο αφηγηματοποιεί τον χαρακτήρα όταν

¹ Abirached (1994).

² Ο όρος αυτός εξέφραζε αρχικά το είδος ερμηνευτή των σύγχρονων, έντονα αφηγηματικών, θεατρικών κειμένων που διεκδικούσαν μια πλήρη αυτονομία από την παράσταση ήδη από τη δεκαετία του '70. Κατά τον φιλόλογο και σημειολόγο Patrice Pavis, «αυτού του είδους τα κείμενα απαιτούν ένα νέο τύπο δουλειάς από την πλευρά του ηθοποιού. Αντί για τον ηθοποιό που ενσαρκώνει τον χαρακτήρα ή που αποστασιοποιείται από αυτόν κατά τη μεγερχολντική ή την μπρεχτική μέθοδο, απαιτείται ένας ηθοποιός-δραματοουργός που συμμετέχει στις επιλογές και στις δραματικές αλλαγές. Στα έργα του Βιναβέρ, του Λεμαγιέ ή του Ζουανώ, αυτός ο ηθοποιός προφέρει τα λόγια χωρίς διακοπή, υποβάλλει

βασίζεται σε ήδη υπάρχον έργο, αλλά μπορεί κάλλιστα να χρησιμοποιεί την προσωπική του ιστορία ως υλικό. Στη σκηνή έρχονται έτσι πραγματικά πρόσωπα που «παίζουν» τον εαυτό τους. Έτσι, κρίση της αναπαράστασης σημαίνει ταυτόχρονα αφηγηματοποίηση του άλλου και δραματοποίηση του εαυτού: Οπισθοχώρηση σε κάθε περίπτωση του ζητούμενου της «ερμηνείας» ως διαδικασία ενσάρκωσης του άλλου. Το άλλο παραμένει απέναντι, δεν μετακινείται ο δημιουργός προς αυτό.

Αυτό συμβαίνει συχνά και γιατί πολλοί σκηνοθέτες κρίνουν σήμερα ότι τα διαθέσιμα θεατρικά έργα αδυνατούν στην πλειοψηφία τους να εκφράσουν την επείγουσα διάσταση της επικαιρότητας. Καταφεύγουν έτσι σε πρωτότυπες συνθέσεις αφηγηματικού λόγου και σκηνικής δράσης, «δραματοουργούν» οι ίδιοι προκειμένου να συλλάβουν πιο δραστικά τις ανησυχίες του σύγχρονου κοινού και να συνδέσουν πιο άμεσα το θεατρικό γεγονός με το ιστορικό και κοινωνικό παρόν. Κι αν μια εξαιρετικά ισχυρή τάση στη σύγχρονη θεατρική σκηνή είναι η δραματοποίηση λογοτεχνικών έργων, με άξονα επιλογής την «επικαιρότητά» τους, πρέπει να πούμε ότι επανέρχεται και το ρεύμα ενός «θεάτρου της πραγματικότητας», «θεάτρου-ντοκιμαντέρ» ή «θεάτρου ντοκουμέντου» το οποίο άνθησε στα μέσα της δεκαετίας του '60 στη Γερμανία, με έντονες επιδράσεις από το επικό θέατρο του Μπρεχτ και το οποίο αντλεί το υλικό του από τη δεξαμενή της αυθεντικής μαρτυρίας.³

Βέβαια, η χρήση των όρων αυτών – «πραγματικό», «αυθεντικό», «αληθινό» – γίνεται όλο και πιο προβληματική σήμερα καθώς τις έχει ιδιοποιηθεί η γλώσσα της διαφήμισης και της μαζικής κουλτούρας – βλ. «αυθεντική εμπειρία», «αληθινές ιστορίες από ανθρώπους που τις έζησαν» όπως διαβάζαμε σε διαφήμιση στο μετρό την εποχή της

δίκτυα αντηχήσεων και σημασιών (...) και συμβάλλει μ' αυτό τον τρόπο στην διαμόρφωση της παρτιτούρας της παράστασης» (Pavis (2000), μτφ. αποσπάσματος: Δ. Κονδυλάκη). «Ηθοποιός-δραματοουργός» ωστόσο, είναι κι εκείνος που παίζει χωρίς προϋπάρχον θεατρικό κείμενο, πάνω σε συνθέσεις μαρτυριών δικών του ή ξένων αποσπασμάτων δημιουργημένες για μια συγκεκριμένη παράσταση. Σε αυτές τις περιπτώσεις, κείμενο και παράσταση είναι ένα και ο ηθοποιός, αντίστοιχα, είναι «δραματοουργός» ως συνθέτης και εκφραστής ενός περιεχομένου εντός της συγκεκριμένης συνθήκης.

³ Η σύλληψη του «σκηνοθέτη ως δραματοουργού» ανάγεται στη δεκαετία του '30. Ωστόσο, το κοινωνικοπολιτικό υπόστρωμα σήμερα είναι εντελώς διαφορετικό: με την κατάρρευση των μεγάλων αφηγήσεων και τον σκεπτικισμό που έχει επιφέρει έναντι της όποιας στράτευσης, ο μύθος σπάνια τίθεται εξηγητικά από τον δραματοουργό στην υπηρεσία ενός συγκεκριμένου ιδεολογικού σχεδίου (Μπρεχτ (1974)). Επιπλέον, η μπρεχτική σύλληψη δεν προϋπέθετε, όπως η σημερινή, τον εξοβελισμό του «συγγραφέα» – με την έννοια του δραματικού ποιητή που συλλαμβάνει το κείμενό του καταρχάς ως αυτόνομο λογοτεχνικό αντικείμενο. Παρόλα αυτά, καθώς θα διαβάζει κανείς την παρούσα εισήγηση, σε πλείστα σημεία θα διακρίνει τα ζητούμενα του επικού θεάτρου, ως συστατική αναφορά και του σημερινού «θεάτρου ντοκουμέντου» (docu drama): κυρίως, το γεγονός ότι το κείμενο αποτελεί ένα από τα συστατικά του θεάματος, μαζί με την υποκριτική ερμηνεία, τα σκηνικά, τους φωτισμούς κλπ. και όχι τη βασική του αφετηρία. Κειμενικές συνθέσεις δια χειρός του σκηνοθέτη έδιναν τον τόνο και στη δυτική σκηνή της δεκαετίας του '70, με πρωταρχική πηγή έμπνευσης εκείνων των συνθέσεων, όμως, την παράδοση και τον μύθο, όχι το ντοκουμέντο (σημείωση: Δ. Κονδυλάκη).

παρούσας ανακοίνωσης (Απρίλιος 2017), reality shows κλπ. Ιδιαίτερα το τηλεοπτικό reality show μπορεί να ιδωθεί ως νέα σαηνηντική κατασκευή της προσωπικής ιστορίας, καθώς αυτή εκτίθεται απομονωμένη από τα πραγματικά της συγκεκριμένα και απέχει κατά πολύ από το βίωμα της προσωπικής ιστορίας καθεαυτής. Και ακούγεται σήμερα δικαιωμένος ο Μπωντριγιάρ που, ήδη το 1970, σημείωνε: «Είναι σαν να υπάρχει ένας νόμος της τεχνολογικής αδράνειας που ορίζει ότι όσο πιο κοντά φτάνουμε στην αυθεντική μαρτυρία, στην *απευθείας σύνδεση με*, όσο πιο επίμονα κυνηγάμε το πραγματικό με το χρώμα, την προοπτική κλπ., τόσο πιο πολύ βαθαίνει, με τούτες τις αλληπάλληλες τεχνικές τελειοποιήσεις, η πραγματική απουσία του κόσμου».⁴

Αλλά και το ίδιο το φαινόμενο του «θέατρου-ντοκουμέντου» που επιδιώκει μια όσο το δυνατόν πιο ωμή, αδιαμεσολάβητη παρουσίαση της πραγματικότητας, ήρθε αντιμέτωπο με το ίδιο ακριβώς πρόβλημα τη στιγμή της ανάπτυξής του: «την αντίφαση ανάμεσα στην αξίωση για αυθεντικότητα και παράλληλα, την αναπόφευκτη ωστόσο ανάγκη αισθητικής επεξεργασίας του υλικού που παραθέτει».⁵ Κατά τη Λίλα Μαράκα που ασχολήθηκε επανειλημμένως μ' αυτό το είδος, το θέατρο-ντοκουμένο «ολοκλήρωσε τον κύκλο του τη δεκαετία του '60 στην Ομοσπονδιακή Γερμανία».⁶

Προφανώς, η Ελληνίδα θεωρητικός αναφερόταν στη μορφή θεάτρου-ντοκουμέντου ως ολοκληρωμένο θεατρικό έργο με εκπροσώπους συγγραφείς σαν τον Πέτερ Βάις, τον Τάνκρεντ Ντορστ, τον Ρολφ Χόχουτ κ.ά. Κι όμως, το «θέατρο-ντοκουμένο» επανέρχεται σήμερα δριμύτερο στη μορφή της σκηνικής δραματοουργίας με ερμηνευτές της κάθε ιστορίας, είτε επαγγελματίες ή ερασιτέχνες ηθοποιούς, είτε, κάποιες φορές, τους αυθεντικούς πρωταγωνιστές της. Μάλιστα, αντιπαραβάλλοντας το θέατρο και τον χορό, ως προς τη χρήση του ντοκουμέντου, ή αλλιώς, τη σχέση παράστασης και «πραγματικότητας», ενδιαφέρουσες συγκλίσεις και αποκλίσεις μπορούν να διαφανούν.

Αν και ο όρος «χορός ντοκουμένο» κατ' αντιστοιχία με το «θέατρο ντοκουμένο» (docu drama) δεν υφίσταται, μπορούμε να εικάσουμε ότι ένας τέτοιος όρος θα μπορούσε να αναφέρεται και να περιγράφει ένα έργο τέχνης με ευθείες αναφορές στο πραγματικό, το οποίο έχει εξίσου ως βάση την προσωπική μαρτυρία και το ιστορικό ντοκουμένο. Μετά από χρόνια διερεύνησης των ορίων του χορού, σύμφωνα με τον Γάλλο καθηγητή φιλοσοφίας και αισθητικής της τέχνης Frédéric Pouillaude, διαφαίνεται μια τάση για «εξω-χορογραφικές» πραγματικότητες, μέσω της άμεσης παρουσίασης ιστορικών και κοινωνικών γεγονότων, κάτι που ο ίδιος ονομάζει «Dance as Documentary».⁷

Λόγω της φύσης και της ιστορίας του, ειδικά ο σύγχρονος χορός

⁴ Μπωντριγιάρ (1991) 285.

⁵ Μαράκα (1993) 36.

⁶ Μαράκα, ό.π. 33.

⁷ Pouillaude (2016).

συχνά διαιωνίζει μια σύγχυση μεταξύ των εννοιών «σώμα», «χορός», «εκφραστικότητα», «υποκειμενικότητα - αυθεντικότητα», των οποίων η σύνδεση θεωρείται αυταπόδεικτη. Δηλαδή, το σώμα, ο ερμηνευτής και η ιστορία του αλλά και ο ρόλος ταυτίζονται, μέσω μιας ευθύγραμμης σχέσης που βασίζεται στο ότι ο εαυτός μας είναι ενσώματος και ότι στην καθημερινότητά μας βιώνουμε και εκφραζόμαστε με όλες τις εκφάνσεις της ύπαρξής μας. Κατ' επέκταση, η ρήση της Μάρθα Γκράχαμ «η κίνηση δεν λέει ποτέ ψέμματα» ορίζει συχνά μια μονοδιάσταση πρόσληψη του χορευτικού έργου, σύμφωνα με την οποία το σώμα είναι φορέας αυθεντικότητας και αλήθειας, επειδή ο χορός χρησιμοποιεί το σώμα του χορευτή που είναι μια άμεση και ορατή έκφραση της ατομικής ύπαρξης και ταυτότητας.

Όμως, οι σύγχρονες δραματουργίες στο χορό έχουν καταδείξει την προβληματική αυτή σχέση τονίζοντας τόσο την πολλαπλή κατασκευή του σώματος, του εαυτού και της παράστασης όσο και τον κριτικό αναστοχασμό για την ίδια την έννοια της χορογραφίας. Η επισήμανση ότι στη σύγχρονη χορευτική δημιουργία παρατηρείται, όπως και στο θέατρο, μια τάση χρήσης ντοκουμέντων, εθνογραφικής έρευνας, συνεντεύξεων και οπτικού αρχειακού υλικού που εστιάζουν σε κοινωνικά ζητήματα, επαναφέρει τη σχέση χορού (ως παραστασιακή συνθήκη) και πραγματικότητας στο προσκήνιο.

Πρέπει να τονίσουμε εδώ ότι πράγματι, η χρήση του ντοκουμέντου συνεπάγεται το ενδιαφέρον για τον κοινωνικό άλλο, την ετερότητα και την επιθυμία μιας κριτικής επεξεργασίας ευαίσθητων κοινωνικών και ιστορικών περιοχών που ερεθίζουν τον δημόσιο διάλογο. Καθώς αυτό εκφράζεται με πολύ ιδιαίτερο τρόπο και με άλλα μέσα σε κάθε μια από τις δύο τέχνες, θα επιχειρήσουμε να δώσουμε στην εισήγησή μας τη φόρμα ενός διαλόγου, όπου θα προσπαθήσουμε να θίξουμε κάποια ζητήματα χωρίς καθόλου βέβαια να έχουμε εδώ την αξίωση να τα εξαντλήσουμε.

Αν υποθέσουμε ότι ένα θεατρικό έργο ολοκληρώνεται μέσα από την επιθυμία της σκηνικής επανερμηνείας, με την έννοια ότι οι ολοένα ανανεωνόμενες σκηνικές εκδοχές είναι ακριβώς εκείνο που το εγκυρώνει, τι εγκυρώνει, άραγε, τις συνθέσεις με χαρακτήρα ντοκουμέντου που δημιουργούνται για να παιχτούν μια και μοναδική φορά; Πώς μπορεί κανείς να τις δει αποδεδειγμένες από έναν στενά επικαιρικό χαρακτήρα;

Κατά τον κορυφαίο θεατρολόγο, κριτικό και δάσκαλο Bernard Dort, «τα μεγαλύτερα θεατρικά κείμενα, εκείνα που δέχτηκαν μέσα στους αιώνες τις περισσότερες σκηνικές ερμηνείες και τις πιο διαφορετικές μεταξύ τους είναι εκείνα που στην ανάγνωση μάς φαίνονται και τα πιο προβληματικά (...) Ένα κείμενο κλειστό στον εαυτό του, το οποίο εμπεριέχει μια απάντηση στα ζητήματα που διατυπώνει, έχει πολύ λίγες πιθανότητες να ζανανεβεί. Αυτή είναι η μοίρα των *rièces à thèse* (των έργων θέσης). Αντίθετα, ένα ανοιχτό κείμενο που δεν απαντάει στα ερωτήματα που θέτει παρά με νέα ερωτήματα και που παίρνει ελεύθερα το ρίσκο της ίδιας του της μη ολοκλήρωσης, έχει

κάθε πιθανότητα να διαρκέσει».⁸

Τι σημαίνει, όμως, ανοιχτό ή κλειστό έργο; Άραγε, έχει να κάνει με το περιεχόμενο ή με τη φόρμα και τη διαδικασία της σύνθεσης; Με τη συγγραφική πρόθεση ή την αυτονομία της γραφής από κάθε πρόθεση; Αν ένα κείμενο είναι καρπός ενός ενιαίου συγγραφικού ειρμού, το γεγονός αυτό το καθιστά πιο «κλειστό»; Και αντίθετα, μια σύνθεση που ολοκληρώνεται επί της διαδικασίας στην πρόβα με τη συμβολή των συμμετεχόντων και την προσθήκη ετερογενών κειμένων, από μαρτυρίες ως θεωρητικά κοινωνιολογικά κείμενα, εγγυάται μεγαλύτερη «ανοιχτότητα»;

Ας πάρουμε το παράδειγμα του έργου των Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη, με τον τίτλο *Καθαρή πόλη*, μια παραγωγή της Στέγης του Ιδρύματος Ωνάση που γνώρισε πολύ επιτυχημένη πορεία στην Ελλάδα και στο εξωτερικό έως και το 2020 (*Εικ.1*). Το έργο έκανε πρεμιέρα στη Στέγη τον Φεβρουάριο του 2016, σε μια στιγμή που εξακολουθούσε να διατηρεί τη φόρτιση της υπόθεσης των απολυμένων καθαριστριών οι οποίες είχαν κατασκηνώσει έξω από το Υπουργείο Εξωτερικών ένα χρόνο πριν, γεγονός που συνετέλεσε σίγουρα στο ενδιαφέρον του κοινού, παρότι η συγκεκριμένη παράσταση δεν αναφερόταν καθόλου στη γνωστή υπόθεση. Εξάλλου, στο έργο οι καθαρίστριες είναι όλες μετανάστριες, κάτι που απηχεί μια προκαθορισμένη δραματουργική επιλογή.

Αν η κοινή αντίληψη θέλει τον μετανάστη και ακόμη περισσότερο τη μετανάστρια, λόγω φύλου, στο περιθώριο, εδώ η μετανάστρια έρχεται στο κέντρο. Από αδύναμος κρίκος της κοινωνικής αλυσίδας γίνεται σούπερ ήρωας, στον οποίο οφείλουμε την καθαριότητα, άρα την ευρυθμία και την τάξη του οίκου, σύμφωνα με την οπτική της παράστασης, της πόλης, της ζωής μας. Αυτή η εμφανής αντιστροφή δηλώνεται και στην οπτική επικοινωνία του έργου προς το ευρύτερο κοινό, όπου εικονίζονται οι πρωταγωνίστριες με κοστούμια του μπάτμαν, της κατ γούμαν και λοιπών σούπερ ηρώων. Το γεμάτο ατέλειες, πραγματικό γυναικείο σώμα έρχεται σε αντίθεση με τη δυναμική κινησιολογία των φανταστικών ηρώων που προβάλλονται πάνω σ' αυτό, τονίζοντας με χιούμορ το χάσμα ανάμεσα στο γυναικείο και το αρσενικό πρότυπο, τη δυτική γυναίκα και τη μετανάστρια, τη γλώσσα του σώματος και τη γλώσσα της διαφήμισης, την πραγματική ζωή και τις δυσανάλογες προσδοκίες μας από αυτήν. Ταυτόχρονα, παράγοντας όμως και απόλυτες συνεπαγωγές όπως: «καθαρίστρια=μετανάστρια» ή αντιθέσεις, όπως «μετανάστης≠ρατσιστής». «Μπροστά στην απροκάλυπτη επιστροφή του ρατσιστικού λόγου», καθώς γράφουν οι Αζάς και Τσινικόρης στο πρόγραμμα, η παράσταση επιδίωκε «να διερευνήσει τη χρήση της έννοιας του *καθαρού* στην ακροδεξιά ρητορική και χρησιμοποιώντας την έννοια αυτή στην κυριολεκτική της διάσταση, έθετε το ερώτημα *ποιος καθαρίζει αυτή τη χώρα*; φέρνοντας στο προσκήνιο τις προσωπικές ιστορίες

⁸ Dort (1995) 263 (μετ. Δ. Κονδυλάκη).

πέντε καθαριστριών που τις αφηγούνται/ερμηνεύουν οι ίδιες».⁹

Παρά την αντιρατσιστική πρόθεση που υπηρετεί η έμφαση στην ατομική ιστορία, την αποκάλυψη της οικείας πλευράς ενός «ξένου» που ταυτίζουμε με την κοινωνική του ιδιότητα και βέβαια, τη συγκινητική παρουσία των ίδιων των γυναικών που εμφανίζονται ως ηθοποιοί για πρώτη φορά στη σκηνή,¹⁰ πόσο ανοιχτό μπορεί να είναι ένα έργο που θέτει ένα ερώτημα το οποίο έχει έτοιμη την απάντησή του; Φυσικά και αυτές οι γυναίκες δεν γεννήθηκαν καθαρίστριες! Άραγε, μήπως εστιάζοντας αποκλειστικά στο επάγγελμά τους, περιορίζουμε τη θέαση της γυναίκας – μετανάστη στην κοινωνική της ύπαρξη συσκοτίζοντας τις υπόλοιπες ανθρώπινες πλευρές που την ορίζουν και τη διαφοροποιούν;

Ταυτόχρονα, πόσο ανατρεπτικό μπορεί να είναι στην πρόσληψή του ένα τέτοιο έργο, εφόσον απευθύνεται σ' ένα ήδη προβληματισμένο, καλλιεργημένο, αστικό κοινό – το στερεότυπο κοινό των φεστιβάλ και των πολιτιστικών ιδρυμάτων των δυτικών μητροπόλεων; Μπορεί κανείς να σκεφτεί ότι η ενοχική συγκίνηση που επικαλείται το έργο εντός ενός αντίστοιχου πλαισίου, θα ακυρωνόταν αν το πλαίσιο ήταν διαφορετικό: αν το κοινό της πλατείας ταυτιζόταν ταξικά με τα πρόσωπα επί σκηνής, αν αποτελούνταν από μετανάστριες λόγου χάριν. Ένα ομοιοπαθές κοινό, μη δεσμευμένο από την περιέργεια και την, εκ του ασφαλούς, συμπύνοια για τη μοίρα του «ξένου», θα ζητούσε, ίσως, κάτι παραπάνω από μια φωτογραφική αφήγηση των παθών του διανθισμένη με αποσπάσματα θεωρητικού, πολιτικού και φιλοσοφικού, λόγου: ένα τρόπο απόδρασης από αυτά, μια καταφυγή στη μυθοπλασία που θα φώτιζε από απόσταση και ίσως πιο δραστικά την ύπαρξή του.

Αλλά, ας δούμε κι ένα παράδειγμα από το χορό, που φωτίζει ακόμα περισσότερο αυτή την οπτική. Μια κομβική στιγμή για τη σχέση του χορού με την πραγματικότητα, ειδικά στη σχέση με τον «άλλο» αποτελεί το έργο *Still/Here* (1994) του αфро-αμερικανού και HIV φορέα, χορογράφου Bill T Jones. Ο Jones χορογράφησε το έργο με αφορμή τον θάνατο από AIDS του συντρόφου του, χορογράφου Arnie Zane, λίγα χρόνια πριν. Στο έργο χρησιμοποιεί υλικό από συνεντεύξεις και εικόνες από ασθενείς με διάφορες ανίατες ασθένειες σε τελικό στάδιο, τα οποία παρουσιάζονται σε μια οθόνη προβολής. Οι (υγείς) χορευτές του συγκροτήματος συνομιλούν κινητικά με το υλικό αυτό χτίζοντας μια χορογραφία που θέλει να δοξάσει τη ζωή. Το έργο ανήκει σε μια μεγάλη κατηγορία δημιουργιών που αναδεικνύουν τις φωνές κοινωνικά στιγματισμένων ατόμων ή ομάδων, στηριζόμενα στην άποψη ότι το «προσωπικό είναι πολιτικό» («personal is political»). Εντάσσεται, δηλαδή, σε μια καλλιτεχνική πραγμάτευση των πολιτικών της ταυτότητας. Μια πολύ μεγάλη δημόσια συζήτηση άνοιξε με αφορμή την κριτικό χορού Arlene Croce, που αρνήθηκε να δει το έργο και έγραφε ένα

⁹ Αζάς και Τσινικόρης (2016).

¹⁰ Mabel Mosana, Rositsa Pandalieva, Fredalyn Resurreccion, Drita Shehi, Valentina Ursache.

άρθρο με τίτλο «Συζητώντας το ανείπωτο».¹¹ Σε αυτό εξέφραζε την άποψη ότι ο χορογράφος θυματοποιεί το υποκείμενά του (victim art) και, με τον τρόπο αυτό, εισέρχεται σε μία περιοχή όπου δεν μπορεί να υπάρξει κριτικός λόγος.

Έχουμε, δηλαδή, από τη μία μεριά την ανάδειξη της χορογραφίας σε δημιουργικό μέσο που προωθεί μια απενοχοποιημένη προσέγγιση της ασθένειας, η οποία δεν την αντιμετωπίζει ως ουδέτερη βιολογική δυσλειτουργία αλλά την επενδύει με πολιτισμικά και ηθικά συγκείμενα, όπως υποστηρίζει η Susan Sontag¹² και από την άλλη, έχουμε την άποψη ότι μια τέτοια δραματουργία αποκτά εργαλειώδη χαρακτήρα και σφετερίζεται τον πόνο και τη συμπόνοια προς όφελος μιας καλλιτεχνικής ταυτότητας, που όμως ακινητοποιεί την κριτική σκέψη. Το ενδιαφέρον στην περίπτωση του *Still/Here* είναι ότι τελικά αναδεικνύονται οι αντιφάσεις και οι προβληματισμοί που μια τέτοια προσέγγιση εμπεριέχει, και διαφαίνεται πως η επί σκηνης αναπαράσταση της πραγματικότητας έχει φτάσει στο «σημείο μηδέν», έχει αγγίζει τα όριά της.

Δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο για μια παράσταση σαν το *Dark Ages* του Μίλο Ράου, που παρουσιάστηκε (μεταξύ άλλων) στο Φεστιβάλ Αθηνών το 2016 και το οποίο έφερνε σε αντιπαράθεση προσωπικές ιστορίες διαφορετικών εθνοτήτων από τον πόλεμο της Γιουγκοσλαβίας (*Εικ.* 2). Εδώ, έχουμε μια παράσταση οπτικά στατική και διαλεκτική, που δεν αναπαριστά την παραμικρή ακρότητα, πέραν βέβαια του γεγονότος ότι τα πρόσωπα που κάθονται ήσυχα και συνομιλούν επί σκηνης υπήρξαν αντιμαχόμενοι στον πόλεμο: λίγα χρόνια πριν θα μπορούσαν να έχουν σκοτώσει ο ένας τον άλλο! Το σκηνικό έργο δομείται πάνω στην αφήγηση. Παρεμβάλλεται μόνο η προβολή χαρτών και αρχαιακού οπτικού υλικού. Τα πρόσωπα αφηγούνται καθιστά, σαν να βρίσκονται σ' ένα κοινό σαλόνι με τη διαφορά ότι σχεδόν ποτέ δεν συνομιλούν, δεν υπάρχει καμία ρεαλιστική δράση, πέραν από αυτήν της αφήγησης. Ενδεχομένως, θα ήταν σωστό να πει κανείς ότι εδώ η αναπαράσταση ακυρώνεται με μια άλλη έννοια. Έχουμε φτάσει στο «σημείο μηδέν» από την ανάποδη, καθώς δεν υπάρχει κανενός είδους σκηνική δράση, πέραν από αυτή της ομιλίας. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην αντιπαράθεση προσώπων που στην πραγματικότητα βρέθηκαν σε αντιμαχόμενα στρατόπεδα · ο καθένας μιλάει από τη σκοπιά του: εστιάζουμε απόλυτα στο προσωπικό και στην υποκειμενική ιστορία. Βοηθάει όμως αυτό στην κατάδειξη των αιτιών του πολέμου και στην κατανόηση του ιστορικού γεγονότος; Αυτή η καταγγελία της αγριότητας του πολέμου ή της βίας «απ' όπου κι αν προέρχεται», δεν καταλήγει, εντέλει, σε μια ανιστορική και απολιτική προσέγγιση της ιστορίας;

Το ζήτημα της καταγγελίας της βίας είναι κοινό και στην επόμενη, παράσταση ενός ισραηλινού, γεννημένου στη Λευκορωσία, χορογράφου,

¹¹ Croce (1994) 54-60.

¹² Sontag (1989).

του Arkadi Zaidēs, που ξεσήκωσε έντονες αντιδράσεις τόσο στο Ισραήλ όσο και στην Ευρώπη. Στο έργο του *Archive* (2014) που παρουσιάστηκε το 2016 και στην Ελλάδα,¹³ ο ισραηλινός χορογράφος θέτει το ερώτημα «ποια είναι η δυναμική της βίας που ενυπάρχει σε κάθε σώμα και ποιο το συλλογικό τμήμα της άσκησης εξουσίας του κάθε σώματος επί των άλλων;».¹⁴ Ο Zaidēs συνεργάστηκε με την οργάνωση B'Tselem, η οποία παρέχει βιντεοκάμερες σε Παλαιστίνιους που ζουν στη Δυτική Όχθη, για να μπορούν να κινηματογραφούν αυθαιρεσίες των Ισραηλινών στρατιωτών και να έχουν, έτσι, τη δυνατότητα να υπερασπιστούν τα δικαιώματά τους σε ενδεχόμενες δίκες. Έχοντας μελετήσει 4.500 ώρες οπτικού υλικού, ο Zaidēs επιλέγει ως βάση της παράστασής του μόνο υλικό στο οποίο απεικονίζονται Ισραηλινοί σε στιγμές καθημερινής βίας.¹⁵ Ο Zaidēs μιμείται, επαναλαμβάνει, αναπαριστά τη βία σωμάτων Ισραηλινών όπως αυτός, αλλά αιχμαλωτισμένα από την ματιά των Παλαιστίνιων.

Δημιουργείται έτσι ένας μηχανισμός καλειδοσκοπικός, καθώς ο θεατής που παρακολουθεί την παράσταση, βλέπει τα σώματα των Ισραηλινών σε διάλογο με το σώμα του Zaidēs. Η αρχική εικόνα δηλαδή διαμεσολαβείται διπλά, τόσο από την (παλαιστινιακή) κάμερα όσο και από το ζωντανό σώμα του (ισραηλινού) χορογράφου με στόχο το βλέμμα του θεατή να συλλάβει το απόν παλαιστινιακό σώμα. Ο διάλογος ανάμεσα στην κάμερα των Παλαιστίνιων, τη βία των Ισραηλινών και το σώμα του χορογράφου δημιουργεί απανωτά στρώματα «αρχείου», όπως λέει και ο τίτλος. Η έννοια του «αρχείου» σε σχέση με το σώμα είναι σημαντική και έχει χρησιμοποιηθεί αρκετά στη θεωρία του χορού τα τελευταία χρόνια. Ο θεωρητικός της περφόρμανς André Lepecki, αναφερόμενος σε πρακτικές επανάδρασης (re-enactments) παλαιότερων χορευτικών έργων, χρησιμοποιεί τον όρο «χορογραφία ως κενοτάφιο»,¹⁶ που δόθηκε από την θεωρητικό Gabriele Brandstetter και αναφέρεται στη χορογραφία ως «μια μορφή γραφής στο μεταίχμιο ανάμεσα στην παρουσία και στην απουσία: μια εγγραφή της ανάμνησης εκείνου του κινούμενου σώματος, του οποίου η παρουσία δεν θα μπορούσε αλλιώς να διατηρηθεί».¹⁷ Ο όρος αυτός αναφέρεται σε εκείνες τις πρακτικές κατά τις οποίες ο χορός και η χορογραφία είναι ένας μηχανισμός που αναδεικνύει μια διαλεκτική ανάμεσα σε «εν-σωματώσεις» και «εκ-σωματώσεις», δηλαδή στη διάχειριση παρελθόντων και παρόντων σωμάτων σε μια αμοιβαία σχέση, όπου κάποια στοιχεία χάνονται, άλλα επανεφευρίσκονται και άλλα προκύπτουν εκ νέου μέσα από την ίδια τη διαδικασία. Για τον Lepecki, αυτή η αλληλόδραση μπορεί να αφορά όλων των ειδών τα σώματα (ανθρώπινα, κειμενικά, αρχιτεκτονικά), άρα και εικονικά ή οπτικά, όπως στην περίπτωση μας. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι ότι ο

¹³ Zaidēs (2016).

¹⁴ <http://arkadzaidēs.com/archive>.

¹⁵ Zaidēs ό.π.

¹⁶ Lepecki (2010) 28-48.

¹⁷ Brandstetter (2000) 104.

χορός γίνεται έτσι μια δια-χρονική (διά του χρόνου) και δι-υποκειμενική (διά των ανθρώπων) εμπειρία που, όπως λέει και ο Lerecki, δεν είναι μόνο αυτό που φεύγει, αλλά και αυτό που επιστρέφει. Το σώμα, δηλαδή, μέσα από τη χορογραφική σύνθεση διαχειρίζεται εντάσεις, ενέργειες, εικόνες, αναφορές και συνειρμούς που προέρχονται από μια τέτοια συνομιλία σωμάτων ενώ επιπλέον, μέσα από την παράσταση, η ίδια η διαδικασία της χρήσης αυτών των αρχεϊκών υλικών γίνεται μια διαλεκτική στρατηγική «εν-σωμάτωσης» και «εκ-σωμάτωσης» που αφορά όχι μόνο τους ερμηνευτές αλλά και τους θεατές.

Η έννοια του «κενοταφίου» βοηθάει να κατανοήσουμε ότι έργα όπως το *Archive*, αν και φαινομενικά βαθιά ριζωμένα στην ευθύγραμμη σχέση με το αρχεϊκό υλικό, εντούτοις, εμπεριέχουν μια ελλειπτική σχέση ανάμεσα στο πρωτογενές υλικό και στη σκηνική δράση. Δεν πρόκειται απλά για μια συνομιλία, αλλά για έναν δραματουργικό μηχανισμό που παίζει με αυτό που βλέπει κανείς επί σκηνής, με αυτό που προσλαμβάνει και με αυτό που φαντάζεται. Με άλλα λόγια, τα έργα αυτά λειτουργούν δραματουργικά προβάλλοντας τα χάσματα, τις ραφές και τις διαδικασίες που επιτρέπουν στο υλικό και στην πρόσληψή του να ανασαίνει και να αναμοχλεύει ποιητικές διαστάσεις, ακριβώς επειδή εκθέτουν αναστοχαστικά τον ίδιο τον μηχανισμό της δραματουργίας.

Εκείνο, λοιπόν, που διαφαίνεται ως κρίσιμο είναι ο διάλογος όχι μόνο με το προφανές αλλά και με το αόρατο και με το απόν, η επινόηση ενός δραματουργικού μηχανισμού που θα ξεκλειδώσει μέσα στο έργο τη σύνδεσή τους. Πιθανόν, μια τέτοια δραματουργία να αφήσει να διαφανούν οι ρωγμές που ευνοούν την κριτική στάση απέναντι στο έργο και στα περιεχόμενά του. Σε μια πολιτισμική συνθήκη σαν τη σημερινή, έχει ενδιαφέρον ο καλλιτέχνης να αντιστρέφει τις οπτικές. Να μην εξαντλείται σε στερεότυπες παραδοχές, συνομολογημένες στον κυρίαρχο δυτικό λόγο. Να αντιστέκεται στον εκβιασμό του συναισθήματος και της ψυχολογικής ταύτισης, που βρίσκεται, εντέλει, στον αντίποδα μιας αισθητικής της αφήγησης, της απόστασης και του αναστοχασμού.

Βιβλιογραφία

Αζάς, Α. και Τσινικόρης Π., (2016): *Καθαρή πόλη*, Πρόγραμμα παράστασης, Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση.

Abirached, R. (1994): *La mort du personnage dans le théâtre moderne*, Paris.

Brandstetter, G. (2000): «Choreography as Cenotaph», στον τόμο: *ReMembering the Body*, επιμ.: G. Brandstetter και V. Hortensia, New York.

- Croce, A. (1994): «Discussing the Undiscussable», *The New Yorker*, 26 Dec/2 Jan, 54-60.
- Dort, B. (1995): *Le Spectateur en dialogue*, Paris.
- Lepceki, A. (2010): “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”, *Dance Research Journal* 42/2, 28-48.
- Μαράκα, Λ. (1993): «Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *Σύγκριση / Comparaison* 5, 33-51.
- Μπρεχτ, Μπ. (1974): *Μικρό όργανο για το θέατρο* (μετ. Δημήτρης Μυράτ), Αθήνα.
- Μπωντριγιάρ, Ζ. (1991): «Η κουλτούρα των μαζικών μέσων» (μετ. Χ. Σκορίνης), στον τόμο: *Η κουλτούρα των μέσων. Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία* (Σύνθ. και επιμ. Κ. Λιβιεράτος και Τ. Φραγκούλης), Αθήνα.
- Pavis, P. (2000): «Synthèse prématurée ou fermeture pour cause d'inventaire de fin de siècle», *Etudes théâtrales* 19, Louvain, 11-23.
- Pouillaude, F. (2016): «Dance as documentary: Conflictual Images in the Choreographic Mirror» (On *Archive* by Arkadi Zaidēs), *Dance Research Journal*, 48/2, 80-94.
<http://arkadizaidēs.com/media/document/dance-as-documentary-pouillaude-last-draft-version-5886711fcc67f.pdf> [14-5-2017].
- Sontag, S. (1989): *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, New York.
- Zaidēs, A. (2016): *Archive*, Fast Forward Festival 3, Πρόγραμμα παράστασης, Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση.

Διαδικτυακές πηγές

[http://arkadizaidēs.com/archive:\[14-5-2017\]](http://arkadizaidēs.com/archive:[14-5-2017]).



ΣΤΕΓΗ
ΙΔΡΥΜΑ ΩΝΑΣΗ

ΘΕΑΤΡΟ
στη Στέγη

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ
3→14

ΚΑΘΑΡΗ
ΠΟΛΗ

Σκηνοθεσία:
ΑΝΕΣΤΗΣ ΑΖΑΣ
ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ ΤΣΙΝΙΚΟΡΗΣ

sgt.gr/theatre

Εικ. 1: Το διαφημιστικό flyer για την παράσταση *Καθαρή πόλη* στη Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση, Φεβρουάριος, 2016.



Εικ. 2: Dark Ages.

Φωτογραφία: Dashuber (Αρχείο Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου).

Έμφυλες χωρικότητες και δημόσιος χώρος:
καλλιτέχνιδες της περφόρμανς, τόπος και ετεροτοπία

Gendered spatialities and public space:
female performance artists, heterotopia and place

Μαρία Κονομή

Επίκουρη Καθηγήτρια
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ)

Maria Konomi

Assistant Professor
Department of Theatre Studies
National and Kapodistrian
University of Athens (NKUA)

konomismar@gmail.com

Abstract

This article discusses works by female performance artists as interventions in public urban space fostering a performative right to the city: Mary Zygouri's *Democratic assessment: I Sell, I Buy, I Exchange* (2009) and *Liquidations* (2009/2010), and Angeliki Avgitidou's *My Top Ten* and *Returning* (2010). These works are contextualized in feminist thinking, performance history and critical themes from postfeminist geography, alongside Foucault's notion of heterotopia. These performance works employ a variety of artistic practices, narratives and agendas about female agency in contemporary public space. Zygouri's fleeting interventions in central streets of Rome and Naples display marked political agendas centered around the politics of the recent Greek debt crisis and advocate her female body as a political medium. Furthermore, Avgitidou's itineraries through everyday and commonplace locations and her walk through Nicosia's divided urban centre experiment with merging private and public spatial politics in respectively playful and psychogeographic ways.

Λέξεις-κλειδιά: έμφυλες χωρικότητες, φεμινιστική οπτική του χώρου, περφόρμανς στον δημόσιο χώρο, ετεροτοπία.

Keywords: gendered space, feminism, performance in public space, heterotopia.

Προκαταρκτικές θεωρητικές επισημάνσεις

Στο παρόν μελέτημα θα παρουσιαστούν κριτικά ορισμένα επιτελεστικά έργα και δράσεις από γυναίκες δημιουργούς της περφόρμανς, με κύριο πεδίο αναφοράς τον δημόσιο χώρο.¹ Οι εφήμερες πολιτικές παρεμβάσεις της Μαίρης Ζυγούρη σε κεντρικούς δρόμους της Ρώμης και της Νάπολης και οι διαδρομές της Αγγελικής Αυγητίδου σε κοινότοπα τοπία της πόλης και το αστικό τοπίο της Λευκωσίας, εμπίπτουν στο ευρύτερο πεδίο της κοινωνικής στροφής στη σύγχρονη τέχνη, και ειδικότερα στη νέα δημόσια τέχνη. Από τα μέσα της δεκαετίας του '90, η τέχνη αυτή «επιχείρησε να υπονομεύσει τις αποδεκτές συλλογικότητες που συντόνιζαν οι κυρίαρχες ιδεολογίες του 20ού αιώνα» – χωρίς να λειτουργήσει απλώς αποδομητικά αλλά και αντισταθμιστικά – συστήνοντας, έστω και με εφήμερο τρόπο «εναλλακτικά συλλογικά υποκείμενα».² Παράλληλα, αποτελούν και ενδεικτικές περιπτώσεις συγκρότησης ενός πολυφωνικού παλίμψηστου έμφυλων χωρικοτήτων καταδεικνύοντας τη συνεχιζόμενη διεκδίκηση του δημόσιου χώρου από τις γυναίκες καλλιτέχνιδες και την ανατρεπτική υπέρβαση της διπολικότητας των «χωριστών σφαιρών».³

Η παραπάνω συζήτηση οριοθετείται με βάση ένα διεπιστημονικό θεωρητικό πλαίσιο για τον χώρο, το φύλο και τις παραστασιακές επιτελέσεις τους, χρήσιμο στην περαιτέρω εννοιολόγηση και προσέγγιση των ίδιων των έργων, με την πρόθεση να δημιουργηθούν γόνιμες συνέργειες του επιτελεστικού χώρου και των «σκηνών της θεωρίας».⁴ Σημαντικό λόγο έχει η φεμινιστική θεωρία και η έμφυλη οπτική στη θεωρία του χώρου, του αστικού περιβάλλοντος, της τέχνης και της περφόρμανς, καθώς και όψεις της διάστασης του χωρικού υπό το πρίσμα της φουκωϊκής ετεροτοπίας. Εκκινώντας από τη φεμινιστική φιλοσοφική σκέψη, «το αίτημα των πολιτικοποιημένων γυναικών για υλική και συμβολική αναγνώριση»,⁵ μπορούμε να την ορίσουμε ως θεωρητική και πολιτική πρακτική της έμφυλης υποκειμενικότητας και της ενσώματης διαφοράς. Κατά κοινή αποδοχή της φεμινιστικής σκέψης, «συχνά η γυναίκα ως υποκείμενο βρίσκεται στη σκιά και την αφωνία, έχει υποχρεωθεί σε σιωπή και έχει αντικειμενοποιηθεί».⁶ Στον πυρήνα της φεμινιστικής φιλοσοφίας και πρακτικής βρίσκεται η χειραφετησιακή επιθυμία των γυναικών να υπερβούν τη θέση αντικειμένου της πατριαρχικής οπτικής και να αποτελέσουν ορατά, δρώντα υποκείμενα που κατέχουν το δικαίωμα της ομιλίας, ενδυναμώνοντας το δικαίωμά τους να

¹ Σύμφωνα με τη Βαϊου (2006)151-152:«είναι αναγκαία η διευκρίνιση από την αρχή ότι οι γυναίκες, όπως και οι άντρες, δεν αποτελούν [μια ουσιοκρατική έννοια και] μια ενιαία κοινωνική ομάδα, αντίθετα οι πολλαπλές γυναικείες ταυτότητες διαμορφώνονται με βάση μια πληθώρα από άξονες που συγκροτούν ετερότητες μέσα στην ίδια κατηγορία φύλου».

² Δημητρακάκη (2013) 80.

³ Για τη συζήτηση των έμφυλων αναπαραστάσεων του χώρου και το παράδειγμα των «χωριστών σφαιρών» (ιδιωτικό/δημόσιο) βλ. σχετικά Λαδά (2003) 3 κ.εξ.

⁴ Βλ. σχετικά Πεφάνης (2007).

⁵ Braidotti (2006) 192.

⁶ Βαϊου (2007) 13.

μιλούν ως σωματικά και έμφυλα όντα, επιθυμώντας «την αυτοπραγμάτωση, όχι ένα συγκεκριμένο μοντέλο αυτοπραγμάτωσής τους».⁷

Επιπλέον, κατά τη συγκυρία της μετανεωτερικότητας και της μεταφεμινιστικής σκέψης επέρχονται ουσιαστικές διαφοροποιήσεις της μονολιθικής αντίληψης για το γυναικείο υποκείμενο, εννοιολογικές μετατοπίσεις, και η αποδόμηση του φύλου λ.χ. υπό την επίδραση της έννοιας της επιτελεσματικότητας του φύλου κατά την Butler⁸ και των «τεχνολογιών του φύλου» κατά την De Lauretis.⁹ Η συμβολή των Butler και Braidotti μεταξύ άλλων υπήρξε κεντροβαρική στη φεμινιστική σκέψη και ως προς τον ρόλο του σώματος, αλλά και ως προς την επαναξιολόγηση των φαινομενολογικών καταβολών της υποκειμενικότητας ως έμφυλων και ενσώματων, δηλώνοντας «ότι η πιο σημαντική εντοπιότητα στην οποία εγγράφεται το υποκείμενο είναι το ριζωμά του μέσα στον χώρο του σώματος που το παισιώνει – η πρώτη και κύρια ένθεσή μας στην πραγματικότητα είναι η ίδια μας η σωματικότητα».¹⁰ Κατά τη Braidotti, «το σώμα, ή αλλιώς η ενσωμάτωση του υποκειμένου, αποτελεί κεντρικό όρο του αγώνα που κάνουν οι φεμινίστριες για να επανορίσουν την υποκειμενικότητα. Πρέπει να εννοήσουμε το σώμα όχι ως βιολογική ή κοινωνιολογική κατηγορία, αλλά ως ένα σημείο στο οποίο οι κατηγορίες του φυσικού, του συμβολικού και του κοινωνικού συναντιούνται και αλληλοεπικαλύπτονται».¹¹ Σημαντική είναι η επεξεργασία της Braidotti και ως προς τη θετική ανάγνωση της διαφοράς, «τη διαφορά με καταφατικούς όρους, ή τη διαφορά ως κατάφαση».¹² Κατά την Αθανασίου πρόκειται για τη «μεθοδολογική χειρονομία καταφατικής ανασήμανσης του γυναικείου ως απάντηση στην ιστορική πολιτισμική του υποτίμηση» που χαρακτηρίζει το στοχαστικό έργο της Braidotti, «η οποία επιμένει στην προτεραιότητα της έμφυλης/σεξουαλικής διαφοράς ως δυνατότητας επαν-άρθρωσης της διαφοράς με θετικούς όρους για τη γυναικεία υποκειμενικότητα».¹³

Παράλληλα, και ο φουκωϊκός προβληματισμός για τις μετανεωτερικές χωρικότητες-μέρος του οποίου αποτελεί και η εννοιολόγηση της ετεροτοπίας-αποτελεί κοινή αναφορά στα πλαίσια διεπιστημονικών συζητήσεων για τον χώρο με μια εμφανή μετατόπιση από τη φουκωϊκή κατηγοριοποίηση στην ευρύτερη διερεύνηση της δυναμικής της ετεροτοπικής συνθήκης.¹⁴ Επιγραμματικά, η ετεροτοπία, αποτελεί έναν υπαρκτό, «έτερο τόπο», της πραγματικής ζωής που παρέχει την παράδοξη δυνατότητα συνδυασμού στοιχείων από μια θεσμική, αλλά και παράλληλα ουτοπική, συμβολική

⁷ Braidotti (2006) 199.

⁸ Butler (1990) · για μια ενδελεχή συζήτηση βλ. Αθανασίου (2006) 13-138.

⁹ De Lauretis (1987).

¹⁰ Braidotti (2006) 200.

¹¹ Ο.π.

¹² Αθανασίου (2006) 61·βλ. και Braidotti (2006) 189-211.

¹³ Ο.π.

¹⁴ Βλ. ενδεικτικά Dehaene και De Cauter (2008).

θεώρηση του χώρου.¹⁵ Στις σύγχρονες θεωρήσεις του χώρου και του αστικού περιβάλλοντος, ολόκληρη η πόλη νοείται ποικιλοτρόπως ως μια εν δυνάμει ετεροτοπική μήτρα,¹⁶ ενώ η θεατροποίηση της πόλης και η εννοιολόγηση της ως πόλη-σκηνή μέσα από τις κάθε λογής επιτελεστικές πρακτικές στον δημόσιο χώρο μας παραπέμπει σε μια κατεξοχήν διττή, συζευκτική ετεροτοπική οντολογία, αυτή της πόλης και εκείνη του χωρικού επιτελεστικού εντοπισμού.¹⁷ Σε πολλές φεμινιστικές αναλύσεις, η ετεροτοπία εμφανίζεται με όλες τις παραπάνω όψεις της, αλλά και με ορισμένες άλλες ενδιαφέρουσες διευρύνσεις: το ίδιο το γυναικείο σώμα, αλλά και οι ενσώματες φεμινιστικές πρακτικές αντίστασης ως ετεροτοπία.¹⁸

Η φουκωϊκή αυτή έννοια έχει αναπτυχθεί και στον θεατρολογικό στοχασμό και τη θεωρία του θεάτρου και της περφόρμανς, ενώ οι αναλύσεις και οι εφαρμογές της θεωρίας έχουν σήμερα πολλαπλασιαστεί.¹⁹ Θα πρέπει να σημειώσουμε, ότι το θέατρο και ο κινηματογράφος έχουν εννοιολογηθεί εξαρχής ως ετεροτοπία συνοπτικά από τον ίδιο τον Φουκώ.²⁰ Κατά τον Πεφάνη, «η αναφορά στην ετεροτοπία συνεπάγεται πάντα τη θεατρική σχέση, έτσι ώστε η σκηνή να μπορεί να θεωρηθεί ως η κατ' εξοχήν ετεροτοπία, η ετεροτοπία όλων των άλλων κοινωνικών τόπων».²¹ Η θεατρική ετεροτοπία συναρμόζει στο δυναμικό της όλες τις αρχές της φουκωϊκής ανάλυσης: ως μορφοποίηση της ετεροτοπίας της απόκλισης, της ψευδαίσθησης ή της αντιστάθμισης, ως ετεροχρονία, ως κατεξοχήν πολυδύναμη χωρική συμπαράθεση – μυθοπλαστική, συμβολική, υλική και χωρική.²² Επομένως, η ετεροτοπική συνθήκη συγκροτεί νέα σημασιολογικά πλέγματα, «ανοιχτά συστήματα νοήματος», «μέσω του οποίου οι ανθρώπινες κοινότητες διερωτώνται για την ταυτότητα και τον ρόλο τους στα ιστορικά και κοινωνικά συγκείμενα· αλλά την ίδια στιγμή αυτά τα πλέγματα σημασιών δημιουργούν, επίσης, τομές αμφιβολίας, αμφισβήτησης και αμφιθυμίας».²³ Επιπλέον, και στις δύο περιπτώσεις σκηνικής γραφής, της περιβαλλοντικής χωρογραφής σε μη καθιερωμένους θεατρικούς χώρους και στις περιπτώσεις της πιο ορθόδοξης γραφής του χώρου, «ο χώρος δεν είναι αμιγώς ούτε πραγματικός ούτε μυθοπλαστικός, αλλά ετεροτοπικός, τουτέστιν συστατικός ενός χιάσματος που συνυφαίνει την πραγματικότητα με τη μυθοπλασία, τη διανοητικότητα με τη σωματικότητα

¹⁵ Foucault (2008) 17.

¹⁶ Dehaene και De Cauter (2008).

¹⁷ Για τη θεατροποίηση της πόλης βλ. Πεφάνης (2013a) 248-250· για τη διερεύνηση της πόλης ως σκηνή βλ. Σταυρίδης (2002).

¹⁸ Στον Foucault (2008:18) γίνονται περιορισμένες αναφορές στο γυναικείο σώμα, λ.χ. στα γυναικεία έμμηνα και στο σώμα που κυφορεί, ως συνθήκες που οδηγούσαν στον χωρικό αποκλεισμό, ως ετεροτοπίες της κρίσης· αντίθετα, βλ. McLaren (2015) για τις φεμινιστικές πρακτικές ως αντισταθμιστική ετεροτοπία.

¹⁹ Βλ. Πεφάνης (2013a) 237 και (2013b) 211.

²⁰ Foucault (2008) 19.

²¹ Πεφάνης (2013a) 251.

²² Ο.π. 237-251.

²³ Ο.π. 250.

ή τις σκέψεις με τα πράγματα».²⁴ Κτίζοντας την παραστασιακή συνθήκη σε συνομιλία με την ετεροτοπική συνθήκη του αστικού περιβάλλοντος διαστρωματικά και ριζωματικά, ο παραστασιακός χώρος καθίσταται εν δυνάμει πολλαπλασιαστικά ετεροτοπικός. Στον φεμινιστικό προβληματισμό γύρω από την έννοια της ετεροτοπίας μας εισάγει περαιτέρω η McLeod, καθώς εντοπίζει χρήσιμα, αλλά και περιοριστικά σημεία για τη φεμινιστική οπτική.²⁵ Η ίδια θεωρεί ότι καθώς η ετεροτοπία εντάσσεται στην ευρύτερη προβληματική του Φουκώ για την εξουσία, έχει ενδιαφέρον η διερεύνηση του «έτερου» χωρικού, μορφικά, κοινωνικά και συμβολικά· όμως, δεν αποδέχεται την «ετερότητα» ως εγγενή άρνηση, έλλειψη και απουσία. Θεωρεί ότι ο Φουκώ αποσιωπά πολλούς από τους χώρους της πραγματικής και της καθημερινής ζωής, τόσο του ιδιωτικού όσο και του δημόσιου χώρου, όπου χαρακτηριστικά κινούνται και δρουν ως ενεργά υποκείμενα οι γυναίκες, -λ.χ. οικία, μαγαζιά και εμπορικά κέντρα, δημόσια πάρκα, δρόμοι-, χωρίς να αφήνει επαρκή χώρο στην εμπειρική ανάλυση.²⁶

Ως προς τις έμφυλες διαστάσεις του κοινωνικού δημόσιου χώρου, ιδιαίτερα χρήσιμες είναι ορισμένες υποθέσεις εργασίας και πορίσματα από τις φεμινιστικές αστικές σπουδές υπό την επιρροή του μεταδομισμού. Βασικές κατευθύνσεις που μας παρέχει η παραπάνω οπτική αποτελούν τόσο η στρατηγική υπέρβαση του διπολισμού ιδιωτικός/δημόσιος χώρος και η ολική προσέγγιση του χώρου της καθημερινής ζωής στις έμφυλες διαστάσεις του, όσο και η σημαντική συμβολή των πολυποίκιλων χωροποιητικών και χωροπλαστικών εν-σώματων πρακτικών από γυναίκες δημιουργούς ως προς τη δυνατότητα ενδυνάμωσης της γυναικείας παρουσίας στον δημόσιο χώρο. Σε κάθε περίπτωση, οι φεμινίστριες ανθρωπολόγοι και γεωγράφοι έχουν δουλέψει στρατηγικά σε διάφορες κλίμακες χώρου κάνοντας ορατές διαδικασίες και εμπειρίες που παρέμεναν αόρατες, αμφισβητώντας τα όρια και τη λειτουργία των διπόλων και των «χωριστών σφαιρών».²⁷

Υπό την παραπάνω οπτική του χώρου και του έμφυλου σώματος, η επιτελεστική, καλλιτεχνική πρακτική της τέχνης του σώματος και της περφόρμανς συστήνει έναν προνομιακό τόπο άσκησης της φεμινιστικής οπτικής και ανάλυσης. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις χωρικότητες της περφόρμανς στον δημόσιο χώρο και την έμφυλη διάσταση του χώρου ή τις πρακτικές εμφυλοποίησης του χώρου μέσα από συμβολικές και εννοιολογικές πρακτικές και (ανα)παραστάσεις ιχνηλατώντας τις δυνατότητες και τους περιορισμούς της έμφυλης παρουσίας και ανασήμανσης του γυναικείου

²⁴ Ο.π.242.

²⁵ McLeod (1996) · βλ. και Λαδά (2003) 6.

²⁶ McLeod (1996) 185-187. Γενικότερα, ως προς τη δυνατότητα συνέργειας με τη φεμινιστική οπτική, η McLeod (1996) πριμοδοτεί το έργο διανοητών της καθημερινής ζωής και του αστικού χώρου που υπεραμύνονται της ανθρώπινης δράσης στον αστικό χώρο, όπως των Lefebvre, De Certeau και της ομάδας των Καταστασιακών (Internationale Situationniste).

²⁷ Βλ. ενδεικτικά Massey (2000) · Βαΐου (2007)· και Low (1998).

μετανεωτερικού υποκειμένου.²⁸ Ως νέο είδος, η περφόρμανς αποτέλεσε ιστορικά ένα πρόσφορο πεδίο, σχετικά ελεύθερο από την πατριαρχική παράδοση της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης, ενώ συσπείρωσε στον πυρήνα της αιτήματα και προβληματισμούς σε σχέση με τις πολιτικές της ταυτότητας, το έμφυλο σώμα, τη σεξουαλικότητα, τις γυναικείες (ανα) παραστάσεις και τη σχέση με το κοινό και το κοινωνικό πλαίσιο υποδοχής της. Οι φεμινιστικές και μεταφεμινιστικές αισθητικές αναζητήσεις διαμορφώθηκαν διττά από τις γυναίκες δημιουργούς, ως αρνητική κριτική σε υπάρχουσες αντιδραστικές και ουσιοκρατικές πολιτισμικές αναπαραστάσεις και ως πλουραλιστικές, πολυμορφικές και πολύσημες αναδιαμορφώσεις και επανενοιολογήσεις παραστάσεων της γυναικείας ενσώματης μορφής και εμπειρίας στην καλλιτεχνική δράση.²⁹ Κατά την ιστορικό τέχνης Amelia Jones οι υποκειμενοκεντρικές, σωματοκεντρικές και επιτελεστικές μορφές της σύγχρονης τέχνης, όπως η τέχνη του σώματος και η περφόρμανς, παρουσιάζουν αλληλοεπικαλύψεις, όσο και διαφορές: ένας τυπικά αποδεκτός ορισμός της περφόρμανς εστιάζει στο κίνητρο της «λυτρωτικής πίστης στην ικανότητα της τέχνης να μεταμορφώσει την ανθρώπινη ζωή, θεωρώντας την ένα μέσο για κοινωνική αλλαγή, και μια ριζοσπαστική ένωση τέχνης και ζωής».³⁰ Από την άλλη, «η τέχνη του σώματος δεν επιχειρεί μια ουτοπική απολύτρωση, παρά τοποθετεί το σώμα/εαυτό μέσα στο πεδίο του αισθητικού ως ένα πολιτικό χώρο».³¹

Οι φεμινιστικές προσεγγίσεις της αισθητικής της σύγχρονης τέχνης και της περφόρμανς συχνά συναντώνται στον κοινό χώρο της αισθητικής της καθημερινότητας (*everyday aesthetics*).³² Ο χώρος αυτός προσλαμβάνεται συνήθως από τις φεμινίστριες ως χώρος που προσιδιάζει στο ιδιωτικό, ενώ παράλληλα εξετάζεται ο έμφυλος χαρακτήρας του χώρου της καθημερινότητας σε σχέση με το ιεραρχημένο δίπολο ιδιωτικό/δημόσιο. Καθώς παρατηρείται μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος στη δημόσια σφαίρα, ζητούμενο είναι συχνά η αποδόμηση του διπόλου με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποδυναμωθεί ο κυρίαρχος όρος του, αλλά και η υπέρβαση των πόλων με παραγωγή ανατρεπτικών, όσο και ανοιχτών σημασιών. Η έμφυλη παρουσία μέσα από χωροποιητικές και σχεσιολογικές πρακτικές, υπονομεύει τη διχοτομική οργάνωση της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής, συνενώνοντας και αποσταθεροποιώντας τις χωρικές σταθερές, γεφυρώνοντας την απόσταση από το σώμα έως την πόλη.³³

²⁸ Η Braidotti (2006) 62 κ.εξ. και άλλες φεμινίστριες διατηρούν στρατηγικά το σημαίνον 'γυναίκα' όχι ως οριοθετημένη ουσιοκρατική κατηγορία αλλά «ως πεδίο διεκδίκησης υποκειμενικότητας και πολιτικού λόγου».

²⁹ Βλ. τη θεωρητική συζήτηση στην Braidotti (2006) 203 κ.εξ.

³⁰ Jones (1998) 13-14.

³¹ Ο.π. Κατά την Jones είναι, επίσης, σημαντικό να επισημανθεί ότι τόσο η τέχνη του σώματος όσο και η περφόρμανς δεν παρέχουν ενδογενώς έναν κριτικό ή αντιδραστικό λόγο.

³² Korsmeyer (2020).

³³ Madanipour (2003) 4. Σώμα, οικία, γειτονιά και πόλη αποτελούν βασικούς σταθμούς της

Από τις απαρχές της, η περφόρμανς αποτέλεσε στην Ελλάδα, όπως και διεθνώς, κύριο εκφραστικό μέσο των γυναικών καλλιτεχνών. Κατά τον Μπαχτσετζή, από τη δεκαετία του '90, στην Ελλάδα γίνεται εμφανές ότι οι καλλιτέχνιδες «νιώθουν περισσότερο κατοχυρωμένες έναντι των κοινωνικών διακρίσεων και έτσι έχουν τη δυνατότητα να εντάξουν στο έργο τους ευρύτερα πολιτικές θέσεις. Γίνεται εμφανής η άμεση ή υπόρρητη κριτική τους ενάντια στη διάδοση των στερεοτυπικών προσλήψεων της μέσης γυναίκας και στη συνεχιζόμενη αναπαραγωγή του θηλυκού στερεοτύπου (λ.χ. από τα Μ.Μ.Ε. και τη διαφήμιση)». ³⁴ Από την άλλη, «έντονη κοινωνική και πολιτική συνείδηση διακρίνει πολλών γυναικών καλλιτεχνών, οι οποίες χρησιμοποιούν είτε την πρακτική της περφόρμανς στον δημόσιο χώρο, είτε τη χρήση βίντεο με έντονες αναφορές σε ζητήματα ταυτότητας και πολιτικής του φύλου». ³⁵ Ακολουθώντας αδρές κατηγοριοποιήσεις, προτείνονται ορισμένες τυπολογίες ως προς την ταξινόμηση των μορφών παρέμβασης στην καθημερινή ζωή και στον δημόσιο χώρο μέσω της περφόρμανς: τοπο-κεντρικές παρεμβάσεις, τρόπον τινά συναινετική παρέμβαση και συλλογική και αποδομητική των χώρων παρέμβαση. ³⁶ Σύμφωνα με τη Γερογιάννη, η μελέτη της περφόρμανς της μεταπολεμικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα μπορεί να οριστεί με διάφορες παραμέτρους: τη σχέση των έργων με τα διάφορα δημιουργικά πεδία, την επικέντρωση στην πολιτική και την πολιτική της ταυτότητας, τη μετάπλαση της έντασης ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο και την παραγωγή θεσμικής κριτικής από τον χώρο. ³⁷ Η κληρονομιά στις νεότερες γενιές είναι γόνιμη, λειτουργώντας συχνά με πιο εκλεκτικιστικές αναφορές, και οι περφόρμανς του δεύτερου κύματος εντοπίζονται να κινούνται «προς δύο κατευθύνσεις: προς πιο ενδοσκοπικές μορφές, ως μέσο διερεύνησης της νέας υποκειμενικότητας, ή προς συλλογικότερες μορφές, ως μέσο κατασκευής κοινοτικών σχέσεων». ³⁸ Καθώς, σε κάθε περίπτωση, με την παρουσία στον δημόσιο χώρο κατασκευάζονται κοινωνικές σχέσεις, θα πρότεινα μια τρίτη συζευκτική κατηγορία, μια πυρηνικά σχεσιακή συνθήκη, όπου οι διερευνήσεις της υποκειμενικότητας συναρτώνται με τη διερεύνηση του κοινού χώρου: χώρου δημόσιου, συλλογικού και αλληλεπιδραστικού· όπου το δίπολο ιδιωτικού/ δημόσιου συμφύρεται, ανατρέπεται και αμφισβητείται και ο δημόσιος χώρος γίνεται τόπος του γυναικείου σώματος σε στοχοθετημένη δράση.

χωρικής κλίμακας σε συνάρτηση με διαβαθμίσεις χωρικού αποκλεισμού και ανοικτότητας, αλλά και τρόπους κοινωνικού και χωρικού συσχετισμού (προσωπικό, διαπροσωπικό, απρόσωπο).

³⁴ Μπαχτσετζής (2007) 44.

³⁵ Ο.π.

³⁶ Antoniadou (2019) 159-176.

³⁷ Γερογιάννη (2019).

³⁸ Ο.π. 156.

*Το γυναικείο σώμα ως πολιτικό εργαλείο και ως ετεροτοπική συνθήκη
στις περφόρμανς της Μαίρης Ζυγούρη*

Μια από τις πλέον δυναμικές και ανανεωτικές παρουσίες στη σύγχρονη εικαστική δημιουργία στην Ελλάδα, η εικαστικός Μαίρη Ζυγούρη χρησιμοποιεί ποικίλα εκφραστικά μέσα που έχουν ως σταθερό σημείο αναφοράς την περφόρμανς, ενώ από πολύ νωρίς μετατοπίζει συνειδητά τη δράση της από τον προσωπικό της χώρο, το στούντιο, στον δημόσιο χώρο, όπου ο καλλιτέχνης μπορεί να διερευνήσει πιο αποτελεσματικά τον κοινωνικό του ρόλο. Οι δράσεις/παρεμβάσεις της εκτυλίσσονται συνήθως σε δημόσιους χώρους προκαλώντας την απρόβλεπτη επενέργεια και την κριτική συμμετοχή του κοινού που επιτρέπει το ενδεχόμενο να παρεκκλίνει η δράση από την προσχεδιασμένη της πορεία. Πρόκειται για ένα άνοιγμα στο συλλογικό, κοινό χώρο, καθώς στόχος είναι η παραγωγή νέων χώρων, δυνατοτήτων και εμπειριών για το κοινό των έργων.³⁹ Τα περιβάλλοντα και οι τόποι στους οποίους λαμβάνουν χώρα οι επιτελέσεις της διαφοροποιούνται ως προς τη μορφή, τη χρήση και τη λειτουργία τους: δρόμοι και πλατείες, αλλά και χαμάμ, κήπος, σιδηροδρομικός σταθμός, τσίρκο, μοναστήρι, ορνιθοτροφείο αποτελούν μερικές από τις ετεροτοπικές επιλογές της, χώροι μαζικού συγχρωτισμού, ελεύθερης ή ελεγχόμενης διέλευσης.⁴⁰ Με θεματικές που σχετίζονται τόσο με την ατομική ταυτότητα όσο και με την κοινωνική κρίση, η σωματική δράση της Ζυγούρη στον χώρο είναι τόσο ισχυρά σχεσιολογική που κυριολεκτικά μετουσιώνει το περιβάλλον γύρω της σε πολιτική πράξη αυτοπροσδιορισμού μέσω της τέχνης. Σε κάθε περίπτωση παράγονται διαδράσεις, ατομικοί και κοινωνικοί συσχετισμοί, ενώ σε αρκετά από τα πιο πρόσφατα έργα της στο επίκεντρο βρίσκεται η παραγωγή «κοινοτικών σχέσεων» ή «κοινωνικών τελετουργιών».⁴¹ Κεντροβαρικό σε κάθε περίπτωση παραμένει το σώμα της καλλιτέχνιδος που χρησιμοποιείται ως το κύριο εργαλείο, ως μέσο και τόπος πειραματισμού, υπογραμμίζοντας παράλληλα και την ακτιβιστική της δέσμευση, παράγοντας έτσι ισχυρές σωματικές εικόνες και παραστασιακές επιτελέσεις με πολιτικές αφηγήσεις.⁴²

Έχοντας ως έναυσμα βιώματα και προβληματισμούς από τη δύσκολη περίοδο της απαρχής της πρόσφατης ελληνικής οικονομικής και πολιτικής κρίσης, υλοποιεί το 2009/2010 το έργο «Valutazione democratica: vendo, compro, permuto» («Democratic assessment: I Sell, I Buy, I Exchange») που έγινε γνωστό στη συνέχεια με τον τίτλο «Ρευστοποιήσεις/Liquidations» (2009/2010) ως μια σειρά από επιτελέσεις σε κεντρικούς δημόσιους χώρους στη Ρώμη και τη Νάπολη (εικ.1). Η Ζυγούρη διεκδικεί να αρθρώσει

³⁹ Συνέντευξη της Ζυγούρη στον Antonello Tolve, 19/2/2014. <http://www.arshake.com/en/interview-mary-zygouri/> [25-3-2020].

⁴⁰ Για τα έργα της Ζυγούρη βλ. <http://maryzygouri.blogspot.gr/> [25-3-2020].

⁴¹ Γερογιάννη (2019) 156, 158.

⁴² Βλ. τις ανάλογες περιπτώσεις των Regina Jose Galindo, Tania Bruguera, Teresa Margolles, κ. ά. στη Wood (2018) 77-78.

έναν σωματοποιημένο πολιτικό λόγο στον δημόσιο χώρο σχολιάζοντας την ελληνική κρίση, αλλά και κάθε πρόσφατη κρίση χρέους - κρίση οικονομική, αλλά και πολιτική και ανθρωπιστική. Κατά τη Ζυγούρη, στόχος ήταν να απευθύνει ερωτήματα δημοκρατίας και πολιτικής συμμετοχής μέσα από την αμφισβήτηση λόγων και πρακτικών της οικονομικής σφαίρας που βίαια πριμοδοτούν το κέρδος και τον οικονομικό τεχνοκρατισμό.⁴³

Η παρέμβαση της Ζυγούρη υλοποιήθηκε ως site specific περφόρμανς στην περιοχή γύρω από το κτιριακό συγκρότημα της Ρώμης, γνωστό ως Όρος του Ελέους (Montedi Pietà), ένα σημαντικό θεσμικό ενεχυροδανειστήριο με μεγάλη ιστορία από ιδρύσεως στην αναγεννησιακή περίοδο ως φιλανθρωπικό θεσμό με εκκλησιαστικές διασυνδέσεις. Εκεί η καλλιτέχνις επιτελεί στον δημόσιο χώρο μια σειρά από δρώμενα-ανταλλαγές θέτοντας σκόπιμα υπό συνθήκη εξευτελισμού την ελληνική της ταυτότητα μέσα στην εφήμερη κοινότητα που συστάθηκε στον αστικό χώρο ως το κοινό της δράσης.⁴⁴ Στον πυρήνα της μια εξευτελιστική δημόσια αυτο-έκθεση, μια δημόσια αποδοχή του προσωπικού και εθνικού τραύματος, ένα τελετουργικό δημόσιας ταπείνωσης και εξιλέωσης, η περφόρμανς συνίσταται σε μια πορεία προσκυνήματος στη συνθήκη του ενεχυροδανειστήριου που καταλήγει στο δρώμενο του καταναγκαστικού ζεπουλήματος. Μέσα στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία της ελληνικής κρίσης, η περφόρμανς νοηματοδοτείται πρώτιστα ως συνθήκη στο μεταίχμιο της πολιτικής διαμαρτυρίας, του ακτιβισμού και του καλλιτεχνικού συμβάντος. Στην περφόρμανς της Ζυγούρη, το σωματικά τραυματικό και η κοινωνική καταγγελία αλληλοσυσχετίζονται και αλληλοπροσδιορίζονται· η παραστασιακή επιτέλεση ενός πάσχοντος σώματος στον δημόσιο χώρο, ενός σώματος σε δοκιμασία επιχειρεί να γεφυρώσει το σωματικά τραυματικό με το συλλογικό τραύμα, την κρίση του κοινωνικού. Πολύ χαρακτηριστικά, το τραύμα αποτελεί μια «έννοια-κλειδί για την αισθητική αλλά και πολιτική παρακαταθήκη της σύγχρονης τέχνης: στη σύγχρονη τέχνη κάθε είδους τραύματα εγγράφονται συμβολικά στο τραυματισμένο, άρρωστο ή πάσχον σώμα».⁴⁵ Επιπλέον, καθώς το γυναικείο σώμα δοκιμάζει τα όρια της αντοχής του και διαταράσσει την κανονικότητα της λειτουργίας των χώρων, εδράζει και συγκροτεί χωρικά και συμβολικά μια ετεροτοπική συνθήκη, ταυτόχρονα παρεκκλίνουσα και αντισταθμιστικά καθαρτική.⁴⁶ Κατά την επίπονη πορεία της, η Ζυγούρη έφερε 40 ογκώδη άσπρα τσουβάλια συμβολικά γεμάτα με άυλα αγαθά ή όπως χαρακτηριστικά τα ονομάζει η ίδια: «δημοκρατικά προϊόντα: αξίες, ιδέες και μνήμες με ελληνική ονομασία προελεύσεως».⁴⁷ Η καλλιτέχνις αναλαμβάνει να σύρει το βάρος αυτών των εμπορευματοποιημένων δημοκρατικών αγαθών ως ένα είδος οδυνηρής προσθετικής στο σώμα της, με στόχο την διεκπεραίωση

⁴³ Συνέντευξη, ό.π.

⁴⁴ Ο.π.

⁴⁵ Foster στη Δημητρακάκη (2013) 70.

⁴⁶ Βλ. Foucault (2008) 18-22.

⁴⁷ Βλ. σημείωμα του Μ. Χατζηπροκοπίου <http://maryzygouri.blogspot.com/> [25-3-2020].

μιας ειρωνικά δημοκρατικής αγοραπωλησίας, καταθέτοντας τα αγαθά ως ενέχυρα οικονομικής ανταλλαγής.⁴⁸ Πορευόμενη διαμέσου του δημόσιου χώρου, το κοινό υποχρεώνεται να την παρακολουθήσει: να μετακινηθεί συμμετέχοντας, ακολουθώντας. Η Ζυγούρη δανείζεται την αισθητική των πολιτικών διαδηλώσεων, των τελετουργικών και θρησκευτικών πομπών ως ένα είδος παρέμβασης και αυθόρμητης αυτο-οργάνωσης.⁴⁹ Το συμβάν της περφόρμανς επιχειρεί να διατυπώσει εναλλακτικούς τρόπους έκφρασης, προσφέροντας προοπτικές για μια ανοιχτή και δημοκρατική διάδραση. Από την άλλη, η ακραία σωματική δοκιμασία, αλλά και η ενδεχομενική βιαιότητα προς το σώμα παραπέμπουν στον βίαιο και δυναμικό χαρακτήρα του επιτελεστικού λόγου από πολλές γυναίκες δημιουργούς.

Στην εκδοχή της Νάπολης (εικ.2), στον πυρήνα της επιτελεστικής δράσης βρίσκεται το πέρασμα από τον δημόσιο χώρο στον εσωτερικό, όπου τελικά λαμβάνει χώρα και μια χρηματική συναλλαγή που αφορά τη δημόσια σφαίρα, αλλά βρίσκεται μακριά από τη δημόσια ορατότητα. Όπως αποτυπώνεται στο βίντεο καταγραφής,⁵⁰ η Ζυγούρη ξεκινά κουβαλώντας τα δεμένα στο σώμα της σακιά με υλικά προς πώληση από τον κεντρικό δρόμο Corso Vittorio Emanuele που διατρέχει την αμφιθεατρική διάταξη της πόλης. Στη συνέχεια, καταλήγει στο εσωτερικό ενός παλιού και αφρόντιστου κτιρίου, όπου κεντρική δράση αποτελεί η αργή και κοπιώδης ανάβαση σε ένα στενό κλιμακοστάσιο – ανάβαση βασανιστική ως ρυθμός και εικόνα για τον θεατή. Το τέρμα της ανάβασης θα καταλήξει σε μια ανησυχαστική χωρικά και αφηγηματικά θέση, όπου η Ζυγούρη θα πραγματοποιήσει την αγοραπωλησία, δεχόμενη επιφυλακτικά χρήματα από το χέρι ενός αγνώστου.

Όπως και σε άλλα έργα της, η Ζυγούρη χρησιμοποίησε σταθερά το δικό της γυναικείο σώμα ως ένα μέσο πολιτικού λόγου, προσωπικού και συλλογικού, απορροφώντας τις δονήσεις του ανθρώπινου και του οικιστικού περιβάλλοντος. Εξάλλου, η παλινδρομική κίνηση της μετατόπισης από το πολιτισμικό και το ιστορικό στο προσωπικό και το σωματικό χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου της.⁵¹ Για τις «Ρευστοποιήσεις» η Ζυγούρη αναφέρει: «ένιωσα σαν Κινέζα εργάτρια, σαν ζώο, ταπεινώθηκα, ήμουν βουβή και καθυποταγμένη στη δοκιμασία που μου είχε επιβληθεί ως επιτελεστική συνθήκη».⁵² Η σωματοποίηση της πολιτικής, το σώμα ως πρώτιστα ένα φυσικό μέσο, αλλά επιπλέον και ως εννοιολογικό εργαλείο για την έκφραση της ταυτότητας και της πολιτισμικής πολιτικής αποτελούν μια εδραιωμένη καλλιτεχνική στρατηγική της τέχνης του σώματος και της περφόρμανς, την οποία η Ζυγούρη χρησιμοποιεί συστηματικά.⁵³ Διαρκώς επανέρχεται

⁴⁸ Όπως έλεγε στα ελληνικά: πουλάω, ζεπουλάω 5 ευρώ το τσουβάλι.

⁴⁹ Σημείωμα της καλλιτέχνης <http://maryzygouri.blogspot.com/> [25-3-2020].

⁵⁰ <https://vimeo.com/247826921>.

⁵¹ Κονομή (2017) 98.

⁵² <http://maryzygouri.blogspot.com/> [25-3-2020].

⁵³ Κονομή, ό.π.

στο ανθρώπινο σώμα που υποφέρει ή δοκιμάζεται δημοσίως, ωστόσο, οι δοκιμασίες αυτές καθαίρονται μέσω της εφήμερης καλλιτεχνικής πρακτικής σε έναν κοινό χώρο με ένα συλλογικό κοινό που συχνά συμμετέχει ενεργητικά στη δράση. Παράλληλα με τη σωματική δοκιμασία ενός γυναικείου σώματος που εκτίθεται στον δημόσιο χώρο, οι «Ρευστοποιήσεις» συνιστούν σε πολλά επίπεδα ένα κριτικό σχόλιο: για την οικονομία της αγοράς και τα απάνθρωπα χρηματοοικονομικά δόγματα, για τη συνθήκη της ελληνικής κρίσης ως πολιτική, δημοσιονομική, οικονομική και κοινωνική κρίση, αλλά και ως κρίση του υποκειμένου, μια κρίση σε ατομικό επίπεδο, ταυτοτικό και συνειδησιακό-ηθικό.

Αγγελική Αυγητίδου: καθημερινή πόλη και αθέατες ετεροτοπίες

Έχοντας στο ενεργητικό της σπουδές στην αρχιτεκτονική και τα εικαστικά με βάση την περφόρμανς, η Αγγελική Αυγητίδου σχεδιάζει και υλοποιεί περφόρμανς in situ⁵⁴ έχοντας ως ερευνητικούς πυρήνες το καθημερινό, τις αυτοβιογραφικές επιτελεστικές πρακτικές στον δημόσιο χώρο, τις πολιτικές της περφόρμανς, το αρχείο και ζητήματα της τεκμηρίωσης του έργου· στα έργα της συχνά οι χωρικότητες διερευνώνται υπό ένα ιδιαίτερο ψυχογεωγραφικό πρίσμα.⁵⁵ Στη βιντεο-περφόρμανς «My Top10»⁵⁶ η καλλιτέχνης επιχειρεί να βιώσει με διαφορετικό τρόπο το τετριμμένο και καθημερινό αστικό τοπίο και τους ποικίλους δημόσιους και υπαίθριους χώρους που το συναποτελούν (εικ. 3). Η Αυγητίδου, σωματοποιώντας στιγμές μιας εν δυνάμει καθημερινότητας, προβάλλει μια σχεδόν αθέατη πλευρά της περφόρμανς, -όχι μόνο ως προς την έλλειψη ζωντανού κοινού, αλλά και ως προς την αθέατη συνθήκη της καθημερινότητας-, τον άυλο χρόνο. Χορεύει τα αγαπημένα της τραγούδια -από το ένα έως το δέκα- σε δέκα διαφορετικές τοποθεσίες: ερημικούς αστικούς και περιαστικούς εξωτερικούς χώρους, συνδεδεμένους με διαφορετικές ανθρώπινες καθημερινές πρακτικές, ανοίκειες ή ασύνδετες με την πράξη που επιτελεί.⁵⁷ Η καλλιτέχνης «έχοντας το σώμα της ως βασικό εργαλείο έκφρασης, επιτελεί μια απλή καθημερινή δράση μπροστά στην κάμερα σε απόμερες τοποθεσίες, μέσα στο πολύβουο του αστικού τοπίου, στην ερημικότητα των ήσυχων παράδρομων της πόλης,

⁵⁴ Αυγητίδου (2013). Ο όρος in situ χρησιμοποιείται για να καταδείξει τη δημιουργική εξάρτηση των περιγραφόμενων έργων performance και δράσεων από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και το τοπίο ενός δημόσιου χώρου, ο οποίος ορίζεται πέρα από την υλικότητά του.

⁵⁵ Αποτελώντας αρχικά έννοια της ομάδας των Καταστασιακών (Internationale Situationniste), η ψυχογεωγραφία περιγράφει τις επιδράσεις μιας αστικής, γεωγραφικής τοποθεσίας στα συναισθήματα και την συμπεριφορά των ατόμων. Για τη σύνδεσή της με τη φεμινιστική μεθοδολογία και πρακτική βλ. Bridger (2013).

⁵⁶ <https://vimeo.com/70817436>.

⁵⁷ Πρόκειται για τραγούδια των Placebo, The Prodigy, Siouxsie & The Banshees, Rolling Stones, Ramones, Red Hot Chili Peppers, κ.ά.

σε σημεία υπαίθριων και αχρησιμοποίητων χώρων και αστικών κενών».⁵⁸ σε στοές, μπροστά από προσόψεις κτιρίων και στόρια μαγαζιών, στις πίσω αυλές, μπροστά σε ασανσέρ και βιτρίνες γυναικείων ρούχων· οι χορευτικές κινήσεις της υπακούουν στους ήχους των ακουστικών που έχει συνδεδεμένα στα αυτιά της και όχι στο υπαρκτό ηχητικό περιβάλλον.⁵⁹ Με τις δράσεις αυτές, η Αυγητίδου ενεργοποιεί παράλληλα προβληματισμούς ως προς τη μετατόπιση μιας οικείας δραστηριότητας της ιδιωτικής σφαίρας στη δημόσια, τη μετατροπή μιας προσωπικής εκφραστικής επιτέλεσης σε προϊόν δημόσιου συσχετισμού, όπου τα δίπολα αποδομούνται και ωθούνται στην επανεμφάνισή τους. Κατά τη Χαριτωνίδου, η πράξη της Αυγητίδου στον δημόσιο αστικό χώρο έρχεται να ενεργοποιήσει τις προβληματικές αφομοίωσης ή αντίστασης στη ρουτίνα και την ανέκφραστη σύγχρονη καθημερινότητα: το επιτελεστικό έργο της ερμηνεύει με τον δικό του τρόπο το αστικό τοπίο, αποσυνδέοντας 'τις συνάψεις των τόπων και καθιστώντας την πόλη ως το πεδίο μιας δυναμικής ετερότητας'.⁶⁰ Επιπλέον, «η ανάγκη της Αυγητίδου να δει αυτούς τους χώρους με διαφορετική ματιά – χρησιμοποιώντας αντιστοίχως το σώμα της και τον χορό ως 'προστατευτικά όργανα' – μας θέτει ερωτήματα κανονικοποίησης και κοινωνικοποίησης στη σύγχρονη πόλη».⁶¹

Στο δεύτερο περιπατητικό έργο της, «Returning» (Λευκωσία, 2010),⁶² η καλλιτέχνις εγγράφει προσωπικό και αυτοβιογραφικό υλικό, τόσο σε υλικό όσο και σε εννοιολογικό και συμβολικό επίπεδο. Επικεντρώνεται στη μετάβαση από το οικείο βίωμα απώλειας στο επίπεδο της τραυματικής συλλογικής μνήμης και στους αλληλοσυσχετισμούς του προσωπικού με τον δημόσιο χώρο, καλύπτοντας μια διαδρομή από την παλιά οχύρωση της πόλης έως την Πράσινη Γραμμή, το όριο που χωρίζει τα ελεύθερα από τα κατεχόμενα τμήματα της Κυπριακής Δημοκρατίας (εικ. 4). Στο έργο αυτό, «το τοπίο δεν πριμοδοτείται για την ετερότητά του, αλλά εκλαμβάνεται ως μέρος ενός συνεχούς της καθημερινής ύπαρξης».⁶³ Όπως λέει η ίδια: «Σε αυτή την performance, συνέδεσα μία προσωπική ιστορία απώλειας και αποχωρισμού με τον χωρισμό της πόλης της Λευκωσίας σε δύο μέρη, ένας πολιτικός αλλά συνάμα ένας πολύ πραγματικός χωρισμός στις ζωές των ανθρώπων».⁶⁴ Βασική αναφορά της Αυγητίδου, σε προσωπικό επίπεδο, υπήρξε η πρόσφατη απώλεια της μητέρας της - γεγονός που αυτό καθεαυτό δεν σχετίζεται με τον φυσικό και ιστορικό χώρο της Κύπρου. Η καλλιτέχνις ντυμένη στα μαύρα, διέσχισε τον αστικό χώρο της Λευκωσίας τραβώντας ένα καρότσι λαϊκής αγοράς γεμάτο με κορμιζαρισμένες οικογενειακές φωτογραφίες από το πατρικό της σπίτι στην Κοζάνη· η διαδρομή ξεκινά από το πολυσύχναστο

⁵⁸ Χαριτωνίδου (χ.χ.).

⁵⁹ Ο.π.

⁶⁰ Σταυρίδης (2002) 327.

⁶¹ Χαριτωνίδου, ό.π.

⁶² <https://vimeo.com/20067368>.

⁶³ Κανελλοπούλου (χ.χ.).

⁶⁴ Ο.π. 184-85.

εμπορικό κέντρο (οδός Λήδρας) και φτάνει στις μεθοριακές περιοχές της πράσινης γραμμής, καταλήγοντας σε ένα εγκαταλελειμμένο φυλάκιο.⁶⁵ Σε κάθε στάση της σε προεπιλεγμένα σημεία της πόλης, σε πολυσύχναστους δρόμους και ανοικτούς χώρους ή πιο «κλειστές» περιοχές (λ.χ. μπροστά από μία κενή βιτρίνα ή στο φυλάκιο), η Αυγητίδου άφηνε και από μια φωτογραφία μετρώντας τα 42 χρόνια της, κάθε φορά σε διαφορετικό ρυθμό και τόνο. Στον πυρήνα του έργου της, βρίσκουμε ξανά τη χρήση οικείων, καθημερινών υλικών και αντικειμένων (ψηφιακή συσκευή, μουσική, ακουστικά, φωτογραφίες).⁶⁶

Στο «Returning» διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο ο προσωπικός, ατομικός χώρος μπορεί να επεκταθεί σε πτυχές του κοινωνικού χώρου και της δημόσιας σφαίρας, μέσα από τη συνύπαρξη, την αλληλεπίδραση και την επικοινωνία με όσους «συμβιώνουν» στον χώρο της πόλης. Είναι ένα έργο που μελετά ακριβώς τη δυνατότητα μετάβασης από το ιδιωτικό στο δημόσιο, επενδύοντας στη δυναμική που ενυπάρχει σε έννοιες όπως ο θάνατος, η απώλεια, ο χρόνος, η νοσταλγία και η επιθυμία για επιστροφή τόσο σε προσωπικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο.⁶⁷ Κατά την Αυγητίδου, «οι καλλιτέχνες περπατούν προς έναν προορισμό ή σε μία εκ πρώτης όψεως τυχαία διαδρομή, δημιουργώντας γραμμές και επενδύοντάς τες με νόημα ή χτίζοντας πάνω σε προϋπάρχοντα νοήματα. Ο δημόσιος χώρος τότε γίνεται ένας χώρος όπου οι προσωπικές και οι συλλογικές μνήμες συναντώνται, ένας χώρος όπου οι ταυτότητες συγκρούονται και μια διεκδικούμενη περιοχή. Στον φαινομενικά ήσυχο δημόσιο χώρο, όπου το προσωπικό καταπνίγεται, οι καλλιτέχνες μπορεί να φέρουν στην επιφάνεια διαμάχες, διεκδικήσεις, μνήμες και σύμβολα εξουσίας και δύναμης, όχι με την αφέλεια της εύρεσης λύσης αλλά με την επιμονή της εμπλοκής σε μία ζωή με τους άλλους».⁶⁸

Στο έργο αυτό, η Αυγητίδου επιχειρεί να δοκιμάσει τις αντοχές των ορίων του «οικείου» δημόσιου χώρου μέσα από την περιπατητική δράση, την απόθεση των οικογενειακών φωτογραφιών στη θέα των πολλών, τη συνάντηση της προσωπικής ανάμνησης του αποχωρισμού με τις συλλογικές μνήμες των βίαιων, επάλληλων διχοτομήσεων της Λευκωσίας και των κοινοτήτων της πόλης. Η επιλογή του συγκεκριμένου περιβάλλοντος στηρίζεται στις υπαρκτές ποιότητες του αστικού χώρου της Λευκωσίας, δοκιμασμένου στο φάσμα των ψυχικών ταλαντώσεων του

⁶⁵ Ο.π. 184.

⁶⁶ Βλ. Αυγητίδου (2015) 184: Η περφόρμανς ανήκει σε μία σειρά επιτελέσεων της εικαστικού με το γενικότερο τίτλο “Back to Basics” στον κύκλο αυτόν εντάσσονται έργα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν από το περιεχόμενό τους ως αναπαραστάσεις καθημερινών τελετουργιών ρουτίνας, μικρών συνηθειών της ιδιωτικής σφαίρας. Πρωταγωνιστικό ρόλο λαμβάνουν αντικείμενα του οικείου οικογενειακού ιδιωτικού κόσμου της καλλιτέχνης, λ.χ. ένα τραπεζομάντιλο που χρησιμοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της κηδείας της μητέρας της, ενώ η σωματική δράση λειτουργεί με σκοπό την αφύπνιση προσωπικών αναμνήσεων και την εφήμερη αποτύπωσή τους στον δημόσιο χώρο.

⁶⁷ Ο.π.

⁶⁸ Ο.π. 185.

θρήνου, του πένθους, της μελαγχολίας, της νοσταλγίας. Ακόμα κι όταν η φαινομενικά θελκτική εικόνα της πόλης αφορά έναν τυπικό εμπορικό δρόμο με προσόψεις βιτρινών, πολυκαταστημάτων και εμπορευμάτων, χωρίς δύσθυμες ορατές αναφορές, όλες οι προσλαμβάνουσες ορίζονται από την κοινή συνθήκη του ανοικτού συλλογικού τραύματος, πέρα από το οικείο καθημερινό, παραπέμποντας πολύ συχνά σε αμυντικές, αντιστικτικές ή καμουφλαρισμένες ψυχοδυναμικές μεταθέσεις. Η συγκεκριμένη περφόρμανς μπορεί να γίνει αντιληπτή και με την έννοια του ετεροχρονισμένου ή ετεροχρονικά εκφρασμένου πένθους. Κατά την ετεροχρονία, έννοια συνακόλουθη της ετεροτοπίας, ο χρόνος δέχεται έναν διαφορετικό χειρισμό, ως ετεροχρονικός, χρόνος συσσωρευμένος ή χρόνος ρευστός, επισφαλής.⁶⁹ Διαφαίνεται ότι η περφόρμανς ως διαδικασία μετάβασης από το προσωπικό στο συλλογικό είναι σε θέση να λειτουργήσει και ως μια καθαρτική επανα-τελετουργία πένθους, καθώς εκδραματίζεται και επιλύεται μια ψυχαναλυτικού τύπου οριζόμενη μετάβαση από το ανεκπλήρωτο πένθος (μελαγχολία) στο εκπληρωμένο, ρητά εκφρασμένο πένθος.⁷⁰ Πένθος, μελαγχολία και παιγνιώδης νοσταλγία, εκλύονται και εκβάλλουν στο ρητό, υπόρρητο ή ακόμη και καμουφλαρισμένο συλλογικό τραυματικό παρελθόν/παρόν της πόλης. Επιλέγοντας το φορτισμένο ιστορικά αστικό τοπίο της Λευκωσίας ως χώρο της ψυχογεωγραφικής της δράσης, η Αυγητίδου επιχειρεί την καθαρτική μετάβαση από την ιδιωτικά εκφρασμένη θρηνητική μελαγχολία, στη διέξοδο του ρητού προσωπικού, όσο και συλλογικού πένθους· δεν πρόκειται βέβαια για οργανωμένο συλλογικό τελετουργικό πένθος, αλλά για την θραυσματική αναμόχλευση της μνήμης και της νοσταλγίας, τη συνθήκη αντοχής του ανέκφραστου συλλογικού, όσο και προσωπικού, πένθους, και για τον πολλαπλά εκφρασμένο μετασηματισμό του.

Δουλεύοντας με τον δημόσιο χώρο, τους περιορισμούς και τους αποκλεισμούς του, τις δυνατότητες και τις ελευθερίες του, συγκροτείται η δυνατότητα μιας ετεροτοπικής συνθήκης, ενός χώρου ρεαλιστικής τάξης σε σχέση με την ουτοπία ή τη δυστοπία, χώρου που εμπεριέχει πολλαπλασιαστικές δυνατότητες συνομιλίας με τη συνθήκη ενός κοινωνικού εντοπισμού. Τα έργα που εξετάσαμε στο σύντομο αυτό μελέτημα, προβάλλουν μια πολυπρισματική γκάμα από καλλιτεχνικές πρακτικές πριμοδοτώντας αντι-θεαματικές δυναμικές και έμφυλες ανακατασκευές: τα έργα της Ζυγούρη χαρακτηρίζονται από έντονη βιωματική σωματοποίηση ως δοκιμασία παρέμβασης στον καθημερινό δημόσιο χώρο, ως προτροπή για συμμετοχή και ως σωματοποιημένο σχόλιο στα κοινά· στα έργα της Αυγητίδου επιτυγχάνεται μια χαμηλόφωνη διαπραγμάτευση της αδιόρατης, τετριμμένης καθημερινότητας, μία ψυχογεωγραφικού χαρακτήρα

⁶⁹ Foucault (2008) ·βλ. και Σταυρίδης (1998) 55.

⁷⁰ Freud (1957).

αλληλεπίδραση του ιδιωτικού, προσωπικού χώρου με τις τραυματικές χωρικότητες του δημόσιου χώρου. Δύο επίπεδα των επιτελεστικών καλλιτεχνικών πρακτικών προβάλλουν δυναμικά ως πρόσφορες κατευθύνσεις χειραφέτησης: η εμπρόθετη δράση των γυναικείων σωμάτων ολοένα και περισσότερο εντός του δημόσιου χώρου, στο πεδίο των κοινών και η υπέρβαση του απλουστευτικού διπόλου ιδιωτικός/δημόσιος χώρος μέσα από την ανακατασκευή και την επανεγγραφή μιας πολύπλευρης έμφυλης εμπειρίας στον δημόσιο χώρο.

Βιβλιογραφία

- Jones, A. (1998): *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis.
- Αθανασίου, Α. επιμ. (2006): *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Αθήνα.
- Αθανασίου, Α. (2006): «Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το δεύτερο κύμα», στον τόμο: *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ.: Α. Αθανασίου, Αθήνα, 13-138.
- Antoniadou, A. (2019): «Performance Art as Intervention in Everyday Life: Participation, the Public Sphere and the Production of Meaning», στον τόμο: *Seenography: Essays on the Meaning of Visuality in Performance Events*, επιμ.: A. Cope, 159-176.
- Αυγητίδου, Α., Βαμβακίδου, Ι., επιμ. (2013): *Performance Now V.I: Επιτελεστικές πρακτικές στην τέχνη και δράσεις in situ*, Αθήνα.
- Avgitidou, A. (2015): «Returning» στον τόμο: *Prague Quadrennial 2015 Hellenic Participation. Νέες χωρικότητες: Ανοικτός και υπαίθριος χώρος*, Αθήνα, 181-188.
- Βαΐου, Ν. (2007): «Φεμινιστικές Προσεγγίσεις στην Ανθρωπογεωγραφία», στον τόμο: *Ανθρωπογεωγραφία. Άνθρωπος, κοινωνία και χώρος*, επιμ.: Τερκενλή Θ. Σ., Ιωσηφίδης Θ., Χωριανόπουλος Ι., Αθήνα, 178-199.
- Braidotti, R. (2006): «Ενσώματη ταυτότητα, έμφυλη διαφορά και το νομαδικό υποκείμενο», στον τόμο: *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ.: Α. Αθανασίου, 189-214.
- Bridger, A. J. (2013): «Psychogeography and feminist methodology», *Feminism & Psychology* 23:3, 285-298.
- Butler, J. (2006): «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία», στον τόμο:

Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική, επιμ.: Α. Αθανασίου, Αθήνα.

Butler, J. (1990): *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York.

Γερογιάννη Ε. (2019): *Η περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*, Αθήνα.

Dehaene, M. & De Cauter, L., επιμ. (2008): *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil society*, London and New York.

De Lauretis, T. (1987): *Technologies of Gender: Essays on Theory Film and Fiction*, Bloomington.

Δημητρακάκη, Άντζελα (2013): *Τέχνη και Παγκοσμιοποίηση. Από το μεταμοντέρνο σημείο στη βιοπολιτική αρένα*, Αθήνα.

Foucault, M. (2008): «Of Other Spaces» (μετ. L. De Cauter & M. Dehaene), στον τόμο: *Heterotopia and the city: Public space in a postcivil society*, επιμ.: M. Dehaene & L. De Cauter, Abingdon, Oxon, 13-29.

Freud, S. (1957): «Mourning and Melancholia» στον τόμο: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIV, επιμ.-μετ.: J. Strachey et. al., London, 243-258.

Κανελλοπούλου, Χ. (Χ.Χ.): «Returning» (αδημοσίευτο). Αρχείο Αγγελικής Αυγητίδου.

Κονομή, Μ. (2017): «Η Αφροδίτη των κουρελιών/ Διέλευσις, (2014): ιδιοτοπικές μετεγκαταστάσεις, και κριτικές ανταποκρίσεις», στον τόμο: *Mary Zygouri, Venus of the rags/InTransit/2014 Eleusis*, Ρώμη, 97-101.

Korsmeyer, C. (2020): «Feminist Aesthetics», στον τόμο: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, επιμ.: Edward N. Zalta, Stanford.

URL = [https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/feminism-aesthetics/\[19-2-2020\]](https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/feminism-aesthetics/[19-2-2020]).

Λαδά, Σ. (2003): «Το φύλο και ο χώρος. Αρχικές προσεγγίσεις και να ερωτήματα ή μεταξύ ορατών και αοράτων» στον τόμο: *Πρακτικά Συνεδρίου: Τόπος, Συνάντηση των Επιστημών* http://www1.aegean.gr/genderpostgraduate/Documents/Praktika_Synedriou/%CE%9A%CE%B5%CE%AF%CE%B-C%CE%B5%CE%BD%CE%BF%20CE%9B%CE%B1%CE%B4%CE%AC.pdf [20-2-2020].

Low, S. (1998): «The Gendered City. An Introduction», *City & Society* 10 (1), 5-7.

- MacLaren, M. A. (2015): «Heterotopia as a Space of Feminist Resistance», *labrys, études féministes* 27, <https://www.labrys.net.br/labrys27/heterotopies/margaret.htm> [19-2-2020].
- McLeod, M. (1996): «Everyday and Other Spaces», στον τόμο: *Feminism and Architecture*, επιμ.: D. L. Coleman, E. A. Danze and C. J. Henderson, New York.
- Madanipour, A. (2003): *Public and Private Spaces in the City*, London and New York.
- Massey, Doreen (2000): «Space, Place and Gender», στον τόμο: *Gender space architecture: an interdisciplinary introduction*, επιμ.: J. Rendell, B. Penner, I. Borden, London and New York.
- Μπαχτσετζής, Σ. (2007): «Η εικαστική παραγωγή γυναικών αποφοίτων της Α.Σ.Κ.Τ. σε σχέση με ζητήματα της προβληματικής 'γυναίκα-τέχνη'», στον τόμο: *Γυναίκες απόφοιτοι της ΑΣΚΤ από το 1980-2004*, επιμ.: Ιωάννης Σκαλτσάς www.asfa.gr/greek/activities/site_skaltsas [25-5-2019].
- Πεφάνης, Γ. (2007): *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Αθήνα.
- Πεφάνης, Γ. (2013a): *Περιπέτειες της Αναπαράστασης. Σκηνές της Θεωρίας II*, Αθήνα.
- Πεφάνης, Γ. (2013b): *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III*, Αθήνα.
- Rendell, J., Penner, B., Borden I., επιμ. (2000): *Gender space architecture: an interdisciplinary introduction*, London and New York.
- Σταυρίδης, Σ. (1998): «Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό», *Ουτοπία* 31, 51-66.
- Σταυρίδης, Σ. (2002): *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Αθήνα.
- Wood, C. (2018): *Performance in Contemporary Art*, London.
- Χαριτωνίδου, Ν. (χ.χ.): «Αγγελική Αυγητίδου: 'MyTop10'. Η επιτελεσματικότητα ως μέσο έκφρασης και βίωσης του τόπου» (αδημοσίευτο). Αρχείο καλλιτέχνης.
- Χατζηπροκοπίου, Μ., στο <http://maryzygouri.blogspot.com/> [25-3-2020].
- Zygouri, M., <http://maryzygouri.blogspot.com/> [25-3-2020].
- Zygouri, M., συνέντευξη στον Antonello Tolve, 19/2/2014. <http://www.arshake.com/en/interview-mary-zygouri/> [25-3-2020].



Εικ.1: Μαίρη Ζυγούρη (2010): Περφόρμανς «Valutazione democratica: vendo, compro, permuto» («Democratic assessment: I Sell, I Buy, I Exchange»), Ρώμη.



Εικ.2: Μαίρη Ζυγούρη (2010): Περφόρμανς «Liquidations», Νάπολη.



Εικ. 3: Αγγελική Αυγητίδου (2010): Περφόρμανς «MyTop10»: ‘The Passenger’ (Siouxsie and the Banshees).



Εικ. 4: Αγγελική Αυγητίδου (2010): Περφόρμανς «Returning», Λευκωσία.

Η πρόσληψη του άλλου στην «ανθρώπινη κατάσταση» του Κύπριου:
ρωγμή στην ενότητα του κυρίαρχου λόγου μέσα
από τρεις πρακτικές θεάτρου

The perception of the other in the «condition humana» of the Cypriot:
rupture in the unity of the dominant discourse through
three theatre practices

Σωτήρης Θεοχαρίδης

Αναπληρωτής Καθηγητής Φιλοσοφίας
και Κοινωνικών Επιστημών
Τμήμα Δημοσιογραφίας και Επικοινωνίας
Σχολή Τεχνών, Επικοινωνίας
και Πολιτισμικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Frederick
Λευκωσία, Κύπρος

Emilios Charalambides

Assistant Professor of Political Sciences
Department of Journalism,
Communication and Media Studies
School of Arts, Communication
and Cultural Studies
Frederick University, Nicosia, Cyprus

emilchar@cablenet.com.cy

Αιμίλιος Χαραλαμπίδης

Επίκουρος Καθηγητής Πολιτικών
Επιστημών
Τμήμα Δημοσιογραφίας και Επικοινωνίας
Σχολή Τεχνών, Επικοινωνίας
και Πολιτισμικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Frederick
Λευκωσία, Κύπρος

Soteris Theocharides

Associate Professor of Philosophy
and Social Sciences
Department of Journalism,
Communication and Media Studies
School of Arts, Communication
and Cultural Studies
Frederick University, Nicosia, Cyprus

stheocharides@hotmail.com

Abstract

While creating a theatre trilogy, consisted of the plays *Filth* by Robert Schneider 2008, *Pitsimburgo* by Soti Triantafyllou 2012 and *Narrations of Women: an adaptation of the 18 narrations by Niki Marangou* 2016 by Niki Marangou, we have detected a reality beyond the ablative approaches, that have been made until now in the field of arts, concerning the political past, present and future of Cyprus. For the first time theatrical characters watch their private lives unfold in front of them on stage. The real heroes, the heroes of everyday life, are out here, mixed with the audience.

The trilogy does not interrupt the history of Cyprus. It does though create ruptures on the hegemonic discourse of the dominant narration. Throughout this trilogy, a memory arises about the Cypriot community of the past, more emancipated, more essential, more necessary.

Through this study about the liveliness of life and not of death, about the hope of life, about the quest of cohesion, about the answer to the crisis – not the economic, about the reset of our goals, about the suggestion on the lack of present and future, about the reminiscence of empirical exchange, the reception and embracement of the other becomes genuine, regardless how strange or different the other might be.

Three different moments of the vibrating time string of the controversial and uncontrollable flow of everyday life, these three theatre practices appear as rupture of meaning, as reposition of the substance of life, and listen to the human pain in all its transformations, with care. Emotion creates thought, thought leads to change. The increase of sensibility cannot be measured, it does though provide a possibility of changing the world, and it includes the empirical exchange. The lost naturalness appears in front of us as the solution to the problem. The pain of pain, that is to feel the human pain, a fundamental function of the beginning of theatre, only this, could perhaps give the perspective to relieve the crises of the human being.

Λέξεις-κλειδιά: πολιτικό θέατρο, ο άλλος, κυρίαρχος λόγος, τραύμα, αυτονομία, νόημα.

Keywords: political theatre, the other, dominant discourse, trauma, autonomy, meaning.

Κοιτάζοντας εν μέρει βιωματικά στο εσωτερικό της καθημερινής κατάστασης των ανθρώπων που ζουν, όπως ζουν, στην Κύπρο σε τρεις διαφορετικές χρονικές στιγμές – που αυτές καθαυτές δεν αποτελούν υπό κανέναν όρο και προϋπόθεση, ιστορικό – εμπειρικούς προσανατολισμούς, γιατί η φανέρωσή τους είναι διαισθαντικά και ενστικτωδώς συμπτωματική – προσπαθούμε να τις συγκροτήσουμε ως δομές αλληλένδετες, διαρθρωμένες σε τρία σημεία διαλόγου συναισθαντικότητας. Δύο ξένοι χρόνοι, τόποι, πνευματικές – πολιτισμικές οντικότητες, ανοιχτές αφηγήσεις (*Βρομιά* του Robert Schneider το 2008, *Πιτσιμπούργκο* της Σώτης Τριανταφύλλου το 2012) και μια δική μας, τοπική αφήγηση γυναικών (*Αφηγήσεις γυναικών: μια διασκευή των 18 αφηγήσεων της Νίκης Μαραγκού* το 2016), ιδωμένες ως θεατρικές πρακτικές, αντικρίζουν τη διάρρηξη της συνέχειας της καθημερινότητάς μας σε αυτό τον τόπο – χώρα – κόσμο. Οι τρεις αντιδράσεις προσεγγίζουν την παρουσία και την απουσία του άλλου σε μια απόκλιση από την ταυτοτική «επιβεβαίωση και συσπείρωση»¹ του κυρίαρχου λόγου. Τον επιχειρούμενο επαναπροσδιορισμό του νοήματος διατρέχει ο παρελθοντολογικός κίνδυνος της εξιδανικευμένης ανάμνησης της βιωματικής ανταμοιβής, έναντι της μελλοντολογικής αφαίρεσης από την αόριστη προσμονή μιας αόρατης ανταμοιβής. Την έλλειψη παρόντος και τις παρασιωπήσεις του, ίσως να τις αντικρίζει με συγκίνηση η τέχνη του θεάτρου, ποτέ από μόνη της και ποτέ στο σύνολό της, αλλά με ενοποιητικά, συνθετικά διαβήματα και συνδυαστικές ανοιχτές μορφές σκέψης και πράξης, ζανοιγόμενη στην ποίηση της καθημερινής ζωής, στην συγκίνηση από τη μαγεία της παρουσίας της ύπαρξης του ανθρώπου (και του άλλου) στον κόσμο. Η προσπάθειά μας προσεγγίζει την κουλτούρα της ταπεινότητας του αθέατου ηρωισμού των καθημερινών ανθρώπων, το πεπρωμένο της μοίρας, τον ρυθμό και την αγωνία της ύπαρξης, της ζωής ως ένα πέρασμα στο ενδιάστημα του καθημερινού.

Πασχίζοντας στην καθημερινή μας ζωή να μην απωλέσουμε την αντίληψή μας για την κατάσταση της πραγματικότητας, την επαφή μας και την επικοινωνιακή μας σύνδεση και κυρίως τη συναισθαντικότητά μας με τον κόσμο, μ' εαυτόν και τους άλλους μέσα από τον χείμαρρο της απόλυτης σχετικοποίησης της υποκειμενικότητας, γιατί είμαστε σ' έναν κόσμο, στον κόσμο που, απώλεια, απειλή, ματαίωση, ξετυλίγονται σ' ένα παιχνίδι μαζί με την αλλοίωση της αλήθειας, την παραχάραξή της και ενδιαμέσου της φαντασίας μας, των κατασκευών και όλων όσα παράγουν - πολιτική, οικονομία και τεχνο-επιστήμη -, παλεύουμε να κρατηθούμε εν ζωή. Υπό αυτές τις συνθήκες τίθεται το ζήτημα της επιβίωσής μας. Το ζήτημα πώς εμείς οι ίδιοι μπορούμε να είμαστε οι ποιητές μιας δικής μας ζωής, θεωρούμε ότι μετατίθεται συνεχώς σε ένα μελλοντικό χρόνο. «Παραγωγική επαφή με τον παλμό» της σκέψης, της ποίησης, της λογοτεχνίας, της φιλοσοφίας, του θεάτρου, και όλων των έργων ως εκδηλώσεις τέχνης και πολιτισμού, «σημαίνει ότι δεν ανήκουν απλώς και μόνο στο παρελθόν. Τίποτα δεν είναι

¹ Badiou (2016α) 13-14.

μόνο επίκαιρο. Τίποτα δεν είναι αφηρημένο μέλλον. Κάθε τόπος, κάθε στιγμή του χρόνου είναι, παντού και πάντα, συγχρόνως παρελθόν, παρόν και μέλλον».²

Ο θεατρικός μονόλογος *Βρομιά* του Robert Schneider, αυτή η ανολοκλήρωτη κραυγή, γράφτηκε στις αρχές της δεκαετίας του 90, στη σκιά του τέλους του ψυχρού πολέμου και του πρώτου δυτικού πολέμου εναντίον του Ιράκ. Ο πρωταγωνιστής – αφηγητής, ο Σαντ, είναι ένας ιρακινός Άραβας από την Μπάσρα, λιποτάκτης του πολέμου, παράνομος μετανάστης στη Γερμανία που συγκατοικεί με έναν επίσης παράνομο – αόρατο Αιγύπτιο. Ο Σαντ ελίσσεται μπροστά στο κοινό ειρωνικά, τραγικά, τρυφερά, κάποτε σχεδόν ερωτικά. Μιλά μόνιμα σαν ένας άλλος, σαν κάποιος που έχει εσωτερικεύσει τον ήχο της φωνής των άλλων. Ένα άτομο χωρίς εστίαση, χωρίς εγώ. Το ενδιαφέρον του λόγου του, που εξελίσσεται μέσα από την σύγκρουση αυτών των φωνών – ήχων μπροστά στο ακροατήριο, έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι παίζει συνεχώς ρόλους. Μιλά σαν ξένος, σαν παράνομος μετανάστης, προοδευτικά όμως αναδύεται από μέσα του και η φωνή του Γερμανού που τον βλέπει σαν τον ξένο, που μολύνει την ανωτερότητα – πολιτισμό της Δύσης. Ο άλλος ζητά την κατανόηση – οίκτο μας; Ή λειτουργεί σαν καθρέφτης στους ρόλους που εμείς παίζουμε;

Η χρονικότητα της συλλογής επιστολών στο έργο *Πιτσιμπούργκο* της Σώτης Τριανταφύλλου, διατρέχει το διάστημα μεταξύ 1913 και 1914. Η ιστορία του νιόπαντρου ζευγαριού, του Δημοστένη και της Ελέγκως, ξεδιπλώνεται μέσα από μια συνθετική δεκατριών μονολόγων. Ενώπιόν τους, τίθεται το ζήτημα της επιβίωσης. Το εν λόγω έργο πραγματεύεται την προβληματική της μετανάστευσης. Ο Δημοστένης είναι ένας από τους πρώτους Έλληνες μετανάστες, ο οποίος αναζητά τη μοίρα του στη μακρινή Αμερική, στο Πίτσμπουργκ, με στόχο να φτιάξει το βίος του, με την προοπτική να φέρει κοντά του το έτερόν του ήμισυ. Η Ελέγκω παραμένει στη Χίο, στην εστία της, περιμένοντας καρτερικά την πρόσκληση με το εισιτήριο του βαποριού. Το χάσμα της απόστασης το αναπληρώνει η στροφή του βλέμματος προς τον ουρανό του αμερικάνικου ονείρου. Το αβέβαιο μέλλον έχει διαρρήξει τη φυσικότητα της συνέχειας της κοινής τους ζωής. Ελπίδα η νέα χώρα για μια καινούργια εστία. Οι χαρακτήρες ποιοούνται εξελικτικά με την πάροδο του χρόνου, ο κάθε ένας παραμένει στην κλειστότητα του δικού του κόσμου. Ο μετανάστης επιχειρεί να επαναπροσδιορίσει την ταυτότητά του, στην προσπάθειά του να υποδεχθεί και να αποδεχθεί τον νέο κόσμο, τον ξένο τόπο. Μέσα από την επιθυμία του να αναδημιουργηθεί, να ζαναγεννηθεί, η ταυτότητά του μετανάστη επιδέχεται συχνές μεταμορφώσεις, μέχρι που εντέλει ο ίδιος αδυνατεί να αντιληφθεί και να κατανοήσει, ποιος πραγματικά είναι.³ Έτσι, είναι έτοιμος να υιοθετήσει όλους τους νεωτερισμούς. Όταν οι άνθρωποι επιστρέφουν σε αυτό που ονομάζουμε ατομική ζωή, ουσιαστικά

² Αζελός (2002) 28-29.

³ Arendt (2015) 24.

καλούνται να αντιμετωπίσουν «φαινομενικά ατομικά προβλήματα», στρεφόμενοι εκ νέου «σε αυτή την παράλογη αισιοδοξία, η οποία γειτνιάζει με την απελπισία».⁴

Αφηγήσεις γυναικών: μια διασκευή των 18 αφηγήσεων της Νίκης Μαραγκού, ο Γυναικείος Λόγος: το θεμέλιο της Κυπριακής Ανθεκτικότητας. Προϊκα ιστορική, η συλλογική μνήμη γυναικών της μιας αφήγησης των αφηγήσεων, τόσες μνήμες που, για να κρατήσουν τον αγώνα για ζωή, φύλαγαν τη θλίψη, να μην βγει έξω, με φιλότιμο, με όλο τον πόνο μαζεμένο, κλεισμένο ερμητικά, για να μπορούν οι μορφές του να είναι σε μια άλλη στιγμή, για την ελπίδα για ζωή, αν συμβεί να ανακτήσουν την ολότητά τους, για να ζαναφανεί ο κόσμος μας συναπαντημένος. Το ριζοσπαστικό κακό το έθαβαν στο χώμα της μοιραίας χώρας. Μνημόνευαν τον χρόνο μυστικά και τα βράδια, αφού τον είχαν ήδη δηλώσει νεκρό για να τον σώσουν, ταπεινά με τρυφερότητα μητρικής κατανόησης τον ζωντανευαν. Η νύχτα ήταν η αρετή του, ο Λόγος της ελπίδας, η ζωή να ζαναβρεί τον χρόνο, το εστιακό σημείο των πλασμάτων, νεκρών και ζωντανών, ίσως μια παράδοξη περισυλλογή του ορίζοντα της ανθρώπινης περιπέτειας, η αλήθεια και το νόημα σε μια κατάσταση οντολογίας, που αποσύρεται φιλικά και δραματικά, μα με αθόρυβα αθύρματα από τη φυλακή των στιγμών, ανοιγόμενη στο μέλλον. Πρόκειται για των ανθρώπων την πράξη, ως βασική τους δύναμη, πέρα από τη μνήμη και πέρα από τον χρόνο.

Η αφήγηση όνομα δεν θέλει. Στον πυρήνα της, ο εν λόγω άρχων είναι η συλλογική οντικότητα της συνείδησης ως μνήμη, που υφαίνεται στα σύμπαντα του όλου της Κύπριας γυναίκας, η αφάνης συμφιλιωτική αρμονία της (φανερή την πρωία), το άφατο της φυσικότητάς της – μη κοινωνιολογικής – που πολεμά το μονοσήμαντο. Οι αφηγήσεις – μνήμες – χρονικότητες, ενέχουν χωριστά μίαν όψη για τον κόσμο, παραταύτα τέμνονται, ομολογώντας το ενιαίο της συνοχής στο αυτό – ως το ενοποιείν της ύπαρξης της ζωής σε αυτό τον χώρο, που είναι χρόνος. Η καθεμιά αποτελεί απομάγευση του αποσπάσματος, του χωριστού, του ατομικού, του προσωπικού. Μια σύνθλιψη του διασκορπισμού. Συνειδησιακή ενότητα του κυπριακού Λόγου. Μαρτυρίες του νοήματος, που δύναται να έχει απολεσθεί ή και που πάλι, ίσως, η ωραιότερη αρμονία της μιας μνήμης αφήγησης να καταμαρτυρεί την έλευση της νύχτας, αποσυρόμενη σ' αυτήν υπό μορφή πένθους, μα συγχρόνως βοά και εμφυχώνει την ποίηση και τον ηρωισμό της καθημερινότητας έναντι του ηδονισμού, γιατί καταδύεται στον κόσμο λόγω της γενικής υπονόμευσης από την πληρότητα και τις βίαιες εκτροπές τής μονο – ιδεολογίας, η οποία εξουσιάζει την εγκατάλειψη του πραγματικού. Είναι πράξεις μιας αισθητικής, μιας λογικής και ηθικής στον ανοιχτό δρόμο του ιστορικού και ανιστορικού, ένα ριζοσπαστικό μάθημα μέριμνας της κοινωνίας των ανθρώπων και εαυτού, με θεμέλιο την επαναστατικότητα του γυναικείου φύλου, μια εν ροή ανθεκτικότητα της γυναίκας, που η ορμή της θηλυκότητάς

⁴ Ο.π. 18.

της κυριεύει το χρέος μας και την απώλειά μας με ευθύνη μεταμορφώνοντάς τες σε ζωή. Η συμπιλίωση έμπρακτα σε ενότητα με τη συγκίνησή τους, υπερβολικά ενιαίες, με προσήλωση λυτρώνουν τη ζωή μας από τα στοιχεία του θανάτου. Μια αφήγηση του καημού που λησμονεί το κακό και τις ρωγμές του, τις πληγές του, το χάσμα του, τον πόνο του. Η λησμονιά του γιατρεύει. Αποσιώπηση με αναμονή για να απαλλοτριωθεί το τραύμα, μακριά από την εποχιακή παράσταση του κόσμου. Επαναπροσδιορισμός του νοήματος ως μεθοδική υπέρβαση του ολιστικού μαρασμού. Μια επαναστατική επιστροφή στο πραγματικό – οι μορφές των γυναικών. Ζωντανές οντικότητες έτοιμες να αφανίσουν την ψυχή. «Οι εμπειρίες της χρονικότητας εκφράζουν νίκες ενάντια στον χρόνο: συνοπτική άποψη της ζωής ως ενότητας που έχει παρέλθει *anterem* και συνοπτική σύλληψη της ζωής *postrem*».⁵

Η προαναφερθείσα τριλογία, αποτελεί μια ανοιχτή τριλογία μιας προβληματικής για την ανθρώπινη κατάσταση και τη μοίρα του ανθρώπου (στην περίπτωσή μας, του Κύπριου) ως αντίκριση στη μεθοδευμένη ανημποριά, την ελεγχόμενη μιζέρια και κατ' επέκταση τη διάρρηξη του νοήματος της ανθρώπινης ζωής.

Επομένως, η συγκεκριμένη θεατρική τριλογία, πολιτική στην ίδια της την πρωταρχή, έχει επιλεγεί, παρά τον εν λόγω εκλεκτικισμό και την αυθαιρεσία – πως αλλιώς; – ως θεμελιώδης προσανατολισμός, είναι μια οδός προς τη συγκίνηση των ανθρώπων. Εν πάση περιπτώσει, σκοπεί στην αύξηση της αισθαντικότητας των ανθρώπων. Η συγκίνηση προϋπάρχει της σκέψης και είναι προϋπόθεση της πράξης.⁶ Δίχως συγκίνηση, η κοινωνική αλλαγή είναι αδιανόητη. Βασική προϋπόθεση της μεταμόρφωσης του κόσμου, είναι, πρωτίστως, η συγκίνηση, η οποία δύναται να επαναφέρει στις φλέβες του ερωτήματος: Πώς να είμαστε άνθρωποι, την ένταση και «τη ζωντάνια του παρόντος».⁷ Η πολιτική με τις επίσημες εξουσίες της σκοτώνει τη συγκίνηση που είναι η μάνα της σκέψης και της πράξης, τη γλώσσα, τον έρωτα, τη φιλία, την ποίηση, τη φιλοσοφία, τις επιστήμες, φυλακίζοντας εν τέλει τον άνθρωπο στο έλεός της.

Επιλέγουμε την τέχνη του θεάτρου. Το παιχνίδι των παθών που ζετυλίγει το θέατρο, ομολογεί τα πάθη των ανθρώπων. Συγχρόνως, το θέατρο υπάρχει κι ως ιστορία του ανθρώπου, κι ως αγωνία της ανθρώπινης ύπαρξης. Η ιστορία είναι η ζωή των ανθρώπων και ιστορία είναι εκείνο που συμβαίνει στον άνθρωπο. Με ένα άγγιγμα μπορούμε να ζωντανέψουμε έναν άνθρωπο. Με ένα άγγιγμα μπορούμε και να τον σκοτώσουμε. Το θέατρο είναι πολιτικό. Όλο το θέατρο είναι πολιτικό. Ακόμη και αυτό που δηλώνει πως δεν είναι και το αντιπαλεύει μέσα από την πράξη του.

Μορφή και περιεχόμενο της έννοιας του θεάτρου - υπό τη διαλεκτική τους αλληλοσύνδεση - είναι η ελευθερία και η ανυπακοή σε κάθε είδος υπαγόρευσης, απαγόρευσης, επιβολής, καταπίεσης, δικτατορευσης. Έργο

⁵ Lukacs (2004) 164.

⁶ Βλ. Sartre (1980).

⁷ Badiou (2016β) 15.

του θεάτρου, η αντίσταση προς την ετερονομία, και το άνοιγμα ενός πόρου προς την αυτονομία της κοινωνίας και την αυτονομία του ατόμου. Απαντά στην επιθυμία των ανθρώπων να ξέρουν, να γνωρίζουν, να ελπίζουν, να πιστεύουν, να αισθάνονται, να είναι άνθρωποι. Η ιδέα της εμπειρίας και της κατανόησης που προσφέρει το θέατρο, αρθρώνεται ως κριτική, είναι μέσο χειραφέτησης, μέσο αυτονομίας, σε αντιδιαστολή με τον εκφυλισμό των επιστημών, σε επιστήμες που προάγουν την ετερονομία. Στο, εν λόγω, ερευνητικό εγχείρημα και, έχοντας υπόψη τη θεωρία της επικοινωνίας, και τα δύο βασικά επίπεδα δια μέσου των οποίων κινείται και εκτυλίσσεται η έρευνά της, που είναι δηλαδή, από τη μια, το τι σκοπούν να πουν τα ίδια τα μέσα, να μεταφέρουν κυρίως ως μήνυμα, και από την άλλη, το τι προσλαμβάνει το κοινό, σημειώνοντας επιπλέον πως πρόκειται για δύο παράλληλους που δεν ταυτίζονται. Εμείς επιλέγουμε το δεύτερο επίπεδο. Άρα το ζήτημα που η προβληματική μας πραγματεύεται, υπό μορφή μιας εμπειρικής διερώτησης, είναι το τι προκάλεσε στο κοινό και τι προσλαμβάνει το κοινό μέσα από τα τρία θεατρικά έργα, ως ποιητική της παράστασής τους (ως μετακείμενο).

Κατά συνέπεια η συγκεκριμένη ροή της ερευνητικής σύνθεσης της επιχειρούμενης εργασίας, είναι η πρόσληψη του Άλλου στην ανθρώπινη κατάσταση του Κύπριου και πως αυτή μέσω της τέχνης του θεάτρου και τις συγκεκριμένες τρεις πρακτικές, δύναται να επιφέρει ρωγμές σ' αυτήν καθ' εαυτή την ενότητα του κυρίαρχου λόγου.

Επεξηγώντας και διευκρινίζοντας μεθοδολογικά την ερευνητική μας υπόθεση, οφείλουμε να παρατηρήσουμε κριτικά, πως το τι προσλαμβάνει το κοινό μέσα από την εν λόγω θεατρική τριλογία, δεν είναι μετρήσιμο μέσα από μια στατιστικολογία. Κατά γενική ομολογία και μέσα από μια συνειδητή παραδοχή, δηλώνουμε πως δεν είναι καθόλου εύκολη η ανάλυση της πρόσληψης από πλευράς κοινού. Οι τρεις παραστάσεις λειτουργούν ανεξάρτητα από αυτά καθαυτά τα έργα, το σκοπό και την ιστορία που ποιούν οι συγγραφείς στα κείμενά τους, επειδή αγγίζουν ένα βίωμα, είτε πολλαπλά βιώματα, είτε πάλι πτυχές βιωμάτων.

Ο Άλλος, στα τρία έργα, επιδέχεται διάφορες μεταμορφώσεις: ο Άλλος ως ξένος, αλλότριος, αλλοδαπός, μετανάστης, παράνομος, πρόσφυγας, εγκλωβισμένος, γυναίκα, άντρας, απουσία, παρουσία, εχθρός, φίλος, αλλόθρησκος, εμείς και οι Άλλοι.

Η τέχνη, το θέατρο, το πολιτικό θέατρο που αναδεικνύει την κατάσταση (τον πόνο, το βάσανο) – στην περίπτωσή μας, την ανθρώπινη κατάσταση του Κύπριου – του Άλλου, με τρόπο που διεγείρει σκέψεις κι αγγίζει συναισθήματα του θεατή και τα οποία εν συνεχεία ακουμπούν στη δική του εμπειρία (ταύτιση):

(α) οικειοποιεί τον Άλλο, βοηθά να τον βρούμε μέσα μας, να ανακαλύψουμε το δικό μας κομμάτι που συνδέεται με τον Άλλο.

(β) κινητοποιεί (κοινά) συναισθήματα στον θεατή, που τον σπρώχνουν να διεργαστεί δικά του ζητήματα (πληγές, τραύματα), τα οποία παρέμειναν ανομολόγητα, ακατέργαστα, αφόρητα.

Υπό αυτή την έννοια, μια θεατρική παράσταση δημιουργεί τον χώρο, προσφέρει δηλαδή το ασφαλές πλαίσιο για την ανάδυση συγκινήσεων, τη σύνδεσή τους με τις σκέψεις, μνήμες, εμπειρίες που ενδεχομένως συμβάλλουν στην επεξεργασία του τραύματος (προσωπικού ή συλλογικού).

Το τραύμα (οργανικό – βιολογικό, ψυχολογικό, ατομικό ή συλλογικό – εθνικό) διαρρηγνύει τη συνέχεια της εμπειρίας και τη συνοχή της σκέψης, μουνιάζει και παγώνει τα συναισθήματα για χρόνο ακαθόριστο (από ώρες έως χρόνια, ανάλογα με τη βιαιότητα με την οποία βιώθηκε) και ακινητοποιεί τον χρόνο.

Η επεξεργασία του τραύματος και η εκκίνηση των διεργασιών για την επούλωσή του χρειάζεται ένα πλαίσιο, όπου, τα άτομα ή οι κοινότητες θα νιώσουν ασφαλή και προστατευμένα. Πρόκειται λοιπόν, για εκείνο το πλαίσιο που θα αντέξει τη συγκίνηση, η οποία θα αναβιώσει καθώς θα αναδύονται οι τραυματικές μνήμες και που, κατά συνέπεια, θα την εμπεριέχουν, επιτρέποντας στον τραυματισμένο να εκδηλώσει τον πόνο, να αρχίσει να τακτοποιεί ξανά τη μνήμη μέσα στο συνεχές του χρόνου. Τέτοια πλαίσια – παρέχει η κλινική ψυχολογική πράξη – εκτός από την ψυχοθεραπεία, μπορούν να είναι οι διάφορες συλλογικότητες. Αλλά μπορεί να είναι και μια θεατρική παράσταση που συνδέει τους θεατές με την κοινή τους εμπειρία και τους επιτρέπει να θυμηθούν, να συγκινηθούν μαζί, να μοιραστούν ένα είδος αναβίωσης του τραυματικού συμβάντος, το οποίο πια δεν είναι καταστροφικό, δεν είναι ούτε τόσο επικίνδυνο, ούτε τόσο απειλητικό, γιατί οι θεατές είναι τώρα όλοι μαζί, (συν – τυγχάνοντας σ' έναν χρονοτόπο).

Όταν ο κυρίαρχος λόγος μέσω προκατασκευασμένων αφηγήσεων – ή μιας καλοστημένης μεγάλης αφήγησης «με εγγυημένη την επιτυχία, δεδομένου ότι δεν υπάρχει πραγματικός ανταγωνιστής»,⁸ – εξυπηρετώντας ποικίλους σκοπούς, αποπειράται να προσδώσει μια ομοιογενή κατεύθυνση και ερμηνεία στην ανθρώπινη εμπειρία, ο Άλλος μέσα από μια θεατρική παράσταση, μπορεί να μας ξαναφέρει σε επαφή με τη δική μας ατομική ή συλλογική ξεχασμένη εμπειρία, με το ζανακτίσιμο της δικής μας προσωπικής ή συλλογικής αφήγησης.

Πρόκειται, λοιπόν, για την αναβίωση των συναισθημάτων και της ανάμνησής τους, τη νοσηματοδότησή τους με οικεία νοήματα και όχι αλλότρια, που ξαναβρήκαμε μέσα από την ταύτισή μας με τον Άλλο, τους Άλλους. Με το χτίσιμο της προσωπικής αφήγησης, ουσιαστικά ξανά – χτίζεις την ερμηνεία του τι σου έχει συμβεί, με εκείνα τα θραύσματα που έχεις μέσα σου, σε μορφή αταξίας και διασκορπισμού, ευρισκόμενα σε μια κατάσταση αποσιώπησης. Ο Άλλος σου προτείνει έναν δρόμο ως δυνατότητα να τα ιδείς και να ανοιχτείς με τη δική του ιστορία στο έργο, ως οδηγό. Με άλλα λόγια, σου δίνεται εν δυνάμει ένα δώρο, να ανασυνθέσεις τα συντρίμια της ολότητάς σου.

Αν υποθέσουμε ότι η ανθρώπινη κατάσταση του Κύπριου είναι σε μια τραυματική κατάσταση (της προσφυγιάς, του νόστου...), ο Άλλος είναι οι

⁸ Genereux (2016) 47.

χαρακτήρες του έργου. Διαμέσου των τριών έργων, συντελούνται απανωτά ζυπνήματα επί των συναισθημάτων, τα οποία βρισκόντουσαν σε μια κατάσταση νάρκωσης. Στην πράξη είναι και οι ιστορίες των χαρακτήρων, είναι η μεταφορά στην τέχνη, ένας τρίτος ομιλεί, επιτρέποντάς σου να σκεφτείς τον εαυτό σου σ' εκείνα τα σημεία που συναντιέσαι με την εμπειρία του Άλλου. Σ' αυτή τη νέα κατάσταση, την καινούργια συνθήκη, υπάρχουσα πλέον ως απορία και συγχρόνως ως πόρος, διανοίγεται ένας ορίζοντας, αφού όλοι εισέρχονται εκεί που κατοικεί η συγκίνηση (μιλάμε γι' αυτούς που παρακολουθούν την παράσταση).

Κατ' επανάληψη, η διαπίστωσή μας: Επιτελείται η πράξη του ζυπνήματος, του κλονισμού και συγκλονισμού του θρυμματισμένου σου κόσμου, άτακτα διασκορπισμένου στα βάθη του ερέβους του ψυχισμού σου και έτσι δύναται να ζανασκεφτείς τι σου έχει συμβεί. Για τούτο, το πολιτικό θέατρο είναι τόπος ατομικών και κοινωνικών ζυμώσεων προς την κατανόηση της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας, μια στροφή στο εδώ, υποδηλώνοντας τη δυνατότητα ορισμού της θέσης σου μέσα στην ιστορία, εκφράζοντάς την με τη γλώσσα και τη σκέψη σου, παλεύοντας προς ό,τι σε καταδυναστεύει και υποτάσσει. Από τη δεσποτεία των κομματιών μας προχωρούμε προς την ποίηση μιας συλλογικότητας που είναι και κίνηση και στάση, ναι μεν περισυλλογή και υπέρβαση των κομματιών μας, αποτελεί όμως και ένα άνοιγμα προς μια σκέψη και πράξη, όχι μόνο για το τι θα απογίνει η κοινωνία, αλλά και για το πώς να προχωρήσει παραπέρα από τη νοσταλγία του παρελθόντος, την έλλειψη παρόντος και την προσμονή του μέλλοντος. Η οδός δεν είναι μία και μοναδική, αλλά ο δρόμος της είναι σπαρμένος από εναλλακτικές δυνατότητες. Αντιτιθέμενο το πολιτικό θέατρο ως ένα βαθμό, αλλά συνειδητά, στο πολιτικό παιχνίδι, την αναπαραγωγή και τον πολλαπλασιασμό των πόρων των υποκειμένων του, παίζει ένα θεμελιακό ρόλο, αλλά ίσως έμμεσο, μέσα από τον καρπό του μόχθου του, πως μπορεί να λειτουργήσει αυτό το ίδιο για την κοινωνική αλλαγή. Θα λέγαμε πως στο θέατρο υπάρχει μια πρωταρχική αποστροφή προς την πολιτική και την ιεραρχία της, που επιτυχώς καταπιέζει τον άνθρωπο.

Ως στοιχειώδεις δυνάμεις και μέσα στην ιδιαιτερότητά τους η καθεμιά ξεχωριστά, αλλά και μαζί στον εναγκαλισμό τους και σε έναν εναλλασσόμενο ρυθμό, οι τρεις θεατρικές παραστάσεις – πρακτικές, διέπονται ενιαία από ένα όραμα, το να αρχίσει μια ομάδα, μια κοινότητα να πάει μακρότερα, σκεπτόμενη το τι της έχει συμβεί, όχι με ξένους όρους, αλλά με τους δικούς της βιωμένους όρους. Οι ξένοι όροι, η εικονοθεσία του κυρίαρχου λόγου, μέσα στις διαστάσεις και τις τεχνικές του κύκλου του, είναι για παράδειγμα: οι μετανάστες συνεισφέρουν στον εθνικό πλούτο, οι μετανάστες είναι αιτία για την ανεργία, οι νέοι μας μπορούν να μην μεταναστεύσουν, να παραμείνουν εδώ, θα τους δοθεί γη να την καλλιεργήσουν, η Ευρώπη προσφέρει άπειρες δυνατότητες για τους άριστους Κύπριους νέους. Δεν ξεχνώ και αγωνίζομαι, το οποίο ύστερα γίνεται, ξεχνώ για να σωθεί η Κύπρος, ο Τούρκος είναι εχθρός και καλός Τούρκος, νεκρός Τούρκος, ο Τούρκος είναι αδελφός.

Το πολιτικό θέατρο θεωρούμε πως σήμερα παρακινεί προς τη σκέψη, αναδύοντας όμως πρώτα τη συγκίνηση και επειδή αυτό που παρακινεί τον άνθρωπο είναι η συγκίνηση και όχι η σκέψη, το πολιτικό θέατρο μπορεί να γίνει παρακινητικό. Σε ενεργοποιεί να δώσεις τη δική σου ερμηνεία ενάντια στην ερμηνεία του κυρίαρχου λόγου. Ξανά: το πολιτικό θέατρο, το επιχειρεί διαμέσου του Άλλου, είναι αυτός ο πόνος του Άλλου που αναδύεται μπροστά στα μάτια σου και δύναται να αναδεύσει και να επιτρέψει να νιώσεις τον δικό σου πόνο ως θεατής. Τούτο είναι κάθαρση που μπορεί να σε οδηγήσει στην ποίηση της πράξης. Το πολιτικό θέατρο και οι συγκεκριμένες παραστάσεις, ιδιαίτερα η τρίτη με την ατμόσφαιρα που δημιουργεί στο κοινό (αναφερόμαστε στη συγκινησιακή κατάσταση) και λόγω της γλωσσικής, αλλά και της ιστορικής, πολιτικής, κοινωνικής εγγύτητας, ουσιαστικά ποιεί το ενοποιείν. Κάνει δυνατό το φανέρωμα ενός νέου είδους, μιας νέας μορφής, μιας κοινότητας ελευθερίας, μιας ανθρώπινης συλλογικότητας, αφού περιορίζει το χάσμα ανάμεσα στο ατομικό και το κοινωνικό. Υπό αυτές τις συνθήκες προσφέρεται μια πραγματική δυνατότητα αυτονομίας – ατομικής και κοινωνικής – σε συγκινησιακή μορφή. Μιλάμε για ένα ζύπνημα ατομικό και κοινωνικό από την ατομική και κοινωνική ύπνωση, που κλονίζει την τετριμμένη λογική των μέχρι στιγμής πραγματικών βεβαιοτήτων μας. Έτσι, συντελείται ένα άνοιγμα της κλειστότητάς μας. Συγχρόνως, επιτελείται ένα είδος αυτοαναστοχαστικότητας επί των αφηγήσεων για τον εαυτό μας, και των αφηγήσεων για την κοινωνία μας. Επομένως, αυτοαλλοιώνονται μέσω μιας διαδικασίας διαλογικότητας. Τούτο προϋποθέτει και συνεπάγεται μια ρήξη με την κυριαρχία του καθεστώτος των προσδιορισμών και των παραστάσεων του κυρίαρχου λόγου, ο οποίος εγκολπώνεται όλα όσα του είναι χρήσιμα για να καθιλώνει ψυχή, κοινωνία, ιστορία, φαντασία στο υπάρχον. Εξάλλου η ανταπόκριση του κυρίαρχου λόγου στην αποστολή που του αναθέτει η καθεστηκυία τάξη, είναι η εκλογίκευση και η απολογία των ιδιοτελών της συμφερόντων, εδραιώνοντας στη ζωή μας τον γενικευμένο κομφορμισμό, «ως προς την κατανάλωση, αλλά και ως προς την πολιτική, τις ιδέες, την κουλτούρα».⁹ Θεμέλιο της πεμπτουσίας του κυρίαρχου λόγου είναι η πραγμάτωση της γνωστής χεγκελιανής απολογητικής θέσης, που είναι η λογική και η δικαίωση του υπάρχοντος: «ό,τι είναι λογικό, είναι πραγματικό, κι ό,τι είναι πραγματικό, είναι λογικό».¹⁰

Ο Κορνήλιος Καστοριάδης υποστηρίζει ότι, για την αυτονομία μιας κοινωνίας, δεν αρκεί μόνο η γνώση, πως αυτή η ίδια ποιεί τους νόμους της. Είναι αναγκαίο να μπορεί και να τους αμφισβητήσει. Η δε αυτονομία του ατόμου, εξαρτάται κατά πόσον «έχει μπορέσει να εγκαθιδρύσει μια διαφορετική σχέση ανάμεσα στο ασυνείδητό του, το παρελθόν του, τις συνθήκες μέσα στις οποίες ζει, και στον εαυτό του, ως στοχαζόμενη και

⁹ Καστοριάδης (2000) 135.

¹⁰ Έγκελς (2007) 10.

αποφασίζουσα αρχή».¹¹

Να συναισθανθείς, να συμπαθήσεις τον Άλλο, σημαίνει να συμπάσχεις μαζί του, να είσαι ταυτοχρόνως έλεος και φιλία για τον Άλλο. Έτσι, μπορείς να πεις: «Εγώ είναι ένας άλλος».¹²

Βιβλιογραφία

Αξελός, Κ. (2002): *Η εποχή και το ύπατο διακύβευμα*, Αθήνα.

Arendt, H. (2015): «Εμείς οι πρόσφυγες», στον τόμο: *Εμείς οι πρόσφυγες. Τρία κείμενα* (μετ. Κ. Δεσποινιάδης), επιμ.: Ν. Κούρκουλος, Αθήνα, 9 – 34.

Badiou, A. (2016α): *Το κακό έρχεται από πιο μακριά. Σκέψεις με αφορμή τα γεγονότα της 13ης Νοεμβρίου 2015 στο Παρίσι* (μετ. Α. Π.), Αθήνα.

Badiou, A. (2016β): «Πορνογραφία του παρόντος χρόνου», στον τόμο: *Κρίση εποχής ή εποχή της κρίσης. Τρία κείμενα*, επιμ.: Ε. Κορομηλά, Αθήνα, 13 – 40.

Έγκελς, Φρ. (1982): *Ο Λουδοβίκος Φόνερμπαχ και το τέλος της κλασικής Γερμανικής φιλοσοφίας* (μετ. Φ. Φωτίου), Αθήνα.

Genereux, J. (2016): «Η Μεγάλη Οπισθοδρόμηση ή η δριμεία επιστροφή της αποκοινωνίας», στον τόμο: *Κρίση εποχής ή εποχή της κρίσης. Τρία κείμενα*, επιμ.: Ε. Κορομηλά, Αθήνα, 41 – 61.

Καστοριάδης, Κ. (2000): *Η άνοδος της ασημαντότητας* (μετ. Κ. Κουρεμένος), Αθήνα.

Lukacs, G. (2004): *Η θεωρία του μυθιστορήματος* (μετ. Ξ. Τσελέντη), Αθήνα.

Rimbaud, A. (1984): *Ρεμπώ* (μετ. Γ. Σπανός), επιμ.: C. E. Magny, Αθήνα.

Sartre, J. P. (1980): *Η θεωρία των συγκινήσεων* (μετ. Αιμ. Χουρμούζιος), Αθήνα.

¹¹ Καστοριάδης ό.π. 196.

¹² Rimbaud (1984) 47.

Η queer αισθητική του 21ου αιώνα.
Αντικανονικότητα και κανονικοποίηση
(Η Νέα Ελληνικότητα)

The Queer Aesthetics of the 21st Century.
Delinquency and Normalization
(The New Greekness)

Γιώργος Σαμπατακάκης

Αναπληρωτής Καθηγητής Θεατρολογίας
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Πατρών

George Sampatakakis

Associate Professor of Theatre Studies
Department of Theatre Studies
University of Patras

gsampatak@upatras.gr

Abstract

This article discusses the queer representations of Greekness in Modern Greek Theatre, giving indicative examples of how contemporary artists chose to treat Greekness unapologetically as a field of ridicule and transformation.

Λέξεις-κλειδιά: queer, ελληνικότητα, ειρωνεία, ομοφυλοφιλία.

Keywords: queer, Greekness, irony, homosexuality.

1. (Περί) ορισμοί του πεδίου. Τι είναι η *queer* Τέχνη και γιατί όχι *gay* Τέχνη;

Ο γκέι μοντερνισμός ασφαλίστηκε μέσα στο consensus της Δυτικής Λογοτεχνίας για ένα κοινωνικής και υπαρξιακής τάξεως ενδιαφέρον που αφορούσε την εξέλιξη και τα όρια του σεξουαλικού υποκειμένου. Αυτή είναι ουσιαστικά και «η λογική πίσω από την λεγόμενη λογοτεχνία του 'coming out' [παραδοχής], που προϋποθέτει μια διαδικασία αποκάλυψης κάποιας ουσιώδους ομοφυλοφιλίας»,¹ υπερ-καθορίζοντας το κοινωνικώς αόρατο και άμορφο. Η *queer* θεωρία -και αυτό είναι απολύτως ορατό στην *queer* τέχνη- απορρίπτει αυτήν την ουσιοκρατία για να δώσει έμφαση σε μια απείρως αυτορρυθμιστική αντίληψη του φύλου και της σεξουαλικότητας, δημιουργώντας κατηγορίες και όχι προσχωρώντας σε έτοιμες κατηγορίες: «οι *queers* δεν είναι ενωμένοι σε μια μοναδιαία ενοποιητική ταυτότητα παρά μόνο στην αντίθεσή τους απέναντι στις κοινωνικές δυνάμεις πειθάρχησης και κανονικοποίησης».² Είναι λογικό, επομένως, τα *queer* αφηγήματα να προσβλέπουν σε μια «διαρκή αποδόμηση της σεξουαλικής υποκειμενικότητας»³ και της ταυτοτικής σταθερότητας, συνεχίζοντας για το θέατρο την παράδοση αποδόμησης του προσώπου, το οποίο ήδη από την εποχή του Σ. Μπέκετ γίνεται σπαραγμένη φωνή ή και συχνότερα φορέας μιας παραβατικής γνώσης που έρχεται από το περιθώριο κάθε καταπιεσμένης αντικανονικότητας (αντιεθνικότητας, αντικοινωνικότητας και αντιθεατρικότητας). Όπως παρατηρούν οι Campbell και Farrier, οι *queer* σκηνικές δραματουργίες συν-κινούν το κοινό προς το συναίσθημα, τη σκέψη, ή ακόμη και προς τη δράση,⁴ και με την παραβατική δύναμη των εικόνων τους⁵ στοχεύουν σε μια «παροδική αναστολή των ρυθμιστικών κανόνων της κοινωνικότητας»,⁶ αποφεύγοντας τις θεματικές της γκέι λογοτεχνικής παράδοσης και ταυτοχρόνως «προσβάλλοντας τους δραματουργικούς κανόνες»⁷ με την ενεργητική θέση που υιοθετούν «εναντίον των κυρίαρχων τρόπων αναπαράστασης».⁸ Επιπλέον, σε όλα τα επίπεδα το «*queerness* συνεπάγεται [...] μια κίνηση να εξετάσουμε και να εκθέσουμε άκαμπτες ηγεμονικές [...] λογικές [...] που διαιωνίζονται και συντηρούνται μέσω δημόσιων λόγων και κρατικών ρυθμίσεων».⁹

Ο Michael Warner, σε ένα από τα πρώτα δείγματα¹⁰ της *queer* παρεμβατικότητας, κατήγγειλε τους μηχανισμούς με τους οποίους τα κοινωνικά υποκείμενα *ελέγχονται* από τον κυρίαρχο λόγο της ετεροφυλοφιλίας

¹ Lovaas, Elia και Yep (2006) 5. Όλες οι μεταφράσεις είναι του γράφοντος.

² Seidman (1993) 133.

³ Gamson (2000) 348.

⁴ Campbell και Farrier (2016) 1.

⁵ Ο.π. 2.

⁶ Ο.π. 3.

⁷ Ο.π. 6.

⁸ Ο.π. 7.

⁹ Moore (2013) 258.

¹⁰ Warner (1993) vi-xxxi.

και με τον τρόπο αυτό όρισε το πεδίο κριτικής έρευνας, που δεν είναι άλλο από τις ετεροκανονικές ιδεολογίες. Κι επομένως, το να μετασχηματίζει κανείς κάτι σε queer σημαίνει να «παρενοχλεί, να διαταράσσει και να επικεντρώνει σε ό,τι θεωρείται ‘κανονικό’ με σκοπό να εξερευνήσει πιθανότητες έξω από τις πατριαρχικές, ηγεμονικές και ετεροκανονικές συλλογιστικές πρακτικές».¹¹ Και όπως θα δούμε παρακάτω, το ίδιο ακριβώς επιχειρεί και η queer τέχνη παρωδιοποιώντας τις «κανονικές» αναπαραστάσεις των ιδεολογιών και ανατάσσοντας τις σε αντίστροφους αντικατοπτρισμούς με στόχο πάντα τις ηγεμονικές συλλογιστικές πρακτικές για κάθε είδους εθνική και κοινωνική κανονικότητα.

Πιο συγκεκριμένα, το πεδίο της ελληνικής queer τέχνης μπορεί να νοηθεί ως εξέλιξη του νεοελληνικού και θεματικά κλειστού γκέι μοντερνισμού (που σίγουρα απέπνεε «την αύρα της αίρεσης»¹²) σε ένα είδος ρευστής μετα-παραδοσιακότητας, όπου η ταυτότητα γίνεται «*οργανωμένο εγχείρημα*», δηλαδή διαδικασία *αυτο-οργάνωσης*¹³ σύμφωνα με καθορισμένες «πολιτικές υπονόμησης»¹⁴ των κοινωνικών συστημάτων φύλου και σεξουαλικότητας, αλλά *όχι μόνον* αποκλειστικά αυτών. Με δεδομένη τη δέσμευση της queer θεωρίας να θέτει εν αμφιβόλω τις κοινωνικές δομές και τις «διαδικασίες που όχι μόνον παράγουν και αναγνωρίζουν, αλλά, επίσης, κανονικοποιούν και συγκροτούν την ταυτότητα, η πολιτική υπόσχεση του όρου queer έγκειται ειδικότερα στην *ευρεία κριτική* των πολλαπλών κοινωνικών διενέξεων που, *επιπροσθέτως της σεξουαλικότητας*, συμπεριλαμβάνουν τη φυλή, το κοινωνικό φύλο, την κοινωνική τάξη, την *εθνικότητα* και τη θρησκεία».¹⁵

Στο πλαίσιο αυτό, το παρόν άρθρο θα προσπαθήσει να ιχνηλατήσει τις queer «αναπαραστάσεις» της ελληνικότητας στη σύγχρονη ελληνική σκηνή, δίνοντας ενδεικτικά παραδείγματα που συνιστούν διάφωνες μεταλλάξεις της εικόνας της ελληνικότητας και των κυρίαρχων λόγων για αυτήν. Το συμπέρασμα στο οποίο ελπίζει να καταλήξει είναι ότι η ειρωνική¹⁶ μεταποίηση χαρακτηριστικών εικόνων της «(νεο)ελληνικότητας» (έως και τα όρια της παραμορφωτικής γελοιοποίησής της) αναφαιίνεται ως τάση της queer θεατρικής τέχνης στην Ελλάδα. Ακολούθως, η «υπεξάιρεση» της Ελλάδας και των συμβόλων της, όπως και η διαλυτική απαλλοτρίωση της ελληνικότητας ως εικόνας του έθνους, αποτελούν τα στρατηγικά

¹¹ Ruffalo (2009) 2.

¹² Βασικό στοιχείο της τέχνης του Μοντερνισμού σύμφωνα με τον Gay (2008) 10.

¹³ Giddens (1991) 5.

¹⁴ Jones (2009) 1.

¹⁵ Eng, Halberstam και Muñoz (2005) 1 (η έμφαση του γράφοντος).

¹⁶ Η ειρωνεία και η υπερβολή θεωρούνται για τον Carlson (2013²)¹⁹³ χαρακτηριστικά στοιχεία της camp περφόρμανς. Η Susan Sontag (1990) 290 όριζε το camp ως «ομοφυλόφιλη συνείδηση της αποτυχημένης σοβαρότητας [και] της *θεατροποίησης της εμπειρίας*». «Το όλο νόημα του camp», συνέχιζε, «είναι να εκθρονίσει το σοβαρό. Το camp είναι παιγνιώδες, αντι-σοβαρό». Περισσότερο απ' όλα, όμως, το camp είναι μια «διαλυτική ηθικότητα» ριζοσπαστικά διάφωνα προς τις ηθικές κανονικότητες, και μια «τρομοκρατική» όσο και «υπέροχη» αισθητική (αυτ.). Για μια εξαντλητική ανάλυση του camp βλ. Pellegrini (2007) 168-193.

προαπαιτούμενα της τέχνης αυτής. Σε κάθε περίπτωση, όμως, πρόκειται για ένα αισθητικό «πρόγραμμα» βαθιά ιδεολογικό και, περισσότερο απ' όλα, για μια κοσμοαντίληψη που αντιλαμβάνεται την «κανονική» Ελλάδα ως δυνάμει αντικείμενο χλευασμού ή έστω ειρωνικής πραγμάτευσης.

2. Αντι-κοινωνικότητα και αντι-κλασικισμός.

Αναστρέφοντας το ερώτημα της λεγόμενης αντικοινωνικής κατεύθυνσης της queer θεωρίας¹⁷ για το αν «Πρέπει ο ομοφυλόφιλος να είναι ένας καλός πολίτης»,¹⁸ είναι σκόπιμο να αναρωτηθούμε, αν ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι ένας καλός πολίτης. Όπως ακριβώς, η ομοφυλοφιλία αδυνατεί να αναπαραγάγει κυριολεκτικά την κοινωνική δομή και καλείται να ασπαστεί τα πεδία της απόρριψης, έτσι και ο καλλιτέχνης είναι πάντα χρήσιμο ιδεολογικά και παραγωγικό να υιοθετεί ένα είδος αντικοινωνικότητας ως «περισσότερο ενδεδεχόμενης αντίστασης στα καθεστώτα του κανονικού», προσχωρώντας σε «χώρους βίας»,¹⁹ δηλαδή βίαιης αντίστασης και όχι κανονικοποίησης ή ανεκτικότητας. Επιπλέον, οι πρακτικές που βασίζονται στην ανοχή του κοινωνικά απαράδεκτου «αναγκαστικά παραβλέπουν την ελκυστικότητα» και τη πολυπλοκότητα «της queer κουλτούρας»,²⁰ θέτοντας όρια κοινωνικής και πολιτισμικής αντοχής υπό προϋποθέσεις.²¹ Καθόλου κακό, αλλά και καθόλου ριζοσπαστικό, αν επιπλέον λάβει κανείς υπόψη ότι για την αντι-ουτοπική queer θεωρία «το να ζεις σημαίνει να αποτυγχάνεις, να σφάλεις, να απογοητεύεις, και τελικά να πεθαίνεις· και αντί του να αναζητούμε τρόπους για να προσπεράσουμε τον θάνατο και την απογοήτευση»,²² η queer τέχνη ενέχει πρωτίστως την αποδοχή μιας «αντιφωνίας» ως αιτήματος για αλλαγή.²³

Παρ' όλα αυτά, καταγράφοντας *ορίζοντες της ύπαρξης* η queer τέχνη δεν επιθυμεί πάντα να ανα-παραστήσει δυστοπίες,²⁴ αλλά «τροπικότητες του πιθανού» ως «αναδρομές στο άπειρο».²⁵ Και αυτή η απειρότητα των πιθανοτήτων «θέτει την πρόκληση μιας μορφής οργάνωσης των πραγμάτων, κατά την οποία [...] σκοπός και επίτευγμα θα είναι καθ' αυτήν η αποσταθεροποίηση της συλλογικής ταυτότητας»,²⁶ εφόσον το queer

¹⁷ Bersani (1995).

¹⁸ Ο.π., 8.

¹⁹ Warner (1993) xxvi.

²⁰ Ο.π., xxi.

²¹ Για παράδειγμα, το τηλεοπτικό show της Ellen De Generes στην Αμερική, μιας παντρεμένης με γυναίκα λεσβίας ηθοποιού, η οποία ενσαρκώνει το αμερικάνικο όνειρο του happy family καπιταλισμού, είναι δημοφιλές επειδή ακριβώς συνάδει με τις νόρμες, αν και η παρουσιάστρια χρησιμοποιεί ευφύως όλες τις τεχνικές του gay χιούμορ και της camp (βλ. σχ. υπ. 16) ειρωνείας.

²² Halberstam (2011) 187.

²³ Young (2016) 160.

²⁴ Για την ουτοπία και τη δυστοπία ως σταθερές ιστορικές πιθανότητες πρβλ. Gordin, Tilley και Prakash (2010) 1-17.

²⁵ Muñoz, (2009) 12.

²⁶ Gamson (1995) 403, η έμφαση στο πρωτότυπο.

υποκείμενο καταλαμβάνει στο κοινωνικό τοπίο μια έκκεντρη τοποθετικότητα (positionality), η οποία το καθιστά ικανό να οραματιστεί μια ποικιλία πιθανοτήτων για την *αναρρύθμιση* των παραδοσιακών μορφών γνώσης, *καθεστώτων διατύπωσης*, *λογικών αναπαράστασης*, και τρόπων αυτο-κατασκευής.²⁷

Άμεσο αποτέλεσμα της αναρρύθμισης των κλασικών ή τυπικών μοντέλων γνώσης είναι ο κλονισμός των μεγάλων ιδεολογικών «παραδειγμάτων» αντίληψης και αναπαράστασης της κοινωνικής και εθνικής ταυτότητας. Ο εθνικός μας αντι-συστημικός Δημήτρης Δημητριάδης δημιούργησε ένα λογοτεχνικό αντι-παράδειγμα κατά το οποίο λογοτεχνία είναι μια τέχνη που δεν καταφάσκει τον κόσμο της, έτσι ώστε το έργο τέχνης να καθίσταται όχι μόνον δραστικά ιδεολογικό, αλλά και ριζικά διάφορο προς οτιδήποτε παραδεδομένο ως κανονικό: «Η λογοτεχνία είναι μια ανθρώπινη έκφραση η οποία δεν συμμορφώνεται με την επικρατούσα και επιβεβλημένη συμπεριφορά, κοινωνική, ηθική κτλ.»²⁸ Ταυτοχρόνως, η λογική επιμονή του Δημητριάδη να έρθει σε ρήξη με τα κατεστημένα λειτουργεί παραγωγικά σε όλα τα ιδεολογικά επίπεδα, προβάλλοντας ένα βασικό αίτημα αναθέασης της παραδεδομένης ‘κληρονομιάς’, αλλά κυρίως το δικαίωμα πνευματικής και συναισθηματικής απαγκίστρωσης από αυτό που τα Heritage Studies (Σπουδές Κληρονομιάς) ονομάζουν «μυθική ποιότητα»²⁹ ή «state of grace»³⁰ (κατάσταση χάρις) κάθε κληρονομιάς, δηλαδή από την φαντασιακή βίωση ενός μεθυστικού μεγαλείου. Για τον Δημητριάδη, μόνον η απομάγευση είναι θεμιτή:

Η παράδοση δεν είναι κάτι το οποίο συντίθεται μόνον από τη συνέχεια η παράδοση έχει να κάνει και με τη ρήξη. Η παράδοση δεν έχει μόνο στοιχεία οργανικής γραμμικής πορείας εμπεριέχει ως δημιουργικό παράγοντα την ασυνέχειά της, την διακοπή της ακόμη και την αναίρεσή της.³¹

*[Π]αράδοση είναι η παραδοχή της καταστροφής, του ολέθρου και του μηδενισμού. Παράδοση είναι το σώμα μας. Είναι οι εφιάλτες μας.*³²

Η καθησυχασμένη βεβαιότητα ότι η κληρονομιά μας ανήκει αδιαφιλονίκητα, καθιερώνει την *εθνική στείριότητα ως κυρίαρχη συμπεριφορά*, την *αγκίστρωση στα κεκτημένα ως άρχουσα νοοτροπία*, των *μηρυκασμό των στερεοτύπων ως ασφάλεια συνέχειας*.³³

²⁷ Halperin (1995) 62. Ιστορική επισκόπηση της έννοιας του queer στο Μαρνελάκης (2014) 45-52.

²⁸ Δημητριάδης (2005α) 156.

²⁹ Carman και Sørensen (2009) 14.

³⁰ Harrison (2013) 5.

³¹ Δημητριάδης (2005α) 15.

³² Ο.π. 51.

³³ Δημητριάδης (2005β) 6.

Το πραγματικά ριζοσπαστικό στην περίπτωση του Δημητριάδη είναι ότι η αποκήρυξη των παραδοσιακά εθνοκεντρικών αντιλήψεων συνδυάζεται λειτουργικά με μια στρατηγική *αναρρύθμισης* του ηθικά θεμιτού με έναν αισθητικό στόχο βαθιά *αντι-κλασικιστικό*,³⁴ προσβλέποντας στην αποκάλυψη του *τερατώδους*³⁵ ως μέρους της (νεοελληνικής) αλήθειας. Αυτή η άρνηση της συγκάλυψης λειτουργεί αυτομάτως και ως ιδεολογική «αποταύτιση» (*disidentification*),³⁶ δεδομένου ότι κάθε αυτάρεσκη εντύπωση για την ελληνικότητα έρχεται αντιμέτωπη με επώδυνες αλήθειες που δεν επιδέχονται εκλογίκευση και ως εκ τούτου συμφιλίωση με οτιδήποτε παραδοσιακό.

Στο πλαίσιο μιας πολιτισμικής μετα-παραδοσιακότητας είναι αλήθεια ότι μετά τον Δημητριάδη νομιμοποιήθηκε περαιτέρω η αρνητική θέαση της ελληνικότητας ως εθνικής και κοινωνικής ταυτότητας στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, με δεδομένο επίσης ότι έχουν οριστικά κατασταλεί οι δυνάμεις που είχαν κάποτε τη δυνατότητα «να ελέγχουν τις αναπαραστάσεις».³⁷

3. Η *queer* Ελληνικότητα: Ναύτες με «σηκωμένες» ζιφολόγχες και ήρωες με παριέτες.

Η πολιτισμική ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας βρίθει από παραστάσεις που πραγματεύονταν εθνικές ιδεολογίες και εικόνες, για να αναπαρασταθεί το παρελθόν στο παρόν³⁸ μέσω της πολιτικής διαχείρισης κάποιας πολιτισμικής «κληρονομιάς». Σε πολλές περιπτώσεις, κύρια πρόθεση πίσω από αυτές τις δημόσιες επιτελέσεις της ελληνικότητας ήταν η αναβίωση του μεγαλείου του ελληνικού πολιτισμού, ώστε το κοινό να *βιώσει* το μεγαλοπρεπές παρελθόν του ως *state of grace*³⁹ (κατάσταση χάρης και δόξας), εκτρέφοντας έτσι εθνικά όνειρα και φαντασιώσεις. Ακόμα και στην περίπτωση του ομοφυλόφιλου Γιάννη Τσαρούχη, η ελληνικότητα του έργου του, η οποία αποτέλεσε το βασικό αξιολογικό κριτήριο καταζίωσης του ζωγράφου, ορίστηκε από τον Γιάννη Ρίτσο ως «βιωμένη ελληνική ενότητα»⁴⁰ (της αρχαιοελληνικής, της λαϊκής και της εκάστοτε σύγχρονης ελληνικότητας). Επομένως, αν θεωρήσουμε ότι η ζωγραφική του Τσαρούχη ανήκει σε κάποιον γκέι μοντερνισμό,⁴¹ το πιο

³⁴ Πρβλ. Διαμαντάκου (2013) 2.

³⁵ Δημητριάδης (2016) 10.

³⁶ Muñoz (1999) 11-12.

³⁷ Johnson (2008) 166.

³⁸ Harrison (2013) 5 (η έμφαση του γράφοντος).

³⁹ Carman και Sørensen (2009) 14.

⁴⁰ Παράθεμα στο Φλώρου (1999) 116.

⁴¹ Βαρόνουςας σημασίας είναι η θέση του Ε. Δ. Μαθιόπουλου (2009) 43 για την ομοφυλοφιλία του Τσαρούχη: «Το ζήτημα της ομοφυλοφιλίας στη μελέτη των έργων του Τσαρούχη δεν μπορεί να μας ενδιαφέρει μόνο στενά, ως θέμα, δεν ήταν δηλαδή απλώς μια ακόμα, μεταξύ άλλων, ιδιαίτερη θεματική ενότητα των έργων του [...], αλλά πρέπει να εκτιμηθεί στον ευρύτερο δομικό ρόλο που διαδραμάτισε σε όλη του την ανέλιξη· μας ενδιαφέρει, επειδή είχε καθοριστικό, λειτουργικό ρόλο τόσο στην εσωτερική ψυχοδιανοητική και ιδεολογική του συγκρότηση, στον τρόπο που σκεπτόταν

ωφέλιμο ιδεολογικά γνώρισμα της queer τέχνης, από την άλλη μεριά, είναι η διάσπαση αυτής της ενότητας και η ανευλαβής θέαση κάθε ελληνικότητας, οι οποίες και αναγγέλλουν το ιστορικό πέρας των ετεροκανονικών αισθητικών, όπως και την υποχώρηση των γκέι αισθητικών. Και αν τη δεκαετία του 1990 βασικό εγχείρημα των γκέι ιστοριών ήταν να ξεθάψουμε τους νεκρούς που «ακόμη στοιχειώνουν το παρόν»,⁴² αποκωδικοποιώντας τους κανόνες, σήμερα νομιμοποιούμε να καταδείξουμε την queer αισθητική σε παρόντα χρόνο από τη στιγμή που οι μεθοδολογίες των μετα-παραδοσιακών ιστοριών έχουν μετακινηθεί από τις θετικιστικές και εξελικτικές κατασκευές του παρελθόντος⁴³ στη συγχρονική μελέτη του παρόντος,⁴⁴ ενώ παραμένει ισχυρός μεθοδολογικά ένας πολιτισμικός υλισμός σύμφωνα με τον οποίο οι δομές του πολιτισμικά κυρίαρχου είναι πολύμορφες και πολύπλοκες, αλλά ταυτοχρόνως συνιστούν αντικείμενο διαρκούς αμφισβήτησης και μετάλλαξης⁴⁵ και άρα δυναμικής ιστορικής πραγμάτευσης.

Στο πλαίσιο αυτό, πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες έχουν επιλέξει μια πιο κριτική στάση απέναντι στις πολιτισμικές τυποποιήσεις με σκοπό να «απαλλοτριώσουν» και να ανακτήσουν κριτικά μια «Ελλάδα» για λογαριασμό τους. Η εμμονική ευλάβεια της ομάδας *hijoux de kant* στην ανοικοδόμηση ελληνικών εικόνων από περιθωριοποιημένες αισθητικές της λαϊκής νεοελληνικότητας, η ειρωνική απομυθοποίηση ελληνικών εικόνων και ιστορικών χώρων από την ομάδα *Osmosis*, η στρατευμένη queer αισθητική των *Nova Melancholia*, το διαλυτικό κίτς και ο αισθητικός μηδενισμός της ομάδας *ΦΥΤΑ*,⁴⁶ η αιρετική συμβολολογία⁴⁷ του Ανδρέα Καραγιάν είναι μερικά χαρακτηριστικά στοιχεία της νεοελληνικής queer αισθητικής.

και έβλεπε, όσο και στο σύνολο των κοινωνικών του σχέσεων [...]. Είναι προφανές ότι την ομοφυλοφιλία ο Τσαρούχης δεν τη βίωσε μόνο εσωτερικά, βουβά, ως προσωπική ιδιαιτερότητα, ως απαγορευμένη σαρκική έλξη, ως ηθικό διχασμό, αλλά τη βίωσε και κοινωνικά όταν θέλησε να την εκφράσει, στο βαθμό που του επιτρεπόταν, τόσο στη συμπεριφορά του όσο και στην τέχνη του. Ήταν λοιπόν γι' αυτόν ένας διαρκής αγώνας, ένας αγώνας τιμής που τον έδωσε από την αρχή, από την πρώτη του έκθεση και είχε την παλληκαροσύνη να τον δώσει μέχρι τέλους, ολομόναχος.»

⁴² Certeau (1988) 2. Πρβλ. Freccero (2007) 194-200.

⁴³ Για μια διεξοδική κριτική στη μοντερνιστική αντίληψη για την Ιστορία πρβλ. Chambers (2001) 7-46.

⁴⁴ Η Ιστορία «λειτουργεί ως σύνθεση σταθερότητας και αλλαγής, παρελθόντος και παρόντος, διαχρονίας και συγχρονίας», Sahlin (1985) 144. Πρβλ. με βιβλιογραφία Southgate (2003) 27-58.

⁴⁵ Williams (1980) 37-8.

⁴⁶ Η «απάλειψη των εννοιών της ελληνικής παράδοσης και της ελληνικότητας» αποτελεί ιδρυτικό στόχο της ομάδας στο *ΦΥΤΑ* (2017).

⁴⁷ Αν και βαθιά επηρεασμένος από τις φετιχιστικές εικονογραφίες του Τσαρούχη, το έργο του Καραγιάν σεξουαλικοποιεί περαιτέρω τους άντρες με στολές μέσα σε οικογενειακές συνευρέσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο πίνακας με τον ειρωνικό τίτλο *Εθνική Επέτειος* (Λάδι σε καμβά, 150x200, 2007, ιδιωτική συλλογή), όπου μια ομάδα ναυτών ξεκουράζονται πριν ή μετά την παρέλαση. Δύο ναύτες έχουν με τέτοιο τρόπο ακουμπισμένο το όπλο τους *παρά πόδα*, ώστε η ζιφολόγη να προβάλλεται κοντά στον καβάλο, ενώ ένας τρίτος ναύτης μπροστά από τις «σηκωμένες» ζιφολόγες κρατάει σκυφτός το κοντάρι γύρω από το οποίο είναι τυλιγμένη η ελληνική σημαία.

Η αντίσταση στις σταθερά παγιωμένες πολιτισμικές δομές υιοθετήθηκε δυναμικά τα τελευταία δέκα χρόνια στην ελληνική σκηνή, πριμοδοτώντας συγκεκριμένες αισθητικές κλίσεις και κυρίως μια «ποιητική» του καθημερινού, «φτιαγμένη από *μαρτυρία* και τεκμηρίωση, κατάθεση και γνώση, και πίστη και φαντασία»,⁴⁸ επειδή ακριβώς «είναι ουσιώδες» να θεάται το καθημερινό «μέσα από μια κριτική προοπτική».⁴⁹ Περιπτώσιολογικά, θα ασχοληθούμε με τέσσερα ενδεικτικά παραδείγματα.⁵⁰

(1) Ο *Περίπατος-Γελοιοποίηση και Μεταμόρφωση* (2013) της Ομάδας Osmosis. ήταν μια άτυπη περιήγηση στο –κυρίως– νεοκλασικό κέντρο της Αθήνας με ξεναγό μια ειρωνική αντι-Αφροδίτη, αυτήν την εξωπραγματικά γκροτέσκα γυναικεία μορφή που ενσαρκώνει ο περφόρμερ και σκηνοθέτης της παράστασης Ευριπίδης Λασκαρίδης,⁵¹ και την οποία εμπνεύστηκε από την παλαιοερωτική Αφροδίτη του Willendorf με τα συναισθηματικά φορτισμένα σεξουαλικά όργανα. Ειδολογικά, ο *Περίπατος* ήταν μια τοποειδική περιπατητική παράσταση, κατά βάση περιβαλλοντική. Η περιήγηση ξεκινούσε από το Καλλιμάρμαρο, όπου το κοινό ήταν συγκεντρωμένο πάνω στο ξεθωριασμένο στεφάνι ελιάς (κότινο) από τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004. Η ξεναγός-Αφροδίτη καλωσόριζε το κοινό με τη φράση: «Αυτή είναι η Ελλάδα! Μπορείς να το πιστέψεις; Απίστευτο!». Αμέσως μετά, το κοινό άρχιζε να περπατάει, προκειμένου να διασχίσει το δρόμο προς τον λόφο της Ακρόπολης, καθώς η οδηγός σταματούσε την κυκλοφορία στη λεωφόρο, πράγμα που συνιστούσε επικίνδυνη πράξη ακραίας επιβολής στον χώρο και διακοπής της κανονικής ροής. Η «παρασιτική» χρήση του Εθνικού Κήπου βρισκόταν στο επίκεντρο της ιδεολογικής στρατηγικής του *Περίπατου*, στο μέτρο που εκτός από τη νεοκλασική ομορφιά οι περφόρμερ έδειχναν στους θεατές τις παράγκες των αστέγων και τα χρησιμοποιημένα προφυλακτικά από τις νυχτερινές περιηγήσεις των ομοφυλόφιλων του Πάρκου, όπως και τους θάμνους που πριν από λίγες ώρες υποδέχονταν το κοινωνικά -για κάποιους- απαράδεκτο.

Οι τοποειδικές παραστάσεις είναι «αδιαχώριστες από τον τόπο τους, το μοναδικό συγκείμενο μέσα στο οποίο είναι νοητές»⁵² και οι τόποι πράγματι «είναι εμφανείς ως συγκείμενο, πλαίσιο και υπο-κείμενο».⁵³ Και ήταν προφανές ότι ο *Περίπατος* επεδίωκε να αποκαλύψει την ειρωνεία των εγγενών αντιφάσεων του τοπίου, όχι μόνο ανάμεσα στη λιγότερο θαυμάσια σύγχρονη Ελλάδα και την ένδοξη αρχαιότητα (φτώχεια με φόντο το αρχαίο μεγαλείο), αλλά και ανάμεσα στο κοινωνικά ορατό και προσβάσιμο, και το κοινωνικά άορατο και περιθωριοποιημένο. Ακολούθως, ο *Περίπατος* κατέδειξε τους

⁴⁸ Read (1995) 56 (η έμφαση του γράφοντος).

⁴⁹ Lefebvre (2003) 73.

⁵⁰ Έχω παρακολουθήσει ο ίδιος όλες τις παραστάσεις. Έχω, επίσης, μελετήσει τα διαθέσιμα βίντεο. Το μοντέλο ανάλυσης της παράστασης που ακολουθήθηκε είναι αυτό της Fischer-Lichte (1994) σε συνδυασμό με τον Pavis (2013).

⁵¹ Για το έργο του Ευριπίδη Λασκαρίδη βλ. περαιτέρω Sampatakakis (2019) 255-60.

⁵² Pearson και Shanks (2001) 23.

⁵³ Pearson (2010) 35.

τρόπους με τους οποίους οι κοινωνικοί παρίες έχουν ιδιοποιηθεί τον Εθνικό Κήπο για δικό τους όφελος, υπονομεύοντας το ιδεολογικό του υπόβαθρο και διαταράσσοντας έτσι την επιφάνεια και το «ηγεμονικό νόημα»⁵⁴ ενός εθνικού μνημείου.

(2) Μια διαφορετική τεχνική «αποκάλυψης» και κατασκευής νέας γνώσης χρησιμοποιήθηκε από τους Nona Melancholia στις περφόρμανς *Κότες και Ψύλλοι*⁵⁵ (Εμπρός, 2012) και *Ωδές στον Πρίγκιπα* (Μπαγκλαντές, 2014), όπου κείμενα της παραδοσιακής γκέι λογοτεχνίας δραματοποιήθηκαν ως συνθήκη για σκηνική δράση. Σε κάθε περίπτωση, η στρατηγική των νεομελαγχολικών είναι πολύ συγκεκριμένη: ένα φιλοσοφικό ή λογοτεχνικό κείμενο χρησιμοποιείται ως λεκτικό φόντο “μπροστά” από το οποίο επιτελούνται πολλαπλές δράσεις, συνήθως ανακόλουθες προς το νόημα του κειμένου, για να φτάσει κανείς πίσω σε ένα τρίτο νόημα που συγκεφαλαιώνει τις δράσεις και το πρωτότυπο κείμενο σε ένα άλλο, παραστασιακό νόημα.

Στις *Ωδές στον Πρίγκιπα* χρησιμοποιήθηκε η ομώνυμη ποιητική συλλογή του Νίκου-Αλέξη Ασλάνογλου, ενός ομοφυλόφιλου ποιητή του οποίου το έργο δεν φαίνεται να διαφέρει θεματικά από την υπόλοιπη μεταπολεμική gay ποίηση (τα λαϊκά αγόρια, το πληρωμένο σεξ, ο ανεπίδοτος έρωτας, ο νομοτελειακά εχθρικός κόσμος). Αυτό που, ωστόσο, διακρίνει την ποίησή του είναι μια επιθυμία για περισσότερη συγκάλυψη πίσω από σύμβολα και ισοπεδωτικές ανοικειώσεις, αλλά κυρίως πίσω από μια λυρική μελαγχολία που, ακόμη κι αν μιλάει για το υπαρξιακό σκοτάδι, έχει μια ποιητική ευγένεια, αν όχι αριστοκρατικότητα.⁵⁶

Γενικότερα, στις παραστάσεις των Nona Melancholia τα εικαστικά γεγονότα «μπροστά» από το κείμενο αποτελούν (παράλληλα και συχνά ανακόλουθα νοηματικώς) visual clips με πολύ ευδιάκριτες αισθητικές ποιότητες:

- (-) την ασυνέχεια και την αποσπασματικότητα του θεάματος με την «θεμελιώδη αντίθεση [...] στην ανεύρεση ενός “κέντρου”»⁵⁷ της παράστασης·
- (-) ένα traffic αντικειμένων και εικόνων πάνω στη σκηνή με την μορφή της εικαστικής συναρμολότητας·
- (-) μια τάση ρετρό ρομαντικότητας (με τα παλιομοδίτικα έπιπλα και τις μπαλάντες από τη δεκαετία του 1970)·
- (-) μια μελαγχολία (για «το τέλος των ουτοπιών»⁵⁸) που πληροφορείται από τη μελοδραματικότητα εικόνων σκεπτικιστικής ήττας (περφόρμερ με βρωμισμένα πρόσωπα ή ντυμένοι με μεταχειρισμένα second-hand

⁵⁴ Román (1998) xxvi.

⁵⁵ Για το έργο αυτό βλ. Sampatakakis (2016) 83-6.

⁵⁶ Πρβλ. Κόρφης (1997) 47-49.

⁵⁷ Kaye (1994) 69-70. Γενικότερα, η επανάσταση της περφόρμανς επιτεύχθηκε στο πεδίο της σωματικότητας, όπως ρητά υποστηρίζει ο Pavis (2013) 40.

⁵⁸ Lepenies (1998) vii.

ρούχα, περφόρμερ στριμωγμένοι κάτω από όγκους υλικών ή γυμνοί μέσα σε ένα «μποτιλιάρισμα» δράσεων και χορογραφημένων αστοχιών κινήσεων)·

(-) και ένα queer βλέμμα ανάταξης των αισθητικών κανονικοτήτων με τη χρήση της ειρωνείας, του kits και του trash.

Κεντρική θέση στις *Ωδές* είχε η παρωδιοποίηση πολιτισμικών εικόνων και τάσεων της νεοελληνικότητας. Ένα γυμνασμένο αγόρι (Α. Κουβούσης) με λευκό σλιπάκι που χόρευε αισθησιακά πάνω σε ένα τραπέζι με μπουκάλια σαν να βρίσκεται στα μπουζούκια, και ο Κένταυρος που προέτασσε έναν μπλε λαμπτήρα φθορισμού σαν να ερχόταν από τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας, συνιστούσαν υπόρρητα σχόλια στις θεσμικές αποδοχές της «κλασικής» νεοελληνικής κουλτούρας, αποδεικνύοντας ότι το queer στην τέχνη είναι μια δύναμη αναμόρφωσης, αναδιάταξης και ουσιαστικά κριτικής αναδιατύπωσης εθνικών αφηγημάτων και πολιτισμικών αισθητικών.

(3) Τα *αμάραντα* (Faust, 2017) των bijoux de kant ήταν μια σκηνηκή πραγματεία για τις ιστορικά αποκλεισμένες ελληνικότητες. Από τα συντρίμια μιας ελάσσονος Ελλάδας (καφάσια, νταμιτζάνες, πλαστικές λεκάνες, αγροτικά μπιτόνια, χάρτινα σημαϊάκια, ρόδες ποδηλάτων, μπαούλα, λαμπιόνια, στέφανα, κουρελούδες, στοιβαγμένες εικόνες Αγίων και άλλα πολλά) ανεγέρθηκε ένα μείζον μνημείο ελληνικότητας ως αναθηματικός τύμβος για τους πολιτικά και ηθικά *φαγωμένους* από τα *σκυλιά*, το οποίο έφερε τη ρητορική μιας λαϊκής εικαστικότητας. Αυτή η *παιυτέ* μιας πάλαι ποτέ *χαμηλής τέχνης* αποτελούσε το ιδεολογικό κεφάλαιο της παράστασης, προσβλέποντας σε μια αναταγμένη απεικόνιση της ελληνικότητας ως περιοχής διεκδικήσιμης και απαλλοτριώσιμης σκηνηκά.

Ο Μέμος (Α. Συσοβίτης), δευτεραγωνιστής μπουλουζής, έχει μόλις κηδέψει τον για χρόνια συνεργάτη και σύντροφό του Στάμο (Α. Παπαϊωάννου). Σαν ιερό τοτέμ στη μέση της σκηνης δέσποζε ο μακαρίτης με αυθεντική στολή και πρόσωπον Γενίτσαρου, την ώρα που γύρω του «χόρευαν» οι «Μπούλες» του: η επίσημη χήρα του και ο Μέμος. Όπως επιβάλλει ο αυστηρός τελετουργικός κώδικας του ομώνυμου μακεδονίτικου εθίμου, γυναίκες ποτέ δεν θα αποκτήσουν τον Γενίτσαρο, δεδομένου ότι αυτός είναι δεμένος να χορεύει πάντα με άντρες. Κι όσο τρανάζει τα ασήμια του, πάντα άντρες θα έρχονται, σε αυτήν την άρτια ομοφυλοφιλοποίηση των κωδικών της λαϊκής μας παράδοσης. Τέτοιες προσεγγίσεις που μας μετακινούν από την παθητική νέα ελληνικότητα του Τσαρούχη⁵⁹ σε κάτι περισσότερο αντι-δραστικό, συνιστούν «προεκτατικούς λόγους» (*expansive discourses*)⁶⁰ για το θέατρο ως εικαστικό γεγονός, και καθιστούν την εικονοποιία της παράστασης, *ελαστική* υπεξείρεση μιας ολόκληρης παράδοσης που ανέκαθεν αντιμετώπιζε εχθρικά την ομοφυλοφιλία και τώρα σύρεται στο πεδίο της. Και

⁵⁹ Για την ελληνικότητα στον Τσαρούχη πρβλ. Φλώρου (1999) 112-19.

⁶⁰ Marranca (1996²) 160.

ήδη, από την αρχή της παράστασης, ουρλιαχτά λύκων συνόδευαν τη δράση, ενώ μια νεκρή καλλιτέχνης, η Αντώνα (η Μπέττυ Βακαλίδου, γυναίκα εκ διορθώσεως φύλου), αφηγείτο τους θανάτους της έναν προς έναν, πριν στο τέλος γδυθεί και πεθάνει όλους τους θανάτους των αδερφών, των αριστερών του Εμφυλίου, των σφαγμένων και των εκτελεσμένων μαζί, για να αγαλλιάσει έτσι το κορμάκι της *το βασανισμένο που τόσα χρόνια σκότωναν άλλοι, τώρα πεθαμένο από μόνο του και πουλάκι λεύτερο, πάει στα αμάραντα*. Και είναι μάλλον βέβαιο ότι τέτοιες θεατρικές αισθητικές κλονίζουν παραστασιακά την κλασική έννοια του έθνους, λαμβάνοντας υπόψη *υπο-πολιτισμικές ταυτότητες* και αντι-εθνικά δίκτυα παραγωγής νοήματος.⁶¹

(4) Ο *Ανεμογιάννης* (2011) του Μανώλη Τσίπου ήταν ένα site-specific περφόρμανς στο παλιό ενετικό λιμάνι της Ναυπάκτου,⁶² σε απογευματινή ώρα και δημόσια θέα. Ο Τσίπος, αφού γδυνόταν, φορούσε μια ολόσωμη χρυσαφένια φόρμα και περπατούσε χορεύοντας πάνω στα τείχη της προβλήτας μέχρι την άκρη του λιμανιού, όπου και σήκωνε στον ουρανό τον πυρσό του Ανεμογιάννη, μνημειώνοντας έτσι την ηρωική πράξη του τοπικού ήρωα σαν βασίλισσα της ντίσκο, που χορεύει αισθησιακά για τους δικούς της νεκρούς. Όπως σημείωνε ο ίδιος ο καλλιτέχνης, η παράσταση ήταν «ένας στοχαστικός χορός προς δόξα των χαμένων ηρώων, των ακίνητων αγαλμάτων και των πύρινων ονείρων που μεταμορφώνονται σε χρυσό»,⁶³ αν έγινε προφανές πως ο Τσίπος χρησιμοποίησε την αισθητική του *post-Sontag camp* ως «ευαισθησίας της αποτυχημένης σοβαρότητας»⁶⁴ που αποκαθλώνει το ηθικώς σοβαρό⁶⁵ και το αναμενόμενο. Πολλές από αυτές τις παραστάσεις εξάλλου είναι δυνατό να θεωρηθούν *acts of gaiety* και δηλαδή «κωμικές και ευφυείς παρεμβάσεις που [...] παρέχουν μια δημιουργική εκτόνωση της κατακρωγής, της αποξένωσης και της θλίψης που ακολουθούν τις queer ζωές, με τη μορφή θεατρικής επίδειξης [...] μιας εξέγερσης».⁶⁶ Και η *εξέγερση* του Τσίπου αφορούσε κατ' αρχήν την αφάνιση του Ανεμογιάννη πίσω από μια εικόνα queer ιδιοποίησης αυτού του εθνικού ήρωα.

4. *Queer ή η τέχνη των αντιφρονούντων.*

Η queer τέχνη δίνει υπόσταση σε μια ιδιαίτερη ιδεολογική και αισθητική αντικανονικότητα, χωρίς ακόμη στην Ελλάδα να παρατηρείται προσπάθεια πολιτισμικής εγκατάστασης κάποιας νέας κανονικότητας, όπου η queer οικογένεια και “Ηθική” θα τίθενται σε αναγκαστική προτεραιότητα, όπως

⁶¹ Hurley (2011) 8.

⁶² Ο Ανεμογιάννης είναι τοπικός ήρωας της Ναυπάκτου, που φυλακίστηκε κι έχασε τη ζωή του, όταν αποπειράθηκε να πυρπολήσει μια τουρκική φρεγάτα κατά τη διάρκεια του απελευθερωτικού αγώνα του 1821.

⁶³ Από το «Σημείωμα» στο flyer της παράστασης.

⁶⁴ Sontag (1990) 278.

⁶⁵ Πρβλ. Pellegrini (2007) 175-76.

⁶⁶ Warner (2012) xi.

συμβαίνει, για παράδειγμα, στην Αμερική.⁶⁷ Το θέατρο, εξάλλου, υπήρξε θεμελιώδες πεδίο δράσης των «αντιφρονούντων» (υποκειμένων, ταυτοτήτων και μυθοπλασιών) και έχει πράγματι ιστορικά «κατακλυστεί από εικόνες και πρακτικές του queerness».⁶⁸

Και αν η νεοελληνική γκέι τέχνη (του Χριστιανόπουλου, του Κουμανταρέα, του Χρονά, του Ασλάνογλου, του Ιωάννου, του Μανιώτη, του Αγγελάκη, ακόμη και του Τσαρούχη με τα δυστυχημένα πάγκα, τα πορνοσινεμά τάφους, τις υπαρξιακές εκκρεμότητες, την κοινωνική μοναξιά, τις πληρωμένες συντροφίες και την «κλασική» ανωτερότητα των αρσενικών) ενστερνίστηκε μαζοχιστικά έναν νομοτελειακά κακό για τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα κόσμο, η queer τέχνη ακολουθεί μια αντίστροφη και βαθιά *αναπολογητική* κατεύθυνση: Δεν διεκδικεί πίσω μόνο τον ετεροκανονικό κόσμο για να τον ανατάξει με ειρωνική υψηλοφροσύνη, αλλά και την ετεροκανονική, απολλώνεια Ελλάδα, για να την διασύρει και να αποκαλύψει τα «λεβέντικα» εγκλήματά της.

Βιβλιογραφία

Bersani, L. (1995): *Homos*, Cambridge, MA.

Campbell, A. και Farrier, S. (2016): «Introduction: Queer Dramaturgies», στον τόμο: *Queer Dramaturgies: International Perspectives on Where Performance Leads Queer*, επιμ.: A. Campbell και S. Farrier, Basingstoke και Νέα Υόρκη, 1-26.

Carlson, M. (2013²): *Performance: A Critical Introduction*, 2η εκδ., Οξφόρδη και Νέα Υόρκη.

Carman, J. και Sørensen, M. L. S. (2009): «Heritage Studies: An Outline», στον τόμο: *Heritage Studies Methods and Approaches*, επιμ.: J. Carman και M. L. S. Sørensen, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 11-28.

Certeau, M. (1988): *The Writing of History* (μετ. T. Conley), Νέα Υόρκη.

Chambers, I. (2001): *Culture after Humanism: History Culture Subjectivity*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη.

⁶⁷ Σχετικά με παραδείγματα πρβλ. Gillespie (2014) 1-4 και Clum (2012) 1. Αντίθετα, στον ελληνικό queer κινηματογράφο παρατηρείται μια υποδειγματική «υπονόμευση των ετεροσεξουαλικών δομών» γύρω από την οικογένεια (Κυριακός (2017) 266), όπως και στη δραματουργία του Δ. Δημητριάδη.

⁶⁸ Sinfield (1999) 4.

- Clum, J. M. (2012): *The Drama of Marriage. Gay Playwrights/Straight Unions from Oscar Wilde to the Present*, Νέα Υόρκη.
- Δημητριάδης, Δ. (2005α): *Το πέρασμα στην άλλη όχθη*, Αθήνα.
- Δημητριάδης, Δ. (2005β): *Εμείς και οι Έλληνες*, Αθήνα.
- Δημητριάδης, Δ. (2016): «Η ιστορική συνείδηση» (μετ. Δ. Κονδυλάκη), dimitris-dimitriadis.thes.eu/textes/H%20ιστορική%20συνείδηση.pdf [20-5-2016].
- Διαμαντάκου, Κ. (2013): «Σημειώσεις για τη συζήτηση μετά την παράσταση του *Φαέθοντα*», http://www.sgt.gr/uploads/dimitriadis_kaiti%20diamantakou_phaethon.pdf [23.10.2013].
- Eng, D., Halberstam, J. και Muñoz, J. (2005): «Introduction: What's Queer about Queer Studies Now?», *Social Text* 23:3-4,1-17.
- Fischer-Lichte, E. (1994): «Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields-Common Approaches», *Assaph C* 10, 99-112.
- Freccero, C. (2007): «Queer Spectrality: *Haunting the Past*», στον τόμο: *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, επιμ.: G. E. Haggerty και M. McGarry, Malden και Οξφόρδη, 194-213.
- Gamson, J. (1995): «Must Identity Movements Self-Destruct? A Queer Dilemma», *Social Problems* 42, 390-407.
- Gamson, J. (2000): «Sexualities, Queer Theory, and Qualitative Research», στον τόμο: *Handbook of Qualitative Research*, επιμ.: N. K. Denzin και S. Lincoln, Thousand Oaks, CA, 347-365.
- Gay, P. (2008): *Modernism: The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη.
- Giddens, A. (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge.
- Gillespie, B. (2014): «Introduction», στον τόμο: *A Family by Any Other Name: Exploring Queer Relationships*, επιμ.: B. Gillespie, Victoria, 1-4.
- Gordin, M. D., Tilley H. και Prakash, G. (2010): «Utopia and Dystopia beyond Space and Time», στον τόμο: *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, επιμ.: M. D. Gordin κ.ά., Princeton και Οξφόρδη.
- Halberstam, J. (2011): *The Queer Art of Failure*, Durham.
- Halperin, D. (1995): *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Νέα Υόρκη και

Οξφόρδη.

- Harrison, R. (2013): *Heritage: Critical Approaches*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη.
- Hurley, E. (2011): *National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*, Τορόντο.
- Johnson, E. P. (2008): «Queer Theory», στον τόμο: *The Cambridge Companion to Performance Studies*, επιμ.: T. C. Davis, Cambridge, 166-181.
- Jones, A. (2009): «Queer Heterotopias: Homonormativity and the Future of Queerness», *Interalia: A Journal of Queer Studies* 4, 1-20.
- Kaye, N. (1994): *Postmodernism and Performance*, Basingstoke.
- Κόρφης, Τ. (1997): «Ο ποιητής Νίκος-Αλέξης Ασλάνογλου», *Οδός Πανός* 90-92, 45-49.
- Κυριακός, Κ. (2017): *Επιθυμίες και Πολιτική. Η Queer Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου (1924-2016)*, Αθήνα.
- Lefebvre, H. (2002): *Everyday Life in the Modern World*, Λονδίνο.
- Lepenes, W. (1998): “Neue Einleitung. Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie”, στον τόμο: *Melancholie und Gesellschaft*, επιμ.: W. Lepenes, Φρανκφούρτη, vii-xxviii.
- Lovaas, K. E., Elia J. και Yep G. A. (2006): «Shifting Ground(s): Surveying the Contested Terrain of LGBT Studies and Queer Theory», στον τόμο: *LGBT Studies and Queer Theory: New Conflicts, Collaborations, and Contested Terrain*, επιμ.: E. K. Lovaas κ.ά, New York, 1-18.
- Marranca, B. (1996²): «Afterword», στον τόμο: *The Theatre of Images*, επιμ.: B. Marranca, Βαλτιμόρη, 157-166.
- Moore, D. L. (2013): «Structurelessness, Structure, and Queer Movements», *Women's Studies Quarterly* 41:3, 257-260.
- Muñoz, J. (1999): *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis.
- Muñoz, J. E. (2009): *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο.
- Μαρνελάκης, Γ. (2014): «Είναι η ‘σεξουαλικότητα’ για τις ‘λεσβιακές/γκέι σπουδές’ ό,τι το φύλο για τις ‘γυναικείες σπουδές’; Πεδία, ‘κατάλληλο αντικείμενα’ και πολιτική της γνώσης», στον τόμο: *Στενές επαφές φύλου*,

σεξουαλικότητας και χώρου. 7 κείμενα του Γιώργου Μαρνελάκη, επιμ.: Ρ. Θεοφανίδου κ.ά., 35-63.

Ματθιόπουλος, Ε. Θ. (2009): «Προσεγγίζοντας με σεμνή αναιδεια τη ζωή και το έργο του Γιάννη Τσαρούχη», στον τόμο: *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1998*, επιμ.: Ν. Γρυπάρη κ.ά., Αθήνα, 17-60.

Pavis, P. (2013): *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today* (μετ. J. Anderson), Λονδίνο και Νέα Υόρκη.

Pearson, M. (2010), *Site-Specific Performance*, Λονδίνο.

Pearson, M. και Shanks M. (2001): *Theatre/Archaeology*, Λονδίνο.

Pellegrini, A. (2007): «After Sontag: Future Notes on Camp», στον τόμο: *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, επιμ.: G. E. Haggerty και M. McGarry, 168-193.

Read, A. (1995): *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη.

Román, D. (1998): *Acts of Intervention. Performance, Gay Culture, and AIDS*, Bloomington.

Ruffalo, D. V. (2009): *Post-Queer Politics*, Farnham και Burlington.

Seidman, S. (1993): «Identity and Politics in a 'Postmodern' Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes», στον τόμο: *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, επιμ.: M. Warner, Minneapolis, 105-142.

Sahlins, M. (1985): *Islands of History*, Σικάγο και Λονδίνο.

Sampatakakis, G. (2019): «Bodies of truth: The terrible beauty of queer performance», *Journal of Greek Media and Culture* 4:2, 255-266

Sampatakakis, G. (2016): «Déconstruire la normalité. Esthétiques post-traditionnelles en Grèce», *Théâtre/Public* 222, 80-86.

Sinfeld, A. (1999): *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, New Haven.

Sontag, S. (1990[1966]): «Notes on 'Camp'», στον τόμο της ίδιας: *Against Interpretation and Other Essays*, Νέα Υόρκη, 275-92.

Southgate, B. (2003): *Postmodernism in History: Fear or Freedom?*, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη.

Warner, S. (2012): *Acts of Gaiety: LGBT Performance and the Politics of Pleasure*,

Ann Arbor.

Warner, M. (1993): «Introduction», στον τόμο: *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, επιμ. M. Warner, Minneapolis, MN, vi-xxxii.

Williams, R. (1980): *Problems in Materialism and Culture*, Λονδίνο.

Young, T. N. (2016): *Black Queer Ethics, Family, and Philosophical Imagination*, Lewisburg.

Φλώρου, Ε. (1999): *Γιάννης Τσαρούχης. Η ζωγραφική και η εποχή του*, Αθήνα.

ΦΥΤΑ (2017): «About», <http://www.f-y-t-a.com/> [24/12/2017].

Το θέατρο και το δικαστήριο: από την ετερότητα στη σύγκλιση*

The theater and the court: from alterity to convergence

Ζωή Βερβεροπούλου

Επίκουρη Καθηγήτρια
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Τμήμα Δημοσιογραφίας & ΜΜΕ

Zoe Ververopoulou

Assistant Professor
Aristotle University of Thessaloniki
Department of Journalism
and Mass Communication

zoiv@jour.auth.gr

Abstract

Comparing two different social practices/institutions, the theater and the court, this paper describes initially their distinct roles and objectives, in order to highlight next the borderline in which their obvious alterity is reversed, as a result of internal affinities and connections. In this context, our study examines in what way some forms of theater integrate the ritual of the court, its procedures and its spatial patterns, as well as the causes and consequences of such a choice. Two dramatic categories are particularly discussed: a) courtroom drama and b) tribunal plays, while their generic profile, their functions and the specific reception conditions they create for theatre audiences, are also explored.

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο, δικαστήριο, δικαστικό δράμα, έργα δικαστηρίου.

Keywords: theatre, court, courtroom drama, tribunal plays.

Το δίκτυο των σχέσεων ανάμεσα στην έννοια της ετερότητας και στο θέατρο είναι πυκνό, πολλών επιπέδων και πολλαπλών διαβαθμίσεων. Αν επισυνάπτουμε στην εν λόγω προβληματική την έννοια του δικαστηρίου, είναι, επειδή έτσι προκύπτει μια ιδιάζουσα εκδοχή αυτής της σχέσης, που θα ονομάσουμε «ετερομοιότητα». Ο όρος συναντάται στον νεοπλατωνικό φιλόσοφο Πρόκλο¹ και ορίζεται ως «ταυτότης ἐν τῇ ἀνομοιότητι», δηλαδή ομοιότητα μέσα στη διαφορά.

Πράγματι, εκ πρώτης όψεως, το θέατρο και το δικαστήριο είναι δυο διαφορετικές κοινωνικές πρακτικές, με απόλυτα διακριτούς ρόλους και στόχους. Αν το πρώτο είναι μια μορφή τέχνης που αποβλέπει στην αισθητική απόλαυση, το δεύτερο είναι η δημόσια αρχή που έχει την εξουσία να κρίνει, να αποφαινεται ή να επιλύει διαφορές με βάση αποδεικτικά στοιχεία· ο ρόλος του, δηλαδή, είναι η απονομή της δικαιοσύνης.² Το θέατρο είναι θέαμα που μπορεί να διασκεδάσει, να συγκινήσει ή να εμβάλλει σε σκέψεις, δεν μεταβάλλει όμως την κοινωνική κατάσταση των εμπλεκομένων. Αντίθετα, η έκβαση μιας δίκης μπορεί να επιφέρει σημαντικές αλλαγές στο status των διαδίκων.³

Εύκολα, ωστόσο, διαπιστώνει κανείς, ότι αυτή η, οντολογικής φύσης, ετερότητα συνυπάρχει με μια σειρά από ομοιότητες και αναλογίες. Πρώτα - πρώτα, η αίθουσα του δικαστηρίου λειτουργεί ως σκηνή όπου, μετά από μια τελετουργική έναρξη, εκτυλίσσεται μια σειρά από δρώμενα (η δίκη), αλλά και αναπαρίστανται (λεκτικά) τα δράματα της ανθρώπινης ζωής. Δρώντες είναι οι δικαστές, δικηγόροι, μάρτυρες και κατηγορούμενοι, ενώ ό,τι ακούγεται βασίζεται σε κείμενο που συνήθως ετοιμάζεται εκ των προτέρων και εκφωνείται πάντα στο πλαίσιο ενός προκαθορισμένου ρόλου (αγορεύσεις, απολογίες). Παράλληλα, υπάρχει το κοινό που παρακολουθεί την ακροαματική διαδικασία και το οποίο οφείλει να υπακούει σε συμβάσεις ησυχίας και τάξης, δίχως να του επιτρέπεται να παρέμβει. Στην ουσία, η δικαστηριακή χωροταξία αναπαράγει το θεατρικό δίπολο σκηνή-πλατεία⁴ και προσδιορίζεται από μια χαρακτηριστική σκηνογραφία (τα έδρανα, το εδώλιο), όπου ένας θίασος «πρωταγωνιστών» με δεδομένους ρόλους, με ειδικό ενδυματολογικό κώδικα (για τους δικαστές) και σε συγκεκριμένη χρονική διάρκεια (τη συνεδρία) ξετυλίγει μια πλοκή, με έμφαση στις εντάσεις και στα coups de théâtre. Προεκτείνοντας τη θεατρική ορολογία, το δικαστήριο

¹ Στο έργο του *Περί της κατά Πλάτωνα θεολογίας*, 1.21. Η πληροφορία αναφέρεται στο Λεξικό του Δημητράκου στο λήμμα «ετερομοιότης» (Δημητράκος, 2000), από όπου και ο ορισμός του όρου.

² Βλ. *Britannica* (2007), λήμματα: «δικαστήρια» (Γεώργιος Σινανίδης, Γεώργιος Ναυπλιώτης, Μιχαήλ Κυριλλόπουλος, Βλάσης Φείδας, Άκισ Λαμπρόπουλος, σ. 437-443), «δίκη», (Γεώργιος Σινανίδης, σ. 451-452), «δικαστής» (Κώστας Μενουδάκος, σ. 444-446).

³ Βλ. Soulier (1991) 10. Υπάρχει επίσης και η συνεκδοχική χρήση των δυο λέξεων: «δικαστήριο» μπορεί να σημαίνει το σώμα των δικαστών που εκδικάζει μια υπόθεση (π.χ. «το δικαστήριο αποφάσισε»), ενώ «θέατρο» το σύνολο των θεατών (π.χ. «το θέατρο ζέσπασε σε χειροκροτήματα»).

⁴ Πρβλ. Παπαδοπούλου (1976) 325.

μπορεί να νοηθεί ως προ-σκηνοθετημένη διαδικασία με κανόνες και η δίκη ως παράσταση, με την έκβασή της να επιφέρει την κάθαρση⁵ τόσο για τους διαδίκους, όσο και για το κοινό.

Ένα από τα πρώιμα δείγματα στην ιστορία του θεάτρου που αξιοποιεί τις εσωτερικές αυτές συγγένειες, είναι οι αισχυλικές *Ευμενίδες*, με τη δίκη του μητροκτόνου Ορέστη να αποτυπώνει την πολιτισμική μετάβαση από την αυτοδικία στη θεσμοθετημένη δίκη και συγχρόνως τη νηφάλια συνάσκηση θεϊκής και κοσμικής δικαιοσύνης. Σύμφωνα με την ανθρωπολογία του δικαίου, εξάλλου, θέατρο και δικαστήριο έχουν κοινή καταγωγή από μαγικο-θρησκευτικά δρώμενα της προϊστορικής ανθρωπότητας, όπου συνδυάζονταν αρμονικά α) μια θρησκευτική τελετή, β) μια θεατρική πράξη και γ) μια δίκη. Το θρησκευτικό στοιχείο φαίνεται να συνενώνει τις δυο πρακτικές, καθώς η καταγωγή του θεάτρου εντοπίζεται στα διονυσιακά δρώμενα, ενώ πρότυπο του δικαστηρίου θεωρούνται οι θεοκρισίες (ορδαλίες).⁶ Ως εκ τούτου, αμφότερα έχουν τελετουργικό και επιτελεστικό χαρακτήρα, συγκεκριμένο τυπικό και συμβάσεις, ενώ επιτάσσουν διάκριση ανάμεσα στην αναπαράσταση και τις πραγματικές περιστάσεις στις οποίες αναφέρονται. Αναλογίες εμφανίζει και η εννοιολόγηση του χώρου στις δυο περιπτώσεις, παραπέμποντας στις φουκωικές ετεροτοπίες και σηματοδοτώντας οριοθετημένα, περίκλειστα σύμπαντα, που λειτουργούν ως φραγμός, ανάμεσα στο ιδεώδες εσωτερικό και στο «έξω», την κανονική κοινωνική ζωή δηλαδή.⁷ Δικαστήριο ονομάζεται άλλωστε και ο τόπος όπου διεξάγονται οι δίκες, ενώ θέατρο είναι ο χώρος όπου παρουσιάζονται παραστάσεις. Πρόκειται δηλαδή για ειδικού τύπου κτίρια, με αναγνωρίσιμη αρχιτεκτονική και θέση μέσα στο αστικό τοπίο.

Η ιδιότυπη αυτή σχέση ετερομοιότητας, που απέδωσε στην ελληνική αρχαιότητα έργα όπως οι αριστοφανικοί *Σφήκες* που σχολιάζουν τη δικομανία των Αθηναίων, σκηνές όπως στον *Οιδίποδα Τύρανο*, όπου δεν υπάρχει δίκη, αλλά ο χορός εκπροσωπεί τη φωνή της δικαιοσύνης, και αναμετρήσεις δικανικού τύπου όπως στη σοφόκλεια *Αντιγόνη*, εμφανίζεται ενεργή και στον Δυτικό Μεσαίωνα, σε πολλαπλά επίπεδα. Την εποχή αυτή, εκτός από τις ιστοριογραφικές αναφορές σε εκτέλεση πραγματικών ποινών επί σκηνής,⁸ περίφημες είναι οι «causes grasses» στη Γαλλία, δημόσιες παρωδίες δίκης στη διάρκεια του Καρναβαλιού και συχνά άσεμνες. Την ίδια εποχή, τη δικαιοδοσία να ανεβάζει θεατρικές φάρσες είχε αποκλειστικά η συντεχνία των δικηγόρων⁹ που ονομαζόταν *Basoche*— μάλιστα, κεντρικός ήρωας της αρτιότερης μεσαιωνικής φάρσας που διασώθηκε μέχρι τις μέρες μας, είναι ο πανούργος δικηγόρος *Pathelin*.¹⁰

⁵ Σχετικά με την έννοια της κάθαρσης βλ. Soulier (1991) 18-21.

⁶ Βλ. Πισκοπάνη (2009): Παπαδοπούλου (1976) 321-322.

⁷ Βλ. Scott (2016).

⁸ Δεν είναι βέβαια ξεκάθαρο αν πρόκειται για θρύλους ή για πραγματικά γεγονότα. Πρβλ. Enders (1999) 202-229: Archimandritou (2006) 137-166.

⁹ Βλ. Knecht (1995) 364-367.

¹⁰ Ο πλήρης τίτλος του έργου είναι: *La Farce de Maître Pathelin*.

Συστηματική διερώτηση γύρω από την έννοια της δικαιοσύνης παρατηρείται επίσης στη δραματοουργία του Σαίξπηρ, έχει μάλιστα υποστηριχθεί ότι ο ίδιος δεν ήταν άλλος από τον διάσημο νομομαθή της Αναγέννησης Francis Bacon. Σε πολλά κείμενά του «στήνει» την υπόθεση/ ιστορία (put the case) σαν μια νομική περίπτωση (legal case) που επιζητά νομική επίλυση, αναπτύσσει pro και contra επιχειρήματα υπό τη μορφή της *disputatio*»,¹¹ ενώ τριάντα από τα έργα του περιέχουν σκηνές δίκης – ενδεικτικά αναφέρουμε *Τον έμπορο της Βενετίας* και το *Με το ίδιο μέτρο*.

Τον απασχολούν επίσης θεσμοί δικαίου, που αποτελούν επιμέρους πεδία της νομικής επιστήμης: ο γάμος στο *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, η κληρονομική διαδοχή στον *Βασιλιά Αηρ*, η ακίνητη ιδιοκτησία στον *Έμπορο της Βενετίας*, θέματα συνταγματικού δικαίου στον *Ριχάρδο Β΄* και τον *Ιούλιο Καίσαρα* και ποινικού δικαίου στον *Οθέλλο* και τον *Μακμπέθ*.¹² Στα ιστορικά πάλι έργα του, ο Σαίξπηρ μεταστοιχείώνει δραματικά «μείζονες πολιτικοδικαιικές θεωρίες και πρακτικές της εποχής του και κρίσιμα –‘συνταγματικά’ για τη σύγχρονη αντίληψη – θέματα, γύρω από τη διεκδίκηση της εξουσίας, [...] αλλά και τη νομιμότητα της αντίστασης σ’ έναν τύραννο, [...] κατά τέτοιο τρόπο, ώστε τα έργα του να αποκτούν την αξία διαχρονικών πολιτικών πραγματειών».¹³

Γενικότερα πάντως, η ελισαβετιανή Αγγλία είναι περίφημη για τη φιλοδικία της, με τα πλήθη να παρακολουθούν και να απολαμβάνουν τις δίκες σαν να πρόκειται για λαϊκά θεάματα. Εκεί εξάλλου, λαμβάνουν χώρα και τα εκπαιδευτικά moot courts, θεατροποιημένες δίκες δηλαδή, βασισμένες σε δικαστηριακές υποθέσεις και ζητήματα της δημόσιας ζωής, τις οποίες αυτοσχεδίαζαν, σκηνοθετούσαν και ανέβαζαν οι σπουδαστές Νομικής, ενίοτε με τη συνδρομή επαγγελματιών ηθοποιών και θεατρικών συγγραφέων.¹⁴ Η ίδια λογική διέπει και τις σύγχρονες mock trials, που διοργανώνονται στις Νομικές Σχολές όλου του κόσμου, τις εκπαιδευτικές εικονικές δίκες δηλαδή, που προσομοιώνουν πραγματικές συνθήκες δικαστηρίου,¹⁵ προκειμένου να ασκηθούν οι φοιτητές στην ανάπτυξη επιχειρηματολογίας και στον χειρισμό πολύπλοκων δικογραφιών.¹⁶ Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι, κατά την προνεωτερική εποχή και μέχρι πριν τον 19^ο αιώνα, το δίκαιο και ο νομικός λόγος ταξινομούσαν, όπως η λογοτεχνία και το δράμα, στην ευρύτερη κατηγορία των Γραμμάτων (Lettres).¹⁷

¹¹ Παπαχρίστου· Χέλμης· Μαρπούλου (2015) 32.

¹² Ο.π. 29.

¹³ Ο.π.

¹⁴ Βλ. ό.π. 32-33.

¹⁵ Πρβλ. Spader (2002) 57-86.

¹⁶ Στην Ελλάδα υπάρχει μάλιστα το πρόγραμμα *Πρωταγόρας*, που απευθύνεται σε μαθητές Λυκείου. Πρόκειται για εικονικές δίκες, οι οποίες βασίζονται σε πραγματικές υποθέσεις και διεξάγονται ως διαδραστική αναπαράσταση Δικαστηρίου. Οι συμμετέχοντες αναλαμβάνουν ρόλους δικηγόρων και μαρτύρων και στη συνέχεια καλούνται να επιχειρηματολογήσουν, προκειμένου να πείσουν τους δικαστές, καθώς και μια ομάδα ενόρκων που εκπροσωπούν το κοινό αίσθημα περί δικαιοσύνης (βλ. <http://protogoras.afixis.org/about/> [20-4-2017]).

¹⁷ Βλ. Παπαχρίστου· Χέλμης· Μαρπούλου (2015) 12.

Όπως είναι φανερό, η έλξη ανάμεσα στο θέατρο και το δικαστήριο έχει αρχετυπικό υπόβαθρο, είναι αμοιβαία και διαχρονική. Από τη μεριά του, το θέατρο αξιοποιεί πολλαπλώς αυτή τη σχέση, χωρίς ειδολογικούς περιορισμούς και σε όλες τις εποχές. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, η μοναδική κωμωδία του Ρακίνα που τιτλοφορείται εύγλωττα *Οι δικομανείς* (*Les Plaideurs*), το πασίγνωστο μιούζικαλ *Σικάγο* που σχολιάζει μεταξύ άλλων τη διαφθορά του δικαστικού συστήματος, με βασικό ήρωα τον δικηγόρο Billy Flynn, *Η δοκιμασία* (*The Crucible*) του Άρθουρ Μίλερ, μια ημι-μυθοπλασία για τις δίκες μαγισσών στο Σάλεμ τον 17^ο αιώνα,¹⁸ *Ο κύκλος με την κιμωλία* του Μπρεχτ, με τη διάσημη σκηνή της σολομώντειας λύσης που προτείνει ο ψευτοδικαστής Αζντάκ. Στην πράξη βέβαια, το μεγαλύτερο ποσοστό θεατρικών έργων που πραγματεύονται νομικά και δικανικά ζητήματα δομείται ως ένα εκλεκτικό αμάλγαμα σκηνών δικαστηρίου και περιφερειακών γεγονότων, που διαδραματίζονται σε άλλους κοινωνικούς χώρους.¹⁹

Η αρχή της ετερομοιότητας, ωστόσο, αναδεικνύεται στην πληρότητά της κυρίως σε ένα συγκεκριμένο είδος θεάτρου: το νομικό ή δικαστικό δράμα (*legal drama/court room drama* ή *legal plays/court room plays*), όταν δηλαδή το θέατρο εγκιβωτίζει αυτούσιο το δικαστηριακό τελετουργικό, απομιμούμενο το πρωτόκολλο, τους αυστηρά καθορισμένους ρόλους και τη χωροταξία του. Σε αυτή την περίπτωση, δεν είναι μόνο η θεματολογία (Νόμος, Δικαιοσύνη, έγκλημα, ενοχή, τιμωρία) και οι ιδιότητες των θεατρικών ηρώων (δικηγόροι, δικαστές, κατηγορούμενοι) που σηματοδοτούν τη σχέση, αλλά περισσότερο η σύντηξη σκηνής και ακροαματικής διαδικασίας. Η εγγενής θεατρικότητα των δικαστηριακών δομών αναδιπλασιάζεται και η δίκη αναδεικνύεται κυριολεκτικά ως *performance*, οδηγώντας σε μια ιδιότυπη ετερομοιοτική ισορροπία, καθώς στη σκηνή εκδραματίζεται η αναπαράσταση μιας σύγκρουσης, δηλαδή η δικαστική εκτύλιξη μιας υπόθεσης. Αυτή η σύγκρουση, που βρίσκεται εξ ορισμού στην καρδιά κάθε δικαστικής διαμάχης,²⁰ συμφύρεται με τη σύγκρουση, η οποία, σύμφωνα με το σημειωτικό πρότυπο δράσης, εντοπίζεται στη βαθιά δομή οποιουδήποτε θεατρικού έργου.²¹ Τα δικαστικά δράματα εκτυλίσσονται ως αγώνες λόγων, που έντεχνα χειρίζονται διλημματικά δίπολα, ελκυστικά στο ευρύ κοινό (καλό-κακό, δίκαιο-άδικο, ενοχή-αθώοτητα, αλήθεια-ψεύδος), προσκαλώντας τους θεατές να λειτουργήσουν συγχρόνως ως μάρτυρες-παρατηρητές, συμμετοχοί και κριτές αντιδικιών ή πράξεων βίας. Θεατρικός και δικανικός λόγος προτάσσουν τη θεαματική διάσταση μιας αγόρευσης, με στόχο την πειθώ και την προσέλκυση ενδιαφέροντος, εφαρμόζοντας εν προκειμένω τις τρεις αρχές ρητορικής²² που διατύπωσε ο Κικέρωνας: *docere* (αποδεικνύω),

¹⁸ Το έργο είναι βασισμένο στα πρακτικά των δικών που ερευνήσε ο συγγραφέας. Όπως είναι γνωστό όμως, αποτελεί στην ουσία μια αλληγορία του μακαρθισμού.

¹⁹ Βλ. Kuzina (2001) 80.

²⁰ Πρβλ. Soulier (1991) 14.

²¹ Πρβλ. Ubersfeld (1982) 61-77.

²² Βλ. Soulier (1991) 15.

delectare (γοητεύω) και *movere* (συγκινώ).

Η συγκεκριμένη δραματουργική κατηγορία επωφελείται στον μέγιστο βαθμό από την παιγνιακή διάσταση των δυο πρακτικών, που αφενός έχουν διαφορετικούς κανόνες από εκείνους της πραγματικής ζωής, αφετέρου συνδέονται με δυο από τις θεμελιώδεις κατηγορίες παιχνιδιών, με βάση τη διάσημη θεωρητική διάκριση του Roger Caillois: α) τα παιχνίδια «αγώνα», δηλαδή ανταγωνισμού και β) «μίμησης», δηλαδή τα παιχνίδια ρόλων.²³ Προς την ίδια κατεύθυνση, είναι αποκαλυπτικό και το γεγονός ότι ο Αισχύλος χρησιμοποιεί στις *Ευμενίδες* τον όρο «αγών» για τη δικαστική διαδικασία, ενώ ο Πλούταρχος περιγράφει με την ίδια λέξη ένα θεατρικό έργο.²⁴ Και ο Κουϊντιλιανός όμως συστήνει στους δικηγόρους της εποχής του να «μιμούνται» τη φωνή των δολοφονημένων θυμάτων για να προκαλέσουν συναισθηματικές εντάσεις στο κοινό τους.²⁵

Σε κάθε περίπτωση, το δικαστικό δράμα και η άκρα θεαματικότητά του έχουν συνδεθεί με τη δημοφιλή κουλτούρα: το κινηματογραφικό τους αντίστοιχο, τα λεγόμενα *trial films*,²⁶ αλλά και οι τηλεοπτικές δικαστικές σειρές ή τα ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά *court room shows* που βασίζονται σε επινοημένες ή πραγματικές υποθέσεις, έχουν ευρεία αποδοχή και ακροαματικότητα, μέχρι και σήμερα, κυρίως στην Αμερική. Εκεί μάλιστα υπάρχουν κανάλια όπως το Tru TV (παλαιότερα Court TV) και Justice Network, που μεταδίδουν αποκλειστικά δικαστικά σόου και μαγνητοσκοπημένα ή ζωντανά αποσπάσματα από πραγματικές δίκες.²⁷

Στο θέατρο εντούτοις, το τοπίο είναι συνθετότερο, διασχίζει εμπορικά, αλλά και απαιτητικότερα θεατρικά είδη, ενώ ενδέχεται να αξιοποιεί μόνο επιμέρους σημεία του δικαστικού τελετουργικού. Έτσι, έργα, όπως ο δημοφιλής *Μάρτυρας Κατηγορίας* της Agatha Christie,²⁸ ταυτίζονται με αστυνομικές ιστορίες τύπου *who dun it* και με νομικά θρίλερ, οι *12 Ένορκοι* του Reginald Rose εστιάζουν στη συνεδρίαση των ενόρκων που καλούνται να δώσουν την ετυμηγορία τους, το δεύτερο μέρος του έργου *Οι εγκληματίες* (1928) του Ferdinand Bruckner εκτυλίσσεται ως παράλληλες δίκες που εκδικάζουν εγκλήματα του ιδιωτικού βίου,²⁹ ενώ στη *Βλάβη* του Friedrich Dürrenmatt (αρχικά ραδιοφωνικό έργο και νουβέλα), ένας εμπορικός αντιπρόσωπος, όταν χαλά το αυτοκίνητό του, βρίσκει καταφύγιο στο σπίτι μιας παρέας συνταξιούχων ανθρώπων του νόμου, που αρέσκονται να αναπαριστούν δίκες και δεν τους λείπει παρά ένας κατηγορούμενος...

Σε αρκετές περιπτώσεις, η δικαστική μυθοπλασία έχει τη βάση της

²³ Βλ. Caillois (1967) 32-33.

²⁴ Βλ. Soulier (1991) 11-15.

²⁵ Αναφέρεται από την Enders (1999) 186.

²⁶ Αναλυτικά για τα κινηματογραφικά δικαστικά δράματα βλ. Bergman και Asimow (2006).

²⁷ Πρβλ. Bauder (30-12-2007)·Lafayette (10-11-2014).

²⁸ Το έργο ήταν αρχικά αστυνομική νουβέλα της Christie και αργότερα διασκευάστηκε για το θέατρο, τον κινηματογράφο, αλλά και την τηλεόραση. Η θεατρική εκδοχή παρουσιάστηκε το 1953 στο Winter Garden Theatre, με σκηνοθέτη τον Wallace Douglas.

²⁹ Πρβλ. Ailloud-Nicolas (2013).

σε ιστορικά και πραγματικά γεγονότα: *Ο Ζιλ και η νύχτα* του Hugo Claus³⁰ πραγματεύεται τη δίκη του τρομερού γάλλου Στρατάρχη Ζιλ ντε Ραι και την απολογία του στη Ιερά Εξέταση, το *Inherit the Wind*³¹ είναι η μυθοπλαστική ανάπλαση της διάσημης δίκης του 1925 ενός δασκάλου που δίδαζε στους μαθητές του τη θεωρία του Δαρβίνου και της θρυλικής αναμέτρησης ανάμεσα στον υπερασπιστή των αδυνάτων Clarence Darrow και τον φίλο του William Jennings Bryan.³² Οι δικαστηριακές δομές μπορούν επίσης να γονιμοποιήσουν συμβολικά τη θεατρική σκηνή, όπως αποδεικνύει η παράσταση *Eichmann à Jérusalem*, που παρουσιάστηκε, το 2016, στη Γαλλία. Βασισμένη στο ομότιτλο βιβλίο της Hannah Arendt για την κοινοτοπία του κακού και με ιδιαίτερο δεδομένο ότι το 1961 ο *Eichmann* δικάστηκε μέσα σε ένα θέατρο που διαρρυθμίστηκε σε δικαστήριο, η παράσταση εμπεριέχει σκηνές από τα πρακτικά της δίκης, αλλά και μυθοπλαστικά στοιχεία, ενώ η σκηνογραφία της δεν είναι δικαστηριακή, αλλά εκείνη της προετοιμασίας της παράστασης.³³

Ολόκληρη αυτή η πολυμορφική mega-κατηγορία των δικαστικών δραμάτων που αφομοιώνει ιδανικά την αρχή της ετερομοιότητας, έχει υψηλή συγκινησιακή δυναμική και απήχηση, επειδή εστιάζει σε κοινωνικά προβλήματα και γενικότερα σε ζητήματα που εγείρουν συζητήσεις, σκιαγραφώντας την ταυτότητα μιας κοινωνίας, αλλά και γενικότερα την ανθρώπινη κατάσταση ως θέαμα. Η φυγαγωγική της επίδραση συνδέεται με την αίσθηση εκκρεμότητας και κάθαρσης που συνήθως δρομολογούνται μέσα από κλιμακούμενες εντάσεις και αποκαλύψεις, ενώ δυνητικά ευνοείται ο προβληματισμός για τις δικαικές πρακτικές, καθώς και η κοινωνική ευαισθητοποίηση.³⁴

Τα διακυβεύματα πολλαπλασιάζονται όταν η μυθοπλασία υποχωρεί εντελώς μπροστά στο πραγματικό, όπως συνέβη αρχικά με το θέατρο-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60: *Η ανάκριση* (1965) του Peter Weiss αναβίωσε, με βάση τα πρακτικά, τις δίκες της Φρανκφούρτης, όπου δικάστηκαν τα ελάσσονα ναζιστικά στελέχη που έδρασαν στο Άουσβιτς, παραθέτοντας ακριβείς καταθέσεις μαρτύρων και απολογίες κατηγορουμένων, ενώ ο *Φάκελος Οπενχάιμερ* (1964) του Χάιναρ Κίπχαρντ στηρίχθηκε στα πρακτικά της ανάκρισης κατά του Οπενχάιμερ από την επιτροπή Ατομικής Ενέργειας των ΗΠΑ, εστιάζοντας στις συνθήκες χρήσης της ατομικής βόμβας και τον ανταγωνισμό των υπερδυνάμεων για πυρηνικό εξοπλισμό.³⁵

³⁰ Παρουσιάστηκε στο Θέατρο του «Νέου Κόσμου» το 2002, σε σκηνοθεσία Φωτεινής Σισκοπούλου.

³¹ Των Jerome Lawrence και Robert Edwin Lee. Η συγκεκριμένη δίκη είναι γνωστή και ως monkey trial.

³² Οι οποίοι εμφανίζονται στο έργο με φανταστικά ονόματα.

³³ Βλ. Salino (18-3-2016).

³⁴ Πρβλ. Πισκοπάνη (2009)· Kuzina (2001) 81. Για τη σχέση βίας, εκδίκησης και δικαστηριακής διάταξης στο θέατρο βλ. Τσατσούλης (2012) 120-127.

³⁵ Βλ. Μαράκα (1993) 37-38.

Ως συνέχεια αυτής της τάσης, τη δεύτερη περίοδο του θεάτρου-ντοκουμέντο που τοποθετείται στη δεκαετία του '90, εμφανίστηκε στη Μ. Βρετανία μια ειδική κατηγορία έργων που ονομάστηκαν *tribunal plays* και στα οποία ειδικεύεται το λονδρέζικο θέατρο *Tricycle theatre*. Πρόκειται για έργα, η πρώτη ύλη των οποίων προέρχεται από δικαστικές έρευνες και καταγράφει κατά λέξη τον λόγο μαρτύρων και δικηγόρων, αποφεύγοντας την οποιαδήποτε καλλιτεχνική παρέμβαση εκ μέρους του συγγραφέα και του σκηνοθέτη.³⁶ Ο διευθυντής του θεάτρου και σκηνοθέτης έργων δικαστηρίου *Nicolas Kent* σημειώνει πως επιδιώκει την αναπαράσταση της απόλυτης πραγματικότητας, με τρόπο αντικειμενικό, προσίτο και μη-διαμεσολαβημένο, ώστε να ενημερωθεί το μη-ειδικό κοινό για λεπτομέρειες σοβαρών δημόσιων ζητημάτων, που τα επίσημα ΜΜΕ συστηματικά αποσιωπούν, αναπαράγοντας τις πλαστές, «στρογγυλεμένες» εκδοχές πραγματικότητας που επινοούν οι κυβερνήσεις.³⁷

Έτσι, το 1999, ο δημοσιογράφος του *Guardian* *Richard Norton-Taylor* συγγράφει το έργο *The Colour of Justice*, βασισμένο στα ευρήματα της προανακριτικής έρευνας *Macpherson* και στην πιστή παράθεση των ακροαματικών συνεδριών της. Θέμα της, η δολοφονία ενός 18χρονου μαύρου αγοριού από μια συμμορία νεαρών λευκών το 1993, και η αμφιλεγόμενη στάση της αστυνομίας που δεν βοήθησε το θύμα ούτε επιδίωξε τη σύλληψη των ενόχων, αποκαλύπτοντας με τον τρόπο αυτό θεσμοποιημένες μορφές ρατσισμού στους κόλπους της βρετανικής αστυνομίας.

Ομοίως, το *Justifying war: Scenes from the Hutton Inquiry* (2004) εξετάζει τις συνθήκες αυτοκτονίας του *David Kelly*, ο οποίος από τη θέση του συμβούλου της βρετανικής κυβέρνησης στα χημικά και βιολογικά όπλα αποκάλυψε τις υπερβολές της σχετικά με την κατοχή όπλων μαζικής καταστροφής από τον Σαντάμ Χουσεϊν. Η έρευνα του δικηγόρου *Hutton* για το θάνατό του, αμφισβήτησε υπουργούς και στελέχη του δημοσίου, ενώ αποκάλυψε τα ενδότερα του *BBC*, του Υπουργείου Εθνικής Άμυνας και της *Downing Street*.³⁸

Αν και τα *tribunal plays* δέχονται συχνά κριτική για τον τρόπο με τον οποίο συνδυάζουν πιστότητα και αισθητικοποίηση του πραγματικού, αλλά και για το υπερ-νατουραλιστικό ύφος τους που καταλήγει ενίοτε ανιαρό ή επαναληπτικό, οι προθέσεις τους είναι γενικά έντιμες και ελεγκτικές ως προς τους ανθρώπους της εξουσίας. Η επιρροή τους ξεπερνά μερικές φορές το θεατρικό κοινό και προωθείται από το *Tricycle Theatre* ως καμπάνια ενάντια στην αδικία: με θεματική προφανή ήδη από τον τίτλο, το *Nuremberg* παίχτηκε στο Κοινοβούλιο, το *Guantanamo* στο αμερικανικό Κογκρέσο. Όλα αναμεταδόθηκαν από το ραδιόφωνο ή την τηλεόραση του *BBC*, αγγίζοντας περίπου 30 εκατομμύρια ανθρώπους σε όλο τον κόσμο. Είναι μάλιστα αποκαλυπτικό ότι στο κοινό του συγκεκριμένου θεάτρου περιλαμβάνονται

³⁶ Για τα κείμενα των έργων αυτών, βλ. *Brittain, Norton-Taylor, Slovo και Kent* (2014).

³⁷ *Finburgh* (2011).

³⁸ Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. *Reinelt* (2006).

υπουργοί, πολιτικοί και ξένοι διπλωμάτες που θέλουν να ενημερωθούν για θέματα επικαιρότητας, ενώ συχνά, μετά την παράσταση, ακολουθούν συζητήσεις με τους θεατές για το θέμα που παρουσιάστηκε.³⁹

Συνοφίζοντας, αν τα δικαστικά δράματα (court room drama) λειτουργούν ως εργαλείο και αγωγός της λαϊκής νομικής συνείδησης περί Δικαίου, τα δικαστικά έργα-ντοκουμέντα (tribunal plays) επιτείνουν τον κριτικό στοχασμό για τις σχέσεις Νόμου-Δικαιοσύνης-Εξουσίας και τους μηχανισμούς τους, ενώ υποδεικνύουν ότι σε τέτοια ζητήματα δεν μπορεί να υπάρχει εφησυχασμός, αλλά επιβάλλεται συνεχής και σοβαρή επανεξέταση.⁴⁰ Πιο σύγχρονες σκηνικές εκδοχές, μάλιστα, άλλοτε αποδομούν τα ειδολογικά κλισέ των έργων δικαστηρίου και άλλοτε υπερτονίζουν τη διαπερατότητα θεάτρου και πραγματικότητας ή μετατοπίζουν κυριολεκτικά τον θεατή από τον ρόλο του μάρτυρα στον ρόλο του ενόρκου:⁴¹ το 2010 η παράσταση του Καναδού Jonathan Garfinkel *Trials of John Demjanjuk* παρουσιάζεται στη Γερμανία με την απροσδόκητα γκροτέσκα φόρμα ενός «καμπαρέ του Ολοκαυτώματος», ενόσω μάλιστα διαρκούσε η πραγματική δίκη του ηλικιωμένου εγκληματία πολέμου στο Μόναχο, ενώ η παράσταση *Please, continue (Hamlet)* των Yan Duyvendak και Roger Bernat⁴² που περιοδεύει ανά τον κόσμο από το 2011, αναθέτει με κλήρο την ετυμηγορία στο κοινό και η εκδίκαση της υπόθεσης γίνεται από σώμα πραγματικών δικαστών, χωρίς να έχει πάντα την ίδια έκβαση.

Ίσως, εντέλει, εκείνο που αποδεικνύει η παλίμψηστη, ετερομοιοτική σύναψη θεάτρου και δικαστηρίου, είναι το εξής: αφενός, ότι η ανθρώπινη ετερότητα δεν είναι μια καταστατική σταθερά αλλά ένα ενδεχόμενο, που ανά πάσα στιγμή μπορεί να ενεργοποιηθεί εάν βραχυκυκλώσουν στάσεις και περιστάσεις ή μετατοπιστούν οι οπτικές· αφετέρου, ότι στη σύγχρονη Πόλη, το θέατρο έχει μεγαλύτερο βαθμό ελευθερίας από τον Τύπο να φέρει στο προσκήνιο υποψίες και απόψεις σχετικά με δικαστικές υποθέσεις, ενώ ταυτόχρονα ικανοποιεί την επιθυμία του κοινού για συλλογική εξέταση γεγονότων που το τοποθετεί στη θέση του μάρτυρα δικαιοσύνης, ακόμη και όταν συνειδητοποιεί ότι η πραγματική «αλήθεια» είναι ανοιχτή στην ερμηνεία.⁴³ Μπορεί το Δίκαιο να είναι πολύπλοκη υπόθεση, όμως κανείς δεν έχει τα περιθώρια να ισχυριστεί σήμερα ότι παραμένει απλός παρατηρητής ή άμοιρος ευθυνών. Ούτε η σκηνική τέχνη ούτε, πολύ περισσότερο, οι θεατές.⁴⁴

³⁹ Πρβλ. Finburgh (2011).

⁴⁰ Πρβλ. Silbey (2001) 116· Corcos (2003) 506.

⁴¹ Και οι δυο κατηγορίες ευνοούν πρακτικές διάδρασης ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία· αν όμως στην πρώτη περίπτωση είναι κυρίως ένα φυγαγωγικό παιχνίδι με τους θεατές για την ανεύρεση του ενόχου, στη δεύτερη, όπου παρεμβαίνει η σε βάθος πληροφόρηση για πραγματικές υποθέσεις, η αποπαθητικοποίηση του θεατή είναι ουσιαστικότερη και πιο ανησυχητική.

⁴² Παρουσιάστηκε και στην «Πειραματική Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου (μετάκληση από το εξωτερικό) τον Απρίλιο του 2018.

⁴³ Πρβλ. Finburgh (2011)· Reinelt (2006) 82· Radosavljevic (2013) 131.

⁴⁴ Είναι επίσης ενδιαφέρον, ότι η μορφολογική και δομική εγκόλλωση της ετερομοιοτητας

Βιβλιογραφία

- Ailloud-Nicolas, C. (2013): «La justice dans *Les Criminels* de Bruckner», *Criminocorpus*, <http://criminocorpus.revues.org/2394> [30-7-2017].
- Archimandritou, M. (2006): *Histories of penalty*, Athens-Thessaloniki.
- Bauder, D.: «Court TV exits, truTV appears», *USA Today*, 30-12-2007, http://usatoday30.usatoday.com/life/television/news/2007-12-30-truTV_N.htm [28-7-2017].
- Bergman, P. και Asimow, M. (επιμ.) (2006): *Reel justice: the courtroom goes to the movies*, Kansas City.
- Brittain, V., Norton-Taylor, R., Slovo, G. και Kent, N. (2014): *The Tricycle: Collected Tribunal Plays 1994-2012*, London.
- Caillois, R. (1967): *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris.
- Corcos, C. (2003): «Legal Fictions: Irony, Storytelling, Truth, and Justice in the Modern Courtroom Drama», *UALR Law Review* 25, 503-633.
- Δημητράκος, Δ. (2000): *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, τόμ.4 (15 τόμοι), Αθήνα.
- Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Larousse Britannica* (2006-7): τόμ.17 (56 τόμοι), Αθήνα.
- Enders, J. (1999): *The Medieval Theater of Cruelty*, Ithaca and London.
- Finburgh, C. (2011): «‘Vérité’ ou ‘mensonge’? Le Théâtre politique post-11 septembre en Grande-Bretagne», *Agôn Hors-série* 1, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1808> [28-7-2017].
- Knecht, R. J. (1995): «Popular Theatre and the Court in sixteenth-century France», *Renaissance Studies* 9.4, 364-373.
- Kuzina, M. (2001): «The Social Issue Courtroom Drama as an Expression of American Popular Culture», *Journal of Law and Society* 28.1, 79-96.
- Lafayette, J.: «Network Aims to Capture Viewers and Bring Bad Guys to Jus-

μπορεί να λάβει στο θέατρο και αυτοαναφορική φορά: στο *Ο θεατής καταδικάζεται σε θάνατο* (*Le spectateur condamné à mort*) του Μатеϊ Βισνιέτς είναι ο μικρόκοσμος του θεάτρου που δικάζει τον θεατή και στο *Η δίκη του θεάτρου* (*Le Procès du Théâtre*), μια διδακτική φάρσα του Γαλλολιβανέζου Raphaël Toriel, τα θέατρο κατηγορείται για τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα.

- », *Broadcasting & Cable*, 10-11-2014, <http://www.broadcastingcable.com/news/currency/network-aims-capture-viewers-and-bring-bad-guys-justice/135450> [28-7-2017].
- Μαράκα, Λ. (1993): «Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *Σύγκριση* 5, 33-51.
- Παπαδοπούλου, Π. (1976): «Το θέατρο και η ποινική δίκη», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 28, 317-338.
- Παπαχρίστου, Α.· Χέλμης, Α.· Μαροπούλου, Μ. (2015): *Δίκαιο και Λογοτεχνία*, [ηλεκτρ. βιβλ. Κάλλιπος] Αθήνα <http://hdl.handle.net/11419/4991>.
- Πισκοπάνη, Α-Μ. (2009): «Η δίκη ως performance», *Εγχειρίδιον*, <http://encheiridion.blogspot.gr/2009/01/performance.html> [30/7/2017].
- Radosavljevic, D. (2013): *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, Basingstoke and New York.
- Reinelt, J. (2006): «Toward a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence», *TDR: The Drama Review* 50.3, 69-87.
- Salino, B. «Eichmann: l'impossible procès de l'incarnation du mal», *Le Monde*, 18-3-2016.
- Scott, L. (2016): «Court: The Place of Law and the Space of the City», *ARENA Journal of Architectural Research* 1.1, <http://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.24/> [27/7/2017].
- Silbey, J. (2001): «Patterns of Courtroom Justice», *Journal of Law and Society* 28.1, 97-116.
- Soulier, G. (1991): «Le Théâtre et le procès», *Droit et Société* 17-18, 9-24.
- Spader, D. J. (2002): «Two Models and three Uses for Mock Trials in Justice Education», *Journal of Criminal Justice Education* 13.1, 57-86.
- Τσατσούλης, Δ. (2012): «Οι τόποι ως δρώντα βίαιων εκδικητικών επιτελέσεων. Από το δράμα στον δρόμο», *Σκηνή* 4, 117-143 <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/3034/2931> [1-8-2017].
- Ubersfeld, A. (1982): *Lire le théâtre*, Paris.

B. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ «ΑΛΛΟΥ» ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

(Επιμ. Ιωάννα Καραμάνου)

I. ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ

ΚΥΡΙΑ ΟΜΙΑΙΑ Ι

Heightened Receptivities: when ancient and modern
meet in Greek tragedy¹

Lorna Hardwick

Professor Emerita of Classical Studies,

The Open University, UK

Lorna.Hardwick@open.ac.uk

¹I thank most warmly Dr Ioanna Karamanou and her colleagues for organizing the inspirational conference that provoked this paper and for their acumen, leadership and patience in the preparation the publication. I also thank the students and scholars who offered constructive comments and criticisms at the conference and subsequently.

Abstract

This discussion brings together two of the crucial issues in the analysis of receptions of tragedy on the modern stage. The first is the tension between strangeness and familiarity that underlies memorable performances of the Greek plays. The second is the identification of those transformative moments when tragedy takes centre stage in the aesthetics and cultural politics of the wider theatre repertoire, and sometimes beyond.

The strangeness of the ancient texts and contexts to modern understanding and performance contexts is often said to result in a 'critical distance' that enables spectators to experience their own environment through a distancing lens. They rediscover and reinterpret their own experiences and attitudes with fresh insights stimulated by the immediacy of performance.

Documentation of performances of Greek tragedy has revealed that in different times and places certain plays may either dominate repertoires or alternatively be marginalized, only to re-emerge in another place and time. The prominence of particular plays at particular moments of crisis offers the chance to study the interaction between strangeness and familiarity in providing the fertile ground for these iconic productions. I suggest that these creative tensions are characterized by a heightened receptivity, both in the translations and adaptations of individual plays created by practitioners and in the sensibilities of spectators and critics in the context of their broader environment.

Keywords: creativity; performance; receptivity; transformation

The content and debate that is central to this essay aim to bring together two of the crucial issues that underlie the analysis of receptions of tragedy on the modern stage. The first issue is the tension between strangeness and familiarity that frames memorable performances of the Greek plays. This strangeness affects not just the spectators but also the theatre practitioners as they work on preparing the performance. Encounters with the Greek plays start with a sensation of being immersed in an environment and a world view that differs greatly from that of the modern world. The strangeness means that both the creative and the scholarly engagements have to try to make sense of ancient myths and the ways in which the Greek tragedians adapted them in the context of their own world. The familiarity may strike us in different ways in different times and situations, but basically it occurs and is intensified when spectators, critics and readers make links between what is happening on the stage and their own situation. So, there is always a process of interaction and of reciprocal transfer of meaning. This exchange can take different forms and display different characteristics at the time of performance, in recollection of the performance, in reflection on it and in later internalization of those processes in personal and cultural memory.²

Thus, both at the time (synchronically) and subsequently (diachronically) the tension between strangeness and familiarity brings into play the second crucial issue: that is transformation of understanding. This transformation of understanding has two dimensions: Firstly, it is a transformation that takes place within the context of the performance and is energised and shaped by the interaction between spectators and performers. Erika Fischer-Lichte has called this ‘the bodily co-presence’ of actors and spectators (Fischer-Lichte, 2010). Fischer-Lichte used four guiding characteristics of performance to frame her discussion. These were: co-presence of actors and spectators; ephemerality and intensity; the production of meaning in performance; performance as ‘event’. On that basis she argued that: ‘the reception of an ancient play through performance is always an *active, creative and transformative process*’ (Fischer-Lichte, 2010, 40; italics added).

Secondly, transformation also reaches beyond the confines of the theatre space and the performance. Spectators can take the lived experience of the performance with them into the outside world, through memory, reflection and development of understanding. Performance can also be a catalyst in those transformative moments when tragedy takes centre stage in the aesthetics and cultural politics both of the theatre repertoire and of wider social and political understanding. Often, those wider ripples can be identified ret-

²The contribution of analysis of ancient texts and of classical reception texts is increasingly recognized as a valuable strand in the history and conceptualization of memory studies and practices. For an overview of the theoretical and practical implications, see Assmann (2006) and Fuseli (1975). For analysis of the construction of cultural memory in antiquity, see Grethlein (2010) and for the impact of classical receptions on memory studies, Hardwick (2019).

respectively; sometimes they have an immediate impact. This is reflected in the ways in which the experience of performance is both a lived experience and an agent in the kind of reflective and internalized experience that can both look backwards to the source occasion and forwards to how, through memory that can fade, it nevertheless transforms future understanding and aspirations.³

Therefore, in this discussion I will be asking you to hold in your minds a number of interlocking moments in time:

Firstly, occasions and networks in the 5th century BCE: the development of tragedy in 5th century Athens provided an environment in which the tragedians interacted with the forms, narratives and images of myth and refashioned them in the theatre.⁴ The highly-charged and competitive days in which the tragedies were performed in the theatre of Dionysus and in other venues had the potential to transform the sensibilities of the spectators and of the other dramatists and performers who followed them.

Secondly, the moments in modern times: Recent research, documentation and analysis has gathered substantial evidence about how new dramatists, translators, directors and actors experienced the dynamics of 5th century tragedy and recast the plays for modern performance.⁵ The ancient plays persist. Over the centuries in the modern world revivals and rewritings in their turn have had a transformative effect on the modern spectators, who experienced them and helped create new meanings. They have also had a knock-on effect on the modern cultural historians who reflected on them. Some of the recent modern performances have become especially memorable. I shall offer you some examples of these and suggest how and why this came about.

Thirdly, mediating texts and contexts: I will not have room in a short paper to discuss what happened between ‘ancient’ and ‘modern’, but for every example I give there is a map of what I call ‘mediating’ influences, across time, place and language – texts and performances that have been written,

³ This characterization of the processes involved in memory has affinities with Walter Benjamin’s categorization of different aspects of experience as *Erlebnis* and *Erfahrung*. The former denotes experience as something lived or witnessed; the latter refers to wisdom that is drawn out in a dialectical process of learning over time. Communicating this wisdom and understanding emphasises community over purely individual implications. For text extracts and bibliography, see Arendt (1968).

⁴ The Athenian festivals provided that intensity of environment, occasion and participative experience. However, as Edmund Stewart has shown, tragedy was also a Pan-Hellenic art form that was transmitted and developed through an extensive network of practitioners and cultural events (Stewart 2017, summarised 18). That ancient model also has implications for modern revivals receptions (Mee and Foley 2011; Ioannidou 2017).

⁵ The following databases are freely available on-line: www.apgrd.ox.ac.uk; <http://www.open.ac.uk/arts/research/greekplays>; <http://eumenides.ouc.ac.cy> (documents receptions in Greek poetry and theatre from the 19th century to the present)

performed and redirected across and between the lines set up by the ancient.⁶

The strangeness of the ancient texts and contexts to modern understanding and performance contexts is often said to result in a ‘critical distance’ that enables spectators to experience their own environment refracted through a distancing lens. That distance does not only enable them to travel to another territory. In making sense of that new territory and the action played out in it, they can rediscover and reinterpret their own experiences and attitudes, returning to their own environment with fresh insights stimulated by the immediacy of performance.

There has been distinguished recent scholarship in the field. As well as Erika Fischer-Lichte’s *Tragedy’s Endurance* (2017) this includes monographs by Gonda Van Steen, *State of Emergency: Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974* (2015) and *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands* (2011). Eleftheria Ioannidou’s *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005* (2017) is highly relevant. There have also been edited volumes that showcase the range of possible examples, political and social contexts and theatrical and cultural spaces that re involved. These include Erin Mee and Helene Foley’s *Antigone on the World Stage* (2011), Stratos Constantinidis’ *The Reception of Aeschylus’ Plays Through Shifting Models and Frontiers* (2016) and Paul Monaghan and Jane Montgomery Griffiths’ *Close Relations: Spaces of Greek and Roman Theatre* (2016). An underlying theme in all of these studies is the circumstances (aesthetic and material) that coalesce to bring about emblematic productions.

Why do particular plays become prominent at particular times?

The documentation of performances of Greek tragedy has revealed patterns in which in different times and places certain plays come to dominate repertoires or are marginalized. The prominence of particular plays at particular moments of crisis – whether crisis is existential or associated with social and political change - offers the chance to study the interaction between strangeness and familiarity in providing the fertile ground for these iconic productions. It also makes practitioners, researchers and critics aware of contingency – the ‘serendipity’ of events that combine to set on fire the implications of a particular modern realization of an ancient play and its performance.

Example 1:

One example of this aspect would be what is sometimes called ‘the year of the *Hecubas*’ in 2004/5, a year in which Anglophone theatre saw an upsurge in productions of Euripides’ play. The revivals and rewritings of *Hecuba*, following the invasion of Iraq by western forces led by a US/UK coalition, seemed

⁶ For analysis of some of these, see Hall and Macintosh (2005), which has an extensive bibliography. Section 1 ‘Paradigms’ in Hall and Harrop (eds.) (2010) includes discussions of Early Modern, Enlightenment and later receptions and the theoretical frameworks that have been developed to interpret them.

to provide a way of engaging with the suffering caused to non-combatants and for understanding better the deep-seated desire for revenge that suffering war and invasion could provoke.⁷ The critic Sheridan Morley commented at the time that ‘The war in Iraq – or at least its aftermath – has made Greeks of us all’ (*Express*, 15 September 2004). On one level that statement draws attention to how a Greek tragedy can provide a field on which subsequent writers, practitioners and spectators can work through their agonies. On another level, the statement also focuses the lens on how Euripides’ play lays bare the failure of the practices and institutions – judicial and democratic – that are supposed to regulate human passions. Euripides’ play suggested affinities between that aspect and the behavior of the contemporary politicians of his own time. As Edith Hall put it:

‘The Greek Assembly is revealed to be no dignified arena of debate but an unthinking mob, manipulated into sanctioning the outrage of human sacrifice by Odysseus....Polymestor’s show trial in Agamemnon’s ‘kangaroo court’, so hastily convened at the end of the play, is shown to have nothing whatsoever to do with the administration of justice’ (Hall, 2010, 257-8). Spectators and critics in 2004/5 made the further link between the events staged in the play and those taking place on the stage of international politics and war.

This example shows how creative tensions between strangeness and familiarity and between past and present can be characterised by a heightened receptivity at two stages in the creation of meaning. The first phase of agency is that of practitioners, communicated in the adaptation and performance of individual plays. The second phase occurs in the sensibilities of spectators and critics, evoked and transformed in their presence at the performance and then refined and communicated to the wider public.

Heightened receptivity for the new writer and for the theatre practitioners (directors, designers, actors) is marked by the selection of the Greek play, the relationship between the text and the production concept, the use made of the conventions of Greek theatre in creating the new aesthetic and the resulting performative shaping of the consciousness of the spectators. In his Introduction to the printed text of his version of the play, Tony Harrison drew connections between the spectators in fifth-century Athens (who ‘wept for Hecuba’) and those of subsequent generations who also responded to what he calls ‘the great archetype of suffering’ (Harrison, 2017, 408). Harrison also draws attention to the huge implications of the theme of revenge in Euripides’ play.

Heightened receptivity for the spectators is characterized by their sensitivity to the narrative threads in the myth, leading to imaginative and empathetic awareness of its implications outside the world of the play, as well as within it. That process can lead to an illuminating sense of transformation

⁷ Examples are listed at the end of this essay.

– transformation of the spectators' prior expectations about the play and transformation of their perspectives on their own world, which is now a world shaped both by the play and by the contexts outside it.

'Transformation' can also extend beyond the performance and outside the theatre, including transformations that are articulated in the future and then projected back on to the performance and its immediate context. It would be fair to say that in the years since 2004/5, the 'year of the *Hecubas*', it is that aspect that has grown in the consciousness of spectators and critics, because of subsequent events in the middle-east and beyond. The particular performance is seen retrospectively as part of a jigsaw that when viewed as a whole reveals a changed paradigm. Those transformations and the heightened receptivities involved in them have implications for how analysis of tragedy and its receptions is reconceptualized.

Of course, not all memorable performances also mark transformative moments in wider consciousness but there are many examples of heightened receptivity that *do* have those wider repercussions. The significance of those performances was appreciated by practitioners and spectators at the time of performance but also intensified by subsequent events. This has situated them at key points of cultural and political change. Nevertheless, I want to emphasise that the performances in the two examples that follow were not necessarily initially conceived as directly 'interventionist', they did not explicitly set out to remake the Greek plays in modern idioms and contexts. It was rather that the aesthetic of the plays spoke for itself.

Example 2:

In 1968 the German theatre director Hans-Günther Heyme directed a new play *Der Oedipus des Sophokles*, which combined elements of *Oedipus Tyrannos* and *Oedipus at Colonus*. Heyme is particularly interesting as a Director because he is one of the few who has directed all the extant Greek tragedies. His 1968 production used the German translation by the distinguished scholar Wolfgang Schadewaldt but significant cuts were made, especially of the religious aspects (Fischer-Lichte 2017, 244). This meant that the focus was shifted towards questions of power and how it was exercised. However, instead of an overt topicality (which might have been anticipated in a production staged at the time of the student uprisings in Germany and elsewhere), the production values reminded spectators of the play's Greekness but without attempting to reproduce this in an archaeological manner. This was evident in the stage space, which resembled a theatre within a theatre; the painting of the scenery (to represent the palace entrance of *OT* and then the grove of the Eumenides in the *OC*. Greek theatre conventions were adapted. For example, masks were used but they were moulded on to the faces of the actors so also indicated individuality; the actors' shoes were built up to enable stylised movements, such as Oedipus' limp.

The retention of the imagery of the plague and the role of the Cho-

rus focused attention on the relationship between ruler and people and the condition of the state. Fischer-Lichte points out that in representing the people, the changing attitudes of the Chorus model those of the populus in the wider world: ‘its attitude towards the ruler changed in the course of the performance. In the first part the members of the chorus submitted to and ingratiated themselves with him [sc. Oedipus], playing the role of humble subjects. Yet they were aware of their own power...they stopped the fight between Oedipus and Creon by aggressively redirecting his attention to their own troubles’ (Fischer-Lichte 2017, 244). Thus, the performances provided for spectators and critics a Denkmodell that prompted spectators to think about the exercise of power and the role of the people and of democracy in times of crisis. This resonated with the situation in Germany at the time and prompted considerable critical debate. It used Greek material to create a performance aesthetic that made people think.

Example 3:

In October 1989, another year of crisis in Europe and in Germany, both East and West, the theatre of Chur (Switzerland) staged Brecht’s already iconic *Antigone* in East Berlin. Between 1985 and 1989 no less than eight productions of *Antigone* were staged in East Germany (Fischer-Lichte 2017, 331) and performance historians have recorded how in 1989 the situation in the German Democratic Republic and the responses of the spectators topicalized the performances. At the time, convoys of tanks and rocket launchers were in the streets. Creon’s entry was met with loud booing while lines such as Haemon’s ‘the city is full of inner disaffection’ were greeted with massive applause. Brecht’s version of the Sophocles had originally been created as an interventionist comment on Nazi tyranny. The performance of 1989 provided an example of how Greek tragedy and its adaptations can resonate acutely in different ways at different times and how heightened receptivities not only situate particular productions within performance histories of the play but also bring contemporary situations and performance aesthetic into a sometimes combustible encounter. Fischer-Lichte draws a performative link between the stagings of the play and what she calls the ‘choric protests’ in the Monday demonstrations that brought down the GDR regime (Fischer-Lichte 2017, 330-1).⁸

Some Concluding Suggestions:

By way of conclusion, then, I would like to suggest that using ‘heightened receptivities’ as a tool for analysis leads us to revisit other concepts and methods that are used to discuss Greek tragedy. In a short paper I cannot do more than

⁸ Hardwick (2016) discusses other aspects of the significance of classical texts and Greek plays in particular at this time in the GDR and following the re-unification of Germany.

just list them, but I hope they might be useful for future discussion.

Conceptual tools:

Theatrical meaning refracted via Greek tragedy is flexible and protean and not confined to one moment or agent of reception. Analysis needs to consider successive points of reception and their symbiosis. That involves identifying the different agencies involved— ancient authors, mediating texts, modern practitioners, modern spectators, modern critics.

If the agency of the author/translator/adaptor in creating the forms, imagery and narrative tone is recognized, then as well as the internal evidence of the text there is sometimes significant paramaterial (prefaces, introductions, interviews, diaries, annotated copies of the ancient texts and/or critical scholarship, prompt books, theatrical reviews, interviews). The value of this in performance creation and in subsequent analysis is increasingly recognized.⁹

There is a paradox in that transformative aspects are embedded in performance, from which they derive their energy, but they also need distance before they can be assessed. There is also a degree of contingency – contingency enables the convergence of the different aspects of transformation that I have discussed and also marks the readiness of practitioners, spectators and critics to listen, hear and reflect on the performance and its impact. The balance between these may change from time to time, or even from performance to performance, depending on extra-theatrical contexts.¹⁰

While the ‘canon’ of ancient plays is established (by the accidents of survival as well as choice), reception studies track shifts in canons, showing not only which plays become more prominent and then recede but also drawing attention to iconic productions. Translation scholars such as Susan Bassnett have discussed the emergence of canonical written translations (for example of the Bible: Bassnett 2014, 92-5). However, unlike sacred or canonical texts, performance is by definition fluid and an ephemeral ‘event’ so performances cannot be ‘canonical’ in the same sense as texts. How certain texts persist and endure is nevertheless compatible with the lack of a fixed ‘performance canon’. As is shown in the examples I mentioned, performance creation is characterised by a heightened receptivity on the part of the practitioners and the performance itself transmits this to present spectators and future critics, who bring to the mix the insights afforded by time and distance. This makes performance especially valuable in creating and transmitting the ‘hot spots’ of energy that respond to and illuminate wider contexts and thus transform perspectives, both at the time and subsequently.

⁹ An important recent example is Harrison 2017.

¹⁰ Such shifts may be particularly rapid in comedy, for example, when political allusions and jokes in Aristophanes’ plays may need to be updated even during the course of a run.

Cultural memory is a construct in which the raw material and susceptibilities are generated by experience of huge and socially traumatic events but the embedding of memory itself is achieved partly incrementally and partly by looking backwards and transforming the past in the light of the present. In that model, the transformative impact of performance may seem to be at a ‘micro’ level, shaped by the lived experience at a particular place and time of a relatively small number of people and only gradually seeping into the cultural politics of memory. However, the examples discussed here show that at moments of heightened receptivity theatrical transformations both respond to current and past crises and also help to reveal and illuminate watersheds in public experience and imagination, colouring how these are transmitted to future generations.¹¹

Selected Anglophone performances of *Hecuba*, 2004-5:

2004 (May/June). Workshop 360, Los Angeles, directed by L. Zane.

2004 (Sept./Nov.) Donmar Warehouse, London, directed by Jonathan Kent, tr. Frank McGuinness (using a literal translation by Fionnuala Murphy)

2004 (Sept.) *The Memory of Salt* (version, using elements of Japanese Noh drama), Boston Center for the Arts, US, directed by John Ambrosino.

2004 (Nov.) Foursight Theatre Company (Midlands, England), directed by Naomi Cooke, tr. by John Harrison.

2004 (Nov./Dec.) 6th@Penn Theater, San Diego, California, directed by Esther Emery, tr. by Marianne McDonald.

2005 (April/May, London) Royal Shakespeare Company, directed by Laurence Boswell, tr. by Tony Harrison. Then toured in US May/June, performed at Brooklyn Academy of Music, New York; Kennedy Centre, Washington DC, directed by Tony Harrison; Delphi July 2005 (discussed in Hardwick, 2007).

Online References:

Archive of Performances of Greek and Roman Drama, University of Oxford.
<http://apgrd.ox.ac.uk>

Eumenides project. <http://eumenides.ouc.ac.cy> (documents receptions in Greek poetry and theatre from the 19th century to the present)

¹¹ For discussion of spectators in ancient and modern theatre, with bibliography, see Hardwick (2013b).

European network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, <http://www.ancient-drama.net> [accessed 18/02/18]

Reception of Classical Texts Project, ed. L. Hardwick, <http://www.open.ac.uk/arts/research/greekplays> Documents receptions of Greek drama and Greek and Latin Poetry in English from c. 1970 – 2005 [accessed September 10, 2017]

References:

- Arendt, H. (ed.) (1968): *Illuminations*, trans. By Harry Zohn, New York.
- Assmann, A. (2006): 'Memory, Individual and Collective', in: *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis* ed. by R. E. Goody and C. Tilly. Oxford, 210-24.
- Bassnett, S. (2014): *Translation*, London and New York.
- Constantinidis, S. (ed.) (2016): *The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*, Leiden.
- Fischer-Lichte, E. (2017): *Tragedy's Endurance: Performances of Greek Tragedies and Cultural identity in Germany since 1800*, Oxford.
- Fischer-Lichte, E. (2010): 'Performance as Event – Reception as Transformation', in: E. Hall and S. Harrop (eds.) *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London, 29-42.
- Flashar, H. (2009): *Inszenierung der Antike: Das griechische drama auf der Buhne, von der fruhen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Munich.
- Fuseli, P. (1975): *The Great War and Modern Memory*, New York.
- Grethlein, J. (2010): *The Greeks and Their Past: Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*, Cambridge.
- Hall, E. (2010): *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford.
- Hall, E. and Macintosh, F. (2005): *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*, Oxford.
- Hall, E. and Harrop, S. (eds.) (2010): *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London.

- Hardwick, L. (2007): 'Decolonising the mind? Controversial productions of Greek drama', in: C. A. Stray (ed.) *Remaking the Classics*, London, 89-105.
- Hardwick, L. (2010): 'Negotiating Translation for the Stage' in: Hall and Harrop (eds.), 192-207.
- Hardwick, L. (2013a): 'Translating Greek plays for the theatre today: Transmission, transgression, transformation', *Target* 25.3, Special issue: *Translation in the Theatre* (ed. C. Marinetti), 321-342.
- Hardwick, L. (2013b): 'The problem of the spectators: ancient and modern', in: A. Bakogianni (ed.) *Dialogues with the Past 1: Classical Reception Theory and Practice*, Bulletin of the Institute of Classical Studies 126-1, London, 11-26.
- Hardwick, L. (2016): 'Translating Myths, Translating Fictions', in: J. McConnell and E. Hall (eds.) *Ancient Greek Myth in World Fiction since 1989*, London, 75-90.
- Hardwick, L. (2018): 'Epilogue: Voices, Bodies, Silences and Media: Heightened Receptivities in Epic in Performance', in F. Macintosh and J. McConnell (eds.) *Epic in Performance*, Oxford, 558-572.
- Hardwick, L. (2019): 'Thinking with classical reception: critical distance, critical licence, critical amnesia?', in: E. Richardson (ed.) *Classics in Extremis: the Edges of Classical Reception*, London, 13-24.
- Harrison, T. (2017): *The Inky Digit of Defiance: Selected Prose 1966-2016*, ed. and foreword by E. Hall, London.
- Ioannidou, E. (2017): *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford.
- Mee, E. and Foley, H. (2011): *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford.
- Monaghan, P. and Montgomery Griffiths, J. (eds.) (2016): *Close Relations: Spaces of Greek and Roman Theatre*, Newcastle upon Tyne.
- Stewart, E. (2017): *Greek Tragedy on the Move: The Birth of a Pan-Hellenic Art Form c.500 -300 BC*, Oxford.
- Van Steen, G. (2011): *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford.
- Van Steen, G. (2015): *State of Emergency: Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford.

ΚΥΡΙΑ ΟΜΙΛΙΑ II

Sophocles' Oedipus: Acting on Knowledge of Performance and Adoption

Gonda Van Steen

Koraes Chair of Modern
Greek and Byzantine History,
Language and Literature

Department of Classics
and Centre for Hellenic Studies,
King's College London

gonda.van_steen@kcl.ac.uk

Abstract

My research on children's adoptions from Greece to the USA in the 1950s and 1960s leads me to look at Sophocles' *Oedipus Tyrannus* (ca. 430 BCE) with fresh eyes. I explore how the modern field of adoption studies and its terminology may help us to reconceptualize the myth and the play of Oedipus, Sophocles' quintessential searcher (as adoption parlance calls the subject), and also to identify anew adoption's perennial risks and anxieties. What kind of *aporia* does the lack of knowledge inflict on the adopted person? How do scant hints and the (deliberate) withholding of information affect the process of the adoptee's identity formation? Can labyrinthine routes to roots be avoided? Can tragedy thus be averted? Is heredity necessarily fate? These are some of the questions that this chapter tries to address by rethinking the myth of Oedipus from the perspective of the Greek-born adoptees who were placed in American adoptive families of the postwar and early Cold War period.

Keywords: Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, myth, adoption, *aporia*, identity, performance

Introduction

Θεράπων· οἴμοι, πρὸς αὐτῷ γ' εἴμι τῷ δεινῷ λέγειν.
Οἰδίπους· κᾶρω γ' ἀκούειν· ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον.

Servant: Ah, I am close to saying what I dread to say.
Oedipus: And I to hearing it, but I must hear it all the same.

(Sophocles, *OT* 1169-1170)

My current research project on the postwar adoption movement from Greece to the USA makes me reflect on adoption as an age-old practice and as a universal human condition.¹ Adoption appears to invite secrecy and role-playing and to cause *aporia* (ἀπορία). This chapter explores how the adoption theme operates in Sophocles' *Oedipus Tyrannus* and draws on notions from interdisciplinary adoption studies. It aims to unlock the ancient mythical tradition of adoption in the Theban Cycle by way of modern terminology and thinking associated with the state of being or having adopted. I shine the light of the terms and motivations that have guided real-life Greek adoptions onto the Oedipus play, even if that entails forcing an all too contemporary framework of interpretation onto the tragedy's plot. Thus, this chapter delivers the anachronistic challenge of a project of reception in reverse: it is a project that has found its modern foci,² and is now testing them against the touchstone of one of the best known ancient Greek myths. As an experimental reading, this project does not claim accuracy in any sense that pertains to history, mythology, ritual, or even tragedy itself. But it is emboldened by Hegel's thinking, of tragedy generating new answers to public as well as private questions.

Freud's reading of the *Oedipus Tyrannus* has led us down the wrong track of too narrow a *porveia* (πορεία): the Freudian foci, which center on the adult Oedipus, have for far too long conditioned the interpretation of the ancient myth, especially in the American reading and production history of the play.³ This chapter tries not to read Oedipus through the lens of his unspeakable

¹ Acknowledgments: I thank Ioanna Karamanou, currently Associate Professor in the Department of Classics at the Aristotle University of Thessaloniki (formerly in the Department of Theatre Studies of the University of the Peloponnese), who invited me to give a keynote address at the Sixth Panhellenic Conference in Theatre Studies, held in May 2017 in Nafplio, Greece. I appreciate the many comments and suggestions that I received from participants in this conference and value also the follow-up of the editors of this volume of proceedings. I have further benefited greatly from my conversations with Efimia Karakantza at the University of Patras, whose monograph on *Oedipus Tyrannus* has recently appeared (2020).

² Van Steen (2019). Janet Carsten (2004, especially her chapters 4 and 6) offers new theoretical perspectives on the study of kinship in anthropology through the lens of, among other topics, adoption and fostering.

³ Foley (2012) 180-189.

crimes and psychological and sexual desires, all associated with his adulthood, but reconsiders, rather, the earliest stages of the hero's life and the adoption that determined, from childhood on, the rest of his being. The young Oedipus grew up thinking that Polybus and Merope, the royal couple of Corinth, were his biological parents. For many years, he never showed any signs of doubt about his parentage. Therefore, if Freud had applied his definition of the Oedipus complex consistently, the teenage Oedipus would have had a desire to kill his father Polybus and should have been sexually attracted to Merope. But that did not happen. Instead, Oedipus set out on a circuitous journey, which symbolizes his emotional as well as geographical withdrawal from Corinth but also his labyrinthine quest for identity. This spatial and mental journey led him to the notorious crossroads, where he unwittingly killed Laius, his natural father. Oedipus then delivered the city of Thebes from the destructive sphinx and earned the hand of the queen, Jocasta, who happened to be his biological mother—without either one of them realizing it. By doing so, Oedipus fulfilled the oracle that he was given in Delphi, all the while trying to escape his fate by running away from his Corinthian adoptive parents. The truth about Oedipus' origins and adoption is the very last truth revealed in Sophocles' play. It is also the one truth that makes sense of all the others.

Turning back mythic time, the infant child's abandonment was the very first catalyst of what made the story, the adoption, the search, and therefore the tragedy possible. Betty Jean Lifton, an adoptee herself who has written several bestselling books on adoption, among them *The Journey of the Adopted Self: A Quest for Wholeness*, concurs:

Freud turned to the myth of Oedipus, abandoned as a baby, for one of his basic theories on human behavior: the child's attraction to the parent of the opposite sex. But as an adoptee who has always had an affinity for Oedipus, I recognize the myth as an adoption story—a morality tale about the desperation of birth families who dispose of their own kin, and the consequences of secrecy in the adoptive family.⁴

The disposal of the newborn, not the pull of the Oedipus complex, functions as the spindle from which the tragic narrative unravels. The adoptee's ensuing quest for identity forms the trajectory of the play. Oedipus' route to roots becomes his quest to define his selfhood, which makes the public and the private intertwine, first in Corinth, then in Thebes, and eventually in Colonus near Athens, where the hero receives his final resting-place. But Oedipus' identity proves to be a confused and distorted concept, a moving target, through no fault of his own. Trauma and fear of trauma further propel the play, rather than the subject's obsession with mother and father figures.

⁴ Lifton (1994) 21.

Therefore, the essence of the Oedipus play does not, as Freud maintained, reside in the hero's private psyche, itself restricted to the immediate family that surrounds the adult, but in the more communally oriented identity of the searcher, who remains preoccupied with recovering the facts about his childhood. Over time, Oedipus' painful quest for literal origins gives way to a more symbolic and figurative understanding of the facts and also the meanings of his adoption, the personal, but also the political, social, and cultural accretions. Oedipus' search, which begins as an inquiry into the cause of the plague in Thebes, followed by the hunt for Laius' killer, becomes the full story and the total tragedy, private and public alike.

Background: Mythic and Modern History

According to Sophocles' signature tragedy, Oedipus was named after the swollen wounds on his feet. Significantly, however, the wounding and the naming occurred in two different geographical locations. Laius, Oedipus' biological father, did not outright kill his newborn but pierced his feet, to render him unappealing for any kind of rescue. The child was to die from exposure (*OT* 717-719, 855-856), since his physical deformity would prevent anyone from taking him in as a foundling (as per the widespread ancient Greek bias against physical disabilities). Considerations of blood pollution aside, this scenario raises the question: did the birth parents, consciously or subconsciously, allow an opportunity, ever so narrow, for a later recognition (*anagnorisis*) or family reunion to occur? Just how badly was the baby wounded? Sophocles entertains an *aporia* about the newborn's condition, but also about the natural parents' psychological state: were they sure that they never wanted a reunion with their child?

The act of piercing the infant's feet was the only sign of identity that the biological parents bestowed on their child. Laius did not name the baby boy. In classical Greece, formal name-giving was part of the ritual through which a father accepted a child as his into his household. The naming did not take place in Thebes but in Corinth, and it was inspired by the baby's injuries, his most notable physical peculiarities. Crucially, Jocasta or any other Theban could not know the royal son's name—or she or they would have made the connection when they first met Oedipus as an adult. Oedipus received his name after his token wounds, along with his new identity and his new lease on life, from his adoptive family in Corinth (*OT* 1036). Polybus and Merope literally and symbolically received the baby boy into their childless household, but they kept his origins a secret. With his given name and new lineage, Oedipus, unaware of his early history, grew into adulthood in Corinth. The name Oedipus left the hero, just like many of the modern adoptees whose cases I study, with only minimal 'recognition tokens' or traces from their earliest days. But these scant leads may spur a tremendous tenacity to go and find out more.

The sequence and the nature of Oedipus' circumstances resemble frequently recurring episodes in mid-twentieth-century Greek history. They are comprised of: an impaired health condition, a swift transfer to an entirely new location, a new name and presumed identity, a formal adoption, and the adult adoptee's determination to trace after thin clues. What does the mid-twentieth-century Greek context add to the history of adoption abroad? After World War II, scores of young Greek children were sent as adoptees to the United States and to the Netherlands, where they started a (virtually) new life.⁵ They constituted the very first wave of the international adoption movement, then referred to as 'intercountry adoption'. Many of the Greek adoptees were in poor health, like Oedipus, or they showed the permanent scars of nefarious legacies such as malnourishment, untreated physical or psychological conditions, etc. Through the early 1960s, Greece was a destitute country that counted thousands of orphaned children. Overcrowded orphanages saw no better solution than to place these children with families abroad who wished to adopt them. Hundreds of such foreign adoptions of Greek-born children took place via various channels. The history of this massive displacement of Greek children through international adoption is barely known, but it has recently come out into the open, mainly because the now elderly adoptees have become more vocal. The modern context of these adoptees' protests and their searching for their roots justify my use of the word 'identity crisis' and of Oedipus' 'identity crisis' as an apt prototype. This 'identity crisis' is generally feared as a danger to which adopted children and shattered families might be prone. When situated against the backdrop of the early Cold War era, however, the individual's identity crisis mirrored Greece's very own identity crisis. The identity quest of Greece as a nation lends credence to my argument that adoptions are not just personal or private, but also sociopolitical and often ideologically motivated. The far-flung dispersion of Greek families challenged the much-touted ideal of the country's postwar reconstruction. The mass international adoption movement of Greek children symbolically (and no less physically) marked the transition to a new political and ideological *status quo*, which sought to balance the democratic West against the communist East—but at what cost? At the cost of life-changing decisions about hundreds of Greek children who had no say in the matter. The (shaken) identities of many Greek adoptees have become part of their lived experiences. They co-exist, in multiple ways, with American (and Dutch) transnational identities. They prove that the personal and the political stories of postwar global history intersect, and that ancient drama is still an appropriate prism through which to refract that history.

This research topic takes a more anthropological and psychological

⁵ Van Steen (2019). In a follow-up writing project, I will be working with the voices and experiences of Greek adoptees, biological families, and adoptive families even more intensely.

approach to the reception of ancient Greek drama. The results of my preliminary investigations show that the identity crises among adoptees extend into the next generation as well, and Sophocles' Theban Cycle allows me to examine the age group of Antigone in addition to that of Oedipus. The very richness of the Theban Cycle fleshes out for us the condition of the 'post-survivors' (whose fate, as second-generation sufferers, was presented on stage also by Euripides in his 'anti-war' *Phoenician Women* of ca. 409 BCE and, nearly sixty years prior to that, by Aeschylus in his *Seven against Thebes*, itself part of an Oedipus-themed trilogy). Sophocles' Theban Cycle elicits further reflection on the political use of the body both before acceptance into a family (baby Oedipus) and after death (the protective, numinous powers of Oedipus' remains in the *Oedipus at Colonus*, posthumously produced in 401 BCE, or the dilemmas surrounding Antigone's unburied brother Polyneices). Modern readers and theatre-goers have come to accept Sophocles' *Antigone* (probably 441-440 BCE) as the touchstone of the importance of the body of the unprotected, the abandoned, the unburied, or the disappeared. The burial act is a measure of this hefty symbolism. We have yet to grasp, however, the political and symbolic meaning of the unprotected, the relinquished, the temporarily unidentified, and the adopted child in the myth of Oedipus. Like the dead, orphans, foundlings, and young adoptees cannot speak, let alone fend for themselves. Antigone had the power to throw dust onto a dead body, but she could not bury an old personal and traumatic family history, that of the father adoptee who committed murder and incest. Before finding resolution, this personal and family curse comes back full circle to a state of abandonment and isolation in the *Oedipus at Colonus*, Sophocles' swansong play. Colonus (the deme of the tragedian's birth and, by extension, Athens) offered Oedipus a final resting-place and also the locale of his homecoming, *nostos*, to his identity. There, Oedipus at last enjoyed the unfailing insight derived from the self-knowledge he had gained. By the play's end, the searcher-hero has achieved a state of peace for his person and for the unique, accepting community of Athens (as Sophocles depicts it). Often, however, questions about identity and the fear of alienation come from a deep personal place and remain there, in a prolonged state of *aporia*. How does one practice or perform partial identity or deal with the lack of identity? In her now famous 1979 book, *Lost & Found: The Adoption Experience*, Lifton refers to Moses and Oedipus, two of the many famous cases of adoptees who have spoken to the literary and cultural imagination through the ages:

We do not know if Moses ever asked, "Who am I?" We do know what happened when Oedipus asked that question, and what were the consequences of his not knowing—until it was too late. By that time he had committed murder and incest, and put out his own eyes.⁶

⁶ Lifton (2009) 12.

Sophocles' Oedipus Tyrannus: Seven Gateways to (Self-)Knowledge

Theatre practitioners and scholars of literature (since Aristotle) have embraced Sophocles' *Oedipus* as one of the most powerful constituents of Greek myth and ancient drama. But few have focused on the state of Oedipus as the adopted child that grows into the unknowing adult, whose path of finding out about his adoption is strewn with obstacles. Oedipus' road to knowledge, his escape from *aporia*, is also his *poreia* toward the responsibility to act on that knowledge, that is, to deliver the externalization or the dramatization of self-knowledge. Most critical discussions of the tragedy, however, have privileged the link of the *adult's* self to dramatization and performance. They have pushed the theme of the *infant's* adoption well into the background and deep into the past. Therefore, some of the critical signposts that mark the young Oedipus' journey to knowledge deserve new or renewed attention. These signposts, which function as keys to unlock the play, haul the old act of the adoption placement back into the foreground. Modern terminology about adoption-related phenomena may help us to explore how the ancient text configures the hero's experience. The ancient text, in turn, illuminates our modern interpretations. I start by putting a gentle spin on a theme line from the *Oedipus Tyrannus*: ἀρ' οἴσθ' ἀφ' ᾧν εἶ; 'Do you know from what stock you come?', 'Do you know who your parents are?' (*OT* 415). I now ask the question: 'Do we know what Oedipus' abandonment and adoption are?' What do they mean above and beyond our usual focus on the tragedy's other themes, which play out much later in mythical time?

The following seven observations may guide our reading of the *Oedipus Tyrannus* through the lens of modern adoption studies:

1. Birth and Blood, Secrecy and Potential Disruption

Sophocles' *Oedipus Tyrannus* posits birth (or bloodlines, DNA, and genes, in modern terms) as the definitive factor that determines authentic or genuine parenthood. The play regards only one set of roots as real; it privileges nature over nurture, biological kinship over actual parenting. Reconnecting with one's 'real' roots might, therefore, deceptively lie in the simple act of finding what was lost, of recovering one's 'birthright'. These 'real' roots imply that identity is exclusively tied to one community, one society, ancient *polis*, or modern nation. Is birth then all-central to the child's identity? Can forms of belonging not supersede or even disrupt orders, divisions, or groupings by geneticist ethnicity or nationality? Can adoptive parenthood, by parents who actually spend more time and effort caring for the child, validly replace the act of birthing or delivering the baby? Classicists, too, hardly ever refer to the adoptive couple of Corinth as Oedipus' parents, but they hand that credit back to Laius and Jocasta of Thebes, even though both of the natural parents wanted their newborn to die. Like the vast majority of adoptees, however,

Oedipus himself associated parental love with his adoptive parents, as when he wondered about his Corinthian father: ‘Did he then love so much what he took from another’s hand?’ (*OT* 1023: κἀθ’ ὧδ’ ἀπ’ ἄλλης χειρὸς ἔστερξεν μέγα;).

Oedipus’ adoption is one of the first secretly handled adoptions in Western literature. His rescuers closely guarded their secret but the occasional slip did occur, as when a drunkard spilled the beans and surprised the young Oedipus. This mythical setting brings to mind today’s terminology of a ‘closed-records adoption’ or ‘sealed-records adoption’, a practice shrouded in secrecy, or in the current guises of privacy and confidentiality. Such roadblocks obstruct the path of the average adoptee, but Oedipus, for wielding absolute power, was able to move beyond them. The otherwise well-guarded secrecy masks the fear that knowledge about the adoption’s circumstances might cause some major disruption—as if Oedipus’ subsequent murder and incest were not major destabilizing events. Any disruption might then affect not only the family context, but also the political and social *status quo*: in Thebes, where a king died at the hands of his own son; in Corinth, where succession to the throne would no longer be a dynastic matter but a case of clinging to power by enthroning a heir-through-adoption. For decades, secrecy prevented these two acts from being discovered by the bulk of the people of the mythical city-states in question. The *Oedipus* tragedy details the personal shock and its impact on the mother-son relationship, but it also forebodes the very real possibility of political and communal upheaval. As the tragedy’s power play drives home, the subject’s heredity or genealogy is also a sociopolitical heritage. Given that royal adoption is at stake, one’s private and family secret is necessarily a secret with public consequences. This theme comes to full fruition in the *Oedipus at Colonus*.

2. *Cross-border Adoption and Irrevocability, Knowledge and Fate*

The tight secrecy surrounding adoption must sustain the desired irrevocability of the act. Adoptive parents do not want to give back the child they have been raising. The relinquishing parents may not necessarily want to take it back, given the tremendous damage that such a new act of rupture might cause. Enter the adoption movement across geographical borders. In the 1950s and 1960s, this movement was called ‘intercountry adoption’, but now it is commonly referred to as ‘international’ or ‘transnational adoption’. Its underlying principle has not changed since that mythical day when a servant-intermediary took Oedipus across the border of his homeland: the physical border-crossing must warrant that the adoptive placement (even if not directly intended) cannot be revoked. The geographical distancing must make it highly unlikely that birth parents and adoptive parents will ever meet. The post-WWII era saw a huge increase in international adoptions, typically in a flow from poor Cold War allies to wealthy Cold War leaders (read: to the

USA). Many American adoptive parents wanted the 'security' that international adoption could offer, namely the certainty that the birth parents would never appear on the doorstep to reclaim their child. The cross-border adoption system delivers 'exclusive parenthood', which rests with the adoptive parents in the child's new location. Appropriate legislation further guarantees that the birth parents no longer have any legal or moral claims on their child. Movement through space (and through legal procedures and class divides, no less) ensures irrevocability. Such a promise enticed Oedipus' new parents, too, given the baby's transfer from Thebes to Corinth.⁷

The sought-after irrevocability of adoptions merits further reflection when associated with the myth of Oedipus. As a plot theme, irrevocability befits the very nature of the tragic action or the tragic hero's fate, once unleashed. Irrevocable, too, is learning about close family, abandonment, and subsequent placement: Oedipus could not possibly 'un-know' the circumstances of his relinquishment and adoption once he had learned about them. He could never forget the terrible things he had unwittingly done, either. Jocasta tried hard to remain in her own state of denial, and her *aporia* became self-destructive. Oddly enough, Jocasta did not notice any physical resemblances between Oedipus and members of his birth family, including herself. Such similarities would naturally have existed. Only with Oedipus' quest well underway does she admit that her murdered husband did not look unlike Oedipus (*OT* 743). Jocasta and Oedipus have ignored other important cues as well, and they have done so throughout their adult lives and throughout the better part of the play. Teiresias gave Oedipus a preview of his identity, but the hero rejected it out of hand (*OT* 350-355, 362, 366-367, 412-428, 449-462). Oedipus did not lack intelligence. After all, he solved the riddle of the Sphinx when nobody else could. But he did display a blindness to all the cues coming at him, or rather an unwillingness to alter and adapt what he knew to be his life story.⁸ That willfulness, too, is a characteristic of the modern adoptee, who 'sees' less well when intimate details of early life are at stake, but who is far more perceptive facing the challenges of adult life and of diverse social surroundings. Lifton even conjectures about the playwright: 'It is clear that Sophocles was not adopted, or he would have known that, rather than being blinded by the truth, adopted people, like Oedipus, see better'.⁹

Oedipus made the effort to narrate his life story to Jocasta (*OT* 771-833), from which she could have derived some important conclusions. He

⁷ Karakantza (2011).

⁸ A controversial 2005 novel by Thanasis Skroumbelos ties the history of the postwar adoptions from Greece to the thematic axis of Oedipus' quest for the truth about his identity amid turbulent political circumstances. Skroumbelos has one of his characters declare: 'Leave the lid closed, my friend. Otherwise, the truth may well jump out like a monster and rip you to pieces. . . . It may have you tear out your eyes . . . and make you suffer what Oedipus suffered' (198).

⁹ Lifton (1994) 306 n. 1.

unscrolled his life like a text, for her to read and decipher, but she failed to properly respond. This scenario is akin to that of adoptees telling their life stories based on the few facts they know, in the hope that the listener will add or alter. If Jocasta had ever looked for her child again, or had verified whether it truly died, the entire tragedy might have been averted. Sophocles' masterpiece is rife with what-if scenarios, but none other than the traumatic ones play out. The path to knowledge of the play's characters and the tragic, downward spiral become parallel roads of no return—a *poreia* out of *aporia*, admittedly, but leading to its own impasse. Sophocles skillfully raises the suspense level by attributing irrevocability to other plot factors as well, which may, ironically, not be so decisive: he presents the Delphic oracle as irrevocable, even when delivering distorted knowledge that literally sets Oedipus off on the wrong track. Irrepressible, too, are some dynamics and determinants of genetic ancestry, such as Oedipus' intransigence, which resembles that of his natural father and which brings part of the oracle to fruition. The latter factors, nonetheless, remain subject to obfuscation, subversion, delay, and relativism, especially when compared to the irrevocability of the adoption.

Fate, fear, the oracle, but also social standing and political prestige have prompted irrevocable decisions. They spurred the decisions of Laius and Jocasta, in particular (*OT* 713-714). In her book *Twice Born*, Lifton notes the social control, the stigma, and the 'fate' that constrained her own biological mother. She borrows words and images from the Oedipus myth:

When I was born, society prophesied that I would bring disgrace to my mother, kill her reputation, destroy her chances for a good bourgeois life. (It didn't raise an eyebrow for my father.) And so a kindly shepherdess who worked in an adoption agency put me out in the marketplace where I was found by those humble folk I now call Mom and Dad.

When I was grown, like Oedipus, a fellow adoptee, I came across the Sphinx, that "dark singer" who waits for us all at the Crossroads of Identity.

But I am still struggling to answer the riddle.¹⁰

Bryan Doerries reflects on 'fate' and free will, as well as on heredity and knowledge, in his 2015 book *The Theater of War*. He describes how his biological father, who himself learned as a teenager that he had been adopted, died of type 2 diabetes. 'And like Oedipus', Doerries writes, 'he discovered who his biological parents were near the end of his life, when it was too late to act upon this knowledge and avert his own self-destruction'.¹¹ He explains:

¹⁰ Lifton (1998) 3.

¹¹ Doerries (2015) 17.

My father's fate . . . was something he could have, at the very least, deferred, had he investigated the identity of his biological parents. But like Oedipus, he did not really want to know the truth until it was too late. . . . My father . . . slipped off into sugar-induced oblivion.¹²

3. *Chance Rupturing the 'Conspiracy of Silence'*

Sophocles has Oedipus refer to himself as a 'child of Tyche' (*OT* 1080: *παῖδα τῆς Τύχης*), at a moment in the play when it is far from obvious just how true that claim will prove to be. Like so many children placed through the closed-records adoption system, Oedipus discovered his adopted status by chance. He heard about it first from an inebriated stranger in Corinth, who blurted out that he, Oedipus, was an 'invented' or 'fabricated' son to his father Polybus (*OT* 780; the Greek word is *πλαστός*, also 'fictitious' or 'counterfeit'). The drunkard's words came as a complete surprise to Oedipus, who apparently never suspected that he was adopted. Polybus and Merope did a convincing job of parenting. The members of their court must have assisted them, joining in the 'conspiracy of silence', as Lifton has dubbed it.¹³ Oedipus was not brought into the royal household without Polybus' knowledge, however. Merope did not try to pass off the newborn as hers, as women were often suspected of doing (as per the comedies of classical and postclassical times).¹⁴ The baby boy was taken into the Corinthian palace most discreetly, however. Adoption is, indeed, one of the oldest and most iconic agreements made among adults, whether between biological parents and adoptive parents, or, as in Oedipus' case, between the partners of the adoptive family who commit to raising a foreign child. Oedipus' adoption was not public knowledge in the city, which explains why the drunkard's allegations could still shock. On this early occasion, however, Oedipus' obstinacy and pride prevented the truth from being revealed: the hero sought to confirm his identity of *not* being adopted and therefore not being of low birth, either. He kept worrying more about being illegitimate than about being adopted: he might well be a foundling or a slave's child (*OT* 1063-1064, 1079).¹⁵ Also, Polybus and Merope reacted fiercely to the 'insult' (*ὄνειδος*) that the drunkard hurled at the young Oedipus. The reader learns that their reaction of denial was vehement, but is not told what they actually said (or did) in reply (*OT* 783-784). Their response did appease Oedipus, at least at first sight (*OT* 785). Therefore, Polybus and Merope likely confirmed the long-time lie, and they

¹² Doerries (2015) 18.

¹³ Lifton (1994) 21.

¹⁴ Aristophanes refers to women who presented stranger babies as their own (as in *Th.* 407-409). His and subsequent comedies typically presuppose an arrangement made among women only, at the expense of their deluded husbands. Euripides brought such a (mythical) case to the stage in his *Ion*, another adoption-driven play.

¹⁵ Dugdale (2015) 431-432.

reassured Oedipus that he was their flesh and blood. The adoptive parents and their court retrenched in the ‘conspiracy of silence’. But the drunkard’s indiscretion kept troubling Oedipus (*OT* 785-786). Later, he in turn responded with secrecy: unbeknownst to his parents, he went to consult the Delphic oracle, to find out about his true identity (*OT* 787-788). The early incident prefigured, in a nutshell, what would happen later in mythic time, and then no longer by chance: Teiresias’ pronouncements kept bothering Oedipus (*OT* 437, 726-727, 914-917), but Jocasta was always near to discourage any further investigations (*OT* 724, 1056-1057, 1060-1061, 1064, 1066, 1068, 1071-1072). This scenario is all too familiar to today’s adoptees: statements and facts point in one direction, but loved ones are afraid of commotion and sometimes even derail a search, all supposedly ‘for the child’s own good’.

Polybus and Merope did not have the heart to tell Oedipus the truth: that he was not their natural son. Like so many well-meaning adoptive parents since then, they muted the *aporia* and made a grave mistake. They resorted to more lies instead of feeling secure enough in their parenthood to finally share with Oedipus the information that he was owed. They passed up on the unique opportunity provided by the chance incident to set the record straight and thus to preempt (the) tragedy. Obviously, Polybus and Merope should have shown confidence in the love of their adopted son. After all, Oedipus, once informed by the Delphic oracle, left Corinth to avoid doing them any harm (*OT* 794-797, 825-827; also *OT* 976, 984-986, 988, 1007, 1010). This show of love and responsibility on his part was likely not a one-time-off occurrence. Sophocles ties Oedipus’ departure from Corinth directly to the oracle, which specified his future crimes but did not divulge who his actual parents were. Oedipus likely asked the oracle: ‘Who am I?’ and ‘Who is my father?’ For the purpose of discovering one’s identity, the second question was and is merely a different version of the first. The searcher received a response that failed to answer to those questions: ‘You will kill your father and marry your mother’ (*OT* 791-793). The oracle never delivered a straight answer to his straightforward questions, but that was precisely what the oracle was known for. The Delphic Apollo was less complicit than those who willingly entered into the ‘conspiracy of silence’, which led to disastrous consequences.

Oedipus only half-heartedly went in pursuit of the truth after the drunkard had broken the news in the most unsavory way and, once more, after being given the oracle. For years, he was not ready to hear the whole truth, which would have left him feeling deluded and alienated. That kind of emotional reaction came with a delay. It intensified when Oedipus, as the then-ruler of Thebes, learned all there was to know. The hero might have thought that he knew his heritage all along, but he did not. He was too stubborn to see the signs or to trust his instincts. He was not stubborn enough to continue to press the question he really wanted the oracle to answer. In a similar fashion, Oedipus pursued the hunt for Laius’ murderer and not the question of ‘Who am I?’, even though the two issues could hardly have been

more intimately related. Oedipus was left in later life with his identity badly shaken. As Marianne Novy claims, '[d]iscovering that he was born to Laius and Jocasta literally changes his identity, and thus changes his condition from happiness to misery'.¹⁶ Self-knowledge conferred upon Oedipus responsibility and guilt. Ignorance was relative bliss. Thus, Sophocles presents the delayed search for one's roots as a risky, dangerous undertaking. Not surprisingly, the search movement of twentieth-century adoptees, with leading figures such as Novy, has been referring to Oedipus to dramatize the claim that adoptees need to know who their birth parents are, in order to know themselves, and need to learn under the most favorable of circumstances.¹⁷ A Facebook writer posted in August of 2017:

What hurts us, adoptees, is that the truth is kept from us, and especially anything relevant or even traumatic. If you don't understand this, re-read the Oedipus play. If we're going to be left in the dark, then it is a joke for us to be left with eyes to see.

4. *Pretense and Performance, Knowing and Feigning Ignorance*

Oedipus was only temporarily appeased in the midst of the 'conspiracy of silence'. It took the plague of Thebes for him to start eliciting the truth from those closest to him and his past. When Oedipus finally gained knowledge, he faced the deeply disturbing realization that, for decades and again unbeknownst to him, he had been living an illusion. Even worse, he had been constantly surrounded by other people's pretense: the 'performances' of his adoptive parents and of any Corinthians-in-the-know. Can the child's prior state of not knowing about its adoptive status also be called a mode of performance? Is it perhaps the best performance of all for being entirely 'naturally acted', by a child left in the dark? The adoptee's ignorance is, therefore, suspended in an awkward balance with the surplus of knowledge that others may have about the child's abandonment and subsequent placement. Many adoptees see the pretense or even game-playing of those in-the-know as an unnecessarily fake or cruel performance. 'Did they really have to put it on that thick?', is the complaint that I have heard many adoptees make. 'Why didn't anybody tell me?', 'Why was I the last one to learn?' Then there is the response that all adoptees left in the dark dread most: 'But everybody knows you're adopted ... Are you telling me that you didn't know...?!' Doerries recounts how his father learned the truth:

¹⁶ Novy (2005) 39.

¹⁷ Novy has teased out the topic of adoption in major texts of Western literature, and the *Oedipus Tyrannus* is one of them. The play is the centerpiece of the second chapter of her 2005 book, entitled *Reading Adoption: Family and Difference in Fiction and Drama*.

When my father turned sixteen, it was his grandmother, Hattie, who took him aside and casually, one might say cruelly, shattered his world by telling him he was adopted. . . . Had it not been for my great-grandmother's loose lips, they [his adoptive parents] might have perpetuated the myth that he was their son for the rest of their lives.¹⁸

Such scenarios of knowing but feigning ignorance are fueled by the common belief that family relations have a better chance of developing in 'authentic' ways if their constructedness, their very design, is made to disappear. Adoptive kinship, or kinship by design, is often silenced or rendered invisible. The ones who do break the pattern of silence in tragedy and who return authenticity to the stage, even if only many years later, are the lower-class characters whose statements may be solicited. Jocasta spent a mere few days with her baby boy before handing him over to a Theban servant-shepherd to expose (*OT* 717-718, 1162, 1173-1174). Enter the typical nameless 'lowly' herdsman, who is always close to the land (and, in this case, to Mount Cithaeron), and whose testimony is later called upon. Crucially, the Theban shepherd served Laius, accompanied him on the road, and was the sole survivor of and eyewitness to Oedipus' fatal attack at the crossroads (*OT* 750, 756). Important, too, is the testimony of other characters who have kept a close pulse on intimate, domestic matters, such as the messenger from Corinth who found, or rather accepted, the mutilated infant from his Theban counterpart (*OT* 1025-1026, 1039-1040, 1142-1143). In addition to these male intermediaries, the (invisible) female servants closest to Merope knew that she had not been pregnant with Oedipus for nine months, that she and Polybus adopted the baby, and that this truth might leak out at any time. These are some of the typically overlooked humble figures, such as servants, domestics, or village women in modern Greek adoption stories, who retain the sought-after knowledge. They are the keepers of the forgotten past that is bound to disrupt the present.

5. *Is There Bliss in Not Knowing?* *What about 'Genealogical Bewilderment'?*

Oedipus spent several decades of his life in a state of *not* knowing about his adoption. Notably, this prolonged state of ignorance was a state that also empowered him. He, the child of chance, rose to political power and found freedom and opportunity. Possibilities unfolded, even if their unforeseen outcomes subverted normal family and dynastic patterns. From near-dead as an infant, Oedipus was able to invent and reinvent himself, to restructure his life, to create his identity at will, without restrictions. He rose to high achievement

¹⁸ Doerries (2015) 17.

in Corinth and in Thebes, especially, where he had first arrived as an outsider lacking connections. The social stigma of the newcomer without a proven pedigree never stuck to Oedipus, because he rid Thebes of the Sphinx and of the devastating tribute that she exacted. The hero's high standing in his new city was, therefore, entirely self-made and was not based on his lineage. For as long as his identity remained unknown, presumed known, or in flux, Oedipus paradoxically fitted in, excelled, and he even ruled. If the truth had been known, he would never have had to worry about proving himself in Thebes, for not being of high birth. But, ironically, the facts about his royal pedigree propelled his downfall, which entailed not only loss of prestige but also alienation from the rest of society (*OT* 1410-1412, 1436-1437). Limitations only began to exert themselves once the hero's quest commenced. Speaking in modern adoption terms, 'identity hunger' may well narrow down life's options. Once Oedipus morphed into the searcher-hero, the play's driving line became: 'Being what I am, I could never probe to be other (than what I am) and not learn my lineage', or, in a freer translation, 'I ask to be no other man than the one I am, and I will know who I am' (*OT* 1084-1085: *τοιούσδε δ' ἐκφύς οὐκ ἂν ἐξέλοιμι' ἔτι / ποτ' ἄλλος, ὥστε μὴ κμαθεῖν τοῦμόν γένος*). This line, if there ever was one, captures the assumption that finding one's birth parents is finding one's identity—a geneticist identity that is then no longer multiple and versatile, but confined and confining.

Oedipus' tragedy spiraled out of control when he learned that he was adopted by, not born to, the childless royal couple of Corinth. Knowledge may well be power, but knowledge is also pain. Paradoxically, both knowledge and the lack thereof may take the searching subject down to an emotional dead-end, to a new kind of *aporia*. The idea that wisdom might well hurt is an important theme of many Greek tragedies. Oedipus was hardly ever confused up until he started to gain knowledge. But once up-to-date, his new knowledge undercut all his former certainties: What then does it mean to be son or husband, native or foreigner, resident or traveler/wanderer? (*OT* 456-460) Which is the real identity? Which is merely the imagined one, which may be fragmented at any time? Oedipus fell victim to shifting subject positions, while having to answer the most pressing questions of all: 'Who am I?' and 'Where do I come from?' 'Why was I abandoned?' 'How can I be both abandoned and selected, both rejected and genuinely cared for?' Oedipus was most tormented, however, when he had only the first inkling of the full picture, or while unanswered questions and pretenses continued to linger. As one of my interviewees has stated: 'Processing the final, accurate information is nothing compared to processing the ongoing lies.'

Time and again, the Oedipus play reminds us that full knowledge is not necessarily gratifying or reparative. Children have a strong emotional need for genetic knowledge, for the facts about their heredity. Knowing one's genetic history is considered essential to the child's mental health. Otherwise, the child may be left with strong feelings of confusion and insecurity. This state

is known in adoption lingo as ‘genealogical bewilderment’. Sophocles depicts Oedipus’ all-powerful need to dispel this ‘bewilderment’ or, again, *aporia*.¹⁹ But the full knowledge about being abandoned and adopted engenders a new sense of deprivation, a new sense of bewilderment about the circumstances in which a birth mother gave up her child. First, the epistemic deprivation plagued Oedipus: the sense that there was always more knowledge to be had, to which he gained access ever so slowly, piece by agonizing piece. The second type of deprivation is a psychological deprivation: Oedipus showed outbursts of frustration and anger with Jocasta, but not emotionally mature ways of coping with the dearth of details. The adult Oedipus displayed the signs of a stunted emotional life, of identity issues and psychological distress, of the lack of a coherent sense of self. Once the truth had fully emerged, Oedipus suffered the notorious ‘second abandonment’ that all adopted children fear and that is usually enacted (again) by the birth mother.²⁰ Jocasta, who betrayed her newborn child many years earlier, again turned away from Oedipus and once more rejected responsibility. Through her denial and suicide (by hanging herself, *OT* 1235, 1237-1264), she demonstrated her unwillingness to re-establish a relationship with Oedipus and no less with the truth.

6. ‘Adopted Child Syndrome’

Psychologist David Kirschner has coined the loaded term ‘Adopted Child Syndrome’ (which is, however, not generally accepted by the professional community).²¹ Rather than listing symptoms, which are contested, Lifton adds insightfully: ‘The adopted child can never grow up. Who has ever heard of an *adopted adult*?’²² Oedipus may well function as a prototype of some of the ‘diagnosed’ problems, but, for Freud, his character’s complexity derived from his state of incest alongside his status of political power. Freud’s pervasive influence makes it harder, then, to separate out the patriarchal role from the tyrannical attitude or from the behavior of the hurt adoptee, still struggling with a flood of raw emotions and anxieties. Again, Freud defined the Oedipus complex in far more adult-psychological or sexual terms, which overshadowed the other kinds of apprehensions that determined the subject’s life since childhood. It was the act of infant adoption, rather, that unsettled the traditional family and bred anguish about reproduction and incest. The Oedipus myth delivers the most compelling case to prove how adoption may counter the logic of reproduction. The hero’s adoption undermines the con-

¹⁹ Leighton (2012) 64-65.

²⁰ Nancy Newton Verrier has long described the range of emotions experienced by the adoptee and the other members of the ‘adoption triad’. In her oft-reprinted book *The Primal Wound* (first published 1993), she has focused on the effects of separation from the birthmother on relinquished children. See especially Verrier (2012) 20-21, 177-179.

²¹ Kirschner (2006) 8-16.

²² Lifton (1998) 3.

cept of the family and bloodlines or biogenetic ties in as far as they precondition the individual. Freud lost track of the adoption as the driving force in the unfolding of Oedipus' drama, through the gradual process of the production of knowledge, not through the sudden pull of desire. Sophocles' play foregrounds the quest for roots far more than the taboos resting on incest, or the sexual fantasies and unconscious desires attributed to the young Oedipus. The adoption of Oedipus is not merely a motif in the background of the story and the myth. It is the catalyst, rather, that makes all else unravel, and it remains the very precondition to the hero's angsts and crimes.

7. *Adoption and the Tragic Worldview*

Abandonment and adoption become the gravity points not just of individual trauma, of story plot, or of the Theban Cycle, but of an entire tragic worldview. The state of searching and arduously learning, the pain of being kept ignorant, while total strangers prove to be up-to-date, is hurtful to the adoptee, as it was to Oedipus. It necessarily creates a sense of isolation and even betrayal: the people whom the child has trusted most kept one of its most important secrets hidden. In the Theban Cycle, this individual trauma encompasses families, states, and entire societies. The family trauma reaches its nadir in Sophocles' *Oedipus at Colonus*, which also has much to offer to adoption and identity studies. By the end of his life, Oedipus has gained full identity and self-knowledge, and even the power to reject the opportunism of Creon and of his own sons, who wanted to capitalize on their pedigree and whom their father has disowned (*OC* 421-430, 1369, 1383-1392, the latter two passages in response to the calculated entreaties of Polyneices). Oedipus' identity quest found its completion, its culmination in death. Again, the adoption factor has been left understated in analyses of this later-in-life tragedy, even in those modern stage productions that have rediscovered the play and whose performance dimensions comprise the visual as well as the bodily character of identities emerging from this adoption story. Like the *Oedipus Tyrannus*, this tragedy, too, has all too often been subjected to the interpretive thematic axis of acting blindly versus truly seeing—which lends itself to the kind of powerful stage dynamics that audiences value, but is far removed from the tragic departure point of adoption. Like the iconic burial in Sophocles' *Antigone*, the ambiguities linked to the adoption in the last *Oedipus* play jolt us back into the public realm. These ambiguities offer up a test of any society's proclaimed democratic ethos, with questions such as: How much private knowledge is granted? How much individual initiative is allowed? What are perceived to be political intrusions stemming from private actions? When and where does family invade the very public sphere? The plays of the Theban Cycle set on stage masterfully accomplish what theatre and performance are supposed to do: reconstructing life close to its lived complexities, collective and personal ones alike.

A few final suggestions merit reflection on tragedy as a genre in the light of adoption. Can Oedipus' adoption story be read as tragedy's own search for identity? The genre was relatively new and exposed in the early fifth century BCE. Its origins, too, remained obscured. It, too, went through an adoption and adaptation phase. It, too, escaped from its 'home city' of Athens to project a new home onto Thebes. Thebes, both origin and destination, was the familiar stranger, being the theatrical counterpart or mirror of ancient Athens, as Froma Zeitlin has argued (1990). Similarly, movement from one city or step to the next is measured in feet, literal, swollen, symbolic, restrained, or the prosodic feet of tragic verse. The question of upward mobility and transformation is answered through feet as well, before the sphinx-like judges of dramatic performances, who, along with later scholars and other 'gate-keepers', helped to establish the canon of a three-step evolution in tragedy's fifth-century BCE development. As a genre, tragedy muzzled or killed off its father in Phrynichus, and Euripides, the *enfant terrible*, broke with all ancestors. And did not Sophocles wed the mother by embracing the city of Athens, confirming its and also his predominance in more conventional modes? By the end of his life, Euripides became the quintessential wandering poet, not much different from the aged but enlightened suppliant Oedipus. Nonetheless, classical tragedy is a *poreia* of emotions, inconsistencies, of an elusive catharsis, of a lack of 'natural' resemblance or ambition, and of an all too short-lived prime. Does the genre not fulfill itself in a burst of productivity, but then reach an infertile dead-end? Does Aristotle urge us to think of tragedy in this way when he holds up Sophocles' *Oedipus Tyrannus* as the genre's gold standard? For not generating any (fourth-century BCE) succession of note, tragedy's progeny of *aporia* resembles the incestuous end of the line that Oedipus reached, even before seeing his children die.²³

The tragic genre's identity is less about wholeness and all about doubleness or multi-dimensionality. As modern recipient-adopters in search of text and performance, myth and Athenian society, universality and relevance, we do well to accept, not the ideal, 'chosen' product or 'fantasy genre', but the constant challenge to re-appreciate the genre for its multiple points of attachment and identification, with diverse characters, peoples, times, places, etc. We better welcome the possibility that there might not be a core self to the quickly changing genre of classical tragedy, in its contemporary forms, especially. Tragedy's core self is, at the very least, always a dual self, intensely

²³ The ancient tradition of reviving 'old tragedy', that is, of postclassical actors restaging classical drama (with a predilection for Euripides' plays), was likely far more extensive (both in scope and in geographical distribution) than has long been assumed. Csapo (2010, chapter 3) has proven conclusively that theatrical activity was widespread outside of Athens from as early as the mid-fifth century BCE onward, even though tragedy's former civic and religious meaning diminished over time. See further Boshier (2012) and Garland (2004) 20-31, 48-50, 60-67, as well as the recent volumes edited by Braund, Hall, and Wyles (2019) and by Csapo, Goette, Green, and Wilson (2014).

modern as well as ancient. If Thebes functions as the 'other' to Athens, as the extension to the 'real city', may we then, in turn, define the adopted and adapted genre of tragedy as the 'other', the extension of 'real' Athenian politics and society, religion and morality? We have long suspected that much, and we have been accepting of it. But can we still embrace classical tragedy as a projection of all too strikingly or stridently contemporary concerns? In that light, I have argued that our perspective on modern Greek adoptions be a valid entry (or re-entry) point, through Reception Studies in reverse, into the world of Athenian tragedy: that our study may find its own moment of recognition, or *anagnorisis*, in the sociopolitical, psychological, and moral issues raised by Sophocles' *Oedipus Tyrannus*. Tragedy's identity, too, is always of an in-between space, suspended betwixt and between stage conventions and demands on the 'real'. Tragedy's identity, too, remains an issue of debate, disagreement, and disquietude. And productively so.

Conclusion

Sophocles' Theban Cycle is steeped in the personal and the communal repercussions of Oedipus' origins and acts, which themselves stem from his position of adoptee. This paradigm helps me to comprehend the biopolitics of the adoption practices of the postwar era that I have been studying. My rereading of the Theban Cycle lets me infuse the traditional humanities-oriented study of theatre and myth with issues and methodologies borrowed from the social sciences, psychology, sociology, anthropology, and the fields of oral and social history. Through themes marked by Sophocles' *Oedipus* plays and the *Antigone*, I can study the interactions of politics and personal drama of Cold War Greece, and the other way around. I can engage with a model of knowledge production derived from the Oedipus myth and articulate new answers to questions of public versus private self-representation centered on the child victims' experiences, their searches, and their memories. Exploiting also the reverse direction of Reception Studies, my postwar point of departure and its contemporary terminology shed an entirely different light on the 'identity politics' of the classical tragedies. They refocus us on the basic, existential questions that Oedipus shared with all adoptees who learn about their adoption later in life: 'Who am I?' and 'Where do I come from?' This genetic puzzlement, or 'genealogical bewilderment', is only one of the many productive themes in Sophocles' *Oedipus* that may be re-applied to 1950s Greek adoption stories. In addition, the very genre of theatre forces the issue of whether the (chance) revelation of someone's adoptive status is really a matter for display, for the very public forum of the stage (or of the Theban royal house), or whether this status is, rather, appropriate only for private discovery and intimate knowledge. Seeking answers, I have subjected Sophocles' Theban cycle and the predicament of modern adoptees to a comparative analysis, to which the classicist, the theatre scholar, the neohellenist, the historian,

and the psychologist still have much to contribute. My new project found its impetus in the human-interest stories of the postwar adoptions of many Greek-born children. But I have been trying to unlock these human-interest stories by way of the Oedipus myth, which is nothing less than the primal ‘human-interest story’.

References

- Sophocles (1997): *Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*, edited and transl. by H. Lloyd-Jones, Cambridge, MA.
- Bosher, K. (ed.) (2012): *Theater outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, New York.
- Braund, D. / Hall, E. / and Wyles, R. (eds.) (2019): *Ancient Theatre and Performance Culture around the Black Sea*, Cambridge.
- Carsten, J. (2004): *After Kinship*, Cambridge.
- Csapo, E. (2010): *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester, UK and Malden, MA.
- Csapo, E. / Goette, H.R. / Green, J.R. / and Wilson, P. (eds.) (2014): *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin and Boston.
- Doerries, B. (2015): *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*, New York.
- Dugdale, E. (2015): ‘Who Named Me?: Identity and Status in Sophocles’ *Oedipus Tyrannus*’, in: *American Journal of Philology* 136, no. 3, 421-445.
- Foley, H.P. (2012): *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, Berkeley and Los Angeles.
- Garland, R. (2004): *Surviving Greek Tragedy*, London.
- Karakantza, E.D. (2011): ‘In Quest of the Father in the Narratives of Origin and Movement in *Oedipus Tyrannus*’, in: *Mètis: Anthropologie des mondes grecs anciens* n.s. 9, 149-164.
- Karakantza, E.D. (2020): *Who Am I? (Mis)Identity and the Polis in Oedipus Tyrannus*, Hellenic Studies Series 86, Cambridge, MA.
- Kirschner, D. (2006): *Adoption: Uncharted Waters. A Psychologist’s Case Studies... Clinical and Forensic Issues. With Practical Advice for Adoptees, Parents and Therapists*, Woodbury, NY.

- Leighton, K. (2012): 'Addressing the Harms of Not Knowing One's Heredity: Lessons from Genealogical Bewilderment', in: *Adoption & Culture* 3, 63-107.
- Lifton, B.J. (1994): *The Journey of the Adopted Self: A Quest for Wholeness*, New York.
- Lifton, B.J. (1998 [1st edn, 1975]): *Twice Born: Memoirs of an Adopted Daughter*, New York.
- Lifton, B.J. (2009 [1st edn, 1979]): *Lost & Found: The Adoption Experience. Third Edition, Expanded and Updated*, Ann Arbor.
- Novy, M. (2005): *Reading Adoption: Family and Difference in Fiction and Drama*, Ann Arbor.
- Skroumbelos, Th. (2005): *Bella Ciao· Μυθιστόρημα. Bella Ciao: A Novel*, Athens.
- Van Steen, G. (2019): *Adoption, Memory, and Cold War Greece: Kid pro quo?*, Ann Arbor.
- Verrier, N. N. (2012 [1st edn, 1993]): *The Primal Wound: Understanding the Adopted Child*, Baltimore.
- Zeitlin, F.I. (1990): 'Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama', in: J.J. Winkler / F.I. Zeitlin (eds.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, 130-167.

Οι Πέρσες ως “έτεροι” στους *Πέρσες* του Αισχύλου

Persians as ‘the Other’ in Aeschylus’ *Persae*

Ελένη Παπαδογιαννάκη

Πανεπιστήμιο Κρήτης

Eleni Papadogiannaki

University of Crete
e.papadogiannaki@uoc.gr

Abstract

Aeschylus in his *Persae* attributes all lament songs to men, although in most tragedies lament songs are in close relation to women. This is due to the fact that the chorus comprises barbarian males and the origin of lament songs is related to Asia, as style, words, interjections and gestures indicate. In contrast to most tragedies, in which the female private expression of grief is emphasized, in the *Persae* the public male expression of mourning takes precedence and two characteristic elements are presented: the catalogue of the war dead, which recalls similar catalogues of war dead inscribed on stone and put on public display at Athens, and the motif of the destruction of lands or cities, a peculiarity of this tragedy. In fact, lament is one of the means of expressing the otherness of the Persians that ends up being an element of similarity between Greeks and barbarians. Persians are in the drama the ‘alter ego’ of the Athenians through the dramatic techniques. The ‘other’ and the self are too close and eventually the ‘other’ contributes to the understanding of the self.

Λέξεις-κλειδιά: θρήνος, Χορός ανδρών, βάρβαροι, ετερότητα

Keywords: lament, male chorus, barbarians, otherness

Οι *Πέρσες* του Αισχύλου αποτελούν την αρχαιότερη και μόνη ιστορική τραγωδία που έφτασε ως τις μέρες μας. Το έργο, που διδάχτηκε το 472 π.Χ., αναφέρεται στην ήττα των Περσών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας και τις οδυνηρές συνέπειες αυτού του γεγονότος για τους ίδιους. Όπως είναι ήδη γνωστό, ο Αισχύλος πήρε μέρος στους Περσικούς πολέμους και επιλέγει να συνθέσει ένα δραματικό έργο που αφορά στα σύγχρονά του ιστορικά γεγονότα. Ο Αισχύλος δεν είναι ιστορικός, αλλά δραματικός ποιητής και προσεγγίζει το θέμα μέσω της οπτικής του δραματουργού. Πρωταγωνιστές του έργου είναι οι ηττημένοι και όχι οι νικητές, θέλοντας να παρουσιάσει στο αθηναϊκό κοινό την άλλη πλευρά, αυτή που ανά πάσα στιγμή μπορεί να βρεθεί οποιοσδήποτε εμπλέκεται σε έναν μεγάλο πόλεμο. Οι Πέρσες είναι οι «άλλοι», οι ξένοι, οι βάρβαροι, οι εχθροί, αυτοί που προκαλούν αισθήματα οργής και απέχθειας στους Έλληνες.

Η παρούσα μελέτη θα επιχειρήσει μία προσέγγιση των *Περσών* με βασικό άξονα τα θρηνητικά άσματα του έργου. Τα θρηνητικά άσματα καταλαμβάνουν το ένα τρίτο περίπου των στίχων του έργου και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για δύο κυρίως λόγους: (α) εκτελούνται από Χορό βαρβάρων και μάλιστα ανδρών, ενώ ο τραγικός θρήνος εκτελείται συνήθως από γυναίκες και (β) το περιεχόμενό τους διαφοροποιείται από τα συνήθη θέματα των τραγικών θρηνητικών ασμάτων.

Ο θρήνος αποτελεί τον κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο δομείται η συγκεκριμένη τραγωδία. Τόσο στο πρώτο λυρικό άσμα (στ. 256-89) όσο και στα τρία στάσιμα ο Χορός είτε καλεί τους Πέρσες να θρηνήσουν είτε θρηνεί για τον εαυτό του και την πατρίδα του μετά την ήττα του περσικού στόλου στην Σαλαμίνα. Ο θρήνος των Περσών ωστόσο φτάνει στην κορύφωσή του στον καταληκτικό κομμό, όπου λαμβάνουν μέρος ο Χορός και ο Ξέρξης.¹ Πρόκειται για τον δεύτερο σε έκταση κομμό στις σωζόμενες τραγωδίες μετά τον κομμό των *Χοηφόρων*.

Το πρώτο μέρος του κομμού αποτελεί απλώς έναν κατάλογο των νεκρών Περσών ηγετών, τους οποίους μνημονεύει ο Χορός με τη μορφή ρητορικών ερωτήσεων προς τον Ξέρξη. Το δ' και ε' στροφικό ζεύγος συνεχίζει τον θρήνο των νεκρών στρατιωτών, αλλά σε διαφορετικό τόνο. Ο Ξέρξης αναφέρεται για άλλη μια φορά στην ήττα του κράτους του και ο Χορός επαναλαμβάνει τα λόγια του. Από τον στ. 1038 και εξής, η γλώσσα γίνεται περισσότερο θρηνητική και περιγράφονται οι θρηνητικές χειρονομίες του Χορού. Ως προς τη σκηνική παρουσίαση, είναι πιθανόν ότι ο Χορός προχωράει σε κάποιον σχηματισμό, προκειμένου να βγει έξω από τη σκηνή.² Από το σημείο αυτό και εξής, ο Ξέρξης δίνει οδηγίες στον Χορό, ο οποίος υπακούει, και στον στίχο 1040, ο οποίος επαναλαμβάνεται στους στίχους 1048 και 1066, τονίζει: «βόα νυν ἀντίδουπά μοι», υπαγορεύοντας τη μορφή του θρήνου, η

¹ Για την αποχή της Άτοσσας από τον κομμό βλ. Dworacki (1979) 101-108. Για την Άτοσσα ως δραματικό χαρακτήρα βλ. Michélini (1982) 142-143.

² Για τη σκηνοθεσία βλ. Hall (1996) ad loc.

οποία είναι αντιφωνική³ και θεωρείται ότι είχε ασιατική προέλευση. Ο Ξέρξης προστάζει τον Χορό να θρηνήσει με προστακτικές ποικίλων ρηματικών τύπων: *διάνε* (1038), *βόα* (1040), (1048), (1067), *ἴζε* (1042), *ἔρεσσε*, *στέναζε* (1046), *ἐπορθίαζε* (1049), *κάπιβόα* (1054), *ἀντει* (1058), *διαίνου* (1065), *ροᾶσθε* (1073). Στο τελευταίο στροφικό ζεύγος ο Ξέρξης υπαγορεύει τις κινήσεις, οι οποίες συνοδεύουν τον θρηνητικό λόγο:

1054: *καὶ στέρν’ ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον*
το στήθος σου χτύπα και πες φωναχτά το Μυσιανό μοιρολόι

1056: *καὶ μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα*
και το λευκό σου γένη ξερίζωσε για μένα

1060: *πέπλον δ’ ἔρεικε κολπῖαν ἀκμῆ χερῶν*
με τα νύχια σου σκίσε τον πτυχωτό σου πέπλο

1062: *καὶ φάλλ’ ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν*
μάδησε τα μαλλιά σου και κλάψε το στρατό

Το χτύπημα στο στήθος, το σκίσιμο των ρούχων και το ξερίζωμα των μαλλιών αποτελούν θρηνητικές χειρονομίες μαρτυρημένες εικονογραφικά και λογοτεχνικά ήδη από τον 6^οαι. π.Χ.⁴ Αντιθέτως, το ξερίζωμα των γενιῶν δεν απαντά ως μια τυπική θρηνητική χειρονομία, πιθανόν επειδή ο θρήνος εκτελείται συνήθως από γυναίκες. Ωστόσο, στην *Ιλιάδα* ο Πρίαμος αντιδρά με αυτόν τον τρόπο στο άκουσμα του θανάτου του Έκτορα.⁵ Στην επωδὸ (στ. 1066-1077) ο Χορός και ο Ξέρξης αποχωρούν από τη σκηνή άδοντας επιφωνήματα για την ήττα της Περσίας.⁶

Τα θρηνητικά άσματα των *Περσῶν* παρουσιάζουν μια ιδιομορφία. Τα κοινά μοτίβα όλων των θρηνητικῶν ασμάτων συνήθως είναι τα ακόλουθα:⁷ (α) αρχικός δισταγμός και ερωτήσεις, (β) αντίθεση παρελθόντος-παρόντος, (γ) αντίθεση θρηνούντος-νεκρού, (δ) ευχή και κατάρα, (ε) έπαινος και μομφή. Από τα μοτίβα αυτά το μόνο που απαντά στους *Πέρσες* είναι η αντίθεση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, και αυτό ωστόσο χρησιμοποιείται διαφορετικά. Στα θρηνητικά άσματα ο θρηνῶν αναφέρεται στον εαυτό του, περιγράφοντας την κατάσταση του πριν και μετά τον θάνατο του νεκρού. Αντιθέτως, ο Χορός των *Περσῶν* θρηνεῖ για την κατάσταση της Περσίας και των Περσῶν στο σύνολό τους μετά την ήττα στη Σαλαμίνα, εκφράζοντας τους

³ Η αντιφωνική μορφή θρήνου χρησιμοποιείται ήδη στην *Ιλιάδα*. Πρβλ. Ω 746, 760, 776.

⁴ Για τις παραστάσεις σε αγγεία βλ. Shapiro (1991).

⁵ Πρβλ. X 74-78. Για τον σχολιασμό της χειρονομίας αυτής βλ. Hall (1996) ad loc.

⁶ Για την έξοδο του Ξέρξη και του Χορού από τη σκηνή βλ. Taplin (1977) 127-128, ο οποίος σημειώνει στο τέλος: “the procession suggests, perhaps, the final exhaustion of the lamentation: even in defeat life at home must go on”.

⁷ Για την ανάλυση των μοτίβων βλ. Alexiou (2002) 265-297.

φόβους και τις ανησυχίες ολόκληρου του έθνους.

Κυρίως όμως η ιδιαιτερότητα των θρηνητικών ασμάτων στους *Πέρσες* έγκειται στην απουσία συγκεκριμένου νεκρού.⁸ Ο θρήνος δεν επικεντρώνεται σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, αλλά αφορά στο κράτος και τις απώλειές του, στην πτώση της προηγούμενης αίγλης του και στον χαμό των πολιτών του, που σκοτώθηκαν στη ναυμαχία. Επομένως, ο Χορός θρηνεί, περιγράφοντας την κατάσταση που επικρατεί,⁹ μέσα στην οποία εντάσσεται ο γόος των Περσίδων.¹⁰ Οι γέροντες Πέρσες αναφέρονται στις επιπτώσεις της ήττας και στο μέλλον της χώρας τους, το οποίο προδιαγράφεται δυσσιώνο.

Θα μπορούσαν ίσως να εντοπιστούν κοινά στοιχεία μεταξύ του πρώτου μέρους του κομμού και του δεύτερου τύπου του επιτάφιου λόγου, του επαίνου.¹¹ Ο Χορός, ο οποίος αποτελείται από άνδρες (ας σημειωθεί ότι άνδρες εκφωνούσαν τον επιτάφιο λόγο στην Αθήνα), επαινεί τους Πέρσες στρατιώτες που έπεσαν για την πατρίδα. Επιτελεί, επομένως, την ίδια λειτουργία με τον επιτάφιο λόγο, στόχος του οποίου ήταν να τιμήσει συνολικά τους πολίτες που έδωσαν τη ζωή τους για την πατρίδα τους. Η μόνη διαφορά είναι ότι στον κομμό¹² έχουμε ονομαστική αναφορά των νεκρών αρχηγών του Ξέρξη, ενώ ο επιτάφιος λόγος δίνει έμφαση στη συνολική μνήμη των στρατιωτών, αντιμετωπίζοντάς τους στο σύνολό τους ως οργανικό μέρος της πόλης-κράτους.¹³ Στην αθηναϊκή πρακτική η ονομαστική αναφορά μαρτυρείται μόνο στις κατά φυλές και όνομα επιγραφές, τις οποίες πιθανόν ανακαλεί ο κατά-

⁸ Έχει υποστηριχτεί ότι το δεύτερο μέρος του κομμού αφορά στον ίδιο τον Ξέρξη ως “ζωντανό νεκρό”. Γι’ αυτό το θέμα βλ. Seaford (1994), 359-60, ο οποίος ωστόσο αντιπαραβάλλει την περίπτωση του Ξέρξη με περιπτώσεις άλλων τραγικών ηρώων, καθώς και του Έκτορα στην *Ιλιάδα*, οι οποίοι γίνονται αποδέκτες θρήνου όσο ζουν, γεγονός το οποίο προοικονομεί τον θάνατό τους. Στην περίπτωση όμως του Ξέρξη δεν συμβαίνει το ίδιο.

⁹ Για τον θρήνο του Χορού βλ. Holst-Warhaft (1992) 130-33.

¹⁰ Ο Χορός στο άσμα του αναφέρεται στον θρήνο των Περσίδων γυναικών, τις οποίες χαρακτηρίζει με το επίθετο άβρογοί (στ. 541) και λίγο παρακάτω τονίζει: *πειθοῦσι γόους άκορεστάτους* (στ. 545).

¹¹ Τη σύνδεση αυτή μεταξύ *Περσών* και επιταφίου κάνει η Loraux (2002) 44-50. Η Loraux εξετάζει κυρίως το ιστορικό θέμα των Περσών και επιχειρεί να απαντήσει στο ερώτημα γιατί οι τραγικοί δεν συνεχίζουν να συνθέτουν ιστορικές τραγωδίες, αλλά στρέφονται σε μυθικά θέματα. Συμπεραίνει ότι σχετίζεται με τον πολιτικό χαρακτήρα της τραγωδίας, καθώς οι *Πέρσες* θεωρήθηκαν από τους Αθηναίους ως πολιτικό έργο, ενώ η αλλαγή στη θεματολογία των μετέπειτα τραγωδιών οφείλεται αφ’ ενός στην αλλαγή της εξωτερικής πολιτικής της πόλης και αφ’ ετέρου στην ανάγκη διάκρισης μεταξύ πραγματικού και πλασματικού.

¹² Πριν από τον κομμό, στους στ. 302-30, ο αγγελιαφόρος αναφέρει ονομαστικά όλους τους νεκρούς στρατηγούς του Ξέρξη. Πρβλ. επικούς καταλόγους (B 484-877: κατάλογος νεών, E 705-707, Π 694-696: κατάλογοι νεκρών). Η διαφορά είναι ότι στους *Πέρσες* ο κατάλογος είναι εκτενής, ενώ στον Όμηρο οι κατάλογοι είναι σύντομοι και η έμφαση δίνεται στον θύτη. Βλ. Ebbott (2000) 84-85, κυρίως σημ. 7.

¹³ Για τη συλλογικότητα του επιταφίου βλ. Loraux (1986) 42-56. Η μη αναφορά στους πεσόντες ονομαστικά είναι σκόπιμη, προκειμένου να αρθεί η διάκριση μεταξύ των αριστοκρατών, στον περιορισμό της επίδειξης των οποίων στόχευαν οι μεταρρυθμίσεις του Σόλωνα, και των πολιτών.

λογος του Αισχύλου.¹⁴ Η τοποθέτηση των ενεπίγραφων αυτών στηλών σε κεντρικά σημεία της Αθήνας εντάσσεται στο πλαίσιο της απότισης φόρου τιμής στους νεκρούς στρατιώτες εκ μέρους της πόλης τους και συνεπώς αποτελεί μία από τις πτυχές της δημόσιας έκφρασης πένθους, συμπληρωματική του επιταφίου λόγου.¹⁵

Στο δεύτερο μέρος του κομμώ έχουμε αναπαράσταση της θρηνητικής τελετουργίας,¹⁶ που λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο της τραγωδίας και εικάζουμε ότι συνέβαινε και στην πραγματικότητα.¹⁷ Το άσμα παίρνει τη μορφή αντιλαβής, και ο Ξέρξης στον ρόλο του εξάρχοντος¹⁸ δίνει οδηγίες, τις οποίες ο Χορός ακολουθεί, ή διατυπώνει μια φράση, την οποία ο Χορός επαναλαμβάνει. Χρησιμοποιείται θρηνητική γλώσσα και πολλά επιφωνήματα, τα οποία συνοδεύονται από ανάλογες χειρονομίες, τις οποίες μόνο να εικάσουμε μπορούμε. Ο συναισθηματικός τόνος σταδιακά γίνεται έντονος και κορυφώνεται στην τελευταία στροφή και αντιστροφή, καταλήγοντας σε άναρθρο λόγο στην επωδή. Οι χειρονομίες, που περιγράφονται αναλυτικά, εκτελούνταν κυρίως από τις γυναίκες συγγενείς στο πλαίσιο του γόου, δηλαδή της ιδιωτικής έκφρασης πένθους. Συνεπώς, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι στον κομμό των *Περσών* έχουμε τις δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος, τη δημόσια και την ιδιωτική έκφραση πένθους.

Ο Αισχύλος προσδίδει ιδιαίτερη έμφαση στα θρηνητικά άσματα και μάλιστα σε μια τραγωδία με πολλές ιδιαιτερότητες. Πρόκειται για ιστορική τραγωδία με χαρακτήρες αποκλειστικά βαρβαρικής καταγωγής, όπου ο Χορός είναι ανδρικός, πράγμα όχι συνηθισμένο, και με βαρβαρική επίσης καταγωγή. Αυτός ο Χορός θρηνεί τους Πέρσες στρατιώτες του Ξέρξη, οι οποίοι ηττήθηκαν, καθώς και τη μοίρα της Περσίας, χρησιμοποιώντας μοτίβα τα οποία αργότερα θα αποτελέσουν μοτίβα του επιταφίου, ενός αποκλειστικά αθηναϊκού ευρήματος. Οι *Πέρσες* διδάσκονται το 472 π.Χ., και ο Αισχύλος κερδίζει το πρώτο βραβείο, σε αντίθεση με τον Φρόνιχο, ο οποίος τιμωρήθηκε από τους συμπολίτες του το 476 π.Χ. για την τραγωδία του *Μιλήτου Άλωσις*. Ο Αισχύλος επιλέγει ιστορικό θέμα, τη ναυμαχία της Σαλαμίνας, η οποία είχε λάβει χώρα λίγα χρόνια πριν, αλλά την παρουσιάζει από την πλευρά των ηττημένων, δίνοντας έμμεσα έμφαση στον θρίαμβο των νικητών. Ουσιαστικά όμως η τραγωδία αποτελεί παράδειγμα του ανθρώπινου πεπρωμένου γενικά

¹⁴ Για λεπτομερή ανάλυση του καταλόγου των νεκρών στους *Πέρσες* βλ. Ebbott (2000) 83-96. Η Ebbott επιχειρηματολογεί υπέρ της άμεσης σχέσης του καταλόγου των *Περσών* με τις κατά φυλές και όνομα αθηναϊκές επιγραφές των πεσόντων στις μάχες.

¹⁵ Για μια διαφορετική ανάγνωση του ονομαστικού καταλόγου των Περσών στρατιωτών βλ. Goldhill (2002) 57-59.

¹⁶ Για τις χειρονομίες στους *Πέρσες* στο πλαίσιο της τελετουργίας βλ. Murnaghan (1988) 29-31 και Easterling (1988) 89. Στο τελευταίο μέρος του κομμώ ο Ξέρξης και ο Χορός συμμετέχουν στην ταφική τελετή που θα έπρεπε να είχε γίνει για τους νεκρούς στρατιώτες.

¹⁷ Η εικασία αυτή στηρίζεται σε μαρτυρίες και άλλων κειμένων (Δημοσθένης *Πρός Μακάρτατον*, Πλούταρχος *Σόλων*) καθώς και παραστάσεων σε αγγεία. Βλ. Shapiro (1991).

¹⁸ Ίσως ο Ξέρξης ανακαλεί τον ρόλο των εξάρχοντων στο Ω 719-24 της *Ιλιάδας*. Για σχολιασμό των παραπάνω στίχων βλ. Tsagalis (2004) 10-30.

και όχι μόνο του περσικού.¹⁹ Κάθε Αθηναίος θα μπορούσε να βρεθεί στη θέση των Περσών, εάν είχε ηττηθεί η Αθήνα. Ο Αισχύλος, αντλώντας το υλικό του από τους Περσικούς πολέμους, για τους οποίους έτρεφε ιδιαίτερη συγκίνηση, επειδή πολέμησε στον Μαραθώνα, παρουσιάζει στους Αθηναίους τις συνέπειες του πολέμου. Η ανθρώπινη μοίρα είναι κοινή για όλους, και η τύχη είναι ευμετάβλητη, εφόσον εύκολα μπορεί να βρεθεί κάποιος από νικητής ηττημένος.²⁰ Ο ουσιαστικός στόχος του ποιητή είναι η ταύτιση των ακροατών με τους χαρακτήρες και η συνειδητοποίηση της τραγικότητας του ανθρώπου, χαρακτηριστικό γνώρισμα του τραγικού είδους.

Η τέχνη βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την κοινωνικο-πολιτική κατάσταση της εποχής και εν πολλοίς αντικατοπτρίζει τις αλλαγές στην κοινωνία. Οι Περσικοί πόλεμοι, παράλληλα με τις αλλαγές που επιφέρουν σε όλα τα επίπεδα, επηρεάζουν καταλυτικά την αντίληψη των Αθηναίων για τον θάνατο και έχουν άμεσο αντίκτυπο στα ταφικά έθιμα. Ο μαζικός θάνατος πολλών νέων στον πόλεμο δημιουργεί μια νέα πραγματικότητα, η οποία οδηγεί στην καθολική ταφή και στην δημόσια απότιση φόρου τιμής στους νεκρούς με τον θρήνο, τις επιτύμβιες στήλες και τον επιτάφιο λόγο, ο οποίος θεσμοθετείται στην Αθήνα τον 5ο αιώνα π.Χ. ως επίσημη έκφραση πένθους της πόλης για τους νεκρούς της, κυρίως τους ήρωες των πολέμων.

Σύμφωνα με τις υπάρχουσες ενδείξεις, ο θρήνος εκφράζεται δημόσια, πέραν του επιτάφιου λόγου, μόνο στο πλαίσιο της τραγωδίας, και μάλιστα με τη διαμεσολάβηση του μύθου, δηλαδή έμμεσα και όχι άμεσα. Οι σωζόμενες τραγωδίες περιέχουν θρηνητικά άσματα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία τα καθιστούν διακριτά ως υποείδος.²¹ Υπό αυτό το πρίσμα οι *Πέρσες* του Αισχύλου αποτελούν ένα σημείο αναφοράς όπου μεταπλάθονται και εντάσσονται αρμονικά στο τραγικό πλαίσιο διάφορες πτυχές της δημόσιας αλλά και της ιδιωτικής έκφρασης πένθους για τους νεκρούς των πολέμων: θρήνος ανδρών και γόος, επιτάφιος λόγος, ενεπίγραφες στήλες νεκρών. Η αρμονική αυτή συνύπαρξη συνθέτει το ύφος της συγκεκριμένης τραγωδίας. Ο Αισχύλος επιλέγει την οπτική των Περσών, αλλά με τα ήθη των Αθηναί-

¹⁹ Για την οπτική αυτή της ανάγνωσης των *Περσών* βλ. Meier (1997) 97-98.

²⁰ Για να δει κάποιος τον εαυτό του σε κάποιον άλλο απαιτείται απόσταση. Πρβλ. Loraux (2002) 49-53. Στους *Πέρσες* έχουμε τοπική απόσταση, ενώ στις μυθικές τραγωδίες χρονική. Πρβλ. Meier (1997) 90. Η απόσταση αυτή είναι απαραίτητη για να επιτελέσει η τραγωδία τον σκοπό της και να επιτευχθεί η κάθαρσις. Η Hall (1996) 19 τονίζει ότι οι Αθηναίοι συνήθιζαν να αναπαριστούν δυνατά συναισθήματα με την υπόκριση “άλλων” (βαρβάρων, μη Αθηναίων, γυναικών), πράγμα που ίσως συνδέεται με την αλλαγή της ταυτότητας στο πλαίσιο της τελετουργίας.

²¹ Σύμφωνα με τη Foley (2001) 25, η ενσωμάτωση του θρήνου στην τραγωδία είναι πιθανό να συμπίπτει χρονικά με την αποδοχή του δημόσιου θρήνου σε τελετουργίες της πόλης και σε λατρείες θεών στην Αθήνα. Η Simms (1998) επισημαίνει τις ομοιότητες της γιορτής προς τιμήν του Αδωνη με τον τραγικό θρήνο και υποστηρίζει ότι η εισαγωγή των Αδωνείων στην Αθήνα (6ος αι. π.Χ. ή μέσα 5ου αι. π.Χ.) συμπίπτει χρονικά με την εισαγωγή του θρήνου στην τραγωδία. Και στις δύο περιπτώσεις οι γυναίκες βρίσκουν την ευκαιρία να θρηνηθούν δημόσια χωρίς κυρώσεις με τη διαφορά ότι τα Αδωνεία, σε αντίθεση με τα Μ. Διονύσια, δεν αποτελούσαν θεσμοθετημένη γιορτή της πόλης, αλλά γιορτή των γυναικών σε σπίτια.

ων, στους οποίους απευθύνεται με το έργο του, προκειμένου να διδάξει τους συμπολίτες του τα δεινά του πολέμου και την ψυχολογία του ηττημένου.

Οι Πέρσες του Αισχύλου δεν αποτελούν τη μοναδική περίπτωση έργου που αντλεί το θέμα του από έναν λαό «βάρβαρο».²² Οι Περσικοί πόλεμοι στο τέλος του 5^{ου} αι. π.Χ. είναι η αφορμή για να συνειδητοποιήσουν οι Αθηναίοι τις διαφορές τους από τους Πέρσες. Δεν είναι τυχαίο ότι την εποχή αυτή παρατηρείται μια «εισβολή» των Περσών στην τέχνη. Εκτός από τη λογοτεχνία (τραγωδία κωμωδία, πεζογραφία), υπάρχει μια σημαντική αύξηση των αναπαραστάσεων των Περσών στις εικαστικές τέχνες. Παρόλο που η απεικόνιση των ξένων εμφανίζεται στην αγγειογραφία πριν από τη λογοτεχνία, την εποχή των Περσικών πολέμων αυξάνονται ραγδαία οι αναπαραστάσεις βαρβάρων και μάλιστα ακόμα και υπαρκτών ιστορικών προσώπων. Οι Πέρσες του Αισχύλου αποτελούν την πρώτη απεικόνιση των βαρβάρων γενικά, και όχι μόνο των Περσών, στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία.²³ Οι Πέρσες είναι οι ξένοι, οι βάρβαροι, αλλά και οι εχθροί, επομένως είναι λογικό να δίνεται έμφαση στη διάσταση που υπάρχει μεταξύ Περσών και Ελλήνων.²⁴ Στον Αισχύλο, που πολέμησε στον Μαραθώνα και έχασε τον αδερφό του στον πόλεμο, αυτή η διάσταση παρουσιάζεται ανάγλυφα.²⁵ Η αντίθεση είναι έκδηλη και θεωρείται ότι οφείλεται στη φύση: οι βάρβαροι είναι εκ φύσεως κατώτεροι και απολίτιστοι.²⁶ Η διάσταση αυτή θα αμβλυνθεί αργότερα και κυρίως στον Ευριπίδη, στις τραγωδίες του οποίου τα όρια μεταξύ Ελλήνων και βαρβάρων, πολιτισμένων και απολίτιστων είναι ασαφή: οι Έλληνες μπορούν να συμπεριφέρονται όπως οι βάρβαροι.²⁷

Στο εγχείρημα του Αισχύλου να παρουσιάσει τους Πέρσες επί σκηνής με αφορμή ένα πραγματικό σύγχρονο ιστορικό γεγονός θα μπορούσε να προστεθεί μία ακόμα παράμετρος: αυτή των δραματικών συμβάσεων που διέπουν το τραγικό θέατρο. Η ετερότητα και η υπέρβαση του εαυτού τίθεται στο κέντρο της δραματικής τέχνης και της υποκριτικής. Στο αρχαίο θέατρο οι υποκριτές είναι άνδρες, Αθηναίοι πολίτες, οι οποίοι υποδύονται δούλους, γυναίκες, κατοίκους άλλων πόλεων, βαρβάρους, θεότητες. Το θέατρο είναι μια διαδικασία μάθησης, διδασκαλίας, τόσο για τους υποκριτές, όσο και για τους θεατές. Οι υποκριτές καλούνται να βιώσουν το διαφορετικό, το έτερο (κοινωνική τάξη, φύλο, καταγωγή) και να μουν στη θέση του άλλου σε μια συνολική θεώρηση του κόσμου τους. Η αθηναϊκή κοινωνία δεν είναι μόνο

²² Για μια εκτενή ανάλυση της θέσης των Περσών και των βαρβάρων γενικότερα στην τέχνη και τη λογοτεχνία της κλασικής εποχής βλ. Vlassopoulos (2013) 161-200.

²³ Για την παρατήρηση αυτή βλ. Garvie (2009).

²⁴ Για μια διαφορετική προσέγγιση της σχέσης Ελλήνων και Περσών στους Πέρσες βλ. Gruen (2011) 9-21.

²⁵ Σύμφωνα με τον Αριστοφάνη (*Βάτραχοι* 1026-1027), ο Αισχύλος με αυτό το έργο ήθελε να διδάξει τους Αθηναίους να νικούν πάντα τους αντιπάλους.

²⁶ Αργότερα (463 π.Χ.) στις *Ικέτιδες* ο Αισχύλος θέτει ξανά το θέμα των βαρβάρων, Αιγυπτίων αυτή τη φορά, αλλά με διαφορετική οπτική από αυτή των Περσών. Για τη σχέση Ελλήνων-βαρβάρων στις *Ικέτιδες* βλ. Mitchell (2006).

²⁷ Για τη διάκριση Ελλήνων και βαρβάρων στον Ευριπίδη βλ. Said (2002) 62-100.

αυτό που ζουν οι Αθηναίοι πολίτες: υπάρχουν και οι άλλοι που είναι μέλη της ίδιας κοινωνίας, αλλά με διαφορετικούς όρους. Οι ίδιοι Αθηναίοι καλούνται να νομοθετήσουν, να αποφασίσουν για ζητήματα που αφορούν όχι μόνο στους ίδιους, αλλά και στους υπόλοιπους (γυναίκες, μέτοικους, δούλους). Και επιπλέον, το δράμα τους φέρνει αντιμέτωπους με την ίδια την ανθρώπινη φύση και τα όριά της. Οι δραματικοί χαρακτήρες είναι συχνά ακραίοι και υπερβαίνουν τα όρια με στόχο την καλύτερη κατανόηση του εαυτού. Εξάλλου, η τριβή με το “έτερο” έχει επί της ουσίας την ίδια στόχευση, την πληρέστερη κατανόηση του εαυτού.²⁸

Συμπερασματικά, ο Αισχύλος συνθέτει μια ιστορική τραγωδία με θέμα από το πρόσφατο παρελθόν με διττό σκοπό: να τιμήσει τους Αθηναίους στρατιώτες για τη μεγάλη νίκη στη Σαλαμίνα και παράλληλα να διδάξει στους Αθηναίους, στο πλαίσιο της δραματικής διδασκαλίας, την ψυχολογία της ήττας. Οι Πέρσες για τον Αισχύλο λειτουργούν ως “ο έτερος εαυτός” των Αθηναίων σε επίπεδο φυλής και φύλου. Εκ πρώτης όψεως ο θρήνος των Περσών ανδρών δημιουργεί ερωτηματικά, επειδή φαίνεται να αντιβαίνει στις δραματικές συμβάσεις και στην κοινωνική πρακτική. Ωστόσο, σε μία δεύτερη θεώρηση ετερότητα και ταυτότητα συμπλέκονται, οι Αθηναίοι θα μπορούσαν να βρεθούν στη θέση των βαρβάρων και το αντίστροφο. Η κατανόηση του τρόπου διαχείρισης της ήττας από τους Πέρσες και του αντίκτυπου στην ψυχολογία τους παίζει σημαντικό ρόλο στην αυτοσυνειδησία και την αυτογνωσία των Αθηναίων, οι οποίοι είναι πιθανό σε δεδομένη στιγμή να ενεργήσουν όμοια με τους βαρβάρους. Η ανθρώπινη φύση είναι μία και όταν βρεθεί υπό πίεση, όπως συμβαίνει σε περίπτωση πολέμου, δρα με τον ίδιο τρόπο: τελικά ο Αισχύλος διδάσκει ότι το θύμα του εκάστοτε πολέμου είναι η ίδια η ανθρώπινη φύση που δοκιμάζεται σκληρά και στην ουσία ηττάται.

Βιβλιογραφία

- Alexiou, M. (2002): *Ο Τελετουργικός Θρήνος στην Ελληνική Παράδοση* (μετ. Δ. Γιατρομανωλάκης - Π. Ροϊλός), Αθήνα.
- Broadhead, H.D. (1960): *The Persae of Aeschylus*. Cambridge.
- Dworacki, S. (1979): «Atossa's Absence in the Final Scene of the *Persae* of Aeschylus», στον τόμο *Arktouros, Hellenic Studies presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of his 65th Birthday* επιμ. G. Bowersock, W. Burkert και M. Putnam, Berlin/New York, 101-108.
- Easterling, P.E. (1988): «Tragedy and Ritual: “Cry Woe, woe, but may the good prevail!”», *Metis* 3, 87-109.

²⁸ Η συζήτηση για το ζήτημα αυτό είναι εκτενής και πολύπλευρη. Η συμβολή της Zeitlin θεωρείται καταλυτική. Βλ. πιο συγκεκριμένα Zeitlin (1985) και (1996) 339-374.

- Ebbott, M. (2000): «The List of the War Dead in Aeschylus' *Persians*», *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 83-96.
- Foley, H.P. (2001): «The Politics of Tragic Lamentation» στον τόμο *Female Acts in Greek Tragedy*, επιμ. H.P. Foley, Princeton/Oxford, 19-55 (= *Tragedy, Comedy and the Polis: Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, επιμ. A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson και B. Zimmermann, Bari 1993, 101-143).
- Garvie, A.F. (2009): *Aeschylus: Persae*, Oxford.
- Goldhill, S. (2002): «Battle Narrative and Politics in Aeschylus' *Persae*», στον τόμο *Greeks and Barbarians*, επιμ. T. Harrison, New York, 50-61.
- Gruen, E.S. (2011): *Rethinking the Other in Antiquity*, Princeton/Oxford.
- Hall, E. (1989): *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.
- Hall, E. (1996): *Aeschylus: Persians*, Warminster.
- Holst-Warhaft, G. (1992): *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, New York.
- Loraux, N. (2002): *The Mourning Voice: An Essay in Greek Tragedy*, Ithaca/London.
- Meier, C. (1997): *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας* (μετ. Φ. Μανακίδου), Αθήνα.
- Michelini, A.N. (1982): *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden.
- Mitchell, L.G. (2006): «Greeks, barbarians and Aeschylus' *Suppliants*», *Greece and Rome* 53.2, 205-223.
- Murnaghan, S. (1988): «Body and Voice in Greek Tragedy», *Yale Journal of Criticism* 2.1, 23-43.
- Page, D.L. (1972): *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Oxford.
- Said, S. (2002): «Greeks and Barbarians in Euripides' Tragedies: The End of Differences?», στον τόμο *Greeks and Barbarians*, επιμ. T. Harrison, New York, 62-100.
- Shapiro, H.A. (1991): «The Iconography of Mourning in Athenian Art», *American Journal of Archaeology* 95, 629-656.

- Simms, R.A. (1998): «Mourning and Community at the Athenian Adonia», *Classical Journal* 93, 121-141.
- Taplin, O. (1977): *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- Tsagalis, Ch. (2004): *Epic Grief: Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin.
- Vlassopoulos, K. (2013): *Greeks and Barbarians*, Cambridge.
- Zeitlin, F.I. (1985): «Playing the Other: Theatre, Theatricality and the Feminine in Greek Drama», *Representations* 11, 63-94.
- Zeitlin, F.I. (1996): *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago.

Φόβος πρὸς πύλαις κομπάζεται:
Ἡ διαχείριση τοῦ φόβου στοὺς *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*

Φόβος πρὸς πύλαις κομπάζεται:
The management of fear in the *Seven Against Thebes*

Ελένη Ι. Καραμπέλα
Επίκουρη Καθηγήτρια τοῦ Τμήματος
Θεατρικῶν Σπουδῶν
τοῦ Πανεπιστημίου Πατρῶν

Eleni I. Karambela
Assistant Professor,
University of Patras,
Department of Theatre Studies

karambela@gmail.com

Abstract

The main issues concerning the *Seven against Thebes* are the nature, function and management of fear. In this play the city is initially presented in a state of siege from external enemies and its resulting fear. Eteocles is also presented under siege by fear symbols. The city is organizing defence plans for its salvation. Eteocles also forms his initial inner defence mechanisms against the fear ignited by the symbols depicted on the shields of the enemies' leaders. Eteocles seems to be overrun by a sense of guilt and his defence mechanisms collapse. In this great tragedy Aeschylus shows how an external threat from an external enemy can lead to the emergence of a more menacing inner enemy, that is, an unrecognized uncanny self and how the resulting inner fear functions from the moment it settles until the moment the inner walls collapse.

Λέξεις-κλειδιά: Αισχύλος, *Επτά επί Θήβας*, φόβος

Keywords: Aeschylus, *Seven against Thebes*, fear

Οι μορφές, η λειτουργία και η διαχείριση του φόβου είναι κεντρικά ζητήματα στους *Επτά επί Θήβας*. Στο έργο παρουσιάζεται η πόλη κατ' αρχάς σε κατάσταση πολιορκίας από εξωτερικούς εχθρούς και από τον συνακόλουθο φόβο και στη συνέχεια ο Ετεοκλής σε κατάσταση πολιορκίας από σύμβολα φόβου. Στο έργο επίσης παρουσιάζεται αρχικά η οργάνωση της άμυνας της πόλης, και εν τέλει η σωτηρία της, αλλά προπάντων η προσπάθεια άμυνας του Ετεοκλή απέναντι στα σύμβολα του φόβου που προβάλλουν οι ασπίδες των επιτιθέμενων Αργείων αρχηγών, και εν τέλει η κατάρρευση των αμυντικών του μηχανισμών και η κατάκλυσή του από τον φόβο της Ερινύος. Στη σπουδαία αυτή τραγωδία του Αισχύλου καταδεικνύεται πώς η εξωτερική απειλή από τον εχθρό «άλλον» προκαλεί τον μεγαλύτερο εχθρό που είναι ο μη αναγνωρισμένος ανοίκειος «εαυτός» και πώς δρα ο φόβος από την αρχή της εγκατάστασής του μέχρι τη στιγμή της πτώσης των εσωτερικών τειχών.

Στην αρχή του έργου ο Ετεοκλής α ευθυνόμενος στους συγκεντρωμένους άνδρες της Θήβας τους καλεί να ανταποκριθούν στο καθήκον τους και να υπερασπιστούν την πόλη που βρίσκεται περικυκλωμένη από εχθρούς. Η πόλη κινδυνεύει και η μόνη ελπίδα σωτηρίας της βρίσκεται στην ευθύνη των πολιτών της, την οποία ο Ετεοκλής τους καλεί να αναλάβουν επανδρώνοντας τους πύργους και τις επάλξεις των τειχών της, φρουρώντας τις πύλες της και ελέγχοντας τον φόβο που τους προκαλεί ο επιτιθέμενος στρατός (στ. 30-35). Ο άρχοντας της Θήβας με τα πρώτα λόγια του αναγνωρίζει τη δική του ευθύνη, αποσιωπώντας τον δικό του φόβο, ενώ αναγνωρίζει τον φόβο των συμπολιτών του και προσπαθεί να τους μεταδώσει την αίσθηση της ευθύνης ως αντίβαρο του φόβου. Μπορεί έτσι να μιλά κανείς για το αμυντικό τείχος της ευθύνης απέναντι στον φόβο.

Στην αρχή των *Επτά* ο κίνδυνος είναι εξωτερικός. Ο εχθρός είναι έξω από τα τείχη και η κινηματογραφική αφήγηση του αγγελιαφόρου δίνει την απειλητική εικόνα του: οι επτά Αργείοι αρχηγοί σε μια συντριπτικά οδυνηρή τελετουργία, όπου κυριαρχεί το μαύρο σίδηρο της ασπίδας και το αίμα του σφαγμένου ταύρου, ορκίζονται στον Άρη, στην Εννώ και στον *φιλαίματον Φόβο*¹ ή να νικήσουν και να κατασκάψουν την πόλη ή να ποτίσουν τη γη της Θήβας με το αίμα τους. Το τελετουργικό της θυσίας μέσα στην ασπίδα, όπου οι Αργείοι βουτούν τα χέρια τους μέσα στο αίμα, προστατεύει τους ίδιους από τον δικό τους Φόβο, τον οποίο εξάγουν ως απειλή και τον εκτοξεύουν πάνω στα τείχη της Θήβας, την οποία έχουν περικυκλώσει. Η Θήβα είναι περικυκλωμένη από τον Αργείο στρατό και από τον φόβο.² Ήχοι αρμάτων, σκόνη που σηκώνεται από τις οργισμένες κινήσεις του στρατού, μέγα πλήθος που κινείται με ορμή, απειλούν την πολιορκημένη πόλη. Ο φόβος, με τη μορφή της οργισμένης κίνησης, με το χρώμα του αίματος, με τον θόρυβο που προ-

¹ Η επίκληση του Φόβου σε όρκο είναι μοναδική στους *Επτά επί Θήβας* και συνυπάρχει με άλλα στοιχεία που συνιστούν έναν διαστρεβλωμένο όρκο. Βλ. Torrance (2015) 282-283.

² Για το λεξιλόγιο με το οποίο εκφράζεται ο φόβος στο θέατρο του Αισχύλου και για τη σύνδεσή του με άλλα συναισθήματα και εκφράσεις βλ. De Romilly (1958) 13-20 και *passim*.

καλεί πανικό, βρίσκεται προ των πυλών της Θήβας.

Ο εξωτερικός κίνδυνος προκαλεί τον φόβο για τον εσωτερικό εχθρό, εκείνον που δεν μπορεί και δεν πρέπει να ανακληθεί. Μόνος ο Ετεοκλής προσεύχεται στον Δία, στη Γη και στους πολιούχους θεούς, και μαζί στην κατάρα του πατέρα του και στην Ερινύν του οίκου του Οιδίποδος, τον εσωτερικό εχθρό που ελλοχεύει εντός των τειχών, εντός του οίκου, εντός του «εαυτού».³ Η αναφορά της Ερινύος στην προσευχή του Ετεοκλή λειτουργεί ως υπόμνηση του φόβου που ελλοχεύει στο ανθρώπινο στήθος. Ο Ετεοκλής θα δώσει τη μάχη μέχρι τέλους να μην ζυπνήσει η Ερινύς, να μην ενεργοποιηθεί ο εσωτερικός εχθρός, να μην ξεπηδήσει η ορμή του θανάτου, ώστε να εκπληρώσει το έργο της. Ο Ετεοκλής θα συγκεντρώσει όλες του τις διανοητικές δυνάμεις και θα μπει στη μάχη των συμβόλων. Όσο θα καταφέρνει να αντιμετωπίζει τα σύμβολα που επισείει ο εχθρός πάνω σε κάθε ασπίδα, τόσο θα λειτουργούν σωστά οι αμυντικοί μηχανισμοί και θα εξασφαλίζουν τη νίκη απέναντι στον φόβο. Η μοναξιά της προσευχής του ήρωα λειτουργεί ως όχημα, ώστε να δημιουργηθεί η αντιστοιχία ανάμεσα στα τείχη της πόλης και στα εσωτερικά τείχη της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στην Πάροδο του Χορού ο φόβος βρίσκεται εντός των τειχών της Θήβας και κατακλύζει κάθε χώρο. Τόσο σύμπασα την πόλη όσο και το ανθρώπινο σώμα. Μια τεράστια δύναμη ψυχικής ενέργειας ανακινείται αυτόματα στο άκουσμα κάθε φωνής, στον θόρυβο κάθε κτύπου. Οι αντιδράσεις του Χορού έχουν χαρακτηριστικά φοβικού παραληρήματος. Ο Χορός βλέπει σημάδια και ακούει ήχους και τα μετατρέπει σε καταστροφικές εικόνες. Η σκόνη που σηκώνεται στον αέρα είναι για τον Χορό, σημείο ότι ο εχθρός κινείται και είναι αμέτρητος. Τα χτυπήματα των οπλών των αλόγων δημιουργούν την εικόνα ακράτητου καταστροφικού χειμάρρου. Οι ήχοι από τα χτυπήματα των ασπίδων προκαλούν την εικόνα της καταδίωξης από το πλήθος των Αργείων με τις λευκές ασπίδες. Το τρίξιμο των χαλινών των αλόγων είναι σημάδι ότι οι Αργείοι και ο φόβος έχουν περικυκλώσει την πόλη. Ο Χορός στήνει μπροστά του και «βλέπει» τον Αργείο στρατό να στέκεται μπροστά στις επτά πύλες, πριν από την άφιξη του Αγγελιοφόρου που θα περιγράψει τους αρχηγούς έναν προς έναν. Όσο αριστοτεχνικά στήνεται από τον Αισχύλο η αντίθεση του έξω-μέσα και η αίσθηση του αμυντικού τείχους, τόσο αριστοτεχνικά δίνεται και η αίσθηση ότι τα τείχη κινδυνεύουν από τον φόβο που πολιορκεί από έξω και γιγαντώνεται από μέσα. Οι φωνές, οι επικλήσεις για προστασία, οι κραυγές απελπισίας, οι προσευχές, δημιουργούν την κατάσταση πολιορκίας των τειχών από έξω αλλά και από μέσα. Τα τείχη βάλονται πανταχόθεν. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή ο Ετεοκλής θα επιτεθεί στις γυναίκες σε μια προσπάθεια να αντιμετωπίσει τον εντός των τειχών φόβο.

Η επίθεση του Ετεοκλή έχει προκαλέσει πολλές συζητήσεις ως απόπειρες ερμηνείας προπάντων για τη σφοδρότητα με την οποία αυτή συ-

³ Η αναφορά της Ερινύος στην προσευχή του Ετεοκλή καταστρέφει την ευφημία και λειτουργεί ως κατάρα, σύμφωνα με την Stehle (2005) 110-111.

ντελείται.⁴ Ο Ετεοκλής επιτίθεται με εξαιρετική λεκτική οξύτητα τόσο στις γυναίκες που έχει ενώπιόν του όσο και σε σύμπαν το γυναικείο γένος. Τις κατηγορεί ότι σκορπίζουν τον φόβο και εμβάλλουν δειλία στα στήθη των πολιτών, με αποτέλεσμα η πόλη να υπονομεύεται εκ των ένδον, όπως με πολλή σαφήνεια δηλώνεται στο στ. 194 του α' επεισοδίου: *αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἔνδοθεν πορθοῦμεθα*. Η γλώσσα όμως, με τη δισημία της λέξης «ἔνδοθεν», επομένως με την αναφορά στον φυσικό χώρο της πόλης και στον ψυχικό χώρο του προσώπου, αποκαλύπτει τον δικό του φόβο τόσο για την τύχη της Θήβας που πολιορκείται, όσο και για τις δυνάμεις που εκ των ένδον πολιορκούν τον ίδιο. Οι γυναίκες αντιπροσωπεύουν για εκείνον αυτόν τον διπλό φόβο. Και μόνο όταν οι γυναίκες υποχωρούν και υπακούουν στα λόγια του, ο Ετεοκλής, απελευθερωμένος από την ένταση του φόβου, αρχίζει ουσιαστικά με σχετική αισιοδοξία να οργανώνει την άμυνα της πόλης. Ζητά από τον Χορό να προσεύχεται στους θεούς, όχι με κραυγές φόβου αλλά με ιερό ολοθυγό που ταιριάζει στην αισιοδοξία της νίκης.⁵

Ωστόσο, η νίκη του Ετεοκλή επί του Χορού δεν σημαίνει οριστικά και νίκη επί του φόβου. Το πρώτο στάσιμο του Χορού είναι γεμάτο με φόβο, ήδη από τον πρώτο στίχο, που ακούγεται αμέσως μετά την έξοδο του Ετεοκλή από τον σκηνικό χώρο: *μέλει, φόβω δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ* (στ. 287). Ο κίνδυνος για τον Χορό εξακολουθεί να βρίσκεται έξω από τα τείχη και η ανάγκη για την πατρική προστασία των θεών είναι, με ακόμα μεγαλύτερη ένταση, παρούσα. Ο φόβος προκαλεί παραληρηματικές εικόνες καταστροφής: Ο Χορός παρομοιάζει τον εαυτό του με πάντρομο περιστέρι, του οποίου η φωλιά με τα νεογνά απειλείται τρομακτικά από έναν δράκοντα. Εικόνες παρθένων και γηραιών που σέρνονται από τα μαλλιά στην αιχμαλωσία και βρεφών που αρπάζονται από τον μαστό των σφαγιασμένων μητέρων τους. Και αρπαγών που αδειάζουν την πόλη από τα αγαθά και το βίος της. Για τον Χορό ο «άλλος» είναι αυτός που δεν ανήκει στην πόλη. Είναι αυτός που προκαλεί τον φόβο και φέρνει στην πόλη τη δυστυχία. Η στιγμή της ρήξης με τον «άλλον», με τον οποίο υπάρχει ο διαχωρισμός των τειχών, είναι η στιγμή του πολέμου, όταν ο Άρης, ο προστάτης της πόλης, μιαίνει την ευσέβεια, καταργώντας κάθε διαχωρισμό. Ο Άρης, από οικείος θεός προστάτης, εκπροσωπεί στο σημείο αυτό την απειλή, τη ρήξη των τειχών και την ανάμειξη του «εαυτού»

⁴ Κριτική παρουσίαση των διαφορετικών απόψεων γύρω από το θέμα του μισογυνισμού του Ετεοκλή έχει κάνει ο Caldwell (1973) 197-231. Στο άρθρο αυτό ο συγγραφέας έχει προτείνει τη δική του ψυχαναλυτική ερμηνεία της στάσης του Ετεοκλή, η οποία έχει ως αφετηρία τον φόβο του άρρενος απέναντι στη γυναίκα και τη διαρκή αμφιταλάντευση ανάμεσα στην επιθυμία και τον φόβο που βιώνουν οι άνδρες του οίκου του Λάιου απέναντι στη γυναίκα, μάνα, γη που αντιπροσωπεύει η Ιοκάστη.

⁵ Στους *Επτά επί Θήβας* αναδεικνύονται δύο αντιθετικές στάσεις απέναντι στους θεούς, αλλά και στη διαχείριση του φόβου, που εκφράζονται ως διαφορετικές τελετουργικές πράξεις των δύο φύλων. Έτσι, η ανταπόκριση του Ετεοκλή στον φόβο με την προσευχή προς τους θεούς συνδέεται με τον έλεγχο των συναισθημάτων, ενώ η ικεσία του Χορού εμπεριέχει την έκφραση του συναισθήματος του φόβου. Βλ. Giordano-Zecharya (2006) 65, 71-72.

με τον εχθρό «άλλον». Παραμένει ωστόσο ανοιχτό το ερώτημα ποιος είναι ο «άλλος», ο εχθρός, ο ξένος και πού βρίσκεται: έξω ή εντός των τειχών;⁶ Η οριστική απάντηση μένει να δοθεί στο τέλος, όταν στο πεδίο της μάχης θα συναντηθούν αδελφός με αδελφό, εχθρός με εχθρό, όμοιος με όμοιον. Τότε και ο Άρης θα αντιπροσωπεύει πλέον το εσωτερικό πάθος, τη δύναμη της αυτοκαταστροφής που θα καθοδηγήσει τα δύο αδέλφια στον τελικό όλεθρο.

Στους *Επτά επί Θήβας* η κύρια μάχη είναι η μάχη των συμβόλων. Η σωτηρία της Θήβας φαίνεται να κρίνεται από την ικανότητα του Ετεοκλή να αντιτάξει τις πνευματικές του δυνάμεις στα σύμβολα του φόβου που φέρουν οι ασπίδες των Αργείων αρχηγών και στη συνέχεια να ορίσει σε κάθε πύλη έναν Θηβαίο υπερασπιστή. Η πόλη έχει επτά πύλες,⁷ που την καθιστούν συγχρόνως μικρογραφία του σύμπαντος⁸ και υπόδειγμα του ανθρώπινου ψυχικού αμυντικού μηχανισμού. Σε κάθε πύλη θα σταθεί ένας Αργεΐος αντίπαλος από την έξω πλευρά και ένας Θηβαίος υπερασπιστής από μέσα, επομένως ένας εχθρός «άλλος» από τη μια και ένα μέρος του «εαυτού» από την άλλη. Η κύρια μάχη δεν θα διεξαχθεί με όπλα, αλλά με σύμβολα, που στοχεύουν στο να προκαλέσουν τρόμο, να κάμψουν την άμυνα της πόλης και να οδηγήσουν τους αμυντικούς ψυχικούς μηχανισμούς σε κατάρρευση. Ο εχθρός «άλλος», αν νικήσει, θα έχει προκαλέσει ρωγμές στον «εαυτό» με τα σήματα των ασπίδων.

Στην πρώτη πύλη, την πύλη του Προΐτου, ο Τυδεύς με λοφία στο κράνος και κουδούνια στην ασπίδα, επιδιώκει να κατατροπώσει με την όψη του και μόνο τον αντίπαλο που θα σταθεί μπροστά του. Προπάντων όμως το σύμβολο της ασπίδας του, που εικονίζει τη νύχτα με τη λαμπρή πανσέληνο, της νύχτας τον οφθαλμό, στη μέση. Είναι φανερό από την αντίδραση του Ετεοκλή ότι το σήμα της ασπίδας στοχεύει στην πρόκληση του τρόμου και στην κατάρρευση των αμυντικών του μηχανισμών, των εσωτερικών του τειχών. Έτσι αρχίζει η απάντηση του Ετεοκλή: *κόσμον μὲν ἀνδρὸς οὕτιν' ἂν τρέσαιμι' ἐγώ, / οὐδ' ἔλκοποιὰ γίνεταί τὰ σήματα* (στ. 397-98). Και ερμηνεύει το σύμβολο με τρόπο που στρέφεται κατά του αντιπάλου.⁹ Η νύχτα είναι ο θάνατος που θα πέσει στα μάτια του «άλλου». Ο «άλλος», που πρόβαλε τον εαυτό του

⁶ Σύμφωνα με την Bacon (1964) 30-31, η αμφισημία γύρω από το ποιος είναι πραγματικά ο εχθρός και ο ξένος και γύρω από το αν βρίσκεται έξω ή μέσα, είναι η ίδια η αμφισημία του ίδιου του οίκου του Οιδίποδος, ενώ ο Άρης που ελλοχεύει στον οίκο του Λαΐου είναι πιο τρομερός από τον Άρη που πολιορκεί τα τείχη από έξω.

⁷ Την πιθανότητα να δηλώνονται οι επτά πύλες στον σκηνικό χώρο ανάμεσα σε οκτώ «ναϊσκους» που ίσως στέγαζαν τα 8 αγάλματα των θεών προστατών της Θήβας εξέτασε ο Wiles (1993) 184-185.

⁸ Ο Αισχύλος στους *Επτά επί Θήβας* χρησιμοποιεί κοσμολογικές και μαθηματικές ιδέες, ώστε να καταστήσει τη Θήβα έναν επτάεδρο κόσμο σε σχήμα ασπίδας, που κυβερνιέται από τον κύριο του αριθμού επτά Απόλλωνα, ο οποίος διαχειρίζεται και την ενιαία τύχη των αδελφών Πολυνεΐκη και Ετεοκλή. Βλ. Alison (2009) 129.

⁹ Αρκετοί μελετητές έχουν επισημάνει την πίστη του Ετεοκλή ότι οι λέξεις και άλλα γλωσσικά στοιχεία είναι φορείς μαγικής δύναμης, που μπορεί να καθορίσει την εξέλιξη των γεγονότων. Βλ. Cameron (1970) 95-118, Winnington-Ingram (1977) 13-14, Zeitlin (1982) 44-49.

σαν τον κύριο του θανάτου, σαν τον εκλεκτό της νύχτας, σαν μάτι της σελήνης, δεν καταφέρνει να διαρρήξει το εσωτερικό τείχος του Ετεοκλή, το οποίο αντέχει σε πρώτη φάση στη μάχη των συμβόλων. Ο Μελάνιππος, αυτόχθων απόγονος των Σπαρτών, στον οποίο συμπαραστέκεται η *ομαιών Δίκη*, θα υπερασπιστεί τη μάνα γη της Θήβας¹⁰ και θα εξουδετερώσει μαζί και τον πολεμιστή και την απειλή της ασπίδας του.

Στις Ηλέκτρες πύλες στέκεται ο Καπανεύς, και γεμάτος κομπασιμό απειλεί να εκπορθήσει την πόλη, κρατώντας ασπίδα με ένα νέο σήμα: άνδρας γυμνός πυρφόρος, με φωτιά στα χέρια και χρυσά γράμματα στο στόμα που φωνάζουν τη φράση: θα κάψω την πόλη. Ο Ετεοκλής αντιστρέφει και τον κομπασμό και το σύμβολο εναντίον του φορέα τους. Ο λόγος είναι ακόμα ικανός να καταπολεμά τον φόβο και να συστήνει την άμυνα απέναντί του. Το ίδιο και στις Νήστες πύλες, όπου ο Ετέοκλος φέρει ασπίδα με σήμα άνδρα οπλίτη να ανεβαίνει στον πύργο της πόλης, απειλώντας με εκπόρθηση. Τα γράμματα της ασπίδας του είναι μια πρόσθετη απειλή, την οποία και πάλι ο Ετεοκλής θα αντιμετωπίσει τοποθετώντας τον Μεγαρέα, απόγονο των Σπαρτών, που δεν θα φοβηθεί ούτε τον βρυχηθμό των αλόγων του Ετέοκλου ούτε τον ζωγραφισμένο άνδρα πάνω στην ασπίδα.¹¹ Στην τέταρτη πύλη στέκεται ο Ιππομέδων με ασπίδα που προκαλεί τη φρίκη στον Αγγελιοφόρο, καθώς φέρει στην ασπίδα του τον Τυφώνα, από το στόμα του οποίου εξέρχονται φλόγες και καπνός, ενώ το σώμα του είναι περιτυλιγμένο πάνω στον κύκλο της ασπίδας. Το σήμα και οι αλαλαγμοί των πολεμικών κραυγών οδηγούν τον Αγγελιοφόρο να πει: *φόβος γάρ ἤδη πρὸς πύλαις κομπάζεται* (στ. 500). Ο ίδιος ο Φόβος είναι ορατός και στέκεται προ των πυλών, ώστε θα χρειαστεί ο Ετεοκλής να αντιμετωπίσει το σύμβολο με άλλο ορατό σύμβολο. Θα τοποθετήσει τον Υπέρβιο, που έχει στην ασπίδα του τον ίδιο τον Δία.¹² Στην

¹⁰ Ο Edmunds (2017) 91-113 θεωρεί ότι ο Αθηναίος θεατής, όπως και σε άλλα σημεία, έτσι και στην αυτοχθονία του Μελάνιππου, θα αναγνώριζε την αρνητική σημασία της Θήβας ως της πόλης των γηγενών εγκλημάτων και των άλυτων συγκρούσεων, ενώ ο πατριωτισμός που επιδεικνύει ο Ετεοκλής από την έναρξη της τραγωδίας μέχρι την κατάληψή του από την Ερινόν συνοφαινεται με τη θετική εκδοχή της Θήβας ως της πατρίδας που υπερασπίζονται οι πολίτες της απέναντι σε κάθε ξένη επιβουλή. Επομένως ο θεατής μπορεί να διαβλέπει ήδη στην επίκληση της αυτοχθονίας το ρήγμα στην αυτοπεποίθηση του Ετεοκλή, καθώς ανακαλείται η σκοτεινή ρίζα της γενιάς των Θηβαίων, προτού ανασυρθεί στην έβδομη πύλη η άλλη σκοτεινή ρίζα της δικής του γενιάς.

¹¹ Ο Thalmann (1978) 128-135 εξέτασε θετικά την πιθανότητα να διαλέγει ο Ετεοκλής τους άνδρες υπερασπιστές της Θήβας με κλήρο, πράγμα που ενθαρρύνει τον θεατή να δει τη δράση των θεών και τη λειτουργία της Αράς πίσω από την κάθε τοποθέτηση, με αποκορύφωμα εκείνη της έβδομης πύλης, όπου θα σταθεί ο ίδιος ο Ετεοκλής απέναντι στον αδελφό του.

¹² Την άποψη ότι οι Θηβαίοι υπερασπιστές, επομένως και οι Υπέρβιοι με την ασπίδα του, εμφανίζονται στον σκηνικό χώρο, που συζητήσαν χωρίς να υιοθετήσουν ο Taplin (1977) 149-152 και ο Hutchinson (1985) 104-105, δέχτηκε ο Wiles (1993) 188-190. Ο Roochigian (2007) 2-3 έχει προτείνει την άποψη ότι η συνοδεία του Ετεοκλή αποτελείται από 7 βωβά πρόσωπα, δηλαδή από έναν ακόλουθο και έξι οπλισμένους άνδρες, που αναδεικνύονται από την ανωνυμία ως έξι Θηβαίοι υπερασπιστές. Σύμφωνα με τον μελετητή, η παρουσία των Θηβαίων οπλιτών επί σκηνής υποστηρίζεται και από την τραγική σύμβαση, που θέλει

τέταρτη πύλη, λοιπόν, ο λόγος δεν αρκεί πλέον, αλλά χρειάζεται να επιστρατευτεί άλλο σύμβολο, και η μάχη δεν είναι πλέον ανάμεσα στο σύμβολο και στον λόγο, αλλά ανάμεσα σε εικόνα με εικόνα. Είναι η πρώτη ένδειξη ενός ρήγματος στη δύναμη του λόγου να αντιμετωπίζει τον εξωτερικό φόβο, που απειλεί να εσωτερικευθεί. Στην πέμπτη πύλη, πάλι, ο Παρθενοπαίος φέρει ασπίδα με το σύμβολο που σκορπά τρόμο σε κάθε Θηβαίο, τη Σφίγγα που έχει στα νύχια της έναν Θηβαίο. Ο Ετεοκλής θα τοποθετήσει απέναντί του τον Άκτορα, ο οποίος δεν θα επιτρέψει να μεταφερθεί η εικόνα του μισητού τέρατος *ἔξωθεν εἴσω* (στ. 560). Η μάχη είναι σταθερά πώς ο Φόβος και κάθε τι που τον μεταφέρει θα κρατηθεί ἔξω από τα τείχη.

Στην έκτη πύλη στέκεται ο Αμφιάραος, χωρίς κανένα σήμα στην ασπίδα του. Ο σοφός μάντης επιτίθεται στον Πολυνείκη, τον οποίο αποκαλεί *Ἐρινύος κλητήρα* (στ. 574), καθώς είναι αυτός που προκαλεί την εκστρατεία εναντίον της πατρικής του χώρας. Ο ίδιος προσέρχεται στη μάχη γνωρίζοντας από πριν τον θάνατό του. Ο Αμφιάραος δεν χρησιμοποιεί τη δύναμη του φόβου απέναντι στον αντίπαλο, ούτε προσπαθεί να δημιουργήσει ρήγμα στα εσωτερικά τείχη του αντιπάλου. Δεν κινείται στον χώρο της εικόνας και του φαίνεσθαι: *οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει* (στ. 592). Ωστόσο, το ρήγμα στην άμυνα του Ετεοκλή πραγματοποιείται, επειδή η ασπίδα του μάντεως νικά τον λόγο με αυτήν ακριβώς την απουσία σήματος, καθώς εικονίζει την πλήρη πραγματικότητα που αντιπροσωπεύει ο Απόλλων και που είναι αδύνατον να αναγνωρίσει ο θνητός. Έτσι, η ασπίδα του Αμφιάραου «ενσταλάζει» τον φόβο, καθώς αναφέρεται στην απουσία, στο αδιανόητο και στο «άλλο», και προλέγει την απόλυτη πραγματικότητα του θανάτου.¹³

Στην έβδομη πύλη, όμως, στέκεται ο Πολυνείκης.¹⁴ Έχει έρθει με απειλές. Η ασπίδα του φέρει το σύμβολο της Δίκης. Στο άκουσμα της είδησης και της περιγραφής, η άμυνα του Ετεοκλή καταρρέει.¹⁵ Ερμηνεύει το

να παρουσιάζονται τα βασιλικά πρόσωπα με συνοδεία, και από κειμενικές ενδείξεις, αλλά προπάντων και από τη δραματική της αξία: καθώς αποχωρούν ένας ένας οι υπερασπιστές της Θήβας, ο Ετεοκλής μένει μόνος στον σκηνικό χώρο, για να αντιμετωπίσει μόνος την εισβολή της μοίρας αλλά και τον αδελφό του (στ. 10).

¹³ Βλ. Alison (2009) 144-145: 'With no likeness or appearances, hence no doxa, this shield is paradoxically a powerful sema... Amphiarus, seer of Apollo, is to die. He predicts Eteocles' death. Eteocles can only respond as he has before, with logoi, unable to face the reality of this shield. Amphiarus, because of his closeness to the gods is capable of "instilling" fear, even if others do not immediately perceive it'. Για την Zeitlin (1982) 186, η φιγούρα του Αμφιάραου είναι αναγκαία για τη διαδικασία της ανάδειξης του Ετεοκλή ως υποκειμένου, που συντελεί στο να κλείσει η απόσταση ανάμεσα στον «εαυτό» και στον «άλλον».

¹⁴ Η τοποθέτηση της σύγκρουσης των δύο αδελφών στην «άνωνυμη» έβδομη πύλη έχει μεγάλη δραματική δύναμη και αξία, καθώς στη θέση ενός συγκεκριμένου τόπου εισάγεται ένα ακαθόριστο σημείο, το οποίο αποκτά υπερβατική σημασία. «Η έβδομη πύλη έχει θέση όχι στην τοπογραφία της Θήβας, αλλά στη χρονολογική διαδρομή του οίκου των Λαβδακιδών». Βλ. Bergman (2002) 91.

¹⁵ Μέχρι τη στιγμή αυτή ο Ετεοκλής έχει τη δυνατότητα να παράγει ερμηνείες που σημαίνουν τη νίκη της Θήβας έναντι των αντιπάλων. Το δομικό σχήμα ρήσεων και αντιρρήσεων, που δήλωνε τον Ετεοκλή και τον Πολυνείκη ως αντίπαλο ζεύγος, ως

σύμβολο της Δίκης ως την Ερινύν, που επαναφέρει την κατάρα του πατέρα του. Η Δίκη που επαναφέρει τον εξόριστο αδελφό είναι για τον Ετεοκλή η σκοτεινή δύναμη που επαναφέρει την κατάρα του Οιδίποδα. Η δίκη του αδελφού είναι η Ερινύς του «εαυτού». Το σήμα της ασπίδας του Πολυνείκη καταφέρνει πλήγμα στη δύναμη του Ετεοκλή να αποκρούει τον φόβο. Ο Ετεοκλής καταφεύγει στο παρελθόν ως μία ατυχή προσπάθεια να αντιμετωπίσει το σύμβολο του ανεπιθύμητου «άλλου» που απαιτεί την επιστροφή. Το παρελθόν εγκαθίσταται στο παρόν, αλλά και ο Ετεοκλής κυριεύεται από τη δύναμη της Ερινύος. Είναι αυτή η δύναμη που θα τον ωθήσει να βγει στην έβδομη πόλη και να σταθεί αντιμέτωπος με τον αδελφό του. Ο διάλογος με τον Χορό που θα ακολουθήσει και θα κλείσει το β' επεισόδιο, καθώς και το δεύτερο στάσιμο, τοποθετούν την Ερινύν στον χώρο της δράσης ως δύναμη σκοτεινή,¹⁶ που γεμίζει την ψυχή με την επιθυμία του φόνου και του αίματος, που μπορεί μόνο με τελετουργικές πράξεις να κατευναστεί και που συνδέεται με την κατάρα του Οιδίποδα να μοιράζονται οι διαφορές ανάμεσα στους όμοιους αδελφούς με τον σίδηρο. Το σήμα της ασπίδας του Πολυνείκη, το σύμβολο της Δίκης, ανακάλεσε για τον Ετεοκλή, μαζί με το παρελθόν, το πρόσωπο της σκοτεινής Ερινύος. Ο φόβος της επιστροφής του αδελφού, του όμοιου «άλλου», ανακάλεσε τον ανοίκειο «εαυτό» μαζί με την επιθυμία του φόνου και του θανάτου. Ο αμυντικός μηχανισμός της απώθησης έχει καταλυθεί και η ορμή του θανάτου είναι κυρίαρχη και παρούσα. Ο ανοίκειος «εαυτός» αναλαμβάνει την καταστροφική δράση. Ο Ετεοκλής έπαψε οριστικά να ελέγχει με τον λόγο τον φόβο που προκαλούν τα σύμβολα και καταλαμβάνεται από τον φόβο της Ερινύος και την επιθυμία θανάτου.¹⁷

Η κατακρίευση του Ετεοκλή από την Ερινύν είναι εμφανής από τα πρώτα του λόγια: *ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στόγος, / ὦ πανδάκρτον ἄμὸν Οἰδίπου γένος / ὥμοι πατρός δὴ νῶν ἀραὶ τελεσφόροι* (στ. 653-55). Με τα λόγια αυτά η Ερινύς εμφανίζεται ως μια εσωτερική παρόρμηση που ωθεί τον Ετεοκλή να πραγματώσει την πατρική κατάρα, που είναι να χωρίζει ο αδελφός με τον αδελφό, ο άρχων με τον άρχοντα, ο εχθρός με τον εχθρό, επομένως ο όμοιος με τον όμοιο, τις διαφορές με τον σίδηρο. Επομένως ο εχθρός δεν είναι ο διανοητικός «άλλος», αλλά ο όμοιος «άλλος», ο ανοίκειος «εαυτός», ο αφανής «άλλος» εντός του «εαυτού». Ο Ετεοκλής μετατρέπεται στον «εαυτό» που πάντα ήταν¹⁸ και που πάντα φοβόταν. Αποκαλύπτεται και ο ίδιος, όπως και

τον ένα και τον άλλον, δίνει τη θέση του στη γλώσσα, που πλέον τους εμφανίζει ως ταυτόσημους. Βλ. Goward (1999) 72.

¹⁶ Στ. 699-700: *μελάναιγες ἔξεισι δόμων Ερινύς*. Για τις αρνητικές συνδηλώσεις του σκοτεινού στοιχείου στον Αισχύλο βλ. Sullivan (1997) 59-67.

¹⁷ Για τη διάθεση αυτοκαταστροφής ως εκδήλωση νου κατειλημμένου από μανία βλ. Padel (1995) 206-207. Στην περίπτωση του Ετεοκλή, όμως, φαίνεται πως ο φόβος που προκαλεί η αναγνώριση της Ερινύος ως δύναμης εχθρικής, και όχι φιλικής, όπως στην προσευχή του προλόγου, γίνεται η αιτία ώστε να καταστραφεί η αυτοπεποίθησή του. Βλ. Burnett (1973) 352 και παλαιότερα Solmsen (1937) 198.

¹⁸ Πρβλ. την παρατήρηση της Bacon (1964) 34-35 για τον Ετεοκλή στο τέλος της σκηνής με τον Χορό: 'At the end of the scene the contrasts of the first part of the play should

ο Πολυνείκης, ως φορέας της Ερινύος, ως *Ερινύος κλητήρ*. Χαρακτηριστική είναι η αντίδραση του Χορού, που ζητά από τον Ετεοκλή να μην γίνει *ὄργην ὁμοῖος* (στ. 678) με τον αδερφό του και προσπαθεί να αποτρέψει τον κίνδυνο του μιάσματος, που είναι ο *ἀνδροῶν ὁμαίμων θάνατος* (στ. 681). Ο Χορός εκφράζει το πάθος που έχει καταλάβει τον Ετεοκλή με τα λόγια: *θυμοπληθῆς δορίμαργος ἄτα* (στ. 686-87) και του ζητά να αποβάλει την *κακοῦ ἔρωτος ἀρχάν* (στ. 687-88). Στη συνέχεια, ερμηνεύοντας την κατάσταση του Ετεοκλή, θεωρεί ότι τον παρακινεί *ἄμοδακῆς ἕμερος* (692), ώστε να διαπράξει ανόσιο φόνο. Και ενώ ο Χορός ερμηνεύει με ψυχολογικούς όρους την κατάσταση του Ετεοκλή και αποκαλύπτει την ορμή του θανάτου πίσω από την απόφασή του, εκείνος βλέπει μπροστά του να πλησιάζει η εκπλήρωση της κατάρας του πατέρα του προσωποποιημένη *ξηροῖς ἀκλαύτοις ὄμμασιν* (στ. 696), η οποία καθιστά αναπόφευκτο τον θάνατο, επιτάσσει την ορμή προς αυτόν και ορίζει το κέρδος από την επιδίωξή του ως αποφυγή της αισχύνης και ανάληψη της ευθύνης.¹⁹ Ο φόβος της Ερινύος, ο φόβος της εκπλήρωσης της κατάρας, δεν αφήνει στον Ετεοκλή κανένα περιθώριο άλλης σκέψης. Δεν βλέπει καμία άλλη διέξοδο. Αρνείται και τα παρήγορα λόγια του Χορού ότι με τελετουργική θυσία η Ερινύς μπορεί να φύγει από τον οίκο. Αλλά ο Ετεοκλής έχει μπροστά του διαρκώς τον θάνατο: *τί δ' οὖν ἔτ' ἂν σαίνοιμεν ὀλέθριον μόνον;* (στ. 704). Νιώθει εγκατάλειψη από τους θεούς και είναι παραδομένος στην ιδέα του θανάτου. Ο θάνατος λειτουργεί ως η αυτοεκπληρούμενη προφητεία του φόβου. Αυτό προκαλεί τη φρίκη του Χορού για τη δράση της Ερινύος, στην οποία είναι αφιερωμένο το δεύτερο στάσιμο. Η πρώτη λέξη του στασίμου είναι *πέφρικα* (στ. 720) και η τελευταία φράση *νῶν δὲ τρέω μὴ τελέσῃ καμψίπους Ἐρινύς* (στ. 790-91). Η Ερινύς ἔδρασε και στις τρεις γενιές, στην καθεμία με διαφορετικό τρόπο. Πρόκειται για την άγρια δύναμη της αυτοκαταστροφής, που μετατρέπει τον φόβο του πεπρωμένου σε επιθυμία θανάτου και ελλοχεύει στον οίκο του Λαίου, κατευθύνοντας τη δράση του Ετεοκλή.

Στους *Επτά επί Θήβας* επομένως παρακολουθεῖ κάποιος βήμα-βήμα την κατάρρευση των εσωτερικών μηχανισμών και την εσωτερικευση του φόβου. Ο εξωτερικός στρατός των Αργείων, που εγείρει αρχικά εξωτερικά τον φόβο, προκαλεί ρήγματα στην εσωτερική άμυνα και αντικαθίσταται στο τέλος από την Ερινύν, που καταλαμβάνει τον εσωτερικό χώρο, δίνοντας στον φόβο μία καθολική αδήριτη θέση. Ο καταστροφικός «άλλος» είναι πλέον ο ίδιος ο «εαυτός», ο ανοίκειος, ο μη αναγνωρισμένος, μέχρι τη στιγμή της μέγιστης απόφασης και κρίσης.

be eliminated. He should be the mirror image of his brother –transformed from what he seems to what he is, from a man in control of himself and his people to a man possessed by the fury'.

¹⁹ Ως θαρραλέα στάση απέναντι στη δύναμη της ανάγκης, κοινή ανάμεσα στον Αμφιάραο και τον Ετεοκλή, είδε την απόφαση των δύο ανδρών η De Vito (1999) 170-171.

Βιβλιογραφία

- Alison, J.W. (2009): «Cosmos and Number in Aeschylus' *Septem*», *Hermes* 137, 129-147.
- Bacon, H. (1964): «The Shield of Eteocles», *Arion* 3, 27-38.
- Berman, D. W. (2002): «“Seven-Gated” Thebes and Narrative Topography in Aeschylus' *Seven Against Thebes*», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New series, 71, 73-100.
- Burnett, A. (1973): «Curse and Dream in Aeschylus' *Septem*», *Greek Roman and Byzantine Studies* 14, 343-68.
- Caldwell, R. S. (1973): «The misogyny of Eteocles», *Arethusa* 6, 197-231.
- Cameron, H. D., (1970): «The Power of Words in the *Seven Against Thebes*», *Transactions of the American Philological Association* 101, 95-118.
- Edmunds, L. (2017): Eteocles and Thebes in Aeschylus' *Seven Against Thebes*», στον τόμο *Aeschylus and War. Comparative Perspectives on Seven Against Thebes*, επιμ. I. Torrance, 91-113.
- Giordano-Zecharya, M. (2006): «Ritual Appropriateness in *Seven Against Thebes*: Civil Religion in a Time of War», *Mnemosyne* 59, 53-74.
- Goward, B. (1999): *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London.
- Hutchinson, G. O. (1985): *Aeschylus' Septem Contra Thebas*, Oxford.
- Padel, R. (1995): *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton.
- Poochigian, A. (2007): «Text and Stage in *Seven Against Thebes*», *Classical Journal* 103, 1-11.
- Romilly de, J. (1958): *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris.
- Slater N. W. - Zimmerman, B. (1993): *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart.
- Solmsen, F. (1937): «The Erinyes in Aeschylus' *Septem*», *Transactions of the American Philological Association* 68, 197-211.
- Stehle, E. (2005): «Prayer and Curse», *Classical Philology* 100, 101-122.
- Sullivan, S. D. (1997): «“Dark” Mind and Heart in Aeschylus», *Revue Belge de*

Philologie et d' Histoire 75, 59-67.

Thalmann, W. G. (1978): *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes*, New Haven and London.

Taplin, O. (1977): *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.

Torrance, I. (2015): «Distorted Oaths in Aeschylus», *Illinois Classical Studies* 40, 281-295.

Torrance, I. (2017) (επιμ.): *Aeschylus and War. Comparative Perspectives on Seven Against Thebes*, London / New York.

Vito de, A. (1999): «Eteocles, Amphiaraus and Necessity in Aeschylus' *Seven against Thebes*», *Hermes* 27, 165-171.

Wiles, D. (1993): «The Seven Gates of Aeschylus», στο N. W. Slater and B. Zimmerman, *Intertextuality in der griechisch -römischen Komödie*, Stuttgart, 180-194.

Winnington-Ingramm, R. P. (1977): «Septem Contra Thebas», *Yale Classical Studies* 25, 1-45.

Zeitlin, F. I. (1982): *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Roma.

Το όραμα των πολυεθνικών Ωκεανίδων:
Η πορεία της Εύας Πάλμερ Σικελιανού
προς ένα «διαφορετικό» χορό και η αναγέννηση της τραγωδίας

The conception of a multinational chorus of Oceanids:
Eva Palmer Sikelianos's itinerary
towards a 'diverse' chorus and the Greek revival

Ευθαλία Παπαδάκη
Δρ. Ιστορίας

Efthalia Papadaki
PhD

liapapadaki@hotmail.com

Abstract

This paper follows the eccentric itinerary of the American dilettante Eva Palmer Sikelianos from the radical albeit morbid feminism of the Belle Epoque to her engagement in the promotion of Greek drama. Her work in Greece, presented in the various manifestations of the Delphic Festivals of 1927 and 1930, suggested the revival of Greek culture over time – ancient drama, byzantine church music, modern folklore – aiming to propagate its unitary mission. Although some of her most ardent Greek followers were fervent nationalists, once in the USA in 1934 Eva became involved with the ‘progressive movement’ collaborating in different projects from Roosevelt’s WPA to Ted Shawn’s artistic colony. During the Nazi occupation of Greece, she openly supported the National Liberation Front (EAM). She urged ‘America to produce again Great Drama using Greek models’ and speak out about modern problems. Through her political activity Eva came into contact with the legendary actor and human rights activist Paul Robeson and became interested in the black movement. She even envisioned him as the Aeschylean *Prometheus Bound* surrounded by a multinational chorus of Oceanids in a performance she never came to materialize.

Λέξεις-κλειδιά: Εύα Πάλμερ Σικελιανού, αρχαίο ελληνικό θέατρο στις ΗΠΑ, ετερότητα, αφροαμερικανικό θέατρο

Keywords: Eva Palmer Sikelianos, Greek drama in the USA, diversity, African American theatre

Η Εύα Palmer Σικελιανού είναι μια πολύπλευρη καλλιτεχνική προσωπικότητα που εισήλθε δυναμικά στη θεατρική ζωή της Ελλάδας ως σκηνοθέτις, χορογράφος και ενδυματολόγος στις παραστάσεις αρχαίου δράματος, τις οποίες ενέταξε στο πρωτόγνωρο πολυθέαμα των Δελφικών Εορτών του 1927 και του 1930. Οι γιορτές που συνδιοργάνωσε με τον σύζυγό της ποιητή Άγγελο Σικελιανό αναφέρονταν σε όλες τις χρονικές φάσεις του ελληνικού πολιτισμού: αρχαία, βυζαντινή, σύγχρονη μέσα από μια ποικιλία εκδηλώσεων. Εκτός από τις θεατρικές παραστάσεις, περιλάμβαναν αρχαίους πολεμικούς και λαϊκούς χορούς, αθλητικούς αγώνες, μουσικές συναυλίες, έκθεση χειροτεχνίας, ομιλίες και ξεναγήσεις. Ενώ η συμβολή της Εύας στη σύλληψη και την εκτέλεση των Δελφικών Εορτών είχε υποτιμηθεί για πολλά χρόνια και για πολλούς λόγους, χάρη στις εργασίες των νεότερων ερευνητών και τη μελέτη του προσωπικού της αρχείου, που έφερε μαζί της όταν επέστρεψε στην Ελλάδα το 1952 και εναπόκειται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη στην Κηφισιά, τείνει τον τελευταίο καιρό να επανεκτιμηθεί.

Θα αναφερθώ σε κάποιες πτυχές της βιογραφίας της που επηρέασαν την καλλιτεχνική και ιδεολογική της διαμόρφωση. Ήταν κόρη ενός πατέρα του οποίου την κηδεία παρακολούθησαν τα πιο «διαταραγμένα πνεύματα της Νέας Υόρκης», σύμφωνα με τις κοσμικές στήλες των εφημερίδων, και μιας μητέρας σουφραζέτας και ερασιτέχνη πιανίστα, που στο σαλόνι της συνέρρεαν μερικοί από τους διασημότερους μουσικούς, όπως η Emma Calvé, η Wanda Landowska, το κουαρτέτο εγχόρδων Kneisel κ.ά. Η ίδια σπούδασε κλασικό τραγούδι, ενώ ο αδελφός της εξελίχθηκε σε έναν σημαντικό ρομαντικό πιανίστα με διεθνή αναγνώριση και επιλεκτικές παρουσίες στους χώρους των συναυλιών. Βγαλμένη από τα σπλάχνα της πιο προοδευτικής ίσως αμερικάνικης κοινότητας του τέλους του 19^{ου} αιώνα, των καλοαναθρεμμένων μπόέμ του Greenwich Village, η Εύα ήταν από τις ελάχιστες Αμερικανίδες της εποχής της που απήλαυσε το προνόμιο της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης. Ξεκίνησε σπουδές κλασικής φιλολογίας στο ελιτίστικο κολλέγιο της νεοκλασικής Φιλαδέλφειας Bryn Mawr με σημαντικές δασκάλες που διακρίθηκαν για τη φεμινιστική τους δράση. Γνώρισε την αρχαία ελληνική ποίηση μέσα από τους βικτωριανούς ρομαντικούς ποιητές και μεταφραστές, κυρίως τον Swinburne. Ρίχτηκε με πάθος στην εκμάθηση της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, επιδιώκοντας να ανασυνθέσει το θρυμματισμένο πρόσωπο μιας εξίσου βικτωριανής Σαπφώς.

Τα καλοκαίρια στο εξοχικό της σπίτι στο Bar Harbour του Maine, το θέρετρο των εκατομμυριούχων, ερωτεύεται με πάθος την κατοπινή ηγερία των ανθισμένων κοριτσιών του Παρισιού, Natalie Clifford Barney¹ και μέσω αυτής σχετίζεται με την επιφανέστερη σαπφική ποιήτρια όλων των εποχών, Renée Vivien. Στον κήπο της Natalie στο Neuilly θα συναντηθεί με θεατρικές προσωπικότητες αντιφατικές και γοητευτικές συγχρόνως,

¹ Πιο αναλυτικά η σχέση αυτή περιγράφεται στην έκδοση μέρους της αλληλογραφίας τους: Palmer – Σικελιανού (1995).

όπως η Colette με την οποία ντεμπουτάρει σ' ένα διάλογο του αισθησιακού ποιητή Pierre Louys («Dialogue au soleil couchant», «Διάλογος στο ηλιοβασιλέμα»), ο θρυλικός Οιδίποδας της Comédie Française, Mounet Sully, ο Cocteau και ο Artaud, καθώς επίσης και η αναδύομενη μαγική χορεύτρια Isadora Duncan. Εκεί θα γνωρίσει τον εκκεντρικό αδερφό της, Raymond Duncan, και τη χαρισματική Ελληνίδα γυναίκα του, Πηνελόπη Σικελιανού, που θα της αποκαλύψει τη βυζαντινή μουσική παράδοση. Ο Raymond διαπνέεται από το αντικομοφομιστικό πνεύμα της αμερικανικής αναβίωσης (revivalism), όπως εκφράζεται μέσα από το αγγλοσαξονικής έμπνευσης κίνημα των Τεχνών και των Επιτηδευμάτων (Arts and Crafts). Η γνωριμία αναπτύσσεται ραγδαία, και η Εύα ακολουθεί μαγεμένη το ζευγάρι σε μια Ελλάδα που ζει τον απόηχο της αναβίωσης των Ολυμπιακών αγώνων. Από τη μια, οι αρχαϊστικές παραστάσεις του Μιστριώτη και οι διαδηλώσεις των φοιτητών κι από την άλλη οι απελευθερωτικές φωνές ενός αγωνιζόμενου δημοτικισμού. Η συνάντησή της με τον νεαρό επτανήσιο ποιητή Άγγελο Σικελιανό, αδερφό της Πηνελόπης, θα σημάνει την έναρξη μιας δημιουργικής ανταλλαγής ιδεών και αναζήτησης νοήματος στη ζωή και την τέχνη, που θα κορυφωθεί στην επονομαζόμενη «Δελφική Προσπάθεια».

Στους Δελφούς είχε προηγουμένως εγκατασταθεί ο αντισυμβατικός θεατράνθρωπος και συμπατριώτης της Εύας, George Cram Cook, που ήθελε ν' ανεβάσει τους χωριάτες στη σκηνή του αρχαίου θεάτρου, όπως προηγουμένως είχε κάνει με τους κατοίκους της επαρχιακής πόλης Provincetown στη Μασαχουσέτη (εικ. 2). Μετά τον αιφνίδιο θάνατό του -προφανώς επηρεασμένη από τις ιδέες του- η Εύα καταφέρνει να εκπαιδεύσει έναν χορό ερασιτεχνών, που όμως δεν αποτελείται από τις ντόπιες γυναίκες αλλά από τις κοσμικές κορασίδες του Λυκείου των Ελληνίδων. Διαμεσολάβησε όμως έστω και μ' αυτόν τον τρόπο στην Ελλάδα μερικά από τα κεκτημένα του πρωτοποριακού αμερικανικού θεάτρου. Το συγκρητιστικό της πνεύμα έβλεπε στην ελληνική αρχαιότητα την υπέρβαση κάθε εθνικισμού, παραβλέποντας ότι τον ενθουσιασμό της συμεριζόνταν συχνά οι πιο ακραιφνείς εκπρόσωποι της νεοελληνικής εθνικιστικής ιδεολογίας. Οι ιδεολογικές προσαρμογές τόσο των επινοητών όσο και των συνεργατών του Δελφικού εγχειρήματος απηχούσαν βέβαια τις ουσιαστικότερες αντιφάσεις του πολιτικού και ιστορικού περιγύρου. Πολλοί από τους συνεργάτες των Δελφικών Εορτών θα πρωταγωνιστήσουν αργότερα στις διαβόητες γιορτές του Σταδίου, που θα οργανώσει ο Ιωάννης Μεταξάς στον απόηχο των Ολυμπιακών Αγώνων του Βερολίνου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ο Σίμων Καράς, η φωτογράφος Νέλλη Σεραϊδάρη, η σύζυγος του υφυπουργού τύπου του Μεταξά, Θεολόγου Νικολούδη, Ειρήνη Μάνου, η χορεύτρια Κούλα Πράτσικα κ.ά.

Όταν πήγε στη Νέα Υόρκη την περίοδο που μεσολάβησε ανάμεσα στη διοργάνωση των δυο Δελφικών Εορτών, η Εύα δημιούργησε με τη φίλη της δημοσιογράφο και φιλότεχνη Alma Reed μια ιδιότυπη γκαλερί, που αυτοπροσδιοριζόταν ως άσραμ, ένα είδος βουδιστικού καταφυγίου στον τύπο αυτού του Γκάντι στη Βάρντχα (Wardha) με το όνομα Delphic studios

(Δελφικά στούντιο). Οι εκθέσεις ξεκίνησαν με τα σχέδια του δημοφιλούς ρεζιοναλιστή Thomas Hart Benton και λιθογραφίες του επαναστατικού μεξικανού εθνικιστή José Orozco. Η Εύα αγκάλιαζε με το ίδιο ενδιαφέρον και ενθουσιασμό την παράδοση των Ινδών, των Μεξικανών, των Αφροαμερικανών, των ιθαγενών Ινδιάνων.

Η οριστική επιστροφή της στις ΗΠΑ το 1934 θα συμπίσει με την περίοδο του New Deal. Εκμεταλλεζόμενη τόσο την προσωπική της γνωριμία με την Eleanor Roosevelt όσο και την φήμη που απέκτησε λόγω της διοργάνωσης των Δελφικών Εορτών, θα ενταχθεί στα προγράμματα της περίφημης WPA (Work Projects Administration) και θα διδάξει τα χορικά των *Περσών* «σε εξαγριωμένες ομάδες χορευτών κλακέτας, ακροβατών και ημιανάπηρων ηθοποιών, που θεωρούσαν θηλυπρεπή τη συμμετοχή τους σε αρχαίο έργο».²

Οι μοναδικές πρόθυμες ηθοποιοί θα είναι αυτή τη φορά «οι φρόνιμες Αμερικανίδες» του Bryn Mawr, που βακχεύουν στους καταπράσινους αυλόγυρους του κολλεγίου τους στις παραστάσεις που διοργανώνει με την ενεργό συμπαράσταση της διάσημης ελληνίστριας Edith Hamilton.

Οι ελπίδες για την ανακίνηση του ενδιαφέροντος για τη Δελφική Προσπάθεια αναπτρώνονται με την παρουσία του Σικελιανού στο 20ό Διεθνές συνέδριο για την Ειρήνη στο Λοκάρνο την ίδια χρονιά. Η Εύα προτείνει να ενταχθούν οι *Πέρσες* στις προσεχείς Δελφικές Εορτές, ενώ ο Σικελιανός αρχικά θεωρεί κάθε μορφή παραστάσεων ως εμπόδιο στη μεσσιανική του αποστολή. Όμως το 1937 προγραμματίζει να αναγγείλει τις τρίτες Δελφικές Εορτές για το 1940, για τις οποίες σχεδιάζει ν' ανεβάσει όλη την *Ορέστεια*.³ Απευθύνει στην Εύα ένα παράπονο: «Γιατί περιορίστηκες στη διδασκαλία της αρχαίας τραγωδίας σε περιβάλλοντα χωρίς αξία κι απήχηση και δεν κάνεις μια συστηματική προπαγάνδα σε περιβάλλοντα πιο νοήμονα για την ουσιαστική σκέψη των Δελφών, τη δική μου σκέψη, τους δικούς μου στόχους;»⁴

Το 1939, με τη μεσολάβηση της φίλης της Mary Hambidge, η Εύα γνωρίζει τον «πατέρα του Αμερικάνικου χορού»⁵ Ted Shawn, που είχε ιδρύσει σε μια μεγάλη φάρμα στην Μασαχουσέτη μια καλλιτεχνική αποικία, ένα είδος κοινόβιου στο οποίο οι χορευτές του καλλιεργούσαν τη γη, χόρευαν και οργάνωναν καλλιτεχνικές παραστάσεις (εικ. 4). Το ρεπερτόριο επέτρεπε συχνά την έκθεση της σάρκας, όπως στην περίπτωση των πολεμικών χορών των αυτόχθονων Αμερικανών. Μερικές φορές μάλιστα οι χορευτές χόρευαν εντελώς γυμνοί. Με την ανάπτυξη των σπουδών για το φύλο, οι παραστάσεις του Shawn, που τόνιζαν την αρρενωπότητα των σωμάτων, επανεκτιμήθηκαν και κατηγοριοποιήθηκαν στην ονομαζόμενη «gay performativity» («ομοφυλόφιλη επιτελεστικότητα»). Στους άρτια εκπαιδευμένους αυτούς άντρες η Εύα βρίσκει επιτέλους τον ανδρικό χορό που ονειρευότανε πως μπορούσε να αντα-

² Πάλμερ Σικελιανού (2010) 246.

³ Σικελιανός (2008) 136, σημ.3.

⁴ Σικελιανός (2008) 127.

⁵ Terry (1976).

ποκριθεί στο πρότυπο της Ελληνικής λεβεντιάς. Ο Shawn τής παρέχει απλόχερα χώρο και ανθρώπινο υλικό, για να πραγματοποιήσει τις ιδέες της. Η πλούσια αλληλογραφία τους σε μορφή ερωταποκρίσεων για ιδεολογικά και καλλιτεχνικά θέματα θα αποτελέσει τη βάση για τη συγγραφή της Αυτοβιογραφίας της. Όταν ο Shawn τη ρωτάει «για την επίδραση των νέγων στη μοντέρνα τέχνη, την τζαζ κλπ.» και την «αναίσχυντη⁶ παρουσία των Σατόρων στην αρχαία ελληνική ζωγραφική αλλά και τη δραματική τέχνη», η Εύα με την ευαίσθητη ανθρωπολογική της ματιά επισημαίνει την απαγόρευση των τελετουργικών χορών των μαύρων της Αφρικής και των Ινδιάνων της Αμερικής από τους λευκούς αποίκους. «Για τους πρώην απολίτιστους, όπως τους αποκαλούμε, αυτού του είδους η μίμηση τους διαφθείρει, γιατί ο χορός της φυλής, που ήταν κάποτε η πιο υψηλή θρησκευτική και ζωτική έκφρασή του, έχει εξευτελιστεί και έχει γίνει κερδοφόρο τσίρκο ή vaudeville τζαζ. Η αξιοπρέπεια και η δύναμη των Ινδιάνων της Αμερικής και των νέγων της Αφρικής έχει καταλήξει απλή διασκέδαση για το λαό που τους κατέκτησε και δε μπορεί να είναι πια η δύναμη που τους στηρίζει. Τον λευκό κατακτητή τον διαφθείρει ακόμα περισσότερο. Γιατί του δείχνει ένα μοντέλο ρυθμού και κίνησης που είναι ερωτικά ερεθιστικό, χωρίς όμως να είναι μέρος της πνευματικής και σωματικής κληρονομιάς της λευκής φυλής. Είναι πραγματικά μια παράξενη δικαιοσύνη ότι ο νέγρος, που έχει υποφέρει τόσα από τους λευκούς αποίκους στην Αφρική και την Αμερική, έχει τώρα ολόκληρη την ήπειρο της Αμερικής σε καθεστώς πολιτιστικής σκλαβιάς».⁷

Ως αντίδραση στην επικράτηση αυτής της τάσης και με την έκρηξη του πολέμου θα δημοσιεύσει μια μελέτη για το περιεχόμενο του μεγάλου θεάτρου με τον τίτλο *What is Great Theater?*, αναδεικνύοντας την πολιτική σημασία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. «Η Αμερική πρέπει να παραγάγει και πάλι Μεγάλο Δράμα, χρησιμοποιώντας ελληνικά πρότυπα, σε περίπτωση που αυτή η μορφή φθαρεί και δε μπορεί να αντικατασταθεί ή να βελτιωθεί, θα πρέπει σε αυτό το ευρύ χωνευτήρι να ρίζουμε τα προβλήματα, τα ιδανικά, τις λύσεις, για τις οποίες σήμερα ο κόσμος αγωνίζεται».⁸

Μετά την κήρυξη του πολέμου ο Σικελιανός επιχειρεί να αναλάβει το ρόλο του εθνικού δραματουργού. Απαγγέλλει την πρώτη του τραγωδία, τη *Σίβυλλα* στις 3 Νοεμβρίου του 1940 στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών «μες στην υπερένταση της επιστράτευσης και των πρώτων αντιαεροπορικών συναγερωμών».⁹ Η δυνατότητα αλληλογραφίας μεταξύ Ελλάδας και ΗΠΑ θα διακοπεί από το 1941 ως το 1946. Για το λόγο αυτό, μεγάλο μέρος του αντιστασιακού έργου του Σικελιανού η Εύα θα το γνωρίσει έμμεσα μόνο από τις δημοσιεύσεις και εκδόσεις που κατορθώνουν να φτάσουν μυστικά.¹⁰

⁶ Εδώ βλέπουμε φήγματα της αντίληψης για την «entartete Kunst», την παρακμαϊκή τέχνη των Ναζιδών.

⁷ Πάλμερ-Σικελιανού (1997) 115.

⁸ Sikelianou (1967) 303.

⁹ Θεοτοκάς (1946) 471-72.

¹⁰ Σικελιανός (2008) 15.

Σε απαντητική επιστολή της προς το Σικελιανό το 1946, που της στέλνει το *Χριστό στη Ρώμη*, εκφράζει καθαρά τις αντιρρήσεις της. Βλέποντας το έργο με τη ματιά του σκηνοθέτη, εκπλήσσεται δυσάρεστα από τον δευτερεύοντα ρόλο του χορού στην τραγωδία. «Κι είναι και κάτι άλλο, Φως μου, που με βασανίζει εδώ και χρόνια. Δεν ξέρω αν στο βάθος τους οι αντιλήψεις μου για το θέατρο είναι εντελώς ίδιες με τις δικές σου». Στη *Σίβυλλα* «ο χορός...γίνεται ένα είδος βοηθητικό στη μεγάλη δραματική στιγμή, αντί να είναι, όπως εγώ θεωρώ, η βάση του οικοδομήματος...σαν ποίηση είναι τεράστιο, όμως σα θέατρο είναι μακρύ μέχρι την άφιξη της Σίβυλλας». Όσο για το *Χριστό στη Ρώμη*, επισημαίνει ότι πάλι «ο χορός είναι παρών μόνο στο μεγάλο μυστήριο, σαν να μην αποτελεί ένα αναπόσπαστο στοιχείο του δράματος».

Βρίσκει την ευκαιρία να τού αποκαλύψει τα δικά της σκηνοθετικά σχέδια. Οραματίζεται να ανεβάσει τον Προμηθέα με έναν πολυεθνικό χορό Ωκεανίδων και Προμηθέα «έναν μαύρο Τιτάνα», τον περίφημο ηθοποιό και τραγουδιστή Paul Robeson. «Βλέπω ένα χορό πενήντα προσώπων, χωρισμένο σε πέντε δεκαμελείς ομάδες, η κάθε ομάδα να έχει την κορυφαία της, όπως στις Ικέτιδες. Μια απ' αυτές τις ομάδες θα αποτελείται από Ινδές, η άλλη από Κινέζες, η άλλη από Νέγρες – και ίσως δύο ομάδες να αποτελούνται από Ελληνίδες. Φυσικά, αυτές οι διαφορετικές φυλές θα εκπροσωπούνται με θεατρικό τρόπο, με τα κοστούμια τους, το μακιγιάζ τους κλπ., όμως θα είναι πραγματικές γυναίκες αυτών των μακρινών χωρών με το διαφορετικό χρώμα δέρματος, με τις χαρακτηριστικές τους κινήσεις και τις παραδόσεις τους και με τον διαφορετικό τονισμό τους, όλες διαφορετικές μεταξύ τους».... «Αν ποτέ βρω τα μέσα να πραγματοποιήσω αυτό το δράμα, δε θα ήθελα κανέναν άλλον. Το φυσικό του παράστημα, η μεγάλη φυσική δύναμη της φωνής του και η ευγενική του προσπάθεια για τη φυλή του τον καθιστούν άξιο».

Ο Robeson (1898-1976) αποτελεί μια εμβληματική μορφή του κινήματος των μαύρων. Πρωτοεμφανίστηκε το 1922 στο έργο του Augustin Duncan, *Taboo*, που αργότερα μετονομάστηκε σε *Voodoo*. Ο Duncan μάλιστα διαμεσολάβησε στον Eugene O'Neill, ώστε να συνεργαστεί το 1924 με το Provincetown Playhouse στο έργο του O'Neill, *All God's Chillun Got Wings* (*Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*). Η παράσταση αφορούσε τον έρωτα ενός μαύρου και μιας λευκής, και το πρώτο επί σκηνής χειροφίλημα στη λευκή ηθοποιό Mary Blair προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων. Η είδηση αναμεταδόθηκε από πολλές εφημερίδες. Μάλιστα ο δήμαρχος της Νέας Υόρκης John Hylan δεν επέτρεψε στα παιδιά-ηθοποιούς να παίξουν στην πρώτη σκηνή και το θέατρο περικυκλώθηκε από την αστυνομία λόγω των απειλών. Στη συνέχεια ο Robeson θα έχει ιδιαίτερη επιτυχία ως αυτοκράτορας Jones (1925) και ως Οθέλλος (1930).

Ήταν ο πρώτος επαγγελματίας τραγουδιστής που βάσισε το ρεπερτόριό του αποκλειστικά στα νέγκρικα spirituals. Αναμείχθηκε ενεργά με την πολιτική μετά το ταξίδι του στη Ρωσία το 1934. Την εποχή που τον συνάντησε η Εύα είχε ήδη εμφανιστεί στη διαβόητη Επιτροπή Αντιαμερικανικών

Δραστηριοτήτων (HUAC: House Unamerican Activities Committee), όπου, ενώ δήλωσε ότι ο ίδιος δεν είναι κομμουνιστής, δε δίστασε να εκφράσει τον θαυμασμό του για τους αγώνες των κομμουνιστών για την δημοκρατία. Τον επόμενο χρόνο αποφάσισε να εγκαταλείψει την θεατρική του καριέρα στις ΗΠΑ, για να ασχοληθεί με την υποστήριξη των πολιτικών δικαιωμάτων των μαύρων. Ξεσήκωνε με τις συναυλίες του θύελλα ρατσιστικών επιθέσεων και περιθωριοποιήθηκε σταδιακά από τα ΜΜΕ. Από το 1940 και εξής διεύρυνε το ρεπερτόριό του με κινέζικα, ρωσικά, ουαλικά και εβραϊκά τραγούδια.

Εντυπωσιασμένη από την εξάπλωση του κινήματος των μαύρων, που είχε βασιστεί σε μεγάλο βαθμό στη μεταδοτικότητα της μουσικής με τις μεγάλες συναυλίες, η Εύα οραματίζεται μια παρόμοια αφύπνιση των συνειδήσεων μέσω της τραγωδίας. «Όμως το ανέβασμα πρέπει να είναι εντυπωσιακό, και ο συμβολισμός των έργων να βρίσκεται σε ανταπόκριση με τα σύγχρονα προβλήματα». Επιθυμεί να μεταφέρει την παράσταση «σε όλες τις πανεπιστημιακές πόλεις της Αμερικής κι έπειτα στην Ευρώπη παντού, στη Ρωσία, στην Ινδία, στην Κίνα και τέλος στους Δελφούς ή στην Επίδαυρο, επαναφέροντας στην Εστία της την Ανακήρυξη του Ανθρώπου σε νικητή της τυραννίας».¹¹

Την ίδια χρονιά η Εύα γίνεται πρόεδρος της Ελληνοαμερικανικής οργάνωσης «Greek American Council», που θα μετονομαστεί σε «American Council for a Democratic Greece».¹² Τον επόμενο χρόνο, το 1948, μετέχει ως αντιπρόσωπος στην «Εθνική Συνδιάσκεψη για την Αμερικανική Πολιτική στην Ελλάδα».¹³

Στις 20 Ιουνίου του 1949 ο Robeson μίλησε στο Συνέδριο για την Ειρήνη στο Παρίσι (εικ. 5), όπου τοποθετήθηκε ανοιχτά κατά της ανάμειξης της Αμερικής στον πόλεμο: «Εμείς στην Αμερική δεν ξεχνάμε ότι ο πλούτος της Αμερικής οικοδομήθηκε στις πλάτες των λευκών εργατών από την Ευρώπη και στις πλάτες εκατομμυρίων Μαύρων. Και είμαστε αποφασισμένοι να τον μοιράσουμε ίσα. Απορρίπτουμε κάθε υστερική ασυναρτησία που μας προκαλεί να κάνουμε πόλεμο. Η βούλησή μας να πολεμήσουμε για την ειρήνη είναι δυνατή. Δε θα κάνουμε πόλεμο με κανέναν. Δε θα κάνουμε πόλεμο με τη Σοβιετική Ένωση. Είμαστε αντίθετοι σ' αυτούς που θέλησαν να ανοικοδομήσουν την ιμπεριαλιστική Γερμανία και να εγκαθιδρύσουν το φασισμό στην Ελλάδα. Επιθυμούμε την ειρήνη με την Ισπανία του Franco

¹¹ Papadaki (1998) 267-70 και σε αναπτυγμένη μορφή Παπαδάκη (2018) 278-82.

¹² Για την πολιτική δραστηριότητα της Εύας στην Αμερική βλ. Παπαδάκη: (2013). Και οι δύο οργανώσεις θα καταχωριστούν ως κομμουνιστικές στη λίστα του Γενικού Εισαγγελέα της 16ης Νοεμβρίου 1959 για τις ολοκληρωτικές, φασιστικές, κομμουνιστικές και ανατρεπτικές οργανώσεις (the Attorney General's list of totalitarian, fascist, communist, subversive organizations). Δημοσιεύσεις της οργάνωσης βρέθηκαν στα κατάλοιπα της βιβλιοθήκης των Σικελιανών. Βλ. Παπαδάκη (1995) αρ. 109, 338, 1163, 355-356, 365, 396

¹³ Πρόκειται για την «National Conference on American Policy in Greece», την οποία διόρθωναν οι Louis Adamic, W.E.B. Du Bois, Carey McWilliams, Abraham L. Pomerantz και Oreste Stephano.

παρά το φασισμό της. Θα ενισχύσουμε την ειρήνη και τη φιλία ανάμεσα σε όλα τα έθνη με τη Σοβιετική Ένωση και τις λαϊκές Δημοκρατίες». Η ομιλία του αυτή είχε ως συνέπεια να αποκλειστεί από τα κυρίαρχα μέσα αλλά και από πολλά έντυπα των μαύρων, ακόμα και από το περιοδικό *The Crisis* του συντρόφου του, Du Bois.¹⁴

Στο αρχείο της Εύας βρίσκουμε αντίγραφο επιστολής της με νέα πρόταση που απευθύνει μέσω του Δρ. Hunton¹⁵ προς τον Robeson στις 5 Σεπτεμβρίου του 1949:¹⁶ «Αγαπητέ Paul, θυμάσαι ότι τα πρόσωπα των αρχαίων Ελλήνων ηθοποιών ήταν άτρωτα την περίοδο του πολέμου: ότι ήταν ελεύθεροι δηλαδή ανάμεσα στις μάχες, για να μπορούν να μεταφέρουν τις θεατρικές τους παραγωγές από το ένα εχθρικό στρατόπεδο στο άλλο χωρίς κανενός είδους παρενόχληση. [...] Αυτό πιστεύω ότι είναι η πραγματική λειτουργία του θεάτρου: να συγκινήσει τις καρδιές των εχθρών με το ίδιο μεγάλο έργο κι έτσι να τους κάνει να συνειδητοποιήσουν ένα κοινό συναίσθημα που θα μπορούσε να τους ενώσει παρά τους ταπεινούς τους καβγάδες. Σήμερα ο μόνος τρόπος να φτάσουμε σε κάποιο είδος συνεννόησης είναι να χρησιμοποιήσουμε το τέχνασμα πριν την πραγματική κήρυξη του πολέμου, και ίσως θα ήταν καλό να μην το καθυστερήσουμε για πολύ. Σχεδόν πριν δέκα χρόνια σου είχα γράψει για μια πιθανή παραγωγή του *Προμηθέα Δεσμώτη* με σένα στον επώνυμο ρόλο. Όταν θυμάμαι την ασυνήθιστη απίχηση αυτού του έργου την εποχή που το σκηνοθέτησα στην Ελλάδα, ένοιωσα ότι μια κανονική παράσταση του έργου εδώ θα μπορούσε να αποκαταστήσει το θέατρο στη θρησκευτική του ευθύνη.

Για σένα αυτό το έργο αποκτά τώρα μια πιο ειδική σημασία. Ο Προμηθέας είναι ο μεγάλος επαναστάτης εναντίον της αυθαίρετης εξουσίας, ο μεγάλος ευεργέτης που έφερε όλες τις τέχνες, όλα τα αγαθά στους ανθρώπους. Σ' αυτό το έργο θα μιλάς και θα τραγουδάς από την καρδιά σου. Και αν η πρώτη παράσταση θα μπορούσε να πλησιάσει αυτό που συνέβη στις δύο πρώτες Δελφικές Εορτές, μετά θα μπορούσε να περιοδεύσει σε όλον τον κόσμο. Όμως αυτή η αναβίωση αν επιχειρηθεί δεν πρέπει να ρισκάρει καμιά μερική πραγματοποίηση. Υπάρχουν μερικές βασικές αναγκαιότητες για το ανέβασμα ενός ελληνικού έργου. Οποιαδήποτε παράσταση σε κάποια από τα υπάρχοντα θέατρα αποκλείεται. Το έργο θα είναι καταδικασμένο πριν ακόμη αρχίσει. Όμως κατά προσέγγιση το σωστό σχήμα και οι αναλογίες θα μπορούσαν να επιτευχθούν σε ξύλινους πάγκους που θα μπορούσαν να μεταφέρονται από πόλη σε πόλη σε φορτηγά όπως στο τσίρκο. Αυτό το θέμα της παραγωγής ενός πραγματικού ελληνικού έργου — ακόμα ο καιρός που απαιτείται για να εκγυμνάσω το χορό — πρέπει να ληφθεί υπόψη, καθώς επίσης

¹⁴ Robeson (2001) 142-43.

¹⁵ Ο Δρ. W. Alphaeus Hunton ήταν γραμματέας του Συμβουλίου για τις Αφρικανικές Υποθέσεις (The council on American Affairs, Inc.), στο οποίο προήδρευε ο Robeson, με σημαντική δράση στο χώρο της αντιαποικιοκρατίας.

¹⁶ Αρχείο Εύας Palmer-Σικελιανού (1860-1967) αρ. εισ. 189, φακ. 50, αντίγραφο επιστολής προς Robeson, 5/9/1949.

και κάποιες άλλες μικρές λεπτομέρειες από κάποιον ειδικό παραγωγό. Έχω τα κοστούμια που ύφανα στην Ελλάδα και που μετά τα εξέθεσα στο μουσείο Metropolitan. Έχω επίσης και τη μουσική που είναι μόνο φωνητική, εκτός από το ζυλόφωνο! Δε θα χρειαστεί ορχήστρα. Και το μόνο σκηνικό θα είναι ένας βράχος στον οποίο θα είναι δεμένος ο Προμηθέας.

Πιστεύω ότι αυτό το σχέδιο θα εφαρμοστεί χωρίς καθόλου έξοδα είτε για σένα είτε για μένα. Αλλιώς θα πρέπει να το εγκαταλείψουμε. Δεν υπάρχει λόγος να το κάνουμε μισό. Αν σκέφτεσαι τον *Προμηθέα Δεσμώτη* ως μια πιθανότητα, ο τρόπος να το αρχίσουμε θα ήταν να το αναγγείλουμε τώρα: 'τότε ίσως σε έξι μήνες θα το παίζεις' ή σε ένα χρόνο αν προτιμάς. Έτσι δε θα δεσμευτείς σε τίποτα – και θα μπορέσεις να κάνεις τις προκαταρκτικές διερευνήσεις. Θα είμαι ευτυχής αν εκτός από την πίστη μου στο *μεγαλείο* του έργου, θα μπορέσει να σε βοηθήσει στο τωρινό σου πρόβλημα. Αν θελήσεις να το αναλάβεις. Θα μπορούσα να σε δω όποτε θέλεις στη διεύθυνση που έγραψα πιο πάνω».

Δυστυχώς, η άρνηση του Robeson να αποκηρύξει τις ιδέες του κατέληξε στη στέρηση των πολιτικών του δικαιωμάτων το 1950, πράγμα που κατέστησε ανέφικτη την υλοποίηση ενός παρόμοιου σχεδίου.

Δεν ξέρουμε ποια θα ήταν η επίδραση μιας παράστασης με πρωταγωνιστή έναν προβεβλημένο μαύρο ακτιβιστή με τη συνοδεία ενός πολυεθνικού χορού σαν αυτόν που οραματιζόταν η Εύα στη διάδοση της ελληνικής τραγωδίας. Είναι πολύ πιθανό ότι θα έστρεφε το διεθνές ενδιαφέρον στο αρχαίο δράμα και θα συντελούσε στη δυναμική επικαιροποίησή του, υπηρετώντας το διεθνές κίνημα για την ειρήνη.

Η μεγάλη ώθηση που είχε πάρει το αφροαμερικανικό θέατρο στα χρόνια της Ύφεσης με τη δημιουργία του The Negro Theatre Project (NTP, «Σχέδιο για το Θέατρο των Νέγρων») στο πλαίσιο του Works Progress Administration Federal Theatre Project (FTP, «Ομοσπονδιακό Σχέδιο για το Θέατρο») του Roosevelt με τη δημιουργία νέγρικων παραρτημάτων (Negro units) σε είκοσι τρεις πόλεις δε συνεχίστηκε. Όμως η συσχέτιση της αρχαίας τραγωδίας με την αφροαμερικανική κουλτούρα έχει εδραιωθεί. Πολλά χρόνια αργότερα, η Toni Morrison διαπιστώνει: «Ένα μεγάλο μέρος της ικανοποίησης που παίρνω πάντα όταν διαβάζω ελληνική τραγωδία είναι η ομοιότητά της με τις κοινοτικές αφροαμερικανικές δομές (η λειτουργία του τραγουδιού και του χορού, η ηρωική διαπάλη ανάμεσα στα αιτήματα της κοινότητας και της ατομικής ύβρεως), καθώς και με την αφρικανική θρησκεία και φιλοσοφία».¹⁷

¹⁷ Morrison (1988) 125.

Βιβλιογραφία

- Θεοτοκάς, Γ. (1946): «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 39, 471-72.
- Morrison, T. (1988): «Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature», *The Tanner lectures on human values*, University of Michigan, 7/10/1988, New York, 123-163.
- Πάλμερ Σικελιανού, Ε. (1995): *Γράμματα της Εύας Palmer-Σικελιανού στη Natalie Clifford Barney* (επιμέλεια – μετ. - σχόλια Λία Παπαδάκη), Αθήνα.
- Πάλμερ Σικελιανού, Ε. (1997): *Επιστολές της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού για το αρχαίο δράμα*, (επιμ. Τζον Π. Άντον, μετ. Λουκία Τσοκοπούλου), Αθήνα.
- Πάλμερ Σικελιανού, Ε. (2010): *Ιερός Πανικός* (επιμ. Θανάσης Βασιλείου, μετ. John Anton), Αθήνα.
- Παπαδάκη, Λ. (1995): «Τα ευρεθέντα της βιβλιοθήκης των Δελφών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού», *Επετηρίδα της Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών* Η', 333-406.
- Paradaki, E. (1998): *L'interprétation de l'antiquité en Grèce moderne: le cas de Anghélos et Eva Sikélianos 1900-1951, Thèse de doctorat, Université Paris I - Panthéon - Sorbonne*. Paris.
- Παπαδάκη, Ε. (2013): «‘Δική σας για την αγάπη της Ελλάδας’: Η ‘φιλελληνική’ δραστηριότητα της Εύας Palmer Σικελιανού κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και οι συνέπειές της», *Επετηρίδα της Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών* ΙΒ', 295-327.
- Παπαδάκη, Ε. (2018): *Πίσω από το πέπλο της ωραιότητας. Ο Μυστικός κόσμος της Εύας και του Άγγελου Σικελιανού*, Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη, Νεοελληνική Φιλολογία 19.
- Robeson, P. Jr. (2001): *The Undiscovered Paul Robeson, An Artist's Journey, 1898-1939*, New York.
- Sikelianou, E. (1967): «What is great theatre», *Ηώς* 103-107, 298-302.
- Σικελιανός, Ά. (2000): *Γράμματα*, τόμος Β' (1931-1951), επιμ. Κ. Μπουρναζάκης, Αθήνα.
- Σικελιανός, Ά. (2008): *Γράμματα στην Εύα Πάλμερ Σικελιανού*, επιμ. Κ. Μπουρναζάκης, Αθήνα.
- Terry, W. (1976): *Father of American Dance: A biography*, New York.



Εικ. 1: Η Εύα σε νεαρή ηλικία φωτογραφημένη από τον Boissonas στο Παρίσι.



Εικ. 2: Ο George Cram Cook με τη στολή του τσοπάνου στους Δελφούς.



Εικ. 3: Η Εύα στους Δελφούς.



Εικ. 4: Η χορευτική ομάδα του Ted Shawn.



Εικ. 5: Ο Peter Blackman, ο Paul Robeson και ο W.E.B. Du Bois στο Παρίσι στο διεθνές Συνέδριο για την Ειρήνη το 1949.

Φιλοκτήτης: ένας «ξένος» στο στρατόπεδο των Ελλήνων*
ἔτ' οὐδέν εἶμι / εγώ ἢ ὅ,τι περίσσεψε ἀπό μένα

Philoctetes: A “stranger” in the Greek camp
ἔτ' οὐδέν εἶμι / oder einen Rest von mir

Ιωάννα Ρεμεδιάκη

Λέκτορας, Τμήμα Θεατρικών
Σπουδών ΕΚΠΑ

Ioanna Remediaki

Lecturer, Department of Theatre Studies,
National and Kapodistrian
University of Athens

e-mail: iremedia@theatre.uoa.gr

Abstract

This work examines the dramatic figure of Philoctetes in Sophocles' and Heiner Müller's plays, in terms of the 'stranger', i.e. the alienated hero who represents the political and existential otherness. Wounded and abandoned / exiled in a deserted island, Philoctetes creates a kind of anti-society, where the invasion of the so-called civilized world leads to unbridgeable conflicts. We see ideology, as well as identity, depending on the conditions of survival ; the claim of 'polis' and 'political' is ambiguous but always present. Both plays discourse with the idea of 'friend/enemy' (or 'familiar/stranger'). The concept of otherness turns out to be external and internal; issues like 'citizen' / 'soldier' / 'Greek' are facing the bow of Sophocles' tragic irony and Müller's sarcastic humour, creating a 'stage' where no identity is safe or friendly, and everything becomes 'other'.

Λέξεις-κλειδιά: Φιλοκτήτης, ταυτότητα / ετερότητα, πόλις, Χ. Μύλλερ
Keywords: Philoctetes, identity / otherness, *polis*, Heiner Müller

*Το άρθρο αφιερώνεται στη μνήμη του Μηνά Χατζησάββα, Φιλοκτήτη στο ομώνυμο έργο του Χ. Μύλλερ σε σκηνοθεσία Μ. Λάνγκχοφ (Φεστιβάλ Επιδάουρου 2008)

Ο Φιλοκτήτης στον Σοφοκλή και τον Heiner Müller είναι ένας «ξένος», και σε πολιτικό/ κοινωνικό και σε υπαρξιακό επίπεδο: για τους Έλληνες ήταν ανεπιθύμητος πριν και τώρα αναγκαίο κακό, για τον εαυτό του είναι ένας «άλλος», από την μακρόχρονη πληγωμένη απομόνωσή του στο νησί της Δήμνου. Ο άξονας της ετερότητας, όμως, διακλαδίζεται, καθώς εμπλέκονται κι άλλα πρόσωπα, έννοιες και σχέσεις στο παιχνίδι του φίλου / εχθρού και του οικείου / ξένου. Ανά δύο τα πρόσωπα έχουν ένα κοινό εχθρό, ενώ όλα (στον Μύλλερ θα γίνει πάνω από προφανές) μοιράζονται μια εσωτερική ετερότητα: για το ζεύγος Οδυσσέα-Νεοπτόλεμος, ο «άλλος» είναι ο Τρώας, κι ο άξονας ορίζεται από την φυλή-έθνος και την εξουσία. Για το ζεύγος Φιλοκτήτη-Νεοπτόλεμος, ο εχθρός είναι ο «Ιθακήσιος», ο Οδυσσέας, με κριτήρια κοινωνικά κι ανθρώπινα. Ο Νεοπτόλεμος θα υποδυθεί έναν «άλλο», ένα ρόλο που θα του επιτρέψει να φέρει πίσω τον Φιλοκτήτη στην Τροία, ερχόμενος σε σύγκρουση με την ιδεολογία του. Ο Φιλοκτήτης έχει γίνει «άλλος» σε σχέση με τον παλιό εαυτό του. Αυτή την υπαρξιακή / πολιτική σύγκρουση μοιράζονται με τον τρόπο τους κι οι Νεοπτόλεμος - Οδυσσέας, κάνοντάς μας να αναρωτηθούμε ποιος είναι τελικά ο εχθρός, ποιος είναι με το μέρος ποιου και ποιος / πού είναι ο πόλεμος. Όπως θα πει ο Φιλοκτήτης στον Μύλλερ:¹

...Πες μου, πόσο καιρό
 Ήμουνα ο εχθρός του εαυτού μου στον πόλεμό μου.
 Στις επιθέσεις εναντίον μου, είχε αυτός όπλα φοβερότερα
 Απ' όσα είχαν για σας της Τροίας οι σιδερόφρακτοι άνδρες.
 Και το φοβερότερο για μένα δεν ήταν ο πόνος
 Που έκανε το άρρωστο πόδι να με ρίχνει στη σκόνη.
 Ο τρόμος μου ήταν: ο εχθρός μου που δεν έχει πρόσωπο.

Στον Σοφοκλή ο ήρωας θα πει (στ. 945-7):²

.... Με σέρνει / με βία του κάκου και θαρρεί πως παίρνει
 δυνατόν άντρα κι όχι πεθαμένο,
 ή τη σκιά καπνού, φάντασμα ανθρώπου.

Ο Σοφοκλής, που γράφει την ιστορία του Φιλοκτήτη το 409 π.Χ., είναι ο τελευταίος στη μακρά πορεία της παράδοσης του έργου, μετά τον Όμηρο, τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη.³ Θα καινοτομήσει εισάγοντας τον Νεοπτόλεμο και τον Ηρακλή κι αλλάζοντας τον (συμπονετικό) χορό των Λημνίων του Αισχύλου σε ναύτες υπό τον Οδυσσέα, ώστε «αυτός ο Φιλοκτήτης [να] έχει φθάσει εξ αιτίας της μοναξιάς, της στέρησης και του πόνου σε τέτοιο σημείο

¹ Müller (2008) 40.

² Ρούσσοσ (1991) 99, 101.

³ Για το διακειμενικό ταξίδι του ήρωα στην νεότερη Ελλάδα βλ. τις εργασίες των Σπάθη (1986), Τσατσούλη (2007) και Χατζηπανταζή (2010).

μίσους εναντίον των αρχηγών των Ελλήνων που τον εγκατέλειψαν, ώστε δεν μπορεί να υποχωρήσει, μπορεί μόνο να καταρρεύσει. [...] Έτσι, ο Σοφοκλής εισάγει τον Ηρακλή (στ. 1409)»,⁴ τον οποίο ο Μύλλερ θα «εξαγάγει», απομονώνοντας ακόμα περισσότερο τον ήρωα. Γράφουν εξάλλου κι οι δυο (Σοφοκλής-Μύλλερ) σε ταραγμένους καιρούς, όπου η δημοκρατία εκφυλίζεται ή έχει γίνει πρόσχημα, καιρούς σύγχρονους λοιπόν.

Στο έργο του Μύλλερ, η όποια ελπίδα, όπως και τα πρόσωπα, έχουν λιγοστέψει. Εξάλλου, ο συγγραφέας το έχει δηλώσει: στις αρχαιοελληνικές τραγωδίες, στον μύθο, τον ελκύει το ότι 'es "mit dem nackten Menschen zu tun" habe' («ασχολούνται με γυμνούς ανθρώπους»).⁵ Ο Οδυσσέας, ο Φιλοκτήτης κι ο Νεοπτόλεμος αντιμάχονται ο καθείς με τα όπλα του, δεν υπάρχει Χορός, Ηρακλής, υποτιθέμενη διέξοδος. Στο τέλος μάλιστα ο Νεοπτόλεμος, που ήθελε να βοηθήσει τον Φιλοκτήτη, θα τον σκοτώσει για να αποτρέψει την δολοφονία του Οδυσσέα, που καταστρώνει το νέο σχέδιο: θα χρησιμοποιήσουν το νεκρό σώμα του Φιλοκτήτη για τους σκοπούς τους στην Τροία. Κανένα από τα δύο έργα δεν έχει «καλό τέλος», παρά τις ενστάσεις που ίσως θα είχε κάποιος για τον Σοφοκλή. Οι έννοιες πολίτης / στρατιώτης / Έλληνας τίθενται αντιμέτωπες με τα ποικίλα τόξα του Φιλοκτήτη, με πολύ κυνισμό και σαρκασμό στον Μύλλερ, με λεπτή (τραγική) ειρωνεία στον Σοφοκλή, ενώ οι άξονες του δημόσιου και του προσωπικού συνεχώς διασταυρώνονται και αλληλοχτυπιούνται. Καμία ταυτότητα δεν είναι ασφαλής, κανένας άξονας δεν είναι «φιλικός». Όλοι μοιάζουν «ξένοι».

Θα είχε ίσως ενδιαφέρον να εξετάσουμε τα κείμενα με αντίστροφη φορά: να ερευνήσουμε «επιδράσεις» του Μύλλερ στον Σοφοκλή, ερευνώντας με τον τρόπο αυτό υπό ένα άλλο φως τα σημεία από τα οποία εμπνεύστηκε ο πρώτος τη δική του εκδοχή και αποκαλύπτοντας, παράλληλα, την πικρή ειρωνεία του δεύτερου. Αναφέρω, για παράδειγμα, τη μυλλερική στάση του φίλου [;] σοφόκλειου Χορού στους περίφημους στίχους του ύμνου στον Ύπνο (834 κ.ε.): «Ύπνε, που κάνεις και ξεχνούν, / Ύπνε. και πόνους και καύμούς [...] έλα γιατρός του να γενής»,⁶ οι οποίοι είναι «πανέμορφοι στίχοι, καταλαμβάνουν μισή μόνο στροφή του χορικού, αφού τους ακολουθεί μία από τις σκληρότερες διαφωνίες στην αρχαιοελληνική ποίηση. Ο ύπνος που προσεύχονται να έρθει στον βασανιζόμενο από τους πόνους Φιλοκτήτη είναι κάτι που μπορούν να το εκμεταλλευθούν. Τώρα, σκέφτονται, είναι ευκαιρία να το σκάσουν με το τόξο».⁷

Ποιος, τότε και πώς είναι ή γίνεται «ξένος» σ' αυτό το διαρκές παιχνίδι ετερότητας που τα έργα στήνουν προς πάσα κατεύθυνση; Κανείς δεν μοιάζει να είναι ο εαυτός του, λόγω των συνθηκών / του «πολέμου». Μήπως αυτό είναι το βαθύτερο νόημα; Μήπως αυτός είναι ο πραγματικός εαυτός

⁴ Webster (1985) 26.

⁵ Στον Emmerich (2003) 174.

⁶ Γρυπάρης (2002) 210.

⁷ Winnington-Ingram (2016²) 389-390.

τους, στην περίπτωση των Οδυσσέα-Νεοπτόλεμου; Ή μήπως η αγριότητα του Φιλοκτήτη κρύβει μεγαλύτερη ανθρωπιά από την προσφερόμενη επανένταξη στο κοινωνικό σύνολο; Κι η ερώτηση που πάντα τίθεται, και πάντα πρέπει να τίθεται: Τι έχει συμβεί σε αυτό τον ευγενικής καταγωγής κι ηρωικής φύσης άνθρωπο, που για δέκα χρόνια ζει με τα θηρία και τρέφεται απ' αυτά, πληγωμένος και χωρίς κανένα πόρο, «πιο μόνος και πιο αδικημένος»⁸ απ' όλους τους σοφόκλειους ήρωες; Ας δούμε τις λέξεις.

Στον Σοφοκλή όλοι αποκαλούνται μεταξύ τους «ξένοι», χωρίς αυτό να είναι συνήθως δείκτης ετερότητας: ίσα-ίσα, στην αρχαιότητα ο ξένος ήταν τιμημένος, αγαπητός κι απαραίτητος. Ο Χορός, προς το τέλος του έργου (στ. 1163-4) θα πει στον Φιλοκτήτη: «Για τους θεούς, έλα κοντά μου αν έχεις / σέβας για με τον ξένο που 'ρθα ως φίλος»,⁹ ενώ στην αρχή του έργου (στ. 135-6) ρωτά τον Οδυσσέα: *τί χρή, τί χρή με, δέσποτ', έν ξένα ξένον / στέγειν, ή τί λέγειν προς άνδρ' ύπόπταν;* («Τι πρέπει, τι πρέπει να κάνω / ο ξένος εγώ, βασιλιά μου, στα ξένα, / το στόμα μου να 'χω κλεισμένο / ή τη γλώσσα μου λεύτερη / μπροστά σ' άντρα καχύποπτο»);

Έχει προηγηθεί η κατόπτευση του χώρου από τους δυο άνδρες, και τα ευρήματα της σπηλιάς του Φιλοκτήτη έχουν σοκάρει¹⁰ τον Νεοπτόλεμο και μας με την σκληρότητά τους: «Έρμη η σπηλιά, χωρίς ανθρώπους. / Φύλλα σωρός σαν τα στρωσίδια κάποιου, / ένα χοντροφτιαγμένο ξύλινο ποτήρι / και κάποια προσανάμματα στο πλάι. / Ω! Ω! Κάτι κουρέλια να, στεγνώνουν, / γεμάτα απ' της βαριάς πληγής τη λέρα».¹¹ Ή, στη μυλλερική «απόδοσή» του: «Μια τρώγλη. / Γαβάθα για νερό, το ξύλο αδούλευτο. Τσακμακόπετρες. / Κουρέλια που στεγνώνουν στον αέρα κρεμασμένα / Με μαύρο αίμα», -ο Οδυσσέας, εδώ, θα πει: Η «πληγή ακόμη, πάντα».¹² (Ας κρατήσουμε στο μυαλό μας τη λέξη πληγή). «Βλέπουμε» για πρώτη φορά τον «άγριο» άντρα και τη ζωή του μέσα από τα λιγοστά φτωχά και λερωμένα αντικείμενά του, σε μια σκηνή της οποίας την «πρωτοτυπία, ακόμα και νεωτερικότητα» έχει επισημάνει η κριτική.¹³ Δεν υπάρχει κανείς να τον βοηθήσει στην απομόνωση και την αρρώστιά του (στ. 167: «οὐδέ τιν' αὐτῶ», στ. 170-1: «μὴ τοῦ κηδομένου βροτῶν μηδὲ ζύντροφον ὄμμ' ἔχων»), γεγονός που στα μάτια του χορού μοιάζει αδιανόητο (στ. 175-6: «πῶς ποτε, πῶς/ δύσμορος ἀντέχει»);, και του προκαλεί θαυμασμό και τρόπο συνάμα (στ. 686-9, 713-4):

Κι αλήθεια θάμα είναι για μένα
πῶς, μόνος, πῶς ακούγοντας τη θάλασσα

⁸ Knox (1964) 117.

⁹ Ρούσσο (1991) 117 (και 39, για το παρακάτω).

¹⁰ Η Hall (2010, 320) παρατηρεί ότι η αυστηρότητα κι ο μιμητισμός δομής και προσώπων ωθούν τη δράση στο 'sharpest possible focus' («στο να εστιάσει/επικεντρωθεί με τον πιο οξύ τρόπο»).

¹¹ Ρούσσο (1991) 31-36.

¹² Müller (2008) 22.

¹³ Winnington-Ingram (2016²) 393.

που από παντού βροντοκοπούσε αγριεμένη,
 πώς να βαστάξει μπόρεσε ποτέ
 τέτοια ζωή συφοριασμένη. [...]

 Ω την ταλαίπωρη ψυχή,
 π' ουδέ την αναγάλλια του κρασιού
 δε χάριξε μέσα σε δέκα χρόνια.¹⁴

Η έλλειψη συντρόφου – αλλά και κρασιού, ως ενισχυτικού της συλλογικής ταυτότητας— συνιστά μια πρόδηλη περίπτωση ετερότητας για την Αθήνα των θεατών του έργου. Ο Φιλοκτήτης, θα 'λεγε κανείς, «ζούσε σαν ζώο», *έρημον ὠδε κάφιλον*, όπως λέει, κι όμως, στον Σοφοκλή τουλάχιστον, είχε παραμείνει ένα «ζώο πολιτικό», εφόσον επιθυμούσε, νοσταλγούσε την επιστροφή του και την επανένταξή του στην κοινωνία, όπως δείχνουν τα πρώτα του λόγια *ὠ ξένοι* (στ. 219 κ.ε.):

ΦΙ: Ωω! ξένοι, ποιοι είστε και ποια τάχα τύχη / σ' αυτή τη γη σας έχει φέρει [...] / Γιατί φοράτε ρούχα της Ελλάδας / της πολυαγαπημένης μου, όμως θέλω / ν' ακούσω τη φωνή μη με φοβάστε / κοιτώντας με φρικτό στην όψη, λυπηθείτε / δυστυχισμένον άνθρωπο, έρμο, δίχως φίλους / που έτσι βασανίζεται, μιλήστε, / αν ήρθατε σα φίλοι.

ΧΟ: Ω! ξένε, μάθε πρώτα τούτο: / Έλληνες είμαστε, αν ζητάς αυτό να μάθεις.

ΦΙ: Ω! αγαπημένη γλώσσα· αχ! πόσο ωραίο, μετά τόσο καιρό ν' ακούσεις μόνο / τον άντρα αυτόν να σου μιλάει!¹⁵

¹Ω *φίλτατον φώνημα* είναι η συγκινητική απάντηση του Φιλοκτήτη στην αναγνώριση του «οικείου». Ας δούμε την «αντίστοιχη» αντίδραση του Φιλοκτήτη στον Μύλλερ, στην πρώτη από τις (ελάχιστες) συναισθηματικές / ανθρώπινες στιγμές του, που όμως κι εδώ η «πατρίδα» και το μίσος εναλλάσσονται:

Έχος που μου 'ταν αγαπητός. Γλώσσα, πολύ καιρό στερημένη.

Μ' αυτήν έβγαλα την πρώτη λέξη απ' το στόμα μου

Μ' αυτήν τους χίλιους μου κωπηλάτες παρότρυνα

Τα χίλια δόρατα στη μάχη οδηγούσα.

Μισητή τόσο πολύ καιρό όσο και στερημένη. Κι ακόμη πιο πολύ.

Για καιρό την άκουγα μόνο από το στόμα μου

Όταν ο πόνος μου ξερίζωνε μέσ' απ' τα δόντια την κραυγή.¹⁶

(Ας κρατήσουμε στο μυαλό μας τη λ. γλώσσα).

Ο σοφόκλειος Φιλοκτήτης αγαπά την Ελλάδα, αλλά μισεί τους Έλληνες

¹⁴ Γρυπάρης (2002) 203-4.

¹⁵ Ρούσσοσ (1991) 45, 47.

¹⁶ Müller (2008) 36.

(Ατρείδες –Οδυσσέα), που τον εγκατέλειψαν. Η πορεία του έργου έχει αυξήσει και γενικεύσει το μίσος του, κι αυτό δεν θα το αλλάξει η επέμβαση του Ηρακλή. Βέβαια, μέσα του μένει πάντα αλώβητη η μικρή πατρίδα του, η πόλη (του): *ὦ πόλις, ὦ πόλις πατρία* (στ. 1214), η οποία για το κοινό του 5^{ου} αιώνα ήταν η αρχή και το τέλος της πολιτικής τους συνείδησης. Είναι πολύ σημαντικό που η Οίτη αναφέρεται ως «πόλη» κι όχι απλώς με το όνομά της (όπως θα κάνει αργότερα ο Μύλλερ, μετοικίζοντάς τον στην Μήλο, και προικίζοντάς τον με την δεύτερη –και τελευταία συγκινητική στιγμή του: «Μίλα μου για τη Μήλο,/ όμορφη ανάμεσα στα νησιά για μένα όσο κανένα άλλο»¹⁷).

Όταν οι ξένοι συστηθούν, ο Φιλοκτήτης θα αρχίσει να αποκαλεί τον Νεοπτόλεμο *τέκνον*, με εντυπωσιακή συχνότητα –είναι αγαπητοί στον Σοφοκλή οι μορφικοί τύποι συναισθηματικού εναγκαλισμού (ας θυμηθούμε την πάροδο της Αντιγόνης) στο κομμάτι, μάλιστα, που επανέρχεται ο πόνος του ποδιού του, ο Φιλοκτήτης χρησιμοποιεί τον όρο *τέκνον* οκτώ φορές σε λιγότερο από εκατό στίχους, εναλλασσόμενο και προστιθέμενο στο *ὦ παῖ*, που απαντάται δύο φορές, ενώ ο Νεοπτόλεμος κι ο χορός εξακολουθούν να χρησιμοποιούν το *ὦ ξένε*, ίσως από ντροπή, καθώς ζετυλίζουν την φεύτικη ιστορία τους. Ο Νεοπτόλεμος, ωστόσο, δεν διστάζει να τον προσφωνήσει φίλον στον στ. 671, καταθέτοντας, επίσης, ότι *παντός γένοιτ' ἄν κτήματος κρείσσω φίλος* μια πικρή ειρωνεία, ακόμα ένα «βέλος» από την αγαπημένη φαρέτρα του ποιητή, καθώς στη σκηνή έχουν πάρει θέση πολλές άλλες αξίες, όχι απαραίτητα συμβατές με την φιλία ή την προσωπική ηθική. Παρ' όλα αυτά, οι όροι της ετερότητας, ως εδώ, μοιάζουν να ορίζονται από τον «φίλο» (που, ως μικρότερος αποκαλείται και «τέκνον») και τον «εχθρό», που είναι και για τους δυο ο Οδυσσέας, ο «ξένος από την Κεφαλονιά», όπως τον αποκαλεί ο Φιλοκτήτης (στ. 791) στην πρώτη σαφώς αρνητική χρήση του όρου. Το έργο συνεχίζει με αυτές τις επικλήσεις, «τέκνον» και «φίλον» αντίστοιχα, ορίζοντας τον άξονα, που στην άλλη του πλευρά έχει τους «εχθρούς Δαναούς» και την κλητική *ὦ μίσος*, με την οποία προσφωνεί ο Φιλοκτήτης τον Οδυσσέα. «Ξένο» θα αποκαλέσει ξανά τον Νεοπτόλεμο και τον Χορό ο Φιλοκτήτης, όταν η πλεκτάνη έχει αποκαλυφθεί, και φίλτατον τέκνον τον πρώτο, άμα τη επιστροφή του ζίφους του, το οποίο είναι πάντα «φίλον».

Ο Φιλοκτήτης έχει γεμίσει με προσωποποιήσεις την ερημιά του, δημιουργώντας τους δικούς του συντρόφους: το πόδι του, τα λιμάνια, τα ακρωτήρια, τους βράχους, τη σπηλιά, τα πουλιά, την αρρώστια του ακόμη (σταθερός σύντροφος), και πάνω απ' όλα το «φίλον τόξο». Σε αυτή την αλήθεια έρχονται οι νέοι «φίλοι» να προσθέσουν το δικό τους αφήγημα, και φυσικά δεν καταφέρνουν να πείσουν, παρά τον μεταγενέστερο αλάθητο κυνισμό του μυλλερικού Οδυσσέα: Πιο πρόθυμα ο άνδρας κυλιέται στο αίμα του / Όταν η μπότα που τον πατάει είν' από δέρμα της πατρίδας.¹⁸

¹⁷ Müller (2008) 47.

¹⁸ Müller (2008) 27.

Ο Χάινερ Μύλλερ γράφει τον *Φιλοκτήτη* το 1965.¹⁹ Είναι η περίοδος των *Antikestücken* / αρχαιοθεμών θεατρικών έργων του, με τον παράγοντα 'Ιστορία' να είναι βασικός πρωταγωνιστής τους (ως στοιχείο πολιτικό κι όχι στενά ιστορικό).²⁰ Στο παρόν έργο ο άξονας δομείται από λέξεις που ξεκινούν με f-: *Freund*/φίλος, *Feind*/εχθρός, *Fremd*/ξένος.²¹ Πρέπει να πούμε ότι η τελευταία λέξη («ξένος»), χρησιμοποιείται λιγότερο, μόνο στην φάση της αναγνώρισης Φιλοκτήτη-Νεοπτόλεμου, με πολλαπλές σημασίες:

ΦΙ: Ξέρεις τι στέκει μπρος σου, ξένο απέναντι στον εαυτό του
Σ' ένα ποδάρι πάνω, τ' άλλο ολόκληρο σάπιο κρέας;
Στους εχθρούς μου ανάμεσα δεν σ' είδα [...]
ΝΕ: Ξένος μου είσαι, η δυστυχία σου άγνωστη.²²

Εδώ ο προσωπικός κι ο συλλογικός άξονας συμπλέκονται αμέσως, σαν δυο κατασπαραγμένα θηρία που δεν μπορείς να ξεχωρίσεις τις σάρκες τους:

ΝΕ: Το μίσος μου στον εχθρό ανήκει, έτσι απαιτεί το καθήκον
Ωσπου να πάψει να υπάρχει Τροία. Τότε, για το δίκιο μου
Σε άλλο αίμα το δόρυ θα βυθίσω. [...]
ΟΔ: Βοηθό σε διάλεξα για τούτο το σχέδιό μου
Γιατί με την αλήθεια θα πεις το φέμα αξιόπιστα.
Κι ειν' ο εχθρός που ρίχνει για μένα τον εχθρό στο δίχτυ.²³

Ο Φιλοκτήτης, εκτός πολεμικής συνθήκης πια, ξέρει πολύ καλά τους εχθρούς του: η λέξη «Έλληνας» χρησιμοποιείται κατά κόρον, εναλλασσόμενη με τη λ. «σκύλε» ή «δίποδο», ενώ η πρώτη φορά που απευθύνεται στον Νεοπτόλεμο ως «φίλο» είναι στην υποθετική περίπτωση που αυτός θα έχει σκοτώσει κάποιον Έλληνα. Χρησιμοποιεί τον όρο «φιλε» άλλες δυο φορές, και πάντα με φονική ειρωνεία: για τον Νεοπτόλεμο στο τέλος, όταν του ζητά να τον σκοτώσει, καθώς και για τον Οδυσσέα, ενώ τον αναγκάζει να φάει ένα όρνιο, απειλώντας τον με θάνατο. Μπορεί να ηχεί παράξενη αυτή η σύμπλευση φιλίας και φόνου, αλλά ας μην ξεχνάμε τις λέξεις που αρχίζουν με f- ! Ο μυλλερικός άξονας δεν κάνει ασφαλείς διακρίσεις, δεν οριοθετεί τίποτα καθαρά, όλα είναι υπό διαπραγμάτευση σε αυτή τη σύγχρονη «πολιτική» των εχθρών.

Παρά την επιδεικτική απόπειρα πρόσδεσης του Νεοπτόλεμου στον

¹⁹ Έχει προηγηθεί το ποίημα *Φιλοκτήτης 1950*, που ξεκινάει ως εξής: *Ο Φιλοκτήτης, στα χέρια το φονικό όργανο του Ηρακλή, με λέπρα / Άρρωστος πεταμένος απ' τους ηγεμόνες στη Λήμνο*. Müller (2001) 94.

²⁰ Gruber (1989) 18. Το κείμενο περιλαμβάνει εκτεταμένη σύγκριση του κειμένου του Μύλλερ με αυτό του Σοφοκλή.

²¹ Για το γερμανικό κείμενο βλ. Müller (1978) 7-42.

²² Müller (2008) 37.

²³ Ο.π., 29-30.

άζονα του Φιλοκτήτη («ο εχθρός μου και δικός σου, ο Ιθακήσιος»),²⁴ ο Φιλοκτήτης εδώ δεν συγκινείται καθόλου. Μοιάζει να έχει ζήσει ζανά και ζανά την τραγωδία του Σοφοκλή και το αβέβαιο/ειρωνικό τέλος της, κι έτσι δεν πιστεύει σε τίποτα πια, μόνο στο μίσος που τον ορίζει: Το μίσος σου ισχύει για τον εχθρό μου, το δικό μου για τον δικό σου. Η μόνη του παραχώρηση στο συναίσθημα είναι όταν τον κυριεύει ο πόνος της πληγής, και προσφωνεί τον Νεοπτόλεμο «παιδί» και «άνθρωπε», παρακαλώντας του να του κόψει το πόδι. Όταν όμως εκείνος προσφέρεται να κρατήσει το τόξο μέχρι να περάσει το κακό, ο Φιλοκτήτης επανέρχεται: «Κάτω τα χέρια σου απ' το τόξο μου, Έλληνα». Παρόλα αυτά, η έννοια της πατρίδας δεν έχει διαλυθεί μέσα του: «Πάρε μου την ξένη χώρα από τα πόδια, Έλληνα», έχει ζητήσει. Όταν, όμως, αποκαλύπτεται η απάτη, ο Φιλοκτήτης δεν μασάει τα λόγια του: αποκαλεί ειρωνικά τον Νεοπτόλεμο δυο φορές «Νικητή», και: «Σκύλε στην καρδιά, ψεύτη, σκυλί με σκατόστομα, ενώ τον προτρέπει ειρωνικά: Εχθρέ των εχθρών μου, δίδαξε μου τις χαρές σου». Και φυσικά δεν θα βρούμε εδώ καμιά ανακούφιση ή ευγνωμοσύνη για την επιστροφή των τόξων: «Αργά τραβάς το χέρι σου από την υπόθεσή τους», λέει δηκτικά στον νέο «φίλο» του.

Ας παρακολουθήσουμε λίγο ακόμα τον υπαρξιακό άζονα του «ζένου», καθοριστικό στον Μύλλερ για την συγκρότηση –μάλλον σύνθλιψη- του «εαυτού» πολλές φορές σε αυτή την πορεία ο Φιλοκτήτης θα χρησιμοποιήσει τον όρο «τρελός» για τον εαυτό του, κι άλλες τόσες το «τίποτε», ακολουθώντας με το κουτσό μα επίμονο ποδάρι του το σοφόκλειο «ἔτ' οὐδέν εἶμι» του στ. 1030:

ΝΕ: Ω να μην είχα κάνει οὐτ' ένα βήμα στο δρόμο
 Που απ' τον εαυτό μου με χωρίζει, στα δυο
 με σχίζει σα σίδερο
 ΦΙ: Ένα τίποτε για τον εαυτό του ο Φιλοκτήτης είναι και για σας τίποτε.
 [...] Στη Λήμνο τίποτε δεν κατοικεί εκτός από τα όρνια και
 Κάτι λίγο διαφορετικό από τα όρνια, εσείς.
 Είμαι το τίποτε αφότου από τον εαυτό μου ζέφυγα
 Για να ξεφύγω από σας, που ακολουθείτε τα ίχνη μου.
 Κράτα, πέτα ή σπάσε αυτό που κάποτε μου ανήκε.²⁵

Η πιο απροσδόκητη παραδοχή του τίποτε, του συνθλιμμένου εαυτού στις μυλόπετρες της ιστορίας (λειτουργία κεντρική στη δραματουργία του Μύλλερ), έρχεται από τον Οδυσσέα, για τον οποίο ο συγγραφέας δηλώνει: 'für mich die wichtigste, die tragische Figur in dem Stück ist' («για μένα είναι η πιο σημαντική, η τραγική μορφή του έργου»)²⁶ Σε προηγούμενη δραματική

²⁴ Ο.π. 42. Ακολουθούν αποσπάσματα από τις σσ. 45, 46, 38, 51, 66.

²⁵ Müller (2008) 48, 66, 67.

²⁶ Müller (1999) 189.

στιγμή, ο Οδυσσέας δεν θα διστάσει να θυσιάσει για τον «κοινό» σκοπό («Ακολούθησε στην Τροία, αυτόν, πάνω από το πτώμα μου»)²⁷, αποδεχόμενος απόλυτα το ρόλο του ως «χειραγωγού». Κι όμως, έχει στιγμές σκληρής υψηλής αυτογνωσίας, που τον καθιστούν όντως «τραγικό»:

ΟΔ: Θα 'θελα ένας θεός στον ύπνο του να μ' έπαιρνε.
 Τον ουρανό κύλησε έξω από τα μάτια μου, Κεραυνέ
 Αστραπή, τη γη τράβηξε από τα πόδια μου.
 Τίποτα δεν συμβαίνει. Πάμε λοιπόν [...]
 Κι ας πάμε γρήγορα πριν ο θεός εσπευσμένα
 Την προσευχή μου πάρει είδηση και με ρίξει πραγματικά
 Στον ύπνο με μαύρες φτερούγες κι ένας σφαγέας λιγότερος
 Γυρίσει σπίτι σε κείνη την ακτή που αίμα τη λασπώνει.²⁸

Το έργο του Μύλλερ έχει χαρακτηριστεί ως «παραβολή για τα παράδοξα της πολιτικής, του κομμουνισμού και του σταλινισμού, του ιδεαλισμού και του πραγματικού ρεαλισμού».²⁹ Ο συγγραφέας, στο πολυσχολιασμένο «Γράμμα στον σκηνοθέτη της βουλγαρικής παράστασης του Φιλοκτήτη», Μίτκο Γκότσεφ, θεωρεί ότι το έργο είναι 'gegen die mödlich, kurz, schliessende Interpretation als Drama der Ent-täuschung, das Negative eines kommunistischen Stücks' («κόντρα στη μοντέρνα, κοντόφθαλμη και κλειστή ερμηνεία ως δράμα της απο-γοήτευσης, το αρνητικό ενός κομμουνιστικού έργου»). Η φιγούρα του Οδυσσέα, ενός 'Grenzüberschreiter' («αυτός που υπερβαίνει τα όρια»), είναι αποφασιστική: 'Mit ihm geht die Geschichte der Völker in der Politik der Macher auf, verliert das Schicksal sein Gesicht und wird die Maske der Manipulation' («Με αυτόν η ιστορία των λαών ωθείται σε πολιτική των ισχυρών, το πεπρωμένο χάνει το πρόσωπό του και γίνεται η μάσκα της χειραγώγησης»)³⁰ Η διαπραγμάτευση του κυνισμού της εξουσίας από τον Μύλλερ είναι τόσο εύστοχη πολιτικά, που μειώνεται αν περιοριστεί σε μια ιστορική περίοδο. Οι καταστάσεις που περιγράφει, εξάλλου, ταιριάζουν απόλυτα και με τη σύγχρονη νεοφιλελεύθερη «πολιτική ατζέντα».³¹

Το συναρπαστικό στον Μύλλερ είναι ότι η διερεύνηση του ηθικού/πολιτικού κενού και η ακύρωση κάθε ασφαλιστικής δικλείδας πραγματοποιούνται ή εντείνονται με οξύ, ανελέητο χιούμορ/σαρκασμό, που καταργεί κάθε βεβαιότητα και ανατρέπει κάθε συμβατικό, λογικό ορισμό. Ο Μύλλερ προσθέτει έναν πρόλογο στο έργο, τον οποίο αποδίδει ο ηθοποιός/Φιλοκτήτης με μάσκα κλόουν, ενώ στις σύντομες σημειώσεις του στο τέλος θέλει να εμφανίζονται στην παύση ως κλόουν ο Οδυσσέας κι ο Νεοπτόλεμος.

²⁷ Müller (2008) 73.

²⁸ Müller (2008) 78-79.

²⁹ Lehmann (2008) 7.

³⁰ Müller (1989) 63-64.

³¹ 'Das neue Rom heißt USA, Che Guevara ist das Kreuz des Südens' («Η νέα Ρώμη ονομάζεται ΗΠΑ, ο Τσε Γκεβέρα είναι ο πολιτικός αστέρας»), ό.π.

Στο συνοδευτικό του έργου κείμενό του ‘Material. Philoktet’, υπάρχει το γνωστό τμήμα ‘Drei Punkte’ («Τρία σημεία»), όπου ο συγγραφέας δηλώνει ότι το σύστημα διατηρείται μόνον όταν δεν αμφισβητείται. Μηχανή αμφισβήτησης είναι το κωμικό/Κομικ: ‘Nur der Clown stellt den Zirkus in Frage. Philoktet, Odysseus, Neoptolemos: drei Clowns und Gladiatoren ihrer Weltanschauung’ («Μόνο ο κλόουν θέτει το τσίρκο σε αμφισβήτηση. Φιλοκτήτης, Οδυσσέας, Νεοπτόλεμος: τρεις κλόουν και μονομάχοι (εναντίον) της ιδεολογίας τους»)³² Το κείμενο ξεκινά ζητώντας ‘Haltungen zu zeigen, nicht Bedeutungen’ («να δείχνονται συμπεριφορές, όχι σημασίες»). Οι παραπάνω τοποθετήσεις αποτελούν κεντρικά ζητήματα στο σύγχρονο θέατρο (μήπως οι κλόουν είναι οι τέλει τραγικοί/πολιτικοί ήρωες σήμερα;).

Σε μια απολαυστική αφήγηση στην αυτοβιογραφία του, ο Μύλλερ λέει: «Ήρθε κάποτε να με δει μια ειδικός στη γερμανική λογοτεχνία, είχε ανακαλύψει ότι το έργο πραγματευόταν το σταλινισμό. Δεν το είχα αντιληφθεί, διαφορετικά δεν θα είχα μπορέσει ποτέ να γράψω το έργο έτσι όπως ήταν. Έπειτα, ήρθε ένας φοιτητής που έκανε το διδακτορικό του με τον Walter Jens, είχε κρυμμένες διάφορες καρτέλες μέσα σε μια κάλτσα από φόβο για τα τελωνεία της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας, και μου λέει πως είναι οφθαλμοφανές πως το έργο είναι γραμμένο για τον Τρότσκι, αφού το πρώτο νησί πριν από την Τουρκία, όπου παρέμεινε για κάποιο διάστημα ο Τρότσκι μετά την εκδίωξή του από τη Σοβιετική Ένωση είναι ένα νησί από κόκκινη πέτρα. Δεν θα το είχα σκεφτεί ποτέ ούτε αυτό, αλλά φυσικά μπορεί να το διαβάσει κανείς και έτσι. Μόνο που μετά πρέπει να το ξαναδιαβάσει ακόμη μια φορά ή τρεις φορές. Ή όσες χρειάζεται για να ξεχάσει τον Στάλιν και τον Τρότσκι».³³

Τέλος; Ας δούμε πώς τελειώνουν (;) τα πράγματα στον Σοφοκλή, και στο υποτιθέμενο ‘happy end’ του έργου, όπου η τραγική ειρωνεία, λεπτή και διαβρωτική, είναι εξίσου ισχυρός παίκτης. Όπως λέει κι ο Winnington-Ingram: «με τον Σοφοκλή πρέπει να προσέχουμε συνεχώς μήπως υπάρχει τραγική ειρωνεία: μπορεί να βάζει τους χαρακτήρες του να λένε τέλος επειδή δεν είναι –και από τη φύση της υπόθεσης δεν θα μπορούσε να είναι– το τέλος».³⁴ Ας δούμε τους στίχους (1376-1392):

ΦΙ: Στ’ αλήθεια θες το δύστυχο να σύρω
ποδάρι μου στους κάμπους της Τρωάδας,
στο μισητό μου εχθρό, το γιο του Ατρέα;
ΝΕ: Θα πας σ’ εκείνους που θα σου γιατρέψουν
τους πόνους και το σάπιο σου ποδάρι.
ΦΙ: Τι λες; Φριχτή ’ναι η συμβουλή σου. [...]
ΝΕ: Γιατί να ντρέπομαι ωφελώντας φίλους;

³² Müller (1978) 42, 72-73. Περισσότερα για το θέμα δεξ στον Fiorentino (2003).

³³ Müller/ πρόγραμμα (2008) 21. Το κείμενο είναι μετάφραση από το Müller (1999) 190.

³⁴ Winnington-Ingram (2016²) 312.

ΦΙ: Για με το κέρδος ή για τους Ατρείδες; [...]
Θέλοντας δε θα δω ποτέ την Τροία.³⁵

Η επιστροφή του τόξου, η υπόσχεση γιατρείας και σωτηρίας δεν απέφεραν τίποτα ο Φιλοκτήτης αρνείται να πάει στην Τροία, κι έχουμε φτάσει στον στ. 1401. Οι θεατές θα πρέπει να αναδεύονταν στα καθίσματά τους, καθώς ο μύθος ήταν μεν γνωστός, αλλά εδώ δε φαινόταν να επιβεβαιώνεται. Ο Segal³⁶ παρατήρησε ότι ο Ευριπίδης πιθανόν να είχε τελειώσει το έργο εδώ.

Σε ποιόν κόσμο πρέπει να γυρίσει ο Φιλοκτήτης; Στον κόσμο του Οδυσσέα, στον κόσμο της πληγής και του λόγου, του «πολιτισμού», εκεί όπου οι ηρωικές αξίες και διακρίσεις «φίλου-εχθρού» έχουν εκλείψει. Σε ένα κόσμο εκτός ηρωικού ή άλλου άξονα, έναν κόσμο «ξένο». Αναγκάζεται να κατεβεί ο Ηρακλής για να προσφέρει μια, ας πούμε, πιστευτή εναλλακτική και να τον «πεισει» να πάει στην Τροία –για το εάν «πειθεί» τους θεατές δεν είμαι καθόλου βέβαιη. Η εποχή του σωτήρα από μηχανής θεού έχει παρέλθει ανεπιστρεπτή. Πλέον το δραματουργικό αυτό εύρημα, στα χέρια του Σοφοκλή εδώ, και κυρίως του Ευριπίδη, προκαλεί σκέψεις ελάχιστα καθησυχαστικές. Τι θα κάνει λοιπόν στην Τροία ο Φιλοκτήτης; Τι θα κάνει ο Νεοπτόλεμος; Η πορεία είναι προδιαγεγραμμένη, όπως θα έλεγε κι ο Μύλλερ. Θα συνεχίσουν και θα ολοκληρώσουν τη σφαγή, που στον ευέλικτο κώδικα του Οδυσσέα είναι επιβεβλημένη, εφόσον πρόκειται για τους «άλλους». Ας σκεφτούμε για λίγο, πριν «ξεσπάσουμε σε επευφημίες»,³⁷ πόσο ειρωνικά ηχεί το αίσιο τέλος, και πόσο πιο υποφιασμένος είναι ο Νεοπτόλεμος στον Μύλλερ, όταν, σκοτώνοντας τον Φιλοκτήτη, καλωσορίζει τον πρώτο του νεκρό.

Ας τελειώσουμε λοιπόν με τα λόγια του μυλλερικού Φιλοκτήτη, μικρή ανάμνηση για την παράσταση της Μικρής Επιδαύρου, τον Λευτέρη Βογιατζή και τον Μηνά Χατζησάββα, που τόσο ωραία τα πρόφερε:

Άκου πως η σιωπή διακόπτει το λόγο σου.
Από πόλεις δεν ξέρω τίποτε, υπάρχει εδώ πόλη;
Και τόσο δα μου είναι. Άλλωστε σε καμιά δεν πιστεύω.
Κατασκευές από λέξεις και κατοικίες για όνειρα
Παγίδες, τοποθετημένες από μάτια τυφλά
Στον κενό αέρα, βλαστάρι από σάπια μυαλά
Όπου το ψέμα ζευγαρώνει με το ψέμα,
Δεν υφίστανται πόλεις, ψέμα κι οι πρασινάδες σας
Η οικουμένη μου είναι γυμνή και τη δικιά σας έτσι τη θέλω

³⁵ Ρούσσος (1991) 135.

³⁶ Segal (1981) 356.

³⁷ «Πριν ξεσπάσουμε σε επευφημίες για την κοινή αποστολή των δυο ηρώων και φίλων, θα πρέπει να σκεφθούμε, για μια στιγμή, τί ακριβώς πρόκειται να πράξουν, να σκεφθούμε ότι μεταξύ των θυμάτων τους θα είναι όχι μόνο ο Πάρης αλλά και ο γέρο-Πρίαμος, ότι η συμπόνια και οι ηθικές αναστολές του Νεοπτόλεμου θα εξαφανιστούν μέσα στη φωτιά της μάχης και της εκπόρθησης», Winnington-Ingram (2016²) 410.

Ένα κάτι, ανάμεσα στο τίποτε και το τίποτε, τεντωμένο
 Χωρίς λόγο από θεούς άνεργους ...
 Ξεριζώστε τα μάτια σας, ψεύδονται, άδειες
 Οι κόγχες μιλάνε την αλήθεια, η ζωή μου η ίδια
 Άλλη αλήθεια δεν έχει παρά το θάνατό σου.³⁸

Βιβλιογραφία

- Emmerich, W. (2003): «Griechische Antike», στον τόμο: *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, επιμ. H.Th. Lehmann και P. Primavesi, Stuttgart, 171-178.
- Fiorentino, F. (2003): «Philoktet», στον τόμο: *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, επιμ. H.Th. Lehmann και P. Primavesi, Stuttgart, 264-268.
- Gruber, B. (1989): *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen, 18-62.
- Γρυπάρης, Ι.Ν. (2002): *Οι τραγωδίες του Σοφοκλέους, Β' Τόμος: Οιδίπους Τύραννος, Οιδίπους επί Κολωνών, Φιλοκτήτης* (ανατύπωση, 1^η έκδ.: *Σοφοκλέους Φιλοκτήτης. Ελεύθερη Απόδοση*, Αθήνα 1937), Αθήνα.
- Hall, E. (2010): *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford.
- Κnox, B.M.W. (1964): *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, California.
- Lehmann, H.-Th. (2008): «Εισαγωγή», στο: *Heiner Müller. Φιλοκτήτης* (μετ. Ε. Βαροπούλου), Αθήνα, 7-15.
- Müller, H. (1978): «Philoktet», στον τόμο: *Mauser. Heiner Müller Texte 6*, Berlin, 7-42 και 71-73.
- Müller, H. (1989): «Brief an dem Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von PHILOKTET am Dramatischen Theater Sofia», στον τόμο: *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, επιμ.: F. Hörnigk, Göttingen, 62-70.
- Müller, H. (1999^{4η}): «Philoktet», στον τόμο: *Krieg Ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Köln, 188-190.
- Müller, H. (2001), «Φιλοκτήτης 1950», στο: *Δύστηνος Άγγελος. Επιλογή από κείμενα για το θέατρο, ποιήματα και πεζά* (εισ.-επιλ.-μετ. Ε. Βαροπούλου), Αθήνα, 94.

³⁸ Müller (2008) 72-73.

- Müller, H. (2008): *Φιλοκτήτης* (μετ. Ε. Βαροπούλου), Αθήνα.
- Müller, H. (2008/πρόγραμμα): «Ο Χάινερ Μύλλερ για τον *Φιλοκτήτη*» (μετ. Ε. Γιαννοπούλου), στο πρόγραμμα: Χάινερ Μύλλερ, *Φιλοκτήτης*, Πρόγραμμα Παράστασης, Φεστιβάλ Επιδαύρου 2008, 19-21.
- Ρούσσο, Τ. (1991): *Σοφοκλής. Φιλοκτήτης*, Αθήνα.
- Segal, Ch. (1981): *Tragedy and Civilization*, Cambridge.
- Σπάθης, Δ. (1986): «Ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή διασκευασμένος από τον Ν. Πίκκολο η πρώτη παρουσίαση αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ο διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο. Επτά Μελέτες*, Θεσσαλονίκη, 145-198.
- Τσατσούλης, Δ. (2007): «Η πρόσληψη του *Φιλοκτήτη* από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ. Παράβασεις μελετήματα 5*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, Αθήνα, 1269-1283.
- Χατζηπανταζής, Θ. (2010): «Οι κληρονόμοι του Αριστοτέλη. Η αρχαία τραγωδία ως πρότυπο νεοελληνικών δραματικών συνθέσεων: από τον *Φιλοκτήτη* του Ν. Πίκκολου (1818) στο *Φιλοκτήτη* του Β. Ζιώγα (1989)», στον τόμο: *Παραχорήγημα. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, επιμ. Στ. Τσιτσιρίδης, Ηράκλειο, 677-699.
- Webster, T.B.L. (1985): *Σοφοκλέους Φιλοκτήτης* (μετ. Ν.Π. Μπεζαντάκος), Αθήνα.
- Winnington-Ingram, R.P. (2016²): *Σοφοκλής. Ερμηνευτική προσέγγιση* (μετ. Ν.Κ. Πετρόπουλος και Χρ. Π. Φαράκλας), Αθήνα.

Η έννοια της “φιλοξενίας” και η αποτύπωσή της
στο αρχαίο ελληνικό δράμα: *Άλκηστις*

The concept of *xenia* and its representation
in ancient Greek drama: The case of *Alcestis*

Δρ. Άννα Μαυρολέων

Διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών
Σπουδών του Εθνικού
και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Dr Anna Mavroleon

Adjunct Lecturer at the Department
of Theatre Studies,
National and Kapodistrian
University of Athens
an.mavroleon@gmail.com

Abstract

The concept of 'xenia' is prominent in ancient Greek society. The sanctity of 'xenos', as reflected in the worship of Zeus Xenios, holds a pivotal place in the traditional system of values by way of defining its social structure. This paper will seek to explore this concept through the study of the dramatic texts, as this is reflected on theatre stage. At the same time, it will investigate the perception of ancient Greek democracy on the sanctity of *xenos* in a political system that 'teaches' extroversion and protectively embraces the unfamiliar.

A close reading of Euripides' *Alcestis* may reveal a long comment on the value of hospitality. Admetus grants *xenia* to Heracles and conceals his grief over his wife's self-sacrifice. When Heracles becomes aware of his host's generosity, he reciprocates by offering him the greatest gift: he wrestles with Death and liberates Alcestis, bringing her back to life. The "stranger's" appearance enhances the plot, whilst describing the moral values of hospitality that highlight the supremacy of a culture learning to converse with the "other", the "different", the "foreign". From a dramaturgical perspective *xenia* is regarded as a communicative conduct and conversation code. The 'sacred' guest is introduced into the plot both as a dramaturgical finding that will lead to revelation and as a carrier of dramatic irony.

Λέξεις-κλειδιά: φιλοξενία, ιερός φιλοξενούμενος, Ευριπίδη *Άλκηστις*, πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας

Keywords: xenia, sacred guest, Euripides' *Alcestis*, Greek tragedy reception

Στο αρχαίο ελληνικό δράμα η εμφάνιση του «ζένου» πολύ συχνά αποτελεί ένα σημαντικό δραματουργικό εύρημα που διευκολύνει την πλοκή και αναδεικνύει την τραγική ειρωνεία. Ο «ζένος» ενισχύει την σκηνική πρόκληση, οδηγώντας την πλοκή σε διαφορετικό σημείο από το προφανές. Σε μια δεύτερη ανάγνωση, όπως συχνά συμβαίνει με το αρχαίο θέατρο, μέσα από τον κώδικα επικοινωνίας που αναπτύσσεται, μας δίνεται η δυνατότητα να αντιληφθούμε την θέση που είχε η αρχαία αθηναϊκή δημοκρατία για την συνομιλία της με το «άλλο», το «διαφορετικό», το «έτερο», υπογραμμίζοντας έτσι την πολιτική της αυτοπεποίθηση. Η αττική τραγωδία ως προβολή της δημοκρατικής Αθήνας αποτύπωσε την «φιλοξενία» ως έναν πολιτισμικό κώδικα που αναδείκνυε την υπεροχή της.

Η παρούσα εισήγηση θα αναζητήσει την αποτύπωση αυτής της αξίας, όπως αντικατοπτρίζεται επί σκηνής, διερευνώντας την αντίληψη της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας για την ιερότητα του ζένου, του επισκέπτη, σε έναν τόπο όπου το πολιτικό σύστημα προσεγγίζει το μη οικείο προστατευτικά. Οι έννοιες ικεσία, ασυλία, φιλοξενία, εξορία ή ξενηλασία¹ (έθιμο της αρχαίας Σπάρτης) αποτελούν έννοιες που συνδέθηκαν με την διαχείριση της ετερότητας, είτε ως αποδοχής του ζένου από το σύνολο, είτε ως καταδικαστικής ποινής του «οικείου» που αποπέμπεται ως «ζένο» και αποβάλλεται, όπως στην περίπτωση της εξορίας, προκαθορίζοντας έναν κοινωνικό θάνατο. Η άρνηση, η μη αποδοχή του «άλλου» ανθρώπου,² αιτία που ερμηνεύει την βία και τις συγκρούσεις, κρατώντας τον πολιτισμό μας σε έναν κοινωνικό μεσαίωνα, γίνεται αντιληπτή ως το άνοιγμα προς ένα πιθανό κόσμο που ο ζένος φέρει και που ο οικοδεσπότης πρέπει να αποδεχτεί, έχοντας πάντα σχεδόν την τάση της απόρριψης από φόβο, διότι ο ζένος είναι φορέας του άγνωστου και πιθανώς του κακού. Φόβος που μεταμορφώνει τον φιλοξενούμενο σε εισβολέα και εχθρό.³ Η πρόσληψη της έννοιας του «ζένου» καθώς και η ερμηνεία της λέξης εννοεί άλλοτε το φιλικό τιμώμενο πρόσωπο, άλλοτε το άγνωστο (*ζένως έχω*, 'δεν γνωρίζω'), το παράξενο έως και το επικίνδυνο. Οι λέξεις ξενοδαΐκτης ('αυτός που σκοτώνει ζένους'), ξενοδαΐτης ('αυτός που τρώει ζένους'), φυγόζενος ('που τρέπει σε φυγή τους ζένους') ξενοφόνος και κακόζενος, μαρτυρούν αρνητικές αντιδράσεις,⁴ αποτυπώνοντας λεκτικά βίαιες συμπεριφορές

Η φιλοξενία προστατεύτηκε από την αρχαία Ελλάδα ως ιερό καθήκον. Θεσμικά πρόσωπα όπως ο *πρόζενος*, αποδεκτός ζένος, υπήρξε ο προστά-

¹ «Ξενηλασία»: εθιμική πρακτική των αρχαίων Σπαρτιατών, σύμφωνα με την οποία δεν επιτρεπόταν σε ζένους να μετοικήσουν ή να διαμείνουν στην Σπάρτη για μεγάλο χρονικό διάστημα. Έτσι προσπαθούσαν να διαφυλάξουν την διαρροή πληροφοριών για την κατάσταση, την οργάνωση και τη στρατιωτική τους ισχύ. Η λέξη είναι σύνθετη και προέρχεται από τις λέξεις ζένος και έλαύνω (οδηγώ, καθοδηγώ). Βλ. Θουκυδίδης 2.39.1.

² Schérer (2013): <https://enthmata.wordpress.com/2013/10/13/rs/> [6/4/2017].

³ Ο *hospes* ('φιλοξενούμενος') μετατρέπεται σε *hostis* ('εχθρό'). Βλ. Schérer (2005).

⁴ http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/lexicon/lemma.html?id=143 (4/4/2017)

της και βοηθός συμπατριωτών του, οι οποίοι βρίσκονταν ως ξένοι στην πόλη.⁵ Στην ομηρική *Οδύσσεια* γίνεται εκτενής αναφορά στην φιλοξενία. Αναφέρεται δεκάδες φορές η λέξη, αλλά και το ίδιο το θέμα, η περιπλάνηση του Οδυσσέα ευνοεί τις περιγραφές για τους τρόπους με τους οποίους έγινε ή δεν έγινε δεκτός κατά την διάρκεια της περιπλάνησής του. Η ιερότητα του ξένου επισκέπτη αποτυπωμένη στην λατρεία του ισχυρότερου θεού του δωδεκάθεου, του Ξένιου Διός ως την θεϊκή μορφή που ισορρόπησε τις αντικρουόμενες δυνάμεις του σύμπαντος, αποκτά ιδιαίτερη θέση στο εθιμικό σύστημα αξιών μιας κοινωνίας με οριοθετημένη κοινωνική δομή. Παρενθετικά να αναφέρουμε ότι ως προστάτιδα της φιλοξενίας αναφέρεται και η Αθηνά η Ξενία και ενίοτε οι Διόσκουροι Κάστωρ και Πολυδεύκης.

Σε όλες τις θρησκείες οι εναθρωπίσεις των θεών που παρουσιάζονταν ζητώντας φιλοξενία ως άγνωστοι και πολλές φορές ρακένδυτοι επισκέπτες δοκιμάζοντας την πίστη των θνητών, αποτέλεσε στοιχείο που ενίσχυσε την ιερότητα των ξένων. Ωστόσο, αναζητείται πάντα το μέτρο. Στα *Έργα και Ημέρες* του Ησιόδου (στ. 715) διαβάζουμε: «Μήτε να λέγεσαι άνθρωπος που φιλοξενεί πολλούς μήτ' αφιλόξενος». ⁶ Ο Πλάτωνας στους *Νόμους* του (730a) αναπτύσσει το στοιχείο της ιερότητας του ξένου ως καθήκον προς τους θεούς και ως αρετή του πολίτη.⁷ Προσδιορίζει τα είδη των ξένων σε εμπόρους, επισκέπτες των θεαμάτων, κρατικούς απεσταλμένους και περιηγητές⁸ και εκθειάζει την φιλοξενία αρκεί να μην θίγει τους νόμους της πόλης. Όμως για την αρχαία Ελλάδα ο ξένος ήταν συνήθως ομόαιμος, Έλληνας άλλης πόλης, ομόγλωσσος και ομόθρησκος⁹. Ο Πλούταρχος αναφέρει το περιστατικό με τον Σκύθη φιλόσοφο Ανάχαρση, που φιλοξενήθηκε από τον Σό-

⁵ Η ίδια η λέξη *φιλόξενος* δηλώνει την κοινωνική και πολιτική αποδοχή, τη φιλική στάση και την υποχρέωση τιμής στον ξένο. Από την ομηρική λέξη *ξενοδόκος*, η αποδοχή ενός ξένου για φιλοξενία λεγόταν *έστιαν* ή *ξενίζειν* ή *ξενοδοχεῖν*. Στην λέξη *ξενόδοχος* γίνεται έκδηλη η παροχή φιλοξενίας κατ' οίκον, που σε μεταγενέστερες εποχές έως και σήμερα δηλώνει τον επαγγελματία που παρέχει κατάλυμα και φαγητό. Τέλος, αξίζει να επισημανθεί η εξέλιξη τής αρχαίας λέξης *ξενιστής*, η οποία από τη σημασία «ο φιλοξενών», κάτι σαν την αρχική σημασία τού *ξενόδοχος*, θα αναβιώσει στη σύγχρονη επιστημονική ορολογία με άλλο περιεχόμενο τής φιλοξενίας: «οργανισμός που φιλοξενεί παράσιτο» ως απόδοση *συναφούς ξένου* όρου (πρβλ. αγγλ. host).

⁶ *μηδὲ πολύξεινον μηδ' ἄξεινον καλέσθαι.*

⁷ Διάλογος μεταξύ ενός ανώνυμου Αθηναίου του Σπαρτιάτη Μέγιλλου και του Κρητικού Κλεινία: «Σε σχέση πάλι με τους ξένους, πρέπει να έχεις στον νου σου ότι υπάρχουν οι πιο Ιερές γραπτές υποχρεώσεις- διότι όλα περίπου τα σφάλματα των ξένων και εκείνα σε βάρος των ξένων, υπάγονται περισσότερο από τα όσα αφορούν στους πολίτες σ' έναν θεό τιμωρό. Διότι καθώς ο ξένος είναι απομονωμένος από συντρόφους και συγγενείς, γίνεται συμπαθέστερος σε ανθρώπους και θεούς- αυτός συνεπώς πού έχει μεγαλύτερη δυνατότητα να τιμωρεί, βοηθεί με μεγαλύτερη προθυμία και έχει πολύ μεγαλύτερη δυνατότητα ο ξένιος δαίμονας και θεός καθενός (ενν. από τους ξένους) που είναι ακόλουθοι του ξένιου Δία. Αυτός στον οποίο υπάρχει και ελάχιστη ικανότητα πρόβλεψης, θα επιδειξει χωρίς άλλο μεγάλη προσοχή ώστε, μη διαπράττοντας το παραμικρό παράπτωμα σχετικά με τους ξένους στη διάρκεια της ζωής του, να πορευθεί προς το τέλος της».

⁸ 952 d7 – 953 e4.

⁹ Λαδιά (2006).

λωνα,¹⁰ ο οποίος σύμφωνα με τον Διογένη τον Λαέρτιο προσφέρει φιλοξενία όταν μαθαίνει για την ελληνική καταγωγή της μητέρας του Ανάχαρση.¹¹

Στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη συναντούμε ένα μεγάλο σχόλιο του τραγικού ποιητή για την αξία της φιλοξενίας. Ο Άδμητος φιλοξενεί τον Ηρακλή, κρύβοντας το βαρύ πένθος για τον θάνατο της Άλκηστης. Ο Ηρακλής ανακαλύπτοντας την γενναιοδωρία του οικοδεσπότη, ως άλλος από μηχανής θεός, ανταποδίδει προσφέροντας του το μέγιστο αντί-δωρο: παλεύει με τον Θάνατο και επαναφέρει την Άλκηστη στη ζωή. Ο τρόπος που ο Ευριπίδης παρουσίασε τον Ηρακλή, καθώς και το γεγονός ότι το έργο παρουσιάστηκε στην θέση σατυρικού δράματος, οδήγησε τους ερευνητές¹² στο συμπέρασμα ότι σκιαγραφεί ίχνη «τραγικωμωδίας». Όμως η σημασία της αναφοράς μας σε αυτό το έργο αφορά την αξία της φιλοξενίας, που δεν συγχέεται με την ικεσία ή την ασυλία.

Οι τραγικοί ποιητές με την εμφάνιση των «ξένων» δημιούργησαν δεξιοτεχνικές αναγνωρίσεις που εμπλούτισαν τη δράση και την πλοκή. Στις *Βάκχες* ο νέος θεός Διόνυσος εμφανίζεται ως μυστηριώδης ξένος, συλλαμβάνεται και απαζώνεται από τον Πενθέα, οποίος θα τιμωρηθεί για την απιστία του με διαμελισμό. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή ο οικείος επιστρέφει ως ξένος στην πόλη που θα σώσει και εν τέλει θα καταδικάσει στο μίσμα από την ανομία που εν αγνοία του προκαλεί. Στον *Ιωνά* του Ευριπίδη ο αντιπαθής ξένος είναι ο οικείος που αγνοείται και η αναγνώρισή του εμφανίζεται ως λύτρωση. Στις *Χοηφόρες* του Αισχύλου αποτυπώνεται από τον Ορέστη το τυπικό της φιλοξενίας, ως δόλος για να εισέλθει στο παλάτι. Στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή η ικεσία καταλήγει σε ασυλία, όπως και στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, όπου οι πενήντα κόρες του Δαναού, καταγόμενες από την Αργεία Ιώ, καταφεύγουν στο Άργος για να αποφύγουν τον αιμομικτικό γάμο τους με τους γιους του Αιγύπτου. Στην *Ιφιγένεια την εν Ταύροις* του Ευριπίδη η Ελληνίδα ιέρεια έχει αναλάβει, αν και ξένη, τον εξαγνισμό των ξένων που επρόκειτο να θυσιάσουν επειδή πέρασαν στην χώρα των Ταύρων του αφιλόξενου Θόαντα. Παράλληλα, αρκετές τραγωδίες ψυχογραφούν την δύσκολη θέση του «άλλου», όπως στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη, στην περίπτωση της προφήτισσας Κασσάνδρας, που δολοφονείται μαζί με τον Αγαμέμνονα στο ομώνυμο έργο του Αισχύλου, και στις Φοίνισσες του Ευριπίδη, όπου οι ξένες γίνονται οι παρατηρητές του αλληλοσπαραγμού των γιών του Οιδίποδα. Στην *Μήδεια* του Ευριπίδη, όπου η ξένη, βάρβαρη, μάγισσα, προδομένη και ταπεινωμένη από τον αγάριστο Έλληνα, τιμωρεί τον Ιάσωνα με έναν αποτρόπαιο, ξένο για την Ελλάδα τρόπο, δολοφονώντας τα παιδιά της. Αλλά και στους *Πέρσες*, τις *Τρωάδες*, την *Εκάβη*, τον *Ρήσο* το δράμα και ο θρήνος των ηττημένων ξένων αποτελεί μέγιστη διδασκαλία για το αθηναϊκό θεατρικό κοινό που διδασκόταν πολιτικό ήθος μέσα από τις τραγωδίες. Στο μοναδικό σατυρικό

¹⁰ *Σόλων* 5.1-6.7.

¹¹ *Βίοι Φιλοσόφων* 1.101-103.

¹² Kitto (1993).

δράμα που έφτασε έως εμάς ακέραιο, ο αφιλόξενος Κύκλωπας του Ευριπίδη τρώει τους ξένους που του ζήτησαν φιλοξενία και τιμωρείται με τύφλωση.

Στην *Άλκηστη*, που διδάχθηκε το 438 π.Χ.,¹³ η αξία της φιλοξενίας και η ανταπόδοσή της αποτελεί μέγιστη ευλογία για τον οικοδεσπότη. Ωστόσο, αποτελεί το δραματουργικό εύρημα του ποιητή ώστε να εμπλέξει τον ημίθεο Ηρακλή στο δράμα και να εξασφαλίσει αίσιο τέλος. Από τον διάλογο του Απόλλωνα με τον Θάνατο στον πρόλογο του έργου, ο θεατής πληροφορείται ότι ο Θάνατος θα νικηθεί από τον – άγνωστο ακόμα για το κοινό— φιλοξενούμενο του Άδμητου. Ο Ηρακλής, που συνδέεται μαζί του με παλαιούς δεσμούς φιλίας, φτάνει στην Φεραία γη δια ζηράς, καθώς κατευθυνόταν από τις Μυκίνες στην Θράκη όπου ζούσαν οι Βίστονες, με αποστολή να πάρει τα άγρια ανθρωποφάγα άλογα του Διομήδη, γιου του θεού Άρη. Συναντά πρώτα τον χορό των γερόντων, που αμέσως τον αναγνωρίζουν και αφού τον χαιρετούν, τον ρωτούν για τον σκοπό του ταξιδιού του. Μάλιστα οι γέροντες του δίνουν πολλές πληροφορίες και συμβουλές για τον πολεμόχαρο Διομήδη και την δυσκολία του άθλου. Στην συνέχεια εμφανίζεται ο Άδμητος με κομμένα μαλλιά λόγω του πένθους του για τον θάνατο της Άλκηστης. Χαιρετά το γιο του Διός και απόγονο του Περσέα, και ο Ηρακλής τον αντιχαιρετά ως βασιλέα των Θεσσαλών και αμέσως παρατηρεί τις ενδείξεις του πένθους. Ωστόσο, ο Άδμητος δεν δίνει σαφείς πληροφορίες για την ταυτότητα της νεκρής, διότι δεν θέλει ο Ηρακλής γιος του Ξένιου Διός να φιλοξενηθεί αλλού (στ. 536-546).

Άδμητος: «Αδύνατον! Τέτοιο κακό ποτέ δεν θα μου κάμης» (στ. 539)
[και τον επιπλήττει] «Δεν είναι πρόπον, Ηρακλή, να πας σε άλλο σπίτι»
(στ. 545).¹⁴

Στη συνέχεια αναθέτει σε έναν δούλο να οδηγήσει τον ξένο – φιλοξενούμενο στον ξενώνα του παλατιού και να τον φροντίσει. Δεν πρέπει να αντιληφθεί το πένθος.¹⁵ Ο χορός παρατηρεί ότι υπάρχει μια υπερβολή στην προσπάθειά του να φανεί φιλόξενος, και ο Άδμητος αντικρούει,¹⁶ καταλήγοντας ότι:

¹³ Διδάχθηκε ως τέταρτο δράμα της τριλογίας *Κρήσσαι* (‘Κρητικές γυναίκες’), *Άλκμείων διά Ψωφίδος, Τήλεφος*.

¹⁴ Τα χωρία προέρχονται από τη μετάφραση του Τσοκόπουλου (1910), η οποία επιλέχθηκε (ανάμεσα στις πολλές μεταφράσεις που διαθέτουμε για την *Άλκηστη*) αφενός επειδή ο Τσοκόπουλος απέδωσε με γλαφυρό τρόπο τις έννοιες «ξένος» και «φιλοξενία» και αφετέρου επειδή αποτέλεσε μία σημαντική προσέγγιση του αρχαίου κειμένου μέσω της δημοτικής γλώσσας σε εποχές μεγάλης γλωσσικής διαμάχης.

¹⁵ Στ. 546-550: Άδμητος (προς ένα δούλο):

«Οδήγησε τον ξένον μας απ’ έξω στους ξενώνας,
και σύστησε στους φύλακας να στρώσουν το τραπέζι με άφθονα τα φαγητά.
Να κλείσουνε της θύρες που φέρνουν μέσα.

Ο ξένος μας δεν πρέπει να ακούση τους στεναγμούς,
να λυπηθή την ώρα που θα τρώγη.»

¹⁶ Στ. 550-565:

Χορός: «Τι κάνεις; Τέτοια συμφορά σ’ ευρήκε κι όμως θέλεις

Άδμητος: «Μέσα στ' άλλα κακά που μ' ηύραν θα λεγε ο κόσμος πως ακόμη είμαι και αφιλόξενος και δεν τιμώ τους ξένους» (στ. 543-544) [...] «το δικό μου σπίτι δεν έμαθε τους ξένους του να διώχνει, ν' ατιμάζει» (στ. 566-567).¹⁷ Ο Άδμητος θεωρεί ατιμία να αρνηθεί την φιλοξενία ακόμα και αν πενθεί, και ο χορός, θαυμάζοντας την πράξη του βασιλιά, τον επαινεί πιστεύοντας ότι ο Άδμητος θα ανταμειφτεί για αυτή του την πράξη και προοικονομεί το αίσιο τέλος.¹⁸

Χορός: «Τον θαυμάζω για ό,τι έκαμε, και μες στα βάθη της ψυχής μου εγώ έχω την πεποίθηση πως οι θεοί ως το τέλος την ευτυχία θα δώσουνε σε ένα τέτοιον άνδρα» (στ. 597-605).

Ο Ηρακλής απολαμβάνοντας την φιλοξενία ύστερα από ένα τόσο μακρινό ταξίδι, τρώγοντας και πίνοντας με υπερβολή, μεθά και διασκεδάζει, ενώ ο θεράπων δούλος μονολογεί διαμαρτυρούμενος ότι, υποταγμένος στην εντολή του οικοδεσπότη, δεν φανέρωσε το πένθος και, ενώ ο ίδιος θλιβόταν, όχι μόνο δεν μπόρεσε να συμμετάσχει στην κηδεία της αγαπημένης του βασίλισσας, αλλά είχε καθήκον να φροντίζει τον ξένο. Ο Ηρακλής εμφανίζεται στην σκηνή στεφανωμένος και μεθυσμένος και συμβουλεύει τον θεράποντα να στεφανωθεί και αυτός, να βλέπει την ζωή ως θνητός και να μην στενοχωριέται για ξένους. Στο τέλος, από τον διάλογο αντιλαμβάνεται ότι ο Άδμητος δεν του είχε πει την αλήθεια¹⁹. Ο Ηρακλής αποφασίζει να παλέψει με τον

τον ξένον σου να τον δεχθής, να τον φιλοξενήσης;»
 Άδμητος: « Τάχα θα μ' επαινούσατε αν έδιωχνα τον ξένο από το σπίτι μου εδώ κι από την πόλη; Όχι.

Η συμφορά λιγότερη βεβαίως δεν θα ήτο και μόνο εγώ αφιλόξενος θα ήμουν. Μέσα στ' άλλα κακά που μ' ηύραν θα' λεγε ο κόσμος πως ακόμη είμαι και αφιλόξενος και δεν τιμώ τους ξένους.

Κι' όμως εγώ όταν βρεθώ στο άνυδρο το Άργος εκείνος με φιλοξενεί και με περιποιείται».

Χορός: «Αφού όμως είναι φίλος σου, όπως τον λες, τι κρύβεις τη συμφορά σου απ' αυτόν και δεν την φανερώνεις;»

Άδμητος: « Αν μάθαινε τον πόνο μου, θα ήθελε να μείνει; Ξέρω πως ό,τι έκαμα θα σας φανεί μια τρέλα, και δεν θα μ' επαινέσετε. Μα το δικό μου σπίτι δεν έμαθε τους ξένους του να διώχνει, ν' ατιμάζει.»

¹⁷ Η αρχή της φιλοξενίας δεν έλκεται από αισθήματα, παρ' όλους τους ετομολογικούς συνειρμούς που η ίδια η λέξη γεννά (φιλο-). Βλ. Schérer (2013): «Εδώ, όπως και στα προηγούμενα άρθρα, δεν πρόκειται για ζήτημα φιλανθρωπίας αλλά δικαίωματος».

¹⁸ Στ. 597-605:

Χορός: «Τώρα το σπίτι του άνοιξε για να δεχθή τον ξένο, αν και το μάτι του είναι υγρό ακόμη από το δάκρυ για την γυναίκα που έχασε προ λίγης ώρας τώρα. Αλλ' η ευγενική ψυχή πάντα θα κάμη εκείνο που θεωρεί καθήκον της και πρέπον να το κάμη. Και οι καλοί πάντα καλά θα κάμουν. Τον θαυμάζω για ό,τι έκαμε, και μες στα βάθη της ψυχής μου εγώ έχω την πεποίθησι πως οι θεοί ως το τέλος την ευτυχίαν θα δώσουνε σε ένα τέτοιον άνδρα».

¹⁹ Στ. 810- 816:

Ηρακλής: «Βέβαια, για έναν ξένο

Θάνατο και να επαναφέρει την Άλκηστη στο παλάτι της.

Ηρακλής: «Γιατί πρέπει να σώσω εγώ την δύστυχη γυναίκα που προ ολίγου πέθανε, και να την φέρω πάλι στο σπίτι της, στον Άδμητο, και χάρη να του κάμω» (στ. 840-842).

Υπογραμμίζεται ένας κώδικας αξιοπρέπειας που υποβόσκει στις συμπεριφορά και των δύο.²⁰ Ο Άδμητος ως οικοδεσπότης θα πρέπει να φανεί φιλόξενος και ο Ηρακλής θα πρέπει να ανταποδώσει: και οι δυο επιδιώκουν να πράξουν το σωστό ώστε να φανούν αντάξιοι των όρων της φιλοξενίας. Ο Ηρακλής διεκδικεί την επισφράγιση της φιλίας του με τον Άδμητο:²¹

Ηρακλής: «Μια φορά που ευρέθηκα κοντά σου είχα και την αξίωσιν να θεωρούμαι φίλος στη συμφορά σου... Παραπονούμαι που σ' εμέ εφέρθης σαν εις ξένον, αλλά δεν θέλω πιο πολύ να σε λυπήσω τώρα» (στ. 1008-1011).

Στα παράπονα του Ηρακλή ο Άδμητος απαντά:

Άδμητος: «Αλλά στις τόσες λύπες μου ακόμα μία λύπη θα ήτανε να σ' έβλεπα σ' άλλον να πας να μείνεις» (στ. 1036-1041).

Ο Ηρακλής παλεύει με τον Θάνατο και κερδίζει την Άλκηστη. Την παρουσιάζει καλυμμένη με πέπλο και, λέγοντας στον Άδμητο ότι είναι μια ξένη που κέρδισε ως έπαθλο σε αγώνες, του ζητά να την κρατήσει έως ότου γυρίσει

δεν έπρεπε να μείνω εγώ χωρίς φιλοξενία».

Θεράπων: «Δεν είναι ξένος ο νεκρός. Είναι πολύ δικός μας.»...

Θεράπων: «Αν ήταν ξένος ο νεκρός, δεν μ' έμελε να βλέπω εσένα να γλεντάς εδώ».

Ηρακλής: «Πώς; Πάει τέτοια προσβολή ο Άδμητος σε μένα να κρύψει από τον ξένον του τη λύπη του;»

²⁰ Στ. 853-860:

Ηρακλής: «...καμιά αμφιβολία δεν έχω πως θα την φέρω γρήγορα την Άλκηστιν απάνω στα χέρια του συζύγου της να τηνε παραδώσω που πρόθυμος δέχθηκε στο σπίτι του τον ξένο αν κι είχε τέτοια συμφορά κι εσκέφθηκε να κρύψει τόσο γενναία τον πόνο του, κανένα μη λυπήσει. Ποιος είναι πιο φιλόξενος στων Θεσσαλών τη χώρα κι απ' όλους όσοι κατοικούν εις την Ελλάδα; Όμως τόσο γενναίος αν φάνηκε, αχάριστον δεν βρήκε.»

²¹ Στ. 1008-1017:

Ηρακλής: «Στον φίλον πρέπει, Άδμητε, τίποτα να μην κρύβης μέσα στα βάθη της ψυχής, και ελεύθερα να λέγης τι σου συμβαίνει.

Μια φορά που ευρέθηκα κοντά σου

είχα και την αξίωσιν να θεωρούμαι φίλος στη συμφορά σου.

Αλλά εσύ μου έκρυφες πως έχεις μέσα στο σπίτι σου νεκράν την Άλκηστιν,

κι εδέχθης να με ξενίσης,

λέγοντας πως δεν είναι δικός σου ο άνθρωπος που πέθανε,

αλλά είναι κάποιος ξένος.

Κι εγώ αφού εστεφάνωσα με άνθη το κεφάλι σπονδάς έκαμα στους θεούς, σε λυπημένο σπίτι.

Παραπονούμαι που σ' εμέ εφέρθης σαν εις ξένον,

αλλά δεν θέλω πιο πολύ να σε λυπήσω τώρα.»

από την χώρα του Διομήδη. Εκείνος αρνείται πεισματικά έως ότου ο Ηρακλής αποκαλύψει τα γεγονότα. Το δράμα οδεύει σε ένα αίσιο τέλος.²² Ο Ηρακλής ως γιος του Ξένιου Διός δεν στάθηκε αγάριστος φιλοξενούμενος και επαινεί τον Άδμητο²³ για την απλόχερη φιλοξενία. Το έργο ολοκληρώνεται με την τελευταία φράση του χορού που υμνεί τις θεϊκές επεμβάσεις.²⁴

Συνοφίζοντας, παρατηρούμε ότι η φιλοξενία ενταγμένη στο κοινωνικό σύστημα συνέδεε άτομα διαφορετικών κοινωνικών στρωμάτων, ακόμη και απλούς πολίτες, με βασιλιάδες και αφορούσε στο σύνολο των πόλεων της Ελλάδας, με πιο φημισμένους τους Θεσσαλούς και τους Αθηναίους για τα φιλόξενα αισθήματά τους. Ο οικοδεσπότης, σύμφωνα με τους αρχαίους Έλληνες, παρέθετε γεύμα («ἐπὶ ξένια καλεῖν») προς τιμή του φιλοξενούμενου, αφού είχε φροντίσει για τον οπλισμό, τα ζώα (αν έφερε μαζί του άμαξα, άλογα κλπ.) και την ακολουθία του. Ο ξένος, που ήδη του είχαν προσφερθεί λουτρό και καθαρά ενδύματα, καθόταν σε τιμητική θέση στο γεύμα, όπου συζητούσε με τον οικοδεσπότη για τον σκοπό του ταξιδιού του. Όσον αφορά τα ξένια δώρα, ανταλλάσσονταν ως σύμβολα αμοιβαίας αναγνώρισης. Τα δώρα ως σύστημα επικοινωνίας όλων των αρχαίων πολιτισμών, θέμα το οποίο ανέλυσε ανθρωπολογικά ο Γάλλος κοινωνιολόγος και εθνολόγος Marcel Mauss²⁵ στη γνωστή μελέτη του Το δώρο,²⁶ συμβόλιζαν την σύναψη ενός συμφώνου ειρήνης ανάμεσα στον «φιλοξενούντα» και τον «φιλοξενούμενο», που δέσμευε ακόμα και τους απογόνους τους.²⁷ Το δώρο συνιστούσε οικουμενικό φαινόμενο, το οποίο έπαιζε πρωτεύοντα ρόλο στις αρχαϊκές κοινωνίες ως τρόπος ανταλλαγής αγαθών. Σύμφωνα με τις έρευνες της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, το «kula»²⁸ και το «rotlatch»²⁹ αποτελούν διαδεδομένα έθιμα ανταλλαγής δώρων ιθαγενών των νησιών του Ειρηνικού και του ΒΔ Καναδά αντίστοιχα που ενίσχυαν τις ειρηνικές σχέσεις των φυλών και διασφάλιζαν τις σχέσεις των μελών των φυλών και της ιεραρχίας τους.

Στο αττικό δράμα αποτυπώνεται το τυπικό της φιλοξενίας ως τρόπος

²² Στ. 1118-1120:

Ηρακλής: «Κράτα την καλά. Και θάρθη μια ημέρα που θα το πης και μόνος σου πως ήτανε γενναίος ο γιός του Διός, ο ξένος σου.»

²³ Στ. 1146-1148:

Ηρακλής: «Δίκαιος όπως είσαι, και εις το μέλλον, Άδμητε, να είσαι ευσεβής στους ξένους.»

²⁴ Στ. 1162:

Χορός: «Και όμως βρίσκει τον τρόπο ο θεός τα ανέλπιστα να κάμη...»

²⁵ Μαζί με τον Emile Durkheim εξέδιδαν το κοινωνιολογικό περιοδικό *Année Sociologique*.

²⁶ Εκδόθηκε το 1925: «σε ένα περίεργο διανοητικό κλίμα υπερβολικού φόβου και εχθρότητας, αλλά και εξίσου υπερβολικής γενναιοδωρίας [...] δεν υπάρχει μέση οδός: υπάρχει ή αμέριστη εμπιστοσύνη, ή αμέριστη δυσπιστία [...] το άτομο καταθέτει τα όπλα και προσφέρει τα πάντα». Βλ. Mauss (1999) 175.

²⁷ Το δώρο αποτελούσε σύμφωνα με τον Mauss «εγγύηση του εαυτού» του δωρητή, πως «ενυπάρχει» σ' αυτό μια δύναμη που υποχρεώνει τον δωρολήπτη να το ανταποδώσει.

²⁸ «Κούλα» βλ. Liencharnt (1985) 133.

²⁹ «Πότλατς» ό.π. 129

για να αναπτύξει η πόλη-κράτος την εξωστρέφειά της, της οποίας τα οφέλη υπογραμμίζει ο Περικλής στον περίφημο Επιτάφιο.³⁰ Όταν δημιουργήθηκαν οδικά δίκτυα και αναπτύχθηκε το εμπόριο, τα ταξίδια πήραν μαζικό χαρακτήρα σε περιόδους αγώνων, εορτών και θεαμάτων, όπου εκτός από επισκέπτες δέχονταν και αντιπροσωπείες από άλλες πόλεις, και έτσι κρίθηκε απαραίτητος ο θεσμός της δημόσιας φιλοξενίας. Ο θεσμός της προξενίας, που σταδιακά έβαλε τις βάσεις για να διαμορφωθεί και να λειτουργήσει ένας τύπος διεθνούς δικαίου μεταξύ των πόλεων-κρατών, συντασσόταν και χαρασσόταν σε μαρμάρινες στήλες. Ισχυροποιήθηκε δε από την καθιέρωση των νομισμάτων σαν ανταλλακτικό ενδιάμεσο.

Ο Kant στην μελέτη του *Προς την Αιώνια Ειρήνη* (1795)³¹ τονίζει ότι η φιλοξενία είναι ισχυρό καθήκον της ανθρώπινης ευπραξίας και ευταξίας,³² συνδεδεμένο με τρεις προϋποθέσεις που αφορούν την πολιτειακή ωριμότητα: τα κράτη πρέπει να είναι εσωτερικά οργανωμένα ως πολιτείες δικαίου, εξωτερικά συνενωμένα σε μια εθελούσια ένωση αυτόνομων πολιτειών και θα πρέπει να τηρούν την αρχή της καθολικής φιλοξενίας.³³ Ο Kant προσεγγίζει την φιλοξενία ως μια αξίωση απόπειρας συναλλαγής με τους κατοίκους της ξένης επικράτειας: δεν υπάρχει κανείς που να κατέχει πρωταρχικά δικαιώματα περισσότερο από τον άλλο για να βρίσκεται σ' ένα συγκεκριμένο σημείο της γης. Έτσι, φιλοξενία είναι το δικαίωμα να μην αντιμετωπίζεται κάποιος με εχθρότητα, απλώς και μόνον επειδή έχει αφιχθεί σε ξένο έδαφος.³⁴ Οι άλλοι έχουν το δικαίωμα να μην τον δεχτούν, χωρίς όμως αυτό να έχει ως συνέπεια τον αφανισμό του. Η φιλοξενία έτσι προσδιορίζεται ως όριο του κοσμοπολιτικού δικαίου. Όσο δε ο ξένος συμπεριφέρεται ειρηνικά εκεί όπου βρίσκεται, δεν είναι δυνατόν να αντιμετωπίζεται με εχθρότητα, θέμα που συνεπάγεται ότι άνθρωποι και κοινωνίες δεν δύνανται να αποφύγουν τη διάδραση αναμεταξύ τους.

Ομοίως, ο φιλόσοφος Emmanuel Levinas ανέλυσε την φιλοξενία ως βάση της ανθρώπινης κοινότητας.³⁵ Ο όρος «κοινότητα» στην σκέψη του Levinas προϋποθέτει την αποδοχή του «άλλου» ως ισότιμου μέλους και το δικαίωμά του να μοιράζεται ιδιοκτησία με άλλους. Στην μελέτη του με τίτλο *Ολότητα και άπειρο*, υπογραμμίζει ότι αναγνωρίζω τον «άλλον» άνθρωπο σημαίνει ότι: επικοινωνώ και συνυπάρχω μαζί του μέσα από τον κόσμο των

³⁰ Θουκυδίδης 2.39: «Χάρις εις το μεγαλείο της πόλεώς μας, τα πάντα συρρέουν εις αυτήν από όλα τα μέρη του κόσμου και συμβαίνει τοιουτοτρόπως ν' απολαμβάνωμεν τα αγαθά των άλλων ανθρώπων, ως να ήσαν τόσον ιδικά μας όσον και τα προϊόντα της ίδιας ημών χώρας».

³¹ Kant (1992, μετ. Α. Ποτανά).

³² «Το κοσμοπολιτικό δίκαιο θα περιορίζεται στις προϋποθέσεις της γενικής φιλοξενίας» (Kant 1992, 50).

³³ Έτσι, οι αφιλόξενοι λαοί παραβιάζουν το δικαίωμα της αξίωσης κάθε ανθρώπου που έχει αφιχθεί σε μια ξένη επικράτεια και τυγχάνει εχθρικής μεταχειρίσεως.

³⁴ Άλλωστε η κατοχή γης ενίσχυε την εντοπιότητα των «γηγενών» και άρα πολιτών, διότι οι ξένοι στην αρχαία Αθήνα, για παράδειγμα, δεν είχαν δικαίωμα να κατέχουν ιδιόκτητη γη.

³⁵ Levinas (1989).

«κατεχόμενων» πραγμάτων.³⁶

Αλλά και ο Jacques Derrida³⁷ προβαίνει στη θεμελιακή διάκριση του νόμου της φιλοξενίας, που αξιώνει να παρέχεται κατάλυμα στον ξένο χωρίς προϋποθέσεις, περιορισμούς και ανταλλάγματα, υποστηρίζοντας ότι οι νόμοι της φιλοξενίας θέτονται ως όροι πολιτικής, ηθικής και δικαίου και την καθιστούν αναφαίρετο δικαίωμα, φέρνοντας ως παράδειγμα φιλοξενίας-ασυλίας το έργο *Οιδίπους επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, όπου ο τυφλός βασιλιάς της Θήβας καταφεύγει στην Αθήνα ζητώντας φιλοξενία για τον εαυτό του αλλά και για τον επικείμενο ενταφιασμό του³⁸. «Εγώ είμαι ένας άλλος», σε σχέση με εμένα, όπως και σε σχέση με τον «άλλον άνθρωπο».³⁹ Η συζήτηση περί αποικισμού, μετανάστευσης, προσφυγικού, αλλά και τουρισμού ακόμα, οριοθετούν την «αιώνια ειρήνευση». Έτσι η άρση των όρων που ευνοούν και αναπαράγουν την έριδα μεταξύ ανθρώπων και λαών δεν πρέπει να νοηθεί ως φιλοσοφική φαντασίωση⁴⁰ αλλά ως σύγχρονη και επιτακτική ανάγκη διεθνούς δικαίου. Υπό αυτή την έννοια, η αξία της φιλοξενίας αφορά μίαν «αισθητική της ζωής» σημαντική για ένα δόγμα δικαίου και ηθικής.⁴¹

Βιβλιογραφία

- Βενιζέλος, Ε. (1960, 2η έκδ.): *Θουκυδίδης. Ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου*, Αθήνα.
- Derrida, J. (2006): *Περί Φιλοξενίας*, μτφρ. Β. Μπιτσώρης, Αθήνα.
- Kant, I. - Habermas, J. (2006): *Προς την αιώνια ειρήνη: Ένα φιλοσοφικό σχέδιασμα. Η ιδέα του Καντ περί της αιώνιας ειρήνης: Από την ιστορική απόσταση 200 ετών*, μτφρ. Κ. Σαργέντης, Α. Συριοπούλου, Αθήνα.
- Kitto, H.D.F. (1993): *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφρ. Λ. Ζενάκος, Αθήνα.
- Λαδιά, Ε. (2006): *Η σημασία του ξένου*, Αθήνα.
- Lienhardt, G. (1985): *Κοινωνική Ανθρωπολογία*, μτφρ. Δ. Τσαούσης, Αθήνα.
- Lévinas, E. (1989): *Ολότητα και άπειρο. Δοκίμιο για την εξωτερικότητα*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα.

³⁶ Schérer (2013).

³⁷ Στην *Ηθική της Φιλοξενίας* ο Derrida αναφέρεται στην απροϋπόθετη και την υπό όρους φιλοξενία. Βλ. Derrida (2006).

³⁸ Σύμφωνα με το εθιμικό δίκαιο, ο ξένος έπρεπε να σταλεί για να ταφεί στην πόλη του.

³⁹ Το άλλο έχει προτεραιότητα σε σχέση με το ίδιο, γιατί κι εγώ ο ίδιος είμαι «άλλος», άλλος σε σχέση με τον άλλο, άλλος ακόμη κι ως «εγώ». Οι αναφορές αυτές συνομιλούν με την προσέγγιση του Lévinas, αλλά επίσης και του Charles Fourier για τον οποίο το άτομο είναι πάντα μέλος μιας ομάδας, «ομαδικό ον».

⁴⁰ Πρόσφυγες, μετανάστες.

⁴¹ Schérer (2013).

Μαρωνίτης, Δ.Ν. (2009): *Ησίοδος. Θεογονία*, Αθήνα.

Mauss, M. (1999), *Το Δώρο*, μτφρ. Α. Σταματοπούλου Παραδέλλη, Αθήνα.

Νικολούδης, Η. (2008): *Πλάτων. Νόμοι*, Αθήνα.

Ράπτης, Γ. (2008): *Πλούταρχος. Σόλων - Ποπλικόλας*, Αθήνα.

Schérer, R. (2005): *Zeus hospitalier: Éloge de l' hospitalité*, Paris.

Schérer, R. (2013) «Φιλοξενία και Ουτοπία. Συνέντευξη του Ρενέ Σερέρ στον Γεράσιμο Κακούρη», *Αυγή* 13/10/2013, <https://enthemata.wordpress.com/2013/10/13/rs/>

Τσοκόπουλος, Γ.Β. (1910): *Ευριπίδης. Άλκηστις*, Αθήνα.

Δικτυογραφία

<https://enthemata.wordpress.com/2013/10/13/rs/> [6/4/2017].

http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/tools/lexicon/lemma.html?id=143 [4/4/2017].

http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=134 &page=26 [10/4/2017].

Car je est un autre: Ετερότητα και ταξιδιωτική αφήγηση
στην αρχαία κωμωδία

Car je est un autre: Otherness and travel narrative
in ancient comedy

Ιωάννης Μ. Κωνσταντάκος

Καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
iokonstan@phil.uoa.gr

Ioannis M. Konstantakos

Professor of Ancient Greek Literature
National and Kapodistrian University of Athens

Abstract

The Chorus of Aristophanes' *Birds* describe in four strophic songs the strange sights they have beheld while flying over the world. These are presented as exotic marvels from distant lands, following the model of ancient ethnographical writings, although in fact they allude to persons and places of Classical Athens, politicians, intellectuals, or criminals of the poet's own time. The birds undertake the role of the 'other' *par excellence*, the foreign visitor bewildered by the amazing spectacles of an unknown country. Similarly, in Timocles' *Icarian Satyrs* statesmen and *hetaerae* of Athens are allegorically described as monsters or geophysical landmarks to be encountered by a prospective traveller. By means of such passages, comedy incorporates the ethnographical discourse on the 'other', as known from Greek historiography and geography. In the comic context this type of discourse is subjected to the primary aim of public satire and reversed with regard to its point of reference. The objects of the travel narrative are not alien oddities but familiar affairs of the comic author's own reality. Through the mask of the 'other', the spectators are led to confront the ills of their own life as though from the outside, like unheard-of phenomena of a faraway wonderland.

Λέξεις-κλειδιά: Αριστοφάνης, εθνογραφία, ταξιδιωτικά θαύματα, σάτιρα

Keywords: Aristophanes, ethnography, travel wonders, satire

Η πρώιμη ελληνική εθνογραφία είναι η πρώτη που αρθρώνει συγκροτημένο λόγο περί ετερότητας στον αρχαίο κόσμο. Από τον Σκύλακα τον Καρυανδέα, τον Εκαταίο και τον Ηρόδοτο έως τον Κτησία και τον Μεγασθένη, Έλληνες ταξιδιώτες και εξερευνητές, γεωγράφοι, ιστορικοί και τυχοδιώκτες περιέγραφαν λεπτομερώς τους ξένους λαούς που είχαν γνωρίσει κατά τις περιηγήσεις τους, είτε από αυτοψία είτε από αναφορές ενδιάμεσων πληροφοριοδοτών. Το μυθώδες και το θαυμαστό παρεισφρέουν άφθονα στις διηγήσεις αυτών των αρχαίων προδρόμων του Frazer και του Lévi-Strauss, ιδίως όταν απεικονίζουν χώρες και πληθυσμούς από την περιφέρεια του τότε γνωστού κόσμου: την πολυθρύλητη Ινδία, την Αιθιοπία και την κεντρική Αφρική, την ενδοχώρα της Σκυθίας ή την έσχατη Θούλη του βορρά. Αυτές οι οριακές περιοχές προικίζονται με πληθώρα εξωτικών γνωρισμάτων, υπερφυσική αφθονία πλουτοπαραγωγικών πηγών, τερατώδη ανθρωπογεωγραφία, αλλόκοτα έθιμα και λογής-λογής αξιοπερίεργα της χλωρίδας και της πανίδας.¹

Ακούμε, φέρ' ειπείν, για ποτάμια που ρέουν με κεχρμπάρι και μέλι, κρήνες που αναβλύζουν υγρό χρυσό ή κρασί, λιβάδια όπου φυτρώνουν μαγειρεμένα κρέατα, πηγές που το νερό τους χαρίζει μακροζωία ή φέρνει τρέλα, φτερωτούς δράκοντες ή γρύπες που φυλάσσουν πολύτιμα μπαχάρια και χρυσά βουνά, πελώρια φονικά έντομα σε μέγεθος αλεπούδων, γιγάντια αμφίβια σκουλήκια που καταβροχθίζουν γελάδια και καμήλες, εξάισια πουλιά που επιδημούν κάθε πεντακόσια χρόνια, ανθρωποφάγα θηρία με τρεις σειρές δοντιών και φονικά κεντριά, μαύρα δηλητηριώδη ψάρια, μονόφθαλμους λαούς, στρατιές τριχωτών νάνων ή γιγάντων, άγλωσσους τρωγλοδύτες που κρώζουν σαν νυχτερίδες, και ανθρωπόμορφα πλάσματα με κεφάλι και ουρά σκύλου ή με ένα μοναδικό ποδάρι.² Η πρωταρχική εικόνα του *ετέρου* που διαμορφώνει ο δυτικός πολιτισμός είναι καμωμένη με τα υλικά του μύθου και της παραμυθένιας φαντασίας, και η ίδια παράδοση θα συνεχιστεί για πολύν καιρό στην ευρωπαϊκή ταξιδιωτική γραμματεία, έως τις παράξενες ιστορίες του Μάρκο Πόλο και των πρώτων εξερευνητών της Αμερικής.³ Ακόμη και σήμερα επιβιώνει κάτι από την ίδια τάση, λόγου χάρη στις εκπομπές του

¹ Για τα θαυμαστά και μυθώδη στοιχεία στην πρώιμη ελληνική ιστοριογραφία και εθνογραφία, μέχρι και την ελληνιστική εποχή, βλ. εν γένει Wittkower (1942) 159-165· Gunderson (1980) 13-25· Bianchi (1981) 227-236· Redfield (1985) 102-111· Hartog (1988) 230-237· Karttunen (1989) 65-101, 121-140, 167-202· Romm (1992) 45-104· Stoneman (1994)· Nesselrath (1995)· Lenfant (1999)· Thomas (2000) 72-74, 135-153, 162-163· Friedman (2000) 5-36· Munson (2001) 232-251· Bichler (2001) 24-86, 150-153· Karttunen (2002)· Li Causi (2003) 55-131, 176-192, 247-258· Lenfant (2004) cxxvii-cxxviii, cxliii-clviii, 290-335· Albaladejo Vivero (2005) 15-188, 224-254.

² Βλ. π.χ. Εκαταίος, *FGrHist* 1 F328· Σκύλαξ, *FGrHist* 709 F6-7· Ηρόδοτος 2.73, 2.75-76, 3.17-18, 3.23, 3.102-111, 3.116, 4.13, 4.25-27, 4.183, 4.191· Κτησίας απ. 1b.14.4, 11, 45.9, 45.15, 45.20-26, 45.29, 45.36-37, 45.40-43, 45.46, 45.49, 45d, 45f, 45h, 45o, 45p, 45r, 51a-b, 61a-b Lenfant· Νέαρχος, *FGrHist* 133 F8, F12· Ονησίκριτος, *FGrHist* 134 F11, F16, F32· Μεγασθένης, *FGrHist* 715 F21-23, F27-30.

³ Βλ. Bianchi (1981)· Campbell (1988)· Greenblatt (1991) 21-35, 73-85, 155-161· Friedman (2000)· Eco (2013) 97-143, 157-161, 223-246.

National Geographic ή στις διαφημίσεις των τουριστικών γραφείων, που μας κατακλύζουν με εξωτικά *θωμάσια* ηροδότειου τύπου.⁴ Ούτε καν ο Edward Said δεν μπορεί να ανακόψει τη φυσική ροπή του συλλογικού φαντασιακού.

Άραγε οι λαοί των απομακρυσμένων χωρών, εκείνοι που τους τοποθετούσε στα όρια της οικουμένης η δική μας ελληνοκεντρική γεωγραφία, μήπως έβλεπαν και αυτοί τον δικό μας κόσμο με ανάλογο τρόπο; Στο παλαιό κινέζικο χρονικό με τίτλο *Απομνημονεύματα των τεσσάρων προυχόντων της Δυναστείας Λιανγκ*, το οποίο συμπιλήθηκε από τον λόγιο και αξιωματούχο Τσανγκ Γιουέ κατά τα τέλη του 7ου αιώνα, διαβάζουμε παρόμοιον εξωτικό θρύλο, τοποθετημένον ακριβώς στην επικράτεια της καθ' ημάς Δύσεως. Η διήγηση αναφέρεται στη μεγάλη δυτική θάλασσα, στις ακτές της μακρινής χώρας Φου-Λιν, η οποία αντιστοιχεί, κατά τις κινέζικες γεωγραφικές πηγές, με τη Συρία ή εν γένει τις ανατολικές επαρχίες της ρωμαϊκής και βυζαντινής αυτοκρατορίας. Κοντολογίς, πρόκειται για το *mare nostrum*, την οικεία μας ανατολική Μεσόγειο. Εκεί, κατά τον κινέζικο θρύλο, υπάρχει ένα νησί με δέντρα που φέρουν καρπούς από πολύτιμους λίθους. Οι κάτοικοι μαζεύουν τα ακριβά πετράδια από τα δέντρα και τα κατεργάζονται για το εμπόριο. Στα βορειοδυτικά του νησιού ανοίγεται βαθύ φαράγγι στρωμένο και αυτό με πολύτιμες πέτρες, που τις ανασύρουν όρνεα.⁵

Αργότερα, στο εγκυκλοπαιδικό συμπίλημα με τίτλο *Ιστορικά αρχεία της Δυναστείας Τανγκ* (961 μ.Χ.) περιγράφεται πάλι η θαυμαστή χώρα Φου-Λιν και τα αξιοπερίεργά της. Διαβάζουμε εδώ για παλάτια χτισμένα από χρυσάφι, ελεφαντόδοντο, κρύσταλλο ή πολύτιμους λίθους, γαλάζια πουλιά που μιλούν τραγουδιστά και συμβουλεύουν τον κυβερνήτη, ανδρείκελα με αυτόματη κίνηση, καθώς και πρόβατα που φυτρώνουν από το έδαφος με τον ομφάλιο λώρο τους σαν μίσχο.⁶ Στα μάτια των Κινέζων της ύστερης αρχαιότητας και του μεσαίωνα ο δικός μας μεσογειακός χώρος αντιπροσώπευε τις εσχαιές της γης και απεικονιζόταν με τα χαρακτηριστικά της ίδιας ετερότητας την οποίαν απέδιδαν οι Έλληνες στην Άπω Ανατολή: ήταν απόμακρος, γεμάτος θαύματα και κατάλληλος για σκηνικό του θρύλου.

Η αρχαία κωμωδία ενσωματώνει και εκμεταλλεύεται τον εθνογραφικό λόγο περί ετερότητας, ενίοτε για τη δημιουργία φανταστικών κόσμων της μυθοπλασίας, πιο συχνά για τους σκοπούς της λογοτεχνικής παρωδίας ή της σατιρικής απεικόνισης ηθογραφικών τύπων. Καυχησιάρηδες ταξιδιώτες,

⁴ Πρβλ. Redfield (1985) 97-102: ο Ηρόδοτος και οι όμοιοί του Έλληνες ταξιδευτές και *θεωροί* είναι οι πρώτοι «τουρίστες». Βλ. επίσης Friedman (2000) 1-2· Li Causi (2003) 26-27· Dorati (2011) 273-279.

⁵ Βλ. Laufer (1915) 6-21· Κωνσταντάκος (2011α) 14, 97, 162.

⁶ Βλ. Loewe (2010) 85-86. Ανάλογα παραδείγματα απαντούν και σε άλλες παλαιές κινέζικες πηγές. Ένα ποίημα σαμανιστικού περιεχομένου (*Τσάο Χουν*, «Η επίκληση της ψυχής»), πιθανώς από τον 3ο αιώνα π.Χ., κάνει λόγο για «κόκκινα μυρμήγκια πελώρια σαν ελέφαντες και σφήκες μεγάλες σαν κολοκύθες» στις ερημιές της μακρινής Δύσης. Βλ. Bolton (1962) 81-82· Hawkes (1985) 224-225, 234. Περαιτέρω βλ. Nesselrath (1995) 24· Loewe (2010) 84-85.

στρατιωτικοί και άλλοι περιπλανώμενοι τσαρλατάνοι περιγράφουν απίστευτα θεάματα που έχουν τάχα συναντήσει κατά τις εξερευνήσεις τους στα πέρατα της οικουμένης. Ο εξωτισμός και το αλλόκοτο εξωθούνται εδώ σε κωμική υπερβολή, καταλήγοντας στο γκροτέσκο.⁷ Επί παραδείγματι, στους *Αχαρνές* του Αριστοφάνη (65-89) οι πρεσβευτές που επιστρέφουν από τη μακρινή Περσία την περιγράφουν σαν χώρα υπέρογκης αφθονίας, όπου καταβροχθίζονται ολόκληρα ψητά βόδια και υπερμεγέθη πουλερικά, ενώ ο Μέγας Βασιλέας αφοδεύει για οκτώ μήνες πάνω σε βουνά από καθαρό χρυσό.⁸ Σε μια μυθολογική παρωδία του Έφιππου (*Γηρύνης*, απ. 5) ο Ηρακλής πληροφορείται για κάποιο νησί στις εσχατιές του Ωκεανού, όπου ψήνονται γιγάντια ψάρια σε κατσαρόλες ανάλογης χωρητικότητας, ολόκληρο δάσος αποφιλώνεται για καύσιμη ύλη και μια λίμνη στραγγίζεται για τον μαγειρικό ζωμό.⁹

Οι κομπορρήμονες στρατιώτες της ελληνικής και της ρωμαϊκής κωμωδίας αφηγούνται ομοειδείς εμπειρίες τους από μακρινές εκστρατείες. Ένας βλέπει τον ηγεμόνα της Πάφου να δροσίζεται στο δείπνο από ένα σμάρι περιστέρια, που πετούν γύρω του και τον αερίζουν με τις φτερούγες τους (*Αντιφάνης*, *Στρατιώτης*, απ. 200). Άλλος αντιμετωπίζει στρατιά φτερωτών ανθρώπων με κεφάλια πουλιών, την οποία καταρρίπτει με βλήματα από κολλώδη ιζό (Πλαύτος, *Poenulus* 470-492). Υπάρχουν αρκετά χωρία τέτοιου είδους στην ελληνορωμαϊκή κωμική παράδοση. Οι αρχαίοι θεατές προφανώς απολάμβαναν αυτές τις ξεκαρδιστικές γελοιογραφίες των εθνολογικών πραγματειών του Ηρόδοτου, του Κτησία και αργότερα των ιστορικών του Μεγαλέξανδρου — όπως το αναγνωστικό κοινό κατοπινών εποχών χαιρόταν τις εξωφρενικές παρωδίες της ταξιδιωτικής γραφής από τον Ραμπελαί και τον Μυγχαούζεν.

Αυτός, όμως, δεν είναι ο μόνος τύπος ταξιδιάρικης ετερότητας που αναπτύσσεται στην αρχαία κωμωδία. Το θέατρο, ως η κατεξοχήν πολυφωνική μορφή τέχνης, δύναται να ενσωματώσει και να παραστήσει επίσης το αντίστροφο είδος, την οπτική της άλλης πλευράς. Τουτέστιν, εκτός από τους δικούς μας εξερευνητές και τις περιγραφές τους σχετικά με τα εξωτικά θαύματα των περάτων της γης, το δράμα μπορεί να φέρει επί σκηνής και τους εκπροσώπους του *ετέρου*, τους ταξιδιώτες που προέρχονται οι ίδιοι από τις εσχατιές· μπορεί να δώσει φωνή σε αυτούς τους επισκέπτες εξ ετεροτοπίας, να τους αφήσει να εκθέσουν πώς βλέπουν εκείνοι τον δικό μας κόσμο, που φαντάζει στα μάτια τους αλλότριος και εκπληκτικά καινούργιος. Με άλλα λόγια, στο αρχαίο παλκοσένικο βρίσκουμε μπροστά μας όχι μόνο έναν κωμικό Ηρόδοτο ή Ονησίκριτο, που αραδιάζει τις απίστευτες ιστορίες του για τους παράξενους λαούς της Ινδίας, αλλά και το θεατρικά ζωντανεμένο αντίστοιχο του Κινέζου Τσανγκ Γιουέ, ο οποίος μας μιλάει για τα δέντρα

⁷ Για τις θαυμαστές διηγήσεις των αλαζόνων της κωμωδίας βλ. Konstantakos (2000) 216-231 και Konstantakos (2016) 126-128.

⁸ Βλ. Κωνσταντάκος (2011α) 59-99 με περαιτέρω ανάλυση και βιβλιογραφία· Mash (2017).

⁹ Βλ. Konstantakos (2011β).

από πολύτιμους λίθους και τα φαράγγια του πλούτου που βλέπει να υπάρχουν στη δική μας γη.

Αυτό συμβαίνει προς το τέλος των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη, όταν ο Χορός των πουλιών τραγουδάει τέσσερα σύντομα στροφικά άσματα, για να διηγηθεί τα αξιοθαύμαστα θέαματα που αντικρίζει καθώς πετάει πάνω από τον κόσμο. Όλα αυτά παρουσιάζονται σαν εξωτικά *θωμάσια* από χώρες με περίεργα ονόματα, σύμφωνα με τα πρότυπα της αρχαίας εθνογραφίας. Τω όντι, οι περισσότερες από τις φανταστικές συλλήψεις του Χορού των *Ορνίθων* βρίσκουν χαρακτηριστικά παράλληλα σε αρχαίες ιστορικές και γεωγραφικές πηγές, από τον Σκύλακα και τον Ηρόδοτο έως τον Κτησία και την ελληνιστική ιστοριογραφία. Πολύ σύντομα, ωστόσο, αντιλαμβανόμαστε ότι τα πραγματικά αντικείμενα των περιγραφών είναι γνωστά πρόσωπα και τοποθεσίες της κλασικής Αθήνας, που απλώς μασκαρεύονται σαν ταξιδιωτικά παράδοξα.¹⁰ Ο κωμικός ποιητής μιμείται το τυπικό ύφος του εθνογραφικού λόγου, αναπαράγει τα πιο διαδεδομένα και εμβληματικά μοτίβα της κοσμογραφίας των περάτων· αλλά όλα αυτά τα χρησιμοποιεί σαν διαφορούμενες εικόνες, για να σατιρίσει πολιτικούς άνδρες, διανοούμενους ή κακοποιούς από την πόλη του και τη σύγχρονή του πραγματικότητα.¹¹

Το πρώτο θέαμα που μνημονεύει ο Χορός είναι ένα αλλόκοτο δέντρο με το όνομα Κλεώνυμος (1470-1481):

Πολλά τα μέρη όπου πετάζαμε
κι ανήκουστα και θαυμαστά,
πράγματα αλλόκοτα αντικρίσαμε.
Είναι ένα δέντρο απίστευτο· φυτρώνει
πέρα μακριά από της Καρδιάς τα μέρη,
το όνομά του Κλεώνυμος.
Σε τίποτε δεν είναι χρήσιμο, αλλά πάντως
είναι τεράστιο και τρέμει από τον φόβο.
Κάθε φορά την άνοιξη ανθίζει, βγάζει σύκα
και τον χειμώνα πάλι ρίχνει χάρμη
σαν φύλλα τις ασπίδες του.¹²

¹⁰ Για ανάλυση και αποκωδικοποίηση των σατιρικών επικαιρικών συμβολισμών σε αυτά τα χωρία βλ. Hofmann (1976) 197-216· Zanetto (1987) 297-300, 304-306, 315-316· Dunbar (1995) 688-693, 710-715, 740-744· Hubbard (1997) 29-32· Rusten (2013) 307-313.

¹¹ Οι πιο εμπειριστατωμένες μελέτες αυτών των χορικών τραγουδιών, όπου επιχειρούνται συγκρίσεις προς τα παράδοξα της αρχαίας εθνογραφίας, είναι των Hofmann (1976) 197-216· Leo (1999)· Lomiento (2006)· και Rusten (2013). Για ανάλυση της κωμικής εικονοποιίας και των ποιητικών μέσων του κειμένου βλ. Whitman (1964) 194-195, 267-269· Moulton (1981) 28-46· πρβλ. ακόμη Zimmermann (1985) 183-186· Craik (1987) 28-31· Hubbard (1997) 29-32· Silk (2000) 162-164.

¹² Λόγω των περιορισμών του χώρου, παρατίθενται εδώ μόνο οι μεταφράσεις των αρχαίων κειμένων, όλες δικές μου.

Μορφολογικά το εξωφρενικό αυτό δείγμα της χλωρίδας θυμίζει τις περιγραφές του Ηρόδοτου, του Κτησία ή αργότερα των ιστορικών του Μεγαλέξανδρου σχετικά με τα εξαισία δέντρα της Σκυθίας, της Αραβίας ή της Ινδίας, τα οποία έχουν εξίσου σπάνιες ιδιότητες όσον αφορά το μέγεθος ή τους καρπούς τους. Κάποια βλασταίνουν μαλλί από το οποίο κατασκευάζονται ρούχα, ή παράγουν φρούτα που σε μεθούν μόνο με τη μυρωδιά τους, ή βγάζουν κεχριμπάρι και αρωματικό έλαιο αντί για ρετσίνη, ή γεννούν πιπέρι που το τρυγούν τρωγλοδύτες νάνοι με υπερμεγέθη κεφάλια. Μερικών τα φρούτα είναι γεμάτα μέλι αλλά δηλητηριώδη και θανάσιμα. Άλλα δέντρα είναι γιγάντια, πολλαπλάσια σε μέγεθος από τα φυτά στον υπόλοιπο κόσμο. Τα κλαριά τους απλώνονται σε τόσο πλάτος, ώστε μπορούν να προσφέρουν σκιά σε εκατοντάδες ανθρώπους. Οι ρίζες τους έχουν μαγνητικές δυνάμεις: τραβούν κοντά τους κάθε λογής ανόργανα υλικά, ακόμη και ζωντανά πλάσματα και θηράματα, και κάνουν όλα τα υγρά να πήζουν. Τα αραβικά δέντρα της κασσίας και του λιβανιού φυλάσσονται από φτερωτούς δράκοντες.¹³

Η αριστοφανική σύλληψη βασίζεται στα ίδια μοτίβα. Όπως όμως δείχνει το όνομα του δέντρου, ολόκληρη η θαυμαστή ψευδο-εθνογραφική περιγραφή λειτουργεί ως αλληγορία για συγκεκριμένο πρόσωπο της αθηναϊκής επικαιρότητας, τον διαβόητο δημαγωγό Κλεώνυμο, έναν από τους αγαπημένους στόχους του Αριστοφάνη. Τα αξιοπερίεργα γνωρίσματα του δέντρου αντιστοιχούν σατιρικά προς τα ελαττώματα του κωμωδούμενου πολιτικού: την παχυσαρκία του (εξ ου το μέγεθος του δέντρου)· τη δειλία και τη φυγομαχία του (ο Κλεώνυμος διακωμωδείται τακτικά επειδή πέταζε μακριά την ασπίδα του για να το βάλει στα πόδια σε κάποια μάχη)· και βέβαια τις επιδόσεις του στη συκοφαντία των πολιτικών του αντιπάλων, προσφιλές όπλο των ριζοσπαστών δημαγωγών της Αθήνας.¹⁴

Η δεύτερη στροφή, αμέσως μετά, κάνει λόγο για μια χώρα στην καρδιά του σκότους, δίχως φως από λυχνάρια, μέσα στην άγρια ερημιά (1482-1493):

Είναι μια χώρα στην καρδιά του σκότους,
μακριά στην ερημιά, δίχως λυχνάρι,
όπου οι άνθρωποι ζουν και τρων παρέα
με τους ημίθεους ήρωες — αλλά μόνο

¹³ Βλ. Ηρόδοτος 1.193, 1.203, 3.106-109· Κτησίας απ. 45.35-39, 45.47, 45n, 45o, 63 Lenfant· Νέαρχος, *FGrHist* 133 F6, F19, F28· Ονησίκριτος, *FGrHist* 134 F22-23· Αριστόβουλος, *FGrHist* 139 F36-37, F49, F55· πρβλ. Εκαταίος, *FGrHist* 1 F291-292· Σκύλαξ, *FGrHist* 709 F3· Hofmann (1976) 200· Dunbar (1995) 689-690· Lomiento (2006) 304-305· Rusten (2013) 308. Εν γένει για τα εξωτικά δέντρα των εθνογραφικών περιγραφών βλ. Karttunen (1989) 66-67· Thomas (2000) 140-141, 152-153· Li Causi (2003) 190-192· Lenfant (2004) 309-312, 317, 322.

¹⁴ Βλ. Moulton (1981) 32-34· Zanetto (1987) 298-299· Dunbar (1995) 690-691· Griffith (2012). Εν γένει για τη διακωμώδηση του Κλεώνυμου βλ. Schwertfeger (1982) 267-270· Storey (1989)· Ornaghi (2008).

μέχρι να πέσει το βραδάκι.
 Μετά δεν είναι πια ασφαλές
 μπροστά σου να τους απαντήσεις.
 Για να βρεθεί θνητός τη νύχτα
 κοντά στον ήρωα τον Ορέστη — αλίμονο του!
 Ολόγυμνος θε ν' απομείνει, κι απ' το χτύπημα
 θα παραλύσει ολόκληρη η δεξιά του.

Οι άνθρωποι στην αλλόκοτη αυτή χώρα ζουν και ευωχούνται παρέα με τους μυθικούς ήρωες, πράγμα που ανακαλεί την παραμυθένια Φαιακία και την εξιδανικευμένη χώρα των Αιθίοπων στον Όμηρο, όπου οι θνητοί συμποσιάζουν συντροφιά με τους θεούς (Α 423-425, Ψ 205-207, α 22-26, η 199-203).¹⁵ Το ίδιο συμβαίνει στην ευλογημένη νήσο των Υπερβορείων, σύμφωνα με την ελληνιστική ταξιδιωτική μυθιστορία του Εκαταίου του Αβδηρίτη (*FGrHist* 264 F7, F10 = Διόδωρος Σικελιώτης 2.47.6-7, Σχόλιο στον Απολλώνιο τον Ρόδιο, *Αρροναυτικά* 2.675). Πιθανότατα και αυτός ο θρύλος είχε διαμορφωθεί από παλαιότερα, πριν από τον καιρό του Αριστοφάνη.¹⁶

Εν γένει, οι φυσικές συνθήκες της παράξενης αριστοφανικής χώρας φέρνουν στο νου από τη μία τις ερημιές της Σκυθίας, τις οποίες περιγράφει ο Ηρόδοτος (4.18-22, 4.123-125), και από την άλλη τη μυθώδη γη των Κιμμερίων στην *Οδύσσεια* (λ 14-19), όπου βασιλεύει το σκοτάδι και δεν φέγγει ποτέ ο ήλιος.¹⁷ Παρόμοια βυθισμένη στη σκοτεινιά είναι η θείκη χώρα των μακάρων, μακριά στις εσχατιές της Ασίας, την οποία διασχίζει ο Μεγαλέξανδρος στον μεταγενέστερο θρύλο, για να ανακαλύψει το αθάνατο νερό (*Μυθιστορία του Αλέξανδρου*, συντάξεις β, γ και L, 2.39-41). Ίσως υπήρχε παλαιά παράδοση στην ελληνική κοσμογραφία να συνδέονται οι απώτατες περιοχές του βορρά και της κεντροασιατικής στέπας με το παρατεταμένο σκότος — παράδοση που θα μπορούσε να ανάγεται στον Εκαταίο ή στον Σκύλακα.¹⁸ Όσο για τους νυχτερινούς κινδύνους του τόπου, ο Rusten αντιπαραβάλλει τη μυθική Λευκή Νήσο στον μακρινό Εύξεινο Πόντο, ενδιαίτημα της ψυχής του Αχιλλέα και άλλων ηρώων του Τρωικού Πολέμου. Στο νησί αυτό, κατά τον θρύλο, δεν επιτρεπόταν να παραμείνουν μονίμως οι θνητοί: ναυτικοί και επισκέπτες όφειλαν να φύγουν με τη δύση του ήλιου, ακριβώς όπως στην αριστοφανική

¹⁵ Πρβλ. Ησίοδος απ. 1.6-7 Merkelbach-West· Zanetto (1987) 300· Dunbar (1995) 691-692· Lomiento (2006) 305-306· και εν γένει για το μοτίβο της θεοξενίας βλ. Romm (1992) 50-54, 59-60· Winiarczyk (2011) 245-247.

¹⁶ Ήδη ο Αλκαίος (απ. 307c Lobel-Page) παρουσίαζε τον Απόλλωνα να διαμένει μεταξύ των Υπερβορείων, νομοθετώντας και απονέμοντας δικαιοσύνη. Πρβλ. Πίνδαρος, *Πυθιονίκος* 10.29-46· Ηρόδοτος 4.35.2· και βλ. Hofmann (1976) 203-204· Moulton (1981) 38· Romm (1992) 60-65· Dillery (1998) 263-269.

¹⁷ Η φράση «τῆ λύχνων ἐρημία» (1484) ανακαλεί την παροιμιώδη έκφραση «Σκυθῶν ἐρημία», όπως επισημαίνουν ήδη τα αρχαία σχόλια. Πρβλ. Moulton (1981) 37· Dunbar (1995) 691· Grisolia (1998) 205.

¹⁸ Πρβλ. Hofmann (1976) 203· Stoneman (1994) 105-107.

χώρα δεν συνιστάται να τριγυρνάει κανείς αφού πέσει το βράδυ.¹⁹

Όμως η μνεία του Ορέστη προσγειώνει πάλι το αριστοφανικό άσμα στην άμεση αθηναϊκή πραγματικότητα. Καθώς προκύπτει από το αριστοφανικό κείμενο και τα αρχαία σχόλια, Ορέστης ήταν το παρατσούκλι που χρησιμοποιούνταν, ίσως γενικευμένα στην καθομιλουμένη αττική γλώσσα, για τους επικίνδυνους κακοποιούς που λυμαίνονταν τους δρόμους της πόλης τα βράδια, επιτίθονταν στους αργοπορημένους διαβάτες, τους χτυπούσαν βίαια και τους έκλεβαν τα ρούχα και τα υπάρχοντα.²⁰ Η μυστήρια χώρα του σκότους είναι τα αφώτιστα σοκάκια της Αθήνας μέσα στη νύχτα, και οι ήρωες, όπως ο μυθικά ονοματισμένος Ορέστης, είναι οι παράνομοι και οι λωποδύτες του αστικού υπόκοσμου.

Το τρίτο *θωμάσιον* σκηνοθετείται στα μέρη των Σκιαπόδων, μιας θρυλικής φυλής ανθρωπόμορφων πλασμάτων που είχαν ένα μόνο υπέρμετρα μεγάλο ποδάρι, τόσο πλατό ώστε μπορούσαν να το χρησιμοποιήσουν σαν στέγαστρο για τον ήλιο, σηκώνοντάς το από πάνω τους όταν ζάπλωναν ανάσκελα χάμω. Ήδη ο Σκύλαξ, ο περίφημος θαλασσόλυκος στην υπηρεσία του Δαρείου, τοποθετούσε τα φανταστικά αυτά πλάσματα στην Ινδία (*FGrHist* 709 F7), όπως και ο Κτησίας αργότερα (απ. 51a-b, 60 Lenfant). Άλλοι ιστορικοί και εθνογράφοι, όπως ο Εκαταίος ο Μιλήσιος (*FGrHist* 1 F327, πρβλ. τον σοφιστή Αντιφώντα, 87 B 45 Diels-Kranz), τα εντόπιζαν στην Αιθιοπία ή στη Λιβύη, τουτέστιν στα ενδότερα της Αφρικής.²¹ Σύμφωνα με το αριστοφανικό κείμενο, σε μια λίμνη εκεί κοντά στη χώρα των Σκιαπόδων κάθεται άπλυτος ο Σωκράτης και ανακαλεί τις ψυχές των νεκρών (1553-1564):

Στων Μονοπόδαρων τα μέρη είναι μια λίμνη,
όπου ο Σωκράτης, μες στην απλυσιά,
ανακαλεί των πεθαμένων τις ψυχές.
Πήγε κι ο Πείσανδρος εκεί, να δει γυρεύοντας
την ψυχή τη δικιά του, που είχε φύγει
μέσα από το κορμί του, κι ας ήταν ζωντανός.
Για σφάγιο κόμισε καμήλα αρνίσια,
έκοψε τον λαιμό της, σαν άλλος Οδυσσεύς,
και πήρε δρόμο!
Τάφρος το αίμα της καμήλας,
κι αναδύθηκε ως εκεί
από τα βάθη της σπηλιάς μια νυχτερίδα
— ο Χαϊρεφώντας ντε!

Εδώ το ονομαστί κωμωδείν διασημοτήτων της Αθήνας είναι απροκάλυπτο.

¹⁹ Βλ. Rusten (2013) 309-310.

²⁰ Βλ. Higham (1932) 103-105· Hofmann (1976) 200-206· Zanetto (1987) 240-241, 299· Dunbar (1995) 451-454.

²¹ Βλ. Karttunen (1989) 131-132, 136-140· Dunbar (1995) 710-711· Lenfant (2004) 329-330· Lomiento (2006) 306-307.

Ο Σωκράτης χρησιμοποιούσε κατά κόρον τον όρο *ψυχή* με την έννοια της εσωτερικής νοητικής και ηθικής προσωπικότητας του ανθρώπου. Στην καθομιλουμένη, ωστόσο, η λέξη σήμαινε κυρίως το φάντασμα, το πνεύμα που εγκαταλείπει τον άνθρωπο τη στιγμή του θανάτου. Γι' αυτό ο φιλόσοφος παρουσιάζεται κωμικά να ξεσηκώνει τα πνεύματα των νεκρών.²² Ο Χαιρεφών, φίλος και οπαδός του Σωκράτη, ήταν τόσο ισχνός και κιτρινάρης ώστε του είχαν κολλήσει το παρατσούκλι «η νυχτερίδα» και συχνά τον συνέκριναν με πεθαμένο (βλ. *Νεφέλαι* 504, *Ορνίθες* 1296, *Εύπολις* απ. 253). Ταιριάζει λοιπόν να ξεπηδήσει σαν φάντασμα σε μια σκηνή νεκρομαντείας. Η ομηρική παρομοίωση της νεκρής ψυχής με νυχτερίδα που πετάει τρίζοντας από τα βάθη της σπηλιάς (ω 5-9) είχε χαραχτεί βαθιά στο ελληνικό συλλογικό φαντασιακό.²³ Ο Πείσανδρος, άλλος ομορτοκωμικός δημαγωγός, ήταν διαβόητος για τη δειλία του, σε σημείο που να αναρωτιέται κανείς μήπως δεν είχε διόλου ψυχή μέσα του. Ο ποιητής παίζει εδώ πάλι με τις πολλαπλές σημασίες της λέξης *ψυχή* — όχι μόνο «πνεύμα του πεθαμένου» αλλά και «γενναιοψυχία, ψυχικό σθένος».²⁴ Μέσα σε τούτο το μωσαϊκό ψηφίδων της αθηναϊκής δημοσιότητας, οι Σκιάποδες ίσως υπονοούν κοροϊδευτικά τα ογκώδη και μαυρισμένα από τη βρόμα ποδάρια του Σωκράτη, που κυκλοφορούσε καθ' ἔξιν ζυπόλητος στις λάσπες και στις ακαθαρσίες των δρόμων της πόλης. Συγχρόνως, το πρώτο συνθετικό της λέξης (σκιά) παραπέμπει ταιριαστά τόσο στο σκοτάδι του Κάτω Κόσμου όσο και στις σκιές των νεκρών που ανακαλούνται κατά τη σατιρική αυτή νεκρομαντεία.²⁵

Ο τελευταίος θαυμαστός τόπος βρίσκεται στις Φάνες — όνομα λιμανιού της Χίου αλλά και λογοπαίγνιο με το ρήμα *φαίνω*, που δηλώνει τις δικαστικές καταγγελίες (1694-1705):²⁶

Στην Καταγγελιούπολη, στα μέρη της Κλεφύδρας,
είναι η φυλή των πονηρών των Εγγλωττογαστόρων.
Θερίζουν, σπέρνουν και τρυγάνε με τη γλώσσα,
κι όλο συκολογούνε.
Ἔθνος βαρβαρικό, Γοργίες και Φίλιπποι.
Κι έτσι για δαύτους τους διαβόητους
τους Εγγαστριγλωσσους Φιλιππικούς,
παντού στην Αττική τη γλώσσα

²² Πρβλ. Stark (1953) 85-86· Hofmann (1976) 207-211· Zanetto (1987) 305-306· Dunbar (1995) 711-712· Rusten (2013) 310-311.

²³ Για τον Χαιρεφώντα και τη διακωμώδησή του βλ. Hofmann (1976) 212-214· Moulton (1981) 39-40· Zanetto (1987) 283, 306· Dunbar (1995) 642-643.

²⁴ Πρβλ. Hofmann (1976) 209. Για τη γελοιοποίηση του Πείσανδρου στην αττική κωμωδία βλ. Sommerstein (2000) 439-440, 446-447· Pirrotta (2009) 220-222· Jouanno (2012) 260-261· Konstantakos (2016) 150-153 με περαιτέρω βιβλιογραφία.

²⁵ Πρβλ. Moulton (1981) 39-40· Zanetto (1987) 305· Dunbar (1995) 711· Rusten (2013) 311.

²⁶ Βλ. Zanetto (1987) 315· Dunbar (1995) 740· Rusten (2013) 312.

την κόβουνε και την σερβίρουν χωριστά.

Η αρχαιοελληνική ονομασία αυτού του περιέργου λαού, Εγγλωττογάστορες, υποβάλλει κατ' αρχήν την εικόνα πλασμάτων που φέρουν τη γλώσσα πάνω στην κοιλιά τους,²⁷ κάπως σαν τους ακέφαλους ανθρώπους που έχουν τα μάτια, το στόμα και τα άλλα όργανα του προσώπου στο στήθος. Ήδη ο Ηρόδοτος είχε πληροφορίες για τέτοια φυλή στην ανατολική Αφρική (4.191.4), ενώ ο Κτησίας (απ. 51a Lenfant) την τοποθετεί στην Ινδία και ο Μεγαλέξανδρος του θρύλου θα την συναντήσει κιόλας στα βάθη της Ασίας (*Μυθιστορία* 2.37.4, 3.28).²⁸ Για μία ακόμη φορά, η μνεία συγκεκριμένων ονομάτων καθιστά φανερούς τους επικαιρικούς συμβολισμούς. Μέλη της αλλόκοτης φυλής είναι οι λογογράφοι και οι δικανικοί ρήτορες, οι μαθητές και μιμητές του σοφιστή Γοργία, σαν τον Φίλιππο, οι οποίοι κερδίζουν τα προς το ζην με τη συκοφαντική δικολαβία τους, γράφοντας λόγους για να εκφωνούνται στα δικαστήρια υπό τη χρονομέτρηση της κλεψύδρας. Είναι Εγγλωττογάστορες επειδή με τα τεχνάσματα της γλώσσας γεμίζουν την κοιλιά τους.²⁹

Την ίδια κωμική ιδέα θα χρησιμοποιήσει ογδόντα και πλέον χρόνια αργότερα ο Τιμοκλής, ο πιο πολιτικοποιημένος συγγραφέας της Μέσης Κωμωδίας, στο έργο του *Ικάριοι Σάτυροι*,³⁰ πιθανότατα υπό την επίδραση του Αριστοφάνη.³¹ Σε δύο αποσπάσματα αυτής της κωμωδίας κάποιος έμπειρο πρόσωπο δίνει οδηγίες σε έναν ταξιδιώτη σχετικά με αξιοσημείωτα πράγματα που μέλλει να συναντήσει στην πορεία του. Ενδεχομένως ο ομιλητής ή ο καθοδηγούμενος οδοιπόρος να σχετίζεται με τους σατύρους του τίτλου, που θα αποτελούσαν τον Χορό του έργου. Ο πρώτος θα μπορούσε να είναι λόγου

²⁷ Για άλλους συσχετισμούς, π.χ. με τους θρυλικούς (Εγ)χειρογάστορες ή τους ομηρικούς Κύκλωπες, βλ. Moulton (1981) 42-43· Dunbar (1995) 741· Lomiento (2006) 307-308· Rusten (2013) 312-313.

²⁸ Βλ. Gunderson (1980) 109-110· Lenfant (1999) 206-207· Friedman (2000) 12, 25. Ο Πλίνιος (*Naturalis Historia* 5.44-46) τους ονομάζει «Βλέμμες» (Blemmyae). Πρβλ. τους «στερνοφθαλμούς» που μνημονεύει ο Αισχύλος (απ. 441 Radt), ίσως εμπνευσμένος από τον Έκαταίο τον Μιλήσιο. Ο σαιζπηρικός Οθέλλος ισχυρίζεται επίσης ότι έχει δει τέτοια πλάσματα (*Οθέλλος* 1.3.141-145) — πλην όμως ενδέχεται απλώς να κομπάζει για να εντυπωσιάσει τη Δυσδαίμονα.

²⁹ Ο πληθυντικός «Γοργίαί τε και Φίλιπποι» (1701) υποδηλώνει πως δεν εννοούνται εδώ μόνο τα δύο αυτά επώνυμα πρόσωπα αλλά ολόκληρη κατηγορία επαγγελματιών (πρβλ. «γένος», 1696) που ακολουθούν το παράδειγμα και τα διδάγματα του Γοργία και του Φίλιππου. Βλ. Zanetto (1987) 315-316· Craik (1987) 30· Dunbar (1995) 742-743· Hubbard (1997) 31-32· Rusten (2013) 313.

³⁰ Για τη χρονολόγηση των *Ικαρίων Σατύρων* (γύρω στο 330-327 π.Χ.) βλ. Constantinides (1969) 54-56· Cipolla (2003) 331· Αποστολάκης (2014) 116-117· Apostolakis (2019) 141, 157. Δεν υπάρχει χώρος εδώ για να επισκοπηθεί το πολυσυζητημένο πρόβλημα της ειδολογικής ταυτότητας του έργου, αν δηλαδή ήταν κωμωδία (μακράν το πιθανότερο) ή σατυρικό δράμα νέου τύπου. Όλα αυτά τα ζητήματα τα εξετάζει τώρα αναλυτικά ο Apostolakis (2019) 135-141, παραθέτοντας πλήρη βιβλιογραφία.

³¹ Βλ. Constantinides (1969) 56-61· Konstantakos (2011γ) 163-164, 167-171.

χάρη ο σοφός Παπποσιληνός, ο δεύτερος ίσως ο περιοδεύων Διώνυσος.³² Λογοτεχνικά πρότυπα της σκηνής φαίνεται να είναι τα θαλασσινά δρομολόγια που προδιαγράφουν η Κίρκη και η Καλυψώ για τον ομηρικό Οδυσσέα (ε 273-277, κ 504-540, μ 37-141) ή οι οδηγίες που δίνει ο ψευδοαισχύλειος Προμηθέας στην Ιώ για τη μακρά περιπλάνησή της στον κόσμο (*Προμηθέας Δεσμώτης* 705-876) — άλλος ένας δραματικός λόγος που αξιοποιεί πλούσιο υλικό από την αρχαία εθνογραφία.³³

Σαν τον Αριστοφάνη, ο Τιμοκλής εφαρμόζει αλληγορικά τους εθνογραφικούς κοινούς τόπους σε πρόσωπα της αθηναϊκής επικαιρότητας. Σε ένα σημείο αυτού του ευτράπελου ταξιδιωτικού οδηγού περιγράφεται σαν επικίνδυνο θηρίο η Πυθιονίκη, διάσημη πολυτελής εταιρά της εποχής (απ. 16):

Η Πυθιονίκη θα σε υποδεχτεί μετά χαράς,
κι ίσως να σου τα καταφέρει όλα τα δώρα
που πήρες τώρα δα από μας· είναι άπληστη πολύ.
Μα παρακάλεσέ την, μήπως σου χαρίσει τίποτε
καλάθια παστό ψάρι· έχει άφθονο από δαύτο.
Βλέπεις, κάνει παρέα επί του παρόντος με δυο τσίρους,
πλακουτσομούρηδες κι ανάλατους τελείως.

Η άπληστη επαγγελματίας του έρωτα θα καταβροχθίσει όλα τα υπάρχοντα του ξένου σαν θαλασσινό τέρας ή ρουφήχτρα, σαν άλλη Σκύλλα ή Χάρυβδη (πρβλ. ακριβώς τις οδηγίες της Κίρκης προς τον Οδυσσέα, όπου περιγράφονται καταλεπτώς αυτά τα δύο αδηφάγα πλάσματα). Θα του δώσει όμως σε αντάλλαγμα άφθονο παστό ψάρι — χιουμοριστικός υπαινιγμός στη σχέση της εταιράς με τους γιους του ζάπλουτου μεγαλέμπορου Χαιρέφιλου, που είχε κάνει περιουσία εισάγοντας στην Αθήνα παστά σκουμπριά από τον Πόντο.³⁴

Σε άλλο τμήμα της ίδιας γεωγραφικής φαντασμαγορίας ο περίφημος ρήτορας Υπερείδης μεταμορφώνεται σε ποταμό, τον οποίο πρέπει να περάσει ο οδοιπόρος (απ. 17):

Πέραν τον ποταμό Υπερείδη, που κυλάει γεμάτος ψάρια,
πότε μιλώντας φρόνιμα με ήρεμη φωνή, κι άλλοτε
παφλάζοντας με κομψασμούς και λόγια καταϊστικά,
έτοιμος να τα αντικρούσει όλα, αρκεί
να έχουν ανοίξει τα λουκέτα — αυτός ο μισθοφόρος

³² Για τα συμπραζόμενα και τον πιθανό ομιλητή αυτών των αποσπασμάτων πρβλ. Crusius (1888) 626· Constantinides (1969) 55-56· Cipolla (2003) 323, 330-331· Orth (2014) 1046· Apostolakis (2019) 138-141, 146.

³³ Πρβλ. Crusius (1888) 626· Kassel και Austin (1989) 767-768· Apostolakis (2019) 140-141, 146-147.

³⁴ Βλ. Αθήναιος 8.339d-e· Arnott (1996) 69-70, 211-214· Konstantakos (2000) 89-90· Cipolla (2003) 322-323· Αποστολάκης (2014) 113-114, 118-119· Apostolakis (2019) 141-149.

ποτίζει τα χωράφια όποιου τον χρηματοδοτεί.

Η περιγραφή των ποταμών μιας περιοχής, ιδίως αν ξεχώριζαν για το μέγεθος ή για άλλα αξιοπερίεργα χαρακτηριστικά τους, ήταν ανέκαθεν βασικό συστατικό της εθνογραφικής και γεωγραφικής κοσμολογίας — από τις εξερευνήσεις του Σκύλακα στον Ινδό ποταμό μέχρι τις τοπογραφικές πραγματείες του Ηρόδοτου για τα ποτάμια της Αφρικής, της Μεσοποταμίας και της Σκυθίας, και έως τις εικασίες των ιστορικών του Μεγαλέξανδρου για τα υδάτινα δίκτυα της μακρινής Ανατολής.³⁵ Όπως και στα άσματα των *Ορνίθων*, έτσι και στη φανταστική γεωγραφία του Τιμοκλή οι ιδιότητες του γεωφυσικού οροσήμεου συμβολίζουν σκωπτικά τις προσωπικές ή πολιτικές αδυναμίες του κωμωδούμενου. Το ποτάμι είναι γεμάτο ψάρια επειδή ο καλοφαγάς ρήτορας αγαπούσε το εκλεκτό ψάρι. Παφλάζει με φουσκωμένα κύματα, σαν την κομπαστική και θορυβώδη ρητορική του Υπερείδη. Και ποτίζει τα χωράφια οποιουδήποτε τον δωροδοκεί, όπως και ο αργυρώνητος Αθηναίος πολιτικός εξυπηρετούσε τα συμφέροντα του εκάστοτε μισθωτή του.³⁶

Με τέτοιες φαντασμαγορικές συλλήψεις η αρχαία κωμωδία ζωντανεύει επί σκηνής τον *έτερον* και τον αντιπαραθέτει προς τον γνώριμο κόσμο των θεατών. Οι χαρακτήρες που μιλούν και σχολιάζουν την αθηναϊκή πραγματικότητα παίζουν τον ρόλο του κατεζοχών αλλότριου, του ξένου επισκέπτη και περιηγητή που περιεργάζεται γεμάτος απορία τα καινοφανή αξιοθέατα μιας άγνωστης χώρας. Τα πρόσωπα μοιάζουν καλοδιαλεγμένα ώστε να ταιριάζουν απόλυτα με αυτήν τη λειτουργία. Τα πουλιά είναι ξένοι όπου γης, πλάνητες που τριγυρίζουν διά βίου στον αέρα, πετώντας πάνω από ολόκληρη την οικουμένη, δίχως πατρίδα θεμελιωμένη σε στέρεο έδαφος.³⁷ Ο Διόνυσος είναι ο ερχόμενος θεός, που καταφτάνει από τη μακρινή Ανατολή για να διδώσει την παράξενη εκστατική λατρεία του.³⁸ Ο ακόλουθός του ο Σιληνός, δαιμονικός και θηριόμορφος σαν τους λαούς στα πέρατα της γης, ενσαρκώνει επίσης εμβληματικά τον άλλον, τον ξένο. Αυτοί οι φορείς της ετερότητας μεταχειρίζονται το είδος της ταξιδιωτικής εθνογραφίας, δηλαδή τον πιο αρμόδιο και αυθεντικό λόγο περί ετερότητας που είχε αναπτύξει ο αρχαίος κόσμος, για

³⁵ Βλ. ενδεικτικά Ηρόδοτος 1.189-194, 2.17-34, 4.44, 4.47-58· Κτησίας απ. 45.1, 45.3-6, 45.14, 45.36, 45.46, 45a, 45o, 45r, 65, 74-75 Lenfant· Πολύκλειτος, *FGrHist* 128 F5-7· Νέαρχος, *FGrHist* 133 F12, F17, F20, F32-33· Ονησίκριτος, *FGrHist* 134 F7-8, F22, F26, F32-33· Αριστόβουλος, *FGrHist* 139 F28, F35, F38, F55-56· Redfield (1985) 106-107· Karttunen (1989) 83-84, 186-192· Romm (1992) 83, 149-156· Thomas (2000) 65-70, 101, 136, 139· Munson (2001) 9-12, 83-86· Bichler (2001) 70, 145-149· Li Causi (2003) 190-192· Lenfant (2004) 290-292, 311-313, 328-329· Albaladejo Vivero (2005) 125-128. Για το μοτίβο στον Τιμοκλή πρβλ. Rusten (2013) 308.

³⁶ Πιθανότατα υπόκεινται εδώ οι φήμες ότι ο Υπερείδης, όπως και άλλοι αντιμακεδόνες ρήτορες, είχε δωροδοκηθεί από τους Πέρσες. Βλ. Αποστολάκης (2014) 111-117 και Apostolakis (2019) 150-154 για ανάλυση όλων των σατιρικών υπαινιγμών του χωρίου.

³⁷ Πρβλ. Arrowsmith (1973) 139, 157· Hofmann (1976) 198-199· Konstan (1995) 35· Rothwell (2007) 152-155· Lomiento (2006) 300, 302· Rusten (2013) 313.

³⁸ Βλ. πρόχειρα Burkert (1985) 162-166· Seaford (1996) 44-52.

να περιγράψουν συνήθη φαινόμενα από την καθημερινότητα της Αθήνας.³⁹

Στο κωμικό πλαίσιο, δηλαδή, ο κανονιστικός εθνογραφικός λόγος της ετερότητας μπαίνει στο στόμα του ίδιου του *ετέρου* και υφίσταται ειρωνική αντιστροφή ως προς το σημείο αναφοράς του. Τα αντικείμενα της ταξιδιωτικής περιγραφής δεν είναι ξενικά αξιοθέατα αλλά απολύτως οικεία πράγματα: διασημότητες, γνώριμα μέρη και τρέχουσες υποθέσεις της πόλης του κωμωδογράφου και του κοινού — ιδίως δε προβληματικά φαινόμενα, νοσηρές συνθήκες και κατακριτέες προσωπικότητες της επικαιρότητας. Έτσι, η κωμωδία της εθνογραφίας υποτάσσεται στον πρωτεύοντα στόχο της κωμωδίας, την ονομαστί σάτιρα και την κριτική της δημόσιας ζωής. Μέσα από το προσωπίο του *ετέρου*, ο ποιητής κάνει τους θεατές να αντιμετωπίσουν τα κακώς κείμενα της δικής τους ζωής οιονεί απ' έξω, σαν πρωτάκουστα φαινόμενα κάποιας χώρας των θαυμάτων. Η ετερότητα γίνεται παράγων κωμικής ανοικείωσης και βασικός συντελεστής για τη σατιρική θεατρική ανάπλαση της πραγματικότητας. Η κωμωδία μάς προκαλεί να αντικρίσουμε τα οικεία κακά με τα μάτια του άλλου, του ξένου, διότι μόνο έτσι θα αντιληφθούμε πόσο καταγέλαστα και εξωφρενικά είναι. Ίσως γι' αυτό, καθώς μας βεβαιώνει ο άλλος ποιητής μας, οι ταξιδιώτες των Ινδιών θα ξέρουν πάντοτε να μας πουν πιο πολλά από τους σχολαστικούς χρονογράφους.

Βιβλιογραφία

- Albaladejo Vivero, M. (2005): *La India en la literatura griega. Un estudio etnográfico*, Alcalá.
- Αποστολάκης, Κ. (2014): «Στο λυκόφως της πολιτικής σάτιρας: Ο Τιμοκλής και οι ρήτορες», στον τόμο: *Κωμικός Στέφανος. Νέες τάσεις στην έρευνα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας*, επιμ.: Μ. Ταμιωλάκη, Ρέθυμνο, 103-124.
- Apostolakis, K. (2019): *Timokles. Translation and Commentary (Fragmenta Comica* τόμ. 21), Göttingen.
- Arnott, W.G. (1996): *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge.
- Arrowsmith, W. (1973): «Aristophanes' Birds: The Fantasy Politics of Eros», *Arion* n.s. 1, 119-167.
- Bianchi, E. (1981): «Teratologia e geografia. L' homo monstruosus in autori dell'antichità classica», *Acme* 34, 227-249.

³⁹ Για αυτήν την κωμική μέθοδο «ανοικείωσης» πρβλ. Hofmann (1976) 198· Zannini Quirini (1987) 54-55· Lomiento (2006) 300-303, 309· Rusten (2013) 313-315.

- Bichler, R. (2001): *Herodots Welt. Der Aufbau der Historie am Bild der fremden Länder und Völker, ihrer Zivilisation und ihrer Geschichte*, Berlin.
- Bolton, J.D.P. (1962): *Aristeas of Proconnesus*, Oxford.
- Burkert, W. (1985): *Greek Religion*, Cambridge MA.
- Campbell, M.B. (1988): *The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca-London.
- Cipolla, P. (2003): *Poeti minori del dramma satiresco*, Amsterdam.
- Constantinides, E. (1969): «Timocles' *Ikarioi Satyroi*: A Reconsideration», *Transactions of the American Philological Association* 100, 49-61.
- Craik, E.M. (1987): «“One for the Pot”: Aristophanes' *Birds* and the Anthes-teria», *Eranos* 85, 25-34.
- Crusius, O. (1888): «Coniectanea», *Philologus* 46, 606-631.
- Dillery, J. (1998): «Hecataeus of Abdera: Hyperboreans, Egypt, and the *Interpretatio Graeca*», *Historia* 47, 255-275.
- Dorati, M. (2011): «Travel Writing, Ethnographical Writing, and the Representation of the Edges of the World in Herodotus», στον τόμο: *Herodot und das Persische Weltreich*, επιμ.: R. Rollinger, B. Truschnegg και R. Bichler, Wiesbaden, 273-312.
- Dunbar, N. (1995): *Aristophanes: Birds*, Oxford.
- Eco, U. (2013): *The Book of Legendary Lands*, London.
- Friedman, J.B. (2000): *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse.
- Greenblatt, S. (1991): *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago.
- Griffith, R.D. (2012): «The Bird that Became a Cleonymus-Tree: Pindar's *Olympian* 12.13-6 and Aristophanes' *Birds* 1473-81», *Mnemosyne* 65, 279-285.
- Grisolia, R. (1998): «Forme del comico negli “Uccelli” di Aristofane secondo gli scolasti antichi», *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* 67, 173-218.

- Gunderson, L.L. (1980): *Alexander's Letter to Aristotle about India*, Meisenheim am Glan.
- Hartog, F. (1988): *The Mirror of Herodotus. The Representation of the Other in the Writing of History*, Berkeley-Los Angeles-London.
- Hawkes, D. (1985): *The Songs of the South. An Ancient Chinese Anthology of Poems*, London.
- Higham, T.F. (1932): «Two Notes on Aristophanes' *Birds*», *Classical Quarterly* 26, 103-115.
- Hofmann, H. (1976): *Mythos und Komödie. Untersuchungen zu den Vögeln des Aristophanes*, Hildesheim.
- Hubbard, T.K. (1997): «Utopianism and the Sophistic City in Aristophanes», στον τόμο: *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, επιμ.: G.W. Dobrov, Chapel Hill-London, 23-50.
- Jouanno, C. (2012): «Images comiques d'Ulysse d'Épicharme à Plaute», *Les Études Classiques* 80, 247-282.
- Karttunen, K. (1989): *India in Early Greek Literature*, Helsinki.
- Karttunen, K. (2002): «The Ethnography of the Fringes», στον τόμο: *Brill's Companion to Herodotus*, επιμ.: E.J. Bakker, I.J.F. de Jong και H. van Wees, Leiden, 457-474.
- Kassel, R. και Austin, C. (1989): *Poetae Comici Graeci*, τόμ. 7, Berlin-New York.
- Konstan, D. (1995): *Greek Comedy and Ideology*, Oxford.
- Konstantakos, I.M. (2000): *A Commentary on the Fragments of Eight Plays of Antiphanes*, διδ. διατριβή, Cambridge.
- Κωνσταντάκος, I.M. (2011α): *Θρύλοι και παραμύθια για τη χώρα του χρυσού. Αρχαιολογία ενός παραμυθιακού μοτίβου*, Αθήνα.
- Konstantakos, I.M. (2011β): «Ephippos' *Geryones*: A Comedy between Myth and Folktale», *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 51, 223-246.
- Konstantakos, I.M. (2011γ): «Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist's Craft in the Fourth Century», *Λογείον* 1, 145-183.

- Konstantakos, I.M. (2016): «On the Early History of the Braggart Soldier. Part Two: Aristophanes' Lamachus and the Politicization of the Comic Type», *Λογείον* 6, 112-163.
- Laufer, B. (1915): *The Diamond. A Study in Chinese and Hellenistic Folk-Lore*, Chicago.
- Lenfant, D. (1999): «Monsters in Greek Ethnography and Society in the Fifth and Fourth Centuries BCE», στον τόμο: *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, επιμ.: R. Buxton, Oxford, 197-214.
- Lenfant, D. (2004): *Ctésias de Cnide: La Perse, l'Inde, autres fragments*, Paris.
- Leo, A. (1999): «Tracce del pensiero geografico antico in un corale aristofaneo, tra realtà e fantasia (Uccelli 1470-93; 1553-64; 1694-705)», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bari* 42, 19-45.
- Li Causi, P. (2003): *Sulle tracce del manticora. La zoologia dei confini del mondo in Grecia e a Roma*, Palermo.
- Loewe, M. (2010): «Knowledge of Other Cultures in China's Early Empires», στον τόμο: *Geography and Ethnography. Perceptions of the World in Pre-Modern Societies*, επιμ.: K.A. Raaflaub και R.J.A. Talbert, Chichester, 74-88.
- Lomiento, L. (2006): «La "scoperta" d'Atene in Aristoph. Av. 1470-1481 = 1482-1493 = 1553-1564 = 1694-1705», στον τόμο: *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, επιμ.: M. Vetta και C. Catenacci, Alessandria, 295-310.
- Mash, M.C. (2017): «Humour, Ethnography, and Embassy: Herodotus, *Histories* 3.17-25 and Aristophanes, *Acharnians* 61-133», *Histos Supplement* 6, 67-97.
- Moulton, C. (1981): *Aristophanic Poetry*, Göttingen.
- Munson, R.V. (2001): *Telling Wonders. Ethnographic and Political Discourse in the Work of Herodotus*, Ann Arbor.
- Nesselrath, H.-G. (1995): «Herodot und die Enden der Erde», *Museum Helveticum* 52, 20-44.
- Ornaghi, M. (2008): «Un bersaglio esclusivo? Aristofane, Eupoli e il ρίψασπις Cleonimo», *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradi-*

- zione Classica "Augusto Rostagni" n.s. 7, 39-52.
- Orth, C. (2014): «Die Mittlere Komödie», στον τόμο: *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, τόμ. 2, επιμ.: B. Zimmermann και A. Rengakos, München, 995-1051.
- Pirrotta, S. (2009): *Plato comicus: Die fragmentarischen Komödien. Ein Kommentar*, Berlin.
- Redfield, J. (1985): «Herodotus the Tourist», *Classical Philology* 80, 97-118.
- Romm, J.S. (1992): *The Edges of the Earth in Ancient Thought. Geography, Exploration, and Fiction*, Princeton.
- Rothwell, K.S. (2007): *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge.
- Rusten, J. (2013): «The Mirror of Aristophanes: The Winged Ethnographers of *Birds*», στον τόμο: *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, επιμ.: E. Bakola, L. Prauscello και M. Telò, Cambridge, 298-315.
- Schwertfeger, T. (1982): «Der Schild des Archilochos», *Chiron* 12, 253-280.
- Seaford, R. (1996): *Euripides: Bacchae*, Warminster.
- Silk, M.S. (2000): *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.
- Sommerstein, A.H. (2000): «Platon, Eupolis and the 'Demagogue-Comedy'», στον τόμο: *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, επιμ.: D. Harvey και J. Wilkins, London-Swansea, 437-451.
- Stark, R. (1953): «Sokratisches in den "Vögeln" des Aristophanes», *Rheinisches Museum* 96, 77-89.
- Stoneman, R. (1994): «Romantic Ethnography: Central Asia and India in the Alexander Romance», *Ancient World* 25, 93-107.
- Storey, I.C. (1989): «The 'Blameless Shield' of Kleonymos», *Rheinisches Museum* 132, 247-261.
- Thomas, R. (2000): *Herodotus in Context. Ethnography, Science and the Art of Persuasion*, Cambridge.
- Whitman, C.H. (1964): *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge MA.

- Winiarczyk, M. (2011): *Die hellenistischen Utopien*, Berlin-New York.
- Wittkower, R. (1942): «Marvels of the East. A Study in the History of Monsters», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 159-197.
- Zanetto, G. (1987): *Aristofane: Gli Uccelli*, Milano.
- Zannini Quirini, B. (1987): *Nephelokokkygia. La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, Roma.
- Zimmermann, B. (1985): *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, τόμ. 2, *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein.

Τα πρόσωπα του δούλου και του ξένου
στο θέατρο του Αριστοφάνη

The characters of the slave and the foreigner
in Aristophanes' plays

Θεόδωρος Γ. Παππάς

Καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής
Γραμματείας
στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Theodoros Pappas

Professor of Ancient Greek Literature,
Ionian University

thpappas@ionio.gr

Abstract

The role of the slave gains more importance as we proceed from the comedy of Aristophanes to Menander's and even more in Roman comedy and the plays that follow. The slave in Aristophanes' plays represents a theatrical type with certain typical characteristics, easily noticeable by the spectators. However, with Xanthias in the *Frogs* (405 BC) a transition takes place from the aforementioned type to the particular characters of slaves; thus Karion, the slave in *Plutus* (388 BC), could be considered to be the most developed character of this category.

Apart from the characters of the slave and the foreigner, who perform roles of minor importance, very similar to those of non-speaking roles, there are also speaking characters, who are substantial to the play and have idiosyncratic characteristics, as well as protagonists who participate actively in the development of the plot. In the present study emphasis will not be posed on the dramatic identity and the character of the foreigners or on the description of the slaves' performance and behaviour on stage, but the focus will be mainly on the study of the language used by slaves and foreigners in the comedy of Aristophanes.

Λέξεις-κλειδιά: θεατρικοί τύποι, δούλος, ξένος, γλώσσα

Keywords: theatrical types, slave, foreigner, language

Η μορφή του δούλου, όπως παρουσιάζεται στο αρχαίο θέατρο αλλά και στα άλλα γραμματειακά είδη, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον όχι μόνο για την λογοτεχνική ιστορία αλλά και για την ανθρωπολογία της αρχαίας Ελλάδας. Η λειτουργία του δούλου στην κωμική σκηνή του πέμπτου π.Χ. αιώνα θεωρείται ιδιαίτερο στοιχείο καλλιτεχνικής ποιότητας. Ο ρόλος του θα εξελιχθεί με αυξανόμενη σπουδαιότητα από τον Αριστοφάνη στην κωμωδία του Μενάνδρου και ακόμη μεγαλύτερη στην ρωμαϊκή κωμωδία και το μεταγενέστερο θέατρο. Είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή η πορεία και η εξέλιξη του ρόλου του από την αρχαία κωμωδία στη ρωμαϊκή και στη συνέχεια στο ευρωπαϊκό θέατρο: από τον Πυρρία και τον Μανή περνούμε στον Καρίωνα και τον Ξανθία· από τον γεμάτο αυτοπεποίθηση Γέτα και τον επιβλητικό Δάο θα απολαύσουμε τους πανούργους και παμπόνηρους Λατίνους επιγόνους: τον Στιγματία και τον Ψευδολόγο, τον Επίδικο και τον Άρπαγα.

Ο δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη αντιπροσωπεύει έναν θεατρικό τύπο, ο οποίος εκδηλώνει ορισμένα παγιωμένα χαρακτηριστικά, εύκολα αντιληπτά από τους θεατές. Αλλά με τον Ξανθία των *Βατράχων* (405 π.Χ.) αρχίζει να σημειώνεται η μετάβαση από τον τύπο στους συγκεκριμένους χαρακτήρες των δούλων, και έτσι ο Καρίων του *Πλούτου* (388 π.Χ.) μπορεί να θεωρηθεί ο πιο ολοκληρωμένος του είδους.

Εκτός από τα πρόσωπα των δούλων και των ξένων που εκτελούν ασήμαντους ρόλους, οι οποίοι ελάχιστα διαφέρουν ως προς τη σημασία από τα βωβά πρόσωπα, υπάρχουν ομιλούντα πρόσωπα με στοιχειώδη υπόσταση και προσωπικά χαρακτηριστικά, καθώς και πρωταγωνιστές, που μετέχουν ενεργητικά στην εξέλιξη της δράσης. Βεβαίως, η σκιαγράφηση αυτών των προσώπων στο έργο του Αριστοφάνη δεν γίνεται με συνέπεια, επειδή ο ποιητής ενδιαφέρεται πρωταρχικά για το κωμικό αποτέλεσμα.

Στη σημερινή ανακοίνωση δεν θα ασχοληθούμε ιδιαίτερα με την δραματική ταυτότητα και τον χαρακτήρα των ξένων ούτε θα καταγράψουμε τη δραστηριότητα και τη συμπεριφορά πάνω στη σκηνή των δούλων, δηλαδή των υπηρετικών προσώπων που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο αναφέρονται ρητά στο κείμενο σαν *δούλοι, δμῶες, οἰκέται, θεράποντες, παῖδες, διάκονοι, ἀκόλουθοι* κ.ά, αλλά θα εστιάσουμε κυρίως στη μελέτη της γλώσσας που χρησιμοποιούσαν οι δούλοι και οι ξένοι στην αριστοφανική κωμωδία.

Η θέση και ο ρόλος του δούλου στην Αθήνα ποικίλουν ανάλογα με την προέλευσή του (Έλληνας, Θράκας, Λυδός, Σκύθης, Κάρας κ.τ.λ.), αν δηλαδή ήταν αιχμάλωτος πολέμου (*δοριάλωτος*), αγοραστός (*ἀργυρώνητος*) ή αν είχε γεννηθεί στο σπίτι (*οἰκογενής*).¹ Υποχρεωτικοί σύντροφοι του πολίτη, τα πρόσωπα του δούλου και του ξένου έχουν το κοινό γνώρισμα να στερούνται κάθε πολιτικού δικαιώματος και συγχρόνως να συνδέονται –πλάι στον πολίτη– με τη μοίρα της πόλης. Η μελέτη ιδιαίτερα του αριστοφανικού δούλου συντελεί στη θεμελίωση της ιστορίας αυτού του συγκεκριμένου κωμικού τύπου, που θα γνωρίσει ιδιαίτερη άνθηση στο μεταγενέστερο κωμικό θέατρο. Έτσι, η

¹ Mactoux (1980)· Garlan (1982)· (1980)· Lonis (1988)· Akrigg – Tordoff (2013).

κατανόηση της λειτουργίας του στην αριστοφανική σκηνή παρουσιάζει ενδιαφέρον, αφού επιτρέπει να παρακολουθήσουμε ένα συγκεκριμένο στοιχείο της δραματικής τέχνης του κορυφαίου εκπροσώπου της αρχαίας κωμωδίας.

Ο Αριστοφάνης μάς περιγράφει αρκετά αναλυτικά τις συνθήκες των δούλων και την ενδυμασία τους. Η εξωτερική εμφάνιση των προσώπων αυτών δεν διαφέρει αισθητά από αυτή των φτωχών Αθηναίων πολιτών, συμπληρωμένη βέβαια με σωματία, προσωπεία και τον απαραίτητο φαλλό. Επειδή θα ήταν δύσκολο να διακρίνει κανείς από την ενδυμασία και μόνο τον δούλο από ένα καθημερινό Αθηναίο πολίτη, μόλις εμφανιστεί υποκριτής που υποδύεται ρόλο δούλου, ο Αριστοφάνης σπεύδει να το τονίσει. Όσον αφορά τη διατροφή τους, φαίνεται ότι οι δούλοι δεν έτρωγαν αρκετά, αν κρίνουμε από τις περιπτώσεις κλοπών τροφής που μας περιγράφει ο ποιητής. Εκτός από την κακή διατροφή, ο δούλος γίνεται συχνά θύμα της κακοθυμίας του κυρίου του και δέχεται χτυπήματα, μαστιγώσεις, ακόμη και το μαρτύριο του τροχού. Δεν υπάρχει κανένας σεβασμός για το πρόσωπο του δούλου· ακόμη χειρότερα, δεν του αναγνωρίζεται ότι έχει κάποια προσωπικότητα. Επιπλέον, περιγράφεται, σχεδόν πάντα, με όλα τα πιθανά ελαττώματα: πανούργος, φυγόπονος και βραδύς, σκαιός και βίαιος, δειλός και κλέφτης, έκδοτος στις ηδονές, αγάριστος, *κάκιστον θηρίον* και πολλά άλλα.² Όλα αυτά βέβαια τα ελαττώματα, τα οποία, ούτως ή άλλως, είναι χαρακτηριστικά των κωμικών προσώπων γενικά, ο Αριστοφάνης φροντίζει να εκμεταλλευτεί με επιτυχία. Έτσι, παρατηρούμε σταδιακά μια όλο και πιο έντονη παρουσία των δούλων στα έργα του, η οποία θα κορυφωθεί στην κωμωδία του Μενάνδρου. Αυτή η ανοδική πορεία της συμμετοχής των δούλων στην κωμωδία αντιστοιχεί, ενδεχομένως, και σε κάποια κοινωνική αναβάθμισή τους.³

Με τον Ξανθία των *Βατράχων* έχουμε την εντύπωση πως ο δούλος αρχίζει να εμπλουτίζεται με ορισμένες ανοίκειες αρετές, όπως το θάρρος, το οποίο μέχρι τώρα ήταν καθαρά ιδιότητα του ελεύθερου πολίτη. Φαίνεται πως στην αρχή του τέταρτου αιώνα, με τη συμβολή των σοφιστών και κυρίως εξαιτίας του Πελοποννησιακού Πολέμου, ο ιδεολογικός προβληματισμός για τις συνθήκες της ζωής του δούλου είχε προωθηθεί. Και η πρόοδος αυτή αποτυπώνεται στο θέατρο με μια αλλαγή στην παρουσίαση των σχέσεων πολίτη - δούλου. Αυτό βέβαια δεν μας επιτρέπει να συμπεράνουμε πως σημειώθηκε και ανάλογη πρόοδος στο επίπεδο της πόλης,⁴ όπου η διαφορά μεταξύ δούλων και ελευθέρων παραμένει τεράστια. Είναι τόση μεγάλη η απόσταση που χωρίζει τους δούλους από την κοινωνία των ελευθέρων πολιτών, ώστε ούτε στον κόσμο της ουτοπίας ο ποιητής δεν τους παραχώρησε ποτέ την εξουσία, όπως το έκανε για τις γυναίκες.

Ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται κωμικά στο έπακρο την αντίληψη

² Pappas (1990) 39-45.

³ Beringer (1956)· Moodie (2007).

⁴ Ενδιαφέρουσες οι σκέψεις και οι προβληματισμοί του Dover (1978) 282-286. Βλ. και Konstan (2012) 13-18.

που επικρατούσε στο κοινό σχετικά με τους δούλους και τους παρουσιάζει να κλέβουν, να κατηγορούν το αφεντικό τους, να παραπονούνται, να δέρονται, και λοιπά.⁵ Ο δραματικός ποιητής αναθέτει συνήθως στους δούλους βοηθητικούς ρόλους: του υπηρέτη, του θεράποντα και του ακολούθου. Όμως, εκτός από τους ασήμαντους αυτούς τριταγωνιστικούς ρόλους, εμπιστεύεται σε δούλους και ρόλους πρωταγωνιστικούς. Από τις σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη, δύο είναι οι δούλοι που έχουν πραγματικά ρόλο πρωταγωνιστή: οι προαναφερθέντες Ξανθίας των *Βατράχων* και Καρίων του *Πλούτου*. Στις κωμωδίες αυτές ο δούλος έχει πράγματι τον πρώτο ρόλο· είναι ένας πραγματικός δραματικός «ήρωας», χωρίς βέβαια να έχει χάσει τα συνηθισμένα του ελαττώματα.⁶ Στα έργα αυτά όμως η κωμωδία αρχίζει να απομακρύνεται από το πεδίο της πολιτικής και τις υποθέσεις της δημόσιας αθηναϊκής αγοράς· και τότε αρχίζει να επικεντρώνεται -ολοένα και περισσότερο- στον μικρόκοσμο του ιδιωτικού οίκου, όπου ορισμένοι ικανοί αλλά και κατεργάρηδες δούλοι διαδραμάτιζαν πάντοτε σημαντικό ρόλο.

Στην επόμενη ενότητα θα προχωρήσω σε μια αξιοπρόσεκτη διαφορά της κωμικής παρουσίασης των δούλων από τους ξένους· και τη διαφορά θα την αναζητήσω στη χρήση των λεκτικών τύπων που παρουσιάζονται να χρησιμοποιούν. Συγκεκριμένα, ως πρόσωπα της κωμικής σκηνής οι δούλοι μιλούν και συμπεριφέρονται όπως οι άλλοι κωμικοί ήρωες και, μολονότι ξενικής καταγωγής, χειρίζονται άψογα τα ελληνικά. Αντιθέτως, οι ξένοι ήρωες της κωμωδίας παρουσιάζονται να ομιλούν τις δικές τους διαλέκτους ή να παραποιούν βάνουσα ελληνικούς γλωσσικούς τύπους. Το γεγονός προκαλεί απορία και ερωτήματα, στα οποία θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι οι δούλοι του Αριστοφάνη ομιλούν χωρίς φραστικές ανακρίβειες· δεν διαπράττουν σολοικισμούς και δεν υποπίπτουν στα συνηθισμένα για τους αλλογενείς ή τους αμόρφωτους γλωσσικά σφάλματα. Στην ομιλία τους χρησιμοποιούν τόσο τη διαλογική απαγγελία σε ιαμβικό τρίμετρο όσο και το τραγούδι σε διάφορα λυρικά μέτρα. Χειρίζονται μάλιστα άψογα την αττική διάλεκτο. Χρησιμοποιούν, όμως, αρκετές βωμολοχίες και διανθίζουν τον λόγο τους με παρωδίες, κατάρες, βρισιές, παροιμίες και όρκους, όπως άλλωστε και οι υπόλοιποι πρωταγωνιστές του Αριστοφάνη. Οι βωμολοχίες τους συχνά παρουσιάζονται με έναν ιδιαίτερο τρόπο, όταν, τοποθετημένοι ανάμεσα σε δύο αντιπάλους, διασκεδάζουν με τους διαξιφισμούς τους, και, επεμβαίνοντας στη διαμάχη σαν αμέτοχοι και απρόσκλητοι θεατές, γελοιοποιούν με τα βωμολοχικά τους σχόλια όσα λέγονται και από τις δύο πλευρές, σε μια διαρκή συνεννόηση με το κοινό.

Ο δούλος είναι ικανός να χρησιμοποιήσει την υψηλή λυρική γλώσσα, στην πιο εκλεπτυσμένη μορφή της, όπως επίσης μπορεί να χρησιμοποιήσει με τον πιο σκαίο τρόπο κάθε λαϊκό ιδίωμα της προφορικής γλώσσας. Η γλώσσα των δούλων του Αριστοφάνη δεν είναι τυπική (δουλική) γλώσσα. Ο λόγος

⁵ Akrigg – Tordoff (2013)· Wrenhaven (2012) 23-39, 71-74.

⁶ Στεφανής (1980)· Pappas (1990) 57-74.

τους μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις αποκτά ιδιαίτερο χαρακτήρα και γίνεται ανοίκειος και επιτηδευμένα καλλωπισμένος. Αυτός ο *έσχηματισμένος λόγος* των δούλων λειτουργεί κωμικά στη θεατρική σκηνή, γιατί ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι τα πρόσωπα αυτά ομιλούν *πεπλασμένως* και όχι *πεφυκότως*, παραβιάζοντας τον κανόνα που διατύπωσε ο Αριστοτέλης, σύμφωνα με τον οποίο η *λέξις* ενός προσώπου δεν πρέπει να είναι *μήτε ταπεινή μήτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα*.⁷ Είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε πως ο Αριστοφάνης δεν προσπαθεί να εκμεταλλευτεί κωμικά την ομιλία των δούλων, όπως θα δούμε ότι έκανε με τους ξένους. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι αρκετοί από αυτούς έχουν υποστεί κάποιον εξελληνισμό ή έχουν γεννηθεί στην Αθήνα. Κυρίως όμως η ιδιαίτερη γλωσσική μεταχείριση των δούλων οφείλεται στο γεγονός ότι η τύχη τους βρίσκεται πολύ στενά δεμένη με τη μοίρα της πόλης των Αθηνών. Ο Αριστοφάνης, που επιθυμεί τη σωτηρία της Αθήνας,⁸ υπογραμμίζει με τον τρόπο του την κοινή μοίρα των δούλων και των πολιτών. Αυτές οι δυο κατηγορίες ομιλούν την ίδια γλώσσα, μπορούν να συνεννοηθούν, μπορούν να αγωνισθούν μαζί στα δύσκολα χρόνια, για να σωθούν και να σώσουν την πόλη τους.⁹

Σε αντίθεση με τους δούλους, οι ξένοι κατέχουν μικρή θέση στην αριστοφανική σκηνή, ομιλούν άσχημα ελληνικά και παρουσιάζονται πάντα με σκωπτικό πνεύμα και ειρωνεία. Μαζί με τους μετοίκους, περιγράφονται από τον ποιητή ως πονηροί, βάρβαροι και ηλίθιοι. Μάλλον ο ποιητής θέλησε να ξεχωρίσει στη σκηνή του τους ξένους από τους δούλους. Η γλώσσα βέβαια της Αρχαίας Κωμωδίας είναι η αττική διάλεκτος, η οποία αποτέλεσε, παρά την αθυροστομία της, πρότυπο αττικού λόγου. Αρκετοί λοιπόν προσωπικοί χαρακτήρες του Αριστοφάνη, που δεν είναι Αθηναίοι, ομιλούν τη διάλεκτο του τόπου τους, και ορισμένοι ξένοι χρησιμοποιούν «βαρβαρικό» λόγο. Η τεχνική αυτή ανταποκρίνεται καταρχήν στην επιθυμία για γλωσσικό ρεαλισμό.¹⁰

Ενώ στον τεχνητό κόσμο της τραγωδίας ήταν αποδεκτό ο ξένος να εκφράζεται σε άπταιστη αττική διάλεκτο, για την κωμωδία, τα πρόσωπα που κατάγονται από μέρη εκτός Αττικής ομιλούν στη δική τους διάλεκτο και ποτέ δεν καταφεύγουν στην αττική. Βέβαια, η κωμωδία πολύ συχνά περιφρονεί κάθε έγνοια για γλωσσική αληθοφάνεια· πρόκειται για έλλειψη συνεπούς

⁷ Αριστοτέλης, *Ῥητ.* 1404b 1 κ.ε.

⁸ Pappas (1993) 293-309.

⁹ Στα χρόνια του Αριστοφάνη οι δούλοι δεν εκπροσωπούν μια πραγματική τάξη, αλλά μάλλον ανταποκρίνονται στην επιθυμία και την ανησυχία του ποιητή και των θεατών του. Οι χαρακτήρες των δούλων δεν εκπροσωπούν αληθινούς δούλους ούτε αμφισβητούν την ιδεολογία ή την ίδια την πρακτική της δουλείας. Η δουλεία ως θεσμός δεν είναι αρκετά ενοχλητικός και γι' αυτό άλλωστε δεν απαιτείται κάποια αιτιολόγηση και ούτε υπάρχει κάποιος μύθος που να εξηγεί την προέλευση της δουλείας παρόμοιος με τους μύθους που εξηγούν την υποταγή των γυναικών. Βλ. Vidal-Naquet (1983) 218-219, Wrenhaven (2012) 23-39.

¹⁰ Παππάς (2016) 153-202

γλωσσικής διαφοροποίησης, την οποία είχε ήδη επισημάνει και επικρίνει ο Πλούταρχος για την ποίηση του Αριστοφάνη.¹¹ Άλλωστε, αρκετοί κωμικοί χαρακτήρες εναλλάσσουν ελεύθερα το ένα ύφος με το άλλο.

Ακόμα και αν ο «ρεαλισμός» θεωρηθεί ως βασικός λόγος για τον οποίο βρίσκουμε ξένους που ομιλούν τη δική τους διάλεκτο ή έχουν τη δική τους προφορά, αυτές οι γλωσσικές ποικιλίες μερικές φορές χρησιμοποιούνται για συγκεκριμένους θεατρικούς σκοπούς και για τον χαρακτηρισμό των προσώπων. Αυτό που προέχει είναι το κωμικό αποτέλεσμα. Ο Αριστοφάνης δεν κάνει έρευνα για τις διαλέκτους ούτε αποτυπώνει τα χαρακτηριστικά τους· είναι κωμωδιογράφος και παρωδεί τις ελληνικές τοπικές διαλέκτους, για να προκαλέσει θυμηδία και όχι για να ενημερώσει τους μεταγενέστερους ή έστω και τους θεατές του περί των διαλέκτων! Απλώς εκμεταλλεύεται τις κωμικές δυνατότητες που του προσφέρουν οι ξένες διάλεκτοι, όπως διαπιστώνουμε από τα σχετικά χωρία των *Άχαρνέων* και της *Λυσιστράτης*.¹²

Σε σύγκριση με τις διαλέκτους, οι ξένες γλώσσες πολύ σπάνια εκπροσωπούνται επί σκηνής. Η φωνή των ξένων, των βαρβάρων, ήταν *ἄσημος*, αποκλίνουσα και βαρβαρική. Οι Έλληνες χαρακτήριζαν τη γλώσσα, τη φωνή των ξένων, ως άναρθρη και ακατανόητη (*bar bar*). Οι ξένοι ήρωες δυσκολεύονταν να προφέρουν τα ληκτικά σύμφωνα και συνήθως πρόσθεταν στο τέλος την κατάληξη *-ι* αποσιωπούσαν το τελικό *-ν* και έκαναν λάθη στη χρήση της διάθεσης των ρημάτων. Έτσι, τέτοιοι στίχοι μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν μόνο όταν δεν είχε μεγάλη σημασία ποιο είναι το πραγματικό τους νόημα.¹³ Στους στ. 65-125 των *Άχαρνέων* μιλά ο Ψευδαρτάβας, σε περσικά δήθεν, που μοιάζουν με επινοημένες ασυναρτησίες. Σατιρίζεται η περσική γλώσσα με λέξεις χωρίς νόημα και ακατανόητους ήχους. Οι λέξεις ηχούν ως περσικές, ενώ ορισμένες από αυτές μοιάζουν κάπως και με ελληνικές. Το αστείο έγκειται στο ότι ο Πρεσβευτής τον παρερμηνεύει, όπως τον συμφέρει. Διαφορετικά λειτουργεί το κωμικό όταν ομιλεί για δεύτερη φορά ο Ψευδαρτάβας με παραφθαρμένη αττική (στ. 104): *οὐ λήψι χρῆσο, χαυνόπρωκτ' Ἰαοναῖδ*. Στην αττική διάλεκτο θα μεταγράφαμε τον λόγο του Σκύθη ως εξής: *οὐ λήψει χρυσόν, χαυνόπρωκτ' Ἰων* [δεν θα πάρεις χρυσάφι, ξεκωλιασμένη Ἰωνα]. Παρομοίως, στους στ. 1525-1678 των *Ὀρνίθων* ομιλεί ο θεός Τριβαλλός σε δήθεν ιλλυρικά. Ο λόγος του δεν έχει κανένα απολύτως νόημα και ακριβώς αυτό είναι το αστείο: *Καλάνι κόρανα και μεγάλη βασιλιναῖ / ὄρνιτο παραδίδωμι* (*Ὀρν*. στ. 1678-1679). Ο Ηρακλής προσποιείται ότι κατάλαβε αυτό που επιθυμεί! Διαπιστώνουμε ότι ο βάρβαρος Τριβαλλός δυσκολευόταν να προφέρει σωστά τα ελληνικά, παραλείπει το τελικό *-ν*, αντικαθιστά το η με *a* και προσθέτει στο τέλος την κατάληξη *-ι* (*καλάνι* = *καλήν*, *κόρανα* = *κόρην*, *μεγάλα* = *μεγάλην*, *βασιλιναῖ* = *βασιλειαν*). Το *ὄρνιτο*, αντί για *ὄρνισι*, δείχνει, εκτός των άλλων, ότι οι ξένοι δυσκολεύονταν επίσης να προφέρουν το θ. Τέλος, με την πληθώρα των *a* και *av*,

¹¹ Πλούταρχος, *Ἠθικά* 853c-d.

¹² Brixhe (1988) 113-138.

¹³ Κοτζιά (2001) 1036-1041.

που τότε προφερόταν [άου], δινόταν η εντύπωση γαυγίσματος (*αὐ̂ αὐ̂, Σφήκες*, στ. 903).¹⁴ Ένα τελευταίο παράδειγμα ομιλίας παραφθαρμένης αττικής διαλέκτου προέρχεται από τις *Θεσμοφοριάζουσες*, όπου ομιλεί ο Σκύθης τοξότης (στ. 1001-1225). Τοξότης: *σῆρα, κακοδαίμων γέρον / πέρ' ἐγὼ ἔξινίκι πορμός, ἴνα πωλάζι σοι. [...] ὡς γλυκερὸ τὸ γλῶσσ', ὥσπερ Ἄττικὸς μέλις. / τι οὐ κατεύδει παρ' ἐμέ;* (*Θεσμ.* στ. 1006-1007, 1192-1193). Ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τον Σκύθη να ομιλεί σπαστά αττικά (ενῶ ο Ψευδαρτάβας και ο Τριβαλλός φαίνεται ότι χρησιμοποιούν τη μητρική τους γλώσσα), στα οποία ο ποιητής πρέπει να παρενέβαλε στοιχεία της λαϊκής γλώσσας της εποχής του, όπως προκύπτει από τη μελέτη των αττικών επιγραφών. Οι γλωσσικές ιδιαιτερότητες που εντοπίζονται στη διάλεκτο του Σκύθη είναι: η αποσιώπηση του τελικού -ν, φιλά στη θέση των δασέων, σύγχυση στη χρήση του γένους, μη συμφωνία ως προς το γένος μεταξύ ουσιαστικού και επιθέτου, λάθη στη χρήση της διάθεσης των ρημάτων κ.ά. Το κωμικό στοιχείο πηγάζει και εδώ από την ακαταλαβίστικη προφορά του Σκύθη, την φίλωση των δασέων, καθώς και από το πλήθος των φωνηεντικών καταλήξεων.¹⁵

Η αλήθεια είναι ότι οι ξένοι αποτελούσαν καθημερινή πραγματικότητα στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα π.Χ. Το ιδίωμα του Σκύθη, το οποίο διακωμωδεῖται εδώ, ήταν οικείο στους Αθηναίους, οι οποίοι αντιλαμβάνονταν ότι οι ξένοι αδυνατούσαν να αποδώσουν σωστά την ποιότητα και την ποσότητα των φθόγγων. Στην πραγματικότητα, οι ξένοι στην αριστοφανική κωμωδία δεν ομιλούν ξένη γλώσσα αλλά σπασμένα ελληνικά, με τις τυπικές για ξένους ιδιαιτερότητες ως προς τη φωνολογία, τη μορφολογία και τη σύνταξη.

Βέβαια, όταν ακούμε ξένη διάλεκτο επί σκηνής είναι αστείο, αλλά θα ήταν λάθος αν νομιζαμε ότι η πρωταρχική λειτουργία των χωρίων με διאלέκτους είναι η περιφρόνηση των μη Αθηναίων. Τέτοια εξήγηση είναι πιο πιθανή για τα χωρία της «ομιλίας των ξένων», όπου κάποιος που δεν είναι φυσικός ομιλητής της ελληνικής εμφανίζεται να ομιλεί σπαστά (πρβλ. π.χ. τον Σκύθη στις *Θεσμοφοριάζουσες*).¹⁶ Σίγουρα η περσική και η σκυθική προφορά συνδέονταν με διαφορετικά εθνικά στερεότυπα. Οι λίγες αυτές φιγούρες των ξένων στους *Άχαρνείς*, στη *Λυσιστράτη* και στους *Ώρνιθες*, μας επιτρέπουν να σκιαγραφήσουμε grosso modo τις ιδιαιτερότητες της γλώσσας που χρησιμοποιούσαν. Και η φωνητική παραποίηση της ελληνικής γλώσσας προκαλούσε το γέλιο των Αθηναίων, οι οποίοι ήταν πολύ ευαίσθητοι στην προφορά και ιδιαίτερα υπερήφανοι για τη διάλεκτό τους.

Σε ό,τι αφορά την πραγματική κατάσταση των ξένων, αυτή είναι δεμένη με την ίδια τη μοίρα της πόλης, μολονότι οι ξένοι βρίσκονται έξω από το πολιτικό σύστημα της Αθήνας. Ιδιαίτερα την εποχή της αριστοφανικής κωμωδίας, στο τελευταίο τέταρτο του πέμπτου αιώνα π.Χ., κατά τη διάρκεια

¹⁴ Κακριδής (1982) 282, και σχόλια στους στ. 1678 και 1679.

¹⁵ Colvin (1999).

¹⁶ Hall (1989) 38-54.

του Πελοποννησιακού Πολέμου, η αθηναϊκή δημοκρατία είχε περισσότερο παρά ποτέ την ανάγκη των συμμαχικών πόλεων, και ιδιαίτερα τη χρηματική εισφορά που αυτές κατέβαλλαν στο κοινό ταμείο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Αριστοφάνης γελοιοποιεί τον απεσταλμένο της Σπάρτης, τον Θηβαίο και τον Μεγαρίτη έμπορο, βασικούς εχθρούς της Αθήνας. Το ίδιο ισχύει και για τον Πέρση πρέσβη.

Φαίνεται πως η ιδιότητα του ξένου ήταν πολύ υποτιμητική στην κλασική Αθήνα. Ακριβώς σε αυτό το πνεύμα ο Αριστοφάνης αποδίδει συχνά το κουσούρι του «βαρβάρου» σε Αθηναίους πολίτες, τους οποίους θέλει να σατιρίσει, προσπαθώντας να ευαισθητοποιήσει τους συμπατριώτες του για την πολιτική κατάσταση και τα προβλήματα των Αθηνών. Οι ξένοι που παρουσιάζει είναι εχθροί της πόλης. Η επιθυμία του Αριστοφάνη για ειρήνη τού δίνει την ευκαιρία να κάνει το κοινό του να γελάσει εις βάρος ορισμένων εχθρών των Αθηνών. Συγχρόνως προσφέρει και σε μας αρκετές πληροφορίες σχετικά με τους ξένους στην Αθήνα. Έτσι οι γνώσεις μας που αφορούν την ενδυμασία, τη γλώσσα και τη νομοθεσία που ίσχυε για τους ξένους, έχουν εμπλουτιστεί σημαντικά.¹⁷

Στα χρόνια του Αριστοφάνη, η αττική διάλεκτος δεν έχει ακόμη διαμορφωθεί οριστικά. Ο κωμωδιογράφος συναγωνίζεται με τον τραγικό ποιητή, τον ρήτορα και τον σοφιστή, προκειμένου να εμπλουτίσει την ελληνική γλώσσα δημιουργώντας νέες λέξεις. Επίσης, η αριστοφανική κωμωδία, περισσότερο από κάθε άλλο λογοτεχνικό είδος στην κλασική Αθήνα, αντανακλούσε και συνέβαλλε στη διαμόρφωση της συλλογικής ταυτότητας των κατοίκων της. Υπό αυτήν την έννοια, η γλώσσα της κωμωδίας ενδυναμώνει την κοινωνική συνοχή.

Από τη μελέτη των αριστοφανικών κωμωδιών μπορούμε να αποκτήσουμε κατά το μάλλον ή ήττον στέρεη γνώση για την αττική διάλεκτο, αυτή που ομιλούσε ο μορφωμένος Αθηναίος, διανθισμένη με αγοραίες εκφράσεις, ύμνους υψηλής λυρικής ποίησης, βαρβαρισμούς, νεολογισμούς και ρητορικά τεχνάσματα. Διαπιστώσαμε ότι ο Αριστοφάνης αναδεικνύεται αξεπέραστος δεξιότηχης της ζωντανής αττικής διαλέκτου, ένας μεγαλοφυής γλωσσοπλάστης, μέσα από τις παραστατικές εικόνες και μεταφορές, τις παροιμιώδεις φράσεις και τις παροιμίες, τα ευρηματικά λογοπαιγνια, τα απρόσμενα ευρήματα, τις καθημερινές και τις άσεμνες λέξεις, τις ζωντανές ερωταποκρίσεις, τις παρωδίες και τα υποκοριστικά· μια κωμική μεγαλοφυΐα. Τέλος, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, εκτός από τη γλώσσα, στο θέατρο λειτουργεί και η επικοινωνία μέσω δηλωτικών κινήσεων του σώματος. Αυτή η μη λεκτική επικοινωνία επιτυγχάνεται μέσα από τον πλούτο των συνδηλώσεων της στάσης και της χειρονομίας των προσώπων της σκηνής. Ανάμεσα σε αυτά τα πρόσωπα, ένας σημαντικός αριθμός αποτελείται από ξένους και δούλους.

¹⁷ Pappas (1990) 21-38.

Βιβλιογραφία

- Akrigg, B. – Tordoff, R. (2013): *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge.
- Beringer, W. (1956): *Studien zum Bild vom unfreien Menschen in der griechischen Literatur von den Anfängen bis zum Ende des Klassischen Dramas*, Tübingen.
- Brixhe, C. (1988): «La langue de l'étranger non grec chez Aristophane», στον τόμο: *L'étranger dans le monde grec. Actes du colloque organisé par l'Institut d'études anciennes, Nancy, mai 1987*, επιμ. Louis Raoul, Nancy, 113-138.
- Colvin, S. (1999): *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- Colvin, S. (2000): «The Language of Non-Athenians in Old Comedy», στον τόμο: *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*, επιμ. D. Harvey & J. Wilkins, London/Swansea, 285-298.
- Dobrov, G.W. (2010): (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden.
- Dover, K.J. (1978): *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Φ.Ι. Κακριδής), Αθήνα.
- Garlan, Y. (1982): *Les Esclaves en Grèce ancienne*, Paris
- Gauthier, P. (1972): *Symbola. Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Nancy.
- Hall, E. (1989): «The Archer Scene in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*», *Philologus* 113, 38-54.
- Henderson, J. (1991): *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy* (1^η έκδ. 1975), New York/ Oxford.
- Konstan, D. (2012): «A World without Slaves: Crates' *Thêria*», στον τόμο: *No Laughing Matter: Studies in Athenian Comedy*, επιμ. C.W. Marshall – G. Kovacs, London, 13-18.
- Long, T. (1986): *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale/ Edwardsville.
- Louis, R. (1988): *L'étranger dans le monde grec. Actes du Colloque organisé par l'Institut d'Études Anciennes*, Nancy.
- Louis, R. (2002): «Aristophane et les étrangers», *Ktêma* 27, 183-194.
- López Eire, A. (1997): «À propos de l'attique familial de la comédie aristophanienne», στον τόμο: *Aristophane: La langue, la scène, la cité. Actes du Col-*

- loque de Toulouse, 17-19 mars 1994*, επιμ. P. Thiery – M. Menu, Bari, 189-212.
- Mactoux, M.-M. (1980): *Douleia: Esclavage et pratiques discursives dans l'Athènes classique*, Paris.
- Moodie, E. K. (2007): *Metatheater, pretense disruption, and social class in Greek and Roman comedy*, διδακτορική διατριβή, University of Pennsylvania.
- Pappas, Th. (1990): *Anthropologie de la comédie grecque ancienne*, Athènes/Montpellier.
- Pappas, Th. (1993): «Le sauveur chez Aristophane: approche anthropologique», *Ελληνικά* 43/2, 293-309.
- Pomeroy, S. (1975): *Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York.
- Saetta Cottone, R. (2005): *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica*, Roma.
- Slings, S.R. (2002): «Figures of Speech in Aristophanes», στον τόμο: *The Language of Greek Comedy*, επιμ. A. Willi, Oxford 99-109.
- Taillardat, J. (1965): *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et de style*, Paris.
- Thiery, P.- Menu, M. (1997): *Aristophane: La langue, la scène, la cité. Actes du Colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994*, Bari.
- Vidal-Naquet, P. (1983): *Ο Μαύρος κυνηγός: μορφές σκέψης και μορφές κοινωνίας στον ελληνικό κόσμο* (μετ. Π. Ρηγοπούλου - Γ. Ανδρεάδης), Αθήνα. [*Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1981].
- Walín, D. (2009): «An Aristophanic Slave: *Peace* 819-1126», *Classical Quarterly* 59, 30-45.
- Walín, D. (2012): *Slaves, Sex, and Transgression in Greek Old Comedy*, διδακτ. διατριβή, University of California, Berkeley.
- Willi, A. (2002): *The Language of Greek Comedy*, Oxford (επανεκτ. 2007).
- Willi, A. (2003): *The Languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford (επανεκτ. 2006).
- Wrenhaven, K.L. (2012): *Reconstructing the Slave: The Image of the Slave in Ancient Greece*, London/ New York.

- Βαλάκας, Κ. (2001): «Η χρήση της γλώσσας στην Αρχαία Κωμωδία», στον τόμο: *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας. Από τις αρχές έως την ύστερη αρχαιότητα*, επιμ. Α.Φ. Χριστίδης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 760-769.
- Κακριδής, Φ. Ι. (1982): *Αριστοφάνους Όρνιθες. Ερμηνευτική έκδοση*, Ιωάννινα. [Ερμηνευτική έκδοση ανανεωμένη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019].
- Κοτζιά, Π. (2001): «Ο λόγος των βαρβάρων στην Αρχαία Ελληνική Γραμματεία», στον τόμο: *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας. Από τις αρχές έως την ύστερη αρχαιότητα*, επιμ. Α.-Φ. Χριστίδης, Θεσσαλονίκη, 1036-1041.
- Παππάς, Θ. Γ. (2016): *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, Αθήνα. [Β' έκδοση με διορθώσεις και προσθήκες, Gutenberg 2019].
- Στεφανής, Ι. (1980): *Ο δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Ο ρόλος του και η μορφή του*, Θεσσαλονίκη.

Η ετερότητα και το κωμικό:
ο Διόνυσος στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη

Otherness and the Comic: Dionysus in Aristophanes' *Frogs*

Ιωάννης Α. Πανούσης

Αναπληρωτής Καθηγητής Αρχαίου Ελληνικού
Θεάτρου και Δράματος
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Πατρών

Ioannis A. Panoussis

Associate Professor
of Ancient Greek Theatre and Drama
Department of Theatre Studies,
University of Patras
panoussis@upatras.gr

Abstract

In ancient Greek religion, Dionysus embodies in various ways the character of the Other. In Aristophanes' *Frogs* Dionysus travels to Hades, the absolute Other's epitome of the upper world. This brief study concentrates on Dionysus' role and transformations and examines various forms of otherness, focusing mainly on the doublet of master and slave, Dionysus and Xanthias. Additionally, it explores the short scene of the Chorus of frogs, in which god Dionysus encounters a type of Other that is placed out of the civilized milieu of the *polis* and is a stranger to everything that is regarded as human. Furthermore, it assesses the various ways which Aristophanes uses to dramatize the relation between identity and otherness, in order to present the comic. By presenting on stage the integration of various forms of otherness and the elimination of their differences, Aristophanes undoubtedly suggests that the Athenians ought to forget what divides them politically, penetrate in the minds of their political adversaries, and enhance the idea of equality and reconciliation, so that all citizens together confront the dangers that their city faces in 405 B.C.

Λέξεις-κλειδιά: Αριστοφάνης, Διόνυσος, ετερότητα, κωμικό.

Keywords: Aristophanes, Dionysus, otherness, comic.

Όταν ο Διόνυσος στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη ανακοινώνει στον Ηρακλή την απόφασή του, ότι θα κατέβει *εἰς Ἄιδου κάτω* και *ἔτι κατωτέρω* (στ. 69-70),¹ για να επαναφέρει στη ζωή τον Ευριπίδη, το απροσδιόριστο και ποικίλων εκφάνσεων δίπολο ταυτότητας - ετερότητας αποκτά μέσω των τοπικών επιρρηματικών προσδιορισμών (*κάτω, κατωτέρω*) τα πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των περιοχών της ζωής και του θανάτου, του «Ἄνω» και του «Κάτω». Την ίδια στιγμή η θεότητα του προσωπείου, που στο ελληνικό πάνθεο ενσαρκώνει κατά τρόπο μοναδικό και απόλυτο το *ἕτερον*, δηλ. ο Διόνυσος,² ετοιμάζεται για ταξίδι στο βασίλειο του Ἄδη, την ἔσχατη ετερότητα του επίγειου κόσμου. Αν σκεφθούμε μάλιστα ότι όλα αυτά γίνονται σε πραγματικό χώρο και χρόνο κυριαρχίας του προσωπείου, στο θέατρον του Διονύσου στη διάρκεια των Ληναίων,³ τότε θα πρέπει να δεχθούμε ότι και οι πολίτες της Αθήνας, παρόντες στο *κοῖλον*, παρασύρονται σε ένα κωμικό ταξίδι, όπου η έννοια της ετερότητας δεσπόζει. Η παρουσία βέβαια του Διονύσου ως δρώντος προσώπου και ο Ἄδης ως χώρος δράσης προσδίδουν στην έννοια του *ἑτέρου* πληθώρα όψεων και δυσθεώρητες διαστάσεις που είναι αδύνατο να εκτεθούν στα όρια μιας εισήγησης. Γι' αυτό θα περιορίσω την προσέγγισή μου στο δίδυμο αφέντης - δούλος, Διόνυσος και Ξανθίας, και στη μικρής έκτασης λυρική σκηνή του θηριωνυμικού χορού των Βατράχων,⁴ επιχειρώντας οριζόντια ανάγνωση στον άξονα της αφηγηματικής λειτουργίας, όπου η ετερότητα αξιοποιείται δραματουργικά στοχεύοντας στο κωμικό, και μια κάθετη στον άξονα των συμβολισμών και των μεταφορών.

Το κωμικό ζεύγος Διόνυσος και Ξανθίας παρουσιάζει ένα θέαμα όπου ποικίλες μορφές ετερότητας συμπλέκονται και ταυτοχρόνως αλληλοακυρώνονται. Η *ὄψις* του Διονύσου συνδυάζει ετερόκλητα στοιχεία, τα οποία μεταπηδούν πάραυτα από το *ταῦτόν* εις το *ἕτερον* και τανάπαλιν:⁵ οι μαλακοί του κόθορνοι εναρμονίζονται με την ταυτότητά του ως θεού ταξιδιώτη και ως προστάτη του τραγικού είδους, ενώ παράλληλα φαντάζουν δυσαρμονικοί και παράφωνοι στα πόδια ενός κωμικού ήρωα, αλλά προετοιμάζουν και τον θεατή να παρακολουθήσει μια κωμωδία στην οποία το ἕτερον δραμα-

¹ Το κείμενο των *Βατράχων* παρατίθεται παντού με βάση την έκδοση του Wilson (2007).

² Vernant (1992) 13, 33. Αυτή η αντίληψη οφειλόταν και στις πρωτεϊκές ιδιότητες του Διονύσου και ως θεού των μεταμορφώσεων: Stuttard (2016) 2.

³ Οι *Βάτραχοι* παρουσιάστηκαν στη σκηνή για πρώτη φορά στην γιορτή των Ληναίων του 405 π. Χ. Το έργο αγαπήθηκε από το κοινό, ο ποιητής τιμήθηκε με στεφάνι ελιάς (*Βίος*, 35-9) και του δόθηκε η δυνατότητα μιας δεύτερης παράστασης μάλλον στα Μ. Διονύσια της ίδιας χρονιάς. Βλ. Stanford (1963) ix-x · Dover (1993) 73.

⁴ Για τη διάκριση μεταξύ των όρων «θηριομορφικός» και «θηριωνυμικός», βλ. Χριστόπουλος (2003) 190, υποσημ. 2.

⁵ Προβλήματα ταυτότητας δημιουργεί και η ένδυσση του Διονύσου. Βλ. Bowie (1993) 237-8. Οι έννοιες της ταυτότητας και της ετερότητας δεν είναι άγνωστες στην αρχαία ελληνική γραμματεία. Βλ. π.χ. την παρουσίαση της δημιουργίας της ψυχής του Κόσμου από τον Πλάτωνα διά της μείξεως δύο ουσιών που αντιπαρατίθενται μέσω των κατηγοριών της ταυτότητας (*τῆς ταῦτοῦ φύσεως*) και της ετερότητας (*τῆς θατέρου*): Πλάτων, *Τίμαιος* 35a κ.ε. Ο Πλάτων ασχολείται διεξοδικά με τις κατηγορίες του *ἑτέρου* και του *ταῦτοῦ* στον *Σοφιστή*, 251d-259e πρβλ. Αριστοτ., *Μετὰ τὰ φυσ.* 1054b 15.

τικό είδος, η τραγωδία, δεν απουσιάζει. Η λεπτομέρεια αυτή της σκευής επίσης κλίνει άλλοτε προς την έμφυλη διαφορετικότητα, αφού οι κόθορνοι ήταν συνηθισμένο γυναικείο υπόδημα, και άλλοτε προς την ετερότητα του ξένου ταξιδιώτη: έτσι εξηγείται και η απορία του Ηρακλή, όταν ρωτάει τον αδελφό του: *ποι γῆς ἀπεδήμει(ς)*; (48). Ο θεός φέρει επίσης κροκωτό χιτώνα (45), ο οποίος υποβάλλει ένα ευρύ φάσμα ετεροτήτων, που εκτείνεται από τις έμφυλες συνδηλώσεις της γυναικείας φιλαρέσκειας ή της ανδρικής τρυφιλής θηλυπρέπειας μέχρι τα σήματα της εξουσίας, του πλούτου και της κοινωνικής διαφοράς, αφού αυτό το είδος ένδυσης αποτελούσε και μέρος της πολυτελούς βασιλικής περιβολής.⁶ Όλα τα προηγούμενα καλύπτονται από την ηράκλεια λεοντή, σύμβολο τραχύτητας και αρρενωπότητας, που υπογραμμίζεται κωμικά από το τρομερό ρόπαλο στα ντελικάτα χέρια του Διονύσου: το στοιχείο της ετερότητας, το οποίο κυριαρχεί τελικά, έστω ως κωμική επίφαση, είναι εκείνο του απόλυτου αρσενικού πάνοπλου και σετοιμότητα για υλοποίηση κάποιου μεγάλου άθλου.

Θα είναι λοιπόν σαν να κομίζω γλαύκας ες Αθήνας, αν επαναλάβω μαζί με άλλους μελετητές ότι ο Διόνυσος του πρώτου μέρους των *Βατράχων* συνιστά για τον θεατή την υπέρτατη έκφραση της ετερότητας,⁷ καθώς φέρει μια σειρά από διαφορετικές ταυτότητες, που αποτυπώνονται με εύγλωττο τρόπο στη σκευή του. Η ένδυση αποτελεί σε κάθε κοινωνία και εποχή βασικό στοιχείο κατασκευής μιας ετερότητας: στην περίπτωση όμως του Διονύσου οι ακραίες όσο και αντιφατικές ενδυματολογικές επιλογές αγγίζουν το αλλόκοτο, επιτυγχάνοντας έτσι σε πρώτο επίπεδο ένα αφοπλιστικά κωμικό αποτέλεσμα: τα ξεκαρδιστικά γέλια δεν ακούγονται μόνο στο κοίλον, αλλά θα αποτελέσουν και επί σκηνής μέρος της δραματικής πράξης, όταν ο Ηρακλής παραδέχεται ότι αδυνατεί *ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων* (στ. 45) από το παράδοξο θέαμα και ρωτάει *τίς ὁ νοῦς* (στ. 47) και πώς είναι δυνατόν να συνδυάζονται *κόθορνος* και *ρόπαλον* (στ. 47).

Η παρουσία επίσης και ο λόγος του Ξανθία εξωθεί τις αντιθέσεις αυτές στα έσχατα όριά τους. Η σκηνική εικόνα που αντικρίζει ο θεατής στην έναρξη του έργου, ενώ παραπέμπει στο δίπολο της κοινωνικά αποδεκτής δυαδικότητας αφέντη – δούλου, ταυτοχρόνως τονίζει τις αντιφάσεις στις ταυτότητες των δύο προσώπων. Το εντελώς παράδοξο, που προοικονομεί την απόλυτη αντιστροφή των ρόλων κυρίου και υπηρέτη αργότερα, οφείλεται στο γεγονός ότι ο δούλος είναι εποχούμενος ενώ ο δεσπότης παραπονιέται γιατί *αὐτὸς βαδίζ(ει) καὶ πον(εῖ)* (στ. 23). Η έκταση και το περιεχόμενο του ρόλου του Ξανθία συσκοτίζουν τις διαχωριστικές γραμμές των ετεροτήτων που συγκροτούν αυτή την κοινωνικά κατασκευασμένη δυαδική δομή: ο σκευοφόρος υπηρέτης αντιδρά ποικιλοτρόπως για το βάρος που μεταφέρει, εκφράζει ανοιχτά δείγματα φυγοπονίας και απευθύνεται στο αφεντικό του με πρωτοφανή για δούλο ελευθεροστομία που δεν απέχει από την αυθάδεια

⁶ Stanford (1963) ad 46-48 · Dover (1993) ad loc.

⁷ Lada-Richards (1999) 17. Ο Stanford (1963, xxix-xxx) αναφερόμενος στις μεταμορφώσεις του Διονύσου, γράφει χαρακτηριστικά: «he changes like a chameleon».

(στ. 19-34). Πρόκειται για μια «αφύσικη» κατάσταση, κατά την οποία το *ταυτόν* εισβάλλει στον χώρο του *έτερου*, οικειοποιείται «ξένα» προς το ίδιο χαρακτηριστικά και δικαιώματα αναγνωρισμένα με στερεοτυπική κανονικότητα από την κοινωνία, εξαλείφοντας τελικά τα όρια μεταξύ ταυτότητας και ετερότητας. Ο Αριστοφάνης υπαινίσσεται κωμικά μια υπαρκτή πραγματικότητα: τη βελτίωση της θέσης των δούλων στην Αθήνα αμέσως μετά την ναυμαχία των Αργινουσών.⁸

Στη γνωστή σκηνή *ante portas* στο παλάτι του Πλούτωνα, ο Διόνυσος αυτοσυστήνεται στον Διακό ως *Ηρακλής ὁ καρτερός* (στ. 464), μεταπηδώντας και αυτός σε μία ανώτερη ετερότητα όσον αφορά τουλάχιστον το θάρρος και τη γενναιότητα. Γρήγορα όμως οι απειλές του Διακού θα του προκαλέσουν τέτοιο πανικό που θα τον αναγκάσουν να αναδιπλωθεί και να καταφύγει σε μια άλλη ετερότητα κατώτερης βαθμίδας, αυτής του δούλου. Ο *δεσπότης* πείθει τον υπηρέτη του να αλλάζουν ρούχα, ώστε να αντιμετωπίσει αυτός ο τελευταίος τα τέρατα που θα φέρει ο Διακός ως ενισχύσεις (στ. 494 κ.ε.). Οι σκηνές μετενδυσίας που ακολουθούν δείχνουν ότι η μετακίνηση από το *Εγώ* στο *Έτερον* είναι πολύ εύκολη ακόμη και για τον Ξανθία, αφού μπορεί να παίζει άριστα τον ρόλο του κυρίου και μάλιστα καλύτερα από το πραγματικό αφεντικό. Επιπλέον, μπορεί να υποδυθεί τον ίδιο τον Ηρακλή, υιοθετώντας όχι μόνο το *σῆμα* αλλά και το *λήμα* του ημίθεου, πράγμα που ο Διόνυσος φάνηκε να μην διαθέτει. Οι επόμενες συνεχείς ανατροπές της δραματικής κατάστασης έχουν ως αποτέλεσμα τρεις φορές δούλος και αφεντικό να ανταλλάζουν ενδύματα και ταυτότητες (στ. 493 κ.ε.), με αποκορύφωμα τη σκηνή του μαστιγώματος (στ. 605 κ.ε.). Αξίζει να σημειώσουμε και τη μετακίνηση σε μια άλλου είδους, δραματουργικού χαρακτήρα, ετερότητα στη σκηνή αυτή: ο Αριστοφάνης χάριν της κωμικότητας δεν διστάζει να οικειοποιηθεί τους τρόπους της μεγαρικής φάρσας. Πρόκειται σίγουρα για μια σημαντική σκηνή: είναι η πρώτη φορά στην ιστορία του θεάτρου, όπως παρατηρεί ο P. Thiery, που ένας αφέντης μαστιγώνεται καθ' υπόδειξιν του δούλου του.⁹ Νομίζω όμως ότι πρέπει να προσέξουμε κάτι πολύ πιο σημαντικό στην κατάληξη της σκηνής: ο Διακός μαστιγώνει διαδοχικά πότε τον Διόνυσο και πότε τον Ξανθία στην προσπάθειά του να διακρίνει ποιος είναι θεός. Η τελευταία εικόνα του κωμικού ζεύγους επί σκηνής τονίζει με έμφαση την τυπική αλλά και την ουσιαστική ομοιότητα των δύο ηρώων, δείχνοντας έτσι με απόλυτη καθαρότητα την εξάλειψη των στεγανών μεταξύ των θρησκευτικών και των κοινωνικών ετεροτήτων.¹⁰ Θεός και άνθρωπος, δούλος και αφέντης συναντώνται στην ίδια κατάσταση και ταυτίζονται

⁸ Bowie (1993) 243. Η σύγχυση ταυτοτήτων μεταξύ αφέντη και δούλου υπονοεί αντίστοιχη σύγχυση σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο στην Αθήνα του 405 π.Χ. Το γεγονός εξάλλου ότι τότε η πόλη χρησιμοποιούσε για τις ηγετικές θέσεις *τοῖς χαλκοῖς καὶ ξένοις καὶ πυρρίαις καὶ πονηροῖς* (στ. 730-31) υπαινίσσεται ανάλογη ασάφεια στις κοινωνικές διαφοροποιήσεις: Βλ. Panoussis (2016) 180-81.

⁹ Ο P. Thiery (2001, 135) συγκρίνει αυτή τη σκηνή με τις *Κατεργαριές του Σκαπίνου* του Μολιέρου.

¹⁰ Πρβλ. Lape (2013) 84.

απολύτως, με αποτέλεσμα ακόμη και ο Αιακός να μην μπορεί να διακρίνει τον ένα από τον άλλο. Πρόκειται για την ολοκληρωτική σύντηξη των διαφορών και τη συγχώνευση των ετεροτήτων κυρίου και υπηρέτη καθώς και οι δύο δοκιμάζουν τα ίδια βιώματα στην ίδια δραματική κατάσταση. Αυτή η παντελής ταύτιση Διονύσου και Ξανθία δικαιολογεί δραματουργικά την εξαφάνιση του ρόλου του δούλου στο δεύτερο μέρος του έργου.¹¹

Παρατηρούμε λοιπόν ότι η σύμπτωση του *ταύτοῦ* με το *ἕτερον* παρουσιάζει επί σκηνής μια εξίσωση κοινωνική και θρησκευτική, που πραγματοποιείται σε κωμικό πλαίσιο και προκαλεί: α) εντός του δραματικού γίνεσθαι επίτευξη ενός στόχου του ήρωα που θα οδηγήσει τελικά στην ικανοποίηση του σκοπού του ταξιδιού του στον Άδη,¹² β) σε δραματουργικό επίπεδο ο ποιητής επιτυγχάνει να δημιουργήσει έντονο κωμικό αποτέλεσμα και ξεκαρδιστικές καταστάσεις, και γ) σε επίπεδο πολιτικού μηνύματος ο Αριστοφάνης υποβάλλει εμμέσως στον Αθηναίο θεατή του 405 π. Χ. την αποτυχία των κοινωνικών διαφοροποιήσεων στη συγκεκριμένη χρονική συγκυρία.¹³ Αξίζει να αναρωτηθούμε μήπως ο ποιητής εκμεταλλεύεται αυτό το κωμικό παιχνίδι συσκότησης των ετεροτήτων, ώστε να προετοιμάσει το κοινό του να δεχθεί ευκολότερα τις παρατηρήσεις και τις υποδείξεις του στη παράβαση (στ. 686 κ.ε.). Εκεί ο χορός με τη σοβαρότητα της διττής ιερότητάς του¹⁴ θα επαινέσει συγκρατημένα την απόφαση της πόλης να κάνει τους πρώην δούλους *δεσπότας* (στ. 694-96). Παίρνοντας όμως αυτή την αποδοχή ως βάση, στη συνέχεια θα υποδεικνύει ότι είναι αναγκαίο *ἐξισῶσαι τοὺς πολίτας* (στ. 688) μέσω μιας γενικής αμνηστίας που θα βοηθήσει στην αποτελεσματικότερη αντιμετώπιση της εμπόλεμης κατάστασης και των προβλημάτων της.¹⁵

Ανάλογη κατάληξη έχει και μία άλλη σκηνή, από τις πιο προβληματικές του έργου: εννοώ τη λυρική παρέμβαση των Βατράχων στη διάρ-

¹¹ Βέβαια οι αυστηρές συμβάσεις του αρχαίου θεάτρου που περιορίζαν τον αριθμό των ομιλούντων προσώπων (υποκριτών) σε τρεις (ή τέσσερις για κάποιες κωμωδίες: Thiercy, 2001, 41) δεν επέτρεπαν στον ποιητή να διατηρήσει τον ρόλο του Ξανθία στον λογοτεχνικό αγώνα (στ. 830 κ.ε.). Όταν ο ρόλος του δούλου εξαφανίζεται (στ. 813), τις λειτουργίες του *είρωνος* και *βωμολόχου* (Cornford, 1972, 164) τις επωμίζεται ο ίδιος ο Διόνυσος, καταλήγοντας και δραματουργικά σε απόλυτη ταύτιση των ετεροτήτων. Πρβλ. Dover (1993) 42.

¹² Ο Αιακός αναγκάζεται να οδηγήσει τον Διόνυσο και τον Ξανθία στο εσωτερικό του παλατιού του Πλούτωνα, για να αποφασίσει αυτός ο τελευταίος ποιος από τους δύο είναι θεός (στ. 668 κ.ε.). Αυτό είναι ένα πρώτο βήμα στην τελική επιτυχία του σκοπού του Διονύσου, να πάρει έναν ποιητή μαζί του επιστρέφοντας στην Αθήνα.

¹³ Ήδη οι συνεχείς ανταλλαγές της σκευής μεταξύ Διονύσου και Ξανθία μπορεί σε μια πρώτη ανάγνωση να εξυπνέτησαν τους κωμικούς στόχους του Αριστοφάνη, αλλά σε ένα δεύτερο επίπεδο πέτυχαν να υποβάλουν στον θεατή την εντύπωση ότι οι διαφορές των κοινωνικών ετεροτήτων κυρίου και υπηρέτη δεν είναι και τόσο σαφείς: πρβλ. Hubbard (1991) 209.

¹⁴ Stanford (1963) ad 686.

¹⁵ Για το πολιτικό μήνυμα της παράβασης του έργου βλ. μεταξύ άλλων και Dover (1993) 73-75.

κεια του ταξιδιού του Διονύσου με τη βάρκα του Χάρωνα (στ. 209-68).¹⁶ Ο πορθμέας της Αχερουσίας διαβεβαιώνει τον *ἄπειρο* Διόνυσο ότι θαυμαστά τραγούδια *βατράχων κύκνων* (στ. 207) θα του δώσουν τον απαραίτητο για την κωπηλασία ρυθμό, κάνοντας μάλιστα ο ίδιος την αρχή με ρυθμικούς δακτύλους (στ. 208). Μόλις ο Διόνυσος καταφέρνει να συντονίσει τις κινήσεις του στον παλμό των δακτύλων, ακούγονται οι τροχαιοί και οι λυρικοί ίαμβοι των Βατράχων της λίμνης που απορρυθμίζουν τον άπειρο ερέτη, ενώ το επίμονο επαναλαμβανόμενο ρεφρέν *βρεκεκεκεζ' κοάζ κοάζ* τού προκαλεί έντονο εκνευρισμό.¹⁷ Οι προσπάθειες του θεού αφενός να τραβήξει κουπί και αφετέρου να επιβληθεί στους ενοχλητικούς συνοδούς του σίγουρα καταλήγουν σε αδέξιες χειρονομίες και κωμικούς κωπηλατικούς άθλους,¹⁸ ειρωνική αντίστιξη σε πραγματικούς άθλους που υπαινίσσεται η ηράκλεια σκευή του.

Η κωμικότητα όμως της σκηνής οφείλεται κυρίως στη συνάντηση ακραίων ετεροτήτων: του θεού πρωταγωνιστή και των Βατράχων, που ενσαρκώνουν το ριζικά ξένο, όχι λόγω κοινωνικών συμβάσεων, όπως ο δούλος, αλλά εξαιτίας των φυσικών χαρακτηριστικών τους. Πρόκειται για όντα που ζουν έξω από τα όρια του άστεως, στην άγρια φύση και μάλιστα στον μεταίχμιο χώρο μεταξύ *αὐτοῦ* και του *ἑτέρου* κόσμου. Οι συγκεκριμένοι Βάτραχοι δεν αντιπροσωπεύουν απλώς το ανοίκειο σε σχέση με τον ελεύθερο Αθηναίο πολίτη, ούτε καν το *ἕτερον* σε σχέση με τον Έλληνα γενικά, αλλά το διαφορετικό σε σχέση με τον άνθρωπο, αυτό που θα ορίζαμε ριζικά ως απ-άνθρωπο.¹⁹ Με δεδομένο μάλιστα τους συνήθεις στην κωμωδία *θηριομορφικούς* χορούς, οι Βάτραχοι μπορούν να ενταχθούν στην ετερότητα του *θηρίου*.²⁰

Το κείμενο τονίζει πολλαπλώς τη διαφορετικότητα Διονύσου και Βατράχων: α) οι ένοικοι της λίμνης αυτοαποκαλούνται *λημναῖα κρηῶν τέκνα* (στ. 211) και προβάλλουν σε κάθε ευκαιρία τη σχέση τους με το υγρό στοιχείο: συμμετείχαν στις εορτές *ἐν Λίμναισιν* (στ. 217), καλλιεργούν *ἔνδρον ἐν λίμναις* το καλάμι της λύρας του Απόλλωνα (στ. 231-34) και χαίρονται το κολύμπι και την *ἔνδρον ἐν βυθῷ χορείαν ... πομφολυγοπαφλάσμασιν* (στ. 245-49). Στον αντίποδα

¹⁶ Ο χορός των Βατράχων εκτελεί το μικρό χορικό των στίχων 209-68 και μετά εξαφανίζεται. Ένα πρώτο ερώτημα που ανακύπτει είναι αν πρόκειται για δεύτερο χορό του έργου, αφού ο κύριος χορός των Μυστών θα εμφανιστεί περίπου 50 στίχους πιο κάτω (ακούγεται να άδει στον στ. 316 και θα πάρει τη θέση του στην ορχήστρα στον στ. 324). Ένα δεύτερο πρόβλημα που απασχόλησε τους μελετητές είναι αν οι Βάτραχοι ήταν ορατοί στους θεατές της πρώτης παράστασης ή τραγουδούσαν το άσμα τους εκτός σκηνής. Τα ερωτήματα αυτά προβληματίσαν ήδη τον αρχαίο *Σχολιαστή* (βλ. *αρχ. σχόλια* στους στίχους 209 και 257). Συζήτηση των θεμάτων αυτών στους: Wills (1969) 397, σημ. 2 · Sifakis (1971) 94-95 · MacDowell (1972) 4 · Allison (1983) 9-16 · Dover (1993) 55, 57 και σημ. 5.

¹⁷ Για τα λυρικά μέτρα: Dover (1993) 219-23.

¹⁸ Stanford (1963) 92.

¹⁹ Πρβλ. Vernant (1992) 12.

²⁰ Υπήρχε ισχυρή παράδοση θηριομορφικών χορών στην Αρχαία Κωμωδία: Allison (1983) 18, σημ. 1 · Dover (1993) 56. Αναλυτική παρουσίαση του θέματος: Sifakis (1971) · Rothwell (2007). Πρβλ. σημ. 4 πιο πάνω.

ο επιβάτης του Χάρωνα, αν και ως *miles gloriosus* καυχήθηκε ενώπιον του Ηρακλή ότι στη ναυμαχία *κατέδυσ(εν) ναῦς/ τῶν πολεμίων ἢ δώδεκ' ἢ τρεῖς καὶ δέκα* (στ. 49-50), αποδεικνύεται εντελώς *ἀθαλάττωτος* και *ἀσαλαμίνιος* (στ. 204). β) Οι συγκεκριμένοι Βάτραχοι διαβιούν στη λίμνη που χωρίζει τον Κάτω Κόσμο από τον Επάνω, σε έναν μεθοριακό χώρο μεταξύ των ακραίων ετεροτήτων της ζωής και του θανάτου. Ο Διόνυσος, αν και φορέας πολλαπλών ταυτοτήτων, έχει παρουσιαστεί στην κωμωδία αυτή ως «ξένος» προς των κόσμο των νεκρών. Αργότερα μάλιστα ενώπιον των Μυστών θα ομολογήσει την *ὀθνεῖαν* ταυτότητά του, παρουσιάζοντας τον εαυτό του και τον δούλο του ως *ξένω ἄρτίως ἀφιγμένω* (στ. 433). Επίσης, αγνοεί οτιδήποτε σχετικό με τον Άδη· γι' αυτό επισκέφθηκε τον Ηρακλή και του ζήτησε πληροφορίες για το δρομολόγιο του ταξιδιού του. Οι ένοικοι λοιπόν της λίμνης δεν αναγνωρίζουν τον Διόνυσο που έχουν μπροστά τους ως χθόνια θεότητα, αφού ο ίδιος αρνείται στον εαυτό του μια τέτοια ιδιότητα.²¹

Αντίθετα ο Άδης είναι χώρος οικείος για τους Βατράχους. Η λίμνη ως είσοδος στην ετερότητα του θανάτου δεν αντίκειται στην ταυτότητά τους, αφού αυτοί οι ίδιοι συμμετείχαν στη γιορτή των νεκρών στη διάρκεια των *Χύτρων ἐν Λίμναισιν* (στ. 216-17). Μνημονεύουν μάλιστα νοσταλγικά την τελετή στο ιερό που ανήκει στον *Νυσηῖον Διόνυσον*. Είναι όμως εμφανές ότι δεν ταυτίζουν αυτόν τον αδαή κωπηλάτη με τον θεό του οποίου το τέμενος οικειοποιούνται σε τέτοιο βαθμό, ώστε να το χαρακτηρίζουν δικό τους (*ἐμὸν τέμενος*, στ. 219β)· τραγούδησαν μάλιστα και εκεί την *εὐγήρην ἀοιδάν* (στ. 213-14), τον ύμνο που τραγουδούν και εδώ, στην είσοδο του κόσμου των νεκρών. Αυτά τα στοιχεία προσδίδουν χθόνια χαρακτηριστικά σε αυτόν τον ζώομορφο χορό που υποβάλλει τον ξένο Διόνυσο σε μια πρώτη δοκιμασία λίγο πριν αυτός εισέλθει σε τόπο ανοίκειο προς την ταυτότητά του. Να σημειώσουμε επίσης ότι αυτά τα αμφίβια έχουν από τη φύση τους τη διττή υπόσταση του «κάτω» και του «πάνω», ώστε συμβολικά να μετέχουν και στους δύο κόσμους: *εὐ-/ἠλίους ἐν ἀμέραισιν* (στ. 242-43) πηδούν και τραγουδούν στην κύπερη και τα βούρλα, δηλ. στον πάνω κόσμο, ενώ τις σκοτεινές ημέρες της βροχής χαίρονται την *ἐνυδρον χορείαν ἐν βυθῶ* (στ. 247), σε χώρο δηλ. που πλησιάζει εκείνον του θανάτου.²² Ποιοι άλλοι λοιπόν θα μπορούσαν να εμφανιστούν καλύτερα από αυτούς ως *πυλωροί* του Άδη;

Ο αδέξιος κωπηλάτης της βάρκας κατηγορείται από τους Βατράχους ως *πολλὰ πρᾶττων* (στ. 228), μάλλον λόγω της ρευστής και συνεχώς

²¹ Σύμφωνα όμως με την παράδοση ο Διόνυσος είχε στο ενεργητικό του μία κατάβαση στον Άδη για να επαναφέρει τη μητέρα του Σεμέλη. Γενικότερα η σύνδεση αυτού του θεού με τις μυστηριακές λατρείες μαρτυρούν χθονιότητα και συνάφεια με τον Κάτω Κόσμο: βλ. Χριστόπουλος (2003) 195-96. Για τη σχέση του Διονύσου με τις μυστηριακές τελετουργίες και τον θάνατο: Seaford (2015) 129-144· Seaford (2016) 83 κ. ε. Στην κωμωδία των *Βατράχων* όμως αποσιωπάται κάθε σχέση του κεντρικού ήρωα με τον Άδη· έτσι άλλωστε δικαιολογείται και η επίσκεψή του στον Ηρακλή (35-164).

²² Ο Z. P. Biles, σχολιάζοντας τον μουσικό αγώνα μεταξύ του θεού και του χορού των Βατράχων της λίμνης, επισημαίνει τη χθονιότητα των αντιπάλων του Διονύσου: «the frogs themselves become the chthonic counterpart of the swan». Biles (2011) 229.

μεταβαλλόμενης ταυτότητάς του, ενώ η δική τους οντότητα, όπως επιτιμητικά τονίζεται από τον αντίπαλό τους, περιορίζεται σε ένα απλό *κοάξ* (στ. 226-27). Αν μάλιστα συνδυάσουμε αυτό το μοναδικό ηχητικό χαρακτηριστικό τους με τη θέση που έχουν μεταξύ των δύο κόσμων, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε μαζί με άλλους μελετητές ότι δεν υπάρχει οπτική δράση αυτού του ιδιότυπου χορού, παρά μόνο ακουστική παρουσία.²³ Οι ένοικοι της λίμνης στις πύλες του Άδη, μέτοχοι του ορατού και του αόρατου, μένουν αθέατοι σε αυτόν τον μεθοριακό χώρο όπου οι απόλυτες ετερότητες του επάνω και του κάτω εφάπτονται· η σκηνική παρουσία τους στον ορατό κόσμο αισθητοποιείται μόνο με μια ακουστική εικόνα. Ίσως γι' αυτό ο Διόνυσος αποφασίζει να τους αντεπιτεθεί με αυτό ακριβώς το όπλο (*τῶ κοάξ*, στ. 249 κ.ε.), ιδιοποιούμενος το μοναδικό στοιχείο της ταυτότητάς τους που υποπίπτει στην αντίληψή του: *τουτί παρ' ὑμῶν λαμβάνω* (στ. 251), τους λέει, αφού *οὐδὲν ἐστ' ἄλλ' ἢ κοάξ* (στ. 227). Τρεις φορές μάλιστα κραυγάζει μαζί τους *βρεκεκεκέξ κοάξ κοάξ* (στ. 250, 256, 261) και δεν διστάζει να υιοθετήσει επακριβώς τη φρασεολογία τους: όταν τον απειλούν λέγοντας *κεκραζόμεσθα γ(ε) ... δι' ἡμέρας* (στ. 258-60), εκείνος γίνεται η ηχώ τους και επαναλαμβάνει: *κεκραζομαι ... δι' ἡμέρας* (στ. 264-65). Όταν θα προφέρει για τέταρτη φορά τη χαρακτηριστική κραυγή τους (στ. 267), οι Βάτραχοι σιωπούν, απόδειξη ότι έχει οικειοποιηθεί πλήρως την ταυτότητά τους, τον αποδέχονται ως δικό τους και εκείνος ανακοινώνει θριαμβευτικά τη νίκη του (στ. 268) τη στιγμή ακριβώς που φτάνει στον προορισμό του.

Συμπερασματικά, ο Διόνυσος βγαίνει νικητής σε αυτόν τον ιδιότυπο αγώνα και τελικά η είσοδός του στον χώρο της απόλυτης ετερότητας, στον Άδη, συμπίπτει χρονικά με την υιοθέτηση εκ μέρους του αυτού του μοναδικού και ιδιαίτερου στοιχείου που χαρακτηρίζει την ταυτότητα των αντιπάλων του. Το ίδιο παρατηρήσαμε και στην περίπτωση της σχέσης του με τον δούλο του: έγινε ο ίδιος δούλος και βασανίστηκε παράλληλα και διαδοχικά με τον Ξανθία μέχρι να ανοίξει γι' αυτόν η θύρα του Πλούτωνα και να φθάσει έτσι στον τελικό προορισμό του. Ο θεός της ετερότητας δεν χρησιμοποιείται από τον Αριστοφάνη μόνο για να δημιουργήσει την απαραίτητη κωμικότητα, αλλά και για να υποβάλει με τη στάση του το *χρηστόν* που θα διδάξει ο χορός στην παράβαση: αφού ο θεός της *τρυγωδίας* μεταπηδά με τέτοια ευκολία από το Εγώ εις το Έτερον και δεν διστάζει να εμπειραθεί ακόμη και το ριζικά ξένο, οι Αθηναίοι του 405 π.Χ. οφείλουν, ξεχνώντας τις πολιτικές διαφορές τους, να μπουν στη θέση των πολιτικών αντιπάλων τους, να δείξουν κατανόηση και να ισχυροποιήσουν την ιδέα της ισότητας μέσα στην πολιτική πολλαπλότητα και του αλληλοσεβασμού μέσα στην διαφορετικότητα. Τον δρόμο τον δείχνει ο θεός της ετερότητας που στήνει γέφυρες, εξαλείφει τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των πιο ακραίων ετεροτήτων και με περισσή ευκολία μεταπηδά στην αντίπερα όχθη. Ο Αριστοφάνης ίσως χρησιμοποιεί τον διαμελισμένο από τους Τιτάνες θεό

²³ Stanford (1963) ad 209 κ.ε. · Allison (1983) 14-15 · Russo (1997) 212 · Zimmermann (2002) 184 · English (2005) 6-7.

για να αποδομήσει κυρίαρχους κοινωνικούς ή φυσικούς δυαδισμούς, καλώντας έτσι τους συμπολίτες του σε ώρες κρίσιμες για μέλλον της Αθήνας να επαναπροσδιορίσουν τη στάση τους απέναντι στους «άλλους» με πνεύμα σεβασμού, ταύτισης και ισοτιμίας και όχι απλής ανεκτικότητας.

Βιβλιογραφία

- Allison, R. H. (1983): «Amphibian Ambiguities: Aristophanes and his Frogs», *Greece and Rome* 30, 8-20.
- Biles, Z. P. (2011): *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge.
- Bowie, A. M. (1993): *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, London.
- Cornford, F. M. (1972): *Η αττική κωμωδία* (μετ. Λ. Ζενάκος), Αθήνα.
- Dover, K. J. (1978): *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Φ. Κακριδής), Αθήνα.
- Dover, K. J. (1993): *Aristophanes: Frogs, Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- English, M. (2005): «The Evolution of Aristophanic Stagecraft», *Leeds International Classical Studies* 4, 1-16.
- Hubbard, T. K. (1991): *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca / London.
- Lada-Richards, I. (1999): *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford.
- Lape, S. (2013): «Slavery and the Alchemy of Identity in Aristophanes», στον τόμο: *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, επιμ.: B. Akrigg και R. Tordoff, Cambridge / New York, 77-90.
- MacDowell, D. M. (1972): «The Frogs' Chorus», *Classical Review* 22, 3-5.
- Panoussis, I. A. (2016): «Poétique et politique dans les *Grenouilles* d' Aristophane», *Λογείον* 6, 175-201.
- Rothwell, Jr, K. S. (2007): *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge.
- Russo, C. F. (1997): *Aristophanes, an Author for the Stage*, London.
- Seaford, R. (2015): *Διόνυσος* (μετ. Δ. Παλαιοθόδωρος), Αθήνα.

- Seaford, R. (2016): «Mysteries and Politics in *Bacchae*», στον τόμο: *Looking at Bacchae*, επιμ. D. Stuttard, London, 83-90.
- Sifakis, G. (1971): *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London.
- Stanford, W. B. (1963): *Aristophanes. The Frogs*, 2^η έκδ., London.
- Stuttard, D. (2016), «Introduction – *Bacchae* in Context», στον τόμο: *Looking at Bacchae*, επιμ. D. Stuttard, London, 1-10.
- Thiercy, P. (2001): *Ο Αριστοφάνης και η Αρχαία Κωμωδία* (μετ. Γ. Φ. Γαλάνης), Αθήνα.
- Vernant, J.-P. (1992): *Το βλέμμα του θανάτου. Μορφές της ετερότητας στην αρχαία Ελλάδα* (μετ. Γ. Παππάς), Αθήνα.
- Wills, G. (1969): «Why Are the Frogs in the *Frogs*?», *Hermes* 97, 306-317.
- Wilson, N. G. (2007): *Aristophanis fabulae*, Vol. II, Oxford / New York.
- Χριστόπουλος, Μ. (2003): «Αριστοφάνους *Βάτραχοι*. Μια ανάγνωση», στον τόμο: *Οκτώ δοκίμια για το αρχαίο δράμα*, επιμ.: Έλενα Πατρικίου, Αθήνα, 189-200.
- Zimmermann, B. (2002): *Η αρχαία ελληνική κωμωδία* (μετ. Η. Τσιριγκάκης), Αθήνα.

Ταυτότητα και ετερότητα στην τραγωδία *Θυέστης* του Σενέκα

Identity and Otherness in Seneca's *Thyestes*

Παναγιώτης Ηλιόπουλος

Δρ. Φιλοσοφίας ΕΚΠΑ / ΕΔΙΠ, Τμήμα
Φιλοσοφίας,
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Panos Eliopoulos

Doctor of Philosophy / Laboratory
and Teaching Staff,
University of Ioannina

ksatriya@tri.forthnet.gr , eliop@uoi.gr

Abstract

Seneca's *Thyestes* is the only remaining play from Greek and Roman antiquity that comprises a direct reference to the dramatic end in the plot between the Pelopids, Atreus and Thyestes. Despite the apparent dependence of this particular play on the tragedy of Euripides, there are major as well as creative differences, especially such that substantiate the emphasis that the Roman philosopher Seneca wishes to derive from the dogmas of Stoicism. In this paper, we are going to refer to the concepts of identity and otherness, within the anthropological concept of stoic philosophy, as well as to the capability of the decentralization of the abilities of identity towards otherness, the overcoming of the ethical element, extremity as political strategy etc. so as to offer certain insights related to the philosophical and psychological evaluation of the characters of the two brothers, Atreus and Thyestes, according to Seneca. The revenge that the one brother takes from the other is nothing less than a primordial illustration of passion and of its results. This catastrophic action takes place on the grounds of a desire that is beyond reason, a motivation that comes from Atreus' realization that his brother is an element hostile to his identity. In this tragedy there is a significant number of other transitions from identity to otherness, which imbue Seneca's philosophical theories.

Λέξεις-κλειδιά: Σενέκας, Στωικισμός, τραγωδία, πάθος, *Θυέστης*

Keywords: Seneca, Stoicism, tragedy, passion, *Thyestes*

Tota patefient mala («όλα τα κακά θα βγουν στο φως»)

Η τραγωδία του Σενέκα *Θυέστης* είναι το μοναδικό σωζόμενο έργο από την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα, που πραγματεύεται τη δραματική κατάληξη της διαταραγμένης σχέσης των Πελοπιδών, Ατρέα και Θυέστη, με τον φόνο των τέκνων του δευτέρου και την τελική πράξη της ανθρωποφαγίας. Παρά την έκδηλη εξάρτηση του εν λόγω τραγικού έργου από τη μυθοπλασία του Ευριπίδη, διαπιστώνονται σημαντικότερες όσο και δημιουργικές διαφοροποιήσεις, κυρίως τέτοιες που να τεκμηριώνουν την έμφαση που δίδει ο Ρωμαίος φιλόσοφος και δραματουργός στα δόγματα του Στωικισμού. Στην παρούσα ανακοίνωση θα αναφερθούμε στις έννοιες της ταυτότητας και της ετερότητας εντός του ανθρωπολογικού περιγράμματος της στωικής φιλοσοφίας, όπως και στη δυνατότητα εκκέντρωσης των ταυτοτικών ιδιοτήτων προς την ετερότητα, στην υπέρβαση του ηθικού στοιχείου, στο «ακραίον» ως πολιτική τακτική κ.ά., ώστε να αναδειχθεί η, κατά τον Σενέκα, φιλοσοφική και ψυχολογική αποτίμηση των χαρακτήρων των δύο αδελφών, Ατρέα και Θυέστη. Τούτα, πρωτίστως, αποτελούν και την πρωτότυπη συνεισφορά της παρούσας εργασίας.

Στην εισαγωγή του έργου το φάντασμα του Ταντάλου, επισκεπτόμενο από μια Ερινύα, αναφωνεί πως ακόμα και στους νεκρούς διανέμονται νέα βάσανα.¹ Για τον Σενέκα, ο κόσμος, το σύμπαν, είναι ένας κόσμος ατελείωτης και απάνθρωπης βίας, όπου οι δυστυχίες ακολουθούν τον άνθρωπο ακόμη και μετά την τελευτή του.² Η Ερινύα αποκαλεί τον Τάνταλο *detestabilis umbra*, απαίσια σκιά, και τον καλεί να παρωθήσει στην οργή και στη βία τους θεούς της οικίας του, ώστε τα πάθη των ανθρώπων σε αυτό να μη γνωρίσουν κανένα όριο, καμία ντροπή.³ Παντοδύναμος στο σκηνικό της καταστροφής είναι ο Πόθος, η επιθυμία, ο αληθινός ποδηγέτης των ανθρώπων, μπροστά στον οποίο εκείνοι στέκουν αδύναμοι.⁴ Ο Τάνταλος, όμως, σε αυτό το αρχικό σημείο αποποιείται το έργο της καταστροφής και του μίσους. Είναι η πρώτη ένδειξη στην τραγωδία *Θυέστης* του Σενέκα, ότι η ταυτότητα δεν υπάρχει αναλλοίωτη ως αναγκαία συνθήκη, πως δύναται να μεταβληθεί. Μάλιστα, όπως λέγει ο ίδιος ο Τάνταλος: «Άσε με να γυρίσω στις φυλακής μου τη μαύρη φωλιά. Κι αν δεν φαίνομαι δυστυχής αρκετά, άσε με να αλλάξω κοίτη... Άς ακούσει όποιος τιμωρήθηκε από της μοίρας τους νόμους.. Πίστη να δείξετε σε μένα που ξέρω. Την τιμωρία σας αγαπήστε».⁵ Η ψυχική μεταβολή του Ταντάλου οφείλεται στην επίγνωση της δραστηριότητας του κακού, μια συνειδητοποίηση που οδηγεί τον Τάνταλο, εκεί στο έρεβος του κάτω κόσμου, στη

¹ Σενέκας, *Θυέστης* 13-16. Πρβλ. Erasmo (2006) 187 – 188.

² Πρβ. Mader (2000) 154- 155.

³ Σενέκας, *Θυέστης* 23-27.

⁴ Ό.π., στ. 45-47: “supraque magnos gentium exultet duces Libido victrix”.

⁵ Ό.π., στ. 70-82. Η μετάφραση των χωρίων του *Θυέστη* ακολουθεί την Παπαδόδημα (2011).

μεταστροφή του και στην αποδοχή της τιμωρίας του,⁶ στην πραγματικότητα σε μια προσωρινή έστω μεταβολή της πρότερης ταυτότητάς του.

Από τον στ. 176 και εξής, όπου παρουσιάζεται ο Ατρέας, προβαίνει εισαγωγικώς σε μια εξομολόγηση της δικής του ταυτότητας, η οποία δεν του είναι διόλου προσφιλής: «Ω νωθρέ, αδέξιε, αδύναμε και δίχως να έχεις ακόμη εκδικηθεί (χείριστο όνειδος για έναν βασιλιά!). Ύστερα από τόσα έργα αισχρά, του αδελφού σου τις δολοπλοκίες και τον βιασμό κάθε νόμου θείου, ο Ατρέας, όλος οργή, ανταποδίδει με παράπονα κενά;». Ο Ατρέας αναφέρεται στον εαυτό του στο τρίτο πρόσωπο, αποστασιοποιούμενος, σε αυτή την περίπτωση, από την ταυτότητα η οποία δεν αρμόζει στη βασιλική του εξουσία, κατά τον τρόπο που εκείνος την αποτιμά. Έτσι απομακρύνεται από τις ιδιότητες ενός βασιλιά αδύναμου και νωθρού. Ο Ατρέας επιθυμεί να είναι ένας άλλος Ατρέας.⁷ Και όταν αποφασίσει για την ταυτότητα που του είναι επιθυμητή, τότε απευθύνεται ξανά στον εαυτό του, αλλά τώρα ως ίσο, ως εταίρο: «[*Age anime!*] Εμπρός φυγή μου! Καν' αυτό που καμιά μελλοντική γενιά δεν θα εγκρίνει μα ούτε θα λησμονήσει... Το έγκλημα αδύνατο να το εκδικηθείς αν δεν το ξεπεράσεις».⁸

Στη συνομιλία με τον Θεράποντα, ο Ατρέας αναγνωρίζει στον ρόλο του βασιλέως υπέρτατες εξουσίες⁹, κυρίως δε ένα δικαίωμα αποκλειστικό για πρόσβαση σε έναν χώρο όπου μπορεί να καταστεί υπερβάσιμο το ορθό και το αγαθό (*honestum*): «Όταν στον βασιλιά επιτρέπεται μοναχά το σωστό, η κυριαρχία στερείται ασφάλειας».¹⁰ Ωστόσο, αμέσως προβαίνει και στη συνακόλουθη ομολογία πως οι αρετές, όπως η ντροπή, το δίκαιο, η ευσέβεια, η οσιότητα, η πίστη, είναι αγαθά μόνο των ιδιωτών, για τον λόγο ότι οι βασιλείς επιτρέπεται να πορευτούν όπως τους ευχαριστεί.¹¹ Ο εκδικητικός αδελφός του Θυέστη αναγνωρίζει δύο όψεις της βασιλικής εξουσίας: από τη μία, η βασιλική εξουσία, αποσκοπώντας στη διατήρησή της, δύναται να υπερβαίνει τα σημεία του ηθικού χώρου, καθόσον οι πολιτικές σκοπιμότητες αναγνωρίζονται ως ικανές να παρέχουν στον άνακτα την πλήρη ανεξαρτησία από τις αγαθές πράξεις.¹² Από την άλλη, η βασιλική εξουσία, κατά τη θεώρηση αυτή του Ατρέα, αποβλέπει στον χώρο των απολαύσεων, χωρίς να αποκλείει ούτε τις σαδιστικές απολαύσεις.¹³ Ο Σενέκας στα φιλοσοφικά του έργα έχει διαβλέψει αυτές τις διαστάσεις της πολιτικής εξουσίας και κατανοεί πως ο κίνδυνος της απανθρωποποίησης της εξουσίας είναι πάντοτε ορατός.¹⁴ Επί-

⁶ Ο.π., στ. 86- 87: “*Me pati poenas decet, non esse poenam*”. Πρβλ. Littlewood (1997) 68-69.

⁷ Πρβλ. Σενέκας, *Θυέστης* 280- 281.

⁸ Ο.π., στ. 92- 196.

⁹ Πρβλ. Schiesaro (2003) 139- 176.

¹⁰ Σενέκας, *Θυέστης* 214- 215.

¹¹ Ο.π., στ. 217- 218.

¹² Πρβλ. Rose (1987) 119.

¹³ Πρβλ. Park Poe (1969) 361. Επίσης πρβλ. Mader (2010) 277-278.

¹⁴ Πρβλ. Schwazer (2016) 1008-1028. Επίσης πρβλ. Rose Amy (1987), 117-118, όπως και Davis (2015) 151- 167.

σης, κατανοεί πως το ανθρώπινο ον, παρά την οντολογική συνθήκη που του παρέχει τη δυνατότητα ενός, κατά τον ορθόν λόγον, βίου, είναι επιρρεπές σε πράξεις ύστατης φαυλότητας, σε πράξεις τερατώδεις και μη φυσικές.¹⁵ Ο Ατρέας σύρεται όχι μόνο από την εκδικητική μανία, αλλά και από την αχαλίνωτη πρόσβαση στην επιθυμία, την οποία παρέχει η ακραία πολιτική εξουσία. Απευθυνόμενος στον Θεράποντα, ο οποίος του προτείνει να εκδικηθεί σφάζοντας τον αδελφό του, ο Ατρέας εισβαίνει σε έναν χώρο ερημωμένο από κάθε όριο, από κάθε ηθική: «Μιλάς για της ποιήης το τέλος. Εγώ την ποιήη την ίδια ποθώ. Άσε τον τύραννο τον ήπιο με το σπαθί να σφάζει... Εξαφανίσου Ευσέβεια, αν είχες ποτέ κάποια θέση στο παλάτι. Τρανή δεν είναι αρκετά η μανία που μου καίει την καρδιά. Με φρίκη πιο δυσσιώνη ας με γεμίσουν [η δαιμονική Έριδα και η Μέγαιρα]. Μήτε ένα έγκλημα δεν θα αφήσω και κανένα έγκλημα δεν είναι αρκετό».¹⁶

Τόσο ο Θεράπων όσο και ο Ατρέας ο ίδιος, αντιλαμβάνονται ταχύτατα πως το κακό που προμηνύεται είναι μεγαλύτερο και από την οργή του Ατρέα. Ο Ατρέας ομολογεί τα σημάδια του ανεξέλεγκτου πάθους του: «Μια μανιώδης ταραχή σείει βαθιά κι ανακινεί την καρδιά μου. Σπρώχνομαι, μην ζέροντας από πού, όμως σπρώχνομαι...ας γίνει, ας γίνει έργο ενοχής τέτοιο που και σεις, θεοί, θα τρομάζετε».¹⁷ Ο Ατρέας συμπεραίνει από τις διαστάσεις αυτού του πάθους πως πρόκειται για κάτι μεγαλειώδες (*grande*), μολονότι δεν κατέχει τη γνώση του (*haud quid sit scio*). Αυτό το κακό είναι τόσο μεγάλο, που είναι αντάξιο τόσο του Θυέστη όσο και του ιδίου (*dignum est Thyeste facinus et dignum Atreo*).¹⁸

Ο Χορός, σε κάποιο βαθμό, συνηχεί με τις αντιλήψεις της στωικής φιλοσοφίας. Την πρώτη φορά που απευθύνεται στον Ατρέα, επικαλείται την αποφυγή των παθών και την ταυτίζει μάλιστα με τη βασιλεία: «Βασιλιάς είναι όποιος παραμέρισε τον φόβο και τους χαμερπείς πόθους μιας φαύλης καρδιάς» (*rex est qui posuit metus et diri mala pectoris*).¹⁹ Ο Χορός αντιπαραβάλλει με αυτό το πολιτικό σχόλιο μια διαφορετική άποψη για την ταυτότητα ενός βασιλιά: αντί να δικαιούται την ικανοποίηση των επιθυμιών του, ο άνακτας θα πρέπει να είναι απρόσβλητος από τη φιλοδοξία, την ευμένεια, τον πλούτο, τον φόβο. Θα πρέπει με άλλα λόγια να είναι απρόσβλητος από την επιθυμία, άρα απρόσβλητος από τη Μοίρα την ίδια, τα δώρα και τις μεταβολές της.²⁰

Αφού λοιπόν για τον Χορό, βασιλιάς είναι όποιος δεν έχει φόβο και απέχει από τον πόθο, έπεται πως ο Ατρέας, ενώπιον του Χορού, έχει απολέσει τα χαρακτηριστικά του βασιλέως.²¹ Ο Χορός φυσικά δεν ομολογεί μια τέτοια τοποθέτηση πολιτικής και ηθικής ορθότητας μπροστά στον παράφρο-

¹⁵ Meltzer (1988) 309.

¹⁶ Σενέκας, *Θυέστης* 246- 256. Πρβλ. Smolenaars (1998) 62.

¹⁷ Σενέκας, *Θυέστης* 260- 266.

¹⁸ Ό.π., στ. 267- 270.

¹⁹ Ό.π., στ. 348-350.

²⁰ Σενέκας, *Θυέστης* 365-368.

²¹ Πρβλ. Mader (2000) 157-158. Επίσης πρβλ. Davis (1989) 426-429.

να αδελφό του Θυέστη. Έχει θέσει, όμως, πλέον την άποψη πως ο πολιτικός άρχοντας θα πρέπει να εναγκαλίζεται την ταυτότητα ενός πλήρως αυτοκυρίαρχου και ηθικού όντος.²² Ο Ατρέας, βεβαίως, ανταλλάσσει στην πράξη την ταυτότητα του βασιλέως με εκείνη του θεού, παρέχοντας στον εαυτό του μια αδικαιολόγητη πρόσβαση στο χώρο της απόλυτης ηθικής ελευθερίας. Σε ένα τελευταίο, συγκεκριμένο σχόλιο, ο Χορός αμφισβητεί στον Ατρέα οτιδήποτε άλλο παρά την αγνωσία, την «ανειδημοσύνη» του ίδιου του τού εαυτού.²³

Η παρουσία του Θυέστη εισάγεται στο έργο με μια ένδειξη ασέβειας. Ο προσερχόμενος αδελφός αμφισβητεί την ύπαρξη των θεών, ανάμεσά τους κι εκείνη των πατρικών θεών (*patrios deos*).²⁴ Η ταυτότητα του Θυέστη είναι η ταυτότητα ενός ηττημένου, ωστόσο, ο Θυέστης δείχνει την τάση να μη θαμπωθεί από την εξουσία, καθώς όπως παραδέχεται ο ίδιος, «εν μέσω τύχης που όλοι λογαριάζουν σκληρή, υπήρξα γενναίος και χαρωπός».²⁵ Τα αβέβαια βήματα πίσω προς τον αδελφό του, Ατρέα, η αμφιταλάντευσή του σχετικά με τις τωρινές πράξεις και τις επιθυμίες του, πραγματοποιούνται σε ένα σκοτάδι αγνωσίας για το τέλος αυτής της τραγωδίας. Η ταυτότητα του Θυέστη δεν είναι ακόμα αυτή του θύματος. Ωστόσο, ο ίδιος, ενώ αμφιταλαντεύεται, και ενώ ομολογεί πως το αποκορύφωμα της δύναμης είναι ένα τίποτε, αν τίποτε κάποιος δεν επιθυμεί (*summa est potestas... nulla, si cupias nihil*),²⁶ ενώ περιγράφει τα οφέλη και την ασφάλεια μιας μη πολιτικής και βασιλικής ζωής, η ταυτότητά του δεν είναι μια αφομοιωμένη ταυτότητα, και ο Θυέστης κρυφά μέσα του επιθυμεί την αποκατάστασή του στην πολιτική εξουσία. Για αυτόν και τα παιδιά του, δυστυχώς, ο Θυέστης δεν δίνει πίστη στην ίδια τη φράση του: «το έγκλημα δεν μπαίνει σε σπίτια ασήμαντα, και σε τραπέζια μόνο ταπεινά μπορεί να τρώει κανείς με ασφάλεια...ένα βασίλειο χωρίς όρια είναι αυτόνα επιβιώνεις χωρίς βασίλειο».²⁷ Ακόμη κι εκεί, στη σκηνή που ο Θυέστης προχωρά προς το παλάτι, συνοδευόμενος από τα τέκνα του, αντηχεί τραγικά ειρωνική η έμμεση προειδοποίηση του Ταντάλου: *respiciet deus bene cogitata* («ο θεός θα μας φυλάξει αν σκεφτόμαστε σωστά»)²⁸.

Ο Θυέστης, ενώπιον του Ατρέα, χωρίς να γνωρίζει τους σκοπούς του αδελφού του, προβαίνει στην ομολογία των σφαλμάτων του, μια ομολογία που δεν αποτρέπει παρά επικυρώνει την αποφασισμένη από τον Ατρέα καταδίκη του. Ο Θυέστης παρακαλεί, προσπίπτει, λέγοντας στον αδελφό του πως είναι ο πρώτος που τον αντικρίζει ικέτη. Σε μια κίνηση, προφανώς υποκριτι-

²² Πρβλ. Seneca, *De Clementia* II i. 4.

²³ Σενέκας, *Θυέστης* 401- 403. Για την ίδια αγνωσία κατηγορεί ορθώς ο Mader και τον Θυέστη, ο οποίος δεν κατανοεί τις σκέψεις που τον κατακλύζουν κατά την έλευσή του. Βλ. Mader (2002) 243.

²⁴ Σενέκας, *Θυέστης* 406- 407.

²⁵ Ο.π., στ. 414- 419. Πρβλ. Meltzer (1988) 311.

²⁶ Σενέκας, *Θυέστης* 443.

²⁷ Σενέκας, *Θυέστης* 451-452, 470.

²⁸ Ο.π., στ. 489-490.

κή, αφοσίωσης και ολοκληρωτικής παράδοσης, ο Θυέστης αναφωνεί: *obsides fidei accipe hos innocentes, frater* («ως ένδειξη της πίστης μου ακλόνητη, τούτα τα αθώα παιδιά αποδέξου, ω αδελφέ»),²⁹ χωρίς να αντιλαμβάνεται εκείνη τη στιγμή πως η παράδοση των παιδιών του είναι πραγματική και όχι συμβολική. Ο Ατρέας υποκρίνεται την αποδοχή της ικεσίας, στην πραγματικότητα όμως την αρνείται. Προετοιμαζόμενος για το φρικτό έγκλημα, την αρνείται ως ένας κακόβουλος και παντοδύναμος θεός. Αποποιείται το έργο της αρετής, όταν ισχυρίζεται πως το «να έχεις τον θρόνο είναι έργο της τύχης. Να τον προσφέρεις, όμως, έργο της αρετής».³⁰ Συμπεριφέρεται, επομένως, όχι ως όργανο της ειμαρμένης, αλλά ως μέρος της, προσφέροντας στους θεούς τα θύματα αυτά, τα τέκνα του Θυέστη ως προορισμένα, ως μοιραία θύματα για αυτή την κατάληξη (*destinatas victimas*).³¹ Τη μοιραία πράξη την εκτελεί ως ιερέας (*ipse est sacerdos*),³² συμβολικά μεταφέροντας την εξουσία των θεών στον εαυτό του, σε μια αυτολατρευτική θυσία.³³ Τη στιγμή που μπίγει το μαχαίρι στα σώματα των ανιψιών του, ο αγγελιαφόρος την περιγράφει ως μια στιγμή κατά την οποία ο βασιλιάς των Μυκηνών³⁴ δεν έχει επίγνωση σε ποιον ορμά, ποιανού είναι τα σώματα στα οποία βυθίζει τη λεπίδα. Τα ανίψια του, παιδιά του Θυέστη, μέρος της σάρκας του, δεν είναι οικεία, αποτελούν ένα ξένο σώμα, ένα σώμα η υπέρβαση του οποίου θα καταστήσει τον ίδιο ένα πλάσμα του οποίου η ανθρώπινη φύση υπερβαίνει τη Φύση που περιβάλλει τα πάντα.

Ο Χορός αναρωτιέται στη διήγηση του φόνου αν η ίδια η Φύση θα επέτρεπε ένα έργο μεγαλύτερο και πιο αποτρόπαιο (*maius aut atrocius*).³⁵ Ο Ατρέας συνεχίζει τη μιαινή πράξη, τέρπει τον εαυτό του με τη σάρκα των θυμάτων, οιωνοσκοπώντας πάνω σε αυτά.³⁶ Η νέα ταυτότητά του ως ενός διαβολικού θεού, που αναδύεται μέσα από το αίμα αθών θυμάτων, αποκαλύπτεται μέσα στη συνέχιση της φρικαλεότητας, σε ένα παιχνίδι σατανικό, όπου η σάρκα των νεαρών παιδιών χρησιμεύει ως διάμεσο για την οικειοποίηση της μίας ή της άλλης φύσης, για την υπέρβαση ή την εξάλειψη της ορισμένης ανθρώπινης ταυτότητας, για την ενοποίηση με το «έτερον», σε ένα τερατώδες γλεντοκόπημα. Ο Θυέστης «την ίδια του τη σάρκα μασάει».³⁷ Η καταστρεπτική έλλειψη αυτοκυριαρχίας του είναι πρόδηλη σε όλα τα επίπεδα· δεν κατόρθωσε να αρνηθεί τη δυνατότητα της επιστροφής του στο

²⁹ Ο.π., στ. 520- 521.

³⁰ Ο.π., στ. 528- 529.

³¹ Ο.π., στ. 545.

³² Ο.π., στ. 691.

³³ Πρβλ. Davis (2015) 166. Επίσης, πρβλ. Seneca, *De Clementia* I xxi. 2: *Uti itaque animose debet tanto munere deorum dandi auferendique vitam potens.*

³⁴ Σενέκας, *Θυέστης* 737-740.

³⁵ Σενέκας, *Θυέστης* 746- 747.

³⁶ Ο.π., στ. 757- 760.

³⁷ Ο.π., στ. 778-779: *lancinat natos pater artusque mandit ore funestos suos.*

παλάτι, και τώρα είναι δοσμένος ολόψυχα στο άφθονο φαγητό.³⁸ Ο Θυέστης δεν αποποιήθηκε την πρότερη κατάστασή του, μια κατάσταση πλήρωσης των επιθυμιών και ικανοποίησης των παθών. Όπως και ο Ατρέας, έτσι κι αυτός, δεν υπόκειται στη σφοδρότητα των ενεργειών μιας κακής κοσμικής Φύσης, αλλά της οικείας προσωπικής του φύσης, που είναι υπεύθυνη για το κακό που γεννάται. Και τα δύο αδέρφια, ο Ατρέας και ο Θυέστης, μη συγκρατώντας τα πάθη τους, όπως θα επέτασσε η στωική φιλοσοφία του Σενέκα, καθίστανται κτήνη, υπάνθρωποι, που εντρυφούν στις επιθυμίες.³⁹ Αυτή η ανάληψη μιας νέας ταυτότητας συνιστά συγχρόνως και την εγκατάλειψη μιας δυνητικής ταυτότητας, άρα πρόκειται για μια ανοικείωση, μια αποξένωση από τη φυσική, κατά λόγον και κατά αρετήν «εαυτότητα», σύμφωνα με τη στωική φιλοσοφία.⁴⁰

Παρά την τραγική εξέλιξη, παρατηρούμε ότι ο Θυέστης δεν αποποιείται την υπαρκτικότητα και την ταυτότητά του, δεν επιλέγει να λυτρωθεί μέσω του θανάτου. *Vitae est avidus*, είναι άπληστος για ζωή, αρνείται να χαθεί όταν πλέον έχει απολεσθεί όλος ο κόσμος του.⁴¹ Ο δε Ατρέας απολαμβάνει την απόλυτη κυριαρχία του στο βασίλειο του τρόμου: «ω, να σταματούσα τους θεούς που φεύγουν, να μπορούσα με βία να τους τραβήξω εδώ, ώστε όλοι τους να δουν της εκδίκησης το γεύμα!».⁴² Αισθάνεται πιο ισχυρός από τους ανθρώπους, πιο ισχυρός ακόμη και από τους θεούς. Ο Ατρέας δεν διαπιστώνει τον εαυτό του ως τι το έτερον από τους θεούς, η ετερότητα από αυτούς έχει κατανικηθεί προς όφελός του. Δεν υφίσταται μόνον ως ισόθεη η κατάστασή του αλλά εντός του πλαισίου της αλαζονείας του επιζητεί μεγαλύτερες τιμές: *me caelitum excelsissimum, regumque regem!* («Είμαι ο πιο υμνημένος από τους θεούς εγώ, ο βασιλεύς των βασιλέων!»).⁴³ Ακόμη και πιο πριν, η σκληρότητα είναι η κυρίαρχη θέαση της ταυτότητάς του, μιας ταυτότητας που ο ίδιος θεωρεί πολιτική και βασιλική. Παραχωρεί στον Θυέστη τα παιδιά του, με σκληρά λόγια, λόγια που εκείνη τη στιγμή που ο Θυέστης δεν μπορεί ακόμα να καλοπιστέψει την ευνοϊκή μεταβολή της μοίρας του και τη φιλοξενία του αδελφού, τη στιγμή που αναζητεί και καλεί κοντά τα παιδιά του, ακούγονται γεμάτα αγάπη και καλωσόρισμα: «δεν θα σου πάρουν πια κανένα από τα παιδιά σου. Τα πρόσωπα που τόσο ποθείς θα σου δώσω και τον πατέρα με όλη του την οικογένεια θα γεμίσω. Μη φοβάσαι, θα τα χορτάσεις».⁴⁴

Για τον Ατρέα ένα κέρδος της παρά την φύσιν εγκληματικής ενέργειάς του είναι η εκδίκηση. Ένα παράλληλο, διόλου υποδεέστερο κέρδος, είναι η αυτοθέωση, η εξύψωση σε έναν χώρο υπέρτατης δύναμης, επομένως κατ' ουσίαν το κέρδος μιας διευρυμένης ταυτότητας, μιας ταυτότητας που υπερ-

³⁸ Meltzer (1988) 318.

³⁹ Πρβλ. Park Poe (1969) 362.

⁴⁰ Seneca, *Epistulae Morales* LXVI. 6.

⁴¹ Σενέκας, *Θυέστης* 882-883.

⁴² Ο.π., στ. 893- 895. Πρβλ. Meltzer (1988) 314.

⁴³ Σενέκας, *Θυέστης* 911-912.

⁴⁴ Ο.π., στ. 976-980.

βαίνει το ανθρώπινο. Σωστά παρατηρείται ότι η ανάληψη της νέας ολοκληρωμένης ταυτότητας του Ατρέα, η αυτεπάρκειά του, διέρχεται από την ψυχική καταστροφή και τον σωματικό διαμελισμό των άλλων.⁴⁵ Αντίστροφα, ο Θυέστης υφίσταται διπλή ζημία: από τη μία γίνεται ο δέκτης της εκδικητικής μανίας του αδελφού του και από την άλλη δεν κατορθώνει, παρά τις ταλαντεύσεις του, να αποκτήσει την ταυτότητα του σοφού ανδρός. Η ετερότητα αφορά το ίδιο το υποκείμενο, όπως δραματικά σκιαγραφεί την περίπτωση ο Σενέκας- δεν είναι μια ιδιότητα που αφορά μόνο τον άλλον. Η έλλειψη του ορθού λόγου δημιουργεί στο ενεργούν υποκείμενο ένα άλλο, ένα λάθος Εγώ. Ο μεν Ατρέας διαστέλλεται έως το επίπεδο ενός μοχθηρού και αιματηρού θεού, ο δε Θυέστης συστέλλεται έως το επίπεδο ενός τελείου, τραγικού ανθρώπινου θύματος, ανδρός ο οποίος ουδέποτε κατέκτησε την ωριμότητα του σοφού.

Εντόπωση προκαλεί το γεγονός πως στην ανακοίνωση της τεκνοβρωσίας ο Θυέστης το πρώτο που εκστομεί, είναι πως πρόκειται για μια ανίερη πράξη: *hoc est deos quod puduit* («αυτό ατίμασε τους θεούς»)⁴⁶. Λίγο αργότερα, εκ νέου επικαλείται τους θεούς, αυτή τη φορά αρνητικά, επειδή δεν παρεμβαίνουν: «μα όταν τίποτε δεν συγκινεί τους θεούς, και κανείς τους βέλη δεν εκτοξεύει στους ανόσιους, ας παραμείνει η νύχτα εδώ παντοτινά και με σκότος αιώνιο ας καλύψει το έγκλημα, δίχως φραγμό».⁴⁷ Ο ίδιος παρουσιάζεται στα πρώτα του λόγια μετά τη γνώση του εγκλήματος σαν να μην πλήττεται, σαν η ταυτότητά του να μη διήλθε από κάποιο κίνδυνο, σαν να μη μεταβλήθηκε από ικέτης σε θύμα, με άλλα λόγια σαν να πληγώθηκαν μόνο οι θεοί. Η εναλλαγή μεταξύ των ταυτοτήτων, η εναλλαγή όπου η ετερότητα μεταβάλλεται σε ταυτότητα, υπηρετεί τα σχέδια του βασιλιά του Άργους. Ο Ατρέας αναφέρει αβασάνιστα πως το σφάλμα των παιδιών του Θυέστη ήταν πως ήταν παιδιά δικά του (*natos parenti*).⁴⁸ Στο τέλος κατηγορεί τον Θυέστη πως θα του ετοίμαζε αυτός το ίδιο θυσιαστικό γέυμα, αν είχε προλάβει, και πως αυτός ήταν ο σκοπός του. Ο Ατρέας έτσι ομολογεί πως αυτός και ο Θυέστης είναι ίδιοι, άλλη μια περίπτωση ετερότητας η οποία έχει υπερβληθεί. Η τελική ομολογία του θύτη οδηγεί με ασφάλεια προς το συμπέρασμα πως θεωρεί τόσο τον ίδιο όσο και τον εαυτό του ίδιους, ικανούς για τα φρικτότερα πάθη. Συνεπώς, διαφωνούμε με τον Mader, ο οποίος υποστηρίζει πως η εν λόγω τραγωδία ουσιαστικά παραπέμπει στην πολιτική ορθότητα, κατά το *De Clementia*, και ότι ο Ατρέας άλλο δεν κάνει παρά να ασκεί επιβολή, με άλλα λόγια να παραβιάζει την ηθική αυτονομία των άλλων⁴⁹, συγκεκριμένα

⁴⁵ Dodson-Robinson (2010) 46.

⁴⁶ Σενέκας, *Θυέστης* 1035.

⁴⁷ Σενέκας, *Θυέστης* 1092-1095. Βλ. Rose (1987) 128: “Finally, so absolute is his [Thyestes’] powerlessness that he has lost the single path to freedom offered by suicide. He is reduced to invoking punishment from cosmic powers which, within the context of the play, do not respond”.

⁴⁸ Σενέκας, *Θυέστης* 1100-1101.

⁴⁹ Mader (1998) 37-38.

του Θυέστη. Τούτο αποτελεί την ελάχιστονα διάσταση της πράξης. Αντίθετα, φρονούμε πως κύρια επιδίωξη του Σενέκα είναι να καταδείξει πως η ηθική του αυτονομία θα παράμενε απαραβίαστη, στην περίπτωση που ο Θυέστης δεν εξακολουθούσε να προσκολλάται στις σειρήνες της φαυλότητας⁵⁰. Κατ' αυτόν τον τρόπο, διαφοροποιούμαστε και από την άποψη του Dodson-Robinson, ο οποίος, στηριζόμενος στη στωική θεωρία περί συμπαθείας και περί υλισμού, εκτιμά πως στην εν λόγω τραγωδία έχουμε το φαινόμενο μιας «ηθικής μόλυνσης»⁵¹, η οποία εκκινεί από την πράξη του Ταντάλου έως και εκείνη του Ατρέα. Στην πραγματικότητα, κατά την εκτίμησή μας, πρόκειται για μια επί της σκηνής ηθική εξέλιξη γεγονότων και χαρακτήρων, όπου η επιθυμία για εξουσία, για αυτοαναγνώριση, για συγκρότηση ή ανάληψη μιας ισχυρής ταυτότητας, για υπεροχή, για επιβολή επί των ετεροτήτων, κατισχύουν των νόμων της φύσης και της ανθρώπινης κοινωνίας.

Συμπερασματικά, στην τραγωδία *Θυέστης*, σε αντίθεση με την ορθόδοξη στωική θεωρία, ο Σενέκας επιχειρεί να απεικονίσει τη διάσταση μιας κληρονομημένης εγκληματικής φύσης, όπως ο Ατρέας ομολογεί σχετικώς για τον Αγαμέμνονα και τον Μενέλαο (*mali .. nascuntur*),⁵² μια αναγνώριση της κοινής φαύλης ταυτότητας των μελών της οικογένειας των Τανταλιδών, η οποία ανανεώνεται σε κάθε γενιά μέσω της αυτόνομης βούλησης των ηρώων.⁵³ Η κύρια έμφαση, εν προκειμένω, δεν ανήκει στη σχέση μεταξύ κυβερνήτη και υπηκόων, παρά στον αδιανόητου βαθμού κλονισμό της ηθικής και φυσικής πραγματικότητας, στην πρόσβαση σε εξωλογικές περιοχές όπου εμφωλεύει το υπέρτατο κακό. Πρόκειται για παραβιάσεις της ανθρώπινης ταυτότητας, διευρύνσεις σε παρά τον λόγον καταστάσεις. Ωστόσο, στην εν λόγω τραγωδία διαπιστώνουμε συγχρόνως δυο συγκεκριμένες, τερατώδεις υπερβάσεις της ετερότητας: στη μία, ο Θυέστης θα ενωθεί με τον αδελφό του Ατρέα, ως θύμα και θύτης σε ένα ανήκουστο έγκλημα.⁵⁴ Ο Ατρέας κατορθώνει μια πρακτική όσο και ψυχολογική σύζευξη με τον Θυέστη, καθιστώντας τον όργανο της εκδίκησής του, όχι μόνο θύμα του. Ο Θυέστης μετατρέπεται στο εκτελεστικό χέρι της ανίερης πράξης, μέσω των επιθυμιών του.⁵⁵ Έχει ήδη καταρρεύσει ηθικά προηγουμένως, όταν έχει αποδεχθεί την πρόταση του Ατρέα για κοινή βασιλεία.⁵⁶ Τα δύο αδέρφια ενώνονται σε μια ατμόσφαιρα τρόμου, παρά τη «φυσική» και «λογική» δυνατότητά τους για ηθική αυτονόμηση από το βεβαρυμμένο παρελθόν των προγόνων τους· εκείνο που τους βασανίζει τώρα, εδώ, είναι το οικείο πάθος. Ομοίως, η μη φυσική επαναφορά των υιών του Θυέστη στο πατρικό κορμί αποτελεί τη δεύτερη

⁵⁰ Πρβλ. Kovacs (2007) 791.

⁵¹ Dodson-Robinson (2010) 60.

⁵² Σενέκας, *Θυέστης* 313-314. Βλ. επίσης Park Poe (1969) 365: "Atreus' madness and incontinent cruelty are part of his inherited nature".

⁵³ Πρβλ. Littlewood (1997) 72-73.

⁵⁴ Πρβλ. Παπαδόδημα (2011) 60, Marchetta (2010) 128.

⁵⁵ Σενέκας, *Θυέστης* 258- 259. Littlewood (1997) 58.

⁵⁶ Mader (2002) 243.

υπέρβαση της ετερότητας. Πρόκειται για μια ανώμαλη επιστροφή, που ομοιά της δεν έχει προβλεφθεί στη φυσική διαδικασία. Γι' αυτό, η Ερινύα ομολογεί πως ακόμη κι ο Ήλιος ο ίδιος αμφιβάλλει αν «τη μέρα που οδεύει στον χαμό θα συνεχίσει ή θα τη συνεχίσει με τα ηνία του». ⁵⁷

Η αποτρόπαια πράξη εκδίκησης του Ατρέα συνιστά αφορμή μιας έντονης και αποτελεσματικής εικόνισης των στωικών απόψεων για το πάθος (*adfectus*) και τις συνέπειές του. Η εκδίκηση του ενός απογόνου του Ταντάλου προς τον άλλον συντελείται επί τη βάση μιας παράφορης και άλογης επιθυμίας (παρότι, όπως διαπιστώνει ο Χορός, *rex est qui cupiet nihil*), μιας επιθυμίας για καταστροφή, για σύνθλιψη και εκμηδένιση του ετέρου, ενός ετέρου που αν και εξ αίματος αδελφός δεν αποτελεί το οικείο -με άλλα λόγια, ένα μέρος της ταυτότητας- αλλά παρίσταται ως αντίπαλος, ακόμη περισσότερο ως εχθρός. Η διατάραξη της ηθικής τάξης προξενεί, με τη σειρά της, παρασάλευση και του φυσικού κόσμου (*mundus inversus*). ⁵⁸ Το σύμπαν, ως ενιαίος οργανισμός, ως ταυτοτικό σύνολο, συνταράσσεται από αυτή τη σκοτεινή πράξη εκδίκησης, αλλά συνάμα και τραχιάς επίδειξης της πλήρους πολιτικής επικράτησης του Ατρέα. Για τους Πελοπίδες, τους δύο αδελφούς, στη συγκεκριμένη τραγωδία του Σενέκα, η εξουσιαστική- κυριαρχική ταυτότητα είναι το μείζον. ⁵⁹ Η υποχώρηση αυτής της ταυτότητας συμπίπτει με μια πράξη καταστροφής. Το «έτερον» αποτελεί εχθρό, ακόμη και το συγγενικό «έτερον», εκείνο που διαμορφώνεται από τους πλέον στενούς δεσμούς αίματος. Η κατάλυση των δεσμών αίματος συντελείται με μια ανθρωποθυσία, καθώς το αίμα -ως σύμβολο- παραβιάζεται χάριν της αντεκδικήσεως και της σφοδρής επιθυμίας για τη μη νομή της πολιτικής εξουσίας. Τα τέκνα του Θυέστη θυσιάζονται στο βωμό του υψίστου μίσους αλλά και της ύψιστης πολιτικής σκοπιμότητας, στο βωμό επίσης της ύστατης αυτοθεοποίησης του Ατρέα, στην άνοδό του στο επίπεδο της αδιαφιλονίκητης εξουσίας και επιβολής των θεών. ⁶⁰ Ο Θυέστης, από επίδοξος βασιλεύς του οίκου του Άργους, καταλήγει βρωτήρ της ίδιας του της υϊκής σάρκας. Η ένωσή του με το «έτερον» αλλοιώνει περαιτέρω την ταυτότητά του και καταδεικνύεται από τον Ρωμαίο τραγικό ποιητή ως η αποθέωση της έλευσης του Κακού στον ανθρώπινο κόσμο.

Βιβλιογραφία

Basore, J.W. (1935): *Seneca: Moral Essays*, London.

Davis, P.J. (1989): "The Chorus in Seneca's *Thyestes*", *The Classical Quarterly* 39.2, 421-435.

⁵⁷ Σενέκας, *Θυέστης* 120-121. Πρβλ. Ηράκλειτος, απ. Β 94 Diels-Kranz: *ἥλιος γὰρ οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μή, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπύκουροι ἐξευρήσουσιν.*

⁵⁸ Πρβλ. Davis (1989) 433. Επίσης Schwazer (2016) 1041. Βλ. Erasmo (2006) 197.

⁵⁹ Marchetta (2010) 171.

⁶⁰ Πρβλ. Mader (2000) 161.

- Davis, P.J. (2015): "Seneca's Thyestes and the Political Tradition in Roman Tragedy", στον τόμο: *Brill's Companion to Roman Tragedy*, επιμ. G. Harrison, Leiden/Boston, 151- 167.
- Dodson-Robinson, E. (2010): "Rending Others: Ethical Contagio in Seneca's Thyestes", *Mouseion. Journal of the Classical Association of Canada* 10.1, LIV—Series III, 45-68.
- Erasmus, M. (2006): "Enticing Tantalus in Seneca's *Thyestes*", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 56, 185-198.
- Kovacs, D. (2007): "Envy and 'Akrasia' in Seneca's *Thyestes*", *The Classical Quarterly* 57.2, 787-791.
- Littlewood, C. (1997): "Seneca's *Thyestes*: The Tragedy with No Women?", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, No. 38, 57-86.
- Mader, G. (1998): "Quod nolunt velint: Deference and Doublespeak at Seneca, *Thyestes* 334-335", *The Classical Journal* 94.1, 31-47.
- Mader, G. (2000): "Quis queat digne eloqui? Speech, Gesture and the Grammar of the *mundus inversus* in Seneca's *Thyestes*", *Antike und Abendland* 46, 153- 172.
- Mader, G. (2002): "Levels of Irony at Seneca, *Thyestes* 929-933", *Hermes* 130.2, 242-245.
- Mader, G. (2010): "Atreus Artifex. Seneca *Thyestes* 906-7", *The Classical Quarterly* 60.1, 277-280.
- Marchetta, A. (2010): *Vittima e Carnefici. L'ambiguità dei ruoli nel Thyestes di Seneca*, Casa Editrice Università La Sapienza, Roma.
- Meltzer, G. (1988): "Dark Wit and Black Humor in Seneca's *Thyestes*", *Transactions of the American Philological Association* 118, 309-330.
- Παπαδόδημα, Ε. (2011): *Σενέκας. Θυέστης (εισαγωγή- μετάφραση- σημειώσεις)*, Αθήνα.
- Park Poe, J. (1969): "An Analysis of Seneca's *Thyestes*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 100, 355-376.
- Rose, A. (1987): "Power and Powerlessness in Seneca's *Thyestes*", *The Classical Journal* 82.2, 117-128.
- Reynolds, L.D. (1965): *L. Annaei Senecae Ad Lucilium Epistulae Morales*, Oxford.
- Schwazer, O. (2016): "Senecas *Thyestes* und der 'Fürstenspiegel' für Nero", *Mnemosyne* 69, 1008-1028.

Schiesaro, A. (2003): *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge.

Smolenaars, J.J.L. (1998): “The Vergilian Background of Seneca’s *Thyestes* 641-682”, *Vergilius* 44, 51-65.

Φάλκος-Αρβανιτάκης, Τ. (1999): *Ηράκλειτος. Άπαντα*, Θεσσαλονίκη.

**II. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ:
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ**

Ξένων ἀφήκε ἐλεύθερον Ὀφελίωνα:
δούλοι και απελεύθεροι σε αρχαία ελληνικά θέατρα*

Ξένων ἀφήκε ἐλεύθερον Ὀφελίωνα:
Slaves and Manumitted Slaves in Ancient Greek Theatres

Valentina Di Napoli

Επίκουρη Καθηγήτρια
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,
Πανεπιστήμιο Πατρών

Valentina Di Napoli

Assistant Professor, University of Patras,
Department of Theatre Studies

Abstract

Slaves represent a typical case of otherness because of their social and political status, according to which they had many obligations and no rights at all. This paper presents a preliminary study of manumission inscriptions from three ancient Greek theatres, namely those at Oiniadai, Butrint, and Delphi. It yields insight into some peculiarities in the legal status of manumitted slaves and offers a unique opportunity of examining documents which are directly related to this social class and reflect the very voice of manumitted slaves, given that manumission inscriptions were published at their own personal expenses.

Λέξεις-κλειδιά: Απελεύθεροι, θέατρο Οινιαδών, θέατρο Δελφών, θέατρο Βουθρωτού

Keywords: Manumitted slaves, theatre at Oiniadai, theatre at Delphi, theatre at Butrint

Δούλοι και απελεύθεροι στην αρχαία Ελλάδα: ένας ακόμη άγνωστος κόσμος

Η κλασική Ελλάδα και μεγάλο μέρος της ελληνιστικής ήταν μια δουλοκτητική κοινωνία στην οποία ήταν σαφέστατος ο διαχωρισμός μεταξύ πολιτών και μη, καθώς και μεταξύ ελευθέρων και μη.¹ Η κοινωνική, πολιτική και νομική διάκριση, σύμφωνα με την οποία οι δούλοι θεωρούνταν απλά περιουσιακά στοιχεία με πολλές υποχρεώσεις και χωρίς κανένα ουσιαστικό δικαίωμα, βιώνονταν σαν κάτι αυτονόητο και καθημερινό που δεν χρειαζόταν καμιά εξήγηση. Ο δούλος ήταν ένα απλό αντικείμενο χωρίς νομική υπόσταση και, ως εκ τούτου, αποτελούσε μέρος της περιουσίας του κυρίου του, ακριβώς όπως ένα κατοικίδιο ή και ένα σπίτι, παρόλο που αναγνωριζόταν η ανθρώπινη ιδιότητά του: κατά συνέπεια, μπορούσε να αγοραστεί, να πωληθεί, να παραχωρηθεί μέσω κληρονομιάς. Η ετερότητά του ήταν σαφής, δεδομένη, αναπόφευκτη, σε σημείο που ένας κόσμος χωρίς δούλους μπορούσε να υπάρχει μόνον σε ελάχιστα ουτοπικά οράματα.²

Η δουλεία στην κλασική Ελλάδα έχει απασχολήσει πολυάριθμους ερευνητές και έχει πλέον αναλυθεί από πολλές διαφορετικές απόψεις, με τον κόσμο του θεάτρου να κατέχει σημαντική θέση στην έρευνα, επειδή η μορφή του δούλου εμφανίζεται συχνά στα αρχαία δραματικά κείμενα και στις αγγειογραφίες που σχετίζονται με θεατρικά δρώμενα. Η πρόσφατη βιβλιογραφία για τον ρόλο του δούλου στην κωμική σκηνή ποικίλλει από τη μελέτη του Ιωάννη Στεφανή για τους δούλους στις κωμωδίες του Αριστοφάνη έως και τον συλλογικό τόμο για τους δούλους στην αρχαία κωμωδία που επιμελήθηκαν οι Ben Akrigg και Rob Tordoff,³ περνώντας από τις αναλύσεις των Martha Krieter-Spiro, David Wiles και Alan Sommerstein,⁴ για να περιοριστεί κανείς μόνο σε βασικές εργασίες. Εξάλλου, στον παρόντα τόμο δύο ανακοινώσεις πραγματεύονται τον ρόλο των δούλων στις κωμωδίες του Αριστοφάνη.⁵

Όλες οι προαναφερθείσες έρευνες, ωστόσο, επειδή καταπιάνονται με δραματικά ή λογοτεχνικά κείμενα, αναπόφευκτα παραδίδουν μια εικόνα του δούλου η οποία εν τέλει δεν αντνακλά παρά μόνον την οπτική των κυρίων τους και όχι των ιδίων των δούλων. Πιθανότατα μάλιστα, το λεξιλόγιο,

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την Ιωάννα Καραμάνου για την υπομονή και τη συνεργασία της στο στάδιο της προετοιμασίας του άρθρου για τον τόμο των πρακτικών. Η επιγραφή που αναφέρεται στον τίτλο του άρθρου (*IG IX 2. 1. 2*, 419, 10) προέρχεται από το θέατρο των Ονιαδών.

¹ Για τον όρο «δουλοκτητική κοινωνία» («slave society»), σε αντιπαράθεση με «society with slaves») βλ. κυρίως Finley (1973) και (1980). Βλ. επίσης πρόσφατα Lenski και Cameron (2018). Για την δουλεία στην κλασική Αθήνα βλ. Rihll (2011), ενώ για τους πολίτες βλ. Blok (2017). Στην ελληνική κοινωνία υπήρχαν πολλές αποχρώσεις δουλείας, η κάθε μία από τις οποίες μαρτυρείται σε διαφορετική εποχή της ελληνικής ιστορίας και σε διαφορετικό μέρος της Ελλάδας; Kamen (2013).

² Συζήτηση στον Garland (1984) 110-112. Βλ. επίσης du Bois (2007).

³ Στεφανής (1980)· Akrigg και Tordoff (2013).

⁴ Krieter-Spiro (1997)· Wiles (1988)· Sommerstein (2009).

⁵ Βλ. Κ. Σοφιάδου και Θ. Παππά.

οι εικονογραφικές μαρτυρίες και οι φιλολογικές πηγές που συνδέονται με τον κόσμο των δούλων στην κλασική Ελλάδα σκόπευαν ακριβώς να δικαιολογήσουν, να καταστήσουν αυτονόητο και τελικά να διαιωνίσουν τον θεσμό της δουλείας.⁶ Έτσι, αυτό που σήμερα γνωρίζουμε για τον κόσμο των δούλων αντικατοπτρίζει την οπτική της μίας μόνο πλευράς του και δεν μπορεί να μεταδώσει μια σφαιρική εικόνα του συγκεκριμένου φαινομένου – ή, όπως υποστηρίζει ο Ben Tordoff, «επειδή η συγγραφή δραμάτων ήταν αποκλειστική υπόθεση ελευθέρων ανδρών, η φωνή του δούλου στην κωμική σκηνή δεν θα μπορέσει ποτέ να είναι τίποτε άλλο από την κενή εγγαστριμυθία μιας ελίτ που εκμεταλλευόταν τους δούλους τόσο στη λογοτεχνία όσο και στην πραγματική ζωή».⁷ Επίσης, οι πληροφορίες για τους δούλους που προέρχονται από τα δραματικά κείμενα προφανώς δεν είναι αντιπροσωπευτικές του συνόλου τους, επειδή αφορούν σχεδόν αποκλειστικά τους *οϊκέτες*, τους δούλους δηλαδή που υπηρετούσαν στο οικιακό περιβάλλον – μάλιστα, πρόκειται σχεδόν πάντοτε για άνδρες που μιλούν άπταιστα την αττική διάλεκτο–, ενώ απουσιάζουν οι δούλοι που απασχολούνταν σε πολλές άλλες δραστηριότητες, από τις πιο απαιτητικές (στα χωράφια, στα ορυχεία)⁸ έως και τις πιο ευνοϊκές, όπως οι βιοτεχνικές ή οι εμπορικές.⁹ Τέλος, αλλά καθόλου αμελητέο, στην ελληνική σκηνή δεν εμφανίστηκε ποτέ απελεύθερος, κρίνοντας τουλάχιστον από τα σωζόμενα κείμενα.

Δεν είναι εύκολο να ακουστεί η φωνή των ιδίων των δούλων. Σπάνια μαρτυρία είναι το μολύβδινο εγχάρακτο έλασμα του 4^{ου} αι. π.Χ. που βρέθηκε στην Αθηναϊκή Αγορά.¹⁰ Το κείμενο μας παραδίδει τα πικρά παράπονα ενός δούλου ονόματι Λήσις, ο οποίος εργαζόταν σε *χαλκείο* και περιγράφει την κακομεταχείριση που έπρεπε να υφίσταται καθημερινά. Στον τέταρτο στίχο, μάλιστα, ο Λήσις διαμαρτύρεται: «προπηλακίζομαι μαστιγώμενος, είμαι δεμένος, με περιλούουν με ονειδιστικές εκφράσεις, όλο και περισσότερο!».

Μαρτυρίες που χαρακτηρίζονται από τέτοια αμεσότητα, πολυτιμες και αναντικατάστατες, είναι δυστυχώς ελάχιστες.¹¹ Ωστόσο, μεταξύ των άμεσων πληροφοριών για τους δούλους στην Ελλάδα συγκαταλέγονται οι απελευθερωτικές επιγραφές, μερικές από τις οποίες προέρχονται από αρχαία θέατρα. Όπως είναι γνωστό, η χρήση των θεάτρων ως χώρων αναγραφής

⁶ Wrenhaven (2012).

⁷ Akrigg και Tordoff (2013) 2.

⁸ Εγκαταστάσεις που σχετίζονται με τους δούλους οι οποίοι εργαζόνταν στα ορυχεία του Λαυρίου έχουν ανασκαφεί στον Θορικό: Mussche (1998) σποράδιη. Δυστυχώς, δεν υπάρχουν επιγραφικές μαρτυρίες για τους δούλους αυτούς από το θέατρο του Θορικού.

⁹ *Οϊκέτης* μάλιστα ήταν ο πρώτος απελεύθερος του οποίου γνωρίζουμε την ύπαρξη: πρόκειται για τον Σπαρτιάτη, πιθανώς λυδικής καταγωγής, ποιητή Αλκμάνα, στα τέλη του 7^{ου} αι. π.Χ., για τον οποίο μας πληροφορεί ο Αριστοτέλης: «Ο Αλκμάνας ήταν οϊκέτης του Αγησίδου· επειδή ήταν ευφυής, απελευθερώθηκε και έγινε ποιητής» (*Αποσπ.* 611, 9).

¹⁰ Αθήνα, Μουσείο Αρχαίας Αγοράς, αρ. ευρ. IL 1702: Jordan (2000)· Harvey (2007). Ο Harris (2004) θεωρεί ότι δεν επρόκειτο για δούλο, αλλά για μαθητευόμενο.

¹¹ Αρχαιολογικές –αλλά και φιλολογικές– μαρτυρίες για τη δουλεία στον Thompson (2003).

δημοσίων εγγράφων ήταν συχνή: στα θέατρα μπορούσαν να βρουν χώρο, μεταξύ άλλων, ψηφίσματα, συμφωνίες μεταξύ πόλεων-κρατών, καθώς και απελευθερωτικές πράξεις, μια ιδιαίτερα πολύτιμη κατηγορία δημοσίων εγγράφων, επειδή παρέχει άμεσες πληροφορίες για τον –σε μεγάλο βαθμό ακόμη άγνωστο– κόσμο των δούλων. Στην παρούσα προκαταρκτική μελέτη θα εξεταστούν συντόμως οι απελευθερωτικές επιγραφές που προέρχονται από τρία αρχαία ελληνικά θέατρα, με στόχο να τονιστεί ο ρόλος τους στην ανασύνθεση της εικόνας των δούλων στην αρχαία Ελλάδα.

Οι φειδωλές μαρτυρίες από το θέατρο των Οινιαδών

Απελευθερωτικές επιγραφές προέρχονται από το θέατρο των Οινιαδών, μιας σημαντικής πόλης της Ακαρνανίας, καθώς ήταν το μοναδικό αξιόλογο λιμάνι της περιοχής.¹² Ένδεκα απελευθερωτικές επιγραφές είναι χαραγμένες στα εδώλια των τριών κατώτερων σειρών του νοτιοδυτικού τμήματος του κοίλου (Εικ. 1).¹³ Πρόκειται για απελευθερωτικές πράξεις απλού τύπου, με το όνομα του κυρίου ή της κυρίας στην ονομαστική και το όνομα του απελεύθερου (ή των απελεύθερων) στην αιτιατική· σε τέσσερις περιπτώσεις προστίθεται και το ρήμα (*ἀφήκε*) με το επίθετο στην αιτιατική. Το γεγονός ότι ο πρώην δούλος δεν τίθεται υπό την προστασία μιας θεότητας κατατάσσει τα κείμενα αυτά στην κατηγορία των λεγόμενων «κοσμικών απελευθερώσεων».

Οι φειδωλές επιγραφές του θεάτρου των Οινιαδών δεν επιτρέπουν την εξακρίβωση της προέλευσης των δούλων, καθώς τα ονόματα που φέρουν ήταν ευρέως διαδεδομένα και στους ελεύθερους πολίτες: *Ἰνάσιμος*, *Ποσειδώνιος*, *Σέλεκος*, *Σωσικράτεια* κ.ά.¹⁴ Η χρονολόγηση των κειμένων αυτών τοποθετείται στο πρώτο μισό ή γύρω στα μέσα του 3^{ου} αι. π.Χ.,¹⁵ σε μια ρευστή στιγμή της ιστορίας της Ακαρνανίας, όταν οι επαναλαμβανόμενες πολεμικές συγκρούσεις και η άνθηση της πειρατείας πρέπει να ευνόησαν αλληπάλληλους εξανδραποδισμούς και το δουλεμπόριο. Στο γειτονικό Άκτιο, εξάλλου, με την ευκαιρία της ετήσιας πανηγύρεως προς τιμήν του Απόλλωνα, είναι γνωστό ότι λειτουργούσε μια μεγάλη αγορά δούλων, η οποία απέ-

¹² Freitag (1994).

¹³ Εμπειριστατωμένη μελέτη από την Σ. Ζουμπάκη στον Γώγο (2003) 183-209, με προγενέστερη βιβλιογραφία. Η ερευνήτρια (σελ. 193-194) τονίζει πως η αναγραφή των ονομάτων στα εδώλια δεν σημαίνει ένα είδος ιδιοκτησίας των συγκεκριμένων θέσεων, όπως είχε προτείνει παλαιότερα, έστω και με επιφυλάξεις, ο Bulle (1928) 96: πρόκειται απλούστερα για τρόπο δημοσίευσης των απελευθερώσεων στη μοναδική κατάλληλη επιφάνεια του κοίλου να δεχθεί χάραξη γραμμάτων.

¹⁴ Βλ. τον πίνακα που παραθέτει η Σ. Ζουμπάκη στον Γώγο (2003) 207-209. Οι Blatavskaja, Golubcova και Pavlovskaja (1972) 76-79 βάσει ονομάτων υποστηρίζουν, μάλλον εσφαλμένα, ότι οι δούλοι των Οινιαδών ήταν σε μεγάλο ποσοστό πρώην πολίτες ελληνικής καταγωγής. Ο Grainger (2000) 39-40, παρατηρεί ότι οι δούλοι της Αιτωλίας προέρχονται στην πλειοψηφία τους από τον ελλαδικό χώρο και την Ανατολή.

¹⁵ Σ. Ζουμπάκη στον Γώγο (2003) 195-201, με εκτενή αναφορά στις προηγούμενες προτάσεις χρονολόγησης.

φερε σημαντικά έσοδα στο Ακαρνανικό Κοινό.¹⁶

Απελεύθεροι στο θέατρο του Βουθρωτού

Επιβλητικοί είναι οι ενεπίγραφοι τοίχοι της δυτικής παρόδου του θεάτρου του Βουθρωτού στην αρχαία Ήπειρο (Εικ. 2), ενός μνημείου που χτίστηκε στη νότια πλαγιά του λόφου της ακρόπολης, μέσα στο ιερό του Ασκληπιού και σε κοντινή απόσταση από τον ναό του θεού, πιθανώς κατά τον 3^ο αι. π.Χ.¹⁷ Οι τοίχοι της δυτικής παρόδου φέρουν 31 απελευθερωτικές επιγραφές,¹⁸ ενώ 14 επιπλέον χαραχθηκαν στον μεσαίο διάδρομο που χώριζε το άνω από το κάτω διάζωμα του κοίλου.¹⁹ Τα κείμενα από το θέατρο του Βουθρωτού είναι πολύ λεπτομερή: αναφέρουν τον ιερέα του Ασκληπιού ως χρονολογικό στοιχείο και παραθέτουν τον κατάλογο των εκάστοτε απελευθέρων, ενώ οι πρώην δούλοι τίθενται υπό την προστασία της θεότητας με τη φαινομενική ανάθεσή τους σε αυτήν.²⁰ Πρόκειται για ένα εντυπωσιακό σύνολο απελευθερωτικών πράξεων: στις επιγραφές της δυτικής παρόδου αναφέρονται περισσότεροι από 400 πρώην δούλοι, εκ των οποίων περισσότεροι από τους μισούς είναι γυναίκες, στο χρονικό διάστημα μιας περίπου τριακονταετίας, ενώ οι επιγραφές στον μεσαίο διάδρομο του κοίλου ανάγονται στην εποχή του Κοινού των Πρασαίβων και καλύπτουν το διάστημα μιας δεκαετίας περίπου. Οι απελεύθεροι του Βουθρωτού φαίνεται πως ήταν κυρίως Έλληνες, μερικοί μάλιστα φέρουν ονόματα χαρακτηριστικά της περιοχής ή της εποχής τους, όπως ο Πύρρος ή ο Άτταλος. Απαντούν όμως και Ιλλυριοί, όπως ένας δούλος με το χαρακτηριστικό όνομα *Γένθιος*, καθώς και ονόματα που συναντούσε κανείς σε μακρινές περιοχές ή που παραπέμπουν σε αυτές, όπως ο ιρανικής καταγωγής Φαρνάκης ή μια *Αίγυπτία* η οποία μάλλον προερχόταν από τη χώρα του Νείλου.²¹ Είναι βέβαια γνωστή στους μελετητές η δυσκολία αναγνώρισης της προέλευσης των δούλων, επειδή συχνά το όνομα του δούλου ήταν ίδιο με εκείνο του κυρίου του ή προερχόταν από αυτό: στη συντριπτική τους πλειονότητα, επομένως, οι δούλοι δεν πρέπει να είχαν πλέον τα αρχικά τους ονόματα.²² Η συγκεκριμένη πρακτική, εξάλλου, δεν ήταν παρά ένας βίαιος και συνάμα αποτελεσματικός τρόπος αναίρεσης της ταυτότητας όσων κατέληγαν στη δουλεία.²³

¹⁶ Habicht (1957) 106.

¹⁷ Gilkes (2003).

¹⁸ Cabanes (1974), με προγενέστερη βιβλιογραφία· Morricone (1986) – πρόκειται όμως για μεταθανάτια δημοσίευση εργασίας που ανάγεται σε πολλά χρόνια πριν.

¹⁹ Αναλύονται από τον Cabanes (1986) 138-150 και τον Morricone (1986) 314-350.

²⁰ Για τις απελευθερώσεις αυτού του είδους βλ. Darmezine (1999).

²¹ *Γένθιος*: Cabanes (1974) 159 αρ. XXVIII στ. 28. *Φαρνάκης*: ενταύθα, 118 αρ. II στ. 7. *Αίγυπτία*: ενταύθα, 129 αρ. IX στ. 33.

²² Για τα ονόματα των δούλων βλ. Masson (1973). Για την προέλευση των δούλων και τους τρόπους προμήθειάς τους βλ. Garrido-Hory (2002), Thompson (2003) 1-20 και Wrenhaven (2013a).

²³ Patterson (1982) 54-55.

Στο Βουθρωτό οι κύριοι συνήθως απελευθέρωναν μόνον έναν δούλο, αλλά υπάρχουν και εξαιρέσεις που αναμφίβολα παραπέμπουν σε εύπορες οικογένειες της νότιας Ηπείρου, οι οποίες πρέπει να κατείχαν σημαντικές περιουσίες: ο *Βοίσκος*, υιός του *Πολέμωνος*, λ.χ., απελευθέρωσε 19 δούλους, ενώ η αδελφή του *Άργεία* απελευθέρωσε άλλους 4.²⁴ Στις επιγραφές του θεάτρου του Βουθρωτού απαντούν και μερικοί τύποι για τους οποίους δεν υπάρχει ακόμη ομόφωνη ερμηνεία: λ.χ. στο 25^ο% περίπου των επιγραφών δηλώνεται ότι ο κύριος που απελευθερώνει είναι *ἄτεκνος* ή ότι η απελευθέρωση πραγματοποιήθηκε *κατὰ τὸν τῶν ἀτέκνων νόμον*. Πρόκειται για νόμο ο οποίος απαντά μόνο στην Ἡπειρο²⁵ και πιθανώς παραπέμπει στην πατριαρχική δομή της τοπικής κοινωνίας, στην οποία έπρεπε να δοθούν εγγυήσεις πως η απελευθέρωση δεν θα έθιγε την περιουσία του κυρίου.²⁶ Σε μερικές επιγραφές, επίσης, αναφέρεται ως όρος η *παραμονή*: ο πρώην δούλος Φιλοκράτης λ.χ. έπρεπε να παραμείνει κοντά στους κυρίους του όσο εκείνοι ζούσαν, ενώ θα μπορούσε να πάει όπου εκείνος επιθυμούσε μόνον μετά τον θάνατό τους.²⁷ Μνεία, τέλος, πρέπει να γίνει για ορισμένους δούλους (στο θέατρο του Βουθρωτού είναι επτά), οι οποίοι χαρακτηρίζονται ως *ἀνέφαπτοι*: πρόκειται μάλλον για εκείνους που βρισκόνταν σε προνομιακή θέση, επειδή δεν μπορούσαν πλέον να επιστρέψουν στην κατάσταση δούλου.²⁸

Το Βουθρωτό ήταν σημαντικό κέντρο της ελληνιστικής Ηπείρου και λειτούργησε ως έδρα του Κοινού των Πρασαίβων· οι απελευθερωτικές επιγραφές από το θέατρο του ιερού του Ασκληπιού παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για τον θεσμό της απελευθέρωσης και ιδίως για τους δούλους στην περιοχή της νότιας Ηπείρου, κατά τα τέλη του 3^{ου} και το πρώτο ήμισυ του 2^{ου} αι. π.Χ. Πρόκειται για μια περιοχή με οικονομία αγροτικού χαρακτήρα, όπου μεταξύ του 228 (α΄ Ιλλυρικός πόλεμος) και του 168 π.Χ. (επίδραση του Παύλου Αιμιλίου) τα ρωμαϊκά στρατεύματα εξαπέλυσαν αλληπάλληλες επιθέσεις και συχνά διεξήχθησαν μάχες, αποτέλεσμα των οποίων μπορεί να είναι οι εξανδραποδισμοί που οδήγησαν στη δουλεία τους ανθρώπους των επιγραφών του Βουθρωτού.

Οι μαρτυρίες από το θέατρο των Δελφών

Το θέατρο των Δελφών, χτισμένο μάλλον στα τέλη του 3^{ου} αι. π.Χ. σε άνδηρο που δεσπόζει επάνω από το ναό του Απόλλωνα,²⁹ μέσα στο περίφημο ιερό του θεού, φέρει απελευθερωτικές επιγραφές σε πολλά σημεία του: στις παρό-

²⁴ *Βοίσκος*: Cabanes (1974), επιγραφές αρ. I, V, VI, VIII, IX, XI, XIII, XIV, XV, XVII, XVIII, XIX, XXI, XXIV, XXV, XXVI, XXIX και XXXI. *Άργεία*: ενταύθα, επιγραφές αρ. VII, XIV και XVII.

²⁵ Μαρτυρείται στο Βουθρωτό και στη Δωδώνη: Cabanes (1976) 402-404, 418-421, 459.

²⁶ Cabanes (1974) 194-203· Zelnick-Abramovitz (2005) 140-141.

²⁷ Cabanes (1974) 142 αρ. XVIII στ. 25-27.

²⁸ Zelnick-Abramovitz (2005) 267-268.

²⁹ Bommelaer 1992 παραμένει η πιο διεξοδική παρουσίαση.

δους, στην ορχήστρα, στον οριζόντιο διάδρομο μεταξύ των δύο διαζωμάτων, στο επιθέατρο, στους αναλημματικούς τοίχους, ακόμη και στους κίονες της σκηνής.³⁰ Οι πρώτες επιγραφές χρονολογούνται στα μέσα περίπου του 2^{ου} αι. π.Χ., ενώ οι τελευταίες ανάγονται στα τέλη του 1^{ου} αι. μ.Χ., καλύπτοντας ένα χρονικό διάστημα δύομισι αιώνων. Η απελευθέρωση πραγματοποιείται εδώ με τη φαινομενική πώληση του δούλου στη θεότητα: πρόκειται, λοιπόν, για εικονικές πράξεις αγοραπωλησίας, στις οποίες ο κύριος πουλούσε τον δούλο στον Πύθιο Απόλλωνα – ο οποίος, από νομική άποψη, αποκτούσε τυπικά την ιδιοκτησία του δούλου.³¹ Μερικά κείμενα είναι αρκετά πλήρη: εμφανίζονται η χρονολόγηση με το όνομα του ιερέα, οι δύο πλευρές που προβαίνουν στην αγοραπωλησία (ο Απόλλωνας, δηλαδή, και ο πρώην κύριος), το αντικείμενο της πώλησης (ο δούλος, δηλαδή) με την τιμή του, οι όροι σύμφωνα με τους οποίους πραγματοποιείται η αγοραπωλησία, οι εγγυήσεις και, τέλος, οι μάρτυρες. Σε μερικές περιπτώσεις οι κύριοι πρέπει να ανήκαν σε αρκετά εύπορες οικογένειες, καθώς απελευθέρωσαν μέχρι και δεκατρείς δούλους.³² Ανάμεσα στους πολλούς όρους που τίθενται, μαρτυρείται και εδώ, όπως και στο Βουθρωτό, εκείνος της *παραμονής*, σύμφωνα με τον οποίο ο (πρώην) δούλος έπρεπε να παραμείνει κοντά στον κύριό του για ένα διάστημα μετά την απελευθέρωση: ένα καθεστώς που σήμερα θα ονομαζόταν «φιλής κυριότητας». Σε μία περίπτωση μάλιστα, ο κύριος διευκρινίζει ότι ο όρος αυτός αφορά το ζευγάρι αλλά, σε περίπτωση διαζυγίου, ο δούλος θα πρέπει να φροντίσει αποκλειστικά εκείνον και όχι την, πρώην πλέον, γυναίκα του.³³ Στο πλαίσιο της *παραμονής*, επίσης, στους Δελφούς απαντά συχνά ένας επιπρόσθετος όρος: κατά τη διάρκεια της παραμονής του κοντά στον κύριο ή στο τέλος της, ο απελεύθερος έπρεπε να δώσει στον κύριό του ένα χρηματικό ποσό ή ένα ή περισσότερα παιδιά, με εμφανή σκοπό να αντικατασταθεί ο ρόλος του στο πλαίσιο του οίκου, σε εποχές στις οποίες οι πηγές προμήθειας των δούλων πρέπει να είχαν ελαττωθεί σημαντικά.³⁴

Τα σύνθετα κείμενα των Δελφών, που παραμένουν στην πλειονότητά τους αδημοσίευτα, δίνουν την εντύπωση πως οι απελευθερώσεις ήταν κυρίως οικογενειακές υποθέσεις, ένα νομικό μέσον για να ενισχυθούν οι ενδοοικογενειακές σχέσεις, δημιουργώντας νέες υποχρεώσεις ανάμεσα στα μέλη του ίδιου οίκου.³⁵

³⁰ Mulliez (1994) σποράδη· Mulliez (2006). Οι απελευθερωτικές επιγραφές που συνολικά βρέθηκαν στο ιερό των Δελφών, σε διάφορα μέρη του, είναι πολυάριθμες, καθώς ξεπερνούν τις 1300.

³¹ Για την πρακτική αυτή βλ. παραπάνω, σημ. 20.

³² Mulliez (2006) 164 με σημ. 23.

³³ *FD* III.3, 310; βλ. Mulliez (2006) 163.

³⁴ Παραδείγματα στον Mulliez (2006) 166-168.

³⁵ Αυτό είναι λ.χ. εμφανές από το γεγονός ότι ο εγγυητής και οι μάρτυρες ήταν συνήθως συγγενείς του κυρίου του δούλου: Mulliez (2006).

Εν είδει συμπεράσματος: η ετερότητα των δούλων και το αρχαίο θέατρο

Οι επιγραφικές μαρτυρίες από ελληνικά θέατρα της υστεροκλασικής και της ελληνιστικής περιόδου εμπλουτίζουν με αξιόλογα στοιχεία την εικόνα των δούλων στην αρχαία Ελλάδα, προσφέροντας σημαντικές πληροφορίες για την πράξη της απελευθέρωσης, καθώς και για τους ίδιους τους δούλους και την κοινωνία στην οποία ζούσαν. Πρόκειται για μαρτυρίες πολύτιμες, εφόσον είναι άμεσες και δεν σχετίζονται αποκλειστικά με την Αθήνα, για την οποία είναι διαθέσιμα αρκετά στοιχεία: αντιθέτως, στην συγκεκριμένη περίπτωση προέρχονται από περιοχές στην περιφέρεια του ελληνικού κόσμου. Το χρονολογικό φάσμα που καλύπτουν, η ύστερη κλασική και η ελληνιστική εποχή, συμπίπτει με μια περίοδο άνθησης του θεσμού της δουλείας. Ένας θεσμός τόσο ακμαίος που οι ανακοινώσεις απελευθερώσεων, οι οποίες μπορούσαν να γίνουν από κήρυκες στα θέατρα, ώστε να είναι νομικώς εγγυημένη η πρόσφατα αποκτηθείσα ελευθερία του πρώην δούλου,³⁶ στην Αθήνα του 4^{ου} αι. π.Χ. απαγορεύτηκαν διά νόμου.³⁷

Οι απελευθερωτικές πράξεις από τα θέατρα των Οινιαδών, του Βουθρωτού και των Δελφών αφήνουν να διαφανούν κάποιες αντιφάσεις στη δομή της ελληνικής κοινωνίας. Στις επιγραφές από τους Δελφούς είναι λ.χ. προφανές ότι, παρόλο που από νομική άποψη ο δούλος ήταν ένα μη-άτομο, δεν είχε δηλαδή νομική υπόσταση, τού επιβάλλονταν, ωστόσο, οι ίδιοι νόμοι που ίσχυαν για τα νομικά πρόσωπα, όπως λ.χ. η γηροτροφία, η υποχρέωση, δηλαδή, να φροντίσει τον κύριό του όταν εκείνος πλέον γεράσει. Μια αντίφαση που διαφαίνεται και στη μελέτη των αρχαίων κωμικών κειμένων, όπου οι δούλοι είναι αντικείμενο των περιπαικτικών εκφράσεων των ποιητών και, κατά συνέπεια, του γέλωτος του κοινού: ωστόσο, όταν λάμβαναν χώρα θεατρικές παραστάσεις, οι δούλοι μπορούσαν να παρευρεθούν στα θέατρα και να τις παρακολουθήσουν ανάμεσα στους υπόλοιπους θεατές, έστω και από τις τελευταίες σειρές των εδωλίων του κοίλου. Έτσι, ένας ελεύθερος πολίτης που παρακολουθούσε μια αρχαία κωμωδία πιθανότατα γελούσε με το θέαμα ενός ξυλοδαρμένου δούλου στη σκηνή και λίγο αργότερα μπορούσε να γελάσει με το αστείο του δούλου του, όταν επέστρεφε στο σπίτι του.³⁸

Από τη διατύπωση των απελευθερωτικών επιγραφών του θεάτρου

³⁶ Zelnick-Abramovitz (2005) 69-99, ιδίως 71-72. Στόχος της ανακήρυξης της απελευθέρωσης στο θέατρο ήταν να δοθεί δημοσιότητα στην πράξη και πολύς κόσμος να είναι μάρτυρας της απελευθέρωσης, όπως ρητά δηλώνει ο Αισχίνης (*Κατά Κτησιφώντος* 42: «μάρτυρας τοῦς Ἑλληνας»), ώστε να μην μπορεί κανείς να αμφισβητήσει την εγκυρότητά της.

³⁷ Αισχίνης, *Κατά Κτησιφώντος* 3, 41 και 44. Ο λόγος γράφτηκε το 330 π.Χ. για τη δίκη, αλλά η ένσταση προς την πρόταση απονομής του χρυσού στεφάνου στον Δημοσθένη από τον Κτησιφώντα είχε γίνει ήδη το 336 π.Χ. Πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για τη λεγόμενη απελευθέρωση *διὰ κήρυκος*. Η Mactoux (2008) προτείνει μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία της σημασίας της ανακήρυξης της απελευθέρωσης στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα.

³⁸ Akrigg και Tordoff (2013) 1.

του Βουθρωτού, επίσης, συμπεραίνεται πως ήταν οι ίδιοι οι πρώην δούλοι που σχεδόν πάντοτε πλήρωναν τα έξοδα για την αναγραφή της απελευθερωτικής τους πράξης, καταβάλλοντας ένα χρηματικό ποσό.³⁹ Αυτό συνεπάγεται ότι μόνο απελεύθεροι που διέθεταν επαρκή οικονομικά μέσα μπορούσαν να προβούν στη δημοσιοποίηση της απελευθέρωσής τους. Η διαπίστωση αυτή είναι μεγάλης σημασίας, επειδή αποτελεί ένδειξη ότι οι απελευθερωτικές επιγραφές αντανακλούν, κατά κάποιον τρόπο, την ίδια τη φωνή των πρώην δούλων, οι οποίοι στην απελευθέρωση έβρισκαν έναν σπάνιο τρόπο να βελτιώσουν την κατάστασή τους, ανεβαίνοντας την κοινωνική κλίμακα. Η δημοσιοποίηση των απελευθερώσεων στα θέατρα (καθώς και κατά τη διάρκεια θυσίας, δίκης ή και εορτής, όπως στη Θήρα με την ευκαιρία των *Καρναίων*)⁴⁰ δηλώνει εξάλλου την επιτακτική ανάγκη των πρώην δούλων να μην επιστρέψουν στην κατάσταση από την οποία είχαν επιτέλους ανεξαρτητοποιηθεί.

Για τη δουλεία στην αρχαιότητα έχουν γραφτεί πολλά, σε σημείο ώστε το 2003 χρειάστηκε να δημοσιευτούν δύο ογκώδεις τόμοι στους οποίους συγκεντρώθηκε η βιβλιογραφία για το θέμα.⁴¹ Παρόλα αυτά, η έρευνα έχει μπροστά της πολύ δρόμο, καθώς πολυάριθμες πλευρές της δουλείας ακόμη παραμένουν άγνωστες. Για παράδειγμα, σύμφωνα με μια πρόσφατη πρόταση, η εικόνα του δούλου που έχει έως τώρα σχηματιστεί είναι στατική και σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένη από την αριστοτελική προσέγγιση. Τονίζοντας το δυναμικό στοιχείο της σχέσης μεταξύ δούλου και κυρίου, μιας σχέσης η οποία συνεπάγεται συνεχή διαπραγμάτευση, προτείνεται μια ερμηνεία της δουλείας ως σχέσης κυριαρχίας και όχι ιδιοκτησίας.⁴²

Πολλές πτυχές του θέματος αυτού εξακολουθούν να διαφεύγουν στους ερευνητές. Έτσι, αναφερόμενος στην αρχαία κωμωδία, ο Rob Tordoff σχολιάζει: «Ideally, ... we would know what being a slave in classical Athens was *really* like – from the perspective of slaves and in their own words».⁴³ Οι απελευθερωτικές επιγραφές, όπως τονίσαμε, δίνουν φωνή στα λόγια των ιδίων των δούλων. Η μελέτη των πράξεων αυτών από τα ελληνικά θέατρα είναι ακόμη σε αρχικό στάδιο, εφόσον τα κείμενα αυτά δεν έχουν δημοσιευτεί στο σύνολό τους ή παραμένουν αδημοσίευτα. Είναι μια έρευνα που φωτίζει οδυνηρές πτυχές του καθημερινού βίου στην αρχαία Ελλάδα, αποκαλύπτοντας την κοινωνική διάκριση και την ανισότητα, φέρνοντάς μας αντιμέτωπους με την ετερότητα και τον ανθρώπινο πόνο.⁴⁴ Ο Δίων Χρυσόστομος, εξάλλου, μας υπενθυμίζει την αξία της ελευθερίας: «οι άνθρωποι πάνω απ' όλα επιθυμούν να είναι ελεύθεροι και θεωρούν την ελευθερία το μεγαλύτερο

³⁹ Zelnick-Abramovitz (2005) 197-202. Βλ. λ.χ. *IG V 2*, 345, από τον αρκαδικό Ορχομενό (2^{ος}-1^{ος} αι. π.Χ.), όπου αναφέρεται ένα χρηματικό ποσό που έπρεπε να καταβάλουν οι απελεύθεροι για να τους επιτραπεί η αναγραφή της πράξης στον βωμό της Αφροδίτης.

⁴⁰ Rädle (1971).

⁴¹ Bellen και Heinen (2003).

⁴² Vlassopoulos (2011).

⁴³ Akrigg και Tordoff (2013) 1.

⁴⁴ Για τη βία στους δούλους στην κλασική Ελλάδα βλ. Hunt (2016).

αγαθό ... το να είναι κανείς ελεύθερος [σημαίνει] ... να μην υποτάσσεται σε κανέναν και να μπορεί να πράττει όπως νομίζει». ⁴⁵ Ο δούλος είναι πράγματι η προσωποποίηση του «άλλου», της ετερότητας, καθώς ενσαρκώνει ό,τι είναι απολύτως αντίθετο από το ιδανικό. ⁴⁶ Η έρευνα για τη δουλεία είναι τελικά δύσκολη, επίμοχθη, αλλά και επίκαιρη, και για μία ακόμη φορά αποδεικνύει πως ο κόσμος του θεάτρου, στις πολλές εκφάνσεις του, μπορεί να μειώσει την απόσταση μεταξύ του αρχαίου και του σύγχρονου κόσμου.

Βιβλιογραφία

- Γώγος, Σ. (2003): *Το αρχαίο θέατρο των Οινιαδών*, Αθήνα.
- Στεφανής, Ι.Ε. (1980): *Ο δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη: ο ρόλος του και η μορφή του*, Θεσσαλονίκη.
- Akrigg, B. και Tordoff, R. (επιμ.) (2013): *Slaves and slavery in ancient Greek comic drama*, Cambridge.
- Bellen, H. και Heinen, H. (2003): *Bibliographie zur antiken Sklaverei*, Stuttgart.
- Blavatskaja, T.V., Golubcova, E.S., Pavlovskaja, A.I. (1972): *Die Sklaverei in hellenistischen Staaten im 3.-1. Jh. v. Chr.*, Wiesbaden.
- Blok, J. (2017): *Citizenship in Classical Athens*, Cambridge.
- Bommelaer, J.-F. (1992): «Observations sur le théâtre de Delphes», στον τόμο: *Delphes. Centenaire de la grande fouille réalisée par l'École Française d'Athènes, 1982-1903*, επιμ.: J.-F. Bommelaer, Leiden, 277-300.
- Bulle, H. (1928): *Untersuchungen an griechischen Theatern*, München.
- Cabanes, P. (1974): «Les inscriptions du théâtre de Bouthrôtos», στον τόμο: *Actes du Colloque 1972 Besançon sur l'esclavage*, Besançon, 105-209.
- Cabanes, P. (1976): *L'Épire de la mort de Pyrrhos à la conquête romaine*, Paris.
- Cabanes, P. (1986): «Nouvelles inscriptions d'Albanie méridionale (Bouthôtos et Apollonia)», *ZPE* 63, 137-155.
- Darmezin, L. (1999): *Les affranchissements par consécration en Béotie et dans le monde grec hellénistique*, Études Anciennes 22, Paris.

⁴⁵ 14.1.4 (μετάφραση της συγγραφέως).

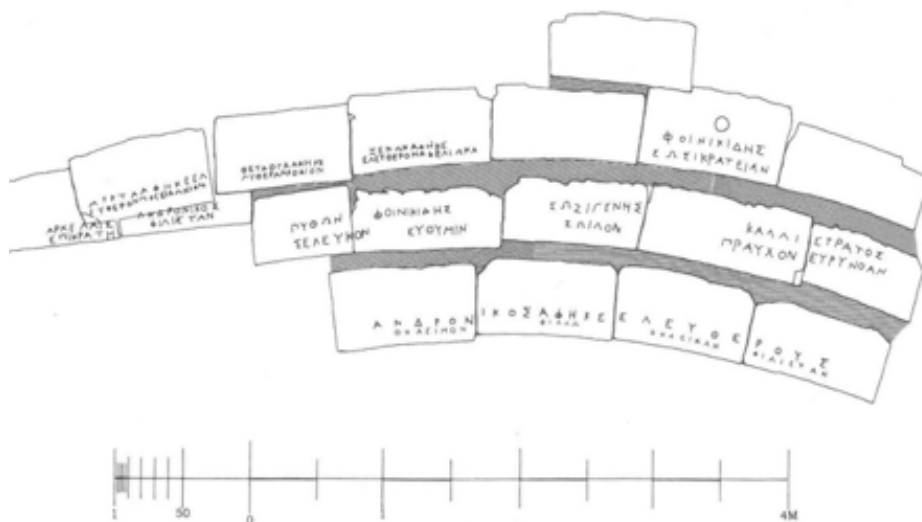
⁴⁶ Wrenhaven (2013β) 125. Η Foley (2000) παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα μελέτη για τον «άλλο» στον κόσμο της κωμωδίας, μελετώντας φιλολογικές και εικονογραφικές πηγές.

- Du Bois, P. (2007): «The Coarsest Demand: Utopia and the Fear of Slaves», στον τόμο: *Fear of slaves, fear of enslavement in the ancient Mediterranean = Peur de l'esclave, peur de l'esclavage en Méditerranée ancienne (discours, représentations, pratiques)*, Actes du XXIXe Colloque du GIREA, Rethymnon 2004, επιμ.: A. Serghidou, Besançon, 435-444.
- Finley, M.I. (1973): *The Ancient Economy*, Berkeley/ Los Angeles.
- Finley, M.I. (1980): *Ancient Slavery and Modern Ideology*, London.
- Foley, H.P. (2000): «The Comic Body in Greek Art and Drama», στον τόμο: *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, επιμ.: B. Cohen, Leiden/ Boston/ Köln, 275-311.
- Freitag, K. (1994): «Oiniadai als Hafenstadt. Einige historisch-topographische Überlegungen», *Klio* 76, 212-238.
- Garlan, Y. (1984): *L'esclavage dans le monde grec*, Paris.
- Garrido-Hory, M. (επιμ.) (2002): *Routes et marchés d'esclaves*, Actes du XXVI Colloque du GIREA Besançon 2001, Paris.
- Gilkes, O.J. (επιμ.) (2003): *The Theatre at Butrint. Luigi Maria Ugolini's Excavations at Butrint 1928-1932*, Albania Antica IV, BSA Suppl. 35, London.
- Grainger, J.D. (2000): *Aitolian prosopographical studies*, *Mnemosyne* Suppl. 202, Leiden/ Boston.
- Habicht, Chr. (1957): «Eine Urkunde des akarnanischen Bundes», *Hermes* 85, 86-122.
- Harris, E. (2004): «Notes on a lead letter from the Athenian Agora», *HSCP* 102, 157-170.
- Harvey, F. (2007): «Help! I'm Dying Here: A Letter from a Slave», *ZPE* 163, 49-50.
- Hunt, P. (2016): «Violence against Slaves in Classical Greece», στον τόμο: *The Topography of Violence in the Greco-Roman World*, επιμ.: W. Riess και G.G. Fagan, Ann Arbor, 136-161.
- Jordan, D.R. (2000): «A personal letter found in the Athenian Agora», *Hesperia* 69, 91-103.
- Kamen, D. (2013): *Status in Classical Athens*, Princeton.
- Krieter-Spiro, M. (1997): *Sklaven, Köche und Hetären: das Dienstpersonal bei Menander*, Beiträge zur Altertumskunde 93, Stuttgart/ Leipzig.

- Lenski, N. και Cameron, C.M. (επιμ.) (2018): *What Is a Slave Society? The Practice of Slavery in a Global Perspective*, Cambridge.
- Mactoux, M.M. (2008), «Regards sur la proclamation de l'affranchissement au théâtre à Athènes», στον τόμο: *La fin du statut servile? (affranchissement, libération, abolition...)*: Hommage à J. Annequin, Actes du 30^e Colloque du GIREA, Besançon 2005, επιμ.: A. Gonzales, Besançon, 437-451.
- Masson, O. (1973): «Les noms des esclaves dans la Grèce antique», στον τόμο: *Actes du Colloque 1971 sur l'esclavage, Besançon 1971*, Besançon, 9-23.
- Morricone, L. (1986): «Iscrizioni del teatro di Butrinto», *ParPass* 41, 161-425.
- Mulliez, D. (1994): *Recherches sur les actes d'affranchissement delphiques*, PhD Paris, 4 τόμοι.
- Mulliez, D. (2006): «Maîtres et esclaves: les relations au sein de l'oikos. L'exemple de Delphes», στον τόμο *Parenté et société dans le monde grec de l'Antiquité à l'âge moderne, Actes du Colloque international Volos 2003*, επιμ.: A. Bresson, M.-P. Masson, S. Perentidis και J. Wilgaux, Bordeaux, 159-173.
- Mussche, H. (1998): *Thorikos. A Mining Town in Ancient Attika*, Gent.
- Patterson, O. (1982): *Slavery and Social Death*, Cambridge (Mass.).
- Rädle, H. (1971): «Freilassungen von Sklaven im Theater», *Revue Internationale des Droits de l'Antiquité* 3^e série 18, 361-364.
- Rihll, T.E. (2011): «Classical Athens», στον τόμο: *Cambridge World History of Slavery, Vol. I: The Ancient Mediterranean World*, επιμ. K. Bradley και P. Cartledge, Cambridge, 48-73.
- Sommerstein, A.H. (2009): *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*, Oxford.
- Thompson, F.H. (2003): *The Archaeology of Greek and Roman Slavery*, London.
- Vlassopoulos, K. (2011): «Greek Slavery: From Domination to Property and Back Again», *JHS* 131, 115-130.
- Wiles, D. (1988): «Greek theatre and the legitimation of slavery», στον τόμο: *Slavery and Other Forms of Unfree Labor*, επιμ. L.J. Archer, London, 53-67.
- Wrenhaven, K.L. (2012): *Reconstructing the Slave. The image of the slave in ancient Greece*, Bristol.
- Wrenhaven, K.L. (2013a): «Barbarians at the Gate: Foreign Slaves in Greek City-States», *Electryone* 1.1, 1-17.

Wrenhaven, K. (2013β): «A comedy of errors: the comic slave in Greek art», στον τόμο: Akrigg και Tordoff (2013) 124-143.

Zelnick-Abramovitz, R. (2005): *Not Wholly Free. The concept of manumission and the status of manumitted slaves in the ancient Greek world*, Mnemosyne Suppl. 266, Leiden/ Boston.



Εικ. 1: Οι ανεπίγραφοι λιθόπλινθοι του κοίλου του θεάτρου των Οινιαδών: κάτοψη (από Γώγο [2003] 83 σχ. 9).



Εικ. 2: Άποψη του τοίχου της δυτικής παρόδου του θεάτρου του Βουθρωτού (φωτ. Μ. Melfi).

Το τραγικό κοστούμι ως φορέας πολιτισμικής ετερότητας
στη σκηνή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου

The tragic costume as a carrier of cultural otherness
on the ancient Greek stage

Μαρία Μικεδάκη

Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια
Αρχαίου Θεάτρου,
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Maria Mikedaki

Tenured Assistant Professor
of Ancient Theatre,
University of the Peloponnese
mikedaki@uop.gr

Abstract

After their victory over the Persians in the first half of the fifth century BC, the Greeks adopted a hellenocentric world view and invented the notion of the barbarian, the non-Hellene, as the “Other”. The Greek-barbarian antithesis became a popular rhetorical *topos* in tragedy. The three tragedians used various effects in representing foreign characters on stage. This article gives emphasis on the barbarian costume used in Greek tragedy. It particularly analyzes two exotic garments which were used as visual markers to fix a theatrical costume as oriental: the first one was the *anaxyrides* (‘trousers’) and the second one was the richly decorated *cheiridotos* (‘sleeved’) *chiton*. In the beginning, the fitted wrist-length sleeves, which were utterly foreign to the Greek dress system, had the semiotic power to suggest a barbarian. But for the sake of practicality —they kept the forearms of actors warm and disguised when they played female roles— they became a feature of every costume, losing their foreign associations. For this reason, other pieces of costume were used to suggest foreign people on stage, like the floppy hat (*kidaris*), the Thracian *zeira* etc., while non-Greek motifs, like dots, circles, zig-zag, adorned the fabric of the costume to make it ethnically distinctive.

Λέξεις κλειδιά: Πέρσες, τραγικό κοστούμι, αναζυρίδες, χειρίδες

Keywords: Persians, tragic costume, *anaxyrides*, *cheirides*

Οι Έλληνες αναδείχτηκαν νικητές στην αναμέτρησή τους με τη μεγαλύτερη δύναμη του αρχαίου κόσμου, την Περσία, στο πρώτο μισό του πέμπτου αιώνα π.Χ. Το γεγονός αυτό τους δημιούργησε ένα αίσθημα ανωτερότητας και επέφερε μια ριζοσπαστική μεταστροφή στη συνείδησή τους για τους μη Έλληνες, τους βάρβαρους. Έτσι, ενώ πριν από τα Μηδικά η λέξη «βάρβαρος» σήμαινε εκείνον που δεν μιλούσε την ελληνική,¹ από το 479/8 π.Χ. και εξής απέκτησε μειωτική χροιά: δήλωνε τον άξεστο, τον απολίτιστο, τον θηλυπρεπή, τον τρυφηλό, τον βάνουσο, τον δούλο κι εκείνον που υπηρετούσε από φόβο έναν απόλυτο δυνάστη, ο οποίος ζούσε μέσα στη χλιδή και την πολυτέλεια.² Στον αντίποδα, ο Έλληνας πρόβαλλε ως υπερασπιστής της τάξης, της απλότητας, της πειθαρχίας, της αυτονομίας, της ελευθερίας και του δημοκρατικού πολιτεύματος που ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τον ανατολίτικο δεσποτισμό.³

Οι Αθηναίοι, περισσότερο από τους υπόλοιπους Έλληνες, υπογράμμισαν την ηθική διαφοροποίηση και υπεροχή των Ελλήνων έναντι των βαρβάρων σε όλες τις εκφάνσεις του δημόσιου βίου: στη ρητορεία, στις εικαστικές τέχνες, στα εικονογραφικά προγράμματα που κοσμούσαν τα κτήρια της Αγοράς και της Ακρόπολης με παραστάσεις Αμαζονομαχίας, Κενταυρομαχίας, Γιγαντομαχίας και Ιλίου Πέρσεως, που εμπειρεύαν τον συμβολισμό της ελληνικής νίκης κατά των Περσών, στο θέατρο κ.ά.⁴ Ειδικότερα, το θέατρο του πέμπτου αιώνα π.Χ. συνέβαλε ουσιαστικά στην παγίωση μιας αρνητικής εικόνας για τους αλλοεθνείς. Η συμβολή της τραγωδίας ως προς αυτή την κατεύθυνση ήταν σημαντική, αν κρίνουμε από το αντιβαρβαρικό αίσθημα που αποπνέουν πολλά από τα σωζόμενα δράματα.⁵ Η πολωτική διχοτόμηση μεταξύ Ελλήνων και βαρβάρων πιστοποιείται για πρώτη φορά στους *Πέρσες* του Αισχύλου (472 π.Χ.) – αν και θα περίμενε κανείς να τη συναντήσει και στα ιστορικά δράματα του Φρυνίχου, *Μιλήτου Άλωσις* (492 π.Χ.) και *Φόινισσαι* (476 π.Χ.), που δεν σώζονται σήμερα – και γίνεται έκτοτε δημοφιλής ρητορικός τόπος στην τραγωδία.⁶

¹ Η ονοματοποιημένη λέξη «βάρβαρος» – που δεν είναι ελληνική – παράγεται από την επανάληψη της συλλαβής βαρ-, η οποία αποδίδει την παράξενη ακουστική εντύπωση που δημιουργείται σε κάποιον όταν ακούει μια ακατανόητη ξένη γλώσσα και την εκλαμβάνει ως μια σειρά από συλλαβές χωρίς νόημα. Παρόμοιες ονοματοποιημένες λέξεις συναντάμε και σε άλλες αρχαίες γλώσσες, όπως στη σουμεριακή όπου bar-bar είναι ο ξένος και στην ακαδική όπου barbariu είναι ο εχθρός, βλ. σχετικά Jüthner (1923) 1· Κακριδής (1971) 13· Limet (1972) 123-138· Μπαμπινιώτης (1998) 346 λ. βάρβαρος· Dubuisson (2001).

² Rochette (1997) 38-48.

³ Για την πολωτική διχοτόμηση μεταξύ Ελλήνων και βαρβάρων βλ. αναλυτικά Diller (1962)· Hall (1989)· Cartledge (2002²)· Nippel (2002).

⁴ Bovo (1963) 597-598· Hall (1989) 68-69· Castriota (2005).

⁵ Hall (1989) 164. Σε γενικές γραμμές, πάντως, φαίνεται ότι ο Ευριπίδης απορρίπτει την παραδοσιακή αντίθεση Ελλήνων / βαρβάρων, σύμφωνα με την οποία οι Έλληνες ήταν φύσει ανώτεροι και ελεύθεροι και οι βάρβαροι φύσει κατώτεροι και δούλοι. Βλ. ενδεικτικά Saïd (2002).

⁶ Diller (1962) 46-55· Hall (1989) 11, 57-64, 73, 99· Goldhill (2002). Για την πόλωση μεταξύ Ελλήνων και βαρβάρων που μεγιστοποιήθηκε μετά τα Μηδικά, βλ. αναλυτικά Cartledge (2002²) και Nippel (2002).

Οι μεγάλοι μας τραγικοί χρησιμοποίησαν διάφορα τεχνάσματα για να παρουσιάσουν με αληθοφανή τρόπο τον βάρβαρο επί σκηνής. Το παρόν άρθρο εστιάζει στο κοστούμι που φορούσε ο τραγικός υποκριτής για να μεταμορφωθεί στον ανατολίτη χαρακτήρα που έπλασε ο δραματουργός και εξετάζει πώς αυτό λειτούργησε σε συμβολικό επίπεδο ως φορέας πολιτισμικής ετερότητας στο πλαίσιο μιας παράστασης.

Βαρβαρικά ενδύματα και κοστούμια

Ο Βιργίλιος συγκαταλέγει τη γλώσσα και την ενδυμασία στα στοιχεία εκείνα που προσδιορίζουν την ετερότητα ενός λαού.⁷ Είναι γεγονός ότι οι αρχαίοι Έλληνες ήλθαν από πολύ νωρίς σε επαφή με ξένους λαούς και γνώρισαν τις ενδυμασίες τους. Οι παράγοντες που συνέβαλαν σε αυτό ήταν το εμπόριο, ο ελληνικός αποικισμός,⁸ οι πολεμικές συγκρούσεις και οι νικημένοι (βάρβαροι) εχθροί που γίνονταν δούλοι στα σπίτια των Ελλήνων, φέρνοντας μαζί τους τις ενδυματολογικές συνήθειες της πατρίδας τους.⁹

Δύο ήταν τα στοιχεία της βαρβαρικής ενδυμασίας που έκαναν ιδιαίτερη εντύπωση στους Έλληνες, επειδή ήταν ξένα προς αυτούς: το πρώτο ήταν οι *χειρίδες* (τα μανίκια) και το δεύτερο οι *άναξυρίδες*: οι τελευταίες ήταν φαρδιά παντελόνια δερμάτινα ή υφαντά με περίτεχνα σχέδια που τα φορούσαν οι λαοί της Ανατολής και της Βόρειας Ευρώπης.¹⁰ Θεωρούνταν γυναικεία επινόηση.¹¹ Οι Αθηναίοι του πέμπτου αιώνα π.Χ. αποκαλούσαν χλευαστικά τις άναξυρίδες «θυλάκους», επειδή τους θύμιζαν σακούλια και δεν τις ενέταζαν ποτέ στην καθημερινή τους περιβολή.¹² Παρόμοια, ο Μέγας Αλέξανδρος, παρόλο που είχε υιοθετήσει αρκετά ανατολίτικα στοιχεία στην ενδυμασία του, δεν φόρεσε ποτέ *άναξυρίδες*, επειδή τις θεωρούσε «βαρβαρικές», «αλλόκοτες», «έζαλλες» και θηλυπρεπείς.¹³ Να σημειωθεί ότι στη συνείδηση των

⁷ Βιργ. *Αν.* 8.722-723. Πρβλ. Bonfante (2011) 11.

⁸ Για τον ελληνικό αποικισμό βλ. ενδεικτικά Graham (2001)· Kellogg (2011)· Adam-Veleni και Tsangari (2015).

⁹ Rössler (1974) 1548. Η πλειονότητα των δούλων στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα π.Χ. ήταν Σκύθες, Φρύγες και Θράκες, γεγονός που ενίσχυε την αντίληψη ότι οι μη Έλληνες ήταν φύσει ανελεύθεροι. Προφανώς υπήρχαν κάποιοι ηθικοί ενδοιασμοί που απέτρεπαν τους Έλληνες από το να χρησιμοποιήσουν ομοεθνείς τους για δούλους, βλ. σχετικά Τσιαφάκη (1998) 38· Gschnitzer (2011) 274· Wrenhaven (2012).

¹⁰ Ηρόδ. 1.71.9, 5.49.16, 7.61.5· Ξενοφ. *Ανάβ.* 1.5.8· Στράβ. 11.13.9· Πολυδ. 7.58.5, 7.59.4, 7.92.2, 10.168. Στον Πολυδεύκη η λέξη *σκέλευ* είναι συνώνυμη με τις *άναξυρίδες*, πρβλ. Bittner (1987) 186-187· Riis (1993) 172-174· Miller (1997) 184-185· Cleland και Davies και Llewellyn-Jones (2007) 6 (λ. anaxyrides), 199-200 (λ. trousers)· Lee (2015) 120.

¹¹ Bonfante (2011) 20.

¹² Ευρ. *Κύκλ.* 182· Αρ. *Σφηκ.* 1087. Πρβλ. Cleland και Davies και Llewellyn-Jones (2007) 190 λ. thylakos.

¹³ Πλούτ. *Αλέξ.* 45.2, 51.3· Πλούτ. *Ηθ.* 329f-330a. Πρβλ. Reyes (1996) 37 κ.ε.· Collins (2012) 391. Να σημειωθεί ότι οι Πέρσες υιοθέτησαν στοιχεία από τη μηδική ενδυμασία που, αν και θηλυπρεπή, τη θεωρούσαν πιο περίτεχνη από τη δική τους. Βλ. Charles και Anagnostou-Laoutides (2016) 157-160. Η μίξη περσικών και ελληνικών στοιχείων ενδυμασίας έδινε έναν αέρα υπερβολής και θεατρικότητας στην εμφάνιση. Πρβλ. Collins

Ελλήνων η θηλυπρέπεια ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τους Πέρσες και γι' αυτούς αποτελούσε τον κύριο λόγο κατάρρευσης της αυτοκρατορίας τους.¹⁴

Ο πραγματικός λόγος, όμως, που δεν ενσωματώθηκαν ποτέ τα παντελόνια στον ενδυματολογικό κώδικα των αρχαίων Ελλήνων ήταν το γεγονός ότι είχαν έντονη συμβολική σημασία που παρέπεμπε στους Πέρσες. Σε μια εποχή που η κατηγορία του Μηδισμού ήταν πολύ σοβαρή,¹⁵ ένα ένδυμα με ανατολίτικες αναφορές το οποίο φοριόταν κατάσαρκα και όχι πάνω από έναν παραδοσιακό ελληνικό χιτώνα —όπως θα δούμε στη συνέχεια ότι συνέβη με άλλα περσικά ενδύματα— θα μπορούσε να εκληφθεί ως οπτικός υπαινιγμός ότι ο φέρων παίρνει το μέρος των Μήδων και απαρνιέται την ελληνική του ταυτότητα.¹⁶ Ένα όστρακο που βρέθηκε το 1967 στον Κεραμεικό και ανάγεται στην οστρακοφορία του 486/5 π.Χ. επιβεβαιώνει με τον καλύτερο τρόπο αυτή την αντίληψη: στην εξωτερική όψη του είναι χαραγμένο το όνομα «Καλλίας Κρατίου» με το παρωνύμιο «Μήδος», ενώ στην εσωτερική απεικονίζεται σε πρόχειρο χάραγμα (graffiti), ο υποψήφιος προς οστρακισμό πολιτικός ως Πέρσης τοζότης που φορά *άναξυρίδες* (εικ. 1).¹⁷

Οι μη αποδεκτές στην αρχαιοελληνική ενδυμασία *άναξυρίδες* χρησιμοποιήθηκαν στο θέατρο του πέμπτου αιώνα π.Χ. ως στερεότυπο ενδυματολογικό στοιχείο που συμβόλιζε την ανατολίτικη καταγωγή του δραματικού προσώπου. Όπως μπορούμε να υποθέσουμε από τις αγγειογραφίες που είναι εμπνευσμένες από το τραγικό θέατρο, οι λαοί της Ανατολής (π.χ. Πέρσες, Τρώες, Κάρες, Φρύγες και Αιθίοπες) εμφανίζονταν επί σκηνής έχοντας καλυμμένο το σώμα τους με πολυποίκιλτους χειριδωτούς χιτωνίσκους και *άναξυρίδες*.¹⁸ Έξι όστρακα μιας ερυθρόμορφης αττικής υδρίας του Ζωγράφου του Leningrad, που βρέθηκαν στην Κόρινθο και χρονολογούνται μεταξύ του 470-460/50 π.Χ., αποτελούν την πρωιμότερη εικονογραφική ένδειξη ενσωμάτωσης των ανατολίτικων ενδυμάτων στο τραγικό κοστούμε (εικ.2).¹⁹

(2012) 376. Παράλληλα, ήταν μέρος μιας ευρύτερης προσπάθειας συγκερασμού των δύο πολιτισμών που επιχειρήσε να κάνει ο Μέγας Αλέξανδρος, έτσι ώστε να προχωρήσει στη δημιουργία ενός είδους οικουμενικού κράτους. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται η κατάταξη ξένων στο στράτευμά του, η καθιέρωση ξένης εθιμοτυπίας με την προσκύνηση, η τέλεση γάμων μεταξύ Ελλήνων και γυναικών της Ασίας, η λατρεία ξένων θεοτήτων κ.λπ. Βλ. Κανελλόπουλος (1973) 224-227.

¹⁴ Hall (1989) 201-202· Gruen (2012) 10· Kuhrt (2013) 10· Waters (2014) 95-96, 110-111.

¹⁵ Σχετικά με τον Μηδισμό βλ. ενδεικτικά Holladay (1978) και Graf (1984).

¹⁶ Miller (1997) 185· Clements (2002) 57· Wyles (2011) 82.

¹⁷ Daux (1968) 731 εικ. 6, 732· Willemssen (1968) 24, 28-29, πίν. 19b· Thomsen (1972) 75, 93, 95, 97-99, 103 με υποσημ. 329· Shapiro (1982)· Hall (1989) 59· Martin (1989) 139· Willemssen και Brenne (1991) 152· Brenne (1992) 173-177.

¹⁸ Η Bacon (1961) 8-9, σημ. 5 συγκεντρώνει όλους τους τίτλους των έργων των μεγάλων μας τραγικών που εκτυλίσσονται σε ξένη χώρα ή έχουν χαρακτηριστικά ανατολίτικης καταγωγής. Για την απεικόνιση των λαών της Ανατολής στην αγγειογραφία βλ. Schopra (1933)· Bovon (1963) 579-591· Trendall και Webster (1971) 52-57, 63-65, 78, 112-113· Kossatz-Deissmann (1978) 23-32, 63-74, 118-127· Raeck (1981) 101-160· Sparkes (1997) 137-151· De Vries (2000)· Taplin (2007) 72-73 εικ. 14, 85-87 εικ. 20-21, 123 εικ. 35, 141-142 εικ. 44, 160-165 εικ. 53-54, 174-185 εικ. 59-63.

¹⁹ Ο Beazley (1955) 319 συνδέει την παράσταση με μια χαμένη σήμερα τραγωδία που

Τα ενδύματα που φορούν οι Πέρσες στη συγκεκριμένη υδρία, όπως επίσης και εκείνα που φορούν οι υπόλοιποι ιρανικοί λαοί που απεικονίζονται στην ερυθρόμορφη αγγειογραφία της κλασικής εποχής, φέρουν ποικίλα μοτίβα, όπως οριζόντια ζικ-ζακ, κύκλους, στιγμές, ρόμβους κ.ά.²⁰ Τα μοτίβα αυτά ήταν μη ελληνικά και διέφεραν αισθητά από τα ανθέμια, τους μαιάνδρους και τα σπειροειδή, κυματιστά ή πτηνόμορφα σχέδια που προτιμούσαν οι Έλληνες. Ανατολίτικα μοτίβα ήταν, επίσης, οι ζώνες με μυθικά όντα, η κεντρική κάθετη ταινία που διακοσμούσε όλο το μήκος του ενδύματος, όπως, επίσης, και τα κρόσσια (*η ἔξαστις*) που ήταν χαρακτηριστικά των πολυτελών ενδυμάτων της Ανατολής.²¹

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι η Ανατολή φημιζόταν για τα πολύτιμα κεντήματά της και τα τέλεια υφαντά με τα πολύχρωμα σχέδια, που ονομάζονταν *βαρβάρων υφάσματα*.²² Οι αρχαίοι Έλληνες τα εκτιμούσαν ιδιαίτερα και φαίνεται ότι τα αντέγραφαν και τα προσάρμοσαν στη θεατρική σκηνή του πέμπτου αιώνα π.Χ.²³ Τα πλούσια διακοσμημένα κοστούμια αποτελούσαν σημαντικό παράγοντα επιτυχίας ενός έργου στο πλαίσιο ενός δραματικού ή μουσικού αγώνα, και τα βαρβαρικά υφάσματα αποτελούσαν μια εξαιρετική πηγή έμπνευσης για τους σκευοποιούς της εποχής.²⁴

Πολυποικίλα ήταν τρία ακόμα τυπικά ενδύματα της Ανατολής, τα οποία έντυσαν τις τελευταίες δεκαετίες του πέμπτου αιώνα π.Χ. τους βάρβαρους ήρωες στο τραγικό θέατρο και τους Αθηναίους πολίτες στην καθημερινή ζωή: πρόκειται για α) τον *ἐπενδύτη*, ένα κοντό μάλλινο ή λινό ένδυμα, χωρίς χειρίδες, που το φορούσαν και τα δύο φύλα, συνήθως πάνω από τον ποδήρη χιτώνα (εικ. 3),²⁵ β) τον *χειριδωτό χιτώνα* ή *χιτωνίσκο*, ο οποίος είχε μακριές χειρίδες που ράβονταν χωριστά πάνω στο υπόλοιπο ένδυμα· τον φορούσαν κυρίως γυναίκες, οι άνδρες μόνο στις γιορτές και οι μουσικοί αμφότερων των φύλων²⁶ και γ) τον *κάνδον*, ένα πολυτελές, μακρύ, χειριδωτό πανωφόρι, που

διδάχθηκε το πρώτο τέταρτο του πέμπτου αιώνα π.Χ. και είχε θέμα της τον Κροίσο. Αντίθετα, οι Hammond και Moon (1978) 373-374 αναγνωρίζουν στην κεντρική μορφή της παράστασης το πρόσωπο του Δαρειού που προβάλλει από τον τάφο. Για την αποσύνδεση της παράστασης από τα θεατρικά συμφραζόμενα και την πιθανή σύνδεσή της με ταφικές πρακτικές βλ. Κεφαλίδου (2008) 694. Για περαιτέρω συζήτηση επί του θέματος και σχετική βιβλιογραφία βλ. Pickard-Cambridge (19682) 182-183, 198-201 και Miller (2004) 165-172.

²⁰ Sourvinou-Inwood (1997) 283. Σύμφωνα με την Lee (2015) 120, τα μοτίβα των βαρβαρικών ενδυμάτων μοιάζουν συχνά με τα τουάζ ή με τις κηλίδες που έχουν τα δέρματα ζώων. Στη συνείδηση των Ελλήνων και τα δυο αυτά στοιχεία ήταν συνυφασμένα με τους βάρβαρους.

²¹ Alföldi (1955) 48· Miller (1997) 179· Wyles (2011) 82.

²² Lohrentz (1937)· Pekridou-Gorecki (2008) 3 150-154.

²³ Σύμφωνα με τον Green (2007) 174, ο διακοσμητικός πλούτος του τραγικού κοστούμιού εκείνης της εποχής συμβαδίζει με τον «πλούσιο ρυθμό» που χαρακτηρίζει την τέχνη της τελευταίας τριακονταετίας του πέμπτου αιώνα π.Χ.

²⁴ Miller (1997) 165.

²⁵ Miller (1989)· Miller (1997) 170-183, εικ. 98-107· Cleland και Davies και Llewellyn-Jones (2007) 58 λ. ependytes· Lee (2015) 123-124, εικ. 4.25.

²⁶ Amelung (1899) 2206-2217· Miller (1997) 156-165· Lee (2015) 121-122. Ο κοντός

ήταν ενίοτε δερμάτινο –όπως τα περισσότερα περσικά ενδύματα–, στερεωνόταν στους ώμους, διέθετε γιακά ή κουκούλα, κάποιες γούνινες λεπτομέρειες και ήταν πορφυρό, για να ταιριάζει με τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις για τις οποίες προοριζόταν.²⁷

Κάνδυες φορούν οι Μήδοι ευγενείς στις ανάγλυφες παραστάσεις που κοσμούν τη μνημειακή κλίμακα που οδηγεί στην Αίθουσα Ακροάσεων του Δαρείου (Apadana) στην Περσέπολη (εικ. 4).²⁸ Όπως μπορεί να διακρίνει κανείς, οι μορφές αυτές φέρουν ριχτό στους ώμους το συγκεκριμένο πανωφόρι, χωρίς να φορούν τις χειρίδες του, που ονομάζονταν *κόρα*. Οι τελευταίες ήταν ραμμένες στις άκρες τους και αρκετές φορές είχαν μεγαλύτερο μήκος από το κανονικό. Από τις αρχαίες πηγές γνωρίζουμε ότι, όταν ήταν παρών ο Μέγας Βασιλεύς, οι ευγενείς που τον περιστοιχίζαν όφειλαν να φορούν κανονικά τον *κάνδυν* με τα ραμμένα μανίκια, έτσι ώστε να αποφεύγεται οποιαδήποτε απόπειρα δολοφονίας εναντίον του.²⁹

Αυτό το πολυτελές ανδρικό³⁰ πανωφόρι με τα διακοσμητικού τύπου «ψευδομάνικα», που επινοήθηκε για την ασφάλεια του Πέρση βασιλιά αλλά ήταν και δηλωτικό υψηλής κοινωνικής θέσης, υιοθετήθηκε το τελευταίο τέταρτο του πέμπτου αιώνα π.Χ. στην Αθήνα με την εξής τροποποίηση: από τη μια δεν το φορούσαν ριχτό στους ώμους, αλλά κανονικά, με περασμένα τα μανίκια, και από την άλλη δεν το φορούσαν άνδρες, αλλά γυναίκες και γόνοι των ιδιαίτερα εύπορων οικογενειών. Στο ερώτημα γιατί το κατεζοχήν ανδρικό ένδυμα της Ανατολής έγινε γυναικείο/παιδικό όταν υιοθετήθηκε στη Δύση, μια πιθανή απάντηση είναι ότι οι Αθηναίοι ήθελαν να τονίσουν μέσα από τη σημειολογία του ενδύματος τη θηλυπρέπεια των βαρβάρων.

Από όσα αναφέρθηκαν μέχρι στιγμής γίνεται φανερό ότι το ένδυμα με τις μακριές χειρίδες που έφταναν μέχρι τον καρπό ήταν εντελώς ξένο στην αρχαία ελληνική ενδυμασία, ενώ, αντίθετα, αποτελούσε το κύριο διακριτικό γνώρισμα της περιβολής των ιρανικών λαών (Περσών, Μήδων και Σκυθών). Ο έφιππος νομαδικός λαός των Σκυθών το φορούσε πάνω από τις *άναξυρίδες* για να προστατευτεί από τις σκληρές καιρικές συνθήκες της ευρασιατικής στέπας.³¹ Στο ηπιότερο κλίμα που επικρατούσε στην αυτοκρατορία των Αχαιμενιδών, το χειριδωτό πανωφόρι (ο *κάνδυν*) έχασε τη χρηστική του λει-

χιτώνας ονομαζόταν *χιτωνίσκος*, ο μακρός ως τους αστραγάλους *ποδήρης χιτών*. Μόνο ο Πολυδεύκης (7.58) αναφέρει ότι ο περσικός χειριδωτός χιτών ονομαζόταν *κάπτυρις*.

²⁷ Πολυδ. 7.58· Ξενοφ. *Ανάβ.* 8.3.13· Linders (1984)· Knauer (1985) 607-609· Bittner (1987) 188-192· Reyes (1996) 87· Miller (1997) 165-170· Lee (2015) 123.

²⁸ Schmidt (1953) 82-90, 163-169, πίν. 16-61· Root (1979) 86-95, 227-284.

²⁹ Ξενοφ. *Ανάβ.* 8.3.10, πρβλ. Knauer (1985) 611.

³⁰ Η Knauer (1985) 610 είναι η μόνη από τους ερευνητές που δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να φορούν *κάνδυν* και οι γυναίκες της Περσίας που ανήκαν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα.

³¹ Το δερμάτινο χειριδωτό πανωφόρι των Σκυθών έμοιαζε με τον περσικό *κάνδυν*, μόνο που ήταν ζωσμένο και φοριόταν πάντα με τα μανίκια του. Πρβλ. Amelung (1899) 2208. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην αρχαϊκή αττική αγγειογραφία, οι Σκύθες απεικονίζονταν με ολόσωμη εφαρμοστή φόρμα που έφερε ανατολίτικα μοτίβα, βλ. Vos (1963) 40· Raeck (1981) 10-66· Sparkes (1997) 137-139· Bonfante (2011) 19· Rolle (2011).

τουργία και μετατράπηκε σε σύμβολο πολυτέλειας και πλούτου.³² Με τον ίδιο συμβολισμό αλλά με διαφορετικό τρόπο εφαρμογής πέρασε στην ενδυμασία της αθηναϊκής ελίτ που, θέλοντας να διαφέρει ενδυματολογικά και στιλιστικά από τον απλό λαό, δεν δίστασε να υιοθετήσει στοιχεία από την ανατολίτικη ενδυμασία, τα οποία φάνταζαν εξωτικά και παρέπεμπαν στην έννοια της γλιδής.³³ Από τη στιγμή που ο *κάνδης* εισήχθη στην αθηναϊκή περιβολή, φορεμένος πάντα πάνω από τον ελληνικό χιτώνα, ήταν επόμενη η χρήση του στο θέατρο. Στην αγγειογραφία βλέπουμε δύο πολύ γνωστές τραγικές ηρωίδες από την Ανατολή να τον φορούν και με τους δύο τρόπους: την Ανδρομέδα με περσικό τρόπο (δηλ. ριχτό) (εικ.5) και την Μήδεια με ελληνικό (δηλ. φορεμένο με μανίκια) (εικ. 6).³⁴

Εκτός από τον *κάνδην*, στη θεατρική σκηνή μεταφέρθηκε και ο *χειριδωτός χιτών*, για να ντύσει, όμως, πρώτα τους αυλητές και μετά τους υποκριτές.³⁵ Το πολυτελές αυτό ένδυμα, πέραν του ότι ήταν επιβλητικό, ήταν και πρακτικό επειδή οι χειρίδες προστάτευαν τα χέρια του αυλητή από το κρύο, όταν τα σήκωνε ψηλά για να παίζει τον αυλό (εικ. 3).³⁶ Παράλληλα, οι μακριές εφαρμοστές χειρίδες ήταν ιδιαίτερα χρήσιμες και στους υποκριτές, επειδή έκρυβαν την τριχοφυΐα των βραχιόνων τους, επιτρέποντάς τους να υποδυθούν πειστικότερα τους γυναικίους ρόλους που τους επέβαλε η θεατρική σύμβαση.³⁷

Ο ανώνυμος –και όχι πάντα αξιόπιστος– *Βίος Αίσχύλου* (14)³⁸ συγκαταλέγει τον χειριδωτό χιτώνα στις καινοτομίες που εισήγαγε ο Αίσχύλος στην τραγωδία. Σύμφωνα με μια θεωρία, όχι ευρέως αποδεκτή, το ένδυμα αυτό έντυσε για πρώτη φορά τους βάρβαρους βασιλείς, στη συνέχεια το φόρεσε κάθε απολυταρχικός ηγεμόνας και στο τέλος υιοθετήθηκε από όλους τους χαρακτήρες ενός έργου, ανδρικούς και γυναικίους.³⁹ Όταν, όμως, έγινε αυτό, οι χειρίδες έχασαν τη σημειολογική τους δύναμη, καθώς δεν υποδήλωναν μόνο τους βάρβαρους πλέον αλλά και τους Έλληνες που είτε είχαν ευγενική καταγωγή είτε ανήκαν σε ένα επικό μακρινό παρελθόν.⁴⁰

Προς αποφυγή σύγχυσης, λοιπόν, και για την ευκολότερη αναγνώριση του βάρβαρου ήρωα μέσω του κοστουμιού του, ο τραγικός ποιητής κατέφευγε σε δύο λύσεις: από τη μια χρησιμοποιούσε ενδυματολογικά στοιχεία

³² Knauer (1985) 610.

³³ Miller (1997) 186.

³⁴ Linders (1984) 110, 113 εικ. 3.

³⁵ Ο αυλητής είναι πολυτελώς ενδεδυμένος στην αγγειογραφία. Μετά τα μέσα του έκτου αιώνα π.Χ. εμφανίζεται με ποικίλο επενδύτη πάνω από ποδήρη χιτώνα, ενώ γύρω στο 480 π.Χ. η επαγγελματική του ενδυμασία είναι ο άζωστος, ποδήρης, πολυποικίλτος, χειριδωτός χιτών. Βλ. σχετικά Miller (1989) 315, πίν. 51α· Miller (1997) 162· Bundrick (2005) 36 εικ. 21. Γενικά για τον αυλητή στην αρχαία Ελλάδα βλ. Scheithauer (2015) με περαιτέρω βιβλιογραφία.

³⁶ Beazley (1955) 308.

³⁷ Pickard-Cambridge (1968) 2 202.

³⁸ *Tragicorum Graecorum Fragmenta* III, μαρτ. A.1, σ. 35.

³⁹ Alföldi (1955) 35, 41.

⁴⁰ Wyles (2010) 245 και (2011) 80.

με σαφείς εθνογραφικές ενδείξεις –όπως ήταν οι ιρανικές *άναξυρίδες* που αναφέραμε προηγουμένως, η θρακική *ζειρά* (εικ. 7),⁴¹ τα βαρβαρικά υποδήματα (π.χ. οι περσικές *εμμάριδες*⁴² και οι θρακικές *εμβάδες* [εικ. 7]) και τα βαρβαρικά καλύμματα της κεφαλής (π.χ. ο φρυγικός σκούφος [εικ. 6], η περσική *κίδαρις* [εικ. 2], η σκυθική *καρβασία* και η θρακική *άλωπεκη* [εικ. 7])⁴³ και από την άλλη επιστράτευε τον περιγραφικό λόγο που βοηθούσε τον θεατή να αποκωδικοποιήσει τη σημειωτική γλώσσα του κοστουμιού (*language of costume*) και να κατανοήσει τις πληροφορίες που του πρόσφερε.⁴⁴

Ένα από τα πολλά παραδείγματα που θα μπορούσε να φέρει κανείς στο σημείο αυτό, προέρχεται από τις *Ίκετίδες* του Αισχύλου, όπου γίνονται πολλές αναφορές στο βαρβαρικό κοστουμί: στους στίχους 120-121 γίνεται μια πρώτη νύξη στους λινούς Σιδώνιους πέπλους των Δαναΐδων που διέφεραν πολύ από τα παραδοσιακά μάλλινα ενδύματα των Ελλήνων. Στους στίχους 234-237, ο βασιλιάς του Άργους Πελασγός βοηθά τους θεατές να καταλάβουν την ξενική καταγωγή του χορού των *Ίκετίδων* λέγοντας:

Ποίο να 'ν' αυτό το ανελληνόστολο το πλήθος
 με ξενικιά εντυμή και πέπλα στολισμένο
 που προσφωνούμε; βέβαια Αργολική δεν είναι
 ουδ' απ' τα μέρη η φορεσιά σας της Ελλάδας.
 (μετ. Ι.Ν. Γρυπάρης)

Πέραν, όμως, της σκευής και του λόγου, οι μεγάλοι μας τραγικοί είχαν εφεύρει και άλλους τρόπους για να τονίσουν το βαρβαρικό στοιχείο επί σκηνής. Για παράδειγμα, έκαναν ευρεία χρήση ξένων ονομάτων και λέξεων, που ήταν κακόηχες και εκφέρονταν με ξενική προφορά από πρόσωπα που υποτίθεται ότι μιλούσαν μια ξένη γλώσσα.⁴⁵ Παράλληλα, ανέφεραν ξένες θεότητες και ξένα τοπωνύμια και χρησιμοποιούσαν ασιατικής προέλευσης μουσικά όργανα, όπως κύμβαλα και κρόταλα, που παρήγαν εξωτικούς ήχους και δημιουργούσαν μια ατμόσφαιρα ανατολής.⁴⁶ Όλα αυτά τα εποπτικά και ακουστικά

⁴¹ Η *ζειρά* ήταν ένα είδος μάλλινου πολύχρωμου ιματίου που ήταν τυπικό της θρακικής ενδυμασίας. Θα πρέπει να την φορούσε ο χορός του χαμένου σήμερα έργου του Αισχύλου *Ήδωνοί* που ανήκε στην τετραλογία *Λυκούργεια* (466-459 π.Χ.). Βλ. Lesky (2007) 256· Lee (2015) 124-125. Επίσης, ο χορός της τραγωδίας *Βασσάροι*, που ακολουθούσε τους Ήδωνούς, αποτελούνταν από Μαινάδες που ήταν ενδεδυμένες με τον παραδοσιακό ποδήρη χιτώνα της Θράκης, την βασσάρα, πρβλ. Bacon (1961) 30-31. Για τις απεικονίσεις των Θρακών στην αττική αγγειογραφία βλ. Raeck (1981) 67-100· Sparkes (1997) 139-142· Τσιαφάκη (1998). Για τη δερματοστιξία (τατουάζ) των γυναικών της Θράκης (Θρασσών) που ήταν το διακριτικό τους γνώρισμα, βλ. Zimmermann (1980) και Lee (2015) 84-86.

⁴² Αισχ. *Πέρσ.* 660· Ευρ. *Ορ.* 1370· Alföldi (1955) 51.

⁴³ Πολυδ. 7.58· Vos (1963) 45· Wyles (2010) 247· Lee (2015) 160.

⁴⁴ Wyles (2011) 46-60.

⁴⁵ Τα παραδείγματα είναι πολλά. Ενδεικτικά αναφέρεται ο Αιγύπτιος αγγελιαφόρος που μιλά βάρβαρα ελληνικά στις *Ίκετίδες* του Αισχύλου. Βλ. Kranz (1933) 81-103· Bacon (1961) 15-24, 64-73, 115-120· Hall (1989) 77, 99.

⁴⁶ Βλ. αναλυτικά Bacon (1961).

μέσα συντελούσαν όχι μόνο στην οπτικοποίηση του τραγικού μύθου, που ήταν ο βασικός στόχος του δράματος, αλλά και στην πρόσληψη του «άλλου» στο θέατρο.

Βιβλιογραφία

- Adam-Veleni, P. και Tsangari, D. (2015): *Greek Colonisation: New Data, Current Approaches. Proceedings of the Scientific Meeting held in Thessaloniki (6 February 2015)*, επιμ.: P. Adam-Veleni και D. Tsangari, Athens.
- Alföldi, A. (1955): «Gewaltherrscher und Theaterkönig», στον τόμο: *Late Classical and Medieval Studies in honor of A.M. Friend*, Princeton, 15-55.
- Amelung, W. (1899): «Χειριδωτός χιτών», *Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft* 3.², 2206-2217.
- Bacon, H.H. (1961): *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven.
- Beazley, J.D. (1955): «Hydria-Fragments in Corinth», *Hesperia* 24, 305-319.
- Bittner, S. (1987): *Tracht und Bewaffnung des persischen Heeres zur Zeit der Achaimeniden*, München.
- Bonfante, L. (2011): «Classical and Barbarian», στον τόμο: *The Barbarians of Ancient Europe*, επιμ.: L. Bonfante, New York, 1-36.
- Bovon, A. (1963): «La représentation des guerriers Perses et la notion de Barbare dans la 1ère moitié du Vème siècle», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 87, 579-602.
- Brenne, S. (1992): «“Portraits” auf Ostraka», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 107, 161-185.
- Bundrick, S.D. (2005): *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge.
- Cartledge, P. (2002)²: *The Greeks: A Portrait of Self and Others*, Oxford / New York.
- Castriota, D. (2005): «Feminizing the Barbarian and Barbarizing the Feminine. Amazons, Trojans, and Persians in the Stoa Poikile», στον τόμο: *Periclean Athens and its Legacy: Problems and Perspectives*, επιμ.: J. Barringer και J. Hurwitt, Austin, 89-102.
- Charles, M.B. και Anagnostou-Laoutides, E. (2016): «Athenaeus, Clearchus and the Dress of the Persian Apple Bearers», *Iranica Antiqua* 51, 149-164.

- Cleland, L., Davies, G. και Llewellyn-Jones, L. (2007): *Greek and Roman Dress from A to Z*, London / New York.
- Clements, A. (2002): «Αντίσταση με σπιλ. Ρούχα, κουλτούρα και ιδεολογικές αντιθέσεις στην κλασική Αθήνα», *Αρχαιολογία και Τέχνες* 82, 50-58.
- Collins, A.W. (2002): «The Royal Costume and Insignia of Alexander the Great», *American Journal of Philology* 133, 371-402.
- Daux, G. (1968): «Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1967», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 92, 711-1135.
- De Vries, K. (2000): «The Nearly Other: The Attic Vision of Phrygians and Lydians», στον τόμο: *Not the Classical Ideals: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, επιμ.: B. Cohen, Leiden, 338-363.
- Diller, H. (1962): «Die Hellenen-Barbaren-Antithese im Zeitalter der Perserkriege», στον τόμο: *Grecs et barbares (Entretiens sur l'antiquité classique VIII)*, Genève, 37-82.
- Dubuisson, M. (2001): «Barbares et barbarie dans le monde gréco-romain: du concept au slogan», *L'Antiquité Classique* 70, 1-16.
- Goldhill, S. (2002): «Battle Narrative and Politics in Aeschylus' *Persae*», στον τόμο: *Greeks and Barbarians*, επιμ.: T. Harrison, New York, 50-61.
- Graf, D.F. (1984): «Medism: The Origin and Significance of the Term», *The Journal of Hellenic Studies* 104, 15-30.
- Graham, A.J. (2001): *Collected Papers on Greek Colonization*, Leiden / Boston.
- Green, R. (2007): «Art and Theatre in the Ancient World», στον τόμο: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, επιμ.: M. McDonald και M. Walton, 163-183.
- Gruen, E. (2012): *Rethinking the Other in Antiquity*, Princeton.
- Gschnitzer, F. (2011): *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας. Από τα Μυκηναϊκά χρόνια ως το τέλος της Κλασικής εποχής* (μετ. Α. Χανιώτης), Αθήνα.
- Hall, E. (1989): *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.
- Hammond, N.G.L. και Moon, W.G. (1978): «Illustrations of Early Tragedy at Athens», *American Journal of Archaeology* 82, 371-383.
- Holladay, J. (1978): «Medism in Athens 508-480 B.C.», *Greece and Rome* 25, 174-

191.

Jüthner, J. (1923): *Hellenen und Barbaren, aus der Geschichte des Nationalbewusstseins*, Leipzig.

Κακριδής, Ι.Θ. (1971): *Μελέτες και άρθρα: τιμητική προσφορά για τα εβδομήντα χρόνια του συγγραφέα*, Θεσσαλονίκη.

Κανελλόπουλος, Π. (1973): «Το κράτος του Μεγάλου Αλεξάνδρου», στον τόμο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Δ', *Μέγας Αλέξανδρος, Ελληνιστικοί Χρόνοι*, Αθήνα, 218-235.

Kellogg, D.L. (2011): *A Small Greek World: Networks in the Ancient Mediterranean. Greek Overseas*, Oxford /NewYork.

Κεφαλίδου, Ε. (2008): «Η εικονολογία της αττικής τραγωδίας», στον τόμο: *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Θεωρία και Πράξη*, επιμ.: Α. Μαρκαντωνάτος – Χ. Τσαγγάλης, 637-706.

Knapp, A.B. και Demesticha, S. (2017): *Mediterranean Connections: Maritime Transport Containers and Seaborne Trade in the Bronze and Iron Ages*, New York / London.

Knauer, E. (1985):«Ex oriente vestimenta. Trachtgeschichtliche Beobachtungen zu Ärmelmantel und Ärmeljacke», στον τόμο: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.12.3, επιμ.: Η. Temporini, Berlin / New York, 581-741.

Kossatz-Deissmann, A. (1978): *Dramen des Aischylos auf Westgriechischen Vasen*, Mainz am Rhein.

Kranz, W. (1933): *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin.

Kuhrt, A. (2013): *The Persian Empire: A Corpus of Sources from the Achaemenid Period*, London.

Lee, M.L. (2015): *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, New York.

Lesky, A. (2007)⁵: *Η τραγική ποίηση των Ελλήνων* (μετ. Ν. Χουρμουζιάδης), τόμ. Α', Αθήνα.

Limet, H (1972): «L'étranger dans la société sumérienne», στον τόμο: *Gesellschaftsklassen im alten Zweistromland und in den angrenzenden Gebieten: XVIII: Rencontre assyriologique internationale, München, 29. Juni bis 3 Juli 1970*, επιμ.: D.O. Edzard, München (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl. Abhandlungen N.F. 75, 123-138.

Linders, T. (1984): «The Kandys in Greece and Persia», *Opuscula Atheniensia* 15,

107-114.

- Lorentz, F.v. (1937): «Βαρβάρων υφάσματα», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 52, 165-222.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1998): *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα.
- Martin, A. (1989): «L'ostracisme athénien. Un demi-siècle de découvertes et de recherches», *Revue des Études Grecques* 102, 124-145.
- Miller, M.C. (1989): «The Ependytes in Classical Athens», *Hesperia* 58, 313-329.
- Miller, M.C. (1997): *Athens and Persia in the fifth century BC. A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge.
- Miller, M.C. (2004): «In Strange Company: Persians in Early Attic Theatre Imagery», στον τόμο: *Festschrift in Honour of J. Richard Green*, επιμ.: L. Beaumont, C. Barker και E. Bollen (*Mediterranean Archaeology* 17), Sydney, 165-172.
- Nippel, W. (2002): «The Construction of the 'Other'», στον τόμο: *Greeks and Barbarians*, επιμ.: T. Harrison, Edinburgh, 278-310.
- Pekridou-Gorecki, A. (2008)³: *Η μόδα στην αρχαία Ελλάδα* (μετ. Δ.Γ. Γεωργοβασίλης και Μ. Pfreimter), Αθήνα.
- Pickard-Cambridge, A. (1968)²: *The Dramatic Festivals of Athens* (revised by J. Gould and D.M. Lewis), Oxford.
- Raeck, W. (1981): *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, Bonn.
- Reyes, J.M. (1996): *The "Orientalism" of Alexander the Great. His Persian Clothes* (Master Thesis – California State University [Fresno]).
- Riis, P.J. (1993): «Ancient Types of Garments. Prolegomena to the Study of Greek and Roman Clothing», *Acta Archaeologica* 64, 149-182.
- Rochette, B. (1997): «Grecs, Romains et Barbares. À la recherche de l'identité ethnique et linguistique des Grecs et des Romains», *Revue belge de philologie et d'histoire* 75.1, 37-57.
- Rolle, R. (2011): «The Scythians: Between Mobility, Tomb Architecture, and Early Urban Structures», στον τόμο: *The Barbarians of Ancient Europe*, επιμ.: L. Bonfante, New York, 107-131.
- Rössler, D. (1974): «Gab es Modentendenzen in der griechischen Tracht am Ende des 5. und im 4. Jahrhundert v.u. Z?», στον τόμο: *Hellenische Poleis: Krise – Wandlung – Wirkung*, επιμ.: E.C. Welskopf, Berlin, 1539-1569.

- Säid, S. (2002): «Greeks and Barbarians in Euripides' Tragedies: The End of Differences?», στον τόμο: *Greeks and Barbarians*, επιμ.: T. Harrison, Edinburgh, 62-100.
- Shapiro, H.A. (1982): «Kallias Kratiou Alopekethen», *Hesperia* 51, 69-73.
- Scheithauer, A. (2015): *Die Welt der Auleten: Musikerkarrieren im griechischen Kulturkreis*, Frankfurt am Main.
- Schmidt, E.F. (1953): *Persepolis I*, Chicago.
- Schoppa, H. (1933): *Die Darstellung der Perser in der griechischen Kunst bis zum Beginn des Hellenismus*, Coburg.
- Sourvinou-Inwood, C. (1997): «Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy», στον τόμο: *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, επιμ.: J. Clauss και S.I. Johnston, Princeton, 253-296.
- Sparkes, B.A. (1997): «Some Greek Images of Others», στον τόμο: *The Cultural Life of Images. Visual Representation in Archaeology*, επιμ.: B.L. Molyneaux, London / New York, 130-158.
- Root, M.C. (1979): *King and Kingship in Achaemenid Art: Essays in the Creation of an Iconography of Empire*, (Acta Iranica 19), Leiden.
- Thomsen, R. (1972): *The Origin of Ostracism. A Synthesis*, Copenhagen.
- Τσιαφάκη, Δ. (1998): *Η Θράκη στην αττική εικονογραφία του πέμπτου αιώνα π.Χ.*, Κομοτηνή.
- Waters, M. (2014): *Ancient Persia: A Concise History of the Achaemenid Empire, 550-330 BCE*, Cambridge.
- Willemsen, F. (1968): «Die Ausgrabungen im Kerameikos 1966», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 23, *Χρονικά* B1, 24-32.
- Wrenhaven, K.L. (2012): *Reconstructing the Slave. The Image of the Slave in Ancient Greece*, London.
- Wyles, R. (2010): «The Tragic Costumes», στον τόμο: *The Pronomos Vase and its Context*, επιμ.: O. Taplin και R. Wyles, 231-253
- Wyles, R. (2011): *Costume in Greek Tragedy*, London.
- Zimmermann, K. (1980): «Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 95, 163-196.



Εικ. 1: Κεραμεικός, Αρχαιολογικό Μουσείο, Ο 849. Εσωτερική όψη του οστράκου με graffiti που απεικονίζει τον Καλλία ως Μήδο, περ. 485 π.Χ. Copyright © Deutsches Archäologisches Institut Athen, Kerameikos 16172.



Εικ. 2: Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο, Τ620 και Τ 1144. Ερυθρόμορφη αττική υδρία του Ζωγράφου του Leningrad (έξι όστρακα), 470-460/50 π.Χ. (πηγή: Miller [2004] πίν. 23.1).



Εικ. 3: Λεπτομέρεια αττικού ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου των Νιοβιδών με παράσταση χορεύτριας που φορά επενδύτη και ποδήρη χιτώνα, και αυλητή με ποικιλμένο, ποδήρη, χειριδωτό χιτώνα, 460-450 π.Χ. London, The British Museum 1856, 1213.1 (E 467)

(πηγή: Hart, M.L. [2010]: *The Art of Ancient Greek Theater*, Los Angeles, 97).



Εικ. 4: Αχαιμενίδες ευγενείς με περσική και μηδική ενδυμασία (η τρίτη μορφή φορά κάνδυ ριχτό στους ώμους), περ. 500-480 π.Χ. Περσέπολις, Achaemenes, Ανατολική κλίμακα, βόρεια πτέρυγα (πηγή: Miller [1997] εικ. 65).



Εικ. 5: Η Ανδρομέδα με *κάνδη*, στερεωμένο στους ώμους πάνω από ποικίλο, ποδήρη, χειριδωτό χιτώνα. Λεπτομέρεια αττικού ερυθρόμορφου καλυκωτού κρατήρα, περ. 390 π.Χ. Berlin, Staatliche Museen, VI 3237 (πηγή: Taplin, O. [2007]: *Pots&Plays*, Los Angeles, 177 εικ. 59).



Εικ. 6: Η Μήδεια με *κάνδυ* φορεμένο κατά τον ελληνικό τρόπο πάνω από πολυποίκιλο ποδήρη χιτώνα. Λεπτομέρεια από τον ελικωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Τάλω, γύρω στο 400π.Χ. Ruvo di Puglia, Museo Jatta (*πηγή: Ελληνική Μυθολογία*, τόμος 4, Μέρος Β' [2014], Εκδοτική Αθηνών, 174 εικ. 115).



Εικ. 7: Θράκας με ζειρά και άλωπεκή. Λεπτομέρεια αττικού ερυθρόμορφου κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Λονδίνου Ε 497, περ. 440 π.Χ. New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1924, 24.97.30 (πηγή: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/GR9.jpg> [17/2/2018]).

Η εικόνα του «άλλου» στην αρχαία ελληνική τέχνη
και η σχέση της με το θέατρο:
Απ' τα «χαρωπά τέρατα» και τους τραγικούς «παραβάτες»
της εγχώριας μυθιστορίας στους Ηττημένους Γαλάτες
και τα ανάτυπα από «τρέχοντα είδη»
των ελληνιστικών κοσμοπόλεων

The image of the 'other' in ancient Greek art
and its relation to theatre

Αντωνία Μερτύρη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Antonia Mertyri

Associate Professor,
Department of Theatre Studies,
University of the Peloponnese

Abstract

This paper seeks to explore the visual representation of the 'other' in ancient Greek art, in conjunction with the evidence coming from Greek drama and within social and cultural contexts.

Η σαγήνη της μεταμόρφωσης είναι ο προκαταρτικός όρος κάθε δραματικής τέχνης. Υπό το μαγικό τούτο χάσμα, ο διονυσιακός ονειροπόλος βλέπει τον εαυτό του μεταμορφωμένο σε Σάτυρο, και σαν Σάτυρος θεωρεί κι εκείνος με τη σειρά του το θεό, δηλαδή, μέσα στη μεταμόρφωσή του, βλέπει, έξω από αυτόν, ένα καινούριο όραμα, την απολλώνια τελείωση της καινούριας του κατάστασης. Ευθύς μετά το φανέρωμα του οράματος, το προτεινόμενο δράμα είναι τέλειο.

(Φ. Νίτσε, *Η γένεση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής.*)

Όταν ο Αισχύλος στο αποσπασματικά σωζόμενο σήμερα σατυρικό δράμα του *Θεωροί ή Ισθμιασταί* έβαζε τους Σατύρους να καυχούνται ενώ παρέδιδαν τα προσώπια τους στο ιερό του Ποσειδώνα, πως *εἶδωλον εἶναι τούτ' ἐμῆ μορφή πλέον/ τὸ Δαιδάλον μίμημα*,¹ είχε σίγουρα τους λόγους του· και σύμφωνα με τα φαινόμενα, η «μεταμόρφωση» αυτή δεν ήταν μόνο αποτέλεσμα έμπνευσης ή ποιητικής αδειάς. Ό,τι υποκίνησε τον Ελευσίνιο δραματουργό στη βούλησή του να αποδώσει καθ' υπόδειξιν του θρυλικού Δαιδάλου, ευρετή ως λέγεται των πλαστικών τεχνών,² τους άλλοτε τραγόποδες και απότροπους Σατύρους, ιδιαίτερα ανθρώπινους, αρρενωπούς και ισοζυγισμένους μέχρι το μεδούλι, σαν πέτρινο θεώρημα, προφανώς συνδέεται με τα ανθρωπιστικά ιδεώδη της εποχής του, κυρίως δε, με την ηθική-αισθητική κατεύθυνση των κατακτήσεων της προς την εισόδια πύλη όλων των δελεαστικά ορατών, έλλογων και συνάμα τραγικών εκπληρώσεων.

Είναι δύσκολο να προσεγγίσουμε με ακρίβεια, πόσο μάλλον να ταξινομήσουμε, τις άπειρες πτυχές της ανθρωπολογίας της θέασης στην ελληνική αρχαιότητα. Γνωρίζουμε, βέβαια, πως οι αρχαίοι Έλληνες δημιουργοί, ήδη από τα χρόνια του εδώ αναδύομενου ατομικισμού, έπλαθαν τους θεούς αλλά και την εικόνα του εαυτού τους στηριζόμενοι αποκλειστικά στις νοητικές τους δυνατότητες, κι αν θέλουμε να βρούμε το μορφικό ισοδύναμο της προαναφερόμενης «μεταμόρφωσης», θα πρέπει να προτρέξουμε των σελίδων της ιστορίας κατά δυο γεμάτες δεκαετίες, στρεφόμενοι στην παραγωγή του Φειδία και σε όσα εν γνώσει του επιχειρούνται εκεί. Παρατηρείστε με όποιο «μάτι» θέλετε –«μάτι» συμπαθητικό, «μάτι» της επιθυμίας, «μάτι» του πολίτη, ή του κριτικού επιθεωρητή-, τον Παρνόπιο Απόλλωνα στη μεταγενέστερη έστω κόπια του Kassel,³ και αμέσως θα γίνει διακριτή η δεξιοσύνη τούτου του γλύπτη να εισχωρεί στη θεία ουσία και να την ενσαρκώνει, συνταιριασμένη με τις ανθρώπινες έξεις, την παλίρροια των συναισθημάτων και την εξίσου ρευστή ποιότητα των σκέψεων. Όλα εδώ ομολογούν την αρμονία του αριθμού και την πυθαγόρεια τελειότητα, που όντως έκαναν τους άγονους θορύβους της παρόρμησης να καταλαγιάσουν, ώστε να οδηγήσουν το μηχανισμό της αίσθησης σε εκείνες τις αργασμένες από νόηση μάζες, οι

¹ *TrGF* III, απ.78a Radt. Πρβλ. Κατσικούδης (2014) 25.

² *Ο Δαίδαλος μπορούσε να δώσει ζωή στο ξύλο και να κάνει τις πέτρες να βαδίζουν.* Hauser (1984) 81.

³ 450 π.Χ.. Μάρμαρο. Ρωμαϊκό αντίγραφο (πρωτότυπο σε χαλκό), Kassel, Staatliche Museen – Antikensammlung.

οποίες περιέχουν τόσο σφρίγος όσο και η επιθυμία του δημιουργού τους να τις καταστήσει άυλες. Κι όμως αυτός ο Απόλλωνας, ο αλεξίκακος⁴ ή άλλως, ο «ιδεότυπος» των αρχαίων σταθμίσεων και της ισορροπημένης κρίσης, δε θα μπορούσε να ζήσει χωρίς τον εξεγερμένο Διόνυσο –θεό των διεγερτικών καταστάσεων και της ετερότητας-⁵, που στον τραγικό πυρήνα του εγχώριου προβληματισμού και τα κοσμοειδώλα των Ελλήνων συνιστά το απαραίτητα ανταγωνιστικό συμπλήρωμα της φύσης του. Ο Διόνυσος, καθώς ξεπηδάει αλώβητος απ' τη δεσποτεία της πέτρας στο ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα,⁶ είναι πια σκέτη φόρμα, αν και όχι αποκομμένη από τα συμφραζόμενά της και τις σημασιολογικές τους συνάψεις. Φόρμα όπου το επηρμένο μένος, το όργιο, η ύβρις και η άτη των «χάλκινων» προπατόρων, κοντολογίς, ολάκερη η αταβιστική οδύνη του προαιώνιου σπαραγμού των ειδών αλλά και ο παράλληλα καλλιεργούμενος σκεπτικισμός, έχουν πλέον συγχωνευτεί τραγικά καθαυμένες, στους τόπους της πείρας, προς χάριν μιας νέας συνειδητότητας των καιρών και του κόσμου, αποδεικτικής δια της παιδείας της μνήμης και ασφαλώς της αντίληψης. Και να λοιπόν, πώς ο ενθουσιώδης «ακόλαστος» της εγχώριας εικονογραφίας, μεταμορφωμένος τώρα σε σπουδή ανατομικής αρτιότητας, αποσπάται από το άλλοτε σύμφυτο της βακχείας, αγροτικό περιβάλλον και τα πρωτόκολλα της διέγερσης ιθυφαλλικών Σατύρων, για να τεθεί δελεαστικά αστικοποιημένος υπό τον πλήρη νοητικό έλεγχο! Στο καθαρά ουμανιστικό ιδανικό του Φειδία η ύλη πλάθεται με τη μαγιά του Λόγου και εξελίσσεται σε μορφή θεμελιωμένη στην επικράτεια του ορατού, που η βασική συνέπεια των ερεθισμών του δεν αφορά μονάχα τη θεμιτή για το διάκοσμο ενός θρησκευτικού οικοδομήματος πρόκληση του δέους, αλλά και ότι μόλις πάσχιζε να μεταβάλει τα παραδεδομένα πρότυπα αιτιολόγησης του θείου σε συμφωνία με τις ανθρώπινες υποθέσεις και τα καθέκαστα.

Η ίδια άποψη κυριαρχεί και στις μετόπες του εξωτερικού διαζώματος του ναού, η σύνθεση των οποίων κατόρθωσε να συγκεράσει το άχρονο της μυθικής αποσκευής με τις σύγχρονες του γλύπτη πολιτικές συνθήκες και μέσω του ελεύθερου παιγνιδιού της τέχνης να κάνει διακριτό ένα συναίσθημα, που να μην αγγίζει και ενισχύει προτρεπτικά τη θρησκευτική ζέση, χωρίς ωστόσο να συμβιβάζεται με κάποιες αμιγώς δογματικές υποδείξεις ή «ιερούς» κανόνες, πίσω από τις γραμμές των οποίων θα σέρνονταν υποτακτικά οι πόθοι και οι πρωτοβουλίες των ήδη δημοκρατικά ασκημένων μελών της αθηναϊκής κοινότητας. Στη μετόπη, για παράδειγμα, υπ' αριθμό XXX,⁷ από τη νότια πλευρά του Παρθενώνα, όπως άλλωστε και στις περισσότερες της εν λόγω σειράς με θέμα τη θρυλική μάχη Κενταύρων και Λαπιθών (Θεσσαλών), έχει εξαλειφθεί κάθε τι καταχρηστικό στην απόδοση των γιων του Ιξίωνα, που παλαιότερα συνδεόταν μηχανικά με τις απλουστευτικές εξηγήσεις όσων διέ-

⁴ Dodds (1996) 69.

⁵ Vernant (1992) 13.

⁶ 438-432 π.Χ.. Μάρμαρο. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

⁷ 440 π.Χ.. Μάρμαρο. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

φευγαν της αισθητηριακής μαρτυρίας και των συναφών της μέσωσων κατανόησης. Έτσι οι Κένταυροι δεν είναι πλέον τα αγελαία κτήνη, σε ρυθμούς «μεθυσμένης» αποχαλίνωσης. Ούτε οι μορφασμοί τους παραπέμπουν στο αφελές στιλιζάρισμα και το μειδίαμα των συγγενικών τους, απορημένων ειδωλίων, στην πρότερή τους, παρηγορητική εκδοχή. Φέρουν αντίθετα το προσωπείο μιας έλλογα υπαγορευμένης κατακτητικής βούλησης, με ιστορική θα λέγαμε ρίζα, όμοιας με τις καθαρά ιμπεριαλιστικές βλέψεις των Αχαιμενιδών, που ο σώφρων πολίτης των ελληνικών κρατουπόλεων θα έπρεπε να υπερβεί εαυτόν για να τις αντιμετωπίσει. Στη φειδιακή πρόσληψη του μύθου βλέπουμε τη σύγκρουση άνισων δυνάμεων. Και παρότι γνωρίζουμε ποια θα υπερισχύσει, εντούτοις καλούμαστε να διαισθανθούμε την τρέχουσα ένταση, με το σκηνικό «τρόπο» της τραγικής *μιμήσεως*, όπου κάθε στοιχειακή παραδοχή για τις όψεις του παράλογου, αντλημένη απ' το μαγικό στάσιμο των πραγμάτων, ανάγεται σε μια διάφανη σφαίρα ηθικών αξιολογήσεων κι επαληθεύσεων, βασισμένων στην πεποίθηση ότι η όποια παραγωγική ενέργεια, ακόμη κι αν έχει τη χροιά των παραφορών και της έσχατης ταπείνωσης, είναι μια αιτιώδης ενέργεια, εξαρτημένη σε μεγάλο βαθμό από την περιπαθή κατάσταση του ανθρώπου, ειδικά όταν εκείνος επιλέξει να ανασκευάσει συνειδητά, τα «μέτρα» και τα «σταθμά» των εγγενών δυνατοτήτων του. Τηρουμένων των αναλογιών κι εφόσον πρόκειται για συμβατικές, συμβολικές αναπαραστάσεις, οι Κένταυροι στις μετόπες του Παρθενώνα με την πλαστική τους άρθρωση δείχνουν πράγματι να κινούνται στην κατεύθυνση αυτής της μεθόδευσης των προσωπικών υπερβάσεων· μεθόδευση που την ορίζουν τόσο η Ανάγκη και η αξίωση του να υπάρχει ως τέτοια για να διασαλεύεται, όσο και η επιλεκτική στον ατομικισμό του Έλληνα, ζωτική ενέργεια -αντρειοσύνη ή πάθος της *τήρης* κατά το Νίτσε,⁸ για την κατάκτηση κάποιου απεριόριστου και άρα μονίμως άπιαστου, «απόλυτου». Ταυτόχρονα όμως, υποδεικνύουν και τα όρια μέσα στα οποία το άτομο καλείται να κινηθεί ή, μάλλον, μας επισημαίνουν το σημείο από το οποίο το ίδιο ξεκινά να λαμβάνει τις αποφάσεις του σχετικά με ό,τι είτε του έμελλε να είναι ταγμένο για κάτι, είτε ενάντια σε αυτό το κάτι, που και τα δυο, βέβαια, δεν παύουν να έχουν το κόστος τους.

Είναι φανερό πως ο Φειδιάς αναδιαρθρώνει την ύλη της έκπληξης, χωρίς ωστόσο να απομακρύνεται από τις συντεταγμένες της εγχώριας μυθολογίας. Κι αν η εντύπωση που αναμέναμε να μας προσφέρουν οι -συμβατές με τη φύση του ζώου- γκροτέσκο μάσκες μοιάζει στην προκειμένη περίπτωση λιγότερο τραχιά, τούτο συμβαίνει γιατί ο δημιουργός τους τις αντιμετωπίζει σύμφωνα με ένα σταθερό στο εξής, νοητικό - εποικοδομητικό κριτήριο, όπως βέβαια και με εκείνη την απροκάλυπτη επιείκεια, τα αίτια για την έκφανση της οποίας συνδέονται με την κυρίαρχη αντίληψη πως ο «αγώνας» με τη Μοίρα και η ενδεχόμενη του πολιτισμική καθίζηση υπόκεινται στη δικαιοδοσία ενός έλλογου σχεδίου, που, όμως, εξίσου προβλέψιμα, θα μπορούσε να παραβιαστεί από τα πράγματα. Υπό αυτή την έννοια, ο Κένταυρος -αρ-

⁸ Νίτσε (2015) 23.

νητική συνήθως αλληγορία και σύμβολο της επιθετικής ετερότητας- δε θα προκαλούσε τόση αναταραχή και πόνο, αν φερόταν περισσότερο συνετά. Δε θα πάθαινε ό,τι έπαθε, αν είχε διαχειριστεί καλύτερα την αλαζονεία του κι ό,τι του επέτρεψε να εφορμήσει σαρωτικά στους τόπους της ευταξίας. Αλλά, που εντέλει αυτή η αλαζονεία κι αυτή η υπερβολή στην αδικοπραξία -η οποία, σημειωτέον όχι τυχαία, απεργάζεται εδώ την ίδια την τιμωρία της, ακόμη και αν στην πορεία τα γεγονότα τύχαινε να εξελιχθούν διαφορετικά- ήταν απαραίτητες, ούτως ώστε να αναδειχθεί στο κάδρο του θαυμασμού των γενεών η διττή υφή των αυταπαρνήσεων, δηλαδή η παθιασμένη σπατάλη της υπεροχής του εξημμένου ήρωα και η σύμφυτή του αξιοπρέπεια, ενόσω εκτίθενται δελεαστικά στο δημόσιο βλέμμα.

Από καθαρά πρακτική τώρα άποψη, δε θα πρέπει να λησμονούμε ότι η χρήση των ανάγλυφων παραστάσεων στα μέρη του διακόσμου των ελληνικών ναών (αετώματα, εξωτερικά κι εσωτερικά διαζώματα κ.λπ.), ήδη από τα μέσα του 6^{ου} π.Χ. αιώνα, είχε σκοπό την παρουσίαση μιας τελετουργικής - θεατρικής δράσης και πως η τελευταία θα μπορούσε να αποκτήσει το κύρος που της αναλογούσε στη ζωή, μόνο όταν η αλληγορική πλοκή προέκτεινε τη φυσική αλλά και ο πιο υψηλός ιδεαλισμός δεν έχανε ποτέ απ' τον ορίζοντα της εποπτείας του τις ακριβείς αφορμές του συμβολισμού του. Τούτο υπήρξε το κύριο γνώρισμα της εγχώριας εικαστικής εξέλιξης· εξέλιξη που την επιταχύνουν το αντίστοιχό της πνευματικό *Prozess* και η όλο και κλιμακούμενη συρρίκνωση των θρησκευτικών κινήτρων, ένεκα της καταλυτικής παρέμβασης τόσο του οικονομικού παράγοντα στην αναδιάρθρωση των κοινωνικών δομών, όσο και των αναπτυσσόμενων στο μεταξύ, φιλοσοφικών τάσεων και δη, του παρακινητικού ανθρωπισμού τους (Ελληνικός Διαφωτισμός). Φυσικά ο Φειδίας και οι συνεργάτες του στον καλλωπισμό του Παρθενώνα ήταν άνθρωποι της εποχής τους. Έτσι, δεν αποκλείεται η εξοικειώσή τους με ό,τι πρέσβευε, όντας στην κορύφωσή του, το Αττικό Δράμα και ο δυνάμει ορθολογικός προσανατολισμός του στη διατύπωση εννοιών, όχι απομακρυσμένων από την ατομική θεωρία του Δημόκριτου αλλά και από τον απόλυτα νεωτερικό τότε σχετικισμό της σοφιστικής διδασκαλίας. Όπως δεν αποκλείονται βέβαια και οι επιρροές που το καλλιτεχνικό δυναμικό του φημισμένου εργοταξίου στον Ιερό Βράχο είχε δεχθεί από παρόμοιες κοσμητικές προτάσεις, το περιεχόμενο των οποίων ήταν πάνω κάτω το ίδιο, ενώ και η ερμηνευτική τους κινείτο σε παρόμοιο πλαίσιο. Ένα πρόσφορο δείγμα, αντιπροσωπευτικό των επιδράσεων που σίγουρα άσκησαν στον Αθηναίο γλύπτη κατά την εκτέλεση του παραπάνω προγράμματος, παλαιότερες προτάσεις, προσφέρει ο εναέτιος διάκοσμος του ναού του Διός στην Ολυμπία, ο οποίος είχε ήδη ολοκληρωθεί όταν ο Φειδίας εγκαταστάθηκε στην Άλτη, με σκοπό να σμιλεύσει το χαμένο σήμερα, κολοσσιαίο άγαλμα του ύπατου των θεών. Και εκεί, ειδικά αν συγκρίνουμε το δυτικό αέτωμα δια χειρός του μετρ της Ολυμπίας, με ό,τι επισημαίνεται τραγικά αρθρωμένο στις μετόπες του αθηναϊκού ιερού οικοδομήματος, το μοτίβο της ετερότητας υπερτερεί με τη διασπάθιση της μυϊκής του ρώμης, χωρίς όμως ο εμπνευστής του ν'

απομακρύνεται από τις ατραπούς της εγχώριας, συνετά πελεκισμένης και τιθασευμένης στις οργιάσεις της, ενεργητικότητας. Και εκεί, όπως ακριβώς στον Παρθενώνα, οι Κένταυροι παρουσιάζονται εσωτερικά ηττημένοι από το φως του «Λόγου», στο καταμεσήμερο μάλιστα της ισχύος του· γεγονός το οποίο ομολογείται ρητά, απ' την κάθετα δωρική παρουσία του Απόλλωνα στη σύνθεση του πρώτου, όπου δείχνουν να συγκεντρώνονται τα αφρισμένα φορτία της τρέλας, μέχρι να υποχωρήσουν και πάλι εμφανώς αφυδατωμένα, προς τις γωνίες του αετώματος.⁹

Δεν γνωρίζουμε αν η παρέμβαση του θεού της αρμονίας ενάντια στους παροξυσμούς του θυμικού και το σάλιο των ενστίκτων υπήρξε απλά και μόνο ένα τεχνητό – κατασκευαστικό μέσο, υποδειγμένο από την παράδοση και τις όποιες στιλιστικές συνεπαγωγές της, που ήθελαν οπωσδήποτε μια θεότητα στο κέντρο κάθε εναέτιας σύνθεσης, αφενός για να εξισορροπεί τις εκατέρωθεν, σκόπιμα γραφικές αντιθέσεις, κι αφετέρου για να απαντάει ευθέως στην επιζήτηση «οπτικών εκλεπτύνσεων», σύμφωνα με την οικεία στους Έλληνες γεωμετρική αντίληψη, κατά την ανέγερση των ναών.¹⁰ Ούτε μετράει τόσο το ακριβές κίνητρο της εντρύφησης των εν λόγω δημιουργών σε ένα θέμα, το οποίο όντας διατυπωμένο έτσι ώστε στην παρούσα φάση να εμπεριέχει δια της εξελισσόμενης μυθοπλασίας μια αξίωση πραγματικότητας (Μηδικά), ενδέχεται να εκληφθεί σαν μια πρόσφορη, πολιτική αλληγορία, με δεδομένη την ανάγκη, και στις δυο περιπτώσεις, υπενθύμισης της νίκης των Ελλήνων επί της αλλότριας ασιατικής παλίρροιας. Πιο πολύ μετράει το γεγονός πως τόσο οι Κενταυρομαχίες όσο και οι Θρυλικές μάχες Γιγάντων και Θεών για την κυριαρχία του σύμπαντος συνιστούσαν με την απόδοσή τους στα θρησκευτικά οικοδομήματα ένα είδος προβολής της σημασίας την οποία το εγχώριο κριτήριο απέδιδε στους μη καταληπτούς παράγοντες των ανθρώπινων φερσιμάτων, ενώ η όποια βαναυσότητα διέκρινε το παρουσιαστικό των εμπλεκόμενων στις αρχέγονες διενέξεις «άλλων», με την επιλογή της ένταξης του τρομερού σε ένα έλλογο ερμηνευτικό σχήμα, που ανταποκρινόταν ικανοποιητικά και στις διαδραστικές δυνατότητες του σύγχρονου των γλυπτών Αττικού Δράματος.¹¹ Θυμίζουμε την προτροπή του χορού στον ευριπίδειο *Ιωνα* (στ. 206-207) εν είδει σκηνογραφικού τεχνάσματος - η αίσθηση της βαναυσότητας μετρίαζόταν ή, μάλλον, ακολουθούσε το σταδιακό «εξευγενισμό» της θρησκείας στην απαίτησή της να υπηρετεί την τέχνη, παρά να συμβαίνει, όπως συνήθως παρατηρείται σε παλαιότερους καιρούς και πολιτισμούς, το αντίθετο.

Αλλά δεν είναι μόνο οι ναοί, όπου ο συμβολισμός του διακόσμου θα μπορούσε να είναι ευνόητος και ευπρόσδεκτος. Ούτε είναι μόνο η μαεστρία των μετρ της σμίλης να διακονούν ισόποσα στην πέτρα το «νόμο» και τη «φύση», ενόσω μάλιστα οι τοπικές δοξασίες και η θρησκεία, τιθέμενες υπό

⁹ 470-456 π.Χ.. Μάρμαρο. Ολυμπία. Αρχαιολογικό Μουσείο.

¹⁰ Rolley (2006) 563.

¹¹ Baldry (2012) 73.

την αιγίδα του κράτους, αναζητούσαν ιστορική θεμελίωση. Ανάλογη θεματική, εστιασμένη στις παράφορες συμπεριφορές των θρυλικών «παραβατών» και των «άλλων», συναντάμε και στην «ταπεινότερη» της μνημειακής γλυπτικής, αγγειογραφία, παρά το διαφορετικό εδώ χρηστικό προορισμό των κεραμικών σκευών, και βέβαια παρά την έλλειψη ακόμη κάποιας φιλολογικής παράδοσης συνδεδεμένης αποκλειστικά με το δράμα ως ολοκληρωμένης θεατρικής φόρμας. Σε έναν πρωτοαττικό αμφορέα από την Ελευσίνα,¹² που η κόσμησή του αποδίδεται στο Ζωγράφο του Πολύφημου και χρονολογείται στα μέσα του 7^{ου} π.Χ. αιώνα, έχουμε τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε ό,τι προδιαγράφει τη γένεση του τραγικού τρόπου παράστασης όσων απασχολούσαν το μέσο νου στην Ελλάδα εκείνων των χρόνων της παρατεταμένης εφηβείας, όταν το ανθρώπειο γένος συνέχιζαν να κατευθύνουν μετωριζόμενα μεταξύ «Μύθου» και «Λόγου», ανοίκεια όντα, σαν τους ομηρικούς Κύκλωπες. Κατά ένα μοναδικό τρόπο, στον πρωτοαττικό αμφορέα της Ελευσίνας επικυρώνεται σκανδαλωδώς για το μάτι το τέλος της ασύνειδης ύπαρξης, και οι ακμαίοι ακόμη μύθοι στο περιβάλλον του δέους εντάσσονται εγνωσμένα πλέον σε ένα αναγνωρίσιμο πλαίσιο δράσης, η έκβαση της οποίας μοιάζει πάνω απ' όλα, χειραφετημένη από κάθε μαγική εμπλοκή. Το πιο εύγλωττο τεκμήριο αυτής της νέας σύλληψης συνιστά στο παρόν υπόδειγμα η ερμηνεία την οποία ο αγγειογράφος επιχειρεί να δώσει, όχι απλώς για το τι συνέβη αλλά και για το πως αυτό συνέβη, ωσάν να ήταν αυτόπτης μάρτυρας στο περιστατικό.¹³ Χωρίς καμία απόκλιση από την ομηρική εκδοχή, ο ζωγράφος συμπυκνώνει τις περιγραφικές λεπτομέρειες σε ένα μόνο αφηγηματικό πλάνο και ερμηνεύει την έκβαση του μυθικού συμβάντος με περισσότερη ακρίβεια, από όση θα μπορούσε να του επιτρέψει ο περιορισμένος χώρος του λαιμού του σκεύους, εμμένοντας υποδειγματικά στο καθοριστικό σημείο της επικής πλοκής: ο Οδυσσέας τυφλώνει τον Κύκλωπα, αφού πρώτα τον έχει μεθύσει. Και τούτο μας το υπογραμμίζει ο σκύφος (κύπελο πόσεως), που ο ήδη χαλαρωμένος απ' το κρασί Πολύφημος –τον αποδίδει καθισμένο-, κρατάει κοντά στο στόμα του, όταν το μάτι δέχεται το *ελίτικο παλούκι*.¹⁴

Ό,τι επιχειρείται εδώ είναι σίγουρα πρωτόγνωρο στην ιστορία του πολιτισμού, που μόλις αντιλαμβάνεται τη σημασία της τέχνης ως μιμητικής διαδικασίας ή καλύτερα, ως ομιλούσας σκέψης, χάρη στην οποία οι δημιουργοί αναπλάθουν το μεγάλο σφυγμό της ζωής: όσα αξίζει να ιδωθούν και να κινητοποιήσουν το άτομο, τη στιγμή κατά την οποία εισπράττει τα ερεθίσματα, άρα κι ανεξάρτητα απ' την ιερή αιτιότητα που διέπει το μακρόκοσμο των μυθικών αναφορών του. Η τελευταία ανήκει άλλωστε στη δικαιοδοσία του διακόσμου, στον κόσμο του ιερογλυφικού και τον καθηλωμένο χρόνο: στη μόνη, θα λέγαμε, αταβιστική «σημαντική», που η «αλήθειά» της απαιτεί γνώση για να την προσεγγίσεις. Η *μίμησις*, αντίθετα, προϋποθέτει το ταλέντο

¹² 660 π.Χ.. Ελευσίνα. Αρχαιολογικό Μουσείο.

¹³ Gombrich (1995) 159.

¹⁴ Όμηρος ι 382.

και οπωσδήποτε την ελευθερία του ατόμου, ώστε να κινηθεί απερίσπαστο προς όλες τις κατευθύνσεις της εμπειρίας του και να αποτυπώσει σε εικόνες το «αξιόμιμτο», κοντολογίς, εκείνο που για μια στιγμή και μόνο ως εντύπωση το έχει συναρπάσει. Τι κι αν η παράδοση με την άχρονη μαρτυρία της και τα πάγια σύμβολά της, μοιάζει να έχει πετρώσει την αρχαία ψυχή. Τι κι αν αυτό το έτσι κι αλλιώς, «μεταλλαγμένο» ζώο (Κύκλωπας) στο μυθικό ληξιαρχείο των γεννητόρων της Ιστορίας έχει χάσει με τον καιρό τη συμβατή με τους καθορισμούς του θρύλου, προβλέψιμη «αφέλεια». Με το που αρχίζει ο καλλιτέχνης να εμπνέεται από τον απόηχο της παλαιάς, «χαρωπής ιδιοτροπίας» των στοιχειακών δυνάμεων οι οποίες τον περιέβαλαν, στο δικό του μετρήσιμο «είναι», τούτη η έμπνευση κρίνεται ικανή στο να τον ωθεί να επινοεί το ομοίωμά της και, καθ' υπόδειξη των επιταγών του πραγματικού, να το ερμηνεύει ανάλογα.

Ασφαλώς, η δυνατότητα διάνθισης του μύθου της τύφλωσης του Κύκλωπα στο λαϊκό του παραπάνω σκεύους, ήταν παραχωρημένη στον αγγειογράφο του από τον ίδιο τον Όμηρο και την τάση του να *εξανθρωπίζει τη μυθολογία*.¹⁵ Στην ομηρική εκδοχή ο Οδυσσέας είναι περισσότερο άνθρωπος παρά ήρωας, σε σχέση τουλάχιστον με τους ομοίους του στη τρωική εκστρατεία. Και αυτή η παροιμιώδης, ιστορική θα τη χαρακτηρίζαμε, χροιά της υπόστασής του, οφείλεται αποκλειστικά στην πανουργία του: μια καινοφανή κατάσταση τόσο απωθητική για την «ευσεβή» φυλή του φερόμενου και αγόμενου στο σκάμμα της άγνοιας, όσο και το όργιο των τεράτων τα οποία ο βασιλιάς της Ιθάκης εξόντωσε, όντας περιπλανώμενος νοσταλγός του τόπου και του οίκου του στις θάλασσες του κόσμου. Συνάμα, όμως, είναι και γοητευτική, με τρόπο παρόμοιο όλων εκείνων των εναργών συστατικών της ενόρασης, που νοηματοδοτούσαν παρακινητικά τις διεργασίες του νου, και που έως τότε διέφευγαν της προσοχής, γιατί η πείρα είχε αστοχήσει να εμποδώσει σε βάθος. Όταν ο Έλληνας δημιουργός ανακαλύπτει μια πειστική μέθοδο καταγραφής των ερεθισμάτων και των προαισθημάτων του, κυρίως δε, όταν καλείται να σταθμίσει τις περιστάσεις σύμφωνα με τα δικά του αξιολογικά μέτρα, τότε αρχίζουν να σημειώνονται μια σειρά από αλυσιδωτές αντιδράσεις, που βαθμηδόν αλλάζουν το χαρακτήρα της αφηρημένης αφήγησης και οδηγούν νομοτελειακά σχεδόν σε ένα διαφορετικό υπόβαθρο οργάνωσης των προσλαμβανουσών του, χαρτογραφημένο πέρα από τα σύνορα της παραδεδομένης, ορθόδοξης σημειογραφίας. Παράλληλα, ξεκινά να ξηλώνεται βέβαια και ο τεράστιος ασιατικός καμβάς, από τον οποίο το εγχώριο ιδίωμα συνήθισε να αντλεί τον πλούτο των διατυπώσεών του. Και παρότι κάθε τι το οποίο μας προσφέρεται ως είκασμα δείχνει για την ώρα να εξαντλεί τη δυνατότητα ευκρίνειάς του στο πλαίσιο των εξακριβώσεων δια του στίλ και των ασταθών συρμών, εντούτοις δεν παύει να προοιωνίζει και τον τρόπο εκείνον της θέασης πραγμάτων και καταστάσεων, με τον οποίο μονάχα το Αττικό Δράμα κατάφερε να μας συμφιλιώσει πλήρως. Υπό την καθοδήγηση τέτοιων

¹⁵ Nilsson (2008) 188.

υποδειγμάτων σύμπνοιας του εικονοποιού με όσα η ποιητική ευλυγισία τον είχε προικοδοτήσει, τείνουμε να δεχθούμε ότι ο Πλάτων είχε τελικά δίκιο, όταν έχριζε στην *Πολιτεία* του τον Όμηρο, σαν τον πρώτο δάσκαλο και αρχηγό απάντων των τραγικών.¹⁶ Θα ήταν δε, φρονούμε, περισσότερο αντικειμενικός, αν στο διδακτικό προσωπικό του παιδευτηρίου της τραγωδίας συμπεριλάμβανε τόσο τη μεθομηρική παράδοση και τον Ησίοδο όσο και την ευφράδεια των Λυρικών, ειδικά στις περιπτώσεις εκείνες που οι τελευταίοι ανέλαβαν να οριοθετήσουν εκ νέου τις μυθικές διαδρομές, με γνώμονα την τρέχουσα πολιτισμική εμπειρία. Κατά το Στησίχορο, λόγου χάριν, και την *Παλινωδία* του (αρχές 6^{ου} π.Χ. αιώνα), η σαγηνευτική Ελένη -«πέτρα του σκανδάλου» στην ομολογημένη δια των Ραφωδών, αιματηρή διένεξη των Αχαιών με τους Τρώες πολέμαρχους- δεν έφτασε ποτέ στου Ιλίου τα κάστρα,¹⁷ και με τούτη την ολική «επανεγγραφή» των μεταλλικών φωνημάτων για την έκφραση του ηρωισμού και την προσαρμογή των κωδικών τιμής στη σύγχρονη του ποιητή εννοιολογική πλατφόρμα, κυρίως δε, με την κατανόηση στον πυρήνα τους κάθε ζωντανού ερεθίσματος ή συμβόλου, με τα οποία οι Έλληνες έχτιζαν από θέση την αυτοεικόνα τους, στηριζόμενοι στο εξής όλο και περισσότερο, στα εργαλεία της υλικής αιτιότητας, ο θρυλικός πόλεμος, αν τελικά διεζήχθη, θα είχε σίγουρα άλλη αφορμή.

Δεν είναι στους στόχους της παρούσας ανακοίνωσης να επαναλάβει όσα κατά καιρούς έχουν διαμνηυθεί από τους αρχαιογνώστες και σχετίζονται με τις επιδράσεις που άσκησαν στον τραγικό λόγο, τα πρότερά του ποιητικά είδη.¹⁸ Ούτε βέβαια αποσκοπεί να απαριθμήσει τις οφειλές του Αττικού Δράματος σε όσα το προϋπέθεσαν (τελετουργίες) και έχουν να κάνουν είτε με την επιλογή των θεμάτων των δραματικών έργων είτε με τις μεθόδους ανάπτυξης της πλοκής.¹⁹ Πιο πολύ εδώ μας ενδιαφέρει η απήχηση αυτού του δυνάμει παραστατικού – παρακινητικού τρόπου στην αρχαία εικονογραφία και το κυριότερο, πώς η τέχνη κατάφερε να παρουσιάσει, κάποτε μάλιστα προδρομικά και ερήμην, θα λέγαμε, των συντελεστών του τοπικού θεάτρου, τις εσωτερικές συγκρούσεις, τα διλήμματα και βέβαια την υφή της ετερότητας, υπό την έννοια της αυτενέργειας των φορέων της («άλλων») και της συχνά ανεξέλεγκτης, στα κίνητρά της, ροπής προς την ανομία και τη συνεπόμενη της κατάπτωση. Το πιο βάσιμο επιχείρημα όσον αφορά την ευχέρεια των πλαστικών τεχνών να προοικονομούν την τραγική κατάσταση αυτή καθαυτή, *ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλεεθ' ἐκ τῶν συμβαινόντων*,²⁰ προσφέρει η παραγωγή του Εζηκία, φημισμένου κεραμέα και αγγειογράφου που έδρασε στην Αθήνα κατά τα το δεύτερο μισό του 6^{ου} π.Χ. αιώνα.

Όπως και το σύνολο των ομοτέχνων του, στα χρόνια του αλλά και πριν απ' αυτόν, ο Εζηκίας συνήθιζε να καλλωπίζει τα πονήματά του με επει-

¹⁶ *Πολιτεία* 595c.

¹⁷ Flacelière (2004)163.

¹⁸ Πρβλ. Wilamowitz-Moellendorff (2003) 36 κ.ε.

¹⁹ Πρβλ. Burkert (2016) 20-52.

²⁰ Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής* 1453b.

σόδια δανεισμένα από την εγχώρια μυθολογία. Όμως ελάχιστοι είναι οι τεχνίτες εκείνοι που στη δουλειά τους *το σχήμα του σκεύους και ο ρυθμός στο διάκοσμο συνεργάζονται τόσο αρμονικά*.²¹ Στα θετικά της δουλειάς του θα πρέπει να υπολογιστούν, επίσης, τόσο οι πειραματισμοί του στην κατασκευή νέου τύπου αγγείων, όπως είναι ο καλυκωτός κρατήρας και η κύλικα τύπου Α με τον εξελιγμένο οφθαλμωτό διάκοσμο,²² όσο και η ευχέρειά του στο να δίνει βάθος στο χώρο, με μια «μαθηματική» σχεδόν, σύλληψη της προοπτικής. Δεν καινοτομεί, ωστόσο, επειδή επέλεξε να διαπραγματευτεί το παλαιό υλικό με καλύτερα, περισσότερο παραστατικά μέσα. Αλλά γιατί η παραστατικότητα των μορφών του μας εισάγει σε ένα περιβάλλον με υψηλή περιεκτικότητα τραγικής οδύνης, όπου κάθε πράξη, υπεύθυνη για αυτήν την οδύνη, είναι το αποτέλεσμα της προβολής των επιθυμιών ενός καθαρά βουλητικού «εγώ» στον επαναπροσδιορισμό των εγχώριων ηθικών προτύπων και της δικαιοδοσίας αυτού του «εγώ» να χρησιμοποιεί την «ανδρεία», μόνο και μόνο για να δηλώσει την ανυπακοή και την περιφρόνησή του στις εξισωτικές δυνάμεις ενός ηπιότερου πολιτισμού, ενδοτικού στον οίκτο αλλά και επιρρεπή στην ενοχή, που μόλις ξεκινούν τη διαμορφωτική τους αποστολή, να αντιστρατεύονται τη «φύση». Σε έναν αττικό μελανόμορφο αμφορέα,²³ η κατασκευή και η κόσμηση του οποίου γύρω στο 530 π.Χ., αποδίδονται χωρίς καμιά επιφύλαξη στον παραπάνω δημιουργό, βλέπουμε τον Αίαντα, βασιλιά της Σαλαμίνας, τη στιγμή που ετοιμάζεται να αυτοκτονήσει, μη αντέχοντας όχι μόνο να είναι αυτό το οποίο ο περίγυρός του επέβαλε να είναι με την ετυμολογία του (κρίσις των όπλων), δηλαδή κατώτερος του Οδυσσέα σε ηρωικό εκτόπισμα, αλλά και την ίδια του τώρα την εικόνα, ως μαινόμενου ανάνδρου, έστω κι αν η «τρέλα» του μακελάρη αμέριμων στη βοσκή τους αμνοεριφίων, δεν ήταν προϊόν μιας δικής του, γνωσμένης αντίδρασης.

Η τραγική επισήμανση στην εκδοχή του Εξηκία είναι χωρίς προηγούμενο στις εγχώριες προσεγγίσεις της παραβατικότητας. Και αν την ασάλινη κράση του ήρωα την είχε ήδη προδιαγράψει ο Όμηρος στην *Ιλιάδα*,²⁴ δίχως να του αφήνει μάλιστα τα περιθώρια να τη δαμάσει, με την παρόμοια των άλλων αντρειών της Τροίας, λογική συστολή· κι αν ακόμη την αφορμή του συντριμμένου μεγαλείου στην επιλογή της αυτοχειρίας την είχαν δώσει αρκούντως περιγραφικά στα μεθομηρικά έπη οι *Κυκλικοί* (Λέσχης ο Μυτιληναίος στη *Μικράν Ιλιάδα*),²⁵ εντούτοις ο Αθηναίος τεχνίτης αποστασιοποιείται εδώ από οποιαδήποτε, παραδομένη αιτιολόγηση της πράξης και την προβάλει σαν τη μοναδική δυνατότητα αντίστασης στο σύγχρονό του, «χαλαρωμένο» κόσμο, με τον γνώριμο σε εμάς τρόπο του αρκετά μεταγενέστερού του, Σοφοκλή. Σε αυτόν τον κόσμο των συνεχών ακυρώσεων, όπου τίποτα ήταν ο Τεύκρος κατά τον Αγαμέμνονα και ως τίποτα μετρίοταν ο αρχιστράτηγος

²¹ Cook (1994) 108.

²² Beazley (1993) 85.

²³ Boulogne-Sur-Mer. Musée Communal.

²⁴ O 668-686.

²⁵ Garvie (2010) 3.

των Αχαιών στην Τροία κατά τον Τεύκρο, αλλά και που οι άνθρωποι δεν έμοιαζαν τώρα παρά με *κούφιες σκιές*,²⁶ σύμφωνα με την κρίση του «αντιπάλου» (Οδυσσέα), ενόσω μαλάκωνε σκεπτόμενος θηλυκά,²⁷ η παρουσία του Αίαντα στην άδεια σκηνή –ο Εζηκίας τον εικονίζει γυμνό και ασυντρόφευτο να μπήζει το στοιχειωμένο σπαθί του Έκτορα στο χώμα– είναι η πλέον ενδειγμένη ώστε να φέρει το άχρονο «κάπου εκεί» των επικών καταφάσεων, πιο κοντά στο ηθικό πλαίσιο του καιρού του, καθιστώντας όμως ταυτόχρονα την αποξένωση του ήρωα απ' όλους κι απ' όλα μέρος της πιο αβάστακτης απόγωσης που ο θεατής θα μπορούσε ενδεχομένως να αντέξει.

Μέχρι τα μέσα του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, αρκετοί ήταν οι αγγειογράφοι που εμπνεύστηκαν απ' τη δράση του Σαλαμίνιου άρχοντα, με μετρημένα ωστόσο στα δάχτυλα του ενός χεριού –και αν κρίνουμε βέβαια από το διασωθέν υλικό–, τα αγγεία εκείνα που ο διάκοσμός τους δείχνει, όπως στην περίπτωση του Εζηκία, τον ήρωα εκτεθειμένο στα φοβερότερα διλήμματα και τις εξίσου αποκρουστικές αποφάσεις. Σε μια αθηναϊκή ερυθρόμορφη κύλικα, διακοσμημένη το 480 π.Χ. από το Ζωγράφο Δούρη,²⁸ βλέπουμε, για παράδειγμα, την παραλίγο σύγκρουση μεταξύ Αίαντα και Οδυσσέα, για την εξασφάλιση του οπλισμού του νεκρού πλέον Αχιλλέα στη μια πλευρά και στην άλλη, την κατάληξη της διεκδίκησης με έννομα μέσα (ψηφοφορία των Αχαιών), χάρη στην παρέμβαση της Αθηνάς που, κατά τον αισχύλειο τρόπο στις *Ευμεινίδες*, επιχειρεί να κατευνάσει τα πάθη των θρυλικών αντιδίκων.²⁹ Στην απεικόνιση με θέμα την ψηφοφορία, το αποτέλεσμα της φέρεται να είναι υπέρ του Οδυσσέα. Για αυτό και ο *πολυμήχανος* βασιλιάς της Ιθάκης, τοποθετημένος κοντά στη μια λαβή του σκεύους, υψώνει τα χέρια του περιχαρής. Ο Αίας, αντίθετα, δε διακρίνεται ή μάλλον, μόλις τον ξεχωρίζουμε ακριβώς απέναντι, πλάι στην άλλη λαβή του αγγείου. Και εφόσον γνωρίζουμε την έκβαση της μυθικής πλοκής, μπορούμε να φανταστούμε τις αντιδράσεις του, που στο παρόν μοτίβο θα πρέπει να ήταν αντιδράσεις μονάχα οργής προς τους συμπολεμιστές του, οι οποίοι δεν τον τίμησαν ως θα του έπρεπε και που ο ίδιος ως φύσει *αγαθός* όφειλε να διεκδικήσει για λογαριασμό της τιμής του.

Ο Δούρης ολοκληρώνει το εικονογραφικό του «αφήγημα» λίγο πριν από την κορύφωση του δράματος· πράγμα που σημαίνει πως για αυτόν ο Αίας είναι ακόμη ένας αδικώς ζημιωμένος και θιγμένος απ' τους Ατρείδες

²⁶ Σοφοκλής, *Αίας* στ.126.

²⁷ Μερτόρη (2017) 268.

²⁸ Βιέννη, Kunsthistorische Museum.

²⁹ Ο Αισχύλος, πιθανόν πριν από τους *Πέρσες*, είχε διδάξει τα χαμένα σήμερα έργα *Όπλων Κρίσις*, *Θρηήσσαι* και *Σαλαμίνιαι*, που αποτελούσαν μέρη μιας τριλογίας, όχι απομακρυσμένης, ειδικά σε ό,τι αφορά το δεύτερο έργο (*Θρηήσσαι*), από το μοτίβο της αυτοκτονίας του Αίαντα. Οι μελετητές του είδους εκτιμούν πως το ανέβασμα της τριλογίας έγινε στα Μεγάλα Διονύσια του 478 π.Χ., την ίδια περίπου περίοδο με τη διακόσμηση του Αμφορέα της Βιέννης από τον Δούρη, και με ενδεχόμενη την έμπνευση και των δυο από τον Πίνδαρο. Ο τελευταίος στον *Ισθμιόνικο* 4.35-39, αναφέρεται στην αυτοχειρία του ήρωα και το εύρος της πολιτισμικής επιρροής της. Βλ. Garvie (2010) 7.

αντρείος. Όχι ο παραβάτης «άλλος», που βουτηγμένος στο αίμα δύσμοιρων ζώων, βαραίνει την ισοπεδωμένη θαρρείς από τη μοχθηρία θεών και ηρώων, γη των θνητών. Με *ορρίζεις*, λέει στη γυναίκα του Τέκμησσα ο σοφόκλειος πρωταγωνιστής. *Στους θεούς δεν οφείλω πια ζέρεις*,³⁰ και περνάει κατάμονος στην «αντίπερα όχθη», εκεί όπου μοιραία χάσκει ένα ηθικό κενό, αλλά που εντέλει αυτό το κενό ταυριάζει στο πλαίσιο του εγωισμού ανθρώπων και καιρών σε αναγκαστική μετάβαση, πιο πολύ από ό,τι θα ταίριαζε σε ένα χώρο κι ένα χρόνο, αντικειμενικά άτιμους όσο και ακίνητους, οι οποίοι για τις έσχατες αναγκαιότητες και την αρετή των ομηρικών υπάρξεων, στην παγερή αφωνία του επικού μόχθου, τούς ήταν ούτως ή άλλως, εξίσου αντικειμενικά, δεδομένοι. Στην εκδοχή του Εξηκία υπάρχει επίσης, λιγότερη επιείκεια απέναντι σε όσα έμελλε να ακολουθήσουν της αυτοχειρίας του ήρωα, και ακόμη λιγότερη δραματική σπατάλη σε όσα λανθάνουν της πράξης στην ανυπόφορη προφανώς βιαιότητα της εκτέλεσης. Τούτο φαίνεται αν συγκρίνουμε το κύριο μοτίβο του αμφορέα του με εκείνο μιας Κορινθιακής κύλικας,³¹ η σύλληψη του οποίου αποδίδεται στο Ζωγράφο της παρέλασης των Ιππέων και χρονολογείται περί το 590 π.Χ.. Εν προκειμένω, ναι μεν βλέπουμε τον Αίαντα να ρίχνεται με αποφασιστικότητα πάνω στο ζιφος του, αλλά ήδη έχουμε την αίσθηση πως το σώμα του, αφελώς στιλιζαρισμένο ακόμη και σχηματικά δοσμένο, σαν οπτικό βοήθημα της δέσμευσης του τεχνίτη να εικονίζει όσα αδυνατούσαν να ειπωθούν, είναι μονάχα ένα μοτίβο όπως όλα τα άλλα, εφόσον η όποια τραγική χροιά της έπαρσης και της εξώθησης προς τη χαίνουσα άβυσσο του Άδη, καταπνίγεται μέσα στο φόρτο της ανεξέλεγκτα κοσμητικής πύκνωσης, καθ' υπόδειξη της αναμενόμενης εκείνη την εποχή των ανατολίτικων επιρροών, εμμονής στη ραφιναρισμένη ιχνογραφία των παραφορών και των αιγιμάτων του κόσμου. Βάζοντας το γιο του Τελαμώνα να υλοποιεί την απόφασή του παρουσία των διαφωνούντων μαζί του, του αντίζηλού του στην «κρίση των όπλων», της γυναίκας και του ετεροθαλούς αδελφού του, ο εν λόγω αγγειογράφος στερεί τη σκηνή από το βασικότερο: από ό,τι δηλαδή, υπήρξε για το φρόνημα του Αίαντα αναπόφευκτο, καθώς επέλεξε να πεθάνει μόνος και μόνο για να παραμείνει ακριβώς ως ο άκαμπτος εαυτός στο μοναδικό του, παρόμοια ασάλευτο βίωμα, μακριά από την εκλεπτυσμένη ασημαντότητα και το ευερέθιστο θυμικό του περίγυρο.

Προφανώς, σύμφωνα με τον ηθικό κώδικα της «χαρωπής» ακόμη αρχαϊκής περιόδου, μέσα στην οποία κινείται ο Ζωγράφος της παρέλασης των Ιππέων, ο θάνατος του πολεμιστή για την υπεράσπιση της τιμής του, συνέχιζε να έχει το ανάλογο επικό βάρος, ανεξάρτητα από το εάν η απώλεια αφορούσε τον Πάτροκλο ή τον Έκτορα, οι οποίοι στο ιπποτικό σχήμα της *Ιλιάδας* αλληλοσυμπληρώνονται, εφόσον και οι δυο φέρονται να στοχεύουν προς την κατάκτηση των κορυφών της ανδρείας. Για τον «γήινο βλάσφημο» αντίθετα, καθώς αναδύεται σκυθρωπός απ' το ματωμένο πολτό της πλάνης

³⁰ Σοφοκλής, *Αίας* στ. 589, 590.

³¹ Βασιλεία, Antikenmuseum.

και της οργής του, ο κόσμος έγινε αδιάφορα επίπεδος και αδιέξοδος, με την ερημιά της σκηνης στην οποία ο Εζηκίας το εντάσσει, να σημαίνει την παντελή απουσία κινήτρων από τη μεριά του. Τούτος ο περικυκλωμένος από φθόνο κι εντροπή αλλοτινός αλύγιστος, ο προικισμένος κάποτε με γενετήσιο πείσμα θηρίου, αίφνης αισθάνεται πως τόσο η ζωή όσο και η απώλειά της έχουν γίνει αβάσταχτες, γιατί, ό,τι και να επιλέξει, δεν πρόκειται να σώσει τίποτε από την παλαιά, οικεία στο σχήμα και την κοψιά του, τάξη πραγμάτων. Αυτό είναι τώρα το δίλημμα, με την οσμή της απόγνωσης να πλανιέται ασφυκτικά στο αέρα και να καθιστά περιττή ακόμη και την ιδέα της αυτοχειρίας. Αλλά και αυτό προτάσσεται μερικές δεκαετίες αργότερα, ως *λύσις* της τραγωδίας «παραβατών», όπως ο *Αίας*, δεδομένου και του ότι για τη γενιά που ανδρώθηκε στα χρόνια της πορείας προς τη δημοκρατία, ο άτρωτος γιος του Τελαμώνα υπήρξε όντως ξεχωριστός, σαν τον Θησέα ή τον Ηρακλή, λόγω της αναγόρευσής του σε έναν από τους επώνυμους ήρωες των φυλών της Αθήνας, με πρωτοβουλία των ηγετών της.³² Μήπως, όμως, μια τέτοια αποδοχή της «ανομίας» ειδών ανώτερων από τα συνηθισμένα εκ μέρους της πολιτείας καθιστούσε το σφάλμα τους περισσότερο ευάλωτο στη χειραγώγηση, υπό την έννοια ότι καλλιεργούσε ένα κλίμα συμπάθειας προς τον «παραβάτη-άλλον», για λόγους ιδίως παιδευτικούς, όχι απομακρυσμένους από τη σημασία της μεταβολής της «παθολογικής» επίδρασης του μύθου σε «ιστορική» επίδραση, με όλα βέβαια τα συνακόλουθα της αποκοπής του δράματος από την τελετουργική του ρίζα και το «νόμο» του θυσιαστηρίου; Αν θεωρήσουμε πως, ως επίφαση έστω, η απεικόνιση πραγμάτων και καταστάσεων παρήγαγε από πάντα τις αναπαραστάσεις τους, σαν ένα μέσο ελέγχου εκείνου το οποίο διαφορετικά θα ήταν πάρα πολύ έντονο κι επώδυνο, η απάντηση στο ερώτημα έρχεται νομίζω από μόνη της, και δικαιώνει την πρωτοτυπία της εκλογής του Εζηκία στην υπόδειξη του τραγικού «τρόπου», χωρίς καν τη χρήση του λόγου και των όποιων, υποκριτικών ή σκηνικών, μεσολαβήσεων.

Καταλαβαίνουμε εύκολα πόσο ο εν λόγω περιεκτικός «τρόπος» στο να δείχνονται τα πράγματα θα έφερνε κάποιες ερμηνευτικές μεταβολές ουσίας, σχετικές όχι μόνο με το πώς αυτά αναπαράγονται από την τέχνη, όχι μόνο με τα ιδιαίτερα τεχνικά της μέσα, δηλαδή με τη γραμμή του σχεδίου, το χρώμα ή με την πλαστικότητα, αλλά και με το γιατί εντέλει, η εικόνα τους είχε πάψει να είναι αποκλειστικά και μόνο ένα οπτικό ερέθισμα, δίκην πληροφόρησης για τη διεύθυνση του νοήματος, ούτως ώστε να λειτουργεί πλέον ως μηχανισμός συμπύκνωσης και παράθεσης όσων, όπως στο παραπάνω παράδειγμα, η περιφρόνηση του ήρωα και η περάτωσή του από έναν παροξυσμό, επέμεναν να αφήνουν έξω από τον ρέοντα κόσμο των φαινομένων. Πρόκειται ουσιαστικά για το σημείο καμπής. Από εδώ και στο εξής, η εξέλιξη μοιάζει προδιαγεγραμμένη, πρωτίστως όσον αφορά την ύβρη και τη δύναμη χρειώδη εξάχνωση των στοιχειακών της ανταγωνιστικών υπερβολών από

³² Rasmussen/ Spivey (1997) 120.

όποιους θα κληθούν να τη διαχειριστούν ως τέτοια, υπό την επιρροή τόσο των Σοφιστών όσο και του ίδιου του «δαιμόνιου» του Σωκράτη -ενός νέου τύπου Αίαντα στο πεδίο των αρνήσεων, με διαλεκτική όμως στόφα στην άρθρωση του προσωπικού του διακυβεύματος και της φιλοσοφικής ειρωνείας, κόντρα στις υφιστάμενες πολιτειακές συνθήκες, κυρίως δε, ενάντια στην παραδοσιακή θεοκρίσια, που η «μεσσιανική» στάση του «φίλου των αιγιμάτων» τη διασπά αναπότρεπτα, για να προκρίνει χάριν των συνειδητών επιλογών και ενός νηφάλιου οπτισμού, την καινοφανή persona του ενάρτετου θνητού ενώπιον της φονικής ετυμηγορίας των δικτών του. Ήδη ο ρόλος του Σωκράτη να εκμαieύει τις σκέψεις και να τις καταθέτει στη βάση μιας προγραμματικής αξίωσης, οιονεί μεταφυσικής, κάποτε εσχατολογικής,³³ όσο βέβαια και σοφόκλειας, ειδικά ως προς την εκτέλεση του καθήκοντος από το άτομο πάση θυσία, τον καθιστούσε ώριμο για το θάνατο! Όμως, ετούτη η επίγνωση των ορίων και η συναφής της ένταση της ηθικής προσπάθειας για αυτογνωσία κι εγκράτεια είχαν κιάλας αναγάγει κάθε επικό κατόρθωμα σε άμεσα καταληπτή εμπειρία του στοχαστικού Εγώ, που το ιδεατό της πρόσημο και οι προβολές προϋπέθεταν όντως κάποια νέα πρότυπα ζωής, τα οποία ενόσω βιάζονταν να συμφιλιωθούν με το ποιόν της αιδούς και των φόβων των *αγαθών* αρχετύπων, μετέρχονταν την ενάργεια της αντιδικίας τους για την *αρετή*, αν όχι αμιγώς ωφελιμιστικά, τουλάχιστον κατόπιν προαιρέσεως από έναν κύκλο επιθυμητών σκοπών, ούτως ώστε η εκλογή τους να διευκόλυνε την πορεία προς την αληθινή ευδαιμονία, ψυχική και συμπαντική συνάμα.³⁴ Σε αυτό το πρώτο φανέρωμα της ιδεατά σταθμισμένης σκέψης -αναγνωρίσιμης κιάλας στο φύτρο της πυθαγόρειας άσκησης- και της ευχέρειάς της να διεισδύει στην ασταθή περιοχή του μύθου, για να μεταφέρει δυναμικά την πίστη στη θεϊκή ανταπόδοση από τους γήινους τόπους στην κατεύθυνση του επέκεινα, εξίσου αναμενόμενη θα μπορούσε να είναι και η «εναλλακτική» απόδοση του Σαλαμίνιου άρχοντα από τους αγγειογράφους, όπως επιχειρείται στην ερυθρόμορφη λήκυθο της Βασιλείας και των εκεί Αρχαιολογικών Συλλογών. Στο κοίλο μέρος της πρόσοψης διακρίνεται ο ήρωας σε στάση δέησης προς εκείνους (θεούς) τους οποίους προηγουμένως είχε ανέρα απορρίψει και που, παρότι η κόσμησή της χρονολογείται μόλις στις αρχές του 5^{ου} αιώνα (περί το 490 π.Χ.), δίνει στη «χάλκινη» εμπειρία των παιγνίων της Μοίρας μια καινούρια προοπτική ανάγνωσης: την προοπτική της ταφής του αυτόχειρα, άρα κι εκείνη της λυτρωτικής ανταμοιβής του, με απόφαση του αντιπάλου του (Οδυσσέα), που νεωτερικά προβλέψιμος στη δράση και τις αντιφάσεις του, σαν κλασικός απόστολος της ανθρωπιάς, θα εξιλιώσει τον παραβάτη στα μάτια του δημοκρατικά ασκημένου κοινού, ενώ με την προσφυγή στη συνειδησιακή κατάσταση του τελευταίου και την «προσομοίωση» των αντιδράσεών του πάνω στην ανακουφιστική πλατφόρμα της αττι-

³³ Ο Σωκράτης διατεινόταν πως η ζωή δεν είναι παρά μια σπουδή θανάτου. Βλ. Πλάτων, *Φαίδων* 80e.

³⁴ Rankin (2016) 189.

κής ορχήστρας, θα τον αποτρέψει να προβεί σε παρόμοια κολάσιμες πράξεις, «παθολογικής» εκτροπής.

Η τραγική ύπαρξη έχει λάβει πλέον στα σοβαρά την αποστολή της, και δε θα αργήσει να διευκρινιστεί από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του πως αυτό είναι το τέλος (σκοπός) της τραγωδίας, στο οποίο δε θα διστάσει μάλιστα να προσθέσει, πλάι στις αμιγώς διαμορφωτικές ιδιότητές του, και αποχρώσεις αισθητικής αποτίμησης. Όσο «ρηζικέλευθη» και αν μοιάζει μια τέτοια προσέγγιση, δεν αδικεί το φιλόσοφο στην επιλογή του. Όποιος διατρέξει με λίγη προσοχή την εικονογραφία του αιώνα του (4^{ος} π.Χ. αι.), θα διαπιστώσει όχι δύσκολα πως το κάθετο φρόνημα των τραγικών «αρνητών», από τον Προμηθέα στον ομώνυμο κύκλο του Αισχύλου, έως τον κατασπαραγμένο από τη μητέρα του Πενθέα των ευριπίδειων *Βακχών*, είχε αρχίσει να γίνεται αντικείμενο καλλιτεχνικής ερμηνείας, με απώτερο στόχο τη σκιαγράφιση του μοτίβου του δύστροπου εαυτού και των «άλλων» και την εγγραφή της διαφορετικής συμπεριφοράς τους στο συλλογικό φαντασιακό μιας κοινωνίας εθισμένης στη ναρκισσιστική επιθυμία, το εκλεπτυσμένο γούστο και την αντίστοιχή τους λεπτή τρυφηλότητα. Καθόσον μιλάμε για το *Prozess* στον τομέα της αγγειογραφίας, ας σταθούμε σε οποιαδήποτε απ' τις πολυάριθμες συνθέσεις που κοσμούν τα κατωϊταλιωτικά αγγεία και που σαν θέμα τους έχουν τους παραβάτες «άλλους» των γνωστών μας τραγωδιών, και αμέσως θα αντιληφθούμε την απόκλιση της σχεδιαστικής τους από ό,τι καθόριζε την οπτική του Εξηκία και το συγκρατημένο, μα κοφτερό σαν λεπίδι, ύφος του *primitive*. Δεν υπάρχει πια η συγκέντρωση του δημιουργού σε ένα απόλυτα σταθμισμένο πεδίο δράσης ή, μάλλον, σε μια κατάσταση, που η θέασή της και μόνο οδηγεί κατευθείαν στη σκυθρωπή ανελαστικότητα των μοτίβων του κοσμικού δράματος. Αντίθετα, την εικόνα κυριεύουν ο στόμφος της ρητορείας, οι υψιπετείς προθέσεις και η ταυτόχρονα εξεζητημένη λεπτολογία για τη σκευή, τα προσωπεία και τα μικροπράγματα των παρασκηνίων. Κοντολογίς, η μέριμνα του «πραγματογνώμονα» στην απογραφή των κατακτήσεων του πάνω στην ιστορία ανεκδότων, που ενώ σε γοητεύουν με την εντέλεια του σχεδιασμού τους, αίφνης αισθάνεται στην ανάγνωσή τους την απώλεια κάθε νοητικής συνέχειας. Μια σαφή ιδέα για τον τρέχοντα τρόπο με τον οποίο μια αγγειογραφία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως «εικονογραφικό παράδειγμα» ενός δραματικού έργου κατά το ανέβασμά του στη σκηνή μάς προσφέρει ο διάκοσμος ενός Απουλικού κρατήρα,³⁵ που αποδίδεται στο Ζωγράφου του Branca και χρονολογείται περί το 340 π.Χ.. Η παράσταση αναφέρεται σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις στη χαμένη σήμερα τραγωδία του Αισχύλου *Προμηθεύς Ανόμενος*, με τον Τιτάνα δεμένο ακόμη στο βράχο του Καυκάσου, περιτριγυρισμένο από τον υπόλοιπο θίασο. Στο ανώτερο επίπεδο βλέπουμε, εκτός από τον Προμηθέα, τον ελευθερωτή του, Ηρακλή, με το ρόπαλο και το τόξο του, την Αθηνά, τον Απόλλωνα και ίσως τη Γαία, ενώ από κάτω τους παριστάνονται η Δήμητρα και η κόρη της Περσεφόνη, ο λαβωμένος απ' τα

³⁵ Βερολίνο, Antikenmuseum, Staatliche Museen.

βέλη του Ηρακλή αετός και μια φτερωτή Ερινύα με φίδια στα μαλλιά της και δυο δόρατα στο χέρι της.³⁶

Σίγουρα στην απόδοση των μορφών, των στάσεων και των ψυχικών παθών τους δεν υπάρχει ψεγάδι, και οι παλιές αδυναμίες στην προοπτική βράχυνσης των σωμάτων έχουν εδώ σχεδόν εξαλειφτεί. Όμως, η ταυτόχρονη παρουσία τόσων πολλών προσώπων, κυρίως δε η ανάγκη να υποδυθούν πεζογραφικά το ρόλο που τους αναλογεί στην κόνιστρα των πρακτικών διεκδικήσεων για την είσοδό τους στην Ιστορία, αλλά που ως είδωλα του ειδώλου αυτών των διεκδικήσεων υπολείπονται νόμφ σε ειλικρίνεια, για να θυμηθούμε τον Πλάτωνα, ακόμη και του «ανάκλιντρου» του ταπεινού μαραγκού,³⁷ αποδυναμώνει το τελικό αποτέλεσμα από τους πρωταρχικούς χυμούς του, και αντικρίζοντας το βασικό πρωταγωνιστή της συγκεκριμένης τριλογίας έχουμε την εντύπωση πως ερήμην της αισχύλειας, «αστρικής» σιωπής και του ακίνητου μαρτυρίου του Τιτάνα στην «άκρη του κόσμου» είναι τώρα οι νουθεσίες και τα ξεθυμασμένα δάκρυα, εκείνα που θα κληθούν να σταθμίσουν το «πρέπον» ή το «μεμπτό», της περιφρόνησής του, απέναντι στη νεοπαγή εξουσία του Δία.

Ξέρουμε πως οι τραγικοί ποιητές έπρεπε να τροποποιήσουν το εκτενές αφήγημα του μύθου, ώστε να μπορεί αυτό να ανταποκριθεί στις ανάγκες της σκηνικής του παρουσίας. Γνωρίζουμε, επίσης, πως ειδικά για τον Αισχύλο, του έφτανε και του περίσσευε ένας υποκριτής ή ο χορός πλάι στο κύριο πρόσωπο, για να κατευθύνει με μονολόγους και σιωπές το δράμα στην κορύφωση και τη λύση του. Στην πραγματικότητα, ο Ελευσίνιος τραγικός ποιητής δραματοποιούσε σκέψεις, όχι περιστατικά και τους φορείς των περιστατικών αυτών. Ούτε τον ενδιέφεραν οι ιδιότητες που κατακλύζουν την εποπτεία μας και επιβάλλουν ρητά την ψυχολογική ερμηνεία του χαρακτήρα και της ευαισθησίας του, σύμφωνα με την αναλυτική – ενδοσκοπική μέθοδο της μεταγενέστερης, δυτικής θεατρικής παραγωγής. Για την ώρα, ό,τι διαφοροποιεί την τρέχουσα ερμηνευτική από τις πατροπαράδοτες καταφάσεις των αρχετύπων είναι ο καλλιτεχνικός παράγων, η κανονιστική του, ιδεατή διαύγεια και οι αντίστοιχες της αξιολογικές προβολές. Ο εν λόγω παράγοντας προσιδιάζει μια ορισμένη επίδειξη, ιδωμένη όπως η ίδια επιθυμεί να ιδωθεί, και ασφαλώς συνεισφέρει στην απόλαυση, χωρίς όμως η τελευταία να προϋποθέτει ούτε και να απαιτεί την ολόπλευρη, βιωματική θα λέγαμε, συμμετοχή του θεατή. Κατά συνέπεια, η πρόσληψη του Ζωγράφου του Branca στον παραπάνω κρατήρα να μεν είναι μια σπουδή καλαισθησίας, με όλα τα προτερήματα της μετάβασης απ' τη μαγικά εμψυχωμένη ύλη του μύθου στο πνεύμα-μετάβαση που εν προκειμένω επιτελείται χάρη σε ένα αισθητικό διάμεσο, αλλά που με την πολυδιάσπαση του θέματος σε πολλαπλά πεδία ανάγνωσης στερεί το σύνολο από την όποια δυνατότητα συγκέντρωσής του σε ό,τι θα ονομάζαμε τραγική συνθήκη· σε ό,τι δηλαδή, μέσω του μονοκόμ-

³⁶ Taplin (2007) 80.

³⁷ Πλάτων, *Πολιτεία* 602d.

ματου σχήματος του Προμηθέα ή άλλως, αυτού του πρώτου στασιαστή στον πολιτισμό, συνιστά ένα πρότυπο εξέγερσης απέναντι στην αμετάθετη τάξη πραγμάτων και την υποτέλεια θεών κι ανθρώπων στη Μοίρα, με την οποία άλλωστε σύσσωμο το αρχαίο δράμα παραδοσιακά συνδιαλεγόταν, είτε για να υπενθυμίσει παρακινητικά την ύπαρξή της είτε για να ερμηνεύσει διαλεκτικά την ισχύ της, με κατευθυντήριες την ατομική ευθύνη και τη συνεπόμενη αναγόρευσή της, σε ύψιστη ηθική και πολιτική υποχρέωση.

Να θεωρήσουμε μια τέτοια, αρτίστικη πολυδιάσπαση της δράσης σε πολλαπλά μοτίβα - πηγές ερεθισμού ως σύμπτωμα κόπωσης των ανθρώπων τούτων των καιρών, από κάθε τι που τους βάραινε και που από απόγνωση μάλλον, παρά από έφεση, ήθελαν ν' αποφύγουν, παρέχοντας στους καλλιτέχνες την ευχέρεια να εξωραϊσουν με χαριτωμένα σενάρια και γλαφυρές εικόνες τα αίτια της δυσφορίας τους; Ενδεχομένως, αυτό το υπολογίσιμα αισθητό σύρσιμο της ζωής προς τη γήρανση του πολιτισμού, ενός πολιτισμού υπερώριμου και, όμως, κορεσμένου με την ίδια του την πνευματική υπερτροφία, υπήρξε από μόνο του ικανό ώστε να αιτιολογεί τόσο τις τάσεις φυγής φιλοσόφων όπως ο Πλάτων, από τον ορατό κόσμο και τις σκιές του,³⁸ όσο και τις ταυτόχρονες παλινωδίες των φορέων του γούστου προς την παραμυθία του αρχέγονου παγανισμού, καθ' όσον τούς ήταν, ως φαίνεται, απαραίτητη η ευεργετική εκείνη ενέργεια της καταφυγής στις άχρονες δοξασίες, έστω και αν έλειπαν πλέον η πίστη και η ανάλογή της ευλάβεια, ώστε να συνεχίσουν να ονειρεύονται με ανοιχτά τα μάτια, τις θελκτικές εκτάσεις της «Ατλαντίδας» τους.³⁹ Αλλά και εδώ απαντούσε η ανάγκη της ειρωνείας και της διακωμώδησης μιας σειράς καταστάσεων, που ενώ έδειχναν να δεσπάζουν ακόμη ως παραστατικοί δείκτες του εγχώριου προβληματισμού, είχαν πάψει στο μεταξύ να αποτελούν πηγή έκπληξης, φόβου ή σεβασμού, υπό την έννοια ότι αυτό που παλαιότερα ο άνθρωπος αντιλαμβανόταν σαν συνέπεια των ενεργειών ενός «άλλου» από τον εαυτό του, δεν ήταν παρά αποτέλεσμα της δικής του, νοητικά «αλλαγμένης», υπόστασης και των επιθυμιών του, που απαιτούσαν ως τέτοιες και την παρόμοια εξελιγμένη, βέβαια, καλλιτεχνική μεταχείριση. Καθώς λοιπόν ο προοδευτικός εξανθρωπισμός των θεών όδευε προς την ολοκλήρωσή του, τα σταθερά για τρεις και πλέον αιώνες είδωλα της εντόπιας πρόσληψης και παράθεσης, τα σμιλεμένα στον απόηχο αρχαίων προαισθημάτων, άρχιζαν να παραγκωνίζονται, με το ενδιαφέρον να στρέφεται στο εξής στα φερσίματα γήινων όντων και την εξίσου προσγειωμένη στο σκάμμα της καθημερινής εμπειρίας μεταχείριση του ειδολογικού τους κράματος. Εν προκειμένω, έχουμε να κάνουμε με την έξαψη της περιέργειας του ερασιτέχνη, που όμως δε δίσταζε να φλερτάρει με τις πραγματικές όψεις όσων ελάμβαναν χώρα πλάι του, και να τα αναπλάθει, κάποτε απελπιστικά διογκωμένα ως προ τα τρωτά τους, «αρνητικά» κυρίως σημεία, με μια

³⁸ *Πολιτεία* 514a-515a.

³⁹ Ο Πλάτων αναφέρεται στη μυθική ήπειρο -ιδανικό τόπο των ανώτερων ειδών- δυο φορές: στον *Κριτία* 109b-122e και στον *Τίμαιο* 23b-25d.

μέθοδο αδιάλλακτης υπαναχώρησης στο σφάλμα και το ελάττωμα, όπως τη συναντάμε καλόπιστα εκφρασμένη, αλλά και με περίσσειμα πνευματικής, θα λέγαμε, σβελτάδας, στο φλυακικό γκροτέσκο και την παροιμιώδη εκεί χο-ντροκοπία των υποκριτών.

Μετά από μια μακρά πολεμική μέρα, αίφνης αισθάνεται να σουρου-πώνει στους τόπους των μαθημένων στον ύψιστο αγώνα θεών-αθλητών. Έστω και νεκρός, ο Ξενοφάνης θα μπορούσε ίσως, να νοιώσει δικαιωμέ-νος. Κι αυτή η δικαίωση δεν προέρχεται μόνο από την υφή του συγκεκριμέ-νου είδους θεάτρου, που όπως και η παλαιά κωμωδία, καλείτο να ασκήσει παιδευτικά το κοινό του στην περιφρόνηση κάθε χρεοκοπημένου συστήμα-τος αξιών. Πιο πολύ προέρχεται από την ίδια τη μετατροπή σύσσωμου του Αρχαίου Δράματος σε *πεπλεγμένη σύνθεση* θεαματικών επεισοδίων,⁴⁰ η πλοκή των οποίων, υποδειγματικά προγραμματισμένη και από τις τρέχουσες δια-τάξεις της κοινωνίας, απέβλεπε αποκλειστικά στην ψυχαγωγία του μέσου ανθρώπου και την εξώθηση των αντιδράσεών του προς τη διακωμώδηση χαρακτήρων, άμεσα αντλημένων από τον ορίζοντα της εποπτείας του. Ένα πρόσφορο μέσο προσέγγισης της παραπάνω ειδολογικής εντύφησης συνι-στά η παράσταση της κύριας όψης ενός ποσειδωνιακού κρατήρα, με βασικές φιγούρες τον «παραφουσκωμένο» Δία και τον εξίσου φαιδρά δυσκίνητο από την «παχυσαρκία» του Ερμή.⁴¹ Ο διάκοσμος του αγγείου αποδίδεται στον Ζωγράφο Αστέα και έχει ως θέμα του τη νυχτερινή επίσκεψη του άρχοντα του Ολύμπου στα δώματα της Αλκμήνης, από το «παράνομο» σμίξιμο των οποίων προήλθε η γέννηση του ημίθεου Ηρακλή. Προφανώς ο αγγειογράφος δεν ξεχνάει τη σημασία του μύθου. Αλλά η οπτική με την οποία συλλαμβάνει και αποδίδει τη σημασία αυτή, επικαλούμενος τα παρακινητικά μοτίβα μιας προϊστορίας, φυσιοϊστορικά γραμμένης και χρωροθετημένης εντός των παι-σίων των σύγχρονών του προσδοκιών, στηρίζεται αποκλειστικά στο Θέατρο των Φλυάκων και τον «τρόπο» του να αναποδογυρίζει το μυθικό σύμπαν, εξονειδίζοντας το σιδηρούν άλλοτε εκτόπισμα κάθε παραδομένης άποψης για το «ερό». Έτσι, ο Δίας δεν είναι εδώ παρά ένας ξεμωραμένος αγαπη-τικός· το ίδιο και ο Ερμής, που φέρεται να φωτίζει το σκοτεινό δρόμο με το λυχνάρι του ή άλλως, να «κρατά το φανάρι», ενώ η Αλκμήνη, σκανδαλιστικά στολισμένη με κάθε είδους κοσμήματα, προβάλλει απ' το παράθυρο σαν συ-νοικιακή γυναικούλα, η οποία κι αναμένει να κάνει ό,τι εντέλει θα πράξει στα «μουλωχτά», φοβούμενη τα σκωπτικά σχόλια των όμοιών της.

Δεν είμαστε σε θέση να εντοπίσουμε το ακριβές ερέθισμα της προα-ναφερόμενης σκηνης, που παρεμβαίνοντας εξισωτικά στο ανώτερο στρώμα του μύθου, κατέβαζε τους δυο θεούς στο επίπεδο της κοινοτοπίας, και θα πρέ-πει να ανατρέξουμε στα σπαράγματα του λίγο μεταγενέστερου Ρίνθωνα του Συρακούσιου, για να έχουμε μια σχηματική έστω εικόνα των προθέσεων του Αστέα να υπηρετήσει με τα γραφήματά του τη φάρσα και το ευτράπελο. Από

⁴⁰ Ξανθάκη-Καραμάνου (1991) 62.

⁴¹ 340 π.Χ.. Βατικανό, Musei Vaticani.

την άλλη, εξίσου αποσπασματικές είναι και οι πληροφορίες μας για τη Μέση Κωμωδία, η άνθιση της οποίας καλύπτει το διάστημα μεταξύ 400 και 323 π.Χ.. Και παρότι τα δυο τελευταία έργα του Αριστοφάνη –οι *Εκκλησιάζουσες* και ο *Πλούτος*– δείχνουν να προσκομίζουν κάτι εντελώς καινούριο στην αττική σκηνή, εντούτοις από τα στοιχεία τουλάχιστον που διαθέτουμε, ούτε το ένα έργο ούτε το άλλο φαίνεται να δημιουργούν τις προϋποθέσεις για μια αντάξια (του εποικοδομητικού, στον καιρό τους, σαρκασμού) συνέχεια. Ενδέχεται πάντως να υπήρχαν κάποιοι δίαυλοι επικοινωνίας μεταξύ των εκπροσώπων της Μέσης Κωμωδίας και του Θεάτρου των Φλυάκων, δίχως ωστόσο να μπορούμε να αποφανθούμε για το ποιος επηρέασε ποιον –και ίσως ο πληβιακός μίμος να έπαιζε εδώ το ρόλο του-, εφόσον παρόμοιες, καρικατουρίστικες φιγούρες με αυτές των κατωιταλιωτικών αγγείων συναντάμε την ίδια περίοδο και στην Αθήνα, όχι βέβαια στο διάκοσμο των κεραμικών σκευών, αλλά στη λιγότερο προβεβλημένη παραγωγή των κοροπλαστών. Έχουν εντοπιστεί σειρές ολόκληρες μικρών αγαλματιδίων οπτής γης (όχι πάνω από 15 εκατοστά), που παριστάνουν «τύπους» προερχόμενους πιθανόν από την τρέχουσα θεατρική παραγωγή, εύκολα αναγνωρίσιμους χάρη στα ράκη της περιβολής τους, ή τις εξόφθαλα άγαρμπες κινήσεις του. Βλέπουμε, λόγου χάρη, μεθυσμένους μεσήλικες να τρικλίζουν,⁴² κουτοπόνηρους γυρολόγους με την πραμάτεια τους,⁴³ έναν πορτοφολά καθημένο ως ικέτη σε βωμό⁴⁴ αλλά και τον υπερήρωα των Ελλήνων, Ηρακλή, με τη λεοντή και το ρόπαλό του, μάλλον αμήχανο και κατσούφη, να πιπιλάει ωσάν μωρός το μεγάλο δάκτυλο του δεξιού του χεριού.⁴⁵

Θα θέλαμε να γνωρίσουμε τον αθόρυβο βίο αυτών των χειρωνάκτων με τη λαϊκή φλέβα, που, όπως και ο Θεόφραστος στους *Χαρακτήρες* του, έδωσαν έκφραση, δύναμη αλλά και περίσσευμα αλήθειας σε ό,τι υπολείπεται του αριστουργήματος, επειδή ακριβώς τα πονήματά τους τα διακρίνει η φαινομενική ευτέλεια, οι νύξεις της φθοράς και οι μεταπτώσεις της τύχης του «εφήμερου» έργου. Όπως θα θέλαμε να γνωρίσουμε και το μεράκι εκείνων των βιρτουόζων του αμελητέου, που δυο αιώνες αργότερα προσπέρασαν το μεγαλείο των στιβαρά αρρενωπών εφήβων στην επίδειξη των πιο υψηλών πράξεων τόλμης, για να καταπαιστούν με τη διαχείριση των χαμινιών των πόλεων και της ελληνοιστικής υπαίθρου στο μικρόκοσμό τους και τις δραστηριότητες της ηλικίας τους.⁴⁶ Οι τελευταίοι συνέβαλαν σταδιακά στη συγκρότηση μιας ιδιόμορφης όσο και πρωτότυπης θεματικής κατηγορίας, έτοιμης να χωρέσει στην επικράτειά της από ανέμελα στο παιγνίδι και τα σκάνδαλά τους αγόρια,⁴⁷ μέχρι γκροτέσκες νεανικές φιγούρες στον τύπο του «αχονδρο-

⁴² 375-350 π.Χ. Βερολίνο, Antikenmuseum, Staatliche Museen.

⁴³ 375-350 π.Χ. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.

⁴⁴ 357-350 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.

⁴⁵ 375-350 π.Χ. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.

⁴⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα του «κύκλου» των χαμινιών συνιστά Ο *Απακωνθιζόμενος* από το Palazzo dei Conservatori στη Ρώμη (τέλη 3ου π.Χ. αιώνα).

⁴⁷ Το παιδί που παλεύει με χήνα (2ος π.Χ. αιώνας) από τη Γλυπτοθήκη του Μονάχου είναι το

πλαστικού» σακάτη (νάνου),⁴⁸ που, όμως, όντας αποκομμένες με την κακορίζικη δυσαναλογία τους από τον τόπο ανατροφής ευελπιστούσαν μες στη βουκολική τους πλάνη να αποκαταστήσουν το «λάθος» στη φύση τους.

Τέτοιες τάσεις συνειδητής μετατόπισης των δημιουργών προς τα πεδία ενός λανθάνοντος έστω ακόμη νατουραλισμού, προσηλωμένου στην ανθρώπινη ποικιλία, τα φερσίματα και τις διαθέσεις των αξιοπερίεργων «άλλων», είχαν αρχίσει να σημειώνονται πρώτα στην Πέργαμο, ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 3^{ου} προχριστιανικού αιώνα, όταν οι Γαλατικές ορδές (κελτικά φύλα) απείλησαν σοβαρά τα ελληνιστικά βασίλεια, αλλά τα στρατεύματα του Αττάλου Α΄ τις αναχαίτισαν με επιτυχία. Τότε ήταν που οι Ατταλίδες γέμισαν τις πόλεις με αγάλματα ηττημένων Γαλατών, το σκληροτράχηλο φρόνημα των οποίων προσέδιδε δόξα στο νικητή τους και επιπλέον διευκόλυνε τη μοναρχία να επιβάλει την πολιτική ισχύ της στις συνειδήσεις, ακόμη κι εκείνων που λόγω των δημοκρατικών καταβολών τους την αμφισβητούσαν ανοιχτά. Σήμερα σώζονται σε κατάσταση ιδιαίτερα καλή αρκετά αντίγραφα τέτοιων επινίκιων αγαλμάτων, για τη δημιουργία των οποίων οι τοπικοί ηγέτες φρόντισαν να προσελκύσουν στην αυλή τους τους πιο φημισμένους γλύπτες από διάφορες περιοχές της Ελλάδας, προκειμένου να κάνουν την Πέργαμο ό,τι ήταν η Αθήνα στα χρόνια του Περικλή.⁴⁹ Από αυτά ξεχωρίζουν Ο *Νεκρός Γαλάτης* της Βενετίας⁵⁰ και το *Σύμπλεγμα Ludovisi*, που αναπαριστά τον εχθρό αυτόχειρα, πλάι στην ετοιμοθάνατη γυναίκα του.⁵¹

Σε όποια από τις παραπάνω συνθέσεις και αν σταθεί κάποιος, εύκολα αναγνωρίζει τη σύζευξη της παλαιάς, εξιδανικευμένης άποψης για τον ηρωισμό του πολίτη-στρατιώτη, με τη συνήθη στο ασιατικό κριτήριο πεζογραφική αδιαλλαξία, σε μια προσπάθεια σύλληψης των συναισθημάτων της στιγμής, που όμως δεν έπαυε να απηχεί αν και ιλαρά, την πλησμονή της εγγενούς στους Έλληνες τραγικής κατάστασης και όσων βέβαια οι ίδιοι αντιλαμβάνονταν εξ αρχής ως αντάξιο της ανθρώπινης μαρτυρίας. Η εν λόγω σύζευξη ήταν σαφής και προφανώς απέβλεπε στην πρόκληση μιας μαζικής εμπειρίας των ήδη συντελεσμένων πρόσφατα πολεμικών επιχειρήσεων, ο βαθμός συναίσθησης των οποίων εξαρτιόταν πρώτιστα από τη συνάφεια των αναπαριστώμενων μορφών με το πραγματικό τους, φυσικό μοντέλο, όσο και από τον τρόπο βάσει του οποίου ο ερμηνευτής τους αντιμετώπιζε τα φερσίματα και τις αντιδράσεις τους στο πεδίο της μάχης, καθόσον για δικά του και

πιο αντιπροσωπευτικό έργο της κατηγορίας, με θέμα τις παιδικές δραστηριότητες στον ανέμελο ακόμη παιδικό κόσμο. Για τις ηθογραφικές τάσεις της εποχής πρβλ. Smith (2009) 176 κ.ε.

⁴⁸ Τέτοιου είδους γλυπτά, δοσμένα στο τύπο του «νάνου», βρέθηκαν μαζικά σε ναυάγιο στα Madhia. Η κατασκευή τους σε χαλκό χρονολογείται κατά το δεύτερο μισό του 2ου π.Χ. αιώνα και σήμερα εκτίθενται στο Μουσείο Bardo της Τύνιδας. Βλ. Pollitt (2011) 182 κ.ε.

⁴⁹ Ο.π. σ. 118.

⁵⁰ 200 π.Χ. Μάρμαρο (πρωτότυπο σε χαλκό). Βενετία, Αρχαιολογικό Μουσείο.

⁵¹ 220-210 π.Χ. Μάρμαρο. Museo Nazionale Romano.

όχι μόνο μέτρα στάθμισης της επικαιρότητας, η περιφρόνηση του θανάτου απ' τους Γαλάτες ισοδυναμούσε με ένα ιδιαίτερα δελεαστικό ως προς την αποτελεσματικότητά του στη στήριξη της νέας, παγκοσμιοποιημένης τάξης πραγμάτων, πολιτικό κάλεσμα. Όντως, οι γλύπτες θα πρέπει να γνώριζαν καλά το ποιόν της συγκεκριμένης ράτσας, γιατί τα χαρακτηριστικά των μελών της αποδίδονται παραστατικά, με ακρίβεια λεπτολόγου φυσιογνωμιστή, αν κρίνουμε από το παχύ μουστάκι και την παρόμοια «δασώδη», αφρόντιστη κόμμωση. Πιο πολύ όμως γνώριζαν το θάρρος και την αυταπάρνησή τους, ώστε να μην πέσουν αιχμάλωτοι στα χέρια του αντιπάλου, με ό,τι σήμαιναν για το σκεπτικό των τότε πνευματικών ταγών, τούτες οι έντεχνα ανακαλεσμένες, επικές υποκρούσεις της ηθικής, αν και «βαρβαρικά» φανατισμένης, ανωτερότητας, σε καιρούς μάλιστα πολιτισμικής εξάντλησης, όπου η «βαρβαρότητα», οι ιδιοτροπίες και τα πάθη του περίγυρου, βιωμένα συχνά εντελώς μυθιστορηματικά, ενδεχομένως να είχαν και τα προτερήματά τους!

Η επιδίωξη μελέτης της καθημερινότητας, σε συνδυασμό με τη διεύρυνση του κύκλου των ερεθισμάτων θα οδηγήσει σταδιακά στην ανεύρεση καινούριων εικονογραφικών τύπων, δεν είναι δε τυχαίο το γεγονός ότι, δοθείσης της εθνοτικής πανσπερμίας, σταδιακά τα εγχώρια αξιολογικά κριτήρια αποδυναμώνονται και μαζί τους ατονεί και ο παραδοσιακός, απόλυτα σταθερός στις κατευθύνσεις του, διαμορφωτικός – ιδεαλιστικός – τρόπος απόδοσης των πραγμάτων. Συγχρόνως, τη ροπή προς την καταγραφή κάποιων παροδικών, ψυχικών καταστάσεων έρχεται να συμπληρώσει επιταχύνοντάς την, ένα σαφώς συνειδητό πλέον ενδιαφέρον για τον «άλλον» και την εικόνα του, που προωθεί ως άξιο μιμήσεως τότε το διεγερτικό, «εξωτικό» στοιχείο και τότε την ίδια τη φυσική φθορά, το κατακάθι και την παρέκκλιση από τις ήδη ελαστικές στην ανοχή και τις αντοχές τους νόρμες της κοινωνίας. Η πρώτη περίπτωση ενδιαφέροντος («εξωτικό») εκφράζεται μέσα από μια σκανδαλιστική στην αυθορμησία της εμμονή των καλλιτεχνών πάνω στον τύπο του «ερμαφρόδιτου»⁵² – εμμονή που μπορεί να εξηγηθεί από τη φιληδονία των τοπικών ελίτ και την τάση τους να «χάνονται» με τις ώρες, στα εξίσου ράθυμα «χρονικά» της Ανατολής και το ρομάντζο της αλεξανδρινής πρόζας-, ενώ τη δεύτερη ενσαρκώνουν με έναν πνιγηρό θα λέγαμε, βερισμό, πληρέστερο σε φορτία σφυρήλατου κυνισμού, ακόμη κι από εκείνον ενός Frans Hals (1580-1666), ενός Daumier (1808-1879) ή ενός Barlach (1870-1938), οι σειρές ανατύπων της σύγχρονης απομάγευσης και της ξεμασκαρεμένης ασχήμιας, όπως είναι αυτό της *Μεθυσμένης Γερόντισσας*⁵³ από τη Γλυπτοθήκη του Μονάχου. Το πρωτότυπο τούτης της κόπιας ήταν πιθανόν έργο Αλεξανδρινού γλύπτη, αν κρίνουμε από τη λάγυνο, την οποία η εξουθενωμένη πότισα φέρει, και τη χρήση της αποκλειστικά στις τοπικές, αγροτικές εορτές (*Δαγνοφόρια*), που

⁵² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του τύπου γλυπτών συνιστά το ρωμαϊκό αντίγραφο του *Κοιμώμενου Ερμαφρόδιτου* από το Εθνικό Μουσείο των Θερμών στη Ρώμη (μάρμαρο, 2ος π.Χ. αιώνας).

⁵³ Τέλη 2ου π.Χ. αιώνα. Μάρμαρο. Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.

καθιερώθηκαν στην έδρα του βασιλείου τους, με πρωτοβουλία των Πτολεμαίων.⁵⁴ Παρατηρώντας το πλάσιμό της, σίγουρα βρισκόμαστε μπροστά σε μια αιχμηρή πρόταση, προορισμένη να προσβάλει ασυγκάλυπτα κάθε ικμάδα της παραδοσιακής καλαισθησίας. Όμως, την ίδια στιγμή, αυτό το βίαιο αναποδογύρισμα, αυτή η επιδεικτική «ιεροσυλία» απέναντι σε ό,τι συνέχιζε να κρατιέται άχαρα κρεμασμένο στο κλαδί της αρχαίας ευπρέπειας, αποτελεί την πιο ανόθευτη ομολογία για τη στάθμη των τρεχουσών αξιών σε ένα είδος σύνοψης όσων συνέβαλαν μη αναστρέψιμα στην ηθική τους αναπηρία.

Στην παρούσα φάση και δεδομένου ότι μιλάμε για εντελώς ανομοιογενή περιβάλλοντα, με διακριτές τόσο τις φυλετικές ανακατατάξεις όσο και τη σταδιακή μετάλλαξη του γούστου, καθ' υπαγόρευση μιας δύναμει «φιλισταϊκής» συμπεριφοράς, υπάρχει κάτι στην ελληνική τέχνη το οποίο είναι αδύνατον να μας διαφύγει και που σχετίζεται με την πρωτεϊκή ρευστότητα εκείνων των καιρών. Μια ρευστότητα που ακολουθούσε τις συνήθειες της ζωής σε έναν κόσμο δίχως συνοχή, δίχως σταθερά σημεία αναφοράς, κοινές μέριμνες και στόχους. Για του λόγου το αληθές, δε μένει παρά να σταθούμε μπροστά στο *Σύμπλεγμα του Λαοκρόντα*,⁵⁵ με το οποίο κλείνει ο κύκλος των εξαρτήσεων από τον παραδομένο «κανόνα» της πολυκλείτειας άρθρωσης, και το αρχέγονο «άγος» αισθητοποιείται τόσο όσο χρειάζεται για να γίνει το «σφάλμα» του Τρώα ιερέα, πέρα από σταθερό υπόδειγμα αρτίστης δεξιοτεχνίας, αντικείμενο επιτακτικής προπαγάνδας⁵⁶ αλλά κι ενός όλο και εντεινόμενου θαυμασμού.⁵⁷ Εν προκειμένω, φαίνεται, όμως, να ολοκληρώνει τις προθέσεις του και το *δράμα της υπέροχης χειρονομίας*,⁵⁸ καθώς μπαίνουν οριστικά «τίτλοι τέλους» σε ό,τι ο Dodds ονόμασε «πολιτισμό της εντροπής».⁵⁹ Για πρώτη φορά στην ιστορία των αρχαίων θεμελιώσεων, τα τρομερά φίδια της μυθικής οργής παίρνουν το «κατηχητικό» σχήμα των *τύψεων*,⁶⁰ ενώ χάρη στο ντετερμινισμό των Στωικών, σχετικά με την απόδοση των συμφορών του ανθρώπου σε δική του ευθύνη ή μάλλον, στη δική του, συνειδητή συγκατάθεση για όσα στη φαινομενική τάξη πραγμάτων ορίζονται «νόμφ ελαττωματικά» (Χρύσιππος),⁶¹ ο Διόνυσος λίγο θέλει ώστε να βρεθεί *αντιμέτωπος του Εσταυρωμένου*...⁶²

⁵⁴ Stewart (2003) 393.

⁵⁵ Τέλη 2ου π.Χ. αιώνα. Μάρμαρο. Βατικανό, Musei Vaticani.

⁵⁶ Μερτύρη (2017) 724, σημ. 73.

⁵⁷ Ο.π., σημ. 74.

⁵⁸ Spengler (2003) I 430.

⁵⁹ Dodds (1996) 37 κ.ε.

⁶⁰ Μερτύρη (2017) 719.

⁶¹ Windelband/ Heimsoeth (1980) Α' 229.

⁶² Νίτσε (1950) 156.

Βιβλιογραφία

- Baldry, H. C. (2010): *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*, μετ. Γιώργος Χριστοδούλου – Λιάνα Χατζηκώστα, Αθήνα.
- Beazley, J. D. (1993): *Η εξέλιξη του αττικού μελανόμορφου ρυθμού*, μετ. Ηλέκτρας Ανδρεάδη, Αθήνα.
- Burkert, W. (2016): *Πρωτόγονες Απαρχές. Τελετουργία και μύθος στην αρχαία Ελλάδα*, μετ. Νίκος Καλταμπάνος, Αθήνα.
- Cook, R. M. (1994): *Ελληνική Αγγειογραφία*, μετ. Δέσποινα Τσουκλίδου, Αθήνα.
- Dodds, E. R. (1996): *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μετ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, Αθήνα.
- Flacelière, R. (2004): *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μετ. Γεράσιμου Βανδώρου και Ελπινίκης Κάζου – Βανδώρου, Αθήνα.
- Garvie, A. F. (2010): *Σοφοκλέους Αίας*, μετ. Ναταλία Τζένου, Αθήνα.
- Gombrich, E. H. (1995): *Τέχνη και Ψευδαίσθηση*, μετ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα.
- Hauser, A. (1984): *Κοινωνική ιστορία της τέχνης I. Προϊστορικά χρόνια, Αρχαία Ανατολή*, Ελλάδα, Ρώμη, Μεσαιώνας, μετ. Τάκη Κονδύλη, Αθήνα.
- Κατσικουδής, Ν. (2014): *Το ελληνικό πορτρέτο. Εικόνα και μήνυμα*, Θεσσαλονίκη.
- Μερτύρη, Α. (2017): *Οι δρόμοι του «κάλλους» στην Αρχαία Ελλάδα. Από τους «Σκοτεινούς αιώνες» στο τέλος της κλασικής εποχής (1100-323 π.Χ.)*, Αθήνα.
- Nilsson, M. P. (2008): *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Θρησκείας*, μετ. Αικατερίνης Παπαθωμοπούλου, Αθήνα.
- Νίτσε, Φ. (2015): *Αγών Ομήρου*, μετ. Βαγγέλης Δουβαλέρης, Αθήνα.
- Νίτσε, Φ. (1950): *Ecce Homo*, μετ. Ξ. Ι. Κάρκαλος, Αθήνα.
- Ξανθάκη – Καραμάνου, Γ. (1991): *Παράλληλες εξελίξεις στην μετακλασική (4ος π.Χ. αι.) τραγωδία και κωμωδία*, Αθήνα.
- Pollitt, J. J. (2011): *Η τέχνη στην ελληνιστική εποχή*, μετ. Ανδρομάχη Γκαζή, Αθήνα.
- Rankin, H. D. (2016): *Ο Πλάτων και το άτομο*, μετ. Κατερίνα Καραμήτρου, Αθήνα.

- Rasmussen, T./ Spivey N. (επιμ.) (1997): *Προσεκτικές ματιές στα ελληνικά αγγεία*, μετ. Θεόδωρος Ξένος, Αθήνα.
- Rolley, Cl. (2006): *Η Ελληνική Γλυπτική Ι. Από τις αρχές έως το μέσο του 5ου αιώνα*, μετ. Ελένη Δημητρακοπούλου, Αθήνα.
- Smith, R. R. R. (2009): *Ελληνιστική Πλαστική*, μετ. Δ. Κουτσούμπα – Αικ. Χαμηλάκη, Αθήνα.
- Spengler, O. (2003): *Η παρακμή της Δύσης*, τ. Ι: *Μορφές και πραγματικότητα*, μετ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα.
- Stewart, A. (2003): *Τέχνη, Επιθυμία και Σώμα στην Αρχαία Ελλάδα*, μετ. Αναστάσιος Νικόπουλος, Αθήνα.
- Taplin, O. (2007): *Pots and Plays*, Los Angeles.
- Vernant, J. – P. (1992): *Το βλέμμα του θανάτου. Μορφές της ετερότητας στην Αρχαία Ελλάδα*, μετ. Γιάννης Παππάς, Αθήνα.
- Wilamowitz – Moellendorff, U. von (2003): *Η Αττική Τραγωδία. Γένεση και διαμόρφωση ενός είδους*, μετ. Ηλίας Τσιριγκάκης, Θεσσαλονίκη.
- Windelband, W. – Heimsöth, H. (1980): *Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας, Α' Τόμος: Η φιλοσοφία των αρχαίων Ελλήνων. Η φιλοσοφία των ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων*, μετ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Αθήνα.

III ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ ΝΕΩΝ ΕΡΕΥΝΗΤΩΝ

Το στοιχείο της ετερότητας στο τυπικό μοτίβο της ασυλίας
στην αρχαία ελληνική τραγωδία

The notion of otherness in the pattern of asyilia
in ancient Greek tragedy

Δέσποινα Καρέλλη

Φιλολόγος, DEA Αρχαιολογίας,
Διδάκτωρ του ΤΘΣ του Πανεπιστημίου
Πελοποννήσου

Despina Karelli

DEA in Archaeology, PhD
Department of Theatre Studies,
University of the Peloponnese

nkarelli@hotmail.com

Abstract

In ancient Greek drama the notion of otherness is inextricably linked to the pattern of supplication at the altar (*asylia*): a stranger, persecuted by an enemy, leaves his city and seeks asylum to the altar of another community. This is the typical model followed in three extant suppliant dramas: Aeschylus' *Suppliants* (ca. 463 BC), Euripides' *Heracleidae* (about 430 BC) and Sophocles' *Oedipus at Colonus* (401 BC). This paper examines the various aspects of otherness in the aforementioned tragedies. It investigates the reasons that lead the city to offer asylum and examines the conditions under which a stranger/foreigner (*xenos*) may become part of the community. The supplication pattern is a structural element of drama, which is connected with historical events of the time and serves the political purposes of the Athenian hegemony. It is also used as an opportunity to develop reflections on important moral issues and to highlight humanitarian values.

Λέξεις-κλειδιά: ασυλία, ικεσία, ξένος, προστάτης

Keywords: asylum, supplication, *xenos*, protector

Στην αρχαία ελληνική τραγωδία το στοιχείο της ετερότητας είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τον θεσμό της ικεσίας και ιδιαίτερα με τη μορφή που περιλαμβάνει την καταφυγή σε ιερό χώρο, γνωστή με τον όρο ασυλία.¹ Το τυπικό μοτίβο της ασυλίας είναι εκείνο σύμφωνα με το οποίο ένας ξένος φυγάζ εγκαταλείπει τη χώρα του και καταφεύγει στο ιερό μιας άλλης κοινότητας, στους κόλπους της οποίας ζητά να γίνει αποδεκτός, αφού σωθεί από τον διώκτη του. Το πρότυπο αυτό ακολουθούν τρία ακέραια σωζόμενα δράματα ικεσίας του αττικού θεματολογίου: οι *Ίκέτιδες* του Αισχύλου (περ. 463 π.Χ.), οι *Ήρακλειδάι* του Ευριπίδη (περ. 430 π.Χ.) και ο *Οιδίπους επί Κολωνῶ* του Σοφοκλή (συγγραφή 409–406 π.Χ., διδασκαλία 401 π.Χ.), δράματα στα οποία ο ποιητής ενδιαφέρεται να προσδιορίσει τις σχέσεις που ενώνουν τον ξένο με τη νέα του πόλη. Στις *Ίκέτιδες* ο Δαναός και οι θυγατέρες του, φυγάδες από την Αίγυπτο, διωκόμενοι από τον βασιλιά Αίγυπτο και τους γιους του, έρχονται με πλοίο στο Άργος, όπου βασιλεύει ο Πελασγός. Στους *Ήρακλειδες* τα τέκνα του Ηρακλή και οι ηλικιωμένοι συγγενείς τους, Ιόλαος και Αλκμήνη, πολιτικοί φυγάδες που μετά τον θάνατο του ήρωα εκδιώχθηκαν από το Άργος από τον σφετεριστή του θρόνου Ευρυσθέα, αφού ικέτευσαν μάταια για άσυλο σε διάφορες ελληνικές πόλεις, αναζητούν τελευταίο καταφύγιο στον Μαραθώνα της Αττικής, όπου βασιλεύουν οι δυο γιοι του Θησέα. Στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ* ο γέροντας και τυφλός Οιδίπους, εξόριστος από τη Θήβα και καθοδηγούμενος από την κόρη του Αντιγόνη, φθάνει στον Ίππειο Κολωνό, προάστιο της Αθήνας, όπου βασιλεύει ο Θησεάς.

Οι ικέτες είναι ξένοι. Ένας ξένος ήρωας έχει ποικίλα πλεονεκτήματα: έχει τη δύναμη να ενώνει την κοινότητα που τον δέχεται, γιατί καμία από τις υπο-ομάδες που την απαρτίζουν δεν μπορεί να τον ιδιοποιηθεί, ενώ μπορεί να εμπνεύσει συλλογική εχθρότητα εναντίον του διώκτη του. Οι ικέτες είναι αδύναμοι: γυναίκες, παιδιά, γέροντες. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη λεκτική και σωματική βία που υφίστανται από τους διώκτες, τους εξασφαλίζει τη συμπάθεια εκ μέρους των μελών της κοινότητας στην οποία καταφεύγουν. Ο τόπος του ασύλου είναι ο χώρος ενός δημόσιου ιερού όπου γίνεται φανερή η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο ιερό και στο καθαρά πολιτικό στοιχείο. Ο κοινός βωμός των «ἀγωνίων θεῶν» στις αισχύλειες *Ίκέτιδες* δεν αποκλείεται να ήταν κάτι αντίστοιχο με τον βωμό των Δώδεκα θεῶν στην Αγορά της αρχαίας Αθήνας.² Η επιλογή του ιερού του Αγοραίου Διός³ στους *Ήρακλειδες*—και όχι του Διός Ικεσίου, Ξενίου ή Σωτήρος— αποκαλύπτει την πρόθεση του ποιητή να παραπέμψει σε ομώνυμους βωμούς που υπήρχαν στο άστυ (στην Αγορά και στην Πνύκα)⁴ και συνδέονταν με τις δημοκρατικές

¹ *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* III 6.c.217·Chaniotis (2007) 233.

² Wiles (1997) 195.Ο Ηρόδοτος (6.108.4) αναφέρει περιστατικό κατά το οποίο οι Πλαταιείς, στις παραμονές των Περσικών Πολέμων, εξασφάλισαν την προστασία των Αθηναίων, αναζητώντας άσυλο στον βωμό των Δώδεκα Θεῶν.

³ Για το επίθετο «Αγοραῖος» ως χαρακτηριστικό του Διός και για τη σύνδεσή του με τις δημοκρατικές διαδικασίες βλ. Farnell (1896) I 58 κ.ε.

⁴ *Σχόλιο* στον Αριστοφάνη, *Ίππ.* 410: *Αγοραῖος Ζεὺς ἴδρυται ἐν τῇ ἀγορᾷ καὶ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ.*

διαδικασίες.⁵ Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* το «βάθρον ἀσκέπαρνον» του ιερού άλσους αντικαθίσταται από το «ἀντίπετρον βῆμα»,⁶ το οποίο έχει θεωρηθεί ότι παραπέμπει στο βῆμα της Πνυκός απ' όπου οι ρήτορες απευθύνονταν στην Εκκλησία του δήμου.⁷

Τον ρόλο του προστάτη τυπικά έχουν οι θεοί ή οι ηγέτες, ωστόσο η ικεσία απευθύνεται κατά βάση στον λαό της πόλεως που είναι στην ουσία οι Αθηναίοι πολίτες. Παρότι οι μύθοι απαιτούν καθεστώς μοναρχίας των ηρωικών χρόνων, ο βασιλιάς δεν είναι ο απόλυτος άρχων, αλλά ενεργεί καθ' υπόδειξη του λαού ή με τη σύμφωνη γνώμη του —στοιχείο αναχρονισμού που αντανακλά την πολιτική κατάσταση στη δημοκρατική Αθήνα κατά την εποχή της διδασκαλίας των δραμάτων και ενθαρρύνει τους θεατές να αναγνωρίσουν στον χώρο δράσης την ίδια τους την πόλη.⁸ Οι αττικοί δήμοι του Μαραθώνα και του Κολωνού, στους *Ηρακλείδες* και στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* αντίστοιχα, διευρύνονται και ταυτίζονται με την ευρύτερη περιοχή της αθηναϊκής πόλεως-κράτους. Ο Μαραθώνας είναι τόπος συμβολικός όπου οι Αθηναίοι κατατρόπωσαν τους Πέρσες και η ασυλία στον χώρο αυτό αποκτά συμβολικό χαρακτήρα προβάλλοντας την εικόνα της Αθήνας ως προστάτιδας των ελληνικών πόλεων.⁹ Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται ο Κολωνός ως προπύργιο της Αθήνας και παράλληλα ως ένας αγροτικός δήμος που χαρακτηρίζεται από ευμάρεια και ευγονία, αποτελεί ένα εγκώμιο στην Αθήνα παρότι σε μια περίοδο κάμψης της αθηναϊκής ηγεμονίας —μόλις τρία χρόνια μετά το ταπεινωτικό για τους Αθηναίους τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου.¹⁰ Το Άργος των αισχύλειων *Ίκετίδων* μπορεί να παραβληθεί με την ίδια την Αθήνα κατά το μυθικό παρελθόν, αντιπροσωπεύει ολόκληρο τον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο και αναλαμβάνει τον ρόλο που θα αναλάβει η Αθήνα κατά την ιστορική εποχή: την υπεράσπιση των Ιώνων κατά την ιωνική επανάσταση και όλων των ελληνικών πόλεων κατά τα Περσικά.¹¹

⁵ Mendelsohn (2002) 60. Η υπόθεση του Rosivach [(1978) 44] ότι ο Ευριπίδης συγγέει σκόπιμα τον βωμό του Αγοραίου Διός στον Μαραθώνα με το ιερό του Διός Ελευθερέως, που ιδρύθηκε περί το 430 π.Χ. στην Αγορά της Αθήνας, δεν τεκμηριώνεται επαρκώς: βλ. Allan (2001) 48, σημ. 134.

⁶ Σύμφωνα με το λεξικό των Liddell και Scott, «ἀντίπετρον» σημαίνει «βραχώδες», όμοιο με πέτρα: *LSJ*⁹ s.v. «ἀντίπετρος». Κατά τον αρχαίο Σχολιαστή ονομάζεται έτσι επειδή «ἀντί πέτρας χαλκοῦν ἦν». Η λ. «ἀντίπετρος» χρησιμοποιείται και ως επίθετο του Διός, επειδή αντ' αυτού δόθηκε στον Κρόνο πέτρα, ενώ ο θεός ετράφη από την αίγα Αμάλθεια. Ο Musgrave στην έκδοση των έργων του Σοφοκλή (1800) πρότεινε τη διόρθωση «αὐτόπετρον», την οποία έχουν ακολουθήσει πολλές κριτικές εκδόσεις, παρόλο που η λέξη είναι άγνωστη στην αρχαία ελληνική γραμματεία.

⁷ Ο Vidal-Naquet [(1986) 67] θεωρεί απαράδεκτη τη διόρθωση του Musgrave (βλ. παραπάνω) και δίνει μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία του όρου, επισημαίνοντας ότι απαγορεύεται στον *Οιδίποδα* να μιλήσει όσο βρίσκεται μέσα στο ιερό τέμενος, ενώ του δίνεται αυτή η δυνατότητα μόλις καθίσει στο «ἀντίπετρον βῆμα» (στ. 166–169).

⁸ Για τον αναχρονισμό στην αρχαία ελληνική τραγωδία, βλ. Easterling (1985) και Croally (2005).

⁹ Zuntz (1955) 85· Wilkins (1993) xxvii·Loroux (1986) 155–171·Goslin (2017) 94.

¹⁰ Said (2012) 86–87·Kirkwood (1986).

¹¹ Turner (2001) 42. Οι μελαψοί Αιγύπτιοι των *Ίκετίδων* θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως

Η εξωτερική εμφάνιση των ξένων μπορεί να ξενίσει, να εντυπωσιάσει, να προκαλέσει αποτροπιασμό, αλλά τελικώς ζυγνά αισθήματα οίκτου και συμπάθειας. Η σκευή των ηθοποιών που υποδύονται τους συγκεκριμένους ήρωες αποδεικνύεται ενίοτε ένα συστατικό με ιδιαίτερη βαρύτητα και προβάλλεται ως φορέας ιδιαίτερου νοήματος. Η εμφάνιση των Δαναΐδων ήταν εξωτική (Αισχ. *Ίκ.* 279–280: *Λιβυστικάς γάρ μάλλον ἐμφερέστεραι / γυναιζίν ἐστε κοῦδαμῶς ἐγχωρίαις*), «βαρβαρική» (στ. 235: *πέπλοισι βαρβάροισι κάμπυκώμασιν*) και οπωσδήποτε εντυπωσιακή, χάρη στα ποικιλιμένα ενδύματα και τη χρήση προσωπίων που έδειχναν μελαφή την επιδερμίδα —ίσως και μελαφής βαφής για το ακάλυπτο δέρμα (στ. 154–155: *μελανθές / ἠλιόκτυπον γένος*).¹² Η μορφή του Οιδίποδα θα πρέπει να ήταν αποκρουστική, με προσωπίο που δήλωνε την τυφλότητά του —ίσως και με ίχνη αίματος που φανέρωναν τα πλήγματα της αυτοτύφλωσής του— και με πρόσθετη φενάκη που θα έδειχνε λευκά αχτένιστα μαλλιά (Σοφ. *Οιδ. Κολ.* 1260–1261: *κρατί δ' ὄμμαστοστερεῖ / κόμη δι' αὔρας ἀκτένιστος ἄσσεται*). Παράλληλα, όμως, θα προκαλούσε τον οίκτο ο ταλαιπωρημένος γέροντας με το φθαρμένο ένδυμα (στ. 1258–1259: *ἐσθῆτι σὺν τοιαύδε, τῆς ὀ δυσφιλης / γέρων γέροντι συγκατώκηκεν πίνος / πλευράν μαραίνων*) —το οποίο διατηρούσε, ως φαίνεται, ακόμη κάποια διακριτικά του βασιλικού αξιώματος (στ. 555–556)— και με τον σάκο του επαίτη για τις ελεημοσύνες (στ. 3–4).¹³ Τη συμπάθεια του κοινού θα προκαλούσε ασφαλώς η νεαρή ηλικία των Ηρακλειδών, όπως και η προχωρημένη ηλικία του Ιόλαου, τον οποίο ο ποιητής επιλέγει να παρουσιάσει ως γέροντα ανήμπορο και αδύναμο, παρότι κατά τον μύθο υπήρξε νεότερος του Ηρακλή.¹⁴

Οι διώκτες είναι συγγενείς των ικετών που αποσκοπούν σε ίδιον όφελος. Τόσο οι ίδιοι όσο και οι εκπρόσωποί τους παρουσιάζονται ως ασεβείς, θρασεῖς και βίαιοι, παραβιάζουν τα δικαιώματα των ικετών, αγνοούν τις υποχρεώσεις του ξένου και περιφρονούν την πόλιν. Τυπικό μοτίβο των σκηνών ασυλίας στην τραγωδία αποτελεί η απόπειρα του διώκτη να ωθήσει τους ικέτες σε εγκατάλειψη του βωμού (ενδεικτικά, Ευρ. *Ηρακλ.* 69–72). Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* η επέμβαση του Κρέοντα (στ. 728 κ.ε.) μοιάζει πρωτότυπη, γιατί ισχυρίζεται ότι δεν έρχεται να συλλάβει, ως συνήθως, τον ικέτη, αλλά να τον συνοδεύσει πίσω στην πατρίδα. Φυσικά η στάση του αποδεικνύ-

σύμβολο των Περσών και οι Δαναΐδες ως εκπρόσωποι των εξανατολισμένων Ιώνων συμμάχων της Αθήνας: Γκιργκένης (2009) 122, 181, 187, 284.

¹² Για λεπτομερή ανάλυση του ενδυματολογικού υλικού των *Ίκετίδων* βλ. Δεληγιαννίδου (2005).

¹³ Seale (1982) 114.

¹⁴ Ο Ευριπίδης επιλέγει να εμφανίσει ως ικέτες τα νεότερα μέλη της οικογένειας του Ηρακλή, προκειμένου να φωτίσει άλλες πλευρές του μύθου: Wilkins (1993) xxii. Παρουσιάζοντας τον Ιόλαο ως γέροντα, αυξάνεται η αγωνία για την τύχη των παιδιών και παράλληλα προετοιμάζεται το θαύμα της ανάκτησης της νεότητάς του στο επεισόδιο της καταδίωξης του Ευρυσθέα. Οι άνδρες ικέτες στην τραγωδία είναι συνήθως ηλικιωμένοι —με εξαίρεση τον Τήλεφο, η ικεσία του οποίου συνδυάζεται και μ' ένα άλλο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, την ομηρεία του μικρού Ορέστη. Επίσης, ηλικιωμένοι παρουσιάζονται οι άνδρες που προστατεύουν μικρά παιδιά, εγγόνια ή θετά τέκνα, όπως ο Κρέων στη *Μήδεια*, ο Αμφιτρώων στον *Ηρακλή*, ο Κρέων στις *Φοίνισσες*.

εται υποκριτική, η πρόσκληση εμπεριέχει ιδιοτέλεια και τελικώς ο χαρακτήρας του διώκτη δεν παρεκκλίνει του κανόνος.

Τα αιτήματα των ικετών ποικίλλουν· σε κάθε περίπτωση, όμως, απαραίτητη προϋπόθεση είναι να γίνει ο ξένος αποδεκτός από την κοινότητα και να ενσωματωθεί μόνιμα ή προσωρινά, με διάφορους τρόπους. Οι Δαναΐδες ζητούν να τους χορηγηθεί άσυλο ώστε ν' αποφύγουν τον «άσεβη» γάμο με τους εξαδέλφους τους. Οι Ηρακλείδες ζητούν προστασία και παροχή ασύλου ώστε να κατορθώσουν κάποτε να επιστρέψουν στην πατρίδα τους. Ο Οιδίπους, ως ιδιαίτερος ικέτης, προσφέρει το άθλιο κορμί του (Σοφ. *Οιδ. Κολ.* στ. 576–577: *δώσων ἰκάνω τοῦμὸν ἄθλιον δέμας / σοὶ δῶρον*), υποσχόμενος ότι, αν πεθαίνοντας ταφεί στον Ἴππειο Κολωνό, η πόλις θα έχει πολλά οφέλη. Η αποδοχή του από την κοινότητα είναι το πρώτο βήμα για τον αφηρωισμό του.¹⁵

Ο ξένος που αναζητά άσυλο οφείλει να δείχνει σεμνότητα («αἰδῶ») και ταπεινότητα απέναντι στον ικετευόμενο, η αιδώς ωστόσο είναι ένα στοιχείο που πρέπει να χαρακτηρίζει και τον ίδιο τον προστάτη.¹⁶ Εντούτοις, συχνά ο ικέτης έχει διπλό ρόλο: είναι ένα πρόσωπο που κινδυνεύει, υποφέρει και ταπεινώνεται, αλλά παράλληλα αποτελεί απειλή,¹⁷ αφενός γιατί επισείει κίνδυνο μιάσματος για την κοινότητα που τον δέχεται και αφετέρου γιατί, καθώς εξελίσσεται το δράμα, η αρχική κατηγοριοποίηση των ρόλων ανατρέπεται. Για παράδειγμα, υπάρχουν ενδείξεις ότι στη διάρκεια της τριλογίας των Δαναΐδων οι ικέτιδες θ' αποδειχθούν απειλητικές, η προστάτιδα πόλις θα μεταβληθεί σε θύμα, ενώ ένας διώκτης (Λυγκεύς) θα μεταμορφωθεί σε προστάτη.¹⁸ Στους *Ηρακλείδες* οι αδύναμοι ικέτες γίνονται σωτήρες με την εθελούσια θυσία της κόρης του Ηρακλή και με την ανάκτηση της νεότητας του Ιόλαου και τη συστράτευσή του στο πλευρό των Αργείων. Ταυτόχρονα, όμως, στο τέλος του έργου, με μια ειρωνική αντιστροφή των όρων, η ικέτιδα Αλκμήνη εξοντώνει τον διώκτη Ευρυσθέα, ο οποίος θα μετατραπεί σε προστάτη. Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* ο πλέον ταλαιπωρημένος ικέτης της αττικής τραγωδίας στο τέλος του δράματος ισχυροποιείται, μεγαλώνεται και μετατρέπεται σε σωτήρα της πόλεως.

Το μοτίβο της ασυλίας δίνει στον δραματουργό τη δυνατότητα

¹⁵ Burian (1974) 408, 411· Kopperschmidt (1971) 331.

¹⁶ Για τη σχέση ανάμεσα στην αιδώς και στην ικεσία βλ. Gould (1973) 87 και Cairns (1993) 183–185.

¹⁷ Η ικεσία είναι στην ουσία μίμηση μιας πράξης που εμπεριέχει συμβολισμό επιθετικότητας: Gould ό.π. 100.

¹⁸ Οι Δαναΐδες, με τη δολοφονία των εξαδέλφων τους που θ' ακολουθήσει, θα μετατραπούν σε διώκτριες. Στις *Ίκετίδες* υπάρχουν στοιχεία τραγικής ειρωνείας τα οποία θα ήταν δυνατόν να προοικονομούν τη μελλοντική δολοφονία των γιων του Αιγύπτου (στ. 6–7: η δήλωση των Δαναΐδων ότι δεν εξορίστηκαν από την πόλη τους για φόνο· στ. 196: η αναφορά σε «άναιμάκτους φυγὰς»· στ. 287–289: η παρομοίωση των Δαναΐδων με Αμαζόνες· στ. 21: η χρήση του όρου «ἐγχειρίδια» για να δηλωθούν οι κλάδοι ικεσίας των ικετιδών). Εκτός αυτού, οι Δαναΐδες εύχονται την καταστροφή των γιων του Αιγύπτου (στ. 29–39 και 529–530). Βλ. ενδεικτικά: Γκιργκένης (2009) 31–32· Winnington-Ingram (1961) 148· Garvie (1969) 196–197.

να δημιουργήσει έναν σκηνικό πίνακα και να προσελκύσει το βλέμμα του θεατή σ' ένα οπτικώς σαφές σχήμα, εστιάζοντας στον χώρο του ασύλου και συγκεντρώνοντας τα πρόσωπα του δράματος γύρω από αυτόν.¹⁹ Δημιουργείται, με τον τρόπο αυτό, ένα σκηνικό ιδανικό για πολιτικές συγκρούσεις και αντιπαραθέσεις, για την ανάπτυξη προβληματισμών γύρω από σημαντικά ηθικά ζητήματα και για την προβολή αξιών που έχουν επικυρωθεί από την ιδεολογία της αθηναϊκής δημοκρατίας. Το αίτημα των ικετών στην πραγματικότητα δεν γίνεται ποτέ αυτόματα δεκτό, αλλά αποτελεί αφορμή για να τεθούν ζητήματα ηθικά, νομικά και πολιτικά, που γίνονται αντικείμενα διαπραγμάτευσης. Αναπτύσσεται μια διαλεκτική ανάμεσα στην υποχρέωση της πόλης να είναι δεκτική στους αιτούντες άσυλο και στην ανάγκη να προσδιοριστούν όρια στην υποδοχή των ξένων. Κατά την ένταξη του ικέτη στην κοινότητα είναι εμφανής η σημασία που δίνεται στις δημοκρατικές διαδικασίες. Στις *Ίκέτιδες* η λύση δίνεται εκτός σκηνής από ένα σώμα πολιτών με δημόσια συζήτηση, ψηφοφορία δι' ανατάσεως των χειρών κι ομόφωνη απόφαση (στ. 605–610). Στους *Ηρακλείδες* ο αγών λόγων μεταξύ ικέτη και διώκτη με τη διαιτησία του προστάτη (στ. 134–231) θυμίζει τον τύπο των ρητορικών αντιπαραθέσεων που λάμβαναν χώρα στην Εκκλησία του Δήμου ή στη Βουλή, όπου συχνά συζητούντο αιτήσεις παροχής ασύλου από ικέτες και ξένους.²⁰ Ακόμα και στην περίπτωση του Οιδίποδα, ο οποίος μοιάζει να γίνεται αποδεκτός από τον Θησέα χωρίς συστάσεις κι επιχειρήματα, έχουν προηγηθεί δύο οδυνηρά στάδια κατά τα οποία ο ικέτης χρειάστηκε ν' αντιμετωπίσει δημότες του Κολωνού και να υποστηρίξει με σθένος το αίτημά του. Γίνεται φανερό ότι για την απόφαση παραχώρησης ασύλου σημαντική είναι η νομιμότητα του αιτήματος ικεσίας, όπως συνέβαινε και στην ιστορική πραγματικότητα: από τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. το άσυλο δεν προσφερόταν αυτόματα και άνευ όρων, η παραχώρησή του ήταν εγγυημένη μόνον εφόσον οι ικέτες μπορούσαν να αποδείξουν ενώπιον των αρμόδιων αρχών ότι είχαν αδικηθεί, και η αττική τραγωδία αντανakλά αυτή την πρακτική.²¹

Η αποδοχή του ξένου από την κοινότητα δεν είναι ποτέ μια διαδικασία χωρίς πόνο. Οι πολίτες αναλαμβάνουν να προστατέψουν τους ικέτες, παρότι γνωρίζουν ότι αυτό θα τους παρασύρει σε πόλεμο με τους διώκτες.²² Η

¹⁹ Anderson (2005) 127.

²⁰ Cassella (1999) 73–78· Μπακονικόλα (2004) 108–109· Tzanetou (2012) 80–81.

²¹ Chaniotis (1996) 83–85.

²² Στις *Ίκέτιδες* του Αισχύλου η αποδοχή των Δαναϊδων από την κοινότητα αποτελεί το θέμα ολόκληρης της τραγωδίας και η σύγκρουση με τους διώκτες φαίνεται πως διαδραματιζόταν στο δεύτερο έργο της τριλογίας. Υποθέτουμε ότι το αποτέλεσμα της μάχης μεταξύ Αργείων και Αιγυπτίων ήταν ο θάνατος του Πελασγού κι ο αναγκαστικός γάμος των Δαναϊδων με τους γιους του Αιγύπτου, χωρίς, ωστόσο, να διαθέτουμε ασφαλή στοιχεία για την ανασύσταση της εκδοχής του μύθου που υιοθετήθηκε από τον ποιητή. Στους *Ηρακλείδες* η λύση στο αίτημα των ικετών δίνεται πολύ νωρίς, ήδη στον στ. 287. Όταν, όμως, το αντίτιμο γίνεται δυσανάλογα βαρύ —διότι πέραν της εμπλοκής σε πόλεμο προκύπτει ο θεϊκός χρησμός να θανατωθεί μία ευγενής κόρη προς τιμήν της Περσεφόνης

ευσέβεια προς τους θεούς είναι συνδεδεμένη με την ελευθερία της πόλεως να προσφέρει άσυλο στους ξένους της χωρίς να φοβάται τους εχθρούς (*Ευρ. Ηρακλ.* 286–287),²³ και η Αθήνα έχει τη δύναμη να παράσχει την προστασία την οποία οι άλλες πόλεις αδυνατούν ή αρνούνται να προσφέρουν.

Με ποιο καθεστώς γίνονται δεκτοί οι ξένοι στην πόλιν; Οι Δαναΐδες γίνονται δεκτές με την ιδιότητα του μετοίκου και όχι με βάση την αργίτικη καταγωγή τους, γιατί δεν ανήκουν στην *αυτόχθονα γενεά των Πελασγών*. Το ψήφισμα της εκκλησίας τούς δίνει τη δυνατότητα να μετοικήσουν στη γη των Αργείων ως ελεύθεροι άνθρωποι (*Αισχ. Ύκ.* στ. 609–624). Εγγυάται το απαραβίαστο του προσώπου και της περιουσίας που τους παραχωρείται, και τους παρέχει προστασία από κάθε εχθρική επιβουλή. Ο πολίτης που δεν θα βοηθήσει τις μετοίκους σε περίπτωση κινδύνου, χάνει τα πολιτικά του δικαιώματα κι εξορίζεται. Το ψήφισμα ενσαρκώνει τον νόμο του Ξένιου Δία (στ. 624: *Ζεύς δ' ἐπέκρανεν τέλος*). Αν οι υποθέσεις μας σχετικά με την εξέλιξη της πλοκής είναι σωστές, στο τέλος της τριλογίας οι Δαναΐδες ενσωματώνονται στην πόλιν μέσω του γάμου τους με τους Αργείους πολίτες. Οι Ηρακλείδες γίνονται δεκτοί στην Αθήνα μάλλον ως συγγενείς που καλούνται να επανενταχθούν στο γένος, καθώς έχουν κοινή καταγωγή με τους Αθηναίους από τον Πέλοπα (*Ευρ. Ηρακλ.* 207–213 και 223–225). Σύμφωνα με τους διακρατικούς νόμους, οι ικέτες που έφθναν σε ξένη χώρα έπρεπε να συνοδεύονται από κάποιον εγγυητή — κάποιον πρόξενο που θα ήταν συμπατριώτης τους αλλά κάτοικος της πόλης όπου είχαν καταφύγει ή από κάποιον κήρυκα που τους εκπροσωπούσε και αναλάμβανε να διατυπώσει το αίτημά τους. Ο βασιλιάς της Αθήνας, έχοντας εξ αίματος συγγένεια με τους ικέτες, μπορεί να γίνει πρόξενός τους (πρβλ. *Αισχ. Ύκ.* 418–419). Οι Ηρακλείδες δεν φαίνεται να επιδιώκουν μόνιμη εγκατάσταση και σκοπεύουν μακροπρόθεσμα να επιστρέψουν στη γη τους. Η Παρθένος, όμως, όπως και ο διώκτης Ευρυσθέης, εντάσσονται στην πόλιν με τον θάνατο και τον ενταφιασμό τους στην αττική γη και μετατρέπονται σε ευεργέτες και προστάτες της. Όσον αφορά στην περίπτωση του Οιδίποδα, ακόμη κι αν δεχθούμε την εννοιολογικά παρακινδυνευμένη διόρθωση «ἔμπολιν» του στ. 637,²⁴ αυτό δεν σημαίνει ότι ο ήρωας γίνεται δεκτός με την ιδιότητα του

(στ. 408–409) — ο ηγέτης (ο Δημοφών) θέτει τα δικαιώματα των πολιτών υπεράνω εκείνων των ξένων ικετών. Η διέξοδος από την αμηχανία θα δοθεί από την εθελούσια θυσία μιας ξένης και οι προστάτες από κοινού με τους ικέτες θ' αντιμετωπίσουν με επιτυχία τους διώκτες στο πεδίο της μάχης. Η σύλληψη και η θανάτωση του διώκτη Ευρυσθέα, που αποτελεί εὔρημα του ποιητή, αποδεικνύεται συμφέρουσα για την πόλιν, ενώ παράλληλα απαλλάσσει τους Αθηναίους από το στίγμα μιας ανήθικης και απάνθρωπης συμπεριφοράς προς τον αιχμάλωτο πολέμου, καθώς η εκτέλεσή του αποδίδεται σε ένα πρόσωπο που είναι συγχρόνως γυναίκα και μη Αθηναία. Στον *Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ* ο Θησεάς, ως ιδανικός ηγέτης μιας ουτοπικής πόλεως-κράτους, συγκρούεται με τον διώκτη για να σώσει τον ικέτη και ν' απελευθερώσει τις θυγατέρες του.

²³ Στους *Ηρακλείδες* διατυπώνεται από τον Χορό κατ' επανάληψη η θέση ότι είναι μεγάλη ασέβεια (*ἄθεον προστροπῆν*) για την πόλιν να εγκαταλείψει ξένους που έχουν προσπέσει στους βωμούς της (στ. 101–104, 107–109, 112–113).

²⁴ Η διόρθωση του «ἔμπολιν» των χειρογράφων σε «ἔμπολιν» [Musgrave (1800)] έδωσε

πολίτη υπό τη νομική σημασία του όρου: ο Οιδίπους παραμένει στην Αθήνα ως μέτοικος—ήρωας, ως ξένος —κάτι που ο ίδιος επιθυμούσε.²⁵

Τα δράματα ικεσίας μπορούν να θεωρηθούν ως ποιητικά σχόλια για την ιστορική και πολιτική πραγματικότητα της εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκαν. Σύμφωνα με μια τέτοιου τύπου προσέγγιση, η τραγωδία των *Ίκετίδων* προσφέρει το μυθολογικό υπόβαθρο για να υποστηρίξει την πολιτική καινοτομία του θεσμού της μετοικίας, που φαίνεται να δημιουργήθηκε την εποχή της συγγραφής του έργου.²⁶ Η υποδοχή των Δαναΐδων μπορεί να θεωρηθεί ως έκφραση της ανησυχίας των Αθηναίων για την εισροή των ξένων στην Αττική και παράλληλα ως αποτύπωση της επιτυχούς κοινωνικής ενσωμάτωσής τους στην πόλιν μέσω ενός νέου νομικού καθεστώτος.²⁷ Η ασυλία των Ηρακλειδών στον Μαραθώνα φαίνεται να εκφράζει μια αντι-σπαρτιατική στάση που υπαγορευόταν από τα ιστορικά γεγονότα των αρχών του Πελοποννησιακού Πολέμου, υπενθυμίζοντας τις ευθύνες που ανέλαβαν οι Αθηναίοι απέναντι στους συμμάχους τους και προβάλλοντας την εικόνα της Αθήνας ως προστάτιδας των ελληνικών πόλεων απέναντι στην τυραννία.²⁸ Όσον αφορά στον *Οιδίποδα επί Κολωνῶ*, αν και δεν είναι σαφές ποιο υπήρξε το έναυσμα για τη συγγραφή του έργου, δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι το δράμα συντέθηκε και διδάχθηκε σε μια εποχή κάμφης της αθηναϊκής ηγεμονίας. Κι όμως, είναι ένα εγκώμιο στην Αθήνα αλλά και μια πολιτική πρόταση που υποδεικνύει ότι η πόλις μπορεί, περνώντας μέσα από τα δεινά του πολέμου, να παραμείνει ισχυρή, μένοντας πιστή στις ηθικές αξίες και στα ιδανικά του ανθρωπισμού.²⁹

Στα δράματα που μας απασχόλησαν το μοτίβο της ασυλίας δεν ήταν υποχρεωτικά μέρος του μύθου που χρησιμοποιήθηκε. Το θέμα της ικεσίας των Δαναΐδων υπήρξε επινόηση του Αισχύλου, καθώς στον μύθο

αφορμή για μια διχογνωμία που σχετίζεται άμεσα με το θέμα της ένταξης του ικέτη στο κοινωνικό σύνολο. Γιατί, αν η διόρθωση γίνει δεκτή, οδηγείται κανείς στο συμπέρασμα πως ο Θησέας δε δέχεται απλά τον Οιδίποδα ως έναν προνομιούχο μέτοικο, αλλά του προσφέρει την τιμή να γίνει πολίτης της Αθήνας: Hall (1997) 102–103· Knox (1983) 21 και 154.

²⁵ Vidal-Naquet (1986) 51, 55–56, 63–64· Μπακονικόλα (2005)· Tzanetou (2012) 127–128.

²⁶ Στην αιτιολογική τους διάσταση οι *Ίκετίδες* μπορούν να παραβληθούν με τις *Εὐμενίδες* που προσφέρουν μια μυθολογική εκδοχή για την καταγωγή του θεσμού του Αρείου Πάγου. Και τα δύο έργα αντιμετωπίζουν προβλήματα που έχουν να κάνουν με ικέτες και προκρίνουν την πειθῶ ως αποτελεσματικότερο μέσο από τη βία.

²⁷ Ο Bakewell (2013) επιχειρεί μια ιστορική προσέγγιση των *Ίκετίδων* στο πλαίσιο της μετανάστευσης του 6ου και 5ου αι. π.Χ. Σύμφωνα με αυτήν, το δράμα εκφράζει τις ανησυχίες των Αθηναίων πολιτών που, αν και επωφελήθηκαν από την παρουσία των ξένων, φοβήθηκαν τα αποτελέσματα της μετανάστευσης. Έτσι, αφού έδωσαν στον Αισχύλο το πρώτο βραβείο, περίπου δέκα χρόνια μετά, το 451 π.Χ., έθεσαν σε εφαρμογή τον νόμο του Περικλή περί πολιτικών δικαιωμάτων. Και η Kennedy [(2014) 31–32, 38] μελετώντας τον ρόλο των γυναικών μετοίκων στην Αθήνα θεωρεί πιθανόν ότι η τριλογία των Δαναΐδων εκφράζει τους φόβους των Αθηναίων για υποκινούμενη από τους ξένους τυραννία.

²⁸ Delebecque (1951)· Zuntz (1955)· Goossens (1962).

²⁹ Περοδασκαλάκης (2012).

καμία άλλη μαρτυρία δεν αναφέρεται σε αίτημα ασυλίας του Δαναού και των θυγατέρων του προς τον βασιλιά και τον λαό του Άργους.³⁰ Παρομοίως, στον τοπικό μύθο τον σχετικό με τον θάνατο του Οιδίποδα στην Αττική δεν συνυπήρχε το θέμα της ικεσίας με το τυπικό σχήμα πλοκής, αλλά υπήρξε εύρημα του Σοφοκλή.³¹ Αντίθετα, ο μύθος της φυγής των Ηρακλειδών που βρήκαν άσυλο στην Αθήνα ήταν ευρέως γνωστός και συμπεριλαμβανόταν στη θεματολογία των ρητόρων ως παράδειγμα επαίνου της πόλεως.³² Ωστόσο, η επιλογή του Μαραθώνα ως τόπου ασύλου υπήρξε πιθανότατα εύρημα του ποιητή και αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς η Αθήνα βρίσκεται στην αρχή μιας νέας μεγάλης πολεμικής σύγκρουσης. Μέσω του μοτίβου της ασυλίας τα δράματα οδηγούνται σε μια τελική έκβαση που συνδέει τη μοίρα των ξένων με την τύχη ολόκληρης της κοινότητας. Εντάσσοντας τους ξένους ήρωες στο δικό της μυθικό παρελθόν και στη δική της πολιτική μυθολογία, η Αθήνα κερδίζει δύναμη και γόητρο. Ο σεβασμός στον ικέτη, η παραχώρηση ασύλου και η πίστη στα ανθρωπιστικά ιδεώδη προτάσσονται ως χαρακτηριστικά ενός ελεύθερου κράτους που ανθίσταται στην τυραννία, έτσι ώστε μέσω του μοτίβου της ασυλίας το δράμα μετασχηματίζεται σε έπαινο της δημοκρατίας.

Βιβλιογραφία

- Aéliion, R. (1983): *Euripide héritier d' Eschyle*, Paris.
- Allan, W. (2001): *Euripides: The Children of Heracles*, Warminster.
- Anderson, M. J. (2005): «Myth», στον τόμο: *A Companion to Greek Tragedy*, επιμ.: J. Gregory, Oxford, 121–135.
- Bakewell, G. W. (2013): *Aeschylus's Suppliant Women: The Tragedy of Immigration*, Wisconsin.
- Μπακονικόλα, Χ. (2004): «Το δίκαιο του Ικέτη και το πολιτικό άσυλο στην ελληνική τραγωδία», *Παράβασις* 5: 103–111.
- Μπακονικόλα, Χ. (2005): «Ο “εκτόπιος” Οιδίπους», *Παράβασις* 6: 133–139.
- Burian, P. (1974): «Suppliant and Savior: Oedipus at Colonus», *Phoenix* 28: 408–429.
- Burian, P. (1997): «Myth into mythos: the shaping of tragic plot», στον τόμο: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, επιμ.: P. E. Easterling, Cambridge, 178–210.

³⁰ Aéliion (1983) II, 19·Dreher (2003)·Papadopoulou (2011) 37 και 39.

³¹ Burian (1997) 189.

³² Ενδεικτικά: Λυσ. 2.11–16· Ισοκρ. 4.54–60 και 5.33–34. Ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* (1396a 13–14) παραλληλίζει τη σημασία του μύθου των Ηρακλειδών με τη βαρύτητα της ναυμαχίας στη Σαλαμίνα και της μάχης του Μαραθώνα.

- Cairns, D. L. (1993): *AIDŌS: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- Cassella, P. (1999): *La Supplica all' Altare nella Tragedia Greca*, Napoli.
- Chaniotis, A. (1996): «Conflicting Authorities: Asyilia between Secular and Divine Law in the Classical and Hellenistic Poleis», *Kernos* 9: 65–86.
- Chaniotis, A. (2007): «Die Entwicklung der griechischen Asylie: Ritualdynamik und die Grenzen des Rechtsvergleichs», στον τόμο: *Gesetzgebung in antiken Gesellschaften*, επιμ.: Burckhardt – Seybold – Ungern-Sternberg, Israel/ Griechenland/ Rom/ Berlin, 233–246.
- Croally, N. (2005): «Tragedy's Teaching», στον τόμο: *A Companion to Greek Tragedy*, επιμ.: J. Gregory, Oxford, 55–70.
- Delebecque, E. (1951): *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris.
- Δεληγιαννίδου, Α. (2005): *Όψεις της λειτουργίας του ενδύματος στον Αισχύλο*, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ.
- Dreher, M (2003): «Hikesie und Asylie in den *Hiketiden* des Aischylos», στον τόμο: *Das Antike Asyl. Akten der Gesellschaft für Griechische und Helenistische Rechtsgeschichte XV (2002)*, επιμ.: M. Dreher, Köln, 59–84.
- Easterling, P. E. (1985): «Anachronism in Greek tragedy», *The Journal of Hellenic Studies* 105: 1–10.
- Farnell, L. R. (1896–1909): *The Cults of the Greek States*, Oxford.
- Garvie, A. F. (1969): *Aeschylus Supplices, Play and Trilogy*, Cambridge.
- Γκιργκένης, Στ. (2009): *Πολιτική, ιδεολογία και θεσμοί της ηγεμονικής Αθήνας στις Ικέτιδες του Αισχύλου*, διδακτορική διατριβή ΑΠΘ.
- Goossens, R. (1962): *Euripide et Athènes*, Bruxelles.
- Goslin, O. E. (2017): «*Children of Heracles*», στον τόμο: *A Companion to Euripides*, επιμ.: L. K. McClure, Oxford, 92–106.
- Gould, J. P. A. (1973): «*Hiketia*», *The Journal of Hellenic Studies* 93: 74–103.
- Hall, E. (1997): «The sociology of Athenian tragedy», στον τόμο: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, επιμ.: P. E. Easterling, Cambridge, 91–126.
- Kennedy, R. F. (2014): *Immigrant Women in Athens: Gender, Ethnicity, and Citizenship in the Classical City*, New York / London.
- Kirkwood, G. M. (1986): «From Melos to Colonus: τίνας χώρους άφίγημεθ.», *Transactions of the American Philological Association* 116: 99–117.
- Knox, B. M. W. (1983): «Sophocles and the Polis», στον τόμο: *Sophocle: sept exposés suivis de discussions; Entretiens sur l' Antiquité Classique* 29, επιμ.: J. de Romilly, Genève, 1–27.
- Kopperschmidt, J. (1971): «Hikesie als dramatische Form», στον τόμο: *Die Bauformen der Tragödie*, επιμ. W. Jens, München, 321–345.

- Loraux, N. (1986): *The invention of Athens: The funeral oration in the classical city*, Cambridge.
- Mendelsohn, D. (2002): *Gender and the City in Euripide's Political Plays*, Oxford/New York.
- Musgrave, S. (εκδ.) (1800): *Sophocles*, Oxford.
- Papadopoulou, Th. (2011): *Aeschylus: Suppliants*, London.
- Περοδασκαλάκης, Δ. (2012): «Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶν: Δημόσια φώνηση και αναμόχλευση ενός διάσημου παρελθόντος», στον τόμο: *Θέατρο και Πόλη: αττικό δράμα, αθηναϊκή δημοκρατία και αρχαία ελληνική θρησκεία*, επιμ.: Α. Μαρκαντωνάτος και Λ. Πλατυπόδης, Αθήνα, 146–161.
- Rosivach, V.J. (1978): «The Altar of Zeus Agoraios in the 'Heracleidae'», *La Parola del passato* 178: 32-47.
- Seale, D. (1982): *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London/Canberra.
- Said, S. (2012): «Athens and Athenian Space in *Oedipus at Colonus*», στον τόμο: *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, επιμ.: Α. Markantonatos και B. Zimmermann, Berlin/Boston, 81–100.
- Turner, Ch. (2001): «Perverted Supplication and Other Inversions in Aeschylus' Danaid Trilogy», *The Classical Journal* 97/1: 27–50.
- Tzanetou, A. (2012): *City of Sypliants: Tragedy and the Athenian Empire*, Austin.
- Vidal-Naquet, P. (1986): «Oedipe entre deux cités: Essai sur l' Oedipe à Colone», *ΜΗΤΙΣ* 1: 37–69.
- Wiles, D. (1997): *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*, Cambridge.
- Wilkins, J. (1993): *Euripides' Heraclidae, with introduction and commentary*, Oxford.
- Winnington-Ingram, R. P. (1961): «The Danaid Trilogy of Aeschylus», *JHS* 81: 141–152.
- Zuntz, G. (1955): *The political plays of Euripides*, Manchester.

Διασχίζοντας τα σύνορα:

Η θάλασσα ως όριο και δρόμος εξορίας στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου

Crossing the boundaries:

The sea as a border and a route to exile in Aeschylus' *Suppliants*

Λεωνίδας Παπαδόπουλος

Δρ. Κλασικών Σπουδών
(Kings College London) - Θεατρολόγος –
Σκηνοθέτης

Leonidas Papadopoulos

Doctor of Philosophy in Classics
(Kings College London) – Theatre Director
leonidardo@yahoo.gr

Abstract

Geographical borders, often not literally present, determine the spatial dualism of the ancient Greek world. The magnetic polarity of the *oikos* and the *polis* stems in part from the necessity of a society to identify itself, through the image of the strange, foreign and incomprehensible 'other'. Aeschylus' *Suppliants* is a story of supplication, a 'genealogical' drama with multiple sociological, political and religious aspects. The vulnerable group of the fifty Danaids, self-exiled from Egypt and persecuted by the fifty sons of Aegyptus, disembark on the shore of Lerna, near Argos in the Peloponnese. They appeal to the gods and make a petition to the King of Argos, Pelasgus, to protect them and respond to their plea for asylum. The sea functions as a significant domain which specifies the borders and links to the distanced lands. The vast waterway between 'the fine-sanded foremouths of the Nile' and the 'muddy soil' of Argos not only provides a web of images that strongly display the juxtaposition of the Egyptians and the Danaids, but it can be also identified as a liminal territory and the seashore as a precarious space where immigrants are exposed to a fragile procedure that could lead them either to a state of exclusion or incorporation.

Λέξεις-κλειδιά: θάλασσα, σύνορο, εξορία, ναυτική εικονοποιία

Keywords: sea, border, exile, nautical imagery

Η ζωή κάθε ανθρώπου είναι μια συνεχής περιπέτεια μέσα στα περιορισμένα όρια του χρόνου και του χώρου. Η τραγική ειρωνεία της ανθρώπινης φύσης έγκειται στο γεγονός ότι, ενώ ο άνθρωπος παλεύει να ξεπεράσει ή τουλάχιστον να μην εγκλωβιστεί μέσα στα καθορισμένα «τείχη» της θνητότητάς του, τα γεγονότα της γέννησης και του θανάτου τού υπενθυμίζουν συνεχώς τα όρια της ύπαρξής του. Ευάλωτος και εκτεθειμένος στη βιολογική και φυσική του περατότητα, ο άνθρωπος είναι, συμβολικά και διαρκώς, ικέτης ενός ασύλου, ικανού να του εξασφαλίσει, έστω και προσωρινά, όχι μόνον την ικανοποίηση της επιθυμίας να απολαύσει μια όσο το δυνατόν ευτυχισμένη ζωή αλλά και τη διατήρηση της ελπίδας ότι η ύπαρξή του θα συνεχιστεί και μετά τον θάνατό του.

Οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου είναι μια ιστορία ικεσίας,¹ ένα «γενεαλογικό δράμα»² με πολλαπλές κοινωνιολογικές, πολιτικές και θρησκευτικές προεκτάσεις. Ελάχιστη, ωστόσο, προσοχή έχει εστιαστεί από την έρευνα στον καθοριστικό και πολλαπλά συμβολικό ρόλο που διαδραματίζει η θάλασσα, όχι μόνο ως ένα γεωγραφικό όριο το οποίο καθορίζει στοιχεία ετερότητας μεταξύ των δύο διαφορετικών κόσμων που εκπροσωπούν οι Δαναΐδες και οι Αιγύπτιοι, αλλά και ως ένα ακροσφαλές «διαβατήριο πέρασμα» όπου διακυβεύεται η μοίρα της ανθρώπινης ζωής και που οδηγεί στον αποκλεισμό, στην ενσωμάτωση ή ακόμη και στο θάνατο.

Η ευάλωτη ομάδα των πενήντα Δαναΐδων, αυτοεξόριστων από την Αίγυπτο και συνοδευόμενων από τον πατέρα τους Δαναό, αποβιβάζεται στις ακτές της Λέρνας, κοντά στο Άργος της Πελοποννήσου. Εκεί κάνουν έκκληση στους θεούς να τις προστατεύσουν και στον βασιλιά του Άργους Πελασγό να κάνει δεκτό το αίτημά τους για άσυλο. Οι Δαναΐδες επικαλούμενες τις προγονικές τους ρίζες που τις συνδέουν με τη Ιώ, δίνουν μια προφανή απόδειξη της σύνδεσής τους με το Άργος και συνεπώς της δικαιωματικής υποδοχής τους στη νέα χώρα. Το ταξίδι τους είναι ένα πέρασμα σωτηρίας. Τα ξαδέλφια τους, οι πενήντα γιοι του Αιγύπτου, καταδιώκουν τις νεαρές, σε ηλικία γάμου, γυναίκες, φτάνοντας και αυτοί μέχρι τις ακτές της Λέρνας, με σκοπό να τις συλλάβουν και να τις υποτάξουν με τα δεσμά του γάμου.³ Η απόφαση του Πελασγού θα παρθεί μέσα σε μια ταραχώδη δραματική ατμόσφαιρα, αφού ο ίδιος αντιμετωπίζει από τη μία τις «χειριστικές» απειλές των Δαναΐδων και από την άλλη την επικείμενη άφιξη των Αιγυπτίων. Η κρίση θα επιλυθεί από τους ίδιους τους πολίτες του Άργους, μια πράξη που αντικατοπτρίζει το δημοκρατικό και ρητορικό ήθος της εξουσίας του Πελασγού. Οι παρθένες Δαναΐδες θα ενσωματωθούν μέσα στην πόλη, ενώ οι βάρβαροι μνηστήρες από την Αίγυπτο θα φύγουν, απειλώντας τους Αργίτες με μια επερχόμενη

¹ Για τη σημασία της ικεσίας βλ. Bakewell (1997) · Gould (1973) · Naiden (2006) · Turner (2001).

² Fowler (1967) 21.

³ Για τον θεσμό του γάμου βλ. Des Bouvrie (1990) · Seaford (1987). Για την αλληλεπίδραση μεταξύ έρωτα και πολιτικής βλ. Zeitlin (1992).

εισβολή εκδίκησης.⁴

Τα γεωγραφικά σύνορα, αν και συχνά μη ορατά στον σκηνικό χώρο, καθορίζουν τον χωρικό διϋσμό του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Η μαγνητική πολικότητα του οίκου και της πόλης πηγάζει από την αναγκαιότητα της κοινωνίας να ανακαλύψει την ταυτότητά της μέσα από την εικόνα του ξένου, του παράξενου, και του ακατανόητου «άλλου». Στις Ικέτιδες του Αισχύλου, η απέραντη θάλασσα μεταξύ των «φιλαμμουδένιων εκβολών του Νείλου», («προστομίων λεπτοφαμάθων Νείλου», *Ικέτιδες* 3-4) και της «λασπωμένης γης», («χέρσωι τήιδ' ἐν ἄσώδει», *Ικέτιδες* 31) του Άργους δημιουργεί ένα ευρύ φάσμα εικονοποιίας η οποία ενισχύει την αντιπαράθεση μεταξύ Αιγυπτίων και Δαναϊδων.⁵

Το ταξίδι των Δαναϊδων από την αφρικανική «γη του Διός» («Δίαν χθόνα», *Ικέτιδες* 4-5) στη Λέρνα αποτελεί μια περιπέτεια σε αναζήτηση μιας καλύτερης ζωής.⁶ Η έξοδός τους από την Αίγυπτο είναι για αυτές μια έμμεσα επιβεβλημένη ανάγκη εξαιτίας της θέλησης των Αιγυπτίων, των ζάδελφων τους, που τις απαιτούν ως συζύγους τους. Παρ' όλα αυτά, η αναχώρησή τους είναι μια «δική τους» («αυτογενής», *Ικέτιδες* 8) απόφαση, παρά μια απόφαση που πάρθηκε από «την ψήφο της πόλης» («ψήφωι πόλεως γνωσθεισαν», *Ικέτιδες* 6). Πιο συγκεκριμένα, είναι μια αντίσταση ενάντια στο γάμο και μια μορφή διεκδίκησης της γυναικείας ανεξαρτησίας. Οι απρόθυμες για γάμο γυναίκες, «ενδεδυμένες με πολύχρωμα και ανατολίτικα ρούχα»,⁷ αποφεύγουν να γίνουν μέρος ενός αιγυπτιακού κοινωνικού κώδικα και των αμφιλεγόμενων ηθικών νόμων του, προσδοκώντας την αποδοχή τους σε έναν κόσμο διαφορετικών ηθικών και πολιτικών αξιών, άγνωστων όμως σε αυτές πριν από την άφιξή τους στην αργολική Λέρνα. Το ταξίδι τους «μέσω θαλάσσης» («διὰ κῆμ' ἄλιον», *Ικέτιδες* 13) γίνεται ένα «κένδοζο» («κῦδιστ'», *Ικέτιδες* 12) πέρασμα σωτηρίας.

Φτάνοντας στο Άργος και ξεπερνώντας τους κινδύνους της θάλασσας, οι Δαναΐδες απευθύνονται στους θεούς. Η γαλήνια θάλασσα θα μπορούσε να αποτελέσει ήδη ένα ενθαρρυντικό σημάδι θεϊκής υποστήριξης. Το ζύλινο καράβι τους φτάνει στον τελικό προορισμό του με «ευνοϊκό αέρα και χωρίς

⁴ Με το μύθο της περιπλάνησης και της ικεσίας των Δαναϊδων ασχολήθηκαν αρχαίοι συγγραφείς μεταξύ των οποίων ο Ησίοδος (απ. 127-9 Merkelbach-West), ο Φρόνιχος (*TGF* I, 3 F1 1a, 4), ο Πίνδαρος (*Πυθ.* 9.112-7) και ο Ηρόδοτος (2.171). Πληροφορίες, επίσης, περιλαμβάνονται σε σχόλια του Ψευδο-Απολλόδωρου, του Υγίνου και του Παισανία. Μια σειρά σημαντικών εκδόσεων, όπως αυτές των Bowen (2013), Sommerstein (2008), Sandin (2005), Friis Johansen/Whitle (1980) και Tucker (1889), παραθέτουν σχολαστικές ερμηνευτικές και φιλολογικές αναλύσεις, σχόλια και προβληματισμούς σχετικά με το αισχύλειο κείμενο.

⁵ Για την Αίγυπτο στην ελληνική σκέψη βλ. Vasunia (2001).

⁶ Ο γεωγράφος, φιλόσοφος και ιστορικός Στράβων στο έργο του *Γεωγραφικά* μαρτυρά ότι τα νερά των πηγών της Λέρνας είχαν θεραπευτικές ιδιότητες (8.6.8). Η περιοχή της Λέρνας συνδέεται επίσης με την Ύδρα, το μυθικό ον, καρπό της Έχιδνας και του Τυφώνα, που ζούσε στην ομώνυμη λίμνη και φύλαγε μία από τις πύλες του Κάτω Κόσμου.

⁷ McCall (1976) 128.

να συναντήσει τρικυμία» («χειμάτόν μ' ἔπεμπε σὺν πνοαίς», *Ικέτιδες* 136-7). Η παρουσία τους στην ακτή είναι μια πρώτη απόδειξη του ευοίωνου ταξιδιού τους. «Ὅπου ο θάνατος εἶναι ἀπὼν» («ὀπόθι θάνατος ἀπῆ», *Ικέτιδες* 124), οι θνητοὶ συνεχίζουν το ταξίδι της ζωῆς, ἀκόμη και αν υπομένουν ἀναπάντεχα δεινά. Ο Αισχύλος χρησιμοποιεῖ τη μεταφορά της ζωῆς σαν μια καταιγίδα, θέλοντας να περιγράψει τον φόβο των θνητῶν μπροστά στις ἀπρόβλεπτα δύσκολες συνθήκες ἐνός ταξιδιού. Οι ἀβοήθητες *Ικέτιδες* εκφράζουν την ἀπόγνωσή τους ρωτώντας «προς τα πού θα με οδηγήσει αὐτὸ το κύμα;» («ποῖ τόδε κῆμ' ἀπάξει;», *Ικέτιδες* 127). Οι θεοὶ παραμένουν σιωπηλοί.⁸ Τα κύματα της ζωῆς οδηγούν τελικά στον ἀναπόφευκτο προορισμὸ ὅπου ἐκεῖ εἶναι παρὼν μόνο ο θάνατος.

Η εικόνα των πλοίων και των ναυτικῶν που παλεύουν για τη σωτηρία τους εἶναι ἰδιαίτερα συχνή μέσα στις ποιητικές ἀφηγήσεις την ἀρχαίας ἐλληνικῆς τραγωδίας. Οι ναυτικοὶ ἀγωνιοῦν και ἀντιμετωπίζουν τις ἀπρόβλεπτες καιρικές συνθήκες, βρισκόμενοι συχνά σε ἀμφιβολίες και διλήμματα πριν να οδηγηθοῦν στην τελική ἀπόφαση για το πῶς θα ἀντιμετωπίσουν μια τρικυμία. Ο Πελασγός, ο βασιλιάς του Ἄργους, υιοθετεῖ ως ἰκανὸς καπετάνιος συγκεκριμένες πρακτικές και στρατηγικές πλοήγησης που θα μπορέσουν να τον βοηθήσουν να ξεπεράσει ἐκεῖνο το «πλήθος των κακῶν που ὀρμαίει σαν ποταμὸς στο ἀπύθμενο, στο δυσκολοπέραστο και χωρὶς λιμάνι, πέλαγος της συμφορᾶς» («κακῶν δὲ πλήθος ποταμὸς ὡς ἐπέρχεται / ἄτης δ' ἄβυσσον πέλαγος οὐ μάλ' εὐπορον / τόδ' ἐσβέβηκα, κοῦδαμοῦ λιμῆν κακῶν», *Ικέτιδες* 469-471). Καθορίζοντας τα γεωγραφικά ὄρια που βρίσκονται κάτω ἀπὸ την ἐξουσία του, ο Πελασγός ἀναφέρει τα ἀπομακρυσμένα ὄρια της ἐπικρατείας του, ἐπισημαίνοντας ὅτι η «γρήθη θάλασσα κόβει τα σύνορα» («συντέμνει δ' ὄρος ὑγρᾶς θαλάσσης», *Ικέτιδες* 258-259), δημιουργώντας μια ἀκτογραμμὴ ἀπὸ κόλπους, ἀκρογιαλιές και λιμάνια. Χρησιμοποιώντας ζανά τη μεταφορά της ιδιότητάς του ως βασιλιά με ἐκείνην του ἰκανοῦ καπετάνιου (*Ικέτιδες* 438-441) που θα πρέπει σε δύσκολες καιρικές συνθήκες να ἀκολουθήσει ἓνα πλάνο σωτηρίας, παίρνει την ἀπόφαση να βοηθήσει τις Δαναΐδες και να οδηγήσει το καράβι της πόλης του σε «ἀσφαλές λιμάνι» («ἀλίμενον χθόνα», *Ικέτιδες* 768).⁹ Εἶναι πολλές φορές ο ζυγὸς της ἀνάγκης, αὐτὸ το κεντρικὸ μοτίβο της ἀισχύλειας δραματοουργίας, που οδηγεῖ τους χαρακτήρες να ἀνακαλύψουν τις προτεραιότητές τους και να οἰκοδομήσουν ἓνα ἠθικὸ σύστημα ἀξιών ὅταν βρίσκονται μπροστά σε διλημματικές καταστάσεις.¹⁰

⁸ Τα ἀγάλματα των θεῶν, τοποθετημένα σε μια ἀπομονωμένη παράκτια ζώνη στα περίχωρα του Ἄργους, μετασηματίζουν το φυσικὸ περιβάλλον σε μίᾳ θρησκευτική, κοινωνική και πολιτική ζώνη. Οι θεοὶ, χωρὶς να παρεμβαίνουν στη δράση ως δραματικά πρόσωπα, παραμένουν σιωπηλοὶ μάρτυρες των ὄσων διαδραματίζονται ἐπὶ σκηνῆς και, ὅπως σωστά ἐπισημαίνει η Steiner (2001, xii), λειτουργοῦν ως «εκτελεστικοὶ και ἀποτελεσματικοὶ μεσολαβητές».

⁹ Για το ρόλο του φυσικοῦ περιβάλλοντος στην ἀρχαία ἐλληνική τραγωδία βλ. Morton (2001).

¹⁰ Cowley (2001) 2.

Ο συμβολικός ρόλος των λιμανιών στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου λειτουργεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε επαγωγικά καθορίζει τη θάλασσα ως ένα πολύ συγκεκριμένο σύνορο μεταξύ δύο διαφορετικών κόσμων. Ο φυσικός αυτός μεταίχθιακός χώρος αντικατοπτρίζει ένα σύνολο καθορισμένων ορίων που αφορούν την ιθαγένεια, την έμφυλη ετερότητα, την εθνικότητα και την ιδιοκτησία. Αν και οι Δαναΐδες, παρέχουν αξιόπιστες αποδείξεις της καταγωγής τους από τη μυθική Ιώ, η εμφάνισή τους δημιουργεί στον Πελασγό αλλά και στους θεατές μια αξιοσημείωτη αντιπαράθεση.¹¹ Η παρουσία της παράξενης σε εμφάνιση ομάδας των νεαρών γυναικών δίνει επαρκείς πληροφορίες για την προέλευσή της από μια χώρα, «άλλη», ξένη και διαφορετική.¹² Παρά το γεγονός ότι το ένδυμα στο αρχαίο ελληνικό δράμα αποτελεί φανερά «το πιο ασφαλές δείγμα της εθνικότητας» ενός χαρακτήρα,¹³ τόσο οι Δαναΐδες όσο και ο Πελασγός περιγράφουν πολλές φορές μέσα από τους λόγους τους την εμφάνιση των νεαρών γυναικών ως ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, υποδηλωτικό της ξένης προέλευσής τους.¹⁴ Το «μη ελληνικό ένδυμα» τους («άνελληνόστολον», 234), αν και αρχικά φανερώνει μια πολύχρωμη και ανατολίτικη εικόνα του “άλλου”, πολύ γρήγορα θα αποτελέσει συμβολικά μια επικίνδυνη απειλή για την ευημερία της πόλης.¹⁵

Πολλές σημαντικές ερμηνείες και θεωρίες έχουν διατυπωθεί, συνδέοντας το εξωτικό μελαμψό τους δέρμα με το σκοτάδι του Άδη,¹⁶ που ως εκ τούτου δικαιολογεί και την ταυτότητά τους, κατά πολλούς, ως νυφών του θανάτου, αν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας τις απειλές τους να αυτοκτονήσουν και την χθόνια πράξη της δολοφονίας των συζύγων τους στην πιθανή εξέλιξη της τριλογίας.¹⁷ Το «μελαμψό δέρμα» («μελανθές», 154), που οφείλεται στον «καυτό ήλιο» («ήλιόκτυπον», 155) της ανατολής και της Αιγύπτου,¹⁸ είναι ένα ακόμη παράδειγμα του δίπολου μεταξύ φωτός και σκοταδιού. Η πομπή των νεαρών παρθένων, που κρατούν κλαδιά ικεσίας από όπου κρέμονται λευκές κορδέλες, αποτελεί μια προσπάθεια διεκδίκησης μιας νέας εθνικής ταυτότητας ως προσωπική απόφαση και όχι ως μια προκαθορισμένη κατάσταση. Η τελική μερική τους ενσωμάτωση στην πολιτική και κοινωνική σφαίρα του Άργους,¹⁹ αν και αποτελεί κίνδυνο για τους Αργίτες, ίσως είναι ένα ακόμη επιχείρημα της ύπαρξης μια θεϊκής δυναμικής παρουσίας και υπεροχής επάνω στον κόσμο των θνητών. Ο Πελασγός επιδιώκει τη σωτηρία της πόλης του,

¹¹ Mitchell (2006) 206.

¹² Για την αναπαράσταση του «ξένου» και τον προσδιορισμό της ταυτότητάς του μέσω των ατομικών και πολιτιστικών του χαρακτηριστικών βλ. Bacon (1961) 15-63.

¹³ Sandin ό.π., 146-57.

¹⁴ Hall (1989) 136-43.

¹⁵ Bakewell ό.π., 217. Για τη σημειωτική του θεατρικού ενδύματος ως «αναγκαίου συστατικού για τον καθορισμό του νοήματος» με λεπτομερείς περιγραφές του τρόπου ένδυσης των χαρακτήρων στην αρχαία ελληνική τραγωδία βλ. Wyles (2011).

¹⁶ Friis Johansen/Whittle ό.π., 127.

¹⁷ Bowen ό.π., 31.

¹⁸ Ηρόδοτος 2.22.3.

¹⁹ Bakewell ό.π., 211.

και αυτή θα έρθει αν ικανοποιήσει και τη θέληση των θεών. Η κοινότητα, με αυτήν την έννοια, υιοθετεί μια λύση που θα την προστατεύσει από το να διαπράξει μια επικείμενη ιεροσυλία. Στον θρησκευτικό κόσμο των έργων του Αισχύλου, οι θεοί καθορίζουν τις ζωές των ανθρώπων, και, πολλές φορές, τα φυσικά φαινόμενα αποτελούν σημάδια της επιθυμίας τους.

Οι δρόμοι της εξορίας, όπως περιγράφονται μέσα από τα ταξίδια των Δαναϊδων, της προγόνου τους, Ιούς, καθώς και της μυθικής μορφής της θρηνώδους αηδόνας, όχι μόνο εκφράζουν μια εξαναγκαστική, ηθελημένη, ή αυθόρμητη επιθυμία για φυγή, αλλά και φανερώνουν τα ασυμβίβαστα πιστεύω και τις αξίες αυτών των γυναικών. Όλες καταφέρνουν μερικώς τον στόχο τους μέσω της μεταμόρφωσης, της ενσωμάτωσης ή της απόκτησης της ελευθερίας τους. Επιπρόσθετα, το ανεξάρτητο πνεύμα τους μπορεί να τις χαρακτηρίσει ως γυναίκες που διελαύνουν τα σύνορα («border crossers»). Περιφρονώντας κοινωνικούς θρησκευτικούς και πολιτιστικούς φραγμούς, αυτές οι γυναίκες στέκονται στα σύνορα ενός κόσμου μέσα στον οποίον άνδρες και θεοί επιβάλλουν στα ευάλωτα θύματά τους την πιθανή προοπτική μιας σωτηρίας, πολλών δεινών ή ακόμη και του θανάτου. Οι Δαναίδες αντιστέκονται σε κάθε προσπάθεια που θα μολύνει τις ηθικές τους αξίες και περιμένουν την τελική νίκη, που είναι η απαλλαγή από τα βάσανά τους και η τιμωρία των εχθρών τους.

Στην περίπτωση των Δαναϊδων, το μεγάλο ταξίδι τους ακολουθεί μια πορεία στην ανοιχτή θάλασσα ανάμεσα σε Άργος και Αίγυπτο. Ένα τέτοιο ταξίδι, χωρίς την ορατότητα στεριάς, απαιτεί καλή γνώση ναυσιπλοΐας, ενώ ταυτόχρονα κάνει πιο επικίνδυνη τη μετάβαση σε περίπτωση ακραίων καιρικών συνθηκών.²⁰ Η εμπειρία του Δαναού ως καπετάνιου αναφέρεται και αποτελεί ζωτικής σημασίας παράγοντα· είναι ικανός να προβλέψει όλες εκείνες τις συνιστώσες που θα εξασφαλίσουν σε αυτόν και τις κόρες του ένα ακίνδυνο ταξίδι.²¹ Ο Δαναός είναι ο «πατέρας πλοηγός, ο οδηγός και ο επικεφαλής σύμβουλος» («πατήρ καὶ βούλαρχος/ καὶ στασίαρχος», *Ικέτιδες* 10-11) της θαλάσσιας φυγής των Δαναϊδων. Λαμβάνοντας υπόψη το γνωστό μοτίβο του πλοίου ως πόλης στην αρχαία ελληνική τραγωδία, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο ικανός Δαναός είναι ο ηγέτης αυτής της πλωτής πόλης που ταξιδεύει. Οι κόρες του, συχνά και καθόλου τυχαία, χαρακτηρίζονται ως στόλος μέσα στο έργο. Ο ναυτικός αυτός όρος μπορεί να αναφέρεται σε μια εκστρατεία, είτε μέσω θαλάσσης είτε μέσω στεριάς. Έχοντας αποδράσει από μια βαρβαρικά δομημένη κοινωνία, οι Δαναίδες απορρίπτουν τη θέση τους ως μέρος του οίκου και διεκδικούν το δικαίωμά τους να αποκτήσουν έναν τρόπο ζωής ως μέλη μιας πιο δημοκρατικής και ελεύθερης πόλης. Στη διάρκεια του ταξιδιού τους δεν ανήκουν πουθενά. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ευάλωτη, αβोधήθητη και εκτεθειμένη τους κατάσταση είναι ένα πρώ-

²⁰ Braudel (2002) 106.

²¹ Όπως επισημαίνει εύστοχα η Zeitlin (1996, 143), «πάνω από όλα ο Δαναός είναι ειδικός στην ναυσιπλοΐα, διαθέτοντας τέχνη, ο έμπιστος ναύκληρος του πλοίου»

το βήμα ανεξαρτησίας σε έναν κόσμο κακοποιών και βίαιης βαρβαρότητας. Η ταυτότητά τους διαθέτει πολλές ομοιότητες με αυτή των μετοίκων. Οι γυναίκες είναι διαρκώς «μέτοικοι» στην αρχαία Ελλάδα, αφού από το σπίτι όπου γεννήθηκαν μπαίνουν στη συζυγική εστία, ενώ οι άντρες παραμένουν εκεί όπου γεννήθηκαν. Αυτή η μετάβαση της γυναίκας από το περιορισμένο πλαίσιο του οίκου στην ευρύτερη σφαίρα της πόλης²² θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια «γυναικεία εισβολή» στον χώρο των ανδρών που, όχι μόνο επανακαθορίζει τα όρια μεταξύ οίκου και πόλης αλλά και μεταξύ αυτόχθονων και μετοίκων, ανδρών και γυναικών, Ελλήνων και βαρβάρων. Στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου οι Δαναΐδες δεν είναι ούτε μια αιχμάλωτη ομάδα βάρβαρων γυναικών, ούτε μέλη ενός πληρώματος που ταξιδεύει υπηρετώντας κάποια θεϊκή βούληση. Οι Δαναΐδες εγκαταλείπουν, απορρίπτουν και υποτιμούν την επικείμενη και βίαιη ένωσή τους με τα δεσμά του γάμου με τα ξαδέλφια τους. Σπάζουν ένα παραδοσιακό μοντέλο που η μοίρα προσπαθεί να τους επιβάλει, χρησιμοποιώντας οι ίδιες ως όπλα τους τις απειλές, τόσο απέναντι στους θεούς όσο και στην πολιτική εξουσία.

Ξεπερνώντας τα όρια, οι Δαναΐδες καταφέρνουν να επιβάλουν τις δικές τους αξίες και επιθυμίες. Δημιουργώντας και σκηνοθετώντας ένα μετα-θεατρικό δραματικό σκηνικό που αναφέρεται σε θαλάσσιες καταδιώξεις και σε αποτρόπαιες αυτοκτονίες, οι Δαναΐδες οργανώνουν και παρουσιάζουν δράσεις που έχουν ως στόχο την επιτυχία του σχεδίου τους. Να αλλάξουν δηλαδή την ανασφαλή και ευάλωτη θέση που κατέχουν εκείνη τη στιγμή, με σκοπό να είναι ασφαλείς σε ένα φιλόξενο και προστατευμένο περιβάλλον. Η εικόνα του πλοίου είναι ο προσωρινός οίκος τους, ο οποίος βρίσκεται έξω από τη σφαίρα της πόλης και της ανδρικής κοινωνικής υπεροχής. Αλλά στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, κάθε ιστορία καταδίωξης, όπως και κάθε ταξιδιωτική περιπέτεια στη θάλασσα που δεν έχει άδοξο τέλος, στις περισσότερες περιπτώσεις, καταλήγει με την άφιξη σε ένα μεταιχμιακό χώρο. Ο χώρος αυτός στις *Ικέτιδες* είναι η ακτή της Λέρνας, εκεί όπου οι Δαναΐδες αντιμετωπίζουν το δίλημμα είτε να ενταχθούν μέσα σε έναν πολιτισμένο κόσμο είτε να διατηρήσουν την πρωτόγονη ιδιότητά τους ως νύμφες της φύσης. Αυτό που τελικά καταφέρνουν είναι να διατηρήσουν έναν δικό τους τρόπο ελευθερίας μέσα στην πόλη υποδοχής.

Στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου η θάλασσα παρουσιάζεται ως ένας τόπος καταδίωξης αλλά ταυτόχρονα είναι και ένα «από θαλάσσης περιρρέομενο δάσος» («άλιρρυτον ἄλσος», 868) ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον. Δύο ακόμα είναι οι ποιητικοί μεταφορικοί προσδιορισμοί που εισάγει ο Αισχύλος μέσα στο έργο. Η πρώτη αναφέρεται στον «ανίερο τόπο» («βέβηλον ἄλσος», 509), συνώνυμο του άνυδρου Ἄργους ως τόπου της μελλοντικής τους σωτηρίας, υποδηλώνοντας και την άρνησή τους να παντρευτούν και να γονιμοποιήσουν, και η δεύτερη στο «πολύτροφο δάσος του Δία» («Δίον ἀμβοτον

²² Για τη μετάβαση της γυναίκας από τη σφαίρα του οίκου σε αυτήν της πόλης βλ. ενδεικτικά Shaw (1975) 255-60.

ἄλσος», 558), την περιοχή του Νείλου και της γονιμότητας της Ιούς, ως τη γη του παρελθόντος που έχουν εγκαταλείψει. Το δάσος και η θάλασσα παρέχουν, στην πιο ποιητική τους διάσταση, το κατάλληλο δραματικό σκηνικό κνηγιού και καταδίωξης μεταξύ ζώων, ανθρώπων και θεών. Σε αυτό το συμβολικό περιβάλλον, οι κορμοί των δέντρων από όπου κατασκευάζονται τα καράβια, λειτουργούν ως καταφύγια που προστατεύουν τις Δαναΐδες τόσο από τον άσχημο καιρό όσο και από την καταδίωξη στη θάλασσα, με τον ίδιο τρόπο που μπορούν να προσφέρουν τρόπους προστασίας ως κρυφώνες μέσα σε ένα δάσος κατά τη διάρκεια ενός κνηγιού.

Η εικόνα της θάλασσας όμως δεν παρουσιάζεται μόνο ως δρόμος σωτηρίας για τις Δαναΐδες αλλά μεταμορφώνεται, μέσω της επιθυμίας τους για εκδίκηση και σε επιθυμητό τόπο θανάτου για τους εχθρούς τους. Οι Δαναΐδες εύχονται οι γιοί του Αιγύπτου να βρουν στη θάλασσα το πιο απρόσμενο τέλος:

«έσμὸν ὕβριστὴν Αἰγυπτογενῆ,
πρὶν πόδα χέρσῳ τῆ δ' ἐν ἄσῳδει
θεῖναι, ζὸν ὄχῳ ταχυῆρει
πέμψατε πόντονδ': ἔνθα δὲ λαίλαπι
χειμωνοτύπῳ, βροντῆ στεροπῆ τ'
ὄμβροφόροισίν τ' ἀνέμοις ἀγρίας
ἄλὸς ἀντήσαντες, ὄλοιντο»

«Και το πλήθος το αντρίκιο της αλαζονικής αιγυπτόσπορης γενιάς
Πριν το πόδι του πατήσει στην λασπωμένη γη του Άργους
Με το γοργό καράβι του στο πέλαγος να το διώξετε

Κι εκεί με αντάρα χειμωνόδαρτη, με βροντές και αστραπές και με τους άγριους
ανέμους, τη λύσσα της θάλασσας αντικρύζοντας να χαθούν».

(Αισχύλου *Ικέτιδες*, 30-36)

Οι Δαναΐδες ζητούν από τον Δία να μετατρέψει τη θάλασσα, τον τόπο της δικής τους σωτηρίας, σε τόπο που οδηγεί στον Άδη για τους Αιγύπτιους. Για αυτές ο Δίας είναι «ο εκδικητής πέρα από τη θάλασσα» («Δῖον πόρτιν, ὑπερπόντιον τιμαόρ'», *Ικέτιδες* 41-42), και ζητούν να γίνει ο θεϊκός βοηθός τους. Ο Δίας δεν είναι μόνο ο «θεός των προσφύγων» («ἀφίκτωρ», 1) αλλά και ένας ευνοϊκός για αυτές δικαστής. Ο πανικός και η απόγνωσή τους μεγαλώνει όταν οι βάρβαροι μνηστήρες, φτάνοντας στο λιμάνι, προσπαθούν να τις συλλάβουν και να τις υποτάξουν λίγο πριν από το τέλος του έργου. Οι Δαναΐδες τους καταριούνται και καλούν τις θεϊκές δυνάμεις να πάρουν εκδίκηση στη θάλασσα, μετατρέποντάς την σε τόπο τιμωρίας, απώλειας και έναν δρόμο χωρίς επιστροφή. Αλλά οι θεοί μένουν σιωπηλοί και απόντες, και με αυτή τη σιωπή τους δε φαίνεται να συμμερίζονται την εκδικητική επιθυμία των Δαναΐδων.

Βιβλιογραφία

- Bacon, H. H. (1961): *Barbarians in Greek tragedy*, Yale.
- Bakewell, G. W. (1997): «Μετοικία in the *Supplices* of Aeschylus», *Classical Antiquity* 16, 209-228.
- Bowen A. J. (2013): *Aeschylus' Suppliant Women*, Warminster.
- Braudel, F. (2002): *The Mediterranean in the Ancient World*, London.
- Cowley, C. (2001): «Moral Dilemmas in Greek Tragedies: A Discussion of Aeschylus's *Agamemnon* and Sophokles's *Antigone*», *Ethics & Politics* III.
- Des Bouvrie, S. (1990): *Women in Greek Tragedy: An Anthropological Approach*, Oslo.
- Fowler, B. H. (1967): «Aeschylus' Imagery», *Classica et Medievalia* 28, 1-74.
- Friis Johansen, H. / Whittle, E. W. (1980): *Aeschylus: The Suppliants* (3 vols), Copenhagen.
- Gould, J. (1973): «Hiketelia», *Journal of Hellenic Studies* 93, 74-103.
- Hall, E. (1989): *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.
- McCall, M. (1976): «The Secondary Choruses in Aeschylus' *Supplices*», *California Studies in Classical Antiquity* 9, 117-131.
- Mitchell, L. G. (2006): «Greeks, Barbarians and Aeschylus' *Suppliants*», *Greece and Rome* 53, 205-223.
- Morton, J. (2001): *The Role of the Physical Environment in Ancient Greek Seafaring*, Brill.
- Naiden, F. S. (2006): *Ancient Supplication*, Oxford.
- Sandin P. (2005): *Aeschylus' Supplices: Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Lund.
- Seaford, R. (1987): «The Tragic Wedding», *The Journal of Hellenic Studies* 107, 106-130.
- Shaw, M. (1975): «The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama», *Classical Philology* 70, 255-266.
- Sommerstein A. H (2008): *Aeschylus* (3 vols), Cambridge (Mass.).

- Steiner, D. (2001): *Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton.
- Tucker T. G. (1889): *The Supplices of Aeschylus*, London.
- Turner, C. (2001): «Perverted Supplication and Other Inversions in Aeschylus' Danaid Trilogy», *Classical Journal* 97, 27-50.
- Vasunia, P. (2001): *The Gift of the Nile: Hellenizing Egypt from Aeschylus to Alexander*, Los Angeles.
- Wyles, R. (2011): *Costume in Greek Tragedy*, Bristol Classical Press.
- Zeitlin, F. I. (1992): «The Politics of Eros in the Danaid Trilogy of Aeschylus», στον τόμο *Innovations of Antiquity*, επιμ. R. Hexter and D. Selden, London/ New York, 203-52.
- Zeitlin, F. I. (1996): *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago.

Το φαινόμενο της “περσολογίας” της δεκαετίας του 1930:
Η αξιοποίηση των *Περσών* του Αισχύλου από τους ξένους φοιτητικούς
θιάσους και οι παραστάσεις τους στην Ελλάδα *

The phenomenon of “persianology” of the 30’s:
The exploitation of Aeschylus’ *Persians* by foreign student theatre com-
panies and their performances in Greece

Τριαντάφυλλος Μποσταντζής

Υποψήφιος διδάκτορας Τμήματος Θεάτρου,
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Triantafyllos Bostantzis

PhD candidate, Department of Theatre,
Aristotle University of Thessaloniki

*Η επιμέλεια της συγκεκριμένης μελέτης έγινε από τον Αθανάσιο Μπλέσιο.

Abstract

The National Theatre of Greece staged Aeschylus' *Persians* twice during the first decade of its operation: a lot has been written about these two performances, directed by Fotos Politis (1934) and Dimitris Rondiris (1939). In the meantime, two foreign student theatrical groups arrived in Greece to stage Aeschylus' play. Research has not extensively addressed these two productions of the same play, albeit with different features: the first is *Persians* by Professor Wilhelm Leyhausen of Berlin University (May 1934) and the second is *Persians* staged by the Ancient Tragedy group of the Sorbonne (August 1937).

The present paper aims to deal with the theatrical features as well as with the elements of recruitment of these two performances. It also attempts to outline issues of ideological depiction and analyze important artistic parameters of the productions, focusing on the elements which can be seen either in the wider political context of the 1930s (German performance) or in the efforts that contribute to the archaic rehabilitation of ancient drama (French performance).

Λέξεις κλειδιά: Αισχύλος, Πέρσες, Αρχαίο Δράμα, Δεκαετία του '30

Keywords: Aeschylus, *Persians*, Ancient Drama, 1930's

«Μα τι συμβαίνει, σας παρακαλώ; Έχουμε καινούργια εισβολή των *Περσών*; *Πέρσαι* στο Εθνικό. *Πέρσαι* στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού, *Πέρσαι*... κριτικοί και περσολογία στις εφημερίδες».¹

Αυτήν την εισαγωγή διαλέγει ο Σπύρος Μελάς για το άρθρο του με τίτλο «η Εξόντωση των Περσών», το οποίο δημοσιεύεται στις 15 Μαΐου 1934. Έξι ημέρες νωρίτερα, ο Μελάς έχει δει τους *Πέρσες* του Αισχύλου στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη.² Στις θέσεις των θεατών, μαζί με τον Μελά, παραβρίσκεται σύσσωμος ένας ξένος θίασος, ο οποίος αποθεώνει την παράσταση.³ Πρόκειται για τους φοιτητές του Γερμανού καθηγητή Βίλχελμ Λαιχάουζεν, οι οποίοι έχουν έρθει στην Ελλάδα για να παραστήσουν τη δική τους εκδοχή των *Περσών* στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Τούτη η παράσταση των Γερμανών φοιτητών, μαζί με την παράσταση των *Περσών* του φοιτητικού ομίλου Αρχαίας Τραγωδίας της Σορβόνης, η οποία ακολουθεί τρία χρόνια αργότερα στον ίδιο χώρο του Ηρωδείου, είναι οι δύο παραστάσεις που μας απασχολούν σε τούτη την ανακοίνωση. Στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι να ιχνηλατήσει ζητήματα καλλιτεχνικής και ιδεολογικής αποτύπωσης δύο σχετικά άγνωστων φοιτητικών παραστάσεων της δεκαετίας του 1930, οι οποίες, αν και δεν είναι από τις πλέον σημαντικές στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου λόγω του ερασιτεχνικού τους χαρακτήρα, ενδέχεται να αποκαλύπτουν στοιχεία της φυσιογνωμίας των προσεγγίσεων του αρχαίου δράματος στον ελληνικό χώρο. Για την εκπόνηση της ανακοίνωσης αρχικά ερευνήθηκε το πρωτογενές υλικό που σχετίζεται με τις παραστάσεις (άρθρα, κριτικές, αναγγελίες, διαφημίσεις, συνεντεύξεις στον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο), και στη συνέχεια έγινε αξιολόγηση του υλικού σε συσχετισμό με συναφείς μελέτες. Καταβλήθηκε προσπάθεια να περιοριστεί η αναπόφευκτη υποκειμενικότητα των δημοσιευμάτων σχετικά με τις παραστάσεις. Έτσι κι αλλιώς, η παρούσα εργασία δεν απσκοπεί στο να ανασυστήσει τις παραστάσεις αυτές, κάτι που φαντάζει (και είναι) πρακτικά αδύνατο, αλλά, να ιχνηλατήσει την επίδραση των παραστάσεων στο κοινωνικό μόρφωμα της εποχής τους. Εκείνο που μένει να κριθεί είναι, όχι φυσικά οι ίδιες οι παραστάσεις, αλλά ο απόηχός τους ή ακόμα και η επίδρασή τους στην ιστορία των παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ελλάδα.

Ο θίασος του σπρεχ-κορ

Ο Βίλχελμ Λαιχάουζεν, καθηγητής φωνητικής αγωγής στο πανεπιστήμιο Humboldt του Βερολίνου, επιχείρησε, παράλληλα με το καθηγητικό του έργο, να προωθήσει τη δημιουργία ενός φοιτητικού θιάσου που θα ανέβαζε αρχαίες τραγωδίες σε δική του μετάφραση.⁴ Η πρώτη από αυτές τις τραγωδίες ήταν οι *Πέρσες* το 1927, ενώ παρουσιάστηκαν άλλες δύο τραγωδίες του Αισχύ-

¹ Μελάς, Σ. (Φορτούνιο), «Η εξόντωση των Περσών», *Ελεύθερον Βήμα*, 15-5-1934.

² Η πρεμιέρα έγινε στις 9 Μαΐου 1934 σε ενιαία παράσταση με τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη κατά την λήξη της Γ' περιόδου του Εθνικού Θεάτρου.

³ [χ.ο.], «Γερμανοί και Έλληνες Πέρσαι», *Εστία*, 10-5-1934.

⁴ Μαυρομούστακος (2004) 294.

λου έως και το 1934, ο *Αγαμέμνωνας* και ο *Προμηθέας Δεσμώτης*. Η σκηνοθεσία και στα τρία έργα βασιζόταν στην τεχνική της χορωδιακής απαγγελίας, που αποδίδεται συνοπτικά με τον γερμανικό όρο «Sprechchor» (σπρεχ-κορ).⁵ Ο Λαϊχάουζεν είχε παρακολουθήσει τις πρώτες Δελφικές Εορτές του 1927 κι ήταν σε συνεννόηση με τον Σικελιανό για την ετοιμασία μιας παράστασης με δική του διδασκαλία, που θα παρουσιάζονταν στις δεύτερες Δελφικές Εορτές του 1930.⁶ Αν και οι προσπάθειες για το ανέβασμα της παράστασης στους Δελφούς δεν ευδοχώθηκαν, η επικοινωνία μεταξύ των δύο ανδρών συνεχίστηκε. Στις 14 Μαΐου 1934, ο Σικελιανός μαζί με πλήθος θεατών, σπεύδουν στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, για να παρακολουθήσουν την παράσταση των *Περσών* σε διδασκαλία Λαϊχάουζεν.⁷ Από την επόμενη κιάλας μέρα ο αντίκτυπος της παράστασης γίνεται αισθητός στον ελληνικό Τύπο.

Αρχαίο δράμα σε ανοιχτό θέατρο

Η παράσταση των Γερμανών φοιτητών ανακίνησε κρίσιμα ζητήματα σχετικά με τις παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Αρχικά, επανέφερε στο προσκήνιο το ζήτημα της παράστασης αρχαίου δράματος σε ανοιχτό θέατρο. Η εξαιρετικά μικρή χρονική απόσταση της παράστασης του Λαϊχάουζεν στο Ηρώδειο με την παράσταση του Πολίτη στο κλειστό οίκημα της οδού Αγίου Κωνσταντίνου, προβλημάτισε τους Έλληνες κριτικούς σχετικά με το ποιος είναι ο “κατάλληλος χώρος” για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας ήταν να επικρατήσει σε κάποιους η αντίληψη ότι το ανοιχτό θέατρο ταιριάζει περισσότερο (ή και αποκλειστικά) στην ιδιαίτερη φυσιολογία της τραγωδίας.⁸ Σε συνέντευξη που δημοσιεύεται στις 9 Μαΐου του 1934, ο ίδιος ο Λαϊχάουζεν ερωτάται από τον δημοσιογράφο της *Πρωΐας* για την καταλληλότητα του Ηρωδείου ως προς την παράσταση των *Περσών*. Η απάντησή είναι θετική:

«Επί του σημείου τούτου έχω την απάντησιν του σκηνοθέτου και αρχιτέκτονος κ. Τάννεμπεργκ, ο οποίος προηγήθη [...] κατά τινάς ημέρας ενταύθα και ο οποίος εμελέτησεν το πρόβλημα. Οι Αθηναίοι έχουν ιδει παραστάσεις εις το θέατρον αυτό. Άλλωστε δεν θα χρησιμοποιηθούν σκηνικά και η παράστασις θα διεξαχθή απλώς με φωτισμόν διά προβολέων».⁹

⁵ Ο ελληνικός αντίστοιχος όρος είναι «ομαδική απαγγελία» ή «συνεκφώνηση». Για το Sprechchor βλ. Leyhausen (1934).

⁶ Σιδέρης (1976) 392.

⁷ Η παρουσία του Σικελιανού στην παράσταση πιστοποιείται από το τρίλεπτο κινηματογραφημένο σωζόμενο απόσπασμα που έχει καταχωρηθεί με Αριθμό Θεματικού Ευρετηρίου Κινηματογραφικού Αρχείου Υπουργείου Εξωτερικών, Κατάλογος Ελληνικών Θεμάτων: 176/1934. Για περισσότερες πληροφορίες πρβλ. Μαυρομούστακος (2004) 294.

⁸ Κουκούλας, Λ., «Οι *Πέρσαι* του Αισχύλου στο θέατρον Ηρώδου του Αττικού. Η προσπάθεια του κ. Γουλ. Λαϊχάουζεν», *Πρωΐα*, 16-5-1934.

9 εφημ. *Πρωΐα*, 9-5-1934.

Ο Λαιχάουζεν θεωρεί το Ηρώδειο κατάλληλο για παραστάσεις, όμως, ο ισχυρισμός του σχετικά με τη χρήση σκηνικών είναι ανακριβής. Σκηνικό σαφώς και υπήρξε στην παράσταση του Ηρωδείου. Ο Κώστας Οικονομίδης στο *Έθνος* παρέχει επ' αυτού μια παραστατική περιγραφή του σκηνικού χώρου, σημειώνοντας μάλιστα ότι, σε αντίθεση με τον Πολίτη ο οποίος παρουσίασε την τραγωδία «κατακόρυφα», ο Λαιχάουζεν την ανέπτυξε σε όλη την έκταση της ορχήστρας.¹⁰ Τη σκηνική διάταξη της παράστασης του Λαιχάουζεν μπορεί κανείς να την αντιληφθεί κι από τις φωτογραφίες που δημοσιεύονται στις εφημερίδες της εποχής.¹¹ Ουσιαστικά, επρόκειτο για μια διάταξη που κινούνταν σε τρία επίπεδα με επίκεντρο την κυβική κατασκευή που παρίστανε το ανακτορικό οίκημα:

1. Στο κάτω επίπεδο (στο χώρο της αρχαίας ορχήστρας) δρούσε ο ανδρικός χορός και το φάντασμα του Δαρείου.
2. Στο επίπεδο των βαθμίδων εκατέρωθεν του ανακτόρου κινούνταν ο γυναικείος χορός.
3. Στο άνω επίπεδο, στην οροφή του οικήματος, εμφανιζόταν η Άτοσσα.

Ο χορός των Γερμανών

Το δεύτερο κρίσιμο ζήτημα της παράστασης του Λαιχάουζεν έχει να κάνει με τη διαχείριση του χορού. Η εμφάνιση του χορού προκάλεσε αμηχανία σε μερίδα των κριτικών της παράστασης. Αρχικά, ζένισε η παρουσία γυναικόπαιδων, καθώς και η εμφάνιση νεαρών αντρών χωρίς ψεύτικες γενειάδες που «δεν έδιναν την εντύπωση χορού γερόντων».¹² Ξένισε επίσης και η όψη κάποιων ηθοποιών σε πρωταγωνιστικούς ρόλους. Το *Ελεύθερο Βήμα* επισημαίνει ότι ο Λαιχάουζεν «δεν επέμενε στην ιστορική φυσιογνωμία των προσώπων», με αποκορύφωμα την εμφάνιση ενός Ξέρξη «με μακρυνά ζανθά μαλλιά και εντελώς νεανικό πρόσωπο».¹³

¹⁰ Οικονομίδης, Κ., «Οι Πέρσαι του Αισχύλου από τους Γερμανούς. Μια σύγκριση με την ερμηνεία του “Έθνικού”» *Έθνος*, 15-5-1934. Μεταξύ άλλων ο Οικονομίδης αναφέρει: «Ολόγυρα εις το ημικύκλιον έχει στηθεί ένα είδος τέντας, που κρύβει μερικώς την ορχήστραν [εννοεί τους μουσικούς που εκτελούσαν ζωντανά τη μουσική του ίδιου του Λαιχάουζεν· η τέντα έκρυβε επίσης την υποβολέα και τον διευθυντή κίνησης του χορού]. Εις το βάθος του ημικυκλίου, όπου η αρχαία σκηνή, υψώνεται το κυβικόν κενοτάφιον του Δαρείου με βαθμίδες εκατέρωθεν και μίαν είσοδον εις το κέντρον. Επί του κενοταφίου εμφανίζεται η Άτοσσα και μέσα από αυτό προβάλλει το είδωλο του Δαρείου. Ο ανδρικός χορός παρατάσσεται εις τον χώρον της ορχήστρας με τα νώτα προς το κενοτάφιον και ο γυναικείος [υπήρχε και γυναικείος χορός] καταλαμβάνει θέσεις επί των βαθμίδων».

¹¹ Φωτογραφίες της παράστασης δημοσιεύονται στις εφημερίδες: *Εστία* 14-5-1934, *Έθνος* 15-5-1934, *Πρωΐα* 15-5-1934, *Ακρόπολις* 16-5-1934, *Ελληνικόν Μέλλον* 16-5-1934, *Νέος Κόσμος* 16-5-34.

¹² Κουκούλας, Λ., «Οι Πέρσαι του Αισχύλου στο θέατρον Ηρώδου του Αττικού. Η προσπάθεια του κ. Γουλ. Λαϋχάουζεν», *Πρωΐα*, 16-5-1934.

¹³ Ροδάς, Μ., «Οι Πέρσαι από τους Γερμανούς», *Ελεύθερον Βήμα*, 16-5-1934.

Όταν, όμως, η συζήτηση φτάνει στο σπρεχ-κορ, ο Τύπος εγκωμιάζει την παράσταση των Γερμανών, κάνοντας εκτενή αναφορά στο ρόλο του χορού των φοιτητών. Δεν λείπουν οι υπερβολές, ενδεικτικές όμως της πρόσληψης από την κριτική του Τύπου: «Μουσικώτερος, θα ‘λεγα, θρήνος και σπαραγμός δεν ηκούσθη ποτέ, στο θέατρό μας τουλάχιστον. Ο ρυθμός της ομιλίας ήτο απόλυτα και ιδεωδώς συνδυασμένος με την ρυθμική κίνηση».¹⁴ Ο ίδιος ο Λαϊχάουζεν, στη συνέντευξή του στην *Πρωϊά*, απαντά σε ερώτηση σχετικά με το δυσεπίλυτο πρόβλημα του χορού, λέγοντας ότι η προσπάθειά του υπήρξε «ανάλογος προς την γενομένην εις τους Δελφούς κατά την παράστασιν του *Προμηθέως* και *Ικετίδων*, από τους Σικελιανούς. [...] Ημείς ελύσαμεν το ζήτημα διά της ρυθμικής ομιλίας και των ρυθμικών κινήσεων, διά του συνδυασμού του λόγου με το μέλος και την όρχησιν. Αλλά, τόσο το μέλος όσον και η όρχησις χρησιμεύουν απλώς διά να υποβοηθούν τον λόγον».¹⁵ Επανερχόμεστε, λοιπόν, μέσω του Λαϊχάουζεν, «στο πιο σημαντικό γεγονός των Δελφικών Εορτών των Σικελιανών [που] ήταν η αναγέννηση του τραγικού χορού».¹⁶ Σύμφωνα με τον Γλυτζουρή, η Πάλμερ-Σικελιανού «προσπάθησε να βρει λύση στη μιμητική φύση του αρχαίου χορού και, παράλληλα, να διαμορφώσει μια καθαρή μορφή “ελληνικής” γυμναστικής, η οποία θα αποτελούσε τη βάση της καλλιτεχνικής έκφρασης του χορού. Για το λόγο αυτό στράφηκε στα αρχαία αγγεία, τα ξυλόγλυπτα και τα αγάλματα, προσπαθώντας να φέρει τη μορφή τους στη ζωή».¹⁷

Ο Λαϊχάουζεν από τη μεριά του, όπως επιβεβαιώνεται κι από τον Θρύλο, λύνει το πρόβλημα του χορού με το σπρεχ-κορ: «Τα χορικά παίχτηκαν κι απαγγέθηκαν απ’ όλα τα μέλη του χορού μαζί, με ένα συγχρονισμό που αγγίζει σχεδόν τα όρια του απίστευτου· αν και η απαγγελία είχε άπειρες αποχρώσεις και διαβαθμίσεις τονισμού, δεν ακουγότανε παρά μια φωνή -ξεχώριζε διαυγέστατα η κάθε λέξη- κι αυτή η μια φωνή, η αναγκαστικά εξαιρετικά δυνατή και έντονη αφού έβγαινε από πολλά στόματα, καθώς συνοδευότανε κι από πλαστικότητες και παραστατικότητες κινήσεις, διοχέτευε το τραγικό πάθος και μαζί τη μουσική μετουσίωσή του».¹⁸ Ο Μαυρομούστακος, επιχειρώντας να συνοψίσει τη συζήτηση σχετικά με τον χορό στις παραστάσεις του Λαϊχάουζεν, αναδεικνύει τις συγγένειες του σπρεχ-κορ του Λαϊχάουζεν με το ύφος απαγγελίας στις σκηνοθεσίες του Ροντήρη.¹⁹ Παραθέτει

¹⁴ Ο Ροδάς (ό.π.) αναφέρει μεταξύ άλλων: «Είχε η παράστασις αυτή ‘ατμόσφαιρα’ απ’ αρχής μέχρι τέλους και πολλές στιγμές ασφυκτική με την αφήγησι και την έκφρασι του πόνου για την ανθρωποκαταστροφή. Το σώριασμα του χορού ανδρών και γυναικών κατά την αναγγελία της συντριβής των Περσών μάς έδωσε μια ανώτερη, εντελώς, συγκίνησι, την εικόνα του ψυχικού σπαραγμού, είδαμε έμφυχα αγάλματα λύπης και πόνου».

¹⁵ Λαϊχάουζεν, Γ., όπως παραπέμπεται στο: Ν., «Ο υπό τον καθηγητήν Λαϊχάουζεν καλλιτεχνικός όμιλος. Η παράστασις των *Περσών*», *Πρωϊά*, 9.5.1934.

¹⁶ Γλυτζουρίσι (2011) 89.

¹⁷ Ο.π., σ. 90.

¹⁸ Θρύλος (1977) 44-45.

¹⁹ Ο Μαυρομούστακος καταθέτει τις αναλογίες ανάμεσα στην «αρμονία του εσωτερικού ρυθμού της λέξης» στον Λαϊχάουζεν και την «αναπότρεπτη πίεσι της εσωτερικής

αποσπάσματα από παλαιότερη συνέντευξη του Λαϊχάουζεν, όπου γίνεται εκτενής περιγραφή της παράστασης των *Περσών* του 1927. Στα αποσπάσματα αυτά ο Γερμανός καθηγητής σημειώνει ότι «η χορωδία δεν τραγουδά. Ομιλεί απλώς. [...] Οι τόνοι της απαγγελίας είναι διαβαθμισμένοι όπως εις μία χορωδιαν μουσικών. Και ο συγχρονισμός της εκφοράς της λέξεως γίνεται με τόσον ιδανικὴν χρονικὴν ακρίβειαν, με τόση αρμονία εσωτερικὸν ρυθμὸν, ὥστε να καταντά κάτι τι το βαθύτατον και μεγαλοπρεπέστατον» αλλά και ότι «[η χορωδία] κινείται καθ' ἡν ὥραν ομιλεῖ. Αλλ' οι κινήσεις της εἶναι ὅσο το δυνατόν απλαί, ανθρωπιναι και αντιθεατρικαί. [...] Ο χορός μου εκινεῖτο εις τους *Πέρσας* εις επτά τμήματα. Αλλά εις ωρισμένας στιγμάς ενώνετο, εις μίαν ορμητικὴν κίνησιν».²⁰ Εντοπίζοντας τις αναλογίες, ο Μαυρομούστακος παρατηρεῖ πως ἡ διάταξη του χοροῦ στον Ροντήρη ακολουθεῖ τα παρακάτω βήματα:

- (α) αρχικός διαχωρισμός σε μικρές ομάδες.
- (β) ἔνωση ομάδων και δημιουργία εντυπωσιακοῦ ὄγκου.
- (γ) διάταξη τέτοια ὥστε να τεθεῖ σε κεντρικὸ σημείο ο πρωταγωνιστής.

Ο Μαυρομούστακος υπογραμμίζει την πολύ θετική αντίδραση των Ελλήνων κριτικῶν στην παράσταση του Λαϊχάουζεν, επισημαίνοντας ὅτι ἡ σύγκριση της παράστασης αυτής με εκείνης του Πολίτη αποβαίνει σε βάρος του Ἑλληνα σκηνοθέτη. Δεν παραλείπει βέβαια να παραθέσει την ἄποψη του Γερμανοῦ κριτικῶν Herbert Ihering, ο οποίος κατηγορεῖ τον Λαϊχάουζεν για «κίβδηλο ιδεαλιστικὸ ὕφος». Ο Ihering υποστηρίζει ὅτι ἡ παράσταση του Λαϊχάουζεν δεν ἔχει καμιά σχέση με τον Αισχύλο, διατυπώνοντας το ευφυολόγημα «Sprechkor ist Barbarei»²¹.

Ζητήματα ιδεολογικῆς αποτύπωσης

Μια ξεχωριστή διάσταση της παράστασης του Λαϊχάουζεν συνδέεται με ζητήματα ιδεολογικῆς αποτύπωσης. Αρχικά, ο Οικονομίδης στο *Ἔθος* κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση, επισημαίνοντας πως «η ιερὰ κόγχη αντήχει τις αγριοφωνάρες, τους κοπετούς και τας ικεσίας των “Γερμαναράδων”, ἀπὸ τα “Ζάαλαμις” “Νταράιους” και “Τσῶους”, ὅπως μεταμορφώνεται εις τα τευτονικά χεῖλη το ὄνομα “Ζεὺς”». Ἐν συνεχείᾳ, σχολιάζοντας τους νέους που υποδύονταν του γέρου του χοροῦ, αναφέρει: «Θα εἶχαν θαυμάσια την θέσιν των εις μίαν “Στουρμ-Απτάιλουγγκ”, δηλ. εις εθνικοσοσιαλιστικὸν τάγμα εφόδου, ὅπως παρήλασαν κατὰ τετράδας και παρετάχθησαν, ὅταν δε ἤρχισαν με βροντώδη φωνήν να απαγγέλουν τα χορικά, ἐνόμιζε κανεῖς ὅτι θα ἐδόνουν τελικῶς τον αέραν με την ιαχήν “Χάιλ Χίτλερ”!».²² Ἴσως ο

έντασης του Λόγου» στον Ροντήρη.

²⁰ Μαυρομούστακος (2004) 296.

²¹ Ὁ.π., σ. 295. Για τον Herbert Ihering βλ. Flashar (1991) 160.

²² Οικονομίδης, Κ., «Οι *Πέρσαι* του Αισχύλου ἀπὸ τους Γερμανούς. Μια σύγκρισις με την

Οικονομίδης να γνώριζε πως το σπρεχ-κορ, που δίδασκε ο Λαϊχάουζεν, χρησιμοποιούνταν στα γερμανικά σχολεία για να εδραιωθεί το «ήθος των Ναζί», καθώς ταίριαζε ιδανικά στην ιδεολογία της «άρνησης του ατόμου». Την συσχέτιση του αρχαίου δράματος με τις επιδιώξεις του γερμανικού καθεστώτος επαναφέρει η Macintosh, καθώς και το γεγονός πως η διάδοση της χορωδιακής απαγγελίας του Λαϊχάουζεν, σε συσχετισμό με την «κινητική απαγγελία» (Bewegungsschor) του Rudolph Laban, πρέπει να ιδωθούν στα «ευρύτερα πολιτικά συμφραζόμενα της χιτλερικής νεολαίας και των ναζιστικών μαζικών συγκεντρώσεων της δεκαετίας του 1930».²³ Η ερευνήτρια συμπληρώνει ότι «η ικανότητα του Λαϊχάουζεν να παραμείνει στη θέση του [καθηγητής ρητορικής στο πανεπιστήμιο του Humboldt] κατά τη διάρκεια του πολέμου αλλά και η εμμονή του με το αρχαίο δράμα αποτελούν δείγματα της επένδυσης του φασισμού στον αρχαίο κόσμο».²⁴

Θα πρέπει επίσης να αναφερθούμε στην πληροφορία που μας παρέχει ο «Ω» του *Έθνους*, σύμφωνα με την οποία ο Λαϊχάουζεν «έχει την ευγενή φιλοδοξία να δημιουργήσει τις πνευματικές Ολυμπιάδες ως συνέχεια και συμπλήρωμα των αθλητικών Ολυμπιάδων».²⁵ Την περίοδο του Μαΐου του 1934, όταν επισκέφθηκαν την Ελλάδα ο Λαϊχάουζεν και ο θίασός του, διεξάγονταν στην Αθήνα εκδηλώσεις για τον εορτασμό 40 χρόνων από την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων. Δεν εντοπίστηκε άλλο δημοσίευμα που να συσχετίζει την παράσταση του Λαϊχάουζεν με τους εορτασμούς αυτούς, πέραν του άρθρου του *Έθνους* · (ένας ακόμα συσχετισμός μπορεί να είναι η επικείμενη διοργάνωση των Ολυμπιακών αγώνων του 1936 από τη Γερμανία, στους οποίους η ναζιστική κυβέρνηση είχε επενδύσει πολιτικά).

Παρουσιάζει ενδιαφέρον, πάντως, ο (κατά περίπτωση) διθυραμβικός χαρακτήρας που λαμβάνει η κριτική όταν αναφέρεται στο εγχείρημα των Γερμανών, και η έμφαση που δίνεται από τον Τύπο στην προσφώνηση του Σικελιανού προς τον θίασο του Λαϊχάουζεν μετά το τέλος της παράστασης.²⁶

ερμηνεία του “Εθνικού”» *Έθνος*, 15-5-1934.

²³ Macintosh (2012) 277.

²⁴ Ο.π.

²⁵ Ω, *Έθνος*, 15 -5-1934. Σημ.: Οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1936 είχαν προγραμματιστεί να διεξαχθούν (και διεξήχθησαν) στο Βερολίνο το 1936. Στο πρωτοσέλιδο του *Έθνους* της 9ης Μαΐου 1934 εικονίζεται φωτογραφία με την εξής λεζάντα: «Την πρωίαν εγένετο προ του Παρθενώνος επί της ακροπόλεως, δοκιμαί της τελετής, ήτις θα διεξαχθή την 20ην τρέχοντος επ’ ευκαιρία των εορτών της 40ετηριδας της αναβιώσεως των Ολυμπιακών Αγώνων». Στην ίδια σελίδα δημοσιεύεται είδηση, σύμφωνα με την οποία επίκειται επίσκεψή στην Ελλάδα του υπουργού προπαγάνδας του Χίτλερ, Γκέμπελς.

²⁶ Η προσφώνηση του Σικελιανού δημοσιεύεται στο: Δεβάρης, Δ. Σ., «Η παράσταση των *Περσών* υπό του σπρεχ-κορ», *Βραδινή*, 15.5.1934. Παρατίθεται ολόκληρη η προσφώνηση: «Αδελφοί καλλιτέχνες και σπουδαστές Γερμανοί, αδελφέ Λαϊχάουζεν, από την πρώτη στιγμή που ειδωθήκαμε στους Δελφούς έχουμε συναντήσει μια πίστι, κατά την οποίαν η Τέχνη, ως μία κοσμική πνευματική δύναμη, δεν θάπρεπε στην εποχή μας πια να παρουσιάζεται, σαν μια δημιουργική προσπάθεια, έφεση, ή ενέργεια κομματιασμένη, αλλ’ ως μια ενιαία και παγκόσμια οργανωμένη λειτουργία, που αντί να εκφράζεται και να ενεργή τμηματικά, θα ώφειλε να συνεργάζεται συνειδητά με την ανάπτυξι κάθε ιδιαίτερα λαού και με γενικό και σταθερό σκοπό την καλλιέργεια ενός πανανθρώπινου ολοκληρωτικού

Δεν πρέπει να μας διαφεύγει σ' αυτό το σημείο ότι η Δελφική ιδέα που ενώνει τον Σικελιανό με τον Λαϊχάουζεν σχετίζεται με συγκεκριμένα ιδεολογικά πρότυπα, άμεσα συνδεδεμένα με «πολιτικές λύσεις στα πλαίσια του αντι-κοινοβουλευτισμού, της “αρχαίας ελληνικής κοινότητας” και της “κοινοτικής συνείδησης”». ²⁷ Σύμφωνα με τον Γλυτζουρή, «η Δελφική Ιδέα βασίστηκε στην αρχή της “κοινότητας”, που εξέφραζε τα ιδανικά του ιδεολογικού κινήματος του αντι-διαφωτισμού: μία “σύνθεση των κοινοτήτων της Αρείας φυλής”, μέσα στο “διαμάντι της γης” (Ελλάδα), εδραιωμένη “γύρω από τη μητρόπολη των Δελφών”»· για τον ερευνητή, επρόκειτο για μια «επίθεση στην παράδοση της Γαλλικής επανάστασης, τον φιλελευθερισμό και την κοινοβουλευτική δημοκρατία». ²⁸

Ο Όμιλος Αρχαίας Τραγωδίας της Σορβόνης

Τον Αύγουστο του 1937, τρία χρόνια μετά την παράσταση των *Περσών* στο Ηρώδειο από τον θίασο του Λαϊχάουζεν, μια φοιτητική παρέα Γάλλων “εραστών” της αρχαίας τραγωδίας παρουσιάζει τους *Πέρσες* στον ίδιο χώρο. Όλα είχαν ξεκινήσει ένα χρόνο πριν, το 1936, όταν φοιτητές φιλολογίας του πανεπιστημίου της Σορβόνης κατάρτισαν ομάδα «σκοπό έχουσαν την παράστασιν αρχαίων δραμάτων». ²⁹ Ο καλλιτεχνικός στόχος που τέθηκε εξ αρχής ήταν η αποφυγή της μεγαλοπρέπειας, της μνημειακότητας, της ογκώδους εικόνας του χορού, αλλά και η προσπάθεια να προσεγγιστούν τα αρχαία κεί-

πολιτισμού. Και ιδιαίτερα την αποστολή της μεγάλης Τραγικής Τέχνης, απ' τη σκοπιά της Δελφικής Ιδέας, την είδαμε μαζί, ως την τοποθέτησι μιας ιστορικής πλέον διακονίας, που οφείλει ν' ανταποκρίνεται φανερά στην τριπλή φύσι και ακόμη περισσότερο, στην τριπλή σύγχρονη ανάγκη κάθε ανθρώπου, δηλαδή την ατομική, την εθνική και την παγκόσμια. Στην κοινή αυτή πίστι, από τότε εσφίζαμε τη χείρα και το γεγονός πως βρίσκεται αυτή τη στιγμή ανάμεσό μας, πιστοποιεί το πρώτο βήμα για την πραγματοποίησι της Διεθνικής Καλλιτεχνικής πλευράς, της Δελφικής Εντολής. Η εντολή αυτή, όπως ζεύρεις, δουλεύει ολοένα στο βάθος πολλών επίλεκτων ψυχών και άλλων εθνών, ψυχών που με τόση αυτοθυσία και πίστι την έχουν εγκολληθή και που περιμένουν με αγωνία από στιγμή σε στιγμή το σύνθημα της απαρχής της πραγμάτωσής της. Και να που, το σύνθημα αυτό, όπως τ' ονειρευθήκαμε και το θελήσαμε, ξεκινά πάλι από την Ελλάδα, χάρις στην αποφασιστικότητάς για το σκοπό αυτό εδώ κάθοδο, για να ζαπλωθή και ν' απιχήση στην καρδιά όλων των άλλων μας σήμερα, παντού του κόσμου, σιωπηλών εργατών. Σ' ευχαριστώ Γουλιέλμο Λαϊχάουζεν, γιατί έκανες τη μεγάλη αυτή αρχή και σαν ιδρυτής της Δελφικής Ένωσης, σε παρακαλώ να δεχτής τον τίτλο του επίσημου αντιπροσώπου της, στη Γερμανία. Σας ευχαριστώ, μεγάλοι καλλιτέχνες Γερμανοί, καθώς και σένα λαμπρή Γερμανική Νεότητα, και σας διαβεβαιώνω πως στους κόλπους της Δελφικής Ένωσης αποτελείτε ένα ζωντανό πυρήνα πνευματικής αγάπης, που η ακτινοβολία της απλώνεται σ' ολόκληρο το λαό σας».

²⁷ Glytzouris (2011) 98. Πρόκειται για ιδέες οι οποίες αντανακλούν απόψεις θεωρητικών όπως ο Όσβαλντ Σπένγκλερ

²⁸ Ό.π. Ο Γλυτζουρής επισημαίνει ότι «παρά τις προσπάθειες ερευνητών να αποσυσχετίσουν τον Σικελιανό από την αντιδραστική αυτή πολιτική παράδοση (καθώς η τελευταία αποτέλεσε βασική προ Αρείας φυλής υπόθεση του Φασισμού), μια πιο “αριστερόστροφη” (left-headed) προσέγγιση είναι δυνατόν να υιοθετηθεί μ' ευκολία αυτόν τον συσχετισμό».

²⁹ Μαυρομούστακος (2012).

μενα με κατεύθυνση τελετουργική και ιερατική. Η ομάδα ονομάστηκε Όμιλος Αρχαίας Τραγωδίας της Σορβόνης (Group de Tragédie Antique de la Sorbonne) και η πρώτη παράστασή της ορίστηκε για τις 3 Μαΐου 1936 στον προαύλιο χώρο του παρισινού πανεπιστημίου. Οι *Πέρσες* ήταν στο πρόγραμμα σπουδών εκείνου του έτους κι έτσι η τραγωδία του Αισχύλου επιλέχθηκε ως έργο της πρώτης παράστασης. Η παράσταση επαναλήφθηκε στο ελληνικό περίπτερο της έκθεσης του Παρισιού, στις 12 Ιουλίου 1937, κατόπιν προσκλήσεως του Έλληνα πρεσβευτή στη γαλλική πρωτεύουσα.³⁰ Σε αυτήν την εκδήλωση συμφωνήθηκε η μετάβαση του Ομίλου στην Ελλάδα για την παράσταση του Ηρωδείου.

Ο χορός των Γάλλων φοιτητών και η σκηνή της “επίκλησης των πνευμάτων”

Για τη διευθέτηση του σκηνικού χώρου στην παράσταση των *Περσών* του Ομίλου της Σορβόνης, αλλά και την λειτουργία του χορού δεν έχουμε πολλές πληροφορίες από τα δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής, ούτε και επαρκές φωτογραφικό υλικό που να μας καταδεικνύει την όψη της παράστασης των Γάλλων.³¹ Έχοντας υπ’ όψη το δεδομένο της αποφυγής της μνημειακότητας, αλλά κι από δημοσιευμένη φωτογραφία στην εφημερίδα *Πρωΐα*, συνάγεται το συμπέρασμα πως η παράσταση των νεαρών φοιτητών χρησιμοποίησε από ελάχιστες έως καθόλου αρχιτεκτονικές κατασκευές για τη σκηνική της διάταξη. Εκείνο που προκαλεί εντύπωση στους κριτικούς είναι κυρίως η προσπάθεια αρχαϊκής αποκατάστασης της τραγωδίας από τους φοιτητές του Ομίλου. Δημοσίευμα της Ακρόπολης αναφέρει σχετικά:

«Η παράσταση είχε τούτο το εξαιρετικόν, ότι ετηρήθησαν εις αυτήν τα καθιερωμένα εις το αρχαίον ελληνικόν θέατρον, να φορούν δηλαδή οι πρωταγωνισταί προσωπίδες, και αφ’ ετέρου τους γυναικείους πρώτους ρόλους να τους υποδύονται άνδρες.»³²

Η αρχαϊκή λιτότητα της παράστασης επισημαίνεται κι από τον Θρύλο, ο οποίος κάνει λόγο για «απλούστατες ενδυμασίες, πιστές στα αρχαία πρότυ-

³⁰ [χ.ο.], «Οι Γάλλοι φοιτηταί. Η σημερινή παράσταση των *Περσών* από τους φοιτητάς της Σορβόνης», *Ακρόπολις*, 10.8.1937.

³¹ Μαυρομούστακος (2012). Σημ.: Πρόκειται για διάλεξη που δόθηκε στο Μουσείο Μπενάκη στις 21.12.2012 στο πλαίσιο της εκδήλωσης «Παρίσι-Αθήνα. Το διπλό ταξίδι. 1919-1939». Στο πλαίσιο της διάλεξης προβλήθηκε ένα μικρό απόσπασμα από την επετειακή παράσταση των *Περσών* που δόθηκε από τον όμιλο της Σορβόνης το 1976 [δεν διευκρινίζεται η τοποθεσία αλλά εικάζουμε ότι πρόκειται για το πανεπιστήμιο της Σορβόνης]. Στο απόσπασμα αυτό, όπου παρουσιάζεται η σκηνή του φαντάσματος του Δαρείου, παρατηρούμε ότι μοναδική παρέμβαση στο χώρο είναι μια είσοδος (θύρα) που συμβολίζει το κενόταφιο. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι κάποια αντίστοιχη σκηνική παρέμβαση θα υπήρχε και στην παράσταση του Ηρωδείου.

³² Γ. Χ. Π., «Οι *Πέρσαι* του Αισχύλου στο Ωδείο Ηρώδου», *Ακρόπολις*, 11-8-1937.

πα αλλά καθόλου πολυτελείς».³³ Η *Εστία* σημειώνει ότι «τα προσωπεία αυτά καθαυτά, δεν ήταν απολύτως επιτυχημένα. Η χρησιμοποίησις όμως προσωπείων και κοθόρνων ακόμη εις αρχαία θέατρα, με τον τεράστιον γυμνόν των χώρον, ίσως να επιβάλλεται».³⁴ Στο θέμα αναφέρεται κι ο Κουκούλας: «Οι μάσκες που φορούσαν οι πρωταγωνισταί, δεν ήταν φυσικά, περιφνημες, είχαν ωστόσο μια έκφραση ζωντανή».³⁵ Στο ίδιο δημοσίευμα, ο συντάκτης διατυπώνει μια σημαντική παρατήρηση σχετικά με τη σκηνή της επίκλησης των πνευμάτων από τον χορό των *Περσών*:

«Η ρεαλιστική αντίληψη, που κυριάρχησε σε ωρισμένα σημεία και ιδιαιτέρως στην επίκληση των υποχθονίων πνευμάτων, που θύμιζε θρησκευτικές τελετές του είδους αυτού, γνωστές στα τζαμιά των Δερβισιάδων και των Ατζέμηδων, μπορεί ως εικόνα να μην βγαίνει από το αρχαίο κείμενο, είνε ωστόσο περιφνημη ως “εύρημα” κ' είνε το εύρημα αυτό θεμιτό, γιατί υπογραμμίζει το νόημα του έργου και δίνει μια ψυχολογικήν ερμηνεία στο χορό των γερόντων των Σούσων, που ήταν για τον Αισχύλο Βάρβαροι ως Ασιάτες.»

Με αφορμή την προσέγγιση των Γάλλων και ειδικότερα του σκηνοθέτη Μωρίς Ζακεμόν (Maurice Jacquemont) στη συγκεκριμένη σκηνή, είναι χρήσιμο να ψηλαφίσουμε την επικοινωνία μεταξύ ξένων κι Ελλήνων δημιουργών του θεάτρου, η οποία ξεκινά τη δεκαετία του 1930. Ο Κάρολος Κουν, όταν σκηνοθετεί τους *Πέρσες* με το Θέατρο Τέχνης (1965), αναφέρεται στη συγκεκριμένη σκηνή: «Μέσα από το σώμα και την ολότητα της έκφρασής του επανέρχεται στην επιφάνεια το ζωικό στοιχείο ως πρώτη έκφραση, ως επαφή του ανθρώπου με τον “άλλο”, ως στοιχείο επικοινωνίας. Και όταν ο χορός, μετά την εμφάνιση του Δαρείου, αισθάνεται θλίψη και θυμάται τη παλιά Περσία, αρχίζει ένα σιγανό κούνημα και είναι όλοι μαζί εκεί, σαν να έχουν φτάσει σε παραλήρημα, που δημιουργεί η νάρκωση ενός τεκέ».³⁶ Η ίδια σκηνή απασχολεί και τον κριτικό Μιχάλη Ροδά, όταν αναφέρεται στο ανέβασμα των *Περσών* από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, τον Οκτώβριο του 1939: «Από τις κινήσεις του χορού εξαιρετική εντύπωση έκαμε η επίκλησις των γερόντων προς το πνεύμα του Δαρείου, η αναβίωσις του ασιατικού θρησκευτικού πνεύματος με αναφωνήσεις σπαρακτικού ρυθμού».³⁷ Ο αντίκτυπος της παράστασης του 1937 φανερώνεται εκ νέου σε δημοσίευμα του Ροδά επτά χρόνια μετά. Όταν ο συντάκτης αποφα-

³³ Θρύλος (1937) 1349.

³⁴ [χ.σ.], «Οι *Πέρσαι*», *Εστία*, 11.8.1937.

³⁵ Κουκούλας, Λ., «Οι *Πέρσαι* του Αισχύλου από τους Γάλλους φοιτητάς στο θέατρον Ηρώδου του Αττικού», *Πρωϊά*, 11.8.1937.

³⁶ Κουν (1987) 67. Πρβλ. επίσης απόσπασμα της σελ. 106 όπου ο Κουν αναφέρει πως ένα από τα σωστά δείγματα δουλειάς που έχει δει πάνω στην τραγωδία «ήταν των φοιτητών της Σορβόννης, που είχαν παρουσιάσει τους *Πέρσες*, το 1936, εδώ στο Ηρώδειο [θυμάται λάθος τη χρονολογία]».

³⁷ Ροδάς, Μ., «Το αρχαίο δράμα», *Ελεύθερον Βήμα*, 8-10-1939.

σίζει να πραγματοποιήσει αποτίμηση δεκαπενταετίας σχετικά με τους *Πέρσες*, ορμώμενος από την παράσταση του Εθνικού σε σκηνοθεσία Ροντάρη τον Οκτώβρη του 1946, αποφαίνεται πως «η ερμηνεία των Γάλλων φοιτητών στους *Πέρσες* ήταν και η συμπαθέστερη, γιατί ως μέτρο είχε την απλότητα στις κινήσεις του χαμού και τη συγκίνησι με μουσική υπόκρουσι τους αυλούς και τ’ ασιατικό τούμπανο».³⁸

Η μουσική των Περσών της Σορβόνης

Η πιο ενδιαφέρουσα ίσως παράμετρος των *Περσών* των Γάλλων φοιτητών, η οποία αποτελεί και κυρίαρχο στοιχείο της δουλειάς τους, είναι πιθανότατα η μουσική της παράστασης. Τη μουσική του έργου συνέθεσε ο εικοσιπεντάχρονος τότε Ζακ Σεϊγί (Jacques Chailley), ο οποίος σύμφωνα με την αναγγελία της παράστασης στην Ακρόπολη, ακολούθησε «όλους τους κανόνες της συνθέσεως της αρχαίας ελληνικής μουσικής».³⁹ Εκτενείς αναφορές στη μουσική του Σεϊγί, καθώς και εμπειριστατωμένη ανάλυσή της, παραθέτουν ο Ψαρούδας στο *Ελεύθερο Βήμα* και η Σπανούδη στα *Αθηναϊκά Νέα*. Ο Ψαρούδας αναφέρει ότι ο Γάλλος συνθέτης «έγραφε μια μουσική απλή, [...] καθαρώς μελωδική, χωρίς αρμονία, διαμοιραζόμενη μεταξύ του πεζού κειμένου και των απαγγελλομένων ή αδόμενων υπό του χορού μελών».⁴⁰ Ο συντάκτης σημειώνει ότι ο Σεϊγί προσάρμοσε το ρυθμό της μουσικής στο ρυθμό της μετάφρασης του κειμένου, ιδίως στα τραγούδια του χορού, ενώ για τη μελωδία χρησιμοποίησε δύο τρόπους (modes): το δωρικό τρόπο «διά τας ευγενείς και ηρέμους καταστάσεις» και τον «μιζολύδιον όπως εκφράση το πάθος».⁴¹ Ο Ψαρούδας, έχοντας πρόσβαση στην παρτιτούρα της σύνθεσης,⁴² υποστηρίζει ότι η μουσική του Σεϊγί αρμόζει στο αρχαίο δράμα γιατί τονώνει το κείμενο χωρίς να το υπερκαλύπτει. Στην περαιτέρω επιχειρηματολογία του, ο συντάκτης περιγράφει τα σπουδαιότερα τμήματα της σύνθεσης του Σεϊγί, ξεχωρίζοντας τα εξής σημεία:

(α) τη χρήση σαλπισμάτων και τυμπάνου «εις έμμονον ελαφρά κρούσιν υπέρ την μελωδιαν του αυλού» κατά την απαγγελία του χορού.

(β) πρωτότυπο αυτοσχεδιαστικό τραγούδι κατά τη διάρκεια «αδόμενων υπό του χορού» τραγουδιών.

³⁸ Ροδάς, Μ., «Οι *Πέρσαι*. Θίασος Εθνικής σκηνής», *Το Βήμα*, 31-10-1946.

³⁹ [χ.ο.], «Οι Γάλλοι φοιτηταί. Η σημερινή παράσταση των *Περσών* από τους φοιτητάς της Σορβόνης», *Ακρόπολις*, 10.8.1937.

⁴⁰ Ψαρούδας, Γ., «Μουσική κίνησης. Η μουσική των *Περσών*. Ο κ. Jacques Chailley», *Ελεύθερον Βήμα*, 10-8-1937.

⁴¹ Ο.π. Ο Ψαρούδας εξηγεί ότι λόγω της βαρβαρικής προέλευσης του χορού των *Περσών*, οι αρχαίοι Έλληνες, σύμφωνα με το μουσικογράφο Maurice Emmanuel, απέδιδαν τα συναισθημάτα τους με τρόπο που ονομάζεται φρυγιολυδικός ξενικός, μία μίξη δηλαδή του λυδικού τρόπου που εκφράζει θρήνο και αποθάρρυνση, και του φρυγικού τρόπου που διαθέτει πολεμικά χαρακτηριστικά.

⁴² Σημ.: Ο Ψαρούδας δεν είχε δει (λόγω ασθένειας) την παράσταση αλλά είχε πρόσβαση στην παρτιτούρα της σύνθεσης του Σεϊγί.

(γ) επίκληση του χορού στον τάφο του Δαρείου με κρεσέντο του χορού και «την βάρβαρον υπόκρουσιν των gongs». ⁴³

Η Σπανούδη απ' την πλευρά της υποστηρίζει πως στην περίπτωση του Σεϊγί δεν μιλάμε για μουσική αλλά για «υποβλητικά μουσικά σχόλια πάνω στα χορικά των *Περσών*». ⁴⁴ Αναφέρεται στη σκηνή της επίκλησης στο πνεύμα του Δαρείου, λέγοντας πως πρόκειται για «μια καλλιτεχνική στιγμή sublime», ενώ επισημαίνει τη χρήση από τον συνθέτη του υποβλητικού οργάνου Ondes Martenot (κύματα Μαρτενό), ενός πρώιμου ηλεκτρονικού μουσικού οργάνου που εμπνεύσθηκε το 1928 ο Μωρίς Μαρτενό. ⁴⁵ Με αφορμή τη μουσική του Σεϊγί, η Σπανούδη ανακινεί το ζήτημα της μουσικής στο αρχαίο δράμα, υποστηρίζοντας πως για τον επίδοξο συνθέτη της αρχαίας τραγωδίας υπάρχουν δύο δρόμοι: είτε θα επιλέξει τη χρήση της αμφίβολης γνώσης περί της αρχαίας μουσικής και των αρχαίων μέτρων και ρυθμών είτε θα πειραματιστεί. Η Σπανούδη εντοπίζει στον Σεϊγί την επιλογή του πρώτου δρόμου της «αρχαϊκής μουσικής αποκαταστάσεως». ⁴⁶ Τούτο οδηγεί τον συνθέτη, σύμφωνα με τη συντάκτρια, να ακολουθήσει «μια κάποια σχολαστική ζηρότητα και μια τυραννική μονοτονία». Στη συνέχεια, η Σπανούδη, παραπέμπει στο φιλολογικό περιοδικό *Conferencia* και σε δημοσιευμένη σ' αυτό εισήγηση του συνθέτη για τη μουσική των *Περσών*, στην οποία ο Σεϊγί εκθέτει τη μέθοδο εργασίας του. Η μέθοδος αυτή περιλαμβάνει:

(α) τη μελέτη των αρχαίων κειμένων και των σχετικών συγγραμμάτων των Γάλλων μουσικολόγων σχετικά με την αρχαία ελληνική μουσική. ⁴⁷

(β) τη ρυθμική ερμηνεία των χορικών, εφαρμοσμένη αυστηρά είτε στην απαγγελία είτε στο τραγούδι, καθώς και στην πιστή εφαρμογή του κατάλληλου αρχαίου μουσικού τρόπου. ⁴⁸

(γ) την καθεαυτή εργασία της σύνθεσης, η οποία παρουσιάζει ετερόκλητα στοιχεία: βαρβαρισμούς στη σκηνή της επίκλησης του Δαρείου, ηχητικά κύματα από το όργανο Μαρτενό, αναπόληση του Ντεμπυσι στην υπόκρουση των χορικών και παρεμβολή των δημοτικών θεμάτων της Βρετανίας. ⁴⁹

⁴³ Ψαρούδας, Ι., «Μουσική κίνησης. Λίγα λόγια για την μουσική των *Περσών*», *Ελεύθερον Βήμα*, 17-8-1937.

⁴⁴ Σπανούδη, Σ., «Η μουσική των *Περσών*», *Αθηναϊκά Νέα*, 13-8-1937.

⁴⁵ Η *Ακρόπολις* μας πληροφορεί ότι στην πρεμιέρα της παράστασης των Γάλλων συνέβη ένα βραχυκύκλωμα του ηλεκτρικού ρεύματος με συνέπεια «να λείψη η μουσική υπόκρουσις εις το τελευταίον μέρος του έργου και οι τραγουδιστοί οδυρμίοι του χορού και του Ξέρξου αντιχούσαν κακόφωνα σαν κακόχηχο μοιρολόγια», πρβλ. στο: Γ.Χ.Π., «Οι *Πέρσαι* του Αισχύλου εις το ωδεδίον του Ηρώδου», *Ακρόπολις*, 11-8-1937.

⁴⁶ Σπανούδη, Σ., «Η μουσική των *Περσών*», *Αθηναϊκά Νέα*, 13-8-1937.

⁴⁷ Τα συγγράμματα που αναφέρει η Σπανούδη είναι του Cevaert, του Μωρίς Εμμανουέλ και του Λουϊ Λαλουά.

⁴⁸ Για τους μουσικούς τρόπους (modes) πρβλ. πληροφορίες από τα άρθρα του Ψαρούδα στο *Ελεύθερο Βήμα*.

⁴⁹ Η Σπανούδη κάνει λόγο για «αντινομία». Βλ. στο: Σπανούδη, Σ., «Η μουσική των *Περσών*», *Αθηναϊκά Νέα*, 13-8-1937.

Διαφαίνεται, λοιπόν, ένα μίγμα από προσπάθειες αρχαϊκής αποκατάστασης, πειραματικές τάσεις, επαφή με την κλασική γαλλική μουσική αλλά και τη λαϊκή παράδοση. Η Σπανούδη κλείνει την κριτική της, επισημαίνοντας τον «τεχνικό καταρτισμό» των Γάλλων φοιτητών και εξάγει την «diction» τους, τη ρυθμική απαγγελία, την «ακρίβεια των intonations και των χρόνων» καθώς και τη «φραστική πλαστικότητα [τους]».

Αποτιμώντας την καλλιτεχνική αποτύπωση της μουσικής του Σεϊγί, μπορούμε να πούμε ότι αποτελεί συστηματική εργασία προς την κατεύθυνση της αρχαίας μουσικής παράδοσης, ενώ, ως προς το θέμα της ενορχήστρωσης, κρίνεται σημαντική, καθώς, παρά την απλότητά της, χρησιμοποιεί πρωτότυπες μουσικές ηχητικές πηγές, όπως κύματα Μαρτενό, γκονγκς και σάλπιγγες. Από αυτήν την άποψη, η θέση που καταλαμβάνει η μουσική στην παράσταση του Ομίλου είναι κεντρική, καθώς προσδιορίζει μία μέθοδο “αρχαϊκής αποκατάστασης” και είναι προϊόν έρευνας και μελέτης πάνω στην αρχαία ελληνική μουσική· επιπλέον, διευρύνει τον προβληματισμό πάνω στη μουσική του αρχαίου δράματος, εντάσσοντας στη σύνθεση ετερόκλητα πειραματικά στοιχεία. Τέλος, οφείλουμε να αναφέρουμε ότι η μουσική πολλές φορές υποδεικνύει την ατμόσφαιρα, καθορίζει τη φυσιογνωμία και ανεβάζει τις εντάσεις. Χαρακτηριστικοί είναι οι βαρβαρισμοί της μουσικής με τη χρήση των γκονγκς στη σκηνή της επίκλησης του πνεύματος του νεκρού βασιλιά που παραπέμπουν στον βαρβαρισμό των *Περσών*.

Ανακεφαλαιώνοντας, οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι η δεκαετία του 1930 διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη νεοελληνική σκηνή, καθώς την περίοδο αυτή πραγματοποιείται η εδραίωση του σκηνοθέτη στο ελληνικό θέατρο και η ελληνική σκηνοθεσία εισάγεται σε μια “νεότερη εποχή”. Στο πεδίο της αρχαίας τραγωδίας παρατηρούνται εκλεκτικές (και μη) συγγένειες μεταξύ εγχώριων και ξένων προσεγγίσεων, οι οποίες συνιστούν ένα είδος επικοινωνίας μεταξύ Ευρωπαίων κι Ελλήνων σκηνοθετών· η διαδικασία αυτή ξεκινά τη δεκαετία του 1930, συχνά δίχως να είναι άμεσα αντιληπτή. Οι παραστάσεις του φοιτητικού θιάσου του Λαϊχάουζεν και του Ομίλου Αρχαίας Τραγωδίας της Σορβόνης εντάσσονται στο πλαίσιο αυτής της αλληλεπίδρασης, η σημασία της οποίας παραμένει πάντα ένα θέμα προς εξέταση, εξάπτοντας το ενδιαφέρον του μελετητή που επιχειρεί να εντοπίσει τις επιρροές του ευρωπαϊκού φοιτητικού θεάτρου στο ζήτημα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα. Οι συγγένειες μεταξύ των παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας του Λαϊχάουζεν με εκείνες του Ροντάρη, καθώς και η επιρροή της προσέγγισης του Ομίλου της Σορβόνης στο αντίστοιχο εγχείρημα των *Περσών* του Κουν (ζητήματα που αναλύθηκαν στην παρούσα ανακοίνωση), υπαινίσσονται – αν όχι πιστοποιούν – τη σημασία αυτής της (αλληλ)επίδρασης.

Βιβλιογραφία

- [χ.ο.], «Γερμανοί και Έλληνες Πέρσαι», *Εστία*, 10-5-1934.
- [χ.ο.], «Οι Γάλλοι φοιτηταί. Η σημερινή παράσταση των *Περσών* από τους φοιτητάς της Σορβόννης», *Ακρόπολις*, 10.8.1937.
- [χ.ο.], «Οι Πέρσαι», *Εστία*, 11.8.1937.
- Αρβανίτη, Κ. (2010): *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο. Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης*, τόμος 1^{ος}, Αθήνα.
- Γλυτζουρής, Α. (2001): *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Γ. Χ. Π., «Οι Πέρσαι του Αισχύλου στο Ωδείο Ηρώδου», *Ακρόπολις*, 11-8-1937.
- Glytzouris, A. (2011): «“Resurrecting” Ancient Bodies: The Tragic Chorus in *Prometheus Bound* and *Suppliant Women* at the Delphic Festivals in 1927 and 1930», *Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece*, επιμ.: E. Fournaraki and Z. Papakonstantinou, London / New York, 86-116.
- Δεβάρης, Δ. Σ., «Η παράστασις των *Περσών* υπό του σπρεχ-κορ», Βραδυνή, 15.5.1934.
- Flashar, H. (1991): *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Buhne der Neuzeit*, Μόναχο.
- Θρύλος, Ά. (1937): «Μια πρώτη κι ένα θεατρικό γεγονός. Θέατρο Ηρώδου του Αττικού, θίασος Γάλλων φοιτητών: Αισχύλου *Πέρσαι*», *Νέα Εστία*, έτος ΙΑ', τχ. 257, 1349-1350.
- Θρύλος, Α. (1977): «Μία δυναμική και μία στατική παράσταση», *Το Ελληνικό Θέατρο (1934-1940)*, τόμος 2^{ος}, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 44-45.
- Κουκούλας, Λ., «Οι Πέρσαι του Αισχύλου στο θέατρον Ηρώδου του Αττικού. Η προσπάθεια του κ. Γουλ. Λαυχάουζεν», *Πρωϊά*, 16-5-1934.
- Κουκούλας, Λ., «Οι Πέρσαι του Αισχύλου από τους Γάλλους φοιτητάς στο θέατρον Ηρώδου του Αττικού», *Πρωϊά*, 11.8.1937.
- Κουν, Κ. (1987): *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα.
- Leyhausen, W. (1934): *Wir sprechen im Chor. Ausgabe A: Was fur den Sprechkor geeignet?*, Βερολίνο.

- Μαυρομούστακος, Π. (2004): «Συγγένειες εκλεκτικές και μη: Η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά την δεκαετία του 1930», στον τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, επιμ.: Κ. Γεωργακάκη, Αθήνα, 291-302.
- Μαυρομούστακος, Π. (2012): «Παρίσι – Αθήνα. Υπαίθριο θέατρο και ο όμιλος αρχαίας τραγωδίας της Σορβόνης: οι Πέρσες στην Επίδαυρο» (διάλεξη στο διαδίκτυο), Παρίσι-Αθήνα. Το διπλό ταξίδι. 1919-1939 (εκδήλωση), Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή σε συνεργασία με το Γαλλικό Ινστιτούτο (διοργανωτές), Μουσείο Μπενάκη, 21-1-2012, στο: Bodossaki Lectures on Demand: <https://www.blod.gr/lectures/parisi-athina-ypaithrio-theatro-kai-o-omilos-arhais-tragodias-tis-sorbonnis-oi-perses-stin-epidayro/> (τελευταία πρόσβαση: 20-9-2020).
- Μελάς, Σ. (Φορτούνιο), «Η εξόντωση των Περσών», *Ελεύθερον Βήμα*, 15-5-1934.
- Macintosh, F. (2012): «Museums, Archives and Collecting», στον τόμο: *The Cambridge Companion to Theatre History*, επιμ.: D. Wiles και C. Dymkowski, Cambridge, 267-280.
- Ν., «Ο υπό τον καθηγητήν Λαϊχάουζεν καλλιτεχνικός όμιλος. Η παράσταση των Περσών», *Πρωΐα*, 9.5.1934.
- Οικονομίδης, Κ., «Οι Πέρσαι του Αισχύλου από τους Γερμανούς. Μια σύγκρισις με την ερμηνεία του “Εθνικού”» *Έθνος*, 15-5-1934.
- Ροδάς, Μ. «Οι Πέρσαι από τους Γερμανούς», *Ελεύθερον Βήμα*, 16-5-1934.
- Ροδάς, Μ., «Το αρχαίο δράμα», *Ελεύθερον Βήμα*, 8-10-1939.
- Ροδάς, Μ., «Οι Πέρσαι. Θίασος Εθνικής σκηνής», *Το Βήμα*, 31-10-1946.
- Ροντήρης, Δ. (1999): *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Αθήνα.
- Σιδέρης, Γ. (1976): *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή (1817-1932)*, Αθήνα.
- Σπανούδη, Σ., «Η μουσική των Περσών», *Αθηναϊκά Νέα*, 13-8-1937.
- Ψαρούδας, Ι., «Μουσική κίνησης. Η μουσική των Περσών. Ο κ. Jacques Chailley», *Ελεύθερον Βήμα*, 10-8-1937.
- Ψαρούδας, Ι., «Μουσική κίνησης. Λίγα λόγια για την μουσική των Περσών», *Ελεύθερον Βήμα*, 17-8-1937.

Ημερήσιος τύπος

Αθηναϊκά Νέα (1937)

Ακρόπολις (1937)

Βήμα, Το (1946)

Βραδυνή (1934)

Έθνος (1934)

Ελεύθερον Βήμα (1934, 1937)

Ελληνικόν Μέλλον (1934)

Εστία (1934, 1937)

Νέος Κόσμος (1934)

Πρωΐα (1934, 1937)

Κοινωνική ετερότητα στις κωμωδίες του Αριστοφάνη:
Η περίπτωση των δούλων

Social otherness in Aristophanes' comedies:
The case of slaves

Κωνσταντίνα Σοφιάδου

Φιλολόγος, Ηθοποιός, Διδάκτωρ
Θεατρολογίας - Ε.Κ.Π.Α.
Διευθύντρια του Καλλιτεχνικού Σχολείου
Περιστερίου

Constantina Sofiadou
Philologist, Actress, Ph.D. in Theatre Studies,
University of Athens
Director of the Art School of Peristeri

sofconnie20@gmail.com

Abstract

This paper seeks to explore social otherness in Aristophanes' comedies, on the basis of the role of the slaves in comic structure from the aspect of dramaturgy. It focuses on their roles and names, their nationality and origin, their relations with their masters and with each other, their activities, food and character. It brings forward the slaves' dramatic involvement in the comic plot, exploring their main or marginal part in the action. In the counterpart of the anonymous slaves, the special cases of Xanthias (*Frogs*) and Karion (*Wealth*) are studied. The transformation of the archetypal doublet of master and slave in attic comedy is also examined. It is pointed out that the historical and social contexts of the use of slaves are mirrored in the aristophanic *corpus*, even though there are diversions, as shown by selected references in *Acharnians*, *Frogs*, *Wealth* and other plays. Furthermore, it is argued that Aristophanes captures the symptoms of the political system's pathology on the matter of social diversity and transforms them on stage.

Λέξεις-κλειδιά: ετερότητα, δούλοι, Αριστοφάνης, ρόλοι

Keywords: otherness, slaves, Aristophanes, roles

Ο δούλος ως τυπική φιγούρα της κωμωδίας δεν είναι γνωστό πότε εμφανίστηκε. Είναι πιθανό να παρεισέφρησε στην έντεχνη κωμωδία, όταν αυτή άρχισε να αποκτά κοινωνικό περιεχόμενο και να περιλαμβάνει χοντροκομμένα αστεία κατά των αρχόντων, από την εποχή ήδη της μεγαρικής φάρσας και του Σουσαρίωνα.¹

Σε αντίθεση με τους τραγικούς, που χρησιμοποίησαν μύθους και πρόσωπα του παρελθόντος –χωρίς εντούτοις να απομακρύνονται από το παρόν— οι κωμικοί ποιητές έστρεψαν την προσοχή τους στην επικαιρότητα, την οποία διάνθισαν με πολιτική κριτική, εριστική διάθεση και διακωμώδηση προσώπων. Ακόμη και στα έργα που διαδραματίζονται σε περιβάλλον ουτοπικό (*Όρνιθες*, *Εκκλησιάζουσες*) δεν παρατηρείται απώλεια του ιστορικού περιγυρου και του κοινωνικού πλαισίου. Σ' αυτόν τον συγκεκριμένο κοινωνικό χώρο του 5^{ου} αιώνα ανήκαν και οι δούλοι, η τάξη χωρίς δικαιώματα, η οποία αποτελούσε σχεδόν το μισό πληθυσμό της Αθήνας. Ο Αριστοφάνης δεν έκανε τίποτε περισσότερο από την καταγραφή της πραγματικότητας.²

Οι ρόλοι των δούλων είναι απαραίτητοι στο θέατρο της αρχαιότητας ως αντανάκλαση της πραγματικής ζωής. Η σκηνική παρουσία των δούλων αποτελεί αναγκαιότητα για το ρεαλισμό της αριστοφανικής κωμωδίας. Γι' αυτό ο Χρεμύλος, από τα βασικά πρόσωπα του *Πλούτου*, αν και φτωχός βιοπαλαιστής αγρότης, έχει περισσότερους από έναν σκλάβους.³ Οι ξενοδόχες στο πανδοχείο του Άδη στους *Βατράχους* συνοδεύονται από δούλες.⁴ Ακόμη και ένα πουλί, όπως ο Τσαλαπετεινός στους *Όρνιθες*, έχει ανάγκη από έναν υπηρέτη, ένα δούλο-πουλί.⁵ Οι δούλοι, όμως, δεν είναι απαραίτητοι μόνο για τις οικιακές δουλειές και τις αγροτικές εργασίες, αλλά και για τη διασκέδαση. Μια διονυσιακή γιορτή με κρασί και αυλούς στην *Ειρήνη* δεν είναι πλήρης, αν δε συνοδεύεται από μία πιωμένη σκλάβο.⁶

Η συχνότητα εμφάνισης ενός δούλου και η έκταση του ρόλου δεν υπακούει σε κανένα κανόνα στις σωζόμενες αριστοφανικές κωμωδίες. Υπάρχουν δούλοι πρωταγωνιστές και δούλοι βωβά πρόσωπα. Ως προς την εμφάνισή τους στα κατά ποσόν μέρη και πάλι δεν υπάρχει κανονική διάταξη. Σε γενικές, ωστόσο, κατατάξεις οι δούλοι που εμφανίζονται στον πρόλογο έχουν ως αποστολή να κατατοπίσουν για την υπόθεση, ενώ στην έξοδο συνοδεύουν και μόνο τον κύριο τους στο θρίαμβό του, ο οποίος καταλήγει

¹ Σχόλ. Διονύσιου Θράκα 316c: *Πρώτος οὖν Σουσαρίων τις τῆς ἐμμέτρου κωμωδίας ἀρχηγός ἐγένετο*. Πρβλ Csapo/Slater (1994) 120, Κορδάτος (1974) 245.

² Εξάιρεση αποτελεί η παρουσίαση ενός χορού δούλων στο πρώιμο έργο του κωμωδιογράφου *Βαβυλώνιοι* το 426 π.Χ., καθώς ο χορός αυτός ανάγεται σε σύμβολο των πόλεων της αθηναϊκής συμμαχίας. Οι συμμαχικές πόλεις εμφανίζονται ως δούλοι στο μύλο του στρατιωτικού διοικητή Κλέωνα. Βλ. Zimmermann (2002) 212.

³ *Πλ.* 253-36, 228, 1105. Στον αντίποδα βρίσκεται η Ηλέκτρα (Ευριπίδης), η οποία δεν έχει κανένα σκλάβο, παρά την υψηλή καταγωγή της.

⁴ *Βάτ.* 569.

⁵ *Όρν.* 69-79.

⁶ *Ειρ.* 530, 537.

σε γάμο ή ευωχία.

Από τους πολυάριθμους δούλους που εμφανίζονται στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, άλλοι κατονομάζονται και άλλοι όχι. Κατάλογο των αριστοφανικών δούλων συνέταξε ο Paul Cartledge και περιλαμβάνονται σ' αυτόν και τα ομιλούντα και τα βωβά πρόσωπα.⁷

Με βάση το όνομα που τους καθορίζει ως δρώσες υποστάσεις στη θεατρική δομή του έργου, διακρίνονται: (α) σε επώνυμους, που διαδραματίζουν ρόλο σε σημαντική έκταση, (β) σε ανώνυμους, που καταγράφονται απλώς ως «δούλοι» αλλά προάγουν τη δράση, (γ) σε επώνυμους δρώντες αλλά βωβούς και (δ) σε άλλους, ομιλούντες ή μη, που χαρακτηρίζονται από το επιτήδευμά τους. Στην τελευταία ομάδα εντάσσονται οι αυλητές και οι αυλητρίδες, οι τοζότες, οι χορεύτριες και οι ευνούχοι.

Τα περισσότερα ονόματα δούλων στις κωμωδίες του Αριστοφάνη είναι τυπικά ονόματα σκλάβων φρυγικής προέλευσης, όπως τα: Μανία (*Θεσμ.* 169-170) και Μανής (*Εφ.* 1146, *Λυσιστρ.* 908, 1212, *Όρν.* 523, 1311) καθώς και η ελληνική τους, κατά τον Ehrenberg, παραλλαγή Μανόδωρος (*Όρν.* 656).⁸ Οι πιο πολλοί από τους ξένους δούλους δηλώνουν με το όνομά τους τον τόπο της καταγωγής τους. Είναι Λυδοί, Φρύγες, Κάρες. Τα ονόματα των σκλάβων αστυνομικών είναι βαρβαρικά: *ὁ Διτύλας, ἡ Σκεβλίας, ἡ Παρδόκας* (*Βάτρ.* 608).

Συχνά ένα όνομα δεν αποτελεί παρά μόνο την επισήμανση κάποιου χαρακτηριστικού του σκλάβου είτε πρόκειται για εξωτερικό σημείο είτε για ηθική ποιότητα. Έτσι εμφανίζεται ο Παρμένων, ο πιστός, (*Εκ.* 867), η Γλύκη (*Βάτρ.* 1343), ο Χρυσός (*Σφ.* 1251), αυτός δηλ. που έχει ξανθά μαλλιά, ο κοκκινομάλλης Ξανθίας (*Αχ.* 243, 259, *Νεφ.* 1485, *Όρν.* 656, *Σφ.* 1, 136, 456, *Βάτρ.* 271, 542 και το υποκοριστικό του Ξανθίδιον (*Βατ.* 582).

Οι δούλοι που εντάσσονται στην κατηγορία των βωβών επωνύμων προσώπων εμφανίζονται συνήθως να εκτελούν πράξεις κατ' εντολή των κυρίων τους. Δε διαδραματίζουν ρόλο στην εξέλιξη του έργου, και η σημασία τους για τη δραματουργία είναι μόνο επικουρική, εφόσον επιλύει τεχνικά προβλήματα, όπως η μεταφορά αντικειμένων, και συμπληρωματική της εικόνας του πρωταγωνιστή ή άλλου προσώπου. Αντιθέτως, δούλοι κατά κανόνα ανώνυμοι, προάγουν τη δράση, προλογίζουν το έργο και επεξηγούν στους θεατές όσα ήδη διαδραματίστηκαν, αντικαθιστούν αγγελιαφόρους, διαβιβάζουν παραγγελίες, συμπαρίστανται στον κύριό τους.⁹

Δύο διακεκριμένες περιπτώσεις επώνυμων δούλων έρχονται στο προσκήνιο με διαφορά δεκαεπτά ετών: ο δούλος Ξανθίας (*Βάτραχοι*, 405 π.Χ.) και ο δούλος Καρίων (*Πλούτος*, 388 π.Χ.).

Στο πρόσωπο του Ξανθία ο δούλος αναβαθμίζεται θεατρικά και

⁷ Cartledge (1990) 70 · Du Bois (2008) 119.

⁸ Ehrenberg (1968) 177.

⁹ Αντιστοίχως: *Ιππ.* 1-70, 146-234, *Εφ.* 1-61 και *Σφ.* 1-135, 1292-1325, *Όρν.* 60-84, *Αχ.* 407-505, *Εκκλ.* 1112-1153 και 1163-1179, *Εφ.* 90-113 και 922-939.

αναλαμβάνει για πρώτη φορά ρόλο πρωταγωνιστικό. Συμβαδίζει στη σκηνή με το θεό του θεάτρου Διόνυσο και, ενώ είναι σαφές πως πρόκειται για δούλο, δεν υπολείπεται σε τίποτε του σπουδαίου αφέντη του. Αντιθέτως, υπερτερεί στα σημεία. Πέρα από τις κωμικές καταστάσεις που απορρέουν από τη δράση και από την ιδιότυπη σχέση κυρίου και δούλου, επιβάλλεται να θεωρηθεί το ζήτημα της κοινωνικής ετερότητας στην αρχαία κωμωδία εξ' επόψεως ιστορικής και κοινωνικής. Διανύεται ήδη το 27^ο έτος του Πελοποννησιακού πολέμου και μόλις την προηγούμενη χρονιά (406 π.Χ.) οι Αθηναίοι καταναυμάχησαν τους Σπαρτιάτες στις Αργινούσες. Οι δούλοι που έλαβαν μέρος στην ναυμαχία απελευθερώθηκαν. Ο Ξανθίας δεν ανήκει στην κατηγορία των απελευθέρων. Δεν έλαβε μέρος στη ναυμαχία, επειδή είχε «πονόματο».¹⁰ Γνωρίζοντας εκ των υστέρων το αποτέλεσμα, αναφωνεί: «έπρεπε να πάω κι εγώ στις Αργινούσες, να 'μαι τώρα κύριος».¹¹

Στο συγχρωτισμό του με τον Διόνυσο συνομιλεί ως ίσος και αστειεύεται ως ανώτερος προς κατώτερο. Ο Στ. Δρομάζος υποστηρίζει πως ο δούλος που χωρατεύει με το θεό εκφράζει την εκτροπή των κοινωνικών θεσμών μετά τις Αργινούσες.¹² Ενώ ο Διόνυσος έχει πλαστεί από τον Αριστοφάνη ματαιόδοξος και δειλός, ο Ξανθίας είναι προσγειωμένος, τολμηρός και επινοητικός. Εμφανίζεται εξαιρετικά έξυπνος και φτάνει να κυριαρχεί στον κομπαστή κύριό του.¹³ Έτσι, «δεν μας εκπλήσσει, όταν σε λίγο ανακαλύπτουμε, ότι ο Διόνυσος μεταβάλλεται από αφεντικό σε ικέτη».¹⁴

Ο Ξανθίας, όπως οι περισσότεροι αριστοφανικοί δούλοι, είναι Έλληνας. Γνωρίζει τους σύγχρονους κωμικούς ποιητές και με εμπειρία υποκριτή επιθυμεί να προκαλέσει το γέλιο του κοινού, ενώ ο Αριστοφάνης βρίσκει την ευκαιρία να καυτηριάσει τους ανταγωνιστές του στην τέχνη.¹⁵

Ο Ξανθίας είναι ένας έξυπνος «αχρείος κατεργάρης» κατά τον Stanford, αλλά δείχνει και μια «πινελιά αφοσίωσης».¹⁶ Όταν ο Διόνυσος, μεταμφιεσμένος σε Ηρακλή, κινδυνεύει από τα όντα του Κάτω Κόσμου εξαιτίας αυτής ακριβώς της μεταμφίεσης, επιβάλλει στον Ξανθία να παρουσιαστεί εκείνος ως Ηρακλής. Ο δούλος υποχρεωτικά αποδέχεται την αλλαγή και ως «Ηρακλοξανθίας» σπεύδει να προσθέσει: *οὐ γὰρ ἀλλὰ πειστέον*.¹⁷ Υιοθετεί αμέσως το ύφος και το ήθος του ρόλου του αφέντη και επιάρεται. Ακόμη και στους κοινωνικούς-θεατρικούς ρόλους ο κύριος είναι δυνατό να εκπέσει στην τάξη του σκλάβου, το αντίθετο, όμως, αποκλείεται. Έτσι ο

¹⁰ *Bát.* 191. Μετ. Κ. Ταχτσή (1980).

¹¹ *ό.π.*, 34.

¹² Δρομάζος (1985) 520.

¹³ *Bát.* 285-303, 525, 580.

¹⁴ Dover (1989) 284.

¹⁵ *Bát.* 1 (μετ. Κ. Ταχτσή): «Αφεντικό, να πω κανέν' από κείνα τ' αστεία που κάνουν πάντα τους κυρίους θεατές να ξεκαρδίζονται στα γέλια;».

¹⁶ Stanford (1963) xxvii.

¹⁷ *Bát.* 499-500. Κατά τη μετάφραση του Κ. Ταχτσή: «αφεντικό είσαι, δεν μπορώ να πω όχ».

Διόνυσος ζητά πίσω τη λεοντή, αν και λίγο αργότερα εκλιπαρεί τον Ξανθία για μία ακόμη αλλαγή. Ο Ξανθίας ιδιοποιείται και πάλι την ταυτότητα του αφέντη. Το παιχνίδι των ρόλων τους οδηγεί σε δοκιμασία με σκοπό να αποκαλυφθεί η αληθινή ταυτότητα εκάστου. Όταν τελικώς και οι δύο υποκύπτουν στη βία, αποκαλύπτεται ότι δούλος και αφέντης, θεός και άνθρωπος πονούν το ίδιο, με αποτέλεσμα την εκ νέου σύγχυση των ταυτοτήτων. Η εναλλαγή των προσώπων αναπτύσσεται στο κωμικό, μεταθεατρικό, κοινωνικό και συμβολιστικό επίπεδο. Τα θεατρικά ευρήματα συμβαδίζουν με τη διεισδυτική και πικρά ειρωνική ματιά του Αριστοφάνη.

Η επανάσταση την οποία επέφεραν οι *Βάτραχοι* στα θεατρικά και λογοτεχνικά πράγματα με την προαγωγή του δούλου σε πρωταγωνιστή, συνεχίστηκε και επαυζήθηκε. Ο δούλος Καρίων στον *Πλούτο* αποτελεί εξέλιξη του Ξανθία και ταυτόχρονα την απαρχή ενός δραματικού προσώπου που κυριάρχησε στο μεταγενέστερο θέατρο. Ο Καρίων είναι ρόλος αρχετυπικός για τη μετέπειτα θεατρική γραφή, μόνος αλλά και σε συνδυασμό με τον αφέντη. Έτσι το δίδυμο Ξανθίας-Διόνυσος μετασηματίζεται σε Καρίωνα-Χρεμόλο, Σάντσο-Δον Κιχώτη, Σγαναρέλλο-Δον Ζουάν, Τρελό-Ληρ, Μάτι-Πούντιλα κ.ά.¹⁸ Στον *Πλούτο*, ο ρόλος του δούλου αυξάνει δυσανάλογα προς τον ρόλο του αφέντη, και μόνο στο τελευταίο τρίτο του έργου επέρχεται εξισορρόπηση. Ως τότε, η συμπεριφορά του Καρίωνα θυμίζει ελεύθερο και όχι δούλο. Ωστόσο, ρητά δηλώνεται ότι ο Καρίων ανήκει στην τάξη των δούλων. Όπως ο Sommerstein σχολιάζει, ο Καρίων είναι ένας άνθρωπος που γεννήθηκε και ανατράφηκε στην ελευθερία (147-8), εξέπεσε λόγω χρεών, αλλά δεν προσαρμόστηκε πλήρως στους περιορισμούς της ζωής του σκλάβου.¹⁹ Για το λόγο αυτό συχνά απευθύνεται στους ελεύθερους, συμπεριλαμβανομένου του κυρίου του, σχεδόν σαν να είναι ισότιμος.²⁰

Η συμμετοχή του Καρίωνα στη δράση είναι καθοριστικής σημασίας και εκτυλίσσεται πολλαπλά. Δεν είναι μόνο ο συμπρωταγωνιστής δούλος. Προλογίζει το έργο. Αναλαμβάνει το μέρος του αγγελιαφόρου. Εκείνον περιμένει η κυρά του για να την ενημερώσει (στ. 643: «το δούλο καρτερούσα»), κι ο ίδιος είναι που είδε την ίαση του Πλούτου, ενώ ο Χρεμόλος κοιμόταν. Καλεί το Χορό, τους «συγγεωργούς» του Χρεμόλου και τους ωθεί στην όρχηση και το τραγούδι, έργο ως τότε του Κορυφαίου. Μεταβάλλεται ο ίδιος σε Κορυφαίο του Χορού και δημιουργεί τη μοναδική πάροδο με χορευτές και υποκριτή. Ο Καρίων είναι τύπος μοιρασμένος «ανάμεσα στο χαρακτήρα του λογείου και στον αποκομμένο εξάρχοντα του Χορού, απ' όπου κατάγεται λειτουργικά».²¹

Ως μορφή είναι πολύ πιο ανεξάρτητος και ως στοιχείο σύνθεσης του έργου και ως χαρακτήρας, απ' ό,τι οι όμοιοί του σε προγενέστερα έργα.

¹⁸ Γεωργουσόπουλος (1990) 125.

¹⁹ Sommerstein (2001) 135, σχ. 6-7. Πρβλ. *Πλ.* 147-48 (μετ. Μάτεσι): «Έτσι κι εγώ κατάντησα δούλος για πενταροδεκάρες ενώ πριν ήμουνα λεύτερος».

²⁰ *Πλ.* 18-25, 45-47, 56-60, 253-309, 872-6.

²¹ Γεωργουσόπουλος (1990) 68.

Αυτός, που διορθώνει την ερμηνεία, την οποία δίνει ο κύριός του στο χρησμό του Απόλλωνα, που σαρκάζει τις λαϊκές προλήψεις, που συμμετέχει ισότιμα στο διάλογο Πλούτου-Χρεμόλου, που στεφανώνεται από την κυρία του (με κουλουράκια), που στις ιαμβικές σκηνές παίζει το ρόλο του «*Είρωνα*»,²² αυτός έχει αυτοπεποίθηση, είναι επιβλητικός, πολυπράγμων, ετοιμόλογος και ταυτόχρονα «κλεπτίστατος» και «πιστότατος» (Πλ. 27). Αυτά είναι τα ηθικά κριτήρια του Χρεμόλου για το δούλο του. Συχνά οι δούλοι στον Αριστοφάνη χαρακτηρίζονται ως κλέφτες. Ο ίδιος ο Καρίων δεν αρνείται την ενοχή του ούτε στην κατηγορία του Χρεμόλου (πρόλογος) ούτε στη μαρτυρία του Ερμή (1097-1170). «Πιστότατος» όμως δε χαρακτηρίστηκε κανείς ως τότε δούλος. Και ο μεγάλος δάσκαλος της κωμωδίας διασταυρώνει τα γνωρίσματα του σκλάβου με εκείνα του αφέντη: θεοφοβούμενος, τίμιος και ...φτώχος. Η έλλειψη εντιμότητας στον Καρίωνα οφείλεται στην κοινωνική του θέση, στην πείνα και τη φτώχεια του. Την ηθική του ποιότητα χαρακτηρίζει το υπερθετικό «πιστότατος». Στον κοινωνικό άξονα, Καρίων και Χρεμόλος βαδίζουν παράλληλα. Κοινός παρονομαστής και στους δύο η φτώχεια και η πείνα.²³ Όταν όμως ο Χρεμόλος αλλάζει κοινωνική τάξη, ο Καρίων παραμένει στάσιμος. Κοινωνική κινητικότητα δεν επιτρέπεται στους δούλους. Δε χρειάζεται, όμως, πλέον την κλοπή. Είναι πια ο δούλος ενός πλούσιου κυρίου. Στη μακρά περίοδο συγγραφής των κωμωδιών του, ο Αριστοφάνης είδε έναν κόσμο να καταρρέει, και η έκπτωση της πόλης αποτυπώνεται στα έργα του. Στην όψιμη παραγωγή του αντανακλάται η προϊούσα παρακμή, εντοπίζεται μια απαισιόδοξη ενατένιση της ζωής και μια στροφή στις θεματικές του προτιμήσεις. Όλα αλλάζουν, οι δούλοι ωθούνται στο προσκήνιο, αλλά πολίτες δε γίνονται. Η αρχικά εξαθλιωμένη κατάσταση του Χρεμόλου μετατρέπεται σε μια ουτοπική καλοζωία, αλλά η εξαχρειωμένη θέση του σκλάβου παραμένει η ίδια. Πρόκειται ίσως για στηλίτευση του Αριστοφάνη προς την κοινωνία ή για σαρκασμό προς το δούλο που σκέφτηκε «να γίνει αφέντης».²⁴

Η μεταχείριση των δούλων στις κωμωδίες του Αριστοφάνη αντανακλά την υποβαθμιστική αντίληψη των Αθηναίων γι' αυτούς. Η βιαιοπραγία κατά των δούλων χρησιμοποιείται ως στερεότυπο κωμικό στοιχείο. Στους *Όρνιθες* ο δούλος Μανής δέχεται απανωτά χτυπήματα, όταν κατά την κρίση του κυρίου του αργεί να κάνει τις μεταφορές που του ζητήθηκαν. Ο βασανισμός των δούλων από τον κύριο, ακόμη και για απλά παραπτώματα, θεωρείται στην κωμωδία συνήθης κατάσταση.²⁵ Στους *Βατράχους* ο αφέντης προτείνει να υποβάλλουν σε βασανιστήρια το δούλο του αντ' αυτού.²⁶ Στους *Ιππής*,

²² Cornford (1993) 161

²³ Πλ. 28-29 (μετ. Π. Μάτεσι). Χρεμ.: «Εγώ με το σταυρό στο χέρι, τίμιος, /προκοπή, χαίρι και φωμί δεν είδα, μια ζωή».

²⁴ *Βάτ.* 695.

²⁵ Πρβλ.: «Όρισε η μοίρα να ορίζει το κορμάκι σου αυτός που σ' αγοράζει» (Πλ.6-7, μετ. Π. Μάτεσι).

²⁶ *Βάτ.* 615 κ.ε.

ο οικέτης Α΄ κάνει λόγο για καθημερινό ζυλοδαρμό.²⁷ Συχνά αναφέρονται μαστιγώσεις σκλάβων, όταν αποπειρώνται να δραπετεύσουν. Η τιμωρία του παρ' ολίγον δραπέτη ήταν η στίξη με πυρωμένο σίδερο. Στους *Όρνιθες* ο δούλος αποκαλείται «δραπέτης έστιγμένος».²⁸ Ο Dover παραθέτει επαρκή παραδείγματα κακοποίησης ή χωρία τα οποία υποδηλώνουν κακομεταχείριση δούλων.²⁹ Με πληθώρα περιστατικών βίας ή απειλής για κακοποίηση καταφεύγει ο Αριστοφάνης σε αστεϊσμούς, τους οποίους ωστόσο καταδικάζει στην *Ειρήνη* ως ευτελή τεχνάσματα των άλλων κωμωδιογράφων.³⁰ Η χειροδικία και άλλες μορφές δεινοπάθειας των δούλων προκαλούν το γέλιο και οδηγούν προβολικά το θεατή της αρχαιότητας στην ταύτιση με το δραματικό πρόσωπο του κυρίου.³¹ Αξιοσημείωτη είναι, εξάλλου, η παρατήρηση του Sommerstein ότι αποτελεί μέσο ιλαρότητας η βιαιοπραγία, και για το λόγο αυτό σκηνές σωματικής βίας εντοπίζονται στο αριστοφανικό *corpus* και εναντίον ελεύθερων πολιτών. Στην περίπτωση αυτή, όσοι απειλούν ή κακομεταχειρίζονται ελεύθερους υφίστανται τιμωρίες.³²

Ο Πελοποννησιακός Πόλεμος απεγκλώβισε το δούλο από το περιθώριο και του πρόσφερε τέτοια οντότητα στο σπίτι, ώστε κατά κάποια κωμική έξαρση να χρειάζεται να τον ζυπνούν το πρωί οι γυναίκες.³³ Ένα τέτοιο γεγονός οφείλει να συνδυαστεί τόσο με την πιθανή άνετη διαβίωση των οικιακών δούλων όσο και με μία γενικότερη εποχική, εξαιτίας του πολέμου, υποβάθμιση του γυναικείου φύλου έναντι του ανδρικού. Αναμφίβολα, σκιαγραφείται μια στενή πατριαρχική σχέση μεταξύ του αφέντη και του οικιακού δούλου, ενώ διακρίνεται και ένα είδος αφοσίωσης και σύμπνοιας. Στους *Όρνιθες*, ο υπηρέτης του Τσαλαπετεινού μεταμορφώνεται και αυτός σε πουλί, για να υπηρετεί τον κύριό του. Στου *Βατράχους*, ο δούλος Ξανθίας δέχεται να πάρει τη θέση του Διονύσου μολονότι γνωρίζει ότι μ' αυτόν τον τρόπο εκθέτει τον εαυτό του σε κίνδυνο. Ο αφοσιωμένος δούλος απαντάται την εποχή κατά την οποία οι Αθηναίοι βιώνουν τις συνέπειες του μακροχρόνιου και οδυνηρού Πελοποννησιακού Πολέμου που διανύει την τελευταία φάση του (413-404 π.Χ.). Η περιρρέουσα υπεροχή των Σπαρτιατών καλλιεργεί εκτός των άλλων και το φόβο της απόδρασης ή εξέγερσης των δούλων. Η υποχώρηση της αθηναϊκής δύναμης δημιουργεί έλλειμμα αιχμαλώτων και κατά συνέπεια δούλων. Η επαυξημένη συμμετοχή του αριστοφανικού δούλου στη ζωή του κυρίου αναδεικνύει κατά τον Akrigg την πραγματική μεταβολή στο δουλοκτητικό καθεστώς.³⁴

Ο W. Schmitz εντοπίζει στίχους στην Παράβαση της *Ειρήνης* (1142-

²⁷ *Ιππ.* 1-5.

²⁸ *Όρν.* 759.

²⁹ Dover (1993) 43-44: *Ιππ.* 21-9, *Νεφ.* 5-7 και 56-9, *Σφ.* 1-3.

³⁰ *Ειρ.* 746-750. Πρβλ. Ruffell (2014) 161.

³¹ Tordoff (2013) 41.

³² Sommerstein (2009) 139-42.

³³ *Λυσ.* 16.

³⁴ Akrigg (2013) 118

1160), οι οποίοι εκφράζουν την ιδιαίτερη φροντίδα του κυρίου για τους δούλους των αγρών. Ο Schmitz θεωρεί πιθανότερο, οι στίχοι στην *Ειρήνη* να εντάσσονται στη δραματουργική τεχνική η οποία αναπτύσσει κλίμα ευαρέσκειας στο κοινό, παρά να απηχούν μια πραγματική μεταβολή στην κοινωνική διαστρωμάτωση.³⁵

Ενδοκειμενική επιβεβαίωση της άποψης του Schmitz προσφέρουν οι *Εκκλησιάζουσες*. Στο νέο σύστημα διακυβέρνησης κατά τις εξαγγελίες της Πραξαγόρας οι δούλοι θα διατηρήσουν την παραδοσιακή τους υπόσταση, αυτή τη φορά μάλιστα περισσότερο αποκομμένοι από τους ελεύθερους και με κύρια απασχόληση την αγροτική εργασία. Σε μια κοινωνία «γκροτέσκο», όπως την ονομάζει ο Ehrenberg, η δουλεία αντιμετωπίζεται ως ένα γεγονός φυσικό.³⁶

Οι γυναίκες σκλάβες ήταν ή υπηρέτριες της κυρίας ή παλλακίδες του κυρίου ή θεραπεινίδες της Αφροδίτης. Στους *Σφήκες*, ο Φιλοκλέων υπόσχεται στην αυλητρίδα του να την απελευθερώσει και να την πάρει παλλακίδα του.³⁷ Η Πραξαγόρα περιορίζει τις δούλες αποκλειστικά στον κύκλο τους, ώστε να πάψουν να ξελογιάζουν τους άντρες των ελεύθερων γυναικών.³⁸ Στις *Θεσμοφοριάζουσες*, ο Μνησίλοχος ισχυρίζεται πως οι γυναίκες χρησιμοποιούν τους δούλους ως εραστές, όταν δε βρίσκουν ελεύθερους. Υπάρχει στο σημείο αυτό, επίσης, υπαινιγμός για δούλες που γίνονται προαγωγοί της κυρίας τους.³⁹

Για τις σχέσεις μεταξύ των δούλων δεν υπάρχουν σαφείς μαρτυρίες. Ομοίως για την οικογενειακή τους κατάσταση. Αυτό συμβαίνει γιατί η αττική κωμωδία δεν ενδιαφέρεται για τις προσωπικές υποθέσεις των ηρώων της, πολύ περισσότερο όταν αυτοί είναι δούλοι. Οι δούλοι δεν υπάρχουν ως αυτοτελείς οντότητες, παρά μόνο σε σχέση με τον αφέντη.⁴⁰

Οι δούλοι στον Αριστοφάνη διακρίνονται για εξαιρετική πολυμορφία ως προς το χαρακτήρα και τη συμπεριφορά τους. Συχνά απεικονίζονται ως έμπιστοι και συμπαραστάτες σε κρίσιμες στιγμές του αφέντη. Αλλού εμφανίζονται αυθάδεις, οκνηροί, με τάσεις κλοπής, φυγής και απαλλαγής από τον κύριό τους.

Παραδειγματική αναφορά αφοσιωμένης στάσης αποτελεί ο δούλος του Τρυγαίου στην *Ειρήνη*. Ο υπηρέτης του ήρωα προσπαθεί με κάθε τρόπο να αποτρέψει τον κύριό του από το παρακινδυνευμένο σχέδιο της πτήσης με τον κάρθαρο.⁴¹ Επίσης, ο Καρίων στον *Πλούτο* προβληματίζεται για τη συμπεριφορά του αφέντη και ζητά «για το καλό του» να μάθει το λόγο που

³⁵ Schmitz (2013) 545.

³⁶ Ehrenberg (1968) 172.

³⁷ *Σφ.* 1351-3.

³⁸ *Εκκλ.* 720-24.

³⁹ *Θεσμ.* 343-44.

⁴⁰ Ehrenberg (1968) 176.

⁴¹ *Εφ.* 90-113.

την προκαλεί.⁴²

Οι δούλοι του Αριστοφάνη δεν είναι πάντα έτσι πρόθυμοι και καλοσυνάτοι. Συχνά χαρακτηρίζονται κλέφτες. Ο Φιλοκλέων, στους *Σφήκες*, θυμάται πως ο δούλος Ξανθίας συνελήφθη να κλέβει σταφύλια.⁴³ Στους *Ιππής*, οι υπηρέτες του Δήμου πίνουν κλεμμένο κρασί.⁴⁴ Ο Καρίων ομολογεί ότι θα πάει στο σπίτι του αφεντικού κρυφά για να «σουφρώσει» λίγο κρέας και φωμί.⁴⁵ Ο Χρεμόλος αποκαλεί τον Καρίωνα τον πιο πιστό και τον πιο κλέφτη απ' όλους του τους δούλους.⁴⁶

Χρήσιμες πληροφορίες παρέχει ο διάλογος του Ξανθία με τον Υπηρέτη του Πλούτωνα στους *Βατράχους*.⁴⁷ Αποκαλύπτει την οπτική γωνία των πολιτών για τους δούλους. Ο Αριστοφάνης δημιουργώντας έναν κωμικό διάλογο στον οποίο οι δούλοι ομολογούν αυθόρμητα τα παραπτώματά τους προβάλλει τη στερεότυπη εικόνα καχυποφίας του ελεύθερου προς το σκλάβο, του ανώτερου κοινωνικά προς τον κατώτερο. Ο Ξανθίας και ο σύνδουλος απαριθμούν μία σειρά από άνομες πράξεις, τις οποίες «τρελαίνονται» και οι δύο να κάνουν στους αφέντες: τους βρίζουν στα κρυφά, αναμειγνύονται στις δουλειές τους, κρυφακούν κι έπειτα διαδίδουν τα οικογενειακά μυστικά κ. ά.⁴⁸

Χαρακτηριστικό των δούλων είναι και η αυθάδεια. Διακρίνεται στα λόγια τους μία πρόδηλη ή λανθάνουσα χροιά ειρωνείας και χλευασμού προς τον κύριο. Από το πλήθος των σχετικών αναφορών ιδιαίτερη μνεία γίνεται στον Ξανθία, ο οποίος αποτελεί τεκμήριο θρασύτητας.⁴⁹ Από την άλλη, ο Καρίων, στο μεταίχιμο της παλαιάς κωμωδίας, παραπονείται ότι «είναι μπελάς να είσαι δούλος σε βλαμμένο αφέντη» και συνδυάζει ιταμότητα με στοργή.⁵⁰

Οι δούλοι του Αριστοφάνη, εκτός από φορείς χυδαιότητας, βίας, αυθάδειας, πονηρίας και άλλων στοιχείων που υποδηλώνουν την έλλειψη πνευματικής καλλιέργειας, εμφανίζονται πολλές φορές προικισμένοι με προσόντα που τυχάνει να λείπουν από τον αφέντη τους, όπως ευστροφία, τόλμη και γενναιότητα. Ο Καρίων εξηγεί στον κύριό του το νόημα του χρησμού που έδωσε ο Απόλλων, ενώ ο Ξανθίας αποδεικνύεται γενναιότερος από το δειλό θεό Διόνυσο.⁵¹

Τη θεατροποίηση των σχέσεων δούλου και αφέντη παρακολουθούσαν ως θεατές όχι μόνο οι πολίτες, αλλά και οι δούλοι που συνόδευαν τον κύριο

⁴² Πλ. 25

⁴³ Σφ. 450 κ.ε.

⁴⁴ Ιππ. 101-02.

⁴⁵ Πλ. 315 κ.ε. (μετ. Π. Μάτεσις).

⁴⁶ Πλ. 26.

⁴⁷ Βάτ. 745 κ.ε.

⁴⁸ Dover (1993), 46.

⁴⁹ Βάτ. 486 κ.ε., 740-42.

⁵⁰ Πλ. 2 (μετ. ό.π.).

⁵¹ Πλ. 45 κ.ε.· Βάτ. 280 κ.ε.

τους στο θέατρο.⁵² Η αναπαράσταση της κοινωνικής αυτής ομάδας γινόταν κατά τρόπο στερεοτυπικό. Ο Αριστοφάνης αναπαράγει τις αντιλήψεις των συγχρόνων του για τους δούλους και τις προσαρμόζει στα κελεύσματα της κωμικής πλοκής. Οι απόψεις των ηρώων του (όπως του Στρεψιάδη⁵³) δεν είναι το ασφαλές κριτήριο για τη θέση του ποιητή, επειδή, πιθανώς, δε χρησιμοποιούνται παρά μόνο για τη σκιαγράφηση του ήθους των δραματικών προσώπων. Αντιθέτως, οι παραβάσεις αποτελούν την πιο χαρακτηριστική έκφραση της γνώμης, της επιθυμίας ή της ευχής του ποιητή. Στους *Βατράχους* κηρύσσει την ισοπολιτεία και την ισότητα. Ισχυρίζεται πως επικροτεί την απελευθέρωση των δούλων που ναυμάχησαν στις Αργινούσες.⁵⁴ Δεν παύει, όμως, να τους θεωρεί πολίτες δεύτερης κατηγορίας: «... και να γίνονται κάτι άλλοι Αθηναίοι πολίτες κι από δούλοι αφεντικά / μόνο και μόνο επειδή / πήραν μέρος σε μια ναυμαχία».⁵⁵ Κι αλλού: «... και δίνουμ' αξιώματα / σ' όλες τις κάλπικες δεκάρες, σε χτεσινούς ξεβράκωτους / ... / που η πόλη τον παλιό καιρό δε θα πετούσε ούτε στα σκυλιά».⁵⁶

Η θεώρηση των δούλων ως όντων κατώτερων εκφράζει μια αντίληψη σχεδόν καθολική, και όχι μόνο του Αριστοφάνη. Οι υποθέσεις της πολιτικής κωμωδίας –όχι της κωμωδίας χαρακτήρων και καταστάσεων, η οποία αναπτύχθηκε αργότερα– δεν μπορεί παρά να είναι επίκαιρες και συναρτημένες με τις προτιμήσεις του κοινού. Το έναυσμα για την αριστοφανική γραφή προσφέρουν θέματα της σύγχρονης πολιτικής, οικονομικής, στρατιωτικής και πνευματικής ζωής και η εκκίνηση για την ποιητική δημιουργία γίνεται από την πόλη της Αθήνας.⁵⁷ Σε μια κοινωνία δομημένη επάνω στο θεσμό της δουλείας, οι ποιητές συλλαμβάνουν όλα τα συμπτώματα της παθολογίας του πολιτεύματος και τα εκθέτουν στη σκηνή.

Βιβλιογραφία

Akrigg, B. (2013): «Aristophanes, slaves and history», στον τόμο: *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, επιμ. B. Akrigg και R. Tordoff, Cambridge, 111-23.

Baldry, H. C. (1981): *Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα* (μετ. Γ. Χριστοδούλου και Λ. Χατζηκώστα), Αθήνα.

Βάρναλης, Κ. (1970): *Αριστοφάνης: Εκκλησιάζουσες*, Αθήνα.

⁵² Ο Θεόφραστος στους *Χαρακτήρες* (9.5) κάνει λόγο για την παρουσία ενός δούλου – παιδαγωγού ανάμεσα στο κοινό. Βλ. και Baldry (1981) 50-51.

⁵³ *Νέφ.* 5.

⁵⁴ «Όχι πως δεν επικροτώ το μέτρο, κάθε άλλο, το επαινώ ...» (*Βάτ.* 698-99). Η μετάφραση σε όλα τα χωρία των *Βατράχων* είναι του Κώστα Ταχτσής.

⁵⁵ *Βάτ.* 694-97.

⁵⁶ *Βάτ.* 729-33.

⁵⁷ Zimmermann (2014) 145-46.

- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1990): *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου I*, Αθήνα.
- Cartledge, P. (1990): *Aristophanes and his theatre of the Absurd*, Bristol.
- Cornford, F. M. D. (1993): *Η Αττική Κωμωδία* (μετ. Α. Ζενάκου), Αθήνα.
- Csapo, E./ Slater, W.J. (1994): *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- Dover, K.J. (1989): *Η κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετ. Φ. Ι. Κακριδή), Αθήνα .
- Dover, K.J. (1993): *Aristophanes Frogs*, Oxford.
- Δρομάζος Στ. (1985): *Αρχαίο Δράμα*, Αθήνα.
- Du Bois, P. (2008): *Slaves and Other Objects*, Chicago.
- Ehrenberg, V. (1968): *Aristophanes und das Volk von Athen. Eine Soziologie der altattischen Komödie*, Zürich / Stuttgart.
- Κορδάτος, Γ. (1974): *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία*, Αθήνα.
- Μάτεσις, Π. (1997): *Αριστοφάνους Πλούτος*, Αθήνα.
- Ruffell, I. (2014): «Character Types», στον τόμο: *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, επιμ. M. Revermann, Cambridge, 147-67.
- Schmitz, W. (2013): «Überlegungen zur Verbreitung der Sklaverei in der griechischen Landwirtschaft», στον τόμο: *Kultur(en) – Formen des Alltäglichen in der Antike. Festschrift für Ingomar Weiler zum 75. Geburtstag*. Bd. 2, επιμ.: P. Mauritsch και C. Ulf, Graz, 535-56.
- Sommerstein, A.H. (2001): *The Comedies of Aristophanes: Wealth*, Warminster.
- Sommerstein, A.H. (2009): *Talking about laughter and other studies in Greek Comedy*, Oxford.
- Stanford, W.B. (1963²): *Aristophanes: The Frogs*, London.
- Σταύρου, Θρ. (1967): *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνους*, Αθήνα.
- Ταχτσής, Κ. (1980): *Αριστοφάνης: Λυσιστράτη, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσες*, Αθήνα.
- Tordoff, R. (2013): «Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama», στον τόμο: *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, επιμ. B. Akrigg και

R. Tordoff, Cambridge, 1-62.

Zimmermann, B. (2002): *Η αρχαία ελληνική κωμωδία* (μετ. Ηλ. Τσιριγκάκης, επιμ. Δ. Ιακώβ), Αθήνα

Zimmermann, B. (2014): «Aristophanes», στον τόμο: *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, επιμ. M. Fontaine και A.C. Scafuro, Oxford, 132-59.

Μαύρη Θάλασσα: Το αρχαίο θέατρο σε μια «άλλη» γη*

Black sea: Ancient theatre in an 'other' land

Σοφία Μπαλτζώη

Υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος
Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών
Τεχνών
του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Sophia Baltzoi

PhD candidate, Department of Theatre
Studies, School of Fine Arts,
University of the Peloponnese

sbaltzoi@uop.gr sophia.baltzoi@gmail.com

Abstract

During the second Greek colonization (8th / 7th century BC), the Greeks established their first colonies in the unknown region of the Black Sea. Euxeinos ('hospitable') Pontus has always been an attractive area with rich mineral wealth (Myth of the Golden Fleece), which spurs interest until today. While the first contacts with the locals were sometimes hostile, the Greeks managed to spread their culture, their habits and to rehabilitate their relationships with them; thus, the Greeks and the locals coexisted and interacted creating a unique culture, and a common cultural identity was promoted through theatre, which was undoubtedly an inextricable part of Greek culture.

This interaction can be attested by archaeological findings, such as sanctuaries, public buildings, theatres, statuettes and masks found there, as well as by Greek tragedies (*Prometheus Bound*, *Iphigenia in Tauris* and *Medea*). The aim of this essay is to enlighten, in an interdisciplinary way, the unknown aspects of an unexplored area, in which the Greek colonization played a decisive role, and also to reveal the interaction of cultures and the role of the 'other' in the formation of cultural identity and theatre.

Λέξεις-κλειδιά: Μαύρη Θάλασσα, αρχαίο θέατρο, β' ελληνικός αποικισμός, ετερότητα

Keywords: Black Sea; ancient theatre; 2nd Greek colonization; otherness

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιστημονική και την οργανωτική επιτροπή του ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Επίσης τις ιδιαίτερες ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Μανώλη Μανωλεδάκη, Αναπληρωτή Καθηγητή στο Διεθνές Πανεπιστήμιο της Ελλάδος (I.H.U.), Τμήμα Ανθρωπιστικών Σπουδών, για την υποστήριξη και την καθοδήγησή του, καθώς και στην οικογένειά μου.

Εισαγωγή

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο γεννήθηκε στο πλαίσιο θρησκευτικών εορτών προς τιμήν του θεού Διονύσου στην Αθήνα και γνώρισε τη μεγαλύτερη ακμή του κατά την κλασική περίοδο. Κατόπιν, από τον 4ο αιώνα π.Χ. και εξής, εξαπλώθηκε σε όλον τον τότε ελληνόφωνο κόσμο, αποτελώντας ένα από τα επιτεύγματα του ελληνικού πολιτισμού στην ευρύτερη περιοχή της ανατολικής Μεσογείου.

Ειδικότερα, κατά το δεύτερο στάδιο του μεγάλου αποικιακού ρεύματος των Ελλήνων (στην Κάτω Ιταλία, στη Μεσόγειο, στην Αδριατική και στα βόρεια παράλια του Αιγαίου), εκτιμάται ότι άρχισε και ο αποικισμός της περιοχής της Μαύρης Θάλασσας (από το β' μισό του 7ου αι. π.Χ.), στην οποία επικεντρώνεται η παρούσα εργασία (εικ. 1). Οι Έλληνες άποικοι και οι ντόπιοι συνυπήρχαν και αλληλεπιδρούσαν, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας μοναδικής κουλτούρας, που αντανακλάται μέσω της ελληνικής τέχνης (Αγγεία Κερτς).¹ Στο πλαίσιο αυτό, παρατηρείται μια αλλαγή στην αρχιτεκτονική όψη των πόλεων, αφού ακολουθήθηκε ένας συστηματικός ρυμοτομικός σχεδιασμός, και κάνουν την εμφάνισή τους οι πρώτοι ναοί,² τα πρώτα κτίσματα από πέτρα και, κατόπιν, τα θέατρα, όπου αναπτύχθηκε αξιοσημείωτη θεατρική δραστηριότητα.

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος βασίστηκε στη διαπίστωση ότι η περιοχή της Μαύρης Θάλασσας δεν έχει ερευνηθεί συστηματικά, καθώς δεν υπάρχουν πολλές ανασκαφικές μαρτυρίες. Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε βασίστηκε στη συγκέντρωση των υπαρχόντων δεδομένων και στον καθορισμό των ερωτημάτων που πρέπει να απαντηθούν σχετικά με τον ελληνικό αποικισμό, την πολιτισμική αλληλεπίδραση και τη διαμόρφωση μιας κοινής πολιτισμικής ταυτότητας μέσω του αρχαίου θεάτρου ως συνεκτικού στοιχείου του ελληνικού πολιτισμού. Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να διαφωτίσει με διεπιστημονικό τρόπο την ετερότητα των πολιτισμών, βάσει του συνδυασμού των φιλολογικών πηγών με τα αρχαιολογικά δεδομένα και τις μαρτυρίες των ίδιων των δραμάτων.³

Φιλολογικές πηγές

Ο Ηρόδοτος, καθώς και ο Στράβων στα Γεωγραφικά του, αναφέρει πως στην αρχαιότητα ο Εύξεινος Πόντος ήταν γνωστός με τον όρο Πόντος

¹ Δεδομένου ότι υπάρχει έλλειψη γραπτών πηγών από την πλευρά των «εθνών» του Εύξεινου Πόντου, οι πηγές που λαμβάνουμε υπόψη μας είναι κυρίως τα έργα του Ηρόδοτου και του Στράβωνα καθώς και τα αρχαιολογικά ευρήματα που αντανακλούν την ετερότητα των πολιτισμών. (π.χ. αγγεία Κερτς~αττική ερυθρόμορφη κεραμική που βρέθηκε στο αρχαίο Παντικάπαιον-σημερινό Κερτς) και γι' αυτό το λόγο δεν μπορούμε να έχουμε μια ολοκληρωμένη άποψη.

² Tsetskhladze (1998) 36-37, 67.

³ Το παρόν άρθρο αποτελεί μια σύνοψη της μεταπτυχιακής διπλωματικής μου εργασίας με τίτλο «The ancient theatre in the Black Sea Region» (I.H.U., 2015).

(«θάλασσα»)⁴. Η Μαύρη Θάλασσα συναντάται αποκλειστικά ως «Εύξεινος Πόντος», δηλαδή «Φιλόξενη Θάλασσα»⁵, και ο όρος Εύξεινος Πόντος χρησιμοποιείται κατ' ευφημισμὸν ἀντὶ τοῦ πρότερου ὀρου Ἰξείνος Πόντος, που πρωτοσυναντάται στον Πίνδαρο (475 π.Χ.).⁶ Αρχικά, ο Πόντος ονομαζόταν αφιλόξενος, καθώς η διάπλευσή του ήταν δύσκολη και οι ακτές του κατοικούνταν από άγριες φυλές.⁷ Σύμφωνα με τη μυθολογική παράδοση, οι πρώτες επαφές των Ελλήνων με τους λαούς του Πόντου συνδέονται με την ιστορία της Αργοναυτικής εκστρατείας.⁸

Ο γεωγράφος Στράβων αναφέρει ότι η διείσδυση των Ελλήνων στις περιοχές του Πόντου συνδέεται κυρίως με τις αποικιστικές προσπάθειες της Μιλήτου,⁹ η οποία είχε συστήσει τις περισσότερες αποικίες, αλλά και των Μεγάρων και της Τέω.¹⁰ Τα αίτια ήταν κυρίως αγροτικά και εμπορικά, αφού η περιοχή του Πόντου ήταν μια ελκυστική περιοχή με πλούσιο ορυκτό πλούτο,¹¹ αλλά υπήρχε και το πρόβλημα της «στενοχωρίας», της έλλειψης, δηλαδή, γης στις μητροπόλεις. Μια δραστική λύση στην αντιμετώπιση του προβλήματος ήταν η μετανάστευση μέρους του πληθυσμού και η δημιουργία νέων πόλεων στην περιοχή του Εύξεινου Πόντου.¹²

Με τη δημιουργία των αποικιών υιοθετήθηκαν τα ελληνικά έθιμα, και σύμφωνα με γραπτές μαρτυρίες τελούνταν θρησκευτικές εορτές προς τιμήν του θεού Διονύσου και δραματικοί αγώνες.¹³ Για παράδειγμα, η Ηράκλεια Ποντική και η Σινώπη φημίζονταν για την παραγωγή κρασιού, λάτρευαν πολύ τον θεό Δίονυσο και είναι πολύ πιθανό να γιόρταζαν και τα Διονύσια.

Οι μαρτυρίες των αρχαίων δραμάτων

Οι ελληνικές τραγωδίες των οποίων η πλοκή εκτυλίσσεται στην περιοχή του Εύξεινου Πόντου καταδεικνύουν την αλληλεπίδραση των πολιτισμών. Οι τραγωδίες αυτές είναι κυρίως ο *Προμηθέας Δεσμώτης*, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και

⁴ Ηρόδ. 4.85-86 · Στράβ. 1.2.10.

⁵ Πίνδ. *Νεμ.* 4.49 · Ψευδο-Σκόμνος 735 · Οβίδ. *Tristia* 4.4.55 · Στράβ. 7.3.6 · Πλίν. *Φυσ. Ιστ.* 4.76, 6.1.

⁶ Πίνδ. *Πυθ.* 4.364 · Απολ. Ρόδ. 2.995 · Valerius Flaccus, *Argonaut.* V, 11-113 · Στράβ. 12.3.11 · Ησίοδ. *Θεογ.* 992.

⁷ Ηρόδ. 4.28.1 · Στράβ. 7.3.18 · Schmitt (1989) 310-313. Μια άλλη εκδοχή είναι να πρόκειται για παραφθορά της λέξης «αζαίνα» ('σκοτεινός' στα Σκυθικά).

⁸ Μέσα από αυτόν το μύθο αντανακλώνται και ψήγματα ιστορίας, δεδομένου μάλιστα ότι και ο Όμηρος αναφέρεται στον εν λόγω μύθο (μ 60-73 · Θ 467, Φ 40, Χ 743).

⁹ Στράβ. 14.1.6.

¹⁰ Ηρόδ. 6.33.

¹¹ Στράβ. 1.2.39 · Ηρόδ. 2.105.

¹² Tsetsikhladze (1994) 124-126.

¹³ Πηγή αποτελεί ο Φώτιος και ο Μέμνων από την Ηράκλεια Ποντική. *FGrHist* 434 F 1, μετ. A. Smith στο <http://www.attalus.org/greek/memnon1.html>. Ο Διονύσιος, τύραννος της Ηράκλειας Ποντικής, διοργάνωσε το 336 π.Χ. ιππικούς αγώνες, αθλητικούς και δραματικούς αγώνες, όπως επίσης και αγώνες χορωδίας προς τιμήν του αδερφού του, Τιμόθεου.

η *Μήδεια*. Και οι τρεις τραγωδίες έχουν ως πυρήνα την περιοχή του Εύξεινου Πόντου και κεντρικό θέμα τη διαφοροποίηση Ελλήνων και βαρβάρων. Μέσα από τη σύνθεση μυθολογικών και ιστορικών στοιχείων από την περιοχή του Πόντου οι τραγικοί έχουν ως στόχο τον καθορισμό της εθνικής αυτοσυνείδησης, αφού η ταυτότητα γεννιέται μέσω της διαφοράς και όχι μέσω της ομοιότητας με τον «άλλο».

Πιο συγκεκριμένα, η ιστορία του *Προμηθέα Δεσμώτη* διαδραματίζεται στον Καύκασο, όπου βρίσκεται αλυσοδεμένος από το Δία, για να τον τιμωρήσει που έκλεψε τη φωτιά και τη δώρισε στους ανθρώπους.¹⁴ Σημαντική είναι η αναφορά στη Σκυθία στους πρώτους στίχους δύο στίχους του έργου, όπου αναφέρεται από τον Αισχύλο ως το τέλος του ανατολικού κόσμου¹⁵ και ότι πρόκειται για μια βάρβαρη γη. Ακόμη, γίνεται αναφορά στα εξωτερικά χαρακτηριστικά των Σκυθών και στο διαφορετικό τρόπο ζωής τους (στ.707-714) σε σχέση με των αρχαίων Ελλήνων, όπως τεκμηριώνεται και από τα αρχαιολογικά ευρήματα της περιοχής.¹⁶ Ο Αισχύλος μέσα από την πρώτη ομιλία του Προμηθέα στο τρίτο επεισόδιο περιγράφει το αρχικό μέρος της περιπλάνησης της Ιώς, δίνοντας στοιχεία και εικόνες μιας εξωτικής γεωγραφίας (Σκύθες, Χάλυβες, Καύκασος, Αμαζόνες, Κιμμέριοι, Βόσπορος¹⁷), η οποία παρέχει στοιχεία ετερότητας.¹⁸ Εν συνεχεία, περιγράφει τους Χάλυβες (στ. 715-716), που δεν είναι ήμεροι αλλά εχθρικοί στους ξένους και κάνει ειδική αναφορά στις Αμαζόνες (στ.723-727)¹⁹ και στους Κιμμέριους (στ. 729-731). Οι Αμαζόνες πρόσφεραν ένα πολύ γνωστό και σύνηθες μυθολογικό θέμα στην αρχαία τέχνη. Ειδικότερα, η Αμαζονομαχία στην αρχαία ελληνική σκέψη συμβόλιζε το «άλλο», το διαφορετικό, το μη Ελληνικό και τη νίκη των Ελλήνων απέναντι στο βάρβαρο στοιχείο.²⁰ Η απελευθέρωση του Προμηθέα πραγματοποιείται από τον κατεζοχίτη Έλληνα ήρωα Ηρακλή, ο οποίος, κατά την παράδοση είχε βρεθεί στον Πόντο πριν αποικηθεί.²¹

Η τραγωδία *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* διέπεται από το στοιχείο της ετερότητας, καθώς τονίζεται το γεγονός ότι η κεντρική ηρωίδα Ιφιγένεια βρίσκεται σε βάρβαρη γη και προβάλλεται το στοιχείο του «έτερου» πολιτισμού μέσα από τις διαφορετικές συνήθειες και τον τρόπο ζωής των κατοίκων της χώρας των Ταύρων.²² Ο πρόλογος περιλαμβάνει έναν εκθετικό μονόλογο της Ιφιγένειας, που αυτοσυστήνεται, μιλά για την καταγωγή της, για τα βάσανά της και για τον λόγο που οδηγήθηκε εκεί. Η ίδια αναφέρει ότι

¹⁴ Stoessl (1988) 12 ·Griffith (1983) 4.

¹⁵ Rose (1957) 243. Μεγάλο εύρος πληροφοριών για τη Σκυθία και τους Σκύθες προήλθε από τον Ηρόδοτο και από τον Οβίδιο (Ηρόδ. 4.1-143 ·Οβίδ. *Tristia* 1.3 ·Οβίδ. *Ex Ponto* 3.2).

¹⁶ Ruffell (2012).

¹⁷ Manoledakis (2010) 573

¹⁸ Fineberg (1981) 163-166.

¹⁹ Grimal (1991) 79b.

²⁰ Βλ. Bothmer (1957) 144-148.

²¹ Ηρόδ. 4.82 ·Podlecki (2005).

²² De Romilly (1997) 41-42 ·Hall (1989) 110-112 ·Ηρόδ. 4.99-103.

έπειτα από χρησμό του Κάλχα έπρεπε να θυσιαστεί από τον πατέρα της, για να ξεκινήσει η τρωική εκστρατεία. Τη στιγμή της θυσίας, όμως, η θεά Άρτεμις την έσωσε, μεταμορφώνοντάς την σε ελάφι, και την οδήγησε στη χώρα των Ταύρων και στο εκεί ιερό της ως ιέρεια, για να ετοιμάζει όποιον ξένο βρεθεί εκεί προς θυσία (στ. 1-66).²³ Η Ιφιγένεια αναφέρει χαρακτηριστικά ότι βρίσκεται σε μια ξένη, βάρβαρη γη (*πέμψασά μ' ἐς τήνδ' ὤκισεν Ταύρων χθόνα, οὐ γῆς ἀνάσσει βαρβάρουσι βάρβαρος*), όπου της φαίνεται απίστευτο και οξύμωρο να πρέπει να ετοιμάζει τους Έλληνες για θυσίες²⁴ κάτι τέτοιο στην Ελλάδα είναι ανήκουστο και θεωρείται βάρβαρο. Η ίδια πρακτική σχολιάζεται και από τον Ορέστη, ο οποίος όταν φτάνει στην ξένη γη των Ταύρων (*ἄγνωστον ἐς γῆν, ἄξενον*) μαζί με τον Πυλάδη και αντικρύζει τα απομεινάρια των σφαγμένων Ελλήνων ως τρόπαια κρεμασμένα στους θριγκούς, φέγει τις βαρβαρικές συνήθειες των Ταύρων (στ. 72-103).²⁵ Στην πάροδο ο Χορός, που αποτελείται από Ελληνίδες δούλες που συνόδευσαν την Ιφιγένεια στη μακρινή χώρα, αναφέρεται στον Άξενο Πόντο, τονίζοντας ότι είναι μακριά από την πατρίδα τους (στ. 123-142). Στη συνέχεια του λυρικού διαλόγου του με την Ιφιγένεια, ο Χορός αναφέρει ότι με ασιατικούς ύμνους και λαλιά βαρβαρική θα της μιλήσει (στ. 179-181), υπογραμμίζοντας και πάλι ότι βρίσκονται σε μια ξένη γη. Κατόπιν, στο δεύτερο επεισόδιο η κορυφαία του Χορού σχολιάζει (στ. 463-465) πως αυτές οι θυσίες-τελετές θεωρούνται από τους Έλληνες ανόσιες, και επισημαίνεται η διαφορά ανάμεσα στα ελληνικά έθιμα και σε αυτά των βαρβάρων.²⁶ Μέσα από όλα αυτά τα λόγια, ο Ευριπίδης τονίζει την πολιτισμική ετερότητα που προκύπτει από τις βαρβαρικές πρακτικές.²⁷

Ο Ευριπίδης, σε αντίθεση με την *Ιφιγένεια τηνεν Ταύροις*, που εκτυλίσσεται στον Άξενο Πόντο, στη Μήδεια μέσα από την ομώνυμη ηρωίδα, κόρη του βασιλιά της Κολχίδας Αιήτη και της Ωκεανίδας Ιδίας, θέλει να δείξει την άλλη όψη του νομίσματος με κεντρικό πυρήνα τη βάρβαρη συμπεριφορά της Μήδειας, που ζει ως ξένη στην Ελλάδα.²⁸ Η Μήδεια ήταν ένα γνωστό μυθολογικό πρόσωπο και συνδέεται με τον Έλληνα ήρωα Ιάσονα και την Αργοναυτική εκστρατεία.²⁹ Ο μύθος της Αργοναυτικής εκστρατείας είναι συμβολικός για τους Έλληνες, αφού το Χρυσόμαλλο Δέρασ, που βρισκόταν στην Κολχίδα, συμβόλιζε ότι η περιοχή αυτή, έχοντας πλούσιο ορυκτό πλούτο, ήταν ελκυστική για να αποικηθεί. Αυτός ο μύθος έδειξε την ανάγκη των Ελλήνων να αισθανθούν, κατά την παράδοση, ότι υπήρχε Έλληνας ήρωας πριν να τον αποικίσουν.³⁰ Η τραγωδία διαδραματίζεται μετά το πέρας της Αργοναυτικής εκστρατείας · ο Ιάσοντας και η Μήδεια βρίσκονται πια στην

²³ Kitto (2001) 22.

²⁴ Kyriakou (2006) 14-15.

²⁵ Cropp (2000) 32.

²⁶ Hall (2013) 34.

²⁷ Hall (1989) 110-112, 122.

²⁸ Mastronarde (2012) 39.

²⁹ Green (1997) 21-30.

³⁰ Papageorgiou (1986) 2. (π.χ. Ιάσοντας, Ηρακλής, Ιφιγένεια, Αχιλλέας κ.ά.)

Ελλάδα και συγκεκριμένα στην Κόρινθο (στ.1-95), όπου ο Ιάσοντας προδίδει τη νόμιμη σύζυγό του και τα παιδιά τους και ετοιμάζεται να παντρευτεί την κόρη του Κρέοντα, βασιλιά της Κορίνθου. Η Μήδεια, για να τον εκδικηθεί, στέλνει δηλητηριασμένα δώρα στη νύφη, η οποία βρίσκει φρικτό τέλος μαζί με τον πατέρα της, Κρέοντα, και σφάζει τα ίδια τα παιδιά της.³¹ Μέσα από την προσωπικότητα και τις πράξεις της Μήδειας υπογραμμίζεται πολύ εύγλωττα από τον Ευριπίδη η πολιτισμική της ετερότητα σε σύγκριση με τους Έλληνες. Οι νόμοι της δημοκρατικής Αθήνας, η έννοια της δικαιοσύνης και του μέτρου αντιπαραβάλλονται με την άμετρη Μήδεια, που φτάνει στα πιο φρικτά και ακραία εγκλήματα για να εκδικηθεί την προδοσία της από τον Ιάσωνα.³² Ο τελευταίος αναφέρεται στα οφέλη που αποκόμισε η Μήδεια ερχόμενη στην Ελλάδα (στ.535-544) και στη βάρβαρη καταγωγή της, τονίζοντας πως καμιά από τις Ελληνίδες δεν θα έπραττε ποτέ κάτι τέτοιο, αφού τις χαρακτηρίζει η μετριοφροσύνη και η σύνεση (στ.1339-1340).³³ Στην έξοδο η Μήδεια φεύγει με φτερωτό άρμα για την Αθήνα.³⁴

Αρχαιολογική έρευνα

Οι ανασκαφές στην ανατολική Μεσόγειο και στην Κάτω Ιταλία και τα αρχαία θέατρα που έφεραν στο φως καταδεικνύουν την εκεί εξάπλωση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Το ίδιο συνέβη και στην περιοχή του Εύξεινου Πόντου, που φαίνεται ότι υπήρξε τόπος επιρροής και υιοθέτησης των ελληνικών στοιχείων. Αυτό προκύπτει τόσο από την επιγραφή του όρκου των Χερσονησίων,³⁵ όπου αναφέρονται πολλά στοιχεία της ελληνικής κοινωνίας και οι δημοκρατικές αρχές, όσο και από τα θεατρικά ευρήματα με ελληνική επιρροή και από την εύρεση δύο θεάτρων.

Το πρώτο αρχαίο θέατρο που εντοπίστηκε στην περιοχή της Μαύρης Θάλασσας ανακαλύφθηκε από τον I. Dombroviskiyi το 1954 στην Ταυρική Χερσόνησο (εικ. 2). Η Ταυρική Χερσόνησος, η σύγχρονη Κριμαία, ονομάστηκε Χερσόνησος από τους Έλληνες που έδωσαν στην περιοχή αυτή το όνομα από τους κατοίκους της, τους Ταύρους. Σύμφωνα με την ελληνική μυθολογία εκεί ήταν ο τόπος όπου εστάλη η Ιφιγένεια μετά τη διάσωσή της από τη θεά Άρτεμη, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.³⁶ Μαζί με τα υπόλοιπα ευρήματα που ήρθαν στο φως από την αρχαιολογική σκαπάνη εντοπίστηκε αρχαίο θέατρο χωρητικότητας 3.000 ατόμων.³⁷ Το θέατρο χτίστηκε στα τέλη του 4ου αιώνα π.Χ. σε πλαγιά κοντά στο φαράγγι στο νότιο τμήμα της πόλης. Πριν από την ανέγερση του θεάτρου, το πρώτο

³¹ Page (1938) xxvi.

³² Mastronarde (2012) 52-57 · Page (1938) viii-ix.

³³ Robertson (2008) xix-xx · Mastronarde (2012) 49-50 · βλ. Just (1989).

³⁴ Page (1938) xxvii-xxix.

³⁵ IOSPE I2 401.

³⁶ Saprykin (1998) 245.

³⁷ Klenina (2008) 445.

αμυντικό τείχος της πόλης βρισκόταν εκεί, και σε κοντινή τοποθεσία βρισκόταν η Νεκρόπολη. Όταν τον 4ο αιώνα η πόλη επεκτάθηκε, το παλαιό τείχος κατεδαφίστηκε, και ένας νέος αμυντικός περίβολος χτίστηκε νότια. Αυτό δημιούργησε τον κατάλληλο χώρο για την ανέγερση ενός θεάτρου.³⁸ Το αρχαίο θέατρο της Χερσονήσου είχε τα τυπικά δομικά στοιχεία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου: κοίλο, ορχήστρα και προσκήνιο με σκηνή.³⁹

Εκτός από το αρχαίο θέατρο που βρέθηκε στην Ταυρική Χερσόνησο, βρέθηκε ακόμη ένα θέατρο στη νότια περιοχή της Μαύρης Θάλασσας, στην πόλη Τίον, το οποίο ήταν ρωμαϊκό. Σύμφωνα με τις γραπτές πηγές,⁴⁰ οι Μιλήσιοι ίδρυσαν την αρχαία πόλη Τίον (το σύγχρονο Filyos ή Hisarözü)⁴¹ τον 7ο αι. π.Χ. ανάμεσα στη Βιθυνία και την Παφλαγονία⁴² η οποία διέθετε και φυσικό λιμάνι.⁴³ Τα μόνα ορατά κατάλοιπα ανάγονται στη Ρωμαϊκή περίοδο, ανάμεσα σε αυτά και το ρωμαϊκό θέατρο που χρονολογείται μεταξύ του 2ου-4ου αι. μ.Χ.⁴⁴ (εικ. 3). Μεγάλα τμήματα του θεάτρου σώζονται, συμπεριλαμβανομένου τμήματος του κοίλου, της ορχήστρας, της σκηνής, των παρόδων και τμήματος του αναλημματικού τοίχου στα δυτικά.⁴⁵ Σημαντικό μέρος, όμως, του θεάτρου καταστράφηκε, και οι λίθοι του χρησιμοποιήθηκαν αργότερα ως δομικά στοιχεία.⁴⁶

Ο θεός Διόνυσος παρουσιάστηκε σε νομίσματα της ρωμαϊκής εποχής ως κτίστης του Τίου και συνδέθηκε με την καλλιέργεια σταφυλιών και την παραγωγή κρασιού. Αυτά τα νομίσματα απεικονίζουν την *cista mystica*, που ήταν ένα γνωστό σύμβολο του Βάκχου και της Διονυσιακής λατρείας.⁴⁷

Ωστόσο, γύρω από τη Μαύρη Θάλασσα, εκτός της Ταυρικής Χερσονήσου και του Τίου, ανακαλύφθηκαν ποικίλα ευρήματα και επιβεβαιώνουν την ύπαρξη κι άλλων θεάτρων που δεν έχουν εντοπιστεί ακόμη. Τα ευρήματα αυτά είναι κυρίως πήλινα ειδώλια του Διονύσου, προτομές του Διονύσου και των Σατύρων, καθώς και προσωπεία (εικ. 4) και αγαλματίδια χορευτών (εικ. 5) και υποκριτών. Επιπλέον, επιγραφές που εντοπίστηκαν στις πόλεις Τόμι⁴⁸ και Κάλλατις⁴⁹ αναφέρουν τις Βάκχες και τη λατρεία του θεού Διονύσου.⁵⁰ Σημαντικές είναι και οι επιγραφές που εντοπίστηκαν στην Όλβια,

³⁸ Zolotarev (2003) 606-607.

³⁹ Klenina (2008) 448.

⁴⁰ Ιδρυτής θεωρείται ένας Μιλήσιος ιερέας, ονόματι Τίος. Στράβ. 12.3.5· βλ. και Erciyas (2003) 1419-1421.

⁴¹ Η Filyos είναι από τις σπάνιες περιπτώσεις που δεν χτίστηκε πάνω στην αρχαία πόλη.

⁴² Ψευδο-Σκόλαξ 90· Πλίν. *Φυσ. Ιστ.* 6.4· Στράβ. 12.3.5. βλ. και Gorman (2001) 70.

⁴³ Anderson (2009) 265-277.

⁴⁴ Öztürk (2014) 157.

⁴⁵ Yilidirim (2015) 271-295.

⁴⁶ Atasoy (2016) 213.

⁴⁷ Öztürk (2013) 156.

⁴⁸ IScM II 120.

⁴⁹ Braund-Hall (2014) 388.

⁵⁰ Buzoianu-Barbulescu (2007) 315.

στο Παντικάπαιο, στο Νυμφαίο, στην Κάλλατη, στην Ίστρια και αναφέρουν τα Διονύσια και τα Ανθεστήρια καθώς και κάποιους *αγωνοθέτες*.

Από τα ανασκαφικά δεδομένα συνάγεται ότι η Αμισός ήταν ένα από τα σημαντικότερα κέντρα παραγωγής πήλινων ειδωλίων στην Ελληνιστική περίοδο στην περιοχή της Μικράς Ασίας και της Μαύρης Θάλασσας.⁵¹ Η παραγωγή των προσωπείων και των προτομών τοποθετείται μεταξύ του 2ου και την αρχή του 1ου αι. π.Χ.⁵² Εκτός από τις διάφορες παραστάσεις του Διονύσου, η μεγάλη ποικιλία σε τραγικά και κωμικά προσωπεία, τα ειδώλια χορευτών,⁵³ ειδώλια με γκροτέσκο χαρακτήρα, των Σατύρων, του Σιληνού και υποκριτών παραπέμπουν στη διεξαγωγή βακχικών τελετών και δραματικών εορτών στην αρχαία πόλη της Αμισού.⁵⁴

Σύμφωνα με τους ερευνητές, στην Αμισό πρέπει να υπήρχε αρχαίο θέατρο, το οποίο δεν έχει εντοπιστεί ακόμη.⁵⁵ Ακόμη, σημαντικό εύρημα αποτελεί ένα προσωπείο του Διονύσου που βρέθηκε στην περιοχή των οικιών και είναι παρόμοιο με αυτά που εντοπίστηκαν στη Δήλο και στην Πριήνη και διακοσμούσαν τους εσωτερικούς τοίχους των οικιών.⁵⁶ Τα περισσότερα θεατρικά ευρήματα έχουν εντοπιστεί στη νότια περιοχή, στην Αμισό, στη Σινώπη⁵⁷ και στην Τραπεζούντα,⁵⁸ όπου η λατρεία του θεού Διονύσου ήταν σημαντική, καθώς επίσης στη Μεσημβρία,⁵⁹ στην Οδησσό,⁶⁰ στην Τόμι,⁶¹ στον Τύρα,⁶² από την δυτική περιοχή, στην Ταυρική Χερσόνησο,⁶³ στο Μυρμήκιον,⁶⁴ στο Νυμφαίο,⁶⁵ στο Παντικάπαιο,⁶⁶ από τη βόρεια περιοχή, σε μερικά κούργκανς,⁶⁷ στη Γοργιπία⁶⁸ από την ανατολική περιοχή, καθώς και σε άλλα μέρη.

Όπως προκύπτει από τη μελέτη άνω των 45 κινητών ευρημάτων που σχετίζονται με το αρχαίο θέατρο, μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει επιρροή

⁵¹ Atasoy (2003) 1362-1363.

⁵² Summerer (1999) 40-45.

⁵³ Saprykin (2010) 481.

⁵⁴ Ο.π. 480-481.

⁵⁵ Η ύπαρξή του υποδηλώνεται, ωστόσο, από την εύρεση χάλκινων αγαλμάτων (ανατολικά του λόφου Togaman), τα οποία πιθανόν διακοσμούσαν το θέατρο.

⁵⁶ Atasoy (2003) 1364.

⁵⁷ Saprykin (2010) 482, Manoledakis (2010) 563-571 και Hall (2019) 45-58.

⁵⁸ Summerer (1999) 47-48.

⁵⁹ Preshlenov (2003) 205.

⁶⁰ Minchev (2003) 245.

⁶¹ Buzoianu - Barbulescu (2007) 299.

⁶² Samoylova (2007) 454.

⁶³ Zolotarev (2003) 637.

⁶⁴ Vinogradov – Butyagin - Vakhtina (2003) 816.

⁶⁵ Trofimova (2007) 178.

⁶⁶ Saprykin (2010) 481.

⁶⁷ Trofimova (2007) 246 Κούργκανς ονομάζονται οι «βασιλικοί» σκυθικοί τύμβοι που χρονολογούνται στο β' μισό του 7ου αι. π.Χ. Τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα προέρχονται από την περιοχή του Kuban, ΒΔ του Καυκάσου.

⁶⁸ Alekseeva (2003) 985.

από την αντίστοιχη ελληνική τέχνη. Εντοπίστηκαν αρκετά εργαστήρια κοροπλαστικής, που ακολουθούν την ελληνική τεχνοτροπία, η πλαστική δέχτηκε επιρροές από την τέχνη του Σκόπα και της Σχολής της Περγάμου,⁶⁹ ενώ ο πηλός που χρησιμοποιήθηκε ήταν από την περιοχή της Σάμου.⁷⁰ Όλα αυτά έρχονται να επιβεβαιώσουν τη θεωρία της ύπαρξης θεάτρου εκτός της Ταυρικής Χερσονήσου και του Γίου.⁷¹ Φαίνεται ότι το θέατρο επηρέασε πολύ τον τοπικό πληθυσμό, ο οποίος προφανώς συμμετείχε ενεργά στις θρησκευτικές εορτές προς τιμήν του θεού Διονύσου, του οποίου η λατρεία ήταν πολύ διαδεδομένη στην περιοχή της Μαύρης Θάλασσας.

Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, δεδομένου ότι σύμφωνα με τους κοινωνιολόγους μια ανθρώπινη ομάδα συχνά προσλαμβάνει και καθορίζει τον εαυτό της σε έναν βαθμό σε σχέση με το τι δεν είναι – δηλαδή τον «άλλο»,⁷² ο οποίος θεωρείται ως επί το πλείστον η αντανάκλαση του εαυτού μας, η ταυτότητα δε γεννιέται από τα χαρακτηριστικά που μια ομάδα μοιράζεται με μια άλλη, αλλά από τη συνείδηση της διαφοράς της με αυτές.⁷³ Η Μαύρη Θάλασσα αποτελεί παράδειγμα ετερότητας, που προκύπτει μέσα από τη συνύπαρξη πολλών εθνών με τους Έλληνες.

Μέσω των αρχαιολογικών δεδομένων που προαναφέρθηκαν, τόσο από τα αρχαία θέατρα όσο και από τα υπόλοιπα θεατρικά ευρήματα, μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι οι αποικίες που δημιουργήθηκαν εξακολούθησαν να διατηρούν τους δεσμούς τους με τη μητέρα-πόλη. Μέσω της εξάπλωσης της γλώσσας και της ίδρυσης πανελλήνιων κέντρων λατρείας και θεάτρων διαμορφώθηκε μια κοινωνικο-πολιτιστική ταυτότητα. Παράλληλα, όμως, οι αρχαίοι Έλληνες αντιλαμβάνονταν τον εξελληνισμό των περιοχών που αποικούσαν με την έννοια του εκπολιτισμού. Στο πλαίσιο αυτό, οι τραγικοί ποιητές απευθυνόμενοι κυρίως σε αθηναϊκό ακροατήριο αντανακλούν την υπεροχή του, που είναι κατά βάσιν πολιτισμική σε σχέση με τους λαούς του Εύξεινου Πόντου. Η πρακτική αυτή προφανώς οφείλεται στην πόλωση μεταξύ ελληνικού και βαρβαρικού στοιχείου, η οποία είχε ξεκάθαρα αθηναϊκά χαρακτηριστικά μετά το θρίαμβο της Αθήνας στους Περσικούς πολέμους.

Η τέχνη είναι ο καθρέφτης που αντανακλά τη ζωή των ανθρώπων. Μόνο μέσω της τέχνης τους οι Έλληνες κατάφεραν να εξελληνίσουν τις περιοχές που αποίκισαν. Ήταν ένας τρόπος «πολιτισμικού ιμπεριαλισμού». Κανένα άλλο ελληνικό στοιχείο δεν υιοθετήθηκε τόσο όσο το αρχαίο θέατρο. Μέσω του ελληνικού αποικισμού και μέσα από τη διάδοση του θεάτρου

⁶⁹ Minchev (2003) 257.

⁷⁰ Trofimova (2007) 153.

⁷¹ Στην Όλβια που έχει εντοπιστεί επιγραφή *SEG* 32, 794 και στο Παντικάπαιο που βρέθηκε μαρμάρινο εδώλιο. Βλ. και Braund-Hall (2014) 382.

⁷² Hartog (1988).

⁷³ Ξυδόπουλος (2007) 11.

σε όλο τον τότε ελληνόφωνο κόσμο αντανακλάται ο ελληνικός πολιτισμός, αφού όπου υπάρχει ελληνικός πολιτισμός υπάρχει αρχαίο θέατρο, το οποίο κατάφερε να εδραιωθεί και να συμβάλει στη διαμόρφωση του ευρωπαϊκού θεάτρου. Το θέατρο ως τόπος συνάθροισης των ανθρώπων, ως η πλέον δημοκρατική διαδικασία που έχει ως πυρήνα του τον «άλλο», άνθρωπο ή πολιτισμό, οδηγεί στην ώσμωση θεατών διαφορετικών πολιτισμών και διαφορετικών εποχών και, μέσω της προσέγγισης του «άλλου», στη βαθύτερη αυτογνωσία τους.

Βιβλιογραφία

- Alekseeva, Y. M. (2003): «Gorgippia», στον τόμο: *Ancient Greek Colonies in the Black Sea*, Vol. II, επιμ.: D. V. Grammenos και E. K. Petropoulos, Thessaloniki, 957-1006.
- Anderson, W. (2009): «Late Byzantine occupation of the castle at Tios», *Anatolia Antiqua*, XVII, 265-277.
- Atasoy, S. (2003): «Amisos», στον τόμο: *Ancient Greek Colonies in the Black Sea*, Vol. II, επιμ.: D. V. Grammenos και E. K. Petropoulos, Thessaloniki, 1331-1337.
- Atasoy, S. (2016): «Excavations at Tios:2005-2015», στον τόμο: *The Black Sea in the light of new archaeological data and theoretical approaches: proceedings of the 2nd International Workshop on the Black Sea in antiquity held in Thessaloniki, 18-20 September 2015*, επιμ.: M. Manoledakis, Oxford, 207-217.
- Bothmer, D. (1957): *Amazons in Greek Art*, Oxford.
- Braund, D. και Hall, E. (2014): «Theatre in the Fourth-Century Black Sea Region», στον τόμο: *Greek theatre in the fourth century B.C.*, επιμ.: Er. Csapo, H. R Goette, R. Green και P. Wilson, Berlin/ Boston, 371-390.
- Buzoianu, L. και Barbulescu, M. (2007): «Tomis», στον τόμο: *Ancient Greek Colonies in the Black Sea 2*, Vol. I, επιμ.: D. V. Grammenos και E. K. Petropoulos, BAR International Series 1675 (I), Oxford, 287-336.
- Cropp, M.J. (2000): *Euripides: Iphigenia in Tauris*, Warminster.
- De Romilly, J. (1997): *Η νεωτερικότητα του Ευριπίδη* (μετ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά), Αθήνα.
- Erciyas, D.B. (2003): «Heraclea Pontica-Amastris», στον τόμο: *Ancient Greek Colonies in the Black Sea*, Vol. I, επιμ.: D. V. Grammenos και E. K. Petropoulos,

- Thessaloniki, 1419-1425.
- Gorman, V.B. (2001): *Miletos, the ornament of Ionia: a history of the city to 400 B.C.E.*, USA.
- Green, P. (1997): *The Argonautika- Apollonios Rhodios*, Berkeley.
- Grimal, P., (1996): *Dictionary of Classical Mythology* (transl. A. R. Maxwell-Hyslop), Oxford/Malden.
- Griffith, M., (1983): *Aeschylus Prometheus Bound*, Cambridge.
- Hall, E. (1989): *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.
- Hall, E. (2013): *Adventures with Iphigenia in Tauris- A Cultural history of Euripides' Black Sea tragedy*, New York.
- Hall, E. (2019): «The Tragedians of Heraclea and Comedians of Sinope», στον τόμο: *Ancient Theatre and Performance Culture Around the Black Sea*, επιμ.: D. Braund και E. Hall και R. Wyles, Cambridge, 45-58.
- Hartog, E. (1988): *The Mirror of Herodotus. The Representation of the Other in the Writing of History*, Berkeley-Los Angeles.
- Just, P. (1989): *Women in Athenian life and law*. New York/ London.
- Klenina, E. (2008): «Some Remarks on the Topography of the Ancient Chersonesus Taurica», *Thiasos Festschrift fur Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Ch. Franek και S. Lamn και T. Neuhauser και B. Porod και K. Zohrer, Wien, 445-451.
- Kyriakou, P. (2006): *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin.
- Manoledakis, M. (2010): «On the cults of Sinope and the founders of the city», στον τόμο: *Ancient Sacral Monuments in the Black Sea*, επιμ.: A.A. Maslennikov και E.K.Petropoulos, Thessaloniki, 563-576.
- Mastrorarde, D. J. (2005): *Ευριπίδου Μήδεια*, (μετ. Δ. Γιωτοπούλου), επιμ.: Μ. Χριστόπουλος, Αθήνα.
- Minchev, A. (2003): «Odessos», στον τόμο: *Ancient Greek Colonies in the Black Sea*, Vol. I, επιμ.: D. V. Grammenos και E. K. Petropoulos, Thessaloniki, 209-278.
- Ευδόπουλος, Ι. (2007): *Η εικόνα των Θρακών στην κλασική ιστοριογραφία*,

Θεσσαλονίκη.

- Öztürk, B. (2013): «The History of Tieion/Tios (Eastern Bithynia) in the Light of Inscriptions», στον τόμο: *Exploring the Hospitable Sea. Proceedings of the International Workshop on the Black Sea in Antiquity held in Thessaloniki, 21-23 September 2012*, επιμ.: M. Manoledakis, BAR International Series 2498, Oxford, 147-164.
- Öztürk, B. (2014): «Some Observations on Tianoï: abroad and the external relations of Tieion/Tios (Eastern Bithynia)», στον τόμο: *International Symposium "Interconnectivity in the Mediterranean and Pontic world during the hellenistic and roman periods" (2013:Constanța, Romania). Interconnectivity in the Mediterranean and Pontic world during the hellenistic and roman periods*, Cluj-Napoca, 151-185.
- Page, D.L. (1938): *Euripides Medea*, Oxford.
- Papageorgiou, V. (1986): *Euripides' Medea and Cosmetics*, Gothenburg.
- Podlecki, A.J. (2005): *Aeschylus: Prometheus Bound*, Liverpool.
- Preshlenov, H. (2003): «Mesambria», στον τόμο: *Ancient Greek Colonies in the Black Sea*, Vol. I, επιμ.: D. V. Grammenos και E. K. Petropoulos, Thessaloniki, 157-208.
- Robertson, R. (2008): *Euripides: Medea*, New York.
- Rose, H. J. (1957): *A Commentary on the surviving plays of Aeschylus*, New York.
- Ruffell, I. (2012): *Aeschylus: Prometheus Bound*, London.
- Samoylova, T. L. (2007): «Tyrras: The Greek City on the River Tyrras», στον τόμο: *Ancient Greek Colonies in the Black Sea 2*, Vol. I, επιμ.: D. V. Grammenos και E. K. Petropoulos, BAR International Series 1675 (I), Oxford, 435-470.
- Saprykin, S. Y. (1998): «The foundation of Tauric Chersonesus», στον τόμο: *Greek colonization of the Black Sea area: Historical interpretation of Archaeology*, επιμ.: G.R. Tsatskheladze, Stuttgart, 227-248.
- Saprykin, S. J. (2010): «Male Deities and their Cults on the South Black Sea Coast: Hellenistic and Roman Periods», στον τόμο: *Ancient Sacral Monuments in the Black Sea*, επιμ.: E. K. Petropoulos και A. A. Maslennikov, Thessaloniki, 465-514.
- Schmitt, R. (1989): «Black Sea», *Encyclopaedia Iranica*, Vol. IV, Fasc. 3, 310-313.
- Stoessl, F. (1988): *Der Prometheus des Aischylos Geistesgeschichtliches und*

Theatergeschichtliches Phänomen, Stuttgart.

Summerer, L. (1999): *Hellenistische Terrakotten aus Amisos: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Pontosgebietes*, Stuttgart.

Trofimova, A. A. (2007): *Greeks on the Black Sea: Ancient Art from the Hermitage*, Los Angeles.

Tsetschladze, G. R. (1994): «Greek Penetration of the Black Sea», στον τόμο: *The Archaeology of Greek Colonisation*, επιμ.: G. R. Tsetschladze και F. De Angelis, Oxford, 111-135.

Tsetschladze, G. R. (1998): «The Greek Colonization of the Black Sea Area», στον τόμο: *The Greek Colonization of the Black Sea Area. Historical Interpretation of Archaeology*, επιμ.: G. R. Tsetschladze, Stuttgart, 9-68.

Vinogradov, Yu. A. και Butyagin, M. και Vakhtina, Yu. (2003): «Myrmekion - Porthmeus. Two “small” towns of Ancient Bosphorus», στον τόμο: *Ancient Greek Colonies in the Black Sea*, Vol. II, επιμ.: D. V. Grammenos και E. K. Petropoulos, Thessaloniki, 803-840.

Zolotarev, M. I. (2003): «Chersonesus Tauricus - The foundation and the development of the polis», στον τόμο: *Ancient Greek Colonies in the Black Sea*, Vol. I, επιμ.: D. V. Grammenos και E. K. Petropoulos, Thessaloniki, 603-624.

Ηλεκτρονικές πηγές

<http://www.attalus.org/greek/memnon1.html> [10-02-2020].

<https://archive.apan.gr/gr/util/document/6416?size=big&type=MAP>

<https://whc.unesco.org/en/list/1411/gallery/> [10-02-20].



Εικ 1: Ελληνικές αποικίες στον Εύξεινο Πόντο (7ος-4ος αι. π.Χ.)

Πηγή: <https://archive.apan.gr/gr/util/document/6416?size=big&type=MAP>



Εικ. 2: Αρχαίο Θέατρο Χερσονήσου (τέλη 4ου αιώνα π.Χ.)
Πηγή: <https://whc.unesco.org/en/list/1411/gallery/>



Εικ. 3: Ανασκαφή στο Τίον. Κατάλοιπα θεάτρου 2ος-4ος αι. μ.Χ. Βλ. Atasoy (2016) 214



Εικ. 4: Προσωπείο από το Νυμφαίο (3ος αιώνας π.Χ.)
Βλ. Τροφιμόνα (2007) 178.



Εικ 5: Αγαματίδιο νεαρής χορεύτριας από το Παντικάπαιο (2ο τέταρτο του 4ου αιώνα π.Χ.). Βλ. Τροφιμόνα (2007) 153.