

## ΚΑΙΘΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ

### ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΗΡΩΕΣ ΜΟΝΟΙ ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ, ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ: Η ΑΥΤΟΝΟΜΗΣΗ ΤΗΣ ΜΟΝΟΛΟΓΙΚΟΤΗΤΑΣ\*

**Σ**το αρχαίο τραγικό δράμα, ο «τυπικός» μονόλογος ορισμένος με βάση και σε αντιδιαστολή με τις «κανονικές συνθήκες» της δραματικής και γενικότερα της ανθρώπινης (διαλογικής) επικοινωνίας – δηλαδή η περισσότερο ή λιγότερο εκτενής ρήση ενός μόνου επί σκηνής δραματικού προσώπου, η οποία δεν απευθύνεται άμεσα σε κάποιον παριστώμενο από σκηνής, «εσωτερικό» αποδέκτη και, ως εκ τούτου, δεν επιτρέπει την ανάπτυξη λεκτικής ανταλλαγής και επικοινωνίας στο πλαίσιο μιας ορισμένης δραματικής κατάστασης<sup>1</sup> – εμπίπτει κατά πρώτο και κύριο λόγο στην κατηγορία του «τεχνικού», αλλιώς «εκθετικού», «εκθεσιακού», «αφηγηματικού», «διηγητικού», «εισαγωγικού», «πληροφοριακού» ή «πλαισιωτικού» μονολόγου, όπως είναι ορισμένοι από τους όρους που έχουν κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί για τη δήλωσή του<sup>2</sup>.

Ο «τεχνικός», «εκθετικός» μονόλογος: α) στην πλειονότητα των περιπτώσεων είναι προλογικός και πολύ σπανιότερα παρεμβάλλεται στη ροή της δράσης· β) εκφέρεται είτε από ένα δευτερεύον, από απόψεως κειμενικής, σκηνικής και επικοινωνικής βαρύτητας,

\* Ευχαριστώ και αφιερώνω αυτή την εργασία στους μεταπτυχιακούς φοιτητές μου για όλες τις συζητήσεις, τις ερωτήσεις και τις απαντήσεις που μου έχουν δώσει μέσα από τη δουλειά τους πάνω στο «Αρχαίο Θέατρο και την πρόσληψή του». Ευχαριστώ επίσης εγκάρδια την ιστορικό του θεάτρου, Σίσσυ Παπαθανασίου, για τις πληροφορίες που μου έδωσε, τις επαφές που μου προώθησε και τα ερεθίσματα που μου προσέφερε σε σχέση με την αρχαϊσμένη ελληνική δραματουργία.

<sup>1</sup> Για τις διαφορετικές προσεγγίσεις του μονολόγου με βάση την «καταστασιακή» (situational) ή «δομική» (structural) λειτουργικότητά του βλ. ενδεικτικά M. Pfister: *The Theory and Analysis of Drama* (translated from the German by J. Halliday), Cambridge University Press, Cambridge 1991<sup>2</sup>, σσ. 126-127· K. Frieden: *Genius and Monologue*, Cornell University Press, Ithaca and London 1985, σσ. 17-22. Για το «ιστορικό» της μελέτης της μονολογικής φόρμας ειδικά στο αρχαίο δράμα και τα μεθοδολογικά κριτήρια διάκρισής του, από τις αρχές ήδη του 20ού αι. (με τη μελέτη του Fr. Leo: «Der Monolog im Drama», *AGG*, N.S., X5, Berlin 1908), βλ. W. Schadewaldt: *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin/ Zürich/Dublin, Weidmann 1966 (αναθεωρημένη και διευρυμένη μορ-

φή της αρχικής έκδοσης, Berlin 1924), ιδίως κεφ. I. «Monolog. Friedrich Leos Auffassung des Monologs», σσ. 3-34· E. Medda: *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1983, ιδίως κεφ II «Il Monologo in Sofocle: Questioni di Metodo», σσ. 59-47 (αναλυτική σχετική βιβλιογραφία): L. Battezzato: *Il Monologo nel Teatro di Euripide*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1995, σσ. 5-25.

<sup>2</sup> Για τα διαφορετικά «μοντέλα μονολόγου» με βάση ειδολογικά, δραματουργικά-λειτουργικά, χαρακτηριστικά (των σσηνικών προσώπων), θεματικά και ποιητικά κριτήρια βλ. Β. Πούγγρο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο*, Εκδόσεις Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991, κεφ. «Μονόλογος και διάλογος στην κλασικίζουσα δραματουργία του 17<sup>ου</sup> και του 18<sup>ου</sup> αιώνα», σσ. 211-259, 214-219. Πρβλ. επίσης τα «σημεία-περιπτώσεις» που διακρίνει στο διάστημα ταλάντευσης μεταξύ διαλόγου και μονολόγου ο Γ. Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλωσης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 218-220, με παραδείγματα από το παγκόσμιο θέατρο και εκτενή βιβλιογραφία σε θέματα ιστορίας και θεωρίας του μονολόγου.

δραματικό πρόσωπο (που συχνά έχει θεϊκή ταυτότητα), είτε και από το πρωταγωνιστικό δραματικό πρόσωπο (που είναι πάντα ένας/μια μυθικός/ή ήρωας/ηρώιδα)· β) ανάλογα με τη θεϊκή ή μη δραματική ταυτότητα του προλογίζοντος, στοχεύει κατ' αρχάς στην κατατόπιση του «εξωτερικού» (αδήλωτου κειμενικά) αποδέκτη/θεατή σχετικά με την προϊστορία και το παρόν της δράσης και, κατά δεύτερο λόγο, στον προϊδεασμό του σχετικά με την επικείμενη εξέλιξη της· γ) τέλος, αποτελεί μια προσφιλή προσίδια δραματική τεχνική κατά πρώτο και κύριο λόγο στο έργο του Ευριπίδη, υποκαθιστώντας εδώ τη δραματική, αναληπτική και προληπτική, λειτουργία που παίζουν οι «χρησμοί», τα «όνειρα», οι «οιωνοί» και οι «κατάρες» στο έργο των δύο άλλων τραγικών<sup>3</sup>. Οι διαφωτιστικές, «ανθρωπινές» και «μοναχικές», εισαγωγικές αφηγήσεις του Φύλακα στον *Αγαμέμνονα* (στ. 1-39), της Προφήτιδος Πυθίας στις *Ευμενίδες* (στ. 1-63) της Τροφού στη *Μήδεια* (στ. 1-48), του Αμφιτρύωνα στον *Ηρακλή Μαινόμενο* (στ. 1-59) του Ειδώλου Πολυμήστορος στην *Εκάβη* (στ. 1-58) της Ανδρομάχης και της Ελένης στις φερώνυμες τραγωδίες (στ. 1-55 και 1-67, αντίστοιχα), του Αυτουργού στην ευριπίδεια *Ηλέκτρα* (στ. 1-53), της Ιοκάστης στις *Φοίνισσες* (στ. 1-87), της Ιφιγένειας στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (στ. 1-66), αλλά και της Ηλέκτρας στον *Ορέστη* υπό την οιοική παρουσία του βασιλιά «νοσοῦντος», «ὕπνῳπτοντος» επί μακρόν Ορέστη (στ. 1-70)<sup>4</sup>· οι αυξημένης μελλοντικής διορατικότητας θεϊκές εναρκτήριες ρήσεις του Απόλλωνα στην *Άλκηστη* (στ. 1-27), της Αφροδίτης στον *Ίππόλυτο* (στ. 1-57), του Ερμή στον *Ίωνα* (στ. 1-81), του Διονύσου στις *Βάκχες* (στ. 1-63), του Ποσειδῶνα στις *Τρωάδες* υπό την παρουσία της καταρρακωμένης Εκάβης, η οποία όμως δεν έχει συνείδηση της σκηνικής ύπαρξης και (συν)ομιλίας του Ποσειδῶνα (στ. 1-47) και, ακολούθως, της Αθηνάς (στ. 48-97)· οι παρέμβλητοι εκθετικοί μονόλογοι, του Θεράποντα στην *Άλκηστη* (στ. 747-773), του Μενελάου στην *Ελένη* (στ. 386-435) –όλοι οι παραπάνω είναι αφηγηματικοί, εκθετικοί, προς τον εαυτόν και προς το θεατή, τραγικοί μονόλογοι που ορίζουν ή επαν-ορίζουν ένα τυπικό πλαίσιο για τη δράση του καθενός έργου, γνωστοποιώντας (ένα μέρος από) τις παρελθοντικές και παροντικές συντεταγμένες της δραματικής κατάστασης και ενίοτε προδιαγράφοντας, με περισσότερα ή λιγότερα αφηγηματικά «κενά», τον τρόπο επίλυσης της σοφούσας «κρίσης».

Εκτός από την πληθώρα των μονολογικών «εκθετικών» ρήσεων, ο τραγικός θεατρικός λόγος ποικιλλεται και με άλλους «τύπους» μονολόγων, με βάση διαφορετικά κριτήρια μεθοδολογικής προσέγγισης και λειτουργικής αξιολόγησής τους<sup>5</sup>: i) «μοναχικούς λόγους προς

<sup>3</sup> Βλ. B. Goward: *Αφήρηση και τραγωδία. Αφηγηματικές τεχνικές στον Αισχύλο, τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη* (μετ. Ν. Π. Μπεζαντάκος), Ινστιτούτο του Βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2002, κεφ. 8 «Η αφηγηματική στρατηγική του Ευριπίδη», σσ. 241-263, ιδίως σσ. 241-252. Πρβλ. την ανάλυση της αφηγηματικής λειτουργίας του Προλόγου, με βάση το «μοντέλο δράσης» (modèle actantiel) του A. J. Greimas, στις τραγωδίες *Άλκηστις*, *Μήδεια*, *Ίππόλυτος*, *Ανδρομάχη*, *Ίων*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, από τον Ν. Π. Μπεζαντάκο: *Το αφηγηματικό μοντέλο του Greimas και οι τραγωδίες του Ευριπίδη*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004, *passim*.

<sup>4</sup> Σε ό,τι αφορά την εναρκτήρια ρήση του Ετεοκλή στους *Επτά επί Θήβας* (στ. 1-38), παραλείπεται από

την παρούσα κατάταξη των «τυπικών» μονολόγων, δεδομένου του έντονα ετεροαναφορικού, απευθυντικού και παροτρυντικού σε όλη τη διάρκεια χαρακτήρα της σε σχέση με το βουβό όμιλο των Καδμείων πολιτών, των οποίων η ύπαρξη και η ακροαματική λειτουργία δηλώνονται ρητά εξ αρχής. Για την έμφυλη και ηλικιακή σύνθεση αυτού του προλογικού «ομίλου» και για την πιθανή θεατρική εμφάνισή του βλ. αναλυτικά Κ. Τσαντσάνογλου: «Ο Χορός των Επτά επί Θήβας του Αισχύλου», στον τόμο *Θυμέλ. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμούζιάδη* (επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ – Ελ. Παπαζογλου), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σσ. 445-479, ιδίως σσ. 472-479.

<sup>5</sup> Βλ. Πούχνερ: *Μελετήματα θεάτρου*, ό. π., σ. 216, υποσημ. 289· Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα*,

φυσικά στοιχεία, θεούς, μεταφυσικές οντότητες»: του Προμηθέα Δεσμώτη αμέσως μετά τη βίαιη αρχική καθήλωση του (στ. 88-127), της σοφόκλειας Ηλέκτρας μετά την προλογική εξύφανση του σχεδίου εκδίχησης από τον Ορέστη, τον Παιδαγωγό και τον Πυλάδη (στ. 86-120), του Ίωνα στο ενδιάμεσο διάστημα μετά την προλογική εμφάνιση του Ερμή και πριν από την Πάροδο του Χορού (στ. 82-183)<sup>ii</sup> «στοχαστικούς» μονόλογους πριν από την κρίσιμη απόφαση μιας πράξης: ο μονόλογος του Αίαντα πριν από την πράξη της αυτοχειρίας (στ. 815-865), ο μονόλογος του Μενελάου μετά την αποθαρρυντική συνάντησή του με τη Γραία θεράπαινα του αιγυπτιακού παλατιού στην *Ελένη* (στ. 483-514)<sup>iii</sup> «λυρικούς», εξομολογητικούς μονόλογους, σε στιγμές μεγάλης συγκίνησης και θυμικής εξάνθησης: η «πειριπατητική» θοηνωδία της απελτισμένης Ηλέκτρας στη φερώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, πριν από την Πάροδο του Χορού (στ. 112-166), ο συγκινησιακά ταραγμένος μονόλογος της Ανδρομάχης στη φερώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, μετά τις ζοφερές ειδήσεις της Θεράπαινας (στ. 91-116), η θοηνωδία της Ελένης στη φερώνυμη τραγωδία και πάλι του Ευριπίδη, μετά τη συνάντησή με τον Τεύκρο και πριν από την Πάροδο του Χορού (στ. 164-178), ο μονόλογος της εξαθλιωμένης Εκάβης στις *Τρωάδες*, μετά την απόσυρση του θεϊκού ζεύγους Ποσειδώνα-Αθηνάς (στ. 98-152)<sup>iv</sup>.

Ας σημειωθεί ότι οι παραπάνω τυπολογικοί –αναπόφευκτα περιοριστικοί– διαχωρισμοί προφανώς δεν αποκλείουν καθόλου τη δυνατότητα οι τραγικοί μονόλογοι να συγκεράζουν διαφορετικά επίπεδα σήμανσης, από άποψη δραματικής λειτουργίας, περιεχομένου, συνθηκών εκφοράς κ.ο.κ. Έτσι, λ.χ. ο μετρικά και υφολογικά δικαιωμαίνόμενος μονόλογος του «πεπασσαλευμένου» Προμηθέα Δεσμώτη προς τα στοιχεία της φύσης, μονόλογος με τον οποίο δρομολογείται η λεκτική δράση του –εντελώς σιωπηλού μέχρι τότε– ήρωα (*Π.Δ.* 88-127), από απόψεως δραματικής λειτουργίας είναι μεν «εχθетικός» σε ό,τι αφορά την παρελθοντική και παρούσα κατάσταση του «δυσόπτμου δεσμώτου», είναι όμως και «μεταβατικός» από την αρχική καθήλωση προς την επερχόμενη συνεχή ροή νέων προσώπων-επισκεπτών από απόψεως θεματικής και ύφους είναι μεν «λυρικός» και «εξομολογητικός» ως προς τη συναισθηματική του φόρτιση και την εκφραστική του δυναμική, είναι όμως και «συγκρουσιακός» και «στοχαστικός» ως προς το δίλημμα που δρομολογεί μεταξύ της τήρησης «σιγής» ή «μη σιγής» για τα μέλλοντα που ο «φιλόανθρωπος» ήρωας «*προυξεπίσταται σκεθρώς*» (*Π.Δ.* 101-102).

Πέραν των παραπάνω περιπτώσεων «πραγματικής» μονολογικής εκφοράς του θεατρικού λόγου, οριζόμενης με βάση τη «μοναξιά» του δραματικού προσώπου και την απουσία απεύθυνσης σε κάποιον επί σκηνής αποδέκτη, ας σημειωθεί ότι στις σωζόμενες τραγωδίες συγκεντρώνεται επιπρόσθετα ένας μεγάλος αριθμός μακροσκελών, πολύστιχων ρήσεων οι οποίες δεν διακόπτονται από διαλογικές παρεμβάσεις, παρουσιάζουν υψηλό βαθμό δομικής αυτονομίας από το περιρρέον κειμενικό σώμα, συνήθως προσλαμβάνονται δίληψη μονολογικών «διακηρύξεων-εξομολογήσεων»<sup>7</sup>, ωστόσο εκφέρονται πάντοτε ενώπιον ενός

ό. π., σσ. 218-219. Πρβλ. επίσης την «τυπολογία των μονολόγων σύμφωνα με τη δραματουργική λειτουργία τους», στο P. Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου* (μετ. Α. Στρομπούλη), Gutenberg, Αθήνα 2006, λ. «μονόλογος», σσ. 317-319, 318.

<sup>6</sup> Για το «παθητικό» στοιχείο στο θέατρο του Ευριπίδη και την εκφραστική του ανανέωση μέσω της «ποι-

ησης των θρήνων» βλ. J. de Romilly: *Η νεοτεριότητα του Ευριπίδη* (μετ. Αγγ. Στασινοπούλου-Σιαδά), Ινστιτούτο του Βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997, σσ. 91-144.

<sup>7</sup> Βλ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Τα μονολόγια μονόπρακτα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο της ίδιας: *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα*

τουλάχιστον ή περισσότερων (ομιλούντων ή και μη-ομιλούντων) αποδεκτών, επίγνωση της παρουσίας του/των οποίου/ων έχει το υποκείμενο του λόγου και ο οποίος είναι συνήθως ή ένας εκ των οποίων είναι απαραίτητα ο Χορός: ο αναληπτικός, εξομολογητικός και μαζί εκθετικός πρόλογος της Δηϊάνειρας των *Τραχινιών*, που εκφέρεται ενώπιον της Τροφού, της οποίας όμως η σκηνική ύπαρξη δηλώνεται κειμενικά μόλις στο στ. 49, οπότε αυτή παρεμβαίνει διαλογικά στο πεδίο της δράσης<sup>8</sup>: ο εισαγωγικός πρόλογος-θήνης του Ορέστη στις *Χοηφόρους* (στ. 1-25) ενώπιον του «βωβού» (εδώ) Πυλάδη, ο οποίος εντάσσεται πολύ καθυστερημένα στο κειμενικό πεδίο (στ. 24-25) και του οποίου η λεκτική συμμετοχή περιορίζεται σε τρεις στίχους που εκφέρονται πολύ αργότερα στην πορεία της τραγικής δράσης (στ. 901-903): το θρηνητικό ξέσπασμα της Εκάβης στη φερώνυμη τραγωδία μετά την απόσυρση του Ειδώλου Πολυμήστορος και πριν από την Πάροδο του Χορού (στ. 59-97), με επί σηνής παθητικούς και βωβούς ακροατές τις –αδιευκρινίστου αριθμού– «παιδες ... Τρωάδες», από τις οποίες υποβασταζόμενη προσέρχεται στο σηνικό χώρο η έκπτωτη βασίλισσα (βλ. στ. 59-66): ο εκθετικός πρόλογος του Ιολάου στους *Ήρακλείδεις* (στ. 1-47), ο οποίος εκφέρεται ενώπιον των «βουβών» καθ' όλη τη διάρκεια του έργου αρρένων «τέκνων» του Ηρακλή, προς τα οποία απευθύνεται καθυστερημένα ο παλιός σύντροφός του μυθικό ήρωα στο στ. 48, για να αναγγείλει την είσοδο του Κήρυκος Ευρυσθέως: οι διαδοχικές εκτενείς ρήσεις της Μήδειας ενώπιον του Χορού των Κορινθίων γυναικών (στ. 213-266, 364-409, 764-810) η επίγνωση της σκηνικής παρουσίας των οποίων δηλώνεται περιστασιακά, μέσω περιορισμένων κλητικών προσφωνήσεων ή αποστροφών της ηρωίδας σε β' πρόσωπο (στ. 213-214, 365, 368, 377, 765, 772, 797)<sup>9</sup>. Μια ενδιαφέρουσα «παράλληλη» μονολογική αλλά όχι μοναχική εκφοράς μιας πολύστιχης ρήσης, η οποία εκφωνείται μεν υπό τη σηνική παρουσία άλλου δραματικού προσώπου και επίσης του Χορού, των οποίων όμως ανατέλλεται προσωρινά η λειτουργία τους ως αποδεκτών του θεατρικού λόγου, θα συναντήσουμε στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, κατά τη σηνική αβυσσαλέα αντιπαράθεση Ηλέκτρας και Κλυταιμνήστρας. Μετά από ένα βίαιο μεταξύ τους λεκτικό διαξίφισμο κι αφού η Ηλέκτρα τελικά αποφασίζει να «αφήσει» τη μητέρα της να προσφέρει χoes και να προσευχηθεί στον τάφο του Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα αποδύεται σε μια αρκετά μακροσκελή επίκληση-προσευχή προς τον Απόλλωνα (στ. 634-659), η οποία δηλώνεται ως «κεκρυμμένη βάξις» (στ. 638), δεν πρέπει να ακουστεί από τους επί σηνής παρόντες και ειδικά από την Ηλέκτρα<sup>10</sup> και η

για το νεοελληνικό θέατρο, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 112-118, 112, όπου γίνεται διάκριση ανάμεσα στον «πραγματικό μονόλογο του δραματικού προσώπου, όταν αυτό βρίσκεται μόνο του πάνω στη σηνή», και στη «μακροσκελή (πολύστιχη, συνήθως) απόκριση, γνωστή ως 'tirade', που παρεμβάλλεται στο δραματικό διάλογο και «φτάνει πολλές φορές στη συνείδηση του θεατή σαν ένας μονόλογος-διακήρυξη ή σαν μονόλογος που αποκαλύπτει γεγονότα, ιδεώδη ή αισθήματα».

<sup>8</sup> Στη «θλιμμένη» Δηϊάνειρα, που «μονολογεί» αναφέρεται και η Χ. Μπακονικόλα: «Ο χρόνος στη δραματική και στην τραγική του διάσταση (μια ανάγνωση των *Τραχινιών*)», στον τόμο της ίδιας: *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, Τόμ. Α', Ινστιτούτο του Βιβλίου –

Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σσ. 49-59, 51.

<sup>9</sup> Εξαίρεση την εκτενή απεύθυνση της Μήδειας (σσ. 1020-1080) προς τα «βουβρά», επί σηνής παρόντα παιδιά της, λόγω του έντονου και συστηματικά προσανατολισμένου προς τον αποδέκτη χαρακτήρα της. Για «μονόλογο της ηρωίδας μπροστά στις Κορινθίες γυναίκες», μιλά επίσης η Χ. Μπακονικόλα: «Τα 'εν ταις φίλαις πάθη' και το ήθος της Μήδειας», στον τόμο: *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ* (επιμ. Ι. Βιβιλάκης), Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2007, σσ. 881-890, 885.

<sup>10</sup> Σοφ. *Ηλ.* 638-642: «Ὅν γὰρ ἐν φίλοις ὁ μῦθος, οὐδὲ πᾶν ἀναπτύξει πρὲς φῶς παρούσης τῆσδε πλῆριός ἐμοί, μὴ σὺν φθόνῳ τε καὶ πολυγλώσσῳ βοῇ στείρῃ ματαίων βάξιν εἰς πάσαν πόλιν».

οποία, όντως, δεν διαταράσσεται από καμία σχολιαστική παρέμβαση από μέρους είτε της Ηλέκτρας είτε του Χορού. Η μονολογική προσευχή-παράκληση της Κλυταμνήστρας προς τον Απόλλωνα –μια ιδιαίτερη και προδρομική, θα λέγαμε, περίπτωση «κατ' ιδίαν» εκφερόμενου λόγου, που διασπά προς στιγμήν το εσωτερικό σύστημα επικοινωνίας σε διαφορετικά επίπεδα<sup>11</sup>– διακόπτεται μόνο με την άφιξη του Παιδαγωγού, που επαναφέρει το θεατρικό λόγο στη διαλογική ανάπτυξή του, χωρίς κανένα περαιτέρω σχόλιο σχετικά με τον τρόπο της χωροταξικής τοποθέτησης, της κινησιακής ανάπτυξης ή της έντασης εκφοράς του λόγου από μέρους της κρυφώς ομιλούσας Κλυταμνήστρας ενώπιον των επί σκηνής παρόντων αλλά επικοινωνικά ανενεργών χορευτών και Ηλέκτρας<sup>12</sup>.

Στην πλειονότητά τους οι παραπάνω, προλογικοί ή παρέμβλητοι τραγικοί μονόλογοι –και κατ' εξοχήν οι μοναχικά εκφερόμενοι επί σκηνής– θέτουν εξαρχής ή/και ακολουθώντας στη διάρκειά τους έναν ή περισσότερους αφηγηματικούς αποδέκτες (συγκεκριμένες θεότητες, φυσικά στοιχεία, συγγενικά και οικεία πρόσωπα, ακόμη, το ίδιο το μονολογούν υποκείμενο σε β' ενικό πρόσωπο), είναι οργανικά ενταγμένοι στη λογική οργάνωση και στη σημασιολογική ενότητα του δραματικού «όλου», το οποίο οριοθετούν κατά το μάλλον ή ήττον σε σχέση με το δραματικό παρελθόν, παρόν και μέλλον, όπως επίσης είναι δραματικά κατά το δυνατόν δικαιολογημένοι, εύλογοι και αληθοφανείς: το δραματικό μονολογούν πρόσωπο –που, ως θνητός, ωθείται να εξωτερικεύσει τα συναισθήματα και τις σκέψεις του λόγω της εξαιρετικής κατάστασης που βιώνει, ή που, ως θεός, αξιοποιεί την καθιερωμένη προνομιακή διορατικότητα και παρεμβατική ετοιμότητά του– είτε δεν έχει κάποιον επί σκηνής ορατό αποδέκτη (οι περισσότερες περιπτώσεις), είτε δεν αντιλαμβάνεται τη σκηνική παρουσία ενός, ορατού για το κοινό, αποδέκτη (η θρηνωδία της ευριπίδειας Ηλέκτρας με τον Ορέστη και τον Πυλάδη να παρακολουθούν και να ακροούνται «παράμερα»), είτε με κάποιο τρόπο «αποκλείει» την ακρόαση της μονολογικής ρήσης του από τους επί σκηνής και επί ορχήστρας δυνητικούς ακροατές (η προσευχή της σοφόκλειας Κλυταμνήστρας στον Απόλλωνα, που εκφέρεται σκοπίμως «χαμηλόφωνα», ώστε να μη γίνει αντιληπτή από την Ηλέκτρα και το Χορό), είτε ουσιαστικά μονολογεί επειδή ο ορατός και για το ίδιο το μονολογούν πρόσω-

<sup>11</sup> Για τη δραματική τεχνική του «κατ' ιδίαν» και τη συμβολή του στη δημιουργία καταστάσεων άνισης πληροφόρησης στο σύστημα της «εσωτερικής» δραματικής επικοινωνίας βλ. ενδεικτικά Πούγχερ: *Μελετήματα θεάτρου*, ό. π., κεφ. «Ζητήματα επικοινωνίας στα έργα του Κρητικού και Επτανήσιου Θεάτρου. Η εξέλιξη δύο δραματουργικών συμβάσεων», σσ. 109-152, ιδίως σσ. 112-113.

<sup>12</sup> Δεν συμπεριλαμβανουμε στη συγκεκριμένη κατηγορία των «δομικών» μονολόγων ούτε την πληθώρα των μακροσκελών «αγγελικών ρήσεων» (messenger speech) και γενικότερα των «αφηγήσεων μηνύματος» (message narrative) που εντάσσονται στο σωζόμενο corpus και των τριών τραγικών, ούτε τις αφηγηματικές –και εμφανώς προληπτικές με τη μορφή ενός λατρευντικού «αιτίου»– θεϊκές ρήσεις στις Εξόδους των εννέα από τις δεκαεπτά σωζόμενες τραγωδίες του

Ευριπίδη (*Ιππόλυτος*, *Ανδρομάχη*, *Ικέτιδες*, *Ηλέκτρα*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ιων*, *Ελένη*, *Ορέστης*, *Βάκχαι*) ούτε, τέλος, τις επίσης προληπτικές και κατά το μάλλον ή ήττον εκτενείς αφηγήσεις που εκφέρουν ορισμένες «δοκιμικές» ή «σωτήριες» μορφές, με ειδικές επιτελεστικές ή προρητικές δυνάμεις, επίσης στην Έξοδο πέντε άλλων ευριπίδων τραγωδιών (η Μήδεια στο τέλος της *Μήδειας*, ο Ευρυπύκλος στο τέλος των *Ηρακλειδών*, ο Πολυμήτωρ στο τέλος της *Εκάβης*, ο Ηρακλής στο τέλος της *Αλκήστιδος*, ο Θησέας στο τέλος του *Ηρακλέους Μαινομένου*), δεδομένου ότι σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις υπάρχει, πέραν του Χορού, τουλάχιστον ένας ρητός και στοχευόμενος επί σκηνής ομιλών αποδέκτης, με μεγαλύτερη ή μικρότερη, αμέσως προσηγηθείσα, ενδιάμεση ή αμέσως επακολουθείσα διαλογική εμπλοκή στη διάρκεια της εκφοράς της πολύστιχης ρήσης.

πο και για το κοινό δυνητικός αποδέκτης τελεί σε πλήρη (φυσική ή και οντολογική) αδυναμία λεκτικής αντίδρασης και διαλογικής διάδρασης (ο εκθετικός μονόλογος της Ηλέκτρας στον *Ορέστη*, υπό την παρουσία του κοιμώμενου και εξαντλημένου φερώνυμου ήρωα, ή ο αντίστοιχος μονόλογος του Ποσειδώνια στις *Τρωάδες* υπό την παρουσία της εξαθλιωμένης Εκάβης, η οποία δεν έχει συνείδηση της σκηνικής ύπαρξης και ομιλίας του θεού), ενώ σε καμία περίπτωση η μονολογική, ανθρώπινη ή θεϊκή, ρήση δεν «διασπά» το κύκλωμα της «εσωτερικής δραματικής επικοινωνίας» για να απευθυνθεί άμεσα –κατά οιονδήποτε κειμενικά δηλωμένο– τρόπο στους «εξωτερικούς» αποδέκτες/θεατές. Έτσι, σε ένα θέατρο ισχυρά κωδικοποιημένο και έντονα συμβατικό σε όλα τα επίπεδα, ο «μοναχικός», προς τον εαυτόν ή και προς κάποιον μυθοπλασιακό «άλλο», εκφερόμενος λόγος, μακριά του να αποκαλύπτει τον τεχνητό και αντιψευδαισθητικό χαρακτήρα του προσίδιου θεατρικού κώδικα, αντίθετα, μάλλον διεκδικεί κατά το δυνατόν δραματική αιτιότητα και λογική συνέπεια<sup>13</sup>, ταιλαντευόμενος διαρκώς μεταξύ της αυτοαναφορικής έκθεσης της «υποκειμενικής» προοπτικής του μονολογούντος προσώπου πάνω στα τεκταινόμενα και της αποστασιοποιημένης εκθετικής αναφοράς στη γενική «ηθική» προοπτική του έργου<sup>14</sup>. Στην ίδια προοπτική, ο Χορός δεν είναι ποτέ παρών κατά τη διάρκεια των «μοναχικών» μονολόγων, είτε γιατί δεν έχει πραγματοποιήσει ακόμη την Πάροδό του (η περίπτωση των προλογικών μονολογικών ρήσεων ή η περίπτωση του μονολογούντος Ίωνα στη φερώνυμη τραγωδία, στ. 82-183), είτε γιατί έχει προσωρινά αποσυρθεί από το σκηνικό χώρο («μετάστασις») για να επιστρέψει μετά το πέρας του μονολόγου (η περίπτωση του μονολογούντος Αίαντα στη φερώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, στ. 815-865, η περίπτωση του εκθετικού μονολόγου του Θεράποντα στην *Άλκηστι*, στ. 747-773, ή η περίπτωση των δύο παρέμβλητων μονολόγων του Μενελάου στην *Ελένη*, στ. 386-435 και στ. 483-514)<sup>15</sup>. Εξάιτροφα, η διαρκής, μετά την πραγματοποίηση της Παρόδου, επί σκηνής παρουσία του Χορού (εξαίρουμένων των ευάριθμων περιπτώσεων «μετάστασης») διασφαλίζει και τροφοδοτεί τη διαλογικότητα στη δραματική επικοινωνία των εξατομικευμένων δραματικών προσώπων<sup>16</sup>, παρέχοντας ένα σταθερό και αμετακίνητο «ενδοδραματικό» αεροστάθι και δυνάμει συνομιλήτη<sup>17</sup>, ενώ, την ίδια στιγμή, όλη η συμβατικό-

<sup>13</sup> Για τον «ελαστικό» προσδιορισμό του όρου «ψευδαίσθηση» στο αρχαίο δράμα, «και, πάντως, χωρίς την ελάχιστη συνάρτηση με ρεαλιστικές παραμέτρους», πρβλ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης: *Περί Χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1998, σ. 91.

<sup>14</sup> Πρβλ. την ανάλυση των μονολόγων (soliloquies) στο έργο του Shakespeare με βάση την «ψυχολογική ή «ηθική» προσέγγιση των μονολογούντων ηρώων από τον R. Langbaum: *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1985, ιδίως κεφ. «Character versus action in Shakespeare», σσ. 160-181.

<sup>15</sup> Για τις «μεταστάσεις» του Χορού στην αρχαία τραγωδία και τις δραματικές ανάγκες που τις επιβάλλουν, βλ. ενδεικτικά Χουρμουζιάδης: *Περί Χορού*, ό. π., σσ. 50-51. Ειδικά για τη συσχέτιση της απομάκρυνσης του

Χορού με τη δημιουργία ενός «μονολογικού χώρου» πρβλ. Schadewaldt: *Monolog und Selbstgespräch*, ό. π., σσ. 20-23.

<sup>16</sup> Πρβλ. Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα σύμβολα*, ό. π., σ. 215, υποσημ. 431: «[...] Θυμίζουμε ακόμη τον d'Aubignac (1927), που (βιβλίο 3, σελ. 250) διατυπώνει την άποψη ότι ο μονόλογος δεν υπήρχε στο αρχαίο θέατρο, αφού τα πρόσωπα μιλούσαν πάντα ενώπιον του Χορού».

<sup>17</sup> Για τους «ενδοδραματικούς» θεατές ή «εκ των έσω παρατηρητές» (Χοροί, δραματικοί χαρακτήρες με σχετική απόσταση από το τραγικό πάθος) ως «υποκατάστατα του αληθινού θεατρικού κοινού, των θεατών του πέμπτου αιώνα π.Χ.» πρβλ. I. Lada-Richards: «Η ανταπόκριση των θεατών στην ατυχή τραγωδία των κλασικών χρόνων: Συναίσθημα και στοχασμός, ποιητική και ομοιογένεια» (μετ. Χρ. Γραμμένου), στον τόμο Α. Μαρκαντώνάτος, Χ. Τσαργάλης (επιμ.): *Αρ-*

τητα και η αναληθοφάνεια των εκτενέστατων και επανερχόμενων χορικών ρήσεων, που δεν έχουν άλλο επί σκηνής αποδέκτη (Πάροδος, στάσιμα, εξόδιο άσμα) αμβλύνεται ακριβώς από το γεγονός της «συλλογικής» δραματικής υπόστασης Χορού, της «μαζικής» κατά το μάλλον ή ήττον εκφοράς των αφηγηματικών –λυρικού ή στοχαστικού χαρακτήρα– παρεκβάσεων του και της «κοινωνικής», «καθολικής» διάστασης που αυτός προσδίδει ειδικότερα στην προοπτική του εκάστοτε δράματος και γενικότερα στην τραγική εμπειρία<sup>18</sup>.

\*

Σε αντίθεση με την κατά το δυνατόν λογικά ελεγχόμενη και δραματικά οριοθετημένη χρήση του μονολόγου και εν γένει της μονολογικότητας στο αρχαίο τραγικό θέατρο, στο νεώτερο ελληνικό θέατρο –παράλληλα με το πλήθος των πολύπρακτων και πολυπρόσωπων αρχαιοθεμιών και αρχαιόμυθων έργων<sup>19</sup> αλλά και παράλληλα με το πλήθος των μονολογικών, συνήθως μονοπρόσωπων και μονόπρακτων έργων<sup>20</sup>, γενικής θεματικής– παρουσιάζεται, στις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα και στην αρχή της νέας χιλιετίας, η τάση γραφής αρχαιόμυθων μονολογικών έργων που «απομονώνουν» (επικοινωνιακά και φυσικά) επί του κειμενικού και παραστασιακού πεδίου μορφές κληρονομημένες από την αρχαία τραγική δραματουργία, ιδωμένες και περισσότερο ή λιγότερο «μεταμορφωμένες» μέσα από το πρίσμα μιας άλλοτε ρητά υπερ-κειμενικής<sup>21</sup> και άλλοτε δυσεξιχνιάστης διακειμενικής αναφορικότητας<sup>22</sup>, έργα εκ των οποίων αρκετά αποδεικνύονται ικανά να εξάψουν το θεατρικό ενδιαφέρον και να διατηρήσουν αυτοτελείς παραστάσεις με τον αφηγηματικά αυτοδύναμο και κατ' εξοχήν εσωτερικά εστιασμένο λόγο τους. Οι αντικειμενικές αρχές που συνδέουν τα δραματικά γεγονότα και πρόσωπα μεταξύ τους, η εσωτερική λογική αυτών καθ' αυτά των γεγονότων και η πανοραμική οπτική πάνω στα πράγματα, που προκύπτει από τη σύνθεση των διαφορετικών επιμέρους οπτικών, καταργούνται· αντ' αυτών τα γεγονότα υποτάσσονται στη λογική και τη θέληση ενός μεμονωμένου προσώπου, μέσω της αποκλειστικής οπτικής του οποίου φωτίζονται κατ' επιλογήν δραματικά γεγονότα και πρόσωπα του

χαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 451-565, 505-516.

<sup>18</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 505. Πρβλ. τη συνόψιση των σημαντικότερων θεωριών σχετικά με τον τυπικό και ουσιαστικό ρόλο του Χορού στην τραγωδία από τη Χ. Μπακονικόλα: «Η προβληματική του έρωτα στα χορικά του Ευριπίδη», στον τόμο της ίδιας: *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, Τόμ. Α', Ινστιτούτο του Βιβλίου – Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σσ. 117-132, ιδίως 117-122.

<sup>19</sup> Βλ. την αναλυτική καταγραφή και παρουσίαση των έργων αυτών από την εποχή του Κρητικού και Επτανησιακού Θεάτρου μέχρι το τέλος της δεύτερης χιλιετίας, από την Ε. Χασιάτη-Χριστοδοπούλου: *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, 2 Τόμοι, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002.

<sup>20</sup> Για το διαφορετικό «σημαντικό εύρος» των όρων

«μονοπρόσωπο» και «μονολογικό» έργο, που συγγλίνουν αλλά δεν ταυτίζονται, βλ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: «Τα μονοπρόσωπα μονόπρακτα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», ό. π., σ. 112.

<sup>21</sup> Για τον ορισμό της «υπερκειμενικότητας» (*hyper-textualité*) και την αρκετά πολύπλοκη λειτουργική και δομική ταξινόμηση των δυνατών σχέσεων υπερκειμενικότητας βλ. G. Genette: *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982, σσ. 11-12 και 31-48 και passim.

<sup>22</sup> Για τις δυνατές κειμενικές σχέσεις που συσχετίζονται κάτω από το γενικό όρο της «διακειμενικότητας» βλ. ενδεικτικά Γ. Π. Πεφάνης: *Το βασίλειο της Ευγένειας. Λογοτεχνικά διακείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην Ευγένεια του Θεοδώρου Μονταξέλε*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005, κεφ. «Πώς μιλούν τα κείμενα μεταξύ τους», σσ. 19-34, με ευσινό-

αρχικού «μύθου». Το δράμα, συστατικό μέρος της αδιαίρετης ολότητας του οποίου (είθιστο να) είναι ένα δραματικό πρόσωπο, καθίσταται απλώς ένα «επεισόδιο» στη βιογραφία του δραματικού προσώπου, το επιμέρους, που (είθιστο να) απορροφάται από το γενικό, έρχεται και κυριαρχεί στην επιφάνεια, η ανάγκη έκφρασης της μεμονωμένης «εμπειρίας» έρχεται να υποκαταστήσει την ανάγκη ολοκλήρωσης του γενικού «νοήματος»<sup>23</sup>.

Η αρχή της συγγραφής αντίστοιχων θεματικά και μορφικά έργων ανάγεται, βέβαια, και πάλι στην ελληνική αρχαιότητα, όχι στην «κλασική» του 5<sup>ου</sup> αι., αλλά στη μεταγενέστερη αλεξανδρινή του 3<sup>ου</sup> αι. π.Χ., όταν η αττική τραγωδία αποτελεί ήδη «πολύτιμη κληρονομιά» και «κατόρθωμα παρελθουσών εποχών», που κρίνεται αναγκαίο να διασωθεί, να μελετηθεί και να διαδοθεί, ώστε να επανατροφοδοτηθεί η υπολειπόμενη καθ' όλον τον 4<sup>ο</sup> αι. π.Χ. ποιήση, από την οποία η ιστορία δεν έκρινε σκόπιμο να διασώσει κανένα δείγμα<sup>24</sup>. Σ' αυτή την εποχή της «γέννησης της φιλολογίας», ο Λυκόφρων, πιθανώς ο γνωστός Λυκόφρων από τη Χαλκίδα του 3<sup>ου</sup> αι. π.Χ., δραματικός ποιητής αλλά και γραμματικός<sup>25</sup>, μας παραδίδει, στο πλαίσιο ενδεχομένων των συγγραφικών πειραματισμών του, την *Ἀλεξάνδρα*, μακροσκελές μονολογικό ποιητικό έργο σε 1.474 ιαμβικούς τριμέτρους, μια «φантаστική αγγελική ρήση, σαν κι αυτές που υπάρχουν στον Ευριπίδη, η οποία θα μπορούσε να σταθεί μονάχη της»<sup>26</sup>. Ένας αγγελιοφόρος-υπηρέτης-φρουρός (;) αφηγείται κατά λέξη στο «σωπηλὸς» ανώνυμο βασιλιά (πιθανότατα τον Πρίαμο)<sup>27</sup> την κρυφή προφητεία της Αλεξάνδρας-Κασσάνδρας, προφητεία την οποία η έγκλειστη πριγκίπισσα εξέφερε και ο υπήκοος λαθράκουσε ύστερα από την αναχώρηση του Αλεξάνδρου-Πάρι για την Ελλάδα, από όπου θα επιστρέψει με την Ελένη, και η οποία αναφέρεται στον πόλεμο και την πτώση της Τροίας, στις συμφορές των πολεμιστών κατά την επιστροφή τους (*νόστοι*), στο μελλοντικό πεπρωμένο των Τρώων και ευρύτερα στο «ιστορικό» των συγκρούσεων μεταξύ Ευρώπης και Ασίας. Αυτό «το σκοτεινὸν ποίημα», σύμφωνα με τη βυζαντινὴ *Σοῦδα*<sup>28</sup>, το σκόπιμο ανιχνευτικό και γριφώδες, σύμφωνα με τις προτιμήσεις της εποχής<sup>29</sup>, του οποίου η συγχρονική πρόοκληψη είτε περιοριζόταν σε περιβάλλοντα ιδιωτικής ανάγνωσης και καθαρῆς λογισσύνης είτε επεκτεινόταν σε δημόσιους θεατρικούς χώρους όπου παρουσιάζονταν προσφιλή «επιλεγμένα κομμάτια»<sup>30</sup>,

πηρ επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας.

<sup>23</sup> Πρβλ. Langbaum: *The Poetry of Experience*, ό. π., σ. 181: «The dramatic monologue brings to the surface what is underground in drama; what in drama resists the law of the form becomes the law of the dramatic monologue. The sympathy which pulls against the meaning of drama is the meaning and whole *raison d'être* of the dramatic monologue. [...] The meaning is not the law which puts character in its place; the meaning is character in its unformulated being, in all its particularity».

<sup>24</sup> Βλ. R. Pfeiffer: *Ιστορία της κλασικής φιλολογίας. Από των αρχών μέχρι του τέλους των ελληνιστικών χρόνων* (μετ. Π. Ξένος), Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1972, σ. 104. Πρβλ. Ορ. Καραβιάς: «Η αρχαία ελληνική τραγωδία στην ύστερη αρχαιότητα», στον τόμο Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης (επιμ.): *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, ό. π., σσ. 239-264, ιδίως σσ. 240-241.

<sup>25</sup> Βλ. την αναλυτική «Εισαγωγή» στο έργο και τη ζωή

του Λυκόφωνα, από τον Α. Hurst, στον τόμο: Λυκόφρωνος *Αλεξάνδρα* (αρχαίο κείμενο-εισαγωγή: Α. Hurst, μετάφραση-σημειώσεις: Φ. Παιδί), Εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 2004, σσ. 13-74 (με εκτενή βιβλιογραφία), ιδίως σσ. 21-36.

<sup>26</sup> ΑΙ. Lesky: *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μετ. Αγ. Τσοπανάκης), Εκδόσεις Α/φών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1985 (5<sup>η</sup> έκδ. αναθ.), σ. 1025.

<sup>27</sup> Για την ένδειξη ταύτισης του ανώνυμου «δεσπότη» με τον Πρίαμο, στο στ. 19 βλ. Hurst: «Εισαγωγή», ό. π., σ. 37, υποσημ. 85.

<sup>28</sup> *Suidae Lexicon*, Εκδ. Ada Adler, Leipzig 1928-1938, Τόμ. 3, αρμ. 827, λ. «Λυκόφρων».

<sup>29</sup> Βλ. Hurst: «Εισαγωγή», ό. π., σσ. 13-21.

<sup>30</sup> Στο ίδιο, σσ. 26 και 36. «Προορίζονταν για τα παιχνίδια πολύ γραμματισμένων ανθρώπων», αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Lesky: *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, ό. π., σ. 1025.

και στο διακειμενικό υπόστρωμα του οποίου υποφύσκει η Κασσάνδρα του *Άγαμέμνονα* και των *Τρωάδων*<sup>31</sup>, είναι πιθανότατα ο πρώτος κρίκος αυτής της μακράς «φυλογενετικής αλυσίδας» κειμενικών «αναμνήσεων» της αρχαίας τραγωδίας<sup>32</sup>, οι οποίες κρίνεται προσωπικά ζωτικό και δραματουργικά πρόσφορο να αποτυπωθούν μέσω της μονολογικής μορφής και να διηγηθούν μέσω της προσωπικής οπτικής ενός και μοναδικού μυθικού/δραματικού χαρακτήρα.

Στο διάστημα των πολλών αιώνων που χωρίζουν τη «θεατρική» παραγωγή της εποχής του Λυκόφρονος από εκείνη των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα και της πρώτης δεκαετίας της νέας χιλιετίας, τα καθ' ολοκληρίαν μονολογικά θεατρικά ή θεατρομόρφα έργα έχουν πάντλη να είναι τόσο «παράξενα» και «απροσδόκητα», όσο η ελληνιστική *Άλεξάνδρα*. Κατακτώντας ειδητική αυτονομία στο Μεσαίωνα και μέχρι το 16<sup>ο</sup> αιώνα, το μονολογικό –και μονοπρόσωπο τουλάχιστον ως προς το υποκείμενο της εκφοράς του– έργο επανακάμπτει, υπό τελείως διαφορετικές αισθητικές συνθήκες, στα τέλη του ευρωπαϊκού 18<sup>ου</sup> αιώνα, παροπλίζεται προσωρινά στη «θετικιστική» Ευρώπη, για να αναζωογονηθεί εκ νέου στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και ιδίως στις αρχές του 20ού υπό την επίδραση του ευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού και να συνεχίσει έκτοτε μια σημαντική παράλληλη πορεία με την πολυπρόσωπη (και πολύπρακτη συνήθως) δραματογραφία, αλλά και με το «λογοτεχνικό» εσωτερικό μονόλογο, σε ελληνικό και παγκόσμιο επίπεδο, εκφράζοντας τις διανοητικές ανάγκες τόσο του εσωστρεφούς μοντερνισμού όσο και του κατακερματισμένου μεταμοντερνισμού<sup>33</sup> και διχάζοντας τη θεωρία της λογοτεχνίας και του δράματος σε επίπεδο ορολογίας και σε επίπεδο θεωρητικής υποστήριξης και μεθοδολογικής προσέγγισης (αφηγηματολογική, ιστορική, υφολογική, ψυχαναλυτική, γλωσσολογική ή δομιστική)<sup>34</sup>. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, η αρχαιόμυθη θεατρική γραφή, που ανέκαθεν αποτελούσε και συνεχίζει, από τη μεταπολίτευση και εξής, να αποτελεί σημαντικό, ποσοτικά και ποιοτικά, τμήμα της νεοελληνικής δραματικής παραγωγής<sup>35</sup>, ανακαλύπτει κάποια στιγμή τη

<sup>31</sup> Διαστυρωμένη διακειμενικά με την Κασσάνδρα του έπους, της ελληνιστικής λυρικής ποίησης, του (απολοεθέντος) *Άλεξάνδρον* του Ευριπίδη ή και άλλων χαμένων σήμερα τραγωδιών εμπνευσμένων από τον τρωικό μυθικό κύκλο, αλλά και με τις άλλες προφητικές μορφές της λυρικής ποίησης και της τραγωδίας (Μήδεια, Τειρεσίας, Πολυμήτωρ, Οιδίπους, Προμηθεύς): βλ. Hurst: *στο ίδιο*, σσ. 47-49.

<sup>32</sup> Για τη «γεωλογική μνήμη» κατά G. Genette βλ. Πεφάνης: *Το βασίλειο της Ευγένειας*, ό. π., σ. 27.

<sup>33</sup> Για την ανασκόπηση της ιστορικής πορείας του μονολόγου προβλ. Σ. Πατσάλιδης: «Ο θεατρικός μονόλογος την εποχή του ναρκισσισμού», *Παράβασις* 8 (2008), σσ. 227-242, 227-231· Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα*, ό. π., σ. 215 και υποσημ. 431 (βιβλιογραφία): Pavis: *Λεξικό του θεάτρου*, ό. π., σσ. 317-319.

<sup>34</sup> Βλ. M. Kakavoulia: «Interior Monologue: Recontextualizing a Modernist Practice in Greece», στον τόμο D. Tziouvas (ed.): *Greek Modernism and Beyond. Essays in Honor of Peter Bien*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham, NY, Boulder, Oxford 1997,

σσ. 135-159, ιδίως σσ. 135-136. Προβλ. Frieden: *Genius and Monologue*, σσ. 17-22, 160-194 και passim. Προβλ. *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007, λ. «εσωτερικός μονόλογος» (συντάκτης: Γ. Ν. Παρίσης), σσ. 704-706.

<sup>35</sup> Το 1988, επικεφαλής των «παραδοσιακών θεματικών κύκλων», στους οποίους ανατρέπει το μεταπολεμικό νεοελληνικό δράμα, ο Β. Πούτγκερ θέτει τον κύκλο «Μυθολογία και ιστορία της αρχαιότητας», ενώ δεκατρία χρόνια αργότερα, μεταξύ των δεκαεσσάρων «θεματικών κύκλων» στους οποίους ο Γ. Π. Πεφάνης κατατάσσει το μεταπολεμικό νεοελληνικό δράμα μέχρι το 1998, προτάσσεται και πάλι ο θεματικός κύκλος «Αρχαιότητα» (με τις δύο υποκατηγορίες του: α. Ιστορία και β. Μυθολογία). Βλ. Β. Πούτγκερ: *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988, σσ. 430-431· Γ. Π. Πεφάνης: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σσ. 28-34. Προβλ. Θ. Γραμμάτσας: *Το ελληνικό θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αι-*

μονολογική φόρμα και ανατρέχει σ' αυτή, ωστόσο με αρκετά μεγάλη καθυστέρηση σε σύγκριση με τη συγγραφική μονολόγηση γενικής, επίκαιρης και «πρωτότυπης» θεματικής, που εμφανίζονται στην ελληνική δραματογραφία ήδη από το 19<sup>ο</sup> αιώνα<sup>36</sup>. Λες και η αρχαία τραγωδία, με την πλήρη και ολοκληρωμένη τυπική δομή της, με τη συνεκτική εσωτερική λογική και την ενδελεχή συνοργάνωση των παριστώμενων και αφηγηματικών δομικών συστατικών της<sup>37</sup>, να αντιστεκόταν επί μακρόν σθεναρά σε οποιαδήποτε προσπάθεια «αποκοπής» ενός μεμονωμένου δραματικού επεισοδίου ή προσώπου της από το συνολικό και άρρηκτο περιβάλλον πλέγμα του, λες και όντως ο τραγικός «μύθος», ως «πράξεις μίμησις... μιάς τε καὶ ταύτης ὅλης», σύμφωνα με τη διατύπωση του Αριστοτέλη, να απέκλειε, βάσει αυτής καθ' αυτήν της «σύστασης» του, οποιαδήποτε «μετάθεση» ή «αφαίρεση» κάποιου «μέρους» του, που θα επέφερε την «κίνηση» και τη «διαφθορά» του «όλου»<sup>38</sup>.

Για να δοθεί η αναγκαία ώθηση σε μια τέτοιου είδους «μετάθεση» ή «αφαίρεση» συστατικών «μερών» του αρχαίου αττικού δράματος, η οποία να αποφέρει ενδεχομένως ένα νέο «όλον», αλλά και για να διαχυθεί η επενέργεια μιας τέτοιας ριζικής «χειρονομίας», η οποία θα προσέκρουε στον καθεστηκότα «ορίζοντα προσδοκίων» ενός αναγνωστικού/θεατρικού κοινού, γαλουχημένου στην ερμηνευτική «ιερότητα» και το μορφοτυπικό «άβυσσος» των κλασικών κειμένων της πολιτιστικής κληρονομιάς του, χρειαζόταν ένα εξόχως ηξικέλευθο πνεύμα και μία εξόχως δυνατή συγγραφική πένα, σε συνδυασμό ενδεχομένως με μία τάξη κοινωνικο-πολιτικών και πολιτιστικών πραγμάτων, η οποία κυφορεί –έστω με τρόπο υπόρρητο και λανθάνοντα– την αναζήτηση και τον πειραματισμό, τη διάθεση ανατροσκαντολισμού και αναθεώρησης των κεκτημένων της. Ο ευτυχής συνδυασμός επιτυγχάνεται και δρομολογείται με τη γραφή του Γιάννη Ρίτσου, ο οποίος –μετά από περίπου τριάντα χρόνια συνεχούς ποιητικής παρουσίας, αλλά και ενασχόλησης με τη συγγραφική θεατρικών έργων<sup>39</sup> και σε μία κλιμάκωση της ποιητικής αξιοποίησης του μυθολογικού υλικού, που είχε αρχίσει

ώνα. *Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Τόμ. Β', Εξάντας, Αθήνα 2002, υποκεφ. «Μυθοκριτική και μυθοπλασία: Ανάδυση, ευλυγισία και εξεπάνωση του τραγικού μύθου», σσ. 51-69. Βλ. τώρα Γ. Π. Πεφάνης: «Αναζητώντας το μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο (Ερωτήματα και υποθέσεις σχετικά με την αρχαιότητα και την ελληνική δραματολογία από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα)», στο Θ. Πυλαρινός (επιμ.): *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα 2009, σσ. 217-229, όπου χαρτογραφείται ο χώρος της σύγχρονης αρχαιολογίας και γενικότερα αρχαιότητας δραματογραφίας και συνοψίζονται οι υποθέσεις-ερωτήματα σχετικά με αυτό το «απαραιρέσιμο, αν όχι εντεινόμενο ενδιαφέρον» για τον αρχαίο ελληνικό μύθο τα τελευταία τριάντα χρόνια («εμπροσφυατοποίησης»; «ουμανιστική παράδοση»; «αντικοφορμιστική υφή» της μυθικής αφήγησης; «θεματική απάφραση»; «δομική απλότητα»; «μύθος-διαβατήριον»; «μύθος-άλλοθι»; «μεταμοντέρνος πέπλος»).

<sup>36</sup> Ευχαριστώ την καθηγήτρια Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου για τις παρατηρήσεις και πληροφορίες της σχετικά με τη μονολογική δραματική παραγωγή του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που ελπίζω να αξιοποιήσω αναλυτικότερα αλλού.

<sup>37</sup> Για την ιδιοσυστασία του θεατρικού κώδικα της αρχαίας τραγωδίας βάσει των σημαντικότερων κριτικών προσεγγίσεων και μάλιστα των αφηγηματολογικών βλ. αναλυτικά Α. Μαρκαντωνάτος: «Αφηγηματολογία και αρχαία ελληνική τραγωδία: Μια προσέγγιση», στον τόμο *Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης (επιμ.): Αρχαία ελληνική τραγωδία*, ό. π., σσ. 179-238.

<sup>38</sup> Βλ. Αριστ. *Ποιητ.* VIII 3-IX 1, 1451a.

<sup>39</sup> Για το συγγραφέα και το έργο του βλ. Αικ. Μακρυνικόλα: *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1989*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1993. Βιβλιογραφία για το έργο του ποιητή βλ. επίσης στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό. π., λ. «Ρίτσος Γιάννης» (συντάκτρια: Ζ. Κατσιμπούρα), σσ. 1928-1930.

ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 (*Χρονικό*), αν όχι νωρίτερα<sup>40</sup>– κυριολεκτικά «βομβαρδίζει» το αναγνωστικό κατ' αρχήν κοινό με μία σειρά από ποιητικούς μονολόγους, που γράφτηκαν στις δεκαετίες 1960-1970, εκδόθηκαν οι περισσότεροι αυτοτελώς και άπαντες συμπεριλήφθηκαν στην *Τέταρτη Διάσταση* (1972)<sup>41</sup>, γνωρίζοντας στο εξής συνεχείς επανεκδόσεις, μεταφράσεις αλλά και παραστάσεις, στην Ελλάδα και κυρίως στο εξωτερικό<sup>42</sup>. Προσφορά ενδεχομένως όχι άσχετη με τη σταδιακή ανανέωση του λογοτεχνικού ενδιαφέροντος στο δραματικό μονόλογο σε ευρωπαϊκό επίπεδο στη δεκαετία του '60, σε μια κυρίως προσπάθεια διερεύνησης μέσω αυτής της φόρμας της ιστορίας και του ιστορικού υποκειμένου<sup>43</sup>.

Μεταξύ αυτών των δεκαεξί ποιητικών κειμένων «τα δεκατρία»<sup>44</sup>–σημειώνει ο Δημήτρης Μαρωνίτης– «ολιοθαίνουν διακριτικά στο χώρο του θεάτρου με τρία τουλάχιστον αρωγά στοιχεία τους: τις προλογικές και επιλογικές σκηνικές οδηγίες τους– τον παθητικά συνταγμένο μονολόγο τους κορμό– την επί σκηνής, τέλος, παρουσία ενός βωβού ακροατή, που γίνεται, ενώ άκων, αποδέκτης του μονολόγου», ενώ «τα ένδεκα»<sup>45</sup> από τα δεκατρία αυτά κείμενα ελέγχονται, αμέσως ή εμμέσως, μυθολογικά και αρχαιοθέμα, και παραπέμπουν, τα περισσότερα ήδη με τον τίτλο τους, σε τραγικά πρότυπα<sup>46</sup>: *Το νεκρό σπίτι* (γρ. 1959): η μία από τις δύο αδελφές μιας ξεκληρισμένης αρχοντικής «φαμίλιας» του Άργους, μιλά στο βουβό αγγελιοφόρο ενός μηνύματος του θείου τους, αδελφού του πατέρα τους, από τη «θαυμαστά πειθαρχημένη Σπάρτη»· *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* (γρ. 1960): κάτω απ' τον ίσκιο του Αργολικού Τρητού, η «μεγάλη ανύπαντρη κόρη, κάπου 70 χρονώ» μιας παλιάς αρχοντικής οικογένειας, «αιώνια παρθένος», μιλά στην «απόλυτα σιωπηλή, υπομονετική κι αυνιγματική» παλιά Τροφώ της, «περισσότερο από 100 χρονώ, ίσως και 200»· *Φιλοκτήτης* (γρ. 1963-1965): «έξω από μια βραχοσπηλιά, διαμορφωμένη σε κατοικία», ένας Νέος, με «κάτι απ' τα χαρακτηριστικά του Αχιλλέα, μα κάπως πιο εκπνευματωμένα, σα νάναι ο γιος του, ο Νεοπόλεμος», παίρνει τη «δύσκολη απόφαση» να μιλήσει στον «ωραίο, γενειοφόρο, ώριμο, με αρρενωπή, πνευματική μορφή» κάτοικο της «ερημικής ακρογιαλιάς νησιού, ίσως της Λήμνου»<sup>47</sup>. *Ορέστης* (γρ. 1962-1966): στα «προπύλαια» ενός παλατιού «κάτω απ' τον

<sup>40</sup> Πρβλ. Γ. Γιατρομανωλάκης: «Ιστορική επιφάνεια και βάθος. Μελέτη πάνω σε δύο συνθέσεις του Γιάννη Ρίτσου», στον τόμο: *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σσ. 195-229, ιδίως 196, 199-218· Χασάπη-Χριστοδούλου: *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, Τόμ. Β', ό. π., σ. 900.

<sup>41</sup> Έκδοση αναφοράς εδώ: Γ. Ρίτσος, *Τέταρτη Διάσταση*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1990 (24<sup>η</sup> εκδ.).

<sup>42</sup> Βλέπε αναλυτική παρουσίαση όλων των αρχαιοθέμων μονολόγων, καταγραφών των εκδόσεων, μεταφράσεων και παραστάσεων του καθενός μέχρι το 2000, όπως επίσης αντίστοιχη βιβλιογραφία στο Χασάπη-Χριστοδούλου: *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, Τόμ. Β', ό. π., «Οι αρχαιοθέμιοι ποιητικοί δραματικοί μονόλογοι του Γιάννη Ρίτσου», σσ. 898-936.

<sup>43</sup> Βλ. G. Byron: *Dramatic Monologue*, Routledge, London and New York 2003, σσ. 121-128.

<sup>44</sup> Σ.τ.Σ. Εξαιρούνται: *Χειμερινή διαύγεια*, *Χρονικό*, *Όταν έρχεται ο ξένος*.

<sup>45</sup> Σ.τ.Σ. Εξαιρούνται: *Το παράθυρο* (1960) και *Η σοκάντα τον σελιφρόφυτο* (1956).

<sup>46</sup> Δ. Ν. Μαρωνίτης: «Ρίτσος: Η αφηγηματική υπόκριση», στον τόμο του ίδιου: *Κεμενοφιλικά*, Κέδρος, Αθήνα 1997, σσ. 36-45, 37. Πρβλ. Μ. Colakis: «Classical Mythology in Yannis/Ritsos Dramatic Monologues», *Classical and Modern Literature* 4/3 (1984), σσ. 117-130.

<sup>47</sup> Βλ. τη μελέτη του τρόπου πρόσληψης του μύθου του Φιλοκτήτη από τη νεότερη αρχαιοθέμη ελληνική δραματολογία, όπου συνεξετάζεται ο *Φιλοκτήτης* του Ρίτσου, από τον Δ. Τσατσούλη: «Η πρόσληψη του *Φιλοκτήτη* από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούγκερ* (επιμ. Ι. Βιβιλάκης), Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2007, σσ. 1269-1283. Αναδημοσιεύτηκε στον τόμο Γ. Γκότσης,

ίσκιο του βουνού», ένας εικοσάχρονος νέος μιλά στο συνομιλήκο σύντροφό του, που μένει «πάντα στοργικά βουβός και αφοσιωμένος σαν Πυλάδης»· *Αίας* (γρ. 1967-1969): ένας καταβεβλημένος και θλιμμένος «μεγαλόσωμος, πολυδύναμος άντρας» απευθύνεται στη «γυναίκα, με ξενικά χαρακτηριστικά», που στέκεται «ασάλευτη» κι «αμίλητη μπροστά στην πόρτα» και «σαν να κρύβει πίσω της ένα παιδί»· *Περσεφόνη* (γρ. 1965-1970): μία «ταξιδιώτισσα», άρτι αφιχθείσα, «όπως κάθε καλοκαίρι, απ' την ξένη σκοτεινή χώρα, στο μεγάλο, εξοχικό, πατρικό της σπίτι», μιλά σε μια σιωπηλή νέα, την «υδάτινη Κυνήν», που της συμπαράστέκεται στην «κούρασή της απ' το ταξίδι»· *Αγαμέμνων* (γρ. 1966-1970): ένας παλινοσώστης «πολέμαρχος» –υπό τον εξωτερικό ήχο των επευφημιών του πλήθους και των κραυγών μιας «ξένης» αιχμάλωτης– απευθύνεται στη γυναίκα του χωρίς «να ξέρει αν τον ακούει»· *Χρυσόθεμις* (γρ. 1967-1970): μια «γηραιή Δέσποινα» ενός «μισορεπιωμένου αρχοντικού» δίνει εκ βαθέων συνέντευξη σε μία νεαρή, σιωπηλή καθ' όλη τη διάρκεια της ακρόασης, δημοσιογράφο· *Η Ελένη* (γρ. 1970): μια «ασάλευτη, καθιστή στο κρεβάτι, καμπουριασμένη» Γριά –«εκατό, διακόσιο χρονώ»– αναπολεί τη ζωή της με ακροατή έναν επισκέπτη· *Ισμήνη* (γρ. 1966-1971): η «τελευταία απόγονος της μεγάλης ξεκληρισμένης οικογένειας» απευθύνεται στο νεαρό Αξιωματικό, γιο ενός παλιού «ανθρώπου του σπιτιού», που δούλευε στα κτήματα του αρχοντικού· *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* (γρ. 1971-1972): η αδελφή, καθισμένη «σχεδόν αντικρουστά» στον «αμίλητο» αδελφό της, μετά από το μακρόχρονο και κοπιώδες ταξίδι της επιστροφής τους, «κάνει μια τελευταία προσπάθεια μες στην κοινότητα τουλάχιστον της μοναξιάς τους, να μιλήσει, κι ακόμη να ρωτήσει εκεί που είναι βεβαία πως δε χρειάζεται και πως απάντηση δεν υπάρχει»· για να προστεθεί, τέλος, η *Φαίδρα* (γρ. 1974-1975)<sup>48</sup>: «μια γυναίκα, ίσως πάνω από σαράντα χρονώ», λικνίζεται στην «πλεκτή, κουνιστή πολυθρόνα» της και, «ανάβοντας τσιγάρο», αποδύεται σε μια χειμαρρώδη ερωτική εξομολόγηση προς τον «όμορφο, ιδρωμένο, με ανάστατα μακριά χρυσά μαλλιά» νέο, που «σίγουρα γυρίζει από κυνήγι»<sup>49</sup>. Όλοι οι παραπάνω μακροσκελείς μονόλογοι, που μπορούν να αναγνωστούν σε τρία τουλάχιστον διαπλεκόμενα επίπεδα (στο μυθολογικό, σε εκείνο της προσωπικής μνήμης και στο επίπεδο της Ιστορίας)<sup>50</sup>, εκφέρονται πάντοτε ενώπιον ενός «άφωνου», «ανενεργού λεκτικά» –τουλάχιστον στη διάρκεια του κυρίως σώματος του μονολόγου– ακροατή<sup>51</sup>, ο οποίος «γίνεται ο παραλήπτης των δρωμένων του λόγου»<sup>52</sup>, του οποίου η υπόσταση ταλαντεύεται

Γ., Ελ. Καλή et al.: *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόκληση και τη διακειμενικότητα* (επιμ. Δ. Τσατσούλης), Αθήνα 2008, σσ. 211-232.

<sup>48</sup> Πρωτοδημοσιεύτηκε αυτοτελώς το 1978, για να συμπεριληφθεί την ίδια χρονιά στην έκτη έκδοση της *Τέταρτης Διάστασης*.

<sup>49</sup> «Από τους λίγους άνδρες συγγραφείς που ασχολήθηκαν με το μύθο της Φαίδρας –και πάλι όμως από τη γυναικεία σκοπιά της ηρωίδας– είναι ο Γιάννης Ρίτσος [...], σημειώνει ο Β. Λιαπής, ο οποίος επισημαίνει αναλογίες ανάμεσα στην τελευταία εικόνα του μονολόγου του Ρίτσου και την εναρκτήρια σκηνή της ταινίας «Άγριες Φράουλες» του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν (σσ. 324-325). Βλ. Β. Λιαπής: «Η λογοτεχνική πρό-

σληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στον τόμο *Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης* (επιμ.): *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, δ. π., σσ. 265-447, 322.. Βλ. στο ίδιο την ανάλυση των μονολόγων *Ορέστης* (σσ. 361-363), *Αγαμέμνων* (σσ. 368-374), *Φιλοκτήτης* (σσ. 408-416), *Αίας* (σσ. 437-440).

<sup>50</sup> Βλ. Ν. Παπανδρέου: «Ο μύθος των Ατρεϊδών στο νεότερο θέατρο», στον τόμο Ι. Καμπανέλλης: *Θέατρο*, Τόμ. ΣΤ', Κέδρος, Αθήνα 1994, σσ. 11-18, 17.

<sup>51</sup> «...Η μεγάλη επινόηση του Ρίτσου σ' αυτά τα μυθολογικά και αρχαιώθεμα κείμενά του»· Μαρονίτης: «Ρίτσος: Αφηγηματική υπόκριση», δ. π., σ. 42.

<sup>52</sup> Γ. Π. Περφάνης: «Μαρκινά ταξίδια μυθικών προσώπων. Η Κλυταμνήστρα και ο Αγαμέμνων στο νεοελληνικό θέατρο (1720-1996)», στον τόμο του ίδιου:

μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού, εγρήγορης και ονείρου, παροντικού βιώματος και προσωπικής μνήμης και του οποίου την πραγματική και συμβολική απόσταση συμπτυκνώνει μέσα του το μονολογούν υποκείμενο, σε ένα είδος «εσωτερικευμένου διαλόγου»<sup>53</sup>, σε μια συνεχή «αποσπείρωση» και «συσπείρωση» του κειμένου μεταξύ της «γέφυρας του διαλόγου» και της «κρίτητος του μονολόγου» και, ταυτόχρονα, σε μια συνεχή ταλάντωση μεταξύ της «ακρόασης του οράματος» και της «θέασης του ακροάματος»<sup>54</sup>.

\*

Η δυναμική στροφή του –ώριμου και καταξιωμένου ήδη τότε– Ρίτσου στο χώρο του ποιητικού μονολόγου με θεματικό όχημα την αρχαία τραγωδία<sup>55</sup>, αλλά και η σταδιακή από σκηνης «αναγνώριση» της θεατρικής δυναμικής αυτών των ποιητικών μονολόγων, στην Ελλάδα και παγκοσμίως<sup>56</sup>, στο πλαίσιο μιας ήδη διαδεδομένης αναθεωρητικής και πολυεπίπεδης «επεμβατικότητας» απέναντι στον αρχαίο μύθο, όπως εκείνη που επέδειξε το γαλλικό μεσοπολεμικό θέατρο<sup>57</sup>, καθώς και στο πλαίσιο μιας γενικότερης «αναγνωτικής» διάθεσης η οποία κυριάρχησε σε όλα τα επίπεδα της ελληνικής θεατρικής πραγματικότητας στη διάρκεια της μεταπολίτευσης<sup>58</sup> προσέφεραν, μεταξύ άλλων αιτιών στις οποίες θα αναφερθούμε στη συνέχεια,

*Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2005, σσ. 63-113, 81-84 (ανάλυση των μονολόγων *Το νεκρό σπίτι*, *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, *Ορέστης*, *Χρυσόθεμης*, *Αγαμέμνων*, *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*), 82 (παράθεμα).

<sup>53</sup> Βλ. του ίδιου: *Το θέατρο και τα σύμβολα*, ό. π., σ. 217 και υποσημ. 441 (όπου και βιβλιογραφία σχετικά με τον «άλλον» ως απόλυτα συνομιλήτη των «τραγικών προσώπων» του Γ. Ρίτσου).

<sup>54</sup> Μαρωνίτης: «Ρίτσος: Αφηγηματική υπόκριση», ό. π., σσ. 42-43.

<sup>55</sup> Πρβλ. Γιατρομανωλάκης: «Ιστορική επιφάνεια και βάθος», ό. π., σσ. 198-199: «Με τη νέα στροφή στην ποίησή του, σε μια εποχή σχετικής γαλήνης και ηρεμίας, ο Ρίτσος συμφιλιώνεται με το παρελθόν και βυθιζόμενος στα σύμβολα και στους μύθους της αρχαίας Ελλάδας προσπαθεί να εκφράσει και την προσωπική του θέση, εντασσόμενος στην παράδοση, αλλά και την ίδια την παράδοση με τη δική του ποιητική αντίληψη και τεχνική συντηρεί και ανανεώνει».

<sup>56</sup> Θεατρική «δυναμική» που καλά κρατεί μέχρι σήμερα: βλ. τη «θρυλική» πλέον παράσταση της *Ελένης*, σε σκηνοθεσία και ερμηνεία του Βασίλη Παπαβασιλείου, που επαναλήφθηκε και περιόδευσε το καλοκαίρι 2009· την παράσταση work in progress *Η συνάτα των Ατρείδων*, βασισμένη στα πρόσωπα των Ατρείδων της *Τέταρτης Διάστασης*, σε σκηνοθεσία Γιάννη Μαργαρίτη, που ανέβηκε το φθινόπωρο 2009 στο «Θέατρο της Άνοιξης»· το αφιερωματικό «Φεστιβάλ-

Μονόλογοι» με τίτλο «Η μυστική μοναξιά των Ατρείδων», που οργανώθηκε από τον Οκτώβριο 2009 μέχρι τον Ιανουάριο 2010 στο Θέατρο «Εναστρον», με διαδεχόμενες παραστάσεις μονολόγων (στα ελληνικά και σε άλλες γλώσσες) της *Τέταρτης Διάστασης* (Ορέστης, *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*, *Χρυσόθεμης*, *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, *Περσεφόνη*, *Φίλοκτητης*, *Φαίδρα* κ.ά.) και με τη σύμπραξη μιας πλειάδας σκηνοθετών, ηθοποιών και άλλων θεατρικών συντελεστών. Ο σκηνοθέτης του δύπνου *Ορέστης-Η επιστροφή της Ιφιγένειας*, Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος, σημειώνει στο συλλογικό Πρόγραμμα του Φεστιβάλ: «[...] Και στο φως της σκηνής 'είδαμε' τους μεγάλους ρόλους που ο ποιητής γενναϊάδωρα χάρισε στο θέατρο, ρόλους που λάτρεψαν ανεξαιρέτως όλοι οι ηθοποιοί. Μας δώρισε ένα μοναδικό στίβο, όπου εμείς οι ηθοποιοί –φανερά προνομιστοί– έχουμε την ευκαιρία να ασκήσουμε τα εκφραστικά μας μέσα γινόμενοι ταυτόχρονα διάμεσοι μιας ποίησης υψηλής αισθητικής, υψηλών νοημάτων και μιας πνευματικότητας που μας 'καθαίρει', μας επαναπροσδιορίζει, μας χρεώνει και μας λυτρώνει, συμφιλιώνοντάς μας με το 'ασυνάρτητο' και το ασύνδετο της ύπαρξης του ανθρώπου... Το απόλυτο της μεταφυσικής του ερημίας. [...]».

<sup>57</sup> Βλ. Πούχνερ: *Ελληνική θεατρολογία*, ό. π., σσ. 430-431.

<sup>58</sup> Ανανέωση ρεπερτορίου, μετατόπιση των θεμάτων και των ενδιαφερόντων της πρωτότυπης ελληνικής δραματογραφίας, συστηματική ενασχόληση και πειραματι-

την απαραίτητη ώθηση για την καθιέρωση του αρχαιόμυθου μονολόγου τόσο στη συνείδηση και την παραγωγή των σύγχρονων Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων όσο και στην προσλαμβάνουσα συνείδηση και πρόσληψη του σύγχρονου ελληνικού θεατρικού κοινού.

Έτσι, στο δημιουργικό απόηχο της –συνεχώς επανεκδιδόμενης από το 1972 και εξής και συνεχώς δοκιμαζόμενης από σκηνής στα επιμέρους και αυτόνομα μονολογικά τμήματά της– *Τέταρτης Διάστασης*, στην τελευταία δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, συναντούμε, κατά χρονολογική σειρά πρώτης (εκδοτικής ή θεατρικής) παρουσίας, με την ελπίδα ότι οι τυχόν παραλείψεις υστερούν αριθμητικά έναντι των καταγραφών<sup>59</sup>:

Η Κλυταμνήστρα, μετά από μια αρκετά συχνή και αμφιλεγόμενη ηθικά παρουσία στην πολυπρόσωπη αρχαιόμυθη δραματική παραγωγή της μεταπολεμικής ιδίως περιόδου<sup>60</sup>, κυριαρχεί μόνη για πρώτη φορά επί ελληνικής σκηνής για να ανακαλέσει τα βαθύτερα αίτια και τα κίνητρα της διαπραχθείσας συζυγοκτονίας και να τη φωτίσει από τη δική της πλευρά ως καταπιεσμένη σύζυγο και δικαιωμένη ερωμένης, γράφοντας ή διορθώνοντας μια ανεπίδοτη μακροσκελή επιστολή-απολογία με παραλήπτη τον απόντα γιο της, στο *Γράμμα στον Ορέστη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, στοχαστικού γνώστη και ευφυούς αναδιαχειριστή αρχαίων και νεότερων θεατρικών/λογοτεχνικών θεμάτων και μορφών σε όλη τη διάρκεια της θεατρικής παραγωγής του<sup>61</sup> (παραστ. 1992-1993<sup>62</sup>, εκδ. 1994<sup>63</sup>). «Ο μονόλογος *Γράμμα*

σμός με το αρχαίο δράμα. Για την «ατελυνθέρωση των νέων δυνάμεων του θεάτρου» και την «άνθιση της θεατρικής δραστηριότητας» στα μεταπολιτευτικά χρόνια: βλ. Πλ. Μαυρομούστακος: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σσ. 145-168. Για τα χαρακτηριστικά των σύγχρονων, εν εξελίξει τάσεων που ανιχνεύονται στην ελληνική δραματολογία μετά το 1974 και στις δύο τελευταίες δεκαετίες της 2<sup>ης</sup> χιλιετίας πρβλ. Πεφάνης: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, ό. π., σσ. 311-357· Θ. Γραμματάς: *Το ελληνικό θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Α' Τόμος, Εξάντας, Αθήνα 2002, σσ. 207-225.

<sup>59</sup> Να σημειώσουμε ότι στη δεκαετία 1980, «στον τύπο των μονολόγων του Γιάννη Ρίτσου, με προλογικό και επιλογικό σημείωμα», εκδίδεται ο μονόλογος *Ανδρομάχη* του Βασίλη Τερζάκη, που φέρνει επί σκηνής τη φερόνυμη ηρωίδα να θρηνεί, σε ελεύθερο στίχο, για το θάνατο του Έκτορα και τη δική της τύχη: βλ. Χασάπη-Χριστοδούλου: *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, Τόμ. Β', ό. π., σσ. 1069-1070, υποσημ. 661.

<sup>60</sup> Βλ. στο ίδιο, Τόμ. Β', σ. 1123-1129, και Παπανδρέου: «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο», ό. π., σσ. 15-16· Πεφάνης: «Μακρινά ταξίδια μυθικών προσώπων», ό. π., σσ. 63-113· Λιαπής: «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», ό. π., σσ. 333-408 (αναφορές σε έργα από την ελληνική και παγκόσμια δραματολογία). Για τις διασκευές

του ατρείδικου μύθου στο α' μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα στο παγκόσμιο θέατρο πρβλ. γενικότερα Ρ. Burian: «Διασκευές της τραγωδίας για τη θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη: από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα», στον τόμο Ρ. Ε. Easterling (επιμ.): *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το πανεπιστήμιο του Καμπριτζ* (μτφρ.-επιμ.: Α. Ρόξη, Κ. Βαλάκας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999 (1997c), σσ. 343-427, 381-393.

<sup>61</sup> Για τις «μορφές και ιδέες της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη» βλ. αναλυτικά Γ. Π. Πεφάνης: *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σσ. 81-118.

<sup>62</sup> Παραστάθηκε πρώτη φορά στη «Νέα Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου, τη χειμερινή περίοδο 1992-93, σε σκηνοθεσία Ι. Καμπανέλλη, στο πλαίσιο του τριτύχου *Ο Δείπνος*. Λεπτομερειακή παραστασιογραφία του *Γράμματος στον Ορέστη* στην Ελλάδα (1993-2007: 18 παραστάσεις και αναγνώσεις) και στο εξωτερικό (1997-2006: 7 παραστάσεις-αναγνώσεις) βλ. στο Φ. Σακελλαροπούλου: «*Γράμμα στον Ορέστη* και *Ο Δείπνος* του Ι. Καμπανέλλη: Στοιχεία πρόσληψης και διακείμενα», στον τόμο Γκότσης, Καλή et al.: *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο*, ό. π., σσ. 121-176, 171-176 (σ. 175, υποσημ. 184: «Πηγές»).

<sup>63</sup> Ι. Καμπανέλλης: *Θέατρο*, Τόμ. ΣΤ', Κέδρος, Αθήνα, 1994, σσ. 25-36.

στον Ορέστη βούιζε πολλά χρόνια μέσα μου. Και η αφορμή ήταν ότι κάθε φορά που έβλεπα παραστάσεις της *Ορέστειας*, της *Ηλέκτρας*, ήμουν πάντα με το μέρος της Κλυταιμνήστρας. Αυτήν κατανοούσα, αυτήν edikαίωνα, την ένιωθα σαν τη μεγάλη αδικημένη, έγινε ένα απ' τα πιο αγαπημένα μου και κοντινά 'θεατρικά' πρόσωπα. Η λατρεία που είχα για τους γονιούς μου, το πιστεύω μου για το πατρικό σπίτι, η ψυχροπολεμική εποχή στην οποία ζήσαμε, σίγουρα αμμοδόθησαν με προσωπικά μου συναισθήματα αυτά που η Κλυταιμνήστρα νιώθει και προσπαθεί να γράψει στον Ορέστη» –σημείωνε ο συγγραφέας για την πρώτη παράσταση του τριπτύχου *Ο Δείπνος*<sup>64</sup>, δηλώνοντας και προοικονομώντας την επικείμενη διπλή προβολή της Κλυταιμνήστρας ως δραματικού προσώπου και ως ομοδιηγητικού αφηγητή του ίδιου του συγγραφέα, όπως και την επικείμενη ταύτιση του «εσωτερικού» αποδέκτη του μονολόγου, του Ορέστη, με τον «εξωτερικό» αποδέκτη, το δυνάμει θεατή της θεατρικής επιτέλεσης<sup>65</sup>. Το *Γράμμα στον Ορέστη*, που ανεβαίνει όταν ο συγγραφέας του αναγνωρίζεται πλέον ως «ένας από τους μάχιμους, τους πιο συχνά παιγμένους σήμερα στις αθηναϊκές και τις περιφερειακές σκηνές δραματοουργούς μας»<sup>66</sup> και το οποίο κατακτά την άμεση και μακροπρόθεσμη καθιέρωση του στη θεατρική, κριτική και θεατρολογική ελληνική κοινότητα –αυτοτελώς ή ως πρώτο μέρος του «τριπτύχου» *Ο Δείπνος*– αποτέλεσε, πιστεύω, μια επάξια, αδιαφιλονίκητα «θεατρική» συνέχεια των ποιητικών μονολόγων της *Τέταρτης Διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου και προσέθεσε τη δική του σημαντική ώθηση στην αξιοποίηση και την οικειοποίηση της μονολογικής μορφής για τη δημιουργική επαναπραγμάτευση αρχαίων μυθικών θεμάτων και προσώπων από τη σύγχρονη ελληνική δραματολογία.

Λίγα χρόνια αργότερα η ελληνική δραματογραφία θα υποδεχτεί ένα πλήθος από άλλους αρχαίους επήλυδες, που έρχονται να προσθέσουν ο καθένας τη δική του «υποκειμενική» μικρομυθική εκδοχή στο μεγακείμενο του μύθου: την Εκάβη (να ανακαλεί τη ζωή της «ανεβαμένη πάνω στο κατάρτι, λίγο πριν μεταμορφωθεί σε σκύλα», σύμφωνα με την προφητεία του Πολυμήστορα της *Εκάβης*): την Ελένη (στο δικό της απολογισμό ζωής, έχοντας επιστρέψει με το Μενέλαο από τη χώρα του Νείλου, όπου άφησε το «φάσμα» της να βασιλεύσει, «αγέραστη, αγέραστη κι ωραία»): την Ανδρομάχη (να ετοιμάζεται «για τον τρίτο γάμο με τον αντράδελφό της Έλενο στη χώρα των Μολοσσών», σύμφωνα με την από μηχανής προφητεία της Θέτιδος στην ευριπίδεια *Ανδρομάχη*): την Άλκηστη (να περιγράφει το ταξίδι της στο θάνατο, το όνειρο και το Σύμπαν, πριν ο Ηρακλής την επαναφέρει στον εφιάλτη της ζωής):

<sup>64</sup> Ι. Καμπανέλλης: «Σημείωμα του συγγραφέα για την παράσταση του τριπτύχου 'Ο Δείπνος', στον τόμο του ίδιου: *Θέατρο*, Τόμ. ΣΤ', δ. π., σσ. 19-20.

<sup>65</sup> Για την ανάλυση του μονολόγου πρβλ. Θ. Γραμματάς: «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο Καμπανέλλης: *Θέατρο*, δ. π., σσ. 203-226, ιδίως σσ. 210-212 και 223-224· του ίδιου: «Διαδικασίες μεταλλαγής του αρχαιοελληνικού μύθου στα μονόπρακτα *Ο Δείπνος*», στον τόμο του ίδιου: *Από την τραγωδία στο δράμα. Μελέτης συγκριτικής θεατρολογίας*, Εκδόσεις Τολιδή, Αθήνα 1994, σσ. 21-28· του ίδιου: *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα*, Τόμ. Β', δ. π., σσ. 64-65· Κ. Αρβανίτη: «Ο τραγικός μύθος σε σύγχρονη διασκευή. Δύο δραματογραφικές εκδοχές», στον τόμο ΠΑ.ΠΟ.Κ.: *Το ελληνικό*

*κό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Β' Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 194-202, ιδίως σσ. 196-198· Πεφάνης: «Ταξίδια μυθικών προσώπων», δ. π., σσ. 102-105· του ίδιου: *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, δ. π., σσ. 110-112, 159-162· Λιαπής: «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας τραγωδίας», δ. π., σσ. 397-400· Α. Sivetidou: «Théâtre de la mémoire et écriture spéculaire», στον τόμο Α. Sivetidou & Α. Tsatsakou (éds): *Le verbe et la scène. Travaux sur la littérature et le théâtre en l'honneur de Zoé Samara*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2005, σσ. 339-353, 348-351.

<sup>66</sup> Παπανδρέου: «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο», δ. π., σ. 11 (το κείμενο είχε ενταχθεί στο πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου για την πρώτη πα-

τον Ίωνα (στο μεταίχμιο της μετάβασης από τη φυσική αθωότητα των Δελφών στην πολιτιστική ευθύνη της Αθήνας)· τον Έλενο (να παραδίδεται στην υπαρκτική θλίψη του μετά την πώση της Τροίας και ενόψει του προδιαγεγραμμένου μέλλοντός του)· την Κασσάνδρα (να αναπολεί στιγμές της ζωής της και να προφητεύει το μέλλον στον «ανηφορικό της δρόμο προς τις Μυκήνες»)· την Πυθία (αυτοαναλυόμενη, σε διαρκή αναζήτηση της προσωπικής και της κοσμικής «αλήθειας») – πρόσωπα που εμφανίζονται σε ισάριθμους, πολύ σύντομους πλιν της *Εκάβης*, φερώνυμους λυρικούς μονόλογους του ποιητή και συγγραφέα – εμπνεόμενου σταθερά από την αρχαία ελληνική μυθολογία, δραματοουργία και ποίηση – Κωνσταντίνου Μπούρα, οι οποίοι συμπεριλήφθηκαν, μαζί με οκτώ άλλα αρχαιόμυθα πολυπρόσωπα έργα του ίδιου συγγραφέα, στο συγκεντρωτικό τόμο *Στον αστερισμό της Εκάτης* (εκδ. 1997)<sup>67</sup>. Δύο χρόνια αργότερα, η μορφή του Ευριπίδη, το έργο του οποίου αποτελεί τη θεματική παρακαταθήκη στα –μονολογικά και μη– έργα του *Αστερισμού της Εκάτης*, θα κυριαρχήσει, χωρίς υπερκειμενικές συσχετίσεις αυτή τη φορά, στον εκτενέστατο (53σελ.) πρωτοπρόσωπο αφηγηματικό μονόλογο *Ο θάνατος του Ευριπίδη* του ίδιου συγγραφέα<sup>68</sup>: μυθολογική αυτοβιογραφία, με αρκετές αναφορές σε πρόσωπα και πράγματα του «βίου» του Ευριπίδη (Σωκράτης, Αριστοφάνης, γιος Ευριπίδη, Μεγάλα Διονύσια, πολιτική κατάσταση Αθήνας, αναφορές σε σωζόμενες τραγωδίες, όπως *Εκάβη*, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, *Ιππόλυτος*, *Βάκχαι*, αναφορές σε απολεσθείσες τραγωδίες, όπως *Αρχέλαος*, *Πενθείς*), χωρισμένη σε 24 υποκεφάλαια, ισάριθμα με τα γράμματα της αλφαβήτου, που αποτυπώνουν 24 διαφορετικές φάσεις από τη μετάβαση και παραμονή του Ευριπίδη στην αυλή του Αρχέλαου στη Μακεδονία μέχρι την κατασπάραξη του από τα μολοσσικά σκυλιά<sup>69</sup>.

Στο μεταίχμιο παλιές και νέες χιλιετίες είναι η σειρά της Μήδειας να αυτονομηθεί λεκτικά και δραματικά επί σκηνής: Στον υβριδικό γλωσσικά, ποιητικά πυκνό, αποσπασματικό και συνταγματικά ανοιχτό, μονόλογο *Μήδεια-η έξοδος* του –πρόδρομα χιμένου και πολλά ακόμη υποσχόμενου ηθοποιού, σκηνοθέτη και συγγραφέα– Γιάννη Κοντραφούρη (παραστ. 2000)<sup>70</sup>, η ηρωίδα, όπως την παρακολουθεί ο Γιώργος Σαμπατακάκης, απελευθερωμένη από τον εναγκαλισμό του αρχαίου προτύπου της, «εκκενωμένη από το μυθολογικό φορτίο αλλά και το ιστορικό παρόν», «εκκρεμώντας πάνω σε μια αχρονία», έρχεται να επιβεβαιώσει,

ράσταση του τριπτύχου *Ο Δείπνος*).

<sup>67</sup> Κ. Μπούρας: *Στον αστερισμό της Εκάτης*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1997, σσ. 117-139. Σύμφωνα με πληροφορία του συγγραφέα (στο ίδιο, σ. 127), το μονόλογο *Ελένη* ερμήνευσε η Τζούλια Αργυροπούλου στο Μουσικό Σπίτι «Διάυλος» στις 26/5/1997. Με βάση τα εργογραφικά στοιχεία που αναφέρονται στην προσωπική ιστοσελίδα του Κ. Μπούρα, οι υπόλοιποι μονόλογοι δεν έχουν παρουσιαστεί από σκηνής, ενώ έχουν παρουσιαστεί από τη Δημοτική Σκηνή Ηγουμενίτσας (2003) τα μονόπρακτα που περιλαμβάνονται στον τόμο *Στον αστερισμό της Εκάτης*. Βλ. <http://www.konstantinosbouras.gr/bio.htm>, καθώς και την ιστοσελίδα του Πνευματικού Κέντρου Δήμου Ιωαννιτών <http://www.pkdi.gr/site/events.asp?category=43&article=142>.

<sup>68</sup> Κ. Μπούρας: *Ο θάνατος του Ευριπίδη*, Δωδώνη,

Αθήνα-Γιάννινα 1999, 2<sup>η</sup> έκδ. βελτιωμένη Φεβρουάριος 2000.

<sup>69</sup> Σύμφωνα με πληροφορίες από την προσωπική ιστοσελίδα του συγγραφέα, ανέβηκε κατά τη θεατρική περίοδο 2002/2003 στο ΔΗ.Π.Ε.Θ.Ε. Βορείου Αιγαίου, σε σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Μάριου.

Βλ. <http://www.konstantinosbouras.gr/bio.htm>.

<sup>70</sup> Παρουσιάστηκε στο «Σπίτι Αγγέλου Σικελιανού» στους Δελφούς, στο πλαίσιο της 10<sup>ης</sup> Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα, μετά από πρόσκληση συμμετοχής της Ομάδας Υψηλού Κινδύνου στη σειρά των Νέων Δημιουργιών. Επίκειται προσεχώς δημοσίευση του έργου (Εκδόσεις Άγρα). Ευχαριστώ το συνάδελφο θεατρολόγο από το Πανεπιστήμιο Πατρών, Γιώργο Σαμπατακάκη, για τις παραπάνω πληροφορίες.

μέσα από μια «απόπειρα ατελέσφορης υπέρβασής της», τη νομοτέλεια της «άλογης αιτιοκρατίας του πάθους»<sup>71</sup>. Η διακειμενική σκιά της *Τέταρτης Διάστασης* εξακολουθεί να πλανάται, αχνή και ζωογόνος: «Επιπλέον, τα έργα του Κοντραφούρη είναι ίχνη όχι του βίου, αλλά του *είναι* του συγγραφέα, τόσο ευδιάκριτα που καθίστανται ενδειξεις αυτο-όρασης, τις οποίες δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ακόμη κι αν είναι αισθητικά παραμορφωμένες. Μια παρόμοια ποιητική στάση τηρείται και στην *Τέταρτη Διάσταση* του Γιάννη Ρίτσου, όπου πολλοί μελετητές διακρίνουν ένα 'αυτοβιογραφικό-οικογενειογραφικό υπόστρωμα', μέσα από το οποίο διυλίζεται το μυθολογικό υλικό, για να προκύψει μια νέα διάσταση των μυθικών προσώπων» – παρατηρεί ο ίδιος μελετητής του έργου του Κοντραφούρη<sup>72</sup>.

Ερχόμενοι στην πρώτη δεκαετία της νέας χιλιετίας, η αυτονομημένη μονολογικότητα ηρώων και ηρωίδων της αρχαίας δραματοουργίας εντείνεται:

Η Ανδρομάχη επανέρχεται και αναπτύσσεται στον εκτενή μονόλογο *Ανδρομάχη ή Τοπίο γυναίκας στο ύψος της νύχτας* (παραστ. 2003<sup>73</sup>, εκδ. 2006<sup>74</sup>) ενός από τους πιο δυναμικούς και αναγνωρισμένους εκπροσώπους της «νέας γενιάς» θεατρικών συγγραφέων, του Άκη Δήμου, με ενεργό συμβολή στη θεματική διεύρυνση, τη γλωσσική εκλέπτυνση και την αισθητική ενδυνάμωση του σύγχρονου ελληνικού δραματικού ιδιώματος<sup>75</sup>. Όπως και στον ποιητικό μονόλογο ...και *Ιουλιέττα*, με τον οποίο ο Άκης Δήμου πρωτομεταμόρφωσε το 1994, στην *Ανδρομάχη* ο συγγραφέας ανατρέχει και πάλι στην «κλασική» δραματική παρακαταθήκη για να ανελκύσει και να επανεπεξεργαστεί «ένα δραματικό πρόσωπο που προέρχεται από ένα άλλο κείμενο, βεβαρημένο από το 'μυθολογικό' παρελθόν του αλλά με μια νέα υπόσταση. Ακολουθεί έτσι την πινακοθήκη των αρχαιοθέμων μονολόγων του Γιάννη Ρίτσου, αλλά και άλλων συγγραφέων μας, όπως το *Γράμμα στον Ορέστη* του Καμπανέλλη» – διαπιστώνει σχετικά με το λανθάνον διακειμενικό δίκτυο της *Ανδρομάχης* ο Δημήτρης Τσατσούλης<sup>76</sup>. Εδώ η χήρα του Έκτορα, πολλά χρόνια «μετά το τέλος του Τρωικού Πολέμου και τον αφανισμό της Τροίας» και «εγκαταστημένη σ' ένα τεχνητό τρωαδίτικο τοπίο, απομίμηση της Τροίας», «παίζει» και μαζί «σχεδιάζει-σχολιάζει» τα τοπία της μνήμης της<sup>77</sup>, σε μια εσωστρεφή αναπόληση και ομοδιάστατη απεύθυνση, διάτρητη από φατική και υπαρξιακή «αγωνία» για τη μεταμόρφωση της γλωσσικής αφασίας σε πράξη, (ανα)παράσταση και λόγο<sup>78</sup>, ανάλογη με εκείνη που ομολογεί ότι βίωσε ο ίδιος ο συγγραφέας κατά τη διάρκεια συγγραφής του

<sup>71</sup> Γ. Σαμπατακάκης: «Ρημαγμένος ξένος/Τιάννης Κοντραφούρης/Μήδεια σαν άντρας», Ομιλία στο πλαίσιο της XIV Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος με θέμα «Ξένος-Μέτοικος», 3-11 Ιουλίου 2009. Ευχαριστώ θερμά και πάλι το συνάδελφο Γιώργο Σαμπατακάκη, που μου εμπιστεύτηκε το κείμενο της ομιλίας του, πριν από την έκδοσή του στα Πρακτικά της Συνάντησης.

<sup>72</sup> Στο ίδιο.

<sup>73</sup> Πρώτη παράσταση στις 27 Οκτωβρίου 2003, στο «Από Μηχανής Θέατρο», σε σαηνοθεσία Πάνου Σκουρολιάκου. Το κείμενο είχε αρχικά συμπεριληφθεί στο Πρόγραμμα της παράστασης.

<sup>74</sup> Ά. Δήμου: *Άπαντα τα θεατρικά*, Τόμ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σσ. 244-258.

<sup>75</sup> Βλ. την αναλυτική, θεματική και μορφολογική,

«χαρτογράφηση» του έργου του Ά. Δήμου από τη Λ. Ρόξη: «Οι δοκιμασίες του αισθήματος και οι δοκιμές του θεάτρου: το θεατρικό έργο του Άκη Δήμου», στο *ίδιο*, σσ. 13-56.

<sup>76</sup> Δ. Τσατσούλης: «Άκη Δήμου, *Ανδρομάχη ή τοπίο γυναίκας στο ύψος της νύχτας*, κριτική για την παράσταση στο Από Μηχανής Θέατρο, *Νέα Εστία*, τχ. 1762 (Δεκέμβριος 2003), σσ. 960-961, 961.

<sup>77</sup> Για το μοναδικό αυτό «αρχαιοθέμο» μονόλογο του Δήμου, ενταγμένο στο σύνολο της –μονολογικής και μη– δραματοουργίας του συγγραφέα βλ. Ρόξη: «Οι δοκιμασίες του αισθήματος», ό. π., σσ. 29-32.

<sup>78</sup> Βλ. Ελ. Ιωαννίδου: «Οι μεταμορφώσεις της τραγωδίας στη νεοελληνική δραματολογία 1990-2005», *Διαβάξω*, τχ. 461 (2006), αφ. «Νεοελληνικό θεατρικό έργο

μονολόγου: «Πρωτοέγραψα την *Ανδρομάχη* το φθινόπωρο του 1999. Σα να έβαζα λόγια στην εικόνα ενός τοπίου μετά τη μάχη. Το τοπίο ήταν ένα γυναικείο πρόσωπο. Βαθύ, απεγνωσμένο, έτοιμο να αφηγηθεί τη νύχτη της οριστικής του απώλειας. Επανερχόμενος του κείμενο συχνά – πρόσθετα, αφαιρούσα, χρωμάτιζα, μετρούσα το σφυγμό των λέξεων μέχρι την πλήρη εξασθένησή του: μια παρατεταμένη παύση και μετά σιωπή... Τέσσερα χρόνια στη σιωπή μιας γυναίκας. Απόψε, αυτή η γυναίκα μιλάει μόνη της»<sup>79</sup>.

Μετά την *Ανδρομάχη*, επανέρχεται και πάλι μόνη επί σκηνής η μορφή της Κλυταιμνήστρας –απειθυνόμενη αυτή τη φορά σε διαφορετικούς αφηγηματικούς αποδέκτες (Αγαμέμνων, Ορέστης, Αίγισθος, Ηλέκτρα, Ιφιγένεια, θεοί, ένα φανταστικό, αδιευκρίνιστης γεωγραφικής και χρονολογικής ταυτότητας, κοινό)– στον ποιητικό μονόλογο *Τα δάκρυα της Κλυταιμνήστρας* της σκηνοθέτιδας και δραματουργού Αύρας Σιδηροπούλου, έργο το οποίο, όπως και το *Γράμμα στον Ορέστη* του Ι. Καμπανέλλη, εμφορείται από ανάλογη αναθεωρητική, «κατανοητική» διάθεση απέναντι στη μυθική μητέρα και ερωμένη<sup>80</sup> και, διαφορετικά από εκείνο, διασπά τη γραμμική αντίληψη του μύθου, συγχέοντας τις επιστροφές των «αρρένων» ηγεμόνων (Αγαμέμνων, Ορέστης) και τα θύματα των αιματηρών δολοφονιών-θυσιών (Αγαμέμνων, Ιφιγένεια) που διέσχιζαν τη μυθολογία του ατρείδικού οίκου<sup>81</sup> (παρ. 2004<sup>82</sup>). «Ο έντονος λυρισμός και η έμφαση στην ανθρώπινη διάσταση των χαρακτήρων φέρνουν στο νου τους δραματικούς μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης* (1972) του Γιάννη Ρίτσου, που δεν ήταν, ωστόσο, προορισμένοι για τη σκηνή» –σχολιάζει η Ελευθερία Ιωαννίδου, ανιχνεύοντας τις γενολογικές εκλεκτικές συγγένειες των αρχαϊσμών μονολόγων του Άκη Δήμου και της Αύρας Σιδηροπούλου μεταξύ τους και με το αρχαϊσμό του μονολογικού έργου του Ρίτσου<sup>83</sup>.

Στην αρχαία ιστορία, λογοτεχνία, μυθολογία και δραματουργία στρέφεται και πάλι ο Κωνσταντίνος Μπούρας στη συλλογή *Ψυχρόν πυρ* (εκδ. 2005), με τον –ενδεικτικό του μεταγλωττισμένου είδητικού προσανατολισμού– υπότιτλο «Θεατροποιήματα»<sup>84</sup>. Εδώ, μεταξύ αρχαιόθεμων ποιημάτων (π.χ. «Βάκχος», «Ολύμπιος Ζεύς», «Ήρα», «Πυθαγόρας») και

(1985-2005)», σσ. 113-115, 115.

<sup>79</sup> Σύντομο προλογικό σημείωμα του Άκη Δήμου, στο Πρόγραμμα της πρώτης παράστασης της *Ανδρομάχης*, σ. 3.

<sup>80</sup> Για την «ανανεωτική φωνή» της Αύρας Σιδηροπούλου, με τη «φεμινιστική ευαισθησία» και τις «πρωτοποριακές αναζητήσεις», με το «καινούριο ευαίσθητο κοίταγμα της μεγάλης τραγικής ηρωίδας» βλ. 'Ελ. Σακελλαρίου: *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπερχειτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006, σσ. 335-336.

<sup>81</sup> Βλ. Ιωαννίδου: «Οι μεταμορφώσεις της τραγωδίας», ό. π., σ. 115.

<sup>82</sup> Παράσταθηκε πρώτη φορά στο θέατρο «Δίπυλον», από την Ομάδα Persona, σε σκηνοθεσία της συγγραφέως. Εν συνεχεία παίχτηκε στην Κων/πολη σε διευρυμένη διεθνική διανομή και τριγλώσση εκδοχή (ελληνική, αγγλική, τουρκική), η οποία επαναλήφθηκε στη Θεσσαλονίκη, στο πλαίσιο των Δημη-

τρίων, στο θέατρο «Άνετον», το Σεπτέμβριο 2005. Η πρώτη εκδοχή της Αθήνας παίχτηκε το 2007 για δεκαπέντε παραστάσεις στο θέατρο «La Mama» της Νέας Υόρκης, σε σκηνοθεσία και πάλι της συγγραφέως, στην ελληνική γλώσσα και με αγγλικούς υπέρτιλους, δεχόμενη «εγκωμιαστικές κριτικές από νεο-υορκέζικα έντυπα (βλ. παραστασιογραφικά στοιχεία και πληροφορίες στο <http://www.kerdos.gr/default.aspx?id=563250&nt=103>, όπως επίσης βλ. τη συνέντευξη της πρωταγωνίστριας, Θέμδας Μπαζάκα, στο <http://www.cityportal.gr/content/view/96/659/>). Το κείμενο συμπιεζόταν στο Πρόγραμμα της πρώτης παράστασης. Βλ. Λιαπής: «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», ό. π., σ. 398, υποσημ. 319 Σακελλαρίου: *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο*, ό. π., σ. 336.

<sup>83</sup> Ιωαννίδου: «Οι μεταμορφώσεις της τραγωδίας», ό. π., σ. 115.

<sup>84</sup> Κ. Μπούρας: *Ψυχρόν πυρ (θεατροποιήματα)*, Εκ-

«φρανταστικών» ή «ποιητικών» μονολόγων (*Ατλάντιος, Φερενίκη*), αρχαιόμυθων «ποιητικών διαλόγων» (*Τηρέις*), πολυπρόσωπων μονόπρακτων «ποιητικών δραμάτων» (*Διονύσος, Προμηθεύς Ανόμενος, Η Κλυταμνήστρα είναι ζωντανή, Αντιγόνη*) ή πολυπρόσωπων «θεατρικών ποιημάτων» (*Κλυταμνήστρας επάνοδος*), συγκαταλέγεται –και αυτο-προσδιορίζεται ως τέτοιος– ο «δραματικός μονόλογος» *Κίρκη*: στην πρωτοπρόσωπη μοναχική αφήγηση της οδυσσειακής μάγισσας, που ανατρέχει στο «ιστορικό» της αντιπαράθεσης Ασίας-Ευρώπης διαβάζοντας από διαφορετικά «βιβλία», παρεμβάλλονται αυτούσια αποσπάσματα από τους *Πέρσες* του Αισχύλου (αφήγηση του ονείρου της Άτοσσας), την *Ελένη* (μονολογικός πρόλογος ηρωίδας) και τις *Τρωάδες* (είσοδος και προφητεία Κασσάνδρας) του Ευριπίδη, όπως επίσης παρεμβάλλονται «μεταφερεμένοι» αυτολεξεί από τον *Αστερισμό της Εκάτης* του ίδιου συγγραφέα (surtra)– ολόκληροι οι μονόλογοι *Ελένη, Εκάβη, Κασσάνδρα, Ανδρομάχη* και *Πυθία*, με τον τελευταίο μονόλογο να επιστεγάζει τον κατάλογο των ρητών διακεκριμένων και «αυτο-διακειμενικών» παρεκβολών της *Κίρκης*.

«Ο «δολοφόνος του Λαίου», ονόματι «Άνδρας», μονοπωλεί λεκτικά το πρώτο μέρος του έργου *Ο δολοφόνος του Λαίου και τα κοράκια* του Μάριου Ποντίκα (παραστ.: 2004<sup>85</sup>, εκδ.: 2007<sup>86</sup>), ενός από τους «οικοδόμους» του «θεάτρου της καθημερινής ζωής» και από τους βασικούς ανατόμους των κοινωνικοπολιτικών και ηθικών όρων της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας<sup>87</sup>, ο οποίος, μετά από μια δεκαπενταετή περίοδο αποχή δημιουργικής «σιωπής» και «περισυλλογής», επέστρεψε ριζικά μεταποτισμένος ως προς τις θεματικές του προτεραιότητες και τα εκφραστικά του μέσα<sup>88</sup>. Το μονόλογο του/ενός «σημερινού Οιδίποδα», που, υποβοηθούμενος από δύο σιωπηλές «κοπέλες», απευθύνεται σε ένα κοινό δημοσιογράφων εν είδει συνέντευξης Τύπου, σε μια συμπτωκωμένη «αμφισβήτηση του διαφωτιστικού μοντέλου γνώσης ... που έμελλε να γίνει βάση μιας αμφιλεγόμενης προόδου»<sup>89</sup>, διαδέχεται στο δεύτερο μέρος του έργου –όπως άλλωστε προδιαγράφεται από τον τίτλο– ο μονόλογος μιας «Γυναίκας»–Κόρακα, σε μια οντολογική επέκταση αυτής της «σπουδής πάνω στη φυσιολογία και την παθολογία του ανθρώπινου Λόγου» «τόσο ως ενδιάθετης νοητικής ικανότητας όσο και ως έναρξης ομιλί-

δόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2005.

<sup>85</sup> Ανέβηκε πρώτη φορά το Φεβρουάριο 2004 στο Θέατρο Στοά σε σκηνοθεσία Γιάννη Αναστασάκη ενώ, σε επανάληψη, παρουσιάστηκε από το Ευρωπαϊκό Κέντρο Δελφών, στο αρχαίο στάδιο Δελφών, τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου. Το έργο παρουσιάστηκε επίσης από τον ΘΟΚ (Πειραματική Σκηνή) τον Οκτώβριο 2006, σε σκηνοθεσία Λέας Μαλένη.

<sup>86</sup> Το κείμενο δημοσιεύτηκε αρχικά στο πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου Στοά, και σε ένθετο δόθηκε η αγγλική του μετάφραση από την Anne-Marie Stanton-Ife. Δημοσιεύτηκε κανονικά στον τόμο Μ. Ποντίκας: *Απαντα τα θεατρικά*. Τόμος Γ', Αιγόκρωας, Αθήνα 2007, σσ. 223-242. Βλ. την παραστασιογραφία του έργου στο ίδιο, σ. 245, και Δ. Τσατσούλης: *Σημεία γραφής-Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 99.

<sup>87</sup> Προβλ. Θ. Γραμματάς: «Ο μικροαστισμός και η περιθωριοποίηση ως ιδεολογικές συνιστώσες στο σύγ-

χρονο ελληνικό θέατρο», στον τόμο του ίδιου: *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-Δραματολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Κουλουρά, Αθήνα 1987, σσ. 156-181, ιδίως σσ. 161, 167-168· Π. Μαυρομούστακος: «Η ελληνική δραματολογία μετά το 1974: Τάσεις και στάσεις», στον τόμο ΠΑ.ΠΟ.Κ.: *Έκδοση Πολύτιμης Ύλης. 20 Χρόνια Νεοελληνικού Θεατρικού έργου* (Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 25-34· του ίδιου: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, ό. π., σσ. 137-138· Πεφάνης: «Το άτομο και η «κίνηση του βλέμματος στο θεατρικό έργο του Μάριου Ποντίκα», στον τόμο του ίδιου: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, ό. π., σσ. 192-200.

<sup>88</sup> Βλ. τη συνέντευξη του Μάριου Ποντίκα στον Βασίλη Αγγελικόπουλο: «Μάριος Ποντίκας: 'Δεν πιστεύω στον άνθρωπο'», εφ. *Η Καθημερινή*, 29/4/2007.

<sup>89</sup> Ιωαννίδου: «Οι μεταμορφώσεις της τραγωδίας», ό. π., σ. 114.

ας»<sup>90</sup>. «Αισθάνομαι ότι δεν είπα ακριβώς αυτό που ήθελα, / μόλις νόμιζα ότι το λέω εκείνο που ξέφευγε, / στην επόμενη φράση έλεγα, / και έψαχνα τις σωστός λέξεις, και πάλι ξεγλιστρούσε. / Δεν σας συμβαίνει εσάς; Να μιλάς και όλο να ξεφεύγει και να / πετάει/ και να χάνεται και να μιλάς, / και να μιλάς / και να λες και να ξεχνάς τι ήθελες στο τέλος, τέλος πάντων, / δεν ξέρω, με καταλαβαίνετε; / Με καταλάβατε; / Ήθελα να πω... (*Δυσκολεύεται*). / Ήθελα να πω...» –εκφράζει με τα τελευταία λόγια προς το «κοινό», πριν στραφεί προς τις δύο σιωπηλές κόρες του, ο Άνδρας τη διαρκή απίσχναση των κέντρων λόγου και την αποθαυρυντική αναβολή του νοήματος<sup>91</sup>. «Άπειρα ανείπωτα σπρωγμένα στο άπειρο και μπροστά σας αραδιασμένες οι λέξεις, ντάνες οι λέξεις που ξέβρασε το στόμα σας, σα γερανός η γλώσσα σας τις ξεφορτώνει και αραδιάζονται μπροστά σας, και να ανείπωτα άπειρα σπρωγμένα στο άπειρο, επειδή πάλωσαν οι λέξεις; Ή επειδή τους φερθήκατε άσχημα και σας περιγελούν; Τις εξευτελίσατε και σας περιφρονούν; Τις κουρελιάσατε και σας εκδικούνται; Ή δεν επαρκούν; Ή πάλωσαν; Όχι δεν θέλω να ξαναμιλήσω τη γλώσσα σας» –επιβεβαιώνει την αποσύνθεση της γλώσσας και την τραγική ανεπάρχεια του Λόγου η Γυναίκα-Κόρακας, στο δικό της μονόλογο προς τους «Κυρίου και Κυρίες» του ακροατηρίου<sup>92</sup>.

Σε μικρή σχετικά χρονική απόσταση, διευρύνοντας τον τολμηρό «διάλογο με τα αρχέ-τυπα»<sup>93</sup> και σε «μια ενδιαφέρουσα στροφή ... προς ένα θέατρο ποιητικό, ακολουθώντας έτσι τα σύγχρονα ευρωπαϊκά ρεύματα που επαναπροτείνουν, μετά την επικράτηση του σκηνοθέτη και την καταφυγή στο αποσπασματικό, μια γραφή μονολογική ή αφηγηματική, που αναειρεί την επικρατούσα άποψη περί θεατρικότητας»<sup>94</sup>, ο ίδιος συγγραφέας δοκιμάζει επί σκηνής το μονολογικό κατ' ουσίαν<sup>95</sup> «δράμα εσχατολογικής απελπισίας», *Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς* (παραστ.: 2007<sup>96</sup>), όπου ο παραληρηματικός, ασύμμετρος μονόλογος της Τρωαδίτισσας πριγκίπισσας –που, νεκρή, «στα χυλάσματα μιας κυκλικής

<sup>90</sup> Βλ. ανάλυση του έργου στο Λιαπής: «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στον τόμο Μαρκαντωνάτος, Τσαγγάλης (επιμ.: *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, ό. π., σσ. 296-302 (297: τα παραθέματα σε εισαγωγικά). Πρβλ. τις κριτικές της παράστασης από το Θέατρο Στοά (των Μ. Χρησιτίδη, Α. Πολενάκη, Γ. Π. Πεφάνη, Κ. Γεωργουσόπουλου), τα σημειώματα από τα προγράμματα των παραστάσεων του έργου, καθώς και ένα κείμενο του Β. Λιαπής, που συμπεριλήφθηκαν στον τόμο Ποντίκας: *Άπαντα τα θεατρικά*, Τόμ. Γ', ό. π., σσ. 312-331. Για τη διατύπωση της «μεταμφίεσης» και του ρόλου της από το στόμα της Γυναίκας-Κορακίνας βλ. ειδικά Τσατσούλης: *Σημεία γραφής-Κώδικες σκηνής*, ό. π., σ. 99. Για την πρόσληψη γενικά του σοφώλειου έργου από την ελληνική δραματουργία και ειδικότερα για την περίπτωση του έργου του Ποντίκα βλ. Θ. Γραμματάς: «Η Σοφοκλέους οδός στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο του ίδιου: *Για το δράμα και το θέατρο*, Εξάντας, Αθήνα 2006, σσ. 63-81, 79.

<sup>91</sup> Βλ. Γ. Π. Πεφάνη: Κριτική για την παράσταση του έργου από το Θέατρο «Στοά» (*Μετρό*, τχ. 102, Μάιος

2004), που συμπεριλήφθηκε στο Ποντίκας: *Άπαντα τα θεατρικά*, ό. π., σσ. 318-319, 319.

<sup>92</sup> Βλ. το (άτιτλο) κείμενο του Β. Λιαπής που συμπεριλήφθηκε στο ίδιο, σσ. 322-327.

<sup>93</sup> Πρβλ. Θ. Γραμματάς: «Μάριου Ποντίκα: *Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς*», στο [http://tgramma.blogspot.com/2007/05/blog-post\\_29.html](http://tgramma.blogspot.com/2007/05/blog-post_29.html).

<sup>94</sup> Δ. Τσατσούλης: «Το τέλος του λόγου – Ο θρίαμβος της γραφής», Κριτική Θεάτρου για την παράσταση του έργου *Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς* στο Θέατρο Άττις, *Νέα Εστία*, τ. 1805 (Νοέμβριος 2007), σσ. 1018-1021.

<sup>95</sup> Πρβλ. Α. Πολενάκης: «Η Κασσάνδρα και η μοίρα της. Νέο έργο του Μάριου Ποντίκα στο 'Άττις'», Κριτική Θεάτρου, *Η κυριακάτικη ΑΥΓΗ*, 10/6/2007, σ. 46: «Χρησιμοποιώ τον όρο *μονόλογος*, παρότι τυπικά μετέχουν κι άλλα πρόσωπα, επειδή το έργο επικεντρώνεται στο χρησμικό λόγο της 'καταραμένης απ' το Θεό' προφήτιδος, που κανείς δεν πιστεύει τους χρησμούς της».

<sup>96</sup> Παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της 2<sup>ης</sup> Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος στη Σικυνόνα (Αύγουστος 2006), σε ανάγνωση Θόδωρου Τερζόπουλου, ο οποίο-

χρονικότητας»<sup>97</sup>, «φελλίζει ανάμεσα στους νεκρούς το τέλος της ανθρώπινης ελπίδας»<sup>98</sup> – πλαισιώνεται στην αρχή και στο τέλος από τις σχολιαστικές-σαρκαστικές –και σε μεγάλο βαθμό «δάνειες» από τον Σαίξπηρ και τον Μπέκετ– παρεκβάσεις των Ερινύων, Αληκτώς, Μέγαιρας και Τισιφώνης<sup>99</sup>. «Ολόκληρο το κείμενο είναι βλασφημία και βεβήλωση του ανθρώπου. Χλευασμός της ανθρώπινης ύπαρξης. Και όλων των παρηγορητικών θεωριών που κυριάρχησαν κατά καιρούς, όπως ο Διαφωτισμός. Δεν πιστεύω στον άνθρωπο. Ούτε στα έργα του ούτε στο μυαλό του» – δηλώνει ο Μάριος Ποντίκας με αφορμή το δεύτερο έργο του μετά τη μακρά θεατρική αποχή του, με το οποίο συνεχίζει απτότητα τη «μετακίνηση» των ορίων της γραφής και των θέσεών του για το θέατρο και τον κόσμο<sup>100</sup>.

«Ο διαλύσιμος γύρω από την πάσχουσα γυναίκα κόσμος (που αποκαλύπτει την *άβυσσο κάτω από τα βασιλικά μωσαϊκά*)», αλλιώς, «το αρχέτυπο του πάσχοντος θήλεος», «η ίδια ρημαγμένη από τον κόσμο της και ξένη σ' αυτόν γυναίκα», επανέρχεται, ως «ένα από τα χαρακτηριστικά μοτίβα της αρχαιοθέμης δραματολογίας του», στο κύκνειο θεατρικό άσμα του Γιάννη Κοντραφούρη, τον παραληρηματικό μονόλογο *Ιοκάστη*<sup>101</sup>. Έργο σοφόκλειας και χαινερμιλλερίκης πνοής και, ταυτόχρονα, απελευθερωμένο, όπως και η *Μήδεια* (supra), από οποιαδήποτε δέσμευση «αναλογικής χρήσης των υπο-κείμενων θεματικών αξόνων»<sup>102</sup>, που γράφτηκε μέσα στο νοσοκομείο λίγο πριν από το θάνατό του συγγραφέα, σε ηλικία 39 ετών, το Σεπτέμβριο του 2007 (παραστ. 2008)<sup>103</sup>.

Η Κασσάνδρα επιστρέφει, με διαφορετικό γλωσσικό και θεματικό ένδυμα, στο εκτεταμένο μονόδρομα *Κ4ΣΣΥ* του θεατρικού συγγραφέα και λογοτέχνη Ανδρέα Φλουράκη (παραστ. 2007)<sup>104</sup>, ο οποίος, αν και σχετικά νεοσύλλεκτος στο στρατόπεδο της θεατρικής γραφής (*Μπλε Μαρέν*, 2000), έχει κάνει ήδη αισθητή την παρουσία του στο χώρο όχι μόνο της ελληνικής αλλά και της παγκόσμιας δραματολογικής πρωτοπορίας, με παραστάσεις, παρουσιάσεις script-in-hand-performances και readings στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Λονδίνο, Κάνσας, Νέα Υόρκη, Κωνσταντινούπολη)<sup>105</sup>. «Ο τραγικός χαρακτήρας της Κασσάνδρας

ος το σκηνοθετήσε στο Θέατρο Άττις την Άνοιξη 2007, προσθέτοντας ένα νέο ρόλο, μιας «δεύτερης», «βουβά θρηνούσας» Κασσάνδρας. Το έργο δεν έχει προς το παρόν δημοσιευτεί.

<sup>97</sup> Πεφάνης: «Αναζητώντας τον μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο», ό. π., σ. 222.

<sup>98</sup> Βλ. Γ. Ιωαννίδης: «Με την απόγνωση του Μπέκετ», Κριτική Θεάτρου για την παράσταση του έργου στο Θέατρο Άττις, *Ελευθεροτυπία*, 26/5/2007, σ. 29.

<sup>99</sup> Ευχαριστώ θερμά το συγγραφέα Μάριο Ποντίκα, που μου εμπιστεύτηκε το ανέκδοτο κείμενό του *Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς* (*Καταγραφή εφίπλητ, Απόπειρα Ι*) και μου παρέσχε σημαντικό κριτικό υλικό σχετικά με την παράσταση του έργου του από το Θέατρο Άττις.

<sup>100</sup> Βλ. παραπάνω, υποσημ. 88.

<sup>101</sup> Σαμπατακάκης: ««Ρημαγμένος ξένος/Γιάννης Κοντραφούρης/Μήδεια σαν άντρας», ό. π. Ο μελετητής σημειώνει εντός αγκυλών, αμέσως μετά την παράθεση του τελευταίου παραληρηματός της ηττημένης Ιοκά-

στης: «και δίπλα στο δακτυλογραφημένο χειρόγραφο η λέξη 'Αίμα' γραμμένη με στυλό από τον Κοντραφούρη λίγες ημέρες πριν πεθάνει».

<sup>102</sup> Στο ίδιο.

<sup>103</sup> Ανέβηκε για μία παράσταση, στις 15 Απριλίου 2008, στο Θέατρο Άττις, σε σκηνοθεσία Θόδωρου Τερζόπουλου. Επίκειται προσεχώς δημοσίευση του έργου (Εκδόσεις Άγρα), όπως επίσης εκ νέου παράσταση της *Ιοκάστης* στο Θέατρο Άττις, στο πλαίσιο συμποσίου στη μνήμη του Γιάννη Κοντραφούρη. Ευχαριστώ και πάλι το συνάδελφο Γιώργο Σαμπατακάκη για τις πολύτιμες πληροφορίες του.

<sup>104</sup> Παρουσιάστηκε στις 11 Ιουλίου 2007, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Φονίτη, στην Τραπεζαρία του Ξενοῦ του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών, στους Δελφούς, στο πλαίσιο της Συνάντησης Νέων Δημιουργών της XIII Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος με κεντρικό θέμα: «Η γυναίκα στο αρχαίο δράμα».

<sup>105</sup> Βλ. Αν. Φλουράκη: «Γράφουμε ακόμη θέατρο;» (απόσπασμα από την εισήγηση «Is anyone still

συγκεντρώνει μια σειρά από άκρως δραματικές ιδιότητες: 1) είναι φορέας του προφητικού λόγου που της δόθηκε από το θεό της ήπιας και ισορροπημένης καλλιέργειας, τον Απόλλωνα, 2) είναι ποιμπός ενός λόγου χωρίς ανταπόκριση που απέκτησε ως τιμωρία για την άρνησή της να περιοριστεί παθητικά στα πλαίσια του φύλου της, 3) παρότι θύμα της βίας, πολεμικής και ηγεμονικής, έχει πλήρη γνώση και συνείδηση του τέλους της» –εκθέτει ο Α. Φλουράκης τους λόγους της επιλογής της συγκεκριμένης δραματικής μορφής, στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου. Στη νέα, χωρο-χρονικά διασταλμένη εκδοχή που έρχεται ο συγγραφέας να προτείνει, η προφήτις, σε «έναν ενδιάμεσο χώρο» μεταξύ επάνω και κάτω κόσμου, ονειρεύει και πραγματικότητας, ιστορικής μνήμης και λογοτεχνικής μυθοπλασίας, «αναλαμβάνεται» στο κάλεσμα της Ιφιγένειας –που ζητά να μάθει το μέλλον του Ορέστη (διακειμενική «συνέχεια» του πολυπρόσωπου αρχαιόθεμου έργου του ίδιου συγγραφέα, *Atreides, end*, 2005<sup>106</sup>)– περιτρέχοντας με το λόγο της, στο διάστημα της απελευθερωτικής ανάληψής της, μια ανεξάντλητη τοπιολογία αρχαίων και σύγχρονων λογοτεχνικών μύθων, που συνδέουν το αρχετυπικό μυθικό υπόστρωμα και το σύγχρονο ιστορικό εποικοδόμημα του ανθρώπινου πολιτισμού<sup>107</sup>.

Ο μοναχικός θεατρικός κύκλος της ευεπίφορης στο μονόλογο Κασσάνδρας και μαζί ο θεατρικός κύκλος γενικά των μονολογούντων μυθικών προσώπων στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο επιστεγάζεται, προς το παρόν, με τον παραληρηματικό, «οργανωτικό» κυριολεκτικά και μεταφορικά, τόσο σε επίπεδο εκφοράς λόγου όσο και σε επίπεδο ανακαλούμενων εικόνων, εκτενή μονόλογο –γεννητικό άγγελμα»– *Ο Ευαγγελισμός της Κασσάνδρας* (παρ. 2009<sup>108</sup>) του θεατρικού συγγραφέα, λογοτέχνη, και μεταφραστή, Δημήτρη Δημητριάδη, ο οποίος λίγα χρόνια πριν είχε εκδώσει τη μονολογική αρχαιόθεμη τριλογία *Ομηριάδα*, απο-

writing?», που παρουσιάστηκε στο 27<sup>ο</sup> συνέδριο Συγκριτικής Δραματολογίας, Columbus, Ohio, Απρίλιος 2003), *Διαβάω*, τχ. 461 (Μάρτιος 2006), σσ. 125-127. Πρβλ. την αναφορά στο «νέο συγγραφέα» Α. Φλουράκη, με αφορμή την παράσταση του έργου *Πίστη* στο Θέατρο Αμόρε (Φεβρουάριος 2002), από τον Τσατσούλη: *Σημεία γραφής-Κώδικες σκηνης*, ό. π., σ. 76.

<sup>106</sup> Στην αγγλική γλώσσα, αδημοσίευτο, 1<sup>η</sup> παρουσίαση (reading): στο Hidden Hills, Los Angeles, 2005, υπό τη σκηνοθετική επίβλεψη του Dennis Chrystilles, 2<sup>η</sup> παρουσίαση (script-in-hand-performance): στο Inge Theatre, Kansas, 2005, υπό τη σκηνοθετική επίβλεψη του Patrick Carriere και του συγγραφέα.

<sup>107</sup> Ευχαριστώ θερμά το συγγραφέα Ανδρέα Φλουράκη, ο οποίος μου εμπιστεύτηκε τα αδημοσίευτα ακόμη κείμενά του *Κάσσιν* και *Atreides, end*, όπως επίσης μου παρέσχε το δελτίο Τύπου της παράστασης της *Κάσσιν*, εκδοτικά και παραστασιολογικά στοιχεία της εργογραφίας του, το κείμενό του «Αναπλάθοντας έναν τραγικό γυναικείο χαρακτήρα: το παράδειγμα της Κασσάνδρας», που εντάχθηκε στο Πρόγραμμα της XIII Συνάντησης του ΕΠΚεΔ, καθώς και το κείμενο της διάλεξής του: «Determining the fate of the

Atreides' family: Challenges with working on *Atreides, end*», που δόθηκε στο πλαίσιο της 29<sup>ης</sup> Συνεδρίας: Comparative Drama Conference, Los Angeles, California, 2 Απριλίου 2005. Σύμφωνα με τον ίδιο, εν εξελίξει βρίσκονται και άλλα αρχαιόθεμα έργα του, εκ των οποίων ο μονόλογος *Πριάμιν νυκτοπορεία* διαβόηθηκε (από τον ηθοποιό Μενέλαο Χαζαράκη) και συζητήθηκε με τους μεταπτυχιακούς φοιτητές μου, στο πλαίσιο του μαθήματος «Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του» (εαρινό εξάμηνο 2008).

<sup>108</sup> Παρουσιάστηκε στις 10 Ιουλίου 2009, στο υπαίθριο θέατρο Δελφών, 2<sup>η</sup> Σκηνή, στο πλαίσιο της παρουσιάσης «Νέων Δημιουργιών» της 14<sup>ης</sup> Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος, με θέμα: «Ξένος-Μέτοικος», από την «Εταιρεία Θέατρου, χορού και άλλων τεχνών DameBlanche», σε σκηνοθεσία (και ερμηνεία) της Χρύσας Καψούλη και σε μουσική σύνθεση Μιχάλη Δέλτα. Το έργο, με την ίδια παραγωγή, παίχτηκε στο πλαίσιο των 44<sup>ων</sup> Δημητρίων, στο Δημοτικό Θέατρο «Ανετον» της Θεσσαλονίκης, 15-18 Οκτωβρίου 2009. Επίκειται δημοσίευση του έργου από τις Εκδόσεις Ίνδικτος. Ευχαριστώ εξαιρετικά το συγγραφέα Δημήτρη Δημητριάδη για τις πληροφορίες που μου πα-

τελούμενη από τα μέρη *Οδυσσέας*, *Ιθάκη* και *Όμηρος*<sup>109</sup> αλλά και το διαλογικό θεατρικό έργο *Χρύσιππος*, εμπνευσμένο από το μυθικό επεισόδιο της απαγωγής του νεαρού γιου του Πέλοπα από τον Λαίο, το οποίο είχε πραγματευτεί ο Ευριπίδης σε –χαμένο σήμερα– ομότιτλο έργο του<sup>110</sup>. Επιστρατεύοντας δοκιμασμένα εκφραστικά μέσα του (διστορική γλώσσα οχομένη σε ένα είδος υβριδικής ποιητικής πρόζας, συνειρμική ανάπτυξη και ρυθμική σύνδεση των φράσεων/εικόνων, φαινομενικά αυτοματική γραφή με σύνθετο στοχαστικό υπέδαφος)<sup>111</sup>, στον *Ευαγγελισμό της Κασσάνδρας* ο Δ. Δημητριάδης, σε μια «ανάδρομη» φορά επιστροφής στις απαρχές, στο «πριν» του μύθου και της αναπαράστασης, θα προσφέρει τη δυνατότητα στην Αιτιάσσα πριγκίπισσα να ανασκευάσει άρδην τη γνώση και καθιερωμένη εικόνα της ως ανέραστης και παραγνωρισμένης «θεοφόρης» προφήτιδος, να επιλέξει η ίδια τον «προσωπικό» μύθο της και να καταρρίψει τον ξέσθεν και διά των αιώνων επιβεβλημένο στην υποκειμενική της συνείδηση και στη συλλογική μνήμη, καταφάσκοντας στην ερωτική πρόσκληση του Απόλλωνα και μαζί υπερασπίζοντας φλογερά –ενώπιον των ζώντων αποδεκτών-θεατών στους οποίους απευθύνεται με συνεχείς παροτρύνσεις σε β' πληθυντικό πρόσκο– την ολική επικράτηση της προσφοράς και του ερωτικού πάθους<sup>112</sup>. «Όσοι μ' ακούτε / Όλοι να όλοι ακούτε τα λόγια μου / λόγια που οικοδομούν παρηγορούν ενθαρρύνουν / Το βλέπω να σας βλέπω που μ' ακούτε / Είστε όλοι εδώ και βλέπετε όλοι τη ζωή σας που αρχίζει / Κι εγώ θα είμαι πάντα εδώ / εδώ για να με βλέπετε / εδώ για να μ' ακούτε / Να βλέπετε ν' ακούτε τη ζωή σας που αρχίζει / Εδώ / *Κρυστάλλινο / ρόδο άλικο* / Εγώ η Ευαγγελισμένη / Είμαι εδώ / μια άσκηπη νύχτα / στον αστερισμό του σκύλου / και της σκύλας» –η κατακλείδα αυτού του παραληρηματικού «πανηγυρικού» στη σεξουαλική ένωση και την αναγεννητική δύναμή της, την απομικτή και τη συμπαντική, που έρχεται να αντιπάζει ένα νέο ενορατικό λόγο και μια νέα κοσμική «λύση» στο προφητικό «αδιέξοδο» που τροφοδότησαν, μέσα από διαφορετικούς σημειολογικούς μαιάνδρους, οι προγενέστερες, μονολογούσες και μη, Κασσάνδρας της νεοελληνικής δραματογραφίας.

\*

Ταλαντευόμενη διαρκώς ανάμεσα στις «θεατρικές παρυφές της ποίησης» και τις «ποιητικές παρυφές του θεάτρου»<sup>113</sup>, η μονολογική τάση της σύγχρονης αρχαιόμυθης ελληνικής

ρέσχε και, κυρίως, τον ευχαριστώ για τα αδημοσίευστα αρχαιόθεμα θεατρικά κείμενα που μου εμπιστεύτηκε, μεταξύ των οποίων και ο υπό έκδοση *Ευαγγελισμός της Κασσάνδρας*.

<sup>109</sup> Δ. Δημητριάδης: *Όμηριάδα*, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2007. Το 2004 ο μονόλογος *Οδυσσέας* είχε αποτελέσει μέρος της σύνθεσης *Ονείρου Οδύσσεια*, που ανέβασε η Εταιρεία «*DameBlanche*» στο Κ.Θ.Β.Ε., σε σκηνοθεσία Χρύσας Καψούλη, ενώ το 2006 ο μονόλογος *Ιθάκη* είχε παρασταθεί επίσης από την «*DameBlanche*» στο θέατρο «Θησείων», σε σκηνοθεσία Σοφίας Καρακάντζα.

<sup>110</sup> Δ. Δημητριάδης: *Χρύσιππος*, Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα 2008. Βλ. το Επίμετρο του συγγραφέα «*Η ΑΠΟΠΛΑΝΗΣΗ*». Εκ των υστέρων σκέψεις για ένα

τελειωμένο έργο», σσ. 131-140.

<sup>111</sup> Βλ. *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό. π., λ. «Δημητριάδης Δημήτρης» (συντάκτης λήμματος: Αλ. Ζήρας), σ. 491 (όπου και σχετική με το έργο του συγγραφέα βιβλιογραφία). Για τη διακειμενική πολυστρωματικότητα και τα διαφορετικά πεδία προβληματισμού που συντέμνονται στο θεατρικό έργο του Δημητριάδη βλ. Δ. Τσατσούλης: «Το θέατρο της στήρησης και της καταστροφής», Επίμετρο στο Δημητριάδης: *Όμηριάδα*, ό. π., σσ. 103-124.

<sup>112</sup> Από το «Δελτίο Τύπου» της παράστασης. Βλ. και τη συνέντευξη της Χρύσας Καψούλη στη Μερσέτη Κοκκίνη, «Δελφοί: Η αλήθεια της Κασσάνδρας», εφημ. *LIFO*, 2-8/7/2009, σ. 38.

<sup>113</sup> Πρβλ. τις φράσεις του Γ. Πεφάνη, «στις ποιητικές

δραματοουργίας, εντάσσεται σίγουρα στο γενικότερο φαινόμενο της αυξημένης συγγραφής και παράστασης μονολογικών έργων στο παγκόσμιο θέατρο και σχετίζεται με έναν ασυρετισμό διαφορετικών αλληλοσυμπλεκόμενων και αλληλοσταθμιζόμενων οικονομικών, κοινωνικών, πολιτικών, πολιτισμικών και, ειδικότερα, δραματοουργικών παραγόντων, έτσι όπως αυτοί έχουν εντοπιστεί και συνοψιστεί σχετικώς πρόσφατα από τον Σάββα Πατσολιδή<sup>114</sup>: παροπλισμός των πολυδάπανων παραγωγών στο πλαίσιο των πιέσεων του νεοφιλελευθερισμού και της παγκοσμιοποίησης, αλλιώς, επιλογή όσο γίνεται λιγότερο πολυέξοδων και πολυπρόσωπων έργων εξαιτίας της πενιχρής κρατικής υποστήριξης και της γενικότερης οικονομικής κρίσης· ως εκ τούτου, καλύτερος έλεγχος των μέσων παραγωγής και του ύψους των δαπανών μιας μονοπρόσωπης παράστασης· οξεία αίσθηση της μοναξιάς του σύγχρονου ανθρώπου και ανάγκη απόσυρσής του στον εαυτό· κατ' επέκταση, αναζήτηση καταφυγίων για την ατομική συνείδηση προκειμένου να βιώσει και εκφράσει την επιθυμία της για τον απόντα συνομιλήτη· υποχώρηση της ιδεολογίας και της πρακτικής της συλλογικής δημιουργίας που είχε ανθίσει στις δεκαετίες '60 και '70· την ίδια στιγμή, ατομοκεντρικός σε μεγάλο βαθμό ο κοινωνικός και εκπαιδευτικός ρόλος του θεάτρου, αλλά και ατομοκεντρικός ο τρόπος βίωσης του υποκριτικού επαγγέλματος από τον ίδιο τον ηθοποιό· μετά το πέρας του «αιώνα του σκηνοθέτη», επαναφορά του ηθοποιού στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος· σ' αυτή τη βάση, σημαντική η δυνατότητα προβολής της προσωπικότητας και του υποκριτικού ταλέντου ενός ηθοποιού μέσω της μονολογικής παράστασης, που απαιτεί από μέρους του τη δύσκολη συγκεκριμενοποίηση του λόγου της εσωτερικότητας<sup>115</sup>, τη «θεατροποίηση» ενός λόγου, θεωρητικά τουλάχιστον, «αντι-δραματικού»<sup>116</sup>. Σε ό,τι αφορά τις δραματοургικές παραμέτρους ανάδειξης του μονολόγου: προϋούσα αμφισβήτηση του «δραματικού» θεάτρου και διάβρωση του καθεστηκότος δραματικού λόγου, υπέρβαση των ειδολογικών ορίων και γενικότερη επικράτηση της μονολογικότητας και της αφηγηματικότητας στο νεώτερο θέατρο<sup>117</sup>, δυνατότητα απόκρυψης και συνάμα προβολής της απόστασης του άλλου, θέσης και άρσης της ετερότητάς του επί σκηνής, μέσω μιας συνεχούς εσωτερίκευσης και κυοφόρησης του διαλόγου<sup>118</sup>, δυνατότητα μετατόπισης της εστίασης από τη γραμμική, αιτιακή εξέλιξη μιας «ιστορίας» και των διανθρωπίνων σχέσεων στο «μυαλό» του δραματικού χαρακτήρα και στην εξωτερίκευση του εσωτερικού του κόσμου· δυνατότητα επεξεργασίας

παρυφές του θεάτρου», «παρυφές της δραματοουργίας», για να χαρακτηρίσει τους μονολόγους της *Τέταρτης Διάστασης* του Γ. Ρίτσου: Πεφάνης: «Μακρινά ταξίδια μυθικών προσώπων», ό. π., σσ. 81-82.

<sup>114</sup> Βλ. Πατσολιδή: «Ο θεατρικός μονόλογος την εποχή του ναρκισσισμού», ό. π., σσ. 227-233 και 241-242. Για το «μοναχικό αφηγητή» στο σύγχρονο θέατρο και τις παραμέτρους ανάδειξης της μονολογικής παράστασης βλ. επίσης Γ. Π. Πεφάνης: «Η άμμος του κειμένου. Με αφορμή τους νέους Έλληνες δραματούργους», στον τόμο: *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2008, σσ. 410-427, 420-421.

<sup>115</sup> Ποβλ. Σιβετιδίου: «Théâtre de la mémoire et écriture spéculaire», ό. π., σ. 353.

<sup>116</sup> Για τα δυνάμει αντι-δραματικά στοιχεία του μονολόγου βλ. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα*, ό. π., σσ. 216-220.

<sup>117</sup> Για την ανάπτυξη του αφηγηματικού λόγου στους κόλπους του δραματικού είδους και την εξέλιξη της σχέσης διαλόγου, μονολόγου και αφήγησης στο νεότερο θέατρο (μέσα από το παράδειγμα του συνολικού έργου του Heiner Müller) βλ. L. Maraka: «Dialogue, monologue, narration: Le langage dramatique de Heiner Müller», στον τόμο Sivetidou & Tsatsakou (éds): *Le verbe et la scène*, ό. π., σσ. 293-316, ιδίως σσ. 293-295.

<sup>118</sup> Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα*, ό. π., σσ. 217-218.

μιας πανοραμικής και αποχρωσμένης υποκειμενικής οπτικής, πέραν των περιορισμών της πλοκής και των πληροφοριών που παρέχει η διαλογική οργάνωση της δράσης· δημιουργία μορφών «αφηγηματικής ευρυχωρίας» που μπορούν δυνάμει να υπερβούν κατά πολύ τα φυσικά όρια του σκηνικού χωροχρόνου και να διαπλάτνουν τους θεματικούς, γεωγραφικούς, χαρακτηρισολογικούς, ιστορικούς κ.ο.κ. ορίζοντες του δραματικού έργου· αύξηση της έντασης επικοινωνίας με το κοινό, το οποίο εσπράττει με μεγαλύτερη αμεσότητα το θεατρικό λόγο χωρίς την προστατευτική ψευδαίσθηση του διαμεσολαβητικού «τέταρτου τοίχου»<sup>119</sup>, σε αντιστάθμισμα της κατάργησης του συλλογικού μέσω της κατάργησης του διαλόγου, όπως επισημαίνει ο Σάββας Πατσάλιδης, «προβολή των άπειρων δυνατοτήτων του ενός μέσα από τεχνικές όπως η ειρωνική αποστασιοποίηση, τα δάνεια, η αμφισβήτηση, η ρευστή δομή, οι συνεχείς παραπομπές σε άλλα κείμενα, οι εκκεντρώσεις, που έχουν ως στόχο τη διαμόρφωση μιας πολυπρισματικής αφήγησης με διάφορα εστιακά κέντρα που διαπλάτνουν τα γνώριμα περιθώρια πιο παραδοσιακών μοντέλων που τείνουν να οικουμενικοποιούν το ατομικό»<sup>120</sup>.

Από την άλλη πλευρά, τα αρχαιόμυθα μονολογικά έργα διαθέτουν ορισμένα προσίδια χαρακτηριστικά, που εξειδικεύουν τη δραματική τους ποιότητα και, ταυτόχρονα, την προσληπτικότητα τους πενήγεια, σε σχέση με την αντίστοιχη ποιότητα και πρόσληψη άλλων μονολογικών έργων που αντλούν τα πρόσωπα και τις πλοκές τους από διαφορετικές θεματικές περιοχές, αλλά και σε σχέση με την αντίστοιχη ποιότητα και πρόσληψη μονολογικών έργων που αναπτύσσουν ρητό διάλογο με άλλα «καθιερωμένα» έργα της παγκόσμιας δραματολογίας, λογοτεχνίας και τέχνης, πέραν της αρχαίας τραγικής. Βασική ειδοποιός διαφορά των αρχαιόμυθων μονολόγων δεν είναι άλλη από την *de facto* προϋπαρξη και τη δύναμη δραματοποιητική και προσληπτική αξιοποίησης ενός ευρύτατου, ποσοτικά και χρονικά, μυθικού και γενικότερα λογοτεχνικού διακειμένου, του οποίου η εν γένει ταυτότητα και οι ειδικότερες πρωτογενείς εκφάνσεις μπορούν τις περισσότερες φορές να ανακληθούν εξαρχής, ήδη μέσω του τίτλου<sup>121</sup>. Σ' αυτή τη βάση, ο αρχαιόμυθος μονόλογος προσφέρει στο θεατρικό συγγραφέα τη δυνατότητα να διασταυρώσει διαφορετικές εκδοχές και να συμπυκνώσει διαφορετικές χρονικές στιγμές του «μυθικού» και «λογοτεχνικού» βίου του προσώπου στο οποίο εστιάζει<sup>122</sup> ενώ, ακόμη και όταν το μονολογικό κείμενο –φαίνεται να– συνδιαλέγεται με ένα ορισμένο δραματικό υπο-κείμενο, οι υπόλοιπες διαλογικές δυνατότητες εξακολουθούν να (υπο)φύσκουν στο διακειμενικό υπόστρωμα, να επηρεάζουν και να τροποδοτούν

<sup>119</sup> Πατσάλιδης: *Σημεία γραφής-Κώδικες σκηνής*, ό. π., σ. 124 με αναφορά στις απόψεις του Hans-Thies Lehmann (*Le théâtre post-dramatique*, μετ. στα γαλλικά Philippe-Henri Ledru, L'Arche, Paris 2002) για το μονόλογο και το μονολογούν πρόσωπο από άποψη θεατρικής αισθητικής.

<sup>120</sup> Πατσάλιδης: «Ο θεατρικός μονόλογος την εποχή του ναρκισσισμού», ό. π., σσ. 28 και 241 (παράθεμα).

<sup>121</sup> Για τη συμβολή του «τίτλου» στη διαδικασία της ανάγνωσης και της πρόσληψης ενός έργου βλ. G. Genette: *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987, σσ. 7-8, 59-106. Από τους παραπάνω αναφερθέντες τίτλους αρχαιόμυθων μονολόγων, δεν λειτούργει αμέσως προσανατολιστικά και σηματοδοτικά μόνο ο τίτλος *Κάσσι*

του Ανδρέα Φλουράκη, ο οποίος επιλέγει να ονοματοδοτήσει το φερόνυμο μονόλογό του με το εκσυγχρονισμένο «χαϊδευτικό» της Κασσάνδρας, το οποίο ταυτοποιείται στη διάρκεια του μονόλογου.

<sup>122</sup> Το ερώτημα «κατά πόσον οι νεότεροι δραματουργοί δημιουργούν με το έργο τους διακειμενικές σχέσεις με τους μύθους ή, αντίθετα, με τα ίδια τα κλασικά κείμενα» παραμένει διυσιπλινό στις περισσότερες περιπτώσεις και, σίγουρα, «η απάντηση δεν μπορεί να δοθεί μέσω απλής θεματολογικής μελέτης, αλλά μόνο μέσω εμβριθούς διακειμενικής προσέγγισης των εμπλεκόμενων κειμένων», παρατηρεί ο Δ. Πατσάλιδης: *Σημεία γραφής-Κώδικες σκηνής*, ό. π., σ. 99, υποσημ. 12.

την αντίληψη του «επαρκούς» αναγνώστη/θεατή<sup>123</sup>. Το *Γράμμα στον Ορέστη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη συντάσσεται εν τέλει με την ευριπίδεια *Ηλέκτρα* ως προς την πιο «ανθρώπινη» διαγραφή της Κλυταιμνήστρας, ωστόσο προϋποθέτει –όπως άλλωστε δηλώνεται περιεκτικώς από το συγγραφέα– τη γνώση της αισχύλειας και της σοφοκλείας εκδοχής του ατρείδικού μύθου<sup>124</sup>, προκειμένου να επιτευχθεί σε επίπεδο δραματουργικής επεξεργασίας αλλά και να αποτιμηθεί σε επίπεδο (σκηνικής) ανάγνωσης η «δικαίωση» τόσο της «μεγάλης αδικημένης» Κλυταιμνήστρας όσο και του εραστή της, του «σοφού», «μοναχικού», «θαυραλέου» Αιγίσθου, του εντελώς αμέτοχου στη δολοφονία του Αγαμέμνονα και του μόνου κατέλληλου «να γεννήσει ένα ολόκληρο άλλο Άργος», να παραδώσει στον Ορέστη «άλλες Μυκήνες, καθαρές επιτέλους και ήσυχες»<sup>125</sup>, ενός Αιγίσθου στη θετική σκιαγράφηση του οποίου ο Καμπανέλλης συντάσσεται μάλιστα –και ανεπίγνωστα ενδεχομένως– με τη διακεκριμένη Γαλλίδα φεμινίστρια θεωρητικό και συγγραφέα Hélène Cixous<sup>126</sup>.

Την ίδια στιγμή, η άμεση και έμμεση παρατεμπτικότητα στην αρχαία δραματολογία δεν αποκλείει καθόλου, ο διακειμενικός γαλαξίας ενός αρχαϊκού μυθού μονολόγου να διαστέλλεται ακόμη περισσότερες προκειμένου να αφομοιώσει δυνάμει σημεία και σημειώσεις άλλων «κειμενικών» πηγών, τόσο από τον «εσωτερικό» χώρο της αρχαιολογικής και μη-αρχαιολογικής παγκόσμιας δραματολογίας όσο και από τον «εξωτερικό χώρο» εν γένει της παγκόσμιας ιστορίας των Γραμμάτων και της Τέχνης: Ο μονόλογος *Τα δάκρυα της Κλυταιμνήστρας* της Αύρας Σιδηροπούλου αφομοιώνει, χωρίς ρητές παραπομπές σε μία συγκεκριμένη τραγική εκδοχή, τις σταθερές του ατρείδικού μύθου σε ό,τι αφορά τη σχέση Κλυταιμνήστρας-Αγαμέμνονα-Ορέστη<sup>127</sup>, την ίδια στιγμή, ενέχει στη διακειμενική δεξαμενή του –ανεξάρτητα από τυχόν συνειδητές ή υποσυνειδητές «επιδράσεις»– τους μονολόγους Κλυταιμνήστρας ή *Το έγκλημα* της Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, τον *Ορέστη* του Γιάννη Ρίτσου αλλά

<sup>123</sup> Για τους διαφορετικούς «τύπους» αναγνώστών, με βάση τη θεωρία της πρόσληψης, βλ. ενδεικτικά τη συνύληψη των σχετικών απόψεων και όρων από τους J. Hawthorn: *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (μετ. Μ. Αθανασοπούλου), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, σσ. 187-217· Ζ. Ι. Σιαφλέκης: *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα 1994, σσ. 20-26.

<sup>124</sup> Βλ. παραπάνω (*Γράμμα στον Ορέστη*) και υποσημ. 64. Πρβλ. Χασάπη-Χριστοδούλου: *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, ό. π., σσ. 854-859.

<sup>125</sup> Καμπανέλλης: *Γράμμα στον Ορέστη*, ό. π., σ. 35. Για το εύρος των μεταμυθογραφικών και εν γένει διακειμενικών επιστροφωμάτων στον καμπανελλικό έργο βλ. Γραμματάς: «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», ό. π., σσ. 203-225· Δ. Τσατσούλης: *Ψηνικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, ειδικότερα «Αντί Εισαγωγής: Στη μακρά οδό της καμπανελλικής δραματολογίας», σσ. 11-22· Α. Σιβιτιδίου: «Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και

Ιάκωβος Καμπανέλλης» στον τόμο: Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση: *Έκδοση Πολύτιμης Ύλης. 20 Χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο* (Α΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου), Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 84-89· Πεφάνης: *Καμπανέλλης*, ό. π., σσ. 81-118.

<sup>126</sup> Η οποία, το 1975 («Sorties» in the *Newly Born Woman* By Hélène Cixous and Catherine Clement, Paris 1975, translated by Betsy Wing, Manchester 1986, σσ. 108-109) έβλεπε στον Αίγισθο τον «έντρα της μητριάς, τον πολεμιστή για τα δικαιώματα των γυναικών». Αναφέρεται από την Αρβανίτη: «Ο τραγικός μύθος σε σύγχρονη διασκευή», ό. π., σ. 197. Για «διακριτικό φεμινιστικό τόνο» του *Γράμματος στον Ορέστη* μιλά ο Ν. Παπανδρέου («Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο», ό. π., σ. 17).

<sup>127</sup> Πρβλ. τα προλεγόμενα της Σ. Παπαθανασίου στο Πρόγραμμα της πρώτης παράστασης του έργου, σ. 8: «[...] Αυτή η Κλυταιμνήστρα φέρει το δόλο και την υποκρισία της Κλυταιμνήστρας του Αγαμέμνονα, αλλά και της *Μήδειας*. Γίνεται η ενάλωτη βασίλισσα, το θύμα της προδοσίας ενός φιλόδοξου συζύγου της *Ιφι-*

και το *Γράμμα στον Ορέστη* του Ι. Καμπανέλλη, που συγκλίνουν, μεταξύ άλλων διακειμένων (πολυπρόσωπα αρχαιόμυθα όπως *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Ευγένιου Ο'Νηλ ή η *Ηλέκτρα* του Ζαν Ζιρωντού) και μέσα από διαφορετικές σημειολογικές ατραπούς, ως προς «τη δικαίωση της Κλυταμνήστρας και, γενικότερα, τον ανθρωπιστικό στοχασμό πάνω στη βία και τη συγγνώμη»<sup>128</sup>. Η διακειμενική «προϊστορία» της *Κάσσου* του Ανδρέα Φλουράκη, συμπυκνώνει μέσα της τη θεατρική –αισχύλεια και την ευριπίδεια– Κασσάνδρα του *Αγαμέμνονα* και των *Τρωάδων*, ωστόσο επεκτείνεται τουλάχιστον, σύμφωνα και με τις δηλώσεις του ίδιου του συγγραφέα, στο επιστημονικής φαντασίας διήγημα *Cassandra* της Αμερικανίδας C. J. Cherryh και στο μυθιστόρημα *Kassandra* της Γερμανίδας Christa Wolf<sup>129</sup>. Το τελευταίο, «αινικτικό και πολυσημικό» κείμενο του Μάριου Ποντίκα, *Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς*<sup>130</sup> αποκαλύπτει ρητά τις διακειμενικές αναφορές του όχι μόνο στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 1265), αλλά και στον *Άμλετ* του Σαίξπηρ (β' σκηνή, β' πράξης) και σε κείμενα του Μπέκετ (*Κείμενα για το Τίποτα 2* και *Κείμενα για το Τίποτα 9*), «δημοιουργώντας έτσι ένα υπόγειο νήμα που συνδέει ιστορικά τον πατέρα της τραγωδίας με τον κατ' εξοχήν εκπρόσωπο του τραγικού στην εποχή μας»<sup>131</sup>, ενώ στο διακειμενικό υπόστρωμά του διασταυρώνονται παράλληλα κι άλλες λανθάνουσες αναφορές, με παράδειγμα –που επισημαίνει ο Δημήτρης Τσατσούλης– την «εικόνα των κοιμένων γλωσσών», «διαχρονικό διακειμενικό μοτίβο με ποικίλες εκφράσεις που ανάγεται ήδη στις κοιμένες γλώσσες των Ελλήνων φιλοσόφων, του Ανάξαρχου από τα Άβδηρα και του Ζήνωνα του Ελεάτη [...]»<sup>132</sup>. Ο *Ευαγγελισμός της Κασσάνδρας* του Δημήτρη Δημητριάδη μπορεί να αποκοδικοποιηθεί και να ολοκληρωθεί νοηματικά κατά το δυνατόν «ιδεωδώς», μόνο σε σχέση, ή μάλλον σε αντιδιαστολή με όλες τις προηγηθείσες, αρχαίες και νεότερες Κασσάνδρες, στον ανεπίδοτο και καταστροφολογικό προφητικό οίστρο των οποίων έρχεται να αντιτάξει ένα λόγο θριαμβευτικής και δικαιωμένης κατάφασης στο φυσικό έρωτα και την ηδονή του βίου.

Όλες οι –ρητές είτε άρητες, συνειδητές είτε υποσυνείδητες– διακειμενικές διαστρωματώσεις, που αναδύονται κατά την πρόσληψη και την παραγωγή γενικά ενός αρχαιόμυθου έργου, συμπυκνώνονται σε ένα μόνο δραματικό πρόσωπο στην περίπτωση του αρχαιόμυθου μονολόγου, σ' αυτήν την κατ' εξοχήν «δραματουργία της μνήμης», «όπου δεν υπάρχουν πλέον

γένειας εν Αυλίδι. Μεταθέτει εδώ, σ' αυτόν το σύζυγο, το ερωτικό της πάθος για τον Αίγισθο. Ζει την αμφιθυμία της μάνας Κλυταμνήστρας στον Ευριπίδη. Ντύνεται με το φόβο και την απελπισία της Ηλέκτρας και εκφράζει τον τρόμο της γνώσης. [...]».

<sup>128</sup> Βλ. Παπανδρέου: «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο», ό. π., σ. 17, και του ίδιου: «Οι Ατρείδες της Γιουρσενάρ», στον τόμο Δ. Ιακώβ, Ελ. Παπάζογλου (επιμ.): *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σσ. 251-279, 279, υποσημ. 26. Τη «ρητή» συσχέτιση του *Γράμματος στον Ορέστη* με το μονόλογο της Γιουρσενάρ επισημαίνει ο Θ. Γραμματάς: «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», ό. π., σ. 211, ενώ για το μονόλογο της Γιουρσενάρ ως «λογοτεχνικό πρόδρομο» του κειμένου της Σιδηροπούλου κάνει λόγο

ο Β. Λιαπής: «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», ό. π., σ. 398, υποσημ. 319. Τις διακειμενικές διασυνδέσεις της Κλυταμνήστρας της Γιουρσενάρ, του Καμπανέλλη, αλλά και του Ανδρέα Στάικου (*Κλυταμνήστρα*;) μελετά η Sivetidou: «Théâtre de la mémoire et écriture spéculaire», ό. π., σσ. 348-353.

<sup>129</sup> Βλ. το κείμενο του Α. Φλουράκη: «Ανατλάθοντας έναν τραγικό γυναικείο χαρακτήρα: το παράδειγμα της Κασσάνδρας», που δημοσιεύτηκε στο Πρόγραμμα της XIII Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος στο ΕΠΚΕΔ.

<sup>130</sup> Γραμματάς: «Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς», ό. π..

<sup>131</sup> Βλ. Τσατσούλης: «Το τέλος του λόγου – Ο θρίαμβος της γραφής», ό. π., σ. 1019.

<sup>132</sup> Στο ίδιο.

πρόσωπα εν δράσει, αλλά ομιλούντα υποκείμενα σε ένα συγκεκριμένο τόπο όπου εκτυλίσσεται το παιχνίδι της εσωτερικότητας και της εξωτερικότητας<sup>133</sup>. Τα αρχαίως μυθικής και δραματικής καταγωγής σύγχρονα μονολογούντα πρόσωπα, που, ούτως ή άλλως, διαθέτουν τη μεγαλύτερη «πραγματική» μυθική ηλικία και τη μεγαλύτερη «δυναμική» διακειμενική διασταλτικότητα, σε σύγκριση με άλλα δραματικά πρόσωπα με μεταγενέστερες πρωτογενείς καταβολές και δευτερογενείς επεξεργασίες<sup>134</sup>, επιτρέπουν, έτσι, δυνάμει μια εξαιρετική ενεργοποίησης της «μνήμης» και μια εξαιρετικά συμπτυκτωμένη διασταύρωση και προβολή διαφορετικών «υποκειμενικοτήτων» του μονολογούντος επί σκηνής προσώπου, το οποίο καταλήγει να προβάλλεται ως μια επιφάνεια με πολλαπλές, τότε αλληλοσυμπληρούμενες και τότε αλληλοαναιρούμενες υπεραφηγήσεις, οι οποίες, από τη μία πλευρά, εγγυώνται τη συνέχεια και την επίρρωση του αρχετυπικού προσώπου και, από την άλλη, υπονομεύουν διαρκώς την καλλιτεχνική αυθυπαρξία και τη μυθημική σταθερότητά του. Ως εκ τούτου, αν και μονο-λογικοί, οι αρχαιόμυθοι δραματικοί μονόλογοι δεν μπορούν να είναι εκ των πραγμάτων μονο-φωνικοί<sup>135</sup>: ο αρχαιόμυθος μονόλογος δεν υπαινίσσεται απλώς την παρουσία του άλλου μέσω της απουσίας του, δεν εκκρεμεί μόνο μεταξύ του εξωτερικευμένου αυτού και του εσωτερικευμένου ετέρου στο πλαίσιο της εκάστοτε μονολογικής δραματικής κατάστασης: υπαινίσσεται πρόσθετα ένα πλήθος «άλλων», που (θα) έχουν κάποτε και κατά κάποιο τρόπο συμβάλει στη συγκρότηση της παροντικής εκδοχής του μυθικού προσώπου, εκκρεμεί διαρκώς ανάμεσα στο συγχρονικό εαυτό του μονολογούντος προσώπου και ένα πλήθος από «άλλες» ενσωματωμένες ή κυφορούμενες δραματικές, λογοτεχνικές, ευρύτερα καλλιτεχνικές ή και δοκιμαχικές *personae* του.

Διαφορετικά επίσης από τα υπόλοιπα, κανονικής έκτασης –διαρθρωμένα σε περισσότερες πράξεις, εικόνες, σκηνές κτλ.– αρχαιόμυθα έργα, όπου η υπερεκείμενη πολυπρόσωπη «πλοκή» είναι ικανή σε αρκετές περιπτώσεις να ικανοποιήσει αφ' εαυτής –σε ένα πρώτο επίπεδο πρόσληψης– ένα μεγάλο μέρος από τις «προσδοκίες» του «εμπειρικού» αναγνώστη/θεατή, χωρίς να υποχρεώνει τον τελευταίο να διακρίνει ετακριβώς την προέλευση και το περιεχόμενο των διακειμένων που χρησιμοποίησε ο συγγραφέας προκειμένου να αρθρώσει το μήνυμά του και τη νέα εκδοχή του υποκειμένου λογοτεχνικού μύθου, στην περίπτωση των αρχαιόμυθων μονολογικών έργων οι προσληπτικές απαιτήσεις αυξάνονται: η απομόνωση του μονολογούντος προσώπου από τα μυθικά όσο και από τα λογοτεχνικά του συμφοραζόμενα, η τελείως αφαιρετική και επιλεκτική προβολή ορισμένων προσίδων μυθικών χαρακτηριστικών του, η εστίαση σε αυτό σε μία συγκεκριμένη προδραματική ή μεταδραματική χρονική στιγμή, «εντεύθεν» ή «εκείθεν» της «σπουδαίας και τελείας τραγικής πράξης», την οποία ο ποιητικός μονόλογος προοικονομεί ή απολογίζει αντίστοιχα<sup>136</sup>, η εξαιρετική υπαντικότητα και ελλειπτικότητα των αναδρομών στο δραματικό παρελθόν ή των προβολών στο δραματικό μέλλον του μονολογούντος προσώπου, η αιτιολόγησή του

<sup>133</sup> Sivetidou: «Théâtre de la mémoire et écriture spéculaire», ό.π., σ. 340 [δική μου η μετάφραση του παραθέματος, όπως και παρακάτω].

<sup>134</sup> Πρβλ. στο ίδιο, σ. 348: «Καθώς τα δραματικά πρόσωπα έχουν υπάρξει *προηγούμενος*, πάνω από 2000 χρόνια πριν, οι σύγχρονοι ομολόγοί τους, διαφεύγοντας τη 'μυθοπλασία, τη μίμηση', είναι καταδικασμένοι στην κατάσταση της αναπόλησης του παρελθόντος τους. Εξάλλου, το ρητό διακείμενο δεν είναι παρά η

πρόφαση στην υπηρέσεια της σκέψης και στις προτιμήσεις του καθενός δημιουργού».

<sup>135</sup> Πρβλ. Kakavoulia: «Interior Monologue: Recontextualizing a Modernist Practice in Greece», ό.π., σ. 146.

<sup>136</sup> Μεταφέρουμε εδώ τη διάκριση «προδραματικό/«μεταδραματικό» σε σχέση με την επικείμενη ή συντελεσμένη τραγική πράξη, διάκριση με βάση την οποία μελετά τους ποιητικούς μονόλογους του Γιάννη Ρίτσου

«ήθους» και της «διάνοιάς» του από την πραξιακή συμβολή τους στην ορθολογική οργάνωση της «δράσης»<sup>137</sup>, σε συνδυασμό με έναν συχνά έντεχνο υφολογικά και κατ' εξοχήν ποιητικά προσανατολισμένο λόγο –όλα τα παραπάνω είναι εν γένει χαρακτηριστικά των (περισσότερων) αρχαιόμυθων μονολογικών έργων που αποκλείουν ή έστω περιορίζουν εξαρχής δραστικά τον «επιφανειακό» τρόπο παρέμβασης ενός «σύγχρονου» αναγνώστη, ο οποίος λειτουργεί απ' ενός εμπειρικά, δηλαδή χωρίς σύστημα ή προκαθορισμένη στάση απέναντι στο έργο, κι απ' ετέρου αποσπασματικά, χωρίς δηλαδή να κατορθώνει [ούτε και να επιθυμεί] να ανασυντίκει την εσωτερική συνοχή του έργου<sup>138</sup>. Αντίθετα, ο «πρότοπος», ο «ενημερωμένος» αποδέκτης που το ίδιο το αρχαιόμυθο μονολογικό θεατρικό κείμενο επιβάλλει<sup>139</sup>, είναι ένας επαρκέστατος γνώστης όχι μόνο του αρχαίου μύθου που περιβάλλει το εκάστοτε μονολογούν πρόσωπο, αλλά και του συνόλου των αισθητικά επεξεργασμένων εκδοχών του, θεατρικών ή όχι, αρχαίων ή νεότερων, οι οποίες μεταλειτούργησαν τη δυναμική του και τροφοδότησαν την εννοιολογική διασπορά του<sup>140</sup>. Η αυτονόμηση της μονολογικότητας των αρχαίων δραματικών προσώπων σε σύγχρονα δραματικά συμφορόμενα προϋποθέτει, έτσι, έναν «εξειδικευμένον» γνωστικού και θεατρικού εξοπλισμού πομπό-συγγραφέα, αλλά και έναν «εξειδικευμένον» γνωστικού και θεατρικού εξοπλισμού δέκτη-θεατή, και εξαρτάται άμεσα από τη γενικότερη ποιότητα της εγκυκλίου παιδείας όλων των παραγόντων που εμπλέκονται στην επικοινωνιακή διαδικασία που συνιστά η θεατρική πράξη. Η θεατρική επιτυχία που γνώρισαν, στην Ελλάδα αλλά και το εξωτερικό, αρχικά από τα μονολογικά αρχαιόμυθα έργα που αναφέρθηκαν παραπάνω και από τα οποία ορισμένα συνιστούν ένα ιδιαίτερα απαιτητικό στην (απο)κωδικοποίησή του διακειμενικό παλίμψηστο, έθεσαν τα θεμέλια για μια «ενεργητική» σχέση μεταξύ των θεατών με τη μονολογική αρχαιόμυθη δραματογραφία, η οποία ενδεχομένως μπορεί να λειτουργήσει όχι μόνο σε συγχρονικό, αλλά και σε διαχρονικό επίπεδο, καθώς –παραφράζοντας τα λόγια του Ζαχαρία Σιαφλέκη και μεταφέροντάς τα στο χώρο της θεατρικής επικοινωνίας– «η θέαση τροφοδοτεί τη γραφή και το αντίστροφο», «ο θεατής είναι ήδη ένας πιθανός συγγραφέας, κι ένας συγγραφέας αποτελεί μια μορφή ενεργητικού θεατή»<sup>141</sup>.

Σε μια κοινωνία που φαίνεται, σήμερα ίσως περισσότερο από ποτέ, να είναι συνηθισμένη στην ανθρώπινη μοναχικότητα και εξοικειωμένη με τη γλωσσική ατομικότητα, πρόθυμη να συμμετάσχει στην καταστροφή της διαλογικότητας και άνοπλη να αφουγκραστεί τον «εσωτερικό λόγο» έως το «ατομικό παραλήρημα», την παράφορη έως σχιζοφρενική μονολογική υποκειμενικότητα<sup>142</sup>, σε μια εποχή όπου δεν υπάρχει κάποια έγκυρη ηθική «αρχή» για τη σύνδεση των γεγονότων, παρά μόνο διαφορετικές «οπτικές» προς τα γεγονότα<sup>143</sup>,

ο Δ. Μαρονίτης: «Ρίτσος: Η αφηγηματική υπόκριση», ό. π., σσ. 41-42.

<sup>137</sup> Για τη διαφορετική προσέγγιση του «προσώπου» από τον Αριστοτέλη (*Περί Ποιητικής*) και από τη σύγχρονη λογοτεχνία μετά από το Διαφωτισμό βλ. Langbaum: *The Poetry of Experience*, ό. π., σσ. 210-235.

<sup>138</sup> Σιαφλέκης: *Η εύθραυστη αλήθεια*, ό. π., σσ. 20-21.

<sup>139</sup> Βλ. παραπάνω, υποσημ. 123.

<sup>140</sup> Για την «εννοιολογική διασπορά» του «κλασικού» έργου βλ. Σ. Πατσάλιδης: *Θέατρο και θεωρία. Περί*

[Υπο]κειμένων και [Δια]κειμένων (επιμ. Δ. Μήττα), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 145 και 149.

<sup>141</sup> Ζ. Ι. Σιαφλέκης: *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα 1988, κεφ. «Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας», σσ. 10-37, 27.

<sup>142</sup> Βλ. Πατσάλιδης: «Ο θεατρικός μονόλογος την εποχή του ναρκισσισμού», ό. π., σσ. 241-242.

<sup>143</sup> Για την απώλεια των σταθερών αναφορών και την αποδιάρθρωση του θεατρικού έργου ως οργανικού όλου στο σύγχρονο θέατρο βλ. πρόσφατα Γ. Π. Πεφά-

η δραματουργία που συλλαμβάνει τον παλμό της σύγχρονης κατάστασης πραγμάτων, δεν μπορεί παρά να ανατρέξει και να ιδιοποιηθεί τον (ποιητικό) μονόλογο<sup>144</sup>, προκειμένου να εξορκίσει, να ενισχύσει ή απλώς να σχολιάσει και να εκφράσει την περιωρούσα «κακοφωνία»<sup>145</sup>. Μέσα στη γενικότερη διάλυση των παραδοσιακών ειδών ως σύμπτωμα της διάλυσης του παραδοσιακού «νοήματος», ο δραματικός μονόλογος, αυτό το θέατρο της μονολογικής «εμπειρίας», ήταν αναμενόμενο ότι θα επέκτεινε τη σφαίρα της επιρροής του και στα θεματικά εδάφη του προσφιλούς και προσφούς δραματουργικά αρχαίου (λογοτεχνικού) μύθου, για να κλονίσει εδώ με το δικό του τρόπο τις μυθικές «σταθερές», τα «μυθικά περιεχόμενα και σύμβολα από τις πρωταρχικές ζώνες της ανθρώπινης συνείδησης»<sup>146</sup>, και να τα μεταστρέψει κατά πολύ σε «βιογραφικά φαινόμενα, εκδηλώσεις μιας ζωής που, ως ζωή, είναι αυτο-απολογητική»<sup>147</sup>. Μια ζωή, που στην περίπτωση, όμως, του αρχαιόμυθου μονόλογου είναι αρχηγόνη και μακραίωνη, επιστρωματωμένη με ένα πλήθος διαφορετικών λογοτεχνικών και θεατρικών αναμνήσεων και εμπεριέχουσα όλη τη διανοητική και βιωματική εμπειρία του συλλογικού πολιτισμού του παρελθόντος<sup>148</sup>. Μια ζωή «πληθυντική», της οποίας κάθε «ενική» μονολογική εμπειρία φέρει την προηγούμενη και εγκαυμονεί ήδη την επόμενη ενική εμπειρία, προϋποθέτει τον προηγούμενο και προσχεδιάζει τον επόμενο δραματικό μονόλογο, σε μια συνεχή, εκ των πραγμάτων αποσπασματική και ελλειμματική αναζήτηση της διαρκώς διαφεύγουσας (μυθικής) «αλήθειας», μέσα από παράλληλες και αλληλοδιαδεχόμενες «φωνές», οι οποίες μάλλον θα συνεχίσουν για αρκετό καιρό ακόμη να αντηχούν στο σύγχρονο ελληνικό θεατρικό ρεπερτόριο και να κερδίζουν την καλλιτεχνική επί σκηνης αυθυπαρξία τους.\*\*

νης: «Το διακείμενο της σκηνοθεσίας κατά την όψη νεωτερικότητας», *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 323-338, ιδίως σσ. 332-334.

<sup>144</sup> Πρβλ. Langbaum: *The Poetry of Experience*, ό. π., σ. 226.

<sup>145</sup> Για την «κακοφωνία» της εποχής μας, μια «κακοφωνία» που από τη φύση της επιτρέπει τον πληθυντικό των αναγνώσεων, την έλλειψη (κλασικής) ενότητας και συνέχειας: μια «κακοφωνία» που ταυτόχρονα ενθαρρύνει και τη θέσπιση μιας άλλης ενότητας και συνέχειας, βασισμένης στις εντάσεις, τις αντιθέσεις, τη ρευστότητα και τους φρενήρεις ρυθμούς του πολιτισμού μας στο τέλος της χιλιετίας», βλ. Σ. Πατσάλιδης: *(Εν)Τάσεις και (Δια)Στάσεις. Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδα-

νός, Αθήνα 1997, σσ. 450-451.

<sup>146</sup> Περφάνης: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, ό. π., σ. 355.

<sup>147</sup> Langbaum: *The Poetry of Experience*, ό. π., σ. 227.

<sup>148</sup> Πρβλ. Θ. Γραμματάς: «The Voyage of Dionysus. Past and Future of the Theatrical Myth», στον τόμο S. Patsalidis, E. Sakellariou (eds): *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*, University Studio Press, Thessaloniki 1999, σσ. 43-51.

\*\* Τα εκδοτικά και παραστασιογραφικά στοιχεία που αναφέρονται στο παραπάνω άρθρο ισχύουν κατά τη στιγμή της παράδοσής του και ενδέχεται να έχουν τροποποιηθεί κατά τη στιγμή της τελικής δημοσίευσής της *Παράβασις*.