

JUSTINA GREGORY

Καθηγήτρια Πανεπιστημίου

ΟΥΣΕΙΣ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

31 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΔΟΚΙΜΙΑ

Με 14 εικόνες εντός κειμένου

Μετάφραση

ΜΑΡΙΑ ΚΑΙΣΑΡ, ΟΛΓΑ ΜΠΕΖΑΝΤΑΚΟΥ, ΓΑΡΥΦΑΛΛΙΑ ΦΙΛΙΠΠΟΥ

Φιλολογοί

Επιμέλεια

ΔΑΝΙΗΛ Ι. ΙΑΚΩΒ

Καθηγητής Α.Π.Θ.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΗΜ. Ν. ΠΑΠΑΔΗΜΑ
ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 8, ΑΘΗΝΑ 2010

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟ

Το θέατρο με τα αναρίθμητα πρόσωπα

Herman Altena

Η αρχαία ελληνική τραγωδία δεν παραστάθηκε ποτέ με τόση συχνότητα σε παγκόσμια κλίμακα όση τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια. Ο Helmut Flashar επισημάνει τη σημαντική αύξηση των παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος, τόσο μεταφρασμένου όσο και διασκευασμένου, η οποία σημειώθηκε τις δεκαετίες του 1950 και του 1960. Από το 1970 και εξής ο αριθμός των παραστάσεων πολλαπλασιάστηκε με ακόμα εντυπωσιακότερο ρυθμό. Οι σκηνοθέτες δεν περιορίζονταν στον κανόνα των πολύ γνωστών έργων, όπως ο *Οιδίπους Τύραννος*, η *Αντιγόνη* και η *Ηλέκτρα* ή η *Μήδεια*, αλλά άρχισαν να αξιοποιούν τη συνολική παραγωγή αρχαίου δράματος (Flashar 1991, 199-302). Πρόσφατα δείγματα από το Αρχείο Παραστάσεων αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού δράματος της Οξφόρδης μαρτυρούν περαιτέρω αύξηση του αριθμού των παραστάσεων κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 και των πρώτων χρόνων του αιώνα μας. Τον Δεκέμβριο του 2003 η βάση δεδομένων του Αρχείου περιείχε 4.246 εγγραφές παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος παγκοσμίως, οι οποίες δόθηκαν ανάμεσα στο 1951 και τον Δεκέμβριο του 2003, από τις οποίες περίπου 1200 ανέβηκαν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990. Σημειώνω πως δεν διαθέτουμε καμιά ένδειξη ότι η δημοτικότητα του αρχαίου δράματος στους σύγχρονους καλλιτεχνικούς κύκλους συρρικνώνεται, δεδομένου ότι δόθηκαν 454 παραστάσεις στο χρονικό διάστημα από το 2001 έως τον Δεκέμβριο του 2003 παγκοσμίως.

Αυτή η εντυπωσιακή αύξηση σε απόλυτους αριθμούς θέτει το ερώτημα: «γιατί;» Γιατί όλο και περισσότεροι σύγχρονοι σκηνοθέτες από ολόκληρο τον κόσμο προτιμούν αυτό το είδος και είναι πρόθυμοι να αντιμετωπίσουν όλα τα ιδιόμορφα στοιχεία που, ενώ λειτουργούν οργανικά στην αρχαία ελληνική τραγωδία, αποκαλύπτουν ένα τεράστιο χάσμα ανάμεσα στον δικό τους πολιτισμό και τη μακρινή αθηναϊκή κοινωνία του πέμπτου αιώνα; Πρόκειται για στοιχεία που ακόμα και οι ίδιοι οι φιλόλογοι ενίοτε δυσκολεύονται να κατανοήσουν: μυθικές μορφές, η υβριδική κοινωνική δομή των οποίων περιλαμβάνει τόσο τους παλαιούς αριστοκρατικούς κώδικες όσο και τις δημοκρατικές μεταρρυθμίσεις στην Αθήνα του πέμπτου αιώνα· θεοί από ένα ανοίκειο πάνθεον, οι οποίοι εμφανίζονται στη σκηνή

και επικοινωνούν άμεσα με τους θνητούς· μορφικά στοιχεία –εκτενείς μονόλογοι, υψηλή ποίηση, περιορισμένη σκηνική δράση και συνεχής παρουσία του χορού– που έρχονται σε αντίθεση με τις επιταγές της σύγχρονης ψυχαγωγίας. Γιατί κάποιοι καλλιτέχνες αποφασίζουν να περιορίσουν ή ακόμα και να εξαλείψουν παρόμοια χαρακτηριστικά, με αποτέλεσμα τελικά να απομένει μόλις κάτι περισσότερο από τη βασική ιστορία; Γιατί άλλοι αισθάνονται την ανάγκη να επεξεργαστούν εκ νέου αυτές τις βασικές ιστορίες και να δημιουργήσουν διασκευές, οι οποίες κάποτε φαίνεται να χάνουν σχεδόν κάθε επαφή με τα πρωτότυπα έργα; Και γιατί οι θεατές νιώθουν την παρόρμηση να παρακολουθούν τέτοιες παραγωγές;

Προκειμένου να απαντήσουμε στο ερώτημα «γιατί;», χρειαζόμαστε μια αντιπροσωπευτική συλλογή στοιχείων. Όχι μόνο πρέπει να γνωρίζουμε ποιες αρχαίες τραγωδίες ανέβαιναν, πού, πότε και από ποιον, αλλά απαιτούνται και πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο αυτές παρουσιάζονταν στη σκηνή, το κοινό για το οποίο προορίζονταν, καθώς και τις ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες. Ο μεγάλος αριθμός των παραστάσεων και η εξάπλωσή τους σε τόπο και χρόνο καθιστούν δύσκολη την πρόσβαση σε όλα τα σχετικά στοιχεία. Ευτυχώς οι συλλογές δεδομένων με καταχωρίσεις για την πρόσληψη του αρχαίου δράματος πληθαίνουν με ραγδαίο ρυθμό. Στο Ηνωμένο Βασίλειο το Ανοιχτό Πανεπιστήμιο διαθέτει ηλεκτρονική βάση δεδομένων με εγγραφές παραστάσεων αρχαίου δράματος. Επιμέρους κράτη, όπως η Δημοκρατία της Τσεχίας και η Ελλάδα, έχουν δημιουργήσει παρόμοιες εθνικές βάσεις δεδομένων. Το Αρχείο της Οξφόρδης, το πληρέστερο χάρη στο διεθνές εύρος του, έχει ήδη αποδειχθεί ανεκτίμητο εργαλείο για πολλούς ερευνητές. Οι δυνατότητές του θα αυξηθούν περαιτέρω, αν μπορέσει να συνδεθεί με βάσεις δεδομένων εξειδικευμένες σε άλλα θέματα (όπως στην πρόσληψη του σαιξπηρικού δράματος ή στην ιστορία του θεάτρου συγκεκριμένων κρατών).

Στην παρούσα φάση της έρευνας τα διαθέσιμα διεθνή δεδομένα παρέχουν πληροφορίες σχετικά με το ποιος, τι, πού, και πότε, αλλά λεπτομερέστερη ανάλυση των ίδιων των παραστάσεων και του τρόπου με τον οποίο αυτές επηρέασαν το κοινό δεν υπάρχει ακόμα. Ένας μικρός κανόνας διεθνών παραστάσεων έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον της κριτικής. Παρ' όλα αυτά, μια γενική εικόνα της παγκόσμιας πρόσληψης του αρχαίου δράματος απαιτεί να επικεντρωθούμε πιο συστηματικά στις τοπικές διαφορές. Αν η έρευνα της παγκόσμιας ιστορίας των παραστάσεων αρχαίου δράματος απαιτεί τη μετάβαση από την περιγραφική στην αναλυτική φάση, η υπερεθνική και διεπιστημονική σύμπραξη είναι απαραίτητη. Ένας πλήρης υπολογισμός των εκδηλώσεων αρχαίου δράματος στο παρελθόν και το παρόν δεν προϋποθέτει μόνο την ύπαρξη ειδικών στον τομέα των κλασικών σπουδών αλλά και στην ιστορία του θεάτρου και στη θεωρητική και εμπειρική θεατρική έρευνα. Το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Αρχαίου Ελ-

ληνικού Δράματος με έδρα την Αθήνα αποτελεί ένα πρώτο βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση.

Εφόσον στην παρούσα φάση της ακαδημαϊκής έρευνας δεν μπορεί να δοθεί ολοκληρωμένη απάντηση στο ερώτημα «γιατί;», στο παρόν κεφάλαιο θα παρουσιάσω ορισμένες επιμέρους απαντήσεις που προσέφεραν ερευνητές και καλλιτέχνες και που χαρακτηρίζονται από κάποιον βαθμό καθολικότητας. Θα εξετάσω τη γοητεία που ασκεί η αρχαία ελληνική τραγωδία και τα εμπόδια που πρέπει να υπερκεράσουν οι σύγχρονοι σκηνοθέτες και ηθοποιοί στη σκηνική παρουσιάσή της. Θα επικεντρωθώ κυρίως στη μεταφρασμένη αρχαία ελληνική τραγωδία, γιατί ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των αναβιώσεων του προηγούμενου αιώνα είναι, κατά τη γνώμη μου, η χωρίς προηγούμενο γοητεία που άσκησαν οι μεταφράσεις των πρωτοτύπων κειμένων σε αντίθεση με τις διασκευές. Αυτή η εξέλιξη εγκαινιάστηκε στη Γερμανία, τη Βρετανία και τη Γαλλία του δέκατου ένατου αιώνα και εξαπλώθηκε ραγδαία σε ολόκληρη την Ευρώπη και τις ΗΠΑ στη δεκαετία του 1880 και εξής. Κατά την τελευταία δεκαετία του εικοστού αιώνα, περισσότεροι σκηνοθέτες από ποτέ στράφηκαν στη μεταφρασμένη ελληνική τραγωδία και βρέθηκαν αντιμέτωποι με την πρόκληση της οικειοποίησης και επανερμηνείας των ανοίκειων μορφικών της στοιχείων. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι παρουσιάσεις των μεταφρασμένων κειμένων ξεπερνούν σε αριθμό αυτές των διασκευασμένων. Αντίθετα, η πρόσφατη έρευνα που διεξήγαγα σχετικά με την πρόσληψη αρχαίων ελληνικών θεμάτων στο επαγγελματικό θέατρο της Ολλανδίας ανάμεσα στο 1951 και το 2003 έδειξε ότι από τις 250 παραγωγές με αρχαία ελληνικά μυθολογικά θέματα μόνο οι 65 αφορούσαν την αρχαία ελληνική τραγωδία από μετάφραση (ενώ υπήρξαν 113 διασκευές και 72 νέες παραλλαγές βασισμένες σε θέματα που δεν πραγματεύονται οι σωζόμενες ελληνικές τραγωδίες). Τα στοιχεία της βάσης δεδομένων της Οξφόρδης δείχνουν μια ανάλογη αντιστοιχία. Αυτά της Δημοκρατίας της Τσεχίας, εντούτοις –και αυτό ερμηνεύει την περιορισμένη αξία των γενικεύσεων–, μαρτυρούν σαφή προτίμηση προς τις μεταφράσεις. Θα επανέλθω αργότερα στην περίπτωση της Τσεχίας.

Επιμέρους απαντήσεις στην ερώτηση «γιατί;» (και «πώς;») έχουν δοθεί από διαφορετικές πλευρές και με διαβαθμίσεις στην εκλέπτυνση. Απαντήσεις από την οπτική της πολιτισμικής φιλοσοφίας καλύπτουν ευρύ φάσμα και επικεντρώνονται στη θεμελιώδη υπαρξιακή πάλη του Δυτικού ανθρώπου σε περιόδους σοβαρών κρίσεων σε ολόκληρη τη Δυτική ιστορία (Decreus 2002 και 2003). Πιο περιορισμένες απαντήσεις βασίζονται στο γενικό πλαίσιο της σύγχρονης παγκόσμιας κοινωνικοπολιτικής κριτικής (Rehm 2003). Άλλες καθορίζονται από ιστορικές και τοπικές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες ή προκύπτουν από το γενικό πλαίσιο της αισθητικής των παραστάσεων (Taplin 1999a, Hall, Macintosh και Wrigley 2004). Εξειδικευμένες μελέτες σχετικά με την ιστορία των παραστάσεων συγκεκριμένων έργων, όπως η *Ορέστεια* (Bierl 1997), η *Μήδεια* (Hall, Macintosh και

Taplin 2000), ο *Αγαμέμνων* (Macintosh κ.ά., υπό δημοσίευση), σε συγκεκριμένες χώρες παρέχουν πολλές επιμέρους απαντήσεις, οι οποίες έχουν εν δυνάμει ευρύτερη σημασία. Τέλος, πολυάριθμες απαντήσεις καλλιτεχνών από όλο τον κόσμο έχουν δοθεί σε συνεντεύξεις ή έχουν δημοσιευθεί στα προγράμματα των παραστάσεων (αν και, από πρακτική άποψη, αυτές είναι οι πιο δυσεύρετες). Η φύση αυτών των απαντήσεων ποικίλλει: κάποιες αντανakλούν προσωπικές απόψεις, άλλες διεκδικούν παγκόσμια εγκυρότητα· άλλες είναι περιγραφικές και άλλες κανονιστικές.

Οι φιλόσοφοι του πολιτισμού επιχείρησαν να προσδιορίσουν τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες, καθώς και το πνευματικό κλίμα μέσα στο οποίο μπορεί να ευδοκιμήσει η τραγωδία, τόσο η αρχαία όσο και η σύγχρονη, και πιο συγκεκριμένα το τραγικό συναίσθημα, η συνείδηση της πεπερασμένης φύσης του ανθρώπου. Σύμφωνα με τον Freddy Decreus, το τραγικό συναίσθημα

εξαρτάται κυρίως από μια δυτική και κατ' εξοχήν ελληνική θεώρηση του κόσμου και παρουσιάζει τη θεμελιώδη ιδέα της ζωής και του θανάτου, η οποία δεν είναι χριστιανική ούτε χθόνια ούτε μητριαρχική... Το τραγικό συναίσθημα πραγματεύεται το πεπερασμένο της ανθρώπινης ύπαρξης, τη μόνιμη απειλή της απώλειας μιας υποθετικής ασφάλειας... Έτσι η τραγική κατάσταση και η έντονη προσπάθεια που αυτή προϋποθέτει, ώστε να αναλάβει κάποιος δράση, να προβεί σε επιλογές και, κατά συνέπεια, να επωμιστεί ευθύνες (και τελικά να αποδειχθεί ένοχος), οδηγούν αναγκαστικά στην «ανάληψη ενός βασικού ρόλου» μακριά από τη φύση (Decreus 2003, 62).

Αυτό το τραγικό συναίσθημα παρουσιάζεται κυρίως σε περιόδους σοβαρής κρίσης, είτε πολιτικής είτε πολιτισμικής ή και των δύο, και αντανakλάται στις παραστάσεις της τραγωδίας. «Η λογοτεχνική ιστορία της Δύσης χαρακτηρίζεται από μακρά αλυσίδα θεατρικών και αισθητικών προϊόντων που ονομάζονται τραγωδίες, οι οποίες σχολίασαν την υπαρξιακή, πολιτική, φιλοσοφική και οικονομική κατάσταση του ανθρώπου, κατά τη διάρκεια σημαντικών στιγμών προόδου ή επανάστασης» (Decreus 2002, 325). Αυτά τα έργα είτε υπόσχονται την πιθανότητα μιας λύσης είτε παρουσιάζουν τον άνθρωπο να αντιστέκεται ηρωικά απέναντι στην τραγικότητα της κατάστασής του ή να εκθέτει την τραγική επίγνωση ότι σε αυτόν τον θλιβερό κόσμο δεν υπάρχει διέξοδος, σημαντική πράξη, επικοινωνία και αμοιβαία συναισθήματα. Αυτές τις όψεις του τραγικού ο Decreus τις ονομάζει αντιστοίχως πρωτοτραγική, απόλυτα τραγική και υστεροτραγική (Decreus 2003, 73-74). Χαρακτηριστικό δείγμα της πρώτης κατηγορίας αποτελεί η *Ορέστεια* του Αισχύλου με την υπόσχεση για ένα καλύτερο μέλλον· της δεύτερης ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, οι *Βάκχες* του Ευριπίδη ή ο *Βασιλιάς Αήρ* του Σαίξπηρ· της τρίτης σύγχρονοι συγγραφείς όπως η Sarah Kane στο έργο *Phaedra's Love*

(βασισμένο στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη) ή παραστάσεις όπως η *Oresteia* του Romeo Castellucci με τις «συνταρακτικές εικόνες διαμελισμένων ανθρώπων» (Decreus 2003, 73-76). Το τελευταίο παράδειγμα φανερώνει μια σημαντική προέκταση της κατηγοριοποίησης, καθώς δείχνει ότι οι σύγχρονες παραστάσεις ενός πρωτοτραγικού έργου όπως η *Ορέστεια* δεν συμφωνούν απαραίτητα με την πρωτοτραγική οπτική. Στην πραγματικότητα, η ιστορία των παραστάσεων της *Ορέστειας* δείχνει ότι πολλοί σκηνοθέτες μάλλον αμφισβητούν παρά αποδέχονται την υπόσχεση ενός καλύτερου μέλλοντος (Bierl 1997). Αυτή η διάσταση στις ερμηνείες, κατά συνέπεια, αντανακλά μια ανάλογη αντιπαράθεση στους κύκλους των κλασικών φιλολόγων (Glau 1998).

Η λεπτομερής πολιτισμική-φιλοσοφική ανάλυση του τραγικού και των τραγικών παραστάσεων στο θέατρο του παρελθόντος και του παρόντος από τον Decreus παρέχει ένα μοντέλο σε όποιον επιχειρεί να κατανοήσει την τεράστια διαφορά των σύγχρονων παραστάσεων στο πλαίσιο αυτού που μπορεί να αποκληθεί θέατρο με τα αναρίθμητα πρόσωπα. Παρ' όλα αυτά, πρόκειται για μοντέλο που βασίζεται και σχετίζεται ιδιαίτερα με το έργο των πιο διακεκριμένων θεατρικών σκηνοθετών και ηθοποιών. Αν και η ενασχόλησή τους με το αρχαίο δράμα προσείλκυσε την προσοχή της κριτικής, η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας δεν περιορίζεται σε λίγες διάσημες παραγωγές. Η αναβίωση εκδηλώνεται το ίδιο έντονα σε χιλιάδες άλλες λιτότερες παραστάσεις, οι οποίες προσελκύουν ακόμη μεγαλύτερο αριθμό θεατροφίλων. Αυτές οι παραστάσεις ούτε διεκδίκησαν ούτε πιστώθηκαν με τη δημιουργία νέων κοσμοθεωριών που άφησαν εποχή – πράγμα που δεν σημαίνει ότι τους λείπει η οπτική ή ότι προσπερνούν την ερώτηση «γιατί». Αντίθετα, είναι αντιπροσωπευτικές των περισσότερο περιφερειακών, περιορισμένων απαντήσεων σε αυτήν την ερώτηση. Αυτές οι απαντήσεις περιλαμβάνουν τρία καθοριστικά χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, που θα με απασχολήσουν στη συνέχεια του παρόντος κεφαλαίου: τους μύθους που αποτελούν τη βάση των πλοκών, τα καθολικά θέματά τους και τις ιδέες που προβάλλουν αυτές οι πλοκές και η συγκεκριμένη μορφή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

«Ο μύθος είναι μια προσπάθεια κατανόησης του κόσμου μέσω της τέχνης», επισήμανε ο Γερμανός δραματουργός Helmut Schäfer (Schäfer 1998, 439). Από αυτήν την άποψη ο μύθος αποτελεί πλούσια πηγή σημαντικών ιστοριών που έχουν λαϊκή προέλευση, δεν συνδέονται με οποιαδήποτε μεγάλη θρησκεία και μπορούν ως εκ τούτου να χρησιμοποιηθούν ελεύθερα (Foley 1999, 6). Σε μια εποχή που έχει χάσει τις μεγάλες αφηγήσεις, η αναζήτηση ερμηνείας μέσω της αφήγησης ιστοριών αποτελεί κίνητρο για πολλούς σύγχρονους σκηνοθέτες να στραφούν προς την αρχαία ελληνική τραγωδία. Ακόμα και αν το σύγχρονο κοινό είναι μη θρησκευόμενο και ο λατρευτικός μυθικός ορίζοντας είναι ανοίκειος σε αυτό, οι βασικές ιστορίες που προσφέρουν το υλικό για πολλές ελληνικές τραγωδίες είναι

ακόμα ευρέως γνωστές. Εντούτοις, το γενικότερο μυθικό πλαίσιο από το οποίο αντλήθηκαν οι υποθέσεις και στο οποίο συχνά παραπέμπουν έχει γίνει λιγότερο οικείο, καθώς η σύγχρονη εκπαίδευση περιθωριοποίησε τις κλασικές σπουδές. Η επιθυμία «να ειπωθεί ολόκληρη η ιστορία», να αποκαλυφθεί η μακρά αλυσίδα της αιτίας και του αποτελέσματος η οποία υπερβαίνει κάποιο συγκεκριμένο έργο αποτελεί τη βάση για διάφορες παραστάσεις που περιλαμβάνουν διπλό πρόγραμμα (για παράδειγμα, ο *Οιδίποδας Τύραννος* του Σοφοκλή και αμέσως μετά ο *Οιδίποδας επί Κολωνώ*), διασκευές που προεκτείνουν την πλοκή μιας μοναδικής τραγωδίας, ενσωματώνοντας σε αυτήν παλαιότερα γεγονότα (για παράδειγμα, η *Mamma Medea* του Φλαμανδού συγγραφέα Tom Lanoye, βασισμένη στα *Αργοναυτικά* του Απολλωνίου Ροδίου και στη *Μήδεια* του Ευριπίδη), και πλήθος μυθικών αφηγημάτων, όπως ο *Tantalus* του John Barton. Για πολλούς καλλιτέχνες αρκεί η αναπαραγωγή αυτών των τρομακτικών ιστοριών, καθώς και η προσφορά στους θεατές μιας βραδιάς έντονης αισθητικής απόλαυσης. Για άλλους είναι σημαντικό ότι τα συνταρακτικά στοιχεία προσφέρουν τη δυνατότητα στοχασμού πάνω στα σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα, καθώς και σε ό,τι σχετίζεται με αυτά.

Οι μυθικές ιστορίες που αποτελούν τον κορμό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας πραγματεύονται οικουμενικά θέματα και ζητήματα κεντρικά για την ανθρώπινη ζωή. Η ελληνική τραγωδία ασχολείται με τα οικουμενικά προβλήματα του πολέμου και των συνεπειών του, καθώς και με τα συγκρουόμενα καθήκοντα της εξουσίας. Έχει να κάνει με συρράξεις μεταξύ εθνών αλλά και, όπως τόνισε η Ariane Mnouchkine, με «εσωτερικούς πολέμους, εμφύλιους πολέμους. Είναι οικογενειακοί αλλά σκληροί πόλεμοι» (Mnouchkine 1996, 181). Η ελληνική τραγωδία πραγματεύεται οικουμενικές συγκινήσεις, οικουμενικούς φόβους και τις πράξεις ιδιότροπων δυνάμεων, που βρίσκονται πέρα από τον ανθρώπινο έλεγχο. Φέρνει στη σκηνή τη μετριοπάθεια και την υπευθυνότητα αλλά και τα αντίθετά τους, την υπερβολή και την απερισκεψία. Παρουσιάζει θυσίες παιδιών, σκληρούς δολοφόνους, αυτοκτονίες, φριχτές εκδικητικές πράξεις και τις μοιραίες συνέπειες της άγνοιας. Και αυτό γίνεται με ευθύ τρόπο, ο οποίος δεν αφήνει πολλά περιθώρια για υπεκφυγές ή συμβιβασμούς.

Ομόφωνα η σύγχρονη φιλολογική επιστήμη θεωρεί όχι μόνο ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία στην εποχή της δεν αποσκοπούσε μόνο στην αισθητική απόλαυση, αλλά και ότι οι παραστάσεις ήταν φορτισμένες με πολιτική, αν όχι ιδεολογική, σημασία. Ο προσδιορισμός αυτής της ιδεολογικής σημασίας παραμένει υπό συζήτηση (βλ. Croally, κεφάλαιο 4 στον παρόντα τόμο), αλλά τα θέματα πολλών από αυτά τα έργα υποδηλώνουν ότι η τραγωδία χρησιμοποιούσε τη σφαίρα του μύθου για να εκφράσει την άλλη πλευρά της τότε σύγχρονης ανδροκρατούμενης αθηναϊκής κοινωνίας. Ο Rehm πρόσφατα έθεσε υπό αμφισβήτηση κάποιες τρέχουσες υποθέσεις για το ιδεολογικό περιεχόμενο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: «Ως προϊόν της κοινωνίας από την οποία προήλθε η τραγωδία αντικατο-

πτρίζει τον αθηναϊκό ιμπεριαλισμό, τον σεξισμό, την υποκρισία, τη μισαλλοδοξία και πλήθος άλλων δεινών. Και έτσι ξανά και ξανά τα έργα παρουσιάζουν και αποκαλύπτουν αυτά τα ελαττώματα, προκαλώντας τους θεατές να τα σκεφτούν» (Rehm 2003, 34). Η αντίληψη ότι η τραγωδία ενισχύει την πατριαρχία και την ανδροκρατία αμφισβητείται από το γεγονός ότι τα έργα προβάλλουν πολλούς αξιωματικούς γυναικείους χαρακτήρες, καθώς και γυναικείους χορούς, γυναίκες αιχμάλωτες και γυναίκες δούλες. Οι πολεμικές και μιλιταριστικές ιδεολογίες αμφισβητούνται από έργα όπως η *Εκάβη* και οι *Τρωάδες*. Η δημοκρατική ιδεολογία αμφισβητείται από έργα που επιτίθενται στους «πολιτικούς και τους ρήτορες οι οποίοι χειραγωγούν τα πλήθη από ιδιοτέλεια» (Rehm 2003, 106 – πρόκειται για ζήτημα που παρουσιάζει αρκετές αναλογίες με τη σημερινή εποχή).

Ο μύθος προσέφερε ασφαλές πλαίσιο γι' αυτά τα κοινωνικοπολιτικά ενδιαφέροντα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Η θεατρική δράση, τοποθετημένη στον μυθικό κόσμο, παρείχε πολλούς τρόπους εξέτασης ιστορικών γεγονότων, χωρίς να γίνεται αποκάλυπτα επίκαιρη ή επικίνδυνα ανατρεπτική. Το μυθικό πλαίσιο επέτρεπε στους Έλληνες τραγικούς να ερευνήσουν την ανθρώπινη κατάσταση και τις συνέπειες κάθε είδους ανθρώπινης συμπεριφοράς στην πιο ακραία και τρομακτική έκφασή της. Την ίδια στιγμή δημιουργούσε σημαντική απόσταση, καθώς επέτρεπε σταθερά στους θεατές να μεταβαίνουν από τη μυθική ιστορία στη σύγχρονη ζωή. Σε κάθε στιγμή οποιοσδήποτε από τους θεατές μπορούσε να οικειοποιηθεί τα βαρύνοντα ζητήματα ως σχετιζόμενα με δικές του εμπειρίες ή να τα απωθήσει, αν θεωρούσε ότι ανήκουν στη μυθική ιστορία, και να αρνηθεί να αντιμετωπίσει τα γεγονότα της σκηνής ως θέμα προσωπικού ενδιαφέροντος. Αυτό, εν συντομία, είναι ό, τι αποκάλυψε ο Kevin Lee «ευέλικτη ζώνη» (Lee 2001, 82-85).

Αυτή η ιδιότητα των μυθικών ιστοριών να δημιουργούν απόσταση διαδραμάτισε επίσης σημαντικό ρόλο στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος από το σύγχρονο θέατρο. Μετέτρεψε την αρχαία ελληνική τραγωδία σε ισχυρό όχημα έκφρασης αντιστασιακών απόψεων σε πολλές χώρες, κατά τη διάρκεια περιόδων ανστηρής λογοκρισίας, όταν σύγχρονα έργα περιλαμβάνονταν σε απαγορευμένους καταλόγους, ενώ οι κλασικές τραγωδίες επιτρέπονταν ακόμα – και έγιναν ευφρόσυνα δεκτές από το κοινό ως σύμβολα του χαμένου ανθρωπισμού ή λαμπρά παραδείγματα γενναιότητας. Αυτό συνέβαινε στην Ευρώπη κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου (για παράδειγμα, *Οι μύγες* του Sartre που ανέβηκαν το 1943 στο κατεχόμενο από τους Ναζί Παρίσι)· τὸ ίδιο μπορούμε να ισχυριστούμε για την Ανατολική Ευρώπη και άλλα κράτη που βρίσκονταν υπό καταπιεστικά καθεστώτα. Στην πρώην Τσεχοσλοβακία η ελευθερία της παρουσίας αρχαίας ελληνικής τραγωδίας αποτέλεσε βαρόμετρο του πολιτικού κλίματος: κατά τη διάρκεια των αυστηρότερων περιόδων, η καθολική απαγόρευση αποτελούσε τον κανόνα, ενώ συγκεκαλυμμένες επίκαιρες ερμηνείες επιτρέπονταν σε περιόδους

χαλάρωσης (Stehlíková 2000). Εικάζω ότι το θέμα της «ευέλικτης ζώνης» δικαιολογεί την προτίμηση των Τσέχων προς τις μεταφράσεις έναντι των πιο ελεύθερων και πιο επικίνδυνων διασκευών. Οι αντιφατικές ερμηνείες της διασκευής του *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή από τον Heiner Müller (το έργο δημοσιεύθηκε το 1965, ανέβηκε για πρώτη φορά το 1968 στο Μόναχο, και η πρώτη επίσημη παράσταση στην Ανατολική Γερμανία δόθηκε μόλις το 1977) είτε ως αντιπολεμικού έργου που επέκρινε τις προσοσιαλιστικές κοινωνίες είτε ως συγκεκριαλυμένης κριτικής της τότε σύγχρονης σοσιαλιστικής ιδεολογίας που δέσποζε στην πρώην Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας (Lefèvre 2000, 429-30), αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα της λειτουργίας της «ευέλικτης ζώνης» που δημιούργησε ο Müller. Ακόμα και οι σκηνοθέτες στο σύγχρονο δυτικό θέατρο αποδίδουν αξία στην ικανότητα των μυθικών ιστοριών να δημιουργούν απόσταση. Για τον Peter Sellars, ο οποίος υποστηρίζει ότι το θέατρο ασχολείται κυρίως με σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα, οι παραστάσεις κλασικών έργων, είτε πρόκειται για τους αρχαίους είτε για τον Σαίξπηρ, προσφέρουν ευπρόσδεκτη εναλλακτική λύση απέναντι στην κυριολεκτική ερμηνεία. «Ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιούμε την ποίηση σε αυτά τα ερωτήματα συνίσταται στο γεγονός ότι αυτή τελικά παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τη δημοσιογραφία. Ο Σαίξπηρ μπορεί να πετύχει περισσότερα από όσα το *Newsweek*. Τα μέσα του Σαίξπηρ προσφέρουν πιο σωστά κριτήρια για να ασχοληθούμε με αυτά που πραγματικά αντιμετωπίζουμε ως κοινωνία» (Sellars 1996, 226).

Όταν η «ευέλικτη ζώνη», που προσφέρεται από τον ελληνικό μύθο και τις πιο παραδοσιακές παραστάσεις της ελληνικής τραγωδίας, υπονομευθεί ή εξαφανιστεί τελείως, οι θεατές ίσως βιώσουν τα σκηνικά γεγονότα ως ένα είδος ξένης εισβολής, στην οποία αντιδρούν με έντονη απόρριψη, ακόμα και αν το βασικό θέμα της παράστασης είναι μεγάλης σημασίας. Αυτή η αντίδραση εκδηλώθηκε με οδυνηρή σαφήνεια, όταν παρουσιάστηκε μια ριζοσπαστική διασκευή της *Ορέστειας* του Αισχύλου στο ολλανδικό φεστιβάλ το 2000. Η βελγική θεατρική ομάδα Het Toneelhuis ανέβασε το έργο *Aars!* (*Ass!*), γραμμένο από τον Peter Verhelst και σκηνοθετημένο από τον Luk Perceval (σήμερα έναν από τους σκηνοθέτες της Schaubühne του Βερολίνου). Οι συγγραφείς χαρακτήρισαν το έργο τους «ανατομική μελέτη της *Ορέστειας*», η οποία επιχειρήσε να εμβαθύνει στη βία τόσο από την πλευρά του άνδρα όσο και της γυναίκας. Το κυριότερο ζωτικό ένστικτο του άνδρα είναι, σύμφωνα με τον συγγραφέα, η σεξουαλική ικανοποίηση, και στη δική του εκδοχή της *Ορέστειας* οι σχέσεις μεταξύ των τεσσάρων μελών της οικογένειας (του Αγαμέμνονα, της Κλυταιμίστρας, της Ηλέκτρας και του Ορέστη) είναι, κατά βάση, αιμομικτικές. Στην πορεία του έργου όλοι πεθαίνουν, εκτός από την Ηλέκτρα. Η Ηλέκτρα θέλοντας να αποτρέψει την αναπαραγωγή ράβει τα γεννητικά της όργανα. Η παράσταση αντιπροσώπευε ένα, κατά βάση, μετατραγικό όραμα. Οι σχέσεις μεταξύ άνδρα και γυναίκας περιγράφονταν ως τροφή και πέψη

ή με πολεμικούς όρους. Οι πολεμικές περιγραφές είχαν έντονες σεξουαλικές προεκτάσεις. Αυτός ο εσωστρεφής κόσμος, όπου η ζωή είναι το σεξ και το σεξ η ζωή, παρουσιάστηκε στη σκηνή ως κόλαση: μια στρογγυλή δεξαμενή γεμάτη νερό, ένα ορθογώνιο τραπέζι και τέσσερις καρέκλες, δυνατός φωτισμός από όλες τις πλευρές, ένα στροβοσκόπιο που θάμπωνε τα μάτια και η δεσπόζουσα μουσική του DJ Eavesdropper (Yves De Mey) που διαπερνούσε τα αυτιά (εικ. 30.1). Η δράση εξελισσόταν με εντυπωσιακή δυναμική: νωχέλεια και απαλότητα, καθώς και φαινομενική ηρεμία κορυφώνονταν κάποιες φορές με συνταρακτικό και σκληρό ρυθμό. Ορισμένοι θεατές αποχώρησαν κατά τη διάρκεια της παράστασης, και ο τύπος την καταδίκασε. Πρέπει να ομολογήσω ότι προσωπικά μου προξένησε αρνητικά συναισθήματα, αλλά μια συνέντευξη του συγγραφέα και του σκηνοθέτη, που δημοσιεύθηκε κατόπιν, με υποχρέωσε να αναθεωρήσω την άποψή μου και να επανεκτιμήσω αυτήν την παράσταση. Οι συντελεστές της ήταν βαθιά απογοητευμένοι, καθώς κανείς από τους θεατές δεν είχε το θάρρος να αναγνωρίσει ότι η κοινωνία του ήταν στο εσωτερικό της τόσο σάπια: εκείνη την περίοδο το Βέλγιο συγκλονιζόταν από ένα οδυνηρό σκάνδαλο παιδικής σεξουαλικής κακοποίησης.

Πολλοί σκανδαλίστηκαν επίσης από το γεγονός ότι αυτή η παράσταση συνδεόταν ρητά με την *Ορέστεια*, παρόλο που η υπόθεση του πρωτοτύπου είχε σχεδόν ολοκληρωτικά εγκαταλειφθεί. Γιατί οι συγγραφείς δεν έγραφαν ένα καινούριο έργο, αντί να παραποιήσουν την *Ορέστεια*; Ωστόσο, γράφοντας κάποιος ένα καινούριο έργο που θα έθιγε ευθέως ένα τόσο ευαίσθητο κοινωνικό ζήτημα, θα καλούσε τους θεατές και τους κριτικούς να αξιολογήσουν το έργο στο πλαίσιο της ιστορικής του ακρίβειας, και όχι ως προς την ουσιαστική αλήθεια της ανθρωπίνης υπόστασης. Διαλύοντας τον μύθο, οι καλλιτέχνες υποχρέωσαν τους θεατές να αναθεωρήσουν την κοσμοθεωρία τους. Άλλωστε, η παραδοσιακή ιστορία του Αγαμέμνονα αποτελεί μέρος της πολιτισμικής μνήμης των θεατών, οι οποίοι μπορούν ακόμη να στηρίζουν τις ιδέες τους σε ζητήματα όπως η δικαιοσύνη ή το αγαθό της δημοκρατίας· έτσι, μια ριζική ρήξη με αυτήν την παράδοση κάνει τον κόσμο τους να σείεται συθέμελα. Αυτή η νέα εκδοχή δεν αφορούσε μόνο το Βέλγιο λίγο πριν από την αυγή του εικοστού πρώτου αιώνα. Εκτεινόταν πέρα από την πρόσφατη ιστορία και πέρα από την αρχαία ελληνική τραγωδία. Είχε να κάνει με τα θεμέλια της ίδιας της ανθρωπότητας και παρουσίαζε μία απόλυτα σκοτεινή, μονολιθική κοσμοθεωρία, την οποία μπορεί κάποιος να εγκρίνει ή να απορρίψει, δεν άφησε όμως κανέναν από τους θεατές ασυγκίνητο. Η παράσταση αποτέλεσε για πολλά χρόνια ίσως μια από τις συνταρακτικότερες πράξεις κοινωνικοπολιτικής ή πολιτισμικής αντίστασης που έζησε η ολλανδική σκηνή, αλλά η απουσία μιας «ευέλκτης ζώνης» την κατέστησε μη ανεκτή για πολλούς θεατές.

Οι μυθικές ιστορίες που δραματοποιήθηκαν από τους Έλληνες τραγικούς αναγνωρίζουν επανειλημμένως ότι οι άνθρωποι είναι υπεύθυνοι για τον κόσμο που δημιουργούν, ακόμα και αν υπερφυσικές δυνάμεις υπονομεύουν κάποτε τις προ-



Εικόνα 30.1 Αγαμέμνων, Κλυταιμίστρα, Ορέστης και Ηλέκτρα στην παράγωγή του *Het Tonnelhuis* (συμπαράγωγή του ολλανδικού φεστιβάλ), σε σκηνοθεσία Luk Perceval, Amsterdam, 2000. Φωτογραφία © Phile Deprez.

σπάθειές τους. Πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες αισθάνονται ότι η έμφαση στην προσωπική ευθύνη σε έναν κόσμο αστάθμητων παραγόντων είναι ιδιαίτερως σημαντική ως εναλλακτικό μοντέλο απέναντι στη σύγχρονη δυτική ψυχαγωγική παιδεία που αποφεύγει την πολυπλοκότητα και καλλιεργεί την αδιαφορία. Προσφέρει εναλλακτικό μοντέλο απέναντι στον μύθο της ανεξέλεγκτης ατομικής ελευθερίας και στην αντίληψη ότι μπορούμε να είμαστε απόλυτοι κύριοι της ζωής μας· εναλλακτικό μοντέλο απέναντι στην υπόσχεση ενός κόσμου ελεύθερων εθνών, που πιστεύουν στην πρόοδο και δεν θεωρούν το παρελθόν οδηγό αλλά περιορισμό που εμποδίζει το παρόν και το μέλλον· εναλλακτικό μοντέλο απέναντι στις κοινωνικές και πολιτικές ουτοπίες και στις θρησκευτικές αξίες που αποδείχθηκαν ανεπαρκείς απέναντι στις συνεχιζόμενες βιαιοπραγίες κατά της ανθρωπότητας· και, τέλος, εναλλακτικό μοντέλο απέναντι στο προσωπικό συμφέρον που κυβερνά τις εθνικές και παγκόσμιες στρατηγικές (Sellars 1996, Raddatz 2002, Rehm 2003, σε διάφορα σημεία). Για πολλούς σύγχρονους σκηνοθέτες η σκηνική παρουσίαση μιας αρχαίας ελληνικής τραγωδίας αποτελεί πράξη κοινωνικοπολιτικής και πολιτισμικής αντίστασης, λιγότερο ριψοκίνδυνης στο πλαίσιο καταπιεστικών καθεστώτων αλλά καθοδηγούμενης από τις ίδιες παρορμήσεις. Οι παραστάσεις του *Αίαντα* του Σοφοκλή, των *Περσών* του Αισχύλου και (πιο πρόσφατα) των *Ηρακλειδών* του Ευριπίδη από τον Peter Sellar (εικ. 30.2) αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα. «Για μένα η γοητεία του αρχαίου ελληνικού δράματος έγκειται στην επιμονή εκείνων των τριών θεατρικών συγγραφέων να θέτουν ερωτήματα που η κοινωνία μας τα απορρίπτει πριν καν τεθούν. Παρ' όλα αυτά τα έθεταν ούτως ή άλλως και τα έθεταν αναλυτικά» (Sellars στο McDonald 1992, 93). Η αρχαία ελληνική τραγωδία είναι ιδιαίτερα γοητευτική, επειδή, όπως παρατήρησε η Helen Foley, «οι αρχαιοελληνικές πλοκές . . . προβάλλουν μια πιο σύνθετη έννοια του κινήτρου από αυτήν που μπορεί να προβληθεί από τους κατώτερους σύγχρονους χαρακτήρες του παρόντος» (Foley 1999, 5).

Η αιτία για την οποία η αρχαία ελληνική τραγωδία αποδεικνύεται διαχρονική πηγή αισθητικής απόλαυσης και τόσο κατάλληλο εργαλείο για την επίτευξη διαφόρων πολιτικών και πολιτισμικών σκοπών δεν έγκειται μόνο στις σπουδαίες πλοκές της και στην οικουμενικότητα των θεμάτων και των ιδεών της αλλά και στον τρόπο με τον οποίο αυτά παρουσιάζονται στα έργα. Η αρχαία τραγωδία είναι πυκνή και αποφεύγει τις ανεκδοτολογικές ιστορίες. «Τα αρχαία κείμενα . . . δεν περιλαμβάνουν σχεδόν καθόλου ιστορικά γεγονότα και επιτρέπουν στον θεατή να έρθει απευθείας αντιμέτωπος με τα ουσιαστικά ζητήματα» (Schäfer 1998, 430). Οι αντιπαραθέσεις παρουσιάζονται με απόλυτη σαφήνεια και τα επιχειρήματα και τα αδιέξοδα διλήμματα συχνά χαρακτηρίζονται από εσωτερική λογική που καθιστά και τις δύο θέσεις κατανοητές. Ως εκ τούτου πολλά από αυτά τα έργα επιδέχονται μεταβολές στην κατανόησή τους με την πάροδο του χρόνου και είναι σε θέση να στηρίξουν ανταγωνιστικά μοντέλα. Στις παραστάσεις των *Βακχών*



Εικόνα 30.2 Ιόλαος, φδλακας, παιδιά μετανάστες και χορός στην παραγωγή των Ηρακλειδών του Ευριπίδη από το American Repertory Theater (συνπαραγωγή με Ruhr - Triennale), σε σκηνοθεσία Peter Sellars, Bottrop, 2002. Μπφρ. τον Peter Gladstone. Φωτογραφία © Richard Feldman.

του Ευριπίδη στη δεκαετία του 1960 ο Διόνυσος χαιρετίστηκε ως απελευθερωτής θεός, για παράδειγμα στο έργο *Dionysus in 69* του Richard Schechner (Zeitlin 2004), ενώ πιο πρόσφατες παραστάσεις αποδίδουν έμφαση στη σκληρή, απειλητική πλευρά του (για παράδειγμα, το έργο *Βάκχες* από την ολλανδική θεατρική ομάδα ZT Hollandia, στο οποίο θα επανέλθω). Το 1936, στο πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων του Βερολίνου, ο Γερμανός σκηνοθέτης Lothar Mützel ανέβασε μια εκδοχή της *Ορέστειας*, με την οποία εκθειάζονταν το ναζιστικό καθεστώς – το μοναδικό παράδειγμα χρήσης αρχαίας ελληνικής τραγωδίας γι' αυτόν τον σκοπό (Flashar 1991, 164-65). Κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, οι ανθρωπιστικές αξίες των ελληνικών τραγωδιών αποτέλεσαν πηγή για την ηθική στήριξη των αντιφρονούντων που ζούσαν κάτω από καταπιεστικά καθεστώτα, ενώ, μετά το τέλος του πολέμου, παραστάσεις αρχαίου δράματος ανέβαιναν στη γερμανική σκηνή για να ανασυγκροτήσουν την ανθρωπιστική προοπτική που είχε σπλωθεί από τους εθνικοσοσιαλιστές. Ο Helmut Flashar σημειώνει την αύξηση του αριθμού των παραστάσεων του *Οιδίποδα Τυράννου* μετά τον πόλεμο, συνδέοντας το βασικό θέμα του έργου με το ζήτημα της ενοχής των Γερμανών (Flashar 1991, 181-84).

Το τρίτο χαρακτηριστικό που καθιστά την αρχαία ελληνική τραγωδία δημοφιλή στους σύγχρονους σκηνοθέτες είναι η μορφολογική της ποικιλία. Ο συνδυασμός θεάτρου και μουσικής, πρωταγωνιστή και χορού, λόγου και άσματος, κίνησης και όρχησης, κειμένου και ρυθμού, κατώτερης και υψηλότερης ποίησης, μονολόγων, στιχομυθιών και τυπικών λεκτικών αντιπαραθέσεων – στοιχείων που χαρακτηρίζουν τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες – αποτελεί πλούσια πηγή έμπνευσης και εν μέρει δικαιολογεί την προτίμηση πολλών σύγχρονων καλλιτεχνών να ανεβάζουν μεταφρασμένες αρχαίες ελληνικές τραγωδίες. Αυτή η επιστροφή στη βασική μορφή του δυτικού θεάτρου προκαλείται κάποτε από καταστάσεις καλλιτεχνικής και κοινωνικής κρίσης, όταν, όπως σημειώνει ο Rush Rehm, «πρέπει να καταπιαστούμε με ανοίξεις πνευματικές θεωρήσεις και με τις ιδιομορφίες ξένων δραματικών συμβάσεων, προκειμένου να αντιμετωπίσουμε την κοινωνία μας και τα τεχνάσματά της υπό νέα προοπτική» (Rehm 2003, 38). Οι πειραματισμοί του Max Reinhardt με το Θέατρο των Πέντε Χιλιάδων, στο οποίο διαφορετικές κοινωνικές τάξεις ενώνονταν σε μια θεατρική εμπειρία (ανέβασε τον *Οιδίποδα Τυράννο* το 1910 στο Circus Schumann στο Βερολίνο και την *Ορέστεια* το 1911 στη Musikfesthalle στο Μόναχο, ενώ παραστάσεις δόθηκαν σε άλλες πόλεις σε ολόκληρη την Ευρώπη), είναι ένα από τα πρώτα και διάσημα παραδείγματα του εικοστού αιώνα· εδώ η αρχαία ελληνική τραγωδία και τα πρωτότυπα χαρακτηριστικά των παραστάσεών της χρησιμοποιήθηκαν για να ανατρέψουν παραδόσεις του οικείου θεάτρου. Ο Reinhardt πειραματίστηκε με πολυάριθμους χορούς και ένα υποκριτικό ύφος που δεν είχε προηγούμενο σε παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας· αυτό το ύφος έδωσε προτεραιότητα στα σώματα των ηθοποιών

και τις κινήσεις τους και ανέδειξε την αισθαντικότητα, τη ζωτικότητα και την ενέργειά τους, αντί να προβάλλει τα λόγια του έργου με τον χαρακτηριστικό τρόπο του ανούσιου θεάτρου της εποχής εκείνης (Fischer-Lichte 1999, 5-11).

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είναι, παρ' όλα αυτά, εξίσου ελκυστικά σε περιόδους άνθησης του θεάτρου. Ίσως είναι υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί μεγάλη πρόκληση για πειραματισμό, αλλά η ιστορία των παραστάσεων της μαρτυρεί ότι μπορεί να υιοθετήσει ευρύ φάσμα μορφολογικών πειραματισμών. Καλεί τους καλλιτέχνες – σκηνοθέτες, ηθοποιούς και σκηνογράφους, νεαρούς και ηλικιωμένους, αρχάριους και έμπειρους – να εμβαθύνουν στις δημιουργικές ικανότητές τους, προκειμένου να γίνουν κύριοι αυτών των έργων και να επιλέξουν τα στοιχεία εκείνα που είναι ουσιώδη για την αντίληψή τους σχετικά με το τι είναι ή τι θα έπρεπε να είναι το θέατρο. Κάθε φορά που αποφασίζεται το ανέβασμα μιας αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, οι καλλιτέχνες είναι υποχρεωμένοι να ανακαλύψουν και να ερμηνεύσουν εκ νέου την ακατέργαστη μορφή. Κάποιοι συνειδητά απορρίπτουν όλα τα μορφολογικά χαρακτηριστικά ως παρωχημένα, γιατί αποτελούν εμπόδιο για τη σύγχρονη ερμηνεία του έργου. Προτιμούν να αφηγούνται απλώς την ιστορία, να προσπαθούν να εντοπίσουν τη δραματική και θεατρική ενέργεια στην ψυχολογία των χαρακτήρων. Αυτό μοιάζει με εύκολη διέξοδος, δεν είναι όμως. Αφού οι δραματικές μορφές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας δεν έχουν χρωματισθεί σαφώς από ψυχολογική άποψη (η ευριπίδεια τραγωδία είναι η πιο ψυχολογική από τις υπόλοιπες), αυτή η προσέγγιση είναι εξαιρετικά απαιτητική και συχνά πέφτει στο κενό.

Άλλοι καλλιτέχνες υποδέχονται ευφρόσυνα τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, καθώς τα θεωρούν ουσιαστικά για τη σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος και τον πιθανό εμπλουτισμό της θεατρικής τεχνογνωσίας τους. Είναι πρόθυμοι να συγκεντρώσουν κάθε πληροφορία που μπορεί να προσφέρει η φιλολογία για τις συνθήκες των αρχαίων παραστάσεων. Αυτή η πληροφορία ήταν ζωτικής σημασίας για τις ανασυνθετικές προσεγγίσεις που χαρακτήρισαν τις περισσότερες παραστάσεις έως το 1950. Για τους σύγχρονους καλλιτέχνες, παρ' όλα αυτά, είναι συχνό το φαινόμενο «οι πτυχές που ενδιαφέρουν περισσότερο τους [φιλόλογους] να μη συμπίπτουν απαραίτητα με αυτές που ενδιαφέρουν ή εμπνέουν τους θεατρικούς συντελεστές» (Taplin 2002, 21). Για τους σύγχρονους καλλιτέχνες είναι περισσότερο η απόσταση παρά η σχέση μεταξύ της αρχαίας και της σύγχρονης παράστασης που τους διοχετεύει την απαιτούμενη ενέργεια για να χαρίσουν στο ακατέργαστο υλικό της τραγωδίας μία νέα επιβλητική μορφή.

Πειράματα με τη μορφή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας φέρνουν τους σύγχρονους σκηνοθέτες και ηθοποιούς αντιμέτωπους με σοβαρά παράδοξα. Όταν, για παράδειγμα, ένας σκηνοθέτης αποφασίζει να χρησιμοποιήσει μια μετάφραση που αποδίδει πιστά το μετρικό σύστημα του πρωτοτύπου, οι ηθοποιοί έρχονται

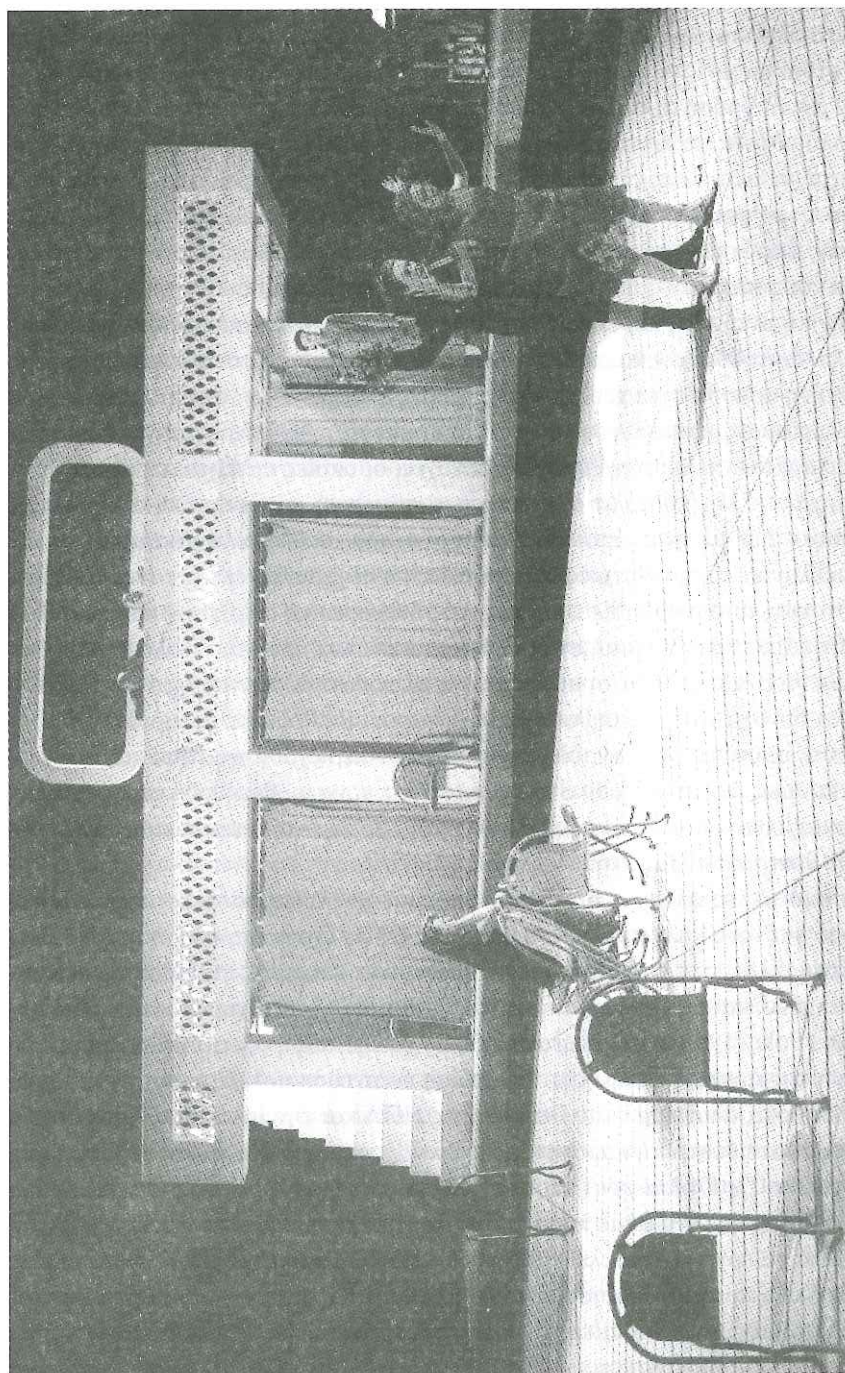
αντιμέτωποι με την παράξενη κατάσταση κατά την οποία η έκφραση των συναισθημάτων είναι αυστηρά συνδεδεμένη με τον τρόπο της εκφοράς τους. Σε στιγμές συγκινησιακής φόρτισης οι πρωταγωνιστές της αρχαίας παράστασης έβρισκαν διέξοδο στο άσμα και σε υψηλότερες ποιητικές εκφράσεις. Δηλαδή η ασυγκράτητη συγκίνηση εκφράζεται με την υψηλή ποίηση υπό τον υπέρτατο έλεγχο της αδόμηνης εκτέλεσης και μέσω των ελεγχόμενων κινήσεων του σώματος που ορχείται. Αυτή η σύμβαση δημιουργεί μία παράδοξη κατάσταση για τους σύγχρονους ηθοποιούς και θεατές, οι οποίοι είναι συνηθισμένοι σε νατουραλιστική έκφραση των συναισθημάτων. Αν ο σκηνοθέτης και οι ηθοποιοί αποφασίσουν να τραγουδήσουν και να χορέψουν, η πρόκληση έγκειται στο να ανακαλύψουν έναν τρόπο ώστε να μετατρέψουν αυτήν την ξένη σύμβαση σε πειστική συγκινησιακή στιγμή. Εκείνοι που το πετυχαίνουν διαπιστώνουν συχνά ότι η τυποποίηση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ασκούσε εξαιρετικά ισχυρή επιρροή στους θεατές. Εκείνοι που επέλεγαν να αγνοήσουν αυτήν τη σύμβαση πρέπει να αντιμετωπίσουν ένα ακόμη παράδοξο, αυτό του συνδυασμού μιας υψηλής ποιητικής έκφρασης με μια νατουραλιστική παρουσίαση των συναισθημάτων. Και οι δύο επιλογές απαιτούν από τους ηθοποιούς υψηλό επίπεδο δεξιοτεχνίας.

Ένα άλλο παράδοξο παρατηρείται στο ιαμβικό τρίμετρο, που χαρακτηρίζει τους φροντισμένους, καλογραμμένους μονολόγους, τις ρήσεις των αγγελιαφόρων που περιγράφουν τις έντονες εικόνες της εξωσκηνικής δράσης και τους εριστικούς διαλόγους στους οποίους οι λέξεις μετατρέπονται σε όπλα. Από τη μια πλευρά ο έμμετρος λόγος είναι πολύτιμο εργαλείο για τους ηθοποιούς, γιατί το ιαμβικό τρίμετρο ελέγχει τον ρυθμό της παρουσίασης. Εντούτοις, αποτελεί παράλληλα και ένα επικίνδυνο μέσο, καθώς ο έμμετρος λόγος που ρέει αβίαστα έχει την τάση να χαλαρώνει τη συγκέντρωση τόσο των ηθοποιών όσο και των θεατών. Μόνο οι εξαιρετικά ικανοί ηθοποιοί επωφελούνται από αυτό το παράδοξο, διερευνώντας και αξιοποιώντας τις δυνατότητες του τρίμετρου. Δαμάζουν αυτά τα κείμενα αναζητώντας επίμονα τον σωστό ρυθμό· έχουν το θάρρος να επιβραδύνουν και να κερδίσουν τον χρόνο για να εξασφαλίσουν τον πλήρη έλεγχο της συγκινησιακής δυναμικής. Αφήνουν τις λέξεις να φέρουν το επιθυμητό αποτέλεσμα διασπώντας τον ρυθμό των στίχων, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο έμφαση στο νόημα. Κατορθώνουν να αισθάνονται πιστοί στο κείμενο και στους εαυτούς τους και επιβραβεύονται αμέσως γι' αυτό. Γι' αυτούς τα δύσκολα αυτά κείμενα προσφέρονται για εκ νέου ερμηνεία σε κάθε παράσταση μέσω της μετατοπιζόμενης έμφασης. Ικανοί ηθοποιοί μπορούν να κάνουν τα κείμενα να «μιλήσουν» με τρόπους που οι θεατές σπάνια βιώνουν.

Οι ηθοποιοί έρχονται αντιμέτωποι όχι μόνο με την πρόκληση να εξοικειωθούν με τους κανόνες της γλώσσας και τα έντονα συναισθήματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας· ενδέχεται ακόμη να τους ζητηθεί να χορέψουν και να τραγουδήσουν ή να χρησιμοποιήσουν προσωπεία, τα οποία απαιτούν διαφορετική στάση απέναντι

στη γλώσσα του σώματος. Με τα προσωπεία το σώμα πρέπει να αναλάβει κάποιες εκφραστικές λειτουργίες του προσώπου – αν και δεν πρέπει να λησμονούμε πόσο εκφραστικό μπορεί να γίνει ένα προσωπείο στο πρόσωπο ενός ικανότατου ηθοποιού (για τη χρήση προσωπειών στις σύγχρονες παραστάσεις βλ. Wiles 2004). Οι ηθοποιοί ίσως υποχρεωθούν να υποδυθούν ανοίκειες μορφές, όπως θεούς ή μάντιες, ή να αναπαραστήσουν ανοίκειες επίσημες πράξεις, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται, για παράδειγμα, προσευχές ή θυσιαστικές τελετουργίες. Η διατήρηση της πιστότητας σε τέτοιες ανοίκειες περιπτώσεις αποτελεί μόνιμη πρόκληση. Για τους ηθοποιούς η θρησκευτική διάσταση είναι πιθανόν η πιο δυσνόητη. Η ελληνική αντίληψη περί θείου διαφέρει από τη χριστιανική: οι ελληνικοί θεοί δεν είναι παντοδύναμοι και παντογνώστες, αλλά ασκούν εξουσία πέρα από τη συγκεκριμένη αρμοδιότητά τους. Κάποιες φορές επιδεικνύουν τα χειρότερα ανθρώπινα γνωρίσματα, παραμένουν όμως ακόμη και τότε θεοί. Μία τραγωδία μπορεί να περιλαμβάνει τελετουργίες και προσευχές, οι οποίες κατείχαν κεντρική θέση στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, ενώ στη σημερινή κοινωνία δεν απαντά κάτι αντίστοιχο. Δεν μπορεί κάποιος στην παράσταση απλώς να αντικαταστήσει τις αρχαιοελληνικές θρησκευτικές τελετουργίες με σύγχρονες, εκτός και αν αναγνωρίσει ότι κάτι τέτοιο προσδίδει μία εντελώς διαφορετική σειρά συνυποδηλώσεων στο έργο. Δεν υπάρχει καμιά σύγχρονη θρησκεία και κανένα σύνολο θρησκευτικών τελετουργιών που να συμμερίζεται η πλειονότητα των σύγχρονων θεατών. Αν είναι δυνατόν να επινοηθούν και να παρουσιασθούν τελετουργίες που δεν είναι ούτε εξωτικές ούτε ανοίκειες και που δεν περιέχουν χριστιανικά στοιχεία, φαίνεται όμως ότι ταιριάζουν στην παράσταση, ή να υιοθετηθούν σύγχρονες τελετουργίες είναι ακόμη ένα δίλημμα το οποίο πρέπει να αντιμετωπιστεί εκ νέου σε κάθε θεατρική παραγωγή.

Και από άλλες απόψεις η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί ανεξάντλητο θησαυρό για τους καλλιτέχνες του θεάτρου. Όπως έχουν παρατηρήσει η Helene Foley και άλλοι, τα έργα προσφέρουν «θεατρικές ευκαιρίες για ηθοποιούς όλων των ηλικιών», καθώς και ένα «ασυνήθιστο φάσμα ρόλων ισχυρών και ικανών γυναικών» (Foley 1999, 4). Πρόσφατα η Foley έδειξε πώς η σχετιζόμενη με το φύλο πολιτική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ενέπνευσε πολλές σύγχρονες γυναίκες ηθοποιούς, ιδιαίτερα στην Ιαπωνία, τις ΗΠΑ και την Ιρλανδία (Foley 2004). Μία πρόσφατη θεατρική παραγωγή της *Εκάβης* και των *Τρωάδων* του Ευριπίδη (με τον τίτλο *De Trojaansen*) από την ολλανδική θεατρική ομάδα Onafhankelijk Toneel προχώρησε ένα βήμα πέρα από τη γοητεία των γυναικείων ρόλων και ανέβασε αυτά τα έργα με αποκλειστικά γυναικείο θίασο (εικ. 30.3). Η σκηνοθέτιδα Mirjam Koen πραγματοποίησε αυτό το βήμα, επειδή τόσο η ίδια όσο και ο θιάσός της ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για τον τρόπο με τον οποίο θα αντιδρούσαν οι γυναίκες αναλαμβάνοντας τον ρόλο των ανδρών στον πόλεμο, καθώς και για τα συναισθήματα που θα τους δημιουργούνταν παίζοντας τους κατακτητές αλλά και

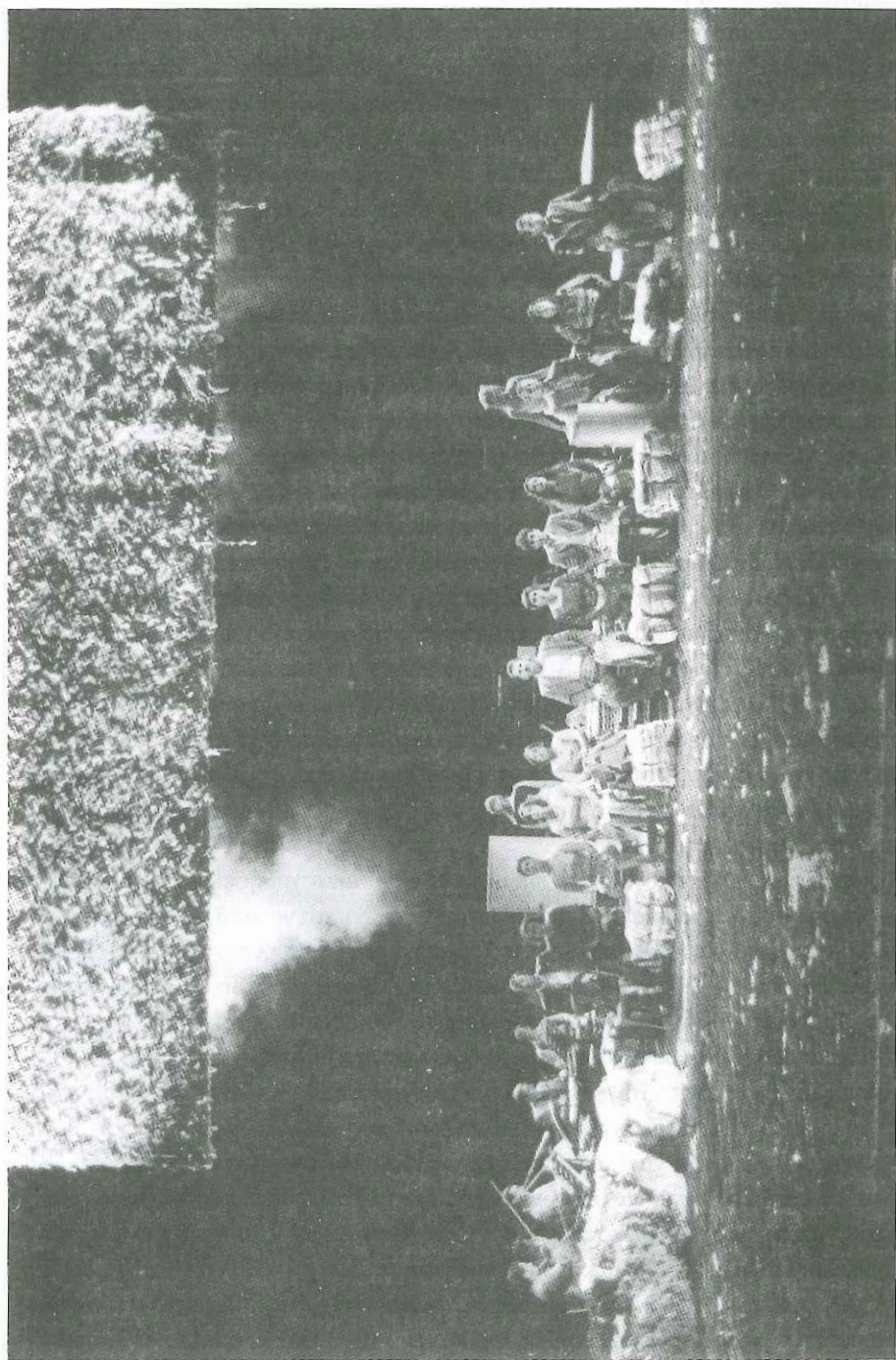


Εικόνα 30.3 Κοσσανδρά, Εκάβη καθισμένος χορός και Τυθίβιος στην παραγωγή των Τρωάδων του Οναθάνκελνικ Τονελ, σε σκηνοθεσία Mirjam Koen, 2001. Μπαρ. του Gerard Koolschijn (διασκευή Mirjam Koen). Φωτογραφία © Ben van Duin.

τα θύματα. Ήθελε να δείξει ότι οι γυναίκες μπορούν να γίνουν το ίδιο κτηνώδεις με τους άνδρες και ότι είναι το ίδιο ένοχες με αυτούς. Αυτή η παράσταση προήλθε από τη βαθειά ανησυχία για τα γυναικεία θύματα του πολέμου. Σε αρκετές συνεντεύξεις η Koen αναφέρθηκε ειδικά στις γυναίκες από την Srebrenica, οι σύζυγοι και οι γιοι των οποίων εκτελέστηκαν από τους Σέρβους της Βοσνίας το καλοκαίρι του 1995 μπροστά στις ανίσχυρες ολλανδικές ειρηνευτικές δυνάμεις των Ηνωμένων Εθνών. Η Koen επέλεξε τα έργα του Ευριπίδη, επειδή τα κεντρικά θέματά τους, ιδιαίτερα οι μηχανισμοί εξουσίας, είναι οικουμενικά. Η Εκάβη, ένας από τους σημαντικότερους γυναικείους ρόλους της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ερμηνεύθηκε ως δυναμική μητέρα, προστατευτική, παρηγορητική αλλά και εκδικητική, αποφασισμένη να μην πτοηθεί από τις ατελείυτες βιαιοπραγίες που την πλήττουν. Η Ria Eimers, η ηθοποιός που υποδύθηκε την Εκάβη, βραβεύθηκε για τον ρόλο της με το σημαντικότερο ετήσιο βραβείο.

Η μορφολογική πυκνότητα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας επιτρέπει επίσης μεγάλες ομαδικές παραγωγές –τις οποίες, κατά τα άλλα, προσφέρει μόνο το μουσικό θέατρο–, στις οποίες εμπλέκονται ζωντανή μουσική, συνθέτες και χορογράφοι. Οι παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, οι οποίες πρέπει να διαχωριστούν από τις αποδόσεις με μορφή όπερας, προσείλκυαν πάντοτε διάσημους συνθέτες και μουσικούς, από τον Felix Mendelssohn-Bartholdy στην *Antigone* τους Ludwig Tieck (1841) έως τον Harrison Birtwistle στο έργο *Bacchae* του Peter Hall (National Theatre 2002). Στην Ολλανδία η διάσημη ορχήστρα του Άμστερνταμ Concertgebouw Orchestra έλαβε μέρος στις παραστάσεις της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή στις δεκαετίες του 1920 και του 1930, ενώ και σήμερα διάσημοι Ολλανδοί συνθέτες εξακολουθούν να είναι πρόθυμοι να ασχοληθούν με την αρχαία ελληνική τραγωδία.

Το τελευταίο μορφολογικό στοιχείο που θα με απασχολήσει, το οποίο αποτελεί παράλληλα τεράστια πρόκληση και αναμφίβολα ένα από τα μεγαλύτερα εμπόδια στις σύγχρονες παραστάσεις, είναι ο χορός. Οι καλλιτέχνες γενικά είναι πεπεισμένοι ότι ο χορός είναι τόσο απαραίτητο συστατικό στοιχείο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ώστε παράσταση χωρίς χορό είναι αδιανόητη. Γι' αυτό είναι υποχρεωμένοι να επινοήσουν μια καλλιτεχνική λύση για τη λειτουργία του χορού στο έργο, είτε στη σύγχρονη είτε στην αρχαία παράσταση – ένα θέμα που απασχόλησε τους φιλόλογους από την εποχή του Αριστοτέλη. Οι φιλόλογοι είναι τυχεροί γιατί μπορούν να εκφράσουν αμφίβολες ή επιφυλακτικές απόψεις. Οι καλλιτέχνες όμως πρέπει να λάβουν αποφάσεις που θα επιτρέπουν στον χορό να ενταχθεί οργανικά στο γενικό πλαίσιο της παράστασης. Ο χειρισμός του χορού δεν είναι μόνο θέμα ερμηνείας του δραματικού του ρόλου. Έχει να κάνει και με το μέγεθος και την ποιότητα του θιάσου· οικονομικά θέματα θα καθορίσουν αν ο σκηνοθέτης μπορεί να επιλέξει έναν πολυμελή χορό επαγγελματιών χορευτών και τραγουδιστών ή αν θα πρέπει να περιορίσει τον αριθμό των μελών του χορού



Εικόνα 30.4 Συριακός χορός και μουσικοί στην παραγωγή των Βαχχόν από το 2^η Hollandia (συμπαραγωγή με Ruhr - Triennale, Kunsten FESTIVAL des Arts κ.ά.), σε σκηνοθεσία Johan Simons και Paul Koek, Βρυξέλες 2002. Μπέρ. του Herman Altena. Φωτογραφία © Ben van Duin.

σε έναν ή δύο ηθοποιούς. Οι θεατρικές δυνατότητες του χορού στην παράσταση εξαρτώνται επίσης από τη φύση των χορικών. Εφόσον ο χορός αντιδρά άμεσα με τα άσματά του στην κατάσταση που βιώνει, είναι σχετικά εύκολο να του προσδοθεί δραματική λειτουργία στην παράσταση. Παρ' όλα αυτά, όταν ο χορός αναφέρεται στους θεούς και σε μυθικές μορφές, κενά ονόματα για ηθοποιούς και θεατές, τα χορικά άσματα, και σε ακραίες περιπτώσεις η συνολική παρουσία του χορού, μετατρέπονται σε βασικό πρόβλημα. Δεν υπάρχει ενιαίος τρόπος λύσης αυτού του προβλήματος, καθώς ο χορός κάθε τραγωδίας είναι διαφορετικός, και οι συνθήκες και οι καλλιτεχνικοί στόχοι κάθε θεατρικής παραγωγής είναι διαφορετικοί. Οι καλύτερες λύσεις, παρ' όλα αυτά, επινοούνται, όταν ο χορός (ειδικά όταν αυτός εμπλέκεται μόνο περιθωριακά στην πλοκή) αντιμετωπίζεται ως αφετηριακό σημείο, και όχι ως τελευταίο σημείο στη διαδικασία της παράστασης. Πολλοί σκηνοθέτες θα επιθυμούσαν πιθανότατα να αφαιρέσουν τον χορό από μια παράσταση της *Ιφιγένειας της εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, επειδή μοιάζει αποκομμένος από τη δράση. Στο έργο *Les Atrides* της Ariane Mnouchkine, το οποίο ενσωματώνει στο πρώτο μέρος του την ιστορία της Ιφιγένειας και ακολουθεί η *Ορέστεια*, η ανάμιξη του χορού στη δράση ήταν περισσότερο οργανική σε σχέση με άλλες παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας με λιγότερο προβληματικούς χορούς. Όταν οι καλλιτέχνες δεν κατορθώνουν να προσδώσουν στον χορό ουσιαστικό ρόλο στο γενικότερο πλαίσιο της παράστασης, τότε αυτή θα χάσει την ποιότητά της. Σε παρόμοιες περιπτώσεις (το ίδιο ισχύει για όλα τα μορφολογικά στοιχεία που κατά τη διαδικασία των δοκιμών αποδεικνύονται ανεφάρμοστα) είναι συχνά προτιμότερο να αφαιρεθεί τελείως ο χορός παρά να αναζητηθούν εμβλωματικές λύσεις, οι οποίες ποτέ δεν οδηγούν σε οργανικό σύνολο. Γιατί η παράξενη δύναμη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είναι τέτοια ώστε, παρόλο που η αισθητική εμπειρία θα είναι λιγότερο έντονη όταν αγνοηθούν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της, η απουσία τους δεν καταστρέφει απαραίτητα τη συναισθηματική επίδραση της βασικής ιστορίας και των κεντρικών της θεμάτων. Η αιτία έγκειται στον διττό χαρακτήρα των τραγωδιών, οι οποίες είναι «πάντοτε γραμμένες τόσο σε αισθητική (λογοτεχνική) όσο και σε υπαρξιακή γλώσσα» (Decreus 2002, 325).

Ο συνδυασμός σημαντικών μυθικών ιστοριών, ενός ευρέος φάσματος οικουμενικών θεμάτων που βιώνονται βαθιά σε ανθρώπινο επίπεδο, και ενός πλούτου μορφολογικών θεατρικών στοιχείων συγκροτεί τον μοναδικό χαρακτήρα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και εξηγεί την έντονη γοητεία που ασκεί το είδος αυτό ακόμη και στην άλλη πλευρά του δυτικού πολιτισμού. Ιάπωνες σκηνοθέτες όπως ο Tadashi Suzuki (Suzuki 1986) και ο Yukio Ninagawa (Smethurst 2000) στράφηκαν στην αρχαία ελληνική τραγωδία, κατά τη δεκαετία του 1970 και εξής, παρόλο που η δική τους θεατρική παράδοση τους προσέφερε σπουδαίες ιστορίες αντίστοιχου μυθικού μεγαλείου και υποκριτική τεχνοτροπία τόσο τυποποιημένη

όσο (πιθανόν) και αυτή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Για τους Ιάπωνες αυτές οι τραγωδίες αποτελούσαν «την κύρια πηγή της δυτικής ανθρωπιστικής παράδοσης, κατά τη δική τους αναζήτηση των αξιών της ελευθερίας και της δημοκρατίας (με την απόχρωση των Marx και Weber), οι οποίες απουσίαζαν από τον πολιτισμό τους» (Macintosh 1997, 312).

Ως αντιστάθμισμα αρκετοί δυτικοί σκηνοθέτες στράφηκαν στο θέατρο της Ανατολής, για να βρουν όσα η δυτική θεατρική παράδοση αδυνατούσε να τους προμηθεύσει, έναν τρόπο για να βιώσουν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του αρχαίου ελληνικού θεάτρου: τη δύναμη της σχηματοποιημένης υποκριτικής και όρχησης, των προσωπειών και των τελετουργιών, καθώς και την απελευθέρωση του ηθοποιού από το κείμενο (Foley 1999, 2-3). «Πιστεύω ότι διαθέτουμε τους ποιητές... Αυτοί επινόησαν τους ηθοποιούς. Αυτοί ανακάλυψαν την υποκριτική τέχνη. Και πιστεύω πως, όταν κατορθώσεις να κατακτήσεις και τη δυτική και την ανατολική διάσταση, τότε έχεις το θέατρο στο οποίο αποβλέπω» (Mnouchkine 1996, 188-89). Η διαπολιτισμική εφαρμογή, εντούτοις, είτε ανατολική είτε αφρικανική, απαιτεί μια διαδρομή στην καρδιά του άλλου πολιτισμού. Διαφορετικά, ο διαπολιτισμικός δανεισμός μετατρέπεται σε διαπολιτισμική αγορά: επιφανειακός, χωρίς θεατρική, καλλιτεχνική και αισθητική αλήθεια και, τελικά, ανούσιος.

Ένα πρόσφατο παράδειγμα που καθιστά φανερή τη διαπολιτισμική δύναμη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είναι η παράσταση των *Βακχών* του Ευριπίδη, που ανέβασε η ομάδα ZT Holladia το 2002 στο πλαίσιο διεθνούς φεστιβάλ. Οι σκηνοθέτες Johan Simons και Paul Koek προσκάλεσαν τον Σύριο συνθέτη Nouri Iskandar να γράψει τη μουσική για τον χορό βάσει μιας αραβικής μετάφρασης. Ο Iskandar είναι γνωστός ειδικός στη συριακή-ορθόδοξη μουσική, η οποία, πιστεύει, συνδέεται στενά με την αρχαία ελληνική μουσική. Μία πολυμελής ομάδα επαγγελματιών Σύριων μουσικών και τραγουδιστών έφθασε στην Ολλανδία και συνεργάστηκε για δύο μήνες με Ολλανδούς ηθοποιούς και μουσικούς καταρτισμένους στο ύφος της σύγχρονης δυτικής μουσικής. Η παράσταση μετατράπηκε σε διαμάχη μεταξύ πολιτισμών, η οποία καλλιεργήθηκε από τις αντίθετες απόψεις για τον ρόλο του θεού Διονύσου. Για τον Iskandar ο Διόνυσος εκπροσωπούσε την ελευθερία της θρησκείας, την οποία εξέφρασε emphaticά στην εορταστική μουσική του για σολίστες και έναν πολυμελή ανάμικτο χορό. Για τους Simons και Koek ο Διόνυσος αντιπροσώπευε τους κινδύνους του δυτικού και ανατολικού θρησκευτικού φονταμενταλισμού.

Η διαμάχη πραγματοποιήθηκε σε δύο καλλιτεχνικά επίπεδα, ακολουθώντας διαφορετικές κατευθύνσεις. Στο επίπεδο των δραματικών γεγονότων η παράσταση παρουσιάστηκε ως φριχτός εφιάλτης, όπου η αντίσταση του Πενθέα στον θεό ήταν μάταιη εξ ορισμού, και ο Διόνυσος ανταποκρίθηκε στη φήμη του σύμφωνα με την οποία είναι επιεικής με όσους τον σέβονται και σκληρός με όσους τον απορρίπτουν. Η τελική σκηνή παρουσιάστηκε ως έκβαση που δεν είχε νικητές: αν

και ο Διόνυσος απέδειξε τη θεϊκή υπόστασή του, με αυτόν τον τρόπο κατέστρεψε τις μοναδικές ανθρώπινες ρίζες του, τη βασιλική οικογένεια της Θήβας· και παρόλο που η Αγαυή ήταν συντετριμμένη από την απώλεια του γιου της, επέμεινε ακόμα πιο έντονα στην απόρριψη του θεού: ήταν ένα απόλυτα τραγικό τέλος, που έκανε φανερό το ασυμβίβαστο των δύο αντιλήψεων για τον Διόνυσο. Ταυτόχρονα, μια αντίθετη κίνηση παρουσιάστηκε στο μουσικό επίπεδο. Στο πρώτο μέρος της παράστασης τα ηχηρά συριακά όργανα είχαν το προβάδισμα, αλλά, όταν ο Πενθέας αποφασίζει να μεταμφιεστεί για να κατασκοπεύσει τις μαινάδες, τα δυτικά ηλεκτρικά όργανα έκαναν την είσοδό τους. Αυτό που άρχισε ως σφοδρή αντιπαράθεση εξελίχθηκε στο δεύτερο μισό του έργου σε ένα εντελώς νέο μουσικό ιδίωμα, στο οποίο οι δύο κατ' εξοχήν διαφορετικές μουσικές παραδόσεις εναρμονίστηκαν. Ενώ η αντιπαράθεση των θρησκευτικών και πολιτικών δυνάμεων κατέληξε σε πεισματική αντιπαλότητα, η αντιπαράθεση των καλλιτεχνών οδήγησε στην αμοιβαία κατανόηση και την αρμονική συνεργασία, μία πρωτο-τραγική άποψη. Εδώ η διαπολιτισμική δύναμη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ήταν εντονότατη: η παράσταση ήταν μια κοινή πράξη πολιτισμικής αντίστασης σε έναν κόσμο αυξανόμενης πόλωσης (εικ. 30.4).

Πολλά είναι τα θέλγητρα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, πολλές οι προκλήσεις και πολλά τα εμπόδια. Η μελέτη της Amy Green για τις σύγχρονες αναδημιουργίες του κλασικού δράματος διευκρίνισε πλήρως ένα πράγμα: δεν υπάρχει ιδανική συνταγή που εγγυάται στους σύγχρονους σκηνοθέτες τη δημιουργία μιας επιτυχημένης παράστασης αρχαίου δράματος. «Ο σκηνοθέτης πρέπει να σχεδιάσει μια ακριβή και πειθαρχημένη παράσταση για να αντισταθεί στις δυνάμεις που αυτά τα δράματα ασκούν πάνω στη σκηνή τόσο ως μνημειώδη έργα τέχνης όσο και ως πολιτισμικά μνημεία...Επιτυχημένες συλλήψεις είναι αντίθετες προς το παραδοσιακό ύφος, τα σκηνικά και τις ερμηνείες, αλλά η νέα αισθητική της παράστασης και η εφαρμογή της πρέπει να περιέχει εξίσου υψηλές φιλοδοξίες ή ριψοκίνδυνες αναγωγές ή, στη χειρότερη περίπτωση, παρωδία» (A. S. Green 1994, 43). Οι μέθοδοι που συναντούμε στη σύγχρονη θεατρική σκηνή είναι ποικίλες και κυμαίνονται από ρεαλιστικές έως μοντερνιστικές και μεταμοντέρνες, από αναπαραστατικές έως πειραματικές, ενώ οι δυνατότητες για τους σύγχρονους σκηνοθέτες είναι σχεδόν ανεξάντλητες. Αν μία παράσταση είναι καλή ή κακή δεν εξαρτάται από τη μέθοδο που επιλέχθηκε. Μια αναπαραστατική προσέγγιση δεν εγγυάται περισσότερο την επιτυχία από όσο μια μεταμοντέρνα προσέγγιση ούτε και μια διασκευή από όσο μια μετάφραση. Αυτό που προσφέρει τη μεγαλύτερη πιθανότητα επιτυχίας σε μια παράσταση αρχαίας ελληνικής τραγωδίας είναι η καλλιτεχνική αυτοπεποίθηση που επιτρέπει στους ανθρώπους του θεάτρου να επιλέξουν και να ερμηνεύσουν ένα έργο σύμφωνα με το δικό τους κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο· να διαχωρίσουν το ουσιαστικό από το επουσιώδες· να διαθέτουν το καλλιτεχνικό θάρρος, ακόμα και την καλλιτεχνική

βούληση να αντιμετωπίσουν όλα τα στοιχεία που είναι έμφυτα στο είδος αυτό, αλλά και σε κάθε συγκεκριμένο έργο, και να προβούν σε μια συνειδητή επιλογή, γνωρίζοντας όμως πλήρως τις συνέπειες των παραλείψεών τους. Οι καλλιτέχνες πρέπει να χαρακτηρίζονται από αυτοπεποίθηση, ώστε να επινοήσουν έναν σχεδιασμό της παράστασης –όσον αφορά τον χώρο, τους ηθοποιούς, το υποκριτικό ύφος, τα σκηνικά, τη χρήση ηλεκτρονικών μέσων κλπ.– που αφομοιώνει οργανικά όλα τα επιλεγμένα στοιχεία, ακόμα και αν η παράσταση ευνοεί μεταμοντέρνο κατακερματισμό. Τέλος, πρέπει να γνωρίζουν το κοινό τους· να γνωρίζουν πώς να εμπλέκουν τους θεατές τόσο λογικά όσο και συναισθηματικά και πώς να τους αιφνιδιάζουν ώστε να προκαλούν απόλαυση.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

Θα επιθυμούσα να ευχαριστήσω τις Amanda Wringley και Eva Stehlíková για την αποστολή στοιχείων για τις σύγχρονες παραστάσεις, τη Maria van Erp Taalman Kip και τον Oliver Taplin για τα σχόλιά τους στο προσχέδιο αυτού του κεφαλαίου, την Justina Gregory για τις υποδείξεις της, την υπομονή της και τη βελτίωση των αγγλικών μου, καθώς και τη Mary Bellino για την εκδοτική της βοήθεια.

ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΜΕΛΕΤΗ

Το κεφάλαιο του Taplin για τα κυκλικά έργα σε τετράγωνα θέατρα (Taplin 1978) επισημαίνει έναν αριθμό προβλημάτων αναφορικά με τις σύγχρονες παραστάσεις (βλ. και Walton 1987). Θεωρητική ανάλυση του κλασικού θεάτρου στη σύγχρονη σκηνή και σύντομη ιστορία της εξέλιξης της σκηνοθεσίας παραθέτει η A. S. Green 1994. Πιο πρόσφατες εξελίξεις αναλύονται από τον Decreus 2003, το άρθρο του οποίου περιλαμβάνει εκτενή βιβλιογραφία. Το έργο του Rehm 2003 είναι ερεθιστικό όσον αφορά τις θεατρικές παραστάσεις κλασικών έργων στον σύγχρονο κόσμο.

Υπάρχουν πολλές επισκοπήσεις της σύγχρονης πρόσληψης του αρχαίου δράματος. Το έργο της McDonald 2003 αποτελεί καλή αφετηρία για τη διερεύνηση αυτού του πεδίου. Ο Flashar 1991 επισκοπεί την πρόσληψη του αρχαίου δράματος στο παγκόσμιο θέατρο με επίκεντρο τις γερμανόφωνες χώρες, εκθέτοντας σε ένα σύντομο κεφάλαιο τις ξένες θεατρικές παραγωγές. Η McDonald 1992 προσφέρει εις βάθος ανάλυση ενός περιορισμένου αριθμού σημαντικών παραστάσεων και σκηνοθεσιών. Οι Hall, Macintosh και Wringley 2004 επικεντρώνονται στις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Άλλες συλλογές άρθρων που καλύπτουν τις διεθνείς θεατρικές παραγωγές είναι αυτές των Flashar 1997, Mercouris 1998,

Patsalidis και Sakellariou 1999, Hardwick κ.ά. 2000. Για τις μελέτες της πρόσληψης γενικά βλ. Hardwick 2003b.

Για την παγκόσμια πρόσληψη: Αφρική (Wetmore 2002), Καναδάς (Day 1999), Δημοκρατία της Τσεχίας (Stehlíková 2000, 2001), Γερμανία (Flashar 1991), Ιρλανδία (McDonald και Walton 2002), Ολλανδία (Haak 1997, Altena 1999), Πολωνία (Axer και Borowska 1999), Πορτογαλία (Fátima Sousa e Silva 1998, 1999), Ροδεσία/Ζιμπάμπουε (Maritz 2002), Σκωτία (Hardwick 2003a), Νότιοαφρικανική Ένωση (Mezzabotta 2000), Ταϊβάν (Williams 1999), Ηνωμένο Βασίλειο (Hall 1999b, Hazel 1999b, Hall και Macintosh 2004), ΗΠΑ (Hartigan 1995). Για την πρόσληψη συγκεκριμένων έργων: Αισχύλου *Ορέστεια* (Chioles 1993, Bierl 1997), *Αγαμέμνων* (Macintosh κ.ά., υπό δημοσίευση), Σοφοκλή *Οιδίππους Τύραννος* (Macintosh, υπό δημοσίευση), Ευριπίδη *Μήδεια* (Hall, Macintosh και Taplin 2000).

Αρκετά ιδρύματα έχουν ιστοσελίδες αφιερωμένες στη σύγχρονη πρόσληψη: το Αρχείο Παραστάσεων αρχαίου Ελληνικού και Ρωμαϊκού Δράματος στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (www.apgrd.ox.ac.uk/), το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Αθήνα (www.cc.uoa.gr/drama/network/index.html) και η Πρόσληψη Κειμένων και Εικόνων της Αρχαίας Ελλάδας στο Δράμα και την Ποίηση του ύστερου Εικοστού Αιώνα στο αγγλικό ερευνητικό πρόγραμμα του Ανοιχτού Πανεπιστημίου στο Milton Keynes (www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/). Αυτή η ιστοσελίδα περιλαμβάνει επίσης και την ηλεκτρονική εφημερίδα *Didaskalia* (didaskalia.open.ac.uk/) με ειδικά θέματα για την πρόσληψη, κριτικές, και καταλόγους παραστάσεων. Κατάλογοι εφημερίδων και περιοδικών αφιερωμένων στην πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού δράματος υπάρχουν στον Hazel 2001 (και στην ιστοσελίδα του Ανοιχτού Πανεπιστημίου). Το γερμανικό περιοδικό *Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption* περιλαμβάνει μεγάλο αριθμό ειδικών θεμάτων αφιερωμένων στην πρόσληψη του αρχαίου Ελληνικού και Ρωμαϊκού δράματος. Το περιοδικό *Arion* 11.1 (2003), που κυκλοφόρησε όταν ο παρών τόμος ήδη βρισκόταν υπό εκτύπωση, περιλαμβάνει συνεργασίες κορυφαίων σύγχρονων σκηνοθετών και φιλόλογων στο Symposium on Ancient Drama στο J. Paul Getty Museum το 2002.