

Επιστημονική Σειρά: ΣΠΟΥΔΕΣ ΦΥΛΟΥ  
Διευθύντρια Σειράς: Χρυσή Βιτσιλάκη

# ΤΡΑΓΙΚΟ ΚΑΙ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗΣ

Επιμέλεια Τόμου  
Θόδωρος Γραμματάς  
Γιάννης Παπαδόπουλος

Π.Μ.Σ. «Φύλο και Νέα  
Εκπαιδευτικά και Εργασιακά  
Περιβάλλοντα στην Κοινωνία  
της Πληροφορίας»  
Διευθύντρια: Χρυσή Βιτσιλάκη

Εργαστήριο Τέχνης και Λόγου  
Π.Τ.Δ.Ε.  
Πανεπιστημίου Αθηνών  
Διευθυντής: Θόδωρος Γραμματάς

- Henderson J. (1991), "Women and the Athenian Dramatic Festivals", Transactions of the American Philological Association, vol. 121, pp. 133-147.
- Holst-Warhaft G. (1992), *Dangerous Voices: Women's Laments in Greek Literature*, Routledge.
- Malinowsky B. (1961), *Science and Religion*, New York.
- Mead M. (1967), *Male and Female* New York: Penguin.
- Oakley A. (1972), *Sex, Gender and Society*, London: Temple Smith
- Redmond J. (1985), *Drama, Sex and Politics. Themes in Drama*, no 7. Cambridge University Press.
- Reckford K.J. (1964), "Hellen in the Iliad", Greek, Roman and Byzantine Studies/15, pp. 5-2.
- Riencourt de A. (1974) *Sex and Power in History*, New York: Delta.
- Rosaldo M.Z. and Lamphere L. (1974), *Woman, Culture and Society*, Stanford University Press.
- Shaw M. (1975), "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama" in *Classical Philology* /70 pp. 255-266.
- Williams D. (1993), "Women on Athenian Vases: Problems of Interpretation" in Cameron and Kurtz/1993 pp. 92-106.
- Zeitlin F.I. (1990), "Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama" in Winker and Zeitlin/1990, pp. 63-96.

## Από το κέντρο του τραγικού στο έκκεντρο του μεταμοντέρνου: μετακομίσεις γυναικών και ρόλων

Σάββας Πατσαλίδης  
Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

### Η ιστορία του θεάτρου είναι ο σταδιακός αποικισμός της πραγματικότητας Bert States

Μια βασική διαφορά ανάμεσα σε έναν ποιητή και ένα θεατρικό συγγραφέα έγκειται στο γεγονός ότι ο τελευταίος γράφει πιο πολύ για τους άλλους παρά για τον εαυτό του, υπό την έννοια ότι απώτερος στόχος του δεν είναι η σελίδα αλλά η σκηνή. Για να ακουστεί όμως καθαρά η φωνή του στην πλατεία, πρέπει να συντρέχουν ορισμένες προϋποθέσεις που έχουν να κάνουν με τον βαθμό αναγνωρισιμότητας και αναγνωσιμότητας των δραματικών του σημείων. Τούτο σημαίνει ότι ο δημιουργός είναι υποχρεωμένος, ως ένα βαθμό τουλάχιστον, να χρεώνει στα άτομα, στα φύλα και στα δρώμενα νοήματα και χαρακτηριστικά τα οποία οι δέκτες είναι σε θέση να συλλάβουν (Belsey 1985: 5). Άλλως ειπείν είναι υποχρεωμένος, να βλέπει το θέατρο και «ως ιδεολόγημα και όχι απλώς ως ένα αισθητικό δημιούρημα» (Rabinowitz 1993: 11). Και με αυτή την έννοια, η αρχαία τραγωδία, εκτιμούν πολλές γυναίκες δραματικοί συγγραφείς και θεωρητικοί, δεν είναι κάποια "αβώο", αισθητικό εύρημα, αλλά μια "τεχνολογία του φύλου" (Rabinowitz 1993: 12), που πλάθει υποκειμενα και ιεραρχίες σωματών, με βάση ορισμένες αποδεκτές κοινωνικο-πολιτικές προδιαγραφές. Πρόκειται για μια

«ανδρική φαντασίωση», κατά τη σημαντική φιλόλογο Zeitlin, η οποία σχεδιάστηκε για την «καλύτερη εκπαίδευση των ανδρών πολιτών μιας δημοκρατικής πόλης» (1985: 63-94): δηλαδή ήταν μια φαντασίωση η οποία χρησιμοποιήσε το θηλυκό «ώστε να κατασκευάσει ένα πληρέστερο και ισχυρότερο μοντέλο για το αρσενικό» (Zeitlin 1996: 363). Ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες όπου πρωταγωνιστούν γυναίκες, υποστηρίζει η σύγχρονη σκέψη, στην ουσία πραγματικοί πρωταγωνιστές είναι οι άνδρες, δεδομένου ότι αυτοί ορίζουν ποιος θα πει τι, πού και πώς (Rabinowitz 1993: 10).<sup>1</sup> Θέση που εξηγεί και το πάθος με το οποίο πολλές δημιουργοί γράφουν, με απώτερο στόχο να εντοπίσουν τον «χαμένο ρεαλισμό» (realism lost) του κειμένου ή, διαφορετικά, τον ιδεολογικό μανδύα κάτω από τις λέξεις, ο οποίος πολύ πριν από το κείμενο έχει ορίσει τον τρόπο με τον οποίο μια γυναίκα πρέπει να διαχειριστεί τον λόγο και το σώμα της. Στην προκειμένη περίπτωση η ιδεολογία ενδύεται αποκλειστικά τα ιμάτια του φύλου, το οποίο παρουσιάζεται στη σκηνή με τέτοιο τρόπο ώστε ο σύγχρονος θεατής να μη νιώθει «σαν στο σπίτι» του.<sup>2</sup> Άλλως πως, δεν του προ-

1. Σε ανάλογο μήκος κύματος συζητά και μια άλλη φεμινίστρια, η Sue Ellen Case, η οποία είναι της άποψης ότι η πατριαρχική κουλτούρα κατασκεύαζε τη δική της πολιτική αναπαράστασης του φύλου, η οποία έβρισκε τον δρόμο στη σκηνή, στους μύθους, στις πλαστικές τέχνες, αποκρύπτοντας φυσικά την όποια καταπίεση βίωναν οι πραγματικές [real] γυναίκες. Και σαν να μην έφτανε αυτό, λέει η Case, τη γυναίκα την υποδύονταν άνδρες drag, αφού οι πραγματικές γυναίκες δεν μπορούσαν να εμφανιστούν στη σκηνή. Υπό αυτή την έννοια, καταλήγει η Case, «τα κλασικά έργα και οι θεατρικές συμβάσεις μπορούν να ιδωθούν ως σύμμαχοι, που είχαν ως στόχο την καταπίεση των πραγματικών γυναικών και την αντικατάστασή τους από μάσκες πατριαρχικής έμπνευσης» (1988: 15), τις οποίες καλούνταν οι θεατές να κρίνουν και να εκτιμήσουν, αφού τους αφορούσαν άμεσα.

2. Πάντως εάν βάζαμε όλες τις σύγχρονες αποδόσεις μαζί θα βλέπαμε ότι οι περισσότερες εξακολουθούν να καταφεύγουν σε στρατηγικές που σχε-

σφέρονται οι οικείες καταστάσεις και τα σταθερά σημεία αναφοράς που θα έκαναν την ανάγνωσή του πιο εύκολη και γρήγορη. Διαρκώς παρεμβάλλονται εμπόδια, δημιουργούνται ρωγμές και ενίοτε πολλαπλές γωνίες πρόσληψης. Άλλού επιχειρείται μια βίαιη απομάκρυνση από το πρωτότυπο, αλλού μια πιο ήπια, αλλού πιο μπρεχτική, ανάλογα πάντοτε με τις διαθέσεις και το σκεπτικό της εκάστοτε (ανα)δημιουργού. Σε ορισμένες περιπτώσεις κυριαρχεί η τεχνική του κολάζ (βλ. Adrienne Kennedy, Ntozake Shange, μεταξύ άλλων), ώστε να μεταδοθεί ένα αίσθημα ασυνέχειας, απάντηση στη συγκεντρωτική γραμμικότητα την οποία ο θεατής, κατά κανόνα, αναζητεί σε μια ιστορική αφήγηση, και δη κλασική. Ορισμένες παραγωγές σκόπιμα τοποθετούν περιθωριοποιημένους ή δευτερεύοντες γυναικείους ρόλους στο κέντρο, προικίζοντάς τους με μια νέα γλώσσα και δυναμική που υποσκάπτει τους γνώριμους μηχανισμούς κατασκευής χαρακτήρων. Άλλες πάλι προσπαθίες στρέφονται σε αναπαραστάσεις δυνατών γυναικών, οι οποίες με τις πράξεις τους αναστατώνουν την παγιωμένη άποψη που θέλει τη γυναίκα αντικείμενο, σημείο ή «άλλο». Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι πολλές φορές τα σημεία τριβής που υπάρχουν ανάμεσα στη γραφή (ή τη σκηνοθεσία) και το κλασικό κείμενο, μπαίνουν στο νέο κείμενο (ή στο κείμενο της παράστασης) ως «ορατές διαφορές», δεν συγκαλύπτονται δηλαδή, και τούτο γιατί κυριαρχεί η εκτίμηση που λέει ότι κάθε συστατικό στοιχείο μιας σύνθεσης πρέπει να διατηρεί την οντότητά του τη στιγμή που συγκρούεται ή τέ-

τίζονται με τη μοντερνιστική παράδοση της μεταφοράς του ιστορικού και γεωγραφικού τύπου και της χρήσης του σκελετού της πλοκής ώστε να σχολιαστεί η σύγχρονη εμπειρία. Καμιά φορά έχουμε τη δημιουργία ποιο αφηρημένου χώρου δράσης μέσα από την ιδιόμορφη χρήση σκηνικών εικόνων. Εδώ η σύλληψη της κεντρικής ιδέας γίνεται μέσα από ποιητικές μεταφορές παρά παρομοιώσεις, ώστε να υπογραμμίζονται μοτίβα και συναισθηματικές καταστάσεις.

μνεται με κάποιο άλλο. Με αυτή τη λογική, η όποια «μεταμοντέρνα» συνέχεια αποκτά τη μορφή ηλεκτρομαγνητικού πεδίου, όπου στοιχεία του συνόλου βρίσκονται σε τροχιά γύρω από έναν πυρήνα ατόμων και δράσεων. Εάν ο πυρήνας είναι το κείμενο της συγγραφώς, τότε η δύναμη που διατηρεί σε τροχιά τα τεμάχια ύλης είναι η ίδια η δημιουργός, εάν μιλούμε για παράσταση, τότε είναι ο σκηνοθέτης. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει συνέχεια μέσα από τη δυναμική της έλξης και της απώθησης ανάμεσα στα διάφορα άτομα που λαμβάνουν μέρος σε αυτό το σύνθετο παιχνίδι της διακειμενικότητας. Σε αυτή τη διαδικασία μεταποίησης δεν υπάρχουν συγκεκριμένες ιεραρχίες που να διατηρούν την τάξη. Στη συνάντησή τους με το αρχαίο κείμενο, συγγραφείς, σκηνοθέτριες και κοινό εστιάζουν πιο πολύ την προσοχή τους στη μεταμόρφωση παρά στη συντήρηση. Και θεωρώ πως ένας από τους λόγους που πολλοί Έλληνες θεατρικοί κριτικοί αντιμετώπισαν με αρκετή δυσπιστία τις μεταμοντέρνες (φεμινιστικές ή άλλης μορφής) αναγνώσεις του αρχαίου δράματος είναι γιατί τις εξέλαβαν ως πρόκληση στο κυρίαρχο στοιχείο τους που είναι η αυστηρή συμμετρία και αρμονία. Στην ενότητα του παλιού, είδαν να προβάλλεται η πολλαπλότητα και η διάσπαση και συνάμα μια γενικότερη αίσθηση έλλειψης εμπιστοσύνης προς τους θεσμούς, τις αφηγήσεις, τα κληροδοτημένα, μια έλλειψη που όχι μόνο δεν αποκρύβεται αλλά προβάλλεται, ενίοτε επιδεικτικά.

Σε κάθε περίπτωση, εάν βάζαμε τις σύγχρονες μεταφορές / αποδόσεις μαζί θα βλέπαμε ότι έχουν ένα κοινό παρονομαστή: όλες καταφεύγουν σε στρατηγικές που σχετίζονται με τη μοντερνιστική παράδοση της προσαρμογής/διασκευής, όπου έχουμε μια μεταφορά του ιστορικού και γεωγραφικού «άλλου» τόπου και χρόνου και ταυτόχρονα χρήση του σκελετού της πλοκής ώστε να σχολιαστεί η σύγχρονη εμπειρία, στην προκειμένη περίπτωση, φεμινιστικά. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η Αμερικανίδα θεατρική συγγραφέας και ηθοποιός Ellen MacLaughlin, η οποία έχει

ασχοληθεί εκτενώς με το ξαναγράψιμο κλασικών κειμένων,<sup>3</sup> σε μια προσπάθεια να εκθέσει το κοινό σε ένα νέο δίκτυο κειμενικών και ιδεολογικών σχέσεων. Στα χέρια της τα κείμενα αποτελούν έναν επιπλέον κρίκο στη διαδικασία απομάκρυνσής τους από τις πηγές. Πρόκειται για μια διαδικασία που στην περίπτωση των κλασικών κειμένων αρχίζει με το πρωτότυπο, που είναι μια πρώτη απομάκρυνση από τον μύθο, και συνεχίζεται μετά με διαδοχικές απομακρύνσεις, ανάλογα πάντοτε με την εποχή. Συνεπώς σε κάθε νέα εκδοχή έχουμε και μεγαλύτερη απόσταση από την αυθεντικότητα της πηγής.

Στις σελίδες που ακολουθούν θα επικεντρωθώ σε μία μόνο δουλειά της, την τριλογία που φέρει τον τίτλο [φιγένεια και άλλες κόρες [brighenia and Other Daughters], η οποία περιλαμβάνει τα έργα *Φιγένεια στην Αυλίδα*, *Ηλέκτρα* και *Φιγένεια η εν Ταύροις*. Το τρίπτυχο αυτό το είχε παραγγείλει, για λογαριασμό του θιάσου The Actors' Gang, ο ηθοποιός και καλλιτεχνικός διευθυντής του εν λόγω σχήματος Tim Robbins. Έκανε πρεμιέρα στη Νέα Υόρκη στις 31 Ιανουαρίου του 1995, σε σκηνοθεσία David Esbjornson.

### Ρόλοι, μύθοι, φύλα και Ατρείδες

Προλογίζοντας τον τόμο με τον γενικό τίτλο *The Greek Plays*, η συγγραφέας είναι αρκετά ξεκάθαρη σε ό,τι αφορά τον τρόπο που βλέπει τη θέση των γυναικών στον κόσμο. Εκεί γράφει ότι οι γυναίκες δεν αποτελούν μέρος της επίσημης ιστορίας της ανθρωπότητας, δεδομένου ότι ποτέ δεν αντιμετωπίστηκαν ως υλικό αξιόλογο, ηρωικό και πολυσημαίνον· γι' αυτό, καταλήγει, «ψά-

3. Βλ. *Τρωαδίτισσες* (1996), *Ελένη* (2002), *Λυσιστράτη* (2003), *Πέρσες* (2003), *Οιδίπους* (2005).

χνουμε να φτιάξουμε τη δική μας αφήγηση, να συγκεντρώσουμε ιστορίες, να ξεδιαλύνουμε ό,τι μπορούμε μέσα από τις ακαταχώρητες, τις χαμένες ζωές, τα κενήματα [...] τα ανώνυμα τραγούδια που ενδεχομένως έγραψαν άτομα όχι πολύ διαφορετικά από μας” (2005: 4). Και το δράμα που καταθέτει στην τριλογία της *Ιφιγένειας* είναι ακριβώς αυτή η αναζήτηση του χαμένου σώματος και της χαμένης φωνής (του χαμένου ρεαλισμού, όπως είπαμε πιο πάνω) μέσα στα πολυδαίδαλα μονοπάτια του μύθου των Ατρείδων, του δημοφιλέστερου μύθου σήμερα ανάμεσα στις συγγραφείς του θέατρου,<sup>4</sup> και τούτο γιατί πρόκειται για ένα μύθο που προσφέρεται, όσο ελάχιστοι, για τη μελέτη της θέσης της γυναίκας σε μια μεγάλη

4. Εξ όσων γνωρίζω κανένας άλλος μύθος δεν έχει γίνει αντικείμενο τόσων διασκευών τα τελευταία χρόνια, τουλάχιστον στην Αμερική, όσο αυτός. Εν τάξει αναφέρω την *Electra Speaks* των Clare Coss, Sondra Segal και Roberta Sklar, όπου η Ηλέκτρα εμφανίζεται ως η συμπεριληψη παλιών αφηγημάτων που έγιναν ενάντια σε γυναίκες από γυναίκες, στις οποίες η κοινωνία δίδαξε να μισούν τον εαυτό τους. Είναι οι μεταμοντέρνες αναγνώσεις του *Ορέστη* και του *Αγαμέμνονα* του Charles Mee· είναι ακόμη το *The Electra Fugues: An Operatic Black Box Recording of a Classic Disaster* (1996) της Ruth Maigriff, όπου δίνεται ακουστικά (σε ρυθμικούς ρυθμούς) η οργή και η θλίψη της Ηλέκτρας, ενώ η φωνή του Αγαμέμνονα παρπέμπει στις φωνές που ακούγονται στο μαύρο κουτί της μοιραίας πτήσης της TWA 800 το 1996, καθώς και από τη φωνή της επάχρονης μαθητευόμενης πιλότου Jessica Dubroff που είχε σκοτωθεί μαζί με τον πατέρα της. Είναι και η περίπτωση της *Chicano Electricidad* από τον Luis Alfaro (2003), στην εκδοχή της οποίας κυριαρχεί η μητριάρχα, όπως κυριαρχεί και στις συμμορίες του Λος Άντζελες. Το ερώτημα που θέτει είναι κατά πόσο η μητριάρχα είναι αναγκασμένη να γίνει μια μορφή πατριάρχας για να επιβιώσει ή μήπως το μήνυμά που στέλνει η *Clemencia* (Κλυταιμνήστρα) στις κόρες της και όντως είναι σημάδι αλλαγής που λέει ότι μπορούν να γίνουν οι πιλώνες μιας νέας κοινωνίας;

Να σημειώσουμε εδώ ότι και στην αρχαία γραμματεία ο συγκεκριμένος μύθος ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής. Αμέσως μετά την αισχολογία του *Ορέστη*,

αφήγηση, εν προκειμένω σε ένα πόλεμο (τον τρωικό), στον οποίο ποτέ δεν έλαβε μέρος, απλώς παρακολούθησε και σχολίασε από μια θέση εκτός, ωστόσο κλήθηκε να πληρώσει ένα μεγάλο τίμημα.<sup>5</sup> Όπως πολύ ωραία τοποθετεί το θέμα η Χρυσόθεμις στο έργο:

*Η μρωδιά καμένου στον αέρα*

*φτάνει (ίσαμε δώ από τα πεδία των μαχών που ποτέ δεν μπορούμε να δούμε*

*Η στάχτη κτριών, σωματών, παιδιών μας βρίσκει εδώ*

*[...] Δεν βλέπουμε τι μας σκοτώνει*

*Το μυρίζουμε όμως στον αέρα (44).*

είχαμε δύο Ηλέκρες από νεότερους ομότεχνους του Αισχύλου, τον Σφοκλή και τον Ευριπίδη. Ειδικά για τον δεύτερο να σημειωθεί ότι από τις 11 σωζόμενες τραγωδίες του, οι πέντε κινούνται στην ίδια περιοχή (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, *Ορέστης*, *Ηλέκτρα*, *Ελένη*). Και όπως εύστοχα σημειώνει ο Χουρμουζιάδης, πρόκειται για αριθμό ιδιαίτερα εντυπωσιακό αν αναλογιστεί κανείς ότι ανάμεσα στα υπόλοιπα εβδομήντα περίπου έργα του ποιητή είναι ζήτημα εάν ο ίδιος ο μύθος χρησιμοποιήθηκε μια ή δυο φορές (1991: 9).

5. Άλλωστε η ιστορία προσφέρει απλόχερα υλικό για εκμετάλλευση. Η κόρη Ιφιγένεια είναι η προσφορά του πατρός προς τους θεούς για να φέρει ούριος άνεμος και να σαλπάρουν οι άνδρες πολεμιστές. Η πληγωμένη σύζυγος και μάνα, η Κλυταιμνήστρα, σκοτώνει τον Αγαμέμνονα, για να εκδικηθεί τον θάνατο της κόρης και να αποκαταστήσει το δίκιο. Η Ηλέκτρα, απομονωμένη, βυθισμένη στη σιωπή και το μίσος, περιμένει την άφιξη του αδελφού της Ορέστη για να τακτοποιήσει ανοιχτούς λογαριασμούς. Όσο για τις άλλες γυναίκες φιγούρες (θεικές και μυθικές) έχουν τον δικό τους ρόλο στα πράγματα. Η Άρτεμις είναι εκείνη που ζητεί την προσωπική θυσία, ως πρελούδιο στον πόλεμο του Αγαμέμνονα. Οι Ερρινίες μεταμορφώνονται στο τέλος σε Ευμενίδες και προστατεύουν τον γάμο και τη γονιμότητα και εξασφαλίζουν την ισορροπία αρσενικού και θηλυκού μέσα στον θεσμό της πατριαρχίας.

Για να συμπληρώσει λίγο παρακάτω, λέγοντας ότι τον πόλεμο οι γυναίκες τον αισθάνονται από το τρεμούλιασμα των φυλτζανιών του τζαγιού στα πιστάκια (57): λεπτομέρειες θα μάθουν από τις ειδήσεις. Είναι παράξενο, λέει η Χρυσόθεμις, να περνάς όλη την ημέρα σου χωρίς να συμββαίνει τίποτα τριγύρω και ξαφνικά το βράδι να μαθαίνεις ότι συνέβησαν τρομερά πράγματα: κρίση στο χρηματιστήριο, χειραφίες για κλείσιμο σπουδαίων συμφωνιών, κατολισθήσεις, ναυάγια.

*Και σκέφτεσαι, τι έκανα άραγε εκείνη τη στιγμή;*

*Σιδέρωνα; Έστρωνα το τραπέζι; Δίπλωνα τα σεντόνια; Όταν πέθαναν εκατομμύρια, όταν ο κόσμος έφτανε στο τέλος του, εγώ τι έκανα;*

*Μήπως κανένα σάντουιτς; (57)*

Για τη MacLaughlin η οποιαδήποτε αναθεωρημένη γωνία πρόσληψης αυτού του κόσμου συναπάγεται και κάποια μορφή επανεξέτασης της θέσης των γυναικών στην κουλτούρα, δηλαδή συνιπνάγεται ένα κείμενο καινούριο και συνάμα οικείο, «θηλυκά» ειπωμένο και ιδωμένο που να ξεβλοεύει, όπως είπαμε, τους άρρενες θεατές.

Και στις τρεις ιστορίες που καταθέτει η συγγραφέας ο μέγλος πρωταγωνιστής είναι το σώμα ή, ακριβέστερα, τέσσερα σώματα: «κείμενα», τρία γυναικεία και ένα ανδρικό, σώματα δρώντα και σώματα αδρανή, σώματα υποτακτικά και σώματα μυστηριώδη, σώματα με αξίες και άλλα με φετιχοποιημένες υπεραξίες, όλα όμως, έτσι κι αλλιώς, σώματα γεμάτα πολιτισμικά τατουάζ και κοινωνικά εγκαύματα.

Η MacLaughlin καταφεύγει σε ποικίλες θεατρικές στρατηγικές για να φέρει στη σκηνή το ανείπωτο του κεμένου και όλη την κρυμμένη θεατρικότητά του. Χρησιμοποιεί ποιητική γλώσσα στο πρώτο και το τρίτο έργο, πεζό λόγο στο δεύτερο (*Ηλέκτρα*), και έντονες θεατρικές εικόνες και στα τρία. Ο χώρος δράσης στα έργα ένα και

τρία παραπέμπει στο άχρονο τοπίο του μύθου, ενώ, αντίθετα, στην *Ηλέκτρα* τα πράγματα είναι πιο γειωμένα, έτσι ώστε να λειτουργούν ως γέφυρα ανάμεσα στο πρώτο έργο και το τελευταίο. Ανακατεύοντας τόπους, χρόνους, κείμενα και σώματα, η MacLaughlin δημιουργεί ένα κολάζ δρωμένων, με τις γυναίκες στο κέντρο, από όπου μπορούν να επαναδιατυπώσουν τον μύθο όσο και τις σχέσεις τους με την ιστορία και το σώμα τους. Και βεβαίως όλα αυτά σε σχέση με το βλέμμα του θεατή, το οποίο δεν προκύπτει στη διαδικασία της θέασης αλλά είναι εξαρχής μέρος της δράσης: είναι καλά μελετημένο και καιρία τοποθετημένο.

Στην *Ιφιγένεια στην Αυλίδα*, η σκηνική εικονογραφία, οι γλωσσικές και θεατρικές μεταφορές κομίζουν στο προσκήνιο την τελετή της θυσίας, η οποία εγκαινιάζει το θέατρο της βίας.<sup>6</sup> Σύμφωνα με

6. Να υποσημειώσουμε ότι στο πρωτότυπο ο Ευριπίδης, με επιδέξιο τρόπο, χειρίζεται μια πολύ δυσάρεστη ιστορία στην οποία πρωταγωνιστούν άνθρωποι, οι οποίοι προσπαθούν να κάνουν το σωστό, όμως όλα συνιγορούν εναντίον τους. Μέσα στην αναποφασιστικότητα που δημιουργούν τα έντονα συναισθήματα και οι παλινδρομήσεις, η Ιφιγένεια αποδέχεται τον τελετουργικό της θάνατο για την Ελλάδα και προφανώς για να ικανοποιήσει το ήδη φορτισμένο βλέμμα του άνδρα θεατή. Ακούμε τον αγγελιοφόρο να μας μεταφέρει τα τελευταία της λόγια:

*Πατέρα, ήρθα σ' εσένα:*

*για την πατρίδα, για όλη την Ελλάδα*

*αυτοθέλητα δίνω το κορμί μου*

*[...] αφού ο χρησμός το ορίζει, ας με θυσιάσουν.*

Βέβαια δεν γνωρίζουμε πόσο "αυτοθέλητη" μπορεί να είναι μια επιλογή στην οποία δεν υπάρχει άλλη εναλλακτική λύση. Το θέμα είναι ότι έτσι δίνεται ένα τέλος στην κρίση και στις εντάσεις σε επίπεδο χαρακτήρα (ο Αγαμέμνωνς μεταμορφώνεται από έναν αβέβαιο πατέρα σε έναν αποφασιστικό αρχηγό), σε επίπεδο πλοκής (η εκστρατεία αρχίζει και έτσι τερματίζεται η σπραξία), σε επίπεδο νοήματος (οι ατομικές ανάγκες που θεωρούνται θηλυκές υποχωρούν μπροστά στην επέλαση των ανδρικών αναγκών του κράτους) και σε επίπεδο θρησκευτικό (όλα κατευθύνονται προς ένα

τη φεμινιστική κριτική, η Ιφιγένεια, εφαρμόζοντας μια πολιτική αγάπης, φιλοπατρίας και κατανόησης, επαναφέρει τους δεσμούς με τους θεούς και την πατριарχική τάξη (Foley 1985: 91, 102), δηλαδή επισημοποιεί ένα συμβολικό “γάμο” και έτσι αμβλύνει τις αρχικές εντάσεις, όπως άλλωστε συμβαίνει σε όλους τους μύθους και τις συνακόλουθες τελετές οι οποίες τους ολοκληρώνουν (Lévis-Strauss 1963 [1967]: 221-26). Στην ευρωπαϊδεία *Ιφιγένεια* βλέπουμε την ένωση της καλής και της κακής γυναίκας, της πολιτισμένης Ελλάδας και της βάρβαρης Τροίας, του ελεύθερου ανθρώπου και του σκλάβου (Gamei 1999: 319). Στη διασκευή της MacLaughlin, η υποταγή παίρνει τη μορφή θεάματος και το πάσχον σώμα τις διαστάσεις φετίχ. Από τη στιγμή που η Ιφιγένεια-ηθοποιός-κόρη πατά το πόδι της στην πολεμική σκηνή της Αυλίδας, μπαίνει ταυτόχρονα στην αναπαράσταση, σε ένα κόσμο ακινητοποιημένο, όπου ο “αέρας είναι νεκρός” (19), όπου όλα φαντάζουν αιώνια [eternal and bland], φορτωμένα σημασίες που έχουν αποκτήσει από τη πολλή “κοίταγμα” (19), δηλαδή μέσα από τη γενική σπουδή, αποδοχή ή την πολλή θέασή τους. Η Ιφιγένεια, με τη διπλή ιδιότητα της ηθοποιού και της κόρης, είναι εγκλωβισμένη σε έναν παραστάσιο κώδικα που την αναγκάζει να βλέπει τον εαυτό της μέσα από τα μάτια των άλλων, καθώς και μέσα από τον καμβά “άλλων” ιστοριών. Την ακούμε να λέει:

*Όλοι τους με παρακολουθούν*

*Τι να βλέπουν, άραγε;*

*Είμαι σαν τη Μέδουσα, μεταμορφώνω τους άνδρες σε πέτρα αμίλητη*  
*Σταματούν τα παιχνίδια, διαλύονται πριν καν αρχίσουν οι ιστορίες*

“πρέπον τέλος”, με οδηγό ανώτερες δυνάμεις, χωρίς ιδιαίτερη συμμετοχή ή κατανόηση των πραγμάτων από τους θνητούς) (Gamei 1999: 310).

*Τίποτα δεν σαλεύει καθώς περνώ*

*Μόνο τα μάτια τους, που στριφογυρίζουν στις κόγχες [...]*

*Είμαι σαν φάντασμα*

*Κανένας δεν βρίσκειται μέσα σε τούτο το φόρεμα*

*Δεν είμι' εδώ*

Το φάντασμα για το οποίο μιλά είναι το φάντασμα του χαρακτήρα που υποδύεται, το “άλλο” που ζωντανεύει στη σκηνή αλλά και στο θέατρο του κόσμου. Εξού και το “δεν είμαι εδώ” που αναφέρεται, το οποίο προφανώς παραπέμπει και στην απουσία του πραγματικού (αυθεντικού) σώματος και στην αντικατάστασή του από το κατασκευασμένο κοινωνικό σώμα-φετίχ.

Η MacLaughlin σκαρφίζεται εδώ εικόνες και λεκτικά παίγνια που χαρακτηρίζονται από μια έντονη ρευστότητα, η οποία της επιτρέπει να μεταθέτει διαρκώς τα όρια ρόλων και συμπεριφορών, ανατρέποντας έτσι τη γραμμικότητα και το αμετακίνητο της αφήγησης. Έξυπνα χρησιμοποιεί την εγγενή διπλότητα του θεατρικού μέσου για να παίξει το παιχνίδι των αποστάσεων ανάμεσα στο είς και το φαίνεσθαι.

Η εικόνα της θυσίας του σώματος της Ιφιγένειας δίνεται στην αρχή μέσα από την περιγραφή του σκοτωμένου ελαφιού που φέρνουν οι φαντάροι στο στρατόπεδο και της προσφέρουν την καρδιά του. Αυτή τους ευχαριστεί και μετά απευθύνεται στους θεατές και τους λέει: “κρατούσα το σκοτάδι στο πρόσωπο/ λες και ήταν φαγητό” (24). Σκέφτεται τι σί γάμος την περιμένει: άλλα φαντάστηκε στην αρχή του ταξιδιού και άλλα βλέπει τώρα.

*Φαντάστηκα πως θα φορούσα λουλούδια*

*αλλά τίποτα εδώ δεν μεγαλώνει*

*Φαντάστηκα πως θα υπήρχαν γυναίκες*

*Αλλά γυναίκες δεν υπάρχουν*

*Δεν υπάρχουν άλλα κορίτσια στον κόσμο;*

*Ξαφνικά είμαι το τελευταίο και μοναδικό κορίτσι*

*Και όλα τούτα τα πρόσωπα που στροφωγυρνάνε, όλα τούτα τ' ανήσυχα  
και άπραχτα δάκτυλα*

*Όλους αυτούς τους άνδρες να ικανοποιήσω*

*Ορίστε η νύφη*

*Η μοναδική νύφη (23)<sup>7</sup>*

7. *Ιδού τι λέει η ευριπίδεια Ιφιγένεια στη μητέρα της όταν συνειδητοποιεί  
τι γίνεται:*

[...] να πεθάνω απόφαση είναι: θέλω κάθε ταπεινή  
σκέψη αφήνοντας, με δόξα να το κάμω η ίδια αυτό  
[...]<sup>8</sup> σ' εμέ

η μεγάλη Ελλάδα ρίχνει τις μπατιές της· από με  
κρέμονται και πλοίων ταξίδι και Φρυγών καταστροφή·  
[...]

Τέτοια ο θάνατος μου φέρνει σωτηρία, κι αθάνατη  
φήμη θα έχω· την Ελλάδα εγώ λύτρωσα θα λεν  
[...]

Κι άλλο ακόμα: ο ξένος με όλους τους Αργείους σε πόλεμο  
να μπει και για μια γυναίκα να πεθάνει είν' άδικο.

Πιο ακριβή η ζωή ενός άντρα κι από μύριων γυναικών  
Κι η Άρτεμη να πάρει αν θέλει το κορμί μου, μπόδιο εγώ,  
η θνητή, στη θεά θα γίνω· πώς μπορεί να γίνει αυτό;

Το κορμί μου στην Ελλάδα το δίνω. Μπφρ. Θρασύβουλος Σταύρου.  
Πρόκειται για ένα μονόλογο που ξαφνιάζει εάν αναλογιστούμε ότι λίγο  
πιο πριν (στ. 644-63) η Ιφιγένεια έλεγε πως προτιμά να την πουν δελή πα-  
ρά να πουν ότι πέθανε ηρωικά – που θα ήταν σαφώς μια ανατροπή του  
κώδικα που καθιέρωσε η ανδρική αριστοκρατία (ας μην ξεχνούμε ότι οι  
γυναίκες δεν είχαν πρόσβαση στον χώρο του ηρωικού, του ανδρείου· η  
φήμη ήταν για τον άνδρα και η αξιοπρεπής σωπή για τη γυναίκα). Όμως,  
όταν προσφέρεται για θυσία ξαφνιάζει τον Αριστοτέλη που χρεώνει τον  
Ευριπίδη ανακολουθεία (*Ποιητική* 15.9). Από παιδί που ανήκει στην  
οικογένεια ξαφνικά μεταμορφώνει την Ιφιγένεια σε ώριμο ενήλικα, ενερ-  
γό πολίτη του κράτους. Αυτό βέβαια έχει να κάνει και με την κοινή.

Μία γυναίκα για όλες τις γυναίκες. Και καθώς προχωρά σύμφωνα  
με τους παραστάσιμους κώδικες της ενδεδειγμένης τελετουργ-  
γίας-πομπής προς τον βωμό – εδώ θα μπορούσε κανείς να δει την  
όλη σκηνή συμβολικά, δηλαδή ως μια μορφή εξόδου από το θέα-  
τρο του κόσμου – η Ιφιγένεια, βλέποντας το πρόσωπο του θεατή-  
πατέρα της, πρόσωπο ενός ξένου, και τους στρατιώτες σαν ζώα  
να την κοιτάζουν, μονολογεί:

*[...] είμαι μόνη εγώ*

*Και όλα τα μάτια καρφωμένα επάνω μου*

*Ορατή εγώ [...]*

*Α, τώρα καταλαβαίνω.*

*Είχα δίκιο*

*[...]*

*Πρέπει όλους να τους παντρευτώ*

*Ανεξαιρέτως*

*Τελικά περί αυτού πρόκειται (24)*

πρακτική της εποχής που ήθελε τα θύματα να οδεύουν προς τον θάνατο  
οικειοθελώς. Η θετική στάση τους αλλάζει την εικόνα μιας πράξης που  
διαφορετικά θα φάνταζε φόνος ή σφαγή και όχι θυσία (=γάμος). Επίσης,  
με το να πάει οικειοθελώς στον βωμό της θυσίας, απαλλάσσει τον δρά-  
στη από τα αισθήματα ενοχής που ενδεχομένως θα είχε εάν συνέβαινε  
το αντίθετο. Με άλλα λόγια, γίνεται εκείνο που τελικά ικανοποιεί τις  
προσδοκίες του άνδρα, του κοινού και πιο πολύ του πολιτικού συστή-  
ματος από το οποίο είναι αποκλεισμένη.

Συνεπώς, η εξαιρέτικη με την οποία προς στιγμή την προκίζει ο Ευ-  
ριπίδης (μέσω Αγαμέμνονα και Αχλλέα) είναι μια ψευδαισθήση. Η μόνη  
πράξη που μπορεί να επιλέσει ως υποκείμενο είναι η πράξη της υποτα-  
γής. Κατά ένα περίεργο τρόπο, η Ιφιγένεια γίνεται θύμα τη στιγμή που  
επιθυμεί σφόδρα να γίνει υποκείμενο. Γίνεται η γυναίκα που επιθυμεί η  
κουλούρα της. Παράλληλα, επιλέγοντας τον θάνατο επιλέγει τον πατέρα,  
τον οποίο ακόμη και τότε προσπαθεί να προστατεύσει, έστω και έμμεσα,  
από την Κλυταιμνήστρα.



Σε όλη τούτη τη θανατερή διαδικασία είναι κυρίαρχο το αίσθημα της performance, λες και όλα γίνονται για τα μάτια των άλλων, για τον ορίζοντα των προσδοκιών των άλλων. Η MacLaughlin δεν βλέπει τίποτα το ηρωικό στην όλη πράξη, παρά μόνο μια μορφή ομαδικού βιασμού, μια οργανωμένη, θεσμοθετημένη βία, που λειτουργεί τονωτικά, καθώς ανεβάζει την ψυχολογία των στρατιωτών πριν από το ματοκύλισμα της μάχης. Μέσα από τη διαθεσιμότητα και τις παραστασιμότητες του φετιχοποιημένου σώματος, οι άνδρες του Αγαμέμνονα επιβεβαιώνουν τη δύναμή τους και επανατούν την αυτοπεποίθησή τους, όπως ενδεχομένως επιβεβαιώνουν τις δικές τους προκαταλήψεις και οι θεατές που παρακολουθούν.

Για να το πούμε κάπως διαφορετικά και ολίγον τι φροϋδικά,<sup>8</sup> λατρεύοντας την Ιφιγένεια-φετίχ, ο φετιχιστής θεατής δεν λατρεύει τη γυναίκα αυτή καθαυτή, αλλά ένα μέρος της που ο ίδιος έχει επιλέξει να λατρεύσει και που τον κάνει να νιώθει άνετα, δημιουργώντας του την ψευδαίσθηση της πληρότητας (Rabinowitz 1993: 24). Άλλωστε η Ιφιγένεια έχει όλα τα ενδεδειγμένα προσόντα: είναι παρθένα, ωραία, υπάκουη, πρόθυμη. Ακριβώς όπως το ζώο που προσορίζεται για θυσία, έτσι και αυτή είναι η καλύτερη. Ο άνδρας-θεατής ή ο φαντάρος-θεατής και συνάμα δρων πρόσωπο, έχει κάθε λόγο να τη θαυμάζει ή έστω να επικροτεί την πράξη της. Στο κά-

8. Η ψυχχαναλυτική θεωρία συσχετίζει το φετίχ με τον ευνοουχισμό. Σύμφωνα με τον Freud, το αρσενικό παιδί που βλέπει τη μητέρα του γυμνή και παρρηρεί τη διαφορά των φύλων, αποκτά φοβίες και για το δικό του πέος, μιας και υποθέτει πως και η μητέρα του κάποτε είχε πέος και το έχασε. Έτσι, ένα μικρό αγοράκι, λέει ο Freud, καλλιεργεί την καταπραϊντική και ναρκισσιστική ιδέα του φετίχ, που του επιτρέπει να καταλάβει ότι η γυναίκα που έχει απέναντί του μπορεί να μην έχει πέος αυτός όμως εί-  
 να σε θέση να της το δίνει με τον τρόπο του ότι κινδυνεύει να χάσει το δικό του (Freud 1927: 153).

τω-κάτω βλέπει ότι κάνει αυτό που κάθε καθωσπρέπει γυναίκα οφείλει να πράξει: θυσιάζει τη ζωή της για να σώσει τη ζωή ενός άνδρα, πόσω μάλλον ενός πατέρα και μιας χώρας (το λέει σαφώς και το πρωτότυπο κείμενο του Ευριπίδη: "Πιο ακριβή η ζωή ενός άντρα κι από μύριων γυναικών").<sup>9</sup> Κάπως έτσι η θυσία της εμφανίζεται ως αναγκαία για την αποκατάσταση της πατριαρχικής τάξης, η οποία κινδυνεύει να διασαλευτεί ακόμη πιο πολύ από τη σύγκρουση των δύο αδελφών, του Μενέλαου και του Αγαμέμνονα. Πρόκειται για κλασική περίπτωση σώματος-φετίχ<sup>10</sup> το οποίο είναι

9. Εδώ η Ιφιγένεια συναντά με την Άλκηστη, η οποία θυσιάζεται για να σώσει τον άνδρα της. Κατά την προσφιλή του τακτική, ο Ευριπίδης δεν παίρνει ξεκάθαρη θέση, δεν μας λέει ότι η πράξη είναι καλή ή κακή. Ως αντικειμενικός παρατηρητής που είναι δείχνει ακριβώς πως έχουν τα πράγματα και εξετάζει τα συμπτώματά τους.

10. Φετιχισμός: η προσάρτηση ενός αντικειμένου με σκοπό να λειτουργήσει ως υποδοχέας/φορέας των επιθυμιών και ψευδοαισθήσεων κάποιου. Το αντικείμενο "χωροθετείται", είτε αποκτώντας γεωγραφικό στίγμα είτε επάνω στο σώμα κάποιου είτε με τη μορφή πράγματος που μεταφέρεται, φοριέται κ.λπ. Ο φετιχισμός καταγράφεται για πρώτη φορά από τους γαλλούς την περίοδο 1880-1890, η οποία ονομάζεται η χρυσή περίοδος ταξινόμησης της σύγχρονης σεξολογίας (βλ. επίσης, σαδισμός, μαζοχισμός κ.λπ.). Σαν ιδέα, βεβαίως, είναι αρκετά παλιά: τη συναντούμε στην ανθρωπολογία, τη φιλοσοφία και τα οικονομικά, όμως γίνεται αντικείμενο ιατρικής παρατήρησης και κατά συνέπεια "πραγματικό" θέμα, πολύ αργότερα, στην καρδιά της βιομηχανικής επανάστασης. Έκτοτε το ζήτημα που απασχολεί είναι κατά πόσο η ιατρική είναι εκείνη που ονομαζόμαστε τον φετιχισμό του έδωσε υπόσταση ή εάν όντως προϋπήρχε και κάποιο γεγονός το έφερε στην επιφάνεια. Ανθρώπινη φύση λοιπόν ή κοινωνική κατασκευή; Ίδου το ερώτημα που ακόμη αναζητεί απάντηση. Ο Μαρξ δανείζεται τον όρο φετίχ από τις θρησκευτικές σπουδές του 19ου αιώνα, σύμφωνα με τις οποίες όταν ένα άψυχο αντικείμενο πιστώνεται με βούληση και δύναμη ανήκει στα φετίχ. Κατά τρόπο ανάλογο, ο Μαρξ χρησιμοποεί τον όρο για να υποδηλώσει ένα αγαθό που αποσπάται από το πλαίσιο της παραγωγής του και προικίζεται με κάποια ιδιαίτερη αξία ή σημασία (1987).

ενταγμένο στις δομές ενός συγκεκριμένου συστήματος ανταλλαγών, οι οποίες κατά βάθος παράγουν και την προθυμία του θύματος να θυσιαστεί. Έχει σημασία αυτό, διαφορετικά η θυσία θα φάνταζε σφαγή, ενώ τώρα φαντάζει περίπου σαν γάμος, ο οποίος, εκτός των άλλων, απαλλάσσει και τον δράστη από τα όποια αισθήματα ενοχής ενδεχομένως θα ένιωθε. Από τη στιγμή που η γυναίκα εμφανίζεται ως εμπορεύσιμο αγαθό (θέλει δεν θέλει η Ιφιγένεια θα πει και στον γάμο της με τον Αχιλλέα)<sup>11</sup>, ο βιασμός σημαίνει την πλήρη απαξίωση σε επίπεδο αυστηρώς προσωπικό, καταξίωση όμως στη συνείδηση της πατριάρχας, η οποία ούτως ή άλλως το περιμένει.<sup>12</sup>

11. Η άρνηση στις γυναίκες να έχουν οποιονδήποτε λόγο στην επιλογή του άνδρα που πρόκειται να παντρευτούν είναι ένα θέμα που επανειλημμένα επανέρχεται στον Ευριπίδη.

12. Είναι κάτι τέτοιες περιπτώσεις που οδηγούν πολλές γυναίκες στην αυτοκτονία. Μάλιστα δεν είναι τυχαίο που, από αρχαιολογικών χρόνων, όλες οι κοινωνίες, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, υποστήριξαν την αυτοκτονία των ταπεινωμένων γυναικών. Όσες γυναίκες αυτοκτόνησαν για να σώσουν την τιμή τους αντιμετωπίστηκαν ακόμη και από τους εκκλησιαστικούς πατέρες ως σώφρονες (όπως η περίπτωση της Αγίας Σωφρονίας, λ.χ.). Κάτά κάποιο περίεργο ή μαγικό τρόπο, αν θέλετε, η αυτοκτονία εξαγνίζει το βιασμένο σώμα, λες και μεταθέτει την ευθύνη της πράξης κάπου αλλού. Μόνο ο Άγιος Αυγουστίνος θα καταδικάσει την αυτοκτονία που γίνεται στο όνομα της σώματικής αγνότητας, λέγοντας πως η μόνη αγνότητα είναι η ψυχική. Βέβαια, η Ιφιγένεια δεν αυτοκτονεί: ούτε όμως αντιστέκεται. Αφήνεται στα χέρια της πατριάρχας, η οποία την οδηγεί στον θάνατο, αφού πρώτα την εκθέσει στα λάγνα βλήματα των στρατιωτών. Το σώμα στην υπηρεσία των σχέσεων δύναμης, σύμφωνα με τον Foucault. Μεταμορφώνοντας το μεγάλο πέπλο της σε πανί που υποδηλώνει τους ανέμους του πολέμου, η MacLaughlin μας καλεί να δούμε την υποταγή των γυναικών στον γάμο σε συνάρτηση με την υποταγή τους στην πολιτική σφαίρα.

Όσο για την Κλυταιμνήστρα, μόλις εμφανίζεται στην Αυλίδα διερωτάται τι γυρεύει σ' αυτό τον "κόσμο των ανδρών". Αποκαλεί τους στρατιώτες, "η πιο επικίνδυνη φάρα" που περιφέρεται με ακονισμένα δόρατα και σπαθιά και ετοιμάζεται να σκοτώσει για πρώτη φορά. Εξοργίζεται με την ιδέα πως ένα "απί' αυτά τ' αγόρια, απ' αυτούς τους αδημονούντες, αμούστακους, πλανώμενους, μασουρωμένους μοναχικούς μπάσταρδους", θα της πάρει την κόρη. Γιατί απλούστατα μπορεί να το κάνει (2-3). Είναι ο νόμος του ισχυρού. Δεν μπορεί επίσης να αντιληφθεί πως μια ιδιωτική υπόθεση (περίπτωση Ελένης) μεταμορφώθηκε σε δημόσια αιτία πολέμου.<sup>13</sup>

Συνδέοντας την εκδίκησή της αποκλειστικά με την απώλεια της κόρης, η Κλυταιμνήστρα γίνεται πιο ανθρώπινη, πιο οικεία, πιο μάνα. Ο λόγος της υπονομεύει τη μυθολογία του ηρωισμού που έχει συνδυαστεί με το δίλημμα του Αγαμέμνονα. Η MacLaughlin στρέφεται πιο πολύ στις σχέσεις του άνδρα της με την εξουσία, αποδυναμώνοντας έτσι την ψυχολογική πολυπλοκότητα του διλήμματός του.<sup>14</sup>

Και στο δεύτερο έργο της τριλογίας, την *Ηλέκτρα*, τους πρωταγωνιστικούς ρόλους έχουν πάλι οι γυναίκες (Κλυταιμνήστρα,

13. Η Ελένη ενοχλεί διπλά, πρώτον γιατί είναι ελεύθερη να επιλέξει άνδρα και κατόπιν εραστή και δεύτερον, φεύγοντας από το σπίτι επιλέγει ένα "βάρβαρο" που αμέσως αμέσως θέτει σε δοκιμασία την ανωτερότητα των Ελλήνων. Συνεπώς, πρέπει πάση θυσία να επιστρέψει στο σπίτι της, εκεί όπου ανήκει και κάτω από ανδρική προστασία. Στο έργο αυτό η Ελένη είναι ένα φάντασμα, μια κατασκευή από λέξεις, ανάλογα βεβαίως με την οπτική γωνία του καθενός (Gameel 1999: 315).

14. Ένα-δύο παραδείγματα από το πρωτότυπο: "Το μεγαλείο μας είναι της ζωής μας/ ο ρυθμιστής: δούλοι είμαστε στον όχλο", λέει ο Αγαμέμνονας στον Αγγελιοφόρο. Και λίγο παρακάτω, απευθυνόμενος στον Μενέλαο: "Μα η ανάγκη/ με πιέζει πια την κόρη μου να σφάξω [...] Ο ελληνικός στρατός που εδώ εμαζεύτη".

Χρυσόθεμις, Ηλέκτρα). Μοναδική ανδρική παρουσία, ο Ορέστης.<sup>15</sup> Η δράση εκτυλίσσεται εκτός του χωροταξικού σχεδιασμού της κλασικής τραγωδίας, σε μια αυλή, δηλαδή σε ένα χώρο μη ηρωικό,<sup>16</sup> και αυτό έχει σημασία γιατί ενισχύει την εικόνα της ετερότητας των κεντρικών προσώπων, την εικόνα του “απόβλητου” (Χουρμουζιάδης 1991: 14). Όλοι οι πρωταγωνιστές, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, είναι αναγκασμένοι να λειτουργήσουν εκτός των τειχών, χωρίς την ασφάλεια και το μεγαλείο που τους παρέχει το έγκριτο κέντρο. Την εικόνα αυτή έρχεται να ενισχύσει και ο χρόνος των δρωμένων που είναι εκείνος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο οποίος, σύμφωνα με τη συγγραφέα, σχετίζεται με τη δύση ενός συγκεκριμένου τύπου αριστοκρατίας, αλλά και με την ιστορία τόσων γυναικών που περιμέναν και περιμένουν, από μια θέση εκτός, να μάθουν νέα από το μέτωπο, να μάθουν εάν ζουν ή πέθαναν οι δικοί τους (12).

Η Ηλέκτρα, ρακένδυτη και βρώμικη, εμφανίζεται στη σκηνή φορώντας μία μπότα βουτηγμένη σε “αρχαίο αίμα” (27)· το άλλο πόδι είναι γυμνό, δεμένο με σκοινί που καταλήγει σε ένα πάσσαλο, τον οποίο καρφώνει στο κέντρο της σκηνής και έτσι δημιουργεί τον δικό της ζωτικό χώρο, εκεί όπου δίνει την παράστασή της. “Κοιτάξτε με”, μας λέει, επιβάλλοντας εξ αρχής το βλέμμα σε κυρίαρχη θέση και ενισχύοντας ακόμη πιο πολύ τη μεταθεατρική αύρα της δράσης (της). Από και και ύστερα εκείνο που παρακολουθούμε είναι μια προσωπική performance που προδίδει αυξημένο θεατρικό αισθητήριο.

15. Στο πρωτότυπο του Σοφοκλή έχουμε έξι ρόλους, συν ο χορός ντόπιων γυναικών. Στον Ευριπίδη οι ρόλοι είναι οκτώ, συν ο χορός γυναικών του Άργους.

16. Ο Χουρμουζιάδης μιλά για “τολμηρή αλλαγή ακόμη και για τον Ευριπίδη, αν ληφθεί υπόψη ότι οι περιπέτειες των τραγικών ηρώων συνδέονται κατά κανόνα, με ένα μνημειακό κτίσμα, που ταυτίζεται με τον οικο τους, ή με μια εστία ανάλογης ιερότητας και κύρους” (1991: 13).

*Είμαι το λυσσασμένο σκυλί τους δεμένο στον κήπο τους  
Μπάσταρδη σκύλα.*

*Που ουρλιάζει στα φεγγάρια, τους ήλιους, τ' αστέρια.*

*Σ' όλα.*

*[Ουρλιάζει]*

*Αυτό κάνω.*

*Είμαι ανυπόφορη.*

*Ρωτήστε οποιοδήποτε.*

*Είμαι ένα δημιούργημα στραπατσαρισμένο*

*στ' αμύνη της παράνοιας, αυτό*

*το μέρος μυρίζει αίμα, σφαγή, απόγνωση. Δεν μπορούν ν' απαλλαγούν  
από μένα. Δεν μπορώ ν' απαλλαγώ από μένα.*

Όπως ο θεατής δεν μπορεί να απαλλαγεί από το θέαμα ενόσω είναι παρών στην εξέλιξή του, έτσι και η Ηλέκτρα-ηθοποιός δεν μπορεί να αποβάλει το σαρκό του ρόλου της ενόσω είναι στη σκηνή. Και όσο δεν μπορεί να αποβάλει το σαρκό του ρόλου του ρόλου δεν μπορεί να αποβάλει και την ιστορία του. Όπως μας παιδεύει με τις εικόνες της, έτσι και η ίδια θα παιδεύεται από τις μνήμες που κουβαλά ο ρόλος. Κι όσο θα παιδεύεται με τα ίχνη του εγκλήματος που βίωσε, θα υπάρχει διαρκώς αλλού, “εκεί και τότε” (όπως τόπος και ενίοτε χρόνος “αλλού” είναι και το θέατρο), σε σημείο να συμπεριφέρεται, όπως λέει η συγγραφέας, σαν ένας μανιοκαταθλιπτικός που περιφέρεται άσκοπα αλλά και ύποπτα δεξιά και αριστερά, που ποτέ δεν κοιμάται, σπάνια τρώει και μιλάει ασταμάτητα, γιατί αν σταματήσει να μιλάει θα πεθάνει, γιατί δεν θα έχει λόγο ύπαρξης στη σκηνή του μυαλού της (7).<sup>17</sup>

17. Και στο πρωτότυπο του Ευριπίδη η Ηλέκτρα κινείται μονολογικά. Είναι όμως και στιγμές όπου ο Ευριπίδης προσθέτει πινελιές υστερίας και μανιοκατάθλιψης, κάνοντας έτσι πιο σύνθετο το πορτρέτο της ηρώιδος του.

Όπως η Έντα Γκάμπλερ, λέει η MacLaughlin, έτσι και η ηρωίδα της ταυτίζεται βαθιά με τον πατέρα που ποτέ δεν γνώρισε. Περνά τη ζωή της περιμένοντας τον άνδρα εκείνο που θα διαπράξει, στο όνομά της, τη μεγάλη ανδρική πράξη της δολοφονίας. Με τα λόγια και τη στάση της απαξιώνει το θηλυκό, χωρίς όμως να καταλαβαίνει απόλυτα και το αρσενικό, δεδομένου ότι οι άνδρες που θαυμάζει είναι μακριά ή απόντες ή νεκροί. Εκείνο που καταλαβαίνει καλά είναι το σενάριο του μίσους και της εκδίκησης. Η αίσθηση της δικαιοσύνης που κουβαλά μέσα της συνδέεται απόλυτα με το πώς αντιλαμβάνεται την ιστορία και τον ρόλο της σ' αυτήν.

"Κάνω τα πάντα να συμβούν" (30), μας λέει, υπό την έννοια ότι μετά από τόσα χρόνια ξέρει πολύ καλά να ανεβαίνει στη σκηνή, μέσω του λόγου, τους εχθρούς και τα εγκλήματα τους. Είναι δεινή ρήτορας και μπορεί να παρασύρει τους θεατές του δράματός της. Ξέρει να δίνει στις λέξεις εσωτερική ορμή και να τις μετατρέπει σε ακαριαίο δράσιμο. "Ο,τι ξέρω, το ξέρω απόλυτα. Αυτό με διαμόρφωσε. Ό,τι είμαι είναι αυτή η γνώση. Ό,τι έχω υποφέρει έχει νόημα", "εφόσον συνεχίσω να υποφέρω. Είμαι μια αναγκασιότητα. Το πιστεύω. Ο θάνατός μου θα με απαλλάξει, αλλά θα ρημάξει την ιστορία" (41). Δίδαγμα: η ιστορία, άρα και η ίδια η ζωή (μήπως και το θέατρο;), είναι βιώσιμη μόνο όταν έχει ηθικό νόημα. Και εάν δεν υπάρχουν θεοί να δώσουν αυτό το νόημα, κάποιος άλλος πρέπει να το κάνει. Έτσι, σκάβει τρύπες-τάφους στον κήπο και περιμένει αυτοσαρκασμένη. Είναι πολύ σαφής στην απάντηση που δίνει στον Ορέστη όταν τη ρωτά ποια είναι:

*Τώρα, καμιά. Κάποτε ήμουν η αδελφή κάποιου. Πρώτα ήμουν η κόρη κάποιου, αλλά αυτό έχει τελειώσει εδώ και πολύ καιρό. Μετά έγινα η αδελφή. Σημαντικός λόγος να σηκώνομαι το πρωί από το κρεβάτι. Για χρόνια. Τώρα, τι είμαι; Κάτι σαν πράγμα, υποθέτω. Κάτι που μπορείς να κρεμάσεις στο χωράφι να τρομάζεις τα κοράκια. Πρέπει να υπάρξει*

*κάποια χρησιμότητα για ένα τόσο μεγάλο πράγμα. Είμαι βέβαια ότι θα σκαρφιστούν κάτι (46-7).*

Παρέλαση ρόλων και παραστάσιμων συμπεριφορών. Από το σώμα υποκείμενο η συγγραφέας μας μεταφέρει στο σώμα αντικείμενο και μέσα από αυτό στο κυρίαρχο θέμα της τριλογίας της που είναι η δικαιοσύνη, η ιστορία και το θέατρό τους (ή οι θεατριανοί τους). Η MacLaughlin δεν βγαίνει να κατακρίνει την Ηλέκτρα για τη στάση της ούτε για τα ακραία συναισθήματα και τη συμπεριφορά της· άλλο φαίνεται να την ενδιαφέρει. Επί τούτους περνά τον φόνο της Κλυταιμνήστρας σε δεύτερη μοίρα και δημιουργεί χώρο να προβληθούν ισόποσα και με θεατρικούς όρους οι σπαταλημένες ζωές αυτών των γυναικών μετά την πράξη.<sup>18</sup> Φέρνει στο προσκήνιο τις μάσκες τους και τις αφήνει να εκθέσουν παθήματα και πάθη και να εκτεθούν μέσω αυτών. Όπως η Κλυταιμνήστρα, για παράδειγμα: δεν αποκομίζει κάποια χειροπιαστά κέρδη από την εκδίκησή της. Η υπέρβασή της φαίνεται μόνο στην άθλια συμπεριφορά της απέναντι στις κόρες της, από τις οποίες απομακρύνεται ολοένα και πιο πολύ. "Μου προκαλείς ναυτία", λέει με αηδία στην Ηλέκτρα.

*Ρυπαρή και μαύρη. Σαν τα κοράκια που χέζουν στ' αετώματα και κρίζουν και βουτάνε στα παράθυρα [...] Ο αδελφούλης σου, το αγαπημένο σου μυθιστόρημα, δεν πρόκειται να επιστρέψει ενόσω ζω [...] δεν έχεις τη δύναμη της εκδίκησης (30-1).*

Την ίδια στιγμή η Ηλέκτρα της δίνει το μαχαίρι με το οποίο είχε σκοτώσει τον Αγαμέμνονα, και της ζητεί να κάνει αναπαράσταση

18. Στον Σοφοκλή το ενδιαφέρον είναι διαρκώς στραμμένο στην Ηλέκτρα και στην εκδικητική της διάθεση. Γι' αυτό και της δίνει περισσότερους στίχους σε σχέση με όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα μαζί, εκτός από τον Χορό. Ο ρόλος της είναι ο δεύτερος εκτενέστερος μετά τον Οιδίποδα.

του φονικού, επιθυμία που φυσικά ικανοποιείται. “Κάπως έτσι, κορίτσι μου. Έτσι. Είκοσι φορές τουλάχιστον το μπήξα στο στήθος του γέρου”. Και “τι του φώναζες”, τη ρωτάει η Ηλέκτρα από τη θέση του σκηνοθέτη, λες και επιδιώκει πιο έντονα εφέ για να συγκινήσει το κοινό. Άλλωστε και στο πρωτότυπο βλέπουμε ότι είναι μαστρίσια στο στήσιμο σκηνών. Και η Κλυταιμνήστρα υπακούει, και επαναλαμβάνει τα λόγια του ρόλου της: “Ψεύτη! Σίχμα! Χασάπη!” (32). Και αμέσως μετά της ομολογεί ότι στην Αυλίδα παρακαλούσε στη θέση της Ιφγένειας να ήταν η Ηλέκτρα. Η ωμότητά της σοκάρει:

*Ποτέ δεν θα τον σκότωνα για χάρη σου. Τον σκότωσα για χάρη της. Βλέπεις πώς το αναπόφευκτο μας κρατά δέσμιες. Και να' μαστε. Η κρή μου ενάντια στον νεκρό σου, η αγάπη μου ενάντια στη δική σου. Η ιστορία μου ενάντια στη δική σου, χωρίς σταματημό (34).*

Η Κλυταιμνήστρα της τριλογίας είναι αναμφίβολα η πλέον δυναμική παρουσία, όχι κατ' ανάγκη και η πλέον θεατρική στη συμπεριφορά της. Έζησε στο πετσί της την πολιτική, τις ίντριγκες, τη δύναμη μεγάλων ανδρών. Νιώθει μέρος της ιστορίας και παράλληλα μέρος ενός μεγάλου δράματος. Η συμπεριφορά της δεν έχει καμιά σχέση με την υπάκουη σύζυγο, τουλάχιστον όπως την πρωτосυναντούμε στην Αυλίδα του πρωτότυπου κειμένου, όπου, για να σώσει την κόρη της, δείχνει έτοιμη να αποδεχτεί κάθε ταπείνωση.<sup>19</sup> Όταν η Χρυσόθεμις μιλά για την περιθωριοποίησή των

19. Από το πρωτότυπο: “Πάντα εφάλλου σου είμαι υπάκουη”. Και λίγο παρακάτω του λέει: “Για τα έξω γνωιάσου’ μα ό,τι μες στο σπίτι/ η νύφη χρειάζεται, είναι χρέος δικό μου”. Στο μυαλό της αυτά τα απαιτεί η τάξη, “δεν τα αψηφούνε”. Η γυναίκα που σε λίγο καιρό θα καταλύσει την τάξη εμφανίζεται εδώ ο απόλυτος υπερασπιστής της, σε μια απέλπιδα προσπάθεια να σώσει την κόρη της.

γυναικών, αυτή της ανταπαταντά απότομα: “Όταν εσύ έκανες ζέσταμα των χεριών στο πιάνο, εγώ κυβερνούσα μια χώρα. Πάντα ήμουνα στο κέντρο του δράματος” (35).

Το ενδιαφέρον στη μετα-γραφή του μύθου από τη MacLaughlin είναι η επιλογή της να αποκλείσει εντελώς από τα δρώμενα τον Αίγισθο. Και τούτο γιατί, όπως μας εξηγεί η ίδια, το μίσος της Κλυταιμνήστρας για τον Αγαμέμνονα είναι ξεκάθαρο, δεν χρειάζεται το άλλοθι της μοιχείας για να δικαιολογηθεί (1995: 6).<sup>20</sup> Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει με την ιδιότητα της οργισμένης μάνας και μόνον, παρόλο που γνωρίζει πολύ καλά πως ό,τι εξασφαλίζεται με αίμα θα τελειώσει, το πιθανότερο, με αίμα. Γνωρίζει πως εάν η γυναίκα-φετίχ θυσιάζεται και έτσι ηρωποιείται — αφού καθυστεράει τις φοβίες των ανδρών — η αλλόκοτη ή μυστηριώδης γυναίκα τιμωρείται, γιατί οι υπερβολές της θέτουν σε δοκιμασία το σύστημα και τις όποιες παραστάσιμες αλήθειες του. Πρόκειται για γνώση που κάνει την αιρετική της πράξη να φαντάζει ηρωική. Η MacLaughlin θέλει η δική της Κλυταιμνήστρα να ζήσει και να πεθάνει όπως αρμόζει σε μια αδικημένη βασίλισσα (6). Σε καμιά περίπτωση δεν προσφέρει τον εαυτό της ως θέαμα ικανοποίησης των προσδοκιών της ανδρικής εξουσίας και θεατρικής προσδοκίας.

Ο έντονος διάλογος μεταξύ μάνας και κόρης, όπου η καθεμιά

---

20. Στην ομηρική Οδύσσεια, για παράδειγμα, ο Αίγισθος είναι εκείνος που σχεδιάζει τον φόνο του Αγαμέμνονα. Γι' αυτό και φλερτάρει με την Κλυταιμνήστρα ώστε να έχει ένα σύμμαχο. Πουθενά δεν αναφέρεται η Ιφγένεια. Το μοναδικό κίνητρο για την προδοσία της Κλυταιμνήστρας είναι η κακή της φύση. Στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου, η Κλυταιμνήστρα είναι και που σκοτώνει για να εκδικηθεί τον θάνατο της Ιφγένειας, ταυτόχρονα όμως παρουσιάζεται και ως φορέας της κατάρτας που κυνηγά την οικογένεια του Αγαμέμνονα. Στην ευριπίδεια εκδοχή, ο φόνος παρουσιάζεται σαν ένα ψυχολογικά εξηγήσιμο σύμπλωμα της ιστορίας της με τον Αγαμέμνονα, με τη συμπεριφορά του ως η κεφαλή του οίκου και με τη στάση του απέναντι στη φιλία.

κατηγορεί την άλλη για την κατάντια και την τύχη τους ή απλώς για την αδράνειά τους, δεν είναι σίγουρα μια θετική εικόνα. Αν και όλα αυτά περίπου ευθυγραμμίζονται με τη σύμβαση του είδους που λέει ότι οι γυναίκες στη ελληνική τραγωδία τείνουν να γίνονται υπερβολικές είτε διά του λόγου είτε διά του έργου μόνο όταν απουσιάζει ο άνδρας-κηδεμόνας, η MacLaughlin ξαναφантаζεται τις υπερβάσεις τους μέσα στο πλαίσιο της απομόνωσής τους, όπου στρέφονται η μια στην άλλη και εκφράζουν θυμό, δυσφορία, οργή και διαθέσεις αλληλοσπαραγμού.

Από τις κόρες, η Χρυσόθεμις, είναι εκείνη που κανείς δεν θυμάται από το πρωτότυπο έργο του Σοφοκλή, κανείς δεν μνημονεύει. Είναι μια απύσα παρουσία η οποία, όπως η Ισμήνη στην *Αντιγόνη*, έρχεται να προτείνει μια παθητική εναλλακτική λύση απέναντι στην καταπίεση. Αν δεχτούμε ότι η Ηλέκτρα είναι, τρόπον τινά, ο εφιάλης του σπιτιού (τουλάχιστον έτσι βλέπει η ίδια τον εαυτό της), η Χρυσόθεμις είναι η πλέον συμβιβασμένη, το μοναδικό μέλος αυτής της πολύπαθης οικογένειας που συνειδητά επιλέγει μια ζωή πέρα από τους ηρωισμούς και τους μύθους. Είναι αυτή που αφρώνει τις πιο πικρές αλήθειες, μια ρεαλίστρια που βλέπει κατάρματα τόσο άχρωμη και άχαρη είναι η ζωή τους. Σ' αυτήν ανήκουν τα παρακάτω λόγια:

Όλα τα σημαντικά [γεγονότα] [...] έχουν συμβεί πολύ παλιά, σε άλλα μέρη και χωρίς εμάς. Δεν είμαστε μέρος της ιστορίας, Γυναίκες [...] Δεν ήμασταν ποτέ μέρος του μεγάλου δράματος. Κανείς δεν κοιτούσε. Όλα εκείνα τα χρόνια οι θεοί είχαν στραμμένο το βλέμμα στα στρατόπεδα της Τροίας, στα λιμάνια, τους καταυλισμούς, και στις σκούρες φινιούρες στ' αετώματα [...] Θάνατος και μάχη. Τίποτα δεν γίνεται εδώ. Είμαστε πάντα στα όρια του σημαντικού. Μαθαίνουμε τα νέα με χρονοκαθυστέρηση από αγοράρια βουτηγμένα στη λάσπη και από ημιτελείς ψιθύρους. Περνάμε τη ζωή μας περιμένοντας. Περιμένοντας για δράση, περιμένοντας για κρίση. Οι εστίες των γυναικών (35).

Όταν η Ηλέκτρα τη ρωτά εάν μισεί την Κλυταιμνήστρα, η απάντησή της είναι ορθή κοφτή: "Είναι απλά μια γυναίκα" (36), θέλοντας έτσι να δείξει τη θέση της στα πράγματα, που είναι μια θέση αδυνάτου. Το γεγονός ότι η Ηλέκτρα επιβιώνει, το αποδίδει στο ότι διαθέτει κάτι άλλο, "τρέλα", όπως η μάνα τους (37). Εάν ήταν λογική θα είχε πεθάνει, λέει. Η τρέλα είναι από μόνη της μια μετακίνηση από τη φυλακή των γραμμικοτήτων σε άλλους χώρους, όπου κυριαρχεί το απρόβλεπτο, το ασυνεχές, το έκκεντρο και ενίοτε το εκκεντρικό. Η τρέλα δεν τιθασεύεται, γιατί δεν ιεραρχείται. Μιλώντας για τον εαυτό της η Χρυσόθεμις τον περιγράφει ως το άτομο εκείνο για το οποίο κανένας δεν ανησυχεί και το οποίο κανένας δεν φοβάται.

*Είμαι το καλό κορίτσι. Όλοι με λυπούνται. Είμαι τόσο αξιόπιστη.*

*Ήμουν, είμαι ασήμαντη. Κανείς ποτέ δεν με ρώτησε κάτι. Ούτε μια φορά. Κανένας δεν ήταν περίεργος να μάθει τι σκέφτομαι ή τι νιώθω. Κανένας δεν μου είπε: "Τι είδες; Πού ήσουν όταν έγινε; Τι θυμάσαι; Τι ένιωσες;"*

Και όταν η Ηλέκτρα κάποια στιγμή τη ρωτά ακριβώς αυτά τα πράγματα, της απαντά:

*Δεν θυμάμαι. Ό,τι θυμάμαι είναι εκείνα που μου είπατε, εσύ κι αυτή. Τις δικές σας ιστορίες. Θυμάμαι τις αναμνήσεις σου [...] Ήμουν εκεί; Το είδα; Πες μου.*

*Ηλέκτρα: Δεν ξέρω. Το μόνο που ξέρω είναι ότι εγώ ήμουν.*

*Χρυσόθεμις: Ναι. Και πώς να μη σε μισήσω γι' αυτό; Το ότι ήξερες πως υπήρχες;*

*Ηλέκτρα: Τέλος πάντων, δε σε θυμάμαι. Ίσως και να μην υπήρχες.*

*Χρυσόθεμις: Όχι. Ποτέ δεν υπήρξα. Κοιτώ τις οικογενειακές φωτογραφίες και είμαι πάντα στο περιθώριο, εκεί που είναι οι λεκέδες από τα βρώμικα δάκτυλά σου. Θα μπορούσε να είναι η οποιαδήποτε μέσα σε*

‘κείνο το χλωμό φέρεμα. Ο αντίχειράς σου μπροστά στο πρόσωπό μου.  
Μικρή μας ιστορική.

**Ηλέκτρα:** Κάποιος έπρεπε να είναι. Όλοι οι άλλοι έχουν πεθάνει ή εξαφανιστεί. Κι εσύ. Τόσο πράα. Τόσο στωική. Τόσο βαρετή. Τι κάνεις σε μια οικογένεια σαν τη δική μας; Είσαι εντελώς άχρηστη (38).

Η Χρυσόθεμις προκαλεί τη θεατρικότητα που επιδεικνύει η αδελφή της. Θεωρεί ότι ο λόγος της είναι αποκομμένος από την πραγματικότητα, είναι κενή ρητορεία. Για την Ηλέκτρα η Χρυσόθεμις είναι μια παρατυπία στο δράμα που παίζεται. Δεν έχει δική της βούληση. Εκείνο που παρατηρούμε στη σύγκρουση των τριών γυναικών είναι το χάσμα που δημιουργείται ανάμεσα στις λέξεις και τις πράξεις, το είναι και το φαίνεσθαι, το θέατρο και τη ζωή. Η Χρυσόθεμις, παίζοντας στο δικό της ρεαλιστικό θέατρο, δεν βλέπει νόημα σε αυτό τον αέναο κύκλο αίματος. Στο μυαλό της η Ηλέκτρα μοιάζει με ένα φάντασμα που δεν μεγάλωσε ποτέ, που δεν ξέρει τίποτα για τη ζωή. Ξέρει μόνο ένα μικρό κομματάκι της ιστορίας, το οποίο το μουτζούρωσε με τα βρώμικα χέρια της έτσι ώστε να μη διαβάζεται. Η Ηλέκτρα, πιο φευγάτη, βλέπει διαρκώς αλλού, προσμένοντας άλλους να τη σώσουν και να την ολοκληρώσουν. Ορίστε τα δικά της λόγια προς τον Ορέστη: “Σε παρακαλώ. Απελευθερώσέ με. Μου χρωστάς” (53).

Αναφορικά με τη μοναδική ανδρική παρουσία στο τρίπτυχο, εκείνη του Ορέστη, η MacLaughlin τον αντιμετωπίζει σαν “τον πρώτο μοντέρνο ήρωα της ελληνικής λογοτεχνίας”, όπως μας λέει η ίδια (13). Στο δεύτερο έργο της τριλογίας είναι ένας απογοητευμένος βετεράνος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ενός πολέμου που αναποδογύρισε την ιδέα περί ηρωισμού και άφησε να μπει η ειρωνεία στο λεξιλόγιο του δυτικού πολιτισμού. “Μια μοντέρνα φιγούρα σε έναν αρχαίο κόσμο”, έτσι τον περιγράφει η συγγραφέας (14). Κουβαλά τέτοιο μίσος για την ιστορία που μόνο κάποιος που ήταν μέρος του μηχανισμού κατασκευής της θα μπορούσε να

νώσει. Γνωρίζει ότι είναι φιγούρα τραγική, αλλά δεν τον συγκινεί. Έχοντας βιώσει ένα μεγάλο πόλεμο, έπαψε να πιστεύει στην τιμή και τη δικαιοσύνη. Κουράστηκε να σκοτώνει, όπως η Ηλέκτρα κουράστηκε να περιμένει.<sup>21</sup> Παρόλα αυτά στο τέλος υποκύπτει στην προδιαγεγραμμένη πορεία του που τον θέλει να σκοτώνει στο όνομα του πατρός, δηλαδή στο όνομα της πόλης, του κράτους, των θεών. Η MacLaughlin βλέπει ότι και το αρσενικό είναι μια κατασκευή της πατριαρχίας.

Η τριλογία κλείνει με τη διασκευή της /φιγένειας της εν Ταύροις,<sup>22</sup> με πρωταγωνιστές τον Ορέστη, την Ιφιγένεια και ένα Χορό πέντε νέων γυναικών.<sup>23</sup> Η δράση εκτυλίσσεται σε ένα μέρος (για “κόσμο”, μιλάει η συγγραφέας [world]) ασυνήθιστα καθαρό και όμορφο (για “φυσικό παράδεισο”, διαβάζουμε), όπου οι δύο πρωταγωνιστές κάνουν τον προσωπικό τους απολογισμό σε ό,τι αφορά τις σχέσεις τους με την ιστορία και το σώμα τους.

Η Ιφιγένεια εδώ, ιβρεία πλέον στον ναό της Αρτέμιδος, ομολογεί ότι πριν καλά-καλά μάθει το σώμα της το στερήθηκε, για να υπηρέτησει ένα σώμα-φετίχ:

*Ποτέ δεν ήμουνα πραγματικά γυναίκα  
Και τώρα δεν θα 'χω ποτέ την ευκαιρία*

21. Και στον Ευριπίδη ο Ορέστης εμφανίζεται πολύ διστακτικός, εξού και η καθυστέρησή του να αποκαλύψει το όνομά του στην Ηλέκτρα: δεν θέλει να αναλάβει δράση.

22. Η *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* μοιάζει πολύ με την *Ελένη* στη διάρθρωση της πλοκής: Έχει αρκετές κωμικές στιγμές, παρόλο που πραγματεύεται ένα σοβαρό θέμα. Η MacLaughlin στη δική της μεταγραφή, αποψίλωσε το χιούμορ του πρωτότυπου καθώς και το στοιχείο της φυγής, και υπογράμμισε πιο πολύ τα δραματικά στοιχεία που σχετίζονται με το σώμα και την κατασκευή της ιστορίας.

23. Στο πρωτότυπο οι ρόλοι είναι επτά συν ο Χορός Ελληνίδων δούλων.

Ποτέ δεν έζησα πραγματικά  
Και τώρα είμαι θανάτη<sup>24</sup>

Αισθάνεται ότι την έβαλαν στο περιθώριο μόλις άρχισε να γίνεται “απελθτικά ενδιαφέρουσα”, να καταλαβαίνει πράγματα για τον κόσμο (63)· και, όπως λέει, καμιά γυναίκα δεν έχει την πολυτέλεια να είναι “τόσο ενδιαφέρουσα”. Στο διάλογό της με τις γυναίκες του Χορού, διερωτάται:

Τι γνωρίζαμε για την Ελλάδα;  
Χορός: Ή τη ζωή;  
Σκεφτόμαστε την Ελλάδα

Και στην παραματικότητα όλα έχουν να κάνουν με πράγματα που δεν είδαμε, δεν ακούσαμε, δεν αγγίξαμε

Αλλά αισθανθήκαμε  
Είμασταν νέες κοπέλες εκεί  
Προνομούχες

Στο κατώφλι της αυτογνωσίας

Που προσπερνούσαμε καθετί ουσιαστικό

Θυμόμαστε τώρα τις πόλεις και εκείνο που βλέπουμε είναι

Γωνίες που δεν περπατήσαμε

Σκοτεινές εξώπορτες

Σαν ανοιχτά στόματα

Που δεν τολμούσαμε να περάσουμε

[...].

24. Και η Άλκηστη βέβαια χάνει τη ζωή της και κερδίζει την θανάσιμα, ενώ ο άνδρας της κερδίζει τη ζωή του και χάνει όλα εκείνα που της δίνουν αξία. Αυτή την ειρωνεία δείχνει ο Ευριπίδης σχολιάζοντας την επικρατούσα άποψη της κοινωνίας που έλεγε ότι η ζωή μιας γυναίκας είναι ένα λογικό τίμημα για να σωθεί η ζωή ενός άνδρα.

Φιμωμένα χρώματα μιας ζωής ιδωμένης μέσα από ένα πέλτο  
Και τώρα ακόμη κάνουμε υποθέσεις

Απλώς από μεγαλύτερη απόσταση  
Από φοβερό ύψος (64-5).

Και η ειρωνεία είναι, συμπληρώνει η Ιφιγένεια, ότι από τη θέση που βρίσκονται τώρα έχουν εντολή να σκοτώνουν οποιοδήποτε αρσενικό μπει στον ναό (65),<sup>25</sup> ανεξάρτητα αν στην πραγματικότητα το μόνο που θέλουν είναι να του μιλήσουν, να ρωτήσουν πράγματα, να τον αγγίζουν (65).

Χορός: [...] Τους δένουμε με σκοινιά

Όπως οι νοικοκυρές δένουν στη λαϊκή τα λαχανικά

Ιφιγένεια: Και τότε ψελλίζω κάτι

Και το μαχαίρι κατεβαίνει

Χορός: Κι εμείς βυθιζόμαστε πάλι στη σιωπή

[...]

Έχοντας επιτέλεσει κάτι

Το φιμωμένο αρσενικό σώμα

Προσφορά σε κάτι

Ιφιγένεια: Όπως θυσίαστηκα εγώ

Έχει κάτι

κυκλικό

Αναπόφευκτο (65-66).

Οι χαρακτήρες της MacLaughlin αναγνωρίζουν γενικά την παγί-  
δευσή τους μέσα στον μύθο και τις παραστάσιμες προδιαγραφές  
του. Το ομολογεί ο Ορέστης λίγο πριν από τη σκηνή της αναγνώ-

25. Στο πρωτότυπο: “Εδώ αν κανείς ξεπέσει/ Έλληνας, για θυσία τον ετοιμάζω”.



ρισης, όταν εξηγηθεί στην Ιφιγένεια γιατί σκότωσε τη μητέρα του:

**Ορέστης:** *Α, όλοι μου έλεγαν να το κάνω. Ένας θεός μου το 'πε.*

*Ιφιγένεια:* *Και πάντα κάνεις ό,τι σου λένε*

**Ορέστης:** *Ναι. Στην αρχή ήμουνα στρατιώτης, για καιρό. Μη-τροκτόνος είναι πρόσφατο (68)*

*[...]*

*Πάντα ήμουνα ένα είδος προσφοράς. Από παιδί. Υποταγή στους πατέρες μέσα από το ξύλο [...]. Τι γνώριζα για τις μητέρες; Ό,τι γνώριζα για τις μητέρες ήταν ό,τι μου σύρλιαζαν στ' αυτιά [...]. Τι γνώριζαν για τη φύση; Δεν ήταν μέρος της εκπαίδευσής μου (70).*

**Ιφιγένεια:** *Κι εγώ μαθήτευσα στη θυσία. Απλώς διαφορετικού τύπου.*

*Το κορίτσι, η παρθένα [...]*

**Ορέστης:** *[...] Είμαστε η αναγκαία ανταμοιβή του κόσμου*

*Ιφιγένεια:* *Η διαπραγμάτευση με το μυστήριο (71-72).*

“Ψέμα πάνω στο ψέμα”, λέει ο Ορέστης στη σκηνή της αναγνώρισης: “από γενιά σε γενιά”, συμπληρώνει η Ιφιγένεια. Και έτσι περνάνε τα χρόνια, μπλεγμένοι σε ένα τεράστιο δίκτυο, όπου μετατρέπουν σε *performances* ένα μύθο, ο οποίος μέσα από τις πολλές επαναλήψεις κάποια στιγμή παύει να είναι μύθος (δηλαδή θέατρο) και γίνεται ζωή — και ξέρουμε και από τον Jean Genet, πως σε τέτοιους επικίνδυνους εναγκαλισμούς εκείνο που χάνεται πάντοτε είναι το υποκείμενο.

**Ορέστης:** *Και ο μύθος μας παριστάνει*

*Ιφιγένεια:* *Για ποιο λόγο*

**Ορέστης:** *Στο όνομα ποιανού;*

Η αναθεωρητική ανάγνωση της MacLaughlin περίπου πιστοποιεί αυτό που είπαμε πιο πριν, ότι δηλαδή η φεμινιστική θεατρική

στρατηγική δεν αρκείται στην απλή δημιουργία θετικών εικόνων για τις γυναίκες, αλλά προχωρά στην ανάλυση και πρόκληση των ιδεολογικών κωδικών που βρίσκονται μέσα στην κληροδοτημένη δομή της δραματικής αναπαράστασης. Το να ζει κανείς στον κόσμο αυτό, λέει η MacLaughlin, πρέπει να παίζει ένα ρόλο. Που πάει να πει ότι η υποκειμενικότητα είναι ένα κείμενο που κατασκευάζεται, που μαθαίνει να επιθυμεί, να παριστάνει για να (εξ)υπηρετήσει τη γενική κυκλοφορία των αγαθών σε ένα ονειρικό (φασιασκό) τοπίο, ειπάνω στο οποίο βασίζεται είτε το ιδεολόγημα της πατριарχίας (στην αρχαία Ελλάδα, στη Ρώμη, στην Αναγέννηση και αλλού) είτε του κομμουνισμού (μέχρι πρόσφατα) ή του καπιταλισμού (σήμερα).

Ίσως γι' αυτό η Ιφιγένεια θέλει να γίνει ξανά αόρατη, έστω και με χρονοκαθυστέρηση. Είναι ο μόνος τρόπος να παραμείνει άπιαστη στην όποια εξουσία και στις επτελέσεις της. Κι ο Ορέστης, από τη μεριά του, θέλει κάτι παρόμοιο, ώστε να διαφεύγει της προσοχής εκείνων που αναζητούν τα σημαντικά. Η Ιφιγένεια θέλει να ζήσει χωρίς κείμενο, που σημαίνει χωρίς ρόλο, και ο Ορέστης χωρίς καθήκον, που σημαίνει πάλι χωρίς ρόλο. Αισθάνονται πως έχουν φτάσει στο κατώφλι της μεταίστετας των πράξεών τους (74), γι' αυτό θέλουν να σπάσουν τη καλοδουλεμένη γραμμικότητα του μυθικού τους κύκλου (το “εκεί και τότε” της αφήγησης) και να μπουν στο πραγματικό και απρόβλεπτο “εδώ και τώρα”. Το βέβαιο είναι ότι δεν μπορούν να μετακινηθούν από τον μύθο προς την ανωνυμία είτε με εύκολο είτε με συνηθισμένο τρόπο. Ήταν πάντα πολύ ορατά για να εξαφανιστούν τώρα αμέσως και εντελώς απρόσκιπτα. Ένα άγαλμα πρέπει να επιστραφεί στον πολιτισμό. Αυτό ζητεί ο μύθος για να απαλλάξει τον Ορέστη τουλάχιστον από τον κλοιό της επτελέσιμης δυστυχίας του. Και η Ιφιγένεια προθυμοποιείται να δώσει στον αδελφό της την ευκαιρία να δραποτεύσει προς την πολυπόθητη ανωνυμία. Του ζητεί να τη μεταφέρει στο κέντρο της πόλης, στην οχλοβοή και τη ζωή, όπου του υπόσχεται ότι θα υποδυθεί τον ρόλο που όλοι περιμένουν από αυτήν:

Θα είμαι ό,τι ήμουνα πάντα

Ορατή και μουγγή

Θα με βάλεις κάπου στο κέντρο

Και θ' ακουμπήσεις το βασανισμένο σου κεφάλι στα κρύα μου πόδια  
Μέχρι ν' αποκοιμηθείς (75).

Κάπως έτσι τελειώνει και η περφόρμανς του μύθου, μια πράξη  
αυστηρώς προσωπική, την οποία με τον καιρό "όλοι θα ξεχάσουν"  
(75), όπως λέει και ο Ορέστης.

**Ιφιγένεια:** η βελόνα μέσα από τον τοίχο της ιστορίας

**Ορέστης:** το κομμάτι της δικαιοσύνης που είναι απλά

**Ιφιγένεια:** προσωπικό

[...]

**Ορέστης:** εν τέλει

**Ιφιγένεια:** κάτι σαν

**Ορέστης:** αγάπη (75-76).

Και με αυτά τα λόγια φτάνουμε σε ένα τέλος που μας ανακινώ-  
νεται ως τέλος, υπογραμμίζοντας έτσι τη θεατρικότητα των ρόλων  
και το κοινωνικό τους περιβλημα.

Η αποδομητική ματιά της MacLaughlin μετακινεί το σώμα από  
τα περιθώρια του έπους στο κέντρο μιας άλλης αφήγησης, από το  
σώμα-φρέτιχ και τους προδιαγεγραμμένους ρόλους πίσω στα "ίδια  
τα πράγματα", δηλαδή πίσω στον εαυτό του, στην απόλυτη "γύ-  
μνια", εκεί όπου θα μπορούσε ενδεχομένως να γεννηθεί μία νέα  
πολιτική, έμφυλη και ερωτική πρόταση.

Ο Ευριπίδης είναι ένας μέγας αιρετικός του θεάτρου: δεν χα-  
ρίζεται σε κανένα. Η MacLaughlin αναγνωρίζει τη δύναμη με την  
οποία προικίζει τις ηρώδες του, όμως διαφωνεί ως προς τον  
τρόπο που μεθοδεύει τον θάνατό τους. Θεωρεί ότι ο τρόπος που

τον αντιμετωπίζει ως κοινωνικό δεδομένο, εξυπηρετεί τους  
ισχυρούς και τα ιδεολογήματα της πραγματικότητάς τους.

## Εν κατακλείδι

Ανεξάρτητα εάν συμφωνεί κανείς με τα συμπεράσματα και τους  
προβληματισμούς της MacLaughlin, οι ανησυχίες και οι προτάσεις  
της, όπως και οι ανησυχίες και προτάσεις πολλών άλλων σύγ-  
χρονων Αμερικανίδων συγγραφέων, όπως η Svich, η Margraff, η  
Moraga, η Ruhl κ.λπ, έχουν φέρει το αρχαίο δράμα πιο κοντά στα  
μέτρα και τις προσδοκίες του μέσου Αμερικανού (και όχι μόνο) θε-  
ατρόφλου. Δεν φαντάζει πια τόσο εξωτικό και απόμακρο, τόσο "άλ-  
λο", όπως το είχαν επιβάλει στη συνειδησή του οι πολύ κακές, συ-  
χνά ανακριβείς μεταφράσεις και οι εξίσου ξύλινες παραστάσεις και  
μεταποιήσεις πολλών δεκαετιών. Σίγουρα, εξακολουθεί να μην  
ανήκει στα δημοφιλή θεατρικά είδη που κατακλύζουν τις μεγάλες  
σκηνές του Broadway. Ούτε είναι σε θέση, από την άλλη, να αντα-  
γωνιστεί σε δημοτικότητα έναν οικείο (στο αγγλόφωνο κοινό) κλα-  
σικό, όπως ο Σαίξπηρ. Όμως, η συνεχής παρουσία του στις με-  
γάλες και μικρές σκηνές της χώρας, σιγά-σιγά βοηθά στη δια-  
μόρφωση μιας αλλιώςικής δημόσιας εικόνας, που δείχνει ότι το αρ-  
χαίο δράμα δεν είναι μόνο για τους λίγους (ακαδημαϊκούς) ή μόνο  
για φιλολογική ανάγνωση. Και οι πολλοί χωράνε και θα συνε-  
χίσουν να χωράνε όσο το θέατρο θα θέτει διαρκώς στον εαυτό του  
ερωτήματα του τύπου: ποιος είναι ο ρόλος του θεάτρου στο κοι-  
νωνικό γίνεσθαι και ποιες είναι οι σχέσεις ανάμεσα στην κειμενι-  
κότητα και την παραστασιμότητα σωμάτων και ιδεών (Fischer-  
Lichte 1999: 52-73), με άλλα λόγια, ποιο έχει μεγαλύτερο βάρος, η  
"κουλτούρα ως κείμενο" ή η "κουλτούρα ως παράσταση"; Ανάλογα  
με την απάντηση του καθενός, αντίστοιχη θα είναι και η επικοινωνία  
με τους νεκρούς ποιητές και τους σύγχρονους θεατές.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### 1. Ελληνόφωνη

- Αριστοτέλης, *Ποιητική*. Αθήνα: Κέδρος, 1982.  
 Ευριπίδης, *Τραγωδίες*. Μτφρ. Θρασύβουλος Σταύρου. Αθήνα: Εστία, 1980.  
 Χουρμουζιάδης, Νίκος, *Ευριπίδου Ηλέκτρα*. Ηράκλειον: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1991

### 2. Ξενόγλωσση

- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: New Left Books, 1971.  
 Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London: Methuen, 1985.  
 Case, Sue Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.  
 Fischer-Lichte, Erika. "Between Text and Cultural Performance: Staging Greek Tragedies in Germany." *Theatre Survey* 40. 1 (1999): 52-73.  
 Foley, Helene P. *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1985.  
 Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. Μτφρ. Alan Sheridan. New York: Random House, 1979.  
 Freud, Sigmund. "Fetishism". Στο: *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Επιμ. James Strachey et al. London: Hogarth Press 1953-74. 21: 152-57.  
 Gamel, Mary-Kay. "Introduction: *Iphigenia at Aulis*." Στο: *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*. New York: Routledge, 1999. 305-28.  
 Gomme, A. W. *Essays in Greek History and Literature*. London: Blackwell, 1937.

- Lévi-Strauss, Claude (1963). *Structural Anthropology*. Μτφρ. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. Garden City, NJ: Anchor Books, 1967  
 Marx, Karl. "Fetishism of Commodities." Στο: *Selected Writings*. Επιμ. David McLellan, Peter Mason. Amsterdam: J. C. Gieben, 1987. 147-89.  
 MacLaughlin, Ellen. *Greek Plays*. New York: Theatre Communications Group, 2005. 3-76.  
 Rabinowitz Sorkin, Nancy. *Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic of Women*. Ithaca: Cornell UP, 1993.  
 Vellacott, Philip. *Ironic Drama: A Study of Euripides Method and Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1975.  
 Vidal-Naquet. *Black Hunter*. Μτφρ. Andrew Szegedy-Maszak. Baltimore: Johns Hopkins, UP, 1986.  
 Zeitlin, Froma I. "Playing the Other: Theatre, Theatricality and the Feminine in Greek Drama." *Representations* 11 (1985): 63-94.  
 Zeitlin, Froma I. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: U of Chicago P, 1996.