

## ΗΜΕΡΙΔΑ MIET

«Η αρχαία ελληνική τραγωδία και θρησκεία: η επικαιρότητα του John Gould»

Σάββατο 26 Ιανουαρίου 2019

Πύργος των βιβλίων, Εθνική Βιβλιοθήκη, ΚΠΣΝ, Αθήνα

### **Ο τραγικός ήρωας ανάμεσα στη ‘μορφή’ και τον ‘εαυτό’: η συμβολή του John Gould στη συζήτηση για τη φύση του τραγικού προσώπου**

Ένα από τα πιο σημαντικά κείμενα του Gould αφορά το ζήτημα της φύσης του δραματικού προσώπου στο τραγικό θέατρο («Dramatic Character and ‘Human Intelligibility’ in Greek Tragedy», *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, τμ. 204, τχ. 24 (1978), σ. 43–67. Το άρθρο συμπεριλαμβάνεται στον τόμο του MIET με τίτλο «Η διαγραφή του χαρακτήρα και η ‘ανθρώπινη αναγνωρισιμότητα’ στην αρχαία ελληνική τραγωδία», σ. 107–162).

Το άρθρο εντάσσεται σε μια συζήτηση που έχει διχάσει τους μελετητές του αρχαίου θεάτρου σε δύο αντίπαλα ερμηνευτικά στρατόπεδα: από τη μια μεριά, έχουμε τους ‘ψυχολογιστές’ (ας τους κωδικοποιήσουμε έτσι) και από την άλλη τους ‘αντι-ψυχολογιστές’. από τη μια όσους βλέπουν στο τραγικό δραματικό πρόσωπο ‘ρεαλιστικά’ και ψυχογραφημένα υποκείμενα (αυτό που σήμερα, στον καθημερινό λόγο, θα αποκαλούσαμε ‘χαρακτήρα’)— και από την άλλη όσους θεωρούν τον ψυχολογικό ρεαλισμό ‘ξένο’ προς το τραγικό θέατρο (εδώ οι ήρωες προσδιορίζονται συνήθως με τον όρο ‘μορφή’/figure).

Στο πλαίσιο αυτής της διαμάχης, το άρθρο του Gould συνιστά τομή και έμελλε να ασκήσει τεράστια επίδραση, προσφέροντας κρίσιμα πυρομαχικά στο στρατόπεδο των ‘αντι-ψυχολογιστών’. Θα μας απασχολήσει αρχικά το ερμηνευτικό τοπίο, όπως ήταν διαμορφωμένο όταν ο Gould επέλεξε να παρέμβει, στα 1978, και στη συνέχεια η επίδραση των θέσεών του σε όσους ακολούθησαν.

Η συζήτηση ξεκινά στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, τη δεκαετία του 1910, με μια τοποθέτηση του νεαρού Tycho von Wilamowitz-Moellendorff: ο Tycho κατήγγειλε την τάση των μελετητών να αντιμετωπίζουν τους ήρωες ως «πραγματικά πρόσωπα» και επικαλέστηκε την περίφημη αριστοτελική ιδέα ότι η τραγωδία μπορεί να υπάρξει χωρίς ήθη –αλλά όχι

χωρίς *μύθον* και *πρᾶξιν*.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, γράφει ο Tycho, είναι η σκηνή Τειρεσία-Οιδίποδα στο πρώτο επεισόδιο του *Οιδίποδα Τυράννου*, όπου ο πρωταγωνιστής δεν καταφέρνει να συνειδητοποιήσει την αλήθεια, παρόλο που ο μάντης την αποκαλύπτει με σαφήνεια: η σκηνή αυτή, κατά τον γερμανό μελετητή, έχει τόσες ψυχολογικές απιθανότητες, ώστε «δεν μπορεί να ερμηνευθεί με βάση την ψυχολογία του Οιδίποδα». Με άλλα λόγια, ο Οιδίπους εμφανίζεται (και πρέπει να εμφανίζεται) να μην καταλαβαίνει την αλήθεια, προκειμένου να επιτρέψει στο έργο να υπάρξει.<sup>1</sup>

Αποφασιστική σημασία για την εδραίωση του «τυχοϊσμού» και τον εμπλουτισμό του με νέα επιχειρήματα είχε η έκδοση, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, του γνωστού βιβλίου του John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*.<sup>2</sup> Για τον Jones, η χρήση της μάσκας στο τραγικό θέατρο είναι καταλυτική και απολύτως απαγορευτική του παραμικρού ψυχολογικού βάθους. Όμως, έχει σημασία να δούμε ότι για τον Jones η μάσκα δεν αποτελεί απλώς μια *αισθητική* σύμβαση, αλλά αποτυπώνει την ‘εξωστρεφή’ φύση που απέδιδε/‘αναγνώριζε’ η αρχαία σκέψη στο ανθρώπινο υποκείμενο. Επιστρατεύοντας όχι μόνον την *Ποιητική*, αλλά και τα *Ηθικά Νικομάχεια*, ο Jones εξηγεί ότι η αρχαία συνείδηση, όχι μόνον στο θέατρο, αλλά και στη *ζωή*, δεν διακρίνεται ούτε προηγείται από την *πρᾶξιν* – και το *ἦθος* του υποκειμένου βρίσκεται πάντα/ολοκληρώνεται πάντα μέσα στην *πρᾶξιν*: λέει χαρακτηριστικά: «[T]o our sense of characteristic action Aristotle opposes that of character full action».<sup>3</sup>

Ο Jones δεν αποσαφηνίζει ακριβώς αυτή τη θέση, αλλά πρέπει να παραδεχτούμε ότι, η αναφορά του στον Αριστοτέλη, σε αντίθεση με αυτήν του Tycho, *ιστορικοποιεί* το υποκείμενο: αυτήν τη φορά, το ζήτημα δεν είναι απλώς ή δεν είναι μόνον *αισθητικό*. Πρόκειται για μια εξωστρέφεια που, κατά τον Jones, είναι ριζικά αντίθετη προς τη σύγχρονη πεποίθηση ότι «η πράξη εκκινείται από μια μοναχική [*solitary*] εστία της συνείδησης – μυστική, εσωτερική, ενδιαφέρουσα».<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Tycho Wilamowitz-Moellendorff, *Die dramatische Technik des Sophocles*, Weidmann, Hildesheim 1996 [1917].

<sup>2</sup>John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Stanford University Press, Στάνφορντ 1980.

<sup>3</sup>Στο ίδιο, σ. 33.

<sup>4</sup>Στο ίδιο.

Στην επόμενη δεκαετία, τη δεκαετία του 1970, το θέμα του τραγικού προσώπου κινητοποιεί μελετητές και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού, και από τις δύο πλευρές της Μάγχης.

Στη Γαλλία, η στρουκτουραλιστική ανθρωπολογία της αποκαλούμενης «Σχολής του Παρισιού», κληρονομώντας τη γαλλική Σχολή της Ιστορικής Ψυχολογίας, θα καλλιεργήσει περαιτέρω την ιδέα της ιστορικότητας του υποκειμένου, καταγγέλλοντας –όχι χωρίς αριστερό πολιτικό τονισμό– την ψυχολογία του ‘βαθους’ ως αστική νεοτερική κατασκευή.

«Το καρτεσιανό cogito», γράφει ο Jean-Pierre Vernant, «το ‘σκέπτομαι άρα υπάρχω’ είναι ξένο, τόσο στη γνώση που έχει ο Έλληνας άνθρωπος για τον εαυτό του, όσο και στην εμπειρία που έχει για τον κόσμο. Ούτε η μια ούτε η άλλη δίνονται μέσα στην εσωτερικότητα της υποκειμενικής του συνείδησης». <sup>5</sup> Σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη, «είμαι» σημαίνει μετέχω ενός *οίκου* (γιος/κόρη, πατέρας/μητέρα, σύζυγος), μιας *πόλεως* (πολίτης, στρατιώτης), ή, τέλος, της κοινότητας των θνητών (πιστός) – δηλ. είμαι πάντα *προς έτερον*. Η σκέψη και η συμπεριφορά μου, οι επιλογές και οι επιθυμίες μου αρθρώνονται μέσα στο (αν όχι: απορρέουν από το) πλαίσιο που διαμορφώνουν αυτοί οι ρόλοι. Δεν υπάρχει η ιδέα ενός ‘εαυτού’ που βρίσκεται εκτός τους. Όπως και στην περίπτωση του Jones, η ιστορικοποίηση του θέματος από τους Γάλλους μελετητές μάς οδηγεί αναγκαστικά στην ιδέα ότι, *στο πλαίσιο της αρχαίας τουλάχιστον σκέψης*, το τραγικό δραματικό πρόσωπο είναι, εν τέλει, ‘ρεαλιστικά’ διαγεγραμμένο, καθώς εμφανίζεται να συμμορφώνεται με το υποκείμενο της πραγματικής ζωής.

Τώρα, παρά το γεγονός ότι ο Gould είναι απολύτως ενήμερος των μεθοδολογιών και πορισμάτων της «Σχολής του Παρισιού», στη δική του πραγμάτευση θέματος θα αφήσει, όπως θα δούμε, *εκτός συζήτησης* τους Γάλλους – και αυτό έχει ενδιαφέρον. Κατά τη γνώμη μου, ο αποκλεισμός αυτός οφείλεται στο ότι ο Gould θα θελήσει να υπονομεύσει ριζικά όχι μόνον την ψυχογραφική διάσταση του δραματικού προσώπου, αλλά τον ίδιο τον συσχετισμό του με το πραγματικό: για τον Gould, θα είναι εξαιρετικά σημαντική η *αισθητική* διάσταση του ζητήματος: το ότι ο τραγικός ήρωας, όπως και κάθε ήρωας (στο θέατρο ή στη λογοτεχνία) δεν μπορεί ποτέ να είναι στ’ αλήθεια ‘ρεαλιστικός’, ακριβώς διότι είναι πάντα *επινοημένος* – ή, αν προτιμάτε, πιο ‘ποιητικός’.

---

<sup>5</sup>J.-P. Vernant, «Εισαγωγή», στο: Philippe Borgeaud κ.ά., *Ο Έλληνας άνθρωπος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996, σ. 35.

Αλλά προτού φτάσουμε στον Gould, οφείλουμε να σταθμεύσουμε και στον Αμερικανό Charles Segal, που παρεμβαίνει στη συζήτηση την ίδια χρονιά με τον Gould (το 1978).<sup>6</sup> Ο Segal υποστήριξε ότι ο στρουκτουραλισμός και η ψυχανάλυση είναι παράλληλα, ανάλογα και αλληλοσυμπληρούμενα συστήματα σκέψης: επιστρατεύοντας την αντίστιξη μεταξύ ‘πολιτισμού’ και ‘φύσης’, ο στρουκτουραλισμός στοχεύει στο να αποκαλύψει την υποβόσκουσα και ορθολογική ‘σύνταξη’ του μύθου (καλύτερα: το συντακτικό του), εστιάζοντας στη σχέση μεταξύ μύθου και κοινωνίας. Εστιάζοντας στις κρυφές και παράλογες ρωγμές του ασυνείδητου, από την άλλη μεριά, η ψυχανάλυση επιδιώκει να διερευνήσει το ενδότερο ‘συντακτικό’, τρόπον τινά, της εξατομικευμένης ψυχής. Και οι δύο προσεγγίσεις, όπως το θέτει ο Segal, «πραγματεύονται κυρίως τους μηχανισμούς της σκέψης και της εμπειρίας μέσα από τους οποίους οι αμφίθυμες και αντιφατικές όψεις του πραγματικού διοχετεύονται σε φόρμες/μορφές που είναι ανεκτές/υποφερτές και συνεκτικές για την εσωτερική ζωή του ανθρώπου». Ο Φρόντ, καταλήγει ο Segal, «διαβάζει τις ψυχές, όπως ο Λεβι-Στρως διαβάζει τους μύθους και τις κοινωνίες».<sup>7</sup> Με την ψυχανάλυση να αποτελεί ανάθεμα για τους περισσότερους κλασικούς φιλόλογους (των ‘ψυχολογιστών’ συμπεριλαμβανομένων), δεν είναι περίεργο που το άρθρο αυτό παραμερίστηκε στη συζήτηση περί του τραγικού προσώπου.

Πάμε στην Αγγλία τώρα.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1970, οι Άγγλοι μελετητές κινούνται σε άλλο μήκος κύματος: εδώ ο τυχοϊστικός αντιρεαλισμός έχει καταστεί πια «ορθοδοξία». Ενάντια σε αυτήν την «τυχοϊστική ορθοδοξία», όπως την αποκάλεσε, τοποθετήθηκε η Patricia Easterling, διαπιστώνοντας ότι πια οι προσεγγίσεις των τραγικών προσώπων διέπονταν από «ένα άγχος να αποφύγουμε οτιδήποτε ‘μυρίζει’ ψυχολογία» [*an anxiety to avoid anything that macks of the psychological*] και βάλθηκε να το ανατρέψει με δύο περίφημα πια άρθρα της, το 1973 και το 1977, τα οποία είναι ακριβώς αυτά που θα δώσουν το «έναυσμα», όπως δηλώνει ο Gould, για να γράψει το δικό του άρθρο.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup>Charles Segal, «Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy», *The Classical World*, τμ. 72, τχ. 3 (1978), σ. 129–148.

<sup>7</sup>Στο ίδιο, σ. 129–30.

<sup>8</sup>P. E. Easterling, «Presentation of Character in Aeschylus», *Greece & Rome (Second Series)*, τμ. 20, τχ. 01 (1973), σ. 3–19· P. E. Easterling, «Character in Sophocles», *Greece & Rome*, τμ. 24, τχ. 2 (1977), σ. 121–129.

Η Easterling εισηγείται τον όρο «ανθρώπινη αναγνωρισιμότητα» [*humanintelligibility*] για να προσδιορίσει τη σχέση του θεατή/αναγνώστη με το δραματικό πρόσωπο, όχι μόνον στην τραγωδία αλλά στο θέατρο εν γένει. Η «αναγνωρισιμότητα» αυτή, κατά την Easterling, εδράζεται κυρίως στη «φυσική προσδοκία» μας για ένα ανθρώπινα πειστικό πρόσωπο, η οποία προκύπτει από τη «φυσική παρουσία» πάνω στη σκηνή της ανθρώπινης φιγούρας που ενσαρκώνει το δραματικό πρόσωπο. Ο θεατρικός συγγραφέας, υποστηρίζει, ξεκινά να φτιάχνει τον ήρωά του, ξέροντας ότι το κοινό είναι πρόθυμο όχι μόνον να αποδεχτεί, αλλά και να προβάλει πάνω στη δραματική μορφή τις δικές του προσδοκίες για την πληρότητα του ανθρώπινου υποκειμένου – την πληρότητα που συνειδητοποιεί και απαιτεί στην ‘πραγματική’ ζωή. Ειδικότερα για το αρχαίο δράμα είναι κρίσιμο, υποστηρίζει η Easterling, να θυμόμαστε ότι τα τραγικά πρόσωπα, για το αρχαίο κοινό, ήταν *ιστορικά* πρόσωπα – και αυτό διευκόλυνε τον συγγραφέα στο να τα προϋποθέσει ως «πραγματικά» και να τα παρουσιάσει αντίστοιχα.

«Η απουσία του νατουραλισμού στον Αισχύλο», συνεχίζει η Easterling, «μάς προβληματίζει, ακριβώς επειδή συμβαίνει να είμαστε συνηθισμένοι στους διαφορετικούς κανόνες του σύγχρονου ρεαλιστικού θεάτρου, οι οποίοι βεβαίως είναι εξίσου συμβατικοί με τα φORMALISτικά στοιχεία στον Αισχύλο που, σε πρώτη ανάγνωση, μας φαίνονται ξύλινα και τεχνητά».<sup>9</sup> Τέλος, η Easterling ισχυρίζεται ότι τα πρόσωπα του Αισχύλου «μας πείθουν με το ίδιο είδος τυφλής αυθεντικότητας [*blindauthenticity*] που βρίσκουμε και στον Shakespeare και την George Eliot».<sup>10</sup> Και μπορεί πράγματι να υπάρχει μια διάκριση ανάμεσα στη (σύγχρονη) «ιδιοσυγκρασία» [*idiosyncrasy*] και την (αρχαία) «ατομικότητα» [*individuality*], ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις, επιμένει η Easterling, η θεατρική ψευδαίσθηση επιτρέπει αλλά και επιβάλλει στο θεατή να αποδεχτεί τα δραματικά πρόσωπα ως εξατομικευμένα πρόσωπα [*individuals*].

Χωρίς να αποσαφηνίζει επαρκώς τη διάκριση «ιδιοσυγκρασία»-«ατομικότητα», η Easterling εισάγει την ιδέα ότι, συχνά, οι τραγικοί συγγραφείς επενδύουν τα πρόσωπά τους με μια ‘αμφισημία’, μια ‘ασάφεια’ ως προς την εσωτερική αλήθεια τους – και αυτή αμφισημία δίνει την «εντύπωση του βάθους, την εντύπωση μιας στέρεης ατομικής συνείδησης πίσω από τις

---

<sup>9</sup>Easterling, «Presentation of Character in Aeschylus», σ. 4–5.

<sup>10</sup>Στο ίδιο, σ. 6–7.

λέξεις», η οποία επιτρέπει στον θεατή «ποικίλες ερμηνευτικές αποχρώσεις».<sup>11</sup> Εδώ, η Easterling μάς παραπέμπει, μεταξύ άλλων, στην πρώτη ρήση της Μήδειας.

Είναι χρήσιμο να θυμηθούμε εν τάχει τα δραματικά συμφραζόμενα αυτής της ρήσης (γιατί θα την ξαναβρούμε μπροστά μας και στον Gould).

Στον Πρόλογο, η Τροφός αφηγείται το ‘πώς φτάσαμε μέχρι εδώ’, δηλώνοντας τον τρόμο της για όσα θα έρθουν: η απελπισία της κυράς της, μας λέει, την κάνει να κείτεται χωρίς τροφή, χωρίς νερό, ξεκομμένη από όλους με μόνον βρηχυθμούς να βγαίνουν από το στόμα της – το βλέμμα της είναι σαν αγριεμένου ταύρου, η ψυχή της σκοτεινή και θυελλώδης. Και προειδοποιεί το Παιδαγωγό, να βάλει τα παιδιά μέσα στο σπίτι, φροντίζοντας να αποφύγουν το βλέμμα της μητέρας τους. Δευτερόλεπτα, αργότερα, καταλαβαίνουμε ότι αυτή τα έχει δει – και είναι η θεά τους που προκαλεί στην ακόμη άποπτη από εμάς Μήδεια μια σειρά από παθιασμένες, αποσπασματικές, αντιφατικές, εξαρθρωμένες και ‘εξαγριωμένες’ κραυγές και κατάρες, με τις οποίες άλλοτε απελπίζεται και άλλοτε οργίζεται, άλλοτε επιθυμεί τον θάνατο και άλλοτε τον υπόσχεται στους εχθρούς της. Μόλις, όμως, εμφανίζεται στη σκηνή και στα μάτια μας, ο συναισθηματικός παροξυσμός έχει δώσει τη θέση του σε μια θεαματική ψυχραιμία: «Γυναίκες της Κορίνθου», ξεκινά σαν ρήτορας που απευθύνεται σε ένα πολιτικό ακροατήριο, βγήκα να σας συναντήσω για να μη με θεωρήσετε αλαζονική – η θέση και η φήμη των ξένων στην πόλη είναι εξαιρετικά ευάλωτη. Αλλά ακόμη πιο ευάλωτη είναι η θέση των γυναικών στο γάμο τους – μια εμπειρία που όλες οι γυναίκες μοιράζονται, μια εμπειρία που την καθιστά όμοια με τις γυναίκες του Χορού, τυπική της γυναικείας κατάστασης (Ε. Μήδ. 214-270).

Τι είναι αυτό που κάνει τη Μήδεια να κατακτά τέτοιον αυτοέλεγχο; Είναι πράγματι ειλικρινής ή επιδιώκει, απλώς, να κερδίσει τη συμμαχία του Χορού προκειμένου να δρομολογήσει την εκδίκησή της; Όπως πάντα με τη Μήδεια, λέει η Easterling, δεν είμαστε σε θέση να το ξέρουμε με ακρίβεια, δεν είμαστε σε θέση να καταλάβουμε πότε υποκρίνεται και πότε όχι. Και είναι αυτή η αδιαφάνεια της όψης του προσώπου, υποστηρίζει ανατρέποντας τον Jones, που προκαλεί τον θεατή να ‘ξύσει’ την επιφάνεια για να αναζητήσει το ‘βάθος’ του.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Easterling, «Character in Sophocles», σ. 125.

<sup>12</sup>P. E. Easterling, «The Infanticide in Euripides’ Medea in Greek Tragedy», *Yale Classical Studies*, τμ. 25 (1977), σ. 177–191.

Φτάσαμε στον Gould. Πρόκειται για ένα κείμενο λεπταίσθητο, εξαιρετικά φινετσάτο, εξαιρετικά κομψό, τόσο στον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσονται τα επιχειρήματα, όσο και ως προς τη γραφή του. Προλέγω ότι η ασφυκτική κοπτοραπτική μου θα αδικήσει το άρθρο του (αλλά με καθησυχάζει το γεγονός ότι υπάρχει στον τόμο, προσβάσιμο σε όσους θελήσουν να το απολαύσουν αναλυτικά).

Στην ιδέα της «ανθρώπινης αναγνωρισιμότητας» της Easterling, λοιπόν, ο Gould αντιτάσσει κάτι καταρχήν απλό: ότι στο θέατρο (προσοχή: όχι μόνον στην τραγωδία, αλλά στο θέατρο γενικά, το θέμα δεν είναι ειδολογικό) δεν έχουμε να κάνουμε ποτέ με «πραγματικούς» ανθρώπους: μπορούμε να ακολουθήσουμε ένα πραγματικό πρόσωπο μέχρι το σπίτι του, όχι όμως και ένα δραματικό πρόσωπο (εδώ ο Gould επιστρατεύει και την αντίστοιχη συζήτηση για τα σαιξπηρικά πρόσωπα, από τον Bradley και εξής). Τα γνωρίσματα ενός δραματικού προσώπου, λέει ο Gould, παραθέτοντας έναν μελετητή του ρωμαϊκού θεάτρου, το Charles Garton, «διαφέρουν από ενός [καθημερινού] προσώπου ως προς το ότι είναι εντελώς προσβάσιμα στο σύνολό τους», ενώ «η γνωριμία μας με ένα [πραγματικό] πρόσωπο ποτέ δεν είναι ολοκληρωμένη, και στην ουσία δεν υπάρχει όριο στις ερωτήσεις που μπορούμε να θέσουμε και στις απαντήσεις που μπορούμε, θεωρητικά, να δώσουμε για το πρόσωπο αυτό». <sup>13</sup> Επικαλούμενος, τέλος, την έννοια της «ομιλιακής πράξης» [*speechact*] του J. L. Austin, ο Gould υποστηρίζει ότι η γλώσσα των δραματικών προσώπων δεν «καθιστά κατανοητή και δεν 'εκφράζει' την προσωπικότητά τους, την εσωτερική πνευματική τους υπόσταση: *ταυτίζεται* με την προσωπικότητα και την υπόστασή τους. Για τα πρόσωπα του δράματος, 'υπάρχω' σημαίνει 'λέω λόγια' [*to be is to say a few words*].»

Μετά τον Σάιξπηρ του Bradely, τους Ρωμαίους του Garton, και την ομιλιακή πράξη του Austin, ο Gould επιλέγει να φέρει στη συζήτηση την Odette de Mourgues και τη μελέτη της για τον Ρακίνα, <sup>14</sup> από την οποία παίρνει μια κρίσιμη γι' αυτόν ιδέα, την ιδέα της «απόρριψης της καθημερινής εμπειρίας» – εννοεί: στη τραγωδία, δεν έχουμε ποτέ την αποτύπωση του βιώματος του χρόνου, τον τρόπο με τον οποίο η εμπειρία των καθημερινών πραγμάτων διαμορφώνει τον ψυχισμό του προσώπου: «τα βιώματα των προσώπων παρουσιάζονται **στυλιζαρισμένα, απλουστευμένα και τροποποιημένα, με τρόπο που**

---

<sup>13</sup> Charles Garton, *Personal Aspects of the Roman Theatre*, Toronto 1972, σ. 15.

<sup>14</sup> Odette de Mourgues, *Racine and the Triumph of Relevance*, CUP, Καίμπριτζ 1967, 34.

εμποδίζει να αναπτυχθεί οποιοδήποτε αίσθημα απλής συνέχειας ή επικάλυψης ανάμεσα στα δικά τους και τα δικά μας βιώματα» (όπως συμβαίνει στο σύγχρονο θέατρο).

Διευρύνοντας, στη συνέχεια, τα επιχειρήματα του John Jones, ο Gould επιμένει ότι δεν είναι μόνον η μάσκα που καθιστούσε απαγορευτική την ανίχνευση οποιασδήποτε εσωτερικότητας, αλλά, εξίσου ισχυρά, και οι υπόλοιπες συμβάσεις του αρχαίου δράματος:

– η τραγική δράση είναι πάντα μια «δημόσια» δράση, χάρη (και) στη διαρκή παρουσία του χορού·

– το θεατρικό κοστούμι ήταν πάντα εξωτικό/εξω-πραγματικό σε σχέση με αυτά της πραγματικής ζωής, μεταθέτοντας έτσι θεαματικά τα δραματικά πρόσωπα στη σφαίρα του επίπλαστου/φανταστικού·

– και τέλος, το πιο σημαντικό: τα τραγικά πρόσωπα εκφράζονται με μια σειρά ισχυρά φορμαρισμένων εκφραστικών μέσων, όπως η ρήση, η στιχομυθία, η μονωδία και η διωδία. Και είναι η φόρμα που επιβάλλει την *εκφραστικότητα* του προσώπου, όχι το αντίθετο.

Οι αυστηρές φόρμες, λοιπόν, της ρήσης, της στιχομυθίας και του τραγουδιού, υποστηρίζει ο Gould, οδηγούν τους θεατές να προσλαμβάνουν τα τραγικά δραματικά πρόσωπα ως διασπασμένα/κατακερματισμένα και ασύνοχα/ασυνεχή [*fragmented and discontinuous*].

Εννοεί: όταν ένα τραγικό πρόσωπο τραγουδά η έκφρασή του είναι εξόχως συναισθηματική – όταν, όμως, αμέσως μετά περνάει στα ιαμβικά τρίμετρα της ρήσης, η έκφρασή του, υποτασσόμενη στις προδιαγραφές της φόρμας, γίνεται αναγκαστικά ελεγχόμενη και ρητορική, «διασπώντας» την εκφραστικότητα του ρόλου και, άρα, την ψυχογραφική συνεκτικότητά του· η δε στιχομυθία επιβάλλει ένα τρόπο συνομιλίας που θυμίζει «την κατ’ αντιπαράσταση εξέταση του δικαστηρίου, ή ακόμη και την κατήχηση της Ιεράς Εξέτασης».

Ας δούμε την ανάλυσή του Gould πάνω στην πρώτη εμφάνιση της Μήδειας. Με τη ρήση της, λέει ο Gould, μπαίνουμε στην ‘κανονική’ ψυχραιμία και πειθαρχία των ιαμβικών τρίμετρων, των ‘κανονικών’ σε ένα επεισόδιο μέτρων. Ο λόγος της, με έκδηλη και επιτηδευμένη ρητορικότητα, δεν εστιάζει στην προσωπική της εμπειρία και οδύνη, αλλά στην αφηρημένη, διαχρονική και πανανθρώπινη (και άρα απρόσωπη) εμπειρία των «ξένων» ή των «γυναικών εν γένει». Αυτή η μετατόπιση, κατά τον Gould, δεν είναι ψυχολογίσιμη: δεν οφείλεται, π.χ., σε κάποιο εσωτερικό κίνητρο της Μήδειας να ανακτήσει την ψυχραιμία της ή/και να προσεταιριστεί τον χορό, αλλά οφείλεται σε (και τεκμηριώνει) ένα βασικό και πάγιο



χαρακτηριστικό του λόγου των ευριπίδειων προσώπων, το ότι «σταθερά πασχίζουν, με γενικές αποφάνσεις,

να ψηλαφήσουν (reaching out) και να σταθεροποιήσουν τις ιδιότητες των πραγμάτων σε ένα αφηρημένο επίπεδο – μια προσπάθεια που εξίσου σταθερά ματαιώνεται από την εξελικτική πορεία της δράσης. Αυτός ο διάχυτος διανοητικός χαρακτήρας (intellectualism) είναι που δίνει, σε πολύ μεγάλο βαθμό, στις μορφές (figures) του ευριπίδειου θεάτρου την τόσο χαρακτηριστική αμφισημία τους: μοιάζουν να μην είναι ριζωμένες στην κοινή, απτή αίσθηση της ζωής, αλλά να κινούνται διαρκώς, ανήσυχα, στην αραιή ατμόσφαιρα των αβέβαιων αφαιρέσεων.

Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Gould: «η έννοια της προσωπικότητας εδώ είναι τόσο χρήσιμη όσο και όταν αναλύει κανείς τις ρητορικές στρατηγικές των δικηγόρων». Και αν υπάρχει «ανθρώπινη αναγνωρισιμότητα» στο αρχαίο δράμα, διορθώνει την Easterling ο Gould, αυτή αφορά «το έργο ως όλον, τη μεταφορική εξεικόνιση της τρέχουσας τάξης πραγμάτων στο πλαίσιο της ανθρώπινης εμπειρίας».

Αφήνω εδώ τον Gould για να διερευνήσουμε τον απόηχο του στα επόμενα χρόνια. Για μια δεκαετία περίπου, η συζήτηση ατονεί – είναι σαν ο Gould να έχει πει την τελευταία λέξη. Ωστόσο το 1990, η Easterling επανέρχεται.<sup>15</sup>

Αυτή τη φορά, η Easterling ξεκινά επισημαίνοντας ότι η ιδέα των αντι-ψυχολογιστών «ότι οι ‘πραγματικοί άνθρωποι’ και ο ‘πραγματικός κόσμος’ είναι συγκριτικά σταθεροί και προσδιορίσιμοι και μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως μέτρο σύγκρισης και αντίθεσης, όταν καλούμαστε να σκεφτούμε για τις θεατρικές δημιουργίες» δεν είναι παρά μια ψευδαίσθηση ή, στην καλύτερη περίπτωση, μια ‘κατασκευή’. Από την άλλη μεριά, συνεχίζει η Easterling, επικαλούμενη τον Erving Goffman, η ίδια η καθημερινή ζωή, η ίδια η γλώσσα, διέπεται σε μεγάλο βαθμό από θεατρικότητα: η ανθρώπινη επικοινωνία δομείται με όρους «ρόλων» (και «πρόβας» και «παράστασης») που παίζονται από «ηθοποιούς» απέναντι σε «θεατές». Και η Easterling επιμένει: όταν «παρακολουθούμε» και «διαβάζουμε» τα επί σκηνής δρώμενα, χρησιμοποιούμε τις ίδιες «τεχνικές», τα ίδια ερμηνευτικά «πλαίσια» [frames] με αυτά που χρησιμοποιούμε στη ζωή.

---

<sup>15</sup>P. E Easterling, «Constructing Character in Greek Tragedy», στο: Christopher Pelling (επιμ.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford 1990, σ. 83–99.

Επιπλέον, αντιτάσσει η Easterling στον Gould,

παρόλο που ή ίσως εξαιτίας του ότι οι μορφές του δράματος είναι επινοημένες, συχνά δίνουν την αίσθηση ότι είναι κατά κάποιον τρόπο ‘πιο πραγματικές’ από τους ανθρώπους με σάρκα και οστά που συναντούμε στην καθημερινή ζωή [...] [Διότι] το δράμα είναι πολύ περισσότερο εντατικά επικεντρωμένο και νοηματικά διαμορφωμένο, ‘καθαρότερο’ από ό,τι η καθημερινή, χωρίς σενάριο [*unscripted*] εμπειρία, έτσι ώστε όλα όσα οι σκηνικές μορφές κάνουν και λένε, και όλα όσα λέγονται για αυτές, θα πρέπει να θεωρηθούν ως φορείς σημασιών, ακόμη και τα ονόματά τους.<sup>16</sup>

Η τοποθέτηση της Easterling προκαλεί τον αντίλογο του Simon Goldhill, ενός μελετητή της επόμενης γενιάς, καθαρόαιμα ‘γκουλντικού’ στο ζήτημα του προσώπου.<sup>17</sup>

Στον Goldhill, η τυχοϊστική (και αριστοτελική) προτεραιότητα της «κατάστασης» έναντι του «χαρακτήρα» και η Gouldική προτεραιότητα της γλώσσας του έργου στο σύνολό του, βρίσκει έναν σύμμαχο στον Roland Barthes και μια περίφημη ιδέα από το *S/Z*: «[E]ίναι το ίδιο λάθος να καταργούμε τον ήρωα όσο και να τον βγάζουμε από το χαρτί για να φτιάξουμε ένα ψυχολογικό πρόσωπο (προικισμένο με πιθανά κίνητρα): *ο ήρωας και ο λόγος [discours] είναι συνένοχοι*».

Στο φως του Barthes (αλλά στριμώχνοντάς τον κάπως), ο Goldhill θεωρεί ότι το ερώτημα των κινήτρων που διέπουν τη συμπεριφορά ενός τραγικού ήρωα (όπως, όμως, και κάθε δραματικού ή λογοτεχνικού προσώπου— και εδώ καταργείται οποιαδήποτε χρονολογική, ιστορική, ειδολογική διάκριση) μπορεί να είναι πάντα ένα ‘νόμιμο’ ερώτημα, ωστόσο

α) τα κίνητρα αυτά είναι σε τέτοιο βαθμό αλληλένδετα με τις εικόνες και τις θεματικές που το έργο επεξεργάζεται γενικότερα (μια ισχυρά γκουλντική τοποθέτηση), ώστε καθιστούν απαγορευτική την ψυχολογική διερεύνηση· και

β) το γεγονός ότι δεν μπορούμε να είμαστε ποτέ σίγουροι για τα αληθινά κίνητρα των δραματικών προσώπων, επιμένει ο Goldhill, δεν τα καθιστά, όπως ισχυρίζεται η Easterling, όμοια με τους πραγματικούς ανθρώπους, αλλά ακριβώς το αντίθετο: η ασάφεια αυτή απορρέει ακριβώς από το γεγονός ότι δεν είναι ‘πραγματικά’.

---

<sup>16</sup>Στο ίδιο, σ. 89.

<sup>17</sup>Simon Goldhill, «Character and Action, Representation and Reading. Greek Tragedy and Its Critics», στο: Christopher Pelling (επιμ.), *Characterization & Individuality in Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford 1990, σ. 100–127.

Λίγο πριν κλείσει ο 20ός αιώνας, νέα επιχειρήματα στο στρατόπεδο των αντι-ψυχολογιστών έφερε ο Christopher Gill.<sup>18</sup> Στόχος του είναι «να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο η αρχαία ελληνική ηθική σκέψη υπογραμμίζει τον πρωτεύοντα ρόλο της συμμετοχής του υποκειμένου σε διαπροσωπικές και συλλογικές σχέσεις, τόσο στο πρακτικό όσο και στο θεωρητικό επίπεδο». Αυτή η «συμμετοχή», κατά τον Gill, καταδεικνύει ότι τα αρχαία υποκείμενα ήταν προσανατολισμένα προς αυτό που ο ίδιος ορίζει ως ένα «αντικειμενικό-συμμετοχικό» [*objective-participant*] μοντέλο του ‘Εγώ’, σε αντίθεση με το «υποκειμενικό-ατομικιστικό» [*subjective-individualist*] μοντέλο του νεοτερικού ‘Εγώ’. Κατά τον Gill, αυτό το μοντέλο μπορεί να ανιχνευτεί τόσο στο θέατρο, όσο και στο έπος.

Η Μήδεια, για άλλη μια φορά, γίνεται σημείο αναφοράς. Ο μελετητής εστιάζει αφενός στον αγώνα λόγων ανάμεσα σε αυτήν και τον Ιάσονα (εξαιτίας του οποίου, κατά τον Gill, η Μήδεια εγκαταλείπει το αρχικό της σχέδιο να εκδικηθεί σκοτώνοντας τον ίδιο τον Ιάσονα, τη νύφη του και τον Κρέοντα, και αποφασίζει, αντ’ αυτού, να σκοτώσει τα παιδιά της)· και, αφετέρου, στον περίφημο «μονόλογο του θυμού», όπου τη βλέπουμε να διχάζεται και τελικά να αποφασίζει οριστικά την τεκνοκτονία. Και οι δύο αποφάσεις της, κατά τον Gill, δεν εδράζονται σε προσωπικές και εσωτερικές ψυχολογικές διεργασίες, ούτε τις αποκαλύπτουν, αλλά, αντίθετα, αναδεικνύουν και απορρέουν από τις ηθικές (και ως εκ τούτου «κοινές», «διαπροσωπικές» και «συμμετοχικές») αρχές που η Μήδεια επικαλείται και επεξεργάζεται: «η απόφαση της Μήδειας να τιμωρήσει τον Ιάσονα μέσω της τεκνοκτονίας είναι μια παραδειγματική χειρονομία, που ενέχει έναν αναλυτικό στοχασμό πάνω στις ηθικές αξιώσεις των συνεργατικών σχέσεων (φιλία), και στο βάρος που αυτές οι σχέσεις θα πρέπει να έχουν στη διαμόρφωση της ανθρώπινης ζωής». Και ο Gill καταλήγει: ανταποκρινόμαστε [στους ήρωες] ως οχήματα ενός αναστοχασμού πάνω σε συγκεκριμένα θεμελιώδη ζητήματα της ανθρώπινης ζωής».<sup>19</sup>

Το κατά τον Gill «αντικειμενικό-συμμετοχικό» μοντέλο υποκειμενικότητας διασώζει και αναπτύσσει την αντιψυχολογική τοποθέτηση του Gould, καθώς εστιάζει στον γνωμικό λόγο των προσώπων, στον τρόπο με τον οποίο επενδύουν τον λόγο τους με διαχρονικές και πανανθρώπινες αρχές (αυτό που ο Gould είχε περιγράψει ως την τάση τους να ‘δράττονται’, κόντρα στη δυναμική ροή της δράσης, από αφηρημένους ρητορικούς συλλογισμούς). Την

---

<sup>18</sup>Christopher Gill, *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy: The Self in Dialogue*, Clarendon Press, Oxford ; New York 1996.

<sup>19</sup>Στο ίδιο, σ. 119.

ίδια στιγμή, ωστόσο, ο Gill μπολιάζει την αισθητική θεώρηση του Gould με την ιστορική γραμμή που ξεκίνησε ο Jones και καλλιέργησαν οι Γάλλοι.

Σειρά, τώρα, δρασκελώντας τον αιώνα, έχει ο Bernd Seidensticker, ένας Γερμανός ‘ψυχολογιστής’ ο οποίος, προσπερνώντας εντελώς τους Goldhill και Gill, αλλά και τους Γάλλους, παίρνει το νήμα εκεί που το άφησαν οι Gould και Easterling τη δεκαετία του 70 και του 80, με δύο άρθρα του, το 1994 και το 2008 αντίστοιχα.<sup>20</sup>

Προειδοποιώντας με έμφαση (και, πολύ σωστά, κατά τη γνώμη μου) ότι δεν είναι όλα τα τραγικά πρόσωπα το ίδιο, και ότι υπάρχουν σημαντικές διαφορές στη δραματολογία των προσώπων ακόμη και στο πλαίσιο του ίδιου έργου, ο Seidensticker βρίσκει την ιδέα της «ανθρώπινης αναγνωρισιμότητας» να υπάρχει και στον Αριστοτέλη (χωρίς αυτήν, κατά τον Seidensticker, δεν μπορεί να λειτουργήσει ποτέ ο έλεος και ο φόβος των θεατών). Επιπλέον, ο Seidensticker σχετικοποιεί την απόλυτη αυστηρότητα των συμβάσεων, όπως τη διατύπωσαν ο Jones και ο Gould, διότι, κατ’ αυτόν, «το κρίσιμο είναι τι κάνει και λείπει το δραματικό πρόσωπο, και τι λένε τα άλλα πρόσωπα γι’ αυτό».<sup>21</sup> Ως προς τη γλώσσα, ειδικότερα, ο Seidensticker αντιτάσσει σε όσους επικαλούνται την ισχυρά στιλιζαρισμένη υφή της τραγικής γλώσσας, ότι αυτό ισχύει και για τη νεότερη τραγωδία μέχρι και τον 19ο αι., «και –όπως μια γρήγορη ματιά στον Shakespeare ή τον Racine, τον Goethe ή τον Schiller μπορεί να δείξει– δεν απέτρεψε ποτέ τη δημιουργία ψυχολογικά σύνθετων εξατομικευμένων χαρακτήρων».<sup>22</sup>

Το 2010, έχουμε μία ακόμη παρέμβαση από την Easterling: αυτή τη φορά, σε συνεργασία με τον Felix Budelman, επιστρατεύει τη γνωστική θεωρία του Νου (Theory of Mind), μια μοντέρνα και φρέσκια θεωρία, που έχει καλλιεργηθεί σε διάφορες επιστήμες, από τη φιλοσοφία και την εξελικτική ψυχολογία έως τις νευροεπιστήμες.<sup>23</sup> Η Θεωρία του Νου ανιχνεύει τους μηχανισμούς με τους οποίους συνάγουμε –συνειδητά ή ασυνείδητα– αυτό που

---

<sup>20</sup>Bernd Seidensticker, «Beobachtungen zur Sophokleischen Kunst der Charakterzeichnung», στο: Anton Bierl, Peter von Möllendorf, και Sabine Vogt (επιμ.), *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar*, B. G. Teubner, Στουτγκάρδη και Λειψία 1994, σ. 276–288· Bernd Seidensticker, «Character and Characterization in Greek Tragedy», στο: Martin Revermann και Peter Wilson (επιμ.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2008, σ. 333–348.

<sup>21</sup>Seidensticker, «Character and Characterization», σ. 341.

<sup>22</sup>Στο ίδιο.

<sup>23</sup>Felix Budelmann και Pat Easterling, «Reading Minds in Greek Tragedy», *Greece & Rome (Second Series)*, τμ. 57, τχ. 2 (2010), σ. 289–303.

ο άλλος/ο συνομιλητής μας έχει στον νου του, ή ίσως καλύτερα, ανιχνεύει τους μηχανισμούς με τους οποίους ‘κατασκευάζουμε’ στον δικό μας νου τη συνείδηση του άλλου. Η Θεωρία του Νου χρησιμοποιείται εδώ για να προσδιορίσει τη στάση του θεατή απέναντι στο δραματικό πρόσωπο (του δραματικού προσώπου εν γένει, υπογραμμίζω, όχι μόνον του τραγικού).

Όμως, τον τελευταίο λόγο στη διαμάχη του προσώπου, τουλάχιστον όπως διαμορφώνεται το βιβλιογραφικό τοπίο αυτήν τη στιγμή, τον έχουν καθαρόαιμοι ‘ψυχολογιστές’, με τις ενδιαφέρουσες μελέτες του Van Emde Boas και του De Temmerman.<sup>24</sup> Αφετηρία εδώ δίνει το έργο του Jonathan Culpeper, ο οποίος, από το 2001, συνδύαζε τη γλωσσολογία με τις γνωστικές επιστήμες, την κοινωνική ψυχολογία, και την υφολογία, για να προτείνει ότι η λογοτεχνική και δραματική γλώσσα, παρά τη ‘κατασκευασμένη’ φύση και την ‘κατασκευαστική’ λειτουργία της (με την έννοια ότι αυτή ‘κατασκευάζει’ υποκείμενα), έχει πράγματι ένα ‘humanizing’ potential – σε αντίθεση με αυτό που ο Culpeper προσδιορίζει ως μια ‘de-humanizing’ τάση στις στρουκτουραλιστικές, πχ, προσεγγίσεις του προσώπου.<sup>25</sup>

Έναν αιώνα μετά τον Tycho Wilamowitz, η συζήτηση για τη φύση του τραγικού προσώπου δεν λέει να κοπάσει. Και θα ήθελα να υπογραμμίσω, δίκην κατακλείδας, ότι, όσο και αν οι ενστάσεις που έχουν να κάνουν με τη θεμελιακά «μη-πραγματική» φύση του δραματικού υποκειμένου εδράζονται, χωρίς αμφιβολία, σε σημαντικά (και, ομολογουμένως, οξυδερκή και ευαίσθητα) επιχειρήματα, ωστόσο, είναι εξίσου σημαντικό να θυμόμαστε κάτι απλό όσο και θεμελιώδες: ότι το θέατρο, όπως επιμένουν οι θεατρολόγοι δεν είναι *κείμενο*, είναι *κατεξοχήν παράσταση*. Και η *παράσταση*, συνεχίζουν οι θεατρολόγοι, έρχεται πάντοτε να εμπλουτίσει το δισδιάστατο υποκείμενο του κειμένου με το (πραγματικό) σώμα του ηθοποιού: η διαδικασία «από το χαρτί στη σκηνή», όπως το θέτει η σημαντική Γερμανίδα θεατρολόγος Erika Fischer-Lichte,<sup>26</sup> οδηγεί στην «ενσάρκωση» του ρόλου, και έτσι

---

<sup>24</sup>Koen de Temmerman και Evert Van Emde Boas (επιμ.), *Characterization in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative*, 4, Brill, Leiden & Boston 2017. Evert Van Emde Boas, *Language and Character in Euripides' Electra*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2017.

<sup>25</sup>Jonathan Culpeper, *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*, Routledge, Λονδίνο & Νέα Υόρκη 2001. Jonathan Culpeper, «A Cognitive Stylistic Approach to Characterisation», στο: Elena Semino και Jonathan Culpeper (επιμ.), *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, John Benjamins Publishing Company, Άμστερνταμ και Φιλαδέλφεια 2002, σ. 251–276. Jonathan Culpeper και Dan McIntyre, «Activity Types and Characterisation in Dramatic Discourse», στο: Fotis Jannidis, Jens Eder, και Ralf Schneider (επιμ.), *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, De Gruyter, Βερολίνο και Νέα Υόρκη 2010, σ. 176–207.

<sup>26</sup>Erika Fischer-Lichte, «Ενσάρκωση. Από το χαρτί στη σκηνή. Η θεατρική μορφή», μτφ. Λ. Τριανταφυλλίδου και Ελ. Παπάζογλου, *Σκηνή*, τχ. 3 (2011), σ. 1–12.

εμφανίζει στη σκηνή και στο βλέμμα μας, έστω και ψευδαισθησιακά, έναν πλήρη άνθρωπο – ένα «εγώ» που, όπως και το «εγώ» της πραγματικής ζωής, είναι, με τους όρους του Csordas, ένας «εαυτός» ριζωμένος στο «υπαρξιακό υπέδαφος [ενός] σώματος».<sup>27</sup>

Αλλά αυτό είναι ένα σώμα/ένα εγώ/ένα υποκείμενο που δεν προβλέπεται στο κείμενο. Και αυτό πρέπει να το έχουμε πάντα κατά νου – παρά την ερμηνευτική ματαίωση που μας επιβάλλει.

---

<sup>27</sup>Τ. J. Csordas (επιμ.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, τμ. 2, CUP, Cambridge 1994.