

The Classics Have no Owners; Just Tenants

Savas Patsalidis

Professor Emeritus of Theatre Studies, Aristotle University

Abstract¹

Theatre, and classic theatre in particular, is not a disembodied observation, a situation-free appraisal of the world; it does not exist in a void; it is directly affected by the vibration between different spaces (politics, economics, popular culture, aesthetics, and personal preferences). That means it is directly affected by change. We all change. Artists change. Nations change. Critics change. Audiences change. The only thing that does not change is change itself. And every time the world changes there is a change both in the way practitioners update, rework, appropriate, re-write, or adapt their material, and in the way viewers, critics and historical communities receive them. Especially nowadays, with national boundaries relativised and national imaginaries and national subjects destabilized, it is only natural to wonder about the future of the Classics, whether there is still any room left for them to step in and make their presence felt, locally or globally; whether they can accommodate the growing diversity of a planet, in which millions of people are crossing boundaries doing business or running away from war zones. Dealing with the Classics remains an open project, which gradually develops in its own way in the direction of a more decentralized (global) model, more attentive to contact zones and artistic centers that represent more adequately local and foreign determinants. To use Turner's phrasing, it all looks more like an open borderland activity, an exploration of the liminal fields that may exist "betwix-and-between" different cultures. And the aim of this paper is to support the idea that says that no one owns the classics. We owe them. And part of our job (as artists, teachers or critics) is to show to all audiences that the revival of classic theatre is about questioning, the risks of daring to question and the responsibilities of those who question. It is to show to others how to

¹ Paper submitted in the International Theatre Conference, *Values of Ancient Greek Theatre Across Space & Time: Cultural Heritage and Memory*, 6-7 November 2021, Online. Proceedings in production.

appreciate the values of classical theatre and through the appreciation of these values to appreciate communality.

Οι κλασικοί δεν έχουν ιδιοκτήτες, απλά ενοίκους

Σάββας Πατσαλίδης

Παν/μιο Θεσσαλονίκης

Ο πυρήνας των αναθεωρητικών τάσεων που βιώνουμε στις μέρες μας εντοπίζεται στη δεκαετία του 1960 και 1970 και στο έργο Γάλλων, κυρίως, φιλοσόφων και κοινωνιολόγων, όπως των Barthes, Derrida, Lyotard, Deleuze, Bourdieu κ.ά. οι οποίοι υποστήριζαν τρόπους σκέψης, γραφής, κρίσης και θεώρησης των πραγμάτων, ταυτόσημους με τα ζητούμενα και τα κρατούμενα της μεταβιομηχανικής εποχής ή της εποχής του «ύστερου καπιταλισμού», όπως την αποκαλούν οι οικονομολόγοι.

Στα περισσότερα θεατρικά τμήματα των πανεπιστημίων, τουλάχιστο του δυτικού κόσμου, τα αποτυπώματα της γαλλικής αποδόμησης είναι κάτι περισσότερο από ορατά.

Όλα ελέγχονται και όλα αμφισβητούνται, ανάμεσά τους και ο πυλώνας του δυτικού θεάτρου, η τραγωδία. Οι φεμινίστριες για παράδειγμα, διατείνονται ότι πολλά θέματα που κυριαρχούν στις τραγωδίες, όπως η πατριαρχία και η έμφυλη ανισότητα, δεν συνάδουν με το πνεύμα της εποχής μας, συνεπώς χρήζουν «μεταποίησης» (βλ. επίσης Foley 2004). Οι αφρικανο-κεντρικοί μελετητές, από τη μεριά τους, μιλούν για φυλετικό ρατσισμό και για την ανάγκη αποκατάστασης της σημασίας της αιγυπτιακής/αφρικανικής παράδοσης στην εξελικτική ιστορία του θεάτρου (για περισσότερα βλ. Wetmore 2002). Οι εθνοτικοί εστιάζουν στην, κατά την άποψή τους, άδικη μεταχείριση του «άλλου» από τους αρχαίους ποιητές, οι θιασώτες της θεωρίας του Μετα-αποικιοκρατισμού (Post Colonialism) και των Σπουδών για τους Υποτελείς

(Subaltern Studies), όπως ο Said (1978) και ο Bhabha (1990), επικεντρώνονται στον τρόπο που ποικίλοι μηχανισμοί ισχύος πέτυχαν να επιβάλουν τις δικές τους, επιθυμητές ελληνοκεντρικές/δυτικοκεντρικές αρχές και ιεραρχίες, οι δε καθηγητές δραματικής γραφής συζητούν ότι δεν αρκούν πλέον οι αριστοτελικές θέσεις (βλ. *Ποιητική*), γιατί δεν καλύπτουν τις τάσεις και ανησυχίες μιας εποχής κερματισμένης, πολυποίκιλτης, πολυθρησκευτικής και πολυπολιτισμικής, όπως η σημερινή.

Γενικά υπάρχει μια έντονη διάθεση αμφισβήτησης του «αμαρτωλού» ή «πάσχοντος», όπως συχνά υποστηρίζεται, δυτικού παρελθόντος, που ενίοτε αγγίζει τα όρια του μηδενισμού και της εκδίκησης. Ο δυτικός πολιτισμός απομονώνεται και στήνεται στο εδώλιο ως ο βασικός (εάν όχι ο μόνος) υπαίτιος των αδικιών, των ανισοτήτων, των καρκινωμάτων και πολλών άλλων δεινών της σύγχρονης εποχής, εν ολίγοις αντιμετωπίζεται ως ο (μετα)φορέας/συνεχιστής του προπατορικού αμαρτήματος που πρέπει να οδηγηθεί στη μετάνοια διά της υποδειγματικής τιμωρίας.

Θα τολμούσα να πω πως βιώνουμε την επιστροφή, κατά κάποιον τρόπο, της «κουλτούρας της ενοχής», η οποία είχε κυριαρχήσει στον προθάλαμο του «Μοντέρνου», δηλαδή πριν από την εμφάνιση του Διαφωτισμού που την είχε περάσει στο περιθώριο, προκειμένου να προβάλλει την άποψή του ότι μέσα από (ορθο)λογικές διεργασίες ο άνθρωπος μπορεί να γνωρίσει τον εαυτό του, τον κόσμο και να προοδεύσει.

Κοντά σε όλα αυτά επιστρέφει στις μέρες μας δριμύτατος και ο άκρατος συναισθηματισμός, μαζί και οι προσωπικές αφηγήσεις (βλ. την εντυπωσιακή αύξηση των μονοδραμάτων/μονολόγων)² που λειτουργούν δίκην δημόσιας εξομολόγησης, έχοντας ως

² Να προσθέσω εδώ και την ταυτόχρονη έκρηξη των τηλεοπτικών σκουπιδιών τύπου reality shows, τα οποία, στο όνομα μιας πλασματικής πραγματικότητας, επιδίδονται σε ένα βανδαλισμό της έννοιας του προσωπικού, γιατί ακριβώς πουλάει. Πουλάει ο ψευδοσυναισθηματισμός, η ψευδοεξομολόγηση, η ψευδομαρτυρία. Όλα ομοιώματα κατασκευασμένων αληθειών. Και αυτό είναι ίσως περισσότερο πολιτικό

ιδεολογικό άλλοθι το γνωστό σλόγκαν των 60s, «το προσωπικό είναι πολιτικό». Είναι προφανές πως γινόμαστε μάρτυρες της διαμόρφωσης και της μόρφωσης ενός Εγώ μεταμοντέρνων και αντι-ουσιοκρατικών προδιαγραφών, σαφώς αλλιώτικο από το μοντέρνο Εγώ που διαμορφώθηκε μέσα από το καρτεσιανό *σκέφτομαι άρα υπάρχω*, το υπερβατικό Εγώ του Kant, το φαινομενολογικό Εγώ του Husserl, το «ιερό» Εγώ του καλλιτέχνη φιλόσοφου που στήριζαν οι Ρομαντικοί, το θρησκευτικό Εγώ του Kierkegaard από τη μια και του Dostoyevski από την άλλη, το συλλογικό Εγώ των Marx, Kropotkin, Bakunin και τέλος το διχασμένο Εγώ των Baudelaire, Kafka, Freud, Sartre, Beckett κ.ά.

Ενάντια σε αυτή την πνευματική παρακαταθήκη της Ευρώπης, ο Μεταμοντερνισμός και, πολύ περισσότερο, ο Μετα-ουμανισμός (Post humanism) στηρίζουν την άποψη ότι ο άνθρωπος είναι απαλλαγμένος από όποια υποχρέωση αποστολής. Είναι ένα «κατασκευασμένο» Εγώ, άρα από τη φύση του ελεύθερο, χωρίς ελεγκτικές (μεγάλες) αφηγήσεις να του υποδηλώνουν δρομολόγια και τρόπους σκέψης. Το Εγώ του δεσπόζει στο κέντρο, μαζί με πολλά άλλα αντι-ουσιοκρατικά Εγώ, την ύπαρξη των οποίων εγγυάται πλέον η νέα τριάδα αξιών που βασίζεται στα *ενδεχόμενα* (*possibilities*), στην *ποικιλότητα* (*multiplicity*) και στην *ανεκτικότητα* (*tolerance*), όλα σύμπτωμα των εξαγγελθέντων «θανάτων» της ιδεολογίας, του συγγραφέα, της ιστορίας, του δυτικού πολιτισμού, του ανθρωποκεντρισμού, της μίας αλήθειας κ.λπ.

Το Εγώ βρίσκεται τώρα μπροστά σε ένα πολυπρισματικό, «ά-κεντρο», μετα-θεολογικό, μετα-βιβλικό σύμπαν που μετακινείται διαρκώς, και με την άνεση του αυτονόητου, από τη φιλοσοφία στον φυλετικό μύθο, από τις φυσικές επιστήμες στον Ταοϊσμό, από την εποχή του Ολόκαινου στην εποχή του Ανθρωπόκαινου, από το αυθεντικό στο ομοίωμα,

αναζητώντας καινούργιους κόσμους, καινούργια Εγώ και καινούργια αφηγήματα μέσα από τις ρωγμές της κληροδοτημένης ιστορικής και ανθρωποκεντρικής συνέχειας.

Φυσικά η κριτική/αποδομητική ανάγνωση της ιστορίας και των κληροδοτημάτων της είναι καθ' όλα θεμιτή και απόλυτα αναγκαία, όμως άλλο πράγμα είναι η υποψιασμένη και ισορροπημένη επαναπροσέγγιση οποιασδήποτε παράδοσης και άλλο πράγμα ο ενίοτε εμμονικός φανατισμός που επιδεικνύουν πολλοί σύγχρονοι αμφισβητίες-αναθεωρητές, με βαρύγδουπες εξαγγελίες θανάτων και γεννήσεων ή με τη δημοσιοποίηση επισφαλών απόψεων τύπου Milo Rau, ο οποίος, άμα τη αναλήψει των καθηκόντων του ως καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου της Γάνδης, συνέταξε και το μανιφέστο του για το θέατρο του μέλλοντος, όπου διαβάζουμε, μεταξύ άλλων, και την εξωφρενική διατύπωση που λέει ότι σε μια διασκευή αρχαίου δράματος το ποσοστό από το πρωτότυπο δεν πρέπει να ξεπερνά το 20% του συνόλου. Ούτε 21% ούτε 31%. Κατανοητή η αγωνία του καλλιτέχνη να απαλλαγεί από τα δεσμά της παράδοσης, ακατανόητη όμως η «μεζούρα» που εισάγει ως εργαλείο της δουλειάς του.

Βέβαια δεν είναι η πρώτη φορά που συμβαίνει αυτό. Το αρχαίο δράμα, είτε στην τραγική είτε στην κωμική του μορφή, έχει υποστεί πολλαπλώς κριτική στο παρελθόν, σκληρή ή λιγότερο σκληρή, δίκαιη ή άδικη, ανάλογα πάντοτε με τις επικρατούσες συνθήκες κάθε εποχής και φυσικά ανάλογα με την παιδεία και τις θέσεις των κρινόντων. Θυμίζω εν παρόδω τον «πόλεμο», γνωστό ως *querelle des Anciens et des Modernes*, που είχε ξεσπάσει στη Γαλλία του 17^{ου} αιώνα ανάμεσα στους υποστηρικτές των «αρχαίων» --με ηγετική φυσιογνωμία τον Nicolas Boileau-Despréaux (και το έργο του *L'Art poétique*, 1674), οι οποίοι διατείνονταν ότι ο χρόνος είναι το δοκιμαστήριο της ποιότητας κάθε δημιουργίας και με βάση αυτό πρέπει να βάζει τον πήχη και τα πρότυπά της κάθε ιστορική

κοινότητα (για περισσότερα βλ. επίσης Pocock 1980), και τους υποστηρικτές των «μοντέρνων», με μπροστάρη τον [Charles Perrault](#) και ένθερμους συνοδοιπόρους τη Γαλλική Ακαδημία του Richelieu και την Αυλή του Βασιλιά, οι οποίοι αμφισβητούσαν την ανωτερότητα των αρχαίων και υποστήριζαν ότι για να προχωρήσει το γαλλικό θέατρο (και ο πολιτισμός γενικότερα) πρέπει να απαγκιστρωθεί από την αρχαία παράδοση και να ευθυγραμμιστεί με τις νέες αρχές και αξίες που εισήγαγε η βασιλεία του Λουδοβίκου IV και οι οποίες συνέτρεχαν, κατά την άποψή τους, με τις αλλαγές και τις ανάγκες της εποχής, θέση που εξηγεί και την αρνητική υποδοχή έργων που δεν ευθυγραμμίζονταν με την επίσημη θέση: Βλ. Corneille—*Le Cid*, Molière—*Σχολείο γυναικών* και Racine—*Ανδρομάχη*, μεταξύ πολλών άλλων (βλ. Norman 2011).

Ως ενδεικτικά του γενικότερου κλίματος προσθέτω εδώ και τα λόγια του δραματογράφου Beaumarchais που διερωτάται, «Γιατί να με αγγίξουν εμένα, έναν φιλειρηνικό υπήκοο της Μοναρχίας του 18^{ου} αιώνα, οι επαναστάσεις στην Αθήνα και στη Ρώμη; Ποιο είναι το πραγματικό μου ενδιαφέρον για τον θάνατο ενός τυράννου της Πελοποννήσου ή η θυσία μιας νεαρής πριγκίπισσας στην Αυλίδα;» (ό.π. Sarrazac 2011: 106). Ο Beaumarchais προφανώς μιλά με τη φωνή των Διαφωτιστών, δηλαδή των συνεχιστών της Επιστημονικής Επανάστασης (των: Γαλιλαίου, Κοπέρνικου, Κέπλερ, Νεύτωνα), εκεί όπου πρωτανεύουν τα τεκμήρια, η αλήθεια, η αντικειμενικότητα, η ακρίβεια, όλα στην υπηρεσία της προόδου και της πίστης για ένα καλύτερο αύριο (βλ. Kennedy et al 2005, Bullard 2016).

Να θυμίσω ακόμη την Αμερική του πραγματισμού του 19^{ου} αιώνα, όπου η ελληνική τραγωδία κάθε άλλο παρά καλοδεχούμενη ήταν, γιατί ο καλλιτεχνικός και ακαδημαϊκός κόσμος της χώρας εκτιμούσε ότι τα απαισιόδοξα μηνύματά της, σε ό,τι αφορά την ελευθερία και την τύχη του ατόμου, δεν συμβάδιζαν με το αισιόδοξο πνεύμα ενός νέου

κράτους/έθνους, του οποίου πυλώνας ήταν η πίστη ότι το άτομο είναι ο απόλυτος διαχειριστής της τύχης του.

Αυτό το ιστορικό αμφισβητήσεων, εσχατολογιών και ακυρώσεων, είναι απόλυτα, επαναλαμβάνω, λογικό και αναπόφευκτο, γιατί όπως κάθε ζωντανός οργανισμός έτσι και το αρχαίο δράμα, κάθε φορά που κάποιος το μετακινεί πέρα από τα προστατευτικά ράφια της όποιας βιβλιοθήκης, το εκθέτει σε διαφορετικές ατμόσφαιρες, διαφορετικές θεωρήσεις ζωής, προσδοκίες και καθεστώτα, άρα και σε πολλαπλές εστίες πρόσληψης, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγεται πολύ φυσικά και η απόρριψη ή αμφισβήτησή του. Κανείς δεν εγγυάται τη βιωσιμότητα κάποιου οργανισμού, πολλώ δε μάλλον την καθολική αποδοχή του, και μάλιστα σε μια διασπορική, βαθιά αναθεωρητική εποχή όπως η σημερινή, ερωτευμένη, μεταξύ άλλων, με τα προσφύματα, τις παύλες και τις σχολές: Post-, hyper, pre, de, dis, ex-, counter, Barthesian, Foucauldian, Foucauldianism, Derridean, Derrideanism κ.ο.κ. Ουκ έστιν τέλος.

Η σπουδαία τέχνη βέβαια αντέχει σε τέτοιες δοκιμασίες και εναλλαγές προσφυμάτων και σχολών. Ή, αν προτιμάτε, ακριβώς επειδή είναι σπουδαία με τον τρόπο της τις προκαλεί και προσκαλεί. Και το αρχαίο δράμα έχει αποδείξει ότι είναι ένα πολύ καλό δείγμα τέχνης που, προ(σ)καλώντας, αποδεικνύει διαρκώς την ανθεκτικότητά της. Θα τολμούσα να πω ότι η ίδια η ειδολογική σύλληψή του, βασισμένη στη λογική της ανακύκλωσης και της λαϊκότητας (por θα λέγαμε σήμερα), είναι από πολλές απόψεις προάγγελος του μεταμοντέρνου.

Πρόκειται για ένα σημαντικό και πολύ ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που μάλλον διαφεύγει της προσοχής πολλών φανατικών υποστηρικτών του που συχνά συναντούμε στις κερκίδες της Επιδαύρου (και όχι μόνο) τα καλοκαίρια, οι οποίοι διαρρηγνύουν τα ιμάτιά τους κάθε φορά που κρίνουν ότι μια παράσταση αρχαίου δράματος ξεφεύγει από αυτό που περίπου θεωρούν

ως «αποδεκτή» ερμηνεία ή ως αρκούντως ελληνική ή αρκούντως πιστή, αρκούντως «αληθινή» κ.λπ. Κοινός τόπος και κατακλείδα των διαμαρτυριών τους η ερώτηση που απευθύνεται πρωτίστως στον σκηνοθέτη: Γιατί δεν γράφει κάτι δικό του, αφού νομίζει ότι έχει το ταλέντο, και βασανίζει τον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη με τα κακόγουστα και αυθαίρετα τερτίπια του;

Δεν είναι το θέμα μου εδώ να πω κατά πόσο ο χ ή ψ σκηνοθέτης κάνει καλά ή όχι τη δουλειά του ή ο τάδε και ο δείνα δραματουργός είναι ικανός διασκευαστής ή όχι, μιας και κάτι τέτοιο αφορά κάθε περίπτωση ξεχωριστά. Εκείνο που πρέπει να καταλάβουν όσοι επικαλούνται με περίσσιο φανατισμό τέτοια επιχειρήματα είναι ότι σε άλλο πράγμα παραπέμπει ο κατά τον νόμο «ιδιοκτήτης» του σώματος του έργου που κυκλοφορεί στην αγορά και σε άλλο οι αλήθειες του έργου. Η αλήθεια δεν έχει ιδιοκτήτη. Έχει απλώς προσωρινούς ερμηνευτές ή παρερμηνευτές/παραναγνώστες. Κάποιοι είναι καλοί και κάποιοι όχι. Τι πιο φυσιολογικό, άλλωστε; Για τέχνη μιλάμε και όχι για τσελεμεντέ μαγειρικής. Εκείνο που δεν είναι φυσιολογικό είναι να απορρίπτουμε τις όποιες σκηνικές αναγνώσεις επικαλούμενοι την ακεραιότητα του πρωτότυπου, την καθαρότητά του, την οικουμενικότητά του, το «τι» της γραφής του. Τέτοιες τοποθετήσεις ξεχνούν ότι την ανακύκλωση ιδεών και θεμάτων πρώτοι μας τη δίδαξαν οι ίδιοι οι αρχαίοι ποιητές.

Αν διαβάσουμε προσεκτικά τα έργα τους, θα διαπιστώσουμε ότι δεν διεκδικούν την ιδιοκτησία επί των ιδεών και θεμάτων τους, ούτε απόλυτες αλήθειες ή αφετηρίες. Αντίθετα, προδίδουν τις προσαρτήσεις τους, τις οφειλές τους. Κατά κάποιον τρόπο, καμαρώνουν γι' αυτές. Η όποια πρωτοτυπία τους εντοπίζεται στο «πώς» της μετα-γραφής τους, στο «πώς» ανα-παράγουν και ζωηρεύουν γνώριμη ύλη μέσα από την περίτεχνη διαχείριση του διαλόγου, των συγκρούσεων, των εικόνων, τη χρήση δύο ή τριών ηθοποιών και, κυρίως, τη

χρήση του Χορού, τον οποίο επί τούτου βάζουν σε ένα ρόλο κάπου ανάμεσα --το γνωστό *liminal space* του ανθρωπολόγου Victor Turner (1967)--, εννοώ ανάμεσα στο σκηνικό μύθευμα και τον πραγματικό κόσμο, προκειμένου να διευκολύνουν τη μετάβαση του σύγχρονου θεατή τους από το «εκεί και τότε» μιας μυθικής ιστορίας στο «εδώ και τώρα» μιας πραγματικής θεατρικής εμπειρίας.

Υπ' αυτή την έννοια, λοιπόν, δεν έχουμε να κάνουμε με κλειστά έργα ακινητοποιημένα στον χρόνο, αλλά δυνάμει επιτελεστικά κείμενα, ανοικτά και δομημένα με τέτοιο τρόπο ώστε να ωθούν, σε κάθε εμφάνισή τους, τα όρια της δράσης και της θέασης πέρα από το άμεσα ιστορικό οικείο, σε κόσμους ανοίκειους, δυσερμήνευτους και δυσπρόσιτους. Και εδώ θα μπορούσαμε ίσως να καταφύγουμε στον γνωστό θεωρητικό όρο *μεταθέατρο*, εννοώντας την αυτοαναφορική διάσταση της σκηνικής γραφής τους, η οποία μας ωθεί να ξανασκεφτούμε πολλά από αυτά που μαθαίνουμε στο σχολείο και αφορούν την ποιητική και επικοινωνιακή δυναμική της τραγωδίας. Τι μαθαίνουμε; Ότι η τραγωδία είναι μια γραφή εν πολλοίς πλαισιωμένη από αυστηρά περιγράμματα --ηθικά, κοινωνικά, αισθητικά, θρησκευτικά, μεταφυσικά, επικοινωνιακά. Σκέψη που βεβαίως ισχύει, αλλά σε ένα δεύτερο, κατά τη γνώμη μου, επίπεδο. Εκείνο που φαίνεται να κυριαρχεί στη γραφή αυτή και στα θέματά της, είναι μια συνεχής προσπάθεια ρήξης των κανόνων και των ορίων, μια πεισματική διάθεση υπέρβασης. Δεν μπορώ αυτή τη στιγμή να σκεφτώ κάποιο σύγχρονο θεατρικό έργο πιο αιρετικό, παραβατικό και ανίερο από τη *Μήδεια* λ.χ. ή ακόμη περισσότερο τον *Οιδίποδα*. Με σύγχρονους θεατρικούς όρους θα έλεγα πως έχουμε να κάνουμε με τα πρώτα και απόλυτα παραδείγματα *in yer face theatre*, στα «μούτρα σου θέατρο», 2500 χρόνια πριν από τη Sarah Kane, τον Mark Ravenhill και άλλους σύγχρονους εκφραστές του ακραίου και βέβηλου.

Η τραγωδία είναι στα καλύτερά της όταν αντιμετωπίζει κρίσεις που προκύπτουν μέσα από μεταβατικές περιόδους και οριακές καταστάσεις, οι οποίες δοκιμάζουν τους αυστηρούς ειδολογικούς κανόνες και τα ιδεολογήματά της. Και οι τρεις τραγικοί έτσι μεγαλούργησαν: προσπαθώντας να επικοινωνήσουν, διά της υπέρβασης, τα αλλοπρόσαλλα τεκταινόμενα της εποχής τους, τους «άλογους» πολέμους, τις ριζικές αλλαγές πολιτευμάτων, τις ιστορικές αλήθειες, τρίβοντάς τα στα μούτρα των θεατών. Στα έργα τους βλέπουμε να επανέρχεται, να επαναλαμβάνεται διαρκώς ο μεταβατικός τους χαρακτήρας. Ακόμη και οι ίδιοι οι ήρωες δείχνουν να έχουν επίγνωση της μεταθεατρικότητας, της λογοτεχνικότητάς τους, επίγνωση των έργων ή των ιστοριών που προηγήθηκαν και εν πολλοίς τους καθόρισαν, όπως ο Χορός στον *Αγαμέμνονα* λ.χ. που διερωτάται γιατί αυτός ο τρόμος επιμένει να επιστρέφει στην πύλη της «προφητικής [του] ψυχής». Τέτοιες «μεταμοντέρνες» ρήσεις επιτελούν και συνάμα περιγράφουν την πράξη της προφητείας, και προλέγουν την επανάληψη του γνωστού τραγικού πλαισίου, μια επανάληψη που αποσπά την τύχη των ηρώων από τους ολύμπιους θεούς και τη μεταθέτει στη λογική της κειμενικότητας της ιστορίας, εξανθρωπίζοντάς την. Αυτή λοιπόν η επιτελεστική δυναμική που απελευθερώνει η κειμενικότητα των αρχαίων έργων είναι το στοιχείο εκείνο που θέλω να πιστεύω ότι έθελξε ή, αν προτιμάτε, βοήθησε εξ αρχής τους πρώτους αναγνώστες-μιμητές-διασκευαστές τους. Αυτήν εκμεταλλεύτηκαν ώστε να επικοινωνήσουν με το δικό τους κοινό. Για παράδειγμα, διαβάζοντας ή παρακολουθώντας τη *Μήδεια* του Σενέκα, ο θεατής βλέπει από κάτω όλη την κειμενικότητα της ευριπίδειας *Μήδειας* να διατρέχει τη νέα της εκδοχή. Λες και η ηρωίδα-φόνισσα του Ρωμαίου δραματουργού διάβασε την άλλη *Μήδεια-φόνισσα* του Ευριπίδη, την οποία μιμείται και συνάμα προσπαθεί να ξεπεράσει. Και αυτό δεν ισχύει μόνο για τους Έλληνες κλασικούς. Το παρατηρούμε και στον Σαίξπηρ. Ο Άμλετ είναι στιγμές που δίνει την

εντύπωση ότι διάβασε και αντιδρά στο έργο του Thomas Kyd (κατ' άλλους του Σαίξπηρ) *Ur-Hamlet* (1587;) (Wilamowitz-Moellendorff 1919: 162 και Sarah Annes Brown 2007: 4). Όπως είναι στιγμές που φέρνει την προσωπική του τραγωδία, το έργο του, στην καρδιά του πραγματικού κόσμου, του ελισαβετιανού θεατή. Για παράδειγμα, όταν λέει: “Remember thee?/ Ay thou poor ghost, whiles memory holds a seat/ In this distracted globe” (1.5.95-7), η λέξη “globe” δεν παραπέμπει μόνο στον πλανήτη (globe-υδρόγειος σφαίρα), αλλά και στο όνομα του θεάτρου όπου παίζεται η παράσταση: Globe Theatre. Ή όταν λέει ο νεαρός πρίγκιπας ότι ο ίδιος είναι στόχος παρατήρησης από άλλους «παρατηρητές» (“th’ observed of all observers”—3.1.148), σαφώς αναφέρεται στους θεατές που τον παρακολουθούν και στον ίδιο τον εαυτό του ως ένα λογοτεχνικό δημιούργημα που επιτελεί ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία, θεατής και θεώμενος ταυτόχρονα, κριτικός και κρινόμενος, παρατηρητής και παρατηρούμενος (για περισσότερα βλ. Sarah Annes Brown 2007: 4). Αυτή την μεταθεατρική/μεταδραματική πτυχή του έργου θα εκμεταλλευτεί ο Tom Stoppard σχεδόν 400 χρόνια αργότερα και θα γράψει το αριστουργηματικό *Ο Ρόζενκρατς και ο Γκίλντεστερν είναι νεκροί*.

Και για να μεταφερθούμε λίγο και εκτός θεάτρου, στον *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες έχουμε μια ανάλογη διαλεκτική και διακειμενική σύγκρουση. Πριν ακόμη γεννηθεί το μυθιστόρημα ως είδος, θα γεννηθεί ως μεταμυθιστόρημα, ήτοι μια κριτική του αγέννητου εαυτού του. Μας κληροδοτεί μια απόλυτα μεταμοντέρνα άποψη για τη γραφή που δεν αποκαλύπτει αλλά δομεί. Μια γραφή που δείχνει πώς δομείται το νόημα, και πώς η γλώσσα και άλλα συμβολικά συστήματα κατασκευάζουν τον κόσμο, τις αξίες, τις σκέψεις κ.λπ. Προσοχή στη γλώσσα οδηγεί και σε προσοχή στην αφήγηση και από εκεί σε αυτούς που αφηγούνται.

Όλοι αυτοί οι κλασικοί ήρωες, λοιπόν, όπως και εκατοντάδες άλλοι, συναρπάζουν γιατί κουβαλούν το βάρος της γνώσης της κατασκευής τους και της καταγωγής τους, δηλαδή της κειμενικότητάς τους, η οποία συχνά τους λυγίζει. Ακολουθώντας υπομονετικά τη διάρθρωση των παθημάτων και των ιστοριών τους φαίνεται καθαρά η μετακίνησή τους από τον αμείλικτο κόσμο της Μοίρας/Τύχης, στον κόσμο της λογοτεχνικής παράδοσης, της κατασκευασμένης ευτυχίας ή δυστυχίας, της ανόδου ή της πτώσης, δηλαδή, στον κόσμο της μόνιμης ανθρώπινης αλλαγής και μεταλλαγής, και της σχετικότητας των αληθειών που προβάλλονται.

Είναι λογικό, λοιπόν, κάθε φορά που η τραγωδία μετακινείται από μια εποχή σε μια άλλη, από ένα σκηνικό κείμενο σε άλλα κείμενα, από μια παράσταση σε μια άλλη, να δημιουργείται ένα πολύ ενδιαφέρον δυναμικό πεδίο, όπου ιδέες όπως απώλεια, ήττα, πόνος, πτώση, καταστροφή, σύγκρουση, κάθαρση, δικαιοσύνη, εξουσία, θεός κ.λπ., αποκτούν άλλες σημασίες μέσα από άλλες τεχνικές διαχείρισης της κατασκευασμένης τους φύσης. Με αυτό θέλω να υπογραμμίσω ότι την ιστορία της τραγωδίας δεν την γράφουν τα ίδια τα έργα αλλά τα (μετα)κείμενα που προκύπτουν από τα έργα.

Ο χρόνος έχει αποδείξει ότι η τραγωδία είναι χωρική παρά τοπική, διεθνική παρά εθνική, διακειμενική παρά αυστηρώς κειμενική υπόθεση. Υπ' αυτή την έννοια, είναι ένα είδος χωρίς ιδιοκτήτες, είδος μονίμως *in transit*. Επιτελεί το έργο της σε «τρίτους χώρους» (*third spaces*), εκεί όπου τέμνονται σύνορα, αξίες, αλλαγές, λόγοι και παραλογισμοί. Δηλαδή, σε πυρίκαυστες ζώνες υψηλού κινδύνου, όπου δύσκολα μπορεί να την ακινητοποιήσει ή να την εγκλωβίσει κάποιος, είτε αισθητικά είτε ιδεολογικά. Ακριβώς αυτός ο ατίθασος χαρακτήρας της είναι που μονίμως προκαλεί την αναμέτρηση μαζί της, λες και είναι στο DNA κάθε Γενιάς, ανεξάρτητα από το χρώμα, το φύλο, την καταγωγή, να δοκιμάζει τις δικές της

επιτελεστικές προτάσεις στο σώμα της αρχαίας γραμματείας, χωρίς τη βεβαιότητα κάποιου οριστικού τέλους. Κάτι περισσότερο θα γνώριζε ο ιδιοφυής Σαίξπηρ όταν έβαζε τον βασιλιά Ληρ να πει: «το χειρότερο δεν υπάρχει/ όσο δεν μπορούμε να πούμε αυτό είναι το χειρότερο». Και έτσι η τραγωδία συνεχίζει να επιστρέφει διαρκώς και να μας τρίβει στα μούτρα τις οριακές καταστάσεις και κατακτήσεις της, τα ανίερα πάθη και παθήματά της, είτε αυτά είναι ένας πόλεμος στην Τροία, στη Θήβα, σήμερα στο Ιράκ, στη Ρουάντα, στη Συρία, αύριο στο φεγγάρι. Όπως εύστοχα σχολιάζει αυτή τη συνεχή επιστροφή ο Δανός φιλόσοφος Kierkegaard, «όταν μια εποχή χάνει το τραγικό, κερδίζει σε απόγνωση». Για τον Kierkegaard, η τραγωδία είναι απάντηση στα υπαρξιακά μας αδιέξοδα. Και επειδή ακριβώς είναι πύλη στη γνώση, λειτουργεί και ως εξήγηση της απόγνωσης.

Η τραγωδία γεννήθηκε ως επανάληψη και όχι ως ανακάλυψη του άφατου, του ανέκφραστου, του ανείπωτου, του επέκεινα. Όλα αυτά, τα τόσο βαθιά ανθρώπινα συναισθήματα του πόνου, της απώλειας, του φόβου, της ενοχής κ.λπ., προφανώς προϋπήρχαν, απλώς η τραγωδία βρήκε το πώς της θεατρικής μεταγραφής τους. Και θριάμβευσε. Και είναι αυτό που έκτοτε προσπαθούν να βρουν μέσα από τις συνεχείς δοκιμασίες και ανακυκλώσεις τους οι μεταποιητές της: το

«πώς» της σκηνικής γραφής του επαναλαμβανόμενου πόνου. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που όλοι οι πολιτισμοί στρέφονται στην τραγωδία όταν δεν έχουν πια ικανό Ορθό Λόγο να εκφράσει το αβάσταχτο, το πέραν των ορίων της γλώσσας και του ψυχισμού. Πώς συλλαμβάνεται και γίνεται σκηνική εικόνα το βαθύ τραύμα ενός πολέμου; Πώς αποκτά αφηγηματικό καμβά η μνήμη των τραυμάτων; Η κραυγή της απόγνωσης; Ο φόβος του θανάτου, ρωτά η Butler (2004: 153); Σίγουρα όχι μέσα από τις δομές μιας αναμενόμενης

γραμματικής, ρεαλιστικής αναπαράστασης, αλλά μέσα από δομές που καταρρέουν κάτω από το βάρος του μη παραστάσιμου (ό.π. Silverstone 2007: 278-80).

Όπως λέει ο Lyotard, σε τέτοιες ακραίες στιγμές η τέχνη γίνεται μάρτυρας της ίδιας της απορίας της ως τέχνη και της απορίας της απέναντι στον πόνο. Δεν αρθρώνει το άναρθρο, αλλά απλώς μας λέει ότι δεν μπορεί να το πει (ό.π. Silverstone 2007: 279). Εδώ είναι το απόλυτο μυστήριο και συνάμα η πιο ανθεκτική, διαχρονική αξία της τραγωδίας που την κρατά διαρκώς στην επικαιρότητα και εξηγεί την ειδολογική της συνέχεια: το ότι απορεί μπροστά στο θαύμα και την κόλαση της ανθρώπινης φύσης. Είναι ενδεικτικά τα σχόλια της Susan Sontag, που γράφει στο σπουδαίο πόνημά της *Against Interpretation*, αναφορικά με το Ολοκαύτωμα και τα έξι εκατομμύρια νεκρούς: «Ζούμε σε μια εποχή όπου η τραγωδία δεν είναι καλλιτεχνική φόρμα αλλά ιστορία» (1966: 125). Υπ' αυτή την έννοια, όλες οι παραδόσεις υποδοχής που αφορούν την τραγωδία είναι με τον τρόπο τους διαφωτιστικές, γιατί ακριβώς συνιστούν προσπάθειες επανα-ιστορικοποίησης και επανα-εδαφικοποίησης των τραυμάτων που μας στοιχειώνουν. Είναι ένας καθρέφτης της αγωνίας κάθε γενιάς να επαναπροσδιορίσει την έννοια τι σημαίνει άνθρωπος.

Τώρα, το κατά πόσο όλες αυτές οι αναγνώσεις πέρα από διαφωτιστικές είναι και ευεργετικές σε όλο αυτό τον διάλογο που γίνεται εδώ και αιώνες, κατά πόσο θα αποδειχτούν ανώτερες των προτύπων τους, όπως τα ίδια τα πρότυπά τους αποδείχτηκαν ανώτερα των πηγών τους, κατά πόσο θα βοηθήσουν στην περαιτέρω διεύρυνση του χώρου, κατά πόσο θα μπορέσουν να δώσουν ουσία στις αποτρόπαιες εικόνες που στοιχειώνουν τον κόσμο μας, μόνο ο χρόνος μπορεί να δείξει. Το βέβαιο είναι ότι η επόμενη Γενιά, η οποία φαίνεται πως θα μεγαλώσει σε συνθήκες μετα-ουμανιστικές, θα αμφισβητήσει τα συμπεράσματα της νυν μεταμοντέρνας Γενιάς ως ανεπαρκή. Αναμενόμενο. Ζούμε, πάντοτε ζούσαμε, ανα-παράγοντας και ανα-

προσαρμόζοντας ιδέες, τεχνικές, θέσεις, απόψεις. Υπ' αυτή την έννοια, κανείς δεν μπορεί να εντοπίσει ακριβείς αφετηρίες και απόλυτη καθαρότητα, παρά μόνο ανακυκλώσεις και υβρίδια. Και όσο θα εξελίσσεται η τεχνολογία άλλο τόσο θα αυξάνεται και η ανα- παραγωγική δυνατότητα των ανθρώπων και κατά συνέπεια η απόστασή τους από την έννοια του πραγματικού και της αφετηρίας. Σε κάποια χρόνια οι χαρακτήρες της τραγωδίας ενδέχεται να είναι απλά γραφιστικές κατασκευές, ολογράμματα, ομοιώματα. Σήμερα ξενίζει ίσως και απωθεί μια τέτοια σκέψη. Σε πενήντα χρόνια ίσως να είναι κάτι το αυτονόητο.

Κατακλείδα

Όλα αυτά μας οδηγούν στο εξής απλό συμπέρασμα: κάθε πράξη γραφής, κάθε φορά που εντάσσεται σε ένα ιστορικό περιβάλλον, εκ των πραγμάτων χάνει μέρος του αρχικού πλαισίου που τη φιλοξενούσε και την εξηγούσε και πλέον ασκείται στο ελεύθερο και απρόβλεπτο παιχνίδι των σημείων, απελευθερώνοντας στην πορεία νοήματα και σημασίες διαφορετικά από το πρωτότυπο. 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). Πολύ απλά, *από γραφή γίνεται μετα-γραφή*.

Σε αυτή την ολισθηρή δοκιμασία επιτελεστικής 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 σύρραξη, 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». Ας κρατήσουμε αυτό: μια διασκευή ή προσάρτηση ή ανα-κύκλωση ενός τραγικού έργου δεν είναι κατ' ανάγκη μια ανανέωση της γνωριμίας μας με την ήττα του ανθρώπου, αλλά μια ανανέωση της δυνατότητας του ανθρώπου να (ξανα)δεί τον κόσμο του. Και αυτό το ξανακοίταγμα, απαιτεί ξανακοίταγμα και του ίδιου του θεάτρου, των συστατικών του και της επικοινωνιακής δυναμικής του «εδώ και τώρα».

ACKNOWLEDGEMENTS



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

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bhamha, Homi. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

Brown, Sarah Annes. "Introduction: Tragedy in Transition." Στο: *Tragedy in Transition*.

Επιμ. Sarah Annes Brown και Catherine Silverstone. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. 1-15.

Bullard, Paddy και Alexis Tadié. *Ancients and Moderns in Europe: Comparative Perspectives*. Voltaire Foundation, 2016.

Butler, Judith. *Undoing Gender*. London: Routledge, 2004.

Foley, Helene. "Bad Women: Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy.» Στο: *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the*

Third Millennium. Επιμ. Edith Hall, Macintosh, Wringley. Oxford: Oxford UP, 2004. 77-112.

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

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

Kennedy, George Alexander, H. B. Nisbet, Claude Rawson, και Raman Selden. *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 4, The Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.

Norman, Larry F. *The Shock of the Ancient: Literature and History in Early Modern France*. Chicago: U of Chicago P, 2011.

Pocock, Gordon. *Boileau and the Nature of Neoclassicism*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.

Ricoeur, Paul. *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Κριτική, 1998.

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

Sarrazac, 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.

Silverstone, Catherine. “Afterword: Ending Tragedy.” Στο: *Tragedy in Transition*. Επιμ.

Sarah Annes Brown και Catherine Silverstone. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. 277-86.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

Turner, Victor. "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage."

Στο: *The Forest of Symbols*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1967.

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

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: Διάδραση 2011, σελ. 121-57.

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