

## ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

### «Σκέψεις γύρω από τη διασκευή κλασικών έργων»

*Θεατρικές παρεμβάσεις. Θεσσαλονίκη: University Studio Press , 2013,*

*σελ.143-166.*

*Το θέατρο αφορά τη μνήμη, είναι μια πράξη μνήμης και περιγραφής. Στην ιστορία υπάρχουν έργα, άνθρωποι και στιγμές που πρέπει να επανεξετάζονται. Ο κρυμμένος πολιτιστικός θησαυρός μας είναι ανεξάντλητος. Τα ταξίδια στο παρελθόν, λοιπόν, θα μας αλλάξουν, θα μας κάνουν καλύτερους, θα μας φέρουν πιο κοντά σε ό,τι μας περιβάλλει. Απολαμβάνουμε μια ιστορία μοναδική, πλούσια και πολυσχιδή, και το να χαιρόμαστε γι' αυτήν σημαίνει να τη θυμόμαστε. Να τη θυμόμαστε σημαίνει να τη χρησιμοποιούμε. Να τη χρησιμοποιούμε σημαίνει να μένουμε πιστοί σ' αυτό που είμαστε. Χρειάζεται πολλή ενέργεια, φαντασία και ενδιαφέρον για να θυμηθούμε και να γράψουμε για την καταγωγή μας.*

*Anne Bogart, "A director prepares. Seven essays on art and theatre"*

#### **Εισαγωγικά: περί τόπων και ετεροτοπιών**

Στις σελίδες που ακολουθούν θα μιλήσω για ένα θέμα που διαρκώς προκαλεί (διεθνή) πονοκέφαλο σε κριτικούς, ακαδημαϊκούς και δασκάλους και έχει να κάνει με τη διασκευή των αρχαίων κειμένων, κατά πόσο είναι μια αναγκαιότητα ή μια αυθαίρετη πράξη υπαρπαγής και παραποίησης.

Όλοι διαβάζουμε στις εφημερίδες κάθε καλοκαίρι τι γίνεται στην Επίδαυρο με ορισμένες παραστάσεις που διχάζουν το κοινό. Από τη μια οι επαγγελματίες γιουχαϊστές και από την άλλη οι ένθερμοι αναθεωρητές ανταλλάσσουν ύβρεις και απειλές, λες και διακυβεύεται η αξιοπρέπεια του έθνους. Για ορισμένους ίσως. Τα παραδείγματα είναι πάρα πολλά για να χωρέσουν σε ένα σύντομο κείμενο σαν κι αυτό. Επί τροχάδην στέκομαι στην περίπτωση των *Βακχών* από το ΚΘΒΕ που λίγο έλειψε να οδηγήσει λαό και κριτικούς στα άρματα.

Όλοι θεώρησαν μέγιστη προσβολή τον τρόπο που ο Γερμανός Mattias

Langhoff αντιμετώπισε το «ιερό» κείμενο του Ευριπίδη. Και αυτό εν έτει 1997. Ποιος ξεχνά το περίφημο τσιγάρο της Άννας Μαρκάκη στην *Ηλέκτρα* (1987), σε σκηνοθεσία του Γεωργιανού Robert Sturua, που ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυριών από το κοινό της Επιδαύρου, το οποίο θεώρησε ότι η κάπνα του τσιγάρου βεβήλωσε τον χώρο. Για επαρχιωτισμό, άγνοια και άλλα τινά μίλησαν οι κριτικοί μας, διαδηλώνοντας προς όλες τις κατευθύνσεις ότι αυτά που μας δείχνουν οι ξένοι τα έχουμε προ πολλού δοκιμάσει και ξεπεράσει. Πρόκειται για παιδικές ασθένειες αμαθών.

Όσο δε για τις «ανάρμοστες» ελληνικές αναγνώσεις, που ξεφεύγουν από την πεπατημένη, βεβαίως και δεν βρίσκονται στο απυρόβλητο. Οι περισσότερες αντιμετωπίζονται ως φτηνές απομιμήσεις ξένων προτύπων, που δεν προβάλλουν κάποια ευανάγνωστη συνέχεια ανάμεσα στο αρχαιοελληνικό χτες και το νεοελληνικό σήμερα, με ενδιάμεσους σταθμούς κάποιον από τους Δημήτρη Ροντήρη και τη «Σχολή του Εθνικού»,<sup>1</sup> Άγγελο Σικελιανό και τις δελφικές γιορτές και Κάρολο Κουν και τον λαϊκό εξπρεσιονισμό. Να σας θυμίσω όλες σχεδόν τις σκηνοθετικές προτάσεις του Μιχαήλ Μαρμαρινού (στην *Ηλέκτρα*, τον *Αγαμέμνονα*, στη *Μήδεια*, μεταξύ άλλων) που εισέπραξαν την απαξίωση πλείστων κριτικών. Το «μεταμοντέρνος» που του κόλλησαν δεν ήταν μια θετική ετικέτα, αλλά μια πέρα για πέρα απαξιωτική. Τον κατηγορήσαν ότι δείχνει ασέβεια προς τα κείμενα, λες και είναι νεκρά σώματα, εκτός εποχής. Καίει τον ναό για να κτίσει στα συντρίμια του το «μεταμοντέρνο παλάτι του δικού του κιτς», σύμφωνα με τη διατύπωση του Γεωργουσόπουλου. Να σας θυμίσω, ακόμη, τη σκηνοθεσία του Γιώργου

---

<sup>1</sup> Μια «Σχολή» η οποία, σύμφωνα με την Ελένη Παπάζογλου, επέβαλε το στυλ της μετά την καθιέρωση του Φεστιβάλ της Επιδαύρου τη δεκαετία του 1950, στυλ βασισμένο σε ένα «νεοκλασικιστικό ερμηνευτικό και επιτελεστικό μοντέλο» (χειρόγραφο 2012). Μια παράσταση που εκφράζει αυτή τη «σχολή» θεωρείται η *Ηλέκτρα* του Κώστα Τσιάνου από το Θεσσαλικό Θέατρο (1989).

Ρεμούνδου στην *Αλκηστη*, τις σκηνοθετικές προτάσεις του Γιάννη Χουβαρδά στον *Ορέστη* αι αλλού, του Θεόδωρου Τερζόπουλου στη *Μήδεια*, τον *Προμηθέα* κ.πλ. που περίπου αντιμετωπίστηκαν ως μίasma που έπρεπε οπωσδήποτε να αποπεμφθεί πριν μολύνει τον χώρο.

Με άλλα λόγια, στο μυαλό των θεματοφυλάκων της παράδοσης, χώροι όπως η Επίδαυρος δεν είναι τυχαίοι ούτε προσφέρονται για δουλειές του ποδαριού. Η εθνική τους αποστολή είναι να διαδηλώνουν προς πάσα κατεύθυνση την αδιάσπαστη συνέχεια του ελληνισμού. Καταφεύγοντας στον Michel Foucault, θα λέγαμε ότι αντιμετωπίζονται ως οι εθνικές μας ετεροτοπίες, οι «άλλοι» τόποι, όπου επενδύεται το φαντασιακό της ελληνικότητάς μας (1986: 22-27).

Όπως εύστοχα θίγει το θέμα μια νέα θεατρολόγος, η Ελευθερία Ιωαννίδου, για το ελληνικό κατεστημένο (ακαδημαϊκό, δημοσιογραφικό, κριτικό) το κλασικό κείμενο (και κατ' επέκταση ο κλασικός χώρος που το φιλοξενεί) κρίνεται «με βάση την αντίσταση που προβάλλει παρά τη διαθεσιμότητά του στην αλλαγή» (2008: 18). Δεν δέχεται με κανένα τρόπο ότι το έργο (το έντυπο υλικό) μπορεί να παραχθεί και μέσα από τη διαδικασία της ανάγνωσης, γιατί σε μια τέτοια περίπτωση είναι σαν να δέχεται ότι το έργο είναι παράλληλα δύναμι και κείμενο (ή κείμενα). Που στην πραγματικότητα είναι. Τουλάχιστον αυτό μας δείχνει η πορεία τους μέσα στον χρόνο.

### **Μια ιστορία μεταλλαγών**

Από τότε που πρωτοεμφανίστηκαν οι κλασικοί μας ποιητές, δεν έχουν σταματήσει, συγγραφείς αλλά και σκηνοθέτες, να δοκιμάζουν λογής λογής μεταποιητικές παρεμβάσεις στο όνομα κάποιου «-ισμού» (βλ. νεοκλασικισμός, ρομαντισμός, ρεαλισμός, φροϋδισμός, μοντερνισμός, εξπρεσιονισμός κ.λπ.), προκαλώντας ποικίλες αντιδράσεις και αναταράξεις. Σύμφωνα με τις Hall,

Macintosh και Wringey, στη μελέτη τους για την τύχη της τραγωδίας στο κατώφλι της τρίτης χιλιετίας (2004), από τον 16ο αιώνα, οπότε και άρχισε η συστηματική καταγραφή της πορείας των αρχαίων κειμένων, μέχρι και τα τέλη του 20ού αιώνα, έχουν εντοπισθεί 6.500 εμφανίσεις της ελληνικής τραγωδίας και μόνο — ως θεατρική παράσταση, χορός τηλεοπτική μετάδοση, κινηματογράφος κ.λπ.—, οι περισσότερες από τις οποίες τα τελευταία σαράντα χρόνια. Αριθμός διόλου ευκαταφρόνητος, όπως διόλου ευκαταφρόνητες και οι διασκευαστικές προτάσεις και αντιπροτάσεις (για περισσότερα Green 1994).

Για να' να 'μαι ειλικρινής, δεν είμαι απόλυτα σίγουρος ποια λέξη είναι η πιο κατάλληλη για να περιγράψει τη μορφή των παρεμβάσεων. Κάποιοι καταφεύγουν στη λέξη *μεταλλαγή* (alteration), άλλοι μιλούν για *μεταμόρφωση*, για *tradaptation*,<sup>2</sup> *spin off*,<sup>3</sup> *assemblage*,<sup>4</sup> *cut-up technique*, *pastiche*, *signifyin(g)*,<sup>5</sup> *εκδοχή* (version), *προσάρτηση* (appropriation), *σύντμηση* (abridgement), *απλοποίηση* (reduction), *μετατροπή*. Ο Barthes και οι λοιποί συνοδοιπόροι του από τον χώρο του αποδομισμού μιλούν για κείμενο (text) (σε σχέση με το «έργο», που είναι το τυπωμένο αντικείμενο). Ουκ έστιν τέλος στους

<sup>2</sup> Είναι όρος που χρησιμοποιεί ο μεταφραστικός οργανισμός Chateau Melon, εννοώντας την απόδοση του νοήματος, ανεξάρτητα από τις αλλαγές στο ύφος και στη διατύπωση. Σημασία έχει σε αυτή τη μεταφορά η κατανόηση του κειμένου από τον νέο αποδέκτη.

<sup>3</sup> Ο όρος αναφέρεται σε μια προσαρμογή που επικεντρώνεται σε κάποια συγκεκριμένα στοιχεία από την πρωτότυπη ιστορία. Μπορεί να είναι στοιχεία παρμένα από τους χαρακτήρες, από τη διάρθρωση της πλοκής, από κάποιες εικόνες κ.λπ. Μπορεί ακόμη να είναι και μια μετατόπιση του ρόλου των πρωταγωνιστών. Ένας δευτεραγωνιστής στο πρωτότυπο γίνεται πρωταγωνιστής. Συνήθως ένα spin off γεννά κάποιο άλλο, σε σημείο κάποια στιγμή να χαθεί η σχέση με το πρωτότυπο. Αυτό συμβαίνει συχνά στην τηλεόραση, στα βιντεοπαιχνίδια, στο ραδιόφωνο και λιγότερο στον κινηματογράφο.

<sup>4</sup> Γενικά η λέξη υποδηλώνει μια καλλιτεχνική πορεία/διαδικασία. Στα εικαστικά, λ.χ., αναφέρεται στη δημιουργία τρισδιάστατων ή δισδιάστατων συνθέσεων αποτελούμενων από τυχαία αντικείμενα (βλ. Picasso, Duchamp, Rauschenberg, μεταξύ άλλων). Στη λογοτεχνία (θέατρο και μυθιστόρημα) παραπέμπει στις δημιουργίες εκείνες που προήλθαν από ήδη υπάρχοντα κείμενα, ώστε να δοθεί λύση σε κάποιο πρόβλημα, είτε γραφής είτε επικοινωνίας, που προέκυψε από τη διασκευαστική διαδικασία.

<sup>5</sup> Ο όρος παραπέμπει στην αφρικανοαμερικανική πολιτιστική παράδοση και υποδηλώνει ένα είδος διπλής κωδικοποίησης, σχεδόν απόκρυψης του πραγματικού νοήματος και προβολή αντ' αυτού ενός άλλου που να μην μοιάζει με το πρωτότυπο, στην ουσία όμως δεν είναι. Για τους μαύρους, η διαδικασία αυτή ήταν θέμα και επιβίωσης σε ένα όχι ιδιαίτερα φιλικό προς αυτούς περιβάλλον. Signifying Monkey: πώς η μαϊμού ξεγελά το λιοντάρι με την τεχνική του signifying. Άλλα δείχνει και

περιγραφικούς όρους και τούτο γιατί όλα εξαρτώνται από το πώς ο κάθε κριτικός ή ερμηνευτής ή δάσκαλος ή μεταφραστής αντιλαμβάνεται μια νέα εκδοχή ενός προγενέστερου έργου (βλ. επίσης Foley 1999, 2000).

Εκείνο που πιστεύουν οι περισσότεροι είναι ότι, ανεξάρτητα από τον όρο, καμιά μοντέρνα (ανα)παραγωγή κλασικού κειμένου δεν βελτιώνει το πρωτότυπο. Ό,τι προκύπτει μέσα απ' αυτή τη διαδικασία είναι ένα μεταποιημένο και προφανώς υποδεέστερο παράγωγο, δεν είναι ο κλασικός συγγραφέας και το έργο του. Κατανοητό, όχι όμως απόλυτα πειστικό ή έγκυρο επιστημονικά, γιατί κάποιος πολύ εύκολα μπορεί να κάνει αντίλογο ρωτώντας, επί τροχάδην: ο σεξπηρικός *Henry V*, λ.χ., δεν είναι ένα μεταποιημένο παράγωγο του *The Famous Victories*; Βεβαίως είναι. Η σχέση του με το πρωτότυπο ποια είναι; Όπως είναι η σχέση των μεταγενέστερων σεξπηρικών μεταποιήσεων με το σεξπηρικό πρωτότυπο ή κάτι άλλο; Ο *Φάουστ* του Γκαίτε, είναι υποχρεωτικά κατώτερος από προηγούμενες εκδοχές του μύθου ή τα αρχαία δραματικά κείμενα, σε σχέση με τους μύθους που τα τροφοδότησαν;

Τα σημειώνω αυτά για να τονίσω ότι πρέπει να είμαστε πολύ προσεκτικοί όταν κατακεραυνώνουμε μια σύγχρονη ανάγνωση επικαλούμενοι επίφοβες αιτιάσεις. Καλό είναι να θυμόμαστε ότι δεν υπάρχει υποχρεωτική σχέση ποιότητας/αξίας ανάμεσα στο πρωτότυπο και την όποια μεταλλαγή του. Όπως δεν υπάρχει και κάποιος τσελεμεντές με συνταγές που οδηγούν σε λύσεις αποδεκτές από όλους.

### **Περί διασκευής/προσαρμογής**

Το ότι στέκομαι εδώ πιο πολύ στη λέξη *διασκευή* οφείλεται σε δύο λόγους. Πρώτον, γιατί είναι η πλέον δημοφιλής και η λιγότερο επικίνδυνη να

παρερμηνευτεί και, δεύτερον, γιατί η διασκευή υποδηλώνει πιο πολύ μια διαδικασία παρά μια αρχή ή ένα τέλος. Εάν στραφούμε στην αγγλική απόδοση της λέξης (adaptation) και απ' αυτήν πάμε ακόμη πιο πίσω στη λατινική λέξη *adapto/adaptare*, θα διαπιστώσουμε ότι όλες οι ερμηνείες παραπέμπουν σε μια μορφή «προσαρμογής» (ψυχολογική, σωματική κ.λπ). Διαβάζουμε στη *Βικιπαίδεια*: «Στη βιολογία, ο όρος προσαρμογή περιγράφει εν γένει τη διαδικασία με την οποία ένας οργανισμός αποκτά μεγαλύτερη αρμοστικότητα στο περιβάλλον του, μέσα από αλλαγές στη δομή ή τη λειτουργία του. Στη φυσιολογία, ειδικότερα, ο όρος αποδίδει την αλλαγή στο βαθμό ευαισθησίας ενός αισθητηρίου οργάνου, προκειμένου να ανταποκριθεί σε μη κανονικές συνθήκες. Ως προσαρμογή εννοείται επίσης οποιοδήποτε συμπεριφορικό, ανατομικό ή φυσιολογικό χαρακτηριστικό που ευνοεί τις δυνατότητες επιβίωσης και αναπαραγωγής του οργανισμού. Είναι αποτέλεσμα της φυσικής επιλογής». Δηλαδή, η προσαρμογή, όπως σημειώνεται πιο πάνω, έχει να κάνει με την ίδια την πορεία παρά με κάποιο εγγενές συστατικό στον οργανισμό. Ό,τι δεν προσαρμόζεται, πεθαίνει. Ό,τι προσαρμόζεται εκ των πραγμάτων επιδέχεται αλλαγές στη δομή του, στη λειτουργία του, ώστε να βελτιστοποιεί τη σχέση του με το περιβάλλον του. Με αυτή την έννοια, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο και σε ό,τι αφορά την εξελικτική πορεία των τεχνών.

Το περίεργο εδώ είναι ότι, μολονότι οι κλασικοί μας είναι οι πρώτοι που δίδαξαν την τέχνη της διασκευής/προσαρμογής, και μάλιστα με θαυμαστά αποτελέσματα, η πράξη καθαυτή παρέμεινε για πολλά χρόνια μια περιθωριακή, σχεδόν απαξιωμένη δημιουργική δραστηριότητα, αφού εκλαμβάνονταν συχνά ως το αντίθετο της πρωτοτυπίας, δηλαδή ως μια πράξη απιστίας και προδοσίας. Και τούτο γιατί η αξιολόγηση ενός έργου, κυρίως μετά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup>

αιώνα και την καθιέρωση των πνευματικών δικαιωμάτων, ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με το θέμα της συγγραφικής αρχής (authorship): ποιος πρώτος συνέλαβε την ιδέα, ποιος πρώτος την υλοποίησε, πώς, γιατί, κάτω από ποιες συνθήκες κ.ο.κ.; Δηλαδή, ποιος ήταν/είναι κατά τον νόμο ο «πατέρας=ιδιοκτήτης» του κειμένου; Από τότε που η θεωρία μπήκε και στα πανεπιστήμια κάποια πράγματα άλλαξαν και, μαζί τους, ορισμένες παγιωμένες θέσεις και βαθιά ριζωμένες προκαταλήψεις. Το ενδιαφέρον σιγά σιγά άρχισε να μετατοπίζεται σε έννοιες όπως κείμενο, περιβάλλον, κουλτούρα, αυθεντικότητα, πηγή, ερμηνεία, παραγωγή νοήματος, πρόσληψη και από κει σε πιο χαλαρές προσεγγίσεις, με έμφαση στη σχετικότητα των αξιών και τη σημασία του ιστορικού παρόντος.

### **Ανακυκλώνοντας κείμενα**

Αυτό που πρεσβεύει η σύγχρονη θεωρία, και προσωπικά το ασπάζομαι, είναι ότι τα πάντα, ανεξάρτητα σε ποια μορφή τα συναντούμε, είναι μια αναπαραγωγή (προ)υπαρχόντων κειμένων. Για να καταφύγω στη διατύπωση του Barthes: "η διακειμενικότητα είναι η κατάσταση οποιουδήποτε κειμένου" (1981), συνεπώς όλη η καλλιτεχνική δημιουργία είναι πρωτίστως μια μορφή κοινωνικής δημιουργίας και κάθε παραγωγή είναι μοιραία και πάντοτε αναπαραγωγή, άρα μια παρανάγνωση. Ένα έργο όπως η *Μηχανή Άμλετ* του Heiner Müller, φέρ' ειπείν, δεν είναι απλώς μια εκδοχή του σεξπηρικού Άμλετ, αλλά και μια εκδοχή δεκάδων άλλων κειμένων. Άλλως πως, αγγίζει την ίδια τη φύση της πολιτιστικής παραγωγής που είναι η ανακατασκευή προ-υπάρχοντος υλικού και η επανατοποθέτησή του εντός ενός νέου ιστορικο-κοινωνικού πλαισίου. Κάθε πράξη γραφής, νοήματος, συμπεριφοράς, κάθε φορά που εντάσσεται σε ένα ιστορικό περιβάλλον, εκ των πραγμάτων χάνει μέρος του αρχικού πλαισίου που

τη φιλοξενούσε και πλέον ασκείται στο ελεύθερο και άπειρο παιχνίδι των σημείων, απελευθερώνοντας στην πορεία νοήματα και σημασίες εντελώς διαφορετικά από το πρωτότυπο. Από τη στιγμή που βάζουμε κάτι σε καινούριο πλαίσιο μοιραία το αλλάζουμε, ακόμη κι όταν προσπαθούμε να είμαστε απόλυτα πιστοί σε αυτό.

Όλοι, από τους Ρωμαίους τραγικούς, στους Γάλλους νεοκλασικιστές, τους ελισαβετιανούς και Ισπανούς τραγικούς, τους Γερμανούς ρομαντικούς, μέχρι τους σεναριογράφους του Χόλυγουντ, τους συγγραφείς της σημερινής τηλεοπτικής σαπουνόπερας, έκαναν αυτό ακριβώς: στράφηκαν στους κλασικούς και επιχείρησαν, ο καθένας για διαφορετικούς λόγους και σύμφωνα με τις δυνάμεις και τις στοχεύσεις του, να τους προσαρμόσουν εντός των ορίων και περιθωρίων της εποχής τους. Όλοι αυτοί προώθησαν την άποψη που λέει ότι η διασκευή είναι μια μορφή ποιητικής πράξης άμεσα συνδεδεμένη με τις διαδικασίες πρόσληψης, όπως είναι και μια κειμενική αναθεώρηση που υπογραμμίζει τον τρόπο με τον οποίο οι ζωντανοί, «εδώ και τώρα», μιλούν στους νεκρούς και για τους νεκρούς. Τώρα, το κατά πόσο αυτός ο «προσαρμοσμένος» διάλογος με τους νεκρούς αξίζει ή όχι είναι ένα άλλο θέμα, που ανοίγει μια καινούρια και ιδιαίτερα ακανθώδη συζήτηση που εδώ, για ευνόητους λόγους, δεν θα μας απασχολήσει.

### **Τραγωδία και τραγικό**

Μπορεί ορισμένους να τους ενοχλεί ως σκέψη, αλλά δεν παύει να είναι αληθινή: κανέναν δεν ενδιαφέρει σήμερα πού και πώς κατέληξε ο πόλεμος Αθηναίων-Σπαρτιατών ή οι συγκρούσεις μεταξύ Ελλήνων και Περσών. Οι λόγοι για τους οποίους τα γεγονότα αυτά έχουν σχολιαστεί και παρασταθεί έχουν προ πολλού εκλείψει. Και υποθέτω πως το ίδιο ισχύει για κάθε εποχή.



Λέει ο Μπωμαρσαί: «Γιατί να με αγγίξουν εμένα, έναν ειρηνικό υπήκοο της Μοναρχίας του 18<sup>ου</sup> αιώνα, οι επαναστάσεις στην Αθήνα και τη Ρώμη; Ποιο είναι το πραγματικό μου ενδιαφέρον για τον θάνατο ενός τυράννου της Πελοποννήσου; Για τη θυσία μιας νεαρής πριγκίπισσας στην Αυλίδα;» Ο Μπωμαρσαί μιλά εκ μέρους των θιασωτών του Διαφωτισμού (ό.π. Sarrazac 2011: 106). Λίγο αργότερα τη σκυτάλη θα πάρουν οι ρομαντικοί, κατόπιν οι ρεαλιστές και όλοι οι άλλοι που ακολουθούν τον 20ό αιώνα.

Αντιλαμβάνομαι και σέβομαι απόλυτα την άποψη του σπουδαίου George Steiner που λέει ότι άλλο το «σοβαρό θέατρο» (όπου η σύγκρουση μπορεί να επιλυθεί με τεχνητά και κοινωνικά μέσα) και άλλο το τραγικό, όπου κυριαρχεί το «ανεπανόρθωτο» (1961). Όπως επίσης καταλαβαίνω τον διαχωρισμό που επιχειρεί να κάνει ο Ούγγρος θεωρητικός Georg Lucacs, ανάμεσα στις υψηλές ιδέες του τραγικού και τα «μικρά» σε εμβέλεια θέματα του καθημερινού, τα οποία ονομάζει «ανούσια», «κοινότοπα», «αδιάφορα» και κατώτερα των απαιτήσεων ενός μεγάλου τραγικού δράματος (1963). Από την άλλη, εκτιμώ πως είναι άλλο πράγμα η τραγωδία, όπως τη περιέγραψε για μας ο Αριστοτέλης και άλλο η έννοια του τραγικού, το «πώς αυτό μπορεί να εισχωρήσει στη δραματική μορφή, σε σημείο που να μεταμορφώνει εντελώς» (Sarrazac 2011: 102). Για να μπορέσει κανείς να συζητήσει για το τραγικό και την τραγωδία πρέπει να αποδεχτεί κατ' αρχάς τη διαίρεσή τους. Και ο Lucacs, επειδή ακριβώς δεν τη δέχεται, βλέπει στην έλευση του δράματος της καθημερινής ζωής μόνο την παρακμή της αστικής τάξης και ιδεολογίας. Πράγμα άδικο, και μάλιστα για έναν αιώνα όπως ο εικοστός, ο πλέον δημοκρατικός στην ιστορία του ανθρώπου, αλλά και ο πλέον βίαιος. Ένας αιώνας που ανήκει ολοκληρωτικά στον καθημερινό άνθρωπο, στη ζωή του

οποίου, ακριβώς επειδή δεν έχουμε (κατά κανόνα) κάποια μεγάλη στροφή της τύχης ούτε κάποια αναπόφευκτη καταστροφή, είναι λογικό οι μεγάλες δραματικές συγκρούσεις να μην προκαλούν κατ' ανάγκη το δέος, τον φόβο και το έλεος, για τα οποία μιλά η αρχαία γραμματεία. Το κοσμοείδωλο της αρχαίας αθηναϊκής πόλης προφανώς (και φυσιολογικά) διαφέρει ριζικά από τον σύγχρονο ιστορικό κόσμο. Η διάσπαση της ολότητας του εσωτερικού κόσμου (το κοσμικό «εντεύθεν» και το θρησκευτικό «επέκεινα»= η κατάρρευση της ενότητας μεταξύ θείου-μύθου-ειμαρμένης και ανθρώπινης πράξης), έχει διαμορφώσει ένα εντελώς διαφορετικό γνωσιοθεωρητικό και φιλοσοφικό περίβλημα που ενισχύει τον ατομικοποιημένο ιδιώτη και, παράλληλα, δυσχεραίνει την όποια μεταφυσική καταφυγή, όπως πολύ ορθά παρατηρεί ο Γκίβαλος στη μελέτη του για το θέμα αυτό (2011: 121-57). Ο (ορθολογικός) θεατής της σύγχρονης κοινότητας δεν είναι σε θέση να αναγνωρίσει σε βάθος την περιπλοκότητα απρόσιτων γι' αυτόν ιστορικών δεδομένων, καθώς δεσμεύεται από το ιστορικό όριο της εποχής του, εντός του οποίου γίνονται διεργασίες ένταξης ή αναθεώρησης ή ακύρωσης φαινομένων που έχουν παρέλθει, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι το άτομο δεν μπορεί να αναγνωρίσει κάποια πράγματα και νοηματικά περιεχόμενα που να βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση παρελθουσών κοινωνιών (και των θεάτρων τους). Για να συμβεί όμως αυτό, να καταλάβει δηλαδή, ο σύγχρονος θεατής (ο «καθημερινός» θεατής, όπως είπαμε) την έκταση και τη σημασία συμβάντων μακρινών ή λιγότερο μακρινών, πρέπει να τα δει να επανα-ιστοριοποιούνται και να επανα-εδαφοποιούνται. Δηλαδή, να επιστρέφουν σ' αυτόν μέσα από νέες αναλογίες, μεταφορές, εικόνες, ιδεολογήματα και νόρμες. Μια Αντιγόνη, για παράδειγμα, θα του ταιριαζε ίσως πιο πολύ σε μια

κατάσταση απομόνωσης, σε μια στιγμή εσωτερίκευσης του πόνου της, όπως ισχυρίζεται ο Δανός φιλόσοφος Kierkegaard. Και τούτο γιατί θα συμβάδιζε με ένα «τραγικό υποκειμενικό και στοχαστικό, ένα τραγικό της καταξίωσης του εαυτού», σύμφωνα με τον Sarrazac. Κάπως έτσι θα γινόταν «η Αντιγόνη μας» (2001: 119). Μια Αντιγόνη θλίψης και απόγνωσης. Έχει δίκαιο ο Θόδωρος Γραμματάς όταν λέει ότι: «Η έννοια του ‘τραγικού’ δεν είναι ποσοτικό, αλλά ποιοτικό μέγεθος, που ως τέτοιο ξεπερνά τα χρονικά όρια και τις δεσμεύσεις του χώρου, αποκτώντας διαστάσεις παγκοσμιότητας που, τηρουμένων των αναλογιών, συναντώνται ακόμη και σήμερα, κάτω από διαφορετικές συνθήκες και μέσα σε διαφορετικό πλαίσιο αναφοράς». Για να καταλήξει: «η μορφή του ‘τραγικού’ και η σκηνική απόδοση της ‘τραγωδίας’, με οποιοδήποτε περιεχόμενο κι αν νοηθούν, οφείλουν να είναι προσαρμοσμένα στις προσλαμβάνουσες του σημερινού δέκτη» (2011: 72, 81).

### **Το αναπόφευκτο της προσαρμογής**

Υπ’ αυτήν την έννοια, λοιπόν, κάθε νέα παραγωγή ενός κειμένου, κυρίως κλασικού, ακόμη και όταν δεν το επιδιώκει, δημιουργεί (ή οφείλει να δημιουργεί) μια νέα ιστορικότητα, τουτέστιν θέτει τους νέους νόμους της ανάγνωσης όπως και της πρόσληψής του. Δηλαδή, με τους όρους της φαινομενολογίας ενός Ricoeur, «ανανοηματοδοτεί» το παρόν ή ανανοηματοδοτείται απ’ αυτό, ήτοι «ανακαλύπτει νέες πτυχές του σύγχρονου πραγματικού, απελευθερώνει τη δυνατότητα μιας νέας ερμηνείας του κόσμου και του εαυτού μας.... αναπεριγράφει την πραγματικότητα (Ξηροπαίδης 1998: 611 και Γκίβαλος 2011: 100-120). Αυτό σημαίνει ότι η έννοια του σύγχρονου τραγικού, όπως και να την προσεγγίσει κανείς, δεν ακυρώνει την πρότερη μορφή του, αλλά μέσα από αυτή διαμορφώνει (εφόσον είναι επιτυχής) ένα νέο κοσμοείδωλο με «σκοπούς, μέσα,

αιτίες, αξιακά-κανονιστικά προτάγματα» (Γκίβαλος 2011: 155). Ένα κοσμοείδωλο σε θέση να επαναφέρει με κάποιον άλλο τρόπο το αίνιγμα του αιώνιου «Γιατί», ένα αίνιγμα εγγεγραμμένο «στην πορεία του ανθρώπου στον κόσμο, μια πορεία που περικλείει τα δεινά, τα απρόοπτα, την αβεβαιότητα του 'αύριο'» (Γκίβαλος 2011: 158). Όπως πολύ ορθά το επισημαίνει για μας και πάλι ο Θόδωρος Γραμματάς: «αν και... η τραγωδία, ως είδος, έχει πεθάνει, η τραγικότητα, ως κατάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης, υφίσταται και δεν μπορεί παρά να υφίσταται, αφού είναι εγγεγραμμένη μέσα στην ίδια την ανθρώπινη φύση: επιθυμίες που ξεπερνούν το μέτρο και φτάνουν στην υπερβολή, εγωιστικές τάσεις προβολής και επιβολής με κάθε τρόπο, παράλογες διεκδικήσεις που καταστρατηγούν και καταπατούν κάθε έννοια ηθικής, απόρριψη κανόνων δεοντολογίας και κοινωνικής συνύπαρξης, είναι μόνο μερικά από τα αίτια που μπορούν να οδηγήσουν το άτομο σε τραγικές καταστάσεις» (Γραμματάς 2006: 38-9).

Ένα (οποιοδήποτε) κείμενο, αρχαίο ή νεότερο, θα συνεχίσει να υπάρχει ως ζωντανό σώμα όσο θα υπάρχουν οι συνεχείς παραναγνώσεις (διάβαζε: προσαρμογές) του, δηλαδή οι αναγνώσεις εκείνες που θα το επανανοηματοδοτούν. Εάν πάψουν να το αναζητούν οι επίδοξοι διεκδικητές και διασκευαστές του, θα συνεχίσει βεβαίως να υπάρχει, όχι όμως ως ζωντανός οργανισμός, αλλά ως έκθεμα ή κιτρινισμένο τεκμήριο σε κάποιο ράφι δημόσιας ή πανεπιστημιακής βιβλιοθήκης. Πάντως ο χρόνος έχει αποδείξει πως όλοι κάτι βρίσκουν σ' αυτό που να κεντρίζει το ενδιαφέρον τους. Όπως εκτιμά η καλή ερευνήτρια του χώρου, η Edith Hall, το ελληνικό δράμα μας αφορά γιατί είναι μια «ρίζα», η αναζήτηση της οποίας και «νόμιμη» είναι και «απολαυστική», όσο και «απελευθερωτική», κυρίως για τους λαούς εκείνους που βίωσαν τον ζυγό της

αποικιοκρατίας και θέλουν να μιλήσουν γι' αυτό χωρίς να αναζητούν λογοτεχνικές λύσεις στον πολιτισμό των πρώην καταπιεστών τους (όπως η περίπτωση των Άγγλων, Γάλλων και Νοτιοαφρικανών Afrikaans) (Hall 2004: 332, επίσης και Wetmore 2002 και 2003). Έχει, επίσης, αποδειχτεί πηγή έμπνευσης και για πολλούς άλλους, όπως για στους καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960, λ.χ., που αναζητούσαν έργα με έντονα ερωτικά πάθη, καθώς και για τις φεμινίστριες της επόμενης δεκαετίας, που με τη σειρά τους και τον τρόπο τους συνέχισαν τη σεξουαλική επανάσταση της προηγούμενης γενιάς και στράφηκαν σε κλασικά γυναικεία πρότυπα, σε αναζήτηση ιδεών που να αφορούν τη γυναικεία εμπειρία, τη γυναικεία επιθυμία, ιδέες γύρω από τα παιδιά εκτός γάμου. Φιγούρες όπως η Κλυταιμνήστρα, η Εκάβη, η Ηλέκτρα, η Λυσιστράτη, θα αποδειχτούν ένας συνεχής μαγνήτης όχι μόνο για συγγραφείς και θεωρητικούς, αλλά και για τις ηθοποιούς. Μια ευκαιρία να ξεφύγουν από τα γνωστά πορτρέτα που καλούνται συνήθως να ζωντανέψουν στη σκηνή και να δοκιμαστούν με κάτι πολύ πιο μεγάλο και εν πολλοίς «απροσδιόριστο» ή επαναστατικό, εξωσυμβατικό κ.λπ (Hall 2010: 330, Foley 2004: 77-112 και Kotzamani 2005: 78-111).

Για μια άλλη γνωστή ερευνήτρια του χώρου, την Αμερικανίδα Foley, το γεγονός ότι οι αρχαίοι μύθοι δεν ανήκουν σε κάποια «ζωντανή θρησκεία, είναι κάτι το απόλυτα θετικό, υπό την έννοια ότι δεν διατρέχουν τον κίνδυνο να προσβάλουν αξίες και πιστεύω» και άρα, με τον τρόπο τους, λειτουργούν υπέρ εκείνων που θέλουν να πειραματιστούν μαζί τους, να τους ξαναδουλέψουν, να δοκιμάσουν τις αντοχές τους, όπως έκαναν για το δικό τους κοινό και για την εποχή τους οι αρχαίοι ποιητές. Με άλλα λόγια, το γεγονός ότι ο αρχαίος μύθος είναι χρονικά απομακρυσμένος λειτουργεί απελευθερωτικά, καθώς δεν θέτει εμπόδια

ερμηνείας, διανομής, χρώματος, φυλής και φύλου Επιπροσθέτως, συνεχίζει η Foley, το γεγονός ότι παίζεται πάντα μεταφρασμένος, σημαίνει ότι έχουμε να διαπραγματευτούμε ευθύς αμέσως και με μια νέα ανάγνωση, που ενισχύεται και από το ότι δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα γύρω από την αισθητική των πρώτων παραστάσεων (Foley 2006: 240-42, 1999, 2000, αλλά και McDonald 1992). Όπως εξηγεί ο Ινδός σκηνοθέτης Suresh Awasthi, σε μια συζήτηση για το ανέβασμα της *Αντιγόνης* στη γλώσσα των Ταμίλ, το να επικαλεστεί κάποιος την οποιαδήποτε ελεγκτική αρχή (γραμμή) στο ανέβασμα ενός κλασικού έργου, εγχώριου ή αλλοδαπού, είναι σαν να «ακυρώνει την ίδια την προσπάθεια. Ακριβώς γιατί ένα κλασικό έργο προσφέρεται για μια ποικιλία αναγνώσεων, σύμφωνα με τα γούστα και τη θεατρική πρακτική της εποχής» (Awasthi 1987: 121).

### **Η τοπικότητα του θεάτρου**

Εκείνο, τελικά, που συμπεραίνει κανείς από όλα αυτά είναι ότι, σε κάθε καινούρια ανάγνωση του αρχαίου (και όχι μόνο) κειμένου, τίθεται εξ αρχής το ερώτημα: ποιος είναι ο ρόλος του θεάτρου στο κοινωνικό γίνεσθαι, ποιες είναι οι σχέσεις ανάμεσα στην κειμενικότητα και την επιτέλεση σωμάτων και ιδεών; Με άλλα λόγια ποιο έχει μεγαλύτερο βάρος, η "κουλτούρα ως κείμενο" ή η "κουλτούρα ως παράσταση"; Ανάλογα με την απάντηση του καθενός, αντίστοιχη θα είναι και η επικοινωνία με τους νεκρούς ποιητές και τους σύγχρονους θεατές.

Θα ήμασταν αφελείς να πιστέψουμε ότι τα έργα (και πρωτίστως τα θεατρικά) σημαίνουν από μόνα τους. Δεν είναι ούτε αυτοκινούμενα ούτε αυτοτροφοδοτούμενα. Το αρχικό συγγραφικό νόημα μπορεί να κατοικοεδρεύει κάπου στο σώμα τους, όμως παράγεται και αναπαράγεται από συγκεκριμένα άτομα και κάτω από συγκεκριμένες κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες. Η εξόρυξη

γίνεται πάντα σε χρόνο ενεστώτα, εδώ και τώρα, και κανείς δεν μπορεί να γνωρίζει εκ των προτέρων εάν το μέταλλο θα είναι πολύτιμο ή όχι, αποδεκτό ή όχι. Που πάει να πει ότι το θέατρο και οι μύθοι του μπορεί να διασχίζουν σύνορα, να επηρεάζουν και να επηρεάζονται, να δίνουν και να παίρνουν, ωστόσο δεν παύουν να είναι πρωτίστως τοπική και ατομική υπόθεση, χρονικά προσδιορισμένη. Ο *Διόνυσος το 69*, π.χ., η πιο γνωστή παραγωγή του αμερικανικού σχήματος Performance Group (σε σκηνοθεσία Richard Schechner), που τόσο συζητήθηκε και τόσο δίχασε κάποια χρόνια πριν, ήταν πιο πολύ μια θεατρική πρόταση για τη Νέα Υόρκη της εποχής, παρά για την αρχαία Αθήνα. Ο Schechner ακούμπησε μεν στην κλασική παράδοση, εμπνεύστηκε από τα μηνύματα και την τελετουργική της αύρα, όμως πιο πολύ τον ενδιέφερε να φτάσει στην και να εμπλέξει την πλατεία, εκεί όπου βρισκόταν το κοινό των νέων Αμερικανών, των χίπις, των ειρηνιστών, των ακτιβιστών κ.λπ. (Schechner 1970). Το αν πέτυχε ή όχι, είναι ένα άλλο θέμα που δεν μας αφορά εδώ. Εκείνο που μας αφορά είναι οι προθέσεις του πίσω από την επιλογή του εν λόγω κειμένου. Όπως μας αφορούν και οι προθέσεις όλων εκείνων των καλλιτεχνών που επιχείρησαν και επιχειρούν κάτι ανάλογο, όπως ο Ρώσος Vasiliev και ο Κινέζος Luo Jinlin με τη *Μήδεια*, ο Sellars και ο Παπαβασιλείου με τον *Αίαντα*, ο Wilson με την *Άλκηστη*, ο Stein με την *Ιφιγένεια*, ο Μαρμαρινός με τον *Αγαμέμνονα* και, πιο πρόσφατα, με τον *Ηρακλή μαινόμενο*, ο Τερζόπουλος με τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, ο Χουβαρδάς με τον *Ορέστη* κ.λπ.

Όλοι αυτοί οι σκηνοθέτες, το πρώτο πράγμα που έκαναν ήταν να «ντύσουν» το σώμα του (όποιου) έργου με τα ιμάτια (ή τα κουρέλια, ανάλογα με τις προτιμήσεις ή τις ικανότητες του καθενός) της εποχής τους (της φυλής τους, του φύλου τους, της ομοιότητας ή της διαφορετικότητάς τους). Μας το λέει πολύ

απλά, αλλά εύστοχα, ένας από αυτούς, ο Αμερικανός σκηνοθέτης Peter Sellars, με αφορμή τη σκηνοθεσία των *Περσών*, όπου ασκεί κριτική εναντίον της πολιτικής των συμπατριωτών του στο Ιράκ επί Σαντάμ Χουσεϊν. Γράφει, λοιπόν, στον πρόλογο της διασκευής του έργου από τον Robert Auletta: «η αρχαία τραγωδία είναι σαν ένα μεγάλο, διατηρητέο σπίτι, όπου ο κάθε ένοικος που μπαίνει αλλάζει και κάποια πράγματα, ώστε να νιώθει σαν στο σπίτι του». Αλλάζει κουρτίνες, χρώματα, πόρτες, καναπέδες, και καμιά φορά του αλλάζει και τα φώτα. Δηλαδή, «θέτει τα όρια και τα περιθώρια της νέας συγκατοίκησης» (1993). Αυτό περίπου διατείνεται και ο πιο γνωστός Κινέζος σκηνοθέτης της ελληνικής τραγωδίας, ο Luo Jinlin. Αιτιολογώντας τις επεμβάσεις του στο σώμα των κειμένων λέει ότι μέσα από τις προσαρμογές του ο στόχος του είναι διπτός: από τη μια θέλει να αναζωογονήσει το παραδοσιακό κινεζικό δράμα, κυρίως το Hebei Bangzi, και να το φέρει πιο κοντά στους δυτικούς θεατές, που είναι ήδη εξοικειωμένοι με τις ιστορίες των κλασικών μύθων και, από την άλλη, θέλει να γνωρίσει στους Κινέζους θεατές την ελληνική τραγωδία, χρησιμοποιώντας παραδοσιακές κινεζικές φόρμες που τους είναι οικείες. Η άποψή του είναι ότι πρέπει να σεβόμαστε την παράδοση και το πνεύμα της αρχαίας τραγωδίας, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι βασικό μέλημά μας είναι ο θεατής που μας παρακολουθεί «εδώ και τώρα». Σε αυτόν λογοδοτούμε (βλ. επίσης Diamond 1999).

Ανάλογης άποψης και ο Ισραηλινός σκηνοθέτης David Zinder, ο οποίος μιλά για «αναδημιουργίες» και όχι προσαρμογές. Αρχίζει με το σκεπτικό ότι ο σκηνοθέτης είναι ο άνθρωπος που αναλαμβάνει το ρίσκο της επικοινωνίας, εδώ και τώρα, με το κοινό του, συνεπώς έχει το δικαίωμα να κάνει ό,τι κρίνει σωστό ώστε η παράστασή του να κατέβει στην πλατεία, μεταφέροντας παράλληλα και το νόημα



του πρωτότυπου έργου. Ο Zinder με τις υβριδικές (μεταμοντέρνες και μεταδραματικές) αναγνώσεις, θέτει ευθύς αμέσως πιεστικά ζητήματα αυθεντικότητας, αφητηριών, νοήματος και, κυρίως, ορίων. Ποιος θέτει τα όρια; Ποιος νομιμοποιείται να τα θέσει; Τελικά, υπάρχουν όρια; Και πόσο δύσκολο είναι να αναμετρηθεί κανείς μαζί τους; Μπορούμε να ανέβουμε στα δικά τους υψηλά στάνταρ, διερωτάται ο Peter Sellars και πάλι, σε μια συνέντευξη που δίνει στη Bonnie Marranca για λογαριασμό του περιοδικού *Performing Arts Journal*, με τον ενδεικτικό τίτλο «Περφόρμανς και ηθική» με αφορμή την εκ μέρους του σκηνοθεσία των *Ηρακλείδων*; Ή μήπως είναι, τελικά, πάρα πολύ δύσκολο, όπως διατείνεται ένας άλλος σοβαρός θιασώτης-διασκευαστής αρχαίων κειμένων, ο Αμερικανός Mac Wellman, γιατί πολύ εύκολα μπορεί να οδηγηθούμε σε ένα άστοχο και άνοστο μελόδραμα (2002: 58) ή, θα πρόσθετα εγώ, σε μια ανεπιθύμητη ομοιομορφία; Εννοώντας με αυτό την τάση που παρατηρείται ολοένα και εντονότερα, στην Ενωμένη Ευρώπη τουλάχιστο, να μιμείται ο ένας καλλιτέχνης τον άλλο, στο όνομα υποτίθεται μιας εξομάλυνσης των εθνικών διαφορών των συστατικών κρατών της ΕΕ.

### **Από το θέατρο στα θέατρα**

Εκείνο που συχνά μας διαφεύγει είναι ότι ο ρόλος του θεάτρου σε ένα πολιτιστικό περιβάλλον που αλλάζει με ιλιγγιώδη ταχύτητα, και συνεπώς δυσχεραίνει την παρακολούθησή του, είναι ιδιαίτερα βεβαρημένος, και το ελάχιστο που μπορούμε να κάνουμε είναι να διαφυλάξουμε τη συμμετοχή του στη δημιουργία της νέας πολιτικής πραγματικότητας. Και για να το πετύχουμε αυτό, πρέπει να εισαγάγουμε ένα διαλεκτικό συλλογισμό ανάμεσα στον εθνικό πολιτισμό και στις σχέσεις του με τους άλλους πολιτισμούς. Για να γίνει αυτό, βεβαία, πρέπει να είμαστε έτοιμοι να εγκαταλείψουμε τη λέξη θέατρο και να αποδεχτούμε τον

πληθυντικό της: τα θέατρα. Έχουμε πολλά θέατρα, όπως και πολλές ιστορίες και, κατά συνέπεια, πολλά είδη κοινού, πολλές κριτικές, πολλές προσαρμογές, πολλές τραγωδίες και πολλές «νομοθεσίες». Όλα έχουν να κάνουν τελικά με το ποιος ελέγχει ή διαμορφώνει τους νόμους της αναπαράστασης; Ποιος αναπαριστάνεται; Σε ποιους απευθύνεται; Για ποιο σκοπό; Πού; Πότε; Κάτω από ποιες κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες; Η όποια ενδελεχής ανάλυση μιας διασκευής ή ενός οποιουδήποτε έργου, απαιτεί βαθιά γνώση του θεατρικού φαινομένου, της τοπικότητας όσο και της παγκοσμιότητάς του. Το να ξεσκονίσουμε απλώς το βιβλίο που περιέχει το έργο και να πούμε ότι έτσι περισώσαμε την τιμή του, στην ουσία κάναμε μια τρύπα στο νερό. Εκείνο που καλούμαστε να κάνουμε, όπως διατείνεται ο Patrice Pavis (1986: 5), και όπως επανειλημμένα το διατυπώσαμε κι εμείς σε προηγούμενες σελίδες, είναι να ιστορικοποιήσουμε τη σκόνη, που σημαίνει να αντιμετωπίσουμε το θέατρο όπως πραγματικά είναι: η τέχνη του εδώ και τώρα, ο αμεσότερος σειсмоγράφος των καιρών που, πριν από όλα τα άλλα είδη, παίρνει θέση μάχης, έτοιμο να καταγράψει όλα όσα συμβαίνουν με την ευαισθησία ποιητή, τους παλμούς μουσικού, την κίνηση χορευτή, την αφηγηματική δεινότητα παραμυθά και τη χρωματική ευαισθησία εικαστικού. Το θέατρο, παλιό ή νέο, είναι ο απόλυτος άρχοντας των τεχνών, γιατί εμπεριέχει όλες τις άλλες τέχνες. Γι' αυτό είναι τόσο δύσκολο να το υποτάξει κανείς. Εικονογραφεί, σχολιάζει, κρίνει, διακρίνει, αποκαλύπτει, τοποθετείται για όλο τον κόσμο, αλλά πρωτίστως και πάντοτε με αφετηρία μια συγκεκριμένη ιστορική κοινότητα, την οποία, εφόσον μιλάμε για καλό θέατρο, φέρνει αντιμέτωπη με τον κόσμο γύρω της ώστε να την καταστήσει υπεύθυνη και γα τα κρίματά της.

### **Δημοκρατική διασπορά**

Είναι αλήθεια, βέβαια, πως ο ερχομός του μεταμοντερνισμού και η δυναμική κυριαρχία του θορύβησε πολλούς μελετητές και καθηγητές του αρχαίου θεάτρου, οι οποίοι πίστεψαν προς στιγμή πως, μαζί με όλους τους άλλους εξαγγελθέντες θανάτους (της ιστορίας, της ιδεολογίας, της ταυτότητας, των ειδών, των μεγάλων αφηγήσεων κ.λπ), ήταν θέμα χρόνου και η ανακοίνωση του θανάτου της αρχαίας θεατρικής γραμματείας. Είδαν να καταρρέουν όλες οι απόψεις τους σε ό,τι αφορά το αρχαίο κείμενο και την ανάγνωσή του. Είδαν ξαφνικά το αρχαίο κείμενο να μετατρέπεται από μνημείο σε πολιτιστικό αγαθό.

Έκτοτε έχουν περάσει περίπου πενήντα χρόνια. Σε αυτό το διάστημα είχαμε μια φυγή από τα παραδοσιακά αξιακά συστήματα και τις απόλυτες διακρίσεις προς την κατεύθυνση του υβριδικού, του «λίγο από όλα», του αυθόρμητου, όμως κανείς ακόμη δεν έχει ανακοινώσει τον θάνατο του Ευριπίδη, του Σοφοκλή και του Αισχύλου. Κάτι σχεδόν αυτονόητο, αν αναλογιστούμε ότι αυτά τα κείμενα είναι εκείνα που εγκαινίασαν τη δυτική θεατρική παράδοση, εκείνη ακριβώς την παράδοση που χρόνια τώρα προσπαθεί να αποδομήσει ο μεταμοντερνισμός. Κι όμως, τα αρχαία κείμενα εξακολουθούν να ζουν μια υγιέστατη (μεταμοντέρνα) ζωή στις σκηνές όλου του κόσμου, αποδεικνύοντας και στους πλέον δύσπιστους ότι αντέχουν στις πιέσεις και τις μεταστροφές των καιρών, ότι είναι μια εξαιρετική πλατφόρμα, στην επιφάνεια της οποίας διεξάγεται ένας άκρως γόνιμος διαπολιτισμικός και διακειμενικός διάλογος (θα τολμούσα να πω, μοναδικός), ανάμεσα σε διαφορετικές θεατρικές, λογοτεχνικές, θρησκευτικές και πολιτιστικές παραδόσεις.

Χάρη σ' αυτά τα πολλαπλώς αμφισβητούμενα ανοίγματα τα αρχαία κείμενα δεν περιορίζονται πια σε ένα στενό κύκλο λευκών διανοουμένων ή δοσμένων θεατρόφιλων ή κλασικιστών, αλλά αγκαλιάζουν τάξεις και τάσεις από όλο το

φάσμα της κοινωνικής ζωής. Εμπνέουν και ενεργοποιούν ποικίλα δημιουργικά ρεύματα: και εκείνους που αναζητούν ιδέες για τα ανθρώπινα δικαιώματα και το πολιτικό άσυλο, ιδέες για την εξορία, τη μετανάστευση, τον επεκτατισμό, τη γενοκτονία, τη σύγκρουση Ανατολής και Δύσης, την έννοια του «άλλου» και εκείνους που αγαπούν τη ψυχανάλυση (με αφορμή την εντυπωσιακή παρουσία παιδιών –όπως της Μήδειας, της Ανδρομάχης κ.λπ). Προσφέρουν ερεθίσματα και σε εκείνους που θέλουν να μιλήσουν για την ανθρώπινη φύση --κατά πόσο έχει κάτι το σταθερό που περνά αλώβητο μέσα από τα γρανάζια του χρόνου ή κατά πόσο είναι ένα αποκλειστικά κοινωνικό κατασκεύασμα, άρα διαρκώς σε κατάσταση μεταλλαγής--, και σε εκείνους που θέλουν να σχολιάσουν ζητήματα νομικής φύσεως, όπως οι εγκληματολόγοι και οι ποινικολόγοι. Όταν η Εκάβη, για παράδειγμα, ρωτά ποιο δικαστήριο νομιμοποιείται να δικάσει όσους διέπραξαν εγκλήματα πολέμου, θέτει ένα ζήτημα απόλυτα σημερινό. Αλλά και η περίπτωση της Μήδειας θέτει τρέχοντα ζητήματα, που συνοψίζονται σε ερωτήματα του τύπου: είναι υπόλογη για ένα έγκλημα εκ προμελέτης ή όχι; Θα μπορούσε, και σε ποιο βαθμό, να αποδοθεί το έγκλημά της σε ψυχολογικούς παράγοντες (Foley 2006: 239-244);

Ακόμη: η τραγωδία προσφέρει πολλά και ενδιαφέροντα παραδείγματα δυσλειτουργικών οικογενειών, γεγονός που εξηγεί εν μέρει και το μεγάλο ενδιαφέρον που δείχνουν ολοένα και περισσότεροι Αμερικανοί καλλιτέχνες για έργα όπως η *Ιφιγένεια*, η *Ηλέκτρα*, η *Αντιγόνη*, η *Μήδεια*, η *Κλυταιμνήστρα*, όλα με επίκεντρο τον διαλυμένο οικογενειακό ιστό. Όπως λέει ένας από τους πιο σύγχρονους (συχνά ακραίους) θιασώτες-διασκευαστές των αρχαίων μύθων, δικαιολογώντας το ενδιαφέρον του, σχεδόν εμμονή, για τον χώρο αυτό, ο Αμερικανός Charles Mee, «το να μπει στην πλοκή μιας ελληνικής τραγωδίας

είναι σαν να μπαίνεις σε μια Rolls Royce» ([www.charlesmee.org/html/plays.html/](http://www.charlesmee.org/html/plays.html/)). Και πριν απ' αυτόν, η ιέρεια του μοντέρνου χορού, η, επίσης Αμερικανίδα, Martha Graham, θα παρομοιάσει την ενασχόλησή της με τον αρχαίο μύθο, σαν μια επίσκεψη σε μια παγκόσμια «οικογενειακή ιστορία» (family history). Και χρονολογικά κάπου ανάμεσα, ο Arthur Miller, θα πει, με αφορμή το έργο του *Ο θάνατος του εμποράκου*, ότι η τραγωδία «αποτελεί την καρδιά και το πνεύμα του μέσου ανθρώπου» (1949).

### **Επίλογος**

Εκείνο, τελικά, που συμπεραίνει κανείς από όλα αυτά είναι ότι, σε αυτή την ολισθηρή δοκιμασία μεταποίησης, οι κλασικοί θα παραμένουν σύγχρονοι όσο θα επενδύονται σε αυτούς τα ερωτήματα και οι αγωνίες της ψυχής της εκάστοτε ιστορικής πραγματικότητας, όσο θα αναζητούνται τα αίτια του πόνου και της συμφοράς, το «γιατί» που εκστομίζει ο Οιδίποδας λίγο πριν από το τέλος, ένα γιατί που μπορεί να έχει να κάνει με κάποια πολεμική κατάσταση, με κάποια θεική οργή, μια οικογενειακή κατάρα ή απλά κακή τύχη. Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι, κάθε επένδυση, είτε αρέσει είτε όχι, νομοτελειακά θα εξαρτάται κάθε φορά από άλλες ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις. Που σημαίνει ότι θα είναι διαρκώς απρόβλεπτη, άρα ανυπάκουη σε «προ-ορισμούς». Όπως εύστοχα το διατυπώνει ο Edward Bond, το θέατρο αρχίζει με την ανυπακοή της Αντιγόνης. Φανταστείτε εάν η Αντιγόνη έλεγε «υπακούω», μας λέει ο Άγγλος δραματικός. Η ιστορία της ανθρωπότητας θα ήταν διαφορετική. Και θα ήταν πολύ επώδυνη για τους καλλιτέχνες του θεάτρου, των οποίων η βασική αποστολή είναι να προσφέρουν ελευθερία. Και υπ' αυτήν την έννοια, λοιπόν, η πολυσυζητημένη «ευρωπαϊκοποίηση» του θεάτρου γενικά θέλει προσοχή, γιατί δεν διαφέρει και πολύ από την ισοπεδωτική παγκοσμιοποίησή του. Είναι μια

διαδικασία που επιβάλλει στο θέατρο το λανθασμένο αξίωμα της ενότητάς του. Εάν παρακολουθήσει κανείς από κοντά τις διεργασίες που γίνονται στην ηπειρόμας, θα διαπιστώσει ότι η Ευρώπη των λαών και των διαφορών τείνει να εξαφανιστεί, δίνοντας τη θέση της σε μια πλασματική ομοιογένεια, σε μια φαντασιακή κοινότητα ομοιοτήτων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη σταδιακή εξαφάνιση όλων των αναγνώσεων που δεν εμπίπτουν στα υπό διαμόρφωση καλούπια. Με άλλα λόγια, η τάση αυτή μοιραία απειλεί να οδηγήσει το θέατρο (κλασικό και σύγχρονο) πιο κοντά στη λογική των πολιτιστικών βιομηχανιών, αφού η μεγάλη κλίμακα σημαίνει και νίκη της (διεθνούς) ομοιομορφίας (και άρα, της υπακοής). Με άλλα λόγια, ο διασπορικός μεταμοντερνισμός πολύ εύκολα μπορεί να εξελιχθεί σε ένα συγκεντρωτικό μετα-μεταμοντερνισμό χωρίς «αντί».

Γι' αυτό η δουλειά κάθε θεατράνθρωπου σε όλη αυτή τη διαδικασία είναι να σφυρηλατεί, όπως η Αντιγόνη, διαρκώς ένα διαλεκτικό συλλογισμό πάνω στον αρχαίο πολιτισμό και τις σχέσεις του με τον σύγχρονο, ώστε να γίνει ο απόηχος των κόσμων των θεάτρων, όπως αυτοί διαμορφώνεται εντός και πέραν των εθνικών συνόρων κάθε λαού. Με αυτό τον τρόπο μια διασκευή ενός τραγικού έργου δεν θα είναι κατ' ανάγκη μια ανανέωση της γνωριμίας μας με την ήττα του ανθρώπου, αλλά μια ανανέωση της δυνατότητας του ανθρώπου να (ξανα)δει τον κόσμο του. Και αυτό το ξανακοίταγμα, απαιτεί ξανακοίταγμα και του ίδιου του θεάτρου κάθε τόπου.

**Θεσσαλονίκη**

**27/11/2012**

Σημ. Μικρό μέρος του κειμένου αυτού παρουσιάστηκε στην ημερίδα που διοργανώθηκε στην Αλεξανδρούπολη στις 11/11/2012 στο πλαίσιο του επιδοτούμενου προγράμματος «Θαλής».

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Awasthi, S. 1987. "Greek Drama in Performance in India." *International Meeting of Ancient Greek Drama. Delphi 8-12 April 1984 and Delphi 4-25 June 1985*. European Cultural Center of Delphi. Athens. 117-23.

Diamond, Catherine. "The Floating World of Nouveau Chinoiserie: Asian Orientalist Productions of Greek Tragedy." *New Theatre Quarterly* 15 (1999): 142-64.

Foley, Helene. "Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy." *Transactions of the American Philological Association* 129 (1999): 1-12.

----- . "Twentieth-Century Performance and Adaptation of Euripides." *Illinois Classical Studies* 24-5 (1999-2000): 1-13.

----- . "Bad Women: Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy».' Στο: Hall, Edith, Macintosh, Wringley επιμ. *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford UP, 2004. 77-112.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16 (1986): 22-27.

Green, Amy S. *Revisionist Stage: American Directors Reinvent the Classics*. New York: Cambridge UP, 1994.

Hall, Edith, Macintosh, Wringley επιμ. *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford UP, 2004.

----- . *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun*. Oxford: Oxford UP, 2010.

Kierkegaard, Soren. *Ou bien...ou bien*. Paris: Gallimard, Tel. 85.



Ioannidou, Eleftheria. "Monumental Texts in Ruins: Greek Tragedy in Greece and Michael Marmarinos's Postmodern Stagings." *New Voices in Classical Reception Studies* 3 (2008): 14-30.

Kotzamani, Marina. "Lysistrata Joins the Soviet Revolution: Aristophanes as Engaged Theatre." Στο: *Rebel Women: Staging Ancient Greek Drama Today*. Επιμ. John Dillon & S. E. Wilmer. London: Methuen, 2005. 78-11.

Lucacs, Georg. *The Theory of the Novel*. London: Merlin Press, 1963.

Miller, Arthur. *Tragedy and the Common Man*. New York: Viking Penguin, 1949.

Papazoglou, Eleni. "Between Texts and Rituals: Moderns Against Ancients in the Reception of Tragedy in Greece." Χειρόγραφο, 2012.

Pavis, Patrice. "The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre." *Modern Drama* 29 (1986): 1-22.

Sellars, Peter. "Introduction". Aeschylus *The Persians*. Διασκευή Albert Aulertta. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1993.

Steiner, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.

McDonald, Marianne. *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*. New York: Columbia UP, 1992.

Schechner, Richard. *The Performance Group: Dionysus in 69*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1970.

Wellman, Mac. "A Play for a Broken World." *Theater* 32. 2 (2002): 57-61.

Wetmore, Kevin J. *The Athenian Sun in an African Sky*. Jefferson, NC: McFarland, 2002.

Zinder, David. "Classical Dreams-Adaptations of Classics." *Critical Stages* 3 (Autumn 2010).

----- . *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*.  
Jefferson, NC: Mcfarland, 2003.

#### ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΗ

Γκίβαλος, Μενέλαος. “Οι αντινομικές σχέσεις της εποχής μας ως ‘μήτρα’ συγκρότησης του ‘τραγικού’”, στο :*Τραγικό και τραγωδία την εποχή της παγκοσμιοποίησης*, επιμ. Θ. Γραμματάς και Γ. Παπαδόπουλος, Αθήνα: Διάδραση2011, σελ. 121-157.

Γραμματάς, Θόδωρος. “Η απομυθοποίηση της τραγωδίας συνθήκη του νέου τραγικού”, στο :*Τραγικό και τραγωδία την εποχή της παγκοσμιοποίησης*, επιμ. Θ. Γραμματάς και Γ. Παπαδόπουλος, Αθήνα: Διάδραση 2011, σελ. 67-85.

----- . *Για το δράμα και το θέατρο*, Αθήνα: Εξάντας, 2006.

Ξηροπαίδης, Γ. “Η ερμηνευτική φαινομενολογία του Paul Ricoeur”, επίμετρο στο: Paul Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: Κριτική, 1998.

Sarrazas, Jean Pierre, “Επτά παρατηρήσεις για τη δυνατότητα ενός μοντέρνου τραγικού—που θα μπορούσε να είναι το τραγικό της καθημερινότητας». Στο: *Τραγικό και τραγωδία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, επιμ. Θ. Γραμματάς και Γ. Παπαδόπουλος. Αθήνα: Διάδραση, 2011.