

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**«Mind the Gap»: Η Έννοια της Αποσπασματικότητας
στη Σύγχρονη Σκηνοθεσία**

Κυριακή Α. Ιωαννίδου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου**

Μάιος 2022

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**«Mind the Gap»: Η Έννοια της Αποσπασματικότητας
στη Σύγχρονη Σκηνοθεσία**

Κυριακή Α. Ιωαννίδου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2022

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή καταπιάνεται με το θεωρητικό (και πρακτικό) υπόβαθρο της έννοιας της αποσπασματικότητας στη σύγχρονη θεατρική πρακτική, μελετώντας την υπό το πρίσμα τόσο της γνωσιακής επιστήμης και της νευροεπιστήμης, όσο και της (σύγχρονης) σκηνοθεσίας και δραματουργίας. Βασικός ερευνητικός στόχος είναι η εξέταση των διαφορετικών τρόπων, τεχνικών και μεθόδων που μπορούν να αξιοποιηθούν από τη σύγχρονη σκηνοθεσία με σκοπό την παρουσίαση αποσπασμάτων αρχαιοελληνικής κωμωδίας στη θεατρική σκηνή.

Στο ανωτέρω πλαίσιο, μελετήθηκαν βασικές αρχές της γνωσιακής επιστήμης και της νευροεπιστήμης που διέπουν τον τρόπο με τον οποίο ο ανθρώπινος εγκέφαλος προσλαμβάνει και νοηματοδοτεί αποσπάσματα πληροφοριών, καθώς και η μεθοδολογία του ερευνητικού έργου «Fragments» που καταπιάνεται με αποσπασματικά κείμενα αρχαίας τραγωδίας. Εν συνεχεία εξετάστηκαν οι δραματουργικές παρεμβάσεις σημαντικών θεατρικών ανθρώπων του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα σε αποσπασματικά κείμενα αρχαιοελληνικού θεάτρου, με σκοπό την εξεύρεση των καταλληλότερων μέσων για τη δραματουργική επεξεργασία αποσπασματικών κειμένων. Όπως διαφαίνεται από την έρευνα που πραγματοποιήθηκε αλλά κι από την πειραματική περφόρμανς, «Μενάνδρεια Θραύσματα», που μαγνητοσκοπήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής, οι σύγχρονες μορφές θεάτρου, οι οποίες χαρακτηρίζονται από διαδραστικότητα και πειραματισμό (π.χ. περφόρμανς, θέατρο της επινόησης, αυτοσχεδιαστικό θέατρο, κ.α.), κρίνονται ως τα καταλληλότερα θεατρικά μέσα για τη δημιουργία θεατρικών συνθέσεων / παραστάσεων από αποσπασματικά κείμενα.

Δείγμα των μεθόδων και των τεχνικών που δύνανται να χρησιμοποιηθούν για παρουσίαση αποσπασματικών κειμένων στη σκηνή παρέχεται στη μαγνητοσκοπημένη περφόρμανς, μέσω της οποίας η γράφουσα εισηγείται την απομάκρυνση των επαγγελματιών του θεάτρου από την παραδοσιακή πρακτική «ανάδομησης» των αποσπασματικών κειμένων, με σκοπό την ανάδειξη των διαχρονικών φιλοσοφικών μηνυμάτων που εμπερικλείονται στα αποσπασματικά κείμενα αρχαίας κωμωδίας.

Η έρευνα συμπληρώνει ένα σημαντικό κενό στη βιβλιογραφία και την πρακτική ενασχόληση με την αρχαία ελληνική κωμωδία στη σύγχρονη σκηνή, καθώς το ενδιαφέρον για αρχαιοελληνικά αποσπάσματα ως επί το πλείστον περιορίζεται στην αρχαία τραγωδία. Η

διατριβή ευελπιστούμε ότι θα δώσει το έναυσμα για περαιτέρω έρευνα στο θεματικό αυτό πεδίο μέσω της σύζευξης της θεωρητικής διερεύνησης και της πρακτικής εφαρμογής.

Summary

The present thesis deals with the theoretical (and practical) background of the concept of fragmentation in contemporary theatre practice, analyzing it through the prism of both cognitive science and neuroscience, as well as (contemporary) direction and drama. The main research goal is to examine the different ways, techniques and methods that can be utilized by contemporary direction in order to present fragments from ancient Greek comedy on the theatre stage.

In the above-mentioned context, study has been carried out on basic principles of cognitive science and neuroscience which govern the way in which the human brain receives and interprets information fragments, as well as on the methodology of the "Fragments" research project, which deals with fragmentary texts from ancient tragedy. Then the dramaturgical interventions of significant theatre personalities of the 20th and 21st century in fragmentary texts of ancient Greek theatre were examined, aiming to discover the most suitable means for the dramaturgical elaboration of fragmentary texts. As illustrated by the research carried out but also from the experimental performance, "Menandrian Fragments", which was recorded for the needs of the present thesis, the modern forms of theatre, which are characterized by interaction and experimentation (for instance performance, theatre of invention, improvised theatre etc) are considered to be as the most appropriate theatrical means for the creation of theatre compositions / performances deriving from fragmentary texts.

A sample of the methods and techniques that can be used for the presentation of fragmentary texts on stage is provided in the recorded performance, through which the writer suggests avoiding the traditional practice of "reconstruction" of fragmentary texts, aiming to highlight the timeless philosophical messages contained in the fragmentary texts of ancient comedy.

The research fills a significant gap in the literature and the practical involvement with ancient Greek comedy on the modern stage, as the interest in ancient Greek fragments is mostly limited to ancient tragedy. We trust that the thesis shall trigger for further research in this subject field through the conjunction of theoretical investigation and practical application.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κυρία Αύρα Σιδηροπούλου, για τα χρήσιμα σχόλια και τις συμβουλές της κατά τη συγγραφή της εργασίας μου και για τη συνολική στήριξή της, καθώς και τις κυρίες Ελένη Γκίνη και Άννα Τσίχλη για την εποικοδομητική τους ανατροφοδότηση και τον χρόνο που αφιέρωσαν στην ανάγνωση και βαθμολόγηση της διατριβής. Πολλές ευχαριστίες προς την ηθοποιό Τζούλη Γρηγορίου, την Εύα Καλομοίρη, τον Αλέκο Μιχαηλίδη και τον Μιχάλη Σταυρή για την πολύτιμη βοήθειά τους στο στήσιμο και τη μαγνητοσκόπηση της σύντομης πειραματικής περφόρμανς που συνοδεύει την παρούσα διατριβή.

Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω τον κύριο Βάιο Λιαπή για την καθοδήγηση και τη συνολική στήριξή του κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο και κυρίως, τους υπεύθυνους καθηγητές και των τεσσάρων θεματικών ενοτήτων του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Θεατρικές Σπουδές» (κύριο Γιώργο Κράια, κυρία Ελένη Γκίνη και κυρία Αύρα Σιδηροπούλου) για τις γνώσεις που μας μεταλαμπάδευσαν και για την αγάπη που μας εμφύσησαν για τις θεατρικές σπουδές. Δεν θα μπορούσα να μην ευχαριστήσω την οικογένεια και τους φίλους μου που τα τελευταία χρόνια στέκονται δίπλα μου πιστοί συνοδοιπόροι στο όμορφο αυτό θεατρικό ταξίδι ακούγοντας υπομονετικά τις ενθουσιώδεις περιγραφές μου για το περιεχόμενο της διδακτέας ύλης και των εργασιών μας και συμμετέχοντας ενεργά στις συζητήσεις περί θεάτρου και σκηνοθεσίας. Στον Άγγελο και τη Μαρία, χωρίς τους οποίους το μεταπτυχιακό αυτό θα είχε τελειώσει τουλάχιστον δυο χρόνια πριν, θα είμαι πάντοτε ευγνώμων.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1-4
2	Η Αποσπασματικότητα στην Καθημερινότητά μας υπό το πρίσμα της Γνωσιακής Επιστήμης και της Νευροεπιστήμης.....	5-11
3	Η Ερευνητική Δραστηριότητα «Fragments».....	12-18
3.1	Τεχνικές και Μέθοδοι.....	16-18
4	Η Αποσπασματικότητα του Αρχαίου Δράματος στη Σύγχρονη Δραματουργία και τη Σύγχρονη Σκηνοθετική Αντίληψη.....	19-28
5	Δραματουργική Επεξεργασία Αρχαιοελληνικών Αποσπασμάτων.....	29-40
5.1	Επιλογή Αποσπασμάτων.....	29
5.2	Μένανδρος	30-31
5.3	Επεξεργασία Αποσπασμάτων.....	31-33
5.4	Περφόρμανς και Θεματικές Αποσπασμάτων.....	33-41
6	Επίλογος	42-43
Παραρτήματα		
A	Κείμενο Περφόρμανς	44-50
Βιβλιογραφία		51-58

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή καταπιάνεται με το θεωρητικό (και πρακτικό) υπόβαθρο της έννοιας της αποσπασματικότητας στη σύγχρονη θεατρική πρακτική, μελετώντας την υπό το πρίσμα τόσο της γνωσιακής επιστήμης και της νευροεπιστήμης, όσο και της (σύγχρονης) σκηνοθεσίας και δραματουργίας. Στο πλαίσιο της σχετικής μελέτης, διερευνήθηκαν, αφενός, οι βασικές αρχές της γνωσιακής επιστήμης και της νευροεπιστήμης που διέπουν την αποσπασματικότητα σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινότητάς μας και αφετέρου, οι τρόποι με τους οποίους τα αποσπασματικά θεατρικά κείμενα αρχαίας ελληνικής κωμωδίας δύνανται να τύχουν δραματουργικής και σκηνικής επεξεργασίας για να παρουσιαστούν επί σκηνής υπό τη μορφή μιας πειραματικής περφόρμανς.

Στο πρώτο μέρος της διατριβής, εξετάζεται ο τρόπος λειτουργίας του εγκεφάλου και πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος με τον οποίο ο ανθρώπινος εγκέφαλος προσλαμβάνει αποσπάσματα πληροφοριών και τα επεξεργάζεται μέχρι να τα νοηματοδοτήσει (Κεφάλαιο 2). Σύμφωνα με τη βασική αρχή της νευροεπιστήμης, αναφορικά με τον τρόπο που προσεγγίζουμε τα αποσπάσματα, η εκάστοτε πληροφορία που λαμβάνει ο ανθρώπινος εγκέφαλος από το περιβάλλον του αποτελεί μόνο ένα απόσπασμα της συγκεκριμένης πληροφορίας και όχι την ολοκληρωμένη εικόνα της. Ακριβώς σε αυτή την αρχή, καθώς και στην ανάγκη του ανθρώπινου εγκεφάλου να συμπληρώνει οποιαδήποτε κενά πληροφοριών εντοπίζει ανασυνθέτοντας ιστορίες, στηρίζεται η προσπάθεια συρραφής και παρουσίασης αποσπασματικών κειμένων αρχαίου δράματος σε θεατές. Στόχο της διατριβής αποτελεί η μελέτη των μεθόδων και των τεχνικών με τους οποίους διάφορα αρχαιοελληνικά αποσπασματικά θεατρικά κείμενα μπορούν να συνδεθούν μεταξύ τους δημιουργώντας ένα νέο κείμενο κατάλληλο για παρουσίαση στη θεατρική σκηνή.

Η ιδέα, καθώς και η πορεία που ακολούθησε η μελέτη της διατριβής, επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από ένα εργαστήριο που παρακολούθησα στο King's College του Λονδίνου τον Αύγουστο του 2017, στο οποίο η Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλασικής Φιλολογίας στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο της Αγγλίας, Laura Swift, παρουσίασε την έρευνα που είχε ξεκινήσει να πραγματοποιεί σε συνεργασία με επαγγελματίες του θεάτρου και το θέατρο «Potential

Difference» και η οποία καταπιάνεται με τη χρήση τραγικών αποσπασμάτων στη σύγχρονη θεατρική σκηνή (Κεφάλαιο 3).

Πράγματι, ο πλούτος του αρχαιοελληνικού θεάτρου που κρύβεται στα χιλιάδες (παπυρικά) αποσπάσματα τα οποία διασώζονται μέσω της άμεσης και έμμεσης παράδοσης¹ μπορεί να οδηγηθεί (ξανά) στη σκηνή. Και η χρονική συγκυρία κρίνεται ιδιαίτερος κατάλληλη, καθώς η ανάπτυξη σύγχρονων μορφών θεάτρου (π.χ. περφόρμανς, θέατρο της επινόησης, αυτοσχεδιαστικό θέατρο), οι οποίες χαρακτηρίζονται από διαδραστικότητα και πειραματισμό, παρέχουν πρόσφορο έδαφος για τη δημιουργία θεατρικών συνθέσεων / παραστάσεων από αποσπασματικά κείμενα.²

Το δεύτερο μέρος της διατριβής εξετάζει σε πρακτικό επίπεδο τις καταλληλότερες μεθόδους και τεχνικές αξιοποίησης αποσπασματικών κειμένων μέσα από την παρουσίαση μιας σύντομης πειραματικής περφόρμανς εμπνευσμένης από κείμενα του αρχαίου κωμωδιογράφου Μενάνδρου σε συρραφή και σκηνοθεσία της γράφουσας. Η ενασχόληση με τα αποσπασματικά κείμενα του Μενάνδρου σχετίζεται άμεσα με την ειδίκευσή μου, ως κλασικής φιλολόγου-παπυρολόγου, στο έργο του σπουδαιότερου εκπροσώπου της Νέας Αθηναϊκής Κωμωδίας. Άλλωστε, η αποσπασματικότητα αποτελεί σημαντικό μέρος των ίδιων των θεατρικών έργων της κωμωδίας (ακόμη και αυτών που σώζονται ολόκληρες), καθώς στον πυρήνα των έργων αυτών είναι απαραίτητο να ενυπάρχουν πληροφορίες κατακερματισμένες και μπερδεμένες με σκοπό την πρόκληση κωμικών παρεξηγήσεων.

Στο Κεφάλαιο 4 γίνεται μια γενική ανασκόπηση των διαφορετικών τρόπων παρουσίασης των αποσπασματικών θεατρικών κειμένων και αναλύονται συγκεκριμένα παραδείγματα σύγχρονων θεατρικών παραστάσεων, με σκοπό να αναδειχθεί ο τρόπος που σημαντικοί σκηνοθέτες/δραματουργοί προσεγγίζουν τα αποσπασματικά κείμενα για να τα παρουσιάσουν στο θεατρικό κοινό. Στόχος της προαναφερθείσας γενικής ανασκόπησης και ανάλυσης είναι η μελέτη των τρόπων με τους οποίους δύναται η γράφουσα να επεξεργαστεί

¹ Η «άμεση παράδοση» αναφέρεται σε κείμενα τα οποία διασώζονται μέσα από την αντιγραφή των αρχαίων χειρογράφων (π.χ. σε πάπυρο, περγαμηνή κτλ.). Η «έμμεση παράδοση» αναφέρεται σε κείμενα που έχουν διασωθεί μόνο μέσα από παραθέσεις, σχόλια ή μεταφράσεις που αναφέρουν άλλοι αρχαίοι αλλά και μεταγενέστεροι συγγραφείς στα έργα τους (π.χ. ο Στοβαίος στο *Ανθολογίο* του, το *Βυζαντινό Λεξικό Σούδα*, ο Αθήναιος στους *Δειπνοσοφιστές* του κτλ.).

² Για τους νέους τρόπους γραφής και τις νέες μορφές θεάτρου κατά τον 21ο αιώνα, όπως το πειραματικό θέατρο, το θέατρο ντοκουμέντο και το θέατρο της επινόησης, βλ. Radosavljević 2013: 56-192.

τα αποσπασματικά κείμενα του αρχαίου κωμωδιογράφου Μενάνδρου με σκοπό την παρουσίασή τους στο κοινό μέσω μιας πειραματικής περφόρμανς, κείμενο της οποίας παρατίθεται στο Παράρτημα Α. Στο Κεφάλαιο 5 παρουσιάζεται αναλυτικά η δραματουργική επεξεργασία των κειμένων του Μενάνδρου, η οποία καθορίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τον ερευνητικό αλλά και πρακτικό χαρακτήρα της ανάλυσης που πραγματοποιήθηκε στον Κεφάλαιο 4, καθώς και η μέθοδος που εφαρμόστηκε για τη δημιουργία της περφόρμανς.

Στο πλαίσιο της διατριβής έγινε προσπάθεια να απαντηθούν βασικά ερευνητικά ερωτήματα, όπως:

1. Πώς αντιλαμβανόμαστε και βιώνουμε την αποσπασματικότητα στην καθημερινότητά μας;
2. Με ποιο τρόπο ανασυνθέτει ο ανθρώπινος εγκέφαλος τα χαμένα κομμάτια μιας πληροφορίας / εμπειρίας και κατ' επέκταση ενός θεατρικού κειμένου;
3. Με ποιον τρόπο είναι δυνατόν να ενσωματωθούν σε μία θεατρική παράσταση οι βασικές αρχές της νευροεπιστήμης σχετικά με τον ανθρώπινο εγκέφαλο και την αναδόμηση των αποσπασματικών πληροφοριών, με απώτερο σκοπό να δημιουργηθεί ένα θεατρικό έργο με συνοχή και [αν και όχι απαραίτητα] σαφή πλοκή;
4. Ποιες μορφές των παραστατικών τεχνών μπορούν να συμπράξουν για να μεταμορφωθεί ένα αποσπασματικό κείμενο σε θεατρική παράσταση (π.χ. οπτικοακουστικά ερεθίσματα, θέατρο σκιών, χρήση της τεχνολογίας);

Όπως γίνεται αντιληπτό από τα προαναφερθέντα, ο βασικός ερευνητικός στόχος και η σημασία της έρευνας που διενεργήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής είναι η εξέταση των διαφορετικών τρόπων, τεχνικών και μεθόδων που μπορούν να χρησιμοποιηθούν από τη σύγχρονη σκηνοθεσία με σκοπό την παρουσίαση αποσπασμάτων αρχαιοελληνικής κωμωδίας στη θεατρική σκηνή. Η έρευνα καλείται να συμπληρώσει ένα σημαντικό κενό στο ερευνητικό πεδίο της παρουσίασης αρχαιοελληνικού θεάτρου στη σύγχρονη σκηνή, καθώς απουσιάζει η σχετική βιβλιογραφία αλλά και η πρακτική ενασχόληση με αποσπάσματα αρχαίας κωμωδίας, καθότι οι πλείστες σκηνικές αναπαραστάσεις αφορούν αποσπάσματα αρχαίας τραγωδίας. Το γεγονός αυτό οφείλεται σε αρκετούς παράγοντες, με τους σημαντικότερους να εντοπίζονται στο ότι αφενός η θεματολογία της αρχαίας τραγωδίας είναι ευρύτερα γνωστή και προσελκύει ευκολότερα το ενδιαφέρον των θεατών και αφετέρου στο ότι το πεδίο των κωμικών αποσπασμάτων παραμένει εν μέρει ανεξερεύνητο με αποτέλεσμα να μην υπάρχει, προς το παρόν, η δυνατότητα ενδελεχούς μελέτης του από επαγγελματίες του θεάτρου.

Η παρούσα διατριβή εισηγείται τη σύζευξη της θεωρητικής διερεύνησης και της πρακτικής εφαρμογής στο πεδίο της σκηνικής αναπαράστασης αρχαίων ελληνικών κωμικών αποσπασμάτων με σκοπό την πληρέστερη μελέτη της αποσπασματικότητας στο σύγχρονο θέατρο. Η διατριβή ευελπιστούμε ότι θα δώσει το έναυσμα για περαιτέρω έρευνα στο ερευνητικό αυτό πεδίο, προτείνοντας τη δημιουργία μιας βάσης δεδομένων, η οποία θα φιλοξενεί όλα τα αποσπάσματα των αρχαίων κωμωδιογράφων, ούτως ώστε να δοθεί κίνητρο και πρόσβαση στους επαγγελματίες του θεάτρου να χρησιμοποιήσουν στα έργα τους το πολύτιμο αυτό υλικό.

Κεφάλαιο 2

Η Αποσπασματικότητα στην Καθημερινότητά μας υπό το πρίσμα της Γνωσιακής Επιστήμης και της Νευροεπιστήμης

Η ενασχόληση ενός σκηνοθέτη με αποσπασματικά κείμενα αρχαιοελληνικού θεάτρου τον οδηγεί αναπόφευκτα σε σύμπραξη με κλασικούς φιλόλογους-παπυρολόγους, επαγγελματίες του θεάτρου και νευροεπιστήμονες/γνωσιακούς επιστήμονες, καθώς η έρευνα που χρειάζεται να πραγματοποιηθεί για τέτοιου είδους παραστάσεις οφείλει να είναι διεπιστημονική. Ως εκ τούτου, για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής κρίθηκε αναγκαία η εξέταση της έννοιας της αποσπασματικότητας στην καθημερινότητά μας υπό το πρίσμα της Γνωσιακής Επιστήμης (Cognitive Science) και της Νευροεπιστήμης (Neuroscience).

Η Γνωσιακή Θεωρία ή Γνωσιακή Επιστήμη αποτελεί ένα διεπιστημονικό πεδίο που μελετά τον ανθρώπινο εγκέφαλο και τις διαδικασίες του, αντλώντας τις γνώσεις και την ερευνητική μεθοδολογία της από αρκετά επιστημονικά πεδία, όπως η ψυχολογία, η φιλοσοφία, η γλωσσολογία, η ανθρωπολογία, η αρχαιολογία, η νευροεπιστήμη,³ η τεχνητή νοημοσύνη και η ρομποτική.⁴ Κατά τις τελευταίες δύο δεκαετίες, αρκετοί επιστήμονες στους τομείς των Ανθρωπιστικών Σπουδών εφαρμόζουν τις αρχές της γνωσιακής επιστήμης στα δικά τους επιστημονικά πεδία, όπως λογοτεχνία, περφόρμανς, θεατρικές σπουδές, visual arts, ιστορία της μουσικής και πολιτισμικές σπουδές.⁵

³ Τριάρχου (2015: 150): «(...) με τη συνεργασία της Νευροβιολογίας, της Νευροανατομικής, της Νευροφυσιολογίας, της Νευροχημείας και της Νευροψυχολογίας, προέκυψαν οι σύγχρονες Νευροεπιστήμες».

⁴ Meineck - Short - Devereaux 2019: 1.

⁵ Για παράδειγμα, ο κλασικός φιλόλογος, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης P. Meineck, εδώ και χρόνια εξετάζει διάφορες πτυχές του αρχαίου θεάτρου υπό το πρίσμα της Νευροεπιστήμης και της

Σύμφωνα με τις βασικές αρχές της Γνωσιακής Επιστήμης, ο ανθρώπινος εγκέφαλος αντιλαμβάνεται τη ζωή αποσπασματικά και δημιουργεί νοήματα που απορρέουν από την εστίαση της προσοχής μας σε συγκεκριμένες πτυχές της πραγματικότητας. Ένα γνωστό πείραμα που πραγματοποιήθηκε το 1999 και αποδεικνύει την αρχή αυτή είναι το λεγόμενο «Harvard basketball player experiment» ή «Ο αόρατος γορίλας» («The Invisible Gorilla»), κατά το οποίο οι συμμετέχοντες κλήθηκαν να παρακολουθήσουν ένα βίντεο στο οποίο δύο ομάδες, η μία με μαύρες μπλούζες και η άλλη με λευκές, αντάλλαζαν πάσες με μία μπάλα μπάσκετ.⁶ Ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να μετρήσουν πόσες φορές αντάλλαξαν την μπάλα οι παίκτες με τις λευκές μπλούζες. Περίπου στα μισά του βίντεο, μια φοιτήτρια ντυμένη γορίλας περπάτησε ανάμεσα στους παίκτες των δύο ομάδων, στάθηκε στη μέση του χώρου, μιμήθηκε τον γορίλα κτυπώντας το στήθος της, και έφυγε. Στη συνέχεια, οι συμμετέχοντες κι ενώ ανέμεναν να ερωτηθούν για τον αριθμό των πασών που αντάλλαξαν οι παίκτες της ομάδας με τις λευκές μπλούζες, ρωτήθηκαν αν είδαν τον γορίλα. Περισσότεροι από τους μισούς, παραδέχτηκαν ότι δεν είχαν δει καθόλου τον γορίλα.⁷ Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται «αντιληπτική τύφλωση» (perceptual blindness) και συμβαίνει όταν η προσοχή μας είναι επικεντρωμένη σε ένα συγκεκριμένο σημείο του οπτικού κόσμου γύρω μας. Κατά την αντιληπτική τύφλωση, ο άνθρωπος έχει την τάση να εστιάζει την προσοχή του σε ένα μόνο συμβάν, αγνοώντας τα υπόλοιπα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω του, ακόμα κι όταν αυτά λαμβάνουν χώρα ακριβώς δίπλα από το συμβάν στο οποίο ο άνθρωπος έχει στραμμένη την προσοχή του.⁸

Γνωσιακής Επιστήμης. Στο τελευταίο του βιβλίο (Meineck 2018) συνδυάζει τα πεδία της Γνωσιακής Θεωρίας, της Νευροεπιστήμης, της Ψυχολογίας, της Τεχνητής Νοημοσύνης, της Ψυχιατρικής και της Γνωσιακής Αρχαιολογίας με τα πεδία των Κλασικών και Θεατρικών Σπουδών, καθώς και των Σπουδών της Περφόρμανς. Για περισσότερα παραδείγματα και εκτενή βιβλιογραφία, βλ. McConachie – Hart 2006, Budelmann 2010: 108-122, McConachie 2008, McConachie 2015 και Meineck – Short – Devereaux 2019.

⁶ Chambris και Simon 2009.

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=vJG698U2Mvo&ab_channel=DanielSimons .

⁸ Συνεπώς, το φαινόμενο της αντιληπτικής τύφλωσης θα πρέπει λαμβάνεται σοβαρά υπόψιν από τους επαγγελματίες του θεάτρου κατά την παρουσίαση μιας παράστασης βασισμένης σε αποσπασματικά κείμενα, ούτως ώστε οι θεατές να είναι σε θέση να αντιλαμβάνονται οποιαδήποτε νέα πληροφορία τους παρέχουν, μέσω ενός ερεθίσματος που θα προσελκύσει την προσοχή τους (Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την αντιληπτική τύφλωση και τις μεθόδους που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να προσελκύσουν την προσοχή του θεατή, βλ. Rensink – O'Regan – Clark 1997: 368-373).

Καθημερινά, ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με χιλιάδες εξωτερικές πληροφορίες, οι οποίες μεταφέρονται μέσω των αισθητηρίων οργάνων στο γνωστικό σύστημα το οποίο έχει καλά καθορισμένες ικανότητες επεξεργασίας πληροφοριών.⁹ Σύμφωνα με το μοντέλο που ανέπτυξε ο Broadbent, οι πληροφορίες που μεταφέρονται στο γνωστικό σύστημα μέσω των αισθητηρίων οργάνων περνούν σε μια βραχύχρονη αποθήκευση, όπου φιλτράρονται επιλεκτικά πριν ενταχθούν σε ένα περιορισμένης χωρητικότητας αντιληπτικό σύστημα.¹⁰

Θεωρούμε, όμως, ότι βάσει της λειτουργίας αυτής μπορούμε να αντιληφθούμε τον κόσμο που βλέπουμε γύρω μας στην ολότητά του, καθώς αυτό είναι που προσλαμβάνουμε μέσω των αισθητήριων οργάνων μας. Εντούτοις, όταν εξετάσουμε την πεποίθησή μας αυτή υπό το πρίσμα της νευροεπιστήμης, συνειδητοποιούμε ότι οτιδήποτε αντιλαμβανόμαστε από τον γύρω κόσμο αποτελεί μόνο ένα απόσπασμα ολόκληρης της εικόνας ή της πληροφορίας, το οποίο οδηγείται στον εγκέφαλο μέσω των αισθητηρίων οργάνων μας και το οποίο νοηματοδοτείται βάσει των προηγούμενων εμπειριών μας.¹¹ Συνεπώς, τα αποσπασματικά κείμενα πρέπει να συνδεθούν με τη γενικότερη εμπειρία της ανθρώπινης αντίληψης και του ανθρώπινου εγκεφάλου για να μπορούν να τύχουν επεξεργασίας για παρουσίασή τους στο θεατρικό σανίδι.

Αυτή ακριβώς η αποσπασματική αντίληψη του κόσμου είναι που δημιουργεί στον άνθρωπο την ανάγκη να συμπληρώνει τα κενά και συνεπακόλουθα, την ανάγκη του να ανασυνθέτει τις αποσπασματικές ιστορίες. Ο Mark Stokes, νευροεπιστήμονας στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, με ειδίκευση στη μνήμη και την αντίληψη, εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο ο

⁹ Βοσνιάδου 2004: 33. Βλ. σελ. 175: «Η οπτική περιοχή του εγκεφάλου εντοπίζεται στον ινιακό λοβό και σε παρακείμενες περιοχές του κροταφικού και του βρεγματικού λοβού. Είναι οργανωμένη σε μικρότερες περιοχές, οι οποίες σήμερα έχει επικρατήσει να ονομάζονται από V1 έως V5. Στην Περιοχή V1 ή πρωτογενή οπτική περιοχή, καταλήγουν οι πληροφορίες από τον αμφιβληστροειδή, όπου σχηματίζουν έναν ακριβή τοπογραφικό χάρτη του οπτικού μας πεδίου. Από την V1 η πληροφορία μεταβιβάζεται στην V2, άλλα από τα κύτταρα της οποίας προβάλλουν στην V4 και άλλα στην V3 και την V5. Από πειράματα σε πιθήκους και από εγκεφαλικές απεικονίσεις σε ανθρώπους με τη μέθοδο του PET γνωρίζουμε σήμερα πως η περιοχή V4 είναι υπεύθυνη για την αναγνώριση των χρωμάτων ενώ η V3 και η V4 είναι υπεύθυνες για την αναγνώριση της μορφής και της κίνησης των αντικειμένων».

¹⁰ Broadbent 1958.

¹¹ Ο M. Tye (2010: 410-437) στο άρθρο του περί προσοχής, όρασης και αντιληπτικής τύφλωσης αναλύει την προαναφερθείσα θεωρία μέσω συγκεκριμένων πειραμάτων, για να αποδείξει ότι δεν βλέπουμε τον κόσμο στην ολότητά του, έστω κι αν έχουμε την αντίληψη ότι βλέπουμε το σύνολο των πληροφοριών του κόσμου γύρω μας. Για περισσότερα παραδείγματα περί όρασης και αντίληψης και πώς αυτές επηρεάζονται από πολιτισμικούς και ατομικούς παράγοντες, βλ. Ιωάννου – Παράσχου - Πάρη 2015, ειδ. 57-91.

εγκέφαλος προσλαμβάνει μια σειρά από αποσπασματικές πληροφορίες και τις μετατρέπει σε μια αφήγηση με συνοχή και νόημα.¹² Αναφέρεται σε πειράματα ή επιδείξεις που αναδεικνύουν τους περιορισμούς του εγκεφάλου να αναδομήσει τον κόσμο γύρω μας και τονίζει ότι η μνήμη του κάθε ανθρώπου είναι στενά συνδεδεμένη με την αντίληψή του. Συμπερασματικά, μνήμη και αντίληψη είναι αυτές που «βοηθούν» τον εγκέφαλο να νοηματοδοτήσει τα αποσπάσματα των πληροφοριών που λαμβάνει.¹³

Σύμφωνα με τη γνωστική νευροεπιστήμη, ο ανθρώπινος εγκέφαλος, όπως προαναφέραμε, δίνει ιδιαίτερη προσοχή σε συγκεκριμένα αποσπάσματα πληροφοριών και αυτά είναι που επεξεργάζεται για νοηματοδότηση, ενώ τα υπόλοιπα τα απορρίπτει, καθώς δεν θα υπήρχε ο απαραίτητος «χώρος» για αποθήκευση όλων των πληροφοριών.¹⁴ Ως εκ τούτου, οι θεατές εστιάζουν την προσοχή τους μόνο σε συγκεκριμένα κομμάτια μιας παράστασης, τα οποία και φιλτράρουν στο μυαλό τους για να την κατανοήσουν και να προσδώσουν νόημα σε αυτά που βλέπουν επί σκηνής. Συναφές με τη συζήτηση περί προσοχής είναι και το φαινόμενο που παρατηρείται με τους ηθοποιούς που εισέρχονται από τη δεξιά πλευρά της σκηνής, όταν δεν θέλουν η είσοδός τους να γίνει ιδιαιτέρως αισθητή και αντιληπτή από το κοινό, καθώς, σύμφωνα με τις αρχές της νευροεπιστήμης, το δεξί ημισφαίριο είναι αυτό που επεξεργάζεται καλύτερα τις κινήσεις μέσα στον χώρο.¹⁵

Ο θεατής μιας παράστασης πέρα από τα οπτικά ερεθίσματα, έρχεται αντιμέτωπος και με τα ακουστικά ερεθίσματα, τα οποία επίσης νοηματοδοτεί.¹⁶ Η ανάγκη για να συμπληρώσει ο ανθρώπινος εγκέφαλος το κενό ενός οπτικού αποσπάσματος είναι η ίδια και με τα ακουστικά

¹² «The neuroscience of fragments» Podcast: <https://soundcloud.com/user-25359829>.

¹³ Για τον τρόπο που ο ανθρώπινος εγκέφαλος δημιουργεί νοήματα για όσα βλέπει και ακούει, βλ. McConachie 2015: 131-167.

¹⁴ Ward 2006: 130 με αναφορά στον Broadbent (1958).

¹⁵ Ward 2006: 132 (με αναφορά στον Dean 1946): «[Σύμφωνα με την αρχή αυτή] μπορεί, επίσης, να δοθεί εξήγηση στο γεγονός ότι οι λεζάντες που συνοδεύουν τις φωτογραφίες είναι πιθανότερο να αναφέρονται σε αντικείμενα που βρίσκονται στην αριστερή πλευρά των φωτογραφιών, αλλά και στο γεγονός ότι η αριστερή πλευρά δίνει την αίσθηση ότι βρίσκεται εγγύτερα από τη δεξιά πλευρά της ίδιας φωτογραφίας, όταν αυτή αναστραφεί». [Η μετάφραση του συγκεκριμένου παραθέματος, καθώς και των υπόλοιπων παραθεμάτων από τη ξενόγλωσση βιβλιογραφία, είναι της γράφουσας].

¹⁶ Brown - Hagoort 2004: 169. Στο κεφάλαιο 5 του ίδιου βιβλίου («Κατανοώντας τον προφορικό λόγο: το σχέδιο δράσης του ακροατή», σελ. 169-224), οι Anne Cutler και Charles Clifton, Jr αναλύουν τη διαδικασία αποκωδικοποίησης του λόγου, η οποία αντικατοπτρίζεται στο Σχήμα 5.1 στη σελίδα 170 με αναφορά στα στάδια αποκωδικοποίησης του προφορικού λόγου.

αποσπάσματα μιας πληροφορίας.¹⁷ Ως εκ τούτου, οποιοδήποτε ήχο κι οποιαδήποτε λόγια παρουσιάσουμε στους θεατές - ακόμη κι αν κάποιες λέξεις δεν βγάζουν νόημα (όπως ένα ακριβές αποσπασματικό θεατρικό κείμενο) -, αυτοί θα προσπαθήσουν να τα απομονώσουν και να τα αποκωδικοποιήσουν για να τους προσδώσουν νόημα βασισμένοι στις γνώσεις και τις πρότερες εμπειρίες τους. Συνεπώς και δεδομένου ότι από τα αποσπασματικά θεατρικά κείμενα απουσιάζει το περικείμενο, παρέχεται η δυνατότητα τόσο στους δημιουργικούς συντελεστές όσο και στους θεατές να προσδώσουν αυθόρμητα και ελεύθερα τα δικά τους νοήματα στο κείμενο,¹⁸ στην προσπάθειά τους να συμπληρώσουν τα κενά που απουσιάζουν από το παζλ που ξεδιπλώνεται μπροστά τους.¹⁹

Η έλλειψη σημαντικών στοιχείων της πλοκής και των χαρακτήρων των αποσπασματικών έργων, μαζί με την έκδηλη αποσπασματικότητα του ίδιου του κειμένου, οδηγούν στην ανοιχτή ερμηνεία του έργου, όλα σημαντικά χαρακτηριστικά του μεταδραματικού θεάτρου, του θεάτρου της αποδόμησης, του μεταδομισμού και του μεταμοντέρνου.²⁰ Και ακριβώς, αυτή η εποχή της μετανεωτερικότητας, κατά την οποία παρατηρείται μια ανακολουθία στην

¹⁷ Brown - Hagoort 2004: 172.

¹⁸ Carmody 2010: 101: «Όλη μου η δουλειά στο θέατρο έχει στηριχτεί στην «ιδέα» ότι τα κείμενα δεν αποτελούν αυτούσιες οντότητες με οριστική, σταθερή και προσδιορίσιμη αρχή και τέλος. Ότι το κάθε κείμενο [...] είναι πάντοτε ανοιχτό σε ερμηνείες, συνδεδεμένο με άλλα κείμενα [...]. Και ότι όταν ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα κείμενο, δεν είμαστε ποτέ μόνοι και μπορούμε να το διαβάσουμε μόνο με τη βοήθεια ενός άλλου κειμένου, χιλιάδων άλλων κειμένων». Με λίγα λόγια, ο Carmody παρουσιάζει τον εαυτό του πρωτίστως ως «διακειμενιστή». Η σύγχρονη προσέγγιση των κειμένων ως οντότητες με ρευστή ερμηνεία είναι αυτή που οδήγησε και στις σύγχρονες ερμηνείες και «επανεγγραφές» της αρχαίας τραγωδίας από τους σκηνοθέτες/δραματουργούς που «κομματιάζουν» τα τραγικά κείμενα για να ταιριάζουν στις νέες μορφές σκηνοθετικής προσέγγισης (περισσότερα για τις «μεταμορφώσεις» / αποδομήσεις των τραγικών κειμένων υπό το πρίσμα του μεταμοντέρνου κατά τις τελευταίες πέντε δεκαετίες, βλ. Sidiropoulou 2021: 131-154, Ioannidou 2017).

¹⁹ Meineck 2018: 3: «Ο Thomas Habinek (2011) δίνει μια πολύ σαφή απάντηση: «Δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι η Νευροεπιστήμη μάς δίνει οριστικές απαντήσεις. Αλλά με τη δημιουργία ενός μοντέλου σκέψης και δράσης, ριζικά διαφορετικό από αυτά που θεωρούνταν δεδομένα από την πλειοψηφία των ακαδημαϊκών, η νευροεπιστήμη κάνει «ανοίκειο» το αρχαίο υλικό ανοίγοντας νέους ορίζοντες κατανόησης, με τον ίδιο τρόπο που η συγκριτική εθνογραφία και η κριτική θεωρία το έχουν κάνει αυτό για τις προηγούμενες γενιές των κλασικιστών».

²⁰ Για το μεταδραματικό θέατρο βλ. Lehmann 2006. Για τη θεωρία της αποδόμησης και του μεταδομισμού βλ. Fortier 2016: 46-64, Rotry 2004: 242-264, Κακολύρης 2004 και Rabkin 1983: 48-53. Για τη θεωρία του μεταμοντέρνου βλ. υποσ. 23.

πλοκή των θεατρικών κειμένων, μια αποδόμηση του νοήματός τους²¹, με έκδηλη την ασυνέχεια και τη διάχυση της ανοιχτής ερμηνείας²² αλλά και τον κατακερματισμό του κειμένου και του ίδιου του νοήματός του, κρίνεται ως η καταλληλότερη συγκυρία για παρουσίαση έργων αποσπασματικού χαρακτήρα. Όπως επισημαίνει η Edith Hall αναφερόμενη στην αρχαιοελληνική τραγωδία «η ιδέα της ενασχόλησης με τα αποσπάσματα έχει ιδιαίτερη απήχηση στη μεταμοντέρνα εποχή μας, με την αντίσταση που παρουσιάζει στις μεγάλες αφηγήσεις και με την αγάπη της στη μέθοδο της απόσπασης-και-επικόλλησης, στην πολλαπλότητα και στην αποσπασματική αναπαράσταση της ανθρώπινης εμπειρίας».²³

Ως εκ τούτου, τα αποσπασματικά κείμενα δεν θα έπρεπε να προκαλούν φόβο στους επαγγελματίες του θεάτρου - όπως προκαλούν και στους φιλόλογους²⁴ - αλλά θα έπρεπε να

²¹ Βλ. Rotry 2004: 248: «Δηλαδή, οι λέξεις αποκτούν νόημα μόνο εξαιτίας των αντιθετικών τους σχέσεων προς άλλες λέξεις». Ο Πεφάνης (2013: 224) υποστηρίζει ότι «τα ιστορικά και θεατρικά συμβάντα είναι από μιας αρχής άμοιρα νοήματος». Η έλλειψη αιτιώδους λογικής στο θέατρο του Παραλόγου περιγράφεται εύστοχα από τον Brater (1990: 294): «Ab-surd: not heard. The missing sound was reason».

²² Οι Ronald Barthes και Umberto Eco, βασικοί εκπρόσωποι του μεταδομισμού και σύγχρονοι θεωρητικοί της σημειωτικής, ήταν οι πρώτοι που θεωρητικοποίησαν την έννοια του «ανοικτού κειμένου» (βλ. Barthes 1977 και Eco 1981).

²³ Hall 2010: 336-337. Βλ. επίσης, Sauer (2011: 9): «Οι σύγχρονοι δραματουργοί έχουν εφεύρει μια νέα μεταμοντέρνα μορφή θεάτρου, η οποία διαφαίνεται από μία αλλαγή στον σκηνικό χώρο, ο οποίος είναι τώρα σχεδόν πάντα αποσπασματικός, υποδηλώνοντας στους θεατές ότι υπάρχουν κενά στην πλοκή. Συνεπώς, τα θεατρικά έργα είναι στην πραγματικότητα μεταμοντέρνα και οι θεατές οφείλουν να συμπληρώνουν τα κενά. Το προσωπείο του ρεαλισμού τους κάνει να πιστεύουν ότι είναι αντικειμενικοί θεατές κι αυτή η αποσύνδεση των θεατών σιγά σιγά υπονομεύεται αποκαλύπτοντας ότι οι ίδιοι εμπλέκονται στα ζητήματα, τα οποία θα ήθελαν να παρακολουθήσουν ως εξωτερικοί παρατηρητές». Για τη θεωρία του μεταμοντέρνου βλ. Fortier 2016: 144-160, Auslander 2006: 97-115 με περαιτέρω βιβλιογραφία για το μεταμοντέρνο στις σελίδες 224-229, Novitz 2005: 213-223, Hutcheon 2004, Πατσαλίδης 2004: 35-55, Jameson 1999. Βλ. επίσης, Rudrum-Stavris 2015 για μελετήματα περί μεταμοντέρνου, το λεξικό του Μεταμοντέρνου (Hartley 2016) στα αντίστοιχα λήμματα (deconstruction, poststructuralism, postmodernism), καθώς και τον συγκριτικό πίνακα μοντέρνων και μεταμοντέρνων στοιχείων του Goodall (1991: 17) και του Πεφάνη 2013 (συγκροτημένο από τους σχετικούς πίνακες των Hassan 1982: 267-268 και Harvey 2009: 440-441).

²⁴ Ο Τερζόπουλος επισημαίνει (Karantzas 2021) ότι κατά τη διάρκεια μιας συνομιλίας που είχε ο ίδιος με τον σπουδαίο φιλόλογο Kannicht, ο τελευταίος του εκμυστηρεύτηκε ότι και οι ίδιοι οι φιλόλογοι «φοβούνται» τα αποσπάσματα, γιατί η αποσπασματικότητα προκαλεί φόβο. Η επισήμανση αυτή επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι πολύ λίγοι ερευνητές-φιλόλογοι καταπιάνονται με αποσπασματικά κείμενα και ειδικότερα με αποσπασματικά κείμενα αρχαιοελληνικού δράματος, καθώς η αβεβαιότητα του περιεχομένου των κειμένων και συνεπακόλουθα της ρευστής και αβέβαιης ερμηνείας τους απαιτεί περισσότερη έρευνα, η οποία αρκετές φορές οδηγεί μόνο σε υποθετικά συμπεράσματα.

αποτελούν μια ευκαιρία άκρατης δημιουργικότητας και άμεσης συνομιλίας και συνδιαλλαγής (ακόμη και συν-δημιουργίας της θεατρικής εμπειρίας) μεταξύ των δημιουργών και των θεατών τους. Άλλωστε, η αποσπασματικότητα διέπει και τη γενικότερη σχέση μας με την αρχαιότητα, η οποία διατηρείται μόνο αποσπασματικά στις μέρες μας: όχι μόνο μέσα από τις «αποσπασματικές» πληροφορίες που λαμβάνουμε από (αποσπασματικά) κείμενα και (αποσπασματικά) αρχαιολογικά ευρήματα αλλά και από τα διάφορα μνημεία και αγάλματα, τα οποία διασώζονται -συνήθως- σε αποσπασματική μορφή (π.χ. Παρθενώνας, Νίκη της Σαμοθράκης, Αφροδίτη της Μήλου).

Κεφάλαιο 3

Η Ερευνητική Δραστηριότητα «Fragments»

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται αυξανόμενο ενδιαφέρον για ενασχόληση με αποσπασματικά κείμενα αρχαίας τραγωδίας, το οποίο φαίνεται να απορρέει αφενός, από την κατακερματισμένη καθημερινότητά μας κι αφετέρου, από την ίδια τη θεατρική πρακτική που προτιμά πλέον να παρουσιάζει ιστορίες χωρίς αυστηρή συνοχή.²⁵ Η Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Κλασικής Φιλολογίας στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο της Αγγλίας, Laura Swift, σε συνεργασία με τον θεατρικό οργανισμό Potential Difference,²⁶ ασχολείται τα τελευταία

²⁵ Hall (2010: 332): «Οι σκηνοθέτες, οι σχεδιαστές, οι ηθοποιοί και οι θεωρητικοί του θεάτρου έχουν γοητευτεί από τις αισθητικές δυνατότητες των αρχαίων έργων, ειδικότερα αυτών που καταπιάνονται με μεταμοντέρνα πειράματα σε μια ηλεκτρονική εποχή (electronic age).» ... (Hall 2010: 338): «Η αναβίωση του ενδιαφέροντος για ανέβασμα αρχαίων ελληνικών τραγωδιών κατά τις τελευταίες δεκαετίες έχει οδηγήσει τους σκηνοθέτες και τους μεταφραστές να ψάξουν πέρα από τα σωζόμενα κείμενα, σε μια προσπάθεια να διερευνήσουν ακόμη περισσότερο τα σκοτεινά μονοπάτια της ερευνητικής ενασχόλησης με τα τραγικά κείμενα και να προσπαθήσουν να αναδομήσουν και να παρουσιάσουν στο θεατρικό σανίδι τα τραγικά αποσπάσματα, τόσο αυτά που διασώθηκαν μέσω της έμμεσης όσο και μέσω της άμεσης – παπυρικής- παράδοσης.» Βλ. επίσης, Karantzas 2021 (με αναφορά στον Lehmann 2006): «Κατά τα τελευταία πενήντα χρόνια η έννοια της αποσπασματικότητας έχει σταδιακά αποκτήσει μια πιο κεντρική θέση στον τομέα των τεχνών, καθώς ένα άτομο διάγει την προσωπική του ζωή λιγότερο ως μια ιστορία με συνοχή και περισσότερο ως μια σειρά από αποσπάσματα, φάσεις και επεισόδια. Η διαπίστωση αυτή αντανακλάται στο θέατρο μέσω της αφαιρετικότητας και της αποξένωσης στη σκηνή: «το θέατρο υποδύεται έναν αποσπασματικό χαρακτήρα ... επιδεικνύοντας πίστη στην ατομική παρόρμηση, στα αποσπάσματα και στις μικροδομές των κειμένων, με σκοπό να εδραιωθεί ως ένα νέο είδος πρακτικής μεθόδου (Lehmann 57)». Το θέατρο στις μέρες μας προτιμά την αποσπασματική αφήγηση και τη μέθοδο του «κολάζ», προσφέροντας μια επαρκή υπο-δομή και παρέχοντας ένα εξαιρετικό περιβάλλον για εξερεύνηση των δυνατοτήτων που μπορεί ένα κειμενικό απομεινάρι, όπως το τραγικό απόσπασμα, να έχει για παρουσίαση στη σκηνή.» Οι ανωτέρω επισημάνσεις παραπέμπουν στην προαναφερθείσα αναφορά μας για την άμεση συσχέτιση της αποσπασματικότητας με το μεταδραματικό θέατρο και τη σύγχρονη γραφή, στην οποία κυριαρχεί ο υπαινιγμός, η αποσπασματικότητα και η ελλειπτική φόρμα.

²⁶ Ο θεατρικός οργανισμός Potential Difference, με έδρα το Λονδίνο του Ηνωμένου Βασιλείου, ιδρύθηκε το 2012 από τον σκηνοθέτη Russell Bender και τη συγγραφέα Rose Lewenstein. Η ιδέα τους για δημιουργία

πέντε χρόνια συστηματικά με αποσπάσματα αρχαίας τραγωδίας, εξετάζοντας τη δυνατότητα δημιουργίας θεατρικών παραστάσεων μέσα από τη σύνθεση των αποσπασμάτων αυτών.²⁷ Εντούτοις, η έρευνα στο πεδίο αυτό βρίσκεται στα αρχικά της στάδια, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει καμία σχετική δημοσίευση πέραν μιας σύντομης περίληψης του ερευνητικού προγράμματος στην επίσημη ιστοσελίδα του υπεύθυνου θεατρικού οργανισμού και των δύο επεισοδίων podcast, στα οποία η Laura Swift, ως φιλόλογος με ειδίκευση στο αρχαίο δράμα, ο Russell Bender, ως επαγγελματίας θεάτρου και ο Dr. Mark Stokes, ως νευροεπιστήμονας, συζητούν βασικές αρχές και κατευθύνσεις του συγκεκριμένου ερευνητικού έργου.

Το ερευνητικό πρόγραμμα «Fragments» ξεκίνησε το 2014 σε μορφή εργαστηρίων, τα οποία διοργάνωσε η Laura Swift μαζί με επαγγελματίες του θεάτρου με σκοπό να εξετάσουν τις δυνατότητες για παρουσίαση παραστάσεων βασισμένων σε αποσπασματικά κείμενα του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Τα αποτελέσματα των εργαστηρίων παρουσιάστηκαν το 2014 με μεγάλη επιτυχία στο Being Human Festival,²⁸ γι' αυτό η ομάδα του «Fragments» επανέφερε το πρότζεκτ το 2017 με στόχο τη δημιουργία θεατρικών παραστάσεων βασισμένων σε τραγικά αποσπάσματα. Το πρότζεκτ εδράζεται στην αρχή της νευροεπιστήμης, η οποία αναπτύχθηκε στο Κεφάλαιο 2, σύμφωνα με την οποία ο

του θεατρικού αυτού οργανισμού γεννήθηκε από την περιέργεια των δύο ιδρυτών να εξερευνήσουν τη συσχέτιση ανάμεσα στην επιστήμη, τη φιλοσοφία και την τεχνολογία με το θέατρο. Στα διάφορα πρότζεκτς που αναλαμβάνουν συνεργάζονται στενά με ειδικούς επιστήμονες και ακαδημαϊκούς για πιο ενδελεχή έρευνα και για έμπνευση. Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με τον θεατρικό οργανισμό και το έργο του: <https://www.potentialdifference.org.uk/>

²⁷ <https://www.potentialdifference.org.uk/productions/fragments>.

²⁸ Το Being Human Festival αποτελεί ένα διεθνώς αναγνωρισμένο φεστιβάλ Ανθρωπιστικών Σπουδών, το οποίο πραγματοποιείται ετησίως από το 2014 στο Ηνωμένο Βασίλειο υπό την αιγίδα του School of Advanced Study του Πανεπιστημίου του Λονδίνου σε συνεργασία με το Arts and Humanities Research Council και το British Academy. Ο σκοπός του Φεστιβάλ είναι η ενθάρρυνση των ερευνητών στο πεδίο των Ανθρωπιστικών Σπουδών (λογοτεχνία, ιστορία, φιλοσοφία, ιστορία της τέχνης, κλασικές σπουδές κ.ά.) να παρουσιάζουν εκδηλώσεις απευθυνόμενες στο ευρύ κοινό, οι οποίες επικεντρώνονται στη συνεργασία με τους τοπικούς φορείς για σκοπούς ανταλλαγής ιδεών. Στόχος του Φεστιβάλ είναι η προώθηση της ακαδημαϊκής έρευνας και της σπουδαιότητας των ανθρωπιστικών σπουδών στη Βρετανική κοινωνία αλλά και διεθνώς και η ενθάρρυνση των ερευνητών να αναπτύξουν συνεργασίες με το ευρύ κοινό και να διοργανώσουν διάφορες δημόσιες δραστηριότητες που να στοχεύουν στην πανεπιστημιακή κοινότητα. Από το 2017 το Φεστιβάλ έκλεισε διεθνείς συνεργασίες με διάφορες χώρες, στις οποίες πραγματοποιούνται σχετικές παράλληλες δράσεις (π.χ. Μελβούρνη, Σιγκαπούρη, Παρίσι, Ρώμη, Princeton). <https://beinghumanfestival.org/>

ανθρώπινος εγκέφαλος αντιλαμβάνεται τη ζωή ως ένα σύνολο από μικρά αποσπάσματα πληροφοριών δημιουργώντας, εντούτοις, την ψευδαίσθηση ότι αντιλαμβάνεται τον κόσμο στην ολότητά του με συνάφεια και συνοχή έχοντας τη συνήθεια να επεξηγεί τις αποσπασματικές πληροφορίες των αισθήσεών μας μέσω συνειρμών.

Το τελευταίο αυτό στοιχείο, να δημιουργούμε δηλαδή ολόκληρες ιστορίες και να εξάγουμε συμπεράσματα μέσα από μικρές πηγές πληροφοριών, αποτελεί ένα μεγάλο μέρος της καθημερινής εμπειρίας μας. Ο εγκέφαλός μας συμπληρώνει με εικασίες όλα τα κενά των πληροφοριών που προσλαμβάνει μέσω της όρασης και της ακοής.²⁹ Επανεγγράφει και επανεπεξηγεί τις αναμνήσεις μας για να ταιριάζουν στις εκάστοτε συγκυρίες. Εξάγουμε, για παράδειγμα, συμπεράσματα για τις ζωές των άλλων ανθρώπων βάσει των ελάχιστων πληροφοριών που έχουμε γι' αυτούς. Ως εκ τούτου, ο Mark Stokes είχε συμβουλευτεί την ομάδα στις αρχές του πρότζεκτ να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο ο εγκέφαλος προσλαμβάνει μια σειρά από αποσπασματικές πληροφορίες και τις μετατρέπει σε μια αφήγηση με συνοχή και νόημα, για να είναι σε θέση να παρουσιάσει στους θεατές μια ολοκληρωμένη περφόρμανς βασισμένη αποκλειστικά σε αποσπασματικά κείμενα.

Η ομάδα του «Fragments» αποφάσισε να δημιουργήσει ένα θεατρικό έργο βασισμένο μόνο σε αποσπασματικά κείμενα αρχαίας τραγωδίας, τα οποία θα συνδέονταν μεταξύ τους μέσω μιας κοινής ιστορίας που θα προσέδιδε συνοχή και νόημα στα αποσπάσματα αυτά. Στη διαδικασία αυτή ήταν πολύ σημαντικό να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο οι κλασικοί φιλόλογοι προσπαθούν να αναδομήσουν ένα αποσπασματικό κείμενο. Η ομάδα συνειδητοποίησε ότι είναι πολύ ελκυστικό για τους ανθρώπους να προσπαθήσουν να αναδομήσουν κάτι το οποίο έχει χαθεί ή καταστραφεί, όπως ο παλαιοντολόγος που προσπαθεί να ανασυνθέσει το σχήμα ενός δεινοσαύρου από το οστό ενός δακτύλου του

²⁹ Όπως διαπίστωσαν οι δυο επιστήμονες που διενήργησαν το πείραμα του «Αόρατου Γορίλλα», το οποίο σχολιάστηκε πιο πάνω (Chambris και Simon 2009), το μυαλό μας δεν λειτουργεί ακριβώς με τον τρόπο που πιστεύουμε. Η προσοχή μας είναι ιδιαίτερα επιλεκτική και αυτό σημαίνει ότι δεν είμαστε σε θέση να παρατηρήσουμε όλα τα συμβάντα που λαμβάνουν χώρα γύρω μας. Πιστεύουμε, επίσης, ότι καταλαβαίνουμε και βιώνουμε τον κόσμο ως έχει, όμως η σκέψη μας επηρεάζεται πάντοτε από στερεότυπα και αυταπάτες. Το πείραμα αποδεικνύει όχι μόνον ότι πολλά γεγονότα που συμβαίνουν γύρω μας διαφεύγουν της προσοχής μας αλλά και ότι δεν συνειδητοποιούμε καν ότι αυτό συμβαίνει. Όπως λένε οι δυο επιστήμονες, το πείραμα του «Αόρατου Γορίλλα» έχει σαν σκοπό να «εξερευνήσει τα όρια της ανθρώπινης διαίσθησης και τι σημασία που αυτά έχουν για την καθημερινότητα μας και τον κόσμο γύρω μας».

ποδιού του δεινοσαύρου ή όπως ο ντεντέκτιβ που προσπαθεί να ανασυνθέσει όλα τα κομμάτια μιας δολοφονίας από όσα αντικείμενα βρέθηκαν στη σκηνή του εγκλήματος.

Συνεπώς, η ομάδα ασχολήθηκε με την ιστορία του Κρεσφόντη,³⁰ η οποία περιστρέφεται γύρω από αποσπασματικά στοιχεία, καθώς οι χαρακτήρες λένε μισές αλήθειες, προχωρούν σε κατάστρωση σχεδίων χωρίς να γνωρίζουν βασικές πληροφορίες και εξάγουν συμπεράσματα τα οποία βασίζονται σε παρεξηγήσεις.³¹ Το άλλο στοιχείο που προσέλκυσε το ενδιαφέρον της ομάδας ήταν η μορφή του κειμένου: υπήρχε η περίληψη της ιστορίας, καθώς και αρκετές «κατακερματισμένες» γραμμές, με μπερδεμένους διαλόγους και σημαντικές κωμικές σκηνές. Με το ελάχιστο περιεχόμενο που είχε στα χέρια της η ομάδα, είχε την ελευθερία – κατά τη διάρκεια των δοκιμών - να τοποθετεί τα αποσπάσματα με διαφορετική κάθε φορά σειρά και να προσδίδει διαφορετικές ερμηνείες και διαφορετικά κίνητρα στους χαρακτήρες.

Κατά τη διάρκεια της παρουσίασης μίας σκηνής της παράστασής τους, *Κρεσφόντης*, στους συμμετέχοντες του εργαστηρίου που πραγματοποιήθηκε στο King's College του Λονδίνου το 2017, γίναμε μάρτυρες του εκπληκτικού θεάματος που είναι εφικτό να παρουσιαστεί μέσα από τη συρραφή αποσπασμάτων αρχαιοελληνικού δράματος με τη συνέργεια της σύγχρονης τεχνολογίας, της μουσικής και των καινοτόμων τεχνικών και μεθόδων της σύγχρονης σκηνοθετικής πρακτικής. Οι ηθοποιοί χρησιμοποίησαν αυτούσιο το αποσπασματικό κείμενο, χωρίς να προσπαθήσουν να συμπληρώσουν τα κενά του. Αντιθέτως, στα σημεία όπου ο πάπυρος παρουσίαζε κάποιο κενό λόγω φθοράς, τη φωνή του ηθοποιού κάλυπτε ο ήχος ενός χαλασμένου ραδιοφώνου, για να αναδείξει το γεγονός ότι στο συγκεκριμένο σημείο υπάρχουν λόγια, τα οποία όμως λόγω «βλάβης» έχουμε χάσει.

Σημαντική και πολύ ενδιαφέρουσα ήταν και η προβολή στην οθόνη της σκηνής μικρών αποσπασμάτων από παπύρους, οι οποίοι διέσωζαν αρχαιοελληνικό κείμενο και η

³⁰ Από το έργο *Κρεσφόντης* διασώζεται η πλοκή (test. iia) και περίπου 136 γραμμές κειμένου (απ. 448α-459).

³¹ Ο Κρεσφόντης κατάφερε να σωθεί από τον θείο του, ο οποίος πήρε με δόλιο τρόπο τον θρόνο του βασιλείου, αφού πρώτα σκότωσε τον πατέρα του Κρεσφόντη και τα αδέρφια του, και πήρε ως γυναίκα του τη μητέρα του Κρεσφόντη. Όταν ο Κρεσφόντης μεγάλωσε, επέστρεψε στο βασίλειο για να πάρει εκδίκηση και παρουσιάζεται ως ο ξένος που δήθεν σκότωσε τον Βασιλιά Κρεσφόντη και επέστρεψε να πάρει την αμοιβή του. Η μητέρα του ενημερώνεται ότι ο γιος της έχει χαθεί και φοβούμενη ότι ο ξένος μπορεί να λέει αλήθεια, ετοιμάζει τη δική της εκδίκηση. Το στοιχείο που προσέλκυσε το ενδιαφέρον της ομάδας στην ιστορία αυτή είναι η ίδια η πλοκή, η οποία απαρτιζόταν από αποσπασματικές πληροφορίες.

προσπάθεια των ηθοποιών - και κατ' επέκταση των θεατών - να ανασυνθέσουν τις ιστορίες τοποθετώντας σε διαφορετική κάθε φορά σειρά τα παπυρικά αποσπάσματα. Πιο κάτω παρουσιάζονται μερικές από τις τεχνικές και μεθόδους που χρησιμοποίησε η ομάδα του «Fragments» για την παράστασή της, οι οποίες φαίνεται ότι λειτουργούν καταλυτικά για την επιτυχή παρουσίαση αποσπασματικών κειμένων επί σκηνής.

3.1 Τεχνικές και Μέθοδοι

Μία από τις πολλές προκλήσεις που αντιμετώπισε η ομάδα του «Fragments» κατά τη διάρκεια της ενασχόλησής της με τα αρχαιοελληνικά αποσπάσματα, ήταν - σύμφωνα με τα όσα αναφέρει η ομάδα του Potential Difference στην επίσημη ιστοσελίδα της - να παρουσιάσει τις ιδέες της μέσω μιας παράστασης που δεν θα έμοιαζε με επιστημονική διάλεξη αλλά με θεατρική παραγωγή.³² Για τον σκοπό αυτό, διοργανώθηκε μία σειρά από εργαστήρια, κατά τη διάρκεια των οποίων η ομάδα πειραματίστηκε μέσω διάφορων μεθόδων και τεχνικών, οι οποίες αποδείκνυαν ότι η αντίληψή μας ή το νόημα που είναι δυνατόν να προσδώσουμε σε ένα αποσπασματικό οπτικό ή ακουστικό ερέθισμα μπορεί να είναι λανθασμένα ή διαστρεβλωμένα ανάλογα τόσο με τις γνώσεις και τις εμπειρίες του κάθε ατόμου όσο και με τον εκάστοτε περιβάλλοντα χώρο.

Μία εκπληκτική τεχνική είναι η διαστρέβλωση του λόγου ή η διακεκομμένη χρήση του με τρόπους που να τον κάνει αρχικώς δυσνόητο ή και εντελώς ακατανόητο. Ένας από τους τρόπους αυτούς εντοπίζεται στη «φωνηματική αποκατάσταση» (phoneme restoration), κατά την οποία ένα δείγμα λόγου διακόπτεται και ένας λευκός ήχος (white noise) υπεισέρχεται σταδιακά μέσα στα κενά που δημιουργούνται.³³ Παρόμοιος τρόπος αλλά με διαφορετική επίδραση εντοπίζεται στις τεχνικές αλλοίωσης του λόγου με sine wave speech,³⁴ κατά τις οποίες μαγνητοσκοπημένος λόγος μετατρέπεται μέσω ηχητικών εφέ σε ήχο που θυμίζει ταινίες επιστημονικής φαντασίας. Όταν κάποιος ακούσει τον αλλοιωμένο λόγο δεν δύναται να κατανοήσει το κείμενο, όταν όμως ακούσει τη μη αλλοιωμένη του μορφή, τότε είναι σε θέση να κατανοήσει με σχετική ευκολία το αλλοιωμένο ηχητικά κείμενο.

Οι οπτικές αυταπάτες ήταν δυσκολότερο να παρουσιαστούν. Μία μορφή οπτικής αυταπάτης ήταν η εφαρμογή του φίλτρου υψηλής ποιότητας αντίθεσης (ultra high-contrast)³⁵ σε μια

³² <https://www.potentialdifference.org.uk/posts/how-is-fragments-about-neuroscience> .

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=k74KCfSDCn8>.

³⁴ <https://www.mrc-cbu.cam.ac.uk/people/matt.davis/sine-wave-speech/>.

³⁵ <https://www.potentialdifference.org.uk/posts/how-is-fragments-about-neuroscience>

εικόνα, το οποίο δυσκολεύει πολύ την αναγνώρισή της. Κι ενώ στην αρχή ο ανθρώπινος εγκέφαλος δυσκολεύεται να καταλάβει την εικόνα που απεικονίζεται, μόλις αντικρύσει την πρωτότυπη εικόνα ή μόλις αντιληφθεί τι πραγματικά απεικονίζεται στην εικόνα, δεν μπορεί να σταματήσει να βλέπει την πραγματική εικόνα.

Ακόμη δύο σημαντικές τεχνικές που χρησιμοποίησε η ομάδα είναι αυτές της «επιλεκτικής προσοχής» και της «τύφλωσης της απροσεξίας» (change blindness and inattention blindness), οι οποίες στηρίζονται στην επιθυμία μας να δημιουργήσουμε μια συνεχόμενη αφήγηση μέσα από τα αποσπάσματα των πληροφοριών που λαμβάνουμε, με αποτέλεσμα να παραβλέπουμε σημαντικά στοιχεία που υπάρχουν γύρω μας ή αλλαγές που επισυμβαίνουν όταν δεν τις παρατηρούμε. Το πιο γνωστό παράδειγμα της επιλεκτικής προσοχής είναι το πείραμα με τον «Αόρατο Γορίλλα»,³⁶ ενώ το πιο γνωστό παράδειγμα της τύφλωσης της απροσεξίας είναι το πείραμα με τις «Κάρτες που Αλλάζουν Χρώμα».³⁷ Κατά το πείραμα αυτό, ένας άντρας και μια γυναίκα ξεκινούν να παρουσιάζουν ένα τρικ με χαρτιά. Κατά τη διάρκεια του τρικ κι ενώ ο θεατής είναι προσηλωμένος στις κάρτες και προσπαθεί να καταλάβει το κόλπο που θα του παρουσιάσουν, επικεντρώνει την προσοχή του στις κάρτες και δεν αντιλαμβάνεται ότι όση ώρα παρακολουθούσε τις κάρτες είχαν συμβεί οι εξής αλλαγές στην οθόνη του: 1. η μπλούζα του άντρα από μπεζ έγινε μαύρη, 2. η κουρτίνα στο φόντο από μαύρη έγινε κόκκινη, 3. η μπλούζα της γυναίκας από μαύρη έγινε πράσινη και 4. το τραπεζομάντηλο από μαύρο έγινε μπεζ.³⁸

³⁶ Βλ. υποσ. 7 πιο πάνω.

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=v3iPrBrGSJM&ab_channel=Quirkology/.

³⁸ Στο συγκεκριμένο πείραμα στηρίχτηκαν οι διοργανωτές του εργαστηρίου στο Λονδίνο για να φέρουν τους συμμετέχοντες του εργαστηρίου σε άμεση επαφή με το φαινόμενο της «τύφλωσης της απροσεξίας». Κατά την προσέλευσή μας στο χώρο του εργαστηρίου μάς ζητούσαν να προσεγγίσουμε το τραπέζι που βρισκόταν έξω από την αίθουσα του εργαστηρίου, για να προχωρήσουμε στη σχετική εγγραφή μας. Ο υπεύθυνος των εγγραφών που στεκόταν απέναντί μας, πίσω από το τραπέζι, μάς ζητούσε να συμπληρώσουμε τα στοιχεία μας στη σχετική φόρμα. Όσο εμείς συμπληρώναμε τα στοιχεία της φόρμας ο υπεύθυνος κρυβόταν πίσω από το τραπέζι και τη θέση του έπαιρνε κάποιο άλλο πρόσωπο. Το συγκεκριμένο σκηνικό μαγνητοσκοπήθηκε από τους υπεύθυνους του εργαστηρίου και προβλήθηκε κατά τη διάρκεια μιας ομιλίας αναφορικά με την τύφλωση της απροσεξίας. Προς μεγάλη έκπληξη όλων των παρευρισκομένων, κανείς από τους συμμετέχοντες δεν είχε παρατηρήσει την αλλαγή του υπεύθυνου εγγραφών κατά την προσέλευσή του. Περισσότερα για την τύφλωση της απροσεξίας και για τους τρόπους που είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν με σκοπό την προσέγκυση της προσοχής των θεατών, βλ. Rensink–O’Rega – Clark 1997: 368-373

Ακόμη ένα στοιχείο που χρησιμοποίησε η ομάδα του «Fragments» ήταν το κουκλοθέατρο, καθότι όταν ο ανθρώπινος εγκέφαλος παρακολουθεί κουκλοθέατρο, υπαγορεύει νοήματα και αφηγήσεις πάνω στα αποσπάσματα που βλέπει μπροστά του. Ενώ αντιλαμβάνεται ότι τα αντικείμενα που αντικρύζει είναι άψυχα, δεν μπορεί να σταματήσει να τα προσεγγίζει ως «ανθρώπους» που χαρακτηρίζονται από τα δικά τους συναισθήματα και τις δικές τους ιστορίες. Επίσης, χρησιμοποιώντας αποσπάσματα παπύρων, οι δημιουργικοί συντελεστές της ομάδας δημιούργησαν ένα θέατρο σκιών με τον προβολέα που είχαν στη διάθεσή τους κι αμέσως συνέλαβαν την ιδέα να εμφυσήσουν ζωή στα κομμάτια χαρτιού που είχαν μπροστά τους και να τα τοποθετήσουν με τρόπο που θα έμοιαζαν με πρόσωπα, καλώντας τους θεατές να σκεφτούν ιστορίες ή ένα συναισθηματικό ταξίδι βασισμένοι στα σχήματα που δημιουργούσαν οι πάπυροι.³⁹

Οι μέθοδοι και οι τεχνικές αυτές αποδείχθηκαν εξαιρετικά χρήσιμες κατά την παρουσίαση των αποσπασματικών κειμένων στο θεατρικό κοινό, κάνοντας τα κείμενα πιο προσιτά και ενδιαφέροντα για τους θεατές, κινώντας ταυτόχρονα το ενδιαφέρον τους και καλώντας τους - υποσυνείδητα - να προσδώσουν νόημα στα κενά που εντοπίζονταν στους παπύρους και στα λεκτικά και ακουστικά ερεθίσματα που παρουσιάζονταν ενώπιόν τους. Ως εκ τούτου, μερικές από τις προαναφερθείσες μεθόδους και τεχνικές θα εξεταστούν κατά τη διάρκεια συρραφής των αποσπασματικών κειμένων της παρούσας διατριβής, με σκοπό οι καταλληλότερες εξ αυτών να χρησιμοποιηθούν στη σύντομη πειραματική περφόρμανς της διατριβής.

³⁹ <https://www.potentialdifference.org.uk/posts/puppetry-with-fragments>

Κεφάλαιο 4

Η Αποσπασματικότητα του Αρχαίου Δράματος στη Σύγχρονη Δραματουργία και τη Σύγχρονη Σκηνοθετική Αντίληψη

Όπως πολύ σωστά επισημαίνει η Laura Swift μιλώντας για το ερευνητικό πρόγραμμα «Fragments», «απόσπασμα θεωρείται ακόμα και το «ολοκληρωμένο» θεατρικό κείμενο που έχουμε στα χέρια μας». ⁴⁰ Διότι όταν κανείς διαβάζει το θεατρικό κείμενο μιας παράστασης, αυτό από μόνο του αποτελεί απόσπασμα της ολοκληρωμένης εμπειρίας που θα αποκτήσει παρακολουθώντας την παράσταση του θεατρικού έργου, όπου το κείμενο θα σμίξει με τις ερμηνείες των ηθοποιών, τα κοστούμια, τα σκηνικά και τους θεατές που με τη σειρά τους, θα προστρέξουν στις μνήμες και τις εμπειρίες τους για να επεξεργαστούν και να νοηματοδοτήσουν την παράσταση που παρακολούθησαν. ⁴¹

Ήδη από το 1995, ο Timothy Richard Wutrich, Καθηγητής Ανθρωπιστικών Σπουδών και Ρητορικής στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης (ΗΠΑ), επέστησε την προσοχή των φιλολόγων

⁴⁰ «Lost Plays of the Ancienct World» Podcast: <https://soundcloud.com/user-25359829>. Πηγαίνοντας ένα βήμα πιο πέρα, η Erika Fischer-Lichte (2004: 340) θεωρεί ότι τα θεατρικά κείμενα της αρχαιότητας – έστω και όσα σώζονται «πλήρη» – αποτελούν «αποσπάσματα», καθώς έχουν αποκοπεί από το περικείμενό τους και την εποχή τους και αποκλείεται να τους αποδοθεί το πρωτότυπο νόημα για να παρασταθούν ως σύγχρονα έργα.

⁴¹ Radosavljević (2013: 13) για τη σχέση των θεατών με τις νέες μορφές θεάτρου κατά τον 21ο αιώνα: «Για να κατανοήσουμε δεόντως τον ρόλο των θεατών ως συν-δημιουργών της θεατρικής εμπειρίας, ο στόχος μου σε αυτόν τον τόμο είναι πρώτα απ' όλα να εξετάσω τη μεταβαλλόμενη σχέση μεταξύ κειμένου και παράστασης στις σύγχρονες διεργασίες θεατρικής δημιουργίας και τους τρόπους με τους οποίους ο μεταβαλλόμενος ρόλος των θεατών στις αρχές του 21^{ου} αιώνα έχει σφυρηλατήσει τις διαρκώς εξελισσόμενες δραματουργικές διεργασίες και πρακτικές».

και των επαγγελματιών του θεάτρου στην ανάγκη δημιουργίας παραστάσεων βασισμένων σε αποσπασματικά κείμενα αρχαιοελληνικού και λατινικού θεάτρου.⁴² Πρότεινε, μάλιστα, τέσσερις τρόπους με τους οποίους θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν τα αποσπασματικά κείμενα. Οι τρόποι αυτοί θα σχολιαστούν συνοπτικά πιο κάτω και θα ληφθούν υπόψιν κατά τη δημιουργία της περφόρμανς που θα παρουσιαστεί στο πλαίσιο αυτής της διατριβής.

1. Ο πρώτος τρόπος που προτείνει ο Wutrich είναι η παρουσίαση των αποσπασματικών κειμένων υπό τη μορφή εργαστηρίων («workshop productions»), τα οποία θα απευθύνονται περισσότερο σε ερευνητές των κλάδων της φιλολογίας, της λογοτεχνίας, του θεάτρου, της τέχνης κτλ. και θα παρουσιάζονται στις αίθουσες των πανεπιστημίων/δραματικών σχολών ή και στο πλαίσιο συνεδρίων. Ο σκηνοθέτης μπορεί να οργανώσει την παρουσίαση των κειμένων γύρω από ένα αναγνωρισμένο θέμα μιας τραγωδίας ή μιας τριλογίας (π.χ. Η Τριλογία των Δαναΐδων) ή γύρω από το ίδιο γένος κειμένων (π.χ. αποσπάσματα από τα σατυρικά έργα του Αισχύλου). Η προετοιμασία για αυτού του είδους τα εργαστήρια θα προσδίδει μεγαλύτερη βαρύτητα σε γλωσσικά θέματα και ο ηθοποιός θα πρέπει να επικεντρωθεί στην αποστήθιση των αποσπασμάτων αυτών και στην «απαγγελία» τους βάσει των διαφορετικών οδηγιών που θα λαμβάνει από τον σκηνοθέτη. Ο Wutrich προτείνει το κάθε απόσπασμα να απομονώνεται και να μελετάται ξεχωριστά από τα υπόλοιπα. Με την παρουσίαση των αποσπασμάτων υπό τη μορφή εργαστηρίων δίνεται η ευκαιρία για έναν επικοινωνιακό διάλογο μεταξύ των ερευνητών στους προαναφερθέντες κλάδους, μέσω ενός πιο δημιουργικού τρόπου ενασχόλησης με τα κείμενα, ο οποίος ξεφεύγει από την απλή μελέτη τους μέσα σε μία βιβλιοθήκη. Η πρόταση αυτή του Wutrich δίνει έμφαση στη μελέτη των αποσπασμάτων μέσω της ανάγνωσής τους (σκηνοθετημένης ή μη), χωρίς την έντονη παρουσία του θεατρικού στοιχείου. Συνεπώς, προτείνει μια ακαδημαϊκή προσέγγιση των αποσπασμάτων και παρουσίασή τους υπό τη μορφή αναλογίου.

2. Ως δεύτερο τρόπο παρουσίασης των αποσπασμάτων προτείνει το ανέβασμα κανονικών, συμβατικών παραστάσεων («formal productions») με τη χρήση όλων των

⁴² Wutrich (1995: 467): «Η πρόταση που υποβάλλω μέσω αυτού του άρθρου αφορά στη θεσμοθέτηση ενός «θεατρικού μουσείου» στο οποίο αποσπάσματα της αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής τραγωδίας θα μπορούν να ανασυσταθούν όχι μόνο για να συμπληρώσουν τα κενά στις μυθολογικές μας γνώσεις ή για να προσθέσουν σημαντικές πληροφορίες σε γλωσσολογικά ζητήματα, αλλά για να λειτουργήσουν ως πυρήνες για δημιουργία πραγματικών και ολοκληρωμένων θεατρικών κειμένων».

μέσων του θεάτρου, δηλ. της σκηνογραφίας, του φωτισμού, των κοστούμιών, των θεατρικών αντικειμένων, του ήχου κτλ. Ο Wutrich, μάλιστα, τονίζει ότι κάτι τέτοιο είναι εφικτό, φέρνοντας για παράδειγμα το μοντέρνο θέατρο του Heiner Müller και της Caryl Churchill, που είναι κατά βάση αποσπασματικό. Προτείνει, μάλιστα, ως παράδειγμα, μια παραγωγή βασισμένη στο έργο του Αισχύλου *Ευρώπη* (=Nauck απ. 99), η οποία θα μπορούσε να αποτελέσει το έναυσμα για μια παράσταση μπαλέτου ή παντομίμας με θέμα τη γέννηση του Μίνου, του Ραδάμανθυ και του Σαρπηδόνα, οι οποίοι αναφέρονται σε αυτές τις 24 γραμμές του αποσπάσματος. Επίσης, τονίζει ότι θα μπορούσε η Ευρώπη να αποτελεί ένα μόνο μέρος από την παράσταση, η οποία θα καταπιανόταν και με άλλες ιστορίες αγάπης του Δία (Αλκμήνη, Ιώ, Λητώ, κτλ). Τα λόγια της Αλκμήνης και της Ιούς θα μπορούσαν να εξαχθούν μέσα από τον *Αμφιτρώνα* του Πλάτου και τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, ενώ τα λόγια της Λητούς μέσα από ένα μη-θεατρικό κείμενο, αυτό του *Ομηρικού Ύμνου στον Δήλιο Απόλλωνα*.

Ο τρόπος αυτός χρησιμοποιείται τα τελευταία χρόνια από σκηνοθέτες, ιδιαίτερα στην Κύπρο και την Ελλάδα, οι οποίοι παίρνουν στα χέρια τους ένα αποσπασματικό κείμενο αρχαιοελληνικού δράματος και με τις κατάλληλες δραματουργικές και σκηνοθετικές παρεμβάσεις το παρουσιάζουν επί σκηνής ως ολοκληρωμένη παράσταση. Για παράδειγμα: α) οι παραστάσεις των έργων του Μενάνδρου από τον Εύη Γαβριηλίδη (ΘΟΚ), όπου συμπληρώθηκαν τα κενά των κωμωδιών με προλόγους, επιλόγους και χορικά μέρη, τα οποία συνέγραψαν οι μεταφραστές των κωμωδιών, Γιάννης Βαρβέρης (*Σαμία* 1993 [για την οποία βλ. πιο κάτω], *Επιτρέποντες* 2003) και Λεωνίδα Μαλένης (*Δύσκολος* 1985). β) η παράσταση *Ιχνηυταί* του Σοφοκλή από τον Μιχαήλ Μαρμαρινό (2021), κατά την οποία ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε την απόδοση του Εμμανουήλ Δαυίδ (1933). Η συγκεκριμένη απόδοση βασίστηκε στους 400 σωζόμενους στίχους του ίδιου του έργου αλλά και στην αναδόμηση του υπόλοιπου σατυρικού δράματος από τον φιλόλογο Carl Robert, ο οποίος χρησιμοποίησε για την ανασύνθεση του έργου τον *Ομηρικό Ύμνο στον Ερμή*. γ) Η παράσταση *Ευριπίδου Σπαράγματα ή Απλά Μαθήματα μιας Άγνωστης Μυθολογίας* (ΔΗΠΕΘΕ Αγρινίου 2009), η οποία απαρτιζόταν από αποφθέγματα, μέρη διαλόγων και μονολόγων, και χορικά από τα έργα του Ευριπίδη *Υψιπύλη*, *Κρήτες*, *Ανδρομέδα*, *Φαέθων*, *Τήλεφος*, *Βελλεροφόντης*, *Μελανίππη* κ.ά. Δεν επιχειρήθηκε η σύνδεση των

αποσπασμάτων μεταξύ τους αλλά διατηρήθηκε ο αποσπασματικός χαρακτήρας στο έργο με το μόνο στοιχείο που προσέδιδε συνοχή να ήταν η μουσική.⁴³

3. Ακόμα μια ιδέα, την οποία προτείνει ο Wutrich, είναι η παρουσίαση των αποσπασμάτων ενός συγγραφέως από ένα βιρτουόζο ηθοποιό («virtuoso pieces»). Η προετοιμασία θα έμοιαζε αρκετά με την προετοιμασία για την παράσταση-εργαστήρι που προαναφέραμε αλλά θα είχε όλα τα στοιχεία μιας θεατρικής παράστασης, όπως τα κοστούμια, το σκηνικό, τον φωτισμό κτλ. Για παράδειγμα, μια παράσταση θα μπορούσε να εστιάσει στα όσα υπέφερε ο Φιλοκτήτης, όπως αυτά σώζονται στον *Φιλοκτήτη* του Αισχύλου (οκτώ αποσπάσματα). Αυτά τα αποσπάσματα θα μπορούσαν, επίσης, να παρουσιαστούν και ως ένα «πρελούδιο» για τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, ο οποίος πραγματεύεται ένα μεταγενέστερο επεισόδιο στη ζωή του ήρωα.
4. Ο τέταρτος τρόπος παρουσίασης αποσπασματικών κειμένων που προτείνει ο Wutrich είναι η δημιουργία ενός νέου έργου βασισμένου στα σωζόμενα αποσπάσματα. Ο σκηνοθέτης αναλαμβάνει, έτσι, και τον ρόλο του συγγραφέα-διασκευαστή, ο οποίος θα πρέπει να χρησιμοποιήσει το απόσπασμα που έχει στα χέρια του και να το ενσωματώσει μέσα στο κείμενό του αυτούσιο ή να χρησιμοποιήσει το θέμα και την ιδέα του έργου και να τα αναπτύξει δημιουργώντας ένα νέο θεατρικό έργο (όπως συνέβαινε τον 17ο αιώνα με τα έργα των Βολταίρου (*Οιδίπους*), Ρακίνα (*Φαίδρα*) κ.ά.).

Η παρούσα διατριβή επικεντρώνεται στην δεύτερη και στην τέταρτη πρόταση παρουσίασης αποσπασματικών κειμένων ως των πιο κατάλληλων τρόπων προσέγγισης των αποσπασμάτων μέσω των σύγχρονων καινοτόμων σκηνοθετικών τεχνικών και προτείνει ένα διαφορετικό τρόπο παρουσίασής τους. Εξυπακούεται ότι πολλές σύγχρονες παραστάσεις - περφόρμανς δεν επικεντρώνονται αποκλειστικά σε αποσπάσματα αρχαίου ελληνικού δράματος αλλά επεκτείνονται και στη χρήση άλλων κειμενικών αποσπασμάτων αρχαίων ή σύγχρονων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η παράσταση *(A)pollonia* του Warlikowski (2009), η οποία πραγματεύεται το θέμα της αυτοθυσίας χρησιμοποιώντας

⁴³ Για περισσότερα παραδείγματα από το παγκόσμιο θέατρο βλ. Ioannidou 2017, ειδικότερα τα κεφάλαια 3, 4 και 5.

αποσπάσματα από τους αρχαίους τραγωδούς αλλά και από σύγχρονους συγγραφείς, και την οποία σχολιάζουμε πιο κάτω.⁴⁴

Θεατρικές παραστάσεις που χρησιμοποιούν τον δεύτερο και τέταρτο τρόπο παρουσίασης που προτείνει ο Wutrich αναφέρονται συνοπτικά στη συνέχεια για να διαφανεί η διαφορετική αξιοποίηση, την οποία τυγχάνουν τα αποσπασματικά κείμενα στα χέρια διαφορετικών σκηνοθετών / δραματουργών του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα. Κατόπιν, αναπτύσσεται αναλυτικά η πορεία που ακολούθησε η γράφουσα στην έρευνα, στην επιλογή των κειμένων και στον τρόπο δημιουργίας της περφόρμανς.

Στις σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις, όπου το κείμενο της παράστασης αποτελείται από αποσπασματικά αρχαιοελληνικά θεατρικά έργα ή από αποσπάσματα ολοκληρωμένων έργων, παρατηρούνται οι εξής τρόποι παρουσίασης των κειμένων:

α) ο σκηνοθέτης επιλέγει ένα αποσπασματικό έργο, το οποίο διασώζεται στο μεγαλύτερο μέρος του και επιλέγει να συμπληρώσει τα κενά με νέο κείμενο παρουσιάζοντας στο κοινό ένα ολοκληρωμένο θεατρικό έργο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η *Σαμία* του Μενάνδρου (1993, ΘΟΚ) σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη και μετάφραση/διασκευή Γιάννη Βαρβέρη.⁴⁵

β) ο σκηνοθέτης επιλέγει να χρησιμοποιήσει κείμενα από το έργο του ίδιου συγγραφέα είτε αυτά προέρχονται από αποσπασματικά είτε από ολοκληρωμένα έργα και τα παρουσιάζει στο κοινό ως ένα αυτόνομο κείμενο με ή χωρίς συνοχή ανάμεσα στα διάφορα αποσπάσματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι *Επίγονοι* (2003) σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου, ο οποίος χρησιμοποίησε κείμενα από αποσπασματικές τραγωδίες του Αισχύλου.

γ) ο σκηνοθέτης επιλέγει αποσπάσματα κειμένων από διαφορετικούς θεατρικούς συγγραφείς, τα οποία συνδέει με ένα κοινό θέμα και τα παρουσιάζει ως ένα ενιαίο έργο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η *(A)pollonia* (2009) του Warlikowski, ο οποίος

⁴⁴ https://www.youtube.com/watch?v=ha16H1m857g&t=79s&ab_channel=DominikSkrzypkowski .

⁴⁵ Στο παρόν κεφάλαιο αναλύονται παραδείγματα από τρεις μόνο σύγχρονες παραστάσεις, οι οποίες καταπιάνονται με αποσπασματικά κείμενα. Υπάρχουν, σαφώς, κι άλλα παραδείγματα, τα οποία η διατριβή δεν ήταν δυνατόν να καλύψει εξαιτίας της περιορισμένης της έκτασης.

επέλεξε κείμενα από την αρχαιότητα μέχρι τον 21ο αιώνα για να συνθέσει ένα έργο με θέμα την αυτοθυσία των ανθρώπων.

I. Μενάνδρου Σαμία (1993)

Στην παράσταση της *Σαμίας* του Μενάνδρου (1993) ο σκηνοθέτης αξιοποίησε τη μετάφραση του Γιάννη Βαρβέρη, η οποία είχε γραφτεί σε έμμετρη καθαρεύουσα γλώσσα. Ο σκηνοθέτης και ο μεταφραστής χρησιμοποίησαν το σωζόμενο αρχαιοελληνικό κείμενο μεταφράζοντάς το με «θηρησκευτική ευλάβεια», όμως επέλεξαν να συμπληρώσουν τα κενά που είχε η κωμωδία με κείμενα δικής τους επινοήσης. Η άρτια παράσταση απέπνεε μια ξεχωριστή ζωηράδα, που εμποτιζόταν από τα χαριτωμένα χοροπηδητά του Χορού και τη δεξιοτεχνική ενσωμάτωση σημαινόντων αντικειμένων στην κινησιολογία του (π.χ. μπιμπερό, κούκλες-μωρά, καροτσάκια), αλλά και από τα φιλοπαίγματα και ενίοτε πονηρά χορικά του, που ακτινοβολούσαν ένα αίσθημα χάρης και ευφορίας και προσέδιδαν στον Χορό οργανικό ρόλο στο έργο – κάτι το οποίο δεν συνέβαινε στα έργα της Νέας Κωμωδίας. Η ευτυχής σύλληψη να προστεθούν εμβόλιμα χορικά και πρόλογος, κατά τον οποίο οι πρωταγωνιστές παρουσιάζουν τους χαρακτήρες τους και ενημερώνουν το κοινό για την πλοκή του έργου με τραγούδι και πρόζα, προσέδωσε ζωντάνια, γοητεία κι αρκετό γέλιο στην παράσταση κάνοντας τη μενάνδρεια κωμωδία πιο προσβάσιμη στο κοινό.

Συνεπώς, ο Βαρβέρης όχι μόνο συμπλήρωσε τα κενά που υπήρχαν στο αποσπασματικό θεατρικό έργο αλλά επινόησε παρεμβαλλόμενα άσματα αυτο-παρουσίασης των κωμικών ηρώων, καθώς και χορικά εμβόλιμα, τα οποία όπως είναι γνωστόν απουσίαζαν από τα έργα της Νέας Κωμωδίας,⁴⁶ χωρίς ωστόσο να παραβιάσουν τον διαχωρισμό του έργου σε πέντε πράξεις, όπως ορίζουν οι συμβάσεις της Νέας Κωμωδίας. Η μοναδική παραβίαση των συμβάσεων της Νέας Κωμωδίας αφορούσε στον χαρακτήρα της νεαρής κοπέλας, της Πλαγγόνας, η οποία ήταν «βουβός χαρακτήρας» στο κείμενο του Μενάνδρου, όμως οι Γαβριηλίδης και Βαρβέρης την παρουσίασαν ως ομιλούν πρόσωπο.⁴⁷

⁴⁶ Στα σωζόμενα έργα της Νέας Κωμωδίας δεν συναντάμε χορικά άσματα μεταξύ των πράξεων. Οι πάπυροι αναγράφουν στα σημεία αυτά τη λέξη «ΧΟΡΟΥ», η οποία πιθανότατα να υποδήλωνε την ύπαρξη κάποιας μορφής ψυχαγωγίας για τους θεατές, άσχετης με το θέμα του έργου.

⁴⁷ Φυσικά, η παρέμβαση αυτή δεν λογίζεται ως «παραβίαση» των συμβάσεων της Νέας Κωμωδίας, καθώς οι γραμμές αυτές προστέθηκαν στα παρεμβαλλόμενα μέρη του μεταφραστή με άμεση αναφορά στον Μένανδρο και στις συμβάσεις της Νέας Κωμωδίας: «εδώ ήλθον να ομιλήσω δι' ένα πρόσωπον το οποίον ο συγγραφεύς θέλει απρόσωπον».

Τα προσεγμένα κοστούμια, το σκηνικό και η γεμάτη χάρη και φινέτσα κινησιολογία των ηθοποιών παρέπεμπαν μέσω της διαπαραστατικότητάς⁴⁸ τους στην κωμωδία ηθών, το κωμειδύλλιο και το γαλλικό vaudeville, με σκοπό να αναδείξουν την «τρυφερή νοσταλγία για έναν κόσμο από τον οποίο έχει απομείνει μονάχα ένα υπέροχο άρωμα».⁴⁹ Οι ερμηνείες των ηθοποιών κατάφεραν να αποτυπώσουν με ενάργεια τα βασικά χαρακτηριστικά των αριστοτεχνικά σμιλευμένων τυπικών χαρακτήρων του Μενάνδρου.⁵⁰

II. *Επίγονοι (2003)*

Στην παράσταση *Επίγονοι*, ο Θεόδωρος Τερζόπουλος χρησιμοποιεί αποσπάσματα από χαμένες αισχύλειες τραγωδίες,⁵¹ για να θίξει το παράλογο του πολέμου.⁵² Οι χαρακτήρες της παράστασης προέρχονται από την ηρωική μυθολογία (Ηρακλής, Προμηθέας, Αίαντας, Αχιλλέας, Φιλοκτήτης και Ακταίονας) και παρουσιάζονται ως θύματα του πολέμου, καθώς φαίνεται να υποφέρουν από το «τραύμα» που άφησε πάνω τους ο πόλεμος, σε μια προσπάθεια ανάδειξης του αντιπολεμικού μηνύματος του έργου. Τον χορό των πέντε ηρώων συνοδεύουν οι χαρακτήρες της Ευρώπης και της Θέτιδος.

Τα αποσπασματικά κείμενα που χρησιμοποίησε ο Τερζόπουλος αποκτούν συνοχή μέσα σε ένα σύγχρονο περικείμενο, αφού η ενασχόληση με το έργο αυτό συνέπεσε με τον πόλεμο στο Ιράκ, όπως διαφαίνεται κι από τη διαπίστωση της Χατζηδημητρίου (2004: 267):

«Η τρέλα, δηλαδή, του Αίαντα, του Φιλοκτήτη και των λοιπών ηρώων στους *Επιγόνους*, είναι η τρέλα που σφραγίζει το θέατρο του 20ου αιώνα, έτσι όπως οι δυο

⁴⁸ Ο όρος «διαπαραστατικότητα», σε αναλογία με τον όρο «διακειμενικότητα» ο οποίος αναφέρεται στο σύνολο των σχέσεων ενός λογοτεχνικού κειμένου με άλλα κείμενα, αναφέρεται στο σύνολο των σχέσεων της *όψευς* μιας θεατρικής παράστασης (των σκηνικών, των κοστούμιών, της κινησιολογίας των ηθοποιών κτλ.) με άλλες παραστάσεις. Για τον όρο «διαπαραστατικότητα» στον Μένανδρο, βλ. Petrides 2014, ειδ. 84-155.

⁴⁹ Περισσότερες πληροφορίες για τη *Σαμία* του Εύη Γαβριηλίδη βλ. Διαμαντάκου 2013: 75-94, Κυρίτση 2013: 95-119 και Ιωαννίδου 2022α και 2022β.

⁵⁰ Η παράσταση εντυπωσιάζει κοινό και κριτικούς και περιλαμβάνεται μεταξύ των τριάντα καλύτερων παραστάσεων στη διάρκεια της πενήντάχρονης ιστορίας του φεστιβάλ Επιδαύρου, μαζί με τις «*Ικέτιδες*» του Νίκου Χαραλάμπους (Αγγελικόπουλος 2005).

⁵¹ Τα αποσπάσματα που χρησιμοποίησε ο Τερζόπουλος προέρχονται από τις χαμένες τραγωδίες *Όπλων Κρίσις*, *Σαλαμίνια*, *Μυρμιδόνες*, *Ξάντρια*, *Φιλοκτήτης*, *Ιέρεια*, *Τοξοτίδες*, *Δικτυουλκοί* και *Προμηθέας Δεσμώτης*.

⁵² Για λεπτομερή ανάλυση της παράστασης *Επίγονοι*, βλ. Χατζηδημητρίου 2004: 262-274 και Karantzas 2021.

παγκόσμιοι πόλεμοι τη διαμόρφωσαν με την αποκάλυψη της ανεπάρκειας του πνευματικού πολιτισμού και την αδυναμία συντήρησης των αξιών του ευρωπαϊκού πνεύματος) μέσα από έναν κατακερματισμένο λόγο. Μετατοπίζεται από το οντολογικό στο πολιτικό, από την τραγωδία στον Μύλλερ, για να δημιουργήσει ένα δεύτερο - μετά το *Μήδειας Υλικό* του 1988 - ολοκληρωμένο δείγμα μεταμπρεχτικού πολιτικού θεάτρου».

Ο τρόπος με τον οποίο δούλεψε ο Τερζόπουλος στους *Επιγόνους* ήταν ξεχωριστός, καθώς ενώ είχε χρησιμοποιήσει τη συμβατική δομή μιας αρχαίας τραγωδίας, εντούτοις, δεν είχε ως στόχο να δημιουργήσει ένα ολοκληρωμένο θεατρικό έργο. Κι αυτό διότι θεώρησε ότι έπρεπε να ξεπεράσει την ανάγκη που νιώθουν οι φιλόλογοι/παπυρολόγοι και οι επαγγελματίες του θεάτρου να συμπληρώσουν ένα απόσπασμα και να προσθέσουν υλικό για να το «ολοκληρώσουν».⁵³ Ο Τερζόπουλος βλέπει το κάθε απόσπασμα όπως ένα θραύσμα κάποιου αρχαιολογικού ευρήματος που αν προσπαθήσεις να το ανασυνθέσεις το αποτέλεσμα είναι να χαθεί η αξία του. Στην προσπάθειά του να αποφύγει τη δημιουργία μιας συγκεκριμένης ιστορίας με συνοχή και συνάφεια, καθώς πίστευε ότι κάτι τέτοιο θα ακύρωνε τον αποσπασματικό χαρακτήρα των σπαραγμάτων που χρησιμοποίησε, βασίστηκε στους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών του πάνω στα ίδια τα αποσπασματικά κείμενα. Η αποσπασματικότητα στο έργο αυτό διαδραμάτιζε σημαίνοντα ρόλο και συνεπώς, ο Τερζόπουλος έβαλε ως στόχο να την αναδείξει τόσο μέσα από τον τρόπο που οι ηθοποιοί εκφέρουν τον λόγο όσο και μέσα από τις ίδιες τις κινήσεις του σώματός τους.

III. (A)pollonia (2009)

Ο Warlikowski στην *(A)pollonia* εξιστορεί την ιστορία τριών γυναικών: της Ιφιγένειας, η οποία θυσιάστηκε για την πατρίδα της από τον ίδιο της τον πατέρα, της Άλκηστης, η οποία θυσίασε η ίδια τη ζωή της για τον σύζυγό της Άδμητο και της Apollonia Machczyńska, η οποία επέλεξε να παραχωρήσει καταφύγιο σε Εβραίους και να σκοτωθεί στον πόλεμο αφήνοντας ορφανά τα παιδιά της. Ο ηρωισμός των χαρακτήρων του Warlikowski είναι διφορούμενος και οι κατά τ' άλλα ηθικές τους επιλογές αμφισβητούνται μέσω των ερωτήσεων που θέτει ο σκηνοθέτης για την ίδια την έννοια της θυσίας και για το δικαίωμα να αποφασίζει κάποιος

⁵³ Ο Τερζόπουλος επισημαίνει σε μια προσωπική του συνέντευξη στον Μενέλαο Καραντζά (Karantzas 2021) ότι οι Ευρωπαίοι δεν αντέχουν την αποσπασματικότητα κι ότι τα αποσπάσματα οδηγούν τους ανθρώπους στην τρέλα, παρόλο που η ζωή των Ευρωπαίων χαρακτηρίζεται από αποσπασματικότητα. Σημείωσε, επίσης, ότι οι άνθρωποι έχουν μια έμφυτη ανάγκη για να εξηγήσουν τα πάντα και αποφεύγουν το ρίσκο ενός αποσπάσματος, όπως το αποφεύγουν και οι ίδιοι οι φιλόλογοι (βλ. υποσημ. 24).

για τις ζωές άλλων ανθρώπων σαν να ήταν δικές του από τη στιγμή που οι προσωπικές αποφάσεις κάποιες φορές έχουν σημαντική επίδραση στη μοίρα των άλλων ανθρώπων.

Ο τρόπος που παρουσιάζει την παράστασή του ο Warlikowski ακολουθεί την τεχνική του κολάζ, μέσα από τη χρήση ιστορικών εγκλημάτων από την αρχαία Ελλάδα μέχρι και τον 20ο αιώνα. Για να δημιουργήσει το κείμενό του, χρησιμοποίησε κείμενα από τον Αισχύλο (*Ορέστεια*), τον Ευριπίδη (*Άλκηστις*), τη Hanna Krall (*Απολλωνία*), τον Jonathan Littell (*Ευμενίδες*), τον Rabindranath Tagore (*Ταχυδρομείο*), τον J. M. Coetzee (*Ελιζαμπεθ Κοστέλο*) και άλλους.⁵⁴ Ο Warlikowski χρησιμοποιεί δραματικά και μη κείμενα, τα κόβει, τα ενισχύει με άλλες ιστορίες, σχολιάζει και αμφισβητεί τα νοήματά τους και θέτει στους θεατές του τα διλήμματα των χαρακτήρων του: τι θα έκαναν εκείνοι στη θέση της Ιφιγένειας, της Άλκηστις ή της Απολλωνίας;

Στη σκηνική παρουσίαση του έργου, ο Warlikowski χρησιμοποίησε αρκετές τεχνικές της σύγχρονης περφόρμανς που αναδεικνυαν ακόμη περισσότερο την τεχνική της συρραφής αποσπασμάτων από διαφορετικά θεατρικά και λογοτεχνικά έργα: π.χ. ζωντανή μουσική από ροκ μπάντα, κουκλοθέατρο με κούκλες σε μέγεθος ανθρώπινου σώματος, κάμερα χειρός με ζωντανή προβολή μαυρόασπρων εικόνων πάνω σε υπερμεγέθεις οθόνες, χρήση ασύρματων μικροφώνων που ενισχύουν τις φωνές, συχνή προβολή βίντεο ή μαγνητοσκοπήση σκηνών σε προγενέστερο από την παράσταση χρόνο και προβολή τους στην οθόνη της σκηνής.

Όπως διαφαίνεται από τα ανωτέρω παραδείγματα, οι καλλιτέχνες του θεάτρου που αποφασίζουν να καταπιαστούν με αποσπασματικά κείμενα τείνουν να συμπληρώνουν τα κενά των κειμένων για να παρουσιάσουν μια ολοκληρωμένη παράσταση ή συνδυάζουν τα αποσπάσματα με άλλα κείμενα, δραματικά ή μη, προχωρώντας στη συρραφή των κειμένων κάτω από ένα κοινό θέμα ή μια κοινή συνισταμένη. Η πλειοψηφία των σκηνοθετών που αποφασίζουν να ανεβάσουν ένα αποσπασματικό κείμενο στρέφονται προς τα τραγικά αποσπάσματα, καθώς τα θέματα τους είναι πιο γνωστά (π.χ. μυθολογικοί ήρωες, γνωστές ιστορίες βασιλικών οικογενειών) και βρίσκουν ευκολότερη ανταπόκριση στους θεατές.

Η παρούσα διατριβή επικεντρώνεται στη χρήση αποσπασμάτων αρχαίας ελληνικής κωμωδίας χωρίς καμία προσπάθεια ανασύνθεσής τους. Η απόφαση αυτή έρχεται ως απόρροια των αρχών της Γνωσιακής Επιστήμης και Νευροεπιστήμης που αναλύθηκαν στο Κεφάλαιο 2 και υποστηρίζουν ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος, αφενός, αντιλαμβάνεται μόνο

⁵⁴ Περισσότερα για την *Απολλωνία* στους Baron 2010: 37-49 και Barazzone 2010: 1-83.

ένα απόσπασμα από το σύνολο των πληροφοριών που έχει ενώπιόν του, και αφετέρου, συμπληρώνει αυθόρμητα οποιοδήποτε κενό αντιληφθεί στις πληροφορίες που προσλαμβάνει από τον κόσμο γύρω του. Ως εκ τούτου, το κείμενο μιας παράστασης δεν είναι αναγκαίο να χαρακτηρίζεται από συνοχή και να παρουσιάζει όλες τις πληροφορίες στους θεατές. Μπορεί μια παράσταση να παρουσιάζει μόνο αποσπασματικές πληροφορίες, τις οποίες οι θεατές ανασυνθέτουν μόνοι τους. Αυτά τα στοιχεία συνάδουν όχι μόνο με τις αρχές της Γνωσιακής Επιστήμης και της Νευροεπιστήμης αλλά και με τις αρχές των σύγχρονων μεταδραματικών περφόρμανς και του μεταμοντέρνου θεάτρου όπου τα νοήματα του κειμένου είναι ρευστά και υπάρχει έντονο το στοιχείο της αποσπασματικότητας.

Κεφάλαιο 5

Δραματουργική Επεξεργασία

Αρχαιοελληνικών Θεατρικών

Αποσπασμάτων

5.1 Επιλογή Αποσπασμάτων

Στο παρόν κεφάλαιο αναλύεται η πορεία επιλογής των αποσπασματικών κειμένων που έτυχαν ανάλυσης και δραματουργικής επεξεργασίας για τη σύντομη περφόρμανς, στην οποία εφαρμόζονται οι μέθοδοι και τα συμπεράσματα που καταγράφηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας που διενεργήθηκε στο πλαίσιο της διατριβής. Πρόκειται για αποσπασματικά κείμενα του αρχαίου κωμωδιογράφου Μενάνδρου, του κυριότερου εκπροσώπου της Νέας Κωμωδίας (βλ. πιο κάτω), τα οποία θίγουν σημαντικά ζητήματα της καθημερινότητάς μας.⁵⁵ Πραγματοποιήθηκε συρραφή κειμένων - που θεματολογικά είναι ασύνδετα μεταξύ τους - η οποία δημιούργησε ένα κολάζ διακειμενικών και διαπαραστατικών σημείων αναφοράς. Τη μετάφραση των αρχαίων ελληνικών κειμένων, τη δραματουργική επεξεργασία του κειμένου της παράστασης και τη σκηνοθεσία ανέλαβε η γράφουσα. Τα θεατρικά μέσα και οι τεχνικές που ενσωματώθηκαν στην περφόρμανς, όπως βιντεοπροβολές κειμένων και άλλου οπτικοακουστικού υλικού, έχουν ως στόχο να λειτουργήσουν ως συνδεδετικός κρίκος ανάμεσα στα διάφορα αποσπάσματα, για να ενισχυθεί η σύνδεση των διαφορετικών κειμενικών αναφορών και των διαφόρων θεατρικών μέσων και τεχνικών, χωρίς όμως να μειώνεται η αίσθηση και η έννοια της αποσπασματικότητας των κειμένων.

⁵⁵ Είναι, ομολογουμένως, πιο δύσκολο να ασχοληθεί κανείς με τα κωμικά αποσπάσματα. Ενώ τα τραγικά κείμενα εμπεριέχουν στον πυρήνα τους τη θλίψη και το συναίσθημα, τα κωμικά κείμενα δεν χαρακτηρίζονται όλα από το αναμενόμενο «κωμικό στοιχείο». Η παρούσα διατριβή, εντούτοις, υποστηρίζει ότι τα κωμικά αποσπάσματα δεν χρειάζεται να χρησιμοποιούνται πάντοτε σε κωμικό πλαίσιο με σκοπό την πρόκληση γέλιου. Αντίθετα, μπορούν να χρησιμοποιηθούν αυτόνομα ή σε κείμενα που πραγματεύονται διάφορα θέματα, καθώς τα αποσπάσματα της κωμωδίας διασώζουν σπουδαία γνωμικά για τη ζωή.

5.2 Μένανδρος

Ο Μένανδρος αποτελεί τον κυριότερο εκπρόσωπο της αθηναϊκής Νέας Κωμωδίας και έναν από τους σπουδαιότερους ποιητές της αρχαιότητας, «συγκρίσιμο μόνο με τον Όμηρο και τον Ευριπίδη», όπως πληροφορούμαστε από φιλολογικές πηγές της αρχαιότητας.⁵⁶ Πίσω από το ρομαντικό θέμα του νεαρού ερωτευμένου και της νεαρής που επιθυμούν να παντρευτούν αλλά πρέπει πρώτα να ξεπεράσουν σημαντικά εμπόδια, είτε αυτά είναι ένας δύστροπος πατέρας είτε η κοινωνική θέση του κοριτσιού, τα έργα του Μενάνδρου πραγματεύονται σημαντικά κοινωνικοπολιτικά θέματα και εμπερικλείουν σπουδαία γνωμικά (γνωστά έως και σήμερα), τα οποία δίνουν σημαντικές συμβουλές για όλες τις εκφάνσεις της ζωής μας.

Κατά τη διάρκεια της ζωής του, ο Μένανδρος φαίνεται ότι δεν υπήρξε αρκετά δημοφιλής. Εντούτοις, στην ελληνιστική εποχή τα έργα του εξακολουθούσαν να παρουσιάζονται εντός αλλά και εκτός Αθηνών, όπως διαφαίνεται κι από την πλούσια εικονογραφική παράδοση που διασώζει σκηνές από τις κωμωδίες του σε τοποθεσίες από την Ιταλία μέχρι και τη σημερινή Τουρκία από τον 3ο αι. π.Χ. μέχρι και τον 6ο-7ο αι. μ.Χ.⁵⁷ Το έργο του Μενάνδρου επηρέασε καταλυτικά τη θεματική και τη μορφολογία της λατινικής κωμωδίας και αναγνωρίστηκε από αρκετούς μεταγενέστερους συγγραφείς και λογίους (π.χ. Αριστοφάνης ο Βυζάντιος, Ιούλιος Καίσαρ, Δίων ο Χρυσόστομος, Πλούταρχος).

Παρόλη την αναγνώριση του Μενάνδρου κατά την ελληνιστική εποχή και τους διθυράμβους των μεταγενέστερων συγγραφέων, οι κωμωδίες του δεν διασώθηκαν, εξαιτίας κυρίως της θεματολογίας τους (π.χ. ο έρωτας μεταξύ δύο νέων ή ο βιασμός του νεαρού κοριτσιού που ενίοτε συναντάμε στα έργα του) αλλά και της απλουστευμένης γλώσσας που χρησιμοποιούσε. Συνεπώς, τα έργα του δεν κρίθηκαν κατάλληλα για σχολική χρήση και ως εκ τούτου, δεν αντιγράφηκαν και δεν διασώθηκαν.⁵⁸

⁵⁶ βλ. test. 101: Eur. Quint. X.1.69 και 170 Όμηρος: IG XIV 1183c.

⁵⁷ Για την πλούσια εικονογραφική παράδοση του Μενάνδρου βλ. Csapo 2014: 116-126, 2010: 140-167, 1999: 154-188, 1997: 165-182, Nervegna 2010 και 2013 (ειδ. 120-200); Green 2010: 93-102 και 2008: 218-238, Green-Handley 1995: 71-85.

⁵⁸ Οι αττικιστές (γλωσσικοί φονταμενταλιστές της ύστερης ελληνιστικής περιόδου και των πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων, που πρέσβευαν την επιστροφή στην αμιγή αττική διάλεκτο) δεν έβρισκαν τη γλώσσα του Μενάνδρου επαρκώς «αττική» (ο Μένανδρος χρησιμοποιεί τύπους της καθομιλουμένης της εποχής του, που προαναγγέλλουν την ελληνιστική Κοινή).

Ο 20ος, όμως, αιώνας υπήρξε πολύ ευνοϊκός για τον Μένανδρο,⁵⁹ καθώς έφερε στο φως πολλούς παπύρους με κείμενά του και ως εκ τούτου και πολλές δημοσιεύσεις πάνω στο έργο του, το οποίο πλέον είναι δυνατόν να μελετηθεί εξολοκλήρου από το πρωτογενές υλικό κι όχι από τις κωμωδίες των Πλάτου και Τερεντίου ή από τα δεκάδες αποσπάσματα που διασώζει η φιλολογική παράδοση μέσω των *Δειπνοσοφιστών* του Αθήναιου, των γνωμικών του Στοβαίου ή των διάφορων λεξικογράφων (π.χ. Σούδα).

Ειδικά τα τελευταία 40 χρόνια η κωμωδία του Μενάνδρου προσεγγίζεται από μια πιο προοδευτική ματιά έξω από τα όρια της συντηρητικής άποψης ότι οι κωμωδίες του χαρακτηρίζονται από τυπική πλοκή και τυπικούς χαρακτήρες, χωρίς χιούμορ και χωρίς καμία κοινωνικοπολιτική προέκταση. Σημαντικές μελέτες στη γλώσσα, τη διακειμενικότητα και διαπαραστατικότητα, την κοινωνικοπολιτική διάσταση των έργων του και την θέση της γυναίκας στα έργα αυτά, αποδεικνύουν τον πλούτο της μενάνδρειας κωμωδίας σε ιδέες, πλοκές, χαρακτήρες και ρητορική (μονόλογοι, έξυπνα λόγια από δούλους, π.χ. στους *Επιτρέποντες*).⁶⁰ Η σπουδαιότητα της μεγάλης αυτής γκάμας θεμάτων στο έργο του Μενάνδρου διαφαίνεται στην πρόσληψή του από τη Ρωμαϊκή κωμωδία αλλά και από το νεότερο Ευρωπαϊκό θέατρο με τους Σαίξπηρ και Μολιέρο να χρησιμοποιούν στοιχεία όχι μόνο της πλοκής αλλά και των χαρακτήρων του Μενάνδρου στα έργα τους.

5.3 Επεξεργασία Αποσπασμάτων

Η έρευνα για τη δημιουργία της περφόρμανς κινήθηκε σε τρεις άξονες και εξέτασε τρεις διαφορετικούς τρόπους επεξεργασίας των αποσπασμάτων με σκοπό τη σκηνική τους παρουσίαση:

1. Ο πρώτος τρόπος καταπιάνεται με τη χρήση αποσπασμάτων με κοινή θεματική: Για παράδειγμα, θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν αποσπάσματα από διαφορετικές κωμωδίες, τα οποία να πραγματεύονται το ίδιο θέμα. Θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν μονόλογοι συγκεκριμένων χαρακτήρων του Μενάνδρου, τους οποίους συνδέουν τα ίδια χαρακτηριστικά, όπως μονόλογοι του Σώστρατου από τον *Δύσκολο* και του Μοσχίωνα από τη *Σαμία*, οι οποίοι θα παρουσίαζαν τον χαρακτήρα του απελπισμένου και μελαγχολικού ερωτευμένου στις κωμωδίες του Μενάνδρου.

⁵⁹ Οι σπουδαίες παπυρολογικές ανακαλύψεις του 20^{ου} αιώνα οδήγησαν τον κλασικό φιλόλογο Arnott να ονομάσει τον προηγούμενο αιώνα «Αιώνα του Μενάνδρου» (Arnott 2000).

⁶⁰ Για παράδειγμα, Krieter-Spiro 1997, Nünlist 2002: 219-59, Lape 2004, Traill 2008, Petrides 2014.

2. Ο δεύτερος τρόπος ξεφεύγει από τα στενά μενάνδρεια θεατρικά όρια και επεκτείνεται στην επιρροή του έργου του αρχαίου κωμωδιογράφου στο μεταγενέστερο θέατρο. Θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν, δηλαδή, αποσπάσματα από τις κωμωδίες του Μενάνδρου με θέμα ή χαρακτήρες που συναντάμε και στο μεταγενέστερο θέατρο ή και στην τηλεοπτική και κινηματογραφική οθόνη με σκοπό να διαφανεί η σημαντική συμβολή του μενάνδρειου έργου στην παγκόσμια ιστορία θεάτρου. Θα μπορούσε να παρουσιαστεί ο Κνήμων του *Δύσκολου* σε αντιπαραβολή με τον *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου ή ο καυχησιάρης στρατιώτης του *Κόλακα* (Θρασωνίδης) και της Ρωμαϊκής Κωμωδίας (Πυργοπολυνίκης στον *Καυχησιάρη Στρατιώτη* του Πλάτου ή Θράσωνας στον *Ευνούχο* του Τερεντίου) σε αντιπαραβολή με τον Δον Κιχώτη.

3. Ο τρίτος τρόπος που εξετάστηκε προσδίδει περισσότερη βαρύτητα στο θεατρικό κείμενο ως απόσπασμα, με σκοπό να αναδείξει τον αποσπασματικό του χαρακτήρα και τον θεατρικό, ιστορικό και φιλοσοφικό πλούτο που κρύβεται στα ξεχασμένα και πολλές φορές μη προσβάσιμα κωμικά αποσπάσματα.⁶¹ Τα αποσπάσματα δύναται να μην έχουν θεματική σύνδεση μεταξύ τους, ούτως ώστε να αναδειχθεί ακόμη περισσότερο η αποσπασματική τους φύση.

Στη διαδικασία έρευνας και συγγραφής του κειμένου της περφόρμανς διαφάνηκε ότι η καταλληλότερη από τις ανωτέρω τρεις επιλογές να αναδείξει τα σημαντικότερα σημεία που θίγει η παρούσα διατριβή για την αποσπασματικότητα κρίνεται η τελευταία. Ως εκ τούτου, για τη δημιουργία της περφόρμανς αξιοποιήθηκε ένας αριθμός αποσπασμάτων του Μενάνδρου, χωρίς καμία θεματική σύνδεση μεταξύ τους, τα οποία πραγματεύονται σημαντικά και διαχρονικά ζητήματα της καθημερινότητάς μας. Επιλέχθηκαν αποσπάσματα από διάφορες μενάνδρειες κωμωδίες (*Ασπίς* 1-83 και απ. 1, *Δύσκολος* 153-178, 271-287, 438-455, 710-747, 796-812, *Ηρως* 74-115, *Θεοφορουμένη* απ. 1, *Λευκαδία* 10-16, *Μισούμενος* 1-14, *Σικυώνιοι* 2-24), μερικές διακειμενικές αναφορές από τις μενάνδρειες *Γνώμες* (για τον

⁶¹ Το ερευνητικό πρόγραμμα του Πανεπιστημίου του Freiburg στη Γερμανία, το οποίο τελεί υπό την αιγίδα της Ακαδημίας της Χαϊδελβέργης, με τίτλο *Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie* (KomFrag), έχει αναλάβει από το 2011 να δημοσιεύσει σε 73 τόμους τα αποσπάσματα όλων των αρχαίων Ελλήνων κωμωδιογράφων, από τον 6^ο αιώνα π.Χ. μέχρι και τον 1^ο αιώνα μ.Χ. (https://www.komfrag.uni-freiburg.de/baende_liste). Ο κάθε τόμος περιλαμβάνει το αρχαίο κείμενο συνοδευόμενο από μετάφραση (στα αγγλικά, γερμανικά ή ιταλικά) και εκτενή σχολιασμό. Ως εκ τούτου, οι επαγγελματίες του θεάτρου που θα επιθυμούσαν να εντρυφήσουν στα αποσπασματικά κείμενα της αρχαίας κωμωδίας, θα έχουν την ευκαιρία να το κάνουν, καθώς οι τόμοι που έχουν εκδοθεί και αυτοί που αναμένεται να εκδοθούν θα κάνουν ευκολότερη την πρόσβαση και τη μελέτη του πλούτου των αρχαίων κωμικών αποσπασμάτων.

γάμο και τις γυναίκες, π.χ. 66, 68, 153, 197, 583, 751), καθώς και το ποίημα *Σαπφώ εν Λευκάδι* του Κύπριου ποιητή Κυριάκου Χαραλαμπίδη, το οποίο εμπνέεται από τη *Λευκαδία* του Μενάνδρου με άμεση αναφορά στο έργο του αρχαίου κωμωδιογράφου. Ως καταλληλότερη τεχνική για την ερμηνεία των αποσπασμάτων αυτών κρίθηκε η θεατρική περφόρμανς σε μη συμβατικό θεατρικό χώρο πλαισιωμένη από βιντεοπροβολές και αποσπασματικότητα στη φωνή και τις κινήσεις των ηθοποιών.

Αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, με την επιλογή συγκεκριμένων σκηνών ή αποσπασμάτων από τις κωμωδίες του Μενάνδρου για παρουσίαση στο κοινό, επανερχόμαστε στην τάση της Ελληνιστικής και μεταγενέστερης εποχής απέναντι στα έργα του μεγάλου συγγραφέα της Νέας Κωμωδίας: υπάρχουν μαρτυρίες ότι κατά τα αυτοκρατορικά χρόνια αλλά και αργότερα (τουλάχιστον μέχρι τον 6^ο αι. μ.Χ., όταν έχουμε και το τελευταίο δείγμα εικονογραφημένης παράστασης από κωμωδία του Μενάνδρου⁶²), οι μενάνδρειες κωμωδίες αποτελούσαν μέσο ψυχαγωγίας σε συμπόσια, δείπνα και σε κλειστούς ιδιωτικούς κύκλους, όπου μια ομάδα ηθοποιών παρουσίαζε στους καλεσμένους μερικές σκηνές ή αποσπάσματα από τα έργα του Μενάνδρου υπό τη μορφή *rot-pourri*.⁶³

5.4 Περφόρμανς και Θεματικές Αποσπασμάτων

Η περφόρμανς που μαγνητοσκοπήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής αποτελεί ένα δείγμα της συνολικής δουλειάς που θα ήταν εφικτό να πραγματοποιηθεί με τα αποσπασματικά κείμενα. Η ολοκληρωμένη περφόρμανς θα είχε κανονική διάρκεια 40 λεπτών και θα παρουσίαζε κείμενα που θα εκτείνονταν από παπυρικά αποσπάσματα μερικών γραμμών με γνωμολογικό χαρακτήρα μέχρι αυτούσιες σκηνές από τα έργα του Μενάνδρου, με κυριότερα θέματα τους μελαγχολικούς ερωτευμένους νέους, τις κωμικές παρεξηγήσεις μεταξύ των χαρακτήρων, τις σκηνές αναγνώρισης μεταξύ των μελών της ίδιας οικογένειας κ.ά. Το σκηνικό θα απαρτιζόταν από τρεις μεγάλες οθόνες που θα κάλυπταν το πίσω μέρος της σκηνής.

Στην περφόρμανς της διατριβής χρησιμοποιήθηκαν αποσπασματικά στοιχεία στην κίνηση και τη φωνή των ηθοποιών, όπως η διακεκομμένη φωνή με τη χρήση ειδικού μικροφώνου, το διακεκομμένο φως και η προβολή αποσπασματικών εικόνων στην οθόνη, με σκοπό να αναδειχθεί η αποσπασματική φύση των κειμένων. Η αίσθηση της συνέχειας σε μια

⁶² Nervegna 2013: 120-200 και 2014: 717-734.

⁶³ Nervegna 2013, ειδ. 183-186.

περφόρμανς με θεματολογικώς ασύνδετα κείμενα επιχειρήθηκε μέσω του ενιαίου σκηνικού χώρου και της χρήσης των ίδιων σκηνικών αντικειμένων σε διαφορετικές σκηνές. Τα σκηνικά, τα κοστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα κρίθηκε σωστό να έχουν μινιμαλιστικό χαρακτήρα, καθώς σκοπός της περφόρμανς είναι να αναδειχθεί το περιεχόμενο του κειμένου και η αποσπασματικότητά του, τα οποία τονίζονται σε μεγάλο βαθμό από τη φωνή και τη σωματικότητα των ηθοποιών, καθώς κι από τον ήχο/ηχητικά εφέ και τον φωτισμό της σκηνής.

Το σκηνικό της περφόρμανς αποτελείται από τρία κυρίαρχα χαρακτηριστικά:

- α) την οθόνη προβολής στο πίσω μέρος της σκηνής,
- β) τον χαμηλό φωτισμό που άλλοτε αυξάνεται κι άλλοτε μειώνεται ανάλογα με το θέμα και τις ανάγκες της εκάστοτε σκηνής,
- γ) τον «πειραγμένο» ήχο από τα μικρόφωνα, ο οποίος σε συνδυασμό με τα βίντεο που προβάλλονται στην οθόνη, προσδίδει ακόμη περισσότερη ένταση στη σκηνή.

Το πρώτο απόσπασμα της περφόρμανς προέρχεται από το έργο *Ασπίς* (στ. 1-83) και καταπιάνεται με το θέμα του πολέμου.⁶⁴ Ο δούλος του στρατηγού Κλεόστρατου, Δάος, εισέρχεται στη σκηνή και περιγράφει στους θεατές τις φρικαλεότητες του πολέμου με αποκορύφωμα την τελευταία μάχη, στην οποία ο Κλεόστρατος έχασε τη ζωή του. Ο Δάος συντετριμμένος επιστρέφει στην πατρίδα του διοικητή του για να παραδώσει στην οικογένεια του κυρίου του την ασπίδα του. Η θεά Τύχη στον πρόλογό της, μετά την έξοδο του Δάου από τη σκηνή, εξηγεί στους θεατές ότι ο Κλεόστρατος είναι ζωντανός και ότι ένας άλλος στρατιώτης είχε πάρει την ασπίδα του, καθώς ο εχθρός τους αιφνιδίασε και αναγκάστηκαν να οπλιστούν ο καθένας με όποιο όπλο και ασπίδα βρήκε μπροστά του. Στη συνέχεια ξετυλίγεται το κουβάρι μιας κωμικής ιστορίας με αποκορύφωμα το σχέδιο του Δάου, του Χαιρέα και του Χαιρέστρατου, το οποίο έχει ως σκοπό τη ματαίωση του γάμου του Σμικρίνη, θείου του Κλεόστρατου, με την αδερφή του τελευταίου, την οποία θέλει να παντρευτεί ο Χαιρέστρατος. Σύμφωνα με το σχέδιο αυτό, ο τελευταίος προσποιείται ότι πεθαίνει και για τον λόγο αυτό επιστρατεύουν έναν φίλο του να προσποιηθεί τον γιατρό και να προχωρήσει με διάγνωση για τη δήθεν θανατηφόρο αρρώστια του Χαιρέστρατου.

Στο φως των πρόσφατων τραγικών και δυσάρεστων εξελίξεων ανά το παγκόσμιο, το απόσπασμα που αναφέρεται στη φρίκη του πολέμου και τις απώλειες της ανθρώπινης ζωής κρίθηκε ως το καταλληλότερο για να ανοίξει την περφόρμανς των μενάνδρειων

⁶⁴ Τα αποσπάσματα που χρησιμοποιήθηκαν για τις ανάγκες του βίντεο παρουσιάζονται στο Παράρτημα Α σε ελεύθερη μετάφραση της γράφουσας.

αποσπασμάτων. Την ώρα που η ηθοποιός απαγγέλλει τους στίχους του Μενάνδρου, στην οθόνη εμφανίζονται σκηνές από τις πολεμικές συγκρούσεις που έλαβαν χώρα κατά τον 20ο αιώνα διεθνώς. Η ηθοποιός στέκεται ακριβώς μπροστά από την οθόνη και γίνεται ένα με αυτήν, ως ένας μενάνδρειος χαρακτήρας που «επεμβαίνει» και πρωταγωνιστεί σε σκηνές πολέμου των δύο τελευταίων αιώνων, τονίζοντας τη διαχρονικότητα των μηνυμάτων του Μενάνδρου. Το απόσπασμα αυτό επικοινωνεί ένα αντιπολεμικό μήνυμα αναδεικνύοντας τις τραγικές συνέπειες του πολέμου που συνεχίζουν να υφίστανται εν έτει 2022, χιλιάδες χρόνια μετά την αντιπολεμική κραυγή του Μενάνδρου.

Το δεύτερο απόσπασμα προέρχεται από τον **Δύσκολο** (796-812) και καταπιάνεται με την αβεβαιότητα που ενυπάρχει ως προς την κατοχή των χρημάτων από τους ανθρώπους. Ο Σώστρατος, ο νεαρός πλούσιος που είναι ερωτευμένος με την κόρη του Κνήμωνα, επιπλήττει τον πατέρα του, Καλλιπίδη, ο οποίος δηλώνει απρόθυμος να δεχθεί ότι ο γαμπρός και η νύφη που θα ενταχθούν στην οικογένειά του θα είναι φτωχοί. Σε μια προσπάθεια να απαλείψει τις ταξικές διαφορές, ο Σώστρατος τού υπενθυμίζει ότι τα χρήματα είναι πράγμα αβέβαιο, το οποίο μπορεί να σε εγκαταλείψει την επόμενη μέρα και τον συμβουλεύει, αφού ο ίδιος ήταν τυχερός και απέκτησε κάποια χρήματα, να τα μοιράζεται με αυτούς που δεν έχουν.

Το μήνυμα που στέλνει αυτό το απόσπασμα κινείται σε δύο άξονες. Καταρχάς, ο Μενάνδρος με το να παρουσιάζει νέους από διαφορετικές τάξεις να ερωτεύονται και στο τέλος να παντρεύονται, τάσσεται ενάντια στις ταξικές διαφορές και υποστηρίζει εμμέσως ότι οι άνθρωποι δεν θα έπρεπε να κρίνονται βάσει της οικονομικής τους κατάστασης. Κατά δεύτερον, στέλνει ένα μήνυμα φιλανθρωπίας προτρέποντας αυτούς που διαθέτουν χρήματα να βοηθούν αυτούς που το έχουν ανάγκη σημειώνοντας ότι η ζωή θα τους ανταμείψει, όταν στο μέλλον βρεθούν κι αυτοί σε δυσμενή θέση.

Το τρίτο απόσπασμα προέρχεται, επίσης, από τον **Δύσκολο** (153-178) και αναφέρεται στο θέμα της μισανθρωπίας, που χαρακτηρίζει τον κύριο χαρακτήρα της κωμωδίας, τον Κνήμωνα. Το απόσπασμα πραγματεύεται την απέχθεια που νιώθει ο Κνήμων για τους ανθρώπους, η οποία τον οδήγησε στην απομόνωση και την πλήρη αποφυγή της συναναστροφής του με ανθρώπους. Ακόμη και τα χωράφια του που συνορεύουν με πεζοδρόμια ή με άλλα χωράφια, στα οποία μπορεί να συναντήσει κόσμο, τα αποφεύγει και τα αφήνει ακαλλιέργητα. Προτιμάει την ησυχία του από τα λεφτά που θα κέρδιζε με την καλλιέργεια των χωραφιών αυτών. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα παρουσιάζονται με κωμικότητα τα κυριότερα χαρακτηριστικά του μισάνθρωπου Κνήμωνα, που δίνει και τον τίτλο στην κωμωδία του Μενάνδρου.

Το επόμενο απόσπασμα προέρχεται από τον **Δύσκολο** (438-455) και έχει ως σκοπό να θίξει τη θρησκοληψία και να καυτηριάσει τους ανθρώπους που εμφανίζονται ως θεοσεβείς και πιστοί, ενώ στην πραγματικότητα είναι υποκριτές. Πρόκειται για ένα διαχρονικό μήνυμα που εκφράζεται μέσα από τα λόγια ενός μισάνθρωπου με τον πιο εύστοχο τρόπο αφήνοντας να εννοηθεί ότι συμπεριφορές σαν κι αυτήν τον οδήγησαν να χάσει την πίστη του στους ανθρώπους και να απομονωθεί. Ο Κνήμων θεωρεί ότι οι πιστοί που προσφέρουν θυσίες στους θεούς το κάνουν για να ευχαριστήσουν το δικό τους το στομάχι, αφού προσφέρουν στους θεούς τα μέρη των ζώων που οι ίδιοι δεν μπορούν να φάνε και μετά γλεντοκοπούν τρώγοντας τα πιο νόστιμα κι εύγεστα μέρη των ζώων.

Στο απόσπασμα που ακολουθεί (**Δύσκολος** 271-287) ο Γοργίας, ένας φτωχός αγρότης, αναφέρεται στην τύχη και το ευμετάβλητό της, προτρέποντας τον Σώστρατο, τον πλούσιο νεαρό που είναι ερωτευμένος με την κόρη του Κνήμωνα, να είναι συνετός και ταπεινός και να μην προσπαθεί να προσβάλει τους φτωχούς και κατώτερους του, γιατί η τύχη μπορεί να ρίξει απροειδοποίητα έναν άνθρωπο από τα ψηλά στα χαμηλά. Φυσικά, ο Σώστρατος δεν είχε τέτοια πρόθεση, όμως μια σειρά από γεγονότα οδήγησαν τον Γοργία να σχηματίσει την άποψη αυτή για τον Σώστρατο. Η συζήτηση περί τύχης είχε πολύ μεγάλη απήχηση κατά την ελληνιστική εποχή, καθότι η τύχη διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στις ζωές των ανθρώπων και λατρευόταν ως πολύ σημαντική θεότητα.⁶⁵ Οι άνθρωποι πίστευαν ότι μπορείς να διατηρήσεις την καλή σου τύχη αν αποφύγεις να διαπράξεις οποιοδήποτε αδίκημα ή ατόπημα. Διαφορετικά μπορεί και να παρασυρθείς στο βούρκο από την αφθονία και τότε, πιθανότατα να ξεκινήσει η πτώση σου. Αλλά, ακόμα κι όταν η τύχη σε εγκαταλείψει, θα πρέπει να υπομείνεις τη μοίρα σου με αξιοπρέπεια με σκοπό η καλή σου τύχη να επιστρέψει.

Το επόμενο απόσπασμα πραγματεύεται ένα διαχρονικό και δυστυχώς, επίκαιρο ζήτημα: τη βία κατά των γυναικών. Οι κωμωδίες του Μενάνδρου, όπως προαναφέραμε, είχαν συχνά στη θεματική τους το θέμα του βιασμού μιας νεαρής κοπέλας σε κάποιο νυχτερινό φεστιβάλ⁶⁶

⁶⁵ Zagagi 1994: 145 με υποσ. 7. πρβλ. Parker (1996: 231-232) περί *Αγαθής Τύχης* και της πλούσιας εικονογραφικής της παράδοσης. Martina 2016: 26-27; Stafford 2007: 81-84. Συγκεκριμένα για τον ρόλο της Τύχης στη Νέα Κωμωδία και τον Μενάνδρο, βλ. Petrides 2014: 20-28 με υποσημείωση 15, Miles 2014: 75-89, ειδικότερα 81 υποσημ. 40, 42, Cinaglia 2014: 152-166, Zagagi 1994: 142-149; Bruzzese 2011: 157-172 και Omitowaju 2002: 150-153.

⁶⁶ Τα παραδείγματα του μοτίβου του βιασμού στα έργα της Νέας Κωμωδίας αποδεικνύουν ότι στις περισσότερες περιπτώσεις οι βιασμοί συμβαίνουν κατά τη διάρκεια νυχτερινών φεστιβάλ (π.χ. στο

από άγνωστο άνδρα, ο οποίος στο τέλος καταλήγει μέσα από τυχαία γεγονότα να παντρεύεται τη μητέρα του παιδιού του (π.χ. *Γεωργός, Επιτρέποντες, Σαμία*).⁶⁷ Στην κωμωδία *Ἡρώς* ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα διπλό βιασμό και μια διπλή σκηνή αναγνώρισης.⁶⁸ Η Μυρρίνη 18 χρόνια πριν ξεκινήσει η πλοκή της μενάνδρειας κωμωδίας πέφτει θύμα βιασμού από τον Λάχη και φέρνει στον κόσμο δύο παιδιά: την Πλαγγόνα και τον Γοργία. Η Μυρρίνη δίνει τα παιδιά σε έναν πρώην δούλο, τον Τιβείο, για να τα μεγαλώσει και μετά από λίγα χρόνια παντρεύεται τον Λάχη χωρίς να γνωρίζει κανένας από τους δύο ότι στην πραγματικότητα είχαν γνωριστεί στο παρελθόν κάτω από τραγικές συνθήκες. Ο Τιβείος που ανέλαβε να μεγαλώσει τα παιδιά της Μυρρίνης ως παιδιά του βρίσκει δουλειά στον Λάχη και όταν εν τέλει πεθαίνει, τα παιδιά του παραμένουν στη δούλεψη του Λάχη. Ένας από τους δούλους του Λάχη ερωτεύεται τη νεαρή Πλαγγόνα και ο Λάχης χωρίς να γνωρίζει ότι το κορίτσι είναι η κόρη του - κι άρα ελεύθερη στην καταγωγή - υπόσχεται στον δούλο του ότι θα τους παντρεύει. Η Μυρρίνη που μαθαίνει στην πορεία ότι τα δύο αδέρφια είναι παιδιά της, δεν μπορεί να επιτρέψει στον Λάχη να παντρεύει την κόρη της με έναν δούλο. Επιπρόσθετα, η Πλαγγόνα πέφτει θύμα βιασμού από τον πλούσιο γείτονά της, Φειδία και ως εκ τούτου, πρέπει να βρεθεί ένας τρόπος να τον παντρευτεί. Η Μυρρίνη, όμως, για να σώσει την κόρη της από τον γάμο με ένα δούλο, θα πρέπει να αποκαλύψει στον άντρα της το μυστικό της: ότι πριν ακόμη παντρευτούν κάποιος άγνωστος άντρας την είχε βιάσει και την είχε αφήσει έγκυο. Με τον φόβο ο Λάχης να τη διώξει από το σπίτι και να χαλάσει τον γάμο της, η Μυρρίνη (θεωρεί ότι) βρίσκεται σε αδιέξοδο.

Το κείμενο της σκηνής που παρουσιάζεται στην περφόρμανς διασώζεται σε τρία μικρά και κατεστραμμένα παπυρικά αποσπάσματα, τα οποία διασώζουν στίχους από δύο σκηνές στις οποίες πρωταγωνιστές είναι η Μυρρίνη και ο Λάχης. Στη σκηνή αυτή φαίνεται ότι ο Λάχης

φεστιβάλ των Ταυροπολιών στους *Επιτρέποντες*, στο φεστιβάλ των Διονυσίων στην *Κασετίνα* του Πλαύτου). Για το θέμα βλ. Bathrellou 2012: 151-192.

⁶⁷ Οι κωμωδίες με το μοτίβο του βιασμού τελείωναν συνήθως είτε με τον γάμο του θύματος και του θύτη, όπως στη *Σαμία*, είτε με την επανένωση της οικογένειας, η οποία είχε χωριστεί προσωρινά μετά τα νέα για τον βιασμό της γυναίκας πριν τον γάμο της, καθώς αναγνωριζόταν ο σύζυγός της ως ο τότε βιαστής της, όπως στους *Επιτρέποντες*. Περισσότερα για το μοτίβο του βιασμού στον Μένανδρου, βλ. James 2014: 24-39, Gardner 2012: 121-143, Sommerstein 2013: 33-36 και υπόμνημα στους στ. 38-50, Lape 2004, Harris 2004: 41-83 (=Harris 2006: 297-332), Omitowoju 2002: 191-193, Lape 2001: 79-119, Rosivach 1998: 13-50.

⁶⁸ Το μοτίβο του βιασμού ακολουθείται πάντοτε από τη λεγόμενη «σκηνή της αναγνώρισης» (βλ. Harris 2004: 41-83 (=2006: 297-332), Omitowoju 2002, ειδ. 169-203, Rosivach 1998: 13-42, Sommerstein 1998: 100-114 and 2013: 30-36 (πρβλ. Sommerstein 2006: 233-251).

κατάλαβε τη σχέση που έχει η Μυρρίνη με την Πλαγγόνα και τον Γοργία και τη βομβαρδίζει με ερωτήσεις για να μάθει την αλήθεια. Στην πορεία συνειδητοποιεί ότι η χρονιά και το μέρος, κατά τα οποία η Μυρρίνη έπεσε θύμα βιασμού, ταιριάζουν με τη χρονιά και το μέρος κατά τα οποία ο Λάχης είχε βιάσει μια κοπέλα. Στη συνέχεια της σκηνής, η οποία έχει χαθεί, ο Λάχης αναμένεται να αναγνωρίσει τη Μυρρίνη ως την κοπέλα που βίασε και την Πλαγγόνα ως την κόρη του.

Μέσα από το αποσπασματικό κείμενο του **Ηρωα** (στ. 74-115) αναδεικνύεται ο τρόμος, η ντροπή και το τραύμα που αφήνει ένας βιασμός στο σώμα και την ψυχή του θύματος. Ο αποσπασματικός λόγος, συνοδευόμενος από την κατακερματισμένη εικόνα εντείνει την τραγικότητα και την ένταση της σκηνής. Το γεγονός ότι ένας σύζυγος είχε βιάσει στο παρελθόν τη μέλλουσα γυναίκα του και ότι και η κόρη του έπεσε θύμα βιασμού στέλνει από μόνο του τα δικά του μηνύματα. Τα μεγάλα κενά που εντοπίζονται στους παπύρους που διασώζουν τη συγκεκριμένη σκηνή παρουσιάζονται στους θεατές μέσω της διακεκομμένης φωνής της ηθοποιού και μέσω του ήχου της «χαλασμένης τηλεόρασης», ο οποίος καλύπτει πλήρως τα λόγια της Μυρρίνης που δεν έχουμε πια στην κατοχή μας.

Η επόμενη σκηνή, βγαλμένη από ένα απόσπασμα της **Θεοφορουμένης** (απ.1), το οποίο διασώζει ο Στοβαίος (5^{ος} αι. μ.Χ.) στην *Ανθολογία* του, παρουσιάζει έναν άνθρωπο κουρασμένο από τις αδικίες της ζωής να καταφέρεται εναντίον των ανθρώπων και της νοοτροπίας τους. Ο ομιλητής του αποσπάσματος πιθανότατα να απευθύνεται σε κάποιον άλλο χαρακτήρα της κωμωδίας ή να μονολογεί μέσα στην απελπισία του και να αναφέρει ότι αν του ζητηθεί ποτέ να επιστρέψει στη γη θα ήθελε να επιστρέψει ως οποιοδήποτε άλλο ζώο (άλογο, σκύλο ακόμη και γαϊδούρι) φτάνει να μην επιστρέψει πίσω ως άνθρωπος, το μοναδικό από τα έμψυχα όντα που ευημερεί ή αποτυγχάνει άδικα.

Το επόμενο απόσπασμα προέρχεται από τη **Λευκαδία** (στ. 10-16) και αναφέρεται στον μύθο που θέλει τη Σαπφώ να πέφτει στο κενό για τον έρωτά της για τον Φάωνα. Το κείμενο αυτό χρησιμοποιείται για να αναδείξει - έστω και στον ελάχιστο βαθμό - την επιρροή που έχει ο Μένανδρος στο νεότερο ευρωπαϊκό θέατρο και λογοτεχνία. Αφορμώμενος από τους λίγους στίχους που διασώζονται από τη *Λευκαδία* του Μενάνδρου, ο καταξιωμένος Κύπριος ποιητής Κυριάκος Χαραλαμπίδης έγραψε το ποίημα του **Σαπφώ εν Λευκάδι**. Η συνομιλία ανάμεσα στα δύο κείμενα αποτελεί ένα εξαιρετικό δείγμα διακειμενικότητας της νεότερης με την αρχαιοελληνική λογοτεχνία με αφορμή τη μεγάλη λυρική ποιήτρια Σαπφώ. Η χρήση της τεχνολογίας και πιο συγκεκριμένα, της ζωντανής μαγνητοσκόπησης της απαγγελίας του ποιήματος και της ταυτόχρονης προβολής της στην οθόνη της σκηνής αναδεικνύει τη

συνομιλία της μοντέρνας με την αρχαία *Λευκαδία* και την «εισβολή» της τεχνολογίας στον σκηνικό χώρο, ο οποίος, λίγα δευτερόλεπτα πριν, φιλοξενούσε τον χαρακτήρα της ιέρειας από την *Λευκαδία* του Μενάνδρου.

Το προτελευταίο απόσπασμα έχει ως θέμα έναν τυπικό χαρακτήρα που απαντάται στη Νέα και Ρωμαϊκή Κωμωδία: τον παρακλαυσίθυρον, δηλαδή τον νεαρό ερωτευμένο που κλαίει έξω από την πόρτα του σπιτιού του για τον έρωτά του. Ο Θρασωνίδης στην κωμωδία ***Μισούμενος*** (στ. 1-14, 29-30, 37-56, 706-712) θρηνεί για τον έρωτά του μέσα στο κρύο, έξω από το σπίτι του, καθώς η αγαπημένη του – όπως λέει ο ίδιος - αδιαφορεί γι' αυτόν και τον μισεί. Η δυστυχία που νιώθει ο Θρασωνίδης εξαιτίας μιας γυναίκας φέρνει στο μυαλό κάποιου τις δεκάδες ***Γνώμες*** που έγραψε ο Μένανδρος για τη γυναίκα και τον γάμο.⁶⁹ Συνεπώς, γίνεται προβολή στην οθόνη μερικών εκ των κωμικότερων *Γνωμών* του Μενάνδρου περί γάμου και γυναικών για να σχολιαστεί κωμικά ο πόνος του νεαρού ερωτευμένου.⁷⁰

Μετά τη χρήση των αποσπασμάτων περί πολέμου και βίας κατά των γυναικών, χρησιμοποιείται ένα απόσπασμα από την κωμωδία ***Σικυώνιοι*** (στ. 2-24), το οποίο αναφέρεται σε εμπορία προσώπων. Η Φιλουμένη και ο δούλος Δρόμων είχαν απαχθεί από πειρατές 12 χρόνια πριν ξεκινήσει η πλοκή της κωμωδίας, όταν το κορίτσι ήταν μόνο 4 ετών και πουλήθηκαν σε έναν στρατηγό ως δούλοι. Ο Στρατοφάνης, ένας νεαρός μισθοφόρος, ερωτεύεται τη Φιλουμένη αλλά δεν μπορεί να την παντρευτεί, καθώς δεν επιτρέπονταν οι γάμοι μεταξύ ενός ελεύθερου Αθηναίου πολίτη και μιας δούλης.⁷¹ Στη συνέχεια η Φιλουμένη αναγνωρίζεται ως η κόρη ενός ελεύθερου Αθηναίου πολίτη και μαθαίνει ότι είχε πέσει θύμα απαγωγής όταν ήταν μικρή, κι έτσι μπορεί ελεύθερα να παντρευτεί τον αγαπημένο της Στρατοφάνη.

Το συμπέρασμα της σύντομης περφόρμανς και ο συνολικός στόχος της είναι να αναδειχθεί η σπουδαιότητα των αποσπασματικών κειμένων ως αυτόνομα θεατρικά κείμενα, τα οποία δεν χρειάζεται αναδομηθούν για να παρουσιαστούν σε μια παράσταση ή ένα αναλόγιο. Υπάρχει

⁶⁹ Πολλά μονόστιχα από τις *Γνώμες* του Μενάνδρου δεν αποδίδονται στον ίδιο (Λιαπής 2002: 71-76). Για τις ανάγκες της παρούσας περφόρμανς χρησιμοποιούνται *Γνώμες*, για την πατρότητα των οποίων δεν είμαστε απόλυτα σίγουροι σε όλες τις περιπτώσεις.

⁷⁰ <https://www.dropbox.com/s/cc37qk3jdse17ou/3.%20Misoumenos.mp4?dl=0>.

⁷¹ Σύμφωνα με το αθηναϊκό δίκαιο και τον λεγόμενο «Νόμο του Περικλή», η αθηναϊκή υπηκοότητα παραχωρούνταν σε όσα παιδιά γεννιούνταν από πατέρα και μητέρα που κατείχαν και οι δύο την αθηναϊκή υπηκοότητα (βλ. Omitowoju 2002: 22-23 με αναφορές στα *Πολιτικά* (1275b.22-23) του Αριστοτέλη. Για τον Νόμο του Περικλή, βλ. Patterson 2005: 267-289, Lape 2004: 68-76 and 2001: 96-99, Boegehold 1994: 57-66 και Πλουτάρχου *Περικλής* xxxvii.2-4.

πλούτος αποσπασμάτων από (κα)μία λέξη μέχρι ολόκληρες σκηνές, οι οποίες κρύβουν σπουδαία γνωμικά και μηνύματα για όλες τις εκφάνσεις της ζωής μας και μπορούν να προβάλλονται στους θεατές ως φιλοσοφικά αποστάγματα και να τους βοηθούν στις φιλοσοφικές τους αναζητήσεις και στο να γνωρίσουν καλύτερα τον κόσμο των Ελλήνων κωμωδιογράφων και κυρίως του Μενάνδρου, ο οποίος πίσω από το πέπλο της «κωμωδίας» - που στο μυαλό των περισσότερων μεταφράζεται ως «ελαφρύ» έργο - κρύβει μεγάλες αλήθειες για τη ζωή. Στα αποσπάσματά του, όπως διαφάνηκε από τη σύντομη περφόρμανς, εντοπίζουμε γνωμικά για την τύχη και το ευμετάβλητό της, αντιπολεμικά μηνύματα, απόψεις εναντίον της θρησκοληψίας και της εμπορίας προσώπων αλλά και πιο ανάλαφρα μηνύματα για τον γάμο και τις γυναίκες.

Η παρούσα διατριβή θα μπορούσε να αναπτυχθεί περαιτέρω συστηματοποιώντας την ακαδημαϊκή και πρακτική εφαρμογή της χρήσης αποσπασματικών κειμένων στο σύγχρονο θέατρο. Η αρχή είναι δυνατόν να γίνει με τη δημιουργία μιας βάσης δεδομένων, η οποία θα φιλοξενεί όλα τα κείμενα των αρχαίων κωμωδιογράφων, κατηγοριοποιημένα ανά θέμα και ανά έργο, μεταφρασμένα στην αγγλική και υπομνηματισμένα, με σκοπό οι επαγγελματίες του θεάτρου να αποκτήσουν πρόσβαση στα κείμενα αυτά και να μπορούν να τα αξιοποιήσουν δημιουργικά χρησιμοποιώντας τα στις παραστάσεις τους. Η συμμετοχή μου ως ερευνήτριας στο ερευνητικό πρόγραμμα *Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie (KomFrag)*,⁷² το οποίο έχει ως στόχο τη δημοσίευση του *corpus* των αρχαίων Ελλήνων κωμωδιογράφων, παρέχει τη δυνατότητα συλλογής και χρήσης του συνόλου των αποσπασματικών κειμένων.

Η βάση δεδομένων δύναται να αποτελέσει την πλατφόρμα, μέσω της οποίας θα δημιουργηθούν δεσμοί συνεργασίας μεταξύ των ειδικών στα αποσπασματικά κείμενα φιλολόγων και των επαγγελματιών του θεάτρου. Μέσα από εργαστήρια και παραστάσεις, στα οποία θα συμπράττουν καλλιτέχνες του θεάτρου και ειδικοί από τα πεδία της κλασικής φιλολογίας, των θεατρικών σπουδών, της λογοτεχνίας, της σκηνοθεσίας, της νευροεπιστήμης και της νευρογλωσσολογίας, θα παρουσιάζονται αποσπασματικά κείμενα με τη χρήση διάφορων τεχνικών και μεθόδων, με σκοπό την εξέταση της πρόσληψης των παραστάσεων αυτών από το σύγχρονο κοινό. Η βάση δεδομένων θα έχει ανοιχτή πρόσβαση, ούτως ώστε οι επαγγελματίες του θεάτρου να έχουν τη δυνατότητα όχι μόνο να χρησιμοποιήσουν τα κείμενα αυτά σε παραστάσεις αποσπασματικών κειμένων (εν είδει αναλογίου ή περφόρμανς) αλλά και να τα ενσωματώσουν σε παραστάσεις ολοκληρωμένων

⁷² Βλ. υποσ. 61.

έργων ως εισαγωγή σε ένα από τα θέματα που πραγματεύεται η παράστασή τους ή και ως διακειμενική αναφορά.

Η συστηματική ενασχόληση με αποσπασματικά κείμενα σε ερευνητικό και πρακτικό επίπεδο ευελπιστούμε ότι θα προσελκύσει το ενδιαφέρον τόσο των ακαδημαϊκών ως προς την πρόσληψη της αρχαίας κωμωδίας στο σύγχρονο θέατρο όσο και των επαγγελματιών του θεάτρου, προσφέροντάς τους «νέο» υλικό που μπορεί να αξιοποιηθεί ως κείμενο σε συμβατικές ή καινοτόμες παραστάσεις.

Κεφάλαιο 6

Επίλογος

Η παρούσα διατριβή μέσω της θεωρητικής και πρακτικής διερεύνησης της έννοιας της αποσπασματικότητας στη σύγχρονη σκηνοθεσία, με έμφαση στα αποσπασματικά κείμενα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας, συμπληρώνει ένα σημαντικό βιβλιογραφικό και ερευνητικό κενό στο πεδίο των θεατρικών σπουδών. Το ενδιαφέρον για τα αποσπασματικά κείμενα έχει αρχίσει να αυξάνεται τα τελευταία χρόνια στους κύκλους των επαγγελματιών του θεάτρου, με τα τραγικά αποσπάσματα να κατέχουν την πρωτοκαθεδρία, καθώς τα κωμικά αποσπάσματα παραμένουν λιγότερο γνωστά και προσβάσιμα. Ως εκ τούτου, το ερευνητικό πρόγραμμα «Fragments» της Laura Swift, που αποτελεί την πλατφόρμα μέσω της οποίας παρατηρείται μια συστηματική ενασχόληση με την αποσπασματικότητα στη σύγχρονη σκηνοθεσία σε επίπεδο ακαδημαϊκό και πρακτικό, ασχολείται αποκλειστικά με αποσπάσματα αρχαίας τραγωδίας αφήνοντας ανεξερεύνητο το πεδίο των κωμικών αποσπασμάτων. Συνεπώς, το μοντέλο της πρακτικής ενασχόλησης που εφαρμόστηκε στην παρούσα διατριβή συμπληρώνει το ερευνητικό πρόγραμμα «Fragments», καθώς καταπιάνεται αποκλειστικά με κωμικά αποσπάσματα.

Η έρευνα που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της διατριβής προτείνει ότι για την παρουσίαση των αποσπασματικών κειμένων δεν είναι απαραίτητη η αναδόμησή τους, καθώς, σύμφωνα με τις αρχές της Γνωσιακής Επιστήμης και της Νευροεπιστήμης που αναλύσαμε πιο πάνω, ο ανθρώπινος εγκέφαλος από τη φύση του συμπληρώνει οποιαδήποτε κενά (οπτικά και ακουστικά) εμφανιστούν ενώπιόν του. Άλλωστε, ο σκοπός της ενασχόλησής μας με αποσπασματικά θεατρικά κείμενα δεν είναι η συμπλήρωση των κενών. Σκοπός είναι να εξάψουμε τη φαντασία, να φέρουμε στην επιφάνεια μνήμες και εμπειρίες, να αναδείξουμε την αποσπασματικότητα στη ζωή μας και να προβληματίσουμε μέσω του περιεχομένου των αποσπασμάτων. Για τον λόγο αυτό, στην πειραματική περφόρμανς «Μενάνδρεια Θραύσματα», η οποία δημιουργήθηκε με σκοπό την πρακτική/σκηνική εφαρμογή των αποτελεσμάτων της έρευνάς μας, χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα με γνωμικά που εμπερικλείουν σημαντικά μηνύματα για διάφορες εκφάνσεις της ζωής μας (πόλεμος, εμπορία προσώπων, μισανθρωπία, κ.ο.κ.).

Η πειραματική περφόρμανς απέδειξε, αφενός, ότι ένα κωμικό απόσπασμα δεν χρειάζεται να αναδομηθεί για να παρουσιαστεί στη θεατρική σκηνή και αφετέρου ότι τα αποσπάσματα αρχαίας «κωμωδίας» που θα χρησιμοποιηθούν σε μια παράσταση δεν είναι απαραίτητο να

εμπερικλείουν κάποιο κωμικό στοιχείο με σκοπό την πρόκληση γέλιου. Αρκετοί επαγγελματίες του θεάτρου αλλά και φιλόλογοι αποφεύγουν την ενασχόληση με τα κωμικά αποσπάσματα, ακριβώς επειδή μερικά από αυτά δεν χαρακτηρίζονται από την κωμικότητα που αναμένεται να έχει μια κωμωδία. Εξάλλου, οι αρχαίοι γραμματικοί, οι φιλόλογοι και οι λεξικογράφοι που μετέγραψαν και διέσωσαν τα αποσπάσματα αυτά, το έκαναν με γνώμονα όχι την κωμικότητα των αποσπασμάτων αλλά το σημαντικό περιεχόμενό τους, καθώς σε αρκετά από αυτά εντοπίζονται ψήγματα σοφίας και σπουδαία γνωμικά για τη ζωή. Συνεπώς, τα περισσότερα κωμικά αποσπάσματα που διασώζονται μέσω της έμμεσης παράδοσης μπορούν να παρουσιαστούν σε μια παράσταση οποιασδήποτε θεματολογίας με σκοπό να αναδειχθούν τα σπουδαία τους μηνύματα και οι φιλοσοφικές τους αναζητήσεις.

Εν κατακλείδι και λαμβάνοντας υπόψιν τα συμπεράσματα που εξάγονται τόσο από τη θεωρητική διερεύνηση όσο κι από την πρακτική ενασχόληση με τα αποσπασματικά κείμενα του Μενάνδρου, η παρούσα διατριβή προτείνει την απομάκρυνση των επαγγελματιών του θεάτρου από την παραδοσιακή προσπάθεια για «αναδόμηση» ενός αποσπασματικού κειμένου και τη στροφή προς την αξιοποίηση της αποσπασματικότητας των κειμένων αυτών μέσω των σύγχρονων σκηνοθετικών πρακτικών (π.χ. περφόρμανς, θέατρο της επιπόησης, αυτοσχεδιαστικό θέατρο), με τη βαρύτητα να δίνεται στην κινησιολογία των ηθοποιών, την τεχνολογία, τον ήχο και τον φωτισμό. Η αποσπασματικότητα που διέπει την καθημερινότητα των ανθρώπων και ο κατακερματισμένος τρόπος με τον οποίο ζούμε προσφέρει το καταλληλότερο υπόβαθρο για ενασχόληση με αποσπασματικά κείμενα υπό τη μορφή «στιγμιότυπων» ασύνδετων θεματολογικά μεταξύ τους.

Ο πλούτος των φιλοσοφικών αναζητήσεων και των σπουδαίων μηνυμάτων επί παντός επιστητού που κρύβουν τα αποσπάσματα της αρχαίας κωμωδίας αξίζει να παρουσιαστεί και να γίνει κτήμα του ευρύτερου θεατρικού κοινού. Ως προς τούτο, η παρούσα διατριβή μπορεί να αποτελέσει εφαλτήριο για περαιτέρω διερεύνηση του θέματος. Προτείνεται μάλιστα η δημιουργία μιας βάσης δεδομένων, η οποία θα φιλοξενεί τα αποσπασματικά έργα των αρχαίων κωμωδιογράφων, με σκοπό τα κείμενα αυτά να είναι προσβάσιμα στους επαγγελματίες του θεάτρου, για να τύχουν της ανάλογης δραματουργικής και, σε μεταγενέστερο στάδιο, σκηνικής επεξεργασίας.⁷³

⁷³ Το ερευνητικό πρόγραμμα *Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie (KomFrag)*, το οποίο αναφέρεται στην υποσ. 60, θα μπορούσε να αξιοποιηθεί για τη δημιουργία της υπό αναφορά βάσης δεδομένων.

Παράρτημα Α

Κείμενο Περφόρμανς

*Το βίντεο της περφόρμανς είναι διαθέσιμο στον ακόλουθο σύνδεσμο: <https://www.dropbox.com/s/0o6pkyamllk5oqy/%CE%9C%CE%B5%CE%BD%CE%AC%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B5%CE%B9%CE%B1%20%CE%98%CF%81%CE%B1%CF%8D%CF%83%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1.mp4?dl=0>.

A.1 «Ασπίς» - Πόλεμος

Ηθοποιός 1 (Εισέρχεται από δεξιά - μαύρο φόντο – μόνο ένα κερί ή ένας μικρός προβολέας και η σκιά του να φαίνεται έντονη στον τοίχο): Σήμερα είναι μια πολύ στενάχωρη μέρα για μένα, Κύριέ μου (Παύση). Οι σκέψεις που κατακλύζουν το μυαλό μου δεν είναι αυτές που προσδοκούσα να έχω, τη μέρα που ξεκινούσαμε την εκστρατεία μας. Πίστευα ότι θα επέστρεφες πίσω στην πατρίδα σου ασφαλής και γεμάτος περηφάνια για τη νίκη σου. Κι ότι μετά θα ζούσες τα υπόλοιπα χρόνια που σου απέμεναν με τιμές ήρωα. Θα λάμβανες επάξια τον τίτλο του Εθνικού Στρατηγού και θα έβλεπες την αδελφή σου, για το χατίρι της οποίας ξεκίνησες αυτή την εκστρατεία, να παντρεύεται έναν ισάξιο της άντρα. (Παύση) Όσο για μένα... (κάθεται στα αριστερά της σκηνής) ήλπιζα ότι -μετά τα όσα έχω κάνει για σένα- θα μπορούσα να βρω λίγη ξεκούραση από τις δυσκολίες και τις κακουχίες της ζωής. Αλλά τώρα είσαι νεκρός, έχεις φύγει με τόσο απαίσιο τρόπο που δεν τον χωράει ο ανθρώπινος νους. Κι εγώ, Κλεόστρατε, ο δύσμοιρος τροφός σου, έχω έρθει βαριαναστενάζοντας στην πατρίδα σου, για να επιστρέψω πίσω την ασπίδα που δεν σε προστάτευε από τον εχθρό, παρόλο που εσύ την προστάτευες από κάθε κακό όλα αυτά τα χρόνια. Πάντοτε επεδείκνυες το απύθμενο θάρρος και την ασύλληπτη αντρείοσύνη σου που σε έκαναν να ξεχωρίζεις από όλους τους άλλους άνδρες.

Ηθοποιός 2 (εμφανίζεται πίσω δεξιά - μαύρο φόντο – μόνο ένα κερί ή ένας μικρός προβολέας): Αλλά, δυστυχώς, εάν είσαι στρατιώτης, παιδί μου, είναι δύσκολο να βρεις καλούς λόγους για να παραμείνεις ζωντανός. Ενώ, βρίσκεις χίλιους λόγους για να πεθάνεις.

Ηθοποιός 1 (οθόνη με σκηνές πολέμου - ο ηθοποιός κατευθύνεται προς τη μέση της σκηνής, ανεβαίνει πάνω σε μια καρέκλα και στέκεται στο ίδιο ύψος με την οθόνη): Στη Λυκία υπάρχει ένας ποταμός που ονομάζεται Ξάνθος. Εκεί είχαμε λάβει μέρος σε αρκετές μάχες, ευτυχώς χωρίς να έχουμε μεγάλες απώλειες. Νικήσαμε τους εχθρούς και τους αναγκάσαμε σε άτακτο φυγή. Στη συνέχεια, λεηλατήσαμε πολλά χωριά, καταστρέψαμε τους αγρούς, και πουλήσαμε όλα τα λάφυρα πολέμου που λάβαμε. Επιστρέψαμε όλοι με πολλά λεφτά στο στρατηγείο μας.

(Παύση - μετανιωμένα) Αλλά, βλέπεις, όταν χάνεις είσαι σε εγρήγορση, ενώ όταν κερδίζεις, η υπερβολική αισιοδοξία σου σε οδηγεί πολλές φορές σε ολέθρια λάθη. Έτσι κι εμείς, με τον αέρα και την υπεροψία του νικητή, πορευτήκαμε στην επόμενη μάχη με μεγάλη απειθαρχία. (Απότομα) Και σε κάποια ανύποπτη στιγμή, πρέπει να ήταν γύρω στα μεσάνυκτα, στεκόμουν στη σκοπιά και φυλούσα τους στρατιώτες και τα λάφυρά μας, όταν ξαφνικά άκουσα φωνές, σπαρακτικές κραυγές, άνδρες να τρέχουν, να θρηνούν και να φωνάζουν. Από αυτούς άκουσα τα τραγικά μαντάτα για τον αιφνιδιασμό που δεχτήκαμε και την άγρια σφαγή που ακολούθησε. Όλοι οι νεκροί μαζεύτηκαν σε ένα μέρος, κήκαν και θάφτηκαν μαζί.

A.2 «Δύσκολος» - Χρήματα

Ηθοποιός 1: Μιλάς για λεφτά, πράγμα δηλαδή αβέβαιο. Γιατί, αν ξέρεις ότι τα λεφτά θα μείνουν για πάντα μαζί σου, τότε ναι, να τα φυλάς και να μην τα μοιράζεσαι με κανένα. Μα, όταν πρόκειται για πράγματα των οποίων δεν είσαι ο απόλυτος κύριος και τα κατέχεις από τύχη κι όχι χάριν στον εαυτό σου, γιατί να μην τα μοιραστείς με τους άλλους ανθρώπους, πατέρα; Η τύχη μπορεί να στα πάρει όλα μέσα σε ένα λεπτό και να τα χαρίσει σε κάποιον άλλον, ο οποίος πιθανότατα και να μην τα αξίζει. Οπότε, όσο καιρό τα έχεις στην κατοχή σου, να τα μοιράζεις απλόχερα και να βοηθάς αυτούς που το έχουν ανάγκη. Τέτοιες πράξεις ποτέ δεν πάνε χαμένες. Και εάν κάποτε η τύχη σου βάλει τρικλοποδιά, αυτές όλες οι αγαθοεργίες θα αποδώσουν καρπό, καθώς κι εσένα κάποιος άλλος θα έρθει να σε βοηθήσει. Καλύτερα να μοιράζεται σε φίλους και σε κόσμο που το έχει ανάγκη ο πλούτος, παρά να παραμένει θαμμένος στο χώμα.

A.3 «Δύσκολος» - Μισανθρωπία

Ηθοποιός 1 (ο ηθοποιός εισέρχεται στη σκηνή σκυφτός κρατώντας ένα κασμά. γυρνά μόνο το κεφάλι και κοιτά τους θεατές – πολύ χαμηλός φωτισμός): ο ηθοποιός εισέρχεται στη σκηνή σκυφτός κρατώντας ένα κασμά. γυρνά μόνο το κεφάλι και κοιτά τους θεατές – πολύ χαμηλός φωτισμός): Μήπως δεν ήταν ο Περσέας ένας πολύ τυχερός άνθρωπος; Καταρχάς, είχε φτερά και δεν συναντούσε ποτέ κανένα πεζό στο έδαφος. Κατά δεύτερο, είχε το προνόμιο να μετατρέπει σε πέτρινο άγαλμα οποιονδήποτε τον ενοχλούσε. Αχ, πόσο θα ήθελα να ήμουν στη θέση του! (Γυρνά το σώμα του προς τους θεατές) Αν αυτό γινόταν, δεν θα υπήρχε πιο σύνηθες θέαμα στο δρόμο από πέτρινα αγάλματα! (Γελά). (Απελπισμένα) Γιατί δεν είναι πια ζωή άξια να τη ζεις κανείς, μα τον Ασκληπιό. Στις μέρες μας οι άνθρωποι καταπατούν τη γη σου και – άκουσον - άκουσον - σου μιλούν κιόλας! Νομίζετε ότι έχω καιρό για χάσιμο; Να φανταστείτε ότι για να μην έρχομαι σε επαφή με τους περαστικούς αποφεύγω

να καλλιεργώ το κομμάτι γης που συνορεύει με τον δρόμο. Αλλά, ο κόσμος δεν συγκινείται! Φτάσαμε στο σημείο να με κυνηγούν μέσα στην ίδια μου τη γη, πάνω στους λόφους και τα λαγκάδια. (Θυμωμένος) Στα κομμάτια να πάει το απαίσιο πλήθος των αργόσχολων ανθρώπων. Και να! Ένας από δαύτους στέκεται έξω από την πόρτα του σπιτιού μου. Τι θράσος πια κι αυτό! Δεν μπορεί πια ένας άνθρωπος να βρει λίγη ησυχία – ούτε καν για να κρεμαστεί.

Ηθοποιός 2: Ε... (φοβισμένα) έχει ενοχληθεί από τη δική μου παρουσία; Εμ... κύριε, εγώ βρίσκομαι εδώ γιατί περιμένω απλώς κάποιον να φανεί. Έχουμε ραντεβού.

Ηθοποιός 1: Χα! (απότομα και θυμωμένα) Δεν σας το είπα εγώ; Νομίσατε, δηλαδή, ότι το κατώφλι μου είναι καμιά στοά που μπορείτε να κάνετε συνάξεις; ή κανένα ιερό του λαού; (Ειρωνικά) Θεσ να δεις κάποιον, ε, κανόνισε καμιά συνάντηση έξω από την πόρτα μου. Ή ακόμα καλύτερα: φέρτε εδώ κανένα παγκάκι να κάθεστε, να μην κουράζεστε. Ή μάλλον, στήστε καμιά βουλή, να τα λέτε με την ησυχία σας. Ωχ, με έχει διαλύσει όλη αυτή η αδιακρισία του κόσμου.

(Κάνει κίνηση να φύγει από τη σκηνή).

A.4 «Δύσκολος» - Θρησκοληψία

Ηθοποιός 1: Γρήγορα! Πηγαίνετε όλοι μέσα (Τρέχει μέσα και χτυπά πάνω τον ηθοποιό της προηγούμενης σκηνής ο οποίος εκείνη την ώρα βγαίνει από τη σκηνή. Από το χτύπημα ο ηθοποιός κάνει ένα γύρο γύρω από τον εαυτό του και επιστρέφει στη σκηνή). Ετοιμάστε τα καλάθια, το νερό, τα γλυκά.

Ηθοποιός 2: Α! Βρωμερό απόβρασμα, στα κομμάτια να πας! Άλλο πάλι και τούτο: Με διακόπτουν τώρα κι από τη δουλειά μου. Δεν φτάνει που δεν μπορώ να αφήσω πια το σπίτι μου χωρίς επιτήρηση. Αυτές οι Νύφες δίπλα από το σπίτι μου όχι μόνο δεν μου χρησιμεύουν σε τίποτε αλλά μου δημιουργούν κι ένα σωρό προβλήματα. Νομίζω ότι η μόνη λύση είναι να κατεδαφίσω το σπίτι μου και να πάω να χτίσω ένα άλλο μακριά από δω. (Βλέπει προς την έξοδο, απ' όπου ακούγεται οχλαγωγία). Κοίτα τους μικρούς διαβόλους με τι τρόπο θυσιάζουν στους θεούς τους. Φέρνουν καλάθια και κανάτες γεμάτες με κρασί όχι για να ευχαριστήσουν τον θεό αλλά για να ευφρανθεί η δική τους καρδιά και – φυσικά - το στομαχάκι. Τόσο ευλαβική κι αληθινή είναι η πίστη τους: προσφέρουν στους θεούς τα κόκκαλα των ζώων και τη χοληδόχο κύστη – τα μέρη δηλαδή που δεν μπορούν οι ίδιοι να φάνε – και κρατούν για τον εαυτό τους τα πιο νόστιμα και εύγεστα μέρη των ζώων. Οι υποκριτές!

A.5 «Δύσκολος» - Ευμετάβλητο της Τύχης

Ηθοποιός 1: (Εμφανίζεται ο ηθοποιός πίσω από τον προβολέα ή στέκεται στον τοίχο και ανάβει άλλον προβολέα - Μικρόφωνο). Μπορεί σήμερα να είσαι πολύ πλούσιος αλλά μην στηρίζεσαι σε αυτό και μην ποδοπατάς τους κατώτερους σου. Να αποδεικνύεις πάντοτε στους γύρω σου ότι σου αξίζει μια ανθεκτική και διαρκής ευημερία. Για όλη την ανθρωπότητα, νομίζω, υπάρχει πάντα ένα όριο, τόσο για τις επιτυχίες όσο και για τις αποτυχίες των ανθρώπων, ένα σημείο μεταβολής της τύχης μας. Η ευημερία του επιτυχημένου ανθρώπου κρατά όσο καιρό αυτός μπορεί να στηρίξει την καλή του τύχη αποφεύγοντας οποιοδήποτε ατόπημα και αδίκημα. Ωστόσο, εάν παρασυρθεί στον βούρκο από την αφθονία, ξεκινά η πτώση του. Αν, από την άλλη πλευρά, ο λιγότερο επιτυχημένος, παρόλη τη φτώχεια του, παραμείνει καθαρός από αδικήματα και ατοπήματα, αποδεχόμενος τη μοίρα του με αξιοπρέπεια και πετυχαίνοντας στο τέλος να ζει με ισορροπία και εγκράτεια, η τύχη του αναμένεται να αλλάξει και η ζωή του να βελτιωθεί.

A.6 «Ήρωας» - Βιασμός

Ηθοποιός 1: (**Διακεκομμένος ήχος μικροφώνου) πόσο φρικτά είναι όλα όσα μου συνέβησαν. Πόσο ανυπόφορη όλη αυτή η δυστυχία που κουβαλώ μέσα μου. (Παύση) Τόσα χρόνια. (Παύση) Μόνη μου. (Παύση). Σε ποιον να μιλήσω. (Παύση) Φρικτά. Τόσο φρικτά που δεν τα χωράει ανθρώπινος νους.

Ηθοποιός 2: Είμαι εδώ για να σου δώσω θάρρος, Μυρρίνη. Το θάρρος είναι το καλύτερο αντίδοτο στην τραγωδία. Γιατί, όμως, μιλάς με τόσο πόνο; Έχεις πέσει θύμα βιασμού στο παρελθόν;

Ηθοποιός 1: Ναι [πρέπει να ήταν] μεθυσμένος.

Ηθοποιός 2: Γνωρίζεις ποιος ήταν ο βιαστής σου; Έχεις κάποιες ενδείξεις για την ταυτότητά του;

ΠΑΥΣΗ (κενό στον πάπυρο – οι ηθοποιοί κάνουν ότι μιλούν χωρίς να ακούγεται η φωνή τους και στην οθόνη εμφανίζεται η ‘χαλασμένη τηλεόραση’ συνοδευόμενη από τον αντίστοιχο ήχο. Το φως αναβοσβήνει για να φαίνονται διακεκομμένες οι κινήσεις των ηθοποιών. Ο Ηθοποιός 1 αφηγείται με πόνο τις σκηνές του βιασμού και ο Ηθοποιός 2 τα χάνει).

Ηθοποιός 2: (Αγχωμένος – κρατά το κεφάλι του). (Τρεμάμενα) Πρώτα απάντησέ μου σε αυτό: έχουν περάσει δεκαοχτώ χρόνια από τη μέρα του βιασμού σου;

Ηθοποιός 1: (Σαστισμένη) Δεν είμαι η μόνη που έχω βιώσει αυτή την τραυματική εμπειρία. (Κενό στον πάπυρο) Σε παρακαλώ, ας αλλάξουμε θέμα.

Ηθοποιός 2: (Επιμένει) Τα πράγματα είναι αρκετά μπερδεμένα. πώς γίνεται να μην κατάφερες να δεις το πρόσωπο του βιαστή σου; (Κενό) (θυμωμένος) Πώς είναι δυνατόν να έφυγε και να σε εγκατέλειψε; πότε...

A.7 «Θεοφορουμένη» - Αδίκως ευημερούντες

Ηθοποιός 1: (Ξεσκονίζει και συγυρίζει τα βιβλία στη βιβλιοθήκη του) Ας υποθέσουμε ότι ένας Θεός εμφανιστεί μπροστά μου και μου πει: «Κράτωνα, μετά τον θάνατό σου θα επιστρέψεις για ακόμη μια φορά στην επίγεια ζωή με τη μορφή που εσύ θα θελήσεις: σαν σκύλος, σαν πρόβατο, σαν γίδα, σαν άνθρωπος, σαν άλογο. Πρέπει να ζήσεις δύο ζωές, έτσι έχει προδιαγράψει η μοίρα σου. Διάλεξε αυτό που θέλεις.» Νομίζω ότι θα έδινα μια πολύ γρήγορη απάντηση: «Κάνε με οτιδήποτε θες εσύ – εκτός από άνθρωπο! Αυτό το δημιούργημα είναι το μόνο που ευημερεί ή αποτυγχάνει άδικα. Ένα άλογο πρωταθλητής τυγχάνει πιο προσεκτικής περιποίησης από τα άλλα άλογα. Αν είσαι ένας καθαρόαιμος σκύλος ράτσας, τότε η θέση σου είναι ανώτερη από τα σκυλιά με μεικτή ράτσα. Οι καθαρόαιμοι κόκορες λαμβάνουν ειδικό φαγητό. Όταν είσαι άνθρωπος όμως, δεν μετρά στις μέρες μας ούτε η ευγενής σου καταγωγή, ούτε οι διακρίσεις σου στη ζωή, ούτε η σκληρή σου δουλειά. Οι κόλακες διαπρέπουν, οι συκοφάντες έρχονται στη δεύτερη θέση και στην τρίτη οι κακοήθεις. Καλύτερα να έχεις γεννηθεί ένα γαϊδούρι, παρά να βλέπεις τους χείριστους να ζουν επιφανή ζωή».

A.8 «Λευκαδία» - Σαπφώ εν Λευκάδι

Ηθοποιός 1: (Ετοιμάζεται να ανάψει ένα καντήλι) Μιλάς γι' αυτόν τον απόκρημνο βράχο, εδώ που φημολογείται ότι η Σαπφώ έπεσε στο κενό εξαιτίας του τρελού της έρωτα για τον μεγάλο Φάωνα. Κύριε και δέσποτά μου, ακολουθώ τις εντολές σου: ας επικρατήσει νεκρική σιγή στο τέμενός σου, εδώ στην ακτή της Λευκάδος.

Σαπφώ εν Λευκάδι, του Κυριάκου Χαραλαμπίδη:

Ηθοποιός 2 (Απαγγέλλει μπροστά από έναν ηλεκτρονικό υπολογιστή. Το πρόσωπό της φαίνεται μόνο στη μεγάλη οθόνη της σκηνής)

Το είπε του Μενάνδρου η «Λευκαδία»

ότι χωρίς του Φάωνα τη μορφή

ανώφελο να ζούσα, κι από βράχο

ρίχτηκα στην αγκάλη του θανάτου.

Η Νέα Κωμωδία θαρρώ δεν έχει

το δαίμονά της κι όλα τα διαστρέφει.

Τα που περνάν απ' το μυαλό της ευλαβείται,
η κακομοίρα, ωσάν συντελεσθέντα.
Και πώς να πείσεις ότι από το κύμα
πρόβαλες σαν νεράιδα και ξανάβρες
το Φάωνά σου, τον ηναγκαλίσθης
παράφορα και στάζοντας κουπιά
τον έσυρες στης Καλυψώς το δώμα.
Μια δούλη εγώ, το Μένανδρο θα πνίξω.
Δεν έχω εξάλλου άλλο τι να χάσω
πάρεξ τις αλυσίδες του έρωτά μου.

A.9 «Μισούμενος» - Παρακλαυσίθυρον

Ηθοποιός 1: (Στεναχωρημένος – *tragicomically*) Ω νύχτα!** [**Ηθοποιός 2:** 'Ωχ, πάλι τα ίδια']
– σε εσένα αναλογεί το μεγαλύτερο μερίδιο στον έρωτα από όλους τους θεούς. Στη σκιά σου έχουν ειπωθεί οι περισσότερες λέξεις αγάπης και έχουν γεμίσει οι σκέψεις με ερωτικό πάθος. Έχεις δει άνθρωπο σε τούτη τη γη πιο βασανισμένο και μίζερο; Έχεις δει κάποιον εραστή πιο πληγωμένο; (Παύση) Κοίταξέ με!** (**Ηθοποιός 2:** 'Και σας τα είπε ο Μένανδρος, να πω ότι δεν σας τα είπε;' Οθόνη). Στέκομαι μπροστά από την εξώπορτα του σπιτιού μου, εδώ στο στενό δρομάκι και πηγαινοέρχομαι μέσα στο κρύο, ενώ θα μπορούσα να ξαπλώνω στη ζεστασιά του σπιτιού μου, δίπλα από την αγαπημένη μου. Εκείνη βρίσκεται μέσα – μέσα στο σπίτι μου κι ενώ θα μπορούσα να πλαγιάσω δίπλα της, όπως άλλωστε το επιθυμώ, ως ο φλογερός εραστής της, δεν το κάνω. Προτιμώ να παραμείνω εδώ, τρέμοντας από το κρύο, κάτω από τον συννεφιασμένο ουρανό και να μιλώ με σένα... (...) Είμαι πολύ άτυχος και για τα καλά μπλεγμένος. Και το χειρότερο απ' όλα: έχω υποστεί τεράστια προσβολή. Από ποιόν; Από το κορίτσι που πλαγιάζει τώρα στο κρεβάτι μου. Την αγόρασα ελευθερώνοντάς την από την αιχμαλωσία, της υποσχέθηκα την ελευθερία της, την έκανα κυρία του σπιτιού μου, της παραχώρησα δούλους, χρυσαφικά και κοσμήματα και τη θεώρησα σύζυγό μου. Θα αναρωτιέσαι τί μου έκανε που με προσέβαλε τόσο. Ντρέπομαι τόσο πολύ να σου πω... Να.. Με μισεί. Με μισεί με ένα περιέργο μίσος. Πριν από λίγο κι ενώ έξω ετοιμαζόταν να ξεσπάσει μια φοβερή καταιγίδα, σηκώνομαι από το κρεβάτι και της λέω «Γλυκιά μου, έχω να συναντήσω τον κύριο τάδε και θα πρέπει να φύγω για λίγο από το σπίτι». Κάθε σύζυγος που αγαπά τον άντρα της θα απαντούσε: «Μα, μέσα σε αυτή τη βροχή και την κακοκαιρία, καημενούλη μου; Γιατί δεν τον συναντάς άλλη μέρα;» Κι όμως, με αγνόησε χωρίς κανένα ίχνος φόβου ή λύπης... (...) (Γονατίζοντας μπροστά στην πόρτα) Σε εκλιπαρώ, Κράτεια, μην με εγκαταλείψεις. Σε πήρα στο σπίτι μου μικρό κοριτσάκι, παρθένα. Εγώ ήμουν ο πρώτος

σύντροφός σου. Σε αγάπησα και σε φρόντισα, αγαπημένη μου Κράτεια. Τι έχω κάνει τόσο φριχτό για να μη με θες; Θα πεθάνω, Κράτεια, μ' ακούς; Θα πεθάνω εάν με εγκαταλείψεις.»

Στην οθόνη εμφανίζονται ταυτόχρονα μερικές από τις Γνώμες του Μενάνδρου. Ένας ηθοποιός τις 'δακτυλογραφεί' στη γραφομηχανή του:

- 111. Η γυναίκα γεννιέται για να μαδάει τους άνδρες.
- 141. Οπού βαλθεί να παντρευτεί θενά το μετανιώσει.
- 153. Γάμος: συμφορά που οι άνθρωποι προσεύχονται να τους εύρει.
- 197. Οι γυναίκες είναι η αιτία όλων των κακών.
- 212. Απ' τις γυναίκες εχάλασε ο μέγας κόσμος και η τάξη του.
- 316. Πυρ, γυνή και θάλασσα: τα τρία κακά.
- 445. Πιο καλά να ζεις με λιοντάρι, παρά με γυναίκα.
- 521. Παντρεύτηκες; Πες πως έγινες σκλάβος για όλη σου τη ζωή.
- 583. Άνθρωπος ανύπαντρος βάσανα δεν γνωρίζει.
- 614. Όπου γυναίκες, εκεί και οι συμφορές όλες.

A.10 «Σικυώνιου» - Εμπορία Προσώπων

Ηθοποιός 1: (Μπαίνει δειλά στη σκηνή, βγάζει το καπέλο του και το κρατά αμήχανα στα χέρια του) Το μικρό κορίτσι και τον δούλο τούς πήραν στη Μυλάσα της Καρίας και τους έδωσαν προς πώληση στην αγορά. Ένας αξιωματούχος πλησίασε και ρώτησε ποια είναι η τιμή τους. Ενημερώθηκε για την τιμή και για τους όρους αγοραπωλησίας, συμφώνησε και ... τους αγόρασε. Κοντά στον δούλο και το κορίτσι που μόλις πουλήθηκαν ήταν ένας άντρας που είπε στον δούλο: «Μη στεναχωριέσαι! Αυτός ο άντρας που σας αγόρασε είναι από τη Σικυωνία και είναι Συνταγματάρχης. Πολύ καλός κύριος και πολύ πλούσιος! Είναι, όπως αντιλαμβάνεσαι, ένα άτομο ξεχωριστό.» Και όντως, το παιδί μεγάλωσε στην οικογένεια του Συνταγματάρχη ως δικό τους παιδί και στο τέλος, ω του θαύματος! αναγνωρίστηκε ως η χαμένη τους κόρη!

(*Στην οθόνη γράφει*): Στις κωμωδίες του Μενάνδρου τα θύματα εμπορίας προσώπων βρίσκουν στο τέλος τις οικογένειές τους και ζουν ευτυχισμένοι. Στην πραγματική ζωή, όμως; (*Στην οθόνη εμφανίζεται μια εικόνα εμπορίας προσώπων σε μαύρο και κόκκινο. Ο φωτισμός χαμηλώνει και φαίνεται μόνο η οθόνη με τους τίτλους τέλους*).

Βιβλιογραφία

- Arnott**, W. G. (2000) «On editing and translating Menander», στον τόμο Hardwick, L. (επιμ.), *Theatre: ancient & modern: selected proceedings of a two-day international research conference hosted by the Department of Classical Studies, Faculty of Arts, The Open University, Milton Keynes, 5th and 6th January 1999*. Milton Keynes: Open University, 23-31.
- Auslander**, P. (2006) «Postmodernism and performance», στον τόμο Connor, S. (επιμ.), *The Cambridge Companion to postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 97-115.
- Baron**, E. (2010) «Avignon 2009: Staging History, War, and Contemporary Social Plights», *The French Review* 84.1: 37-49.
- Barthes**, R. (1977) «The Death of the Author», *Image, Music, Text* (μετάφραση στα αγγλικά από τον Heath, S.). New York: Hill & Wang, 142-148.
- Barazzone**, A. (2010) «Le théâtre de Krzysztof Warlikowski: l'émotion des cendres», *Haute école de théâtre de Suisse romande*, 1-83.
- Bathrellou**, E. (2012) «Menander's *Epitrepontes* and the Festival of the Tauropolia», *Classical Antiquity* 31.2: 151-192.
- Boegehold**, A. L. (1994) «Perikles' Citizenship Law of 451/0 B.C.», στον τόμο Boegehold, A. L. και Scafuro, A. C. (επιμ.), *Athenian Identity and Civic Ideology*. Baltimore-London, 57-66.
- Brater**, E. (1990) «After the Absurd: Rethinking Realism and a Few Other Isms», στον τόμο Brater, E. και Cohn, R. (επιμ.), *Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama*. Michigan: The University of Michigan Press, 293-301.
- Broadbent**, D. (1958) *Perception and Communication*. London: Pergamon Press.
- Brown**, M. C. και **Hagoort**, P. (επιμ.) (2004) *Η Νευροεπιστήμη της Γλώσσας* (μετάφραση: Λεκκας, Φ.). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Bruzzese**, L. (2011) *Studi su Filemone Comico, Prosopa. Teatro Greco. Studi e Commenti 3*, Lecce.
- Budelmann**, F. (2010) «Bringing Together Nature and Culture: On the Uses and Limits of Cognitive Science for the Study of Performance Reception», στον τόμο Hall, E. και Harrop, St.

(επιμ.), *Theorising performance: Greek drama, cultural history and critical practice*. London: Bloomsbury Publishing, 108-122.

Carmody, J. (2010) «Daniel Mesguich: 'Unsummarisable' mises en scène», στον τόμο Delgado, M. M. και Dan R. (επιμ.), *Contemporary European Theatre Directors*. Abingdon and New York: Routledge.

Chabris, Ch. και **Simons**, D. (2009) *The Invisible Gorilla: How Our Intuitions Deceive Us*. New York: Broadway Paperbacks.

Csapo, E. (1997) «Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale: les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique», στον τόμο Guen, Le B. (επιμ.), *De la scène aux gradins. Pallas* 47: 165-182.

Csapo, E. (1999), «Performance and Iconographic Tradition in the Illustrations of Menander», στον τόμο Porter, J., Csapo, E., Marshall, C. W. και Cetterer, R. C. (επιμ.), *Crossing the Stages: The Production, Performance and Reception of Ancient Theatre: selected papers presented at a conference held in Saskatoon, Saskatchewan on 22-25 Oct. 1997. Syllectica Classica* 10: 154-188.

Csapo, E. (2010) *Actors and Icons of the Ancient Theatre*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Csapo, E. (2014) «The Iconography of Comedy», στον τόμο Revermann, M. (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 95-127.

Cinaglia, V. (2014), «Menander, Aristotle, Chance and Accidental Ignorance», στον τόμο Sommerstein, A. H. (επιμ.), *Menander in Contexts*. New York-London: Routledge, 152-166.

Eco, U. (1981): *The Role of the Reader*. London: Hutchinson.

Fischer-Lichte, E. (2004) «Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s», στον τόμο Hall, E., Macintosh, F. και Wrigley, A. (επιμ.), *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*. Oxford: Oxford University Press, 329-360.

Fortier, M. (2016) *Theory/Theatre: An Introduction*, 3^η έκδοση, London – New Work: Routledge.

Gardner, H. H. (2012) «Ventriloquizing Rape in Menander's *Epitrepontes*», *Helios* 39.2: 121-143.

Goodall, J. (1991) «Postmodernism and the Discipline of Drama/Theatre Studies», *Australasian Journal of American Studies* 10.1: 16-20 (= 1993, *American Studies International* xxxi.2: 24-30).

Green, J. R. (2008) «Theater production : 1996-2006», *Lustrum* 50: 7-302.

Green, J. R. (2010) «The material evidence», στον τόμο Dobrov G. W. (επιμ.), *Brill's companion to the study of Greek comedy*. Leiden: Brill, 71-102.

Green, R. και **Handley, E.** (1995) *Images of the Greek Theatre*. London: British Museum Press.

Habinek, T. (2011) «Tentacular Mind: Stoicism, Neuroscience, and the Configurations of Physical Reality», στον τόμο Stafford, B. M. (επιμ.), *Bridging the Gap Between Neuroscience and the Humanities: A Field Guide to a New Meta-Field*. Chicago: University of Chicago Press, 64-83.

Hall, E. (2010) *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford – New York: Oxford University Press.

Harris, E. M. (2004) «Did Rape Exist in Classical Athens? Further Reflections the Laws about Sexual Violence», *Dike* 7: 41-83.

Harris, E. M. (2006) *Democracy and the Rule of Law in Classical Athens: Essays on Law, Society and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hartley, J. (επιμ.) (2016) *A dictionary of postmodernism*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Harvey, D. (2009) *Η Κατάσταση της Μετανεωτερικότητας: Διερεύνηση των Απαρχών της Πολιτισμικής Μεταβολής* (μετάφραση στα ελληνικά: Αστερίου Ε.). Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.

Hassan, I. H. (1982) *The dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Oxford-New York: University of Wisconsin Press.

Hutcheon, L. (2004) *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. London – New York: Routledge.

Jameson, F. (1999) *Το Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού* (μετάφραση στα ελληνικά: Βάρσος, Γ.). Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

James, S. L. (2014) «Reconsidering Rape in Menander's Comedy and Athenian Life: Modern Comparative Evidence», στον τόμο Sommerstein A. H. (επιμ.), *Menander in Contexts*. New York – London: Routledge, 24–39.

Ioannidou, E. (2017) *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*. Oxford: Oxford University Press.

Karantzas, M. (2021) «Fragments of Thought About the Tragic Fragments: Theodoros Terzopoulos' Views on Fragmentary Greek Tragedy», *Critical Stages/Scènes critiques, The IATC journal/Revue de l'AICT* – December/Décembre 2021, Τεύχος 24 (<https://www.critical-stages.org/24/fragments-of-thought-about-the-tragic-fragments-theodoros-terzopoulos-views-on-fragmentary-greek-tragedy/>).

Krieter-Spiro, M. (1997) *Sklaven, Köche und Hetären: Das Dienstpersonal bei Menander. Stellung, Rolle, Komik und Sprache*. Stuttgart: De Gruyter.

Lape, S. (2001) «Democratic Ideology and The Poetics of Rape in Menandrian Comedy», *Classical Antiquity* 20.1: 79-119.

Lape, S. (2004) *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*. Princeton: Princeton University Press.

Lehmann, H. – T. (2006) *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.

Martina, A. (2016) *Menandrea: elementi e struttura della commedia di Menandro*. Pisa: Fabrizio Serra.

McConachie, B. και Hart, E. F. (επιμ.) (2006) *Performance and Cognition: Theatre studies and the cognitive turn*. Abingdon and New York: Routledge.

McConachie, B. (2008) *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. London: Routledge.

McConachie, B. (2015) *Evolution, Cognition, and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Meineck, P. (2018) *Theatrocracy: Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. London and New York: Routledge.

Meineck, P., Short, W. M. και Devereaux, J. (2019) *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*. London: Routledge.

- Miles**, S. (2014) «Staging and Constructing the Divine in Menander», στον τόμο Sommerstein A. H. (επιμ.), *Menander in Contexts*. New York – London: Routledge, 75-89.
- Nervegna**, S. (2010) «Menander's *Theophrastus* between Greece and Rome», *American Journal of Philology* 131: 23-68.
- Nervegna**, S. (2013) *Menander in Antiquity: The Contexts of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nervegna**, S. (2014) «Graphic Comedy: Menandrian Mosaics and Terentian Miniatures», στον τόμο Fontaine, M. και Scafuro, C. A. (επιμ.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 717-734.
- Novitz**, D. (2005) «Postmodernism: Barthes and Derrida», στον τόμο Gaut, B. N. και Lopes, D. (επιμ.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2^η έκδοση, London: Routledge, 213-223.
- Nünlist**, R. (2002) «Speech within speech in Menander», στον τόμο Willi, A. (επιμ.), *The Language of Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 219-59.
- Omitowoju**, R. (2002) *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parker**, R. (1996) *Athenian Religion: A History*. Oxford: Oxford University Press.
- Patterson**, C. (2005) «Athenian Citizenship Law», στον τόμο Cohen, D. και Gagarin, M. (επιμ.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Cambridge: Cambridge University Press, 267-289.
- Petrides**, A. K. (2014) *Menander, New Comedy and the Visual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rabkin**, G. (1983) «The Play of Misreading: Text/Theatre/Deconstruction», *Performing Arts Journal* 7.1: 44-60.
- Radosavljevic**, D. (2013) *Theatre-making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rensink**, A. R., **O'Regan**, J. K. και **Clark**, J. J. (1997) «To see or Not to See: The Need for Attention to Perceive Changes in Scenes», *Psychological Science* 8.5: 368-373.
- Rosivach**, V. J. (1998) *When a Young Man falls in Love: The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*. London – New York: Routledge.

- Rotry, R.** (2004) «Αποδόμηση», στον τόμο Selden, R. (επιμ.), *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας*, τ. 8, *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό* (μετάφραση Βαλδραμίδου Α. κ.ά.), Πεχλιβάνος, Μ. (επιμ.), Αθήνα: Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 239- 281.
- Rudrum, D. και Stavris, N.** (επιμ.) (2015) *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. New York-London: Bloomsbury.
- Sauer, K. D.** (2011) *American Drama and the Postmodern: Fragmenting the Realistic Stage*. New York: Cambria Press.
- Sidiropoulou, A.** (2021) «Adaptation and the Ethics of Directing», στον τόμο Liapis, V. και Sidiropoulou, A. (επιμ.), *In Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 131-154.
- Sommerstein, A. H.** (1998) «Rape and young manhood in Athenian comedy», στον τόμο Foxhall, L. και Salmon, J. (επιμ.), *Thinking men: Masculinity and its self-representation*. London: Routledge, 100-114.
- Sommerstein, A. H.** (2013) *Menander Samia: The Woman from Samos*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sommerstein, A. H.** (2006) «Rape and consent in Athenian tragedy», στον τόμο Cairns, D. L. και Liapis, V. (επιμ.), *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in Honour of Alexander E. Garvie*. Swansea: Classical Press of Wales, 233-251.
- Stafford, E.** (2007) «Personification in Greek Religious Thought and Practice», στον τόμο Ogden, D. (επιμ.), *A Companion to Greek Religion*. Oxford: Blackwell, 71-85.
- Trails, A.** (2008) *Women and the Comic Plot in Menander*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tye, M.** (2010) «Attention, Seeing, and Change Blindness», *Philosophical Issues* 20, PHILOSOPHY OF MIND, 410-437.
- Ward, J.** (2006) *The Student's Guide to Cognitive Neuroscience*. New York: Routledge.
- Wutrich, T. R.** (1995) «A Proposal for a Theater Museum: Staging the Fragments of Greek and Roman Drama», *Comparative Drama* 29.4: 466-477.
- Zagagi, N.** (1994) *The Comedy of Menander: Convention, Variation and Originality*. Bloomington: Indiana University Press.

Αγγελικόπουλος, Β. (2005) «Πενήντα χρόνια Επίδαυρος: Οι τριάντα καλύτερες παραστάσεις», *Η Καθημερινή* 19 Ιουνίου 2005.

Βοσνιάδου, Σ. (επιμ.) (2004) *Γνωσιακή Επιστήμη: Η Νέα Επιστήμη του Νου*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Διαμαντάκου-Αγαθού, Α. (2013) «Η συμβολή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου και του Εύη Γαβριηλίδη στον θεατρικό επαναπατρισμό του Μενάνδρου», στον τόμο Κωνσταντίνου, Ά. Χ. και Χατζηκωστή, Ι. (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος: Πρακτικά συμποσίου*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, 75-94.

Ιωαννίδου, Κ. Α. (2022α) «Ο ΘΟΚ και το Αρχαίο Δράμα», στον τόμο Πετρίδης, Α. Κ. (επιμ.), *Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου: Τα πρώτα πενήντα χρόνια (1971-2021)*, Λευκωσία: Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου.

Ιωαννίδου, Κ. Α. (2022β) «Η Σαμία του Εύη Γαβριηλίδη», στον τόμο Πετρίδης, Α. Κ. (επιμ.), *Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου: Τα πρώτα πενήντα χρόνια (1971-2021)*, Λευκωσία: Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου.

Ιωάννου, Μ., Παράσχου, Α. και Πάρη, Ι. (2015) *Η Οπτική μέσα από μια ψυχοφυσιολογική θεώρηση - Μια ερευνητική προσέγγιση της αντίληψης*. Πτυχιακή Εργασία, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης - Σχολή Επιστημών Αγωγής - Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, <https://repo.lib.duth.gr/jspui/handle/123456789/1294>.

Κακολύρης, Γ. (2004) *Ο Ζακ Ντερριντά και η αποδομητική ανάγνωση*. Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές.

Κυρίτση, Στ. (2013) «Menander's Samia: Translating and Staging for a Modern Greek Audience», στον τόμο Κωνσταντίνου, Ά. Χ. και Χατζηκωστή, Ι. (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος: Πρακτικά συμποσίου*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, 95-119.

Λιαπής, Β. (2002) *Μενάνδρου Γνώμαι μονόστιχοι: Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια*. Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.

Πατσαλίδης, Σ. (2004) *Θέατρο και Θεωρία: Περί (Υπο)Κειμένων και (Δια)Κειμένων*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Πεφάνης, Γ. Π. (2013) «Σκηνές και Συμβάντα: Η συμβαντολογία του θεατρικού μεταμοντερνισμού», στον τόμο Πεφάνης, Γ. Π. (επιμ.), *Περιπέτειες της Αναπαράστασης: Σκηνές της Θεωρίας II*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 219-272.

Τριάρχου, Λ. (2015) *Νευροβιολογικές βάσεις στην εκπαίδευση: Εισαγωγικές έννοιες νευροεπιστημών για ψυχολόγους και παιδαγωγούς*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Χατζηδημητρίου, Π. (2004) *Το θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου: Από το προσωπικό στο παγκόσμιο, από το κέντρο στο έκ-κεντρο*. Θεσσαλονίκη: Διδακτορική Διατριβή.