

Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ: ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΜΕΤ' ΕΜΠΟΔΙΩΝ

ΜΕΡΟΣ Β'



ABSTRACT: Although the presence of Greek tragedy on American soil has a history of well over two hundred years, at no other time in the past has it been so strongly felt as it has been in the turbulent 60s and after. Numerous performances of the originals in translation, and equally numerous adaptations and appropriations have not only enriched the knowledge theatergoers have about tragedy but also the very aesthetic and ideological development of American theatre. The aim of this essay is to show the multilayered trajectory Greek tragedy follows from the early sixties to the present and argue how (and why) it has become an ideal vehicle for the dramatization of controversial issues about war, race, gender, ethnicity, identity, slavery, immigration and politics. In other words, this study is not meant to provide any data concerning the numerous performances realized in the U.S in the last decades, but rather offer the sociocultural, political and theoretical frame necessary for the deconstruction and subsequent reconstruction of the various aesthetic and other trends that are directly or indirectly related to the present, polymorphous state of Greek tragedy in the U.S. and its equally polymorphous multicultural reception.

ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ της μελέτης αυτής (*Λογείον* 6 [2016] 365-400) εντοπίσαμε και αναλύσαμε τους παράγοντες εκείνους που επηρέασαν την παρουσία και ανάπτυξη της τραγωδίας και της έννοιας του τραγικού στην Αμερική από τις αρχές του 18ου αιώνα μέχρι και τον ερχομό του Arthur Miller και Tennessee Williams, δύο μοντερνιστών συγγραφέων που έγραψαν έργα βασισμένα είτε σε αρχαίους ελληνικούς μύθους (η περίπτωση του Williams) είτε επηρεασμένα από τις απόψεις του Αριστοτέλη περί τραγωδίας και τραγικού (η περίπτωση του Miller).

Στο δεύτερο και τελευταίο μέρος θα εξετάσουμε τα χρόνια του μεταμοντερνισμού, που αρχίζουν τη δεκαετία του 1960 και συνεχίζονται μέχρι σήμερα. Χωρίς να θέλω να υποβιβάζω τα επιτεύγματα όσων προηγήθηκαν και σχολιάστηκαν σύντομα, η προσωπική μου εκτίμηση είναι ότι η πρώτη

ουσιαστική, συστηματική και πολυσχιδής τομή σε ό,τι αφορά τις σχέσεις αμερικανικού θεάτρου και τραγωδίας, τόσο σε επίπεδο γραφής όσο και πράξης/επαναπροσέγγισης αλλά και θεωρίας, επιχειρείται από την πολλαπλώς απαξιωμένη, ηρωποιημένη από άλλους, δεκαετία του '60. Πρόκειται για μια περίοδο, με την οποία κλείνει το κεφάλαιο του αμερικανικού μοντερνισμού που, στο θέατρο τουλάχιστον, άρχισε με την είσοδο του Eugene O'Neill, και εγκαινιάζεται η είσοδος του μεταμοντερνισμού, με τις δικές του θρυμματισμένες αφηγήσεις, τα δικά του pastiche, τις δικές του επιτελεστικότητες και (α)βεβαιότητες. Μιλάμε για μια δεκαετία ουτοπικών (ανα)παραστάσεων (re-presentations)· μια ιστορική στιγμή συγκεχυμένη, ταραγμένη, συναισθηματικά φορτισμένη, ανήσυχη, απρόβλεπτη, έντονα ερωτική, αντικομοφομιστική, ψυχεδελική, ενίοτε αυτοκαταστροφική, που έζησε τον πόλεμο στο Βιετνάμ, τη δολοφονία του Kennedy (1963), του Malcolm X (1965), του Martin Luther King (1968) και τον θάνατο των ινδαλμάτων της Jim Morrison, Janis Joplin και Jimmy Hendrix, την ανεξαρτησία χωρών του Τρίτου Κόσμου (Γκάνα, Κονγκό, Νιγηρία, Τόγκο) αλλά και τη δύναμη της τηλεόρασης, η οποία μετέφερε στα σαλόνια των Αμερικανών πολιτών πρωτοφανείς σκηνές από διαδηλώσεις, ξυλοδαρμούς, θανάτους, πολέμους.¹

Χρόνια παράλογα και συνάμα χρόνια άκρως προγραμματισμένα, χρόνια αντιθέσεων, δύσκολων συνθέσεων και άπειρων υποθέσεων. Οι νέοι διακάζουν και καταδικάζουν τα συμπτώματα του δυτικού ορθολογισμού και τα διδάγματα του Διαφωτισμού. “*Make love not war*” διαδηλώνουν στους δρόμους της Washington οι νέοι. “Είμαστε επαναστάτες αναρχικοί και αρχίζουμε τον αγώνα της αλλαγής πρώτα από τους εαυτούς μας”, δηλώνουν από τη σκηνή της Brooklyn Academy οι ιδρυτές του Living Theatre, Julian Beck and Judith Malina (1970). Όλα περνούν μέσα από τη σωματική κύρωση στη βάση του Όντος. *A Way of all flesh*.²

Οι νέοι των 60s δεν αποκρύβουν. Πριν ακόμη ανακαλύψουν τον Derrida, έχουν ήδη αποσβέσει στο σώμα τους την ατομική (ιστορική) περιπέτεια, έχουν μεταστοιχειώσει τα προσωπικά βιώματα και τα έχουν επενδύσει σε ευεργετήματα δημόσια. Θέλουν να αποβάλουν τα περιβλήματα του μοντερνισμού, την κοινωνιολογία της ιστορίας και να γίνουν ένα μεταμοντέρνο site άπιαστο στην κάθε εξουσία και αντικειμενική συστοιχία. Ανεβάζουν το δικό τους έργο στη σκηνή για να επαληθευτεί σε όλο του το μεγαλείο, για άλλη μια φορά, το σαιξπηρικό απόφθεγμα “όλος ο κόσμος μια σκηνή”.

1. Βλ. Sayers κ.ά. (1984).

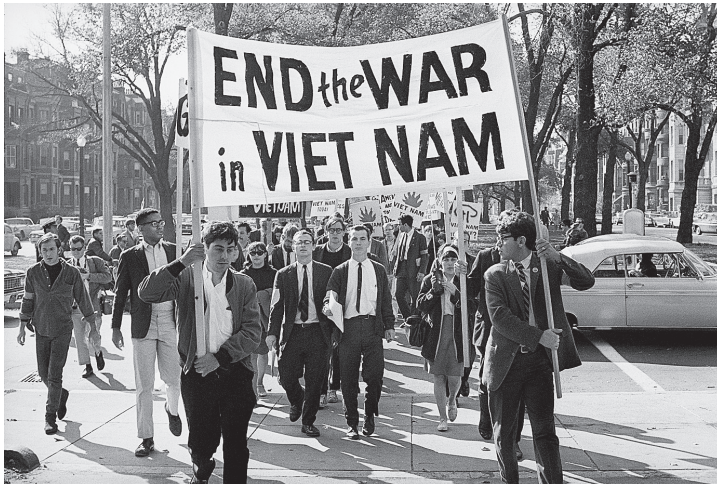
2. Για μια εκτενέστερη ανάλυση όλων των παραπάνω βλ. Πατσαλίδης (2010) τομ. Β'. Επίσης Croyden (1974) και Bigsby (1985).

Μέσα σε όλο αυτό το πνεύμα της αναζήτησης και αγωνίας οι νεότεροι Αμερικανοί θεατράνθρωποι στρέφονται μαζικά και στο αρχαίο θέατρο με σαφή πρόθεση να επιχειρήσουν καινούργια πράγματα, πιο εργαστηριακά, πειραματικά και αμερικανικά. Για πρώτη φορά εγκαταλείπουν χωρίς απολογίες τους καθιερωμένους τρόπους προσέγγισης που διδάχτηκαν στα πανεπιστήμια και θέτουν άλλα ερωτήματα και ζητήματα, τα οποία όχι μόνο ζωντανεύουν τη συζήτηση περί παράδοσης, αλλά προκαλούν το ενδιαφέρον και στο θεατρόφιλο κοινό για ένα είδος που ποτέ δεν ήταν ανάμεσα στις πρώτες επιλογές του, ει μη μόνον ως ύλη κάποιου άλλου συγγραφικού ποιήματος (όπως αυτά που σχολιάσαμε στο πρώτο μέρος της μελέτης μας).

Το πλέον ενδιαφέρον, βεβαίως, είναι ότι όλα αυτά τα ξαφνικά ανοίγματα θα εκδηλωθούν σε μια “ακατάλληλη” στιγμή, δηλαδή σε μια στιγμή κατά την οποία, όπως σημειώσαμε πιο πάνω, οι “αντι-θέσεις” των εξεγερμένων νέων είχαν στο στόχαστρο την εξουσία, την παράδοση, το κατεστημένο, τον κανόνα, την ιστορία, τον Λόγο, με μια λέξη: το Σύστημα. Τι πιο λογικό, λοιπόν, μέσα σε ένα κλίμα έντονης αμφισβήτησης των δυτικών, συστημικών “υπεραφηγήσεων”, όπως θα τις αποκαλούσε λίγο αργότερα ο Γάλλος θεωρητικός του μεταμοντερνισμού Lyotard, να αποκλειστούν, πρώτοι από όλους, οι κλασικοί, οι κατ’ εξοχήν εκπρόσωποι και “πυλώνες” του “δυτικού παραδείγματος”;³ Κι όμως συνέβη το διαμετρικά αντίθετο.

Οι κλασικοί μετακινούνται *en masse* από τις αίθουσες διδασκαλίας, τις βιβλιοθήκες και τα θέατρα του κατεστημένου, στους δρόμους, στα γκαράζ, στις φυλακές, στα πάρκα, σε μικρά και άγνωστα θέατρα. Ποτέ άλλοτε η Αμερική δεν έχει να επιδείξει τόσο πολλές και ορισμένες πολύ αξιόλογες επαναπροσεγγίσεις (διασκευές, προσαρμογές, προσαρτήσεις, σκηνοθεσίες κ.λπ.) των αρχαίων κειμένων. Και αυτό ενμέρει εξηγεί γιατί η ‘υπεροπτική’ επί των θεατρικών Ευρώπη στρέφεται (για πρώτη φορά στην ιστορία της) στην Αμερική και δανείζεται ιδέες που έχουν να κάνουν με το αρχαίο δράμα. Ξαφνικά η Αμερική από δανειολήπτης γίνεται δανειοδότης μέσα από τη δουλειά του Ρουμάνου εμιγκρέ Andrei Serban, του γκουρού της εγχώριας αβάνγκαρντ Richard Schechner και της ομάδας του Performance Group, της δυναμικής Ellen Stewart και του θεατρικού της εργαστηρίου La Mama, του σχήματος Living Theatre και των δοσμένων αναρχικών Judith Malina και Julian Beck, του Open Theatre του ταλαντούχου σκηνοθέτη Joseph Chaikin, του Manhattan Project του σπουδαίου André Gregory, του πολιτικοποιημένου San Francisco Mime Troupe, και του επίσης ακτιβιστικού Bread and Puppet Theatre, μεταξύ δεκάδων άλλων γόνιμων εστιών πειραματισμού.³

3. Για περισσότερα βλ. Bigsby (1985) και Πατσαλίδης (2010, τομ. Β')



Στιγμιότυπο από διαδήλωση ενάντια στον πόλεμο στο Βιετνάμ.

Παράγοντες της έκρηξης

1. Μια εξήγηση αυτού του εν πολλοίς παράδοξου και άκρως ενδιαφέροντος φαινομένου θα μπορούσε να εντοπιστεί, μεταξύ άλλων, κυρίως στον πόλεμο του Βιετνάμ, μια επώδυνη όσο και ακατανόητη πλην όμως απόλυτα τραγική εμπειρία, η οποία θα στρέψει πολλούς από τους πιο ανήσυχους καλλιτέχνες μακριά από τον εγχώριο (και κατά την εκτίμησή τους αποτυχημένο) ρεαλισμό προς τα πίσω, στην τραγωδία, σε αναζήτηση ιδεών, στηριγμάτων και υγιέστερων δρομολογίων. Θέλουν να καταλάβουν τι συνέβη. Διερωτούνται, διά στόματος Bob Dylan, “What are we doing in Vietnam?” Θέλουν μια άλλη εκτίμηση της ζωής, μακριά από τη λύση των όπλων. Θέλουν άλλες απαντήσεις στα ερωτήματα των καιρών. Εξού και η μεγάλη επιτυχία που σημειώνει, για πρώτη φορά στην Αμερική, ένα από τα πλέον αντι-εμπορικά έργα του κλασικού ρεπερτορίου, οι *Πέρσες* (στο Off Broadway), όπως και η προτίμηση που δείχνουν πολλοί για τον αιρετικό Ευριπίδη, και ιδιαίτερα τον *Ορέστη* (όπου ξεχωρίζει η σκηνοθεσία του Jan Kott το 1968).

Το μυστήριο της τραγωδίας δείχνει να υπερφαλαγγίζει τον κυρίαρχο πραγματισμό και τις δεδομένες και ωστόσο διάτρητες απαντήσεις του, προκαλώντας ρήγματα, τα οποία ανοίγουν τη βεντάλια του προβληματισμού συγγραφέων και κατασκευαστών. Τους περισσότερους νέους θεατρανθρώπους δεν απασχολεί πια η φωτογράφιση της καθημερινότητας,

η οριζόντια ανάγνωση των φαινομένων αλλά θέματα πιο ουσιαστικά, πιο οντολογικά. Είναι, τολμώ να πω, η πρώτη φορά που το αμερικανικό θέατρο δείχνει να μη “φοβάται” τις αφηρημένες σκέψεις, τη μεταφυσική και τη φιλοσοφία. Για πρώτη φορά η Αμερική, διά του θεάτρου της, στρέφεται προς τα έσω, και δείχνει να δέχεται ότι οι απαντήσεις στα ζητήματα που κομίζουν οι ιστορικές εξελίξεις δεν μπορεί να είναι πάντα χειροπιαστές, πάντα ορθολογικές, για να είναι αμερικανικές, όπως σχολιάσαμε στο πρώτο μέρος της μελέτης. Υπάρχει και το μυστηριώδες επέκεινα. Υπάρχει το μεγάλο και αναπάντητο “γιατί εγώ;” του Οιδίποδα.

2. Μια άλλη εξήγηση της δημοτικότητας των τραγικών μύθων θα μπορούσε να αναζητηθεί στο γεγονός της ανάδειξης της χώρας σε υπερδύναμη. Είναι ιστορικά αποδεδειγμένο πως όταν μια χώρα αισθάνεται μεγάλη, παράγει (συνήθως) και μεγάλη λογοτεχνία. Συνέβη στην αρχαία Ελλάδα, στη Ρώμη, στην ελισαβετιανή Αγγλία, στην Ισπανία του Χρυσού Αιώνα, στην τσαρική Ρωσία, στη Γαλλία, την Πορτογαλία, την Αγγλία, την Κίνα και την Ιαπωνία. Εντέλει παντού. Και η Αμερική δεν θα μπορούσε να αποτελέσει την εξαίρεση.

Με τη σταδιακή εδραίωσή της σε υπερδύναμη (με αποκορύφωμα τα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου) μεγαλώνει ολοένα και περισσότερο η αυτοπεποίθησή της ως προς τις δυνατότητες, τα δικαιώματα και την αξία της. Οι καλλιτέχνες της, πιο σίγουροι για τον εαυτό τους και τη θέση τους στην παγκόσμια καλλιτεχνική τάξη πραγμάτων, συνομιλούν με μεγαλύτερη άνεση (και ενίοτε αλαζονεία) με την ευρωπαϊκή (κυρίως) παράδοση και τα μεγάλα της κείμενα. Δεν απολογούνται, δεν διστάζουν, δεν προδίδουν κάποιο αίσθημα κατωτερότητας, όπως συνέβαινε στο παρελθόν. Όπως η χώρα τους, έτσι και αυτοί νιώθουν ότι μπορούν να επιχειρήσουν τα δικά τους ανοίγματα, χωρίς να επιζητούν την έξωθεν καλή μαρτυρία ή επιβεβαίωση (κυρίως των Ευρωπαίων). Και αυτό ακριβώς κάνουν.

Ο Jack Richardson με τον ‘αμερικανοποιημένο’ Ορέστη στο *The Prodigal*, ο Daniel C. Gerould με το *Candaules, Commissioner*, ο Robert Lowell με το *Prometheus Bound*, ο Archibald MacLeish με το *Herakles*, το Performance Group με την πολυσυζητημένη παράσταση *Dionysus in '69*, το Living Theatre με την παράσταση *Antigone*, και ο Andrei Serban με τη σκηνοθεσία της τριλογίας *Medea*, *The Trojan Women* και *Electra*, είναι ανάμεσα σε αυτούς που εκμεταλλεύονται τα μεγάλα κείμενα της αρχαιότητας προς ίδιον όφελος, αλλά και προς όφελος της εγχώριας δραματουργίας και σκηνοθετικής πράξης.⁴

4. Για περισσότερα βλ. Colakis (1993) και Foley (2012).

3. Επιπλέον, η γνωστή ρήση του Antonin Artaud “όχι πια άλλα αριστουργήματα” — υπό την έννοια ότι ο κόσμος έχει ανάγκη από μεγαλύτερη ελευθερία και φαντασία στο ανέβασμα των κλασικών κειμένων, διαφορετικά δεν μπορούν να μας συγκινήσουν καθότι δεν έχουν άμεση σχέση με τους τρελούς ρυθμούς της εποχής μας — αποδεικνύεται άκρως ‘βολική’, αφενός γιατί απαλλάσσει τους εγχώριους καλλιτέχνες από το άγχος της απουσίας τοπικών κλασικών κειμένων και αφετέρου τους ανοίγει τις πόρτες να γίνουν αναμορφωτές του θεατρικού κανόνα με απώτερο στόχο την αλλαγή της κοινωνίας.

4. Επίσης, η δυναμική παρουσία των Αφρικανο-Αμερικανών στο θεατρικό προσκήνιο θα επηρεάσει καταλυτικά την παραγωγή νέων έργων και προτάσεων που σχετίζονται με το αρχαίο δράμα (τις ρίζες του, την αισθητική και ιδεολογία του), όπως θα επηρεάσει πάρα πολύ και την ανάγκη επανεξέτασης της φιλοσοφίας διανομής των ρόλων: Ποιος “δικαιούται” ή “μπορεί” ή “πρέπει” να υποδυθεί ένα ρόλο που δημιουργήσε ένας λευκός, εν προκειμένω δυτικός καλλιτέχνης; Ο ρόλος ταιριάζει σε όλους/όλες ανεξάρτητα από το χρώμα, τη φυλή, το φύλο; Πολλώ δε μάλλον ένα ρόλος που ανήκει στον κανόνα του δυτικού παραδείγματος;⁵

Πρόκειται για ένα πολύ σύνθετο θέμα, κυρίως για μια χώρα η οποία, αν και δημιουργήθηκε μέσα από τη μεταναστευτική εμπειρία, εξ αρχής ορίστηκε από τους λευκούς και τους Δυτικούς, τουλάχιστον μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1960, διάστημα κατά το οποίο η ρήση *e pluribus unum* θα αποδειχτεί η απόλυτη αρχή επιβίωσης και λειτουργίας της.⁶ Με την εξέγερση των Αφρικανο-Αμερικανών και τη δυναμική τους παρουσία στα πράγματα τη δεκαετία του 1960, αρχίζει και η συζήτηση για το άνοιγμα της “λευκής”, δυτικοκεντρικής τραγωδίας με πρώτο θέμα την εφαρμογή της πολιτικής της τυφλής διανομής, ώστε να μπορούν και οι μαύροι να παίζουν μεγάλους ρόλους. Από το ευρωκεντρικό και μοντερνιστικό *e pluribus unum* η δεκαετία των 60s μας εισάγει στον προθάλαμο του μεταμοντέρνου και διασπορικού *e pluribus plura*, και ό,τι αυτό μπορεί να σημαίνει για τα αρχαία κείμενα και τις μέχρι τότε ερμηνείες τους.

5. Γύρω από την ανάγνωση του αρχαίου ελληνικού δράματος από μη δυτικούς καλλιτέχνες, βλ. την κατατοπιστική μελέτη του Δημήτρη Τσατσούλη (2017), καθώς επίσης: Wetmore (2001, 2003).

6. Για μια πληρέστερη ανάλυση του σημείου αυτού βλ. τον Α' τόμο στο Πατσαλίδης (2010).



Το οργανωμένο γυναικείο κίνημα άρχισε το 1968 με την ίδρυση της οργάνωσης NOW (National Organization for Women).

5. Μια άλλη ομάδα με πολύ σημαντική παρουσία στα καλλιτεχνικά δρώμενα της δεκαετίας και με πολύ ειδικό βάρος στις σύγχρονες εξελίξεις που παρατηρούνται στον χώρο της τραγωδίας, προέρχεται από τις γυναίκες και το φεμινιστικό κίνημα (το δεύτερο που εκδηλώνεται σε οργανωμένη μορφή τον 20ό αι. — το πρώτο μας πηγαίνει πίσω στα χρόνια του Μοντερνισμού και στο κίνημα της “Νέας Γυναίκας”).

Η έξοδος των γυναικών από την απομόνωση της κουζίνας και η είσοδός τους στα κοινά και τον κοινό Λόγο, θα πυροδοτήσει μια κυριολεκτική χιονοστιβάδα έργων και σκηνοθετικών προτάσεων γύρω από την τραγωδία και τη θέση της γυναίκας σε αυτήν, χιονοστιβάδα που φέρνει τα πάνω κάτω στις μέχρι τότε “ιεραρχημένες” αναγνώσεις και προσεγγίσεις.

Η βασική θέση των περισσότερων γυναικών λέει ότι το θέατρο πρέπει να εξετάζεται και “ως ιδεολόγημα και όχι απλώς ως ένα αισθητικό δημιούργημα”. Στο μυαλό τους η αρχαία τραγωδία δεν είναι κάτι ‘αθώο’, αλλά μια “τεχνολογία του φύλου” (Rabinowitz 1993: 11, 12), που πλάθει υποκείμενα και ιεραρχίες σωμάτων, με βάση ορισμένες αποδεκτές κοινωνικο-πολιτικές προδιαγραφές. Υπ’ αυτήν την έννοια, πρόκειται για “ανδρική φαντασίωση”, διατείνεται η φιλόλογος Zeitlin, που στήθηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να πετύχει την καλύτερη δυνατή “εκπαίδευση των ανδρών πολιτών μιας δημοκρατικής πόλης” (1985: 63-94 και 1996: 363).

6. Τέλος, στους παράγοντες της εντυπωσιακής δημοτικότητας των κλασικών να σημειώσουμε και τη σταδιακή άλωση του σώματος από την οικονομία του καλπάζοντος νεοφιλευθερισμού και της υψηλής τεχνολογίας (τηλεόραση και λίγο αργότερα υπολογιστές, μεταξύ άλλων), με αποτέλεσμα την αποξένωσή του από το περιβάλλον και τον ίδιο τον εαυτό του.

Πρόκειται για μια πολύ σοβαρή εξέλιξη που θα οδηγήσει πολλούς απογοητευμένους από τον υλισμό ονειροπόλους νέους προς τα πίσω, εκεί όπου διαισθάνονται ότι θα βρουν ίσως ψήγματα μιας πιο αυθεντικής, αδιαμεσολάβητης “εαυτότητας” (selfhood) και συλλογικότητας. Όπως θα πει, μεσούσης της δεκαετίας του 1960, ο σκηνοθέτης Peter Brook (1968), από τη στιγμή που το συμβατικό θέατρο δεν είναι σε θέση να βοηθήσει προς την κατεύθυνση του αισθητικού και ιδεολογικού επαναπροσδιορισμού των πραγμάτων είναι ανάγκη να ανακαλύψουμε ξανά τις “ρίζες” τόσο του θεάτρου όσο και της ανθρώπινης εμπειρίας, ειδικά τη “ρίζα” εκείνη που βρίσκεται μέσα στο ανθρώπινο σώμα, γιατί το ανθρώπινο σώμα είναι κοινός τόπος για όλη την ανθρωπότητα (επίσης Innes 1981: 252).

Οι νέοι της εποχής αναζητούν τη δική τους Αρκαδία, τη δική τους σωματικότητα, τη δική τους φωνή, το φύλο και τη φυλή τους σε τόπους και κείμενα ‘αλλού’, όπως η Βίβλος τα ινδικά έπη, τα λαϊκά δρώμενα της Νέας Γουινέας, οι παραδοσιακοί χοροί του Μπαλί και, βεβαίως, πάνω από όλα τα αρχαία ελληνικά κείμενα, οι διονυσιακές και ελευσίνιες τελετές. Θέλουν με κάθε τρόπο να γίνουν οι ‘μάνατζερ’ του εαυτού τους και της τέχνης τους, δηλαδή να θέσουν από την αρχή τα γνώριμα ερωτήματα: τι είναι θέατρο, θεατρικότητα, υποκριτική, σωματικότητα, αυθεντικότητα, γένος και τι φύλο, καθώς επίσης, τι είναι οι κλασικοί, τι σημαίνουν, πώς, γιατί και για ποιους;

Με όλους αυτούς η τραγωδία επιστρέφει στον θεατρικό στίβο ως “ανοικτό κείμενο” και όχι ως “κλειστό έργο”. Ο κάθε ένας αντιπροτείνει τη δική του τραγωδία και τη δική του κατανόηση του τραγικού. Το κατά πόσο είναι καλή ή κακή, αυτό μπορεί να συζητηθεί μόνο κατά περίπτωση. Στις σελίδες που ακολουθούν δεν θα επιχειρηθεί κάποια εξαντλητική καταγραφή τίτλων έργων και παραστάσεων. Αυτά έχουν ήδη γίνει από άλλους μελετητές. Εκείνο που θα μας απασχολήσει πιο πολύ είναι η συνέχεια του οδοιπορικού που αρχίσαμε στο πρώτο μέρος (*Λογείον* 6 [2016]), δηλαδή η τροχιά της τραγωδίας και της έννοιας του τραγικού μέσα από τη μελέτη των βασικών ρευμάτων (πρακτικών και θεωρητικών) που κυριάρχησαν στην Αμερική τα τελευταία πενήντα περίπου χρόνια, καθώς επίσης και μέσα από κάποια έργα και/ή παραστάσεις που ο γράφων εκτιμά ότι αποτελούν ένα ικανό δείγμα των θεατρικών πεπραγμένων (αλλά και αδιεξόδων ενίοτε) την περίοδο αυτή.

Τραγωδία και χίπις: η περίπτωση του *Jack Richardson*

Πρώτη στάση στο οδοιπορικό μας είναι ένα κείμενο που, μολονότι δεν παίζεται πια, εμπεριέχει τις βασικές ιδέες που περίπου καθόρισαν τα ιδεολογικά και αισθητικά δρομολόγια όσων ασχολήθηκαν με την αρχαία παράδοση τη δεκαετία του 1960. Αναφέρομαι στο έργο *The Prodigal* [Ο άσωτος, 1960], του 25χρονου τότε Jack Richardson, ο οποίος, με βάση τον μύθο των Ατρείδων, επιχειρεί να σχολιάσει τα προβλήματα της σύγχρονης εποχής και την ανάγκη των νέων για ελευθερία και κατανόηση.

Στη μεταποιημένη ιστορία του Richardson δεσπόζει η φιγούρα του Ορέστη, ενός νέου χίππι που θέλει να απαγκιστρωθεί από την κηδεμονία του πατέρα του και να χαράξει τον δικό του δρόμο. Δεν θέλει να εκδικηθεί, αλλά ούτε και επιθυμεί να αποκτήσει δύναμη. Ο Ορέστης είναι ένας καθρέφτης της γενιάς των *beats* που προτιμά τη φυγή παρά τη μετωπική σύγκρουση με το Σύστημα. Μάταια ο πολεμοχαρής Αγαμέμνονας επιμένει να τον μεταπείσει, θυμίζοντάς του τους οικογενειακούς δεσμούς και τις υποχρεώσεις του: “Ορέστη είσαι ο γιος μου. Πρέπει νά ‘μαστε το ίδιο”. Όμως, για τον Ορέστη τα οικογενειακά πρότυπα έχουν προ πολλού κλονισθεί: “Μας χωρίζουν δέκα χρόνια και ένας μύθος. [...] Συνήθισα να είμαι μόνος μου” (1960: 247), θα του πει. Βλέπει πέρα από τον ασφυκτικό κλοιό του Αργούς. Ονειρεύεται ανοιχτούς ορίζοντες, χωρίς το βάρος της παράδοσης. Δυστυχώς γι’ αυτόν δεν είναι μόνος στις αποφάσεις του. Είναι ενταγμένος σε ένα “γενο-κείμενο” με αυστηρές προδιαγραφές που δύσκολα μπορεί να αντιμετωπίσει. Αργά ή γρήγορα θα τον καθυποτάξουν όλοι αυτοί που περιστρέφονται γύρω του. Ο Αγαμέμνονας, όπως και τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του, ως εκπρόσωποι μιας άλλης γενιάς, δεν μπορούν να καταλάβουν τα ιδανικά που θέλει να προστατεύσει ο “άσωτος υιός”. Επιμένουν να ανακυκλώνουν αρχές και πρότυπα μακράν των ονείρων της σύγχρονης εποχής. Κανείς δεν βλέπει ότι για τον Ορέστη η απιστία της μητέρας, ως επίσης και η κατάχρηση εξουσίας με δόλια μέσα, είναι έργο “ανώριμων ανθρώπων” που δεν έχουν καταλάβει το νόημα της ζωής. “Πρώτα από όλα δεν μ’ ενδιαφέρουν οι διαφορές σου με τον Αίγισθο”, λέει σε κάποια στιγμή στον πατέρα του. “Δεύτερον, εάν μ’ ενδιέφεραν, θα ήταν με σκοπό να δημιουργήσω ένα τρίτο κόμμα για να σας κρεμμάσω και τους δυο. Και τρίτον, σε θεωρώ, εσένα τον πατέρα μου, μια ενδιαφέρουσα αλλά επικίνδυνη αντίκα που εξακολουθεί να νομίζει ότι κατά κάποιον τρόπο είναι λειτουργική. Είσαι ένα αξιοπερίεργο δείγμα λάθους που πρέπει να τοποθετηθεί πίσω από γυαλί και να μελετηθεί για να αποφεύγεται” (245).

Στην κατάκτηση της Τροίας δεν βρίσκει τίποτε ηρωικό. Η θρησκεία τον αφήνει παγερά αδιάφορο. Γι' αυτόν είναι ένα είδος “υψηλής κωμωδίας”. “Το μόνο που ζητώ από τους Θεούς, εάν υπάρχει τέτοιο πράγμα”, λέει στον Αίγισθο, “είναι να με αφήσουν ήσυχο” (217).

Μέσα στο απόλυτο κενό που ζει, μεταφυσικό και κοινωνικοπολιτικό, ο Ορέστης έχει να επιλέξει ανάμεσα στην υποταγή και την απόλυτη ρήξη με τα καθιερωμένα. Γι' αυτό καλωσορίζει τη διά της βίας εξορία που του ετοιμάζει ο Αίγισθος ως το μοναδικό, έστω δύσβατο, μονοπάτι που οδηγεί στην ελευθερία. Μόνο που στην πορεία συνειδητοποιεί ότι, όπου και να τρέξει, οι δρόμοι τον φέρνουν πιο κοντά στο Άργος. “Ο κόσμος απαιτεί [...] να συνεχίσουμε να σκοτώνουμε στο όνομα αρχαίων ψευδαισθήσεων γύρω από τους εαυτούς μας. [...] Ποιος είμαι εγώ ν' αντικρούσω όλ' αυτά; Θα επιστρέψω στο Άργος. Δεν ανήκω πουθενά αλλού” (261).

Ο Richardson παρομοιάζει την επιστροφή του Ορέστη σαν ένα είδος έργου με δεδομένη θεατρική πλοκή, με αρχή μέση και τέλος, την οποία ο κόσμος γνωρίζει και περιμένει εναγωνίως να δει την εξέλιξή της. Για να τους ευχαριστήσουμε όλους, λέει η Κασάνδρα, πρέπει να “γράψω για την επιστροφή σου, για τον τρόπο που θα χρησιμοποιήσεις το σπαθί σου εναντίον του Αίγισθου και μιας και το κοινό δεν έχει αντίρρηση για μια επιπλέον αιματοχυσία, θα προσθέσω την Κλυταιμνήστρα στα θύματά σου” (262).

Έτσι κλείνει το έργο του ο Richardson, ένα έργο για την αγάπη και το μίσος: η αιώνια και παναθρώπινη παρακαταθήκη. Ένα έργο που διερωτάται εάν τα παιδιά μπορούν να διαφοροποιηθούν από τους γονείς τους, ώστε να διεκδικήσουν το δικαίωμα της απόλυτης ανεξαρτησίας, ένα από τα βασικά αιτήματα των νέων της δεκαετίας του 1960.⁷

Τραγωδία και αναρχία: Η περίπτωση του Living Theatre

Την ίδια δεκαετία με τον Richardson δραστηριοποιούνται και οι Julian Beck και Judith Malina και η ομάδα τους Living Theatre, που δημιούργησαν το 1951 με στόχο την αλλαγή του αμερικανικού θεάτρου. Το ενδιαφέρον τους για τους κλασικούς αρχίζει από πολύ ενωρίς, σχεδόν στα πρώτα τους βήματα, και μάλιστα με ένα έργο πολύ δύσκολο, την *Ορέστεια*, παράσταση εμπνευσμένη, τουλάχιστον ενδυματολογικά, από το γιαπωνέ-

7. Για μια εκτενέστερη ανάλυση του έργου και της περιόδου βλ. Colakis (1993), Croyden (1974), Sayers κ.ά. (1984).

ζικο θέατρο. Μπορεί να μην ευτύχησε από άποψη προσέλευσης κόσμου, όμως τους 'άνοιξε την όρεξη' για περισσότερο κλασικό θέατρο. Έτσι, το 1960 παρουσιάζονται για πρώτη φορά σε εμπορική παραγωγή οι *Τραχίνιες*, σε μετάφραση Ezra Pound (Foley 2012: 133). Αν και πάλι έτυχε αρνητικής υποδοχής, η διαπολιτισμική όψη της, ένας συνδυασμός στοιχείων από το ελισαβετιανό, το ρωμαϊκό και το μεσαιωνικό θέατρο, που είχαν ως στόχο, όπως είχε δηλώσει ο ίδιος ο Beck σε επιστολή του στον Ezra Pound στις 25/1/1961, να τονιστεί η παγκοσμιότητα του έργου, δεν πέρασε απαρατήρητη.

Το Φεβρουάριο του 1967 ακολουθεί η πιο γνωστή παραγωγή τους, η *Αντιγόνη*, βασισμένη στη διασκευή του Bertolt Brecht (1948). Η Judith Malina, που υπογράφει τη διασκευή της διασκευής, την ολοκλήρωσε μέσα σε τριάντα μέρες, ενόσω βρισκόταν στη φυλακή για φοροδιαφυγή (κατηγορίες που αποδείχτηκαν τελικά αβάσιμες στο δικαστήριο).

Ασφαλώς δεν ήταν τυχαία η επιλογή του εν λόγω έργου. Ήδη οι δύο καλλιτέχνες είχαν αρχίσει να διαμορφώνουν το πολιτικό και ιδεολογικό προφίλ της ομάδας τους, όπου θέματα όπως οι σχέσεις αναρχισμού και τυραννίας, ελευθερίας λόγου και καταπίεσης, ως επίσης και οι σχέσεις με το κοινό, ήταν ψηλά στην απζέντα των αναζητήσεών τους. Και η σοφόκλεια *Αντιγόνη* ήταν απόλυτα λογικό να τους θέλξει.

Για να πετύχουν να διασαλεύσουν τους νόμους και τις κατεστημένες αρχές που κρατούν τον άνθρωπο μακριά από τον πραγματικό του εαυτό, ώστε να δει τα πράγματα διαφορετικά, επιλέγουν τη λύση της σωματικής εγγύτητας, ήτοι την κατάλυση του προστατευτικού τοίχου ανάμεσα στον μύθο της τέχνης και την πραγματικότητα, προκειμένου να ενισχυθεί το αίσθημα της ανασφάλειας ανάμεσα στους 'απροστάτευτους' θεατές. Σύμφωνα με τον Beck, μόνο "όταν ο κόσμος καταφέρει να νιώσει πόσο αποτρόπαιο είναι να σκοτώνει ο ένας τον άλλο, όταν το νιώσει σωματικά, τότε ίσως μπορέσει και να το σταματήσει" (Biner 1972: 159). Αυτό αποτελεί και μια πρώτη εξήγηση για τις λύσεις που δόθηκαν τόσο στην κίνηση όσο και στη φωνή. Κυρίαρχος φορέας η σωματική γλώσσα και, μέσω αυτής, η εξερεύνηση τρόπων επικοινωνίας πέρα από τις λέξεις ή επιπλέον των λέξεων, αισθητική και ιδεολογική άποψη που θα συναντήσουμε κάποια χρόνια αργότερα και στον *Προμηθέα* (1978), όπου και πάλι η σωματική εμπλοκή των θεατών θα κριθεί αναγκαία.⁸ Στην παράσταση αυτή οι θεατές καθώς μπαίνουν στην αίθουσα βρίσκουν τους ηθοποιούς

8. Για περισσότερα επάνω στον τρόπο λειτουργίας του θεάτρου και της άσκησης των ηθοποιών βλ. Beck (1970), Neff (1970), Biner (1972), Croyden (1974).



Στιγμιότυπο από την *Αντιγόνη*, σε σκηνοθεσία των Julian Beck/Judith Malina.

δεμένους στα καθίσματά τους, οπότε αναγκάζονται να τους λύσουν για να μπορέσουν να καθίσουν. Και τότε αρχίζει να ξεδιπλώνει το κουβάρι της η προμηθεϊκή (μυθ)ιστορία, διανθισμένη με φιγούρες αντλημένες από το επικό ποίημα *Θεογονία* του Ησιόδου (Α' Μέρος) και τη Ρωσική Επανάσταση (Β' Μέρος).

Το Living Theatre δεν καλλιέργησε μια συγκεκριμένη αισθητική γραμμή σε ό,τι αφορά την ανάγνωση του αρχαίου δράματος. Κάποιος θα μπορούσε να εντοπίσει στοιχεία από τα happenings, το πολιτικό (παραστάσεις σε υπαίθριους χώρους) και το αντάρτικο θέατρο (άφιξη σε κάποιο μέρος εντελώς απροειδοποίητα, παράνομη παράσταση και άμεση φυγή). Γενικά, η μη γραμμική δράση, το κολάζ, το τυχαίο, οι αυτοσχεδιασμοί, το γυμνό, η συμμετοχή των θεατών, ο παροπλισμός του λόγου, η υπογράμμιση του "εδώ και τώρα" της δράσης, η συνεχής σωματική παρουσία στη σκηνή, είναι τα βασικότερα συστατικά της αισθητικής εικόνας του Ζωντανού Θεάτρου. Το σημαντικότερο είναι ότι αναζήτησε μέσα από την έντονη προβολή του σώματος τις δυνατότητες απελευθέρωσης του ατόμου από τα κοινωνικά δεσμά, με στόχο την κοινωνική αλλαγή. Κάπου πέτυχε, κάπου απέτυχε. Κάποιοι σχολιάζουν την αφέλεια της ομάδας, τον ερασιτεχνισμό της, ακόμη και τη γραφικότητα και την αυταρέσκειά της, ωστόσο όλοι αναγνωρίζουν ένα πράγμα: τη σταθερότητα όσων την

υπηρέτησαν. Οι άνθρωποι αυτοί είχαν ένα όραμα και παρέμειναν πιστοί. Εναντία στην κοινωνική καταπίεση και τη σωματοφοβία τοποθέτησαν τα “αντι-σώματά” τους και την πειραματική τους τέχνη ως μία μη-βίαιη εναλλακτική πρόκληση/πρόταση, καθώς επίσης και την αναρχική τους κοινότητα ως μοντέλο για ένα καλύτερο κόσμο. Πίστεψαν πως μπορούσαν να αλλάξουν τον κόσμο και τις ανθρώπινες ευαισθησίες. Αφελώς ίσως, αλλά αυτό δεν τους ακυρώνει, γιατί παρά τις αντιξοότητες και τα πολλά προβλήματα θεατρικής κατάρτισης, τις έντονες αντιδράσεις, τους διωγμούς, τις φυλακίσεις, τους εξευτελισμούς, την οικονομική δυσπραγία, ήταν τόσο βαθιά η πίστη τους σε αυτό που έκαναν, που τους κράτησε εν ζωή για 30 ολόκληρα χρόνια (1951-1981), κάνοντάς τους τη μακροβιότερη ομάδα στην ιστορία του αμερικανικού θεάτρου, η οποία έζησε τόσο ώστε να επηρεάσει ομάδες και στις δύο όχθες του Ατλαντικού. Εν τάχει: Orbe-Recherche théâtrale, Théâtre du Chêne noir, Tréteau libre (Γαλλία), C.A.S.T., Red Ladder Theatre, The Freehold, T.O.C. (Αγγλία), και Firehouse Theatre, The Company Theatre, Alive and Trucking (Αμερική).

Τραγωδία και έρωτας: η περίπτωση του Performance Group

Ένα άλλο σχήμα με σημαντικό αντίκρισμα ανάμεσα στους νέους της δεκαετίας του 1960 και της αμέσως επόμενης είναι το Performance Group (1967) του Richard Schechner, ο οποίος από την αρχή έβαλε ως στόχο την ανάπτυξη μίας θεωρίας της περφόρμανς που να είναι ξεχωριστή από τη θεωρία των κειμένων, μια θεωρία με βάση το σώμα του ηθοποιού (1969: 172-79). Ο τρίωρος *Dionysus in 69* είναι η ενδεικτικότερη σκηνική εφαρμογή των απόψεών του σε ό,τι αφορά το αρχαίο δράμα. Πρόκειται για μία περφόρμανς-κολάζ με αποσπάσματα από τον *Ιππόλυτο* (σε μετάφραση του David Greene), την *Αντιγόνη* (σε μετάφραση Elizabeth Wycoff), τους μισούς στίχους περίπου (της μετάφρασης του William Arrowsmith) από τις *Βάκχες* και τα υπόλοιπα αυτοσχεδιαστικές προσθήκες των ηθοποιών, με σημείο αναφοράς τα δικά τους προβλήματα, πολλές φορές άσχετα με τον χαρακτήρα που υποδύονταν.

Από την αρχή η σκηνοθεσία του Schechner επιβάλλει τις παιγνιώδεις, μεταθεατρικές επιτελεστικές διαθέσεις της, με επίκεντρο το σώμα ως τον τόπο του αντικειμενικού και του υποκειμενικού, την επιφάνεια επάνω στην οποία παίζεται ένα δράμα του έρωτα, της εξουσίας, του θανάτου, αλλά και της πραγματικής ζωής. Όλα στρέφονται γύρω από αυτό, τη γραφή και διαγραφή του, την ηδονή και τον πόνο. Η σωματικότητα ως κατάρα

και ως ευλογία. Ο Schechner πιστεύει ότι από τη στιγμή που η λειτουργία του θεάτρου είναι να πυροδοτήσει το ερέθισμα της πνευματικής αλλαγής, ο ηθοποιός πρέπει να είναι ένα παράδειγμα προς μίμηση, κάτι που υποθέτει απόλυτη αυθεντικότητα αισθημάτων, μια αυθεντικότητα που επιτυγχάνεται μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και το προσωπικό στοιχείο. Όπως λέει, δικαιολογώντας τις αποστάσεις του από το πρωτότυπο, ο κόσμος δεν πιστεύει πλέον σε αρχαίους μύθους, γι' αυτό “πρέπει να του δώσουμε άλλα ερεθίσματα για να τον φέρουμε πιο κοντά. Του δείχνουμε μία παράσταση που καταρρέει. Και οι προσωπικές μας ζωές συμπληρώνουν τα κενά [...] εκθέτουμε χωρίς ντροπή τον εαυτό μας” (στο Colakis 1993: 47). Εξ ου και τα λόγια του ηθοποιού-Διονύσου που λέει: “Παίζω την αρρώστια μου [...]. Δεν υποδύομαι το Διόνυσο. Ο Διόνυσος είναι η τελετουργία μου”. Δηλώσεις σεβαστές. Κατανοητή επίσης και η ανάγκη πολλών από τους συμμετέχοντες να κάνουν ψυχανάλυση και μία φορά την εβδομάδα ομαδική θεραπεία. Σεβαστή και η σκηνοθετική επιλογή για τη χρήση εργασιτεχνών ηθοποιών, με το σκεπτικό ότι ένας επαγγελματίας θα μπορούσε με τις υποκριτικές του ικανότητες να κρατήσει εντέχνως τις αποστάσεις σκηνης – πλατείας, ενώ αυτό που τώρα χρειάζεται για να γίνει ο διάλογος με την κοινότητα πιο σωματικός και άμεσος, είναι αυτοέκφραση παρά επιδεξιότητα και ταλέντο.

Ο Schechner μπορεί να φαντάστηκε τον Διόνυσό του ως ένα είδος σαμανιστικής περφόρμανς (με πρότυπο την ολιστική τεχνική του Ασιάτη ηθοποιού) που θα απάλλαζε την κοινότητα από τα ταμπού, τις αντιπαλότητες, και τις φοβίες της, όμως στο τέλος εκτιμώ πως εγκλωβίστηκε. Μετέτρεψε το θέατρο σε χώρο ψυχοθεραπείας παρά δράματος, και μάλιστα πρωτίστως για τον ηθοποιό κι όχι για το κοινό, όπως ο ίδιος πίστεψε. Εκτόπισε τον νου του κειμένου, παραδίδοντάς το σε αδιέξοδες και συχνά ασήμαντες προσωπικές συγκρούσεις και βιωματικές ιστορίες που είχαν το κέντρο βάρους από τη μέση και κάτω.⁹ Κι όχι μόνο αυτό, αλλά και το κοινό που συμμετείχε σε αυτό το performative πέρασμα (*rite of passage*) έκανε τα πράγματα ακόμη πιο δύσκολα, καθότι αγνοούσε τους κώδικες της τελετουργίας, με αποτέλεσμα η σωματική παρουσία του στα δρώμενα να λειτουργεί πολλές φορές αρνητικά ή ακόμη και εκ του πονηρού.¹⁰

9. Βλ. Innes (1981) 186.

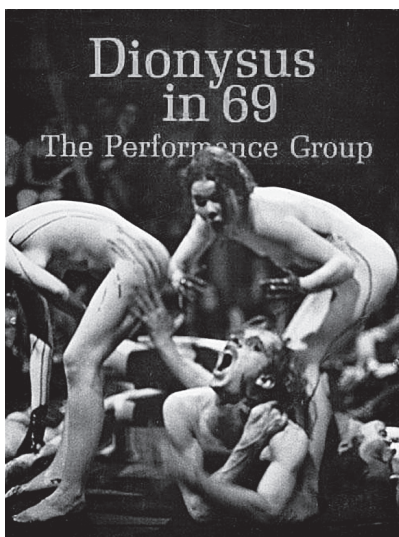
10. Ο ίδιος ο Schechner, σε διάφορες συζητήσεις που κατά καιρούς είχαμε, μου είχε εκμυστηρευτεί ότι πολλοί θεατές έβλεπαν ξανά και ξανά την παράσταση για το γυμνό της. Στην επιθυμία του να προβάλει μία ιδεατή εικόνα της σωματικότητας της τελετουργικής διαδικασίας, ο Schechner φαίνεται πως αγνόησε αυτό που οι ίδιες οι Βάκχες κάνουν θέμα τους: τους κινδύνους που εμπεριέχει η σωματική συμμετοχή στο θέαμα.



Στιγμιότυπο από την παράσταση *Dionysus in 69*, σε σκηνοθεσία του R. Schechner.

Ο Schechner, υπεραμυνόμενος των “τελετουργικών” επιλογών του, συχνά μιλούσε και για τη δημοκρατική διαδικασία συμμετοχής, τη στιγμή που ξέρουμε ότι μία τελετουργία κάθε άλλο παρά δημοκρατική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, δεδομένου ότι στην ουσία καλεί τους τελεστές να υποταχτούν σε ήδη τακτοποιημένες ιεραρχήσεις, του τύπου καλό/κακό, σάρκα/πνεύμα, πάνω/κάτω. Σε μια τελετουργία, απόλυτο μέσο επικοινωνίας, πηγή νοήματος είναι το σώμα και οι πράξεις του. Ο φορέας της τελετουργίας παραδίδει το σώμα του σε μια συγκεκριμένη τάξη πραγμάτων, την οποία αφήνει να εγγράψει τη δύναμή της επάνω του. Για παράδειγμα, στην εκκλησία το να γονατίσει κάποιος δεν υποδηλώνει παράδοση αλλά υποταγή σε μία ανώτερη δύναμη. Θέλω να πω ότι ο φορέας της τελετουργίας συμμετέχει σε αυτή την πρακτική την ίδια στιγμή που ερμηνεύει, από τη θέση του “θύματος” ή του δρώντος προσώπου, τον συμβολισμό της.

Όπως και νά 'χει το θέμα, αυτό που πήγε να κάνει ο Schechner με όλες τις παρανοήσεις και υπεραπλουστεύσεις του ήταν συνάμα και παράτολμο υπό την έννοια ότι δεν επρόκειτο για μια απλή θεατρική πράξη και μόνο αλλά και για μία άκρως πολιτική, αφού απαιτούσε, για να λειτουργήσει, όχι μόνο προσωπικές αλλά και ριζικές κοινωνικές αλλαγές. Απαιτούσε εν ολίγοις μια κοινωνία πριν από το εκκοινωνισμό της, πριν από τη διαμόρφωση του έλλογου σώματός της. Με δυο λόγια, το όλο εγχείρημα σε καμιά στιγμή δεν ξεκαθάρισε τις σχέσεις της ατομικής κάθαρσης και της συλλογικής προόδου, το πώς το ένα οδηγεί στο άλλο και, το πιο



Αφίσα για το *Dionysus in 69*.

σημαντικό, δεν έδειξε πώς ακυρώνονται οι κοινωνικοί μηχανισμοί παρέμβασης και διαμόρφωσης εαυτοτήτων, για να φτάσει κανείς στην ανάδειξη της εικόνας του ελεύθερου σώματος. Δίνοντας ένα γενικό πλάνο δράσης στον θεατή ή κάποια αφηρημένα σλόγκανς, το αποτέλεσμα ήταν συχνά επίφοβοι ερασιτεχνισμοί, στους οποίους θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και ορισμένες βασικές παρερμηνείες της μεθόδου του Grotowski, ο οποίος μπορεί να κατέφευγε σε ψυχο-σωματικές και ψυχο-θεραπευτικές ασκήσεις που είχαν να κάνουν με τη φαντασία και το σώμα, όμως ήταν μέρος της παιδείας του ηθοποιού και όχι μέρος της παράστασης, όπως στην περίπτωση

του Schechner. Επίσης, ο Grotowski δεν είχε εμπιστοσύνη στον ομαδικό αυτοσχεδιασμό, καθώς μετακινούσε την ευθύνη από τα άτομα και τα ενέτασσε σε μια αμφίβολη οικογενειακή σχέση. Όσο για την ενσωμάτωση προσωπικών ιστοριών και ασήμαντων γεγονότων, και αυτό τον έβρισκε αντίθετο, καθώς μετέτρεπε την παράσταση σε κάτι αδιάφορο για τον κόσμο.¹¹

Την ίδια χρονιά η παράσταση του *Οίκου των Ατρειδών* από τον Tyrone Guthrie, με ένα αποκλειστικά ανδρικό καστ και εντυπωσιακές μάσκες, καταφθάνει στη Νέα Υόρκη από τη Μινεάπολη, εν μέσω διθυραμβικών κριτικών (πλην του Richard Schechner, ο οποίος είδε την παράσταση ως ένα κάκιστο οπερατικό εγχείρημα βαγκνερικής έμπνευσης [1969: 101]). Ταυτόχρονα με την παραγωγή του Guthrie, ένας άλλος γνωστός άνθρωπος του θεάτρου, ο Jan Kott, θα “αντιμετωπίσει” τον ευριπίδειο *Ορέστη* στο πανεπιστήμιο του Berkeley, όπου μεταγγίζει την εμπειρία του πολέμου στο Βιετνάμ στον πελοποννησιακό πόλεμο. Αμέσως μετά (1969) ο τότε ανερχόμενος σκηνοθέτης André Gregory παρουσιάζει μια “χίπι-κη” και αρκετά χαρούμενη εκδοχή των *Βακχών*, διαποτισμένη με ερωτισμό, νιάτα, συλλογικότητα, χαρακτηριστικά στοιχεία της εποχής.

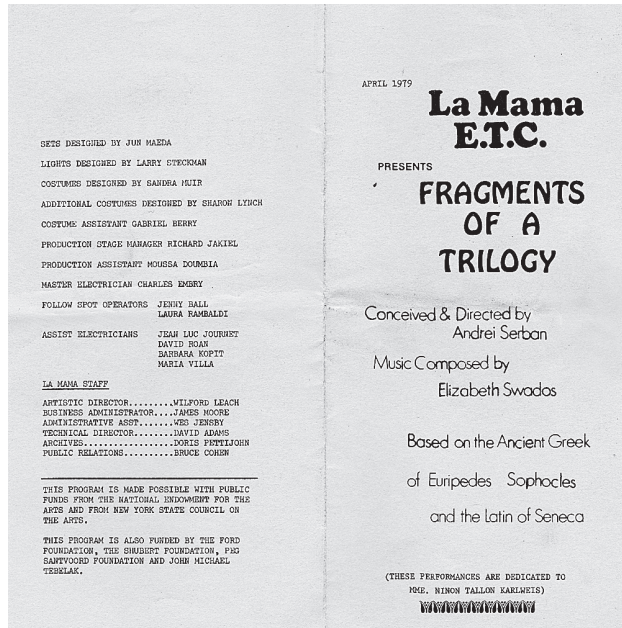
11. Για μια πληρέστερη ανάλυση των απόψεων αυτών βλ. Grotowski (1968, 1969, 1991),

Η τριλογία του Serban

Με την είσοδο της νέας δεκαετίας (1970), ο μέχρι τότε άγνωστος Ρουμάνος εμιγκρές Andrei Serban, έχοντας ως οδηγό τον Artaud, τον Grotowski, τον Brook και την αισθητική του απω-ανατολικού θεάτρου, θα ολοκληρώσει τα *Αποσπάσματα μιας ελληνικής τριλογίας* [*Fragments of a Greek Trilogy*, 1972-1974], βασισμένα στη *Μήδεια*, στις *Τρωάδες* και την *Ηλέκτρα*. Αιτιολογώντας τη χρήση αρχαίων ελληνικών, λατινικών και αφρικανικών ιδιωμάτων, θα πει ότι οι αρχαίοι συγγραφείς επέλεγαν τις λέξεις με βάση τη φωνητική τους χροιά, ώστε να επικοινωνούν σε ένα ανοικτό χώρο και μπροστά σε ένα τεράστιο κοινό. Γι' αυτό ήθελε και οι ηθοποιοί του να αναζητήσουν τις “εικόνες στους ήχους” και να βιώσουν τα αμετάφραστα νοήματά τους. Κάπως έτσι πίστευε ότι θα απελευθέρωνε το κείμενο από την υποχρέωσή του να μεταδώσει κάποιο μήνυμα και θα του έδινε τη δυνατότητα να φτάσει στον κόσμο με άλλους τρόπους και μέσα.¹²

Μολονότι μέλος της τότε αβανγκάρντ, ο Serban δεν πίστευε ότι ήταν δυνατόν να αναπτυχθεί το τελετουργικό ή το συμμετοχικό θέατρο, σε μια κοινωνία που δεν ήταν φιλόξενη σε τέτοιου είδους δοκιμές. Τον απασχόλησε όμως, όπως απασχόλησε και άλλους καλλιτέχνες που ενεπλάκησαν στις αναβιώσεις των κλασικών, η πνευματική αλλαγή του ανθρώπου ως πρώτο βήμα αλλαγής και του κόσμου. Εξ ου και η ενασχόλησή του με τη λειτουργία της κάθαρσης, μια λέξη-κλειδί στις αισθητικές/επιτελεστικές αναζητήσεις των νέων της εποχής, οι οποίοι ήταν της άποψης ότι όλοι οι ορισμοί της τραγωδίας και του τραγικού, μολονότι ακολουθούν τις απόψεις του Αριστοτέλη, αγνοούν ένα βασικό πράγμα: ότι ο Σταγειρίτης φιλόσοφος διαμόρφωσε τη θεωρία του εμπειρικά, αναλύοντας το ελληνικό δράμα με απόλυτο πλοηγό τον *Οιδίποδα Τύραννο*, πράγμα που σημαίνει ότι οι εξωτερικές ιδιότητες του είδους (όπως οι ενόητες χρόνου, χώρου, η ανατροπή, οι αναγνωρίσεις, η τυπολογία του ήρωα κ.λπ.), που τόσο απασχόλησαν τους μελετητές, δεν ήταν τίποτε άλλο παρά το μέσον για την επίτευξη του σκοπού, τουτέστιν οι “σωστές” λειτουργικές σχέσεις σκηνής – πλατείας που συμπυκνώνονται σε μία λέξη: “κάθαρση”, το συναίσθημα εκείνο που ενώνει ηθοποιό και θεατή και βοηθά στην υπέρβαση επίπλαστων συνηθειών αλλά και στην παράλληλη επανεπιβεβαίωση της πνευματικής και ψυχικής δύναμης του ανθρώπου, ακόμη και κάτω από απόλυτα αντίξοες συνθήκες. Και ένας από τους τρόπους που θεώρησαν ότι

12. Βλ. Serban (1976) 25-6, Green (1994) 46-52.



Το πρόγραμμα της παράστασης *Αποσπάσματα μιας ελληνικής τριλογίας του Α. Serban*.

θα βοηθούσε στην επίτευξη αυτής της υπέρβασης ήταν και η απαλλαγή του σώματος από την κοινωνική του ένδυση (στην κυριολεξία). Το γυμνό σώμα έχει την τιμητική του όλα αυτά τα χρόνια, καθώς προβάλλεται σαν ένα είδος power house από όπου θα μπορούσε να γεννηθεί μία νέα πολιτική πρόταση. Ενδεδυμένο το “κουστούμι της αλήθειας” του, το σώμα γίνεται το όχημα υπέρβασης του θεάτρου όπως και των ορίων του “καλού γούστου” και της κόσμιας συμπεριφοράς.¹³

Όσο για τους θεατές, από τη μεριά τους, καλούνται να αφήσουν κατά μέρος την πρόβουσα συμπεριφορά τους, μαζί με τα ρούχα τους, και να ενωθούν με τους ηθοποιούς, ώστε να νιώσουν την αλλαγή, να την κάνουν βιωμένη εμπειρία — σκέψη που ως πρόθεση μπορεί να κουβαλά κάποιο θετικό πρόσημο, όμως στην πράξη θα οδηγήσει, τις περισσότερες φορές, σε κακόγουστες παραστάσεις που κάθε άλλο παρά προωθούσαν την τέχνη του θεάτρου. Συνήθως προωθούσαν προσωπικές εμμονές ή εκ του πονηρού ευπώλητες μεθοδεύσεις μάρκετινγκ. Και αυτό φαίνεται πεντακάθαρα από το γεγονός ότι ο πρώτος χώρος που έσπευσε να αγχαλιάσει το γυμνό ήταν το Broadway, το πλέον συντηρητικό κομμάτι του αμερικανικού θεάτρου.

13. Για μία εκτενέστερη ανάλυση βλ. Case (2002) 186-200.

Σε σύντομο χρονικό διάστημα το γυμνό, από “ανατρεπτική” επιλογή θα γίνει εμπορικό φετίχ μέσα από δημοφιλή μιούζικαλ όπως το *Oh Calcutta*, *Hair* κλπ.

Το τέλος της επανάστασης

Αυτά και πολλά άλλα έπραξαν, έγραψαν, σκηνοθέτησαν, μα πιο πολύ ονειρεύτηκαν όσοι υπηρέτησαν το σωματικό θέατρο της Εποχής του Υδροχόου που, καλώς ή κακώς, πίστεψε προς στιγμή ότι μπορεί να μετεξελιχτεί σε “Εποχή του Διονύσου”. Όπως οι “αντικοινωνικοί ρομαντικοί” του 19ου αιώνα (Byron, Coleridge, Shelley κ.ά.) αναζήτησαν τον δικό τους “πρωτόγονο” άνθρωπο, το αυθεντικό κομμάτι του “είναι” τους μέσα από τα ναρκωτικά, τον έρωτα, τον μυστικισμό της Άπω Ανατολής, έτσι και οι σύγχρονοι συνεχιστές τους είδαν στα ναρκωτικά και πάλι, στις ρίζες, στον ελεύθερο έρωτα, στη διαίσθηση, στην ψυχεδέλια, στο γυμνό, στα όνειρα, στις σωματικές εκκεντρώσεις και εκκεντρικότητες, στην τραγωδία και τα πάθη της, καθαρτήριες διεξόδους στα δικά τους αδιέξοδα.¹⁴

Ενεργοποιώντας τη δυναμική της συλλογικότητας και της σωματικής εμπλοκής, πίστεψαν ότι όρθωναν οδοφράγματα στις τάσεις απο-σωματικοποίησης και τυποποίησης που κόμιζε η τρίτη βιομηχανική επανάσταση. Πίστεψαν στο φευγάλεο της εμπειρίας, σε εκείνο που γεννιέται τη στιγμή που έρχεται σε επαφή ο θεατής με το θέαμα για να δημιουργηθεί η *communitas* και από κει μεγαλύτεροι πολιτιστικοί και πολιτικοί σχηματισμοί. Πίστεψαν ότι θα μπορούσαν, ακριβώς στις απαρχές του μεταμοντέρνου τέλους της ιστορίας και του ουμανισμού, να ξαναβάλουν, μέσω των κλασικών κειμένων το ανθρώπινο σώμα πίσω στις (μυθ)ιστορικές, συλλογικές και ανθρωπιστικές του ρίζες, χωρίς να τους απασχολεί ιδιαίτερα κατά πόσο ο σημερινός άνθρωπος είναι σε θέση να κουβαλήσει το βάρος του συμβολισμού που έκανε τον κλασικό ήρωα ένα παραδειγματικό σημείο αναφοράς, κατά πόσο οι κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες διαθέτουν την αναγκαία φαντασία να πάνε πέρα από το ορατό και το χειροπιαστό.¹⁵

Όλοι αυτοί οι άνθρωποι πιο πολύ υπηρέτησαν επιθυμίες παρά πρακτικότητες και δυνατότητες. Είναι αυτές ακριβώς οι επιθυμίες που δημιούργησαν τον χώρο να ξαναφανατσούν τον εαυτό τους, το σώμα τους, όπως

14. Για περισσότερα βλ. Πατσάλιδης (2010) τομ. Β'.

15. Για περισσότερα επ' αυτών βλ. την εξαιρετική κοινωνιολογική και ανθρωπολογική ανάλυση των άρθρων που φιλοξενούνται στον τόμο Sayers κ.ά. (1984).

και το σώμα των κειμένων σε έναν τόπο “αλλού”. Είναι αυτές οι επιθυμίες που τους οδήγησαν στην Αντιγόνη, στους Πέρσες, στη Μήδεια, στην Ηλέκτρα, στην Κλυταιμνήστρα, στην Εκάβη, στον Ορέστη, στο σώμα που πονάει, που ερωτεύεται, που ηρωποιείται, εξευτελίζεται, αυτοκτονεί, που ιδρώνει, μυρίζει, ματώνει, στο σώμα που στέκεται μέσα σε ένα ποτάμι γεμάτο από τα υγρά της ζωής και τις αναθυμιάσεις του θανάτου. Είναι η αγωνία να γνωρίσουν και να επανακτήσουν το σώμα τους που τους οδήγησε σε μια διαδικασία αποδόμησης και υπέρβασης των ορίων του. Όπως, τέλος, είναι αυτή η γήινη ουτοπία που τους έκανε να πιστέψουν προς στιγμή ότι μπορούν να κατεβάσουν το σώμα από τα διαστημόπλοια “Σπούτνικ” και “Απόλλων” και να το φέρουν πίσω στη γη, κοντά στη Φύση και πάλι.

Στις καλύτερες στιγμές της όλη αυτή η σωματοκεντρική, ενίοτε τελετουργική, συμμετοχική, ουσιοκρατική και αναμφίβολα ενθουσιώδης επιτελεστική ουτοπία, θα καταφέρει να ξυπνήσει αισθήματα φόβου και θαυμασμού, εκείνη την αυθεντική αντίδραση που διαφεύγει από πολλά συμβατικά και προβλέψιμα μοντέρνα τραγικά έργα τύπου *Ηλέκτρα* του Giraudoux, *Αντιγόνη* του Anouilh, *Μύγες* του Sartre ή *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του O'Neill. Στις χειρότερες, θα καταφέρει να ξεπεράσει κάθε όριο, όχι γούστου αλλά σκοπιμότητας, όπως συνέβη, για παράδειγμα, στην παράσταση του έργου του Ralph Ortiz, *The Sky is Falling* (Temple, 1970), όταν εκατό ζωντανά ποντίκια και πολλά λίτρα αίμα τοποθετήθηκαν μέσα σε ένα πιάνο, το οποίο στη συνέχεια συνθλίβηκε πιτσιλίζοντας το κοινό με κομμάτια από ποντικίσια σάρκα ανάμεικτη με αίμα, την ίδια στιγμή που γυμνοί ηθοποιοί έκαιγαν τα ρούχα τους, ξέσκιζαν ζωντανά κοτόπουλα, έσπαγαν αυγά, βασάνιζαν μέχρι αηδίας ένα συνάδελφό τους, ο οποίος προσποιείτο τον επιληπτικό, και ορμούσαν λυσσαλέα στους θεατές εκείνους που αρνούνταν να συμμετάσχουν φωνάζοντάς τους “a bunch of fucking voyeurs”. Και όλα αυτά στο όνομα ενός κακοποιημένου Artaud, για τον οποίον η βία σήμαινε κάτι εντελώς άλλο, σχεδόν μεταφυσικό.

Σε κάθε ιστορία, ανεξάρτητα από τη φυσιογνωμία της, υπάρχει μια αρχή, όπως υπάρχει και ένα τέλος. Και γνωρίζουμε επίσης ότι μετά από μια επικίνδυνη καταιγίδα συνήθως ακολουθεί η νηνεμία, μια ενδιαφέρουσα όσο και ‘ύπουλη’ σιωπή των στοιχείων της φύσης. Και αυτό περίπου θα συμβεί και στην περίπτωση αυτή. Όσο απομακρυνόμαστε από τα χρώνια της νεανικής επανάστασης κατά πάντων — κειμένων, θεσμών και ανθρώπων — το σκηνικό σιγά σιγά αλλάζει, και μάλιστα με πρωταγωνιστές πολλούς από εκείνους τους ανήσυχους ταραξίες που είχαν πρωτοστατήσει στην αμέσως προηγούμενη “καταιγίδα”. Η ελπίδα της ουτοπίας σταδιακά παίρνει τα χρώματα της απογοήτευσης, ο *homo sapiens* μετατρέπεται

σε cyborg και ο ουμανισμός σε *science fiction*. Η care-free αλλά και care-less, σωματοκεντρική εποχή του Υδροχόου παραχωρεί τη θέση της στη σωματοφοβική εποχή του ρηγκανισμού, του θατσερισμού, του νεο-φιλελευθερισμού και της υψηλής τεχνολογίας. Αποκτά ξανά τη σημασία της η οικογένεια, το ιδιωτικό, το ψυχολογικό. Αλλάζει το κοινωνικό και το ατομικό gestus. Οι νέοι κουρεύονται, φοράνε γραβάτα και design ρούχα, επιστρέφουν στο σχολείο, στην οικογένεια, στα παιδιά, στην εκκλησία, στους τραπεζικούς τους λογαριασμούς, και ο θεατής στο κάθισμά του, από όπου καλείται να στοχαστεί επί των δρωμένων.¹⁶

Όσο βελτιώνονται οι τεχνολογίες, το μέχρι πρότινος ατίθασο σώμα δείχνει ολοένα και πιο μόνο και πιο “φοβισμένο”, σε σημείο να θέλει να απαλλαγεί ακόμη και από τον εαυτό του, την (αναλώσιμη) υλικότητά του και να μπει στη δίνη άλλων επιτελεστικών πράξεων, με τη βοήθεια γενετικών ελέγχων, αναβολικών, στεροειδών, κλώνων, πλαστικών επεμβάσεων, εμφυτεύσεων, προσθετικών, σιλικόνης, χημικής δίαιτας. Βασική επιδίωξη είναι η μεγαλύτερη πειθαρχία στις προδιαγραφές ενός ήδη δοσμένου (σωματικού και όχι μόνον) κειμένου, σε βάρος του προσωπικού κειμένου. Ενοχοποιούνται σωματικές λειτουργίες και συνήθειες όπως το κάπνισμα, η διατροφή ή χαρακτηριστικά όπως το πάχος, το ύψος, η αναπηρία. Φουντώνει ξανά η συζήτηση για τον θάνατο και το δικαίωμα της αυτοκτονίας. Η ουμανιστική κουλτούρα που πάσχιζε για αιώνες να δημιουργεί ζωή και να αντιμετωπίζει τον θάνατο, δεν μπορεί τώρα να συμφωνήσει πότε αρχίζει η ζωή και πότε τελειώνει, γι' αυτό και πειραματίζεται με μεταμοσχεύσεις οργάνων, με εργαστηριακές γονιμοποιήσεις, και με την ανάπτυξη μηχανισμών υποστήριξης της αναπνοής και της λειτουργίας των οργάνων.

Το σώμα, ο πάλαι ποτέ “θεϊκός” όγκος των *moralitas*, ο ιδεολογικός μεταφορέας του Brecht, η αποθήκη “εκρηκτικών υλών” του Artaud, και η μυστικιστική (και αδιαμεσολάβητη) κρύπτη αληθειών του Grotowski και των νέων των 60s, περιφέρεται δεξιά και αριστερά ως μάζα, την οποία όλοι διεκδικούν: πολιτικοί, γιατροί, ιερείς, συγγενείς, γραφεία κηδειών, τράπεζες ανθρωπίνων οργάνων, και ασφαλώς οι νέοι θεωρητικοί του πολιτισμού, οι οποίοι βλέπουν τις διαγραφόμενες αλλαγές και κρούουν τον κώδωνα του κινδύνου και παράλληλα προσφέρουν νέα μεθοδολογικά εργαλεία ανάλυσης και κατανόησής του. Και σε αυτούς οφείλουμε να κάνουμε μια στάση, γιατί εκτιμώ ότι οι ιδέες τους επηρεάζουν καθοριστικά την εξέλιξη του θεάτρου και ειδικότερα την αντιμετώπιση του αρχαίου δράματος τόσο ως τέχνη όσο και ως ιδεολόγημα.

16. Βλ. Πατσάλιδης (2000) 73-76 και (2012) τόμ. Β': 124-126.

Περί θεωρίας

Στην επικρατούσα άποψη για την υπεροχή της Φύσης (και ψυχής) επάνω στην κουλτούρα (και το σώμα), οι μεταμοντέρνοι θεωρητικοί έρχονται να αναποδογυρίσουν την εξίσωση και να βάλουν την κουλτούρα σε θέση κυρίαρχη και, μαζί με αυτήν, τη δυνατότητα υπαρξης άπειρων και κατά συνέπεια άπιαστων και αχαρτογράφητων σωμάτων. Οι τοποθετήσεις τους προκαλούν τους δισμούς της δυτικής σκέψης (περί ανώτερου/κατώτερου κ.λπ) και αναζητούν μεσοδιαστήματα, χώρους ανάμεσα,. Μιλούν για συνδιαλλαγή και για ρευστότητα ορίων. Δέχονται ότι οι οργανισμοί και τα ποικίλα περιβάλλοντά τους (κοινωνικά, πολιτικά, φυσικά) ορίζονται εν πολλοίς από αμοιβαίες σχέσεις. Η λακανική σκέψη επιστρέφει μέσω των θιασωτών της ψυχαναλυτικής μεθόδου που μιλά για το σώμα ως συμβολική αποικία του νόμου του πατέρα. Επανεξετάζοντας την άποψη του Sartre για το βλέμμα, η θεωρία του Lacan (1953) ανιχνεύει τους πρώτους μήνες της παιδικής ηλικίας, το γνωστό στάδιο του καθρέφτη, όπου επιχειρεί να δείξει πώς το σώμα και οι εικόνες του εμπλέκονται από την αρχή στη διαμόρφωση του Εγώ. Ο Michel Foucault (1979), κάτω από τη σκιά του Nietzsche αλλά και με ρίζες στον Merleau-Ponty (1962), μιλά για το σώμα-apparatus, το πώς αποκτά “μάνατζερ” μέσα από τις κατακτήσεις και τις τακτοποιήσεις της βιομηχανικής επανάστασης και αρχίζει να δίνει ελεγχόμενες παραστάσεις. Ο Pierre Bourdieu (1990) επικεντρώνεται στο σώμα-habitus, μιλά για το γούστο ως κάτι επίκτητο που όμως μέσα από την επανάληψη σταδιακά γίνεται φύση, δηλαδή “σωματικοποιείται” (embodied) και βοηθά στη διαμόρφωση του ταξικού σώματος. Ο Jacques Derrida (1978) εκτιμά ότι θέατρο θα συνεχίσει να είναι “θεολογικό” όσο είναι λογοκεντρικό, δηλαδή όσο υπηρετεί την απόλυτη αλήθεια ενός αμετακίνητου λόγου, κάποιας λογικής ή σκέψης η οποία, πέραν του συγγραφέα, μπορεί να είναι και του σκηνοθέτη, του ηθοποιού, ακόμη και του φωτιστή, του ενδυματολόγου, του χρηματοδότη (πολλές φορές ιδίως αυτού), του κριτικού κλπ.

Η Donna Haraway στο *Simians, Cyborgs and Women* (1991) μιλά για το σώμα cyborg, ενώ άλλες φεμινίστριες όπως οι Luce Irigaray (1985) και Julia Kristeva (1984) για το σώμα και τη γλώσσα αλλά και το σώμα ως πηγή γνώσης, για το σώμα που εγκυμονεί, που κακοποιείται. Η Judith Butler στο *Gender Trouble* (1990) αποσυνδέει το γένος από το σώμα και καταλήγει σε έναν αποσωματικοποιημένο όγκο που δεν έχει σχέση με τη φύση αλλά κυρίως με πολιτιστικούς παράγοντες. Στην επί χρόνια υπεροχή της

φύσης (και ψυχής) επάνω στην κουλτούρα (και το σώμα), η Butler προβάλλει την κουλτούρα και μαζί με αυτή τη δυνατότητα ύπαρξης άπειρων σωμάτων.

Ανεξάρτητα από τις όποιες δόκιμες ενστάσεις μπορεί να έχει κάποιος, εκείνο που παρατηρούμε είναι ότι, όπως και άλλοτε — ας πούμε στα πρώτα χρόνια της εκβιομηχάνισης, με τους Φρόντ, Μαρξ, Δαρβίνο, Φρέιζερ, τους ανθρωπολόγους του Κέμμπριτζ, τους αρχαιολόγους της Γερμανίας κλπ., τότε που το θέατρο είχε οδηγηθεί σε ριζικές αναθεωρήσεις τόσο των μυθιστοριών του όσο και των πρακτικών προβλημάτων σκηηνικής παρουσίασής τους — έτσι και τώρα, στα χρόνια του μεταμοντερνισμού και της υψηλής τεχνολογίας, όλες αυτές οι απόψεις θα οδηγήσουν σε σοβαρές ανακατατάξεις και στον χώρο του θεάτρου τόσο στο επίπεδο πρώτης γραφής (περιεχόμενο, ιδεολογήματα, χαρακτήρες, εθνοτικά/εθνικά στοιχεία κλπ.) όσο και στο επίπεδο πράξης (ιδέες περί σκηνοθεσίας, *type casting*, υποκριτικής κλπ.), θεωρίας, ιστοριογραφίας, σχέσεων με τα κλασικά κείμενα.

Γενικά, από το 1970 και μετά παρατηρείται μια ολοένα αυξανόμενη διάθεση “εκσκαφής” και επαναπροσδιορισμού των πραγμάτων. Όπως και με τη γενιά των 60s έτσι και τώρα επανέρχονται τα γνώριμα ερωτήματα που αφορούν τη φύση και τη λειτουργία του θεάτρου, καθώς και των πρωτεμφανιζόμενων *Performance Studies*, οι οποίες κομίζουν άλλες θέσεις και εκτιμήσεις του χώρου.

Από τη μια, λοιπόν, βλέπουμε να κυριαρχεί μια ολοένα και πιο έντονη διάθεση ελέγχου από τους κατέχοντες εξουσία και τεχνολογία και, από την άλλη, μια διάθεση επαναπροσδιορισμού των πραγμάτων από τους αναλυτές του πολιτισμού, εξελίξεις που σαφέστατα επιδρούν και στον τρόπο ανάγνωσης της παράδοσης, και βεβαίως των αρχαίων δραματικών κειμένων. Τι εννοώ;

Ενώ λίγα χρόνια πριν η πολιτική που κυριαρχούσε στις αναβιώσεις, διασκευές, προσαρτήσεις και σκηνοθεσίες των αρχαίων κειμένων είχε να κάνει με το κοινωνικό σύνολο και κάποιες αξίες σταθερές (ουσιοκρατικές),¹⁷ τώρα καθιερώνεται ένας εκλεκτικισμός, μια επιλεκτική πολιτική που ακούει στο όνομα πολιτική του φύλου, της φυλής, του χρώματος και του ορθού λόγου. Από το διονυσιακό σώμα μπαίνουμε στον αστερισμό και

17. Με τον φιλοσοφικό και θρησκευολογικό όρο *ουσιοκρατία* αναφερόμαστε στην οντολογική πρόταση που δίνει προτεραιότητα στην απρόσωπη, άμορφη και άχρονη ουσία, έναντι του επιμέρους όντος (προσωπικού, ατομικού), το οποίο τελικά εκλαμβάνεται ως κατώτερο, υποδεέστερο, παράγωγο και προϊόν της ουσίας.

τη λογική μιας υλιστικής “αντι-ουσιοκρατίας”, η οποία δεν είναι ασφαλώς άσχετη με την όλη συζήτηση που γίνεται στον χώρο των πολιτιστικών σπουδών, της κοινωνιολογίας, της ανθρωπολογίας και εθνολογίας περί πολυπολιτισμικότητας, κοσμοπολιτισμού, παγκοσμιότητας, διαφορετικότητας, ταυτότητας και υβριδισμού. Τα προβλήματα και τα “α-λογα” πάθη των τραγικών ηρώων ένα-ένα τώρα εκλογικεύονται και σχετικοποιούνται. Στο μυαλό των νέων αναλυτών και θεατρανθρώπων δεν αποτελούν πλέον μέρος μιας παναθρώπινης κατάστασης αλλά σύμπτωμα συγκεκριμένων κοινωνικο-πολιτικών συγκυριών και μεθοδεύσεων. Έτσι, από την επιστροφή στις “αμόλυντες” ρίζες των νέων των 60s περνάμε πια στις εκ-κεντρώσεις των “κατασκευασμένων” ριζών, από το ένα κέντρο περνάμε στα πολλά “έκ-κεντρα”, από την καθαρότητα των σωμάτων στα υβρίδια, από το είτε/είτε στο αμφότερα/και. Άτομα, ομάδες, έθνη, εθνότητες, κοινότητες, μειονότητες, περιθωριακοί, mainstream, λεσβίες, γκέυ, λευκοί, μαύροι, κίτρινοι, ο καθένας διεκδικεί το σώμα της τραγωδίας επενδύοντας σε αυτό τις ιδιαιτερότητες της δικής του σωματικότητας και της δικής του αντίληψης περί φόρμας και τραγικού.

Επειδή είναι εκ των πραγμάτων αδύνατο να καλύψουμε όλες τις πτυχές του χώρου, θα περιοριστούμε σε κάποια πολύ ενδεικτικά παραδείγματα, που έχουν ως στόχο να επανατοποθετήσουν την τραγωδία μέσα σε μια πιο διευρυμένη έννοια του ουμανισμού, αρχίζοντας το οδοιπορικό μας με τον πολυδαίδαλο χώρο του φεμινισμού, εκεί όπου έχουν εκδηλωθεί και συνεχίζουν να εκδηλώνονται οι περισσότερες αναθεωρητικές αναγνώσεις και σε επίπεδο γραφής και σε επίπεδο θεωρίας και σκηνικής πράξης.

Το φύλο της τραγωδίας

Ένα βασικό χαρακτηριστικό των σύγχρονων φεμινιστικών προσεγγίσεων των αρχαίων μύθων είναι ότι όλες ενδύονται τα ιμάτια του φύλου. Το φύλο και τα δρώμενα που εκπορεύονται ή περιστρέφονται γύρω από αυτό δίνονται με τέτοιο τρόπο ώστε ο σύγχρονος θεατής να μη νιώθει “σαν στο σπίτι” του. Άλλως ειπείν, δεν του προσφέρονται οι οικείες γραμμικότητες και τα σταθερά σημεία αναφοράς που θα έκαναν ενδεχομένως την ανάγνωσή του πιο εύκολη και γρήγορη. Διαρκώς παρεμβάλλονται εμπόδια, δημιουργούνται ρωγμές και ενίοτε πολλαπλές γωνίες πρόσληψης, που ποικίλλουν ως προς τον βαθμό δυσκολίας τους.

Στη συνάντησή τους με το αρχαίο υλικό τους, συγγραφείς και σκηνοθέτες/τριες εστιάζουν πιο πολύ την προσοχή τους στη μεταμόρφωση

παρά στη συντήρηση σταθερών σημείων. Το “αρχαίο” γυναικείο σώμα, για παράδειγμα, αντιμετωπίζεται σαν ένα είδος “κειμένου”, ή καλύτερα διαμεσολαβημένου κειμένου, γραμμένου και ανεβασμένου αποκλειστικά από άνδρες και προορισμένου πρωτίστως για άνδρες. Βασικό σημείο προβληματισμού τους η έννοια του γένους, η πολιτιστική κατασκευή της θηλυκότητας και οι σχέσεις της με την αρσενικότητα, εξού και η ένταξη των σύγχρονων αναγνώσεων τους και στον χώρο των Σεξουαλικών Σπουδών. Εκείνο που ενδιαφέρει είναι να δείξουν, μέσα από τα δρώμενά τους, πώς διαμορφώνονται και πώς επενεργούν εντός του κειμένου και γύρω από αυτό οι σχέσεις δύναμης. Για παράδειγμα: Ποιος μιλά; Προς όφελος ποιων μιλά; Εκ μέρους ποιων; Τι είδους ιεραρχίες γεννά ή προσυπογράφει (ή ακυρώνει) το κείμενο;¹⁸

Με άλλα λόγια, ο θεατρικός φεμινισμός λειτουργεί με βάση την ερμηνευτική της υποψίας/δυσπιστίας. Βλέπει παντού σκοπιμότητες. Στην ιδεολογική του ατζέντα δεν υπάρχει τίποτα το ουδέτερο, ούτε από τη μεριά του κειμένου ούτε του δέκτη. Όλα έχουν σημασία, από το ποιος διαβάζει ή παρακολουθεί, μέχρι ποιες επιθυμίες ζωντανεύουν ή πυροδοτούν την ανάγνωση ή τη θέαση, τι σχέσεις δύναμης αναπαράγονται μέσα από αυτή τη διαδικασία κλπ. Σύμφωνα με την εκτίμησή τους, από τη στιγμή που κάθε αναγνώστης/θεατής επενδύει τις δικές του επιθυμίες και προκαταλήψεις, επιβάλλεται η πρόκληση των παγιωμένων τακτοποιήσεων, ώστε να αλλάξει η προσληπτική διαδικασία και να επιτευχθεί εν συνεχεία και κάποια μορφή κοινωνικής αλλαγής.

Χρονολογικά η πρώτη μελέτη που κυκλοφορεί στην Αμερική είναι της Sarah Pomeroy (*Goddesses, Whores, Wives, and Slaves*, 1975), η οποία εστιάζει στη διαμόρφωση της γυναικείας προσωπικότητας με βάση τις εμπειρίες που βιώνει. Σε μια δεύτερη και θεωρητικά πιο σύνθετη φάση, η έμφαση των φεμινιστριών θα στραφεί στις γυναίκες ως παράγωγα του πολιτισμού και της κοινωνίας γενικότερα (για περισσότερα βλ. Helene Foley 2012 και Πατσαλίδης 1993). Μέσα από αυτήν την προσέγγιση θα κάνουν την εμφάνισή τους οι πιο ριζοσπαστικές αναγνώσεις που θα οδηγήσουν σε κείμενα και παραστάσεις μακριά από τα πρότυπα του ρεαλισμού τα οποία, σύμφωνα με τη Jill Dolan στο βιβλίο της *The Feminist Critic as Spectator*, είναι αισθητικά και ιδεολογικά πολύ περιορισμένα για να βοηθήσουν στην προώθηση της πολιτικής και κοινωνικής αλλαγής (1988: 2).

18. Για περισσότερα βλ. Πατσαλίδης (1993).

Ο ρεαλισμός, γράφει η Dolan, στην προσπάθειά του να εμφανίσει στη σκηνή μια “φέτα ζωής” καταλήγει να δικαιωνίζει τα ίδια στερεότυπα. Ακόμη και η μίμηση με θηλυκές προδιαγραφές μπορεί να προβάλλει θηλυκά θέματα, ωστόσο δεν παύει να δέχεται τη βιολογία ως το βασικό ενοποιητικό παράγοντα για τις γυναίκες, με αποτέλεσμα να νομιμοποιεί τον βασικό ρόλο των γυναικών στην κοινωνία: μάνες, κόρες, αδελφές, γυναίκες κλπ. (1988: 3), ιδέα η οποία κυριαρχεί στην παράσταση *Electra Speaks* των Clare Coss, Sondra Segal και Roberta Sklar, από το θίασο Women’s Experimental Theatre (1974), όπου η Ηλέκτρα εμφανίζεται ως η συμπερίληψη παλαιών αμαρτημάτων που έγιναν ενάντια στις γυναίκες από γυναίκες, τις οποίες η κοινωνία δίδασκε το βασικό αμάρτημα: να μισούν τον εαυτό τους.

Από όλους τους μύθους που βρήκαν θέση στον χώρο του φεμινιστικού θεάτρου, κανένας δεν ξεπερνά σε δημοτικότητα εκείνον της Μήδειας,¹⁹ ο οποίος ήδη από το 19ο αιώνα είχε αρχίσει να τραβά το ενδιαφέρον των Αμερικανών καλλιτεχνών, με αποκορύφωμα τη δεκαετία του 1970 και μετά, οπότε θα πάρει τις έντονες φεμινιστικές αποχρώσεις που σήμερα γνωρίζουμε. Ιδιαίτερα ανάμεσα σε εθνοτικές συγγραφείς ο μύθος αυτός θα χρησιμοποιηθεί για να τονιστούν οι δυσκολίες ενσωμάτωσης του “άλλου”, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Kokoro* (1994, σκην. Yuriko Doi, San Francisco) της Αφρικανο-Αμερικανο-Γιαπωνέζας στην καταγωγή Velina Husu Houston.²⁰ Εδώ ανήκουν και οι περιπτώσεις των Αφρικαν-Αμερικανίδων, τις οποίες όμως θα δουμε σε ειδική ενότητα παρακάτω.

Στη συγκρουσιακή λογική του συγκεκριμένου μύθου οι Αμερικανοί και, κυρίως, οι Αμερικανίδες δημιουργοί βρίσκουν την καλύτερη αντανάκλαση της ίδιας της ιστορίας της χώρας τους, μια ιστορία που βρίσκεται διαρκώς σε μια ανήσυχη διαδικασία μείξης ανθρώπων. Αυτό εξηγεί ενδεχομένως και το γεγονός ότι πολύ σπάνια οι Αμερικανίδες Μήδειες ξεφεύγουν από το εθνικό αυτό περίβλημα ώστε να σχολιάσουν κάτι πιο ευρύ. Εξάιρεση αποτελεί το έργο του Roger Kirby (2004), *Medea in Jerusalem*, όπου πρωταγωνιστούν μια Παλαιστίνη Μήδεια και ένας Ισραηλίτης Ιάσονας (Foley 2012: 227).

Το κοινό χαρακτηριστικό που ενώνει όλες τις χρήσεις του εν λόγω μύθου, από άνδρες και γυναίκες δημιουργούς, είναι η αδυναμία της Μήδειας να κερδίσει τη μάχη της επιβίωσης. Το γυναικείο πάθος παραμένει αυτοκαταστροφικό, ακόμη και σε έργα με ξεκάθαρη φεμινιστική διάθεση,

19. Για την παγκόσμια απήχηση του μύθου βλ. Hall κ.ά. (2000).

20. Για περισσότερα βλ. Foley (2012) 210-218.



Σκηνή από την παράσταση του έργου *Kokoro*, στο University of South California, σε σκηνοθεσία Tamara Ruppert, 2014.

όπως το *Medea: A Noh Cycle Based on the Greek Myth* (1975), της Carol Sorgenfrei, καθηγήτριας στο Πανεπιστήμιο του Λος Άντζελες (UCLA), έργο που πρωτοπαρουσιάστηκε σε συμπαραγωγή των Theatre Unbound (θίασος με έντονες φεμινιστικές τάσεις) και Green T (θίασος με ειδικό ενδιαφέρον για το θέατρο No), σε σκηνοθεσία της Kathy Welch.

Ένα από τα βασικά ζητήματα που θέτει το έργο της Sorgenfrei είναι η ιδέα ότι ο γάμος και η μητρότητα εμποδίζουν τη γυναίκα να εκμεταλλευτεί όλο το δυναμικό που κρύβει. Οι γυναίκες είναι ατομικές υπάρξεις και ως εκ τούτου η βιολογία, υποστηρίζει η συγγραφέας, δεν πρέπει να προκαθορίζει την τύχη και τη θέση τους στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Για να το πετύχει αυτό, αναμειγνύει συμβάσεις από την Απω Ανατολή και τη Δύση, το αρχαίο και το μοντέρνο, προκειμένου να δώσει στο έργο μια ανοίκεια ενέργεια, ικανή να ωθήσει τον κόσμο να επανεξετάσει ορισμένα πράγματα που θεωρεί ως δεδομένα.

Γενικά, το εγχείρημα αντιμετωπίστηκε από πολλούς κριτικούς σαν μια προσπάθεια να ξεπεραστούν οι επικοινωνιακές συμβάσεις του δυτικού θεάτρου και να ανοίξουν οι ορίζοντες και οι προοπτικές του έργου και των ιδεολογικών του θέσεων. Στο τέλος, η Μήδεια μεταμορφώνεται σε έναν Ήλιο-θεό, θέλοντας έτσι να δείξει ότι οι γυναίκες είναι σε θέση να αλλάζουν και να αναζωογονούνται, χωρίς κατ' ανάγκη να υπηρετούν τη μητρότητα ως τη μοναδική σωστή οδό για όλες.

Η πεινασμένη Μήδεια

Το σώμα της γυναίκας εργάτριας, της κόρης, της μάνας, της ερωμένης, είναι το εστιακό κέντρο, μέσα από το οποίο βλέπει τον κόσμο και τα κείμενά του η μεξικανικής καταγωγής (Chicana) δραματική συγγραφέας και ποιήτρια Cherrie Moraga, στη δική της εκδοχή της ευριπίδειας *Μήδειας* — *The Hungry Woman: A Mexican Medea* (πρωτοπαρουσιάστηκε το 1995 στο Berkeley Repertory Theatre και αμέσως μετά στο Φεστιβάλ Νέων Δημιουργών του Mark Taper Forum).

Το βασικό θέμα που απασχολεί τη συγγραφέα είναι η ταυτότητα, που αρχίζει από την ταυτότητα της ιδίας: μια Chicana (mestiza), δηλαδή ούτε Αμερικανίδα ούτε Μεξικάνα, άρα κάπου ανάμεσα, σε μια απροσδιόριστη θέση “πέρα από”, πράγμα που αποτελεί πρόκληση στην όποια καθαρότητα της φυλετικής της ταυτότητας. Όπως πρόκληση στους αποδεκτούς έμφυλους ορισμούς αποτελεί και η σεξουαλική της ταυτότητα: δηλώνει λεσβία.

Κρατούμενο πρώτο, λοιπόν, σε αυτό το έργο η υβριδική φυσιογνωμία των προσώπων που εμπλέκονται, μια φυσιογνωμία που βάζει σε μπελάδες τα όρια του εθνικού όσο και του “ξένου” και, όπως θα δούμε παρακάτω, του ερωτικού λόγου. Αυτή η διασάλευση των υφιστάμενων σχέσεων έχει ως στόχο να “ξεβολέψει” τον δέκτη/θεατή (ή αναγνώστη). Διακόπτοντας τις αρμονικές σχέσεις του με τον οικείο κόσμο τον προκαλεί να τον ανα-δομήσει ή έστω να τον ξανασκεφτεί μέσα από κάποια πιθανά ρήγματα. Όπως κάνει, κατά κάποιον τρόπο, και η μυθική Μήδεια. Μπορεί να μην εκκινεί από τις ίδιες έμφυλες θέσεις, με τις επιλογές της, όμως, και με την ερωτική της συμπεριφορά, τον δημόσιο λόγο και φυσικά τις μαγικές όσο και δολοφονικές της πράξεις (το σύνολο της “περφόρμανς” της), προκαλεί τις θεσμοθετημένες δομές και συμβάσεις, τις νόρμες του Δήμου και του Οίκου.

Η Μήδεια είναι μια ηρωίδα απρόβλεπτη, οριακή, που στραγγαλίζει κάθε παγιωμένο νόημα. Γι’ αυτό, υποθέτω, η Moraga την επιλέγει να πρωταγωνιστήσει στην αντι-αποικιοκρατική και ριζοσπαστικά φεμινιστική της ιστορία. Είναι το απόλυτο “άλλο” σε σχέση με το όμοιο. Βλέπει ότι η νομαδική πορεία αυτής της “άστεγης”, της “ξένης” ηρωίδας-μάγισσας-outsider προσφέρεται για συγκρίσεις με εκείνη των δικών της περιπλανώμενων (μυθικών) προγόνων όσο και με τη δική της, την πολύ προσωπική περιπλάνηση, συγκρίσεις που έχουν ως απώτερο στόχο να κάνουν και τον θεατή να διερωτηθεί ποιος ανήκει πού και γιατί;

Όσο για τον τίτλο της ιστορίας, “Πεινασμένη γυναίκα”, που μας αφηγείται μέσα στο έργο ο Cihuatateo East, αναφέρεται στη Μήδεια βεβαίως και στη δίψα της να ολοκληρωθεί μέσα από την ικανοποίηση των επιθυμιών της. Ιστορικά, όμως, παραπέμπει στον Κύκλο της Δημιουργίας των Αζτέκων, που λέει ότι στη γη των Πνευμάτων ζούσε κάποτε μια γυναίκα, η οποία διαρκώς πεινούσε και ζητούσε να φάει. Στο σώμα της είχε παντού ορθάνοικτα στόματα, στις παλάμες, στους καρπούς, στα γόνατα. Για να περιορίσουν την πείνα της, τα Πνεύματα αποφάσισαν να αφαιρέσουν κομμάτια από το δέρμα της και να δημιουργήσουν το χορτάρι, τα λουλούδια, τις λίμνες, τα δάση και τις κοιλάδες, πιστεύοντας πως έτσι θα έβρισκε ό,τι χρειαζόταν για να ικανοποιήσει την ακόρεστη πείνα της. Εις μάτην όμως! Αυτή συνέχισε να τρώει ασταμάτητα και να κλαίει γοερά ζητώντας και άλλη τροφή. Αυτή είναι η ιδεατή γυναίκα της Moraga: αχόρταγη.

Ξαναγράφοντας την ιστορία της Μήδειας, η Moraga επικεντρώνεται στα συστατικά εκείνα που δομούν την παραδοσιακή κοινωνία και δη την παραδοσιακή πυρηνική οικογένεια, τα οποία και ανατρέπει, με στόχο να χαρτογραφήσει έναν νέο πολιτιστικό χάρτη όπου θα χωράει και ίδια. Η Μήδειά της είναι μια Μήδεια πληγωμένη, οργισμένη και διατεθειμένη να συγκρουστεί. Δεν έχει καμιά σχέση με την υποτακτική γυναίκα που συναντούμε στη λατινοαμερικανική οικογένεια. Όπως η ευριπίδεια Μήδεια έτσι και η αλά Moraga Μήδεια είναι δυναμική, αχόρταγη και “ενοχλητική”. Δίνει έναν προσωπικό αγώνα που φέρνει μαζί το πολιτικό, το σεξουαλικό και το πολιτιστικό.

Οι άνδρες νομίζουν ότι οι γυναίκες δεν αγαπούν την πατρίδα, και ότι το πάθος για το έθνος είναι αρσενικό προνόμιο. Έτσι σαν θεοί, επιλέγουν και ορίζουν ποιος θα γεννηθεί και πώς θα ζήσει σε μια γη για την οποία μάτωσα κι εγώ όπως μάτωσαν κι οι άνδρες. Και με παρατούν εδώ σ' αυτή την έρημη γη [...] με το πρόσωπό μου κολλημένο στο γυαλί της δικής μου επανάστασης σαν μια *huerfana abandonada* (301)



Εικ. 7. Από την πρώτη παράσταση του έργου, στο Pigott Theatre, Stanford University, σε σκηνοθεσία Cherrie Moraga και Adelina Anthony, 2005. (Φωτ. Cherrie Moraga.)

Η εθνοτική αυτή Μήδεια είναι ένα υποκείμενο που επιθυμεί και ένα σώμα που το επιθυμούν. Κτυπά στον πυρήνα της πατριαρχικής κοινωνίας και ενεργοποιεί το βασικό της φόβο που έχει να κάνει με την εγκατάλειψη εκ μέρους των γυναικών του ρόλου τους ως μήτρες αναπαραγωγής.²¹

Κάποιοι βρίσκουν τη μυθική Μήδεια εντελώς αποκρουστική και βαθύτατα κακιά, κάποιοι άλλοι, όμως, όπως η Moraga, μας ζητούν να δούμε παράλληλα και τις πολιτιστικές, κοινωνικές και ιδεολογικές συνθήκες που κάνουν ένα άτομο να συμπεριφέρεται κατ' αυτόν τον αποτρόπαιο τρόπο. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η πράξη της Μήδειας την εντάσσει σε μια μεγάλη κατηγορία γυναικών που σκότωσαν τα παιδιά τους και πλήρωσαν το τίμημα. Εκεί ανήκει και η περίφημη La Llorona, η οποία, για να εκδικηθεί τον άνδρα της που την αδίκησε, πέταξε τα παιδιά της στο ποτάμι. Ο μύθος αυτός έγινε αντικείμενο εκμετάλλευσης από πολλούς καλλιτέχνες, ιδιαίτερα φεμινίστριες, οι οποίες τη μετέτρεψαν σε σύμβολο της αγωνίας και της μοναξιάς της απελπισμένης μάνας. Η πράξη της Llorona την τρελαίνει. Και από εκείνη τη στιγμή ψάχνει διαρκώς για τα παιδιά της και συνέχεια κλαίει και φωνάζει “Mis Hijos! Mis Hi-i-i-jos”. Κάτι παραπλήσιο συμβαίνει και στη “διασκευασμένη” Μήδεια της Moraga: καταλήγει σε ψυχιατρική κλινική.

Η Ιφιγένεια το θύμα

Στον κύκλο των φεμινιστικών αναγνώσεων είναι και η τριλογία της Ellen MacLaughlin *Iphigenia and Other Daughters* [Ιφιγένεια και άλλες κόρες, 1995], η οποία περιλαμβάνει τα έργα *Ιφιγένεια στην Αυλίδα*, *Ηλέκτρα* και *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*. Προλογίζοντας τα έργα της με τον γενικό τίτλο *The Greek Plays*, η συγγραφέας είναι αρκετά ξεκάθαρη σε ό,τι αφορά τις θέσεις της. Εκεί γράφει ότι οι γυναίκες δεν αποτελούν μέρος της επίσημης ιστορίας της ανθρωπότητας, δεδομένου ότι ποτέ δεν αντιμετωπίστηκαν ως “υλικό αξιόλογο, ηρωικό και πολυσήμαντο”. Γι’ αυτό, καταλήγει, “ψάχνουμε να φτιάξουμε τη δική μας αφήγηση, να συγκεντρώσουμε ιστορίες, να ξεδιαλύνουμε ό,τι μπορούμε μέσα από τις ακαταχώριστες, τις χαμένες ζωές, τα κεντήματα [...] τα ανώνυμα τραγούδια που ενδεχομένως έγραψαν άτομα όχι πολύ διαφορετικά από μας” (2005: 4). Και το δράμα που καταθέτει στην τριλογία της *Ιφιγένειας* είναι ακριβώς αυτή η αναζή-

21. Δεν είναι τυχαίο που οι μάγισσες σε πολλές αρχαίες μυθολογίες, είναι καταστροφικές μητέρες και γενικά πολύ επιθετικές απέναντι στα παιδιά τους.

τηση του χαμένου σώματος και της χαμένης φωνής (του χαμένου ρεαλισμού) μέσα στα πολυδαίδαλα μονοπάτια του μύθου των Ατρείδων, του δημοφιλέστερου μύθου σήμερα ανάμεσα στις συγγραφείς του θεάτρου, τουλάχιστον τις Αμερικανίδες (αλλά και όχι μόνο)· δημοφιλούς γιατί πρόκειται για ένα μύθο που προσφέρεται όσο ελάχιστοι για τη μελέτη της θέσης της γυναίκας σε μια μεγάλη αφήγηση, εν προκειμένω σε ένα πόλεμο (τον Τρωικό), στον οποίο ποτέ δεν έλαβε μέρος, απλώς παρακολούθησε και σχολίασε από μια θέση εκτός, ωστόσο κλήθηκε να πληρώσει μεγάλο τίμημα.

Όπως λέει η Χρυσόθεμις στο έργο, είναι παράξενο να περνάς όλη τη μέρα χωρίς να συμβαίνει τίποτα γύρω σου και ξαφνικά το βράδι να μαθαίνεις ότι συνέβησαν τρομερά πράγματα: κρίση στο χρηματιστήριο, χειραψίες για κλείσιμο σπουδαίων συμφωνιών, κατολισθήσεις, ναυάγια. Και μοιραία

[...] σκέφτεσαι, τι έκανα άραγε εκείνη τη στιγμή;
Όταν πέθαιναν εκατομμύρια, όταν ο κόσμος έφτανε στο τέλος του,
εγώ τι έκανα;
Μήπως Σιδέρωνα; Έστρωνα το τραπέζι; Δίπλωνα τα σεντόνια;
Κανένα σάντουιτς; (2005: 57)

Και στις τρεις μεταποιημένες ιστορίες που καταθέτει η συγγραφέας ο μεγάλος πρωταγωνιστής είναι το σώμα ή, ακριβέστερα, τέσσερα σώματα-“κείμενα”, τρία γυναικεία και ένα ανδρικό, σώματα δρώντα και σώματα αδρανή, σώματα υποτακτικά και σώματα μυστηριώδη, σώματα με αξίες και άλλα με φетиχοποιημένες υπεραξίες, όλα όμως, έτσι κι αλλιώς, σώματα γεμάτα πολιτιστικά τατουάζ και κοινωνικά εγκαύματα.



Εικ. 8. Από παράσταση του έργου στο St Lawrence University, 2013.

Επί τροχάδην να αναφέρουμε και την *Iphigenia Crash Land Falls on the Neon Shell That Was Once Her Heart* (2000) της Caridad Svich, εμπνευσμένη από την *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* του Ευριπίδη. Για την “εθνοτική” Svich (με κουβανικές, αργεντίνικες και αμερικανικές ρίζες) το κείμενο του Ευριπίδη διατηρεί τη δύναμη και την αμεσότητά του. Η σύγχρονη Ιφιγένεια ζει εντός των τειχών της κουλτούρας. Θέλει να βρει τον δρόμο της μέσα από τις επιθυμίες του σώματός της, όμως το σώμα έχει μετατραπεί σε αντικείμενο και παιχνίδι στα χέρια του συστήματος. Η Ιφιγένεια ανήκει στον πατέρα, στη μητέρα, στην πατρίδα, σε όλους πλην του εαυτού της. Βρίσκεται στα χέρια ενός μύθου και όχι ενός θεού, γι’ αυτό πρέπει να πεθάνει. Ο θάνατος σαν φετίχ, σαν αγαθό.

Η φυλή της τραγωδίας

Τώρα, σε ό,τι αφορά τους Μαύρους των 60s/70s, με οδηγό τις αντι-αποικιοκρατικές εξεγέρσεις στην Καραϊβική, στη Λατινική Αμερική, στην Ασία και ιδιαίτερα στην Αφρική και συνεπαρμένοι από τις ιδέες των Amilíar Cabral, Kwame Nkrumah, Χο Τσι Μινχ και Μάο, μιλούν για Μαύρο Εθνικισμό και επανάσταση. Καλλιεργούν την υπερηφάνεια στο χρώμα και τον πολιτισμό τους. Δεν αποκρύπτουν αλλά προβάλλουν επιδεικτικά τις ιδιαιτερότητές τους, τη διαφορά τους μέσα στην τάξη του Λόγου και της ιστορίας. Αποστασιοποιούνται από τη θεσμική τάξη και περιφέρουν επιδεικτικά το σώμα τους και τα πάθη του.²²

Στο ντύσιμό τους (κραυγαλέα αφρικανικό), στο στυλ κομμωσής τους (γνωστό ως *afro-look*), στην κίνησή τους, στην ομιλία τους, στα “παράξενα” ονόματά τους, εμφανίζεται ως φάντασμα μια δυσπερίγραπτη γλώσσα, η γλώσσα της κερματισμένης εμπειρίας. Μιλούν για *Νεγρότητα* και *Αφρικανισμό* αντί για ευρω-κεντρισμό και απολλώνειο ορθολογισμό. Λένε όχι στον ρατσιστικό πόλεμο του Βιετνάμ, όχι στους μικτούς γάμους, όχι στο ίσιωμα των μαλιών, όχι στην αφομοίωση. Λένε ναι στη δική τους ομορφιά, στο δικό τους χρώμα. Είναι “μαύροι και όμορφοι” (*I’m Black and beautiful*, κατά πως λέει και ένα από τα αγαπημένα τους σλόγκαν). Διεκδικούν το σώμα τους και τη σημειολογία του. “Say it loud/I’m black and I’m proud” τραγουδά ο κορυφαίος τραγουδιστής τους James Brown.²³

22. Για μια πιο διευρυμένη συζήτηση του θέματος βλ. Τσατσούλης (2017). Επίσης, Wetmore (2003).

23. Για περισσότερα βλ. Πατσαλίδης (2012): Β’ 417-425.

Μέσα σε αυτό το κλίμα της ανησυχίας αλλά και της αισιοδοξίας, των εξελίξεων και οραμάτων αρχίζει και η επίπονη προσπάθεια για τη δημιουργία ενός νέου (αντι)λόγου, μιας νέας αισθητικής με στόχο την απαγκίστρωση (για ορισμένους μερική και για άλλους ολική) της μαύρης πραγματικότητας από τη λευκή. Και είναι λογικό στο “στόχαστρό” τους να βρεθεί και η αρχαία θεατρική γραμματεία.

Με εξαίρεση τις γυναίκες, καμιά άλλη κοινωνική ομάδα δεν έχει να επιδείξει ανάλογο ενδιαφέρον για την επανεξέταση της τραγωδίας και του τραγικού όσο οι μαύροι. Όπως και καμιά άλλη δεν έχει προκαλέσει με τις θεωρητικές της προτάσεις τόσες συζητήσεις. Και εν μέρει αντιλαμβάνομαστε το γιατί. Από τη στιγμή που η αρχαία γραμματεία βρίσκεται στην καρδιά του δυτικού παραδείγματος, δεν θα μπορούσε να βρίσκεται εκτός της φυλετικής ατζέντας.²⁴

Είναι γνωστό ότι οι μαύροι για δεκαετίες έψεγαν τους λευκούς, επειδή ποτέ δεν τους αντιμετώπισαν ως ίσους. Ήταν πάντα οι “άλλοι”, μια ανοίκεια ετερότητα. Ιδίως οι μαύροι της Αμερικής ποτέ δεν ένιωθαν βολικά με τον ευρωκεντρισμό της άρχουσας λευκής τάξης. Ειδικά για την τραγωδία, η εκτίμησή τους ήταν ότι η υπερβολική προβολή της από τους δυτικούς μελετητές στην ουσία επισκίασε τη συμβολή της μαύρης Αφρικής στη γέννηση του δράματος.

Δεν θα σταθώ στη συζήτηση, γιατί είναι γνωστή.²⁵ Θα πω μόνο πως και εδώ επιχειρείται η δημιουργία μίας νέας ιστορικότητας, άλλοτε με τη μορφή ακραίων “παρاناγνώσεων”, σκόπιμων ή βολικών παρερμηνειών και άλλοτε με πιο συντηρητικούς, ήπιους τρόπους. Σε κάθε περίπτωση, το συμπέρασμα που βγαίνει μέσα από το σύνολο όλων αυτών των προσπαθειών είναι ότι τα αρχαία κείμενα δεν αφήνουν τους μαύρους καλλιτέχνες αδιάφορους, κυρίως όταν μέσα από τη διασκευή τους μπορούν να κάνουν σχόλια που να αφορούν τόσο την ιστορία των μαύρων όσο και την παρουσία τους στο σύγχρονο κοινωνικό γίγνεσθαι. Για παράδειγμα, στο *Captain Payne*, του John Ungaretti (1978), βασισμένο στον *Αίαντα*, η σύγκρουση του ήρωα με το στρατό παίρνει φυλετικές διαστάσεις, με τον Αίαντα να εμφανίζεται σαν ένας υπερήφανος μαύρος. Στη μαύρη επίσης εκδοχή του *Gospel at Colonus* (1983, στο Brooklyn Academy of Music),

24. Για τις σχέσεις μαύρης Αφρικής και αρχαίας θεατρικής γραμματείας βλ. Bernal (1987), καθώς επίσης και Wetmore (2001, 2003). Για έναν αντίλογο στις θέσεις κυρίως του Bernal βλ από τη διεθνή βιβλιογραφία Lefkowitz (1996), και Lefkowitz & MacLean Rogers (1996).

25. Στην ελληνική βιβλιογραφία βλ. Τσατσούλης (2017): 223-245.

από τον (λευκό σκηνοθέτη) Lee Breuer, έχουμε μια παράσταση στην παράδοση των *Jesus Christ Superstar* και *Gospel*, αλλά και παλαιότερων όπως η βουντού εκδοχή του *Μακμπέθ* από τον Orson Welles το 1936. Όπως μου είχε πει ο σκηνοθέτης σε μία συνέντευξη που του είχα πάρει το 1988 στη Νέα Υόρκη, πιο πολύ τον ενδιέφερε η αναπροσαρμογή της ιστορίας, ώστε να λειτουργήσει ως μεταφορά της σύγχρονης Αμερικής και ιδίως της μαύρης εμπειρίας στην Αμερική (1995: 341-351).²⁶

Στο ίδιο μήκος κύματος ανήκει και η παράσταση-διασκευή του έργου του Αισχύλου *Επτά επί Θήβας*, με τον τίτλο *Seven*, από τον πρωτοπόρο της hip hop Will Power (Νέα Υόρκη, 2006, πρώτη εκδοχή το 2002), ο οποίος κρατά τη βασική ιδέα του πρωτότυπου και τα υπόλοιπα τα επενδύει με έντονα αφρικανο-αμερικανικά ακούσματα και βιώματα των 70s.

Επειδή αναφερθήκαμε στις “Μήδεις” των φεμινιστριών, να επαναλάβουμε εδώ ότι η Μήδεια είναι από τις πλέον δημοφιλείς αρχαίες φιγούρες και στο αφρικανο-αμερικανικό θέατρο. Ο Countee Cullen είναι εκείνος που υπογράφει την πρώτη εκδοχή μαύρης Μήδειας το 1935, ειδικά γραμμένης για την ηθοποιό Rose McClendon, μια εκδοχή που όμως δεν ευτύχησε, γιατί η ηθοποιός πέθανε ένα χρόνο μετά. Το έργο παρέμεινε στο συρτάρι του συγγραφέα μέχρι το 1957, όταν ο Owen Dodson το διασκεύασε, αλλάζοντας, μεταξύ άλλων, και τον τόπο δράσης, από την Ελλάδα στην Αφρική, και το παρουσίασε στο Πανεπιστήμιο Howard, όπου έτυχε καλής υποδοχής. Οι περισσότεροι κριτικοί σχολίασαν το χρώμα του συγγραφέα και ευχήθηκαν να πυκνώσουν οι μεταφράσεις και παραγωγές αρχαίων ελληνικών έργων από μαύρους (βλ. Wetmore [2003] 146).

Μια άλλη διασκευασμένη Μήδεια με τον τίτλο *African Medea*, ανήκει στον James Magnuson, για πολλά χρόνια καθηγητή δημιουργικής γραφής στο Πανεπιστήμιο του Τέξας. Ο τόπος δράσης μεταφέρεται στην Αγκόλα, η οποία μάχεται για την απελευθέρωσή της. Ο Χορός αποτελείται από ρακένδυτες Αφρικανές. Σκηνοθέτης ο Mikal Whitaker και Μήδεια η Derta Lambert (East River Players, 1968). Στο έργο ο Ιάσωνας θέλει τα παιδιά του να ασπαστούν την πορτογαλική κουλτούρα, και γενικά να ακολουθήσουν τον δυτικό τρόπο ζωής, ώστε να πετύχουν κάτι, διαφορετικά θα καταλήξουν εργάτες ή δούλοι.

Μια ακόμη Μήδεια με έντονο το μελοδραματικό στοιχείο έχουμε από τον αιδεσιμότατο Ernest Ferlita το 1976, με τόπο δράσης τη Νέα

26. Ως προς τις πολυπολιτισμικές αναγνώσεις του Lee Breuer που άπτονται του χώρου της αρχαίας θεατρικής γραμματείας βλ. στην ελληνική βιβλιογραφία Τσατσούλης (2017): 210, 211, 212.

Ορλεάνη.²⁷ Το 1990 ο Steve Carter διασκευάζει τη *Μήδεια* με τον τίτλο *Pecong* και σκηνοθετεί ο Dennis Zecek για λογαριασμό του Victory Garden Theatre στο Σικάγο. Χώρος δράσης η Καραιβική, ένα περιβάλλον αφρικανικής διασποράς. Τα ονόματα του πρωτότυπου έχουν τώρα ονόματα της ευρύτερης περιοχής. Έτσι, η Μήδεια μετονομάζεται σε Obeah Queen, δηλαδή μεγάλη μάγος. Granny Root είναι το όνομα της τροφού που τη βοηθά με τα βότανα. Ο Ιάσοντας ακούει στο όνομα Jason Allcock, με το επίθετο να υπογραμμίζει τη σεξουαλική επιβολή του (Allcock: όλος πέος). Η σχέση του με τη Μήδεια είναι καθαρά σεξουαλική. Μόλις ο Ιάσοντας την εγκαταλείπει, αυτή διοχετεύει όλη της τη σεξουαλικότητα στη μαγεία, με στόχο να τον καταστρέψει. Ο Κρέοντας (τώρα Creon Bandit: ληστής), είναι ιδιοκτήτης μαγαζιού και δήμαρχος του τόπου. Το ότι ο Ιάσοντας και η Μήδεια προέρχονται από την ίδια φυλή, αφαιρεί το θέμα της διαφορετικότητας και του αποικισμού, χαρακτηριστικό όλων των άλλων εκδοχών της Μήδειας στην Αμερική. Εδώ, στον πυρήνα του έργου είναι μια μάχη των φύλων και μια μάχη για το σεξ. Ο Carter είναι σαφώς λιγότερο πολιτικοποιημένος από πολλούς άλλους συγγραφείς, ακόμη και λευκούς.

Το 1995 ο Silas Jones θα γράψει την *American Medea* (Mark Taper Forum), η οποία, σύμφωνα με τον Wetmore, ταιριάζει απόλυτα στο μοντέλο της “μαύρης Αθηνάς”. Το ότι ο μύθος θέλει μια Αφρικανή να ερωτεύεται τρελά ένα λευκό αγόρι και για χάρη του να διαπράττει ένα τόσο απεχθές έγκλημα, είναι απόλυτα προσβλητικό για όλες τις Αφρικανίδες, οι οποίες είναι “nature’s mother”, κατά τον Wetmore (2003: 187). Ο Ιάσοντας της διασκευής είναι ένας 25άρης από την Καλιφόρνια, ένα golden boy της δεκαετίας. Η Μήδεια είναι από την Αιθιοπία. Είναι πενήντα ετών. Τα παιδιά τους είναι μιγάδες, αλλά δεν μοιάζουν μεταξύ τους. Ο Imhotep είναι πιο κοντά στα χαρακτηριστικά της Μήδειας και ο Alexander του Ιάσωνα. Αντί για Κρέοντα ο συγγραφέας μας γνωρίζει τον Prince Whipple, που είναι ο προσωπικός δούλος του Washington και ο πρώτος “Oreo”, που στη μαύρη αργκό σημαίνει μαύρος απέξω και λευκός από μέσα. Ο πρόλογος της Τροφού είναι μια εισαγωγή στη ρητορική της “Μαύρης Αθηνάς”, όπου ακούμε ότι ο ελληνικός πολιτισμός προέρχεται από τον αιγυπτιακό, και πως ό,τι καλύτερο έχει να δείξει στον κόσμο δεν είναι ελληνικό. Για τον συγγραφέα η αφρικανική κουλτούρα είναι η απόλυτη αντίθεση προς την ελληνική. Η Μήδεια καταλήγει στην Αμερική, γιατί σύμφωνα με το έργο, όταν σκοτώνει τον αδερφό της και κλέβει το χρυσόμαλλο δέρας,

27. Ο Ferlita έγραψε άλλο ένα έργο εμπνευσμένο από τον αρχαίο μύθο του ευριπίδειου *Ιππόλυτου*, το *The Twice Borne*, που εκτυλίσσεται στη Νέα Ορλεάνη το 1821

καμιά χώρα δεν της δίνει πολιτικό άσυλο παρά μόνο η νέα αποικιοκράτης, η Αμερική. Εκεί η Μήδεια βλέπει με τρόμο την υποδούλωση των μαύρων. Και εδώ αρχίζει η αμερικανική εκδοχή της τραγωδίας. Η Αμερική παρουσιάζεται σαν η νέα Ελλάδα. Ένα έθνος που βλέπει τον εαυτό του ως τον ομφαλό της γης. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, το έργο του είναι μια “διορθωτική ματιά” στην πατριωτική εκδοχή της Αμερικανικής ιστορίας, στο εκπαιδευτικό της σύστημα και στη λαϊκή της κουλτούρα. Η ελευθερία των Αμερικανών, διατείνεται ο συγγραφέας, για την οποία είναι τόσο υπερήφανοι, βασίστηκε στη δουλεία των μαύρων (Wetmore 2003: 197).

Όπως και στις περιπτώσεις των γυναικών δημιουργών που είδαμε, έτσι και εδώ ο μύθος της Μήδειας αποδεικνύεται ως ο πλέον δημοφιλής στην αφρικανική διασπορά, με εξαίρεση ίσως την Αντιγόνη. Όλες οι διασκευές παρουσιάζουν μια Μήδεια πολύ δυνατή, που πολεμά το ρατσισμό, τον σεξισμό και αποζητά δικαιοσύνη.

Το σώμα των λέξεων, των εικόνων και η τραγωδία

Παράλληλα με τα ανοίγματα προς τη φυλή και το φύλο, τις τελευταίες τέσσερις δεκαετίες έχει αναπτυχθεί και μια έντονη φορμαλιστική τάση ανάγνωσης των κλασικών με σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Robert Wilson, ο οποίος το 1981 ολοκληρώνει τη *Μήδεια*, βασισμένη στο κείμενο του Μίνωα Βολονάκη, με αποσπάσματα στα αρχαία ελληνικά, στα νεοελληνικά και στα αγγλικά. Σε αντίθεση με την εικόνα της θυελλώδους και αικίνητης Μήδειας που έχουμε σε άλλες παραγωγές, η Μήδεια εδώ χαρακτηρίζεται από ηρεμία λες και βρίσκεται σε τραнс. Η δράση της απλώνεται σε ένα πολυπολιτισμικό σκηνικό κόσμο, που προβάλλει το πιστεύω του σκηνοθέτη που λέει ότι οι μύθοι δεν ανήκουν στην κουλτούρα που τους δημιούργησε αλλά σε όλον τον κόσμο (Green 1994: 67). Εξού και η μέριμνά του να υπογραμμίσει εξαρχής τη συνάντηση του ανθρώπου με τη Φύση και της Φύσης με τους θεούς και το μαγικό.

Μια άλλη επίσκεψη στην ελληνική γραμματεία γίνεται με την *Άλκηστη* που παρουσίασε στο Yale το 1986. Και εδώ συνεχίζει τις διαπολιτισμικές του εξορμήσεις, τούτη τη φορά με κεντρικό θέμα τον θάνατο και την αναγέννηση. Στο ευριπίδειο κείμενο ο Wilson προσθέτει έναν πρόλογο γραμμένο από τον Γερμανό Heiner Müller, με τον οποίο είχε ήδη κάνει την πρώτη συνεργασία το 1985 με το *CIVIL warS*. Ο πρόλογος αποτελείται από μία μοναδική πρόταση: “Description of painting/Explosion of



Εικ. 10. Στιγμιότυπο από την *Άλκηστη*, σε σκηνοθεσία R. Wilson.

memory”, η οποία επαναλαμβάνεται διαρκώς. Ο Wilson θα ζητήσει και έναν επίλογο από τον Müller, ο οποίος όμως θα αρνηθεί, αντιπροτείνοντας το “The Birdcatcher in Hell”, μια γιαπωνέζικη φάρσα kyogen, αρκετά όμοια με τα αρχαία σατυρικά έργα. Ανάλογο διαπολιτισμικό πνεύμα διατρέχει και τη σκηνογραφία του, με στοιχεία Δυτικά και Ανατολικά, αρχαία και σύγχρονα. Η Foley εύστοχα την ονομάζει “οπτική χορογραφία” (2012: 116), ένα κάλεσμα προς τον θεατή να βιώσει μια διαφορετική σχέση ανάμεσα στις λεκτικές και οπτικές ιδιότητες της αρχαίας τραγωδίας.²⁸

Κάποιες συγκρίσεις

Την *Άλκηστη* του Wilson και τα *Fragments* του Serban χωρίζουν κοντά στα δεκαπέντε χρόνια, διάστημα κατά το οποίο πολλά συμβαίνουν στο αμερικανικό θέατρο στο σύνολό του και στις αναγνώσεις της τραγωδίας ειδικότερα. Το “χίπικο”, συμμετοχικό κοινό του Serban έχει μετεξελιχθεί τώρα σε ένα κοινό “γιάπι/gyuppie” (του Wilson), αποστασιοποιημένο, που δεν

28. Για μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση της παράστασης βλ. Fuchs (1986).

“καίγεται να συμμετάσχει”, πολλώ δε μάλλον να δράσει. Αρκείται απλά να ονειρεύεται και να ταξιδεύει.

Αντί για τις κραυγές και τους ήχους του Serban, μέσω των οποίων ο θεατής μεταφέρεται νοερά πίσω σε μια μορφή προ-κλασικής, μυθικής Ελλάδας, στον Wilson έχουμε μια εκπλεπτυσμένη στρωμάτωση ζωντανών και μαγνητοφωνημένων φωνών, μοντέρνων κειμένων και αρχαίων, χωρίς τίποτα το ψυχολογικό, ώστε να προβληθεί όσο γίνεται εντονότερα η δύναμη της οπτικής γλώσσας. Στις μουσικές συνθέσεις της Swados (Serban), ο Wilson “ανταπαντά” με την παρτιτούρα της Laurie Anderson σε synthesizer. Στην επί σκηνής πραγματική φωτιά του Serban, ο Wilson απαντά με laser. Στο “πρωτόγονο”, μοντερνίστικο θέατρο του Serban, ο Wilson αντιπροτείνει ένα μεταμοντέρνο κόσμο πλασμένο από νεκρούς πολιτισμούς, ένα κόσμο όπου όλα έχουν ήδη (συν)τελεστεί και απλώς τώρα παρακολουθούμε την αέναη επανάληψή τους. Σε αντίθεση με τους ανθρωπολόγους στις αρχές του 20ού αιώνα και τους πειραματιστές των 60s, ο μεταστρουκουραλιστής Wilson εμφανίζει το μοτίβο του θανάτου και της αναγέννησης να επαναλαμβάνονται διαρκώς, υπογραμμίζοντας την ιδέα ότι καμιά έκφραση δεν κουβαλά το βάρος της αφετηρίας, της αυθεντικότητας και μοναδικότητας.

Επιχειρώ τη σύγκριση αυτών των δύο ενδεικτικών παραγωγών προκειμένου να φανεί πιο καθαρά η μετακίνηση της Δυτικής κουλτούρας από τα ύστερα στάδια του μοντερνισμού στα πρώτα στάδια του μεταμοντερνισμού. Και αυτό δεν έχει να κάνει μόνο με τη σχετικότητα των πολιτιστικών φαινομένων και την απομάκρυνση από τις κυρίαρχες υπεραφηγήσεις. Καθοριστικός παράγοντας είναι η σαρωτική δυναμική της παγκοσμιοποίησης που περίπου εγκαινιάζεται με την εκλογή της Θάτσερ στην Αγγλία και του Ρήγκαν στις Ηνωμένες Πολιτείες. Με τους δύο αυτούς ηγέτες κλείνει τον κύκλο του ο ρομαντισμός και ο αντιμονεταρισμός των 60s. Τον πρώτο λόγο τώρα τον έχει η οικονομία. Και από πολλές απόψεις το θέατρο του Wilson είναι η καλλιτεχνική αναπαράσταση του ύστερου καπιταλισμού. Ο Wilson κάνει πρωτοπορία με το βλέμμα στραμμένο διαρκώς και στην αγορά. Και το κάνει χωρίς καμιά διάθεση να απολογηθεί (όπως ενδεχομένως θα έκαναν οι καλλιτέχνες της ιστορικής πρωτοπορίας). Αντίθετα, το επιδεικνύει. Είναι σαν να λέει ότι: όσο πιο προχωρημένη είναι η τέχνη σήμερα τόσο πιο βαθιά βυθίζεται στη λογική της αγοράς.

Και άλλα παραδείγματα

Ένας άλλος καλός εκπρόσωπος των τάσεων αυτών είναι και ο πορτορικάνικης καταγωγής Αμερικανός συγγραφέας John Jesurun, ο οποίος άρχισε την καλλιτεχνική του καριέρα στο πανεπιστήμιο του Yale ως γλύπτης, στράφηκε για λίγο στον κινηματογράφο και τέλος, διαμέσου του La Mama, κατέληξε στο θέατρο. Ένα χαρακτηριστικό δείγμα της γραφής του αποτελεί η περίπτωση του διασκευασμένου *Φιλοκτήτη*, που σκηνοθέτησε το 1994 ο Jan Ritsema στις Βρυξέλλες ως μέρος ενός τρίπτυχου με τον γενικό τίτλο-ομπρέλα *Philoktetes Variations*, που αποτελούσαν τρεις διαφορετικές προτάσεις επάνω στον μύθο του Φιλοκτήτη — οι άλλες δύο ήταν (α) από τον André Gide στα γαλλικά, όπου το κέντρο βάρους εντοπίζεται στην υπαρξιακή πορεία που οδηγεί από την αγάπη που νιώθει κάποιος για την πατρίδα στην αγάπη του για τον άλλο και τέλος στη μέγιστη αγάπη, που είναι η αγάπη του εαυτού, και (β) από τον Heiner Müller, στα γερμανικά, όπου το κέντρο βάρους είναι επάνω στον Φιλοκτήτη τον προδότη ενός έθνους, στοιχείο το οποίο στις πρώην ανατολικές χώρες επέσυρε σκληρή τιμωρία.

Στην περίπτωση του Jesurun, και σε αντίθεση με το πρωτότυπο, ο θάνατος έχει ήδη κερδίσει τη μάχη με το σώμα. Ο Φιλοκτήτης έχει πραγματοποιήσει το ταξίδι του στον Άδη και τώρα επιστρέφει και μας μιλά από μια προνομιούχο θέση: του γνώστη του άγνωστου ή, αν προτιμάτε, του περιγραφέα του απερίγραπτου.

Αυτός, ο διαγραμμένος σωματικός όγκος, δια-γράφει ξανά, διά της μνήμης ή της συνείδησης, την χωρική του μετακίνηση από και προς το απόλυτο μηδέν της γραφής και της γεωγραφίας. Κατά κάποιον τρόπο έρχεται, όπως το φάντασμα του Άμλετ, να υπενθυμίσει στους ζώντες τις ενοχές τους, προβάλλοντας ως έμβλημα-αποδεικτικό στοιχείο, το σάπιο του πόδι. Και το πράττει μέσω της επανάληψης της ίδιας της πράξης βίας που οδήγησε στον θάνατο, δηλαδή μέσω της performance. Και εδώ συμβαίνει κάτι πολύ ιδιαίτερο. Στην έναρξη ακριβώς βλέπουμε έναν ηθοποιό να κατευθύνεται προς κάποιον τάφο, την ίδια στιγμή που μια κηδεία στο βάθος της σκηνής βρίσκεται εν εξελίξει. Πρόκειται για την κηδεία του Φιλοκτήτη. Ο ηθοποιός που αναλαμβάνει να φέρει πίσω στη ζωή το φάντασμα του Φιλοκτήτη είναι ο Αμερικανός Ron Vawter, από το Wooster Group, ο οποίος, γυμνός, με το σώμα του γεμάτο από τα σημάδια Kaposi, διασχίζει αργά αργά τη σκηνή, κάποια στιγμή κοντοστέκεται και, απευθυνόμενος στο κοινό, ομολογεί ότι υποφέρει από AIDS. Verbatim: “Πεθαίνω, κατεβαίνω προς στον τάφο μου, και καθ’ οδόν κάνω αυτή την

παράσταση”. Η ομολογία του Vawter τρομοκρατεί και παράλληλα απελευθερώνει μέσα από την υπέρβαση και τη θεατρικότητα. Έχουμε, δηλαδή, ένα θέατρο της απαξίωσης του θανάτου, μια στιγμή κατά την οποία η δύναμη του θανάτου υποτάσσεται στην τέχνη της υποκριτικής, του σκηνοικού ψέμματος, της αυτοπροβολής διά της θεατρικότητας. “Κανένας θάνατος δεν είναι ξαφνικός για όποιον πεθαίνει ωραία”, έγραφε την εποχή της πανούκλας ο Richard Brathwaite στο *English Gentleman* (1641: 206). Και αυτό περίπου μεταφέρει στο κοινό ο “πανουκλιασμένος” ηθοποιός Vawter, ο οποίος με την ιδιότητα του επαγγελματία υποκριτή κάνει την καθοδική πορεία του σώματός του προς τον τάφο τόσο έντονα παρούσα, που εν πολλοίς καθορίζει και τον τρόπο ερμηνείας και πρόσληψης του χαρακτήρα. Δηλαδή, επενδύοντας τη δική του “στοιχειωμένη” αφήγηση στο παίγνιο της δάνειας μυθιστορίας, κομίζει στο προσκήνιο δύο όψεις του εαυτού του: (α) εκείνη του περφόρμερ που κατασκευάζει αυτές τις ιστορίες, και (β) του χαρακτήρα που είναι η κατασκευασμένη ιστορία της εν εξελίξει περφόρμανς, η οποία εμπεριέχει και τα δύο.

Μια παραπλήσια εικόνα δραματοποιεί και στη διασκευή του *Αίαντα* του Σοφοκλή ο Robert Auletta, σε σκηνοθεσία Peter Sellars (1986). Ο πόλεμος δεν κατευθύνεται πλέον από μεγάλους άνδρες, αλλά από τους ισχυρούς της γης που έχουν στην κατοχή τους την πιο προηγμένη τεχνολογία. Ο ήρωας της διασκευής είναι χωρίς όνομα· είναι ένας “κανένας”, που ούτε μνημονεύεται ούτε απομνημονεύεται. Και όχι μόνο: είναι κωφάλαλος, και τα λόγια του τα επαναλαμβάνουν με ταχύτητα μέλη του Χορού, τα οποία, όπως όλοι οι χαρακτήρες, έχουν μπροστά τους μικρόφωνα, σαν να κατθέτουν σε κάποια επιτροπή γερουσίας ή σε δικαστήριο.²⁹

Πώς φτάνει τελικά σ’ εμάς ο Αίαντας; Σαν ένας διαχρονικός μύθος, ένας αποδιοπομπαίος τράγος, ένας μοναχικός ήρωας, ένας ξεπερασμένος πολεμιστής, ή μήπως ένας σύγχρονος και συνάμα άχρηστος ρομαντικός ιδεαλιστής; Αυτά είναι ορισμένα από τα πολλά ερωτήματα που θέτει ο Auletta με τη διασκευή του. Το σίγουρο είναι πως τόσο αυτός όσο και ο σκηνοθέτης του σοφόκλειου ήρωα δεν βλέπουν καμιά μορφή ρομαντισμού και ηρωικότητας στον οποιοδήποτε πόλεμο (MacDonald 1993).

Ο Sellars θα επιστρέψει στους Έλληνες κλασικούς το 2004 με τους *Ηρακλείδες*, όπου πρωταγωνιστούν πρόσφυγες, κυβερνητικοί υπάλληλοι, συγγραφείς και μετανάστες από διάφορες ευρωπαϊκές και αμερικανικές πόλεις.

29. Για περισσότερα βλ. MacDonald (1993).

Η ειδική περίπτωση του Charles Mee

Κλείνω αυτή την πολύ γοργή και εκ των πραγμάτων λειψή περιήγηση με την πιο “περίεργη”, κατά τη γνώμη μου, περίπτωση, εκείνη του Τσαρλς Μη (Charles Mee, 1938–), ο οποίος δημιουργεί με βάση την άποψη που έχει αναρτήσει στην ιστοσελίδα του και που λέει ότι: από τη στιγμή που όλοι είμαστε παράγωγα της ιστορίας και της κουλτούρας, τίποτα δεν μας ανήκει απόλυτα. Γι’ αυτό, λοιπόν, όλοι μπορούν να χρησιμοποιήσουν τα κείμενά του όπως επιθυμούν, και μάλιστα χωρίς να αναγνωρίσουν την πατρότητά τους. Με τα δικά του λόγια: “[...] πετσοκόψτε τα, επανατοποθετείστε τα, ξαναγράψτε τα, πετάξτε πράγματα, βάλτε πράγματα, κάντε ό,τι θέλετε και μετά, σας παρακαλώ, υπογράψτε το αποτέλεσμα” (www.charlesmee.org/charles-mee.shtml).

Σε μια εποχή κατά την οποία η ατομική ιδιοκτησία είναι “ιερός” νόμος, έρχεται αυτός ο φανατικός μεταμοντέρνος και αποποιείται κάθε δικαίωμα ιδιοκτησίας επάνω στο νόημα, την προέλευση και το σώμα των έργων του. Καταργεί κάθε έννοια πρωτοτυπίας και αντ’ αυτής μιλά για *pastiche*, ανακύκλωση, ανάπλαση, ανανέωση. Πουθενά δεν συναντάς τη λέξη “δημιουργώ”. Όλα τα εμφανίζει ως “ανα-δημιουργίες”, με το πρόσφυμα “ανά” να υποδηλώνει ένα ήδη παραχθέν νόημα, ένα ήδη συντελεσθέν γεγονός. Στο δικό του μυαλό, “πρώτα μας γράφει η κουλτούρα και μετά γράφουμε τις ιστορίες μας”.

Όσο για τον τρόπο που επιλέγει να “μετα-γράφει” αυτές τις ιστορίες, δεν υπακούει σε καμιά γνώριμη αφηγηματική λογική. Όπως και η ζωή του. Στα δεκατέσσερά του χρόνια η πολιομυελίτιδα του σακάτεψε το σώμα και του άλλαξε τα πάντα. Από φέρελπις παίκτης του αμερικανικού φούτμπολ ατέληξε ανάπηρος σε αμαξίδιο. Λέει γι’ αυτή την επώδυνη και καθοριστική εμπειρία: “Η ζωή μου δεν διαμορφώθηκε από τη φροϋδική ψυχολογία αλλά από έναν ιό. Και δεν ήταν καλοφτιαγμένη. Έτσι βγήκα έξω από τις αμερικανικές θεατρικές παραδόσεις σε αναζήτηση μιας δραματουργίας που θα με έκανε να νιώθω σαν στο σπίτι μου, ευτυχισμένος και πλήρης”.³⁰ Κάπως έτσι “σκόνταψε” επάνω στους Έλληνες κλασικούς. Τον σαγήνεψαν, του έδωσαν τα κλειδιά που ζητούσε για να ανοίξουν οι κρουνοί της φαντασίας του. Έχω την εντύπωση πως κανείς άλλος (και εννοώ παγκοσμίως) δεν πρέπει να τον ξεπερνά σε αριθμό “μετα-γραφών” κλασικών έργων. Επί τροχάδην να αναφέρω: τον *Αγαμέμνονα* 2.0,

30. Για περισσότερα πάνω στις απόψεις του Mee βλ. την ιστοσελίδα του www.charlesmee.org

τις *Τρωάδες*, τις *Βάκχες* 2.1, το *Requiem* (έργο βασισμένο σε αποσπάσματα από έργα του Σοφοκλή), τις *Τραχίνιες*, τον *Ορέστη* 2.0, το *True Love* (βασισμένο στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* και τη *Φαίδρα* του Ρακίνα), *Big Love* (βασισμένο στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου), *Iphigenia*.2.0, *Night and Day* (το πρώτο βασισμένο στον μύθο του Θυέστη και το δεύτερο στο *Δάφνις και Χλόη*), *Odysseus* 2.0. Ο Mee δεν μας δίνει ακριβείς ημερομηνίες πότε ακρβώς γράφτηκε το κάθε έργο. Απλά γνωρίζουμε ότι συνήθως η γραφή προηγείται ένα με δυο χρόνια της παράστασης.

Εάν για τους μοντερνιστές ισχύει το σλόγκαν *Less is More* για τον Mee ταιριάζει γάντι το μεταμοντέρνο *Less is Bore*. Δεν μπορώ να σκεφτώ αυτή τη στιγμή κάποιον άλλο σύγχρονο θεατρικό συγγραφέα που να φλερτάρει τόσο έντονα με τη μεταμοντέρνα αισθητική. Στις ιστορίες του όλοι έχουν βήμα. Παλαιστές μπούτο, χορευτές των Ζουλού, μανεκέν, γκέι, παραπληγικοί, τραγουδιστές όπερας, σύγχρονοι προέδροι και δικτάτορες, σταρ της τηλεόρασης, του τραγουδιού και του κινηματογράφου, τραβεστί, ανήλικες πόρνες από την Άπω Ανατολή. Στην ενότητα των αρχαίων κειμένων ανταπαντά με τη διασπορά, τις πολλαπλές γωνίες δράσης και θέασης. Θραύσματα ταυτοτήτων και εικόνων συνθέτουν ένα μωσαϊκό του σύγχρονου πολυπολιτισμού. Δεν υπάρχει κάποιο σταθερό κέντρο για να συγκρατήσει τις φυγόκεντρες τάσεις. Όλα μοιάζουν με μετακινούμενη άμμο, την οποία τίποτα δεν είναι σε θέση να ανακόψει.

Στον *Ορέστη*, για παράδειγμα, ένα από τα πιο συζητημένα πονήματά του, τοποθετεί συμβολικά μια ολάκερη κοινωνία σε ένα νοσοκομειακό θάλαμο, όπου πυροδοτεί λογής-λογής συζητήσεις ζητημάτων που άπτονται της ηθικής και της πολιτικής με τη βοήθεια μονολόγων, διαλόγων τραγουδιών και χορευτικών. Ο αρχαίος *Ορέστης* δεν είναι το μοναδικό έργο από το οποίο αντλεί υλικό για να ολοκληρώσει τη δική του (μετα) γραφή. Δανείζεται επίσης και από τους μοντέρνους Max Ernst, Apollinaire, William Burroughs, Bret Easton Ellis, Mai Lin, Elaine Scarry, όπως και από τα ποπ περιοδικά *Vogue* και *Soap Opera Digest*, ώστε να καταλήξει στο σουρεαλιστικό κολάζ ενός κόσμου που έχει ξεφύγει, ενός κόσμου σε κατάσταση μόνιμης παράκρουσης, ενός εκτροχιασμένου μεταμοντέρνου σύμπαντος όπου έχει καταρρεύσει (αναπόφευκτα) και η δομή της τραγωδίας με τη γνώριμη ιεράρχηση σωμάτων, λόγων και αξιών. Μπροστά στον θεατή ο Mee απλώνει το καταστρεμμένο ηθικό τοπίο της μετα-Βιεννάμ Αμερικής, όπου κυριαρχεί η βία, η αρπακτικότητα, ο ατομικισμός, ο τρόμος, η επιφανειακή μόδα, η εκδικητικότητα. Δεν θέλει ο θεατής του να εστιάζει την προσοχή του στη μοίρα του ατόμου-χαρακτήρα, αφού είναι απριόρι δεδομένη, αλλά στο δυστοπικό περιβάλλον όπου μεγαλώνει, ένα

περιβάλλον όπου κατοικούν σώματα που έχουν ήδη πεθάνει και απλώς δεν το γνωρίζουν και έτσι συνεχίζουν να ζουν τα ομοιώματα της ζωής τους.

Όπως στην *Εγκαταλελειμμένη ακτή* και τη *Μηχανή Άμλετ* του Heiner Müller, έτσι και εδώ το ερώτημα, πώς μπορεί ένας σύγχρονος συγγραφέας να γράψει πολιτικό θέατρο σε μια κουλτούρα όπου το θέατρο δεν είναι πια κοινωνικό γεγονός, ένα φόρουμ ευεργετικής συζήτησης, είναι ένα θέμα προς συζήτηση. Η θέση του Mee επ' αυτού είναι σαφής: ό,τι και να γίνει τίποτα δεν αλλάζει την κατάσταση. Γι' αυτό και επιλέγει να κλείσει τον *Ορέστη* του όπως τον άρχισε: με θραύσματα. Όπως και σε ένα άλλο έργο του, ο *Θυέστης*, έτσι και εδώ ο εφιάλτης του ηθικού χάους είναι άγριος και χωρίς τελειωμό. Ο κανιβαλισμός θα συνεχιστεί όσο δεν επικρατεί ανάμεσα στους ανθρώπους η ανοχή, η αγάπη και η κατανόηση (λέξεις κλειδιά στο κατοπινό έργο του — διασκευή των *Ικέτιδων* — *Big Love*).

Ο Mee δραματοποιεί με ωμότητα ό,τι ο Ευριπίδης δραματοποιεί με ειρωνεία. Εξ ου και η προτίμηση που δείχνουν για τα έργα του σκηνοθέτες με έφεση στο σωματικό θέατρο (Anne Bogart, Tina Landau, Robert Woodruff κ.ά.).

Επίλογος

Ας ολοκληρώσουμε επαναλαμβάνοντας το αυτονόητο: κάθε αναπαραγωγή του αρχαίου κειμένου είναι και μια μορφή “προδοσίας” ή “παρανάγνωσης”, σύμφωνα με τον προσφιλή όρο των μεταμοντερνιστών, οι οποίοι τον χρησιμοποιούν για να υπογραμμίσουν το ειδικό βάρος που φέρει το ιστορικό υποκείμενο, όταν έρχεται σε επαφή με τα αρχαία (και όχι μόνο) κείμενα. Κατά πόσο είναι δημιουργική “προδοσία” ή ευεργετική “παρανάγνωση” αυτή η επαφή, εξαρτάται από την κάθε περίπτωση ξεχωριστά. Είτε έτσι είτε αλλιώς, τα πράγματα δεν θα μπορούσαν να είναι διαφορετικά, εάν αναλογιστεί κανείς πως ένα μεγάλο μέρος από το “κείμενο της αρχαίας παράστασης” μας είναι εντελώς άγνωστο. Γι' αυτό όλοι οι καλλιτέχνες, ακόμη και αυτοί που κόπτονται για τον σεβασμό και την πιστότητα του κειμένου τους σε σχέση με το πρωτότυπο, υποχρεωτικά (ανα)δημιουργούν, βασιζόμενοι σε υποθέσεις και πάντα με γνώμονα την αναγκαιότητα επικοινωνίας με το σύγχρονο κοινό.

Μια καλοδουλεμένη και με άποψη (μετα)μοντέρνα αναπαραγωγή σίγουρα δεν θα μας δώσει εκείνο που έβλεπαν οι αρχαίοι Αθηναίοι στα θεάτρά τους. Θα μας δώσει όμως την ευκαιρία να ακούσουμε και να αισθανθούμε τις λέξεις και τα νοήματα του έργου μέσα σε ένα αλλιώςτικο

πολιτιστικό πλαίσιο και με άλλες συμβάσεις. Είναι πια κοινός τόπος να πούμε ότι σε μια διασκευή ή προσάρτηση σημασία δεν έχει τι χάνει το πρωτότυπο κείμενο (που είναι εν τοις πράγμασι αναπόφευκτο) αλλά τι κερδίζει. Και υπ' αυτήν την έννοια οι κλασικοί θα συνεχίσουν να παραμένουν σύγχρονοι όσο θα επενδύονται (ευεργετικά) σε αυτούς τα ερωτήματα των καιρών.

Η θεατρική ιστορία έχει δείξει πως όσο θα πάσχει το κοινωνικό σώμα, θα επιστρέφει και το σώμα της αρχαίας θεατρικής γραμματείας, η επαναπροσέγγιση του οποίου θα εξαρτάται κάθε φορά από άλλες ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις, δηλαδή από κάποιον “-ισμό”. Πιο παλιά ήταν ο ρομαντισμός, κατόπιν ο ρεαλισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο υπαρξισμός, ο δομισμός κλπ. Σήμερα είναι ο μεταμοντερνισμός, αύριο θα είναι κάποιος άλλος μετα-μεταμοντερνισμός. Ουκ έστιν τέλος. Και θα λέγαμε ευτυχώς, γιατί έτσι η ιστορία προχωρά και προχωρώντας επαληθεύει όλους εκείνους που πιστεύουν ότι το “μοντέρνο” κάθε εποχής δεν είναι επιλογή αλλά αναγκαιότητα.

Σε ό,τι αφορά ειδικά τους Αμερικανούς καλλιτέχνες και θεωρητικούς, και ανεξάρτητα εάν συμφωνεί κανείς ή όχι με το αποτέλεσμα της δουλειάς τους, από το 1960 μέχρι και τις μέρες μας έχουν κατορθώσει να φέρουν, μέσα από την χρήση σύγχρονων αναλογιών — μουσικών, λαϊκών, τηλεοπτικών, έμφυλων, ποπ, πολιτικών, φυλετικών, εθνοτικών — την αρχαία θεατρική γραμματεία πιο κοντά στα μέτρα και τις προσδοκίες του μέσου Αμερικανού θεατρόφιλου. Δεν φαντάζει πια τόσο εξωτική και απόμακρη, όπως την είχαν επιβάλει στη συνείδησή του οι φιλολογικές και άκρως προβληματικές μεταφράσεις και οι εξίσου ξύλινες παραστάσεις πολλών δεκαετιών. Σίγουρα εξακολουθεί να μην ανήκει στα δημοφιλή θεατρικά είδη που κατακλύζουν τις σκηνές του Broadway. Ούτε είναι σε θέση, από την άλλη, να ανταγωνιστεί σε δημοτικότητα έναν οικείο (στο αγγλόφωνο κοινό) κλασικό όπως ο Σαίξπηρ. Όμως η συνεχής παρουσία της στις μεγάλες και μικρές σκηνές της χώρας, έχει σταδιακά βοηθήσει στη διαμόρφωση μιας αλλιώςτικής δημόσιας εικόνας, που δείχνει ότι το αρχαίο δράμα δεν είναι μόνο για τους λίγους (ακαδημαϊκούς) ή μόνο για φιλολογική ανάγνωση. Ούτε η έννοια του τραγικού αντιβαίνει τις θεμελιώδεις αρχές του αμερικανικού πραγματισμού, όπως για δεκαετίες διατεινόταν οι εγχώριοι καλλιτέχνες και κριτικοί.³¹ Έργα όπως η *Ηλέκτρα*, οι *Τρωάδες*, η *Αντιγόνη*, είναι πια οικεία σκηνικά θεάματα. Ακόμη και έργα που πιο παλιά σπάνια εμφανίζονταν στις σκηνές της χώρας (όπως: *Ικέτιδες*, *Ελένη*,

31. Για περισσότερα επ' αυτού βλ. το πρώτο μέρος της μελέτης αυτής (2016: 365-40).

Φοίνισσες, Ανδρομάχη, Φιλοκτήτης, Εκάβη Ιφιγένεια η εν Αυλίδι, Ιφιγένεια η εν Ταύροις) όχι μόνο παρουσιάζονται αλλά δίνουν λαβή και για πολύ ενδιαφέρουσες διασκευές-προτάσεις (με συγγραφείς όπως: Charles Mee, John Jesurun, Neil LaBute, Ellen MacLaughlin, Caridad Svich, Mac Wellman κ.ά.), που σχολιάζουν τη σύγχρονη πραγματικότητα και καυτά θέματα, όπως ο πόλεμος, το προσφυγικό, η ταυτότητα, τα γένη, η διαφορετικότητα, η βία, το τραύμα, η άσκηση εξουσίας, η ανάμειξη στις υποθέσεις ξένων κρατών, η δημοκρατία, κλπ.

Κυρίως μετά την ενδεκάτη Σεπτεμβρίου η παρουσία της αρχαίας θεατρικής γραμματείας στις αμερικανικές σκηνές γίνεται εντυπωσιακά πιο αισθητή, για να πυκνώσει ακόμη πιο πολύ με αφορμή τον πόλεμο στο Ιράκ, που για πολλούς Αμερικανούς πολίτες θα αντιμετωπιστεί σαν ένα νέο Βιετνάμ. Μέσα σε αυτό το κλίμα συνεχών τραυματικών εμπειριών και έμφυλων όσο και φυλετικών ανακατατάξεων, η *Ιφιγένεια*, πρώτη των πρώτων, επιστρέφει για άλλη μια φορά, τώρα σαν μια ηρωίδα που βλέπει ότι είναι παγιδευμένη στα σκοτεινά μονοπάτια της ιστορίας και θέλει να διεκδικήσει πίσω το σώμα της. Σχολιάζοντας τη δημοτικότητα της *Ιφιγένειας*, η Foley λέει ότι η (μυθ)ιστορία της προσφέρει στους Αμερικανιούς καλλιτέχνες αφενός τη δυνατότητα μιας κατά μέτωπον αντιμετώπισης της προσωπικής και εθνικής ταυτότητας και αφετέρου μια “μετατραγική φόρμουλα σε θέση να αποκαταστήσει την πατροπαράδοτη αμερικανική αισιοδοξία σε μια εποχή ιδιαίτερα δύσκολη. Υπ’ αυτήν την έννοια, τα έργα όπου πρωταγωνιστεί η *Ιφιγένεια* δίνουν την ευκαιρία για άλλη μια φορά στις Ηνωμένες Πολιτείες να ‘ξανασχεδιάσουν’ την τραγωδία σύμφωνα με τη δική τους τραυματισμένη εικόνα και συνάμα να αναγνωρίσουν την ολοένα αυξανόμενη αλλά ακόμη προβληματική ένταξη των γυναικών στον δήμο” (2012: 237).

Όμως δεν είναι μόνο η *Ιφιγένεια* που κυκλοφορεί στις σκηνές της μεταμοντέρνας Αμερικής. Μαζί της επιστρέφουν πολλοί “Οιδίποδες”, “Ορέστηδες” και “Ηλέκτρες”, οι περιπέτειες των οποίων δίνουν την ευκαιρία στους σύγχρονους Αμερικανούς καλλιτέχνες να μιλήσουν για τη δυνατότητα του ατόμου να ξεφύγει από το περιβάλλον του και να ξαναγεννηθεί. Όπως θα σχολιάσει ο ηθοποιός Clarence Maclin, που υποδύθηκε τον Οιδίποδα το 2007 σε μια παράσταση που δόθηκε στις φυλακές Sing Sing της Νέας Υόρκης: “Νομίζω ότι έχουμε ευκαιρίες. Δεν μπορείς να ισχυριστείς ότι επειδή γεννήθηκες σ’ ένα x μέρος, μια x μέρα μαζί με μια προφητεία, ότι αυτό θα είναι για πάντα.... Το κλειδί είναι να μάθεις να το αντιμετωπίζεις και να το διαχειρίζεσαι παρά να το αρνείσαι και να το βάζεις στα πόδια” (Foley 2012: 189).

Εκείνο τελικά που έχει σημασία είναι το γεγονός ότι σε κάθε καινούργια προσπάθεια ανάγνωσης του αρχαίου κειμένου τίθεται από όλους τους ενδιαφερόμενους το ίδιο ερώτημα: ποιος είναι ο ρόλος του θεάτρου στο κοινωνικό γίγνεσθαι, ποιες είναι οι σχέσεις ανάμεσα στην κειμενικότητα και την επιτελεστικότητα σωμάτων και ιδεών (Fischer-Lichte 1999: 52-73), με άλλα λόγια, ποιο έχει μεγαλύτερο βάρος, η “κουλτούρα ως έργο” 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.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Beck, J. και J. Malina (1970), *We, The Living Theatre*, New York.
- Bernal, M. (1987), *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization: The Fabrication of Greece 1785-1985*, New Jersey.
- Bigsby, C.W.A (1985), *Critical Introduction to Twentieth-Century Drama*, vol. 3. *Beyond Broadway*, Cambridge.
- Biner, P. (1972), *The Living Theatre*, New York.
- Bourdieu, P. (1990), *The Logic of Practice*, New York.
- Brathwaite, R. (1641), *The English Gentleman*, London.
- Brook, P. (1968), *The Empty Space*, Harmondsworth.
- Butler, J. (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York.
- Carter, St. (1993), *Pecong*, New York.
- Case, S.-E. (2002), “The Emperor’s New Clothes: The Naked Body and Theories of Performance”, *Substance* 98/99. 31. 2&3, 186-200.
- Colakis, M. (1993), *The Classics in the American Theatre of the 1960s and Early 1970s*, New York.
- Croyden, M. (1974), *Lunatics, Lovers and Poets*, New York.
- Derrida, J. (1978), *Writing and Difference*, μτφρ. Alan Bass, Chicago.
- Dolan, J. (2001), “Performance, Utopia, and the Utopian Performative”, *Theatre Journal* 53, 455-79.
- Dolan, J. (1988), *The Feminist Critic as Spectator*, Michigan.
- Fischer-Lichte, E. (1999), “Between Text and Cultural Performance: Staging Greek Tragedies in Germany”, *Theatre Survey* 40, 52-73.
- Foley, H. (2012), *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, Berkeley.
- Foucault, M. (1979), *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, μτφρ. Alan Sheridan, New York.

- Fuchs, E. (1986), "Robert Wilson's *Alcestis*: a Classic for the 80s", *Village Voice*, July 2.
- Green, A. (1994), *The Revisionist Stage: American Directors Reinvent the Classics*, Cambridge.
- Grotowski, Jerzy (1991), "Pragmatic Laws", στο E. Barba – N. Savarese (επιμ.), *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London.
- Grotowski, J. (1968), interviewed by Richard Schechner, *The Drama Review* 13.
- Grotowski, J. (1969), "External Order Internal Intimacy" (interview), *The Drama Review* 14, 172-79.
- Hall, E., F. Macintosh και O. Taplin, επιμ. (2000), "Medea", στο *Medea in Performance: 1500-2000*, Oxford.
- Haraway, D. (1991), *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London.
- Irigaray, L. (1985), *The Sex Which Is Not One*, μτφρ. C. Porter, C. Burke, Ithaca.
- Kristeva, J. (1984), *Revolutions in Poetic Language*, μτφρ. Margaret Waller, New York.
- Lacan, J. (1953), "Some Reflecons on the Ego", *The International Journal of Psycho-Analysis* 34, 11-7.
- Lefkowitz, M. (1996), *Not Out of Africa: How Afrocentrism Became an Excuse to Teach Myth as History*, New York.
- Lefkowitz, M. και G. MacLean Regers, επιμ. (1996), *Black Athena Revisited*, Chapel Hill.
- McDonald, M. (1992), *Ancient Sun, Modern Light*, New York.
- MacLaughlin, E. (2005), *The Greek Plays*, New York.
- Merleau-Ponty, M. (1962), *The Phenomenology of Perception*, μτφρ. Colin Smith, London.
- Moraga, Ch. (2000), *The Hungry Woman: A Mexican Medea*, στο *Out of the Fringe: Contemporary Latino/Latina Theater and Performance*, επιμ. Caridad Svich & Maria Teresa Marreno, New York, 289-364.
- Neff, R. (1970), *The Living Theatre: USA*, Indianapolis.
- Rabinowitz Sorkin, N. (1993), *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic of Women*, Ithaca.
- Richardson, J. (1960), *The Prodigal*, New York.
- Sayers, S., F. Jameson κ.ά. επιμ. (1984), *The 60s Without Apology*, Minneapolis.
- Schechner, R. (1985), *Between Theatre and Anthropology*, Pennsylvania.
- Schechner, R. (1969), "Review of *The House of Atreus*", *Educational Theatre Journal* 21, 101.
- Serban, A. (1976), "The Life in a Sound", *The Drama Review* 72, 25-6.
- Songenfrei, C. (1975), *Medea: A Noh Cycle Based on Greek Myth*, New York.
- Svich, C. (2004), "Iphigenia Crash Land Falls on the Neon Shell That Was Once her Heart", *Theatreforum* 25, 27-51.
- Wetmore, K. (2003), *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*, Jefferson, North Carolina.
- Wetmore, K. (2001), *The Athenian Sun in an African Sky*, New York.
- Zeitlin, F. I. (1985), "Playing the Other: Theatre, Theatricality and the Feminine in Greek Drama", *Representations* 11, 63-94.
- Zeitlin, F. I. (1996), *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago.

- Γκροτόφσκι, Γ. (1982), *Για ένα φτωχό θέατρο*, μτφρ. Φώντας Κονδύλης και Μαίρη Γαϊτή-Βορρέ, Αθήνα.
- Πατσαλίδης, Σ. (1993), *Το “Άλλο” θέατρο: φεμινιστικές και αφρο-αμερικανικές δοκιμές*, Αθήνα.
- Πατσαλίδης, Σ. (1995), “Από το κείμενο στην παράσταση: ένας Μαύρος Οιδίποδας στο Broadway. Συζήτηση με τον Lee Breuer” (1988), στο *Μεταθεατρικά* 1985-1995, Θεσσαλονίκη, 341-351.
- Πατσαλίδης, Σ. (2000), *Περί θεωρίας και θεάτρον*, Θεσσαλονίκη.
- Πατσαλίδης, Σ. (2004), *Από την αναπαράσταση στην παράσταση: Σπουδή ορίων και περιθωρίων*, Αθήνα.
- Πατσαλίδης, Σ. (2010), *Θέατρο, κοινωνία, έθνος: από την “Αμερική” στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τομ. Β', Θεσσαλονίκη.
- Πατσαλίδης, Σ. (2016), “Η τραγωδία στην Αμερική: διαδρομή μετ' εμποδίων”, *Μέρος Α', Λογείον* 6, 365-400.
- Τσατσούλης, Δημήτρης (2017), *Δυτικό ηγεμονικό “παράδειγμα” και διαπολιτισμικό θέατρο*, Αθήνα.