

ΤΡΙΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Σήμερα, ενώ δεν έχουν ακόμη επουλωθεί τα τραύματα των Παγκοσμίων πολέμων του 20^{ου} αιώνα, συντηρούνται αμέτρητες εστίες πολέμου σε ολόκληρο τον πλανήτη. Οι λαοί αρνούμενοι να διδαχθούν από τη μελανή συλλογική εμπειρία του παρελθόντος, επαναλαμβάνουν τα ίδια λάθη, ακολουθώντας τους επικίνδυνα παράλογους ηγέτες τους σε ατραπούς ακραίας μισαλλοδοξίας. Σκοτώνουν αδιακρίτως, ο καθένας στο όνομα του δικού του θεού, αν και στην πραγματικότητα ο μόνος ακλόνητος θεός απ' την αρχαιότητα μέχρι σήμερα είναι το χρήμα. Κάτω λοιπόν απ' αυτή την αφόρητη διαχρονικότητα είναι επιβεβλημένη η επανεξέταση της ιστορίας αυτής της ανθρώπινης συμπεριφοράς που σπέρνει με ευκολία τον θάνατο αφαιρώντας απ' την ανθρώπινη ζωή την αξία που της έχει δώσει ο πολιτισμός. Η χρονική απόσταση που μας χωρίζει απ' τον 5ο π.Χ. αιώνα δεν είναι ικανή να καλύψει ομοιότητες και αναλογίες. Άλλωστε, γιατί θα «πρέπει να πιστέψουμε πως το παρελθόν είναι ολότελα άχρηστο στην ερμηνεία του παρόντος, επειδή δεν το εξηγεί ολοκληρωτικά;»¹

Στον απόηχο της παράστασης «Πόλεμος Βίας Διδάσκαλος: Τα περί Πλάταιαν και άλλα Δεινά»² ο Γιάννης Λιγνάδης (κείμενο-δραματουργία), σε μία συνάντηση που είχε με φοιτητές του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, έθεσε τρία ερωτήματα που απασχόλησαν τον ίδιο και τους συνεργάτες του και που οι απαντήσεις τους, αν μη τι άλλο, θα φανούν χρήσιμες για όσους θελήσουν να προβούν στο μέλλον σε παρόμοια εγχειρήματα.

¹ Marc Bloch, *Απολογία για την ιστορία: Το επάγγελμα του ιστορικού*, (μτφ. Κ. Γαργανάκης), Εναλλακτικές εκδόσεις, Αθήνα 1994, σ. 64.

² Η παράσταση αυτή ήταν αποτέλεσμα του εκπαιδευτικού προγράμματος «Θουκυδίδης Δραματικός: Το θέατρο του Πολέμου» που πραγματοποιήθηκε από το Μορφωτικό και Ερευνητικό Κέντρο Ελληνικού Πολιτισμού το καλοκαίρι του 2016. Βλ. Γιάννης Λιγνάδης, *Θουκυδίδης Δραματικός: Το θέατρο του πολέμου*, Εκδόσεις Hellenic Education & Research Center, Αθήνα 2016.

Ερώτημα 1: Ένα έργο της αρχαίας ελληνικής ιστοριογραφίας, και συγκεκριμένα η Ιστορία του Πελοποννησιακού πολέμου του Θουκυδίδη, προσφέρεται για δραματοποίηση;

I. Θεματολογία

Τη θετική απάντηση, κατ' αρχάς σε επίπεδο προβληματικής και θεματολογίας, έδωσαν πρώτοι, οι τρεις μεγάλοι τραγικοί. Το ζήτημα του πολέμου, ως μίας συλλογικής πράξης στα όρια της ανθρώπινης ζωής, του πολιτισμού, της λογικής αλλά και ως βασάνου της ζοφερής καθημερινότητας (Περσικοί και Πελοποννησιακοί πόλεμοι) ήταν ένα απ' τα κυριότερα μέρη της θεματολογίας τους. Όπως σημειώνει η Paula Debnar: «Οι τραγωδίες διακρίνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες. Στην πρώτη ο ποιητής αναφέρεται άμεσα στα γεγονότα ή στις εξελίξεις του 5^{ου} αιώνα, αλλά τα μεταφέρει στο μυθικό παρελθόν. Στην κατηγορία αυτή εντάσσω τους *Πέρσες* και την *Ορέστεια* του Αισχύλου. Οι τραγωδίες της δεύτερης κατηγορίας γενικά αποφεύγουν τις άμεσες αναφορές σε γεγονότα ή πρόσωπα του 5^{ου} αιώνα' κατά παράδοξο τρόπο όμως μεταφέρουν το μυθολογικό παρελθόν στο παρόν. [...] Η πλειονότητα των έργων της κατηγορίας αυτής ανήκει στον Ευριπίδη. [...] Ο Σοφοκλής συμμετέχει και στις δύο κατηγορίες»³. Και ο Βασίλειος Μαρκεζίνης υπερθεματίζει: «Κανένας αρχαίος συγγραφέας, ωστόσο, δεν μας έχει παρουσιάσει τόσο αποκαλυπτικά τις βαθιές πολιτικές συνέπειες του πολέμου όσο ο Ευριπίδης».⁴

Πρέπει να επισημανθεί πως το κορυφαίο έργο της αρχαϊκής επικής ποίησης, η *Ιλιάδα* του Ομήρου, που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους τραγικούς, αφηγείται επίσης έναν πόλεμο. «Αφηγείται δηλαδή με τον πιο συναρπαστικό τρόπο την τραγωδία του τρωικού πολέμου, αναδεικνύοντας συγχρόνως το ήθος και το κλέος των ηρώων του και στα δύο αντίπαλα στρατόπεδα. [...] Το έπος της *Ιλιάδας* τελειώνει (μαζί του και ο ιλιαδικός πόλεμος), ομολογώντας την τραγωδία της πολεμικής αλληλοσφαγής' αντιπροτείνοντας ένα φιλόφθωπο αφηγηματικό τέλος, σε αντίθεση προς την παραδοσιακή, πραγματική υποτίθεται, έκβαση του τρωικού πολέμου».⁵

³ Paula Debnar, «Η αθηναϊκή ιστορία του 5^{ου} αιώνα και η τραγωδία», στον τόμο Justina Gregory (επιμ.) *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας*, (επιμ. Δ. Ιακώβ, μτφ. Μαρία Καίσαρ, Όλγα Μπεζαντάκου, Γαρυφαλλιά Φιλίππου), Εκδόσεις Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα 2012, σ. 3-30, 6.

⁴ Βασίλειος Μαρκεζίνης, *Η κληρονομιά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2013, σ. 184.

⁵ Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Μύθος και πλοκή στα ομηρικά έπη», Ημερομηνία πρόσβασης [11/12/2016] από http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/epos/page_010.html?prev=true

II. Μορφολογία

Αλλά και μορφολογικά, όπως θα δούμε παρακάτω, η Θουκυδίδεια *Ιστορία* προσφέρεται για δραματοποίηση. Ο Θουκυδίδης γεννήθηκε την εποχή που διδάχθηκε η *Ορέστεια*, ήταν αριστοκρατικής καταγωγής και μπορούμε να φανταστούμε πως έζησε αρκετές απ' τις μεγάλες στιγμές των Μεγάλων Διονυσίων και των Ληναίων νιώθοντας ο ίδιος τη δραστικότητα του τραγικού λόγου. «Κι έχει επιπλέον υποστηριχτεί ότι το ελλειπτικό, συχνά σχεδόν κρυπτικό, ύφος του οφείλεται σε μεγάλο βαθμό σε επιδράσεις της ποίησης και ειδικότερα του δράματος». ⁶ Σε μορφολογικό επίπεδο διαπιστώνουμε πως το κείμενό του έχει υιοθετήσει κάποια δομικά στοιχεία των τραγωδιών:

α. Αγώνες λόγου - δημηγορίες

«... Η Αθήνα ήταν *λογόπολις*, «πόλη των λόγων», και οι Αθηναίοι ήταν, σύμφωνα με τον Κλέωνα του Θουκυδίδη, *θεαταί των λόγων*. Η Αθήνα παρέλαβε μια παράδοση ήδη έκπληκτη από τις δυνατότητες της γλώσσας και προσέθεσε ένα πολιτικό σύστημα στο οποίο η γλώσσα, ιδιαίτερα η ρητορική, διαδραμάτιζε καθοριστικό ρόλο. Ακόμη και ο Πλάτωνας, συντηρητικός από πολλές απόψεις, θεωρεί τη γλώσσα μέσο για την οργάνωση της πραγματικότητας, κάτι που πράγματι ήταν για την αθηναϊκή δημοκρατία». ⁷ Βρισκόμαστε στην περίοδο της ακμής της Σοφιστικής. «Ενδεικτικά επισημαίνεται η χρήση αντίθετων επιχειρημάτων, η *αντιλογία* του Πρωταγόρα, γνωστή ως *ήττων και κρείττων* λόγος, με την οποία ο σοφιστής δίδασκε τους μαθητές του πώς να χρησιμοποιούν εναλλακτικούς τρόπους συλλογισμού ανάλογα με τις απαιτήσεις μιας υπόθεσης». ⁸ Έτσι ο Θουκυδίδης επιλέγει να εξιστορήσει τα γεγονότα μέσα απ' την αντιπαράθεση επιχειρημάτων μεταξύ δύο ομιλητών, που τις περισσότερες φορές είναι ιστορικά πρόσωπα και πρωταγωνιστές των ιστορικών γεγονότων. «Συνήθως οι δημηγορίες παρατίθενται κατά ζεύγη όχι μόνο επειδή αντανακλούν πραγματικές συζητήσεις αλλά και επειδή με αυτό τον τρόπο παρουσιάζονται τα διαφορετικά πρίσματα θεώρησης ενός ζητήματος, ξεδιπλώνονται τα υπέρ και τα κατά, και ο αναγνώστης σχηματίζει ακριβέστερη εικόνα για το παιχνίδι

⁶ Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, «Εισαγωγή» στον τόμο Θουκυδίδη, *Ιστορία* (μτφ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 7-29, 25.

⁷ Neil Croally, «Ο παιδευτικός χαρακτήρας της τραγωδίας» στον τόμο Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας*, σ. 76-97, 82.

⁸ Σκουτερόπουλος, «Εισαγωγή», σ. 14.

των δυνάμεων».⁹ Η Σοφιστική και η ρητορική όμως επηρέασαν και την τραγωδία. «Επομένως, δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι μία από τις μορφές που μπορούσαν να προσλάβουν τα επεισόδια ήταν ο αγών, ο αγώνας λόγων. Η βασική μορφή του αγώνος ήταν μια τυποποιημένη λογομαχία μεταξύ δύο μερών. Όπως ισχύει για πολλά θέματα, τέτοια επεισόδια είχαν αποκτήσει πιο συγκεκριμένη μορφή και ήταν συχνότερα στον Ευριπίδη σε σύγκριση με τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή· απαντούν σχεδόν σε κάθε έργο».¹⁰ Μπορούμε λοιπόν να δούμε τις θουκυδίδειες δημηγορίες (που είναι περισσότερες από σαράντα) και «ως εκτεταμένους θεατρικούς μονολόγους, ως ρήσεις *δραματικών προσώπων* [και όχι μόνο *ιστορικών*], που διηθίζουν τα αντικειμενικά γεγονότα της ιστορικής πράξης μέσα από το υποκειμενικό πρόσωπο του ομιλούντος πρωταγωνιστή».¹¹ Έτσι η ιστορική «αλήθεια» επανασυντίθεται από τον αναγνώστη-θεατή ο οποίος αποκτά ενεργητικό ρόλο σ' αυτή τη σύνθεση διότι απαιτείται απ' αυτόν η «αντιβολή των λόγων με τα συμφραζόμενά τους, με την «κατάσταση» στο πλαίσιο της οποίας εκφωνούνται».¹²

Η επιλογή όμως των δημηγοριών ως τρόπου εξιστόρησης, αναδεικνύει επίσης μία ενδιαφέρουσα οπτική της ιστορίας. Προβάλλει την υποκειμενικότητα των λόγων και των επιχειρημάτων, και κατ' επέκταση την υποκειμενικότητα των πολιτικών και στρατιωτικών αποφάσεων. Ασκείται έτσι ένας έλεγχος *εσ αεί*¹³ και μία δριμεία κριτική στους εμπνευστές των πολέμων μέσα στους αιώνες.

β. Διάλογοι

Σε άλλα σημεία του έργου του, ο Θουκυδίδης εμπλουτίζει ή παραλλάσσει το σχήμα των δημηγοριών. Στα κεφ. 6.32-41 στις Συρακούσες εκτός από τον Ερμοκράτη και τον Αθηναγόρα παίρνει τον λόγο κι ένας ανώνυμος στρατηγός. Στα κεφ. 2.71-74 οι συνομιλίες μεταξύ των πρέσβων των Πλαταιέων με τον Αρχίδαμο του Ζευσιδάμου, βασιλιά των Λακεδαιμονίων, με τους Αθηναίους, αλλά και με τους πολίτες της Πλάταιας, δίνει την ευκαιρία για επάλληλες μικρές ρήσεις των εμπλεκόμενων σε ευθύ ή πλάγιο λόγο. Χαρακτηριστικός όμως και εξόχως δραματικός είναι ο διάλογος Μηλίων-Αθηναίων (5.84-116) όπου αποτυπώνεται ο αποκρουστικός κυνισμός των

⁹ Στο ίδιο, σ. 23.

¹⁰ Michael R. Halleran, «Επεισόδια» στον τόμο Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας*, σ. 230-252, 242.

¹¹ Λιγνάδης, *Θουκυδίδης Δραματικός: Το θέατρο του πολέμου*, σ. 79, 80.

¹² Christopher Pelling, «Η τραγωδία, η ρητορική και ο πολιτισμός της εκτέλεσης» στον τόμο Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας*, σ. 115-142, 139.

¹³ Όπως άλλωστε «κτήμα εσ αεί» χαρακτηρίζει ολόκληρο το ιστορικό του έργο, ο ίδιος ο Θουκυδίδης (1.22.4). Βλ. Θουκυδίδης, *Ιστορία*, σ. 58.

Αθηναίων λίγο πριν από τη σφαγή των Μηλίων. «Η διαλογική φόρμα, που για πρώτη και τελευταία φορά χρησιμοποιεί στο έργο του, δεν ριζώνει στη στιχομυθία της τραγωδίας αλλά βασίζεται στην εριστική σοφιστική συζήτηση: Οι αντίπαλοι αναμετρούνται σε μια πνευματική πάλη ερωταποκρίσεων που δεν στοχεύει στις απαντήσεις αλλά στην ανάδειξη των δύο όψεων ενός προβλήματος κι όχι στη λύση του».¹⁴ Με το στοιχείο των διαλόγων λοιπόν βλέπουμε μία δεύτερη δομική συγγένεια με την τραγωδία και με τη θεατρική γραφή γενικότερα.

γ. Αγγελικές ρήσεις - αφηγηματικά μέρη

Και τέλος, μπορούμε να δούμε τα αφηγηματικά μέρη της *Ιστορίας* του Θουκυδίδη ως αγγελικές ρήσεις ή ακόμη και ως μία εκτεταμένη αγγελική ρήση.¹⁵ Στην τραγωδία «μία συχνή μορφή επεισοδίου συνίσταται στην άφιξη ενός προσώπου που αναγγέλλει γεγονότα που συνέβησαν στον εξωσκηνικό χώρο· πρόκειται για τις επονομαζόμενες σκηνές με αγγελική ρήση, παρόλο που ο αγγελιαφόρος δεν μεταφέρει κάποιο μήνυμα αλλά μια πληροφορία».¹⁶ Εδώ, αγγελιοφόρος είναι ο ίδιος ο ιστορικός, και τα γεγονότα που μας μεταφέρει είναι ολόκληρο το αντικείμενο του έργου του, δηλαδή ο Πελοποννησιακός Πόλεμος τον οποίον εξιστορεί άλλοτε τηρώντας «αυστηρές μεθοδολογικές αρχές [...] [κι άλλοτε αποτυπώνοντας] δραματικές λεπτομέρειες, όπως οι μάταιες προσπάθειες των Θηβαίων να βγουν από τις Πλαταιές (2, 4, 1 κ.ε.) ή η συγκλονιστική τραγική συνομιλία του Αμβρακιώτη κήρυκα με τους Ακαρνάνες (3, 113, 1-5)».¹⁷

Μπορούμε λοιπόν να θεωρήσουμε την *Ιστορία* του Θουκυδίδη ως μία γιγαντιαία τραγωδία όπου εναλλάσσονται αγώνες λόγου με διαλόγους και ρήσεις αγγελιοφόρων. Δε θα δούμε πουθενά από μηχανής θεούς γιατί ο Θουκυδίδης, αυτός ο «άθεος ηρέμα (Μαρκελλίνος, Βίος Θουκυδίδου, 22) [...] αποφεύγει συνειδητά κάθε

¹⁴ Θουκυδίδης, *Ιστορία*, σ. 778, σημ. 237.

¹⁵ Για τη διάκριση μεταξύ ιστορικής και μυθοπλαστικής αφήγησης βλ. Σ. Τσέλικας, Θουκυδίδου *Ιστορία*, «Πλαταικά» (Β.2-6), Ημερομηνία πρόσβασης [11/12/2016] από http://www.greek-language.gr/greekLang/ancient_greek/education/translation/support_practice/page_001.html

(«Η ιστορική αφήγηση, ως είδος λόγου, εντάσσεται στη γενικότερη κατηγορία της αφήγησης, που μπορεί να οριστεί ως ακολουθία γεγονότων, τα οποία οργανώνονται σε μια ενιαία πλοκή, ώστε να φανεί η αιτιώδης σύνδεσή τους και να καταστεί δυνατή η ερμηνεία τους. Παράλληλα όμως, στο πλαίσιο της γενικής κατηγορίας της αφήγησης, οι ιστορικές αφηγήσεις διαφοροποιούνται από τις μυθοπλαστικές με κριτήριο την αναφορικότητά τους: στην περίπτωση των ιστορικών κειμένων το αντικείμενο αναφοράς τους είναι πραγματικά γεγονότα, ενώ στην περίπτωση των μυθοπλαστικών κειμένων το αντικείμενο αναφοράς τους είναι πιθανά γεγονότα, κατά την άποψη του Αριστοτέλη, ή θεωρείται ότι δεν υπάρχει σ' αυτά καθόλου αναφορικότητα, αλλά εκφράζουν την καθαρή δημιουργικότητα του συγγραφέα τους, κατά το αίτημα του ρομαντισμού»).

¹⁶ Halleran, «Επεισόδια», σ. 239.

¹⁷ Σκουτερόπουλος, «Εισαγωγή», σ. 17.

μεταφυσική ερμηνεία των γεγονότων που εξιστορεί και [...] δεν επιχειρεί να διακρίνει στην ιστορική ακολουθία τη βούληση των θεών ούτε αποδίδει απρόσμενες συμφορές σε θεϊκή παρέμβαση».¹⁸ Θα δούμε όμως χιλιάδες τραγικούς ήρωες στα πρόσωπα των ανώνυμων στρατιωτών που έπεσαν στα πεδία των μαχών. Ανώνυμες τραγικές φιγούρες, άυλες πλέον, που στοιχειώνουν την ιστορία και προκαλούν τον βωβό θρήνο του ογκώδους Χορού των επιζώντων. Γιατί αυτή η τραγωδία έχει και Χορό. Τον Χορό των επιζώντων ανά τους αιώνες, μέχρι και σήμερα. Γι' αυτούς τους επιζώντες έγραφε την *Ιστορία* του ο Θουκυδίδης. Για να τη διαβάσουν (ή να την ακούσουν ή να τη δουν να αναπαρίσταται) και να βγάλουν τα συμπεράσματά τους.

Ερώτημα 2: Τι (ωφέλιμο) προσδίδει στην πρόσληψη του ιστορικού κειμένου η δραματοποίηση;

1. Οποιοδήποτε κείμενο

Ας δούμε πρώτα τι προσδίδει η δραματοποίηση στην πρόσληψη οποιουδήποτε κειμένου.

1. Το θέατρο απευθύνεται σε όλες τις αισθήσεις άρα αυξάνει την πυκνότητα της πρόσληψης. Ο θεατής δέχεται, μέσω όλων των αισθήσεων, περισσότερα ερεθίσματα απ' όσα θα δεχόταν αν διάβαζε το κείμενο. Τα ερεθίσματα αυτά σχετίζονται με το σκηνικό σύμπαν και την εκάστοτε σκηνική δράση. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία διαθέσεων και συναισθημάτων που αλληλεπιδρούν με τις νοητικές λειτουργίες κάνοντας την επαφή με το κείμενο μία ολοκληρωτική εμπειρία.

2. Μπορεί να φέρει σε επαφή με το κείμενο, ομάδες ανθρώπων που δε θα το διάβαζαν σε άλλη περίπτωση. Κάποιοι απ' αυτούς μπορεί να συγκινηθούν σε τέτοιο βαθμό που να τους δημιουργηθεί η επιθυμία να διαβάσουν μετέπειτα ολόκληρο το κείμενο.

3. Στο θέατρο προστίθενται οι συγκινήσεις των θεατών με αποτέλεσμα το άθροισμα να επιστρέφει στον καθένα θεατή χωριστά. Αυτό το κοινό συγκινησιακό φορτίο απελευθερώνει τον θεατή και τον εισάγει σε έναν χώρο όπου μπορεί να αισθανθεί καλύτερα, περισσότερο, χωρίς ενοχές, με ασφάλεια. Μέσα στο θέατρο κανείς δεν είναι «μόνος», και η παρουσία των άλλων βοηθάει στην πρόσληψη της παράστασης και του κειμένου ειδικότερα. Για παράδειγμα, πόσες φορές η αντίδραση

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 25.

των άλλων μας οδήγησε στην κατανόηση ενός αστείου που εμείς δεν είχαμε αντιληφθεί;

4. Μπορεί να δώσει πολλαπλές ερμηνείες σε ένα κείμενο, να διαφωτίσει σκοτεινά σημεία, να δημιουργήσει συσχετισμούς μέσα απ' τους οποίους θα μπορέσει ο θεατής να δώσει τις δικές του ερμηνείες.

II. Οποιοδήποτε ιστορικό κείμενο

1. Η δραματοποίηση μπορεί να συμπυκνώσει ένα ιστορικό κείμενο με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδειχθούν οι βασικές έννοιες και προβληματισμοί ή να κρατήσει εκείνα τα σημεία που αφορούν περισσότερο τον σύγχρονο θεατή ή μία συγκεκριμένη ομάδα θεατών ανάλογα με το κοινό στο οποίο απευθύνεται η εκάστοτε παράσταση (παιδιά, φυλακισμένους, στρατιώτες, χωρικούς, αστούς κλπ.).

2. Η παράσταση γίνεται «εδώ και τώρα», μπροστά στα μάτια μας. Αφαιρεί έτσι απ' το ιστορικό κείμενο τον χαρακτήρα του μουσειακού, την εσφαλμένη εντύπωση ότι «αυτά αφορούσαν μόνον εκείνους». Μετουσιώνει, μέσω των αισθήσεων, το παρελθόν σε απτό παρόν.

III. Ιστορία του Θουκυδίδη

1. Ειδικά στην *Ιστορία* του Θουκυδίδη, οι δημηγορίες είναι τοποθετημένες σε ένα περιβάλλον όπου υπάρχουν ακροατές. Έτσι στη δραματοποίηση των δημηγοριών οι θεατές γίνονται μέρος του σκηνικού κόσμου αποτελώντας έτσι το ευρύτερο περιβάλλον της αγόρευσης. Ως εκ τούτου έχουν τη δυνατότητα να ταυτιστούν με το ακροατήριο της εποχής και να συναισθανθούν καλύτερα τους λόγους που οδήγησαν στην υιοθέτηση της μιας ή της άλλης πρότασης των ομιλητών.

2. Πολύ συχνά τα κείμενα που διδάσκονται στα Σχολεία καθίστανται θύματα συντηρητισμού, εθνικισμού και θρησκοληψίας. «Το ζήτημα είναι σύνθετο, αφορά τον ρόλο που έπαιξε και παίζει η αρχαιότητα και η ψευδο-επιστημονική προσέγγισή της στη συγκρότηση της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, της πραγματικότητας αλλά και του «φαντασιακού» της».¹⁹ Μία δραματοποίηση έχει τη δυνατότητα να επιτρέψει σ' αυτά τα κείμενα να πουν όλη τους την αλήθεια –αλήθεια που πολύ συχνά αποκρύπτεται απ' τη σχολική διδασκαλία– να τους ξαναδώσει τη χαμένη τους φρεσκάδα και να τα καταστήσει εκ νέου ελκυστικά.

Σ' αυτό το σημείο ίσως πρέπει να τονιστεί πως η δραματοποίηση ενός

¹⁹ Ελένη Παπάζογλου, «Η διδασκαλία της τραγωδίας στη μέση εκπαίδευση: μερικά ηθικά διδάγματα», *Φιλολόγος* τχ. 143 (2011), σ. 134-150.

κειμένου δεν αποτελεί, από μόνη της, εγγύηση για το τελικό αποτέλεσμα. Όλα τα παραπάνω προτερήματα της τέχνης του θεάτρου μπορεί να έχουν και αντίθετα αποτελέσματα, αν δεν γίνουν οι σωστές επιλογές και δεν ευδοκιμήσει η συνεργασία όλων των συντελεστών. Η διαδρομή ενός κειμένου απ' το χαρτί ως τη σκηνή δεν είναι χωρίς εμπόδια. Η παράσταση που προκύπτει υπακούει στους κανόνες του θεάτρου και εξαρτάται ολοκληρωτικά απ' την έμπνευση και την ικανότητα των καλλιτεχνών.

Ερώτημα 3: Νομιμοποιείται στη δραματοποιημένη διασκευή η εκμετάλλευση άλλων, διαφορετικής προέλευσης κειμένων;

Η απάντηση είναι ναι. Μία δραματοποιημένη διασκευή οφείλει –γι' αυτό γίνεται άλλωστε– να καλύψει τη χρονική απόσταση που χωρίζει τη συγγραφή από την αναπαράσταση. Οφείλει να γεφυρώσει αυτό το χάσμα λαμβάνοντας υπ' όψιν και ό,τι μεσολάβησε όλους αυτούς τους αιώνες. Κι έτσι φτάνουμε στη σημερινή δραματοποίηση αυτών των κειμένων όπου αυτό που πραγματικά ενδιαφέρει είναι η αλληλεπίδρασή τους και η συνομιλία τους με το παρόν. Όμως το παρόν κουβαλάει μέσα του όλη τη μέχρι στιγμής κατακτημένη ανθρώπινη γνώση και εμπειρία' και «συνομιλία» σημαίνει ακούω αλλά και μιλάω. Μιλάω με άλλα κείμενα, με άλλες μουσικές, εικόνες, κινήσεις, συμπεριφορές, που έχουν γεννηθεί σε άλλον χρόνο απ' τον 5^ο π.Χ. αιώνα αλλά και σε διαφορετικό τόπο απ' την Αθήνα. Μπορούμε να φανταστούμε πώς θα μπορούσε να συνομιλήσει η *Ιστορία* του Θουκυδίδη με τα παρακάτω στοιχεία (εντελώς τυχαία αλλά σκοπίμως προφανή και εν είδει παραδείγματος): φωτογραφίες πτωμάτων Εβραίων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, φωτογραφία με το πυρηνικό μανιτάρι της Χιροσίμα, ένα παιδικό συριακό τραγούδι, ένα ματωμένο παιδικό ρουχαλάκι απ' την Παλαιστίνη ή αφηγήσεις επιζώντων απ' τα παραπάνω τραγικά γεγονότα, συγγενών θυμάτων κλπ. κλπ. Έτσι το αρχικό κείμενο αποκτά αφ' ενός μία διαχρονική και οικουμενική διάσταση και αφ' ετέρου πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης και ερμηνείας. Άλλωστε «...“κλασικό” δεν είναι αυτό που παραμένει अपαράλλαχτο, ως ένα διαχρονικό στατικό ιδανικό, αλλά αντίθετα κλασικό είναι αυτό που μπορεί διαρκώς να ανανοηματοδοτείται, αυτό που γίνεται κάθε φορά καινούργιο και διαφορετικό, ανάλογα με τις ανάγκες των διαφορετικών ιστορικών εποχών, αναγνωστών και θεατών του».²⁰ Επομένως η συμπερίληψη άλλων κειμένων

²⁰ Παπάζογλου, «Η διδασκαλία της τραγωδίας στη μέση εκπαίδευση», σ. 134-150.

νομιμοποιείται απόλυτα εφόσον εξυπηρετεί τους στόχους μιας σύγχρονης παράστασης που επιζητά να γίνει συνομιλητής και όχι παρατηρητής των αρχαίων κειμένων, και όπως το αρχαίο δράμα έτσι και η Θουκυδίδεια *Ιστορία* «μπορεί να αποτελέσει συναρπαστικό γνωστικό (και λοιπόν, ναι, ηθικοπαιδαγωγικό) αντικείμενο – εφόσον όμως ανοιχτεί σε όλες του τις διαστάσεις στο Τότε και το Έκτοτε, εφόσον παραμείνει “ανοιχτό” σε όλες τις διαστάσεις του στο Τώρα».²¹

Επί προσθέτως, στην περίπτωση μας –κι αυτό είναι το εντυπωσιακό– έχουμε έναν συγγραφέα που «περιγράφει το παρόν έχοντας στραμμένο το βλέμμα στο μέλλον και με αυτό το πρίσμα χαρακτηρίζει το ιστορικό έργο του ως απόκτημα παντοτινό»,²² που επιζητά τη συνομιλία με τους μελλοντικούς αναγνώστες περισσότερο παρά με τους σύγχρονούς του (1, 22, 4):

ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὔθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκούντως ἔξει. κτῆμά τε ἔς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἔς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ξύγκειται.

(Εάν όμως κρίνουν το έργο μου ωφέλιμο όσοι θα θέλουν να σχηματίσουν σαφή εικόνα για όσα έγιναν και για όσα όμοια ή παρόμοια με αυτά πρόκειται να συμβούν, σύμφωνα με την ανθρώπινη φύση, πάλι στο μέλλον, αυτό θα μου είναι αρκετό. Κι έχει γραφτεί πιο πολύ για να αποτελέσει απόκτημα παντοτινό παρά ένα εντυπωσιακό πρόσκαιρο ακρόαμα).²³

Έτσι δεν είναι αυθαίρετο να πούμε πως ο ίδιος ο Θουκυδίδης νομιμοποίησε κάθε τρόπο χρησιμοποίησης του έργου του, αρκεί αυτός να το καθιστά ωφέλιμο. Ο σκοπός αγιάζει τα μέσα, ειδικά δε όταν ο σκοπός του δραματουργού δεν διαφέρει απ' τον σκοπό του συγγραφέα.

²¹ Ο.π.

²² Σκουτερόπουλος, «Εισαγωγή», σ. 15.

²³ Θουκυδίδης, *Ιστορία*, σ. 58.

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Η παράσταση αρχίζει. Το παλιό Ελαιουργείο στην Ελευσίνα είναι φωτισμένο με ένα μωβ χρώμα θανάτου. Εκεί όπου παλιά υπήρχαν πόρτες και παράθυρα, τώρα χάσκουν μαύρες σκοτεινές τρύπες. Ερείπια που κουβαλούν το πέρασμα του χρόνου. Και σιγά-σιγά μέσα απ' αυτές τις μαύρες τρύπες, μέσα απ' τα ανοίγματα της ιστορίας ξεπροβάλλουν ένας-ένας οι ηθοποιοί κι έρχονται να πάρουν τις θέσεις τους, να καθίσουν σε καρέκλες που ήταν από πριν στημένες σε δύο σειρές. Μικρές μαύρες φιγούρες που από μακριά φαίνονται σαν σκορπισμένα γράμματα ενός κειμένου που σε λίγο, αυτά τα ίδια θα το ανα-σηματίσουν, θα το ξανα-προφέρουν, θα το ξανα-ζήσουν (;). Το κείμενο αυτό δεν είναι άλλο από τη Θουκυδίδεια *Ιστορία*, η εισαγωγή της οποίας –για την ακρίβεια, μία σύνοψη της εισαγωγής– ακούγεται ηχογραφημένη στα αρχαία ελληνικά, ενώ στον τοίχο του παλιού οικοδομήματος προβάλλεται ένα βίντεο στη σύνθεση του οποίου κυριαρχεί η προτομή του Θουκυδίδη. Μαζί με τον αρχαίο λόγο του Θουκυδίδη ακούγεται μία σύγχρονη ηλεκτρονική μουσική (το «Signs» των Badmarsh & Shri) η οποία δηλώνει αφ' ενός και εξαρχής πως θέλει να ακούσουμε το κείμενο έξω απ' το χρονικό πλαίσιο του χρόνου συγγραφής του και αφετέρου δημιουργεί αμέσως την αίσθηση του κινδύνου και της προσμονής ενός σοβαρού γεγονότος. Καθώς οι ηθοποιοί καταλαμβάνουν τη σκηνή, που εδώ κι εκεί συμπληρώνεται από στοιβαγμένα σακιά άμμου που παραπέμπουν σε αναχώματα σύγχρονου πολεμικού μετώπου, συνειδητοποιούμε πως είναι νέα παιδιά, ντυμένα με σύγχρονα ρούχα μαύρου χρώματος, που συμβολίζει το προαιώνιο πένθος που φέρουν στους ώμους τους και που δυστυχώς ανανεώνεται καθημερινά στις σύγχρονες εστίες πολέμου ανά την υφήλιο. Φορούν όλοι ίδια μαύρα μπλουζάκια που έχουν πάνω τους ένα σχήμα που θυμίζει το γράμμα Θ και παραπέμπει στον Θουκυδίδη. Σαν να αποτελούν όλοι μαζί τη φωνή του. Το γράμμα αυτό, γραμμένο με χρώμα ασημί μεταλλικό, παραπέμπει στο σίδηρο των όπλων, στο κρύο μέταλλο που κομίζει τον ψυχρό θάνατο.

Μόλις οι ηθοποιοί πάρουν τις θέσεις τους, κι αφού ακουστεί και η τελευταία ηχογραφημένη φράση («...αναγκάσαι ες το πολεμείν» 1, 23, 6), αρχίζουν να εκτελούν διάφορα παραγγέλματα ως μία άλλη στρατιά, αυτή τη φορά ως στρατιώτες του λόγου και όχι της βίας, μέχρι να «οπλιστούν» με τα κείμενά τους –που στο εξώφυλλό τους έχουν τη μορφή του Θουκυδίδη–, να οπλιστούν με την *Ιστορία* δηλαδή, και να

αρχίσουν την ανάγνωση της εισαγωγής, μεταφρασμένης πλέον («Εγώ ο Θουκυδίδης, Αθηναίος πολίτης...» 1, 1, 1). Σ' αυτό το μικρό πέρασμα στον ζωντανό πλέον λόγο της παράστασης, ο φωτισμός γίνεται κόκκινος μεταφέροντάς μας έτσι στην πρώτη γραμμή ενός πολεμικού μετώπου, όπου το κόκκινο, το χρώμα του αίματος σηματοδοτεί κίνητρα και αποτελέσματα, ελπίδες και διαψεύσεις, την αλληλουχία των γενεών, την ίδια την Ιστορία, και εν τέλει τον ίδιο τον Άνθρωπο (ή μήπως απλώς «άνθρωπο», χωρίς άλφα κεφαλαίο;). Ο Πρόλογος κλείνει με ένα σημαντικό συμπέρασμα του Θουκυδίδη που μας καλεί να διαβάσουμε ίσως τα γεγονότα μέσα απ' το εξής πρίσμα: «Η βαθύτερη αιτία του πολέμου, αυτή που δεν λέγεται ανοιχτά, είναι, κατά τη γνώμη μου, το ότι είχε αυξηθεί η δύναμη των Αθηναίων. Αυτό ενέπνεε φόβο στους Λακεδαιμονίους, και τους ανάγκασε να πάρουν τα όπλα». Αυτή η επισήμανση της αύξησης της δύναμης, που θα την ακούσουμε κι αργότερα στην παράσταση, είναι μία σημαντική συνδετική οδός με το παρόν και εύστοχα αποδίδεται πιο κάτω με τη χρήση της λέξης «υπερδύναμη», σαφής αναφορά στις σύγχρονες υπερδυνάμεις και τον ρόλο τους στη σημερινή πραγματικότητα.

Αμέσως μετά μπαίνουμε στο κύριο σώμα της παράστασης: δημηγορίες με πρώτο ομιλητή τον Αρχίδαμο, βασιλιά των Λακεδαιμονίων. Το μινιμαλιστικό ηχητικό περιβάλλον από ήχους ηλεκτρικού μπάσου και πνευστού λειτουργεί αντιστικτικά στους ρωμαλέους λόγους των στρατηγών. Η παρουσίαση γίνεται σε δύο γλώσσες – ελληνικά και αγγλικά– και τον λόγο του Αρχίδαμου εκφέρει ένας ηθοποιός στα αγγλικά, που μεταφράζεται ζωντανά από άλλον ηθοποιό. Εύστοχη η χρησιμοποίηση των αγγλόφωνου σπουδαστή στον «ρόλο» του Αρχίδαμου, ενός Σπαρτιάτη, ενός ξένου. Απαντά ο Περικλής. Παρουσία μειλίχια μεν, που φαίνεται όμως μέσα από σκηνικές δράσεις να χειραγωγεί το ακροατήριο. Μάλιστα σε μία ιδιαίτερη στιγμή όπου προτρέπει τους Αθηναίους να αφήσουν τη γη και τα σπίτια τους, και διαφαίνεται μία αντίδραση από κάποιον πολίτη, αυτός ο ισχυρός πρώτος άνδρας²⁴ μόνο με ένα βλέμμα εξουδετερώνει τις αντιδράσεις.

Επόμενο επεισόδιο η «Εισβολή Θηβαίων στην Πλάταια» το 431 π.Χ. (2, 2-6). Ξεκινάει με έναν κινησιολογικό αυτοσχεδιασμό αναπαράστασης μάχης. Ακολουθεί η αφήγηση σε μία συμπυκνωμένη εκδοχή, όπου κάθε τόσο έχουμε γλαφυρές αναπαραστάσεις, όπως με την κατάστρωση του σχεδίου απ' τους Πλαταιείς ή τους

²⁴ Θουκυδίδης, *Ιστορία* (2, 65, 9): «λόγω μεν δημοκρατία, έργο δε υπό του πρώτου ανδρός αρχή».

αλαλαγμούς των γυναικών και των δούλων, που δημιουργούν την ατμόσφαιρα της πολιορκίας αλλά και των γεγονότων που ακολούθησαν εκείνη την τραγική νύχτα. Το επεισόδιο κλείνει με τη θανάτωση των αιχμαλώτων Θηβαίων από τους Πλαταιείς. Ακούγεται ζωντανά απ' τους ηθοποιούς το «Amazing Grace» του Άγγλου ποιητή John Newton (1725-1807) –ένας χριστιανικός ύμνος που έγινε εμβληματικό αφρο-αμερικανικό σπιρίτουαλ– ως φόρος τιμής στους νεκρούς Θηβαίους αλλά και σε όλα τα θύματα πολέμου γενικότερα.

Επόμενο επεισόδιο η «πολιορκία της Πλάταιας» από τους Σπαρτιάτες το 428-427 π.Χ. Οι Πλαταιείς βρίσκονται ανάμεσα στον Αρχίδαμο των Λακεδαιμονίων και σε έναν εκπρόσωπο των Αθηναίων. Εκτός από τους δύο εκπροσώπους των υπερδυνάμεων που είναι τοποθετημένοι ψηλά και μιλούν από μικρόφωνο –δείγματα ισχύος και τα δύο– οι υπόλοιποι ηθοποιοί υποδύονται τους Πλαταιείς κρατώντας μπροστά απ' τα πρόσωπά τους τα εξώφυλλα των κειμένων τους με τη μορφή του Θουκυδίδη. Έχουμε εδώ μία εξαιρετική ανάγνωση-ερμηνεία: ο ιστορικός είναι με το μέρος των ηττημένων, αντίθετα με την άποψη ότι η Ιστορία γράφεται απ' τους νικητές. Οι Πλαταιείς αμφιταλαντεύονται –πράγμα που αποτυπώνεται με μία εύστοχη κίνηση των σωμάτων– μεταξύ των δύο επιλογών που έχουν: να πάρουν το μέρος των Σπαρτιατών ή των Αθηναίων. Την κρισιμότητα της στιγμής συνοδεύει η εύστοχη διασκευή του «Which side are you on?» της Florence Reece. Τελικά πηγαίνουν με τους Αθηναίους, και η πολιορκία της Πλάταιας ξεκινά. Το «Iron» των Woodkid, μία ακόμη σύγχρονη μουσική επιλογή, αυξάνει την ένταση που γρήγορα κορυφώνεται: οι ηθοποιοί-Πλαταιείς τρέχουν πάνω κάτω, προσπαθούν να αντισταθούν στη λυσσαλέα επίθεση των Λακεδαιμονίων και για κάποιο διάστημα τα καταφέρνουν ώσπου οι Λακεδαιμόνιοι αποφασίζουν να πυρπολήσουν την πόλη πετώντας «αναμμένους δαυλούς με θειάφι και πίσσα». Αυτό το υποπράσινο χρώμα που έχει το θειάφι έχει χρωματίσει απ' την αρχή της πολιορκίας τη σκηνή, που φιλοξενεί πια αναποδογυρισμένες καρέκλες, σκισμένα σακιά άμμου, πτώματα Πλαταιέων και καπνούς από καπνογόνα που καίνε στα χέρια των ηθοποιών. Η πολιορκία τελειώνει με τον κόκκινο φωτισμό να επανέρχεται. Οι Πλαταιείς παραδίδονται και σφαγιάζονται απ' τους Λακεδαιμονίους.

Με τρεις νεκρούς να συνεχίζουν να βρίσκονται στη σκηνή και με τον ήχο της διασκευής του μπαρόκ «The cold song» του Henry Purcell με τον Klaus Nomi,

εκφωνείται τώρα ο «Επιτάφιος Λόγος» του Περικλή. Οι ακροατές καθώς και ο Περικλής φορούν μαύρα γυαλιά που παραπέμπουν σε μία σύγχρονη κηδεία, αν και, ιδιαίτερα στον Περικλή, σε ένα δεύτερο επίπεδο συμβολίζουν την υποκρισία του λόγου του με τον οποίο προσπαθεί να τονώσει το ηθικό των Αθηναίων υποβιβάζοντας την απόλυτη δυστυχία που φέρνει ο πόλεμος και προκρίνοντας τον ηρωισμό. Παράλληλα όμως –κι αυτό αποτελεί ένα κορυφαίο δείγμα έμπνευσης– αρχίζει να ακούγεται η περιγραφή του λοιμού των Αθηνών.²⁵ Ένας-ένας, κάποιιοι απ' τους ακροατές Αθηναίους κολλούν την ασθένεια και υποφέροντας απ' τα αποκρουστικά συμπτώματα πεθαίνουν και σωριάζονται στη σκηνή. Απ' τη μια η έπαρση του Περικλή κι απ' την άλλη η επισήμανση ότι όλα είναι εφήμερα κι ότι αρκεί μία ασθένεια για να αφανίσει τα πάντα: στρατιωτική ισχύ και πλούτη και αξιώματα. Τραγική ειρωνεία, δε, αποτελεί το γεγονός ότι ο ίδιος ο Περικλής πέθανε απ' τον λοιμό. Κι αυτό αποτυπώνουν τα άγρια γέλια του ηθοποιού που τον υποδύεται, μέσα σε μία σύμμικτη διάθεση σαρκασμού και αυτοσαρκασμού, όταν λέει την τελευταία του φράση, «οι λοιποί επιζώντες δεν έχετε παρά να εύχεστε, το πατριωτικό σας φρόνημα να τύχει μεγαλύτερης ασφάλειας» θυμίζοντάς μας τον Αγγελιοφόρο της *Αντιγόνης*: «Κανενός ανθρώπου τη ζωή / δε μπορώ να την παινέσω ή να την καταδικάσω / πριν τελειώσει» (στ. 1156-7) και λίγο πιο κάτω: «Μάζεψε όσα πλούτη θες / κι έχε τα σπίτι σου / ζήσε και γίνε βασιλιάς / σχήμα μεγάλου ανθρώπου πάρε / άμα λείψει από μέσα σου η χαρά / ό,τι μένει και για σκιά καπνού να μου το δίνανε / εγώ δε θα τ' αγοράζα / μπροστά στην ευτυχία» (στ. 1168-71).²⁶

Στη συνέχεια είναι η «Κερκυραίων στάσις» του 425 π.Χ. Η τελική επίθεση των δημοκρατικών Κερκυραίων και η αυτοκτονία των ολιγαρχικών συνοδεύεται από ήχους που δημιουργούν οι ίδιοι οι ηθοποιοί και από φωνητικά. Την εξιστόρηση έχουν αναλάβει τα κορίτσια του θιάσου. Όχι χωρίς λόγο. Η αφήγηση τελειώνει με τη φράση: «Όσες γυναίκες συνέλαβαν, τις πούλησαν δούλες». Τότε ξεπροβάλλει μία Τουρκάλα ηθοποιός η οποία στη γλώσσα της αφηγείται μία ιστορία βίας που καταλαβαίνουμε μόνο απ' τα κινητικά συμφραζόμενα (σφαγή μιας εγκύου γυναίκας;). Η σκηνή, μέσα στο μωβ φως του θανάτου που στο μεταξύ επανήλθε, συνδέει το θουκυδίδειο αφήγημα με το σημερινό τράφικινγκ κοριτσιών και κλείνει με το τραγούδι «Βλέφαρό

²⁵ Βλ. Ερώτημα 2, Ι. 4, «...να δημιουργήσει συσχετισμούς μέσα απ' τους οποίους θα μπορέσει ο θεατής να δώσει τις δικές του ερμηνείες».

²⁶ Σοφοκλής, *Αντιγόνη* (μτφ. Νίκος Παναγιωτόπουλος), Η νέα Σκηνή-Θέατρο οδού Κυκλάδων, Αθήνα 2006, σ. 135.

μου» των Νίκου Κυπουργού, Λίνας Νικολακοπούλου, σε μία σπαρακτική ερμηνεία απ' τις ηθοποιούς, κάποιες απ' τις οποίες βγάζουν την μπλούζα τους και τη νανουρίζουν σα να είναι βρέφος. Ένα βρέφος ήδη νεκρό απ' την παράλογη βία ενός πολέμου που συνεχίζεται και σε περιόδους «ειρήνης».

Ο εξανδραποδισμός των γυναικών και των παιδιών λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος με το επόμενο αφηγηματικό γεγονός, την «Μήλου άλωση» του 416 π.Χ. που συνοπτικά αφηγείται ένας ηθοποιός, για να καταλήξουμε σε θραύσματα του θουκυδίδειου λόγου που λέγονται από ηθοποιούς σε διάφορες γλώσσες. Το φως χάνει σιγά-σιγά τα προηγούμενα πολυσήμαντα χρώματα και γίνεται φυσικό, αναδεικνύοντας το χρώμα του χώματος, της γης. Κι ο επίλογος τελειώνει με κάποια λόγια απ' τον «Επιτάφιο» του Περικλή που αποκτούν όμως εδώ διαφορετικό νόημα. Απευθύνονται στους θεατές της παράστασης: «...Μην αφήνετε να σας καταβάλλει ο φόβος του πολέμου», «... χωρίς να έχουμε ανάγκη [...] ποιητές που πρόσκαιρα να μας τέρπουν με αυταπάτες που στη συνέχεια θα διαλύσει η ιστορική αλήθεια... η αλήθεια». Τα λόγια αυτά, στο τέλος αυτής της σύντομης διαδρομής στη φρίκη του πολέμου, θα μπορούσαν να σημαίνουν: «Μη φοβάστε την παράλογη φύση του ανθρώπου, μάθετέ τη μέσα απ' την ιστορία και την κατακτημένη εμπειρία της ανθρώπινης κατάστασης, μην παραδίδετε σε καθοδηγούμενες ερμηνείες και θέσφατα». Η Ιστορία δικαιώνεται μόνον όταν βρει τη θέση της στην εργαλειοθήκη του παρόντος.

Μια απορία σχηματίζεται στο σώμα του ηθοποιού που εκφέρει την τελευταία λέξη «αλήθεια» και μετά αντικρίζει την τεράστια σκιά του στον τοίχο. Ποια είναι η αλήθεια; Η αναζήτησή της δεν είναι μία εύκολη υπόθεση. Οι νέοι ηθοποιοί εγκαταλείπουν τη σκηνή με τους ήχους του «*Mi par d' udire ancora*» του Georges Bizet απ' τους *Αλιείς μαργαριταριών* στην καταπληκτική ερμηνεία του Salvatore Licitra. Ξαναμπάνουν στο κουφάρι του Ελαιουργείου, στο εργαστήρι της Ιστορίας. Ξέρουν ότι έχουν να κάνουν πολλή δουλειά εκεί μέσα. Τελευταίο μπαίνει στο κτήριο ένα ζευγάρι. Η κοπέλα απ' την Ασία και το αγόρι απ' την Ελλάδα. Μία συμβολική κίνηση συνύπαρξης αλλά και συνέχισης της ζωής μέσα στην ανθρώπινη κιβωτό.

Η παράσταση είναι ένας κόλαφος στον πόλεμο και τη βία, και μια δικαίωση της μνήμης και της Ιστορίας. Η σκηνοθεσία οικοδομεί με ετερόκλητα δομικά στοιχεία που όμως συνθέτουν ένα αρμονικό σύνολο με πληθώρα εικόνων, δυναμικών και

συμβολισμών που προκαλεί ισόποσα προβληματισμούς και συγκινήσεις. Διακρίνεται για την ιδιαίτερη και πολύτιμη ευαισθησία της. Η αρχική συνθήκη του εγχειρήματος να συμμετέχουν νέοι από διαφορετικά μέρη του κόσμου γίνεται ο κεντρικός άξονας της παράστασης και αποδεικνύεται αναπόσπαστο στοιχείο της γιατί αναδεικνύει την οικουμενικότητα της θεματολογίας αλλά και την ειδική εστίαση στην νεότητα καθ' ότι οι νέοι είναι τα περισσότερα και τα πλέον τραγικά θύματα των πολέμων ως στρατιώτες στα πεδία μαχών. Για την επιτυχημένη επιμέλεια των σκηνικών και των κοστουμιών έχουν ήδη γίνει αναφορές. Η μουσική επιμέλεια, οι διασκευές μουσικών κομματιών και ο ηχητικός σχεδιασμός είναι το ισχυρό αντίβαρο αυτής της παράστασης. Πραγματικά δεν θα μπορούσε κανείς να τη φανταστεί χωρίς τη μουσική της. Λειτουργεί ως ένα άλλο διακείμενο που συνομιλεί με τον Θουκυδίδειο λόγο τον οποίο καθιστά αποκαλυπτικά σύγχρονο. Δίνει επίσης τον απαραίτητο συναισθηματικό τόνο που υποστηρίζει και μεγεθύνει την υποκριτικό άθλο των νέων ηθοποιών που μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα έφεραν σε πέρας, και τέλος υποβοηθά στην πρόσληψη απ' τον θεατή του συνολικού έργου. Οι φωτισμοί, μελετημένοι και ακριβείς, ολοκληρώνουν το νόημα και συμπληρώνουν την αισθητική μιας παράστασης που δεν θα υπήρχε βέβαια χωρίς την ομιλούσα και ποιητικά ομιλουμένη μετάφραση του Γιάννη Λιγνάδη αλλά κυρίως χωρίς την πίστη πως η *Ιστορία* του Θουκυδίδη μας αφορά, για να μην πούμε ότι μας είναι απαραίτητη.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

«Το βασικό πρόβλημα [για τον Θουκυδίδη] είναι η δύναμη, που τη συνδέει στενά με την πολεμική ισχύ, η αναζήτηση και η κατάδειξη των βασικών δεδομένων στο παιχνίδι των δυνάμεων».²⁷ Τα παιχνίδια δυνάμεων δεν έχουν μειωθεί απ' τις προσωπικές καθημερινές σχέσεις μέχρι τους πολέμους των εθνοτήτων, των θρησκειών, των οικονομικών κολοσσών. Η ανθρωπότητα συνεχίζει να ακούει τα ουρλιαχτά των φανατικών, να βλέπει ορθάνοιχτα στόματα που ξερνούν το καθένα τη δική του «Απόλυτη και Μοναδική Αλήθεια», να παρασύρεται από θρησκευτικές κορώνες και πολιτικές απάτες. Έχουμε ανάγκη να μελετήσουμε το παρελθόν για να κατανοήσουμε το παρόν. Έχουμε χρέος να τροφοδοτούμε τη συλλογική μνήμη προς αυτή την κατεύθυνση γιατί, σύμφωνα με τον Θουκυδίδη, «όσο η φύση του ανθρώπου

²⁷ Σκουτερόπουλος, «Εισαγωγή», σ. 15.

θα είναι αυτή που είναι, υπό όμοιες συνθήκες θα προκύπτουν όμοια αποτελέσματα».²⁸

«Στα ιταλικά μουσεία, βρίσκουμε καμιά φορά ζωγραφισμένα μικρά παραπετάσματα που κρατούσαν οι ιερείς μπροστά στα πρόσωπα των καταδικασμένων για να μη βλέπουν το ικρίωμα. [...] Όλα αυτά τα παραπετάσματα δεν αφήνουν να φανεί το παράλογο».²⁹ Χρειάζεται πρώτα να γκρεμίσουμε τα παραπετάσματα, αν θέλουμε κάποτε να γκρεμίσουμε το ικρίωμα.

²⁸ Το ίδιο, σ. 13.

²⁹ Albert Camus, *Ο μύθος του Σίσυφου*, (μτφ. Βαγγέλη Χατζηδημητρίου), Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα 1973, σ. 106.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Θουκυδίδης, *Ιστορία*, (μτφ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2011.
- Λιγνάδης, Γιάννης, *Θουκυδίδης Δραματικός: Το θέατρο του πολέμου*, Εκδόσεις Hellenic Education & Research Center, Αθήνα 2016.
- Μαρκεζίνης, Βασίλειος, *Η κληρονομιά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2013.
- Πατάζογλου, Ελένη, «Η διδασκαλία της τραγωδίας στη μέση εκπαίδευση: μερικά ηθικά διδάγματα», *Φιλολογος* τχ. 143 (2011).
- Σκουτερόπουλος, Ν. Μ., «Εισαγωγή» και «Σημειώσεις» στον τόμο Θουκυδίδης, *Ιστορία* (μτφ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2011.
- Σοφοκλής, *Αντιγόνη* (μτφ. Νίκος Παναγιωτόπουλος), Η νέα Σκηνή-Θέατρο οδού Κυκλάδων, Αθήνα 2006.
- Bloch, Marc, *Απολογία για την ιστορία: Το επάγγελμα του ιστορικού*, (μτφ. Κ. Γαγανάκης), Εναλλακτικές εκδόσεις, Αθήνα 1994.
- Camus, Albert, *Ο μύθος του Σίσυφου*, (μτφ. Βαγγέλη Χατζηδημητρίου), Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα 1973.
- Croally, Neil, «Ο παιδευτικός χαρακτήρας της τραγωδίας», στον τόμο Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας* (επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, μτφ. Μαρία Καίσαρ, Όλγα Μπεζαντάκου, Γαρυφαλλιά Φιλίππου), Εκδόσεις Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα 2012.
- Debnar, Paula, «Η αθηναϊκή ιστορία του 5^{ου} αιώνα και η τραγωδία», στον τόμο Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας* (επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, μτφ. Μαρία Καίσαρ, Όλγα Μπεζαντάκου, Γαρυφαλλιά Φιλίππου), Εκδόσεις Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα 2012.
- Halleran, Michael R., «Επεισόδια», στον τόμο Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας* (επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, μτφ. Μαρία Καίσαρ, Όλγα Μπεζαντάκου, Γαρυφαλλιά Φιλίππου), Εκδόσεις Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα 2012.
- Pelling, Christofer, «Η τραγωδία, η ρητορική και ο πολιτισμός της εκτέλεσης», στον τόμο Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας* (επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, μτφ. Μαρία Καίσαρ, Όλγα Μπεζαντάκου, Γαρυφαλλιά Φιλίππου), Εκδόσεις Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα 2012.