



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Ελεύθερες θεατρικές και κινηματογραφικές μεταφορές του μύθου του Οιδίποδα

από την ελληνόφωνη καλλιτεχνική παραγωγή του 21^{ου} αιώνα»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΦΡΑΓΚΑΝΑΣΤΑΣΗ

Μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Αικατερίνη Διαμαντάκου (επιβλέπουσα)

Εύα Στεφανή

Γιώργος Π. Πεφάνης

Α.Μ.: 201411

Αθήνα, Ιανουάριος 2017

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	2
1.1. Εισαγωγή.....	3
1.2. Ο μύθος του Οιδίποδα ως τον <i>Οιδίποδα Τύραννο</i> του Σοφοκλή.....	9
1.2.Ο <i>Οιδίπους Τύραννος</i> του Σοφοκλή και η πρωτότυπη συμβολή του.....	15
2.1.Καταγραφή της πρόσληψης του <i>Οιδίποδος Τυράννου</i> ως τον 21 ^ο αιώνα.....	24
2.2.Πρόσληψη, Διακειμενικότητα και Μύθος.....	38
2.3.Γιώργου Βέλτσου <i>Οιδίπους, Αντί-Οιδίπους</i> (2004)	44
2.4.Μάριου Ποντίκα <i>Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια</i> (2004).....	51
2.4.1. Γιάννη Κοντραφούρη <i>Ιοκάστη</i> (2010).....	61
2.4.2. Θανάση Τριαρίδη <i>Οιδίνους</i> (2016).....	67
2.4.3. Μαρίας Πρωτόπαππα <i>Η γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα</i> (2016).....	72
3. Κινηματογράφος, Αρχαίο Δράμα και <i>Οιδίπους Τύραννος</i>	79
3.1.Η πρόσληψη του <i>Οιδίποδος Τυράννου</i> από τη διεθνή και την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή.....	85
3.1.1. Οι ελληνικές περιπτώσεις <i>Στρέλλα</i> (2009) του Πάνου Κούτρα και <i>Αίμα</i> (2012) του Παντελή Καραναστιάση.....	93
Συμπεράσματα.....	105
Βιβλιογραφία.....	111
Ευρετήριο	123

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στόχος της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι να διερευνήσει την εγχώρια πρόσληψη του μύθου του σοφόκλειου Οιδίποδα τον 21^ο αιώνα μέσα από σύγχρονα πρωτότυπα θεατρικά και κινηματογραφικά έργα. Από το εύρος της σωζόμενης αττικής δραματουργίας επιλέχθηκε ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, δράμα που αποτέλεσε την αφετηρία μιας παράδοσης δημιουργικών επεμβάσεων εικοσιέξι περίπου αιώνων, στους οποίους η εκάστοτε μυθική ανασηματοδότηση διατήρησε λιγότερο ή περισσότερο αναλλοίωτα τα κομβικά σημεία της σοφοκλείας εκδοχής. Ως εκ τούτου κρίνεται σκόπιμη η μελέτη τόσο των καταβολών του μύθου του Οιδίποδα ως τον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή, όσο και η μελέτη του σοφόκλειου πρωτοτύπου, του βαθμού συμβολής του Σοφοκλή στην επεξεργασία του υλικού που εκείνος κληρονόμησε αλλά και ο βαθμός πρόσληψης του σοφόκλειου δράματος μέσα στους αιώνες, καθώς επέτρεψε την διατήρηση και συντήρηση του ενδιαφέροντος για την αττική δραματουργία φτάνοντας μέχρι τους σύγχρονους Έλληνες δημιουργούς.

Ερμηνευτικά ζητήματα που ανακύπτουν από την μελέτη του *Οιδίποδος Τυράννου* όπως η προδιαγεγραμμένη εκπλήρωση της πατροκτονίας και της αιμομιξίας παρά τις συντονισμένες και καλά οργανωμένες προσπάθειές του να εξαιρεθεί, κάνουν τον σοφόκλειο *Οιδίποδα* μοναδικό ως προς τα χαρακτηριστικά των τραγικών ηρώων και ως εκ τούτου δελεαστικό στην πρόσκληση και πρόκληση για σύγχρονες συνομιλίες. Οι δημιουργοί που εξετάζει η παρούσα εργασία επιλέχθηκαν με κριτήριο την ένταξή στον ελληνόφωνο καλλιτεχνικό χώρο του θεάτρου και του κινηματογράφου τον 21^ο αιώνα, ενώ η μελέτη των συγκεκριμένων εξατομικευμένων παραδειγμάτων κινήθηκε γύρω από την ανάλυση της ιδιαίτερης ταυτότητας της κάθε παραλλαγής, λαμβάνοντας υπόψη το σημείο εκκίνησης του κάθε συγγραφέα, τις εξελίξεις και τις τάσεις της δραματουργικής γραφής καθώς και των ευρύτερων καλλιτεχνικών προσανατολισμών, τη διαχείριση του θέματος, τις γλωσσικές επιλογές που υιοθετήθηκαν καθώς και τις ερμηνευτικές προεκτάσεις που επέλεξαν να δώσουν οι σύγχρονοι δημιουργοί στην δική τους μετασοφόκλεια εκδοχή. Πιο συγκεκριμένα θα εξεταστούν τα πρωτότυπα έργα των : Γιώργου Βέλτσου *Οιδίπους, αντί-Οιδίπους* (2004), Μάριου Ποντίκα *Ο δολοφόνος του Λαΐου και τα κοράκια* (2007), Γιάννη Κοντραφούρη *Ιοκάστη* (2007), Θανάση Τριαρίδη *Οιδί-νους*

(2016) καθώς και η σκηνοθετική διασκευή της Μαρίας Πρωτόπαππα *Η Γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα* (2016). Στις δημιουργικές προσλήψεις του πρωτοτύπου προστίθενται τέλος τα κινηματογραφικά έργα : *Στρέλλα* (2009) του Πάνου Κούτρα καθώς και *Αίμα* (2013) του Διαμαντή Καραναστάση βασισμένο στο αδημοσίευτο θεατρικό έργο της Μαριάννας Κάλμπαρη, την οποία ευχαριστώ ιδιαίτερος για την ευγενική παραχώρηση του κειμένου.

1.1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η σπουδή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας δεν σημαίνει τη μελέτη μιας συγκεκριμένης δραματουργικής παραγωγής του παρελθόντος, αποκομμένης από το σήμερα και αυστηρώς προσηλωμένης στις κοινωνικές, πολιτικές και αισθητικές συνθήκες μιας παρελθούσας εποχής η οποία θα αντιμετωπιζόταν απλώς ως «μουσειακό είδος» ιστορικής και μόνο σημασίας. Αντιθέτως, αποτελεί έναν ζωντανό διάλογο πολλαπλών προσεγγίσεων και ερμηνειών που αφορμάται από τη διαχρονική επανεμφάνιση των δραμάτων αυτών, είτε ως θεωρητικό συμπλήρωμα ποικίλων διεπιστημονικών μελετών, είτε ως δραματουργικός πυρήνας σύγχρονων σκηνικών γεγονότων. Με άλλα λόγια, η αρχαία ελληνική τραγωδία μετρά πολλούς αιώνες σκηνικής και θεωρητικής παρουσίας, εξαιτίας πάνω απ' όλα του περιεχομένου της και της ικανότητας των τραγικών ποιητών να αφορμώνται κυρίως από μυθικά ενδοοικογενειακά δράματα ή σημαντικά πολεμικά γεγονότα, τα οποία όμως μετουσίωσαν σε ευφείς συμπεκνώσεις τραγικών συμβάντων, μετατρέποντάς τα σε έναν συμβολικό τόπο σύγκρουσης του ανθρώπου με τη μοίρα, την ανάγκη και τη θεία δικαιοσύνη. Με αυτό τον τρόπο, τα αρχαία ελληνικά δράματα γίνονται φορείς στοχασμού αλλά και μιας σύνθετης εξερεύνησης της θέσης του ανθρώπου στον κόσμο, χωρίς όμως να υπόσχονται ότι σε αυτή τη διαδρομή θα υπάρξει καθοδήγηση ή τερματισμός. Θέτοντας κατεξοχήν ερωτήματα παρά απαντήσεις, το ιδιοφυές αυτό χαρακτηριστικό των δραμάτων οφείλεται στο μύθο που με την ανοιχτότητά του καταφέρνει να ξεγλιστρά του συγκεκριμένου και να αγκαλιάζει το καθολικό και πανανθρώπινο αποκτώντας έτσι διαχρονική ισχύ και κύρος.

Ως αφετηρία για αυτή την πολύ ενδιαφέρουσα διαδρομή που προσπαθεί να ερευνησει τον διάλογο ανάμεσα στην θεατρική παραγωγή του 5^{ου} αιώνα π.Χ. και στην σύγχρονη ελληνική του 21^{ου} μ.Χ., συμπεριλαμβανομένου και του κινηματογράφου, επιλέχτηκε ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή για τον οποίο εικάζουμε ότι διδάχθηκε για πρώτη φορά μεταξύ 429-425 π.Χ.¹ Με αμφίβολη ακόμη την ακριβή ημερομηνία παρουσίας του το σίγουρο είναι πως δεν κατάφερε να κερδίσει τις εντυπώσεις, αφού ήρθε δεύτερος με το πρώτο βραβείο να δίνεται στον Φιλοκλή.² Ωστόσο, η μέτρια κατάταξή του στο διαγωνιστικό μέρος δεν ανέκοψε την έπειτα χειραφετημένη ανοδική του πορεία, αφού σύντομα κατατάχθηκε ανάμεσα στα σημαντικότερα έργα του είδους του κερδίζοντας μια σταθερή θέση και φήμη μέσα στην ιστορία.³ Μόλις έναν αιώνα μετά την παρθενική του εμφάνιση θεωρήθηκε από τον Αριστοτέλη ως το καλύτερο υπόδειγμα τραγωδίας και ως εκ τούτου πρότυπο του είδους⁴ ενώ οι διακρίσεις συνεχίστηκαν και τους επόμενους αιώνες με την αναλυτική τραγωδία του *Οιδίποδα* να μας συστήνει έναν νέο τρόπο οργάνωσης της πλοκής στον οποίο τα δραματικά γεγονότα προηγούνται της δράσης και αυτό που μένει είναι να παρακολουθήσει ο θεατής την πορεία του τραγικού ήρωα που εν αγνοία του οδηγεί τον εαυτό του στη γνώση αλλά και την πτώση του.⁵ Σε ένα δεύτερο επίπεδο, αν όπως σημειώνει Χαρά Μπακονικόλα, κάθε γνήσια τραγωδία «θεμελιώνεται πάνω στη διαλεκτική φωτός/σκότους» αποτελώντας την «τελειότερη απεικόνιση μιας κοσμογονικής και συνάμα καταστροφικής αντιπαράθεσης του ανθρώπινου με το θείο ή αλλιώς της Υπέρβασης με την ελευθερία»⁶ τότε ο *Οιδίπους Τύραννος* αποτελεί μία από τις πληρέστερες προσεγγίσεις της συγκρουσιακής σχέσης

¹ Bernard M. W. Knox, «The Date of the Oedipus Tyrannos of Sophocles», *The American Journal of Philology*, vol. 77, no. 2 (1955), σ.140,

[https://www.jstor.org/stable/292475?seq=1#page_scan_tab_contents,(16/5/2016)].

²Ioannis Konstantakos, «Teaching Notes for Sophocles' Oedipus Rex (in Greek) », *Academia Edu*, [https://www.academia.edu/1744336/Teaching_Notes_for_Sophocles_Oedipus_Rex_in_Greek],(17/5/2016)].

³Για τη μέτρια υποδοχή του δράματος κατά την κλασική εποχή, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας το γεγονός ότι αποτελούσε μέρος μιας τετραλογίας που βραβεύτηκε αθροιστικά και όχι μονομερώς και της οποίας αγνοούμε την συνολική ποιότητα. Αντιστοίχως, τα παραδείγματα της *Μήδειας* του Ευριπίδη ή των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη ίσως μας επιβεβαιώνουν, αφενός τον περίπλοκο τρόπο βράβευσης της εποχής και αφετέρου τη σημασία που άφηνε η γενική εντύπωση της εκάστοτε τετραλογίας συνολικά περισσότερο από το κάθε μέρος ξεχωριστά, αφού και τα δύο έργα έτυχαν παρόμοιας θέσης στο διαγωνιστικό μέρος, αλλά ξεχώρισαν στην συνέχεια ως αυτόνομα. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την βράβευση των τραγωδιών βλ. Jean- Charles Moretti, *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*, επιμ. Κωνσταντίνος Μπούρας, μτφ Ελένη Δημητρακοπούλου, Πατάκη, Αθήνα, 2009, σ. 72.

⁴Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής* (1452a 1), εισαγωγή-μτφ-σχόλια Στάθης Ιω. Δομάζος, Κέδρος, Αθήνα, 1982, σ. 247.

⁵Albin Lesky, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, μτφ Χρήστος Χ. Χουρμουζιάδης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1 τ.μ., Αθήνα, 1987, σ. 407.

⁶Χαρά Μπακονικόλα, *Στιγμές Της Ελληνικής Τραγωδίας*, 1 τμ , Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994, σ.61.

ανάμεσα στο φθαρτό και περιορισμένο ανθρώπινο στοιχείο και στο αιώνιο και άγνωστο θείο δεδομένου ότι αυτή η τραγική σχέση μεταξύ άγνοιας και γνώσης λαμβάνει στο συγκεκριμένο δράμα κυριολεκτική όσο και συμβολική - μεταφορική σημασία, αφού το έργο ξεκινά «με μια γνωσιακή έλλειψη και τελειώνει με μια αισθητηριακή».⁷ Ο ίδιος ο σοφόκλειος μύθος, ως πρώτη ύλη και «ψυχή της τραγωδίας»,⁸ οφείλει μεγάλο μέρος της δημοτικότητας που απέκτησε τον 20^ο αιώνα στον έντονα συμβολικό χαρακτήρα του που, σύμφωνα με τον Β. Πούχνερ, ανάγεται σε δύο κομβικής σημασίας επιστημονικά γεγονότα: αφενός στην αρχαία μυθολογία του Johann Jacob Bachofen και την αποκάλυψη των καταλοίπων της μητριαρχικής κοινωνίας και αφετέρου στην ψυχαναλυτική θεωρία του Sigmund Freud και τη γνωστή θεωρία του για το οιδιπόδειο σύμπλεγμα.⁹ Η δημοσίευση των παραπάνω ερευνών πυροδότησε μια νέα σειρά επαναπροσεγγίσεων του σοφόκλειου *Οιδίποδα*, τροφοδότησε το ενδιαφέρον για το πρωτότυπο και παρήγαγε πολλές και διαφορετικής μορφής ενασχολήσεις με την αρχαιότητα, επιστημονικές όσο και καλλιτεχνικές.

Αναζητώντας το νήμα που συνδέει τους δημιουργούς διαφορετικών εποχών που όμως πραγματεύονται έναν κοινό μύθο, ανακαλύπτουμε μια κοινή διαχρονικά στάση, σύμφυτη της δημιουργικής διαδικασίας, που τους θέλει άπαντες ως μεσολαβητές και επεξεργαστές του πρωτογενούς υλικού. Με άλλα λόγια, αυτό που σήμερα καλούμε *διακειμενικότητα* φαίνεται πως αποτελούσε τον κανόνα των μακρινών συναδέρφων των σύγχρονων δημιουργών, αφού το κοινό της κλασικής εποχής έμοιαζε να είναι αρκετά εξοικειωμένο με τους δραματοποιημένους μύθους που όμως κάθε φορά του παρουσιάζονταν παραλλαγμένοι. Δεδομένου ότι οι μύθοι ήταν γνωστοί στους Αθηναίους του 5^{ου} αιώνα π.Χ. αυτό που έκανε κάθε δημιουργός ήταν στην πραγματικότητα η κατάδειξη ενός νοήματος καθώς και η διαμόρφωση μιας νέας πλοκής που κανείς άλλος μέχρι τότε δεν είχε φέρει επί σκηνής, δηλαδή μια πρωτότυπη ανάγνωση μιας κατά τα άλλα γνωστής, ως προς τα βασικά δεδομένα, ιστορίας.¹⁰ Ως εκ τούτου, κάθε κλασικός τραγικός ποιητής επέλεγε τον δικό του βαθμό παρέμβασης, αναδείκνυε σε πρωταγωνιστές πρόσωπα παραμελημένα από τη μυθική παρακαταθήκη, «διόρθωνε» τον

⁷ Στο ίδιο, σ.62.

⁸ «Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας», Αριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, (6, 1450b), εισαγωγή-μτφ-σχόλια Στάθης Ιω. Δομάζος, σ. 229.

⁹ Βάλτερ Πούχνερ, *Ευρωπαϊκὴ Θεατρολογία, Ἐνδεκα μελετήματα*, Ἴδρυμα Γουλιανδρή- Χορν, Αθήνα, 1984, σ.278.

¹⁰ Jacqueline De Romilly, *Αρχαία Ἑλληνικὴ Τραγωδία*, μτφ. Μίνα Καρδαμίτσα-Ψυχογιού, Ἰνστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1997, σ.23.

μύθο ανάλογα με τον προσανατολισμό του ενδιαφέροντός του και ενίοτε επικαιροποιούσε τη μυθική παράδοση μολιάζοντάς την με τη σύγχρονή του κοινωνική, πολιτική και οικονομική πραγματικότητα.¹¹ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Peter Burian: «Εάν από την άποψη της πλοκής η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί ένα μεγαλειώδες σύνολο παραλλαγών που βασίζονται σε συγκριτικά λίγα μυθολογικά και μορφολογικά θέματα, τα οποία συνεχώς επαναλαμβάνονται αλλά δεν είναι ποτέ ακριβώς τα ίδια, συμπεραίνουμε ότι η τραγωδία είναι πάντοτε και από τη φύση της διακειμενική, και όχι μόνο συμπτωματικά ή περιστασιακά. Η πράξη της σύνθεσης της τραγωδίας μπορεί να θεωρηθεί ως περίπλοκη διαδικασία διαχείρισης του μυθολογικού υλικού και των ειδολογικών συμβάσεων, με την οποία διαμορφώνονται επεξεργασμένα πλέγματα ομοιοτήτων και διαφορών σε όλα τα επίπεδα οργάνωσης».¹² Αυτό που σήμερα καλούμαστε να εξετάσουμε αφορά σε μια παρόμοια δράση που αφορμάται από τον σοφόκλειο *Οιδίποδα* παράγοντας νέα πρωτότυπα έργα που με τη σειρά τους ποικίλλουν, επικυρώνοντας και διατηρώντας έτσι μια πανάρχαια συνομιλία που προσθέτει στο τέλος του μακρινού σοφόκλειου πρωτοτύπου μια άνω τελεία.

Με δεδομένη και αποδεδειγμένη τη δημοτικότητα των αρχαίων ελληνικών μύθων, ένας μελετητής δεν μπορεί να αποφύγει τον πειρασμό να αναζητήσει περισσότερο ακριβή στοιχεία που να δικαιολογούν την αμείωτη γοητεία που άσκησε ο σοφόκλειος μύθος ανά τους αιώνες. Έτσι, όσο κοινότοπο και αν ακούγεται σαν ερώτημα, το μόνιμο ενδιαφέρον για τις ελληνικές μυθικές αφηγήσεις ίσως δικαιολογείται από μια σειρά υποθέσεων, καμία από τις οποίες όμως δεν μπορεί να θεωρηθεί πως απαντά οριστικά στο παραπάνω ερώτημα. Σύμφωνα με τον Γιώργο Πεφάνη μπορούμε να υποθέσουμε μια σειρά παραμέτρων που συνέβαλαν στο ενδιαφέρον για τους ελληνικούς μύθους διαχρονικά. Ως πρώτη θεωρείται η εύκολη διακίνηση των μύθων ως «εμπορικών» - συμβολικών προϊόντων του δυτικού πολιτισμού που ξεπερνούν την πολιτισμική ιδιαιτερότητα της κάθε χώρας, ταξιδεύουν εύκολα και προκαλούν το ενδιαφέρον σε πολλές και διαφορετικές χώρες. Ακολούθως, οι αρχαίοι λογοτεχνικοί μύθοι, ως μέρος της ουμανιστικής παράδοσης των κλασικών γραμμάτων, καταφέρνουν να συγκεράσουν

¹¹Στέλλα Κουλάνδρου, «Ένα θέατρο μύθου σε μία απομυθοποιητική εποχή: Η αρχαία τραγωδία στη σύγχρονη σκηνή και δραματουργία», στο : Γιώγ. Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (26-30 Ιανουαρίου 2011)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2004, σ. 329.

¹²Peter Burian, «Πώς ένα μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: Η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στο: P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 269.

πολιτικές, θρησκευτικές, αισθητικές και πολιτικές αναζητήσεις καθώς γίνονται αφορμή ενός γόνιμου διαλόγου διαφορετικών κοσμοθεωριών, ενώ παράλληλα λόγω της αντικομορμιστικής υφής τους και της αναγωγής τους σε αρχετυπικά σχήματα με βαρύ συμβολικό φορτίο, αποτελούν πρόσφορο υλικό μετατροπών, διασκευών ή παραλλαγών ασκώντας μια αδιάπαυστη χρονικά γοητεία. Παράλληλα, η θεματική τους αυτάρκεια, η δομική τους απλότητα, η ικανότητα να συνδυάζουν λιτότητα και πυκνότητα νοημάτων τούς καθιστούν πρόκληση για τους συγγραφείς που επιθυμούν να συστηθούν στο ευρύ ή διεθνές κοινό με ένα δοκιμασμένο, γνωστό και αποδεκτό μυθικό σχήμα αποδεικνύοντας πως μπορούν να αναμετρηθούν επάξια και δημιουργικά μαζί του ή ακόμη και να κρυφτούν πίσω από τη δυναμική του μύθου καλύπτοντας μια ενδεχόμενη δική τους δημιουργική ανεπάρκεια.¹³

Στόχος της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι ακριβώς η κατάδειξη της εξέλιξης της μορφής του Οιδίποδα από την ευρωπαϊκή και κυρίως την ελληνική εκπροσώπηση τον 21^ο και η μελέτη των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους η σύγχρονη θεατρική και κινηματογραφική παραγωγή συνδιαλέγεται με το μακρινό σοφόκλειο πρότυπό της στο πλαίσιο ενός πολυφωνικού και δυναμικού διακειμενικού διαλόγου. Σε αυτή την προοπτική κρίθηκε σκόπιμη μια ενδελεχής έρευνα των καταβολών του μύθου όσο και μια συγκεντρωτική ιστορική αναδρομή της πρόσληψης του σοφόκλειου μύθου μέσα στους αιώνες, η οποία θα μας επιτρέψει να συλλάβουμε το εύρος και την ποικιλία των επεμβάσεων παγκοσμίως ώστε, ερχόμενοι στο ελληνικό παράδειγμα του 21^{ου} αιώνα, να είμαστε σε θέση να εστιάσουμε στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε περίπτωσης. Αφετέρου, δεδομένου ότι η παρούσα εργασία εστιάζει το ενδιαφέρον της κυρίως σε πρωτότυπα έργα, η πορεία του μύθου μέσα στους αιώνες λειτουργεί σαν ένα συμπληρωματικό πεδίο έρευνας της δυναμικής της αρχαίας ελληνικής μυθικής αφήγησης. Οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι, που κληρονομήθηκαν και διαδόθηκαν αρχικά μέσω της ποίησης (ομηρικής και τραγικής), λόγω της δημοτικότητας και διαχρονικότητάς τους, οδήγησαν στη δημιουργία ενός εν εξελίξει μετά-μυθικού πια υπερκείμενου, που συνεχώς ανατροφοδοτείται, αναπροσδιορίζεται και εμπλουτίζεται από τον εκάστοτε λαό ή δημιουργό, ανάλογα με την εποχή ή την πρόσμιξή του με άλλες

¹³Γιώργος Πεφάνης, «Αναζητώντας το μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο (Ερωτήματα και υποθέσεις σχετικά με την αρχαϊόμυθη ελληνική δραματολογία από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα)», στο : Πυλαρινός Θ. (επιμ.), *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα 2009, σσ.222-225.

τέχνες και παραδόσεις.¹⁴ Αυτή η αέναη σκυταλοδρομία τροφοδοτείται κατεξοχήν από την ανοιχτότητα της μυθικής αφήγησης και τη στενή σχέση της με τη φιλοσοφία, το θέατρο και τη δημοκρατία αλλά και από ένα πλήθος παραγόντων που καθιστούν το μύθο ευέλικτο και πρόσφορο για ανασημασιοδοτήσεις.¹⁵ Με αυτό τον τρόπο, τα ελληνικά παραδείγματα εξετάζονται ως μέρος αυτής της διαδρομής αλλά και ως ένας προσωρινός «τερματικός» σταθμός μιας κατά τα άλλα ακατάπαυστης πορείας του μύθου μέσα στους αιώνες. Η επιλογή των έργων έγινε με γνώμονα την πρωτοτυπία της κάθε επέμβασης εξού και ενσωματώνονται και οι κινηματογραφικές περιπτώσεις των Π. Κούτρα και Δ. Καραναστάση. Ως αδερφή τέχνη του θεάτρου, ο κινηματογράφος δανείστηκε την αρχαιοθέμη θεματολογία του από την οποία δεν εξαιρέθηκε ο *Οιδίπους Τύραννος*. Δεδομένου μάλιστα ότι οι ελληνικές περιπτώσεις μετεγγραφής του σοφόκλειου μύθου - με σαφείς και άμεσες αναφορές στο πρωτότυπο - στη μεγάλη οθόνη τον 21^ο αιώνα δεν φαίνεται από την μέχρι τώρα έρευνα να μπορούν να στοιχειοθετήσουν μια αυτόνομη μελέτη, η παρουσία των δύο αυτών περιπτώσεων λειτουργεί συμπληρωματικά ολοκληρώνοντας την μελέτη γύρω από τις πιο ενδιαφέρουσες περιπτώσεις δημιουργικής επεξεργασίας του σοφόκλειου μύθου. Έτσι, θα έχουμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε ποια στοιχεία του πρωτοτύπου επιλέγει να κρατήσει και ποια να αφαιρέσει ο κάθε δημιουργός, πόσο κοντά ή μακριά από τη δομή και τη φόρμα του αρχαιοελληνικού θεάτρου βρίσκονται οι σύγχρονοι δημιουργοί αλλά και πώς αντιμετωπίζονται τα ζητήματα της αιμομιξίας, της πατροκτονίας, του θεϊκού επικαθορισμού, του κληρονομικού φορτίου και της ατομικής ευθύνης, της προσωπικής και πολιτικής «ύβρεως», της λειτουργίας της τυφλότητας και της όρασης, της άγνοιας και της γνώσης και εν τέλει πώς μπορεί μια αρχαία ελληνική τραγωδία να προσαρμοστεί και να διαλεχθεί με τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Με αυτόν τον τρόπο θα αναδειχθεί επαρκέστερα ο πρωτότυπος προσωπικός χαρακτήρας του κάθε δημιουργού, όπως επίσης θα φωτιστεί από διαφορετικές οπτικές γωνίες και με συνθετικό τρόπο η σύγχρονη εκδοχή της τραγικότητας.

¹⁴ Στο ίδιο, σ.218.

¹⁵ Στο ίδιο, σ.217.

1.2. Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΟΙΔΙΠΟΔΑ ΩΣ ΤΟΝ ΟΙΔΙΠΟΔΑ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ

Αφετηρία για τη διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στον ανώνυμο μύθο και στο επώνυμο δραματικό έργο αποτελεί στην παρούσα εργασία το έργο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή, ο μυθολογικός πυρήνας του οποίου προϋπήρχε του τραγικού ποιητή σε διάφορες παραλλαγές ή απλές αναφορές προτού φτάσει στη σωζόμενη και ολοκληρωμένη για μας εκδοχή του Σοφοκλή. Ο τραγικός ποιητής αντλεί τη θεματολογία του από τον Θηβαϊκό κύκλο και συγκεκριμένα τον οίκο των Λαβδακιδών που απασχόλησαν εξίσου ποίηση και μυθολογία ως τους ύστερους ελληνιστικούς και βυζαντινούς χρόνους με επικρατέστερη σήμερα χρονολογία δημιουργίας του μύθου τον 8^ο αι π.Χ.¹⁶ Η ετυμολογία των ονομάτων Οιδίπους (= ο άνθρωπος με τα πρησμένα πόδια), Ετεοκλής (=ο άνθρωπος της πραγματικής δόξας) και Πολυνείκης (=ο πολεμοχαρής) έχει οδηγήσει την έρευνα στην υπόθεση πως πρόκειται για ελληνικές αντικαταστάσεις καρικών ονομάτων,¹⁷ τοποθετώντας έτσι την καταγωγή του μύθου έξω από τον ελλαδικό χώρο, κι επομένως μπορούμε να μιλάμε για μια ύστερη ενσωμάτωσή του στην ελληνική μυθολογία που έπειτα έπλασε τις απαιτούμενες δομικές συνδέσεις για λόγους λειτουργικότητας, όπως τη μορφή του Λάβδακου.¹⁸ Χαρακτηριστικό του μύθου είναι πως δεν εξαπλώθηκε γεωγραφικά πέρα από τον χώρο της Βοιωτίας ενώ συνοπτικά η ιστορία του Οιδίποδα από τη γέννησή του κι έπειτα έλαβε περίπου επτά παραλλαγές ως την ολοκληρωμένη για μας εκδοχή από τους τραγικούς ποιητές.¹⁹

Οι πρώτες και αρχαιότερες μέχρι σήμερα αναφορές βρίσκονται στα ομηρικά έπη με πρώτη στην *Νέκυια* της Οδύσσειας, όταν ο Οδυσσεύς από το νησί των Φαιάκων ανιστορεί πως συνάντησε στον Άδη την ωραία Επικάστη (που αργότερα ονομάστηκε Ιοκάστη) και αναφέρει :

¹⁶Ι. Θ. Κακριδής (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία*, 3 τμ. , Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1986, σ. 93.

¹⁷Οι Κάρες ήταν αρχαίος λαός της ΝΔ. Μικράς Ασίας που μιλούσαν την καρική, μια παραλλαγή της ελληνικής γλώσσας που βασιζόταν στο ελληνικό αλφάβητο αλλά τα γράμματα έφεραν διαφορετική φωνητική αξία. Ο Όμηρος τους αναφέρει ως βαρβαρόφωνους, ενώ ο Ηρόδοτος τους ταυτίζει με τους Λέλεγες. Το πιθανότερο είναι πως πρόκειται για αυτόχθονες συγγενείς των Λυδών που μετείχαν στη λατρεία του «Καρίου Διός» στα Μύλασσα στην Αλικαρνασσό.

¹⁸Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, σσ.92-93.

¹⁹Στο ίδιο, σ.93.

«Είδα του Οιδίποδα τη μάνα, την όμορφη Επικάστη,
που έκανε πράξη ανήκουστη, δίχως ο νους της να το ξέρει,
σμίγοντας με τον ίδιο της το γιο και εκείνος τον πατέρα του
σκοτώνοντας την πήρε (γῆμε)· αμέσως όμως οι θεοί
φανέρωσαν τα ανόσια έργα, και ο κόσμος βούιζε.

Παρ' όλα αυτά εκείνος ξέμεινε στη λατρευτή του Θήβα,
συφοριασμένος των Καδμείων βασιλιάς, δέσμιος
της φρικτής βουλής των αθανάτων.

Εκείνη όμως πέρασε στον Άδη, άσπλαχνο φύλακα
στις κάτω πύλες, αφού πρώτα σε μια θηλιά κρεμάστηκε,
δένοντας το μακρύ σχοινί απ' την ψηλή οροφή της κάμαρής της
η απελπισία την έπνιξε (ᾗ ἄχεισχομένη).

Άφησε ωστόσο και σ' εκείνον κληρονομιά πόνους πολλούς,
όσοι απαιτούν να πέσουν πάνω τους οι Ερινύες της μητέρας». (λ, 271-284)²⁰

Έπειτα στην *Ιλιάδα* στη ραψωδία Δ' υπάρχει μια αναφορά που σημειώνει ότι ο Αγαμέμνονας, προσπαθώντας να δώσει θάρρος στον Διομήδη, του θυμίζει μια ιστορία του πατέρα του Τυδέα, που αναφέρεται στην πολιορκία της Θήβας από τον Πολυνείκη και τους άλλους συμμάχους του, λέγοντας για τον Τυδέα πως :

«Μπήκε μια μέρα δίχως πόλεμο, ως ξένος, στις Μυκήνες

Μαζί με τον ισόθεο Πολυνείκη, για να στρατολογήσει άνδρες

Όταν έκαναν την εκστρατεία κατά των ιερών τειχών των Θηβών

²⁰ Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, *Ομήρου Οδύσσεια*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2012, σσ.164-165.

Και επαρακαλούσαν να τους δώσουν εκλεκτούς συμμάχους» (Δ, 376-379).²¹

Ενώ στη ραψωδία Ψ, μια δεύτερη αναφορά μιλά για τον Οιδίποδα που σκοτώθηκε σε μάχη και που προς τιμή του οργανώθηκαν επικήδειοι αγώνες στους οποίους νίκησε ο Ταλαϊονίδης Ευρύαλος, γιος του βασιλιά Μηκιστέα:

*«Και μόνο ο Ευρύαλος σηκώθηκε, το ισόθεο παλικάρι,
ο γιος του Ταλαϊονίδη βασιλιά Μηκυστέα, που είχε πάει κάποτε στις Θήβες
όταν γινόταν η ταφή του Οιδίποδα, κι εκεί νίκησε όλους τους Θηβαίους»
(ψ, 676-680).²²*

Στο ησιόδειο έπος *Έργα και Ημέραι* βρίσκουμε μια αναφορά στον πόλεμο μεταξύ του Πολυνεΐκη και του Ετεοκλή, στον οποίο τα αδέρφια φαίνεται να φονεύονται για τα κοπάδια του πατέρα τους Οιδίποδα: *«μαρναμένους μήλων ἔνεκα Οἰδιπόδαο»* (στ. 162-163)²³ ενώ στη *Θεογονία* αναφέρεται πως η «Σφίγξ» (ή Φῖκα) κόρη της Χίμαιρας και του Ορθρου – ή κατά τον Απολλόδωρο κόρη του Τυφωέα και της Έχιδνας (3,48-56) - αποτέλεσε πηγή καταστροφής για τους Καδμείους (326).

Αναφορικά με τη Σφίγγα ο Πausανίας μάς ενημερώνει για έναν από τους μύθους που ήθελε τη Σφίγγα κόρη του Λαίου, η οποία ανέλαβε το δύσκολο έργο να θέτει το αίνιγμα προκειμένου να διευκολύνει με αυτόν τον τρόπο το ξεκαθάρισμα ανάμεσα στους νόμιμους απογόνους και άρα διεκδικητές της κληρονομιάς του Λαίου και στους πολλούς νόθους γιους του. Κατά τον τρόπο αυτό συνδέθηκε πιθανότατα με τον μύθο του Οιδίποδα καθώς και η ίδια αποτελεί καρπό αιμομιξίας, οπότε η δραματουργική συνάντησή της με τον Οιδίποδα απέκτησε έτσι συμβολικό χαρακτήρα.²⁴

Εκτός από τα ομηρικά έπη τρία επιπλέον επικά ποιήματα ασχολούνται με την τύχη του Οιδίποδα και των γιων του: Τα αγνώστου περιεχομένου σήμερα *Οιδιπόδεια* και

²¹ Δημήτρης Αρμάος, *Ομήρου Ιλιάδα*, Μαΐστρος, Αθήνα, 2002, σ.100.

²² Στο ίδιο, σ.566.

²³ Friedrich W. Solmsen, *Hesiodi Opera*, Clarendon Press, Oxford, 1970, σ. 162.

²⁴ Konstantakos, «Teaching Notes for Sophocles' Oedipus Rex (in Greek) », ό.π.

Ἐπίγονοι, καθώς και το έργο *Θηβαΐς*. Στην *Οιδιπόδεια*, η γνώση της οποίας βασίζεται σε μεταγενέστερες περιλήψεις και αποσπάσματα, υπάρχει αναφορά πως ο Οιδίποδας απέκτησε παιδιά καθώς και μια δεύτερη γυναίκα, την Ευρυγάνεια²⁵, ενώ στο έπος *Θηβαΐς* δύο αποσπάσματα δεκατεσσάρων συνολικά στίχων αναφέρονταν στην κατάρα του Οιδίποδα στους γιους του, επειδή θεώρησε πως τον ατίμασαν προσφέροντάς του ένα κατώτερο κομμάτι κρέατος από θυσία καθώς και κρασί στο κύπελο του δολοφονημένου Λάιου : «προσευχήθηκε στον άνακτα Δία και στους άλλους αθανάτους να δώσει να κατέβουν αλληλοσκοτωμένα στον Άδη».²⁶

Συνεχίζοντας στον 6^ο και 5^ο αιώνα π.Χ. μας παραδίδεται μέσω παπύρου, ίσως το σπουδαιότερο ποίημα του αρχαίου λυρικού ποιητή Στησίχορου, γνωστού για την αναδιήγηση επικών θεμάτων σε λυρικά μέτρα, με θέμα τη φιλονικία Πολυνίκη και Ετεοκλή (*P.Lille 73* και *76*) ενώ στο πιο καλά διατηρημένο τμήμα του σώζεται ο λόγος της Θηβαίας βασίλισσας, πιθανότατα της Ιοκάστης.²⁷ Στο πρώτο μέρος ο Τειρεσίας προλέγει το δυσοίωνα μέλλον των αδερφών Πολυνείκη και Ετεοκλή, τα αδέρφια συμφωνούν να διαιρέσουν το βασίλειο και την περιουσία του Οιδίποδα, ενώ ο Πολυνείκης αναχωρεί για το Άργος, όπου σύμφωνα με τον χρησμό του Τειρεσία θα παντρευτεί την κόρη του βασιλιά Άδραστου φέρνοντας πένθος για τον εαυτό του και την πόλη.²⁸ Στον λόγο της βασίλισσας, που ο ποιητής επιλέγει να κρατήσει ζωντανή, μεταφέρεται όλη η δύναμη και το πάθος των μητρικών της συναισθημάτων όταν σε μια ύστατη προσπάθεια για να σταματήσει τη φιλονικία των γιων της και να αποτρέψει το κακό τους πεπρωμένο τούς προτρέπει να χωριστούν, με τον έναν να παραμένει στη Θήβα ενώ τον άλλο να αναζητεί άλλη κατοικία εκτός της πατρίδας του.²⁹

Όμως η σοφία του Οιδίποδα ενέπνευσε και τον Πίνδαρο στον *Ολυμπιονικο II* που αναφέρεται στην υποταγή του ήρωα στη μοίρα χαρακτηρίζοντάς τον ως «μόριμος υιός» δηλαδή πεπρωμένος: «*έξού περ ἔκτεινε Λᾶον μόριμος υἱός συναντόμενος, ἐνδὲ Πυθῶνι χρησθὲν παλαί φατοντέλεσεν*» (Όλυμπ. II, 38-40) αλλά και στους *Πυθιονικούς* (4,263 και απόσπασμα 62) έχουμε αναφορές στη μοίρα και τη σοφία του Οιδίποδα, καθώς και

²⁵Charles Segal, *Οιδίπους Τύραννος, Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, μτφ. Ε.Δ.

Μακρυγιάννη και Ι.-Θ. Παπαδημητρίου, *Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία*, Αθήνα, 2001, σ. 48.

²⁶Όμηρος, *Ομηρικά - Επικός κύκλος*, μτφ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Οδυσσέας Χατζόπουλος, Κάκτος, Αθήνα, 2005, σ. 75.

²⁷Charles Segal και David Benedict, «Αρχαϊκή Λυρική χορική Ποίηση», στο: P. E. Easterling και B.M.W. Knox (επιμ.), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, επιμ. Α. Στεφανή, μτφ Ν.Κονομή, Χρ.Γρίμπα και Μ. Κονομή, Παπαδήμας, Αθήνα, 2000, σ. 269.

²⁸Στο ίδιο, σ. 269.

²⁹Στο ίδιο, σσ. 270-271.

μια νύξη για το αίνιγμα της Σφίγγας. Παράλληλα, τον 5^ο αι π.Χ. αιώνα οι λογογράφοι Ελλάνικος και Φερεκύδης αναφέρονται εξίσου στον Οιδίποδα με τον μεν πρώτο να μνημονεύει το γεγονός της αυτοτύφλωσης του ήρωα και τον δεύτερο να αναφέρεται γενικότερα στον μύθο των Λαβδακιδών στο πέμπτο βιβλίο των συγγραφών του.³⁰

Ερχόμενοι στην ακμάζουσα θεατρική δραστηριότητα της αττικής τραγωδίας αξίζει να σημειώσουμε πως από τα περίπου εξακόσια δράματα που αποδίδονται στους γνωστούς τραγικούς ποιητές, κοντά στα τριάντα πραγματεύονται γεγονότα του θηβαϊκού κύκλου, ενώ γύρω στα δώδεκα διαφορετικά έργα φέρουν τον τίτλο *Οιδίπους*, εκ των οποίων έξι τοποθετούνται στον 5^ο αιώνα π.Χ.³¹ Συγκεκριμένα, ο θηβαϊκός κύκλος απασχόλησε επτά από τις σωζόμενες τραγωδίες: *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου, *Αντιγόνη*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους Επί Κολωνών* του Σοφοκλή καθώς και τα έργα *Ικέτιδες*, *Φοίνισσαι* και *Βάκχαι* του Ευριπίδη, ενώ σε καμία από τις παραπάνω μυθικές αποτυπώσεις η εξιστόρηση των επεισοδίων δεν ακολουθεί χρονολογική διαδοχή και γραμμική εξέλιξη.³²

Από τους τρεις τραγικούς ποιητές πρώτα συναντάμε τον Αισχύλο που το 467 π.Χ. παρουσιάζει την Θηβαϊκή τριλογία *Οιδιπόδεια* στην οποία ανήκε και η σωζόμενη σήμερα τραγωδία *Επτά επί Θήβας* ως τελευταίο δράμα της τριλογίας, μαζί με τα άγνωστα σε μας έργα *Λάιος* και *Οιδίπους* καθώς και το σατυρικό δράμα *Σφίγξ*.³³ Στο πρώτο μέρος ο Λάιος φέρεται να είναι φιλοξενούμενος στον φίλο του Πέλοπα, όπου και ερωτεύεται οδηγώντας τον όμως μοιραία στην αυτοκτονία από ντροπή. Εδώ η κατάρα του Πέλοπα για το άδικο τέλος του γιου του βαραίνει τον Λάιο με χρησμό να σκοτωθεί από δικό του απόγονο. Επιρρεπής στις σαρκικές απολαύσεις ο Λάιος και παρά τη γνώση του δυσοίωνου χρησμού αφήνει έγκυο την Ιοκάστη. Στη δεύτερη τραγωδία *Οιδίπους* συναντάμε τα ίδια περίπου γεγονότα με εκείνα του Σοφοκλή με τον Αισχύλο να εισάγει για πρώτη φορά ως δραματικά στοιχεία την απόκτηση των παιδιών του Οιδίποδα με την Ιοκάστη, τη μετέπειτα αυτοκτονία της γυναίκας και μητέρας του και την αυτοτύφλωση του τραγικού ήρωα. Στο τρίτο δράμα *Επτά επί Θήβας* οι Ετεοκλής και Πολυνείκης, γιοί του Οιδίποδα από την αιμομικτική σχέση με τη μητέρα του Ιοκάστη, εξαιτίας της σκληρής τους στάσης απέναντι στον πατέρα τους υφίστανται με τη σειρά τους την πατρική κατάρα, πολεμούν

³⁰Βλ. τα σχόλια στο στίχο 61 των *Φοινισσών* του Ευριπίδη.

³¹Καίτη Διαμαντάκου - Αγαθού, *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας, Οκτώ Διαδρομές στο Τραγικό και Κωμικό Θέατρο*, Παπαζήση, Αθήνα, 2007, σ.12.

³²Στο ίδιο, σσ.124-125.

³³Segal, *Οιδίπους Τύραννος*, σ. 49.

μεταξύ τους - με τον Ετεοκλή να υπερασπίζεται τη Θήβα απέναντι στον αποστάτη Πολυνείκη - οδηγώντας μοιραία τα γεγονότα στον αλληλοσκοτωμό τους. Το κλείσιμο της τετραλογίας του Αισχύλου έρχεται με το σατυρικό δράμα *Σφίγξ* που αφηγείται την περιπέτεια με αίσιο τέλος του Οιδίποδα που έλυσε επιτυχώς το αίνιγμα της Σφίγγας.³⁴

Μετά τον Αισχύλο τρία έργα του Σοφοκλή αναφέρονται στον οίκο των Λαβδακιδών : Ο *Οιδίπους Τύραννος* (430-420π.Χ.) που μας απασχολεί, η *Αντιγόνη* (442 ή 441 π.Χ.) και ο *Οιδίπους Επί Κολωνώ* (401 π.Χ.) που αποτελεί και το τελευταίο δράμα του Σοφοκλή που διδάχθηκε λίγο πριν το θάνατο του, όταν ο Σοφοκλής ήταν στην ηλικία των ενενήντα ετών. Σε αντίθεση με τον Αισχύλο και τη βαρύτητα που δίνεται στο θεϊκό σχέδιο και την κληρονομικότητα της ενοχής, ο Σοφοκλής εισάγει και το στοιχείο της προσωπικής ευθύνης χωρίς να ακυρώνεται ο ρόλος της μοίρας και του προκαθορισμού της. Ο Οιδίποδας του Αισχύλου φαίνεται πως ενεργεί υπό το καθεστώς παραφροσύνης ενώ ο Οιδίποδας του Σοφοκλή όχι μόνο δεν έχει διαταραγμένη λογική αλλά όλη του τη δράση καθορίζουν αποτρεπτικές ορθολογικές αποφάσεις.³⁵ Στην *Αντιγόνη* από την άλλη πλευρά, ο Οιδίπους έχει πεθάνει άτιμος και μιαρός στη Θήβα, ενώ δεν γίνεται καμία αναφορά στον εμφύλιο μεταξύ των δύο αρσενικών παιδιών του Ετεοκλή και Πολυνείκη. Τα γεγονότα ωστόσο έχουν συμβεί, τα αδέρφια έχουν αλληλοσκοτωθεί και η Αντιγόνη πρωταγωνιστεί σε μια τραγωδία πολιτικής ανυπακοής με αφορμή την παράνομη ταφή του αποστάτη αδερφού της, Πολυνείκη. Τέλος με απόσταση είκοσι ετών από την ολοκλήρωση του *Οιδίποδα Τυράννου*, ο Σοφοκλής στη δύση της ζωής του επανέρχεται με τον *Οιδίποδα Επί Κολωνώ* «αποκαθιστώντας» την πρότερη ταπεινωτική πτώση του τραγικού ήρωα με τη μεταφυσική ανύψωση του τέλους του, όταν ο τραγικός ήρωας οδηγείται στον Κολωνό, τόπο της τελικής του ανάπαυσης.³⁶

Διαφορετική προσέγγιση του μύθου μάς επιφυλάσσει ο Ευριπίδης στα σωζόμενα έργα του *Φοίνισσαι* (408 π.Χ.), *Ικέτιδες* (420 π.Χ.) και *Βάκχαι* (407 π.Χ.) στα οποία είτε άμεσα είτε έμμεσα πρωταγωνιστούν πρόσωπα του οίκου των Λαβδακιδών, ενώ αποσπάσματα επιβεβαιώνουν την συγγραφή ενός ακόμη *Οιδίποδα*, δώδεκα χρόνια μετά τον Σοφοκλή.³⁷ Ο Ευριπίδης, τροποποιεί το μύθο κι έτσι στις *Φοίνισσες* ο Οιδίποδας και η Ιοκάστη δεν έχουν πεθάνει αλλά παραμένουν ζωντανοί παρατηρητές της φιλονικίας των παιδιών τους ως τον αλληλοσκοτωμό τους και την εξορία του Οιδίποδα. Στις

³⁴Στο ίδιο, σ. 49.

³⁵Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, μτφ Τάσος Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα, 1993, σ.33.

³⁶Σοφοκλής, *Οιδίπους Επί Κολωνώ*, μτφ Π.Ε. Γιαννακόπουλος, Κάκτος, Αθήνα, 1993, σ. 27.

³⁷Segal, *Οιδίπους Τύραννος*, σ.55.

Ικέτιδες, έργο που αποτελεί τη δραματική εξέλιξη της πλοκής των *Φοινισσών*, των *Επτά επί Θήβας* και της *Αντιγόνης*, παρακολουθούμε τις συνέπειες της εκστρατείας των Αργείων εναντίον της Θήβας και συγκεκριμένα τις προσπάθειες των Αργείων μητέρων για να τους επιστραφούν τα λείψανα των νεκρών παιδιών τους προκειμένου να τα θάψουν. Τέλος με τις *Βάκχες*, πιθανότατα την τελευταία τραγωδία του Ευριπίδη, ο τραγικός ποιητής επανέρχεται στη θηβαϊκή οικογένεια αλλά αυτή τη φορά στην αρχή της ιστορίας της, προ των διάσημων επιγόνων της που τροφοδότησαν τη δραματική παραγωγή του 5^{ου} αιώνα π.Χ.³⁸

Παράλληλα, εκτός από τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, και άλλοι ελάσσονες δραματικοί ποιητές όπως οι Εύβουλος, Αχαιός, Καρκίνος, Φιλοκλής, Νικόμαχος, Μέλητος, Λυκόφρων καθώς και πολλοί άλλοι άσημοι σήμερα δημιουργοί, πραγματεύθηκαν τον οιδιπόδειο μύθο στις ομώνυμες τραγωδίες τους διατηρώντας και ανανεώνοντας το ενδιαφέρον τους για τον οίκο των Λαβδακιδών.

1.3. Ο ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ ΚΑΙ Η ΠΡΩΤΟΤΥΠΗ ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ

Απαραίτητο στοιχείο για την κατανόηση των σύγχρονων αναγνώσεων του σοφόκλειου μύθου αποτελεί αδιαμφισβήτητα η γνώση του πρωτοτύπου. Χωρίς να σημαίνει πως η σύγχρονη δραματουργία λαμβάνει σοβαρά υπόψη της το πρωτότυπο, ωστόσο το σοφόκλειο δράμα αποτελεί την πηγή έμπνευσής της και άρα λειτουργώντας ως σημείο εκκίνησης μας απασχολεί. Γι' αυτό τον λόγο και θεωρώ σκόπιμη μια σύντομη αναφορά στη σημασία αλλά και τον τρόπο επεξεργασίας του πρωτογενούς υλικού πρώτα από τον ίδιο τον Σοφοκλή.

Περίληπτικά η ιστορία του Οιδίποδα έχει ως εξής : Ο βασιλιάς της Θήβας Λάιος, έλαβε χρησμό πως το παιδί που θα γεννούσε με την γυναίκα του Ιοκάστη (ή Επικάστη) θα σκότωνε τον πατέρα του και θα παντρευόταν τη μητέρα του. Παρά τη γνώση του

³⁸ Διαμαντάκου - Αγαθού, *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας*, σ. 126.

δυσοίωνου χρησμού η Ιοκάστη έμεινε έγκυος και όταν ο γιος της με τον Λάιο γεννήθηκε, οι γονείς αποφάσισαν να τρυπήσουν τα πόδια του βρέφους καθιστώντας το έτσι ανήμπορο και να το αφήσουν έκθετο στον Κιθαιρώνα με σκοπό τον θάνατό του.³⁹ Εκεί ωστόσο το βρέφος το βρήκε ένας βοσκός και το έσωσε, δίνοντάς το σε έναν άλλο βοσκό που με τη σειρά του το παρέδωσε στον βασιλιά της Κορίνθου Πόλυβο που το μεγάλωσε σαν δικό του παιδί. Όταν ο Οιδίπους μεγάλωσε κάποιος τον αποκάλυψε νόθο κι έτσι αμφιβάλλοντας για την καταγωγή του πήγε στο μαντείο των Δελφών, όπου και πληροφορήθηκε πως υπήρχε χρησμός σύμφωνα με τον οποίο επρόκειτο να σκοτώσει τον πατέρα του και να παντρευτεί τη μητέρα του. Παρά το γεγονός πως το μαντείο δεν απάντησε στο αρχικό του ερώτημα και θέλοντας να αποφύγει την πραγματοποίηση του χρησμού, ο Οιδίποδας εγκαταλείπει την Κόρινθο και αυτούς που θεωρούσε βιολογικούς του γονείς και περιπλανώμενος φτάνει κοντά στην Θήβα όπου συνάντησε και σκότωσε αμυνόμενος έναν περαστικό που στην πραγματικότητα ήταν ο βιολογικός του πατέρας, Λάιος. Φτάνοντας στην πόλη της Θήβας συνάντησε το τέρας της Σφίγγας που σκότωνε κάθε διαβάτη που τη συναντούσε αν δεν απαντούσε στο γρίφο της. Αφού έλυσε επιτυχώς το αίνιγμα της Σφίγγας κέρδισε τη βασιλεία της πόλης παίρνοντας για γυναίκα του την βασίλισσα και γυναίκα του θανόντος βασιλιά, Ιοκάστη, με την οποία και απέκτησε τέσσερα παιδιά. Χρόνια αργότερα, ένας φοβερός λοιμός έπληξε τη Θήβα, υπεύθυνος για τον οποίο θεωρήθηκε ο δολοφόνος του πρώην βασιλιά Λαΐου. Ο Οιδίπους ως καλός βασιλιάς αναλαμβάνει να βρει τον υπαίτιο και να σώσει την πόλη. Στην πορεία όμως της αναζήτησης του δολοφόνου ο ήρωας ανακαλύπτει πως όχι μόνο είναι ο ίδιος ο φονέας του προηγούμενου βασιλιά αλλά είναι ταυτόχρονα και αιμομίκτης. Ύστερα από την αποκάλυψη της τραγικής αλήθειας, η Ιοκάστη απαγχονίζεται και ο Οιδίπους αυτοτυφλώνεται ζητώντας τέλος να τον εξορίσουν από την πόλη της Θήβας.

Τουλάχιστον δώδεκα τραγικοί ποιητές της αρχαιότητας δραματοποίησαν την ιστορία του Οιδίποδα αλλά η σωζόμενη μορφή που απέδωσε ο Σοφοκλής αποτέλεσε υπόδειγμα για όλες τις μετέπειτα ευρωπαϊκές εκδοχές.⁴⁰ Και στις επτά μυθικές παραλλαγές που κληρονόμησε ο Σοφοκλής, κοινό στοιχείο αποτέλεσε το μοτίβο της έκθεσης του παιδιού, της επανεύρεσης και της αναγνώρισής του, ενώ το αίνιγμα της Σφίγγας αποτέλεσε μεταγενέστερη προσθήκη καθώς η πρωταρχική μορφή του μύθου ήθελε τον Οιδίποδα να τη σκοτώνει, ώστε να είναι συνεπής με τα χαρακτηριστικά του

³⁹Εξού και το όνομα Οιδίπους η ετυμολογική προέλευση του οποίου προέρχεται από τις λέξεις : οΐδημα (=πρήξιμο) + πους(=πόδι).

⁴⁰Πούχγερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, σ.278.

ηρωικού ιδεώδους της εποχής που ήθελε τους ήρωες να διακρίνονται για τη σωματική τους υπεροχή και τα κατορθώματά τους. Εξ ου και στον Όμηρο ο Οιδίποδας πεθαίνει πολεμώντας.⁴¹ Επομένως, η λύση του αινίγματος αποτελεί έναν νεοτερισμό που προσέθεσε στον Οιδίποδα το χαρακτηριστικό της ευστροφίας. Κατά τα άλλα η ιστορία που υιοθέτησε ο ποιητής βασίστηκε στην προγενέστερη αισχύλεια, διατηρώντας ως δραματικά συστατικά την απόκτηση των παιδιών του βασιλικού ζεύγους, την αυτοκτονία της Ιοκάστης και την αυτοτύφλωση του τραγικού ήρωα. Εισαγωγές του Σοφοκλή αποτέλεσαν αφενός η συνθήκη του λοιμού της Θήβας, επιρροή που ίσως οφείλεται στον λοιμό που πράγματι έπληξε την Αθήνα το 430 π. Χ. και αφετέρου το μοτίβο του χρησμού που στον σοφοκλείο *Οιδίποδα* παίζει κεντρικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής.⁴²

Εκεί όμως που έγκειται η συμβολή του Σοφοκλή είναι στην πρωτότυπη διαμόρφωση του υλικού που κληρονόμησε και στην πλοκή που δημιούργησε, δηλαδή στην επιλογή της σειράς των επεισοδίων που υιοθέτησε και τα οποία μπορεί να παρακάμπτουν την απλή χρονολογική διαδοχή. Το παραπάνω γεγονός μάλιστα έχει ιδιαίτερη σημασία αν αναλογιστεί κανείς πως ο Σοφοκλής δεν είχε την δυνατότητα να επεκτείνει την διήγηση του μύθου σε τρία έργα, όπως ο Αισχύλος, αλλά σε ένα και μόνο έργο κι έτσι οι απαιτήσεις για συμπύκνωση και ευκρίνεια στην απόδοση δράσεων που έλαβαν χώρα στο παρελθόν αλλά οι θεατές παρακολουθούν τις συνέπειές τους στο παρόν, ήταν σαφώς μεγαλύτερες.

Συνεπώς με τις συμβάσεις της δραματουργικής παράδοσης (τουλάχιστον από την εποχή του Σοφοκλή και εξής, αν όχι από την εποχή της *Ορέστειας* του Αισχύλου) που ήθελε τα δράματα να αποκαλύπτουν δράσεις μίας και μόνο ημέρας σε αυστηρά περιορισμένο χώρο (συνήθως, ένα παλάτι ή ένας αρχοντικός οίκος) ο Σοφοκλής έπρεπε να επιλέξει εκείνη την ακολουθία γεγονότων που θα συνέβαλλε στη σωστή λειτουργία του δράματος παρά τους περιορισμούς, τουλάχιστον περί της ενότητας δράσης και

⁴¹Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία*, σσ. 94-95.

⁴²Segal, *Οιδίπους Τύραννος*, σ.51.

χρόνου,⁴³ επικεντρώνοντας τον ενδιαφέρον του στα γεγονότα που θα σήμαναν τη μεταβολή του ήρωα από την ευτυχία στη δυστυχία.⁴⁴

Ο Σοφοκλής συμπυκνώνει ευφυώς και δεξιοτεχνικά τα στοιχεία του μύθου μάς εισάγει εξ αρχής στο πλήρωμα του χρόνου και στην ημέρα που η πόλη «νοσεί» από το μιανό παρελθόν και παρόν του βασιλιά της. Όταν το κακό ξεσπά, ο Οιδίποδας βρίσκεται στο απόγειο της δύναμης και της δόξας του. Η αιτία της συμφοράς που έπληξε τη Θήβα αποκαλύπτεται από το πρώτο κίολας επεισόδιο, όταν ο Κρέοντας με παρότρυνση του Οιδίποδα φέρνει χρησμό από το μαντείο των Δελφών που αποκαλύπτει την βούληση των θεών και το αίτιο της καταστροφής: «*Ο μέγας Φοίβος καθαρά προστάζει να διώξουμε το μίasma που μέσα στη χώρα ετούτη θρέφεται και μήτε να τα' αφήσουμε αγιάτρευτο να γίνει*»⁴⁵ και παρακάτω εξηγώντας τον τρόπο πιο συγκεκριμένα: «*τον ένοχο εξορίζοντας ή πάλι το φονικό πληρώνοντας με φόνο, γιατί το αίμα αυτό τρώει τον τόπο*».⁴⁶ Όταν μάλιστα ο Οιδίποδας θα ζητήσει επίμονα τη συμβολή του μάντη Τειρεσία, το μίasma της πόλης θα κατονομαστεί: «*Φονιάς του άντρα που ζητάς εσύ είσαι λέω*».⁴⁷

Σε αυτή την τραγωδία που διαδραματίζεται στο παρόν, περισσότερο από κάθε άλλη η άγνοια της καταγωγής ανάγεται σε ζωτικής σημασίας στοιχείο που ταυτόχρονα απαιτεί μια εξονυχιστική έρευνα του παρελθόντος.⁴⁸ Ο Σοφοκλής λύνει το πρόβλημα της χρονικής απόστασης με αναδρομές στον χρόνο, αφηγήσεις και εξομολογήσεις των πρωταγωνιστών έτσι ώστε οι θεατές να μπορούν να παρακολουθήσουν αναδρομικά όλο το φάσμα των γεγονότων από τον Λαίο ως τον εν αγνοία μιανό του γιο Οιδίποδα, με αγωνία και δραματική ένταση καθώς τα γεγονότα συνδέονται και «κουμπώνουν» στο μυαλό του τραγικού ήρωα σταδιακά. Αφού η αλήθεια αποκαλύπτεται εξ αρχής, η αγωνία

⁴³Σύμφωνα με τον Νίκο Χ. Χουρμουζιάδη η «ενότητα του χώρου» στα αρχαιοελληνικά δράματα αποτελεί προσθήκη μεταγενέστερων του Αριστοτέλη μελετητών, που βασίστηκε ωστόσο σε επαρκείς ενδείξεις που αγνοήθηκαν από τον Αριστοτέλη. Στα σωζόμενα έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη παρατηρείται η σταδιακή διαμόρφωση μιας αρχής που σχετίζεται με τον χώρο δράσης των δραμάτων και αφορά στις ακόλουθες τέσσερις δεσμεύσεις: α) η δράση συνδέεται σε ένα συγκεκριμένο τόπο που παραμένει अपαράλλακτος σε όλη τη δράση του έργου, β) η εξέλιξη γεγονότων λαμβάνει χώρα σε υπαίθριο χώρο, γ) κέντρο του δραματικού χώρου αποτελεί η παρουσία ενός κτίσματος, δ) η πρόσοψη του κεντρικού κτίσματος σηματοδοτεί ένα νοητό όριο ανάμεσα στις δράσεις που εκτυλίσσονται στον «εξωτερικό» και «εσωτερικό» του χώρο. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Τρίτη Αναθεωρημένη έκδοση, Στιγμή, Αθήνα, 2003, σ. 60.

⁴⁴Konstantakos, «Teaching Notes for Sophocles' Oedipus Rex (in Greek)», ό.π.

⁴⁵*Οιδ. Τύρ.* (στ.96-99), σ. 59.

⁴⁶Στο ίδιο (στ.100-104), σ. 59.

⁴⁷Στο ίδιο (στ.362), σ. 79.

⁴⁸Χαρά Μπακονικόλα, *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, 2 τμ, Ινστιτούτο Του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2004, σ. 126.

πια δεν αφορά μόνο στην αστυνομικού τύπου αποκάλυψη των ενοχοποιητικών στοιχείων αλλά στην τραγική συνειδητοποίησή τους από τον κύριο υποκινητή της λύσης και ταυτόχρονα βασικό υπεύθυνο Οιδίποδα.

Σε μια τραγωδία στην οποία τα όρια του ιδιωτικού χάνονται μέσα σε αυτά του δημοσίου, αφού εμπλέκονται εξίσου οι Θεοί, ο τραγικός ήρωας αλλά και η πόλη, η προπατορική ενοχή του Οιδίποδα θέτει ερωτήματα γύρω από την ανεξήγητη βούληση των Θεών και την ελεύθερη ή όχι βούληση των ανθρώπων. Στην προσπάθεια όμως να ξεχωρίσουμε κάποια από τις πολλαπλές και εξίσου έγκυρες ερμηνευτικές προεκτάσεις του δράματος με βάση τις επιμέρους θεωρήσεις του, κινδυνεύουμε να παραβλέψουμε το θεμελιώδες δομικό χαρακτηριστικό της πλοκής που δεν είναι άλλο από το μείζον στοιχείο της άγνοιας, τόσο της ταυτότητας του τραγικού ήρωα όσο και όλων των στοιχείων που συνδράμουν ώστε η σχέση του ήρωα με τον εαυτό του και τις καταβολές του να είναι εξαρχής προβληματική.

Ο ήρωας που χαρακτηριστικά αναφέρεται από τον Jean-Pierre Vernant ως ο έχων «δύο πατρίδες, δύο γονείς και διπλές συγγένειες αίματος», παραμένει και ο ίδιος σε όλη τη διάρκεια του έργου και ως τη λύση του «διπλός».⁴⁹ Αυτή ακριβώς τη διττότητα εξηγεί περαιτέρω ο Vernant σημειώνοντας πως «όταν ο Οιδίποδας μιλά μερικές φορές λέει κάτι άλλο ή και το αντίθετο από αυτά που έχει πει. Αυτή η ασάφεια όμως των λόγων του δεν αντιπροσωπεύει την διπλό-προσωπεία του αλλά περισσότερο της εις βάθος δυαδικότητα της ύπαρξής του. Ο Οιδίποδας είναι διπλός. Απαρτιζόμενος ο ίδιος από ένα αίνιγμα του οποίου τη λύση θα εικάσει μόνο ανακαλύπτοντας τον εαυτό του ως το αντίθετο αυτών που πίστευε ή νόμιζε για εκείνον».⁵⁰ Αυτός λοιπόν ο ιδιαίτερος ήρωας που ακούσια βρίσκεται να μοιράζει τον εαυτό του ανάμεσα σε δύο κόσμους, δύο τόπους, δύο οικογένειες και δύο ιδιότητες παρουσιάζεται από τον Σοφοκλή με δύο βασικά αυτοκαταστροφικά χαρακτηριστικά: την ευστροφία και την οξυθυμία του. Αυτά συνιστούν την *αμαρτία* του δηλαδή την εσφαλμένη διανοητικά και όχι την ηθικά βεβαρημένη κρίση του.⁵¹ Με αυτόν τον τρόπο στον Οιδίποδα η λήψη γρήγορων αποφάσεων και η υπερτροφική λογική του αν και προτερήματα υπονομεύουν την ικανότητά του για ασφαλείς εκτιμήσεις. Το γρήγορο μυαλό του παραδόξως δεν του

⁴⁹Μπακονικόλα, *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, 2 τμ, σ. 126.

⁵⁰ Jean-Pierre Vernant and Page Dubois, «Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex», *New Literary History*, vol. 9, no. 3, Rhetoric I: Rhetorical Analyses (1978), σ.477, [http://www.jstor.org/stable/468451?seq=3#page_scan_tab_contents], (27/8/2016)].

⁵¹Αριστοτέλης, *Ποιητική*, (13. 1453a 10), εισαγωγή-μτφ-σχόλια Στάθης Ιω. Δομάζος, σ .255.

επιτρέπει να αποτρέψει την εκπλήρωση του χρησμού που του λέει πως θα σκοτώσει τον πατέρα του και θα παντρευτεί τη μητέρα του. Έτσι δεν ερμηνεύει σωστά τα σημάδια, φεύγει μακριά από την Κόρινθο και μη μπορώντας να τιθασεύσει την οξυθυμία του διαπράττει φόνο κι έπειτα λύνει το αίνιγμα της Σφίγγας, καυχείται για την ακατανίκητη λογική του αλλά παντρεύεται μία εμφανώς μεγαλύτερή του γυναίκα.

Σε αυτή τη διαδρομή των συνεχόμενα εσφαλμένων κρίσεων μια πιο προσεκτική ματιά μάς αποκαλύπτει την εκ γενετής καταδίκη του ήρωα στην εξορία και την απομόνωση.⁵² Πιο συγκεκριμένα, από τη στιγμή που γεννιέται ως και τον θάνατό του ο Οιδίποδας στερείται καταγωγής, ρίζας και τόπου. Γεννιέται και αμέσως εγκαταλείπεται, παραδίδεται στον ξένο τόπο της Κορίνθου απ' όπου και αυτοεξορίζεται για να μη σκοτώσει τον υποτιθέμενο πατέρα του Πόλυβο κι έπειτα φτάνοντας ως «ξένος» στη Θήβα σκοτώνει τον Λάιο και ακολούθως ως «ξένος» λύνει τον αίνιγμα της Σφίγγας. Όταν θα αναζητήσει τους δολοφόνους του προηγούμενου βασιλιά της Θήβας θα ομολογήσει πως *«Αυτά θα πω παρόλο που ' μια ξένος, στα λόγια του χρησμού, ξένος στο φόνο»*,⁵³ ενώ μετά την αποκάλυψη της αλήθειας θα ζητήσει ο ίδιος να εξοριστεί.⁵⁴ Παράλληλα όμως με την εξορία, ο ήρωας βιώνει και την απομόνωση με δύο τρόπους. Πρώτον, κοινωνικά, ως συνέπεια της διαρκούς περιπλάνησης και αναζήτησης τόπου, δεσμών και σταθερότητας ενώ, κατά τον δεύτερο τρόπο, υπαρξιακά, αφού αγνοώντας ποιος πραγματικά είναι αυξάνει την απόσταση από τον ίδιο του τον εαυτό, συμπεριφέρεται κάθε φορά ως «άλλος», ως αυτός που νομίζει ότι είναι και άρα ως ξένος από τον ίδιο πυκνώνει το σκοτάδι της άγνοιας γύρω από όλες τις υποτιθέμενες ακλόνητες βεβαιότητές του. Εδώ είναι που η αριστοτεχνική δεξιότητα του Σοφοκλή συναντά τον Όμηρο, στο βαθμό που Οδυσσέας και Οιδίποδας είναι εξίσου «καταδικασμένοι» να περιπλανώνται μακριά από τις αφετηρίες τους ως την βασανισμένη επιστροφή τους, με τη διαφορά πως η απρόβλεπτη και γεμάτη εμπόδια επιστροφή του Οδυσσέα κινείται χρονικά προς τα εμπρός, τροφοδοτούμενη από τη σιγουριά του Οδυσσέα για το που επιστρέφει και ως ποιος, ενώ ο χρόνος στον Οιδίποδα κινείται προς τα πίσω επιφυλάσσοντάς του καθοριστικές για την ταυτότητά του εκπλήξεις.⁵⁵ Ως διαρκής φυγός ο Οιδίποδας παίζει άθελά του το παιχνίδι της γάτας με το ποντίκι, με τον «διώκτη» του να βρίσκεται πάντα ένα βήμα μπροστά. Ο Jean Baudrillard στο βιβλίο του *Περί σαγήνης* αναφέρει την ιστορία

⁵²Μπακονικόλα, *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, 2 τμ, σ. 127.

⁵³*Οιδ. Τύρ.* (στ.119-220), σ. 67.

⁵⁴Μπακονικόλα, *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, 2 τμ, σσ. 127-129.

⁵⁵Segal, *Οιδίπους Τύραννος*, σσ. 97-98.

με τίτλο «Ο θάνατος στη Σαμαρκάνδη» στην οποία μόλις ένας στρατιώτης συναντά τον Θάνατο σε μια γωνιά της αγοράς σπεύδει αμέσως στο παλάτι ζητώντας από τον βασιλιά το καλύτερο άλογο του με σκοπό να φύγει όσο το δυνατόν πιο γρήγορα για τη Σαμαρκάνδη. Τότε ο βασιλιάς καλεί τον Θάνατο στο παλάτι για να τον επιπλήξει που τρόμαξε τόσο πολύ έναν από τους καλύτερους υπηκόους του αλλά σύντομα μένει άναυδος από την απάντηση του Θανάτου πως «Δεν ήθελα να τον τρομάξω. Απλώς εξεπλάγην που συνάντησα εδώ αυτόν τον στρατιώτη, ενώ αύριο κιάλας έχουμε ραντεβού στη Σαμαρκάνδη».⁵⁶ Σε αυτή την παρόμοια κούρσα διαφυγής από το πεπρωμένο, ο δικός μας ήρωας θα μεταβεί από τη θέση του βασιλιά σε αυτή του *φαρμακού*⁵⁷ μέχρι να συνειδητοποιήσει πως το τέλος βρίσκεται στην αφετηρία, από την οποία τόσο αποτυχημένα προσπάθησε να δραπετεύσει.

Οι λόγοι της αυτοπαγίδευσης του Οιδίποδα προκύπτουν από ένα σύνθετο πλέγμα θεϊκής όσο και ανθρώπινης βούλησης κάνοντας μας να αναρωτιόμαστε αν είναι η μοχθηρία των θεών που τον καταστρέφει ή αν τελικά οι θεοί απλώς προβλέπουν μια εν δυνάμει πραγματοποιήσιμη τραγική εξέλιξη αν ο γιος του Λαίου γεννηθεί. Έτσι μήπως στην πραγματικότητα αυτό που παρακολουθούμε δεν είναι παρά το αποτέλεσμα της άριστης συνεργείας μεταξύ της θεϊκής πρόβλεψης και της ανθρώπινης εκπλήρωσης; Ή μήπως ο *Οιδίποδας* είναι μια τραγωδία για την καταδικασμένη μεν ανθρώπινη υπέρβαση, που ωστόσο διεκδικεί το δικαίωμα της αυτοδιάθεσης αρνούμενη την αλήθεια του Θεού; Εν τέλει ίσως ο Σοφοκλής υπονοεί πως η ανθρώπινη διάνοια μπορεί να είναι υπερτιμημένη γιατί δυστυχώς έπεται των γεγονότων, χωρίς να μπορεί να προβλέψει ό,τι κρύβεται έξω από το τακτοποιημένο της υπόβαθρο. Υπό αυτό το πρίσμα ο *Οιδίπους* ίσως επιβεβαιώνει την ανθρώπινα νοούμενη ως «εχθρότητα» του θείου απέναντι σε ό,τι επιδιώκει να ξεχωρίσει. Σύμφωνα με τον Jan Kott «δεν είναι τραγικός ο Οιδίποδας που σκότωσε τον πατέρα του και πλάγιασε με την μητέρα του. Τραγικός είναι ο κόσμος όπου οι θεοί όρισαν ένας πατέρας να σκοτώνεται από τον ίδιο του το γιο, κι ο γιος να πλαγιάζει ύστερα με τη μητέρα του».⁵⁸ Στη θεώρηση του Kott ο τραγικός ήρωας είναι ένα εξιλαστήριο θύμα που λειτουργεί ως σύμβολο και μορφή της Μεσολάβησης που

⁵⁶Jean Baudrillard, *Περί σαγήνης*, μτφ. Ευγενία Γραμματικοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 2009, σ.99.

⁵⁷Οι «φαρμακοί» ήταν πρόσωπα που εκπροσωπούσαν το μίσημα της πόλης το οποίο έπρεπε να εξοριστεί. Άλλη ονομασία των «φαρμακών» ήταν «καθάρματα» και συχνά ήταν κακοποιοί που η πόλη τους είχε καταδικάσει σε θάνατο εξαιτίας των εγκλημάτων τους. Οι «φαρμακοί» μπορεί να μαστιγώνονταν δημοσίως ως την πλήρη απομάκρυνσή τους από την πόλη ή να καιγόntonταν και οι στάχτες τους να διασκορπίζονταν στη θάλασσα.

⁵⁸Jan Kott, *Θεοφαγία- δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, μτφ. Αγγέλα Βερυκοκάκη- Αρτέμη, Εξάντας, Αθήνα, 1976, σσ. 17-18.

παραμένει πάντοτε ίδια ορίζοντας ένα δρόμο στρωμένο με πτώματα.⁵⁹ Αν ο Οιδίποδας διέφευγε της μοίρας θα ακύρωνε την ύπαρξη των Θεών. Όμως το συμβολικό τέλος του με την κορυφαία κίνηση της αυτοτύφλωσης αμφισβητεί το ορατό και επιβεβαιώνει το αόρατο λειτουργώντας έτσι «συγκολλητικά», αφού επιτρέπει στον ήρωα να επανενωθεί με την άγνωστη τάξη που όρισαν οι Θεοί. Τότε είναι που η ζωή του Οιδίποδα, σύμφωνα με τον Στέλιο Ράμφο, αποκτά προβάδισμα έναντι των αισθήσεων στη σχέση της με τον κόσμο, ενώ η όραση μεταμορφώνεται σε θέα πνευματική.⁶⁰ Ο Σοφοκλής κλείνει το έργο με τον τραγικό του ήρωα να μένει ζωντανός γιατί μπορεί η ντροπή για τα πεπραγμένα του να είναι ισχυρή αλλά η αποκατάσταση της αλήθειας λειτούργησε μέσα του καθαρικά ως προς τη γνώση της ταυτότητάς του και του επέτρεψε να αναλάβει την ευθύνη των πράξεών του. Εξού και αποφεύγεται μία αυτοκτονία όμοια με εκείνη της Ιοκάστης, η οποία ως γεγονός θα απέφερε φόβο και όχι έλεος.⁶¹ Αντιθέτως η τύφλωση αποδεικνύει πως ο ήρωας σε αυτή τη διαδρομή οπλίστηκε με αντοχή και δύναμη μεγαλύτερη της Ιοκάστης και μπορεί τυφλός πια να αναζητήσει την αλήθεια εντός. Ίσως μάλιστα να μην είναι τυχαίο που σε αυτή την τραγωδία η αλήθεια εκφέρεται από τα χείλη δύο τυφλών (Τειρεσίας και Οιδίποδας).

Ανάμεσα στις πολλές και ενδιαφέρουσες αναζητήσεις γύρω από τα κίνητρα του Σοφοκλή, η μελέτη του κοινωνικού και ιστορικού πλαισίου της εποχής έρχεται να φωτίσει κάποιες από τις πιθανές ερμηνείες. Έτσι, αξίζει να σημειώσουμε πως ο *Οιδίπους Τύραννος* γράφεται σε μια περίοδο σχετικής πολιτικής σταθερότητας μετά τις πρόσφατες απωθήσεις των περσικών δυνάμεων, υπό την πολιτική ηγεσία του Περικλή, μέσα σε ένα κλίμα καλλιτεχνικής και πνευματικής ευφορίας που ωστόσο κρατούσε ακόμη ζωντανό τον διάλογο ανάμεσα στις καλά ριζωμένες παραδοσιακές αξίες και τους παλαιούς τρόπους σκέψης και στην ορμητική άφιξη νέων τάσεων και ρευμάτων. Υπό αυτό το καθεστώς, ίσως ο *Οιδίπους Τύραννος* να μην μπορεί να μελετηθεί ξεχωριστά από το κίνημα των Σοφιστών, αποτελώντας ενδεχομένως μια απάντηση του Σοφοκλή πάνω στην ανθρωποκεντρική θέση τους τον 5^ο αιώνα π.Χ.⁶² Η οπτική του Οιδίποδα ως ενσάρκωση του σοφιστικού διαφωτισμού που φέρει τα χαρακτηριστικά της δύναμης, της ευφυΐας, της προνοητικότητας, της αυτοπεποίθησης, της διεκδίκησης της νίκης και της θέλησης⁶³

⁵⁹ Στο ίδιο, σ.18.

⁶⁰ Στέλιος Ράμφος, *Το Αίνιγμα και η Μοίρα- Ποιητική τέχνη στον «Οιδίποδα Τύραννον»*, Αρμός, Αθήνα, 1997, σ.195.

⁶¹ Στο ίδιο, σ. 173.

⁶² Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, σ. 410.

⁶³ Ράμφος, *Το Αίνιγμα και η Μοίρα*, σ.10.

ταυτίζεται με την γενικότερη θεώρηση του ανθρώπου την εποχή εκείνη, έτσι τουλάχιστον όπως αυτή εκφράστηκε από το σύνολο των τεχνών του 5^{ου} αιώνα π. Χ. και βρήκε την πληρέστερη απεικόνισή της στις εικαστικές τέχνες (γλυπτική και ζωγραφική), όπου το ανθρώπινο σώμα και κυρίως το γυμνό ανδρικό, αποτέλεσε το νέο ιδεώδες της ομορφιάς.⁶⁴ Να ήθελε άραγε ο τραγικός ποιητής να αμφισβητήσει την υπέρτατη εμπιστοσύνη στις διανοητικές ικανότητες του ανθρώπου ή ήταν μια προσπάθεια για να επαναφέρει την ισχύ της θεϊκής παρουσίας στις συνειδήσεις των Αθηναίων και να αντιδράσει, ως ευσεβής και θρησκευόμενος ο ίδιος, απέναντι στις ριζοσπαστικές ιδέες των σοφιστών; Και μήπως πίσω από τον Οιδίποδα βλέπουμε τη φιγούρα του φίλου του, Περικλή, που εμπνευσμένος και καλός ηγέτης ο ίδιος, χάθηκε από εξίσου απρόσμενα γεγονότα; Ο Περικλής υπήρξε στενός φίλος του Σοφοκλή που πέθανε απροσδόκητα από τον μεγάλο λοιμό που έπληξε την Αθήνα μεταξύ 429-425 π.Χ. και ίσως το όραμά του για μια αθηναϊκή νίκη εναντίον της Σπάρτης στον Πελοποννησιακό πόλεμο, να αντανάκλαται εντέχνως στην σωτηρία της Θήβας από τον Οιδίποδα και την δική του νίκη απέναντι στη Σφίγγα.⁶⁵

Προς την ίδια κατεύθυνση ο Vernant θα επιχειρήσει να ερμηνεύσει τον μύθο με βάση την πολιτική ιστορία και θα συνδέσει την ιστορία του *Οιδίποδος Τυράννου* με εκείνη του Τυράννου Περίανδρου στην Κόρινθο εντοπίζοντας τις ομοιότητες ανάμεσα στα δύο πρόσωπα, μια που ο Περίανδρος υπήρξε ένας εξίσου αντιφατικός χαρακτήρας. Υπήρξε ένας από τους επτά σοφούς της αρχαιότητας που ωστόσο διατήρησε αιμομικτικές σχέσεις με τη μητέρα του, ενώ όπως και στην ιστορία του Οιδίποδα έτσι και στην ιστορία του Περίανδρου, οι απόγονοί του δεν θα βασιλέψουν αλλά θα εκδιωχθούν, αντί της Θήβας, από την Κόρινθο.⁶⁶ Όποιο και αν είναι το ερέθισμα πίσω από τις μακρινές επιλογές του τραγικού ποιητή σημασία έχει πως, όπως σε όλα τα μεγάλα έργα, έτσι κι εδώ διατηρείται ένας βαθμός αμφισημίας και απροσδιοριστίας που δεν επιτρέπει ασφαλείς ταξινομήσεις αλλά αρκετές, διαφορετικές και εξίσου συμβατές ερμηνείες ανάλογα με τις οπτικές γωνίες θέασης, τις εποχές και τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις.

⁶⁴Segal, *Οιδίπους Τύραννος*, σσ. 25-29.

⁶⁵Στο ίδιο, σ. 33.

⁶⁶Claude Mossé, «Jean-Pierren Vernant. Η πολιτική και το πολιτικό στοιχείο», μτφ. Πηνελόπη Σκαρσούλη, στο : *Jean- Pierre Vernant, άνηρ παιδεία κεκοσμημένος, Πρακτικά επιστημονικής - ημερίδας στη μνήμη του(23 Νοεμβρίου 2007)*, Στέλλα Γεωργούλη και Χρήστος Λούκος(επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011, σ.7.

2.1. ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΟΥ *ΟΙΔΙΠΟΔΑ ΤΥΡΑΝΝΟΥ* ΩΣ ΤΟΝ 21^ο ΑΙΩΝΑ

Αν ο μύθος του Οιδίποδα ταξίδεψε ως τον 5ο αιώνα π.Χ. φτάνοντας στα χέρια του Σοφοκλή, τότε μπορούμε να πούμε πως ξεκίνησε κι ένα δεύτερο ταξίδι με αφετηρία τον τραγικό ποιητή μέχρι και σήμερα, αφού το σοφόκλειο δράμα έχει προκαλέσει τις περισσότερες επιδράσεις από κάθε άλλο έργο της παγκόσμιας δραματουργίας, με επαινετές όπως τον Αριστοτέλη,⁶⁷ επικριτές όπως τον Βολταίρο⁶⁸ και τον Tychonop Wilamowitz⁶⁹ και ερμηνευτές όπως τον Sigmund Freud.⁷⁰ Σε αυτό το ταξίδι ο μύθος τροφοδότησε τόσο παραδοσιακά όσο και νέα καλλιτεχνικά είδη διατηρώντας συνήθως αναλλοίωτα μόνο τα προέχοντα στοιχεία του μύθου, δηλαδή την προδιαγεγραμμένη πατροκτονία και αιμομιξία του Οιδίποδα. Κομβικό σημείο στην δημοτικότητα που απέκτησε η ιστορία του *Οιδίποδος Τυράννου* αποτελεί αναμφίβολα η διατύπωση του οιδιπόδειου συμπλέγματος από τον Sigmund Freud στο έργο του *Die Traumdeutung* (1900), στο οποίο περιγράφεται ο έρωτας του γιου για τη μητέρα και αντίστοιχα η εχθρότητα που αναπτύσσει προς τον πατέρα. Σύμφωνα με τη θεωρία του Freud το αγόρι έχει το άγχος του ευνουχισμού, ενώ το κορίτσι το φθόνο του πέους κι αυτό εξηγεί την επιθυμία του αγοριού από τα πέντε έως τα επτά του χρόνια, να αναπτύξει αιμομικτικές σχέσεις με την μητέρα του βλέποντας αντίστοιχα τον πατέρα του σαν αντίζηλο. Ο φόβος της τιμωρίας εκδηλώνεται ως άγχος ευνουχισμού, δηλαδή ως φόβος ότι ο πατέρας θα τιμωρήσει το αγόρι στερώντας του το πέος του.⁷¹ Με άλλα λόγια ο Freud είδε στον *Οιδίποδα Τύραννο* την εφαρμογή των ασυνείδητων επιθυμιών των παιδιών προς τους γονείς που απαντώνται σε όλους τους ανθρώπους αλλά καταπιέζονται δημιουργώντας νευρώσεις. Περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη ερμηνεία, η θεώρηση του Freud αφ' ης στιγμής δημοσιεύτηκε υιοθετήθηκε ως δραματουργική κατεύθυνση πολλών διασκευών

⁶⁷Ο Αριστοτέλης στο *Περί Ποιητικής* αναγνωρίζει στον Σοφόκλειο *Οιδίποδα* δραματουργική αρτιότητα (145^a 19-20), αριστοτεχνική « αναγνώριση» (145^a 32-33) και αρτιότητα πλοκής (145b 3-7).

⁶⁸Ο Βολταίρος θεώρησε σημαντικό δραματουργικό σφάλμα ότι ο ήρωας δεν ενέκρινε τον μοναδικό μάρτυρα της δολοφονίας του Λάιου.

⁶⁹Στο βιβλίο του *Die dramatis che Technikdes Sophokles*, Βερολίνο το 1917 καταλογίζει αδυναμίες στο Σοφοκλή ως προς τη διάπλαση χαρακτήρων.

⁷⁰Ανδρέας Παναγόπουλος, «Ο Κεϊμενικός και διακειμενικός Οιδίπους», στο: *Τα Αινίγματα της Σφίγγας ή Ο Οιδίπους ως Διακείμενο*, επιμ. Θεόδωρος Γραμματάς, Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1996, σ. 43.

⁷¹Nancy Kulish and Deanna Holtzman, *A Story of Her Own: The Female Oedipus Complex Reexamined and Renamed*, Jason Aronson, Lanham, Maryland, 2008, σ.10.

του σοφοκλείου *Οιδίποδα*, είτε λογοτεχνικών είτε σκηνοθετικών, ανεξαρτήτως της εγκυρότητας της εφαρμογής της στο αρχαίο ελληνικό έργο ή όχι, γεγονός που αποδεικνύεται από το πλήθος των διασκευών που ακολούθησαν την ψυχαναλυτική ερμηνεία μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Πριν από την επισκόπηση που ακολουθεί, είναι σημαντικό να σημειωθεί πως στην παρούσα καταγραφή αναφέρονται τόσο πρωτότυπα έργα που διασκεύασαν το υλικό του σοφοκλείου πρωτότυπου, όσο και σημαντικές παραστάσεις, ενώ συμπεριλαμβάνονται εξίσου αναφορές στην παγκόσμια αλλά και εγχώρια λογοτεχνία (ποίηση και μυθιστόρημα), την όπερα καθώς και το θέατρο σκιών.

Κατά τη Ρωμαϊκή περίοδο ο Ιούλιος Καίσαρας αναφέρεται ως συγγραφέας μιας τραγωδίας με τον τίτλο *Oedipus*,⁷² ενώ σε αντίστοιχη τραγωδία του με τίτλο *Oedipus* ο Σενέκας,⁷³ ακολουθώντας τη βασική πλοκή που άφησε ο Σοφοκλής, θα δημιουργήσει μια εξίσου «τραγωδία της μοίρας» δίνοντας όμως μεγαλύτερη έμφαση στην ανθρώπινη διάσταση, τη βία και τη φρίκη των πεπραγμένων του Οιδίποδα, με την Ιοκάστη να αυτοκτονεί καρφώνοντας τη μήτρα της επί σκηνής.⁷⁴ Σε άλλη μία τραγωδία του Σενέκα με τίτλο *Phoenissae*, ένα ημιτελές έργο που του λείπουν τα χορικά μέρη ενώ σώζονται μόνο πρόχειρα και ακανόνιστα βαλμένες σκηνές,⁷⁵ φαίνεται να συναντάμε μια ελεύθερη συνομιλία με τον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή και τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη.⁷⁶

Μετά τον Σενέκα και τον 1^ο αι μ.Χ. η αρχαία ελληνική τραγωδία απουσιάζει εντελώς ως την επανάκαμψή της την περίοδο της Αναγέννησης, με εξαίρεση το πολύστιχο αφηγηματικό ποίημα του 11^{ου} αιώνα με τίτλο *Roman de Thèbes* (1150-1155)⁷⁷ το οποίο βασίζεται σε μια σύνοψη της *Θηβαΐδας*⁷⁸ του Στάτιου,⁷⁹ όπου ο Οιδίποδας φαίνεται να είναι γνώστης της πατροκτονίας που διέπραξε, την οποία μάλιστα ομολογεί πριν παντρευτεί την Ιοκάστη. Ενδιαφέρουσα και αρκετά παράξενη είναι η μεσαιωνική εκδοχή του Οιδίποδα, αφού ταυτίζεται με εκείνη του Ιούδα του Ισκαριώτη, όπως τουλάχιστον παρουσιάζεται μέσω της δημοφιλούς μεσαιωνικής συλλογής βιογραφιών με

⁷² Walter Arnold Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton 1992, σ.109.

⁷³ E.J. Kenney-W.V. Clausen, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, επιμ. Α. Στεφανή, μτφ. Θ. Πίκουλα και Α. Σιδέρη- Τόλια, 3η αναθ. έκδ, Παπαδήμας, Αθήνα, 2000, σ.1131.

⁷⁴ Seneca, *Six Tragedies*, μτφ. Emily Wilson, Oxford World's Classics, New York, 2010.

⁷⁵ E.J. Kenney-W.V. Clausen, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, σ. 697.

⁷⁶ Αντώνης Πετρίδης, «Για τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου», *Λωτοφάγοι*, [https://antonispetrides.wordpress.com/2015/09/22/aeschylus_septem_1/] (9/6/2016)].

⁷⁷ Παναγόπουλος, «Ο Κειμενικός και διακειμενικός Οιδίπους», σ.44.

⁷⁸ Εκδοχή που φαίνεται να έχει υιοθετήσει την εκδοχή του Ευριπίδη στο έργο *Φοίνισσες* που ο Οιδίποδας τυφλώνεται από το περιβάλλον του Λάιου.

⁷⁹ Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press, New York, 1976, σ.56.

τίτλο *Legenda Aurea* του Jacopodi Voragine τον 13^ο αιώνα.⁸⁰ Οι λόγιοι που η μεσαιωνική θρησκευτική παράδοση ταύτισε το πρόσωπο του Ιούδα με εκείνο του Θηβαίου βασιλιά παραμένουν άγνωστοι, δεν αναιρούν ωστόσο το πλήθος των ομοιοτήτων (πατροκτονία, αιμομιξία) και την τεράστια διάδοσή της ως την ομώνυμη τραγωδία του Hans Sachs το 1550.⁸¹

Με γνωστά μόνο τα έργα των Σοφοκλή και Σενέκα, τα δύο αυτά δράματα προκάλεσαν πλήθος μεταφράσεων και διασκευών κατά την περίοδο του γαλλικού κλασικισμού, ενώ κατά την περίοδο της Αναγέννησης με τον μύθο του Οιδίποδα ασχολήθηκαν συνολικά οι: A. Dei Pazzi (1520), G. A. dell'Anguillara (1565), J. Prévost (1605), N. De Saint-Marte (1614), W. Gager (1580), H. Sachs (1550) με το έργο του Königin *Jocasta* και ο G. Boccaccio με το *De mulieribus Claris*.⁸² Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στην παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* στην Ιταλία στο θέατρο της Ακαδημίας των Olimpici στην Vicenza το 1585.⁸³ Η παραπάνω παράσταση αποτέλεσε την πρώτη επαγγελματική παράσταση αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ανοιχτής στο ευρύ κοινό ως τον 18^ο αιώνα⁸⁴ αλλά και την πρώτη φορά που ανέβηκε αρχαία ελληνική τραγωδία τη μεταχριστιανική εποχή.⁸⁵

Με την ελευθερία στην επεξεργασία του θέματος να έχει κατοχυρωθεί μέσω του γαλλικού κλασικισμού, στα μέσα του 17^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα το 1659 παρουσιάστηκε ο *Oedipe* του Pierre Corneille μετατρέποντας τον σοφοκλείο μύθο σε μια ίντριγκα εξουσίας και εντάσσοντας, παράλληλα, το ερωτικό ειδύλλιο της Δίρκης (κόρης του Λάιου και της Ιοκάστης) και του βασιλιά της Αθήνας, Θησέα.⁸⁶ Ο Corneille συνεπής με την ευπρέπεια που επέβαλε ο αιώνας του Ιανсениσμού, δεν τονίζει το θέμα της αιμομιξίας, εισάγει ωστόσο το ερωτικό μοτίβο και αλλάζει τον χρησμό, ώστε να φαίνεται ότι ένας από τους απογόνους του Λάιου θα πρέπει να θυσιαστεί για τον φόνο του βασιλιά και έτσι μας παρουσιάζει μια εκδοχή που ενισχύει τη δραματική εντύπωση ενώ

⁸⁰Πούχγερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία, Ένδεκα Μελετήματα*, σ.280.

⁸¹Στο ίδιο, σ. 280.

⁸²Παναγόπουλος, «Ο Κειμενικός και διακειμενικός Οιδίπους», σ. 44.

⁸³Θεόδωρος Γραμματάς, «*Sophocles Road to Contemporary Greek Theatre*»,

[[http://theodougrammatas.com/el/sophocles-road-to-contemporary-greek-theatre-2/\(9/6/2016\)](http://theodougrammatas.com/el/sophocles-road-to-contemporary-greek-theatre-2/(9/6/2016))]

⁸⁴Burian, «Διασκευές της τραγωδίας για την θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη», σ.346.

⁸⁵Θεόδωρος Γραμματάς, «Οιδίπους: τυφλός ... τον νουν ...»,

[<http://theodougrammatas.com/el/%CE%BF%CE%B9%CE%B4%CE%AF%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%82-%CF%84%CF%85%CF%86%CE%BB%CF%8C%CF%82-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%BD%CE%BF%CF%85%CE%BD/>], (2/9/2016)].

⁸⁶Burian, «Διασκευές της τραγωδίας για την θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη», σ. 362.

παράλληλα βασίζεται σε μια περισσότερο ορθολογική βάση, συγκεντρώνοντας στο πρόσωπο του τραγικού ήρωα όλη την εξέλιξη της πλοκής.⁸⁷

Περίπου είκοσι αιώνες μετά τον Σοφοκλή το 1664 ο Ρακίνας θα γράψει την τραγωδία *Θηβαΐδα ή Οι εχθροί αδελφοί* (*La Thébaïde*) την οποία θα εμπιστευτεί στα χέρια του Μολιέρου, διευθυντή του Palais Royal, δομώντας τον μύθο των Λαβδακιδών διαφορετικά από ό,τι ο Σοφοκλής, τοποθετώντας τη δράση σε ένα περιβάλλον γεμάτο μίσος, οργή και απελπισία όπου οι ήρωες δεν έχουν να αντιμετωπίσουν δυνάμεις που τους επιβάλλονται έξωθεν, όσο εσωτερικά διλήμματα με πολιτικές προεκτάσεις. Στην εκδοχή του Ρακίνα ο Οιδίποδας έχει εξαφανιστεί αφήνοντας το παλάτι σε κατάσταση χάους με το θέμα της διαδοχής να μένει ανοιχτό ανάμεσα στα αδέρφια και την πατρική κληρονομιά να λειτουργεί σαν κατάρα στα μέλη της οικογένειας πυροδοτώντας την αμφιβολία και τη βία.⁸⁸ Ανάμεσα στις δύο γαλλόφωνες διασκευές εμφανίζεται και ο αγγλόφωνος *Oedipus* του 1678 των John Dryden και Nathaniel Lee σε μια εξίσου ελεύθερη διασκευή με τον Τειρεσία να ανακαλεί το πνεύμα του νεκρού Λαίου το οποίο αποκαλύπτει τα εγκλήματα του γιου του και διεκδικεί την Ιοκάστη. Η ανάκληση του νεκρού αποτελεί στοιχείο που κληρονομήθηκε από τον Σενέκα, ενώ το μοτίβο του παράλληλου έρωτα εμφανίζεται και εδώ ανάμεσα στον Αργείο βασιλιά Άδραστο (αιχμάλωτο του Οιδίποδα) και την Ευρυδίκη (κόρη του Λαίου και της Ιοκάστης).⁸⁹ Ενδιαφέρον στοιχείο της παραπάνω διασκευής αποτελεί η ανάδειξη της ερωτικής διάστασης στη σχέση της Ιοκάστης και του Οιδίποδα ακόμη και μετά την αποκάλυψη της συγγενικής τους σχέσης.⁹⁰

Μισό αιώνα μετά το 1718 ο Voltaire αναπαράγοντας και αυτός το μοτίβο του ερωτικού στοιχείου εισάγει αυτή τη φορά τον έρωτα μεταξύ της Ιοκάστης και του Φιλοκτήτη, τον οποίο τελικά η βασίλισσα απαρνιέται για να παντρευτεί τον Λάιο.⁹¹ Το παραπάνω έργο του Voltaire σχετίζεται με την τρίτη από τις *Επιστολές για τον Οιδίποδα* (*Lettres sur Oedipe*) και αποτελεί μια κριτική στον Σοφοκλή εστιασμένη κυρίως στον μηχανισμό αναζήτησης του δολοφόνου του Λαίου, αποφεύγοντας όμως τα λάθη

⁸⁷Πούγχερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία, Ένδεκα Μελετήματα*, σσ. 281-282.

⁸⁸ Mitchell Greenberg, *Racine: From Ancient Myth to Tragic Modernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, σ.26.

⁸⁹Βάιος Λιάπης, «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη Της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον 20^ο και 21^ο αιώνα», στο: *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία- Θεωρία και Πράξη*, επιμ. Ανδρέας Μαρκαντωνάτος και Χρήστος Τσαγγάλης, Gutenberg - Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, Αθήνα, 2008, σ.275.

⁹⁰Στο ίδιο, σ.275.

⁹¹Λιάπης, «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη Της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον 20^ο και 21^ο αιώνα», σ.274.

αληθοφάνειας που εντόπισε ο συγγραφέας στο σοφόκλειο πρωτότυπο.⁹² Τα δύο έργα των Voltaire και Corneille παρέμειναν ως τον 19^ο αιώνα υποδείγματα δραματοουργίας αλλά ταυτόχρονα σηματοδότησαν και μια σειρά μετατοπίσεων και εκτοπισμών που θα σημάδωνουν την σταδιακή αφαίρεση του χρησμού από την ιστορία, το άνοιγμα σε γεγονότα που αφορούν στο παρελθόν του Λαίου ως την πρώτη απόπειρα απόδοσης κωμικής διάστασης που μόνο επιδερμικά θυμίζει τον σοφόκλειο ήρωα.

Στα 1806 η *Σπασμένη Στάμνα* του Heinrich von Kleist αποτελεί και την πρώτη απόπειρα απόδοσης κωμικής διάστασης στο σοφόκλειο δράμα με εμφανή τα στοιχεία της παρωδίας⁹³ αλλά και την πρώτη συνειδητά ελεύθερη διασκευή του σοφόκλειου Οιδίποδα.⁹⁴ Σε αυτό το έργο που ακολουθεί την παράδοση της ρωμαϊκής κωμωδίας το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην αποκάλυψη της αλήθειας την οποία σαμποτάρει ο βασικός ένοχος και Δικαστής -εν προκειμένω ο Αδάμ- με αφορμή το σπάσιμο μιας στάμνας. Η ίδια σατιρική κατεύθυνση ακολουθήθηκε και από το *Oedipus Tyrannus-Or Swell foot The Tyrant: A Tragedy in 2 Acts (Ο Βασιλιάς Ποδάγρας ή Οιδίπους Τύραννος)* του Percy Bysshe Shelley, έργο που εκδόθηκε ανώνυμα το 1820 αλλά κατασχέθηκε αμέσως μόλις κυκλοφόρησε. Πρόκειται για μια πολιτική σάτιρα που καταφέρεται εναντίον της μοναρχίας της Αγγλίας και πραγματεύεται την αντιπαράθεση ανάμεσα στον εξαθλιωμένο λαό, που εμφανίζεται ως χορός γουρουνιών, και τον βασιλιά Ποδάγρα εξαιτίας της άδικης διακυβέρνησής του.⁹⁵ Τον ίδιο αιώνα εμφανίζονται τα: *Oedipus der Tyrann* του Hölderlin (1804),⁹⁶ *Edipo* (1823) του G. Niccolini,⁹⁷ το έργο του *Edipe nel bosco delle Eumenidi* (1829) του Francisco Martinez de la Rosa,⁹⁸ καθώς και η σατιρική κωμωδία *Derromantis che Oedipus* (ή ο *Ρομαντικός Οιδίπους*) του Γερμανού δραματουργού και ποιητή Platen (1828).⁹⁹

⁹²Burian, «Διασκευές της τραγωδίας για την θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη», σσ. 368-369.

⁹³Στο ίδιο, σ. 372.

⁹⁴Βάιος Λιάπης, « Η αναηγήληση του Οιδιπόδειου μύθου στο θεατρικό έργο του Μάριου Ποντίκα Ο Δολοφόνος του Λαίου και τα κοράκια», στο : *Διαβάζοντας Σοφοκλή τον 21^ο αιώνα*, XII Διεθνής συνάντηση Αρχαίου Δράματος, Πρακτικά Συμποσίου, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Εκδοτική Ερμής ΕΠΕ, 2007, σ.162.

⁹⁵ Percy Bysshe Shelley, *Oedipus Tyrannus; or, Swell foot the tyrant, a tragedy*, επιμ. Harry Buxton Forman, Oxford University Press, New York, 2007.

⁹⁶Παναγόπουλος, «Ο Κεϊμενικός και διακειμενικός Οιδίπους», σ. 44.

⁹⁷ Andreas Markantonatos, *Oedipus at Colonus: Sophocles, Athens, and the World*, Walter de Gruyter, Berlin & New York, 2007, σ.239.

⁹⁸ David Thatcher Gies (λήμμα), στο: *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*, 2τμ, επιμ. Germán Bleiberg, Maureen Ihrle και Janet Pérez, Greenwood Publishing Group, Santa Barbara, California 1993, σ. 1032.

⁹⁹Παναγόπουλος, «Ο Κεϊμενικός και διακειμενικός Οιδίπους», σ. 42

Μένοντας στη Γερμανία αξίζει να σταθούμε στον Goethe που μαζί με τον Schiller μέσω του γνωστού κλασικισμού της Βαϊμάρης, προσπάθησαν να καλύψουν το κενό της έλλειψης κλασικής κληρονομιάς και μη θρησκευτικής κλασικής παράδοσης με την εισαγωγή νεοκλασικών έργων από τη Γαλλία.¹⁰⁰ Ο Goethe έχοντας ήδη γράψει την *Αντιγόνη* (1787) παρέμεινε ενθαρρυντικός στο εγχείρημα της σκηνικής αναπαράστασης των αρχαίων πρωτοτύπων και έτσι θα παρουσιάσει το 1813 τον *Οιδίποδα Τύραννο* σε μια ελεύθερη μετάφραση του August Klingemann κατοχυρώνοντας τη θέση του αρχαίου δράματος στο γερμανικό ρεπερτόριο.¹⁰¹ Η παραπάνω τάση συνεχίστηκε και τη δεκαετία του 1860 με σημαντική τη συμβολή του διάσημου θιάσου του Meiningen που ανέβασε τη διασκευή της επονομαζόμενης θηβαϊκής τριλογίας (*Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους Επί Κολωνώ* και *Αντιγόνη*) σε τρεις μέρες σε σκηνοθεσία του Adolph Wilbrandt το 1867.¹⁰² Στο άνοιγμα του επόμενου του αιώνα ο Max Reinhardt θα παρουσιάσει τον *Οιδίποδα Τύραννο* στη σκηνή ενός τσίρκου στο Μόναχο κι έπειτα στο Βερολίνο, παράσταση η οποία, παρά το γεγονός πως υπήρξε εμφανώς απομακρυσμένη από τον Σοφοκλή, θα ακολουθήσει παγκόσμια περιοδεία και θα επαναληφθεί πάνω από τριάντα φορές στον τόπο δημιουργίας της, ασκώντας τη μεγαλύτερη επίδραση στις παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας τον 20^ο αιώνα, καθιερώνοντάς ταυτόχρονα τον σκηνοθέτη της ως τον σημαντικότερο σκηνοθέτη της Ευρώπης.¹⁰³

Τον 19^ο αιώνα φαίνεται πως αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον του βρετανικού κοινού για την αρχαία ελληνική τραγωδία, κάτι που δηλώνει τόσο η ποικιλία των μεταφραστικών τάσεων που υιοθετήθηκαν, όσο και το γενικότερο ενδιαφέρον σκηνοθετών, ηθοποιών, φιλολόγων και αρχιτεκτόνων για την αναβίωση των αρχαιοελληνικών θεάτρων. Το γεγονός αυτό είναι αρκετά σημαντικό λαμβάνοντας υπόψη πως ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή ήταν κυριολεκτικά αποκλεισμένος για περίπου έναν αιώνα από τις βρετανικές θεατρικές σκηνές, αφού είχε απαγορευθεί από την επιτροπή λογοκρισίας εξαιτίας του αιμομικτικού περιεχομένου του.¹⁰⁴ Στο πλαίσιο αυτής της τάσης μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο συναντάμε την παράσταση του

¹⁰⁰J. Michael Walton, *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο Επί Σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους*, μτφ. Κατερίνα Αρβανίτη και Βίκυ Μαντέλη, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2007, σ.432.

¹⁰¹Στο ίδιο, σ.433.

¹⁰²Στο ίδιο,σ.434 .

¹⁰³Στο ίδιο, σ.443.

¹⁰⁴Αικατερίνη Νικολαρέα, « Η Πρόσληψη του Οιδίποδα Τυράννου από το Αγγλόφωνο κοινό από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι το 1960», στο :*Τα Αινίγματα Της Σφίγγας ή Ο Οιδίπους ως διακείμενο*, επιμ. Θ. Γραμματάς, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1996, σσ. 69-70.

Οιδίποδα Τυράννου από τον θίασο Old Vic στο «Νέο Θέατρο» του Λονδίνου με τον Laurence Olivier στον ομώνυμο ρόλο να προκαλεί με την υποκριτική του δεινότητα και τις διαπεραστικές του κραυγές επί σκηνής πολλές αντιδράσεις.¹⁰⁵ Τέλος σημαντική παράσταση που επηρέασε καταλυτικά την πρόσληψη του αρχαίου δράματος στο βόρειο-αμερικανικό κοινό αποτέλεσε η παράσταση του Guthrie στο Σαιξπηρικό Φεστιβάλ του Στράτφορντ σε ελεύθερη απόδοση του W.B. Yeats, αφού οι παραστάσεις του Φεστιβάλ επενδύθηκαν περιφερειακά από διαλέξεις για τη θεατρική και ιστορική σημασία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.¹⁰⁶

Φεύγοντας από την Αγγλία και συνεχίζοντας την προσπάθεια καταγραφής των σημαντικών σταθμών της πρόσληψης του σοφόκλειου πρωτοτύπου τον 20^ο αιώνα ακολουθούν οι J.Peladan με το *Oedipe et le sphinx* (1903), H. V. Hofmannsthal και το *Oedipus und die sphinx* (1905),¹⁰⁷ *Oedipe* του André Gide (1930) και *Η Καταχθόνια (ή Δαιμόνια) μηχανή* του Cocteau (1934).¹⁰⁸ Ανάμεσα στα δύο τελευταία γαλλόφωνα ξεχωρίζει ιδιαίτερος το έργο του Cocteau ως περισσότερο ευρηματικό, κινούμενο ανάμεσα στον σοβαρό τόνο που επιβάλλει ο μύθος και στις ανάλαφρες γλωσσικές επιλογές που λειτουργούν υπονομευτικά απέναντι στην τραγική ευπρέπεια. Σημαντική καινοτομία του Cocteau αποτέλεσε η εισαγωγή της Φωνής την οποία υποδυόταν ο ίδιος, καθώς και η εισαγωγή αναχρονισμών και φαρσικών στοιχείων.¹⁰⁹

Αγγίζοντας το τελευταίο μισό του 20^{ου} αιώνα βρίσκουμε το έργο *Oedipus* του Άγγλου ποιητή Ted Hughes (1969) καθώς και τον γνωστό για τη συχνή καταφυγή του στην αρχαιοελληνική δραματουργία Jean Anouilh.¹¹⁰ Ο Anouilh με το *Oedipe ou le roi boiteux (Οιδίπους ή ο κουτσός βασιλιάς)* το 1978 που φέρει τον υπότιτλο «D'après Sophocles», υποδηλώνοντας έτσι την πρόθεσή του για μια πιστή απόδοση, εντούτοις επιχειρεί μια φροϋδική ανάγνωση του οιδιπόδειου μύθου επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στην κατάδειξη της χωλότητας και του οικουμενικού χαρακτήρα των παθών του

¹⁰⁵ Στο ίδιο, σ.80.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σσ.86-88.

¹⁰⁷ Ζ.Ι. Σιαφλέκης, «Ο Μύθος του Οιδίποδα και η Συγκριτική έρευνα», στο :*Τα Αινίγματα Της Σφίγγας ή Ο Οιδίπους ως διακείμενο*, σ.155.

¹⁰⁸ Jean Cocteau, *Καταχθόνια Μηχανή*, μτφ. Γ. Θηβαίος, Δωδώνη, Αθήνα, 2014.

¹⁰⁹ Ι.Κωνσταντουλάκη – Χαντζού, «Ο Μύθος του Οιδίποδα στο Γαλλικό Θέατρο», στο :*Τα Αινίγματα Της Σφίγγας ή Ο Οιδίπους ως διακείμενο*, επιμ. Θ. Γραμματάς, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1996, σ. 65.

¹¹⁰ Στέλλα Κουλάνδρου, «Η παρουσία των έργων του Jean Anouilh που εμπνέονται από την αρχαία τραγωδία στην ελληνική θεατρική σκηνή και η υποδοχή της από την κριτική», στο: Ταμπάκη- Ιωνά Φρειδερίκη, Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, Δέσποινα Προβατά κ.α. (επιμ.), *Διαμεσολάβηση και πρόσληψη στον ελληνογαλλικό πολιτισμικό χώρο, Mediation et reception dans l' espace culturel franco-hellenique, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (13 -15 Δεκεμβρίου 2013)*, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αιγόκερως, 2015, σ.225

Οιδίποδα.¹¹¹ Από την άλλη πλευρά το τολμηρό *Greek του Steven Berkoff* (Σαν Έλληνας το 1980) μεταφέρει τον μύθο στα υποβαθμισμένα προάστια του Λονδίνου των αρχών του 1980 αποτελώντας, σύμφωνα με τον δημιουργό του, μια «αναδημιουργία των μύθων του Οιδίποδα και όχι απλώς μια εκδοχή», η οποία στοχεύει στην κριτική της βρετανικής κοινωνίας του τέλους του 20^{ου} αιώνα.¹¹² Τον καταγγελτικό χαρακτήρα του έργου εκπροσωπεί ο πρωταγωνιστής Έντι/Οιδίποδας σε ένα έργο όπου τον κεντρικό ρόλο κατέχει η βωμολοχία, η βία και η συνειδητά αιμομικτική σχέση του ήρωα με την «Ιοκάστη». Τέλος, στα σύγχρονα πρωτότυπα έργα μπορούμε να συμπεριλάβουμε τα: *Blood* του Lars Noren, το 2003, τέσσερα δράματα αφορμώμενα από τον μύθο του Οιδίποδα υπό τον τίτλο το *The Arab Oedipus: Four Plays* καθώς και τη συλλογή των έργων της Liz Lochhead *Theatre Babel's Thebans: Oedipus, Jocasta, Antigone*, 2003.

Στον καλλιτεχνικό χώρο της όπερας και στις απόπειρες των εφευρετών της για αναβίωση της αρχαιοελληνικής τέχνης του θεάτρου, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικότητάς του, συναντάμε αρκετές αρχαιόθεμες όπερες μεταξύ των οποίων και ο *Οιδίπους*. Στο πλαίσιο μάλιστα του οπερατικού «νεοκλασικισμού» του 20^ο αιώνα¹¹³ ο μύθος του Οιδίποδα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης πολλών συνθετών και λιμπρετιστών ακολουθώντας το γενικότερο πνεύμα αναβίωσης αρχαιοελληνικών μύθων ή δραμάτων επί σκηνής. Εξαιρεση αποτελεί εδώ η τελευταία όπερα του Ruggiero Leoncavallo *Edipo Re* (1919) που ναι μεν αντλεί τη θεματολογία της από τον σοφοκλείο Οιδίποδα αλλά μουσικά τοποθετείται στον νεορομαντισμό.¹¹⁴ Συνεχίζοντας, αξίζει να σημειώσουμε την όπερα-ορατόριο *Oedipus Rex* του Igor Stravinsky το 1927, τον *Oedipe* του George Enescu το 1936¹¹⁵ και τον *Oedipus Der Tyrann* του Carl Off. Βασισμένος στον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή, γνωστός στην αγγλική γλώσσα ως *Oedipus the King* ή *Oedipus the Tyrant*,

¹¹¹Λιάπης, « Η αναηγήλαφηση του Οιδιπόδειου μύθου στο θεατρικό έργο του Μάριου Ποντίκα», *Διαβάζοντας Σοφοκλή τον 21ο αιώνα*, σ.165.

¹¹²Ματίνα Καλτάκη, «Σαν Έλληνας», εφ. *Επενδυτής*, 29/1/1994, [<http://digital.lib.auth.gr/record/72248/files/arc-2007-31008.pdf>, (4/8/2016)].

¹¹³Ο όρος οπερατικός «νεοκλασικισμός» αναφέρεται κυρίως στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα για να περιγράψει μια τάση αναβίωσης αρχαιοελληνικών θεμάτων επί σκηνής με συγκεκριμένα όμως μουσικοδραματικά χαρακτηριστικά. Εξού και ο όρος «νεοκλασικισμός» προβληματίζει αρκετά τους μελετητές και ως προς τα ακριβή χρονικά του όρια αλλά και ως προς τα ακριβή χαρακτηριστικά του, αφού αφορά τόσο στο μουσικό ύφος όσο και στο λογοτεχνικό περιεχόμενο μιας όπερας και επομένως μπορεί περιλαμβάνει -ή όχι- και οπερετικά έργα άλλων ρευμάτων. Για την περαιτέρω ανάλυση του θέματος βλ. Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, «Οπερατικός Νεοκλασικισμός και όπερες του 20^{ου} αιώνα» στο: Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, *Ο Μαγικός Αυλός του Ορφέα, Δέκα Μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Παπαζήση, Αθήνα, 2010, σσ. 275-321.

¹¹⁴Στο ίδιο, σ. 279.

¹¹⁵Burian, «Διασκευές της τραγωδίας για την θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη», σσ.404-405.

ο *Oedipus Rex* του Igor Stravinsky αποτελεί ένα μελοδραματικό ορατόριο σε δύο πράξεις σε κείμενο του Jean Cocteau μεταφρασμένου όμως στα λατινικά από τον Jean Danielou.¹¹⁶ Ο γνωστός συνθέτης Carl Off βάσισε πολλά από τα σημαντικά μουσικοθεατρικά του έργα σε αρχαιοελληνικές τραγωδίες ανάμεσά του και ο *Oedipus Der Tyrann* μεταξύ 1951-1958 αξιοποιώντας τον μύθο του Οιδίποδα έτσι όπως τον κληρονόμησε από τον προαναφερθέντα *Oedipus Rex* του Stravinsky.

Σε πιο σύνθετες μουσικοθεατρικές συνθέσεις μπορούμε να εντάξουμε τη διασκευή του *Οιδίποδα Επί Κολωνώ* από τον Αμερικανό διασκευαστή και σκηνοθέτη Lee Breuer και τον συνθέτη Bob Telson, οι οποίοι δημιούργησαν ένα «soul gospel» μουσικοθεατρικό έργο με τίτλο *The Gospel at Colonus* το 1983 που έντυσε τον Οιδίποδα με χαρακτηριστικά της αφρό-αμερικανικής κοινότητας των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής. Βασισμένο στην πεποίθηση ότι η Αριστοτέλεια κάθαρση συναντάται εξίσου και στο τέλος της λειτουργίας των αφρό-αμερικανικών εκκλησιών και της «χαρούμενης πίστης» μέσα από τον χορό και το τραγούδι, ο μύθος του Οιδίποδα εντάσσεται εδώ στα πλαίσια ενός μιούζικαλ βασισμένου στη μετάφραση της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή από τους Dudley Fitts και Robert Fitzgerald.¹¹⁷ Αργότερα και συγκεκριμένα τη δεκαετία του '60, ο μύθος επανέρχεται τροφοδοτώντας αυτή τη φορά τον χώρο της λογοτεχνίας και συγκεκριμένα του μυθιστορήματος. Στον χώρο της λογοτεχνίας δύο Γάλλοι μυθιστοριογράφοι, οι A. Robbe-Grillet και M. Butor γράφουν αντίστοιχα το *Les Gommes* και το *L'emploi du temps*, αντιμετωπίζοντας με εντελώς νέα ματιά τον αρχαιοελληνικό μύθο.¹¹⁸ Το 1959 ο T. S. Eliot, ανάμεσα στους πολλούς αρχαιοελληνικούς μύθους που αξιοποίησε¹¹⁹ στο έργο του *The Elder Statesman* (ή *Ο Σεβάσιμος Πολιτικός*) βασίστηκε στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή.¹²⁰

Ερχόμενοι στα καθ' ημάς και την ελληνόφωνη παραγωγή θα πρέπει να σημειώσουμε πως η στροφή των Ελλήνων συγγραφέων στον αρχαίο κόσμο σημειώθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και υπήρξε άρρηκτα συνδεδεμένη με τα πρόσφατα για την εποχή πορίσματα του νέου τότε επιστημονικού κλάδου της Λαογραφίας. Με σαφή τη διάθεση ανασηματοδότησης του αρχαίου δράματος, οι Έλληνες συγγραφείς επιχείρησαν τη

¹¹⁶ Αλεξιάδης, σ.297.

¹¹⁷ Στο ίδιο, σσ. 314-319.

¹¹⁸ Σιαφλέκης, «Ο Μύθος του Οιδίποδα και η Συγκριτική έρευνα», σσ. 155-156.

¹¹⁹ Βλ. *Ο Έμπιστος Υπάλληλος* (βασισμένο στον *Ίων* του Ευριπίδη), *Οικογενειακή Συγκέντρωση* (βασισμένο στην *Ορέστεια* του Αισχύλου), *Κοκτέιλ Πάρτυ* (βασισμένο στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη).

¹²⁰ Steven Matthews, *T.S. Eliot and Early Modern Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2013, σ.204.

σύζευξη του αρχαίου δράματος με τη λαϊκή παράδοση βασισμένοι στην κοινή παρουσία εννοιών όπως η μοίρα, οι υπερβατικές δυνάμεις ή το αναίτιο πάθος.¹²¹ Η παραπάνω κίνηση που καλύπτει και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αποτέλεσε την αφετηρία που πυροδότησε το ενδιαφέρον για την αρχαία ελληνική δραματουργία ενώ παράλληλα άνοιξε τον δρόμο για όλο και πιο τολμηρές προσεγγίσεις και αξιοποιήσεις οδηγώντας προοδευτικά στη δημιουργία πρωτότυπων έργων, θεατρικών ή λογοτεχνικών, που συνεχίστηκαν τους επόμενους αιώνες. Στα πρωτότυπα έργα που αντλούν τη θεματολογία τους από τον Θηβαϊκό κύκλο συγκαταλέγονται τα : *Το Φρόνημα των Πρώτων Χριστιανών* του Α.Ι. Αντωνιάδη το 1870, η *Θηβαΐδα* του 1872 για το οποίο δυστυχώς δεν μας σώζεται καμία πληροφορία και τέλος κοντά στο κλείσιμο του αιώνα το *Οιδίπους και Σφίγξ* του Αχ. Καραβιά (1887).¹²² Παράλληλα, στα τέλη του 19ου αιώνα ανάμεσα στις σημαντικές παραστάσεις ξεχωρίζουν το ανέβασμα του *Οιδίποδα Τυράννου* στις 23 Μαΐου 1887 στο Θέατρο Ολύμπια από μικτό θίασο, εξίσου φοιτητικό και επαγγελματικό, για τον εορτασμό των πενήντα χρόνων από την ίδρυση του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (1837-1887) καθώς και ο *Οιδίπους Τύραννος* του 1899 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών από την Comédie Française με ξένο θίασο και τον Jean Mounet-Sully στον ομώνυμο ρόλο.¹²³

Ο 20^{ος} αιώνας έως και το πρώτο περίπου τέταρτό του βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος το αναδυόμενο αστικό δράμα και την επικράτηση των ευρωπαϊκών ιδεολογικών και αισθητικών ρευμάτων ως την πλήρη επανάκαμψη του αρχαίου ελληνικού ρεπερτορίου στα μέσα της δεκαετίας του '50. Αυτή την περίοδο ωστόσο ο μύθος του Οιδίποδα γνώρισε πολλές διασκευές αλλά και πολλές ευκαιρίες σκηνικής αναπαράστασης, αφού συνδέθηκε με την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος και την ανάδυση της σκηνοθεσίας μέσω του Βασιλικού Θεάτρου υπό τον Θωμά Οικονόμου και της Νέας Σκηνης του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Έτσι, το Βασιλικό Θέατρο ανεβάζει τον *Οιδίποδα Τύρανο* στις 9 Δεκεμβρίου 1903, με εμφανείς τις επιδράσεις από

¹²¹ Θεόδωρος Γραμματάς, «Ο άξονας του 'γγενοῦς' στο Ελληνικό Θέατρο του 20ου αιώνα. 'Οι Αρχαίοι ημών πρόγονοι' και 'Η καθ' ημάς ανατολή'», [<http://theodoregrammatas.com/el/%CE%BF-%CE%AC%CE%BE%CE%BF%CE%BD%CE%B1%CF%82%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%B%CE%B7%CE%B3%CE%B5%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CF%82%CF%83%CF%84%CE%BF%E%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%B8%CE%AD/>], (28/8/2016)].

¹²² Ευσεβία Χασάπη- Χριστοδούλου, *Η Ελληνική Μυθολογία στο Νέο Ελληνικό Δράμα, Από την Εποχή του Κρητικού Θεάτρου ως το τέλος του 20ου αιώνα*, 2 τμ, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, σσ.1129-1132.

¹²³ Γραμματάς, «Sophocles Road to Contemporary Greek Theatre», [<http://theodoregrammatas.com/el/sophocles-road-to-contemporary-greek-theatre-2/>], (9/6/2016)].

την πρόσφατη παράσταση του ίδιου έργου από την Comédie Française, ενώ στο Παναθηναϊκό Στάδιο στις 16 Μαρτίου 1906 ο Άγγελος Βλάχος σκηνοθετεί ξανά τον *Οιδίποδα Τύραννο*.¹²⁴ Παράσταση ορόσημο ωστόσο αποτέλεσε ο *Οιδίπους Τύραννος* σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη που δόθηκε στις 21 Μαΐου 1919 στη σκηνή του θεάτρου Ολύμπια από την Εταιρία Ελληνικού Θεάτρου, με τον Αιμίλιο Βεάκη στον ομώνυμο ρόλο.¹²⁵

Από τη δεκαετία του '50 ο σύγχρονος ελληνικός κόσμος είναι στραμμένος στις μνήμες του Β' Παγκοσμίου πολέμου και στις πρόσφατες επιπτώσεις του Εμφυλίου με το ρεύμα ωστόσο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας να είναι ακόμη παρόν ακολουθώντας μια πορεία που προοδευτικά έφτασε ως και την πλήρη καθιέρωση του μεταμοντερνισμού του τέλους του 20^{ου} αιώνα. Έτσι, κατά τη μεταπολεμική περίοδο ξεχωρίζουμε το ανέβασμα του *Οιδίποδος Τύραννου* στην Επίδαυρο το 1955 και τον *Οιδίποδα επί Κολωνά* το 1958 στον ίδιο χώρο σε σκηνοθεσία Αλ. Μινωτή, με τον ίδιο και την Κ. Παξινού στους κύριους ρόλους.¹²⁶ Αντίστοιχα, τα εγχώρια έργα της περιόδου επιδιώκουν να δώσουν μια νέα διάσταση στον τραγικό μύθο εμπλουτίζοντάς τον ενίοτε με ψυχολογικές και κοινωνικές προεκτάσεις και χρησιμοποιώντας τον ως αφορμή διαλόγου πάνω σε θέματα και γεγονότα που αφορούν τη νεότερη Ελλάδα.¹²⁷ Πρωτότυπα έργα που αντλούν τη θεματολογία τους από τον οίκο των Λαβδακιδών οριοθετώντας σταδιακά την πλήρη αναθεώρηση της αρχαίας ελληνικής γραμματείας μέχρι το κλείσιμο του αιώνα είναι :η *Ιοκάστη* του Αλ. Μάτσα (1952), το ποιητικό και φιλοσοφικό έργο *Αντιγόνη* του Γ.Σ. Σπυριδάκη (1956), *Αντιγόνη ή Η νοσταλγία της Τραγωδίας* (1967) της Μ. Λαμπαδαρίδου-Πόθου, *Ιοκάστης διασυρμός* της Ο.Οδιν (ή Οδύλης Συγγρού το 1969), *Η Ισμήνη* (1972) και ο *Τειρεσίας* (1975) του Γιάννη Ρίτσου, το *Ισμήνης Κάθαρση* του Βασίλη Τερτίπη (1978), *Αντιγόνη ή το τέλος της αυταπάτης* (1992) της Μαρίας Κέκκου καθώς και η *Πάροδος Θηβών* του Ι.Καμπανέλλη το (1992).¹²⁸ Ιδίως στα έργα του τελευταίου τετάρτου

¹²⁴Στο ίδιο, σσ. 8-10.

¹²⁵Στο ίδιο, σ.9.

¹²⁶Στο ίδιο, σσ. 13-14.

¹²⁷Γραμματάς, «Ο άξονας του «γηγενοός»

[<http://theodorigrammatas.com/el/%CE%BF%CE%AC%CE%BE%CE%BF%CE%BD%CE%B1%CF%82%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%B3%CE%B7%CE%B3%CE%B5%CE%BD%CE%BF%CF%8%CF%82%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B8%CE%AD/> (1/9/2016)].

¹²⁸Χασάπη- Χριστοδούλου, *Η Ελληνική Μυθολογία στο Νέο Ελληνικό Δράμα*, σσ. 1129-1132

του 20^{ου} αιώνα το διακείμενο, το μεταθέατρο και η δραματοποίηση, εμφανίζονται ως οι κατεξοχήν τρόποι απόδοσης του θεατρικού λόγου.¹²⁹

Μέσα στο γενικότερο κλίμα τροφοδότησης διαφόρων καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων με υλικό από την αρχαία ελληνική τραγωδία δεν θα πρέπει να εξαιρεθεί και η συμβολή του ελληνικού θεάτρου σκιών που δεν απέκλεισε τα αρχαία ελληνικά θέματα από το ρεπερτόριο των παραστάσεων του. Ήδη από τη δεκαετία του 1930 μορφωμένοι караγκιοζοπαίχτες όπως ο Βασίλαρος και ο Κούζαρος, στράφηκαν τόσο στο μυθιστόρημα και το δράμα, όσο και στο αρχαίο ελληνικό θέατρο ως πηγή έμπνευσης με σκοπό τη δημιουργία νέων πρωτότυπων υποθέσεων.¹³⁰ Η πρώτη καταγεγραμμένη απόπειρα αποδίδεται στον караγκιοζοπαίχτη Βασίλαρο (Βασίλειος Ανδρικόπουλος, 1899–1979) με το έργο *Οιδίπους* το 1930 στην Πάτρα,¹³¹ ενώ ακολουθούν πλήθος άλλων έργων ή παραλλαγών στην ευρύτερη περιοχή της Αχαΐας πολλές φορές από τους ίδιους τους караγκιοζοπαίχτες που μετά την επιτυχία ενός έργου επανέρχονταν στο ίδιο θέμα παραλλάσσοντας λιγότερο ή περισσότερο την πλοκή του. Εστιάζοντας αποκλειστικά στον *Οιδίποδα Τύραννο* αξίζει να αναφέρουμε περιληπτικά τα: *Η Σφίγξ του Οιδίποδος* (1932) του Βασίλαρου, το οποίο έργο, παραλλαγμένο από τον Ανδρέα Βουτσινά, θα δώσει την ίδια περίοδο δύο επιπλέον εκδοχές ως *Η Σφίγξ του Οιδίποδος* και αργότερα *Η Σφίγξ και ο Οιδίποδας*, την πολύ επιτυχημένη διασκευή του *Οιδίποδα τυράννου* το 1937 ή 1938 στη Θήβα από τον Σπύρο Κούζαρο ή Κούζη,¹³² καθώς και τον *Οιδίποδα τον τύραννο* από τον Αθηναίο караγκιοζοπαίχτη Παναγιώτη Μιχόπουλο κατά τη μεταπολεμική περίοδο που μάλλον δεν μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από την ταυτόχρονη έναρξη παραστάσεων αρχαίου δράματος με στόχο την τουριστική προβολή της Ελλάδας τη δεκαετία του 1950.¹³³ Από την πολύ κατατοπιστική έρευνα της Ιωάννας Παπαγεωργίου γίνεται διακριτή η ιδιαίτερη προτίμηση του θεάτρου σκιών στην υπόθεση του *Οιδίποδα Τυράννου* που μάλλον αποδίδεται αφενός στον Βασίλαρο που την ανέδειξε πρώτος, ενσωματώνοντάς την έτσι στο φάσμα των υποθέσεων από τα οποία αντλούσαν την έμπνευσή τους οι διάφοροι караγκιοζοπαίχτες αλλά και στην ήδη δοκιμασμένη

¹²⁹Γραμματάς, «Ο άξονας του «γηγενοούς»,ό.π.

¹³⁰Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Ο Οιδίπους τύραννος του Σοφοκλή στο ελληνικό θέατρο σκιών, *Λογείον*, τχ. 2 (2012), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 229-230.

¹³¹Περίοδο που συμπίπτει με τις Δελφικές Γιορτές και άρα δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε τον γενικότερο κλίμα αναβίωσης αρχαιοελληνικών θεμάτων.

¹³²Εδώ η επιλογή του θέματος έγινε με σκοπό να προσελκύσει τους θεατές αξιοποιώντας την τοπική μυθική παράδοση της περιοχής όπου θα δίνονταν η παράσταση. Το εγχείρημα αποδείχτηκε πολύ επιτυχημένο καθώς το έργο παιζόταν σχεδόν κάθε χρόνο με εναλλακτικό τίτλο *Οιδίπους τύραννος και ο Καραγκιόζης διαλαλητής*.

¹³³Παπαγεωργίου, «Ο Οιδίπους τύραννος του Σοφοκλή στο ελληνικό θέατρο σκιών», σσ. 234-235.

απήχηση αρχαιοελληνικών θεμάτων στον ελληνικό κοινό που ενισχύθηκε και από την προβολή τους μέσω των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου και των Δελφικών γιορτών.¹³⁴ Εξίσου βέβαια σημαντικό κίνητρο αποτελούν τα κοινά θεματικά μοτίβα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και του θεάτρου σκιών όπως η δρακοντοκτονία, η τύφλωση η ακόμη και η ύπαρξη αινιγμάτων.¹³⁵

Κλείνοντας την επισκόπηση φτάνουμε στον 21^ο αιώνα και το πολύπαθο πρώτο του τέταρτο, γεμάτο οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις ως απόρροια της μετάβασης από την οικονομική ευμάρεια στη ρήξη, τους διαχωρισμούς και την αντιπαλότητα που επέφερε η οικονομική και πολιτική ένδεια των τελευταίων χρόνων. Ο προβληματισμός γύρω από την ταυτότητα του Νεοέλληνα στρέφει τους Έλληνες συγγραφείς ξανά στο παρελθόν αλλά αυτή τη φορά με αφομοιωμένες τις επιδράσεις του μεταμοντερνισμού. Ως εκ τούτου οι διασκευές, οι πειραματισμοί, το διακείμενο και η αποδόμηση κάνουν αισθητή την παρουσία τους προς αναζήτηση μιας μορφής (κειμενικής ή σκηνικής) που θα ανταποκρίνεται όσο το δυνατόν πληρέστερα στην αναζήτηση αυτής της ταυτότητας. Τις παραπάνω αναζητήσεις περιλαμβάνουν τα έργα των: Γιώργου Βέλτσου *Οιδίπους, αντί-Οιδίπους* (2004), Μάριου Ποντίκα *Ο δολοφόνος του Λαΐου και τα κοράκια* (2007), Γιάννη Κοντραφούρη *Ιοκάστη* (2007), *Θανάση Τριαρίδη Οιδί-νους* (2016) καθώς και η σκηνοθετική διασκευή της Μαρίας Πρωτόπαππα *Η Γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα* (2016).

Τέλος, ανάμεσα στις διασκευές του *Οιδίποδα Τυράννου* τον 21^ο αιώνα που όμως δεν συμπεριλαμβάνονται στην παρούσα εργασία αλλά ξεχωρίζουν, επιλεκτικά αναφέρουμε τη σκηνική σύνθεση *Το Δέντρο του Οιδίποδα* της ομάδας Ιδέα σε σκηνοθεσία του Κ. Γάκη το 2015¹³⁶ καθώς και την παράσταση *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία του πολυβραβευμένου Ρίμας Τούμινας με τον Βίκτωρ Ντομπρονάβοφ στον κεντρικό ρόλο, με Ρώσους και Έλληνες ηθοποιούς, η οποία πριν το προγραμματισμένο ανέβασμά της στην Επίδαυρο, παρουσίασε αποσπάσματά της με τη μορφή δρώμενου στους σταθμούς Μετρό του Συντάγματος και της Ακρόπολης τον Ιούλιο του 2016.¹³⁷ Στο ανέβασμα της συγκεκριμένης παράστασης λίγο καιρό αργότερα,

¹³⁴Στο ίδιο, σ.σ. 237-238.

¹³⁵Στο ίδιο, σ.238.

¹³⁶Συνέντευξη του Κώστα Γάκη στο StasiNews, «Πρεμιέρα για το «Δέντρο του Οιδίποδα» στο Θέατρο Θησείον, 23/11/2015, χ.σ., [<http://stasinews.gr/entertainment/premiera-gia-to-dentro-tou-idipoda-apo-tin-omada-idea-sto-theatro-thision/>], (27/8/2016)].

¹³⁷«Οιδίπους Τύραννος» στο... Μετρό!», χ.σ., 14/7/2016, TVXS, [<http://tvxs.gr/news/theatro/epaiksan-oidipoda-sto-metro-toy-syntagmatos-fotobinteo>], (27/8/2016)].

τον Χορό υποδύονταν Έλληνες ηθοποιοί ενώ οι υπόλοιποι ρόλοι είχαν διανεμηθεί σε Ρώσους. Χαρακτηριστικές σκηνοθετικές επιλογές ήταν η κειμενική πιστότητα, η εμφάνιση δύο μικρών κοριτσιών (Ισμήνη και Αντιγόνη) που άνοιξαν με τα κοριτσίστικα παιδικά γέλια τους την παράσταση, το εύρημα ενός πιστού «σκύλου»- σπλίτη/φρουρού που συνόδευε συνεχώς τον Οιδίποδα, η εμφάνιση της Σφίγγας ως βωβού προσώπου καθώς και η παρουσία του Άγγελου με χαρακτηριστικά δεμένο πρόσωπο από την αρχή σχεδόν της παράστασης, ο οποίος αποκάλυπτε το πρόσωπό του ενόσω αφηγούνταν την τύφλωση του Οιδίποδα. Ως σκηνικό χρησιμοποιήθηκε ένας εντυπωσιακός κύλινδρος τον οποίο στο τέλος της παράστασης τα μικρά κορίτσια σαν άλλο δυσοίωνα πεπρωμένο, έσπρωχναν προσπαθώντας να αποφύγουν.¹³⁸



139

Στιγμιότυπο της παράστασης Οιδίπους Τύραννος του Εθνικού Θεάτρου με το Θέατρο Βαχτάνγκοφ

Σημαντική και μη εξαιρετέα είναι τέλος και η συμμετοχή της εγχώριας ποιητικής και λογοτεχνικής παραγωγής που εμπνέεται από αρχαιοελληνικά θέματα αλλά κυρίως από τραγικούς ήρωες, με την οικογένεια των Λαβδακιδών να καταλαμβάνει είτε τον πρωταγωνιστικό ρόλο είτε να υπονοείται μέσω ποιητικών νύξεων, όπως στην περίπτωση του Οδυσσέα Ελύτη, του οποίου η αρχαία ελληνική προέλευση της έμπνευσης κάποιων ποιημάτων δηλώνεται με τη μορφή παραθεμάτων ή νύξεων στα οποία ενίοτε σημειώνεται η πηγή τους.¹⁴⁰ Μεταξύ των σημαντικών Ελλήνων ποιητών βρίσκουμε τον Κωνσταντίνο

¹³⁸Βιντεοσκοπημένο απόσπασμα της παράστασης *Οιδίπους τύραννος* από το Θέατρο Βαχτάνγκοφ της Μόσχας και το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο, 29 /7 /2016, [<https://www.youtube.com/watch?v=IO1p9vBixZw> , (2/10/2016)].

¹³⁹Πηγή φωτογραφίας : [<http://www.mytheatro.gr/oidipous-tyrannos-kritiki-parastasis/> (2/10/2016)].

¹⁴⁰Βλ. την αυτούσια παράθεση στίχων της Αντιγόνης στο ποίημα ΑΙΩΝΟΣ ΕΙΔΩΛΟΝ του 1968 από την συλλογή ΤΑ ΕΤΕΡΟΘΑΛΗ (1974).

Καβάφη και το ποίημά του «Ο Οιδίπους» από τα *Αποκηρυγμένα*, τον Γ. Σεφέρη και τον διακειμενικό του διάλογο με τον μύθο των Λαβδακιδών κυρίως στο ποίημά του «Κίχλη» από το *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β*, τη Μελλισάνθη και το ποίημά της «Σφίγγα», τον Ντίνο Χριστιανόπουλο με το «Αντιγόνη Υπέρ Οιδίποδος» από την ποιητική συλλογή *Η Εποχή των Ισχνών Αγελάδων* του 1950, το εφιαλτικό ποίημα του Μίλτου Σαχτούρη «Δεν είναι ο Οιδίποδας» από τη συλλογή *Παραλογαίς* του 1948, το ποίημα του Μιχάλη Κατσαρού «Λαβδακίδαι» από την συλλογή *Κατά Σαδδουκαίων* το 1953, το «Στους δρόμους τους Βιοτικούς» του Νίκου Εγγονόπουλου από την συλλογή *Στην Κοιλιάδα με τους Ροδώνες* το 1978, το «Ιστορία του Οιδίποδα » του Τίτου Πατρίκιου από την *Προαιρετική Στάση* το 1981, το ποίημα «Οιδίπους» του Πάμπου Κουζάλη από την ποιητική συλλογή *Σχεδόν* το 2015,¹⁴¹ το «Ιησούς Αντί-Οιδίπους» του Νίκου Καρούζου από την συλλογή *Οιδίπους Τυραννόμενος και άλλα ποιήματα* καθώς και το «Ο Γέροντας Βοσκός» του Θανάση Τριαρίδη από την συλλογή *Ich bebe* το 2007. Τέλος, στον χώρο της λογοτεχνίας ξεχωρίζουν δύο αποσπάσματα από το μυθιστόρημα του Άρη Αλεξάνδρου *Το Κιβώτιο* 1975, της Ρέας Γαλανάκη το *Φωτιές του Ιούδα, στάχτες του Οιδίποδα* το 2009 και τέλος το διήγημα του Γιάννη Σολδάτου *Οιδίπους επί πορνείω* το 2013.

2.2. ΠΡΟΣΛΗΨΗ, ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΥΘΟΣ

Όσο κι αν οι καταβολές του δραματικού κειμένου και ως εκ τούτου η γλώσσα του πηγάζουν από τον πραγματικό, καθημερινό κόσμο, ο δραματικός λόγος αποτελεί υπέρβαση αυτού του κόσμου διεκδικώντας μια ιδιαίτερη θέση στον χώρο της λογοτεχνίας, ως ένας χώρος δυναμικότητας, συμβολικότητας και εκκρεμότητας που ενεργοποιεί μια σειρά δυνάμεων με σκοπό την τέλεση, μέσω της γλώσσας, μιας αισθητικής εμπειρίας τη στιγμή της παράστασης.¹⁴² Προς αυτή την κατεύθυνση η Ζωή Σαμαρά στα *Άδυστα του Σημείου* θα συμπληρώσει πως: «το θεατρικό κείμενο κινείται ενώ

¹⁴¹ Αντώνης Πετρίδης, «Αρχαίο δράμα, σύγχρονα ποιήματα: Ο Οίκος των Λαβδακιδών», [<https://antonispetrides.wordpress.com/2014/11/09/ancient-greek-drama-modern-greek-poems-5/>] (3/10/2016).

¹⁴² Γιώργος Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, Παπαζήση, Αθήνα, 2014, σσ. 353-354.

εκφράζει μια ακατανίκητη επιθυμία να γίνει εφήμερο»¹⁴³ εννοώντας τη διττή φύση του θεάτρου η οποία αποτελείται αφενός από το αμετάβλητο τεκμήριο του λογοτεχνικού κείμενου και αφετέρου από την εφήμερη και στιγμιαία θεατρική παράσταση που αποτελεί την ενσάρκωσή του. Με τον διάλογο περί της υπεροχής ή όχι του κειμένου έναντι της παράστασης να έχει καταλάβει μεγάλο μέρος της διεθνούς βιβλιογραφία, λαμβάνοντας υπόψη τη δυναμικότητα που χαρακτηρίζει το θέατρο, τη θέση που μπορεί να κατείχε καθένα από τα συστατικά του ανά ιστορική περίοδο ή την εμφάνιση άλλων παραγόντων, όπως της σκηνοθεσίας που εμπλούτισε και αναζωπύρωσε τον διάλογο αλλά και πλήθος άλλων παραμέτρων που προκύπτουν από την εξέλιξη τόσο του είδους όσο και της εποχής - φτάνουμε τις τελευταίες δεκαετίες σε μια τάση παραδοχής ενός αναγκαίου δεσμού μεταξύ δύο εκ των βασικών συστατικών του θεάτρου (κείμενο και παράσταση) που θέτει στο επίκεντρο των θεωρητικών αναζητήσεων την αναγνώριση πως το κείμενο ενεργοποιείται ή εκλαμβάνεται ως πηγή συνειρμών ή υποβοηθουσών ιδεών μέσω της σκηνικής τέχνης.¹⁴⁴ Χωρίς καμία από τις παραπάνω θεωρίες να μπορεί να κατοχυρωθεί ομοφώνως το σίγουρο είναι πως η ανάγνωση ενός κειμένου μας εισάγει ευθύς σε ένα δίκτυο κειμενικών σχέσεων που μοιραία μας οδηγεί στο διακεείμενο, δηλαδή σε έναν τόπο σύγκλισης πολλών άλλων κειμένων και πολιτισμικών συμφραζομένων που ενυπάρχουν ταυτόχρονα ενεργοποιώντας τοιουτοτρόπως μια ενδιαφέρουσα συνομιλία.¹⁴⁵ Διατηρώντας παρά ταύτα την αυτονομία τους, τα λογοτεχνικά κείμενα αποτελούν τόπους ελεύθερης διακίνησης στοιχείων που στην περίπτωση του θεάτρου καθιστούν την ιδέα μιας πρωτότυπης και εντελώς ανεπηρέαστης δημιουργίας αδύνατη. Με το παραπάνω δεν ακυρώνεται η ιδιοτυπία του θεατρικού έργου αλλά εννοείται η παραδοσιακή λειτουργία του να ανακαλεί οικείους τύπους και δομές καθώς και να ενεργοποιεί περιοδικά έτοιμες μορφές.¹⁴⁶

Η εμφάνιση του όρου «διακειμενικότητα» προήλθε από τον χώρο της θεωρίας της λογοτεχνίας, όταν η Julia Kristeva τον χρησιμοποίησε στα βιβλία της *Σημειωτική* (1969) και *Επανάσταση του ποιητικού λόγου* (1974) προκειμένου να ορίσει την εσωτερική διαδικασία μετασχηματισμού και αφομοίωσης ενός ή περισσότερων κειμένων από ένα άλλο, με τα διακεείμενα να μπορούν να εντοπιστούν σε φράσεις, εικόνες, πρόσωπα ή

¹⁴³Ζωή Σαμαρά, *Στα Άδρια του Σημείου- Προοπτικές του Θεατρικού Κειμένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2002, σ. 21.

¹⁴⁴Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, σσ. 381-386

¹⁴⁵Γιώργος Πεφάνης, *Το βασίλειο της Ευγένειας. Λογοτεχνικά διακεείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην Ευγένεια του Θεοδώρου Μοντσελέζε*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005, σ.24

¹⁴⁶Στο ίδιο, σ.33.

λέξεις με ειδικό σημασιολογικό βάρος που, αφού ενσωματωθούν, αποτελούν πλέον καθοριστικό παράγοντα της στρατηγικής του νέου κειμένου.¹⁴⁷ Η θεώρηση μάλιστα του κειμένου ως ενός υποσυνόλου ενός άλλου μείζονος κειμένου, επέτρεψε στην Julia Kristeva να διατυπώσει την άποψη πως «οι σημασίες δεν είναι άλλα γίνονται» εννοώντας πως συγγραφέας και αναγνώστης μπορούν ταυτοχρόνως να παίζουν και τους δύο ρόλους σε ένα χώρο που η ίδια τον ονομάζει «παραγραμματικό», με τον λόγο, το κείμενο και το υποκείμενο να τελούν υπό διαρκή συγκρότηση και αποσυγκρότηση.¹⁴⁸ Έτσι, ο θεατής ή ο αναγνώστης των θεατρικών κειμένων αντιμετωπίζει την πρόκληση ταυτοποίησης κάποιων από τις σχέσεις που αναπτύσσονται εντός ενός δεδομένου κειμένου, εξερευνώντας αυτή την ενδιάμεση περιοχή που καταργεί τόσο τους χωροχρονικούς περιορισμούς, όσο και την παντογνωσία του συγγραφέα, αφού επαναδραστηριοποιεί τον δέκτη οδηγώντας τον σε μια άκρως ενεργητική και ερευνητική θέση¹⁴⁹ καλώντας τον να ανακαλύψει αυτούς τους κρυφούς ή έμμεσους τρόπους με τους οποίους ο δημιουργός εμπλουτίζει την πρωταρχική ύλη μετατρέποντάς τους σε εργαλεία μιας περισσότερο αποκαλυπτικής ερμηνείας.¹⁵⁰ Μέρος αυτής της έρευνας δεν αποτελεί μάλιστα μόνο η ανάδειξη των μορφολογικών στοιχείων που μπορεί να συνδέουν τον συγγραφέα ενός κειμένου με άλλους συγγραφείς ή άλλα κείμενα, αλλά και της ιστορικής σχέσης ανάμεσα στους συγγραφείς και τα κείμενα, γεγονός που επιτρέπει στον αναγνώστη, ξεκινώντας από μια φορμαλιστική διαδικασία, να εμβαθύνει σε ένα δεύτερο επίπεδο αναγνώρισης ενός ευρύτερου συστήματος σχέσεων που συνδέουν τα έργα.¹⁵¹ Σύμφωνα με τον Δ. Τσατσούλη, αναγκαία προϋπόθεση της λειτουργίας των διακειμένων δεν είναι μάλιστα η συνειδητή ή μη ένταξή τους στο κείμενο από τον συγγραφέα, όσο η δυνατότητα αναγνώρισής τους από τον αποδέκτη, πράγμα που [...] εξαρτάται από τη γνωστική ικανότητα του αναγνώστη/θεατή».¹⁵² Με την αναζήτηση των διακειμένων να αποτελεί μια ενδιαφέρουσα διαδικασία εμβάθυνσης και κατανόησης καθώς αυτό που τη χαρακτηρίζει είναι η μετάβαση «από ένα σύστημα σημαινόντων σε ένα άλλο»,¹⁵³ ήδη

¹⁴⁷Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «Επίδραση και Διακειμενικότητα στη συγκριτική έρευνα της λογοτεχνίας», *Σύγκριση*, τχ 1 (1989), Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα, 1989, σ.18.

¹⁴⁸Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, σσ. 114-115.

¹⁴⁹Στο ίδιο, σ.22.

¹⁵⁰Ζωή Σαμαρά, *Προοπτικές του Κειμένου*, Κώδικας, Θεσσαλονίκη, 1987, σ.24.

¹⁵¹Σιαφλέκης, «Επίδραση και Διακειμενικότητα στη συγκριτική έρευνα της λογοτεχνίας», σ.19.

¹⁵²Δημήτρης Τσατσούλης, *Ψενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003, σ. 98. Εδώ υπάρχει πλούσια προγενέστερη βιβλιογραφία που δεν αναφέρεται,

¹⁵³Ζ.Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια, εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, 1994, σ. 14.

από την δεκαετία του 1970 Αμερικανοί και Ευρωπαίοι κριτικοί λογοτεχνίας άρχιζαν να υιοθετούν την άποψη ότι το νόημα ενός έργου πραγματώνεται σύμφωνα με το επίπεδο της πρόσληψης του και ότι με τη σειρά του το κοινό ενός έργου τέχνης, είτε πρόκειται για θεατές ή αναγνώστες, κατέχει με τις αντιδράσεις του έναν εξίσου δημιουργικό και σημαντικό ρόλο ως προς τον καθορισμό του εύρους των νοημάτων του.¹⁵⁴ Με αυτό τον τρόπο φτάνουμε στο ενδιαφέρον ζήτημα της υποδοχής ή πρόσληψης του έργου τέχνης, αν το θεωρήσουμε ως ένα σύστημα συμβόλων τα οποία καλείται να αποκωδικοποιήσει ο αναγνώστης, ο θεατής ή ο ακροατής προκειμένου να ενεργοποιηθεί η επικοινωνία του με τον πομπό-καλλιτέχνη.

Με τον όρο πρόσληψη αναφερόμαστε στην ελληνική απόδοση των δύο αγγλικών όρων «perception» και «reception» που στην περίπτωση που μας απασχολεί εδώ αντιστοιχούν σε δύο μορφών προσλήψεις: στην πρόσληψη της αρχαιότητας αλλά και την πρόσληψη ενός ποιητή, κι επομένως η ίδια λέξη αναφέρεται αφενός στις αντιλήψεις μας για μια εποχή του παρελθόντος, όσο και την κριτική υποδοχή των κειμένων ή των συγγραφέων σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο.¹⁵⁵ Ο Δημήτρης Τσατσούλης αναφερόμενος στην θεωρία της πρόσληψης όπως τη διατύπωσε ο Hans Robert Jauss, αναφέρεται στη διττή λειτουργία της σε σχέση με την πραγμάτωση ενός νοήματος του έργου ως : «αυτήν που επικαθορίζει το ίδιο το κείμενο και αφορά στον ορίζοντα προσδοκιών του χώρο-χρονικά προσδιορισμένου αναγνώστη και εκείνη που αναδεικνύει την ιστορικότητα της αισθητικής εμπειρίας, υποθέτοντας τις αναδιαμορφώσεις του νοήματος που επέρχονται από τον διαχρονικό αναγνώστη».¹⁵⁶ Εξέχουσα μορφή του τελευταίου αποτελεί ο νεότερος συγγραφέας, ο οποίος απαθανατίζει στα έργα του μέσω άμεσων ή έμμεσων αναφορών προγενέστερα κείμενα, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως ερμηνευτής τους, ένα προσλαμβάνον υποκείμενο που δρα κάτω από συγκεκριμένες ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες».¹⁵⁷ Η παραπάνω ωστόσο ερμηνευτική διαδικασία δεν αποτελεί μόνο προϊόν της εποχής μας αλλά διαχρονικό και αναπόσπαστο μέρος της θεατρικής δραστηριότητας. Η λειτουργία μάλιστα της πρόσληψης είναι άμεσα

¹⁵⁴Ismene Lada-Richards, «Η Ανταπόκριση των Θεατών στην Αττική Τραγωδία των Κλασικών Χρόνων: Συναίσθημα και Στοχασμός, Ποικιλία και Ομοιογένεια», στο: *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, σ.453.

¹⁵⁵Δημήτρης Τζιόβας, «Λογοτεχνία και πρόσληψη», εφ. *Το ΒΗΜΑ*, 18/05/2003, [<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=151294>], (21/11/2016).

¹⁵⁶Δημήτρης Τσατσούλης, «Αρχαιόμυθη Ελληνική Δραματουργία - Ανασημασιοδοτώντας την εθνική κληρονομιά», *TheGreekPlayProject*,

[<http://www.greektheatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/42>], (9/6/2016)].

¹⁵⁷Στο ίδιο.

συνδεδεμένη με τη δημιουργική επεξεργασία ενός υλικού από πλευράς του δημιουργού του και εξίσου βοηθητική για τον σύγχρονο αναγνώστη ή θεατή που διαπιστώνει ευθύς διαβάζοντας ή παρακολουθώντας μια σύγχρονη μεταφορά γνωστών αρχαιοελληνικών δραμάτων την απόσταση «ανάμεσα στα κειμενικά ενυπάρχοντα προσληπτικά ερεθίσματα και στις αντικειμενικά υπάρχουσες προσληπτικές συνθήκες».¹⁵⁸ Με άλλα λόγια τη διαφορά ανάμεσα στον πρωτογενή *Οιδίποδα* του Σοφοκλή και τη σύγχρονη αναπαράστασή του που ενίοτε μπορεί να είναι τόσο απομακρυσμένη από το πρωτότυπο, ώστε να μην είναι καν αναγνωρίσιμη η σοφόκλεια προσλαμβάνουσα. Εξάλλου από την καταγραφή της πρόσληψης του *Οιδίποδα* μέσα στους αιώνες αν διαφαίνεται κάτι είναι η ολοένα αυξανόμενη απομάκρυνση από τον αρχαίο μύθο και η συνειδητή αφομοίωση των εκάστοτε ιστορικών, πολιτικών και κοινωνικών χαρακτηριστικών της εποχής που τον αναγιγνώσκει.

Πιο συγκεκριμένα, η αρχαία ελληνική δραματουργία που μας αφορά εν προκειμένω, αποτελούσε προϊόν άμεσα συνδεδεμένο με τη δημόσια ζωή λειτουργώντας αποκλειστικά ως ακρόαμα και όχι ως ανάγνωσμα. Αποδέκτης αυτής της οπτικοακουστικής εμπειρίας ήταν το αθηναϊκό κοινό με τη σύγχρονή του πραγματικότητα και άρα ζητούμενο από πλευράς των τραγικών ποιητών ήταν, όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο Θ. Γραμματάς, οι συνέπειες της σκηνικής αυτής δράσης στις συνειδήσεις των θεατών και άμεσων αποδεκτών αυτού του θεάματος.¹⁵⁹ Επομένως, η θεατρική δράση υπόκειται σε μια σειρά περιορισμών και εν αρχή ην ο χωροχρονικός περιορισμός, αφού τόσο οι δημιουργοί όσο και οι αποδέκτες μιας θεατρικής παράστασης είναι προϊόντα της εποχής τους. Ο δε μύθος, ως αφηγηματικός καμβάς πάνω στον οποίο επενέβαιναν οι ποιητές λειτουργούσε στα χέρια τους ως όχημα υπέρβασης των καταβολών του με σκοπό να πυροδοτήσει σύγχρονους συνειρμούς και επίκαιρες αποκωδικοποιήσεις.¹⁶⁰ Ο Jean- Pierre Vernant στο βιβλίο του *My the et société (Μύθος και κοινωνία)* όσο και στα άρθρα που συμπεριλήφθηκαν στους δύο τόμους που δημοσιεύτηκαν σε συνεργασία με τον Pierre Vidal-Naquet με τον τίτλο *My the et Tragédie (Μύθος και τραγωδία)* τονίζει την αντιφατικότητα της λειτουργίας των Αρχαίων

¹⁵⁸Θεόδωρος Γραμματάς, «Η πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στην εποχή της ύστερης νεωτερικότητας. Από τον «πολίτη-θεατή» της «πόλης-κράτους», στον «θεατή-καταναλωτή» της «παγκοσμιοποιημένης κοσμοπόλης», στο : Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του, Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου(26-29 Μαΐου 2011)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2015,σ.253.

¹⁵⁹Γραμματάς, «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του, σ.255.

¹⁶⁰Στο ίδιο, σ.256.

Ελλήνων ποιητών που αντλούσαν μεν τα θέματά τους από τους ηρωικούς μύθους αλλά με σκοπό να απομακρυνθούν από αυτούς και να τους επαναπροσεγγίσουν από τη σκοπιά της εποχής τους.¹⁶¹ Η παραπάνω αντίφαση γεφυρώνεται σύμφωνα με τον Vernant από το γεγονός πως ενώ οι τραγικοί ήρωες αποτελούν αντανάκλασεις μιας άλλης εποχής που τονιζόταν μέσω της αμφίσεσης, των κοθόρνων ή των προσωπείων καθιστώντας αυτή την υπερβολή άξια της πρότερης λατρείας του ηρωικού στοιχείου, εντούτοις η γλώσσα, ο διάλογος και η αντιπαράθεσή τους με τον Χορό έθεταν στο επίκεντρο τον μέσο Αθηναίο πολίτη που παρακολουθούσε από τις κερκίδες, αντιμετωπίζοντας εν τέλει τον τραγικό ήρωα όχι ως πρότυπο, αλλά ως ένα προς εξέταση πρόβλημα.¹⁶² Έτσι ο μύθος, ενώ φέρει τη δική του Ιστορία στα χέρια των δημιουργών αποστασιοποιείται από αυτήν, «ανεξαρτητοποιείται, αυτονομείται και μετατρέπεται σε μια νέα μορφή του ‘πραγματικού’, που συνιστά τη λογοτεχνική και πιο συγκεκριμένα τη «θεατρική αλήθεια»,¹⁶³ αφού εμπλουτίζεται με αφηγήσεις, διαλόγους και ζωντανούς πρωταγωνιστές καταλήγοντας να γίνει τελικά ο προσωπικός μύθος του κάθε δημιουργού.¹⁶⁴ Η καταφυγή στο μύθο ως πρόσφορο υλικό δημιουργικών επεμβάσεων ευνοείται από τη σχέση μύθου και συμβόλου και συγκεκριμένα από τη θέαση της μυθολογίας ως μιας συλλογικής έκφρασης καθολικών, γενικών, τελετουργικών και συμβολικών αναπαραστάσεων που προκύπτουν από την ανάγκη των μελών μιας φυλής ή κοινωνίας να αποτυπώσουν το δικό τους υπαρξιακό βίωμα στον κόσμο.¹⁶⁵ Ακολούθως, κανένα έργο δεν φαίνεται να αποτελεί ένα αυτότακτο δημιούργημα αλλά ένα πολύπλοκο πλέγμα αναφορών πολυάριθμων αφετηριών τις οποίες «εξουσιάζει» ο εκάστοτε δημιουργός, ώστε η όποια αξίωση για επαρκή «εξήγηση» και αποκρυπτογράφηση αυτού του κειμένου από τον χώρο της Κριτικής να δίνει την εντύπωση μόνο μιας πρόσκαιρης νίκης.¹⁶⁶

Σε κάθε περίπτωση θα πρέπει από την αρχή να αποδεχτούμε πως οποιαδήποτε σύγχρονη προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας εν μέρει απιστεί, αφού τόσο η γλωσσική εξέλιξη, όσο και η εξέλιξη της θεατρικής φόρμας, της γραφής ή της σκηνοθεσίας έχουν επιφέρει μετατοπίσεις και συνεπώς οποιαδήποτε σύγχρονη απόπειρα συνδιαλλαγής με το

¹⁶¹ Mossé και Vernant, «Η πολιτική και το πολιτικό στοιχείο», σ.5.

¹⁶² Στο ίδιο, σσ. 5-8.

¹⁶³ Γραμματάς, «Η απομυθοποίηση του τραγικού», σ.2.

¹⁶⁴ Στο ίδιο, σσ 2-3.

¹⁶⁵ Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, σσ. 148-149.

¹⁶⁶ Ρολάν Μπαρτ, «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο Κ.Μ.Νewton (επιμ.), *Η λογοτεχνική Θεωρία του 20ου αιώνα- Ανθολόγιο κειμένων*, μτφ. Αθανάσιος Κατσικερός - Κώστας Σπαθαράκης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013, σ. 210.

μακρινό πρωτότυπο είναι εξ ορισμού μια αναδημιουργία¹⁶⁷ που καλεί το θεατή να την ανασηματοδοτήσει ενεργοποιώντας τη μνήμη, την παρατηρητικότητα και την ανοιχτότητά του.

2.2.1. ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΕΛΤΣΟΥ ΟΙΔΙΠΟΥΣ, *ANTI-ΟΙΔΙΠΟΥΣ* (2004)

Γεννημένος το 1944 ο Γιώργος Βέλτσος αρχικά σπούδασε Νομική στη Θεσσαλονίκη και Κοινωνιολογία στο Παρίσι και από το 1975 κι έπειτα υπήρξε καθηγητής της Θεωρίας της Επικοινωνίας του Παντείου Πανεπιστημίου. Η ενασχόλησή του με την ποίηση και το θέατρο αντικατοπτρίζεται στην πλούσια εργογραφία του με περισσότερα από τριάντα βιβλία για το θέατρο, την ποίηση και την πεζογραφία συμπεριλαμβανομένων τόσο πρωτότυπων έργων όσο και δοκιμίων. Μόνο τα ποιήματά του αριθμούν δεκαπέντε βιβλία και έχουν μεταφραστεί στα αγγλικά, τα γαλλικά και τα γερμανικά¹⁶⁸ ενώ υπήρξε ενεργός αρθρογράφος στις εφημερίδες τα *Νέα* και το *Βήμα* από το 1975 μέχρι σήμερα. Το 2008 έλαβε τη διάκριση του Ιππότη του Ακαδημαϊκού Φοίνικα από τη Γαλλική κυβέρνηση ενισχύοντας παράλληλα το πλούσιο συγγραφικό του έργο με επιστημονικά βιβλία, κριτικές μελέτες καθώς και σειρά εκπομπών για τη Φιλοσοφία στη δημόσια τηλεόραση.

Αν και ο ίδιος δεν θεωρεί τον εαυτό του θεατρικό συγγραφέα¹⁶⁹ η συστηματική ενασχόλησή του με το θέατρο αποτυπώνεται στη δημιουργία πρωτότυπων θεατρικών έργων που ανέβηκαν από τους καταξιωμένους σκηνοθέτες Μιχαήλ Μαρμαρινό, Ρούλα Πατεράκη, Κωστή Καπελώνη, Θέμη Μουμουλίδη και Αντζελα Μπρούσκου¹⁷⁰ ενώ άλλα,

¹⁶⁷Στέλλα Κουλάνδρου, «Ένα θέατρο μύθου σε μία απομυθοποιητική εποχή: Η αρχαία τραγωδία στη σύγχρονη σκηνή και δραματολογία», σ.331.

¹⁶⁸Ο Ζακ Ντεριντά σε έκδοση του Γαλλικού Ινστιτούτου έχει προλογίσει δύο θεατρικά του σε μετάφραση της Λευκής Μολφέση και της Κατρίν Κολέ.

¹⁶⁹Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο Γ. Βέλτσος διαβάσει το έργο του «Οιδίποδας Αντι-Οιδίποδας» την προσεχή Τετάρτη στους Δελφούς», εφημ. *Το Βήμα*, 27/06/2004.

¹⁷⁰Στα θεατρικά έργα του Γιώργου Βέλτσου από το 1993 μέχρι και σήμερα συγκαταλέγονται τα: *Τέσσερα κείμενα για την Camera deglisposi* (1994), *Τα χρώματα-Μια αλληγορία πένθους* (1997), *Η αναγγελία-Hommage στον Στρίντμπεργκ*(2000), *Οιδίπους, αντι-Οιδίπους* (2004), *Θάλαμος-Μια*

όπως το θεατρικό έργο του *Πομπές*, παρουσιάστηκαν με τη μορφή θεατρικού αναλογίου στο Εθνικό Θέατρο¹⁷¹ ή χορογραφήθηκαν, όπως το έργο του *Σχέδιο για Ηλέκτρα* από τη χορογράφο Πέρσα Σταματοπούλου στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης τον Απρίλιο του 2010.¹⁷² Εν προκειμένω, το έργο του *Οιδίπους, αντί-Οιδίπους* (2004) παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία του Θέμη Μουμουλίδη στις 19 Μαΐου 2006 στο Αρχαίο Ωδείο Πατρών στο πλαίσιο των πολιτιστικών εκδηλώσεων Πάτρα - Πολιτιστική Πρωτεύουσα 2006 μέσω του προγράμματος «Νέα Σκηνή Αρχαίου Δράματος»¹⁷³ ένα χρόνο μετά την ανάγνωση του έργου από τον ίδιο τον συγγραφέα στους Δελφούς, τον Ιούνιο του 2004 στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της XII Διεθνούς Συνάντησης του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος με θέμα «Σοφοκλής, 2.500 χρόνια από τη γέννησή του» με τον Βασίλη Παπαβασιλείου να σκηνοθετεί και τον Γιώργο Βέλτσο να υποδύεται όλους τους ρόλους.¹⁷⁴ Η πιο πρόσφατη παρουσίαση του έργου δόθηκε τον Μάιο του 2015 από την θεατρική ομάδα «Λευκή Σκηνή» του Πανεπιστημίου Αθηνών, σε σκηνοθεσία και εικαστική επιμέλεια του Γιώργου Δούλου στο Θέατρο Δίπυλον για δύο και μοναδικές παραστάσεις.¹⁷⁵

Η πολύχρονη εργασία του Γιώργου Βέλτσου με την ποίηση αποτυπώνεται άμεσα στα θεατρικά του έργα και ιδίως το συγκεκριμένο που λαμβάνει τη μορφή ελεύθερων στίχων, χωρίς να ακολουθείται ο παραδοσιακός χωρισμός σε πράξεις ή σκηνές ενώ δραματουργικά επικεντρώνεται στα γεγονότα μετά την αποκάλυψη της μιαρής πράξης του τραγικού ήρωα, ο οποίος μετά την τύφλωσή του οδηγείται από την κόρη του Αντιγόνη στην πόλη του Θησέα, τόπο αυτοεξορίας αλλά και λύτρωσης. Η όποια προσπάθεια να ενταχθεί ο *Οιδίπους, Αντι-Οιδίπους* σε κάποιο συγκεκριμένο δραματικό είδος ή να συγκριθεί ως προς τη φόρμα ή τη δομή του με το αρχαίο πρωτότυπο θα αποβεί άκαρπη καθώς, αφενός οι αποκλίσεις είναι αρκετές και αφετέρου οι παρεμβάσεις αρκετά δημιουργικές. Ο ίδιος συγγραφέας, παραδέχεται σε μεταγενέστερη συνέντευξή του πως «αποδομώντας τον Σοφοκλή αποδίδει δικαιοσύνη» ακολουθώντας τα χνάρια του Μπέκετ

πορνοσοφική φιλοθεολογία (2010), *Σχέδιο για Ηλέκτρα*, (2010), *Αυτοκρατορία-I have your data* (2014) καθώς και το πολύ πρόσφατο *Μάγκντα Γκαίμπελς* (2016).

¹⁷¹ Δελτίο Τύπου για το Θεατρικό αναλόγιο στο Εθνικό Θέατρο, [<http://www.nt.gr/el/251/252/?nid=614>, 15/8/2016].

¹⁷² Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Αποδομώντας τον Σοφοκλή αποδίδω δικαιοσύνη», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 4/2/2010, [<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=128636> (15/9/2016)].

¹⁷³ Το έργο παραστάθηκε πρώτη φορά ένα χρόνο αργότερα σε σκηνοθεσία Θέμη Μουμουλίδη με τους ηθοποιούς: Αιμίλιος Χειλάκης, Γιάννης Νταλιάνης, Κοσμάς Φουντούκης, Alberto Fais, Σταυριάννα Πανδή και May Hanna.

¹⁷⁴ Κλεφτόγιαννη, «Αποδομώντας τον Σοφοκλή αποδίδω δικαιοσύνη», ό.π.

¹⁷⁵ Επίσημος ιστότοπος της ομάδας «Λευκή σκηνή», [<http://g20285.wixsite.com/leukiskini/about> (20/12/2016)].

και του Μίλερ και αναφέροντας χαρακτηριστικά πως: «Στην αλφαβητική παρτιτούρα της *Ηλέκτρας* μου συμβαίνει ό,τι και με τον *Οιδίποδα - Αντι-Οιδίποδά* μου: παραβιάζω κανόνες. Κλέβω θέατρο από το θέατρο. Κλέβω από συγγραφείς που έγραψαν θέατρο χωρίς τη θεατρικότητα του θεάτρου. Ως “θύματα” μου επιλέγω τον Μπέκετ και τον Χάινερ Μίλερ...».¹⁷⁶ Ως εκ τούτου ο συγγραφέας κρατά από τον Σοφοκλείο μύθο τα πρόσωπα που εμπλέκονται άμεσα ή έμμεσα στην ιστορία, ενσωματώνει νέα, ενώ κάθε ομιλούν πρόσωπο φαίνεται περισσότερο να συνομιλεί με τον εαυτό του παρά να συνδιαλέγεται με τα υπόλοιπα. Πιο συγκεκριμένα τα πρόσωπα που παρουσιάζονται είναι ο Οιδίπους, η Σφίγγα, ο Αντι- Οιδίπους, ο Τειρεσίας, η Αντιγόνη, το βουβό φάντασμα της Ιοκάστης που υποδύεται η Αντιγόνη, ο Θησέας και ο Χορός ο οποίος όμως δεν λαμβάνει την παραδοσιακή μορφή που είχε στο αρχαίο δράμα και ως εκ τούτου δεν εκτελείται από ένα σύνολο χορευτών αλλά αποτελεί ένα είδος προσωπικού σχολίου του συγγραφέα. Ενδιαφέρουσα προσθήκη αποτελεί κι εκείνη των τριών παραβάσεων, του τμήματος δηλαδή της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας στο οποίο ο Χορός απευθύνεται άμεσα στο κοινό. Εξίσου ευρηματική είναι και η δημιουργία του Αντί-Οιδίποδα που αποτελεί το alter ego του τραγικού ήρωα το οποίο επινοεί ο ίδιος ο Οιδίπους ως: «ανάπτυγμα του εαυτού του, όσο πρέπει μηδαμινό, που δεν παράγει τίποτε, ούτε σκιά, σύμβολο και όχι σωσία του»¹⁷⁷ καθώς και η καινοτόμος προσθήκη της Σφίγγας ως ομιλούν πρωταγωνιστικό πρόσωπο.

Στο έργο *Οιδίπους Αντι-Οιδίπους* αυτό το οποίο διαφαίνεται ως πρόθεση δεν είναι η δημιουργία μιας ευρηματικής πλοκής ή μιας αναδιήγησης του μύθου που θα αποκάλυπτε μια άλλη εκδοχή της γνωστής ιστορίας του Οιδίποδα, όσο η ανάδειξη μέσω του λυρισμού του ποιητικού λόγου της ίδιας της γλώσσας και ιδίως της εκφοράς της. Όπως ομολογεί και ο ίδιος ο συγγραφέας σε συνέντευξή του πριν από την ανάγνωση του έργου στους Δελφούς το 2004: «Αυτή η φωνή είναι που συνέβαλε τα μάλα στη γραφή αυτού του έργου. Και γι' αυτό αποφάσισα να το διαβάσω, υποκρινόμενος τον υποκριτή μου, προκειμένου να το αποσυνδέσω από τη γραφή ή μάλλον να το συνδέσω με την αδυνατότητα του γράφειν που είναι η υπόκριση. Ο ηθοποιός».¹⁷⁸ Με αφετηρία λοιπόν τον ποιητικό λόγο και διατηρώντας έντονα τα στοιχεία της αφαιρετικότητας και της αποσπασματικότητας, αυτό που τελικώς απασχολεί τον συγγραφέα είναι να

¹⁷⁶Κλεφτόγιαννη, «Αποδομώντας τον Σοφοκλή αποδίδω δικαιοσύνη».

¹⁷⁷Γιώργου Βέλτσου, *Οιδίπους Αντί Οιδίπους*, Πέτρος Γιαρμενίτης (επιμ.), Ίνδικτος, Αθήνα, 2004, σ.13.

¹⁷⁸Λοβέρδου, «Ο Γ. Βέλτσος διαβάζει το έργο του *Οιδίπους Αντι-Οιδίπους*».

ανασημασιοδοτήσει και να επαναπροσδιορίσει τα τραγικά πρόσωπα, παρουσιάζοντάς τα ως σκηνικές ενσαρκώσεις του στοχασμού του πάνω στο αρχαίο πρωτότυπο. Εξου και παρουσιάζουν σημαντικές αποκλίσεις από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, έτσι που τελικώς το έργο φαίνεται να αποτελεί ένα σύνολο προσώπων καθένα από τα οποία μαζί με τον Οιδίποδα, συμβάλλουν σε μια προσπάθεια κατάδειξης της τραγικότητας του ήρωα, με τη γενικότερη εντύπωση του έργου να παραμένει σκοτεινή, απουσία του ηρωικού στοιχείου και της βαρύτητας των τραγικών ηρώων ως συμβόλων της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας. Ενδιαφέρον στοιχείο διακειμενικότητας αποτελούν εδώ οι λίγες εμβόλιμες αναφορές στη σύγχρονη ιστορία και συγκεκριμένα στη Μικρασιατική καταστροφή με τον δημιουργό να ομολογεί πως το έργο *Οιδίπους, - Αντί-Οιδίπους* «Είναι ένα έργο της προσφυγιάς μας».¹⁷⁹ Σε ένα κείμενο που θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε «κλειδωμένο» εξαιτίας του έντονα προσωπικού ύφους ως προς τη διαχείριση του θέματος, ο συγγραφέας επικεντρώνεται στη στιγμή της μετατόπισης του ήρωα από την ευτυχία στην δυστυχία προικονομώντας ταυτόχρονα την συνέχειά της, γεγονός που επισφραγίζει σαρκαστικά και η καταληκτική φράση του κειμένου δανεισμένη από τον Μίλερ: «*Στον αιώνα του Ορέστη και της Ηλέκτρας που επέρχεται ο Οιδίπους θα είναι κωμωδία*» (σ. 43).

Από την αρχή του έργου ο Οιδίποδας παρουσιάζεται την στιγμή της πτώσης του και όχι στο απόγειο του μεγαλείου του όπως στον Σοφοκλή, συγκεντρώνοντας όλα τα χαρακτηριστικά ενός μιαινού υποκειμένου, έρμαιου της Ανάγκης και του δυσσείωνου πεπρωμένου του και εμφιατικά αποπροσανατολισμένου από τη μεγαλοπρέπεια του σοφόκλειου. Ανυπόδητος, αποκαμωμένος και ντροπιασμένος αυτό-τοποθετείται στους «*μικροεπενδυτές της Ιστορίας*» (σ.23) ομολογώντας την ήττα του και αποδεχόμενος το βαρύ κατηγορητήριο του Αντι-Οιδίποδα, της δραματικής εκείνης επινοημένης περσόνας που συνεχώς του υπενθυμίζει το βάρος της αιμομιξίας που έπραξε πηγαίνοντας με τη μητέρα του, αφήνοντας εξίσου μιαινούς απογόνους. Ο ίδιος ταπεινωμένος θα ομολογήσει στην κόρη του Αντιγόνη πως: «*Δεν πάω για το καλύτερο. Το ξέρω, το καλύτερο: να μην έχεις γεννηθεί. Το δεύτερο καλό, αν έχεις γεννηθεί, να πας το γρηγορότερο εκεί απ' όπου βγήκες*» (σ.25) δηλώνοντας παρακάτω πως επιθυμεί για τον εαυτό του την τύχη του Ακταίωνα. Υπενθυμίζω την ιστορία του μακρινού πρόγονού του που βρήκε τραγικό θάνατο όταν τιμωρήθηκε από την Άρτεμη, η οποία τον μεταμόρφωσε σε ελάφι που κατασπαράχτηκε από τα σκυλιά του, επειδή έτυχε να τη δει γυμνή. Υπό το βάρος των

¹⁷⁹Στο ίδιο.

μιαρών του πράξεων προβλέπει την εξορία του και μονολογεί: *«Είδα το φως που ωρίμασε τη νύχτα, την κόρη μου τη σκεβρή την ανήλιαγη κόρη πλάι στο πορισμένο μου ποδάρι να συνοδοιπορεί σε ξένη χώρα με σημαία, ένα μωβ μουνόπανο παρθένας»*(σ.19-20). Ηττημένος θα κοιτάζει το είδωλό στον Αντι-Οιδίποδα αναρωτώμενος: *«Πού είμαι τότε; Πού στέκομαι; Εσύ είσαι το έπαθλο για να είμαι, όμως σε ποιο χρόνο του ρήματος – ‘Να ήμουνα;’, ‘Θα είμαι;’ - Πρόσεχε όμοιέ μου καταβιβάζεις τη δύναμη. Ποιος σε κινεί;»* (σ.23) καταλήγοντας στον πικρό απολογισμό *«Χάσαμε, Αντί-Οιδίποδα Καλά προφέρω το όνομα;»*(σ.23). Αργότερα και καθώς θα κατευθυνθεί προς τον τόπο της εξορίας του μόνος, χωρίς καμία συνοδεία εκτός από τον «παππού», όπως τον αποκαλεί, Θησέα, αφήνοντας πίσω του ένα προς ένα όλα τα πρόσωπα που προηγήθηκαν, αν και ταπεινωμένος θα συνεχίσει αποφασισμένα προς τον έσχατο τόπο εξαγνισμού ανυπομονώντας: *«Επείγομαι ν’ ανοίξει, να με καταπιεί η γη Και τέλος εκ Θεού να έχω. Εκεί όπου ανθρώπινη φωνή δεν πρέπει να ακουστεί. Και ο εκβιασμός του εμβίου στη σιωπή της πολυλάλητης Ηχούς τη δίνη να φυράνει Είναι κοντά ο βασιλιάς παιδιά μου; Θα με προφτάσει ζωντανό όσο κρατούν τα λογικά μου;»* (σ.35).

Η αιχμηρή αυτοκριτική που διαπνέει το έργο μεγεθύνεται και από την επινόηση του Αντί-Οιδίποδα, της δημιουργημένης αυτής προέκτασης της προσωπικότητας του τραγικού ήρωα που συνεπικουρεί στην υπονόμηση της γνώσης και της ειρωνικής λειτουργίας της στην ιστορία του τραγικού ήρωα. Είναι χαρακτηριστικό πως όπου μιλά ο Αντί-Οιδίποδας ο λόγος του βρίθεται από απαξιωτικές εκφράσεις για τον τραγικό ήρωα, έτσι που τελικώς ο Οιδίποδας μοιάζει να απομονώνεται από το ίδιο του τον εαυτό, τα παράγωγά του καθώς και όλους τους γύρω του. Έτσι ο Αντί-Οιδίποδας θα παροτρύνει την Αντιγόνη να μην τον πιστεύει: *«Φυλάξου από τον Οιδίποδα»* θα της πει: *«Όλους μας εξαπατά. Ψεύδεται. Σου τη φέρνει παίζοντας το γερόντιο με κουδουνίστρα και γυαλιά»* (σ.22) και θα συνεχίσει αποτεινόμενος προς τον δημιουργό του: *«Έχασες παρότι φιλάνθρωπα διαφέντεψες τη Θήβα κι αίνιγμα έλυσες απλοϊκό (...) γέννησες νόσο, τη σκέψη γέννησες την μαθηματική. Για οζύνοια θα τιμωρηθείς»*(σ.23).

Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και η Σφίγγα, πρόσωπο που ο Βέλτσος καινοτόμα επιλέγει να προσθέσει στον περίγυρο του ήρωα, επιφορτισμένο ομοίως με τον Αντί-Οιδίποδα να καταδείξει στον τραγικό ήρωα την τραγικότητα των πράξεών του. Ο περιφερειακός δραματουργικά ρόλος της Σφίγγας στην ιστορία του πρωτοτύπου εδώ λειτουργεί διαφορετικά. Από τον πρώτο κιάλας λόγο της σπεύδει να διορθώσει: *«Λεν θέτω αινίγματα μα την διατύπωσή τους»*(σ.14) θα πει και θα συνεχίσει παρέχοντας στον

τραγικό ήρωα όλα τα ενοχοποιητικά στοιχεία : «*κι αν με τη λογική απέκρουσες τον Λάιο ώστε να κοιμηθείς μετά με τη μητέρα κι εγερτητικό χρησμό να αναμένεις σ' εκείνη την κατάσταση του αιφνιδιασμού που βρέθηκες με το λοιμό, στάξεις αρρώστια, Οιδίποδα, ελάφι που εμφανίζεται σε ξέφωτο χρυσό του Φθινοπώρου*» (σ.15). Τις δύο φορές που μιλά όλες κι όλες επενδύεται με μια λειτουργία προφητική, σαν κρυφός παντογνώστης δυνάμεων πάνω από τους ανθρώπους που δανείζεται τον λόγο τους για να αποκαλύψει με τόνο αυστηρό τα μυστήριά τους στον Οιδίποδα, όπως και ο Τειρεσίας : «*Μετέδιδες τον έρωτα ξέφρενος εκδικητής του αίματος των Λαβδακιδών*»(σ.15) και παρακάτω: «*Πόσο η προστακτική σε λοιδορεί όπου διατάξεις όπου ο θάνατος παραμονεύει σ' όλες τις πτώσεις της γραφής. Κλίνω μίαν εποχή αθωότητας και δεν φιλοσοφώ: μυρίζω*»(σ.18).

Η παρουσία της Αντιγόνης στο έργο αποτελεί μια επιπλέον προσθήκη που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο, ενώ ο λόγος της - όπως και των περισσότερων ομιλούντων προσώπων - μοιάζει να λειτουργεί ανεξάρτητα, αφού δίνει την εντύπωση ενός παράλληλου αποσπασματικού μονολόγου στον οποίο παρουσιάζεται ως θύμα που στοιχειώνει το παρελθόν των μιρών προγόνων της, γεμάτο από θάνατο, φόβο και ντροπή. Μιλώντας σαν να απευθύνεται στον εαυτό της μας αποκαλύπτει κάτι από τις σκοτεινές μνήμες του παρελθόντος της: «*Φέρανε τη μάνα μου στο σπίτι πέντε χρόνια μετά, καμένη. Φέρανε τον πατέρα μου. Έφερναν κι έφερναν. Στοιβαγμένα φέρετρα σε στάδιο με δεήσεις.*» και αλλού : «*εφήμερη, με επέλεξε του σπέρματος η τύχη εσένα θέλουν να πενθώ με χρονομίσθωση*» (σ.21-21). Θυμίζοντας περισσότερο ίσως τη σκοτεινή φιγούρα της Ηλέκτρας με το άσβηστο πένθος της παρά τη δυναμική μέσα στην θλίψη της Αντιγόνη είναι η δυστυχημένη κόρη η «*ανυποστήρικτη*» (σ.31) και παρακάτω το «*απροσάρμοστο κορίτσι*» (σ.31) που βρίσκεται στη «*θέση την επαίσχυντη*»(σ.21) χωρίς να φέρει την παραμικρή ευθύνη, ως άτυχη απόγονος ενός καταραμένου οίκου. Ωστόσο είναι εκείνη που θα βοηθήσει τον ανήμπορο πατέρα της στο δρόμο της εξορίας παραμένοντας η στοργική και φιλεύσπλαχνη κόρη του τέλους : «*Μόνο τώρα τον αναγνωρίζω, τώρα που τον κρατώ κι αυτός, που με κρατά στην αγκαλιά του από τότε τον αναζητώ, λίγο πριν η προθεσμία εξαντληθεί*»(σ.42).

Ο Τειρεσίας του Βέλτσου ομοίως με όλα τα πρόσωπα διατηρεί την πρωτογενή ιδιότητά του αλλά δεν συνδιαλέγεται ουσιαστικά με τον Οιδίποδα. Ως επιφορτισμένος από τους Θεούς να χρησιμοδοτεί, το κάνει αποκαλύπτοντας όλο το εφιαλτικό τοπίο των πεπραγμένων του Οιδίποδα, χωρίς τους δισταγμούς και τη συστολή του σοφόκλειου. Εξάλλου, δεν απευθύνεται σε έναν δυνατό βασιλιά του οποίου αναμένει φοβούμενος τη

φοβερή αντίδραση. Ο συγγραφέας επιλέγει στη δική του εκδοχή η γνώση των μιαρών πράξεων του ήρωα να έχει ήδη αποκαλυφθεί. Μάλιστα ο χρησμός που περιγράφεται φαίνεται να απεικονίζει μια εικόνα καταστροφής όμοια του λοιμού που θα μπορούσε να πλήττει τη Θήβα καταλήγοντας σε μια προσωπική παρότρυνση: *«Νόημα πλέον σκέψου και εις το εξής, τις πράξεις σου με δέος κα αιδώ»* (σ.23).

Ας σταθούμε όμως και στις τρεις παραβάσεις του έργου που λειτουργούν ως ένα είδος προσωπικού σχολίου του ποιητή πάνω στα δρώμενα. Στην πρώτη παράβαση περιγράφεται σε γ' πρόσωπο ο Οιδίποδας τη στιγμή της αφύπνισής του σαν ηθοποιός με τα γυμνά πρησμένα του πόδια, μέσα στην άγνοια του ανθρώπου που *«ξέρει μόνο ό,τι μπορεί γι' αυτό μιλά λέγοντας άλλο πάντα, και γι' αυτό κρύβεται ο χαζός, ενώ ό,τι παριστάνει υπάρχει ήδη: ο άνθρωπος»*(σ.17). Στη δεύτερη και συντομότερη παράβαση σε στίχους με ομοιοκαταληξία γίνεται λόγος για την αδυναμία επίλυσης των αινιγμάτων ενώ η τρίτη και ακόμη συντομότερη μοιάζει με έναν προσωπικό συλλογισμό περί της τιμωρίας του Οιδίποδα, ως αφορμή ωστόσο για περαιτέρω συλλογισμούς αναφορικά με τον ίδιο τον άνθρωπο και την εγγενή αδυναμία του που θα μπορούσε να συμπτκνωθεί στις φράσεις *«πώς ο ακρωτηριασμένος θα ασκηθεί στα βάρη; Ο άγλωσσος πώς θα πει την προσευχή;»*(σ.24).

Συνοπτικά μέσα από την ανάγνωση του Γιώργου Βέλτσου διατηρούνται κάποια κοινά πρόσωπα και μοτίβα της αρχαιοθέμης πηγής έμπνευσής του που ωστόσο φαίνεται εδώ να λειτουργούν ως απλά συνεκτικά στοιχεία. Ο Οιδίποδας δεν μοιάζει να διανύει λόγου χάρη μια διαδρομή από τη άγνοια προς τη γνώση, όσο μια σκοτεινή, τιμωρητική διαδρομή, εξου και η τύφλωσή του που δεν αποτελεί μια αυθόρμητη, συνειδητή επιλογή όπως στο πρωτότυπο, όσο μοιάζει προαποφασισμένη και σχεδόν χειραγωγούμενη από το alter ego του Αντί-Οιδίποδα που λίγο πριν από την τύφλωση του Οιδίποδα θα πει: *«Τυφλώνεται κανείς με σκοπό να κατευθύνει τη σκέψη του προς τον ορθό δρόμο»*(σ. 34) και παρακάτω *«εγώ χειρίζομαι τη γλώσσα του τον συμμορφώνω»* (σ.34). Ενώ πριν ακόμη από την τύφλωση ο Οιδίποδας θα έχει ήδη ομολογήσει την ουσιαστική τυφλότητά του : *«Δείτε με, είναι σκοτεινά τα μάτια μου, αφώτιστα»* (σ.20). Κατά τον ίδιο τρόπο και η λύση του αινίγματος δεν αμφισβητείται, μόνο που μειώνεται η σημασία της ως *«αίνιγμα απλοϊκό»*(σ.23). Σύμφωνα με τον ίδιο τον δημιουργό για το έργο *Οιδίπους, Αντι-Οιδίπους*: *«Πρόκειται για ένα λυρικό κείμενο χωρίς πλοκή, πλην της πλοκής της ίδιας της γλώσσας. Αν το προτείνω ως θέατρο είναι διότι συμβαίνει το ίδιο το θέατρο να αξιώνει ένα θέατρο που γράφει για το θέατρο, που σκέπτεται το θέατρο δραματικά.*

Κυρίως που προκαλεί το θέατρο -τον ηθοποιό- να σωματοποιήσει τις λέξεις του ποιήματος». ¹⁸⁰ Η ανυπότακτη γραφή του Βέλτσου, αυστηρώς προσωπική και εσωτερική αλλά ταυτόχρονα ανοιχτή στις ζυμώσεις του γαλλικού μεταμοντερνισμού, τοποθετεί τον συγγραφέα σύμφωνα με τον Σάββα Πατσαλίδη δίπλα στους Αντρέα Στάικο, Δημήτρη Δημητριάδη και Μαρία Ευσταθιάδη, στο έργο των οποίων βλέπει κανείς «όλη τη γαλλοκεντρική αγάπη για τον λόγο, την αγάπη για το παίγνιο, την ακροβασία με το νόημα. Οι ιστορίες τους είναι ένα συνεχές μασκάρωμα, ένα κολάζ εικόνων, αναμνήσεων, εντυπώσεων (...) Γράφουν έργα τα οποία χαρακτηρίζει η διάχυση παρά η συγκέντρωση. Έργα που θέτουν εν αμφιβόλω την ποιητική της αναπαράστασης, καθώς και την αίσθηση του κλειστού κειμένου. Κανένας από τους χαρακτήρες που συναντούμε σ' αυτά δεν είναι αξιωματικώς ούτε καν «έμπιστος» πλοηγός. Οι περισσότεροι είναι παγιδευμένοι στα αδιέξοδα της αφήγησης ή της επιτέλεσής τους». ¹⁸¹

2.2.2. ΜΑΡΙΟΥ ΠΟΝΤΙΚΑ, *Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΤΟΥ ΛΑΙΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΚΟΡΑΚΙΑ* (2004)

Σύμφωνα με τον Γιώργο Πεφάνη, με τον Μάριο Ποντίκα εισερχόμαστε σε εκείνη τη γενιά των μεταπολεμικών συγγραφέων που κατάφεραν να συνοψίσουν στη γραφή τους όλη την προβληματική της νεωτερικότητας. ¹⁸² Η βαθιά υπαρξιακή μοναξιά, ζητήματα προσωπικής ευθύνης, θέματά εξουσίας, αλλοτρίωσης θεσμών και ιδεολογιών, η κατάρρευση των ηθικών αξιών και γενικότερα όλη η παθογένεια της ελληνικής κοινωνίας από την μετεμφυλιακή περίοδο ως σήμερα είναι μόνο κάποια από τα ζητούμενα της γραφής ενός συγγραφέα που αριθμεί πάνω από 25 χρόνια στο θέατρο. Γεννημένος το 1942 ο Μάριος Ποντίκας έχει μέχρι σήμερα στο ενεργητικό του δεκαπέντε

¹⁸⁰ Στο ίδιο.

¹⁸¹ Σάββας Πατσαλίδης, «(Δια)σχίζοντας το μοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20^{ου} και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα», [<http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2013/08/20-21.html>], (31/8/2016)].

¹⁸² Γιώργος Πεφάνης, *Θέματα του Μεταπολεμικού και Σύγχρονου Θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα, 2001, σ.192.

θεατρικά έργα¹⁸³ ενώ έχει εκδώσει επίσης μια σειρά διηγημάτων¹⁸⁴ καθώς και δύο συλλογές με πεζογραφήματα¹⁸⁵ αρκετά από τα οποία έχουν προδημοσιευθεί σε λογοτεχνικά περιοδικά. Χαρακτηριστικό της δραματουργίας του από τα πρώιμα ως τα ύστερα έργα του, αποτελεί η γόνιμη πρόσμιξη νατουραλιστικών και σουρεαλιστικών στοιχείων ενώ οι χαρακτήρες του αποτελούν συνήθως συμβολοποιήσεις της ανθρώπινης εμπειρίας μέσα στην ιστορία που συχνά στοιχειώνει η αμφιβολία.¹⁸⁶ Χωρίς να διστάζει να πειραματιστεί με τη μορφή των έργων του ο Ποντίκας συχνά αξιοποιεί σύγχρονα, οικεία και αναγνωρίσιμα υλικά που οδηγούν προοδευτικά τον θεατή στο ανοίκειο που κρύβουν μέσα τους¹⁸⁷ ενώ ήρωες των έργων του έχουν υπάρξει τόσο αστοί και προλετάριοι, όσο ιστορικά και μυθικά πρόσωπα αντλώντας από την πλούσια πολιτική, ιστορική ή μυθική παρακαταθήκη το απαραίτητο προς σκηνική υλοποίηση υλικό.¹⁸⁸

Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα Κοράκια σηματοδοτεί την επιστροφή του Μάριου Ποντίκα μετά το *Κοίτα τους* το 1990. Έπειτα από δεκατέσσερα χρόνια συγγραφικής σιωπής το έργο αυτό έρχεται να εκπροσωπήσει την εξέλιξη της γραφής του συγγραφέα αλλά και την δυσπιστία του απέναντι στη σημασία του λόγου, τον οποίο θεωρεί ένα δεσμευτικό και περιορισμένο σύστημα γλωσσικών σημείων.¹⁸⁹ Ο παραπάνω συλλογισμός θα επεκταθεί ακόμη περισσότερο στο τελευταίο έργο του Μ. Ποντίκα *Χλιμίντρισμα* (2011) στο οποίο ο συγγραφέας επανέρχεται στην «εκφυλιστική αποδιάρθρωση του ανθρώπινου λόγου» αλλά και στην αρχαία ελληνική και όχι μόνο δραματουργία, όχι για να την υπονομεύσει αλλά, όπως εύστοχα σημειώνει ο Βάιος Λιάπης, « ως τυμβωρύχος» που « ξεθάβει τα πτώματα των πατριαρχών του θεάτρου, για να θαφτεί και ο ίδιος μαζί τους σε μια μπεκετική χιονοστιβάδα από εκφυλισμένες και αποσυντεθειμένες λέξεις».¹⁹⁰

Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα Κοράκια παρουσιάστηκε πρώτη φορά στις 24 Φεβρουαρίου του 2004 στο «Θέατρο Στοά» σε σκηνοθεσία του Γ. Αναστασάκη με τους

¹⁸³ *Χλιμίντρισμα* 2011, *Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς* 2007, *Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα Κοράκια* 2004, *Κοίτα τους* 1990, *Σημεία στίξεως* 1990, *Η γυναίκα του Λωτ* 1983, *Ορθός λόγος* 1987, *Ο Γάμος* 1980, *Εσωτερικά Ειδήσεις*, *Θεατές*, 1979, *Η Διαθήκη* 1977, *Εθνική γιορτή* 1987, *Τρομπόνι*, 1973, *Ο Λάκκος και η φάβα* 1972, *Η Πανοραμική θέα μιας νυκτερινής εργασίας* 1971.

¹⁸⁴ Πρόκειται για τα βιβλία του *Ζήτω* και *Κουταμάρες* (και μια εξυπνάδα).

¹⁸⁵ Πρόκειται για τα : *Δραπέτης γηροκομείου*, *Κλειδαρότρυπα και άλλες ιστορίες*

¹⁸⁶ Ελευθερία Ράπτου, «Η Δραματουργία του Μάριου Ποντίκα», TheGreekPlayProject, [<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/14>], (21/6/2016)].

¹⁸⁷ Μάριος Ποντίκας, *Απαντα θεατρικά*, 3 τμ., Αιγόκερως, Αθήνα, 2007, σσ.7-8.

¹⁸⁸ Ράπτου, «Η δραματουργία του Μάριου Ποντίκα».

¹⁸⁹ Βάιος Λιάπης, «Το Χλιμίντρισμα του Μάριου Ποντίκα: Πρώτα Αρχαιονομικά Προλεγόμενα», *Λογείον*, τχ. 4, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2014, σσ. 323-324.

¹⁹⁰ Στο ίδιο, σσ. 340-341.

ηθοποιούς Εύα Καμινάρη, Μαρία Παπαστεφανάκη, Θανάση Παπαγεωργίου και Λήδα Πρωτοψάλτη¹⁹¹ καθώς και από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου το 2006 σε σκηνοθεσία της Λέας Μαλένη.¹⁹² Παράλληλα, έχει επίσης μεταφερθεί και στο ραδιόφωνο από τους ηθοποιούς Δημήτρη Καταλειφό και Ράνια Οικονομίδου¹⁹³. Το έργο έχει δίπτυχη δομή απαρτιζόμενο από δύο μακροσκελείς μονόλογους τους οποίους εκφέρουν χωριστά οι δύο ομιλούντες ρόλοι : Άνδρας και Γυναίκα και κλείνει με ένα μικρό διάλογο μεταξύ τους. Επί σκηνής εμφανίζονται δύο επιπλέον βουβά γυναικεία πρόσωπα που συνοδεύουν τον Άνδρα, παραπέμποντας στην Αντιγόνη και την Ισμήνη του αρχαίου δράματος.¹⁹⁴ Πρόκειται για μια μεταδραματική εκδοχή του *Οιδίποδα Τυράννου* του Σοφοκλή η οποία επικεντρώνεται σύμφωνα με τον συγγραφέα «στην ανθρώπινη πλάνη και την καταστροφή που φτιάχνει ο ίδιος ο άνθρωπος ως θύτης και θύμα της θυσίας του».¹⁹⁵

Αναφορικά με την υπόθεση, στο πρώτο μέρος ο συγγραφέας επιλέγει «να βάλει έναν σημερινό άνθρωπο στα ίχνη του Οιδίποδα»¹⁹⁶ φέρνοντας τον σε μια συνέντευξη Τύπου στην οποία ματαιώς προσπαθεί να αποδείξει πως δεν αποτελεί την μετενσάρκωση του τραγικού ήρωα. Έτσι, βοηθούμενος από τις δύο κόρες του ο Άνδρας - ένας ανώνυμος κτηνοτρόφος- υπό τα φλας των δημοσιογράφων αφηγείται μια σειρά γεγονότων καθένα από τα οποία, ομοίως με τον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή, αν και σκοπό έχουν την απόδειξη της απεμπλοκής του τον φέρνουν προς έκπληξή του όλο και πιο κοντά στην παραδοχή της ενοχής του. Τα γεγονότα ξεκινούν από τη μεταφυσική εμφάνιση του φαντάσματος του Λαίου που παρά την προειδοποίηση «να μην επαναλάβει δύο φορές το ίδιο λάθος»¹⁹⁷ ο Άνδρας δολοφονεί, ενώ ακολουθούν: η εμφάνιση της Σφίγγας - ενός πλάσματος ανάμεσα σε κόρακα, πετροπέρδικα και κόρη- που του θέτει το γνωστό αίνιγμα, η εύκολη λύση του αινίγματος καθώς και η ανάμνηση της αυτοκτονίας της γυναίκας του, όμοια με της Ιοκάστης. Με το κλείσιμο πια του μονόλογου ο Άνδρας έχει αποδεχτεί την υπεροχή των αποδεικτικών στοιχείων φτάνοντας τελικά σε μια παραδοχή - ομολογία που συνοδεύεται από την προφητεία του αλληλοσκοτωμού των αδερφών Πολυνείκη και Ετεοκλή.

¹⁹¹Βιογραφικό σημείωμα Μάριου Ποντίκα, χ σ, *TheGreekPlayProject*, [<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/view/31>] (21/6/2016)].

¹⁹²Ποντίκας, *Άπαντα θεατρικά*, 3 τμ , σ.245.

¹⁹³Radio Theater, *Ο δολοφόνος του Λαίου και τα κοράκια* του Μάριου του Ποντίκα, [http://theatre1267.rssing.com/chan-10156907/all_p11.html] , (7/9/2016)].

¹⁹⁴Το έργο θα κλείσει με ένα μικρό διάλογο μεταξύ των δύο ομιλούντων προσώπων

¹⁹⁵Ιλειάνα Δημάδη, «Μάριος Ποντίκας-« Γράφω σβήνοντας», *Αθηνόραμα*, 20/2/2004, [http://www.athinorama.gr/theatre/article/marios_pontikas-1130.html] , (27/8/2014)].

¹⁹⁶Στο ίδιο.

¹⁹⁷Ποντίκας, *Άπαντα θεατρικά* , σ. 227.

Στο δεύτερο μέρος κι ενώ το αδιέξοδο του Άνδρα κορυφώνεται, κάνει την εμφάνισή της μια αινιγματική θηλυκή μορφή που υιοθετεί προσωρινά την ανθρώπινη εμφάνιση και ομιλία για να ανακοινώσει στους ανθρώπους, ύστερα από παρότρυνση του άνδρα της, το επερχόμενο τέλος της ανθρωπότητας στο οποίο «*οι ουρανοί θα γεμίσουν με κόρακες και τα κρωξίματα τους θα σκεπάσουν όλους τους άλλους ήχους*»(σ.236). Ο εξανθρωπισμένος μαντικός λόγος της κορακίνας βρίθει από απαξιωτικές και ειρωνικές δηλώσεις για την ανθρώπινη διάνοια για να καταλήξει σε έναν σύντομο διάλογο με τον Άνδρα, ανάλογο της στιχομυθίας μεταξύ Οιδίποδα και Τειρεσία στην αρχή του σοφόκλειου πρωτοτύπου.

Στον *Δολοφόνο του Λάιου και τα Κοράκια* ο Ποντικός δεν ενδιαφέρεται για μια εκσυγχρονισμένη εκδοχή του πρωτοτύπου, εστιασμένη στη δημιουργία μιας πλοκής που θα εξίσωνε ρεαλιστικά τις όποιες αναλογίες. Αντιθέτως φέρνει επί σκηνής μια αποδομημένη ανάγνωση του μύθου της οποίας βασικό χαρακτηριστικό είναι η κανονικότητα με την οποία συνομιλούν τόσο το παρελθόν με το παρόν, όσο και το μεταφυσικό με το ρεαλιστικό. Το παραπάνω φαίνεται καθαρά όχι μόνο από την παράδοση συνύπαρξη του Άνδρα με την αλλόκοτη μορφή της Γυναίκας αλλά κυρίως με την «εισβολή» της ιστορίας του Οιδίποδα στο παρόν ενός σύγχρονου κτηνοτρόφου του οποίου «έσφαξαν» τον πατέρα στον εμφύλιο πόλεμο ενώ η γυναίκα του κρεμάστηκε από τη μουριά της αυλής του σπιτιού τους, αφήνοντας τον με τέσσερα παιδιά. Όλα τα παραπάνω συνιστούν τα εκφραστικά μέσα για μια ανατρεπτική ανάγνωση του μύθου στην οποία ο Ποντικός αποδοκιμάζει την υπεροχή της γνωστικής λειτουργίας καταρρίπτοντας την ιδεολογία της γλώσσας και επιτρέποντας έτσι να φανεί το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στην πραγματική αυτογνωσία και στην ψευδαίσθηση αυτής μέσω της έναρθρης παραγωγής εννοιών που δεν αποτελεί παρά ένα εκφραστικό καταφύγιο. Τον παραπάνω συλλογισμό θα καταδείξει εύστοχα η Γυναίκα, που σαν άλλος *Άμλετ* και το δικό του αποδοκιμαστικό «Λόγια, Λόγια, Λόγια»,¹⁹⁸ εκείνη θα πει στους θεατές : «*Εσείς όταν μιλάτε τη γλώσσα σας έχετε την εντύπωση ότι τα λέτε καλά, τίποτα δεν λέτε όταν μιλάτε τη γλώσσα σας, λέτε λέξεις και νομίζετε ότι είπατε αυτό θέλετε να πείτε, σας εξαπατά η γλώσσα σας, οι λέξεις σας περιπαίζουν*»(σ.239). Τον αιώνα που προαναγγέλλει μάλιστα η Γυναίκα οι λέξεις θα έχουν αντικατασταθεί από άναρθρα κρωξίματα κοράκων που «*θα σκεπάσουν όλους τους άλλους ήχους*»(238). Ανάλογη απαξίωση στον χώρο των λέξεων και των νοημάτων συναντάται και στον Μπέκετ αλλά και σε όλη τη μεταπολεμική γενιά

¹⁹⁸Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Άμλετ*, Πράξη 2, σκηνή 2.

του θεάτρου του Παραλόγου της οποίας ο Ποντικός υπήρξε γνώστης. Αργότερα το 2013 με αφορμή το ανέβασμα του έργου *Θεατές* ο ίδιος θα παραδεχτεί πως «Θα μπορούσα να γράψω ένα έργο μόνο με στεναγμούς, κραυγές, γέλια και κλάματα!» αν το θέμα του έργου υποδείκνυε αυτό τον τρόπο.¹⁹⁹

Με σαφή απεύθυνση στους θεατές, η οποία ορίζεται και μέσω των σκηνικών οδηγιών, η Γυναίκα θα δανειστεί την λεπτή καβαφική ειρωνεία του ποιήματος «Η Σατραπεία» και θα πει «*καμωμένοι για τα...μεγάλα, που καταλήγουν πάντα μικρότερα, καμωμένοι για τα... ωραία, που μεταμορφώνονται πάντα σε άσχημα, καμωμένοι για την καταστροφή, που αρχίζει πάντα ως σωτηρία*» (σ.239) αντί του Καβαφικού :

«Τι συμφορά, ενώ είσαι καμωμένος
για τα ωραία και μεγάλα έργα
η άδικη αυτή σου η τύχη πάντα
ενθάρρυνσι κ' επιτυχία να σε αρνείται».

Ο Friedrich Nietzsche στο βιβλίο του *Η Γέννηση της Τραγωδίας* θα πει για τον Οιδίποδα πως είναι ο πιο ευγενής άνθρωπος που παρά τη σοφία του προορίζεται για πλάνη και για αθλιότητα αλλά που τελικά μέσω της φοβερής του οδύνης, σκορπίζει γύρω του μια φοβερή ευεργετική δύναμη.²⁰⁰ Μάλιστα σύμφωνα με λαϊκή δοξασία της Περσίας ένας σοφός μάγος μπορεί να γεννηθεί μόνο από αιμομιξία, κάτι που οδήγησε τον Nietzsche στη διατύπωση πως η λύση του αινίγματος, η πατροκτονία και η αιμομιξία του τραγικού ήρωα υπογραμμίζουν το αφύσικό του, συνιστούν τη σοφία του αλλά ταυτόχρονα κι ένα ανοσιούργημα ενάντια στη φύση, αφού εκείνος που μέσω της γνώσης εκμηδενίζει τη φύση (Σφίγγα) οφείλει να υποστεί και ο ίδιος τη διάλυση της φύσης.²⁰¹ Τόσο ο Nietzsche όσο και ο Hegel είδαν τον Οιδίποδα σαν σύμβολο της προόδου του Δυτικού πολιτισμού αλλά και ως ενσάρκωση μιας πικρής αυτογνωσίας που θεμελιώνεται στην ύβρη και άρα φέρει και την πικρή, αρνητική πλευρά της τραγικής ενοχής.²⁰² Εδώ, η σκέψη των φιλοσόφων ίσως συναντά τη σκέψη του Σοφοκλή, αν δούμε τον *Οιδίποδα Τύραννο* ως ένα συμβολικό έργο που μιλά για τον πνευματικά προηγμένο ανθρώπινο

¹⁹⁹Γλειάνα Δημάδη, «Μάριος Ποντικός- 'Θα μπορούσα να γράψω ένα έργο μόνο με στεναγμούς, κραυγές, γέλια και κλάματα!'», *Αθηνόραμα*, 27/3/2013, [http://www.athinorama.gr/theatre/article/marios_pontikas_tha_mporousa_na_grapso_ena_ergo_mono_me_stenagmous_krauges_gelia_kai_klamata!-14488.html], (27/8/2016)].

²⁰⁰Friedrich Nietzsche, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφ Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, 2012, σ. 103.

²⁰¹Στο ίδιο, σσ. 104-105.

²⁰²Segal, *Οιδίπους Τύραννος*, σσ. 66-67.

είδος που εν αγνοία του γίνεται φορέας της δυστυχίας του. Η πνευματική και αργότερα σωματική τυφλότητα του σοφόκλειου Οιδίποδα αντανακλά σε μια πιο βαθιά σκέψη για την ανθρωπότητα που αφορά στις δράσεις των ανθρώπων που όσο έξυπνοι κι αν είναι προκαλούν στις ζωές τους συμφορές, όχι από κακία αλλά από άγνοια. Έτσι, σε ένα πεδίο γεμάτο αντιφάσεις, αντινομίες και διαφορούμενες καταστάσεις οι άνθρωποι, ως δράστες και θύματα ταυτόχρονα, καλούνται να λύσουν μια σειρά αιγιμάτων προκειμένου να επαναφέρουν την τάξη ενός κόσμου στον οποίο χιλιάδες κακών λειτουργούν σαν την επιδημία της Θήβας ή σαν την *Πανούκλα* του Α. Καμού.²⁰³

Ο συγγραφέας είδε πίσω από τον εμβληματικό τραγικό ήρωα την ύβρι της σκέψης, αυτή που θα σχολιάσει ο Σ. Ράμφος αναφέροντας «όταν ο άνθρωπος παραδίνεται στο νου βγαίνει προς τα έξω, και η λογιστική εξωστρέφεια ορίζει το πνεύμα του, αφού έτσι εγκαταλείπει την φωνή της καρδιάς και υποτάσσει τα πάντα στη διανοητικότητα. Αναζητεί την αλήθεια στα εισαγόμενα είδωλα, ενώ η ψυχή του διασκορπίζεται στις αισθήσεις και τα αισθητά, αντί να αναζητήσει την αλήθεια στον πυρήνα του αισθήματος και να της αφεθεί εκεί μεταμορφωτικά».²⁰⁴ Ο συγγραφέας αντίστοιχα βλέπει τη μοίρα του Οιδίποδα ως συμπύκνωση της μοίρας των ανθρώπων, απαντώντας τελικά πως το πεπρωμένο έρχεται δια χειρός μας και η «ροή των πραγμάτων μας παρακολουθεί, δεν την ακολουθούμε»²⁰⁵. Ο ανώνυμος Άνδρας αγνοεί πως ανήκοντας στο ανθρώπινο είδος είναι μοιραία καταδικασμένος να επαληθεύσει ένα δυσοίωνο πεπρωμένο. Ίσως γι' αυτό στο συγκεκριμένο έργο ο Οιδίποδας δεν τυφλώνεται, γιατί δεν υπάρχει συνείδηση της ευθύνης του παρά η παρακολούθηση της αυτοπαγίδευσής του στο αναπόδραστο της Μοίρας, του αγνώστου αυτού παράγοντα που στέκει πάνω από Θεούς και τους ανθρώπους κινώντας τα νήματα και ρυθμίζοντας μια τάξη τους νόμους της οποίας οι άνθρωποι αγνοούν. Με θολωμένη σχεδόν την κρίση του, κουρασμένος από το κύρος των αποδείξεων της ενοχής του καταφεύγει σε μια σειρά λογικών συλλογισμών για να αποδείξει την αθωότητά του.²⁰⁶ Η ορθολογική επιχειρηματολογία του όμως, χαρακτηριστικά οιδιπόδεια ως προς τα σοφιστικά χαρακτηριστικά του τραγικού ήρωα, αντανακλά στον μόχθο του να ορίσει την πραγματικότητα στα όρια μεθοδικά συγκροτημένων συλλογισμών εξαιρώντας ό,τι εξωλογικό ή υπέρλογο και γι' αυτό αγωνιά προσπαθώντας να ακριβολογήσει, να βρει τις κατάλληλες λέξεις ομολογώντας:

²⁰³Θεόφιλος Α. Βεΐκος, « Το παιχνίδι της αλήθειας στο μύθο του Οιδίποδα», στο Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Τα αινίγματα της σφίγγας ή ο Οιδίποδας ως διακείμενο*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1996, σσ.23-24.

²⁰⁴Ράμφος, *Το Αίνιγμα και η Μοίρα*, σ. 152.

²⁰⁵Στο ίδιο, σ. 153.

²⁰⁶Λιάπης, *Διαβάζοντας Σοφοκλή τον 21^ο αιώνα*, σ.324.

«Αισθάνομαι ότι δεν είπα ακριβώς αυτό που ήθελα, μόλις νόμιζα ότι το λέω. Εκείνο μου ξέφευγε στην επόμενη φράση έλεγα, και έψαχνα τις σωστές λέξεις και πάλι ξεγλιστρούσε»²⁰⁷. Έτσι, ο ανώνυμος Άνδρας, εξίσου ρευστός και απροσδιόριστος όπως η Σφίγγα, λειτουργεί σαν σύμβολο και έμπρακτη απόδειξη αμφισβήτησης της υπεροχής του έλλογου ανθρώπινου πολιτισμού ως έναρθρου λόγου²⁰⁸ παραμένοντας σε όλη τη διάρκεια του έργου συγχυσμένος, αδυνατώντας να θυμηθεί ή να συνδέσει έγκαιρα το δίκτυο των ομοιοτήτων του με τον τραγικό ήρωα κι έτσι φαντάζει αθώος, ως έρμαιο μιας μοίρας που δεν επέλεξε ο ίδιος αλλά τον επέλεξε αυτή αναφωνώντας εκνευρισμένος: «*Εν πάση περιπτώσει: για να αποδειχθώ εγώ ένας άλλος Οιδίποδας, πρέπει να έρθουν τα πάνω κάτω!*»(σ.230). Σύμφωνα με τον Θ. Βεϊκο ο *Οιδίπους Τύραννος* είναι ένα δράμα που μας συνεπαίρνει εξαιτίας του παιχνιδιού ανάμεσα στη λήθη και την μνήμη, στην απόκρυψη και αποκάλυψη που σε επίπεδο εμπειρίας έχει συμβολική όσο και φιλοσοφική σημασία, αφού αφορά στην πνευματική τυφλότητα του καιρού μας που μας καθιστά μάρτυρες μιας φαινομενικότητας.²⁰⁹

Τη «θλιβερή» φιγούρα του Άνδρα διαδέχεται μια αλλόκοτη ανθρωπόμορφη Γυναίκα-Κοράκι. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη της παράστασης Γ. Αναστασάκη, η ταυτότητα της Γυναίκας φέρει τα χαρακτηριστικά του Κορακιού, της γνωστής μυθικής Σφίγγας αλλά κυρίως του μάντη Τειρεσία και ο ρόλος της επικεντρώνεται στο ότι «Προσπαθεί να μιλήσει τη γλώσσα του ανθρώπου, να βρει τη λογική του, αλλά δολιχοδρομεί, βλέπει ότι οι λέξεις δεν φτάνουν για να μπει στην ουσία των πραγμάτων, κι έτσι επιστρέφει στον κόσμο απ' όπου ήρθε, στον κόσμο του μύθου, αφήνοντας τον άνθρωπο να αντιμετωπίσει μόνος την τραγική μοίρα του...».²¹⁰ Ο Ποντικός φέρνει επί σκηνής ένα μυστηριώδες απόκοσμο πλάσμα που αποκαλύπτει τα μυστικά της αυτοαναιρούμενης ταυτότητάς του λέγοντας: «*Ένας κόρακας κάνει τον άνθρωπο αλλά ξαναγίνεται κόρακας, δεν μπορεί να γίνει αλλιώς, θα ξαναγίνει κόρακας, θα επανέλθει, δεν μπορεί να φυλακιστεί μέσα στον ρόλο που του επεφύλαξε ο παραμύθι, που ακούστηκε, που ξανακούστηκε και τότε έχει ακουστεί να φυλακίζονται πράγματα μέσα σε ρόλους*»(...) αν υπάρχει θεός θα δείτε τώρα μπροστά σας μια γυναίκα που ήταν κόρακας να ξαναγίνεται αυτό που ήταν, ένας κόρακας δηλαδή, θα βγάλει φτερά αυτή η γυναίκα και θα πετάξει

²⁰⁷Λιάπης, σ.298.

²⁰⁸Στο ίδιο, σ.169.

²⁰⁹Βεϊκος, « Το παιχνίδι της αλήθειας στο μύθο του Οιδίποδα», σσ. 21-24.

²¹⁰Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Νέο έργο Μάριου Ποντίκα μετά 14 χρόνια στη «Στοά», 21/2/2004, εφημ. *Η Καθημερινή*, [<http://www.kathimerini.gr/176605/article/politismos/arxeio-politismoy/neo-ergo-mariou-pontika-meta-14-xronia-sth-stoa>] (6/9/2016)].

κρώζοντας, αν υπάρχει θεός της τάξης δεν θα επιτρέψει την αταξία»(σ.238). Έτσι ο συγγραφέας σύμφωνα με τον Δ. Τσατσούλη, καταφεύγει στο γνωστό στη δραματουργία ήδη από τον Σαίξπηρ στοιχείο της μεταμφίεσης, όπου το μεταμφιεσμένο σώμα μέσω μιας πρόσκαιρης διάσπασης της ταυτότητάς του χρησιμοποιείται ως μια « ανεπιθύμητη -στην εδραίωσή της-αταξία προκειμένου να επαναφέρει θριαμβευτικά την διαταραχθείσα τάξη».²¹¹ Με αυτό τον τρόπο όμως το στοιχείο της πλάνης αφορά και στα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα των οποίων οι ταυτότητες δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, αφού ο μεν Άνδρας πλανάται αρνούμενος την ταύτισή του με τον Οιδίποδα η δε Γυναίκα μάς παραπλανά, αφού δανείζεται την ανθρώπινη ταυτότητα για να μεταδώσει τα μηνύματά της. Εξου και η αμφιβολία μπορεί να στοιχειώνει επίσης και τους θεατές, αφού μπορεί ο Άνδρας να είναι πράγματι ο Οιδίποδας, μπορεί όμως και όχι. Ακολούθως μπορεί να είναι ένας που πάτησε στα χνάρια του ή μπορεί να είναι ο ένας από τους πολλούς που πάτησαν και θα πατούν στις ίδιες καταδικασμένες διαδρομές. Το σχόλιο του Τσατσούλη όμως μας αποκαλύπτει και μια επιπλέον πτυχή του δράματος του Ποντίκα που αφορά στην αρχαιοελληνική έννοια της τάξης. Η παρουσία της Γυναίκας εδραιώνει την κυριαρχία μιας άγνωστης τάξης στον κόσμο των ανθρώπων που καμιά ηρωική πράξη αυτοθυσίας δεν μπορεί να ματαιώσει το προαποφασισμένο της. Ο Άνδρας δεν είναι ένας τραγικός ήρωας που εναντιώνεται στην βούληση των θεών ή των ανθρώπων με σκοπό την αποκατάσταση μιας δικής του έννοιας δικαιοσύνης. Αντιθέτως η έννοια του τραγικού στον Ποντίκα ανασηματοδοτείται, αφού ο μύθος διατηρείται μόνο ως περίγραμμα, σχεδόν ανενεργό, και ο Άνδρας σε αντιδιαστολή με τους τραγικούς ήρωες της αρχαιότητας παραμένει ως το τέλος ανώνυμος και άβουλος.²¹²

Το τέλος του έργου αποτελεί μια υποδειγματική επιστροφή στην αρχετυπική πηγή έμπνευσης με μια ακριβή μεταφορά της στιχομυθίας μεταξύ του Οιδίποδα και του Τειρεσία. Για του λόγου το αληθές παραθέτω χαρακτηριστικά τα δύο αποσπάσματα:

Τ. Γιατί είσαι εσύ ο ίδιος που ανόσια τη χώρα αυτή μολύνεις

ΟΙΔ. Μίλησες έτσι αδιάντροπα; Νομίζεις θα ξεφύγεις ό,τι σου αζίζει;

²¹¹ Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία γραφής κώδικες σκηνης στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σσ. 98-99.

²¹² Γιώργος Πεφάνης, αναδημοσίευση κριτικής από την εφημερίδα «Μετρό», τχ 102, Μάιος 2004 στο: Μάριος Ποντίκας, *Άπαντα Θεατρικά*, 3 τμ, σσ.318-319.

T. Έχω ξεφύγει η αλήθεια η δύναμή μου

OIA. Την ξέρεις από ποιον; Όχι απ' την μαντική σου

T. Από σένα που έτσι αθέλητά μου πασκίζεις να με κάνεις να μιλήσω.

OIA. Τι πράγμα; Λέγε πάλι για να μάθω

T. Δεν το κατάλαβες; Με δοκιμάζεις;

OIA. Δεν το νιώσα καθαρία, πες το πάλι

T. Φονιάς του άντρα που ζητάς εσύ 'σαι λέω

(στ. 356 – 362, Οιδίποδας Τύραννος, μετάφραση Τάσος Ρούσος)

Γ. Γιατί εσύ είσαι το ανόσιο μίasma της χώρας.

A. Με τόση αναίδεια ξεστόμισες αυτά τα λόγια; Και θα γλιτώσεις έχεις την εντύπωση;

Γ. Έχω γλιτώσει. Δύναμή μου η αλήθεια.

A. Και ποιος σου την έμαθε; Όχι βέβαια η τέχνη σου.

Γ. Από σένα, εσύ, χωρίς να το θέλω, μ' έκανες να μιλήσω.

A. Και τι μου είπες; Πες το ξανά για να το μάθω πιο καλά.

Γ. Δεν το κατάλαβες πιο πριν; Η με δοκιμάζεις;

A. Δεν κατάλαβα καλά το νόημα. Για ξαναπές το ...

Γ. Ο φονιάς που ψάχνεις, λέω, είσαι εσύ (σσ.242-243, Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα Κοράκια, Μάριος Ποντίκας).

Με κύριο μέλημά του να θέτει ερωτήματα, ο Μάριος Ποντίκας ζητά από τον θεατή ή αναγνώστη να αναλάβει την ηθική ευθύνη απέναντι πρώτα απ' όλα στην ίδια του ύπαρξη αλλά και την Ιστορία, παρουσιάζοντας το ζοφερό κείμενο του *Δολοφόνου του Λάιου και τα Κοράκια* «εν μέσω της απόλυτης ιδεολογικής και καταναλωτικής ευφορίας της προ-ολυμπιαδικής περιόδου».²¹³ Η ελληνική τραγωδία υπήρξε εξαιρετικό δείγμα αισθητικής πραγμάτωσης αυτού που ο Jean - Marie Domenach αποκάλεσε «ένοχη

²¹³Καίτη Διαμαντάκου- Αγαθού, «Αντηχήσεις σε ένα χλιμίντρισμα (II)», 16/2/2015, [<http://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-diamantakou> (28/8/2016)].

αθωότητα» φράση της οποίας η αμφισημία βρήκε στον *Οιδίποδα Τύραννο* την σκηνική της συντέλεση μέσα από το δικό του «αθώα διαπραττόμενο λάθος», το σκάνδαλο του οποίου οφείλεται στο ότι αυτό κληρονομήθηκε.²¹⁴ Φορείς αυτής της μεταβιβασμένης ενοχής, ο Άνδρας και ο Οιδίποδας, μοιράζονται το ίδιο καθεστώς της ψευδαίσθησης επιβεβαιώνοντας πως η έννοια του τραγικού μπορεί να υπάρχει με ή χωρίς θεούς, ηρωικά ή αντιηρωικά, εκούσια ή ακούσια.²¹⁵ Η κοινή αγωνία, τόσο του Άντρα στο έργο του Ποντίκα όσο και του Οιδίποδα στο έργο του Σοφοκλή, να ορίσουν ή να κατευθύνουν την ανθρώπινη εμπειρία μέσω λογικών συλλογισμών αποτυγχάνει και μαζί της όλο το σύστημα της ορθολογικής επιχειρηματολογίας που αποδεικνύεται περίτρανα ανεπαρκές, αφού και οι δύο ήρωες συνειδητοποιούν στο τέλος πως αυτή τους ακριβώς η τακτική και άκρατη εμπιστοσύνη στο Λόγο τελικά αντί να τους προφυλάξει ή απαλλάξει, τους καταδίκασε.²¹⁶

Τα πρόσωπα της αρχαίας τραγωδίας δείχνουν τον 21^ο αιώνα να τοποθετούνται σε διαφορετικό περιβάλλοντα χώρο από αυτόν που είθισται να συνιστά το τραγικό «Ένας άνθρωπος είμαι, τι ευθύνη μπορώ να έχω εγώ για όσα φριχτά γίνονται στον κόσμο;»(σ. 232) θα πει ο Άνδρας στο έργο του Ποντίκα, η αναγωγή του οποίου στο αρχαιοελληνικό δράμα μπορεί να θεωρηθεί πως αφομοιώνει επιτυχώς μεταδραματικές τάσεις της παγκόσμιας δραματουργίας μέσα από «ποιητικούς μονολόγους και ειρωνικούς διαλόγους, με μίξη φανταστικών και πραγματικών δεδομένων, πικρό χιούμορ και έντονη ιδεολογική απομυθοποίηση»,²¹⁷ μέσα από ένα πολυφωνικό διάλογο ανάμεσα στο «φυσικό και το μεταφυσικό, το μυθικό και το ιστορικό, το τελολογικό και το αιτιοκρατικό, το αρχετυπικό και το διακειμενικό, το λογοτεχνικό και το φιλοσοφικό, το δραματικό και το μεταδραματικό»²¹⁸ προς αναζήτηση μιας ταυτότητας που ξεπερνά τα σύνορα της ελληνικότητας. Μέσα σε αυτό το πολύπλοκο δίκτυο συνδέσεων ο Ποντίκας

²¹⁴Χαρά Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου, *Το Τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος τον εικοστό αιώνα*, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1997, σ.247.

²¹⁵Στο ίδιο, σ.250.

²¹⁶Βάιος Λιάπης, «Κριτικές», στο: Μάριος Ποντίκας, *Απαντα Θεατρικά*, 3 τμ, σσ.323-324.

²¹⁷Θεόδωρος Γραμματάς, «Μηχανισμοί απόθησης και λειτουργίες επανεγγραφής της Ιστορίας στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία», <http://theodoregrammatas.com/el/%CE%BC%CE%B7%CF%87%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CE%83%CE%BC%CE%BF%CE%B9%CE%B1%CF%80%CF%89%CE%B8%CE%B7%CF%83%CE%B7%CF%83%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CE%B9%CF%83-%CE%B5/>, (28/8/2016)].

²¹⁸Καίτη Διαμαντάκου- Αγαθού, «Αντηχήσεις σε ένα χλιμίντρισμα (II)», 16/2/2015, <http://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-diamantakou> (28/8/2016)].

θέτει τελικά προς συζήτηση τη λύση του αινίγματος της Σφίγγας, προκαλώντας μας να λύσουμε αυτή τη φορά τον γρίφο που κρύβεται πίσω από την λέξη « Άνθρωπος».

2.2.3. ΓΙΑΝΝΗ ΚΟΝΤΡΑΦΟΥΡΗ *ΙΟΚΑΣΤΗ* (2007)

Ο Γιάννης Κοντραφούρης (1968-2007) υπήρξε ένας ρηξικέλευθος ποιητής, ηθοποιός, θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης που παρά το σύντομο του βίου του θεωρείται σήμερα εμβληματική φυσιογνωμία του ελληνικού μεταδραματικού θεάτρου, θέση την οποία δεν κατοχύρωσε ανώδυνα και της οποίας δεν υπήρξε ποτέ συνειδητός εκπρόσωπος. Ως απόφοιτος του Θεάτρου Τέχνης συμμετείχε με την ιδιότητα του ηθοποιού σε πληθώρα παραστάσεων²¹⁹ ως την πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα το 1997 γράφοντας και σκηνοθετώντας το έργο *Τα παιδιά πενθούν* με την πρωτοεμφανιζόμενη «Ομάδα Υψηλού Κινδύνου» της οποίας υπήρξε δημιουργός.²²⁰ Τρία χρόνια αργότερα θα παρουσιάσει *Το Γεφύρι της Άρτας* του Γιώργου Θεοτοκά για το οποίο θα λάβει το βραβείο «Μελίνα Μερκούρη» ως πρωτοεμφανιζόμενος σκηνοθέτης συμμετέχοντας στην Biennale Νέων Καλλιτεχνών στο Τορίνο το 2000.²²¹ Το έργο του *Ιοκάστη* (2007) αποτελεί το τρίτο αρχαιόθεμο έργο του συγγραφέα μετά το έργο *Μήδεια. Η έξοδος* (2000) και τη *Φαίδρα* (2006) αλλά και το κύκνειο άσμα του, καθώς ολοκληρώθηκε ενόσω ο συγγραφέας βρισκόταν στο νοσοκομείο αρνούμενος να λάβει την απαιτούμενη

²¹⁹Ως ηθοποιός συμμετείχε στις παραστάσεις: *Νεφέλες* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη (Θέατρο Τέχνης, 1991), *Φοιτητές* του Γρηγορίου Ξενοπούλου σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου (Θεσσαλικό Θέατρο, 1994), *WestSideStory* των Sondheim-Bernstein σε σκηνοθεσία Σταμάτη Φασουλή (1995), *Βολπόνετ* του Μπέν Τζόνσον σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη (Έθνικό Θέατρο, 1996). καθώς και βοηθός του Μίνου Βολανάκη στο έργο *Το παιχνίδι των ρόλων* του Λουίτζι Πιραντέλλο. Επίσης έπαιξε στην ταινία «Από την άκρη της πόλης» του Κωνσταντίνου Γιάνναρη (1998).

²²⁰Άλλα έργα τα οποία έγραψε και σκηνοθέτησε ενίοτε ο ίδιος είναι τα : *Μήδεια. Η έξοδος* στην Διεθνή Συνάντηση Αρχαίου Δράματος (Δελφοί, 2000), *Όταν η Μαίριλιν Μονρόε μένει μόνη της*, το οποίο παρουσίασε με την Ομάδα Υψηλού Κινδύνου (Θέατρο Δημήτρη Χορν, 2000), *Το στεφάνι*, σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου (Θέατρο Αττις, 2000), τα *Μισοφέγγαρα* σε μορφή αναλογίου στο θέατρο Παραμυθίας το 2002, την ελεύθερη διασκευή του Ιππόλυτου του Ευριπίδη *Φαίδρα* (2006) καθώς και το τελευταίο έργο του *Ιοκάστη* σε σκηνοθεσία του Θεόδωρου Τερζόπουλου (Θέατρο Αττις, 2009).

²²¹Συνολικά, στα έργα που σκηνοθέτησε ο Κοντραφούρης και που δεν έγραψε ο ίδιος συγκαταλέγονται τα: *Ξαφνικά το περασμένο καλοκαίρι* του Τέννεση Ουίλιαμς (Θέατρο Θησείο, 1999), το έργο του Ντέιβιντ Λίντσεϋ - Αμπέρ *Ο Διάολος μέσα της* (Από Μηχανής Θέατρο, 2004) και τα Ποιήματα της Σύλβια Πλάθ (AlterPars, 2007)

φαρμακευτική αγωγή τον Αύγουστο του 2007, λίγο πριν από τον πρόωρο θάνατό του σε ηλικία 39 ετών. Επιθυμία του συγγραφέα ήταν το έργο να σκηνοθετηθεί από τον Θεόδωρο Τερζόπουλο, γεγονός που συνέβη το 2009 με τη Σοφία Χιλλ στον ομώνυμο ρόλο της Ιοκάστης.²²²

Σύμφωνα με τον Γιώργο Σαμπατακάκη το ενδιαφέρον στην περίπτωση του Γιάννη Κοντραφούρη είναι ότι τα έργα του εγκαινιάζουν την παράδοση του μεταδραματικού θεάτρου στην Ελλάδα συγχρονίζοντάς τη με τις διεθνείς ευρωπαϊκές δραματουργικές τάσεις της ίδιας περιόδου, χωρίς ωστόσο ο ίδιος να είναι γνώστης τους.²²³ Χρήσιμη προς αυτή την κατεύθυνση είναι μια σύντομη αναφορά στον όρο «μεταδραματικό», έτσι όπως αυτός καθιερώθηκε από τον H.Th. Lehmann στο έργο του *Postdramatic Theatre* ²²⁴ ως αποτέλεσμα της ιδεολογικής αποσύνθεσης που τοποθετείται τη δεκαετία του 1980 η οποία οδήγησε στην άρνηση της παραδοσιακής δραματικής φόρμας, υιοθετώντας αντίστοιχα τα χαρακτηριστικά της αποσπασματικότητας, της ασυνέχειας, της λογικής ανακολουθίας, της αποσπασματοποίησης (του λόγου, του νοήματος ή φωνής) καθώς και της έλλειψης δραματικών χαρακτήρων.²²⁵ Αναγνωρίζοντας ως επιρροή το έργο του Χάινερ Μίλερ μέσα από τη θεατρική αφαιρετικότητα των παραστάσεων του θεάτρου Άτις,²²⁶ ο Κοντραφούρης ενστικτωδώς εγκατέλειψε τις μέχρι τότε καθιερωμένες εκφραστικές ατραπούς, εισηγούμενος περισσότερο ελεύθερες «αντικανονικές» φόρμες, υιοθετώντας έναν ποιητικό-αποσπασματικό λόγο, γεμάτο από γλωσσικές αποσιωπήσεις και μικρές προτάσεις που φτάνουν ως και τις μονολεκτικές,²²⁷ Στα χαρακτηριστικά των έργων του μπορούμε να συμπληρώσουμε την απουσία χαρακτήρων και τη συχνή καταφυγή του στους επάλληλους μονολόγους, όπως συμβαίνει στα έργα του *Τα παιδιά πενθούν*, *Το Στεφάνι*, *Όταν η Marilyn Monroe μένει μόνη της* ή στην απλή μονολογική μορφή, όπως στη *Μήδεια* και την *Ιοκάστη*.²²⁸

²²²Επίσημος ιστότοπος Θεάτρου Άτις, στο ιστορικό παραστάσεων, [<http://www.attistheatre.com/el/%CE%99%CE%A3%CE%A4%CE%9F%CE%A1%CE%99%CE%9A%CE%9F/terzopoulos.html>], (31/8/2016)].

²²³Γιώργος Σαμπατακάκης, *Ιοκάστη, και άλλα κείμενα για το θέατρο*, πρόλογος Θεόδωρος Τερζόπουλος, Άγρα, 2010, σσ. 18-19.

²²⁴ Hans-Theis Lehmann, *Postdramatic Theatre*, μτφ. K.Jurs-Munby, Routledge, Oxford - New York, 2006, σ. 46.

²²⁵Σαμπατακάκης, *Ιοκάστη, και άλλα κείμενα για το θέατρο*, σ.16.

²²⁶Αναδημοσίευση άρθρου από τη εφημερίδα Εποχή, «Η αδικημένη σοδειά- Ο θάνατος του Γιάννη Κοντραφούρη και η γέννηση του ελληνικού μεταδραματικού θεάτρου», χ σ, 5/12/2010, [<http://tsalapatis.blogspot.gr/2010/12/blog-post.html>], (31/8/2016)].

²²⁷Σαμπατακάκης, *Ιοκάστη, και άλλα κείμενα για το θέατρο*, σσ. 19-21.

²²⁸Στο ίδιο, σ.20.

Η *Ιοκάστη* είναι ένα ποιητικό μονολογικό έργο, του οποίου ο παραληρηματικός, θραυσματικός λόγος οδηγεί τη γλώσσα στα όρια της εκφραστικής συμπύκνωσης, αποπνέοντας μια ατμόσφαιρα κλειστοφοβική και εφιαλτική. Από το εύρος των χαρακτήρων που εμπλέκονται στην ιστορία του οίκου των Λαβδακιδών, ο Κοντραφούρης επιλέγει τον γυναικείο μυθικό χαρακτήρα της Ιοκάστης που εν αγνοία της συνάπτει αιμομικτικές σχέσεις με το γιο της και που στην εκδοχή του Σοφοκλή μόλις το συνειδητοποιεί, αποσύρεται και αυτοκτονεί. Επομένως ο συγγραφέας, αφενός επιλέγει ως πρωταγωνίστριά του τη μοναδική γυναίκα της μυθικής ιστορίας και αφετέρου μας παρέχει την αποκλειστικότητα μιας μονολογικής «εξομολόγησης» που στην σοφόκλεια εκδοχή απουσιάζει. Όμως ο κόσμος από τον οποίο έρχεται να μας μιλήσει αυτό το πλάσμα είναι διαλυμένος και ο Κοντραφούρης δεν έχει καμία πρόθεση να τον οικοδομήσει. Εξού, ο μύθος, η γλώσσα, το νόημα, η φόρμα και η ίδια η Ιοκάστη παρουσιάζονται εξίσου ανοιχτά «ίσως και εν αναμονή μιας ολοκλήρωσης».²²⁹

Η γλώσσα της Ιοκάστης, του μοναδικού αυτού ομιλούντος προσώπου, είναι ελλειπτική και άτακτη, ενδεικτική μιας οριακής εσωτερικής κατάστασης που φτάνει σε μας μέσω λέξεων που ο συγγραφέας «χτυπά» σαν αποκρυπτογραφημένο εκπέμπον σήμα ενός εξίσου απροσδιόριστου και ρευστού σύμπαντος.

«*ΜΥΡΙΖΩ*

ΝΕΚΡΑ

ΦΙΛΙΑ

ΚΟΥΒΕΝΤΕΣ

ΔΙΠΛΩΜΕΝΕΣ

ΣΕ ΠΑΓΩΜΕΝΟ

ΣΤΡΩΜΑ

ΠΑΛΕΥΩ»²³⁰

Η ποιητική φόρμα του κειμένου δομείται κάθετα με λέξεις και ενίοτε μικρές ελλειπτικές φράσεις, δημιουργώντας στήλες που καλύπτουν τις διαστάσεις μιας

²²⁹Στο ίδιο, σ.66.

²³⁰Γιάννης Κοντραφούρης, *Ιοκάστη και άλλα κείμενα για το θέατρο*, Πρόλογος Γιώργος Τερζόπουλος, εισαγωγή Γιώργος Σαμπατακάκης, Άγρα, Αθήνα, 2010, σ. 218.

ολόκληρης σελίδας, στις οποίες κάθε λέξη μοιάζει να καταλαμβάνει έναν αυθύπαρκτο νοηματικό χώρο. Σε αυτόν τον χώρο και απουσία οποιασδήποτε άλλης χωροχρονικής ένδειξης, πρωταγωνιστής είναι ο λόγος. Σε μια τέλεια σκηνική σύμπραξη, ο αποδομημένος αυτός λόγος που έρχεται σε ρήξη με την παραδομένη μέχρι τότε «τάξη» της εγχώριας δραματουργίας, χρησιμοποιείται επίσης από τον σκηνοθέτη Θ. Τερζόπουλο ως υλικό για να δραματοποιηθεί η κατάρρευση των παραδοσιακών τρόπων της σκηνικής αναπαράστασης.²³¹ Έτσι, στην παράσταση της *Ιοκάστης* που σύμφωνα με τον σκηνοθέτη έλαβε τον «χαρακτήρα μνημόσυνου», η ηθοποιός Σοφία Χιλλ παίρνει τη θέση της σε έναν κλειστοφοβικό χώρο «ολοκληρώνοντας έναν κύκλο παραστάσεων εγκιβωτισμού που σηματοδοτούν το μετέπειτα πέρασμα».²³² Μέσα από μια ατμόσφαιρα τελετουργίας, πλένοντας τα χέρια της και θρηνώντας, η Ιοκάστη/Σοφία Χιλλ με τα χρυσά βραχιόλια της²³³ «συνδιαλέγεται» με τον Αφηγητή και σκηνοθέτη Θ. Τερζόπουλο, ο οποίος παρεμβαίνει άλλοτε σπάζοντας πιάτα²³⁴ ή τραγουδώντας ένα ποντιακό μοιρολόι και άλλοτε δίνοντας απλώς σκηνοθετικές οδηγίες.

Η επιλογή της μονολογικής αφήγησης εξυπηρετεί την κατάδειξη της «μοναξιάς του δραματικού προσώπου» αφού απουσιάζει η απεύθυνση σε κάποιον επί σκηνής αποδέκτη και αποτελεί μια εξαιρετικά δημοφιλή επιλογή από τα τέλη του 20^{ου} αιώνα ως σήμερα.²³⁵ Σύμφωνα με την Καίτη Διαμαντάκου, τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα και στην αρχή της νέας χιλιετίας εντοπίζεται μία τάση συγγραφής αρχαιόθεμων μονολογικών έργων που επιλέγουν να «απομονώσουν» (επικοινωνιακά και φυσικά) μορφές της αρχαίας τραγικής δραματουργίας παρουσιάζοντάς τες «μεταμορφωμένες» κάτω από μια υπερ-κειμενική ή διακειμενική αναφορικότητα.²³⁶ Αυτό επιτυγχάνεται με την κατάργηση των αρχών που συνδέουν τα δραματικά πρόσωπα με τα γεγονότα και την υποταγή στη θέληση και τη λογική του επιλεγθέντος μεμονωμένου προσώπου.²³⁷ Έτσι ο

²³¹Γιώργος Σαμπατακάκης, «Η κρίση της αναπαράστασης. Αντιρεαλιστικές τάσεις στο ελληνικό θέατρο του 21ου αιώνα», στο: Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας «Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν»*, Δευτέρα 6 & Τρίτη 7 Οκτωβρίου 2008, Εθνικό Και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ERGO, Αθήνα, 2011, σ. 381.

²³²Ιωάννα Μπλάτσου, «Η άλλη 'Ιοκάστη'», εφημ. *Το Ποντίκι*, 20/3/2012, [<http://www.topontiki.gr/article/32108/i-alli-iokasti>], (2/9/2016)].

²³³Κόσμημα που παραπέμπει στην βασιλική καταγωγή της και τα οποία πετά εν είδει απελευθέρωσης

²³⁴Το σπάσιμο των πιάτων πάνω από τους τάφους παραπέμπει σε ταφικό έθιμο που γίνονταν στο τρίημερο μνημόσυνο του αποθανόντος (συχνά μαζί με τα λιγοβρασμένα στάρια) και συμβολίζει το σπάσιμο του τάφου του Χριστού και την Ανάσταση 3 μέρες μετά τον θάνατό του.

²³⁵Καίτη Διαμαντάκου- Αγαθού, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: Η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *Παράβασις*, τχ. 10, Ergo, Αθήνα, 2010, σ. 57.

²³⁶Στο ίδιο, σ.61.

²³⁷Στο ίδιο, σ.61.

Κοντραφούρης, ελλειπτικός και επιλεκτικός, με εργαλείο του τον υπερρεαλιστικό ποιητικό λόγο μάς «ξανά-συστήνει» τη βασίλισσα Ιοκάστη του Οιδιπόδειου μύθου αλλά αυτή τη φορά τη στιγμή της πτώσης της. Φέροντας όλο το υπαρξιακό φορτίο του πάσχοντος προσώπου, η Ιοκάστη έρχεται μόνο ως απόηχος του μυθικού ειδώλου της και χειραφετείται από τον μύθο για να μας μιλήσει για θάνατο λέγοντας ενδεικτικά: «*ΑΡΘΡΩΣΕΙΣ/ ΜΠΡΑΤΣΑ/ ΠΑΝΙΑ/ ΥΦΑΣΜΑΤΑ/ ΡΑΜΜΕΝΑ ΣΤΑ/ ΜΕΤΡΑ ΤΟΥ ΛΑΚΚΟΥ/ ΠΟΥ ΣΚΑΨΑ/ ΜΕ/ ΤΗΝ/ ΚΟΙΛΙΑ ΜΟΥ*», (σ.225) ή αλλού «*ΒΓΕΣ / ΑΠΟ ΤΟ ΣΤΟΜΑ ΜΟΥ ΑΠΟ ΤΑ ΜΑΛΛΙΑ ΜΟΥ ΑΠΟ Τ' ΑΥΤΙΑ/ ΜΟΥ ΑΠΟ ΤΑ/ ΝΥΧΙΑ/ ΜΟΥ ΒΓΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΜΑΝΑ ΣΟΥ/ ΒΓΕΣ ΦΥΓΕ ΥΠΟΓΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΑΝΑ ΣΟΥ./ ΞΕΒΓΑΛΣΟΥ/ ΒΟΥΡΚΕΣ*» (σ.254). Στην περίπτωση όμως του Κοντραφούρη το πάθος που φέρει η Ιοκάστη γίνεται η αφορμή για να μιλήσει ο πάσχων συγγραφέας, αφού σύμφωνα με τον Σαμπατακάκη, ο Κοντραφούρης «σε όλα του τα έργα μετατρέπεται σε μια σπαραγμένη γυναίκα που κινείται στο μεταίχμιο του θανάτου κυοφορώντας τον θάνατο του γράφοντος πίσω από το παραπέτασμα της γραφής».²³⁸

Μια πιο προσεκτική επισκόπηση στα έργα του συγγραφέα μάς επιβεβαιώνει πράγματι τη συχνή επιλογή του να αποτυπώνει τον ήχο γυναικείων σπαρασσόμενων φωνών, όπως συμβαίνει στα έργα: *Τα Παιδιά Πενθούν*: «*Από μικρή πίστευα πως είχα ένα σκουριασμένο μαχαίρι καρ-φωμένο στην καρδιά*», «*Είμαι μια εγκαταλελειμμένη γυναίκα. Στο σπίτι μου δεν έχω κανέναν καθρέφτη. Τους κατέστρεψα όλους. Δεν είμαι πια νέα. Γερνάω.*» (...) «*Γιατί να μη μας τρώνε τα πούπουλα και να μας τρώνε τα σκουλήκια.*» (...) «*Μ' έντυσε μ' ένα άσπρο στενό νυφιάτικο φουστάνι. Με πέρασε από δρόμους που 'χαν γεμίσει με χιλιάδες κόκαλα από πατημένους σκύλους, με χιλιάδες κόκαλα από πατημένες γάτες. Ήθελα να πατήσω, να σπάσω τα κόκαλα του Θεού*» (σ.77). Στο *Στεφάνι*: «*Ένα βράδυ γυρνώντας στο σπίτι κουρασμένη, από μια δουλειά που δεν έβρισκε/ βρήκε τη μάνα της να κλαίει./ Ήταν σκουμμένη πάνω στα πόδια της/, σε μια γωνιά με μια καρέκλα./ «Τι 'ναι μάνα;» ρώτησε./ «Τίποτα... τίποτα παιδί μου». /Ζούσαν λοιπόν έτσι. /Με το τίποτα, το κλάμα, την καρέκλα, την αλμύρα. /Σε δουλειά να βρίσκονται,/ για τη ζωή που νομίζανε και δε βρίσκανε» (σ.116). Στο *Όταν η Μέριλιν Μονρόε μένει μόνη της*: «*Όταν η MARILYN MONROE μένει μόνη της/ και συνειδητοποιεί/ πώς δεν είναι αλλού κι είναι εδώ παθαίνει αϋπνίες γιατί εδώ είναι πολύ μόνη της./ Και θέλει να πάρει χάπια για να/ κοιμηθεί και να ξημερώσει μήπως/ κάτι αλλάξει την επόμενη μέρα./ Βέβαια έχει πάρει τόσες φορές χάπια/δηλαδή έχει ελπίσει τόσες φορές στην/επόμενη μέρα που δεν μπορεί να αναγνωρίσει**

²³⁸Σαμπατακάκης, *Ιοκάστη, και άλλα κείμενα για το θέατρο*, σ.21.

πια αν πίνει χάπια για να /κοιμηθεί και να 'ρθει η επόμενη/ μέρα ή πίνει χάπια για να κοιμηθεί/ και να μην ξαναζυπνήσει/. Δηλαδή για να μην ξανάρθει /στη ζωή της καμιά επόμενη μέρα./ Τέτοιες που είναι δεν τις θέλει.»(σ.141), το Μήδεια. Η έξοδος: «ΣΕ ΜΟΝΑ ΣΕΝΤΟΝΙΑ/ΣΧΙΣΜΕΝΑ ΟΝΕΙΡΑ/ΟΛΟΙ ΜΟΥ ΟΙ ΑΝΑΣΤΕΝΑΓΜΟΙ/ΚΟΜΜΑΤΙΑΣΜΕΝΕΣ ΑΝΑΣΕΣ/ΜΗΝ ΞΑΝΑΡΘΕΤΕ/ΔΕ ΧΩΡΑΤΕ/ΕΙΣΤΕ ΓΕΜΑΤΕΣ ΑΠΟ ΣΩΜΑΤΑ ΣΦΑΓΜΕΝΑ/ΚΑΙ ΕΓΩ ΤΕΤΟΙΑ ΖΩΗ/ΔΕΝ ΤΗ ΘΕΛΩ/ΤΕΜΑΧΙΣΜΕΝΗ/ΩΜΗ/ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΤΡΑΠΕΖΙ ΜΟΥ/ΣΤΟ ΤΡΑΠΕΖΙ/ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ ΜΟΥ/Εγώ η γυναίκα της συμφοράς/ που όνομα δεν έχω και ας με λένε ΜΗΔΕΙΑ/ΜΗΔΕΙΑ δεν είμαι.»/ Γιατί ΟΤΑΝ ΟΡΘΩΝΕΤΑΙ ΣΤΑ ΧΕΙΛΗ ΤΟ ΑΝΤΙΟ/ΑΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΠΟΝΟΣ/ (σ.163) και τέλος την Ιοκάστη :«ΜΥΡΙΖΩ/ΝΕΚΡΑ/ΦΙΛΙΑ/ΚΟΥΒΕΝΤΕΣ/ΔΙΠΛΩΜΕΝΕΣ/ΣΕΠΙΑΓΩΜΕΝΟ/ΣΤΡΩΜΑ/ΠΙ ΑΛΕΥΩ/»(σ.218). Όμως σύμφωνα με τον Roland Barthes, η γραφή είναι εκείνο το καταφύγιο στο οποίο η ταυτότητα του γράφοντος διαλύεται μέσα στην ταυτότητα του αφηγήματος, έτσι που η προέλευση της κάθε φωνής ξεχωριστά να είναι αδιευκρίνιστη, αφού ο συγγραφέας ενεργοποιώντας τη λειτουργία της γραφής «μπαίνει μέσα στον δικό του θάνατο».²³⁹

Ο Ιοκάστη στα χέρια του Κοντραφούρη γίνεται αφορμή για μια εκ νέου πραγμάτευση του μύθου, κατά την οποία ο λόγος της μυθικής βασίλισσας απεκδύεται της αφορμής του και μας ξανασυστήνεται ως αντιπροσωπευτικός της καθολικής έννοιας του πάσχειν. Με άλλα λόγια, τραγική μοίρα της μητέρας που κοιμήθηκε εν αγνοία με τον γιο της γίνεται το όχημα για να ακουστεί ο απόηχος της απόλυτης πτώσης ενός πολύπαθου οίκου. Κοινό θεματικό μοτίβο μεταξύ του *Οιδίποδα Τυράννου* και της *Ιοκάστης* είναι το θέμα του θανάτου καθώς ο θάνατος στα έργα του Κοντραφούρη εμφανίζεται ως επισφράγισμα ενός νομοτελειακά κακού κόσμου στον οποίο τα δρώντα υποκείμενα είναι καταδικασμένα.²⁴⁰ Επομένως, παρά την έλλειψη πλοκής και σαφήνειας ως προς τις συνδέσεις των δύο έργων, είναι φανερό πως ο Κοντραφούρης αποκαθιστά μια σύγχρονη εκδοχή της αρχαίας ελληνικής -επί σκηνης-φιλοσοφίας, όπου το κακό και η οδύνη, σύμφωνα με τον Alain Robbe-Grillet νομιμοποιούνται αναγόμενα σε μια μεταφυσική αναγκαιότητα.²⁴¹ Αν υποθέσουμε πως κάθε προσέγγιση του κόσμου είναι πάντα και μια ερμηνεία του μέσα από τα μάτια του κάθε δημιουργού, τότε ο Κοντραφούρης προτείνει

²³⁹Ρολάν Μπαρτ, « Ο θάνατος του συγγραφέα»,σ.206-207.

²⁴⁰Γιάννης Κοντραφούρης, *Ιοκάστη, και άλλα κείμενα για το θέατρο*, πρόλογος Θόδωρος Τερζόπουλος, εισαγωγή Γιώργος Σαμπατακάκης, Άγρα, 2010, από το οπισθόφυλλο.

²⁴¹Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου, *Το Τραγικό η τραγωδία και ο φιλόσοφος τον εικοστό αιώνα*, σ.270.

την επιστροφή σε ένα σκοτεινό σύμπαν από το οποίο δεν υπάρχει καμιά δυνατότητα διαφυγής και στο οποίο το δρων πρόσωπο βιώνει τον «τραγικό συντριμμό καταδικασμένο σε μια ανελέητη μοναξιά».²⁴² Στον αντίποδα του εξίσου ποιητικού θεάτρου της αρχαιότητας, ο συγγραφέας εισηγείται ένα εξίσου ποιητικό θέατρο αλλά αυτή τη φορά του χάους, αντικατοπτρίζοντας ίσως τη δική του αιρετική και ανυπότακτη φυσιογνωμία που τον κατέστησε στη σύντομη αυτή πορεία της ζωής του περιθωριακό και ξένο.

2.2.4. ΘΑΝΑΣΗ ΤΡΙΑΡΙΔΗ *ΟΙΔΙ-ΝΟΥΣ* (2016)

Ο Θανάσης Τριαρίδης αποτελεί μία από τις πιο παραγωγικές και πολυσχιδείς συγγραφικές φυσιογνωμίες του 21^{ου} αιώνα, έχοντας εκδώσει μέχρι σήμερα έναν σημαντικό αριθμό πολιτικών και αισθητικών δοκιμίων, άρθρων, μυθιστορημάτων και θεατρικών έργων, πέντε εκ των οποίων έχουν ανέβει σε θεατρικές σκηνές. Το 2016 το όγδοο από τα δεκατέσσερα θεατρικά του έργα *Οιδί-νους* ανέβηκε σε σκηνοθεσία του Λάζαρου Γεωργακόπουλου στο θέατρο «Θησεϊόν, ένα Θέατρο για τις Τέχνες» με τον Λάζαρο Γεωργακόπουλο και την Άννα Μάσχα στους ομώνυμους ρόλους. Στην θεατρική παραγωγή του Τριαρίδη προηγούνται χρονολογικά τα εξής έργα : *Laultimanoche ή καρχαρίες* (2010), *Historia de un amor ή τα μυρμήγκια* (2011), *Μένγκελε* (2012), *Liberté* (2013), *Egalité* (2013), *Fraternite* (2013), *Humlet* (2013) ενώ έπονται τα : *Ζόοτ* (2013), *Lebensraum* (2014), *Zyklon ή το πεπρωμένο* (2014), *Dammerung* (2015) και *Ο Νανουριστής* (2015).²⁴³

Για το έργο *Οιδί-νους* ο ίδιος ο συγγραφέας μάς ενημερώνει στο σημείωμα του προγράμματος της παράστασης πως, όπως σε κάθε άλλο γραπτό του κείμενο, η θεατρική φόρμα υιοθετήθηκε ως πρόσχημα που θα διευκόλυνε την καταγραφή της σκέψης του, παραβλέποντας το παραστάσιμο ή μη του λόγου, με τελικό αποδέκτη του τον αναγνώστη και όχι τον θεατή. Παρόλα αυτά το κείμενο *Οιδί-νους* ακολουθεί πιστά την παραδοσιακή δομή των έντυπων θεατρικών έργων, με σκηνικές οδηγίες και χωρισμό σε πράξεις, στις

²⁴²Στο ίδιο, σ.293.

²⁴³Επίσημη Ιστοσελίδα του Θανάση Τριαρίδη, [<http://triaridis.gr/> , (15/10/2016)].

οποιές όμως ο συγγραφέας προσθέτει ένα επιμέρους διαχωρισμό σε αριθμημένα με τίτλους κεφάλαια, κατάλοιπο ίσως της εξοικειώσής του με το μυθιστορηματικό μοντέλο αφήγησης, στο οποίο υπήρξε εξίσου παραγωγικός έχοντας εκδώσει μέχρι σήμερα έξι μυθιστορήματα.²⁴⁴ Παρά τις αφηγηματικές προθέσεις του συγγραφέα αξίζει να σημειώσουμε πως η γλώσσα του συγκεκριμένου έργου διατηρεί τη ζωντάνια του προφορικού λόγου με διαλόγους που δομούνται με όλη την δραματική οικονομία των θεατρικών διαλόγων, ενταγμένοι αβίαστα στον καθημερινό λόγο ενός ενήλικου, σύγχρονου ζευγαριού, όπως υπαγορεύει η σκηνική συνθήκη του συγκεκριμένου έργου.

Το έργο *Οιδί-νους* με τον υπότιτλο *Πλεκτάνη για δύο πρόσωπα σε δύο πράξεις*, γράφτηκε το 2013 και είναι η δεύτερη συνεργασία του συγγραφέα με τον ηθοποιό και σκηνοθέτη στο παρόν έργο Λάζαρο Γεωργακόπουλο, μετά το επιτυχημένο ανέβασμα του *Μένγκελε* το 2015.²⁴⁵ Το έργο αποτελείται από δύο πράξεις κάθε μία από τις οποίες χωρίζεται σε οκτώ επιμέρους κεφάλαια, ενώ τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα του έργου ορίζονται μόνο με το αρχικό γράμμα του ονόματός τους σε κεφαλαία και διακρίνονται σε *Λ*, *Ι* και *η οικογένειά τους*. Πρόκειται για ένα σύγχρονο ψυχολογικό δράμα που αφορμάται επιλεκτικά από τη σοφόκλεια τραγωδία την οποία αναδημιουργεί μέσω μιας γόνιμης πρόσμιξης με τις μεταγενέστερες ψυχαναλυτικές θεωρίες του Freud στοχεύοντας στην κατάδειξη της νοσηρότητας του θεσμού της οικογένειας. Με έκδηλες τις αναφορές στους πρωτεργάτες του είδους που ανέδειξαν αντίστοιχα αλληλοσπαρακτικές ενδοοικογενειακές συμπεριφορές (βλ. Σαίξπηρ, Στρίντμπεργκ, Ο'Νηλ και Άλμπι) ο Τριαρίδης αναπαράγοντας σταθερά μοτίβα των έργων του- όπως ζητήματα ταυτότητας, η σχέση των δύο φύλων, η δυαδικότητα των προσώπων και οι σύνθετες συνδέσεις μεταξύ τους, ο θεσμός της οικογένειας ως δεσμός, η σχέση μεταξύ εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου, η αγάπη ως υπόβαθρο οριακών καταστάσεων που δικαιολογούν ακόμη και τον φόνο²⁴⁶- ανασυνθέτει τον σοφόκλειο Οιδίποδα που, όμως, όπως δηλώνει και ο ίδιος: «Δεν θέλησε να είναι παιχνίδι των Θεών».²⁴⁷ Σε αντίθεση με τον *Οιδίποδα* του

²⁴⁴Πρόκειται για τα εξής : *Ο Άνεμος σφυρίζει στην Κουπέλα*(2005), *Τα μελένια λεμόνια, Η διαθήκη των γκαβλωμένων ανθρώπων* (2005), *Τα χλωρά διαμάντια, Το δειλινό των γκαβλωμένων ανθρώπων, Βιβλίο Πρώτο, δειλινό 1-333*(2011). Όλα τα βιβλία καθώς και τα δημοσιευμένα κείμενα του Θ. Τριαρίδη βρίσκονται στην ιστοσελίδα του : [<http://triaridis.gr/>, 15/10/2016)].

²⁴⁵Τώνιας Καραόγλου, «Μένγκελε : Ένα θρίλερ επιστημονικής φαντασίας σε μια ερωτική τραγωδία πέρα από τα όρια της ηθικής», [<http://www.elculture.gr/blog/mengele-faust/>, 4/5/2016)].

²⁴⁶Τώνιας Καραόγλου, «Η δραματουργία του Θανάση Τριαρίδη», *TheGreekPlayProject*, [<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/48> (21/6/2016)].

²⁴⁷Απόστολος Λακασάς, «Ψυχολογικό θρίλερ με δυνατές ερμηνείες», εφημ. *Καθημερινή*, 25/3/2016, [<http://www.kathimerini.gr/854441/article/politismos/8eatro/yyxologiko-8riler-me-dynates-ermhneies>, (6/9/2016)].

Σοφοκλή όπου ο θεατής από την έναρξη του έργου γνωρίζει τα πάντα ενώ ο τραγικός ήρωας αγνοεί, εδώ οι πρωταγωνιστές γνωρίζουν περισσότερα, κρύβοντας την «τραγική» τους αλήθεια από τον θεατή ο οποίος την ανακαλύπτει σταδιακά ως το τέλος του έργου και την κορύφωσή του. Η παραπάνω τεχνική κλιμακωτής αποκάλυψης όμως βαδίζει παράλληλα και με την σταδιακή εξέλιξη των ηρώων του Τριαρίδη ως την τελική και πλήρη ανατροπή των δεδομένων και των εαυτών τους, αφού όπως δηλώνει και ο ίδιος: «Όλα τα «θεατρικά έργα» που γράφω –και σας παρακαλώ, βάλτε εισαγωγικά στις λέξεις ‘θεατρικά έργα’– είναι εκδοχές της επαναληπτικής αφήγησης μιας μεταμόρφωσης: δύο άνθρωποι μεταμορφώνεται σε κάτι άλλο μπροστά στα μάτια των θεατών. Θαρρείς ένας δεύτερος εαυτός να τους κατατρώει από μέσα μέχρι να βγει στην επιφάνεια».²⁴⁸

Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στο εσωτερικό του σπιτιού ενός σύγχρονου αστικού ζευγαριού φιλολόγων ηλικίας 45-50 ετών, την ημέρα της συμπλήρωσης των δεκαοκτώ χρόνων από τη γέννηση του γιου τους. Με αφορμή την ημέρα των γενεθλίων του γιου, το ζευγάρι ξετυλίγει πτυχές της μεταξύ τους σχέσης, ο θεατής ενημερώνεται για την ανταγωνιστική σχέση του γιου με τον πατέρα αλλά και τη λατρεία του αντίστοιχα προς τη μητέρα, ως την είσοδο του γιου στη σκηνή, πρόσωπο που ο συγγραφέας ορίζει να παίζεται από τον ίδιο ηθοποιό που υποδύεται τον Λ. Κι ενώ η πλοκή προχωρά με τον πατέρα να εναλλάσσεται σκηνικά με την ταυτότητα του γιου, σύντομα αποκαλύπτεται πως η ύπαρξη του παιδιού δεν είναι παρά μια νοσηρή επινόηση των γονιών και ιδίως του πατέρα, ο οποίος ανέλαβε να το υποκαταστήσει ενσαρκώνοντάς το για δεκαοκτώ ολόκληρα χρόνια, αφού το παιδί εξαιτίας κάποιας άγνωστης αιτίας πέθανε ενόσω ήταν βρέφος. Με κομβικό σημείο την υποτιθέμενη ημέρα της ενηλικίωσης του γιου -ημέρας που θα έθετε ένα τέρμα σε αυτό το παιχνίδι ρόλων-η επινοημένη ταυτότητα του γιου εκπλήσσει, καθώς διεκδικεί την αυτονομία της, επιθυμεί να εκτοπίσει τον πατέρα και σε μια αντίστροφη πορεία της αρχικής να απορροφήσει αυτή τη φορά την ταυτότητα του πατέρα, οδηγώντας έτσι σε ένα δεύτερο κύκλο εθελούσιας πλάνης που δείχνει να συνεχίζει το παιχνίδι της εκούσιας ψευδαίσθησης εις το διηνεκές.

Η διακειμενικότητα, εμφανής ήδη από το λογοπαίγνιο των τίτλων με σαφείς αναφορές στον σοφόκλειο *Οιδίποδα* και τα αρχικά των ονομάτων που παραπέμπουν ευθέως στον Λάιο και την Ιοκάστη, λειτουργεί συμπληρωματικά και αναδημιουργείται, αφού ο Τριαρίδης οργανώνει το υλικό του διαφορετικά απ’ ό,τι ο τραγικός ποιητής

²⁴⁸Αθηνά Μιχαλακέα, «Οι άνθρωποι διανοούνται περισσότερη αγάπη από όσην μπορούν να αντέξουν...», εφ. *Εφημερίδα των Συντακτών*, 21/2/2016, [<http://www.efsyn.gr/arthro/oi-anthropoi-dianooyntai-perissoteri-agapi-apo-osin-mporoyv-na-antexoyv>, (30/8/2016)].

εμπλουτίζοντάς το με σύγχρονες προβληματικές, εγγύτερες στον σύγχρονο καθημερινό βίο απ' ό,τι τα μεγέθη της της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Με σαφές δραματουργικό ερέθισμα το έργο *Ποιος Φοβάται την Βιρτζίνια Γουλφ* του Έντουαρντ Άλμπι από το οποίο ο Τριαρίδης δανείζεται τη συνθήκη του μικρόκοσμου ενός επίσης άτεκνου ζευγαριού για να καταδείξει μια παρόμοια ψυχοδιανοητική κατάπτωση, ο συγγραφέας στρέφεται εξίσου στην αρχαία τραγωδία και κρατά από τον μακρινό εμβληματικό τραγικό ήρωα την πλάνη του ως προς την άκρατη εμπιστοσύνη στο μυαλό του, υποκαθιστώντας την εδώ με μια νοσηρή υπερτροφική φαντασία ομοίως παραπλανητική. Εξου και η λεξιπλαστική επινόηση του ονόματος *Οιδί-νους* που σημαίνει πρησμένο μυαλό, αντί *Οιδί-πους* που σημαίνει πρησμένο πόδι.

Κοινό μεταξύ των δύο ηρώων αποτελεί η προβληματική σχέση με την ταυτότητά τους, σχέση που ενώ στην αρχαιοελληνική τραγωδία προβαίνει σε λύση με το τέλος της πλάνης και την κορυφαία συμβολική κίνηση της αυτοτύφλωσης, στην εκδοχή του Τριαρίδη μένει εκκρεμής. Πιο συγκεκριμένα, ολόκληρο το δράμα του Σοφοκλή δομείται γύρω από το χάος που χωρίζει τον Οιδίποδα από τον εαυτό του, οδηγώντας τον έτσι σε «αμαρτίες» δηλαδή εσφαλμένες διανοητικά κρίσεις, αφού εμπιστεύτηκε περισσότερο την αλήθεια των πραγμάτων παρά την αλήθεια της ύπαρξής του κι έτσι αγνοώντας την αναγκάστηκε να παραδέρνει μεταξύ αοριστίας και ρευστότητας.²⁴⁹ Παράλληλα, αυτό το παιχνίδι μεταξύ άγνοιας και γνώσης δομεί ολόκληρο το έργο σε μια γενναία διαδρομή αυτογνωσίας στην οποία συνηγορεί ένα πλήθος όρων που σχετίζονται με τη γνώση, όπως τα ρήματα ή παράγωγα αυτών : «οίδα» (συνοίδα, εξοίδα, κατοίδα), «γιγνώσκω», «μανθάνω» (εκμανθάνω), «σκοπώ» (σκοπούμαι), του «ερωτώ», «ελέγχω», «ξινίημι», «καταισθάνομαι», «γνωρίζω», «λανθάνω», «ιστορώ», «επίσταμαι», «πείθομαι», «εξερευνώ», «σημαίνω», «αναμιμνήσκω».²⁵⁰ Στον *Οιδίνο* από την άλλη πλευρά, η τραυματική απώλεια του βρέφους οδηγεί στη διασάλευση της ταυτότητας του ήρωα, ο οποίος αρνείται να αντιμετωπίσει την επαύριο ενός τραγικού γεγονότος, οπότε και προτιμά την ρευστότητα και την αοριστία ενός ψέματος. Πρόκειται για μια συνειδητά αντίστροφη διαδρομή από τη γνώση στην «άγνοια» με τραγικές συνέπειες για την ψυχική ακεραιότητα των χαρακτήρων. Η προβληματική σχέση της ταυτότητας των ηρώων συμπληρώνεται και από την επιλογή να απουσιάζουν τα ονόματά τους δίνοντας την θέση τους στα αρχικά γράμματα Λ και Ι, επιλογής που, σύμφωνα με την Τόνια Καράογλου,

²⁴⁹ Ράμφορ, σ.51.

²⁵⁰ Μπακονικόλα, *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας* 1 τμ, σ.62.

δεν είναι τυχαία αφού «το ζήτημα της ταυτότητας διατρέχει τα έργα του Τριαρίδη, καθώς εμφανίζεται ρευστή, αδιαμόρφωτη, αναζητούμενη, προϊόν ανταλλαγής ή επινόησης».²⁵¹ Μέσα από αυτή την εκούσια εκχώρηση της ταυτότητας του πατέρα, ο Τριαρίδης επιλέγει να εμπλέξει τις μετέπειτα ψυχαναλυτικές θεωρίες του Freud για να δικαιολογήσει το άλλοτε δολοφονικό και αιμομικτικό πεπρωμένο με σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες.

Το μυθολογικό θέμα του Οιδίποδα στάθηκε για τον Freud το κατάλληλο βοήθημα εστίασης και μεγέθυνσης της ερωτικής διάστασης της σχέσης του γιου προς τη μητέρα, θεωρώντας τις περιπέτειες του Οιδίποδα ως εκπλήρωση της απωθημένης επιθυμίας των ανδρών να σκοτώσουν τον πατέρα και να παντρευτούν την μητέρα.²⁵² Συνεπώς με τη θεωρία πως οι μύθοι αποτελούν συμπυκνώσεις βαθύτερων νοημάτων, η ψυχανάλυση αντιμετώπισε τον μύθο ως μια αινιγματική κατασκευή που προσιδιάζει με το όνειρο²⁵³ κι έτσι η φροϋδική ανάλυση του οιδιπόδειου συμπλέγματος, ορμώμενη από τον μύθο του Οιδίποδα (αλλά και το μύθο του Νάρκισσου), αποτέλεσε τη βάση της κατ' εξοχήν φροϋδικής θεωρίας της παιδικής σεξουαλικότητας και ιδίως της σεξουαλικής επιθυμίας του παιδιού προς τη μητέρα και της επιθετικότητας προς τον πατέρα.²⁵⁴ Η παραπάνω ψυχαναλυτική ανάγνωση λαμβάνει στο έργο του Τριαρίδη μια κυριολεκτική σκηνική εκπροσώπηση μέσω της επιλογής της ταυτοπροσωπίας παιδιού και πατέρα. Με άλλα λόγια, το έργο *Οιδίνους* θα μπορούσε να είναι μια επί σκηνής γυμνή παρουσίαση της λειτουργίας του ασυνείδητου, ομοίως με την εύστοχη ρήση του Σταρομπίνσκι για την ανάγνωση του οιδιπόδειου μύθου από τον Freud, πως: «Ο ήρωας δεν έχει ασυνείδητο γιατί είναι ασυνείδητο».²⁵⁵

Συνένοχος αυτής της διαστροφικής καταφυγής η Ι. που, αν και επανέρχεται σποραδικά στην ανάγκη για μια νέα έντιμη εκκίνηση στη σχέση της με τον Λ. απουσία παιδιού, κυρίως συναινεί στην διατήρηση αυτής της αρρωστημένης «κανονικότητας», στάσης που σχεδόν της επιβάλλεται από τον Λ. Η Ιοκάστη του πρωτοτύπου δεν επιθυμεί να βγει η αλήθεια στο φως, καθώς το μέγεθος της πράξης της αιμομιξίας την ξεπερνά γι' αυτό και όταν η αλήθεια έχει πια επαληθευτεί αυτοκτονεί. Όμως η Ι. του Τριαρίδη ξέρει

²⁵¹Καράογλου, «Η δραματολογία του Θανάση Τριαρίδη», [<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/48> (21/6/2016)].

²⁵²Ροζαλί Σινοπούλου, «Ο Οιδίποδας στον αιώνα του Freud : Η Ερμηνεία των ονείρων, ο Άμλετ και το οιδιπόδειο σύμπλεγμα», στο Πρόγραμμα της παράστασης *Οιδίνους-πλεκτάνη για δύο πρόσωπα σε δύο πράξεις*, Ευρασία, Αθήνα, 2016, σσ.63-70.

²⁵³Σάββας Μπακιρτζόγλου, «Ψυχαναλυτικές απόψεις σχετικά με τη γραφή και το περιεχόμενο των μύθων», [http://www.epekeina.gr/a_files/2012/MythologyNPsychoanalysis.pdf ,(3/9/2016)], σ.3.

²⁵⁴Στο ίδιο. σ.10.

²⁵⁵Σινοπούλου, «Οιδίνους: Η ανθρώπινη μηχανή», επίμετρο του προγράμματος της παράστασης *Οιδίνους-πλεκτάνη για δύο πρόσωπα σε δύο πράξεις*, σ.138.

πως δεν έχει διαπράξει αιμομιξία, αφού γιος και πατέρας είναι το ίδιο πρόσωπο. Έτσι, σε αυτό το παράδοξο ερωτικό τρίγωνο, πρόσκαιρες μετατοπίσεις δυνάμεων εναλλάσσονται ως την τελική επικράτηση της σχέσης της μητέρας με τον γιο²⁵⁶ σε ένα έργο που οι άνθρωποι δείχνουν ανίσχυροι, όχι εξαιτίας των έξωθεν δυνάμεων που τους υπερβαίνουν και τις αγνοούν αλλά εξαιτίας ανεξερεύνητων δυνάμεων που πηγάζουν εκ των έσω και αποδεικνύονται εξίσου καταστροφικές όταν δεν τιθασεύονται.

2.2.5. ΜΑΡΙΑΣ ΠΡΩΤΟΠΑΠΠΑ *Η ΓΛΥΚΙΑ ΤΥΡΑΝΝΙΑ ΤΟΥ ΟΙΔΙΠΟΔΑ* (2016)

Τελευταίο και πιο σύγχρονο σκηνικό παράδειγμα αποτελεί η διασκευή *Η Γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα* βασισμένη στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία της Μαρίας Πρωτόπαππα, που παρουσιάστηκε στην Πειραματική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τον Μάιο και τον Ιούνιο του 2016.²⁵⁷ Πρόκειται για τη δεύτερη σκηνοθετική απόπειρα της γνωστής ηθοποιού μετά την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, που παρουσιάστηκε τον Ιούλιο του 2013 στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών.²⁵⁸

Σε αυτή τη δεύτερη σκηνοθετική αναμέτρηση της Μαρίας Πρωτόπαππα με ένα κλασικό έργο της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας, με τη συμβολή ενός εξαμελούς θιάσου νέων ηθοποιών²⁵⁹ και τη μετάφραση του Ι.Ν. Γρυπάρη, επιχειρείται μια νέα σκηνοθετική προσέγγιση του σοφόκλειου μύθου που ενώ κρατά αναλλοίωτο τον δραματουργικό πυρήνα του πρωτοτύπου, τον εμπλουτίζει με έντονα κωμικά και παρωδιακά στοιχεία αποδομώντας την κλασική του φόρμα και προτείνοντας αντ' αυτού μια νέα, εκσυγχρονισμένη αφήγηση που δίνει έμφαση στη σκηνική ανάγνωση του έργου και ως εκ τούτου στη σκηνοθεσία. Διατηρώντας σε σημαντικό ποσοστό τον τραγικό λόγο,

²⁵⁶Στο ίδιο, σ.141.

²⁵⁷Δελτίο τύπου του Εθνικού Θεάτρου, «*Η γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα* της Μαρίας Πρωτόπαππα - βασισμένο στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή», [<http://www.n-t.gr/el/events/tyranniatouoidipoda/> , (11/6/2016)].

²⁵⁸Σταυρούλα Παπασπύρου, «'Πειραγμένη' Ιφιγένεια'», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 29/6/2013, [<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=371910> , (11/6/2016)].

²⁵⁹Στην παράσταση πρωταγωνιστούν οι: Γιώργος Παπανδρέου, Θοδωρής Σκυφτούλης, Μιχάλης Τιτόπουλος, Γιάννης Κλίνης, Μαρία Αποστολακέα και Μάνος Στεφανάκης.

όλους τους ρόλους καθώς και τη δομή της σοφόκλειας τραγωδίας, η *Γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα* κατεβάζει σκόπιμα τους σοφόκλειους ήρωες στο επίπεδο της σύγχρονης καθημερινότητας αξιοποιώντας πολύ το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Στο αντίποδα της «βαρύτητας» των καθιερωμένων τρόπων προσέγγισης της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας, η παράσταση ενσωμάτωσε στην ανάγνωσή της δημοφιλή είδη της μαζικής κουλτούρας -όπως τη σύγχρονη ελληνική μουσική που αντικατέστησε τα χορικά- αρνούμενη σκόπιμα να «συμμορφωθεί» στους κανόνες μιας κοινά αποδεκτής αισθητικής περί του ωραίου. Τολμηρή ως προς την επιλογή της να υιοθετήσει μια αισθητική «ατημέλεια» κόντρα στην ευταξία του αρχαίου ποιητικού λόγου, η *Γλυκιά Τυραννία* χρησιμοποιεί έναν σύγχρονο, καθημερινό κώδικα αναφορών «δοκιμάζοντας» τις προσδοκίες των θεατών για ό,τι θεωρούν κλασικό.

Κατ' αυτό τον τρόπο, ο σκηνικός χώρος παρέπεμπε σε ένα σύγχρονο διαμέρισμα ή γκαράζ αμερικανικών αναφορών (χώρος επισκευών αλλά και ερωτικών περιπτώξεων του βασιλικού ζεύγους) με λίγα σκηνικά αντικείμενα²⁶⁰ και μια επιφάνεια προβολής τοποθετημένη πάνω από τη σκηνή που προέβαλλε ανά διαστήματα με τη μορφή υπέρτιτλων πληροφορίες για τον χρόνο, τον τόπο ή την συνθήκη. Η έναρξη της παράστασης βρίσκει τον Οιδίποδα να αθλείται κάνοντας σκοινάκι και την Ιοκάστη να διαβάζει περιοδικά, ενώ ο τετραμελής Χορός, φορώντας μάσκες, παίρνει τη θέση του σε ένα παγκάκι κλαίγοντας αρχικά και σωματοποιώντας έπειτα τα συμπτώματα του λοιμού που μαστίζει τη Θήβα. Καθώς οι πολίτες υποφέρουν, ο Χορός επιτίθεται στον Οιδίποδα ζητώντας του να λάβει δράση, ενώ στη συνέχεια τα μέλη του διηγούνται προσωπικές ιστορίες μαύρου χιούμορ, περιγράφοντας λεπτομερώς τα συμπτώματα του θανάτου συγγενικών τους προσώπων που έπληξε ο λοιμός. Η ενδυμασία, η κίνηση και το ύφος των ηθοποιών έδιναν συχνά τη εντύπωση στους θεατές ότι παρακολουθούσαν μία πρόβα κατά τη διάρκεια της οποίας οι ηθοποιοί φορούσαν τα καθημερινά τους ρούχα, κάπνιζαν ενώ πολύ συχνά, όταν δεν συμμετείχαν στη δράση, κάθονταν στο πίσω μέρος της σκηνής ανενεργοί. Με συχνές τις εναλλαγές ανάμεσα στο τραγικό ύφος και την παρωδία, τη δράση διέκοπταν ενίοτε είτε εμβόλιμες εξωκειμενικές αφηγήσεις, όπως του λοιμού της Θήβας, είτε σύγχρονες pop, λαϊκές ή metal μουσικές επιλογές που μετέτρεπαν παροδικά τη σκηνή σε συναυλιακό χώρο.²⁶¹

²⁶⁰Τα οποία περιλαμβάνουν ένα πάγκο για μαστορέματα στο βάθος, δύο πολυθρόνες, ένα μικρό ποδήλατο, μία μεταλλική ντουλάπα, μια τηλεόραση, ένα στρογγυλό τραπέζι με δυο καρέκλες αριστερά καθώς κι ένα πάγκο δεξιά.

²⁶¹Η μουσική επένδυση της παράστασης περιλάμβανε : Μαζωνάκη, Stavento, ένα metal και ένα ελληνικό παραδοσιακό τραγούδι.



262

Φωτογραφικά στιγμιότυπα από την παράσταση *Η Γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα*

Από τους έξι ηθοποιούς που συμμετείχαν στην παράσταση οι ρόλοι του Οιδίποδα και της Ιοκάστης παίζονταν σταθερά από τους ίδιους ηθοποιούς, ενώ οι υπόλοιποι τέσσερις ηθοποιοί, όταν δεν αποτελούσαν μέλη του Χορού, μοιράζονταν τους ρόλους του Τειρεσία, του Κρέοντα, του Αγγελιοφόρου και των Βοσκών αντίστοιχα.²⁶³ Σημαντικό στοιχείο που κατεύθυνε την υποκριτική των ηθοποιών υπήρξε το γεγονός πως δεν ακολουθήθηκε η λογική της ενσάρκωσης των ρόλων με σκοπό την απάλειψη της πραγματικής ταυτότητας των ηθοποιών και την ανάδειξη της σκηνικής ταυτότητας του ρόλου, αλλά υιοθετήθηκε η επιλογή της αποστασιοποίησης. Έτσι, αυτό που παρακολουθούσαν οι θεατές ήταν τους ηθοποιούς να εκφέρουν τα λόγια του Κρέοντα ή του Τειρεσία λόγου χάρη, χωρίς να γίνεται κάποια προσπάθεια ταύτισης. Αντιθέτως, σε ό, τι αφορά τον ρόλο της Ιοκάστης και του Οιδίποδα υπήρξε προσπάθεια «κατασκευής» μιας περσόνας, που στην περίπτωση του Οιδίποδα επενδύθηκε με τη βαριά προφορά του «λ» και την εικόνα ενός επηρμένου, κακομαθημένου βασιλιά που φοβάται την περίπτωση της καθαίρεσής του, ντρέπεται για την ταπεινή καταγωγή του και έχει εμφανή στοιχεία παλιμπαιδισμού στην σχέση του με τη βασίλισσα, ενώ στην περίπτωση της Ιοκάστης

²⁶²Φωτογραφίες του Κάρολ Τζάρεκ, 16/5/2016, πηγή : elculture.gr,

[<http://www.elculture.gr/blog/article/%CF%80%CE%B1%CE%AF%CE%B6%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%B4%CE%AF%CF%80%CE%BF%CE%B4%CE%B1/>, (12/6/2016)].

²⁶³Αναλυτικά η διανομή περιλάμβανε : Οιδίπους: Γιώργος Παπανδρέου, Ιερέας/Χορός: Θοδωρής Σκυφτούλης, Κρέων/Χορός: Μιχάλης Τιτόπουλος, Τειρεσία/Χορός: Γιάννης Κλίνης, Ιοκάστη: Μαρία Αποστολακέα και Άγγελος/Χορός: Μάνος Στεφανάκης

αναδεικνυόταν η εικόνα μιας απόμακρης ερωτικής γυναίκας με εξίσου έντονα μητρική συμπεριφορά απέναντι στον Οιδίποδα.²⁶⁴

Η καταφυγή στον αρχαιοελληνικό μύθο δικαιολογήθηκε από τη σκηνοθέτη ως «ένας ασφαλής τρόπος για να συστηθούμε, σαν μια αρχή για να μας εμπιστευθούν, για να εμπιστευτούμε»²⁶⁵ ενώ η πειραματική κατεύθυνση της παράστασης και η επιλογή της γείωσης τρόπον τινά της τραγικότητας, υπαγορεύτηκε από την στόχευση στις τραγικές λεπτομέρειες και όχι στο τραγικό μέγεθος, αντιμετωπίζοντας τους ήρωες ως «κανονικούς ανθρώπους με τις φτηνές ή ακριβότερες αναφορές της καθημερινότητας τους».²⁶⁶ Έτσι, όταν δεν δινόταν χιουμοριστική διάσταση, οι πρωταγωνιστές έδιναν την εντύπωση ανθρώπων της διπλανής πόρτας που δρούσαν υπό πίεση. Ο μεν Χορός γιατί υφίστατο την τιμωρητική διάσταση του χρησμού και ο Οιδίποδας από φόβο βλέποντας την πιθανότητα να χάσει ό,τι κατέκτησε εξαιτίας των άδικων και υστερόβουλων κατηγοριών του Τειρεσία ή του Κρέοντα.



267

Φωτογραφικό στιγμιότυπο από την παράσταση *Η Γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα*

Ενδιαφέρουσα κατεύθυνση της παράστασης αποτέλεσε η ψυχαναλυτική ερμηνευτική προσέγγιση γύρω από τη σχέση του Οιδίποδα με την Ιοκάστη. Σύμφωνα με την ερμηνεία του μύθου από τον Freud ο Οιδίποδας έγινε το αναγνωρίσιμο ένοχο και

²⁶⁴ Αναστάσιος Πινακουλάκης, «Η γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα: Κριτική της παράστασης», *Artic*, 20/5/2016, [<https://artic.gr/glikia-tirannia-oidipoda-kritiki/40277/>], (13/6/2016)].

²⁶⁵ Νόρα Μολυβιάτη, «Η Μαρία Πρωτόπαππα σκηνοθετεί την γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα», 10/5/2016, [<http://www.viewtag.gr/i-maria-protopappa/>], (13/6/2016)].

²⁶⁶ Στέλλα Χαραμή, «Η Μαρία Πρωτόπαππα μιλάει στο www.tospirto.net», 12/5/2016, [<http://tospirto.net/theater/people/26365>], (13/6/2016)].

²⁶⁷ Ιλιάννα Δημάδη, Η γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα, *Αθηνόραμα*, 26/5/2016, [http://www.athinorama.gr/theatre/article/i_glukia_tirannia_tou_oidipoda_-2514396.html], (14/6/2016)].

απωθημένο κομμάτι του κάθε ατόμου που αναγνωρίζει ότι εξακολουθούν να υπάρχουν μέσα του απαγορευμένες ορμές.²⁶⁸ Έτσι ο Οιδίποδας παύει να είναι κάτι το μοναδικό και γίνεται μια πιθανή κοινή μας μοίρα και ως εκ τούτου η δική μας τραγωδία. Μ' αυτόν τον τρόπο σε αυτή την διασκευή ο Οιδίποδας φαίνεται να σχηματοποιεί το σύνολο των οιδιπόδειων φαντασιώσεων και επιθυμιών των ανθρώπων που καταπιέστηκαν στη λήθη εξαιτίας των ταμπού που τις συνοδεύει. Παράλληλα η υποκρισία της επιβεβλημένης κοινωνικής ηθικής υπογραμμίστηκε με μια εμβόλιμη βουβή σκηνή κατά την οποία δύο από τα μέλη του Χορού αποπλανούν σεξουαλικά την Ιοκάστη λίγο πριν από την «αυτοκτονία» της, ενώ λίγο μετά την αποκάλυψη της αλήθειας αποδοκιμάζουν δημόσια τον Οιδίποδα για τον αιμομικτικό του γάμο. Γι' αυτό τον λόγο και στη συγκεκριμένη εκδοχή ο Οιδίποδας δεν αυτοτυφλώνεται και πιθανώς η Ιοκάστη να μην αυτοκτονεί, αφού μετά την τελευταία αποχώρησή της από τη σκηνή απουσίαζε η αγγελική ρήση που ανακοίνωνε την αυτοκτονία της. Ο Οιδίποδας, αν και προτίθεται να ανακαλύψει την αλήθεια πάση θυσία, ωστόσο όταν αυτή αποκαλύπτεται αποδέχεται αναγκαστικά και δύσθυμα το κοινωνικό της βάρος όχι όμως και τις ευθύνες, επιστρέφοντας στο τέλος στον «ασφαλή παράδεισο» της ηδονικής μητρικής αγκαλιάς, όταν η παράσταση κλείνει με την εμφάνιση της νέας αυτή τη φορά Ιοκάστης, να τον παίρνει από το χέρι χορεύοντας μαζί του το «To the end of Love». Επομένως την αποκάλυψη των συγγενικών δεσμών διαδέχτηκε η αμήχανη και αναγκαστική ίσως συμμόρφωση των πρωταγωνιστών και η ανομολόγητη αλλά παρά ταύτα εμφανής επιθυμία τους για συνέχεια έσωθεν, τουλάχιστον στο χώρο του φαντασιακού, αν το βαλς του τέλους σηματοδοτεί ένα είδος προσωπικής καθάρσεως και αποκατάστασης της διασαλευθείσας τάξης.

Ο στόχος του θιάσου, όπως αναφέρεται και στο πρόγραμμα της παράστασης, ήταν η προβολή ενός Οιδίποδα που απομακρύνεται από την «ηδονική μητρική αγκαλιά» εξαιτίας του «Νόμου των Άλλων» ενώ η πραγματική του φύση λαχταρά μια ζωή σύμφυτη των ορμών και των παθών του.²⁶⁹ Εξου και ο τίτλος της παράστασης που σύμφωνα με την Μαρία Πρωτόπαππα παραπέμπει στον Κήπο της Εδέμ και τη «γλυκιά τυραννία» της μητρικής/ερωτικής σχέσης του ήρωα με την μητέρα του. Ομοίως στην ιστορία της Γενέσεως, η γνώση φέρνει ενοχή και εκδίωξη των πρωτοπλάστων από τον παράδεισο και ο έρωτας συνοδεύεται με μιας μορφής αμαρτία (και υπό την αριστοτελική και υπό τη

²⁶⁸Rachel Bowlby, «Οι κλασικές μυθολογίες του Φρόιντ: τραγωδία και ψυχανάλυση», *Θεάτρον Πόλις*, τχ 1, 2014, Σχολή Καλών Τεχνών -Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, σ. 103, [<http://ts.uop.gr/images/files/theatrou-polis-issue-1.pdf>], (20/10/2016)].

²⁶⁹Αναστάσιος Πινακουλάκης, «Η γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα: Κριτική της παράστασης», *Artic*20/5/2016, [<https://artic.gr/glikia-tirannia-oidipoda-kritiki/40277/>], (8/10/2016)].

χριστιανική έννοια). Και ίσως υπό αυτό το πρίσμα και η ιστορία του Κάιν και του Άβελ να είναι εκείνη του Πολυνεΐκη και του Ετεοκλή. Σε κάθε περίπτωση και στις δύο εκδοχές ο «παράδεισος» διαλύεται, όταν η γνώση έρχεται και νοηματοδοτεί τις πράξεις αποκολλώντας βιαίως τη θέση του ανθρώπου από την υπόλοιπη φύση γεμίζοντάς τον με ανείπωτο πόνο.



270

Οι ηθοποιοί Γιώργος Παπανδρέου και Μαρία Αποστολακέα στους ρόλους του Οιδίποδα και της Ιοκάστης

Η παράσταση της Μαρίας Πρωτόπαππα μπορεί να συμπεριληφθεί σε εκείνες τις ανασκευές του δραματικού μύθου που επιχείρησαν να αποδομήσουν μέσω της ειρωνείας, του σαρκασμού ή του κωμικού στοιχείου τους μυθικούς ήρωες και ως εκ τούτου μπορεί να τοποθετηθεί δίπλα στις δραματουργικές προτάσεις των Ανδρέα Φλουράκη με το *Μήδειας πατούσες* (2014), Χάρη Μπόσινα με το *Λευτεριά στη Μήδεια* (2014) ή Έλενας Πέγκα και το *Φαίδρα ή Αλκηστis - Love Stories* (ανέκδοτο)²⁷¹ επιζητώντας όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο Δ. Τσατσούλης «μία ρήξη με τα κληρονομημένα πρότυπα και μία εκ νέου κατάκτηση μέσω μιας νέας λειτουργικής διαχείρισής τους.²⁷²

Δεδομένου ότι το παραπάνω παράδειγμα εκπροσωπείται μόνο μέσω της σκηνικής του εκπροσώπησης, κρίνω σκόπιμο να αναφέρω πως στο σύνολό της η παράσταση δεν φάνηκε να εκπληρώνει με καθαρότητα τους σκοπούς της. Ως εκ τούτου, η υποδοχή του

²⁷⁰Ματίνα Καλλάκη, «Η Γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα /Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου» εφ. *Lifo*, 22/5/2016, [http://www.lifo.gr/guide/theater_reviews/137, (16/9/2016)].

²⁷¹Δημήτρης Τσατσούλης, «Αρχαιόμυθη Ελληνική Δραματουργία - Ανασημασιοδοτώντας την εθνική κληρονομιά», *The GreekPlayProject*, [<http://www.greektheatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/42>, (6/9/2016)].

²⁷²Στο ίδιο.

παραπάνω εγχειρήματος από τη δημοσιευμένη έντυπη ή ηλεκτρονική κριτική δεν υπήρξε θερμή, καθώς ο συνδυασμός τραγικού λόγου, κωμικού και παρωδιακού στοιχείου δεν φαίνεται πως λειτούργησε, σε μια χαμηλού προϋπολογισμού παράσταση που βασίστηκε εξολοκλήρου στη δυναμική των ηθοποιών και στην επιθυμία για πρωτοτυπία. Έτσι ο Αναστάσιος Πινακουλάκης θα τη χαρακτηρίσει ως «ψυχαναλυτική παρατραγωδία» με ωραίες ιδέες αλλά αδυναμία διαχείρισής τους²⁷³, η Στέλλα Χαραμή από το *tospirto.net* ως μια «ημιτελή, μοντερνιστική ανάγνωση της τραγωδίας χωρίς προφανή στόχο»²⁷⁴ και η Ιλειάνα Δημάδη από το *Αθηνόραμα* θα αναγνωρίσει τις «ενδιαφέρουσες δυναμικές ψυχαναλυτικής υφής» και τη «μεγάλη επιθυμία για κατάθεση προσωπικής οπτικής» που ωστόσο «βαραίνουν από ασαφείς προθέσεις και ακόμη πιο άστοχες λύσεις».²⁷⁵ Περισσότερο καυστική η Ματίνα Καλλάκη από τη *Lifo* θα θεωρήσει το όλο εγχείρημα αποτυχημένο θεωρώντας μάλιστα πως λειτούργησε εις βάρος τόσο του έργου όσο και των θεατών²⁷⁶ ενώ τέλος η Λουίζα Αρκουμενέα από την εφημερίδα *το Βήμα* θα φανεί περισσότερο δεκτική, σημειώνοντας ωστόσο την έλλειψη διαύγειας των αναγωγών της παράστασης που περισσότερο διεπóταν από μια διάθεση δοκιμής παρά από καθαρότητα και ολοκληρωμένες ιδέες.²⁷⁷

²⁷³Πινακουλάκης, «Η γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα», [<https://artic.gr/glikia-tirannia-oidipoda-kritiki/40277/>], (6/9/2016)].

²⁷⁴Στέλλα Χαραμή, «Είδα: την «Γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα» σε σκηνοθεσία Μαρίας Πρωτόπαππα», *Το σπύρτο*, 23/5/2016, [http://tospirto.net/theater/ive_seen/26493], (6/9/2016)].

²⁷⁵Δημάδη, «Η γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα», [http://www.athinorama.gr/theatre/article/i_glukia_turannia_tou_oidipoda_-2514396.html] (6/9/2016)].

²⁷⁶Καλλάκη, «Η Γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα», *Lifo*, [http://www.lifo.gr/guide/theater_reviews/137], (6/9/2016)].

²⁷⁷Λουίζα Αρκουμενέα, «Επιστροφή στη μητέρα», εφημ. *Το Βήμα*, 22/5/2016, [<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=801062>], (6/9/2016)].

3. Κινηματογράφος, Αρχαίο Δράμα και *Οιδίπους Τύραννος*

Από την πρώτη διάφανη ταινία του George Eastman το 1889, την πρώτη κινηματογραφική προβολή των αδερφών Auguste και Louis Lumière το 1895 και την εφεύρεση της τηλεόρασης το 1926 από τον John Logie Baird²⁷⁸ έχει περάσει πάνω από ένας αιώνας αλλά η σχέση θεάτρου και κινηματογράφου τοποθετείται ήδη στον 20^ο, όταν η ανάδυση του νέου αυτού τεχνολογικού μέσου κατοχυρώθηκε και ως μορφή τέχνης.²⁷⁹ Τότε ήταν που το θέατρο αποτέλεσε ένα πολύ σημαντικό πεδίο που τροφοδότησε το σινεμά με αφηγηματικές τεχνικές, θεματικές επιλογές, ηθοποιούς και σκηνοθέτες που όμως, όπως κάθε παραστατικό μέσο, έτσι κι αυτό αξιοποίησε διαφορετικά. Κάθε μορφή τέχνης μιλά τη δική της δραματική γλώσσα κι έτσι ο κινηματογράφος με περισσότερες και μεγαλύτερες δυνατότητες τεχνολογικών τεχνασμάτων απ'ό,τι το θέατρο, ξεπερνά τις περιορισμένες δυνατότητες του σκηνικού φωτισμού, υπερπηδά αυτόματα στον χωροχρόνο και κυρίως εκμεταλλεύεται την δύναμη της εικόνας για ένα σιωπηλό αλλά παρόλα αυτά συμπυκνωμένο και ισχυρό σχολιασμό. Σύντομα η σχέση των δύο μέσων άρχισε να ακολουθεί μια αμφίδρομη πορεία, αφού ήδη από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα ο Brecht ενσωμάτωσε το νέο τεχνολογικό μέσο προκειμένου να υλοποιήσει το προσωπικό του όραμα, χρησιμοποιώντας κατά τη διάρκεια των παραστάσεων οθόνες που προέβαλλαν ντοκουμέντα που συνήθως επιβεβαίωναν ή αντετίθεντο στα λεγόμενα των ηθοποιών. Σήμερα μπορούμε να ισχυριστούμε πως η χρήση παρόμοιων τεχνολογικών δυνατοτήτων στο θέατρο έχει κατοχυρωθεί παγκοσμίως ως κοινή σκηνοθετική πρακτική, φτάνοντας ακόμη και σε μια νέα κατηγορία θεατρικών παραστάσεων που βασίζονται εξολοκλήρου στη χρήση προηγμένων τεχνολογιών, όπως οι συναισθητικές παραστάσεις

²⁷⁸Marianne McDonald, «Η Θεατρική κληρονομιά του μύθου: ο Οιδίπους στην όπερα, στο ραδιόφωνο, στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο» στο: Marianne McDonald και J. Michael Walton (επιμ.), *Οδηγός για το Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο- από το Πανεπιστήμιο του Cambridge*, μτφ., Βάιος Λιάπης, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σ.377

²⁷⁹Pantelis Mechelakis, «Greek Tragedy in Cinema», στο: Ediph Hall, Fiona Macintosh and Amanda Wrigley (επιμ.), *Dionysus since 69, Greek Tragedy at the Dawn of the third Millennium*, Oxford University Press, New York, 2004, σ. 201.

του Simon Mc Burney της ομάδας Complicite ²⁸⁰ ή οι διαδραστικές παραστάσεις των Rimini Protokoll, όπως το *Situation Rooms*.²⁸¹

Ανάμεσα στα πολλά που δανείστηκε ο κινηματογράφος από το θέατρο είναι και η αρχαίοθεμη θεματολογία του. Μάλιστα σύμφωνα με το βιβλίο του Kenneth MacKinnon *Greek Tragedy into Film*, μεταξύ 1927-1978 καταγράφονται δεκαοκτώ κινηματογραφικές αποτυπώσεις δώδεκα τραγωδιών, με την πρώτη να διασώζει αποσπάσματα από την ιστορική παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* στους Δελφούς και πλήθος άλλες να καταγράφουν ολόκληρες θεατρικές παραστάσεις.²⁸² Αν προσθέσουμε σε αυτές τις καθαρά κινηματογραφικές μεταφορές -λιγότερο ή περισσότερο πιστές σε θέματα ιστορικότητας- και ακόμη εκείνες τις ταινίες που δανείστηκαν απλώς μοτίβα, τότε μαζί με τις τηλεοπτικές σειρές καταλαβαίνουμε πως το κορυφαίο αρχαίομυθών φιλμικών αποτυπώσεων ξεπερνά κατά πολύ τις παραπάνω δεκαοκτώ.

Σύμφωνα με τον Παντελή Μιχελιδάκη, κοινό μεταξύ της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και του κινηματογράφου είναι η πολυσχιδής φύση τους, με την αρχαία ελληνική τραγωδία να συμπεριλαμβάνει το επικό στοιχείο, τον διθύραμβο, την μουσική και τις εικαστικές τέχνες και τον κινηματογράφο να απαρτίζεται από τον συνδυασμό τόσο ρυθμικών τεχνών όπως η μουσική και η ποίηση, όσο και των πλαστικών όπως η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική.²⁸³ Ωστόσο η σχέση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και του κινηματογράφου χρειάστηκε αρκετές δεκαετίες μέχρι να εδραιωθεί θεωρητικά με τις πρώτες δημοσιευμένες μελέτες να τοποθετούνται τη δεκαετία του 1980 μέσω των Marianne McDonald (1983) και Kenneth Mackinnon(1986).²⁸⁴ Έκτοτε η μεταφορά και η προσαρμογή της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας στη μικρή ή τη μεγάλη οθόνη αποτέλεσε ένα αυτόνομο πεδίο έρευνας που ενισχύθηκε από την ταυτόχρονη εμφάνιση ολοένα και περισσότερων κινηματογραφικών αποδόσεων αρχαίων ελληνικών μυθικών αφηγήσεων. Το αποτέλεσμα ήταν το ολοένα αυξημένο ενδιαφέρον των μελετητών γύρω από τη σχέση των δύο μέσων και κυρίως τους τρόπους με τους

²⁸⁰Trailer της παράστασης «The Encounter», Complicite, [https://www.youtube.com/watch?v=vKWv001zJ_Y], (1/10/2016)].

²⁸¹ Situation Rooms by Rimini Protokoll, 2016, Luminato Festival, [<https://www.youtube.com/watch?v=xgplzUY0h6Y>], (1/10/2016)].

²⁸²Peter Burian, «Διασκευές της τραγωδίας για την θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη, σσ.418-419.

²⁸³Λευτέρης Κεφάλας, «Pantelis Michelakis, *Greek Tragedy on Screen, Classical Presences*», Oxford University Press, Οξφόρδη 2013, σ. 279», *Σκηνή*, τχ. 7, (2015), σ. 385, [<https://www.google.gr/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Pantelis+Michelakis%2C+Greek+Tragedy+on+Screen%2C%CE%A3%CE%BA%CE%B7%CE%BD%CE%B7+pdf>], (92/10/2016)].

²⁸⁴Mechelakis, «Greek Tragedy in Cinema»,σ. 199.

οποίους αποδίδονται στο σινεμά υποθέσεις που μέχρι τότε ανήκαν παραδοσιακά στο θέατρο.²⁸⁵

Αναφερόμενοι αποκλειστικά στην πρόσληψη του *Οιδίποδα Τυράννου* και εξαιρώντας οποιαδήποτε άλλη αρχαιόμυθη κινηματογραφική υπόθεση, παρατηρούμε πως, όπως και στο θέατρο, κάθε κινηματογραφική απόδοση αποτελεί προϊόν της εποχής της, του είδους της και κυρίως συνιστά το προσωπικό σχόλιο του δημιουργού της. Ως εκ τούτου, οι παραλλαγές είναι πάρα πολλές, οι σύνδεσμοι με το αρχαιοελληνικό πρωτότυπο μπορεί να είναι από ισχυροί έως και αμυδροί, αποτυπώνοντας την ιστορία ρεαλιστικά ή υπερφυσικά, κωμικά ή δραματικά, ψυχαναλυτικά ή πειραματικά. Ωστόσο, από το σύνολο των μέχρι σήμερα αποδόσεων του σοφόκλειου μύθου μπορούμε κατά τη γνώμη μου να χωρίσουμε τις κινηματογραφικές αποδόσεις, κατά προσέγγιση, σε τέσσερις γενικές κατηγορίες κάθε μια από τις οποίες μπορεί να διαιρεθεί σε επιπλέον υποκατηγορίες.

Η πρώτη αφορά τις πιστές μεταφορές που ακολουθούν με ακρίβεια το σοφόκλειο κείμενο χρησιμοποιώντας σκηνικά και κοστουμια που προσπαθούν να αναπαραστήσουν την κλασική εποχή. Σε αυτή την κατηγορία εντάσσονται και οι κινηματογραφημένες παραστάσεις, αφού μπορεί ο χώρος να είναι ένα υπαίθριο Θέατρο αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της συγκεκριμένης κατηγορίας αποτελεί η ταινία *Oedipus the King* του Philip Saville (1968)²⁸⁶ που γυρίστηκε στο αρχαίο θέατρο της Δωδώνης με τους Christopher Plummer ως Οιδίποδα, Lilli Palmer στον ρόλο της Ιοκάστης, Richard Johnson ως Κρέοντα και Orson Welles στο ρόλο του Τειρεσία με τη συμμετοχή και των Ελλήνων ηθοποιών Μανώλη Δεστούνη, Γιώργο Διαλεγμένο, Τάκη Εμμανουήλ, Δήμο Σταρένιο και Αλέξη Μανθεάκη.²⁸⁷

Η δεύτερη κατηγορία αναφέρεται σε ελεύθερες αναγνώσεις του μύθου που κρατούν μόνο τα αναγνωρίσιμα κομβικά στοιχεία της σοφόκλειας ιστορίας (πατροκτονία και αιμομιξία) μεταφέροντάς την υπόθεση στο σήμερα. Σε αυτή την κατηγορία οι σκηνοθέτες συνήθως αφαιρούν τη μεταφυσική έννοια του πεπρωμένου και της κατάρας του Λαίου κι αντ' αυτού επικεντρώνονται στο θέμα της αιμομιξίας. Έτσι, συνήθως καταφεύγουν σε ένα δυσάρεστο γεγονός που ανάγκασε τα μέλη μιας οικογένειας να χωριστούν, ώστε έπειτα από χρόνια η μητέρα να συναντηθεί με τον γιο της (ή ο πατέρας

²⁸⁵Στο ίδιο, σ. 201.

²⁸⁶Η εκδοχή του *Oedipus the King* του Philip Saville (1968) υπάρχει διαθέσιμη στο διαδίκτυο μέσω του συνδέσμου [<https://www.youtube.com/watch?v=6ISM3CSyNQ> (24/9/2016)].

²⁸⁷Martin M. Winkler, «Oedipus on Film» στο: *X Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, 2000, 2500 Χρόνια Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, Παράδοση και Προοπτικές, XI Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, 2002, Θηβαϊκός Κύκλος*, Πρακτικά συμποσίων, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό κέντρο Δελφών, 2007, σ.474.

με την κόρη) και να αναπτύξουν εν αγνοία τους ερωτικές σχέσεις. Φυσικά συναντάμε αρκετές παραλλαγές των παραπάνω με μικρότερες ή μεγαλύτερες αποκλίσεις, ενδεχομένως παράλειψη της πατροκτονίας και της τύφλωσης. Αναγνωρίσιμο παράδειγμα της παραπάνω κατηγορίας μπορεί να θεωρηθεί η βραβευμένη ταινία *Incendies* του 2010 (*Μέσα από τις Φλόγες*) του Καναδού σκηνοθέτη Denis Villeneuve βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Λιβανέζου θεατρικού συγγραφέα Wadji Mouawad.²⁸⁸ Η ταινία ξεκινά με το άνοιγμα της διαθήκης της μητέρας δύο διδύμων (ενός αγοριού κι ενός κοριτσιού) με δύο κλειστούς φακέλους που θα πρέπει να παραδοθούν στον πατέρα, που μέχρι τότε θεωρούσαν νεκρό, και στον αδελφό τους που μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν γνώριζαν ότι έχουν. Οι απαντήσεις κρύβονται στη Μέση Ανατολή και συγκεκριμένα στο Λίβανο, όπου ο 16της θρησκευτικός εμφύλιος πόλεμος έγινε αφορμή για τον χωρισμό της μητέρας από τον πρωτότοκο γιο της που μοιραία βρέθηκε να μεγαλώνει στο στρατόπεδο των αντιπάλων και να εξελίσσεται στον εν αγνοία του βασανιστή και βιαστή της μητέρας του. Το μεγάλο ενδιαφέρον της ταινίας αφορά στο μεγαλοφυή σεναριακό αλλά και σκηνοθετικό χειρισμό ενός οικογενειακού δράματος ως αφορμή για ένα σοβαρό πολιτικό σχολιασμό καταφέροντας να ισοροπήσει τις αρχαιοελληνικές προσλαμβάνουσες με την σύγχρονη πολιτική ιστορία. Έτσι το παρόν κινητοποιεί μια εις βάθος έρευνα του παρελθόντος που σηματοδοτεί ταυτόχρονα μια κατάδυση στις τραυματικές εμπειρίες της πρωταγωνίστριας, στο μίσος και τον θρησκευτικό φανατισμό με αποκορύφωμα την ανατριχιαστική σκηνή της επίθεσης των χριστιανών σε ένα λεωφορείο γεμάτο από άμαχους μουσουλμάνους. Αντίστοιχα, η παλαιότερη ταινία *Voyager (Homo Faber)* του Volker Schlöndorff το 1991, βασισμένη στο μυθιστόρημα *Homo Faber* του Max Frisch,²⁸⁹ με συμμετοχή των Ελλήνων κινηματογραφιστών Νίκου Περράκη στην καλλιτεχνική διεύθυνση και Γιώργου Αρβανίτη στη φωτογραφία, θα παρουσιάσει την ιστορία ενός μηχανικού της UNESCO που ταξιδεύει συνεχώς, ώσπου ερωτεύεται μια 19χρονη κοπέλα και μαζί επιστρέφουν στην πατρίδα της, την Ελλάδα, όπου και τοποθετείται η λύση του δράματος. Η συγκεκριμένη εκδοχή αποτελεί μια μοντέρνα παραλλαγή του σοφόκλειου μύθου που με αναδρομικές αφηγήσεις μας αποκαλύπτει εξίσου με το πρωτότυπο, τον καθοριστικό ρόλο του παρελθόντος του

²⁸⁸ «Incendies», Official Trailer, [<https://www.youtube.com/watch?v=0nycksytL1A> ,(25/9/2016)].

²⁸⁹ Άννα Πούπου, «Η περιπλάνηση του Οιδίποδα σε ένα όχι και τόσο μακρινό μέλλον: επιδράσεις της τραγωδίας στις ταινίες επιστημονικής φαντασίας» στο: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Αθήνα (26-30 Ιανουαρίου 2011)*, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Στο πλαίσιο του εορτασμού 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 2014, σ . 475.

πολυταξιιδεμένου πρωταγωνιστή στην ταυτότητα του παρόντος. Έτσι, μέσω μιας σειράς τυχαίων αλλά καθοριστικών συναντήσεων ο κεντρικός ήρωας φτάνει να συνάπτει σχέσεις με την 19χρονη κόρη του, καρπό του νεανικού έρωτά του με μια Ελληνίδα, την οποία εγκατέλειψε λίγο πριν τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο ύστερα από μια αμοιβαία υπόσχεση πως δεν θα κρατούσαν το παιδί που εκείνη τότε κυοφορούσε.²⁹⁰

Μια ξεχωριστή κατηγορία θα μπορούσαν να αποτελέσουν πολλές από τις ταινίες που ακολουθούν την ψυχαναλυτική κατεύθυνση καθώς φαίνεται πως γρήγορα εξελίχθηκαν σε ένα ανεξάρτητο πεδίο πειραματισμών που αγνοεί τις σοφόκλειες προσλαμβάνουσες του Freud, ενώ επικεντρώνεται και εξελίσσει σε διάφορες παραλλαγές τις θεωρίες του Freud. Σε αυτό το corpus μπορούν να ενταχθούν ενδεχομένως οι ταινίες του Hitchcock *Strangers on a Train* 1951, το *North by Northwest* 1959 αλλά και το περίφημο *Psycho* το 1960. Πολλές από τις ταινίες του διάσημου μετρ των θρίλερ παρουσιάζουν τη σχέση γονιών και παιδιών, τη σχέση του γιου με τη μητέρα που φτάνει ως την ταύτιση και ενίοτε τον φόνο του πατέρα.²⁹¹ Σύμφωνα με τον Βάλτερ Πούχγερ στο άρθρο του «Οιδίπους ο σύγχρονός μας», κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα ήδη οι θεατρικές διασκευές του *Οιδίποδα* άρχισαν να μετατρέπουν τη σοφόκλεια υπόθεση από μια ιστορία πεπρωμένου σε μια αμιγώς ερωτική ιστορία.²⁹² Αντίστοιχα, η ταινία *La Luna* του Bernardo Bertoluzzito 1979 στηρίζει την αφήγησή της ιστορίας μίας διάσημης τραγουδίστριας της Όπερας που ανακαλύπτει ότι ο γιος της κάνει χρήση ναρκωτικών, στην σχέση μεταξύ μητέρας και γιου.

Τέλος, σύμφωνα με την μέχρι τώρα έρευνα μια επιπλέον κατηγορία μπορεί να θεωρηθεί εκείνο το σώμα ταινιών που απομακρύνονται από το δραματικό κείμενο και απλώς δανείζονται μοτίβα ή έννοιες, όπως το αναπόδραστο της μοίρας ή την αυτοπαγίδευση του ήρωα, και που στις οποίες μπορεί σε κάποιες περιπτώσεις η αναγωγή στο Σοφοκλή να είναι αρκετά έμμεση έως και αδιόρατη. Σε αυτή την κατηγορία εντάσσονται κατά τη γνώμη μου οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας όπως η αμερικανικής παραγωγής ταινία *The Adjustment Bureau* (*Οι Ρυθμιστές*) του 2011 σε σκηνοθεσία του George Nolfi, η οποία βασίζεται σε διήγημα του Philip K. Dick.²⁹³ Η

²⁹⁰Winkler, «Oedipus on Film», σ. 475.

²⁹¹Πούπου, «Η περιπλάνηση του Οιδίποδα σε ένα όχι και τόσο μακρινό μέλλον», σ.475.

²⁹²Πούχγερ, «Οιδίπους ο σύγχρονός μας», σ. 314.

²⁹³ «The Adjustment Bureau», Official Trailer, [<https://www.youtube.com/watch?v=wZJ0TP4nTaE> , (25/9/2016)].

ταινία παρουσιάζει κάποια μυστηριώδη ομάδα ανδρών - απεσταλμένων της Μοίρας ή του Πεπρωμένου - που ελέγχει και καθοδηγεί αόρατα τις τύχες των ανθρώπων προσπαθώντας να διασφαλίσει ότι δεν θα λοξοδρομήσουν από το κρυφό σχέδιο στο οποίο όλοι οι άνθρωποι είναι εν αγνοία τους ενταγμένοι. Η ταινία θίγει ομοίως με τον σοφόκλειο *Οιδίποδα* το ζήτημα της ελεύθερης ή μη βούλησης των ανθρώπων μέσα από τον αγώνα ενός ανερχόμενου πολιτικού (Matt Damon) για αυτοδιάθεση. Ανάλογης ατμόσφαιρας είναι και η ταινία του Steven Spielberg *Minority Report* (2002) που επίσης στηρίζεται σε μυθιστόρημα του Philip Dick, η δημοφιλής τριλογία *Matrix* (1999) καθώς και η ταινία *Code 46* (2003) του Michael Winterbottom. Το τελευταίο παράδειγμα είναι εμφανώς εγγύτερο στον *Οιδίποδα Τύραννο*, αφού η ιστορία περιγράφει την προσπάθεια ενός ενορατικού ντετέκτιβ να εξιχνιάσει ένα έγκλημα σε μια ξένη πόλη που σχετίζεται με την εταιρία υπό την ονομασία «Σφίγγα», που παρέχει διαβατήρια και ελέγχει την ελεύθερη πρόσβασης των πολιτών από την μία πόλη στην άλλη. Μεταξύ άλλων η ταινία εμπεριέχει και το μοτίβο της αιμομιξίας (του ντετέκτιβ με μια νεότερη γυναίκα που αργότερα αποκαλύπτεται πως είναι κλώνος της μητέρας του), καθώς και της «τύφλωσης», αφού η τιμωρία για την αιμομικτική σχέση του ήρωα είναι το σβήσιμο των αναμνήσεών του, συμπεριλαμβανομένης και της ενόρασης που τον καθιστά πνευματικά τυφλό.

Ωστόσο ακριβώς επειδή το πλήθος των ταινιών είναι αρκετά εκτεταμένο θα μπορούσαν να υπάρξουν αρκετές άλλες επιμέρους κατηγοριοποιήσεις, ενδεχομένως με βάση τα είδη των ταινιών, τις χώρες προέλευσης, την εγγύτητα ή την απομάκρυνση από τον σοφόκλειο μύθο καθώς και τη λιγότερο ή περισσότερο πειραματική κατεύθυνση. Σε κάθε περίπτωση ο *Οιδίπους* μετρά πάνω από τριάντα κινηματογραφικές εκδοχές, χωρίς να συμπεριλαμβάνουμε τις τηλεοπτικές διασκευές, ενώ μιλά ποικίλες κινηματογραφικές γλώσσες κάθε μια από τις οποίες αξιοποιεί με διαφορετικό τρόπο τα τεχνολογικά μέσα αφήγησης της κάθε εποχής, την κουλτούρα της χώρας προέλευσης ενώ αγγίζει μια κλίμακα που μπορεί να εκτείνεται από το ντοκιμαντέρ έως και τα εικαστικά video art πειραματικού χαρακτήρα ή ακόμη και τις ταινίες animation, όπως η ευρηματική μικρού μήκους εκδοχή *Oedipus* (*withvegetables) του Jason Wishnow.²⁹⁴ Στην καταγραφή της πρόσληψης του *Οιδίποδα Τυράννου* που ακολουθεί, για λόγους λειτουργικότητας και

²⁹⁴*Oedipus, the Movie* *WARNING: contains vegetable sensuality* (2004), short film, [https://www.youtube.com/watch?v=8OkMqp_a188 , (30/9/2016)].

οικονομίας επιλέχθηκε η παρουσίαση μόνο σημαντικών κινηματογραφικών μεταφορών ή διασκευών κατά χρονολογική σειρά εμφάνισης.

3.1. Η πρόσληψη του *Οιδίποδος Τυράννου* από τη διεθνή και ελληνική κινηματογραφική παραγωγή

Ήδη από την πρόωμη περίοδο του βωβού κινηματογράφου ανάμεσα στο 1908 και το 1913 καταγράφονται τουλάχιστον πέντε διασκευές του *Οιδίποδα Τυράννου* στην Αγγλία, την Γαλλία την Ιταλία και την Ολλανδία. Έτσι, το 1908 ο ηθοποιός και σκηνοθέτης André Calmettes σκηνοθέτησε πρώτος τον *Oedipe Roi* στη Γαλλία ανοίγοντας το δρόμο για τον Giuseppe de Liguoro στην Ιταλία με το *Edipo Re* το 1909 (ή 1910)²⁹⁵ και τον Gaston Roudès το 1913 με την ταινία *La Légended' Œdipe* με πρωταγωνιστή τον Jean Mounet-Sully.²⁹⁶ Ιδίως το παράδειγμα της ταινίας *La Légende d' Œdipe* ως επαρκέστερα τεκμηριωμένο μάς επιβεβαιώνει τον χαρακτήρα της διασκευής και όχι της απλής μεταφοράς, αφού επιλέγει να παρουσιάσει μια γραμμική αφήγηση των γεγονότων που αναπαριστούν τον φόνο του Λαΐου, τη συνάντηση με τη Σφίγγα και την άφιξη του Οιδίποδα στη Θήβα, στοιχεία τα οποία ο Σοφοκλής παραλείπει, εξαιτίας των αριστοτελικών χωροχρονικών περιορισμών αλλά συμπυκνώνει μέσω αφηγήσεων.²⁹⁷ Την ίδια περίοδο συναντάμε τον ολλανδικό *Oedipus Rex* του Franz Anton Nöggerath το 1912 και τον βρετανικό *Oedipus Rex* του Theo Frenkel, βασισμένο στη θεατρική παράσταση του Max Reinhardt το 1913.²⁹⁸

Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στην ταινία *Oedipus Rex* (1957)²⁹⁹ του Tyrone Guthrie που βασίστηκε στη μετάφραση του ποιητή William B. Yeats, διασκευασμένη από τον E.F. Watling.³⁰⁰ Η συγκεκριμένη κινηματογραφημένη παράσταση σηματοδοτεί την

²⁹⁵Winkler, «Oedipus on Film», σ. 463.

²⁹⁶Κεφάλας, «Pantelis Michelakis, Greek Tragedy on Screen», ό.π.

²⁹⁷Πούπου, «Η περιπλάνηση του Οιδίποδα σε ένα όχι και τόσο μακρινό μέλλον, σ.474.

²⁹⁸ Michelakis, «Greek Tragedy on Screen», σ. 17.

²⁹⁹Η εκδοχή του Sir Tyrone Guthrie Sophokles *Oedipus Rex* (1957) υπάρχει διαθέσιμη στο διαδίκτυο μέσω του συνδέσμου [<https://www.youtube.com/watch?v=ZZUCgq8LfhY> (24/9/2016)].

³⁰⁰McDonald, «Η Θεατρική κληρονομιά του μύθου», σ.400.

επανεμφάνιση του *Οιδίποδα* μετά από αρκετά χρόνια, στην οποία ο Yeats είχε συντομεύσει τα χορικά και τα διαλογικά μέρη αλλάζοντας σε αρκετά σημεία το νόημα και χρησιμοποιώντας το προϋπάρχον κείμενο του *Oedipus the King* το οποίο μάλιστα, αν και αποτελούσε διασκευή, διδασκόταν σε πολλά σχολεία ως πιστή μετάφραση. Αλλά και ο σκηνοθέτης Tyrone Guthrie ακολούθησε τη δική του θεατρική εκδοχή του *Οιδίποδα* του 1955 στο Στάνφορντ του Οντάριο. Ως αποτέλεσμα χρησιμοποιήθηκαν μεγάλα προσώπια που αφενός παρέπεμπαν στον αρχαίο ελληνικό τρόπο υποκριτικής, με μεγάλα στόμια που επέτρεπαν την εκφορά του λόγου, και αφετέρου αποκτούσαν και συμβολική σημασία, αφού του Οιδίποδα ήταν χρυσό, της Ιοκάστης ασημένιο και του Τειρεσία ορνεόμορφο.³⁰¹

Από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα άρχισαν να εμφανίζονται ολοένα και περισσότερο τολμηρές διασκευές με έκδηλες τις επιρροές από την ψυχαναλυτική θεωρία του Freud ή ταινίες που εμπνέονται επιλεκτικά από συγκεκριμένα μοτίβα της σοφόκλειας τραγωδίας τα οποία ενσωματώνουν ως μεμονωμένες πηγές έμπνευσης σε μια κατά τα άλλα εντελώς διαφορετική υπόθεση. Στην πρώτη περίπτωση και χωρίς να πρόκειται για ταινία όσο για μια εκτενή παρουσίαση του οιδιπόδειου συμπλέγματος έτσι όπως δημοσιεύτηκε από τον Freud, αναφέρεται το φιλμ του 1962 *Freud* του John Huston που ακολουθεί τη ζωή του διάσημου ψυχαναλυτή από τα πρώιμα χρόνια του ως την εκπαίδευση και την καριέρα του εστιάζοντας στην δημοσιευμένη εργασία του *Studies on Hysteria* (1895).³⁰² Στη δεύτερη περίπτωση ιδιαίτερα δημοφιλής υπήρξε η ανάδειξη της σύγκρουσης μεταξύ πατέρα και γιου, όπως φαίνεται στη νουβέλα του John Steinbeck *East of Eden* που σκηνοθετήθηκε από τον Elia Kazan το 1955 με τον άσημο ακόμη τότε James Dean.³⁰³ Πρόκειται για εκδοχή της αδερφικής διαμάχης αντίστοιχης των Κάϊν και Άβελ και της σχέσης τους με τον πατέρα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο ένας γιος είναι επιτυχημένος, απολαμβάνοντας την πατρική εύνοια αλλά ωστόσο συμβιβασμένος, ενώ ο άλλος αποτυχημένος και ανήσυχος αναζητά τη σχέση του με τη μητέρα που μέχρι τότε θεωρούσε νεκρή. Παρομοίως διακειμενική αναφορά του *Οιδίποδα Τυράννου* συναντάμε και στις ταινίες του Claude Berris *Manon des sources* και *Jeande Fleurette* και οι δύο το 1986. Ιδίως η πρώτη βασίζεται στην νουβέλα του Marcel Pagnol που είχε επίσης κινηματογραφήσει τη δική του εκδοχή το 1953. Σε αυτή την εκδοχή ένα ορεινό χωριό βασίζει την επιβίωσή του σε μια μοναδική πηγή που

³⁰¹ Στο ίδιο, σ.401.

³⁰² Winkler, «Oedipus on Film», σ. 468.

³⁰³ Στο ίδιο, σ.471.

υπάρχει και η οποία για άγνωστους λόγους στερεύει. Αυτό συμβαίνει για δεύτερη φορά μέσα σε δεκαπέντε χρόνια και οι θεατές αντιλαμβάνονται πως το γεγονός αποτελεί ένα μεταφυσικό σημάδι, αποκαλυπτικό κάποιας παράνομης ανθρώπινης πράξης του παρελθόντος. Ο ιερέας του χωριού υποπεύεται πως κάποια παραβατική κι ενδεχομένως βίαιη συμπεριφορά στο παρελθόν ευθύνεται κι έτσι στο κυριακάτικο κήρυγμά του θέτει ευθέως την αναλογία με το σοφόκλειο πρωτότυπο λέγοντας: «Διάβασα κάποτε μια αρχαία ελληνική τραγωδία για την πόλη της Θήβας που χτύπησε καταστροφικός λοιμός. Έτσι ρωτώ τον εαυτό μου: Υπάρχει κάποιος εγκληματίας ανάμεσά μας; Δεν είναι αδύνατο αφού τα μεγαλύτερα εγκλήματα συχνά διαφεύγουν της ανθρώπινης δικαιοσύνης. Αλλά όχι του Θεού!».³⁰⁴

Αρκετά ενδιαφέρουσα είναι η σύνδεση πολλών αστυνομικών όσο και «film noir» ταινιών της ίδιας εποχής με την αρχαία ελληνική τραγωδία, αφού θεωρούνται από κάποιους μελετητές ως εκσυγχρονισμένες αμερικανικές εκδοχές της. Σύμφωνα με τον Robert Warshaw στο άρθρο του «The gangster as tragic hero» (1948), οι γκανγκστερικές ταινίες βασίζονται στο μοτίβο της λύσης ενός αινίγματος πίσω από το οποίο κρύβεται συνήθως ο κεντρικός ήρωας και πρωταγωνιστής της ιστορίας, αναπόσπαστο μέρος της οποίας αποτελεί η femme fatale.³⁰⁵ Όπως και στην αρχαία ελληνική τραγωδία έτσι και στο film noir ο φόνος ή το έγκλημα λαμβάνει όλα τα χαρακτηριστικά ενός κοινωνικού γεγονότος, σημαίνει τη διασάλευση της κοινωνικής ισορροπίας ενώ η απάντηση στο ποιος είναι ο δολοφόνος συνοδεύεται από μια πορεία αποκαλύψεων που ανατρέπουν τόσο τη φύση των ηρώων, όσο και τις κοινωνικές δομές.³⁰⁶ Χαρακτηριστικό μάλιστα των ηρώων είναι πως δεν εισάγονται εξ αρχής ως δολοφόνοι αλλά προκύπτουν κατά τη διάρκεια της ταινίας.³⁰⁷ Η παρουσία της μοιραίας γυναίκας (Femme fatale) μπορεί μάλιστα να ιδωθεί ως εξέλιξη της μυθικής Ιοκάστης που εν προκειμένω έλκει και απωθεί ταυτόχρονα τον ήρωα. Μάλιστα μεταγενέστερες εκδοχές του film noir που τοποθετούνται τις δεκαετίες '60 και '70 ενσωμάτωσαν τα στοιχεία της αιμομιξίας και της πατροκτονίας που ως τότε απαγόρευε η αυστηρή λογοκρισία του Χόλυγουντ.³⁰⁸ Ελληνική εκδοχή της παραπάνω κατηγορίας αποτελεί η βραβευμένη στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας 2010 μικρού μήκους

³⁰⁴ Στο ίδιο, σ.473.

³⁰⁵ Πούπου, «Η περιπλάνηση του Οιδίποδα σε ένα όχι και τόσο μακρινό μέλλον, σ. 476.

³⁰⁶ Στάθης Βαλούκος- Βασίλης Σπηλιόπουλος, *Το Φίλμ Νοβάρ*, επιμ. Γ. Κουλουρίδου, Νέα Σύνορα- Α. Α. Λιβάνη, 1985, σσ. 19-20.

³⁰⁷ Στο ίδιο, σ.23.

³⁰⁸ Στο ίδιο, σ.475.

ταινία *OEDIPUS* του Ιωακείμ Μυλωνά.³⁰⁹ Η ασπρόμαυρη αισθητική της ταινίας μεταφέρει τον *Οιδίποδα Τύραννο* στο σήμερα, παραπέμποντας ευθέως στην ατμόσφαιρα των αστυνομικών ταινιών film noir αλλά και στην αφηγηματική αισθητική των αστυνομικών κόμικς.

Φυσικά, παράλληλα με τις εξελίξεις της κινηματογραφικής γραφής και τη διεύρυνση των πειραματισμών δεν έπαψε και η παραγωγή ταινιών επικού και περιπετειώδους χαρακτήρα με έντονο το φανταστικό στοιχείο, όπως η ταινία του 1959 του Petro Francisci -συνέχεια της ταινίας *Le fetiche di Ercole (Hercules)* του 1958- με τον τίτλο *Ercole el aregina di Lidia (Hercules and the Queen of Lydia ή Hercules Unchained)* στην οποία ο Ηρακλής παίρνει μέρος στους *Επτά Επί Θήβας*. Ο Ηρακλής ταξιδεύει στη Θήβα, συνοδευόμενος από τη γυναίκα του Ιόλη και τον γιο του Οδυσσέα Τηλέμαχο. Εκεί θα βρουν καταφύγιο σε μια σπηλιά στον Κολωνό όπου βρίσκεται ο ηλικιωμένος και τυφλός Οιδίποδας.³¹⁰

Από τις πιο χαρακτηριστικές ταινίες αναδημιουργίας της ελληνικής τραγωδίας και μάλιστα ως η πιο απομακρυσμένη από το σοφόκλειο πρωτότυπο για την εποχή της θεωρείται η ταινία *Edipo Re* του Pier Paolo Pasolini το 1967. Γυρισμένη στη βόρειο Ιταλία, στο Μαρόκο και την Μπολόνια, εκτυλισσόταν επί το πλείστον στη σύγχρονη εποχή.³¹¹ Η ταινία απέκτησε αυτοβιογραφικό χαρακτήρα με τον ίδιο τον σκηνοθέτη να υποδύεται τον ρόλο του αρχιερέα που προτρέπει να εκδικηθούν τον δολοφόνο του Λάιου και εμφανείς φροϋδικές επιρροές. Σύμφωνα με τον Pasolini οι στόχοι της ταινίας ήταν : «πρώτα να κάνει μια εντελώς μεταφορική - και ως εκ τούτου μυθολογημένη- αυτοβιογραφία και δεύτερον, να έρθει αντιμέτωπος τόσο με το πρόβλημα της ψυχανάλυσης όσο και με το πρόβλημα του μύθου».³¹² Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης επέλεξε να διατηρήσει το περίγραμμα της σοφόκλειας ιστορίας κι έτσι η Σφίγγα αντικαταστάθηκε από μια γυναίκα που φορούσε μια αφρικανική μάσκα, ο Οιδίποδας υποψιάζεται αρκετά νωρίς την αιμομικτική σχέση με τη μητέρα του αλλά συνεχίζει να κάνει έρωτα μαζί της ενώ μετά την αυτοτύφλωσή του μεταφερόμαστε σε μια συντομευμένη εκδοχή της ιστορίας του *Οιδίποδα Επί Κολωνώ*, πάλι σε σύγχρονη

³⁰⁹Η ταινία υπάρχει διαθέσιμη στο διαδίκτυο μέσω του συνδέσμου [<http://www.themachine.gr/oedipus-short-film/>], (2/10/2016)].

³¹⁰ Winkler, «Oedipus on Film», σσ. 470-471.

³¹¹McDonald, «Η Θεατρική κληρονομιά του μύθου», σσ.401-402.

³¹²Στο ίδιο, σ.402-403.

εποχή και τοποθεσία.³¹³ Ο σκηνοθέτης εκμεταλλεύεται όλο το φάσμα των κινηματογραφικών τεχνικών (μοντάζ, εντυπωσιακές εικόνες, οπτικές συνηχήσεις) αλλά και της ακουστικής τεχνολογίας που υπαγορεύτηκε από την ανάγκη του Pasolini να αφαιρέσει από τον Οιδίποδα το χωροχρονικό πλαίσιο, ώστε να τονίσει την διαχρονικότητά του. Αναφερόμενος μάλιστα στη μουσική ο σκηνοθέτης μίλησε για μια «μετα-ιστορική, άχρονη μουσική» που θα δήλωνε το σύνολο της ιστορίας και όχι μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο.³¹⁴ Έτσι η ταινία επενδύθηκε με μουσική από τη Ρουμανία, την Ιαπωνία αλλά και με κλασική μουσική όπως το κουαρτέτο για έγχορδα του Mozart No. 19. Ο Mac Kinnon χαρακτήρισε αυτό το είδος της διασκευής ως «μετατραγωδία» προσπαθώντας να ορίσει ένα πλαίσιο που δεν είναι ούτε αρχαιοελληνικό, ούτε αμιγώς σύγχρονο αλλά εναλλασσόμενο και διαπολιτισμικό που αναδεικνύει την παγκόσμια διάσταση της εμπειρίας του μύθου.³¹⁵

Το 1969 η ιαπωνική εκδοχή του Οιδίποδα με τον τίτλο *Funeral Parade of Roses*, του Toshio Matsumoto αποτελεί μία από τις πρώιμες πειραματικές εκδοχές της σοφόκλειας τραγωδίας.³¹⁶ Ο σκηνοθέτης της ταινίας που υπήρξε ταυτόχρονα και εικαστικός, ενσωματώνει στην ιστορία το θέμα-ταμπού μέχρι τότε της ομοφυλοφιλίας και των ναρκωτικών, παρουσιάζοντας ως κεντρικό ήρωα έναν τραβεστί που δουλεύει σ' ένα νυχτερινό κέντρο, ο οποίος συνάπτει ερωτικές σχέσεις με τον μεγαλύτερό του ιδιοκτήτη του μαγαζιού. Με παράδοξο μοντάζ, στοιχεία ντοκιμαντέρ αλλά και συνεχείς υπενθυμίσεις ότι αυτό που βλέπουμε είναι ταινία, αφού επιλέγει να παρουσιάζει σκηνές όπου φαίνεται καθαρά το κινηματογραφικό συνεργείο, η *Πένθιμη Παρέλαση των Ρόδων* εντάσσει τον μύθο σε ένα σύγχρονο αστικό τοπίο παρουσιάζοντας τις κοινωνικές ταυτότητες και τα φύλα αντεστραμμένα, επιδιώκοντας μια ανατρεπτική ανάγνωση του μύθου αρκετά κοντά στην ελληνική εκδοχή της *Στρέλλας* του 2009 του Πάνου Κούτρα .

Συνεχίζοντας στα τέλη της δεκαετίας του '70 και συγκεκριμένα το 1976 βρίσκουμε τον ιταλικό *Oedipus Orca* που σκηνοθετήθηκε από τον Eriprando Viscondi³¹⁷ ενώ το 1988 η κωμική διάσταση της ιστορίας του Οιδίποδα θα φανεί μέσω

³¹³ Στο ίδιο, σ. 404.

³¹⁴ Στο ίδιο, σ. 406.

³¹⁵ Burian, « Διασκευές της τραγωδίας για την θεατρική σκηνή και την κινηματογραφική οθόνη», σ.421.

³¹⁶ Κεφάλας, «Pantelis Michelakis, Greek Tragedy on Screen», σ.391.

³¹⁷ Στο ίδιο, σ.463.

της γερμανικής ταινίας *Ödipussi*, με τον τίτλο να φανερώνει τόσο το λογοπαίγνιο με το οιδιπόδειο σύμπλεγμα που περιγράφεται από τον Sigmund Freud, όσο και με την ταινία του James Bond *Octopussy*. Σε αυτή την εκδοχή ο Paul Winkelmann διατηρεί την οικογενειακή επιχείρηση επίπλων και διακόσμησης των γονιών του και παρά τα 56 του χρόνια εξακολουθεί να διατηρεί μια στενή σχέση με τη μητέρα του, που αδυνατεί να συνειδητοποιήσει ότι ο γιος της νοικιάζει το δικό του διαμέρισμα και μπορεί να έχει μια αυτόνομη ζωή, μέχρι που ο Paul συναντά την Margarethe Tietze, μια εν ενεργεία ψυχολόγο, και επιτέλους αρχίζει να επαναστατεί ενάντια στην κυριαρχία της μητέρας του.³¹⁸ Λίγα χρόνια αργότερα το 1991 στη Γερμανία ο Rainer Simon σκηνοθέτησε τον *Οιδίποδα τύραννο* υπό τον τίτλο *The Case for Decision Ö*.³¹⁹ Το τελευταίο παράδειγμα τοποθετείται στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου και αποτελεί την πρώτη και τελευταία συμπαραγωγή μεταξύ Ανατολικής και Δυτικής Γερμανίας και Ελλάδας. Η υπόθεση εκτυλίσσεται το Καλοκαίρι του 1944, όταν ο λοχαγός και καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Βέρμαχτ αποφασίζει να γυρίσει μια ταινία με θέμα τον *Οιδίποδα Τύραννο* χρησιμοποιώντας ως ηθοποιούς Γερμανούς στρατιώτες αλλά και Έλληνες πολίτες σε μια ταινία που τα όρια μεταξύ μυθικής ιστορίας και πραγματικότητας μπλέκονται, θέτοντας ερωτήματα γύρω από την έννοια της αθωότητας, της ενοχής αλλά κυρίως της προσωπικής ευθύνης.

Εκτός Ευρώπης, ο Woody Allen βάσισε δύο από τις ταινίες του στον Οιδίποδα Τύραννο, το *Oedipus Wrecks* (1989) και το *Mighty Aphrodite* (1995)³²⁰ και την ίδια εποχή ο σκηνοθέτης Δημήτρης Μακρής θα αποτυπώσει στο κινηματογραφικό *Aurora a daring story* (1993)³²¹ το νοερό ταξίδι ενός συγγραφέα στον κόσμο των αισθήσεων. Σε αυτή τη φανταστική διαδρομή διάφορα επεισόδια αλληλοεπιδρούν με τον μύθο, την αλληγορία και τον συμβολισμό αγγίζοντας μεταξύ άλλων και το ζήτημα της πατροκτονίας. Το 1996 ο Κολομβιανός Jorge Ali Triana παρουσίασε μια διασκευή του Οιδίποδα υπό τον τίτλο *The Mayor Oedipus* σε σενάριο του Gabriel José García Márquez, τοποθετώντας τη δράση στη σύγχρονη Κολομβία, αντανακλώντας την κοινωνική και πολιτική αστάθεια της Λατινικής Αμερικής.³²²

³¹⁸ Winkler, «Oedipus on Film», σ. 480.

³¹⁹ Mechelakis, «Greek Tragedy in Cinema», σ. 199.

³²⁰ Στο ίδιο, σ. 200.

³²¹ Κωνσταντίνος Κυριακός, « Αρχαίοθεμη Θεματολογία και ελληνικός κινηματογράφος: Μια διαγραμματική παρουσίαση, στο: Δημόπουλος Μιχάλης (επιμ.), *Σινεμυθολογία, Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*, Πολιτιστική Ολυμπιάδα, 2003, σ. 51.

³²² Mechelakis, «Greek Tragedy in Cinema», σ. 200.

Την ίδια εποχή στις ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες *Το αθώο σώμα* του Νίκου Κορνήλιου (1997)³²³ και *Βασίλισσα μαϊμού* του Χριστόφορου Χριστοφή (1999) συναντώνται, αν και τροποποιημένες, ορισμένες σταθερές της μυθικής αφήγησης του οίκου των Λαβδακιδών.³²⁴ Στην πρώτη οι αιμομικτικές σχέσεις μεταξύ πατέρα και κόρης και αδερφού με αδερφή φαίνεται πως λειτουργούν ως μορφή ύβρεως που αποτυπώνεται, όπως και στον *Οιδίποδα*, σε μια χτυπημένη από λειψυδρία πόλη ενώ η δεύτερη αποτελεί σάτιρα μιας αποδομημένης εκδοχής του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Την ίδια περίοδο οι ταινίες *Έναστρος Θόλος* του Κώστα Αριστόπουλου (1993) και *Το αίνιγμα* του Γιάννη Σολδάτου (1998)³²⁵ θεωρούνται σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Κυριακό ως οι πιο ενδιαφέρουσες διασκευές.³²⁶ Η πρώτη μεταφέρει την ιστορία των Λαβδακιδών μέσα από το ταξίδι ενός θιάσου περιπλανώμενων καλλιτεχνών στη Βενετία, όπου αποφασίζουν να παρουσιάσουν τον σοφόκλειο μύθο. Συνοδεύοντας τον πατέρα της η Αντιγόνη θα βρει δουλειά ανάμεσα στα μέλη αυτού του θιάσου, θα συναντήσει στη πορεία της την αδερφή της Ισμήνη ενώ θα γίνει μάρτυρας του αλληλοσκοτωμού των άλλων δύο αδερφών της. Η δεύτερη εκδοχή του Σολδάτου μεταφέρει την ιστορία μέσω της ζωής μιας επιτυχημένης δικηγόρου και της συνάντησής της με μια περίεργη συμμορία, αρχηγός της οποίας είναι ένας τυφλός ζητιάνος που φαντάζει στα μάτια της ως σύγχρονος Οιδίποδας. Κοινό των δύο παραπάνω παραδειγμάτων είναι η απουσία ζητημάτων ατομικής ευθύνης ή συμβολικών ευθυγραμμίσεων με το πρωτότυπο, όσο περισσότερο το δίπολο μεταξύ αγνού και μιαινού.

Κλείνοντας, φτάνουμε στον 21^ο αιώνα με το κλασικό, σκληρά ρεαλιστικό και άκρως εκδικητικό κινηματογραφικό παράδειγμα του Κορεάτικου *Old boy* (2003) του Park Chang-Wook, το οποίο βασίζεται στο ομώνυμο δημοφιλές ιαπωνικό manga comic των Garon Tsuchiya και Nobuaki Minegishi.³²⁷ Αποτελώντας το δεύτερο μέρος της «Τριλογίας της εκδίκησης» που ξεκίνησε το 2002 με την ταινία *Sympathy for Mr. Vengeance (Η τελευταία εκδίκηση)* και τελείωσε το 2005 με την ταινία *Chinjeolhan Geumjassi (Η εκδίκηση μιας κυρίας)* το βραβευμένο το 2004 στο φεστιβάλ των Καννών *Old Boy* αφηγείται την ιστορία της απαγωγής του πρωταγωνιστή Oh Dae-su (Ο-Ντε-

³²³Η ταινία υπάρχει διαθέσιμη στο διαδίκτυο μέσω του συνδέσμου, [<https://www.youtube.com/watch?v=yDj8dUNkHOI>, (27/9/2016)].

³²⁴Κυριακός, « Αρχαίοθεμη Θεματολογία και ελληνικός κινηματογράφος», σ.59.

³²⁵Η ταινία υπάρχει διαθέσιμη μέσω του συνδέσμου [<https://vimeo.com/77980514>, (ς 27/9/2016)].

³²⁶Κυριακός, « Αρχαίοθεμη Θεματολογία και ελληνικός κινηματογράφος», σ.60.

³²⁷Garon Tsuchiya, *Old Boy Volume 4*, Dark Horse Comics, Oregon, 2014.

Σου) από «αγνώστους» για δεκαπέντε ολόκληρα χρόνια ως την στιγμή της απελευθέρωσης του και της ανακάλυψης των υποκινητών της. Ο Oh Dae-su είναι παντρεμένος και έχει μια μικρή κόρη, ώσπου μια μέρα βρίσκεται κλεισμένος σε ένα δωμάτιο, χωρίς καμία εξήγηση μακριά από τους δικούς του αλλά και από οποιαδήποτε άλλη ανθρώπινη επαφή, με μόνη του συντροφιά μια τηλεόραση. Αγνοώντας τους λόγους του εγκλεισμού του και δοκιμάζοντας τα όρια της ψυχικής του αντοχής, όταν τελικά αφήνεται ελεύθερος και ξεκινά την αναζήτηση των θυτών του με σκοπό την εκδίκηση, ανακαλύπτει πως ακόμη και αυτή του η κίνηση υπήρξε καλά οργανωμένη και κατευθυνόμενη από τους απαγωγείς του με σκοπό την αποκορύφωση του πόνου του, ψυχικά και σωματικά. Ο λόγος βρίσκεται καλά κρυμμένος στο παρελθόν και συγκεκριμένα στο σχολικό περιβάλλον του πρωταγωνιστή. Εκεί ο Oh Dae-su έγινε άθελά του μάρτυρας της ερωτικής σχέσης μεταξύ δύο αδερφών. Η γνώση του αυτή που δεν κρατήθηκε μυστική, πυροδότησε εν αγνοία του μια σειρά θλιβερών συνεπειών για τους εμπλεκόμενους και οδήγησε στην κατοπινή εκδικητική συμπεριφορά του ενός εκ των δύο αδερφών απέναντι του. Μπλεγμένος στο δίχτυ της εκδίκησης ο ακούσιος θύτης Oh Dae-su τιμωρείται σκληρά, καταδικασμένος να διαπράξει ακούσια μια παρόμοια αιμομικτική σχέση, η αξία της οποίας φαίνεται να είναι τόσο πολύτιμη που στο τέλος ο πρωταγωνιστής θα επιλέξει, μετά και τον αυτοακρωτηριασμό του, τη λήθη. Δεν είναι όμως μόνο το μοτίβο της αιμομιξίας που συνδέει την ταινία με τον Οιδίποδα, ούτε και η έξυπνη αντικατάσταση της απώλειας της όρασης του πρωτοτύπου με εκείνη της ομιλίας και της μνήμης στο *Old Boy*, αλλά ένα πλήθος καλά αφομοιωμένων αναφορών, που ενδεχομένως απλώς να κάνουν την αρχαιοελληνική αντίληψη περί συμπαντικής νομοτέλειας Άτη-Υβρη-Νέμεση-Τίση μια καθαρά ανθρώπινη υπόθεση, εξ ου και περισσότερο σαδιστική ως προς την έκφρασή της, μετατρέποντας έτσι την αρχαιοελληνική τραγωδία σε ένα σύγχρονο θρίλερ εκδίκησης. Κι αν η αποπλιστική βία της ταινίας σοκάρει τον σύγχρονο θεατή, εντούτοις αυτή δικαιολογήθηκε από τον σκηνοθέτη της ως εξής : «Μέχρι τώρα έχουν υπάρξει πολλές κριτικές, σύμφωνα με τις οποίες η τριλογία μου είναι γνήσιο τέκνο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Δεν είναι μόνο οι κριτικοί που το λένε. Σήμερα θέλω κι εγώ ο ίδιος να παραδεχτώ ότι είμαι πολύ επηρεασμένος από την αρχαία ελληνική τραγωδία. Γι' αυτό και όταν με ρωτάνε γιατί

οι ταινίες μου είναι τόσο βίαιες και γιατί επικεντρώνονται στο κίνητρο της εκδίκησης, εγώ τους απαντώ ‘ρωτήστε τους Έλληνες’». ³²⁸

3.1.1. Οι ελληνικές περιπτώσεις *Στρέλλα* (2009) του Πάνου Κούτρα και *Αίμα* (2012) του Παντελή Καρανασάση

Η ταινία *Στρέλλα* (*A Woman's Way*) είναι μια βραβευμένη ελληνική δραματική ταινία του 2009, ³²⁹σε παραγωγή και σκηνοθεσία του Πάνου Κούτρα και σενάριο του Πάνου Κούτρα και του Παναγιώτη Ευαγγελίδη. ³³⁰Ανήκοντας στο ελληνικό queer σινεμά ³³¹ η ταινία ανοίγει ένα διάλογο ανάμεσα στον αρχετυπικό μύθο και το σύγχρονο κοινωνικό και ανθρωπολογικό γίνεσθαι των διεμφυλικών ή φυλομεταβατικών ατόμων (τρανσέξουαλ). Στην πραγματικότητα η *Στρέλλα* δανείζεται τη σοφόκλεια συνθήκη για να μιλήσει για τα όρια της ελευθερίας των ανθρώπων πάνω στο σώμα τους και κατ' επέκταση για τις «παρεκκλίνουσες» κοινωνικά σεξουαλικές επιλογές

³²⁸«Τμητική εκδήλωση Park Chan-Wook», επίσημος ιστότοπος 46th Thessaloniki International Film Festival, 20/11/2005,

[<http://www.filmfestival.gr/2005/index.php?page=newsdetails&ln=gr&box=news&id=26> (27/12/2016)].

³²⁹Η ταινία έκανε πρεμιέρα στο επίσημο πρόγραμμα του 59ου Φεστιβάλ Βερολίνου τον Φεβρουάριο του 2009 και ήταν υποψήφια για τα Βραβεία Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου. Έκτοτε έχει συμμετάσχει σε περισσότερα από 20 διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ, ενώ έχει αποσπάσει 4 βραβεία, συμπεριλαμβανομένου του Α' γυναικείου ρόλου για τη Μίνα Ορφανού από την νεοσύστατη Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου το 2010. Η διεθνής διάκριση της ταινίας αφορά το 4ο Διεθνές LGBT Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Τελ Αβίβ (Πρώτο βραβείο καλύτερης ταινίας), 13ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Gay And Lesbian της Λισαβόνας (Βραβείο Γυναικείας Ερμηνείας στη Μίνα Ορφανού) καθώς και το 19ο Διεθνές Φεστιβάλ Gay And Lesbian του Όσλο (Πρώτο βραβείο καλύτερης ταινίας)

³³⁰Οι ηθοποιοί που έλαβαν μέρος στην ταινία, είτε πρόκειται για επαγγελματίες, είτε όχι είναι : Μίνα Ορφανού, Γιάννης Κοκκιασμένος, Μίνως Θεοχάρης, Μπέτυ Βακαλίδου , Άκης Ιωάννου, Αργύρης Καβίδας , Κώστας Σιραδάκης και Γιώργος Μάζης.

³³¹Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Κυριακό η queer θεωρία «τείνει να συγκεντρώνει όσα σχετίζονται με την κριτική έρευνα για τη σημασία και τη δυναμική των αναπαραστάσεων της σεξουαλικότητας, ειδικά των «μη φυσιολογικών» εκφάνσεών της. Η έως τώρα ελληνική queer φιλική παραγωγή συμπυκνώνεται στην « αναγνώριση της απελευθερωτικής και περιοριστικής δύναμης των κατηγοριών ταυτότητας, η κατάρρευση των κανονιστικών καθεστώτων της σεξουαλικότητας και η διεύρυνση του βασιλείου των πιθανών επιθυμιών και πρακτικών». Περισσότερο αναλυτικά βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, «Queer ταυτότητες και ελληνικός κινηματογράφος», αναδημοσίευση από την εφημ. *Η Αυγή*, 15/2/2011,

[<https://stopomofovia.wordpress.com/2011/02/15/queer%CF%84%CE%B1%CF%85%CF%84%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B5%CF%82%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3/> (4/10/2016)].

συμπεριλαμβανομένης και της αιμομιξίας, θίγοντας εν τέλει το ζήτημα της ηθικής της σεξουαλικότητας. Έτσι ο Π. Κούτρας χρησιμοποιεί τον μύθο του *Οιδίποδα* ως αναγνωρίσιμο αρχαιοελληνικό κώδικα για να σχολιάσει τα ερωτικά και κοινωνικά ταμπού του 21^{ου} αιώνα μέσω του μικρόκοσμου της καθημερινότητας των τραβεστί.³³² Σύμφωνα με τον Δημήτρη Παπανικολάου, ο Π. Κούτρας συνεχίζει με την *Στρέλλα* την πορεία που άνοιξε με τις προηγούμενες ταινίες του, την κωμωδία *Η Επέλαση του Γιγαντιαίου Μουσακά* (1999) και την *Αληθινή Ζωή* (2004), ενώνοντας τη θεματική και το ύφος των δύο άλλων ταινιών για να «διαβρώσει την επίσημη κουλτούρα, τις σταθερές βάσεις της έννοιας της ταυτότητας και αυτό που θα λέγαμε ετερο-κανονικότητα».³³³

Η ταινία ξεκινά με την αποφυλάκιση του Γιώργου, ενός 48χρονου βαρupoινίτη (Γιάννης Κοκκιασμένος) για έναν φόνο που διέπραξε στο χωριό του δεκαπέντε χρόνια πριν. Ο φόνος, όπως αποκαλύπτεται αργότερα, αφορούσε τον 17χρονο αδερφό της γυναίκας του που έπιασε να ερωτοτροπεί με τον 9 χρόνο τότε γιο του. Οι στόχοι του Γιώργου από την πρώτη μέρα της αποφυλάκισης είναι να πουλήσει το πατρικό του και να αναζητήσει τον γιο του Λεωνίδα, τον οποίο έχει να δει από την μέρα της καταδίκη του. Καθώς βρίσκει κατάλυμα σε ένα φτηνό ξενοδοχείο στο κέντρο της Αθήνας θα γνωρίσει την Στρέλλα, μία 25χρονη εκδιδόμενη τρανσέξουαλ (και εν προκειμένω πραγματική τρανσέξουαλ και ερασιτέχνη ηθοποιό Μίνα Ορφανού) με την οποία θα αποκτήσει ερωτική σχέση. Αυτό που δεν γνωρίζει ο Γιώργος (αλλά ούτε οι θεατές) είναι πως η συνάντησή του με τη Στρέλλα δεν υπήρξε τυχαία, αφού στην πραγματικότητα πρόκειται για τον γιο του, Λεωνίδα. Η αποκάλυψη έρχεται όταν ένας συγχωριανός αναφέρει στον Γιώργο φήμες που θέλουν το γιο του να έχει εξελιχθεί σε τρανσέξουαλ. Ο Γιώργος επιστρέφει στη Στρέλλα και ζητά επίμονα να μάθει το παρελθόν της. Ακολουθούν τόσο η αποκάλυψη της βιολογικής τους σχέσης, όσο και η σχεδιασμένη από μέρος της Στρέλλας συνάντησή τους. Ωστόσο η ίδια ομολογεί πως δεν είχε προγραμματίσει τα όσα ακολούθησαν, με αποτέλεσμα θεατές και πρωταγωνιστές να έρχονται αντιμέτωποι με μια αιφνίδια εξέλιξη, εκείνη της ανομολόγητης επιθυμίας για συνειδητή και εκούσια ανάπτυξη αιμομικτικής και ομοφυλοφιλικής σχέσης, τουλάχιστον από την πλευρά της Στρέλλας που ενώ γνώριζε από την αρχή τη συγγένεια α' βαθμού με

³³²Κωνσταντίνος Κυριακός, «Οι κόσμοι του Πάνου Χ. Κούτρα: διακείμενα, queer οικογένειες, ελληνικοί μύθοι», εφημ. *Η Αυγή*, 8/3/2015, [<http://www.avgi.gr/article/10812/5363653/oi-kosmoi-tou-panou-ch-koutra-diakeimena-queer-oikogeneies-ellenikoi-mythoi>] (3/10/2016)].

³³³Δημήτρης Παπανικολάου, « Στρέλλα : μια ταινία για όλη την οικογένεια», στο Π.Χ. Κούτρας και Παναγιώτης Ευαγγελίδης, *Στρέλλα*, Πολύχρωμος Πλανήτης, Αθήνα, 2010, σ. 11.

τον Γιώργο, συνέχισε με την εξήγηση ότι τον αισθανόταν ξένο, αφού δεν τον γνώρισε ποτέ πραγματικά ως πατέρα. Μετά το σοκ των αποκαλύψεων επέρχεται η λύση χωρίς ουσιαστική ρήξη, μέσω της συμφιλίωσης και της επαναπροσαρμογής της συνθήκης συνύπαρξης των πρωταγωνιστών με έναν τρόπο που θα διασφαλίζει την ψυχική επιβίωσή τους.

Είναι φανερό πως η ταινία με διάφορους τρόπους προκαλεί τους θεατές να ανασηματοδοτήσουν τη ρυθμιστική λειτουργία των στερεοτύπων που τείνει να εξασφαλίζει την ηγεμονία της κυρίαρχης ομάδας (ετεροφυλόφιλοι), να περιθωριοποιεί και να αποκλείει άλλες κοινωνικές ομάδες (ομοφυλόφιλοι, τρανς, αποφυλακισθέντες) προτείνοντας τελικά, όχι την αντικατάστασή τους με μια θετική εικόνα αλλά με μια πολυπλοκότητα και ποικιλία που θα επιτρέπει τον αυτοπροσδιορισμό.³³⁴ Εστιάζοντας στο ζήτημα της σεξουαλικότητας, η *Στρέλλα* αφορμάται από αυτό για να το ξεπεράσει αμβλύνοντας τα όρια της κανονικότητας και του επιτρεπτού, όχι μόνο σε ό, τι αφορά ζητήματα ομοφυλοφιλικών ή αιμομικτικών σεξουαλικών επιλογών αλλά κυρίως σε ό,τι αφορά το ζήτημα του ίδιου του ανθρώπου ως κάτι εν εξελίξει, μη καθορισμένο και υπαινικτικό με άπειρες δυνατότητες και μορφές.

Η σύνδεση της ταινίας του Π. Κούτρα με τον σοφόκλειο *Οιδίποδα* αφορά στην κοινή παρουσία των ζητημάτων της ταυτότητας, της αιμομιξίας, του φόνου, της πυροδότησης της δράσης μέσω της αποκάλυψης της αλήθειας από ένα τρίτο πρόσωπο και της καταλυτικής παρουσίας του παρελθόντος στο παρόν των ηρώων. Ο σεναριογράφος Παναγιώτης Ευαγγελίδης καλεσμένος από το τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πάτρας για να μιλήσει για τη σχέση της *Στρέλλας* με τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, θα παραδεχτεί πως οι ομοιότητες με το πρωτότυπο προέκυψαν κάπως ασυνείδητα ενώ το κείμενο ακόμη γραφόταν.³³⁵ Ωστόσο φαίνεται πως αργότερα ενσωματώθηκαν σκόπιμα αναφορές που παρέπεμπαν ευθέως στον Σοφοκλή αλλά με έντονη τη διάθεση υπομόνευσής τους, όπως μαρτυρά κοντινό πλάνο στην οδό «Σοφοκλέους» ή η σκηνή της συνομιλίας της Στρέλλας την άρρωστη Μαίρη, μια

³³⁴ Anneke Smelik, «Φύλλο, Ιδεολογίες και Ταυτότητες», από το μάθημα *Σύγχρονα Ρεύματα για τη Μελέτη του Φύλλου*, καθηγήτρια Υβόν Κοσμά, διαθέσιμο στο Open eclass, [<http://eclass.uth.gr/eclass/modules/document/?course=SEAB132>, (26/10/2016)], σσ. 231-233.

³³⁵ Ο Π. Ευαγγελίδης καλεσμένος στο Πανεπιστήμιο Πατρών από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, στο πλαίσιο του μαθήματος: Η Πρόσληψη του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος - Reception of Ancient Greek Drama, Ανοιχτά ψηφιακά μαθήματα, «Ο Οιδίποδας τον 21ο αιώνα. Η πρόσληψη του μύθου του Οιδίποδα στην ταινία *Στρέλλα* των Π. Κούτρα και Π. Ευαγγελίδη (2009)», Καθηγήτρια Ευφημία Καρακάντζα, [<http://delos.upnet.gr/opendelos/player?rid=cc882aa4> (30/9/2016)].

ηλικιωμένη και ετοιμοθάνατη τρανς που είχε αναλάβει την φροντίδα της Στρέλλας όταν εκείνη ήρθε ανήλικη στην Αθήνα. Όταν η Στρέλλα θα αποκαλύψει στη Μαίρη πως κοιμήθηκε με τον πατέρα της, η Μαίρη σαν άλλος Χορός αρχικά θα την αποτρέψει λέγοντας της: «Αυτά είναι ύβρις κούκλα μου... ύβρις μωρή, ύβρις που 'λεγαν κι οι αρχαίες; οι Σοφοκλής, οι Ευριπίδης... είναι ταμπού παιδί μου, δεν το καταλαβαίνεις;». Αλλά και σκηνές που παραπέμπουν στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα, αφού η Στρέλλα παραδέχεται πως της αρέσουν οι αρκετά μεγαλύτεροι άντρες. Μια πιο προσεκτική ματιά μας επιτρέπει να εντοπίσουμε πως Στρέλλα και Οιδίποδας περιπλανώνται εξίσου μακριά από τος ρίζες τους, μοιράζονται την ίδια ανάγκη να ανακαλύψουν αλλά και να διαφύγουν του παρελθόντος τους, προσπαθώντας παρομοίως να μάθουν τα πάντα για τον πατέρα τους, με τη διαφορά ότι η εμπειρία της Στρέλλας διευρύνεται και με την πρόσθετη συνειδητή γνώση του πατέρα ως εραστή/συντρόφου. Σε αντιδιαστολή όμως με το πρωτότυπο, όπου τα φοβερά που συμβαίνουν επιφέρουν ανάλογα φοβερές πράξεις, η αιμομιξία για τη Στρέλλα δεν φέρνει τη διασάλευση της τάξης, δεν συνοδεύεται με αυτοκαταστροφικές πράξεις (αυτοτύφλωση, εξορία ή αυτοκτονία) αλλά αντιμετωπίζεται με κυνικότητα. Η Στρέλλα είναι παιδί του δρόμου και ακολούθως η έλλειψη καλλιέργειας και το περιθωριακό περιβάλλον ενηλικίωσης, της επέτρεψαν να μην εμποτιστεί με τα κοινωνικά στεγανά, τις ηθικές αξίες και τα στερεότυπα των παραδοσιακών κοινωνικών συνόλων και κυρίως των κλειστών οικογενειακών συστημάτων από τα οποία επέλεξε να δραπετεύσει ζώντας αυτοεξόριστη στην Αθήνα, όταν ακόμη ήταν έφηβη. Έτσι, ποτισμένη με την απλοϊκότητα του ανθρώπου που βλέπει τη ζωή πρακτικά, δεν χρειάζεται να αναρρώσει από το βάρος της αιμομιξίας. Το παρελθόν λειτουργεί στη Στρέλλα απλώς ως μνήμη και όχι σαν τραυματικός καθορισμός του παρόντος, όπως συμβαίνει στον Οιδίποδα.³³⁶ Ωστόσο και στα δύο έργα η προβληματική σχέση των ηρώων με την ταυτότητα τους και κατ' επέκταση με τους γύρω τους, σημαίνει είσοδο σε ένα ναρκοπέδιο όπου κάθε βήμα διακινδυνεύει την ύπαρξη του επόμενου και μπορεί οι πρωταγωνιστές των δύο ιστοριών να είναι διαφορετικοί αλλά διεκδικούν εξίσου το δικαίωμα της συνειδητής επιλογής, δηλαδή της επιλογής που γίνεται με επίγνωση και που δεν προκύπτει τυχαία, επιβεβλημένα ή με λανθασμένα στοιχεία.

Στην πραγματικότητα όπως παραδέχονται και οι συντελεστές της ταινίας η Στρέλλα είναι η Στέλλα του Κακογιάννη χωρίς το «ρ» και αυτή η μικρή πρόσθεση αφαιρεί

³³⁶Ευαγγελίδης, Ανοιχτά ψηφιακά μαθήματα, [<http://delos.upnet.gr/opendelos/player?rid=cc882aa4> , (30/9/2016)].

από την Στρέλλα το ίδιο τέλος με το alter ego της δίνοντάς της την ευκαιρία να ζήσει τη ζωή της όπως τη θέλει. Η Στέλλα στην ομώνυμη ταινία του Μ. Κακογιάννη,³³⁷ επαναστατεί απέναντι στα στερεότυπα του κοινωνικού της φύλου και πληρώνει το τίμημα με τον θάνατό της, ενώ η Στρέλλα ξεγλιστρά από την τιμωρία, υπονομεύει την έννοια της ύβρης και της τραγικότητας και αντ' αυτού επιδιώκει μια ανακατάταξη της ηθικής των σχέσεων που θα της επιτρέψει να επιβιώσει. Αντίθετα ο Γιώργος, μεγαλύτερος σε ηλικία και μεγαλωμένος σε μια εσωστρεφή επαρχιακή κοινωνία, εξελίσσεται σε φονιά -ομοίως με τον Οιδίποδα- αναζητά αντί του πατέρα το γιο του, τσακίζεται ψυχικά από τις αποκαλύψεις και κατ' αναλογία με την φροϋδική θεώρηση του *Οιδίποδα*, έλκεται από αυτό που ταυτόχρονα απωθεί. Η λανθάνουσα ομοφυλοφιλία του υπονοείται ήδη από την πρώτη σκηνή της αποφυλάκισής του από τη συνομιλία του με τον γκέι συγκρατούμενό του, έχει κάνει έρωτα με μία τρανσέξουαλ που δεν έχει ακόμη προβεί σε εγχείρηση διόρθωσης φύλου, ενώ έχει σκοτώσει τον ομοφυλόφιλο κουνιάδο του. Επιπροσθέτως, παγιδεύεται στο παρελθόν του, αγνοεί πως είναι δίπλα σε αυτό που αναζητά αλλά «σώζεται» ακριβώς επειδή μοιράζεται, παρόμοια με τη Στρέλλα, την ίδια επιθυμία να ελαφρύνει τις πράξεις από το ηθικό βάρος των λέξεων που τις περιγράφουν.

Ακολούθως, το «happy end» της ταινίας αποτελεί και τη θέση της διαμορφώνοντας μία νέα μορφή συνύπαρξης στην οποία το παρελθόν έχει ενσωματωθεί επουλωμένο πια, γεννώντας κάτι νέο: «*Με έκανες να σ' αγαπήσω με όλους τους δυνατούς τρόπους μπορεί να αγαπήσει ένας πατέρας το παιδί του*», θα πει ο Γιώργος στη συμφιλιωτική συνάντησή του με την Στρέλλα, όταν ο άνεμος των αποκαλύψεων θα έχει κοπάσει αφήνοντας ανοιχτό έως και αδιάφορο τον προσδιορισμό της από εδώ και πέρα σχέσης τους. Αν και υπονοείται πως μάλλον δεν υπάρχει πια σεξουαλική επαφή, ωστόσο η ταινία καινοτομεί στην ετυμηγορία της για την λήξη παρόμοιων ιστοριών. Κανένας δεν τιμωρείται περισσότερο και ακολουθεί ένα γιορτινό πρωτοχρονιάτικο βράδυ στο σπίτι της Στρέλλας με μια αλλόκοτη queer συντροφιά περιθωριακών κοινωνικά ανθρώπων, αποφυλακισθέντων, ομοφυλοφίλων, τρανσέξουαλ κι ένα μωρό, σε μια ατμόσφαιρα θαλπωρής αλλά κυρίως ελεύθερης συνύπαρξης και αποδοχής του διαφορετικού μέσα από

³³⁷Πρόκειται για την γνωστή ταινία *Στέλλα* (1955), σε σκηνοθεσία του Μιχάλη Κακογιάννη, βασισμένη στο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, με πρωταγωνιστές την Μελίνα Μερκούρη και τον Γιώργο Φούντα. Η ταινία απέσπασε τη Χρυσή Σφαίρα καλύτερης ξένης ταινίας το 1956 και με το βραβείο καλύτερης ταινίας «ρετροσπεκτίβας» στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1960. Επιπλέον, η Μελίνα Μερκούρη απέσπασε ένα ειδικό βραβείο ερμηνείας το οποίο ονομάστηκε βραβείο «Isa Miranda στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Καννών το 1955.

μια θριαμβευτική γιορτή του παρόντος. Η παραπάνω νέα μορφή «οικογένειας» ανάγεται έτσι σε παράδειγμα στρατηγικής και ανασύνταξης του Εγώ και της σχέσης του υποκείμενου με τον εαυτό του αλλά και με τους άλλους.³³⁸ Ο Π. Ευαγγελίδης επισημαίνει πως οι ήρωες στο τέλος δεν τιμωρούνται και δεν φοβούνται επειδή δεν πιστεύουν στο Θεό, γιατί οι Θεοί σε αυτή την ιστορία δίνουν τη θέση τους στην ανθρώπινη βούληση και στη δυνατότητα των ανθρώπων να ζήσουν όσο μπορούν περισσότερο ελεύθεροι.³³⁹

Σύμφωνα με τον Jan Kott ολόκληρη η δραματουργία του Σοφοκλή υπηρετεί την προετοιμασία της στιγμή που ο πρωταγωνιστής υπό την εκκωφαντική σιωπή των Θεών βρίσκεται μπροστά στη στιγμή της απόλυτης δυστυχίας και εν πλήρη συνειδήσει καλείται να αποφασίσει αν θα αυτοκτονήσει ή αν είναι δυνατό να συνεχίσει να ζει σαρκάζοντας έτσι τον παραλογισμό του κόσμου.³⁴⁰ Στις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή συναντάμε έξι αυτοκτονίες, δύο απόπειρες και δύο επικλήσεις προς τον θάνατο να βιαστεί.³⁴¹ Ο Οιδίποδας επιλέγει να ζήσει. Το ενδιαφέρον με τη *Στρέλλα* είναι πως αποδεικνύει τη δυνατότητα μετασχηματισμού της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στο σήμερα, αντικαθιστώντας το άλλοτε βασιλικό οικογενειακό πάθος του οίκου των Λαβδακιδών με μια ερωτική ιστορία δύο σημερινών περιθωριακών ατόμων. Κατ'αυτό τον τρόπο, λαμβάνοντας υπόψη τη φυσιογνωμία του σύγχρονου θεατή αλλά και της σύγχρονης πολυπολιτισμικής και ανομοιογενούς κοινωνικής πραγματικότητας, η *Στρέλλα* ανασηματοδοτεί τόσο τη λειτουργία των στερεοτύπων όσο και την παραδοσιακή σύνδεση μεταξύ τραγικού και κλασικού, αποτελώντας ένα εύστοχο παράδειγμα «γείωσης» που όμως δεν στερείται βάθους. Χωρίς να περιορίζεται στα προβλήματα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας, ομοίως με την αρχαία ελληνική τραγωδία, διατηρεί και ένα δεύτερο επίπεδο προβληματισμού δοκιμάζοντας να προτάξει την ικανότητα ψυχικής επιβίωσης πάνω από οποιονδήποτε άλλη ηθική συμπεριφορά.

Το δεύτερο κινηματογραφικό παράδειγμα αφορά την επίσης βραβευμένη ταινία *Αίμα (My Blood)*³⁴² του 2012 που αποτελεί και το ντεμπούτο του Διαμαντή Καρανασάση

³³⁸ Παπανικολάου, «Στρέλλα : μια ταινία για όλη την οικογένεια», σ. 17

³³⁹ Ευαγγελίδης, Ανοιχτά ψηφιακά μαθήματα, [<http://delos.upnet.gr/opedelos/player?rid=cc882aa4> (29/9/2016)].

³⁴⁰ Kott, *Θεοφαγία*, σ. 61.

³⁴¹ Στο ίδιο, σ. 61.

³⁴² Η ταινία υπάρχει διαθέσιμη στο διαδίκτυο μέσω του συνδέσμου <https://vimeo.com/58586104> (13/1/2017).

στον κινηματογράφο με την ιδιότητα του σκηνοθέτη.³⁴³ Η ταινία απέσπασε το Ειδικό Βραβείο Επιτροπής (Special Jury Prize - World Cinema Dramatic) στο Amsterdam Film Festival (2012) και είχε επίσημη συμμετοχή στο 50^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Gijon, ενώ ήταν υποψήφια και για τα βραβεία της Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου (2013) σε δυο κατηγορίες: Α΄ Γυναικείου Ρόλου για την ερμηνεία της Βίκυς Βολιώτη και Πρωτότυπης Μουσικής για τη δουλειά του Σταύρου Γασπαράτου, ο οποίος και έλαβε το βραβείο. Επιπλέον βραβεύσεις αποτελούν τα βραβεία: Best Concept for Fiction Feature, Best Actress (για τη Βίκυ Βολιώτη) και Best Screenplay στο London Greek Festival (2013), Ειδική Μνεία στο Noida International Film Festival στην Ινδία (2014) καθώς και το Χρυσό Βραβείο στο International Movie Awards στην Ινδονησία (2014).³⁴⁴

Το *Αίμα* αποτελεί μεταφορά του ανέκδοτου θεατρικού έργου της Μαριάννας Κάλμπαρη *Νέο Αίμα*³⁴⁵ που παρουσιάστηκε πρώτη φορά στο θέατρο Αργώ από την θεατρική ομάδα «Συνενοχή» το 2004, στην οποία συμμετείχε και ο Διαμαντής Καραναστάσης.³⁴⁶ Πρόκειται για μια ταινία πειραματικού χαρακτήρα που γυρίστηκε μέσα σε 20 μέρες χωρίς συνεργείο, με τον Δ. Καραναστάση να αναλαμβάνει τη σκηνοθεσία, το μοντάζ, το σενάριο και την παραγωγή, τον Σίμο Σαρκετζή τη διεύθυνση φωτογραφίας, την Χριστίνα Κάλμπαρη τα σκηνικά και τον Σταύρο Γασπαράτο τη μουσική. Εκτός από τον σκηνοθέτη, πρωταγωνιστές της ταινίας είναι ακόμη η Βίκυ Βολιώτη, ο Νέστωρας Κοψιδάς και η Δώρα Σαμψώνα.

Το περιεχόμενο της ταινίας αλλά και του θεατρικού έργου είναι μια συμβολική ιστορία «για τα μικρά και μεγάλα εγκλήματα αγάπης»³⁴⁷ επηρεασμένη από τον σοφόκλειο *Οιδίποδα* αλλά κυρίως το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, ενώ η υπόθεση περιγράφει τη ζωή ενός σύγχρονου ζευγαριού (Λάγιος και η Ιώ) που ερωτεύεται και αποφασίζει να επισφραγίσει την αγάπη του με ένα παιδί. Αυτό το παιδί, που ονομάζεται Δύπος, μεγαλώνει με τα μάτια του κλειστά, επειδή η μητέρα του το έχει πείσει πως αν τα ανοίξει θα πεθάνει.

³⁴³Ο Διαμαντής Καραναστάσης είναι ηθοποιός, ενώ έχει επίσης σπουδάσει στο τμήμα Ηλεκτρολόγων Μηχανικών και Μηχανικών Η/Υ στο Ε.Μ. Πολυτεχνείο. Είναι συνιδρυτής της θεατρικής εταιρείας «Συνενοχή» και έχει παίξει σε πολλές παραστάσεις, εντός και εκτός ομάδας.

³⁴⁴Παράλληλα οι επίσημες συμμετοχές της ταινίας αφορούν στα: Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Αθήνας – Νύχτες Πρεμιέρας (2012), San Francisco Greek Film Festival (2013) καθώς και Vukovar Film Festival 2013.

³⁴⁵Το θεατρικό κείμενο της παράστασης μου παραχωρήθηκε γενναιόδωρα από την συγγραφέα και σκηνοθέτη για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας και την ευχαριστώ πολύ.

³⁴⁶Γιώργος Δ.Κ. Σαρηγιάννης, « 'Νέο αίμα' από μια θεατρική 'Συνενοχή' », εφημ. *Τα Νέα*, 17/5/2004, [<http://www.tanea.gr/news/nsin/article/4336809/?iid=2>, (10/10/2016)].

³⁴⁷Στο ίδιο.

Παράλληλα, η περιέργεια του παιδιού για τον κόσμο που δεν βλέπει καλύπτεται με τρομακτικές, ψεύτικες περιγραφές που στόχο έχουν να τον πείσουν πως αυτά που δεν βλέπει είναι έτσι κι αλλιώς τρομακτικά κι επικίνδυνα. Με αυτόν τον τρόπο ο Δύπος μένει απόλυτα εξαρτημένος από την μητέρα του ενώ ο πατέρας του, που δεν έχει καμία σχέση με τον γιο του, σύντομα καταφεύγει στη Νιόβη. Όταν η Ιώ το ανακαλύπτει, ανακοινώνει στον Δύπο ότι ο πατέρας του μολύνθηκε από λύσσα κι έτσι με τη βοήθειά της ο Λάγιος ευνουχίζεται. Στη συνέχεια η Νιόβη συνάπτει σχέση με τον Δύπο και μέσω της αγάπης τους ο Δύπος ανοίγει τα μάτια του.

Η ταινία ακολουθεί πιστά το ποιητικό-αφαιρετικό κείμενο της Μ. Κάλμπαρη, παρεμβαίνοντας κυρίως στην απόδοση. Έτσι συχνή είναι η επανάληψη μιας σκηνής από διαφορετικά πλάνα, ενώ το κινηματογραφικό πλεονέκτημα του μοντάζ δίνει τη δυνατότητα για την ταυτόχρονη διπλή παρουσία του Δύπου, αφού τόσο στο κείμενο όσο και στην ταινία ο Δύπος φαίνεται συχνά να συνομιλεί με ένα επινοημένο αλλά όχι τυφλό δεύτερο εαυτό του που είναι και ο αφηγητής της ιστορίας. Με έντονο το στοιχείο της θεατρικότητας αλλά και της μουσικής που συνοδεύει την ταινία σε όλη της τη διάρκεια, το έντονα εικαστικό αποτέλεσμα προσπαθεί να καλύψει το πρόβλημα του μηδενικού προϋπολογισμού, σε μια ταινία που το κάθε πρόσωπο αντιμετωπίζεται σαν μια ευκαιρία για να διαφύγει κανείς από κάποιον άλλο ή τον εαυτό του.

Το *Αίμα* εστιάζει στην αναζήτηση της αγάπης και της διπλής αντιφατικής λειτουργίας της ως απελευθερωτικής/καταπιεστικής, στη φθορά ή στην υποκατάστασή της, στη χρήση της ως δικαιολογίας για εκδικητικές πράξεις, αλλά κυρίως στην απαραίτητη παρουσία της για μια ολοκλήρωση που έρχεται (ή δεν έρχεται) μέσω του άλλου. Με ερωτήματα, φράσεις ή λέξεις και άλλοτε με ολόκληρες σκηνές παρακολουθούμε βήμα προς βήμα την ανατομία των σχέσεων ενός «ερωτικού» οικογενειακού τρίγωνου (Λάγιος – Ιώ- Δύπος) χωρίς να υπάρχει αιμομιξία αλλά εξάρτηση της μητέρας από τον γιο που φτάνει ως την επιβεβλημένη αναπηρία του και τον ευνουχισμό του πατέρα. Χαρακτηριστικός είναι ο εναρκτήριο λόγος του Δύπου ως περφόρμερ στο μπαρ όπου θα παρακολουθήσουμε την γνωριμία των γονιών του³⁴⁸ :

³⁴⁸ Όλα τα αποσπάσματα του κειμένου που δημοσιεύονται μεταφέρθηκαν αυτούσια από τους προφορικούς διαλόγους της ταινίας που προβάλλεται ελεύθερα στο διαδίκτυο και όχι από το ανέκδοτο κείμενο της Μ. Κάλμπαρη

Ν' αγαπάς./Πόσο; / Όσο χωράει η καρδιά σου./Δεν είναι εκεί το θέμα.

Πώς αγαπάς. /Εκεί είναι. Το θέμα./Τι παίρνεις, τι αφήνεις/Τι θυσιάζεις και τι δίνεις

Τα όρια-ποια όρια; -πότε ξεπερνάς./Τι να φοβάσαι; Τι να κυνηγάς;

Ν' αγαπάς. /Μα όσο κι αν αγαπάς./Πώς - ποιος ξέρει- πώς πρέπει ν' αγαπάς;

Πώς ν' αγαπάς ;/Μόνο ο Θεός μπορεί να ξέρει- έλεγε η μαμά-

Αλλά κι αν ξέρει... δε μιλάει!/Με τις μπαγκέτες του μονάχα παίζει

και το ρυθμό κρατάει/Χτυπάει εδώ, χτυπάει εκεί.

Εμάς. Χτυπάει./Και με τον κάθε χτύπο -έλεγε η μαμά-

κάτι θέλει να πει/Ποτέ μου δεν κατάλαβα.

Κατάλαβε ποτέ κανείς;

Στη σύλληψη της Μ. Κάλμπαρη το αίμα και μάλιστα το κληρονομημένο αίμα κρύβει ή αποκαλύπτει μυστικά λειτουργώντας σαν πεπρωμένο. Φαίνεται δηλαδή να μοιράζεται την ίδια αόρατη αινιγματική δύναμη της αρχαίας ελληνικής ειμαρμένης, ως τραγικός κλήρος που αργά ή γρήγορα θα διεκδικήσει το μερίδιό του. Η καταλυτική παρουσία του σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, τόσο λεκτικά όσο και οπτικά, αναπτύσσεται με τη μορφή εμμονής αναδεικνυοντάς το σε πρωταγωνιστή, ενώ ακόμη και όταν προφέρεται δείχνει να βαραίνει από μια ιδιαίτερη σημασιολογική φόρτιση.³⁴⁹ Για τον Δύπο μάλιστα αποτελεί ένα σωματοποιημένο σύμπτωμα, αφού δείχνει να υποφέρει από μια έντονη εσωτερική ζέση που εστιάζεται στο αίμα :*«Καμιά φορά, νομίζω ότι το αίμα μου βράζει. Εδώ μέσα. Βράζει σαν την κατσαρόλα της μαμάς. Και καίει. Εδώ μέσα. Καίει. Πολύ. Καμιά φορά, φοβάμαι ότι θα σκάσω. Κι όλο το αίμα μου, πηχτό και ζεματιστό, θα χυθεί παντού. Και θα μας κάψει. Όλους. Μπορεί γι' αυτό να μην κάνει ανοίξω τα μάτια.*

³⁴⁹Ο Δύπος που σχεδόν σε όλη την ταινία παρουσιάζεται με αίμα στο πρόσωπο θα πει : *«Το αίμα τι σου λέει. Από τι. Από ποιόν είσαι φτιαγμένος. Άκου- γιατί- είσαι έτσι καμωμένος»* κι αλλού συνέχεια επαναλαμβάνει πως *«Καμιά φορά, νομίζω ότι το αίμα μου βράζει. Εδώ μέσα. Βράζει σαν την κατσαρόλα της μαμάς. Και καίει. Εδώ μέσα. Καίει. Πολύ»*. Όταν ο Λάγιος θα θελήσει να προτείνει στην Ιώ να κάνουν παιδί θα της πει : *« Ο γάμος θέλει κι άλλα πράγματα...για ν'αντέξει...πώς να στο πω...νέο αίμα θέλει. Για να κρατηθεί ζωντανός»* κι όταν η Ιώ θα κρατήσει πρώτη φορά το παιδί στα χέρια της θα ομολογήσει : *« Όταν τον πρωτοπήρα στην αγκαλιά μου ...ένα μικρό, ανυπεράσπιστο κουβαράκι αίμα...σχεδόν...σιχάθηκα... με συγχωρείς Θεούλη μου! Να μην πω την αλήθεια; Μετά όμως σκέφτηκα...Το αίμα μου είναι...σκέφτηκα. Η σάρκα μου...Οι δύο σάρκες μας μαζί. Ενωμένες. Για πάντα»*.

Για να μην πεταχτεί το αίμα έξω. Και μας κάψει. Όλους. Καμμιά φορά, τη νύχτα πιο πολύ, ακούω το αίμα μου να βράζει και να φωνάζει...». Από την άλλη πλευρά, ο δεσμός αίματος μεταξύ μητέρας και γιου και κυρίως ο φόβος της Ιούς πως το παιδί μια μέρα θα φύγει από κοντά της, θα την οδηγήσει στην απόφαση να στερήσει από το παιδί τη δυνατότητα να γνωρίσει τον κόσμο και ακολούθως θα απομακρύνει τον πατέρα. Ιδίως ο χαρακτήρας της Ιούς παρουσιάζεται ίσως ως ο πιο ενδιαφέρον προσωποποιώντας τον σκοτεινό άδυτο χώρο του ασυνείδητου. Επικεντρωμένη αποκλειστικά στη σχέση της με τον γιο, αναδιπλώνει τον εαυτό της σαν έναν τεράστιο φράκτη προστασίας, χειραγωγεί το παιδί προβάλλοντάς του τους υποτιθέμενους κινδύνους απομάκρυνσης, το εκβιάζει συναισθηματικά (αν ανοίξεις τα μάτια σου θα πεθάνω, θέλεις να πεθάνω;) κι άλλοτε παρέχοντάς του τη μητρική συναισθηματική θαλπωρή επιτείνει το άγχος και τη συναισθηματική του εξάρτηση. Το παιδί μην έχοντας ακόμη διευκρινίσει τα όρια ανάμεσα σε αυτόν και τον εξωτερικό κόσμο και όντας τυφλό, αφήνεται αβασάνιστα στην πλάνη και σε ένα είδος «ψυχικής αιμομιξίας» με τη μητέρα :

ΔΥΠΟΣ :«Μαμά...

ΙΩ :Τι μωρό μου;

ΔΥΠΟΣ: Μην πεθάνεις!

ΙΩ : Δε θα πεθάνω.

ΔΥΠΟΣ : Ποτέ!

ΙΩ : Πο-τέ.

ΔΥΠΟΣ :Τ'ορκίζεσαι;

ΙΩ : Ναι.

ΔΥΠΟΣ : Θα μείνεις για πάντα νέα. Και όμορφη. Και δυνατή...Εντάξει; Γιατί εγώ... δε...δε μπορώ να ζήσω χωρίς εσένα.

Ενδεικτική αυτής της «ερωτικής» σχέσης μεταξύ μητέρα και παιδιού είναι και η περιγραφή του Λάγιου στη Νιόβη, όταν θα της μιλήσει για το πρόβλημα με τη γυναίκα του παρουσιάζοντάς το σαν πρόβλημα απιστίας :

ΝΙΟΒΗ : Την αγαπάς ακόμα.

ΛΑΓΙΟΣ : Δεν... ξέρω.

ΝΙΟΒΗ : Εκείνη;

ΛΑΓΙΟΣ : Μ'αγαπούσε. Πολύ. Μέχρι που ήρθε αυτός...

ΝΙΟΒΗ : Ποιος;

ΛΑΓΙΟΣ : Αγκάλιασέ με.

ΝΙΟΒΗ : Ποιος;

ΛΑΓΙΟΣ : Δε σε χορταίνω.

ΝΙΟΒΗ : Ποιος;

ΛΑΓΙΟΣ : Ένας άχρηστος! Μου έκλεψε τη γυναίκα μου!

Και το χειρότερο είναι πώς εγώ τον έφερα μέσα στο σπίτι μας.

Εγώ φταίω για ό,τι έγινε! Ευχαριστήθηκες τώρα;

ΝΙΟΒΗ : Λυπάμαι.

Δεν είναι τυχαίο που στην ταινία και μάλιστα στο τέλος της, το πρόσωπο της Νιόβης που είναι πια ζευγάρι με τον Δύπο αντικαθίσταται για λίγο από το πρόσωπο της Ιούς. Αυτές οι αντανakλάσεις κάθε άλλο παρά τυχαίες είναι. Κάθε καθρέφτης αποτελεί μια ψευδαίσθηση κι έτσι φαίνεται πως η γοητεία της μητέρας προς τον γιο έχει ήδη αλλοιώσει ή παραμορφώσει τα όρια μεταξύ της πραγματικής Νιόβης και του ειδώλου της μητέρας του που συνεχίζει να αναζητείται ως η ιδανική σύντροφος. Στη μυθολογία ο Νάρκισσος ξεδιψά πίνοντας την εικόνα του, απορροφώντας την αντανάκλασή του κι έτσι πεθαίνει από μια μοναδική συνένωση σαγήνης και θανάτου,³⁵⁰ όμως εδώ ο Δύπος φαίνεται πως έστω και πρόσκαιρα σώζεται γιατί μέσω του έρωτα έχει βρει την απαραίτητη ορμή να ακούσει την εσωτερική φωνή (τον δεύτερο εαυτό του) που τον προτρέπει να δει. Ο Καμύ στο *Ο Μύθος του Σίσυφου* θα πει: «Ο Οιδίπους υπακούει αρχικά στη μοίρα χωρίς να το ξέρει. Από τη στιγμή που ξέρει, τυφλωμένος και απελπισμένος, κατανοεί ότι το μόνο που τον κρατάει δεμένο με αυτόν τον κόσμο είναι

³⁵⁰Baudrillard, *Περί Σαγήνης*, σ.93.

το τρυφερό χέρι μιας κοπέλας καθιστώντας τη μοίρα από δω και πέρα μια ανθρώπινη υπόθεση».³⁵¹ Έτσι, παρομοίως με τον *Οιδίποδα* του οποίου η τύφλωση, όσο και αν αποτελεί την κορύφωση του πόνου, επιφέρει μια αλλαγή, στο έργο της Μ. Κάλμπαρη η ίδια λειτουργία παρουσιάζεται αντιστρόφως. Η επινοημένη και ψευδής τύφλωση του Δύπου μετατρέπεται σε όραση όταν ο ήρωας απαγκιστρώνεται από τον φόβο και επιλέγει να δει τον κόσμο με τα δικά του μάτια. Ο υποκινητής αυτής της μεταμόρφωσης είναι και πάλι γένους θηλυκού.

Στο *Αίμα* μια σειρά μετατοπίσεων και παραλλαγών τόσο του σοφόκλειου *Οιδίποδα* όσο και του οιδιπόδειου συμπλέγματος, οδηγούν στη σεξουαλική εξουσία του θηλυκού έναντι του αρσενικού φτάνοντας μέχρι τον σεξουαλικό θάνατο του συζύγου και πατέρα. Ο εκδικητικός ευνουχισμός του Λάγιου φέρνει στο μυαλό μας μια *Ιώ -Μήδεια*, που εξαργυρώνει παρομοίως την προδοσία που υφίσταται στερώντας - την ερωτογενή ζώνη του Λάγιου στο *Αίμα*, σε αντιδιαστολή με τους απογόνους και τη γυναίκα του *Ιάσονα* στη *Μήδεια*. Εδώ το θηλυκό από την παθητική θέση του στην πλοκή του *Οιδίποδα* αλλά και στη φροϋδική θεώρηση, αναδεικνύεται σε ενεργητικό και δεν είναι τυχαίο που στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας η *Ιώ* βρίσκεται στην κουζίνα και μαγειρεύει κόκκινες σαν το αίμα σάλτσες. Η *Ιώ* επεμβαίνει κάνοντας απέλπιδες προσπάθειες να ελέγξει κι όσο πιο πολύ «μαγειρεύει» τα γεγονότα τόσο πιο πολύ αυτά εκτροχιάζονται. Η μηχανιστική επανάληψή της σαν καλοκουρδισμένο μηχάνημα κάνει τη ζωή και ακολούθως την αγάπη της τελικά άγευστη και απωθητική.

Κλείνοντας κατά τη γνώμη μου στην ταινία *Αίμα* ο πολύ χαμηλός προϋπολογισμός αναγκαστικά επέβαλε πολλούς περιορισμούς στην απόδοση μιας κατά τα άλλα πολύ ενδιαφέρουσας σύγχρονης εκδοχής που βασίζεται στην πρόσμιξη φροϋδικών και σοφόκλειων αναφορών. Το έντονα εικαστικό αποτέλεσμα μαζί με τον συχνά επαναλαμβανόμενο ποιητικό λόγο μπορεί να δημιουργεί ενίοτε σύγχυση στο θεατή αν δει την ταινία μία και μόνη φορά απουσία κειμένου. Το παραπάνω βέβαια δεν αναιρεί το γεγονός πως για μια ταινία που γυρίστηκε σε τόσο μικρό χρονικό διάστημα χωρίς συνεργείο, το αποτέλεσμα είναι ιδιαιτέρως προσεγμένο.

³⁵¹ Άλμπερ Καμύ, *Ο Μύθος του Σίσυφου*, μτφ. Νίκη Καρακίτσου- Ντουζέ και Μαρία Κασαμπαλόγλου – Ρομπλέν, Καστανιώτης, Αθήνα, 2007, σσ. 166-167.

Συμπεράσματα

Σύμφωνα με τον Charles Segal ο *Οιδίπους Τύραννος* κατέχει παρόμοια θέση στην λογοτεχνία με εκείνη της Μόνα Λίζα στην τέχνη, όχι μόνο ως η πρώτη «αστυνομική» ιστορία στην δυτική λογοτεχνία αλλά γιατί ο μύθος στα χέρια του Σοφοκλή μετατρέπεται σε μια απροσδόκητη τραγική εμπειρία που δοκιμάζει τα όρια μεταξύ της ανθρώπινης εγκληματικότητας και του ανθρώπινου μεγαλείου.³⁵² Δραματοποιώντας την επώδυνη διαδρομή προς τη γνώση ως μια πορεία καθόδου και βασανισμού, δικαίως μπορεί να τοποθετηθεί δίπλα στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου ως το κατοπινό στάδιο μιας μετα-προμηθεϊκής γνώσης που, όπως αναφέρει ο Segal, αφορά στα μέσα και όχι στους σκοπούς, στην έσχατη πραγματικότητα και στο λανθάνον χάος του κόσμου.³⁵³ Πέραν όμως των τοποθετήσεων, των αναλύσεων και των ερμηνειών, στην παρούσα εργασία ο *Οιδίπους Τύραννος* μας απασχόλησε κυρίως ως όχημα για την μελέτη της εγχώριας θεατρικής και κινηματογραφικής παραγωγής του 21^ο αιώνα και η οποία θα αυτοπεριοριζόταν σε κάτι μονομερές αν στεκόταν αποκλειστικά στην καταγραφή και παρουσίαση των ευρημάτων της. Κάτι τέτοιο μας επιτρέπει να επιβεβαιώσουμε τη διαρκή παρουσία των αρχαίων ελληνικών δραμάτων ή μύθων και την πρωτοτυπία της κάθε διασκευής, αλλά αντιμετωπίζει το αρχαίο δράμα αποστασιοποιημένα, αφού απλώς προσθέτει άλλο ένα σύνολο διασκευών στον ήδη υπάρχοντα μακρύ κατάλογο. Η παραπάνω στάση στερείται θέσης απέναντι στη δυναμική ή όχι μιας πρότασης, εξου και θεωρώ απαραίτητη την πρόσθεση της ενδιαφέρουσας παραμέτρου της κριτικής ενδοσκόπησης. Αυτό το δύσκολο εγχείρημα, όπως επισημαίνει και ο Γιώργος Πεφάνης στο άρθρο του «Στοιχεία για μια κριτική της θεατρικής κριτικής», εξαρτάται από ένα πλήθος συντελεστών, ερωτημάτων, προκλήσεων και προβληματισμών και ως εκ τούτου καθιστά πολλές φορές την κριτική έναν δαιδαλώδη τόπο απόλυτα εξαρτημένο και υποκειμενικό, αφού συν της άλλους υπόκειται και στο αξιολογικό σύστημα του κάθε κριτικού.³⁵⁴ Παρά τις δυσκολίες θεωρώ σκόπιμη ωστόσο μια απόπειρα εκτίμησης των σύγχρονων αναγνώσεων του σοφόκλειου μύθου που θα μας επιτρέψει να συναγάγουμε

³⁵²Segal, *Οιδίπους Τύραννος*, σ. 19.

³⁵³Στο ίδιο, σσ. 20-21.

³⁵⁴Γιώργος Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας, Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σ. 440

ενδεχομένως γενικότερα συμπεράσματα για την σύγχρονη ελληνική εκπροσώπηση του σοφόκλειου *Οιδίποδα* μέχρι σήμερα.

Ένα πρώτο και άμεσο συμπέρασμα που μπορούμε να συναγάγουμε είναι η αδυναμία ένταξης των θεατρικών και κινηματογραφικών παραδειγμάτων του 21^{ου} αιώνα σε μια ενιαία τάση ή κατηγορία, αφού η ποικιλία του παραγόμενου αποτελέσματος αντιστέκεται σε κατατάξεις, γεγονός που είναι ούτως ή άλλως χαρακτηριστικό του τέλους του 20^{ου} αιώνα και των αρχών του 21^{ου}. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο: «Η δυνατότητα να προτείνει κανείς στο κοινό τόσες θεματικές όσες και τα έργα, τόσες προσεγγίσεις όσοι και οι συγγραφείς τείνει να γίνει το οργανωτικό πρότυπο της δραματικής παραγωγής του τέλους του 20^{ου} και των αρχών του 21^{ου} αιώνα. Η τελευταία εικοσαετία χαρακτηρίζεται από τη μεγάλη θεματική ποικιλία των έργων που γράφονται και παίζονται στις ελληνικές σκηνές και συγκεντρώνει πολλές και διαφορετικές τάσεις της ελληνικής δραματικής παραγωγής σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται από τους όρους μιας ιδιαίτερα αισθητής στην ελληνική κοινωνία γενικευμένης οικονομικής κρίσης».³⁵⁵ Παράλληλα, οι συγγραφείς- εκπρόσωποι του 21^{ου} αιώνα δεν συγκαταλέγονται και στην ίδια γενιά και ως εκ τούτου η μεταβατικότητα της εποχής βρήκε συγγραφείς διαφορετικών αφετηριών και σταδιοδρομιών να συνυπάρχουν, με άλλους στην όψιμη και άλλους στην πρώιμη δραματουργική εκπροσώπησή τους. Έτσι, αν και όλα τα έργα καλύπτουν το πρώτο τέταρτο του 21^{ου} αιώνα καθένα διεκδικεί την ιδιαιτερότητά του ως προς τη γλωσσική, αισθητική και κειμενική του ταυτότητα αναμένοντας ταυτόχρονα εκείνη την σκηνοθεσία που θα την αναδείξει. Σε μια προσπάθεια ωστόσο να διακριθεί κάποιο από τα εξεταζόμενα θεατρικά παραδείγματα ως περισσότερο θελκτικό στην προσέγγισή του εξαιτίας της ιδιαιτερότητάς, της πρωτοτυπίας και δυναμικής του είναι κατά την προσωπική μου γνώμη εκείνο του Γιάννη Κοντραφούρη.

Η *Ιοκάστη* του Γ. Κοντραφούρη μαζί με το *Οιδίπους, Αντι-Οιδίπους* του Γ. Βέλτσου θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως τα ποιητικότερα δείγματα θεατρικής γραφής που απασχόλησαν την παρούσα εργασία, με βάση τις γλωσσικές, αισθητικές και υφολογικές επιλογές που υιοθετήθηκαν από τους δύο συγγραφείς. Και τα δύο

³⁵⁵Πλάτων Μαυρομούστακος, «Το ελληνικό θέατρο στην αυγή του 21^{ου} αιώνα: μια διαδρομή από τη συλλογικότητα στην εσωτερικότητα», *TheGreekPlayProject*, Νέα επεξεργασία του κείμενου. « L'écriture grecque contemporaine à l'aube du XXI^e siècle: du collectif à l'intériorité », Πρόλογος στην έκδοση: *Auteurs dramatiques grecs d'aujourd'hui. Miroirs tragiques, fables modernes*, Sous la direction de Myrto Gondicas, "Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez – Centre International de la Traduction Théâtrale", Editions Théâtrales – Institut Français de Grèce, [<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/45>, 28/10/2016].

εντάσσονται στις μεταδραματικές αναγνώσεις του σοφόκλειου μύθου με έντονα τα στοιχεία της αποδόμησης, της αφαιρετικότητας αλλά και μιας διαφορετικής αισθητικής περί αρμονίας και συμμετρίας σε σχέση με τις κλασικές αριστοτελικές προϋποθέσεις. Από τα δύο αυτά έργα θεωρώ πως η *Ιοκάστη* παρουσιάζεται ως περισσότερο ολοκληρωμένη και πληρέστερη εκδοχή των μεταδραματικών τάσεων που στην περίπτωση του Κοντραφούρη ακουσίως έστω αφομοιώθηκαν, αλλά κυρίως γιατί σε αυτό το έργο συναντάται περισσότερο το στοιχείο της ισορροπίας μεταξύ της συγγραφικής πρόθεσης και της γλώσσας. Η ποίηση του Κοντραφούρη συμπυκνώνει σε τόσο απόλυτο βαθμό που είναι αδύνατο να επιλέξεις τι περιτεύει, ενώ αντί η τόση περιεκτικότητα και οικονομία να δημιουργεί εμπόδια κατανόησης, αντιθέτως επιτρέπει μεγαλύτερη συγκέντρωση και ανοιχτότητα ενεργοποιώντας φαντασιακό κομμάτι του θεατή. Σε αυτό επικουρεί και η μινιμαλιστική επιλογή του ενός και μόνο προσώπου, της βασίλισσας Ιοκάστης, που είναι φανερό πως έρχεται να μας μιλήσει τσακισμένο από το πάθος του. Οι παραπάνω επιλογές συνιστούν κατά τη γνώμη μου επαρκείς κώδικες για μια επικοινωνία με το κοινό, προσδίδουν καθαρότητα, διαφάνεια και γοητεύουν καθώς μαρτυρούν εν τέλει μια ηχηρή και εις βάθος απλότητα που προσφέρεται για περισσότερες σκηνοθετικές προσεγγίσεις. Από την άλλη πλευρά αυτό που δείχνει να απασχολεί περισσότερο στο *Οιδίπους*, *Αντι-Οιδίπους* είναι η γλώσσα παρά η πρόθεση. Αν και περισσότερο αναλυτική και γενναιόδωρη στην έκφρασή της, ειλικρινής και γνήσια, ωστόσο φαντάζει δυσκολότερη στη σκηνική της συντέλεση. Η μικρή και σχεδόν εμβόλιμη παρουσία των προσώπων δεν επιτρέπει συγκέντρωση παρά φαντάζει ένα κολάζ των μυθικών εμπλεκομένων στην ιστορία του Οιδίποδα, ενώ η πρόθεσή του, εμφανής ήδη και από τον τίτλο, μαρτυρά την επιλογή κατάδειξης της αποστασιοποίησης τόσο του ατόμου από τον εαυτό του, όσο και από την ιστορία. Αντιτραγικός εκεί που ο Κοντραφούρης τελετουργεί, ο Γ. Βέλτσος μάς παραδίδει μια γραφή που είναι κατά τη γνώμη μου εμφανώς πολιτική αλλά περισσότερο λογοτεχνική στη διαχείρισή της λειτουργώντας εν τέλει εις βάρος της ιδέας και της θεατρικότητας της.

Η εκδοχή του Μάριου Ποντίκα από την άλλη πλευρά, είναι αντιπροσωπευτική της εξέλιξης του ίδιου του συγγραφέα και ταυτόχρονα περισσότερο φιλοσοφική αλλά και ωριμότερη κατ' εμέ πρόταση διασκευής απ' ό,τι ο *Οιδίπους* του Θ. Τριαρίδη του οποίου ο πλεονασμός των διακειμένων «φόρτωσε» τη σύλληψή του με περισσότερες και φανερές κειμενικά αναφορές απ' ό,τι χρειαζόταν. Ως η πιο πρόσφατη στην εποχή μας παραλλαγή, μιας και παρουσιάστηκε μόλις το 2016, στηρίχτηκε πολύ στο στοιχείο της

ανατροπής και του ψυχολογικού αδιεξόδου ενός σύγχρονου ζευγαριού, αξιοποιώντας την οιδιπόδεια αναφορά ψυχαναλυτικά. Συνεπώς η απόπειρα να συνυπάρξει και η σοφόκλεια παράμετρος ήταν κατά τη γνώμη μου περιττή, εξαντλούμενη στα λογοπαίγνια του τίτλου και τα αρχικά των ονομάτων των πρωταγωνιστών, τα οποία έτσι κι αλλιώς οι θεατές δεν θα μπορούσαν να ξέρουν. Αντιθέτως *Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα Κοράκια* στηρίζει τα σοφόκλεια έμπνευσή του με μεγαλύτερη πρωτοτυπία και συγκέντρωση, αφού χωρίς να αποκρύπτει το δάνειο από τον Σοφοκλή, ο Μ. Ποντίκας το επανεκπέμπει ανασηματοδοτημένο στον σύγχρονο θεατή ενώνοντας το παρελθόν με το παρόν και ανάγοντας την έννοια του τραγικού σε κάτι που αγκαλιάζει τη στερούμενη τραγικών ηρώων σύγχρονη ανθρωπότητα.

Κλείνοντας την θεατρική εκπροσώπηση με την μοναδική σκηνοθετική παρουσία της *Γλυκιάς Τυραννίας του Οιδίποδα* υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες της Μαρίας Πρωτόπαππα, οφείλω να ομολογήσω πως, αν και πρωτότυπη, η παράσταση δεν κατάφερε κατά τη γνώμη μου να παρουσιαστεί ως ολοκληρωμένη πρόταση. Μην μπορώντας να συγκεράσει τον αρχαίο ποιητικό λόγο με μια κωμική, παρωδιακή και ψυχαναλυτική σκηνοθετική κατεύθυνση, ο πειραματισμός της κατέληξε σε μια ελλιπή σκηνική περάτωση που αδικούσε τόσο τη δυναμική της ομάδας, όσο και την καινοτομία της σύλληψης. Εντασσόμενη ανάμεσα στις προσπάθειες αντίδρασης απέναντι στην προγονοπληξία και τον ιδεαλισμό του παρελθόντος, δεν κατάφερε να αξιοποιήσει την ενσωμάτωση του κωμικού/παρωδιακού στοιχείου ως μέσου διαμαρτυρίας που θα επανερμήνευε την αρχαιότητα και εν τέλει η προσπάθεια να αποδομηθεί ο μύθος και να παρουσιαστεί η ιστορία του Οιδίποδα εκσυγχρονισμένα, απαλλαγμένα από το βάρος της κλασικότητας, αν και διακρίνεται για την τόλμη της πρόθεσής της, δυστυχώς αποδόθηκε συγχυσμένα.

Ερχόμενοι στον κινηματογράφο οι δύο εξεταζόμενες ταινίες που παρουσιάστηκαν εμφανίζουν παρόμοια ανομοιογένεια, αφού η απόσταση μεταξύ τους τόσο σε ό,τι αφορά την κινηματογραφική τους γλώσσα όσο και τα μέσα ολοκλήρωσης είναι τεράστια, με μοναδικό κοινό τους στοιχείο ότι καμία από τις δύο δεν χρηματοδοτήθηκε. Από τη μια η τολμηρή στη σύλληψή της *Στρέλλα*, εκπροσωπεί την ώριμη στιγμή του σκηνοθέτη της και ταυτόχρονα μια μοντέρνα, ειρωνική ταινία που αμφισβητεί τα καθιερωμένα προκαλώντας μας να εξετάσουμε τον δικό μας βαθμό ανοχής απέναντι στη διαφορετικότητα. Μέσα από τον «παραμορφωτικό» φακό της τρανς κοινότητας και των ανθρώπων του περιθωρίου θίγονται ζητήματα ταυτότητας,

κοινωνικού και βιολογικού φύλου αλλά και στερεότυπα τα οποία υποβάλλουν θεατές και πρωταγωνιστές σε μια διαδικασία συνεχούς μεταμόρφωσης. Υπονομεύοντας τις αναφορές της και εξισώνοντας τον τραγικό μύθο με μια σύγχρονη ερωτική ενδοοικογενειακή ιστορία κλείνει το μάτι σε όλες τις σύγχρονες αναγνώσεις αρχαίων ελληνικών μύθων με σαρκασμό και ρεαλισμό καταθέτοντας στο κοινό μια γενναία πρόταση.

Το *Αίμα* από την άλλη πλευρά είναι η κινηματογραφική εκδοχή του αδημοσίετου θεατρικού έργου της Μ. Κάλμπαρη. Δύσκολο στην αφήγησή του προσπαθεί να εξομαλύνει την έλλειψη εξοπλισμού και προϋπολογισμού με συνεχείς επαναλήψεις, flash back και εικαστικές επεμβάσεις που αφενός κολακεύουν, αφετέρου θολώνουν την κατανόηση της ιστορίας, όπως συμβαίνει με τη σκηνή του ευνουχισμού που απουσία κειμένου είναι δύσκολο να γίνει αντιληπτή από τον θεατή με σιγουριά. Ωστόσο πίσω από το *Αίμα* κρύβεται η τόλμη μιας μικρής ομάδας ανθρώπων που έδωσαν τον καλύτερό τους εαυτό αλλά και μια ενδιαφέρουσα συγγραφική ιδέα που βασίζεται στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα για να το εξελίξει, να το παραλλάξει και εν τέλει να το καταθέσει ως πρόταση, που κατά τη γνώμη μου θα ήταν σαφέστατα πιο ολοκληρωμένη στη σκηνική της εκδοχή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- «David Thatcher Gies» (λήμμα), στο: Bleiberg Germán, Maureen Ihrle και Janet Pérez (επιμ.), *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*, 2τμ, Greenwood Publishing Group, Santa Barbara, California 1993.
- Greenberg Mitchell, *Racine: From Ancient Myth to Tragic Modernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010
- Highe Gilbert, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press, New York, 1976
- Kaufmann Walter Arnold, *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton, 1992
- Knox Bernard M. W., «The Date of the Oedipus Tyrannos of Sophocles», *The American Journal of Philology*, vol. 77, no. 2 (1955), σσ. 133-147, [https://www.jstor.org/stable/292475?seq=1#page_scan_tab_contents],(16/5/2016]
- Kulish Nancy and Deanna Holtzman, *A Story of Her Own: The Female Oedipus Complex Reexamined and Renamed*, Jason Aronson, Lanham, Maryland, 2008
- Lehmann Hans-Theis, *Postdramatic Theatre*, μτφ. K.Jurs-Munby, Routledge, Oxford - New York, 2006
- Markantonatos Andreas, *Oedipus at Colonus: Sophocles, Athens, and the World*, Walter de Gruyter, Berlin & New York, 2007
- Matthews Steven, *T.S. Eliot and Early Modern Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2013
- Mechelakis Pantelis, «Greek Tragedy in Cinema» στο Ediph Hall, Fiona Macintosh and Amanda Wrigley (επιμ.), *Dionysus since 69, Greek Tragedy at the Down of the third Millennium*, Oxford University Press, New York, 2004, σσ 199-216
- Seneca, *Six Tragedies*, μτφ Emily Wilson, Oxford World's Classics, New York, 2010
- Shelley Percy Bysshe, *Oedipus Tyrannus; or, Swell foot the tyrant, a tragedy*, Harry Buxton Forman (επιμ.), Oxford University Press, New York, 2007

- Solmsen Friedrich W., *Hesiodi Opera*, Clarendon Press, Oxford, 1970
- Tsuchiya Garon, *Old Boy Volume 4*, Dark Horse Comics, Oregon, 2014
- Vernant Jean-Pierre and Page Dubois, «Ambiguity and Reversal: On the Enigmatic Structure of Oedipus Rex», *New Literary History*, vol. 9, no. 3, Rhetoric I: Rhetorical Analyses (1978), σσ. 475-501,
[http://www.jstor.org/stable/468451?seq=3#page_scan_tab_contents , (27/8/2016)]

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Baudrillard Jean, *Περί σαγήνης*, μτφ. Ευγενία Γραμματικοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 2009
- Bowlby Rachel, «Οι κλασικές μυθολογίες του Φρόιντ: τραγωδία και ψυχανάλυση», *Θεάτρου Πόλις*, τχ 1, 2014, Σχολή Καλών Τεχνών -Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, σσ.100-122, [<http://ts.uop.gr/images/files/theatrou-polis-issue-1.pdf> , (20/10/2016)].
- Burian Peter, «Πώς ένα μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: Η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στο: P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ. Λ. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ 267-316
- Cocteau Jean, *Καταχθόνια Μηχανή*, μτφ. Γ. Θηβαίος, Δωδώνη, Αθήνα, 2014
- De Romilly Jacqueline, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, μτφ. Μίνα Καρδαμίτσα - Ψυχογιού, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1997
- Kenney J. -W.V. Clausen, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, επιμ. Α. Στεφανή, μτφ. Θ. Πίκουλα και Α. Σιδέρη- Τόλια, 3η αναθ. έκδ, Παπαδήμας, Αθήνα, 2000, σσ.
- Konstantakos Ioannis, «Teaching Notes for Sophocles' Oedipus Rex (in Greek) », Academia Edu,
[https://www.academia.edu/1744336/Teaching_Notes_for_Sophocles_Oedipus_Rex_in_Greek, (17/5/2016)]
- Kott Jan, *Θεοφαγία- δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, μτφ. Αγγέλα Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Εξάντας, Αθήνα, 1976

- Lada-Richards Ismene, «Η Ανταπόκριση των Θεατών στην Αττική Τραγωδία τ Κλασικών Χρόνων : Συναίσθημα και Στοχασμός, Ποικιλία και Ομοιογένεια», στο: Ανδρέας Μαρκαντωνάτος και Χρήστος Τσάγγαλης (επιμ.), *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, Θεωρία και Πράξη*, Gutenberg, Αθήνα, 2008, σσ. 451-466
- Lesky Albin, *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, μτφ Χρήστος Χ. Χουρμουζιάδης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1 τ.μ., Αθήνα, 1987
- McDonald Marianne, «Η Θεατρική κληρονομιά του μύθου: ο Οιδίπους στην όπερα, στο ραδιόφωνο, στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο» στο: Marianne McDonald και J. Michael Walton (επιμ.), *Οδηγός για το Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο- από το Πανεπιστήμιο του Cambridge*, μτφ., Βάιος Λιάπης, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011
- Moretti Jean- Charles, *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*, επιμ. Κωνσταντίνος Μπούρας, μτφ. Ελένη Δημητρακοπούλου, Πατάκη, Αθήνα, 2009
- Mossé Claude, «Jean-Pierre Vernant. Η πολιτική και το πολιτικό στοιχείο», μτφ. Πηνελόπη Σκαρσούλη, στο: Στέλλα Γεωργούλη και Χρήστος Λούκος (επιμ.), *Jean-Pierre Vernant, άνήρ παιδεία κεκοσμημένος, Πρακτικά επιστημονικής -ημερίδας στη μνήμη του (23 Νοεμβρίου 2007)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011, σσ. 1-10
- Nietzsche Friedrich, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφ Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, Θεσσαλονίκη, 2012
- Segal Charles και David Benedict, «Αρχαϊκή Λυρική χορική Ποίηση», στο: P. E. Easterling και B.M.W. Knox (επιμ.), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, επιμ. Α. Στεφανή, μτφ Ν.Κονομή, Χρ.Γρίμπα και Μ. Κονομή, Παπαδήμας, Αθήνα, 2000, σσ. 228-274
- Segal Charles, *Οιδίπους Τύραννος, Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, μτφ. Ε.Δ. Μακρυγιάννη και Ι.-Θ. Παπαδημητρίου, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρία, Αθήνα, 2001
- Smelik Anneke, «Φύλλο, Ιδεολογίες και Ταυτότητες», από το μάθημα Σύγχρονα Ρεύματα για τη Μελέτη του Φύλου, καθηγήτρια Υβόν Κοσμά, διαθέσιμο στο *Open eclass*, [<http://eclass.uth.gr/eclass/modules/document/?course=SEAB132> , (26/10/2016)]
- Walton Michael, *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο Επί Σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους*,

μτφ. Κατερίνα Αρβανίτη και Βίκυ Μαντέλη, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2007, σσ 429-472

- Winkler Martin M., «Oedipus on Film» στο: *X Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, 2000, 2500 Χρόνια Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, Παράδοση και Προοπτικές, XI Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, 2002, Θηβαϊκός Κύκλος*, Πρακτικά συμποσίων, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 2007 σσ.463-483

- Αγγελικόπουλος Βασίλης, «Νέο έργο Μάριου Ποντίκα μετά 14 χρόνια στη «Στοά», εφημ. *Η Καθημερινή* 21/2/2004,

[<http://www.kathimerini.gr/176605/article/politismos/arxeio-politismoy/neo-ergo-mariou-pontika-meta-14-xronia-sth-stoa> (6/9/2016)]

- Αλεξιάδης Μηνάς Ι., *Ο Μαγικός Αυλός του Ορφέα, Δέκα Μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Παπαζήση, Αθήνα, 2010

- Ανοιχτά ψηφιακά μαθήματα, «Ο Οιδίποδας τον 21ο αι. Η πρόσληψη του μύθου του Οιδίποδα στην ταινία *Στρέλλα* των Π. Κούτρα και Π. Ευαγγελίδη, στο : *Η Πρόσληψη του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος - Reception of Ancient Greek Drama*, (2009)», Καθηγήτρια Ευφημία Καρακάντζα,

[<http://delos.upnet.gr/opendelos/player?rid=cc882aa4> (30/9/2016)].

- Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής* (1452α 1), εισαγωγή-μτφ-σχόλια Στάθης Ιω. Δομάζος, Κέδρος, Αθήνα, 1982

- Αρκουμενέα Λουίζα, «Επιστροφή στη μητέρα», εφημ. *Το Βήμα*, 22/5/2016,

[<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=801062> , (6/9/2016)]

- Αρμάος Δημήτρης, *Ομήρου Ιλιάδα*, Μαΐστρος, Αθήνα, 2002.

- Βεΐκος Θεόφιλος Α., « Το παιχνίδι της αλήθειας στο μύθο του Οιδίποδα», στο: Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Τα αινίγματα της σφίγγας ή ο Οιδίποδας ως διακείμενο*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1996, σσ.17-25

- Γιώργου Βέλτσου, *Οιδίπους Αντί Οιδίπους*, Πέτρος Γιαρμενίτης (επιμ.), Ίνδικτος, Αθήνα, 2004

- Γραμματάς Θεόδωρος, «Sophocles Road to Contemporary Greek Theatre»,

[<http://theodoregrammatas.com/el/sophocles-road-to-contemporary-greek-theatre-2> , (9/6/2016)]

- Γραμματάς Θεόδωρος, «Η πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στην εποχή της ύστερης νεοτερικότητας. Από τον 'πολίτη-θεατή' της 'πόλης-κράτους', στον

‘θεατή-καταναλωτή’ της ‘παγκοσμιοποιημένης κοσμόπολης’», στο: Κωνσταντίνος Κυριακός (επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του, Πρακτικά του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (26-29 Μαΐου 2011)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2015, σσ 253-266

• Γραμματάς Θεόδωρος, «Μηχανισμοί απόθησης και λειτουργίες επανεγγραφής της Ιστορίας στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία»,

[<http://theodoregrammatas.com/el/%CE%BC%CE%B7%CF%87%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CE%B9%CE%B1%CF%80%CF%89%CE%B8%CE%B7%CF%83%CE%B7%CF%83%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CE%B%CE%B5%CE%B9%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CE%B9%CF%83-%CE%B5/>], (28/8/2016)]

• Γραμματάς Θεόδωρος, «Ο άξονας του ‘γηγενούς’ στο Ελληνικό Θέατρο του 20ου αιώνα. ‘Οι Αρχαίοι ημών πρόγονοι’ και ‘Η καθ’ ημάς ανατολή’»,

[<http://theodoregrammatas.com/el/%CE%BF-%CE%AC%CE%BE%CE%BF%CE%BD%CE%B1%CF%82%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%B%CE%B7%CE%B3%CE%B5%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CF%82%CF%83%CF%84%CE%BF%E%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%B8%CE%AD/>], (28/8/2016)]

• Γραμματάς Θεόδωρος, «Οιδίπους: τυφλός ... τον νουν ...»,

[<http://theodoregrammatas.com/el/%CE%BF%CE%B9%CE%B4%CE%AF%CF%80%CE%BF%CF%85%CF%82-%CF%84%CF%85%CF%86%CE%BB%CF%8C%CF%82-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%BD%CE%BF%CF%85%CE%BD/>](2/9/2016)]

• Δημάδη Ιλειάνα, «Η γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα»,

Αθηνόραμα, 26/05/2016, [http://www.athinorama.gr/theatre/article/i_glukia_turannia_tou_oidipoda_-2514396.html] (6/9/2016)].

• Δημάδη Ιλειάνα, «Μάριος Ποντίκας- ‘Θα μπορούσα να γράψω ένα έργο μόνο με στεναγμούς, κραυγές, γέλια και κλάματα!’», *Αθηνόραμα*, 27/3/2013,

[http://www.athinorama.gr/theatre/article/marios_pontikas_tha_mporousa_na_grapso_ena_ergo_mono_me_stenagmous_krauges_gelia_kai_klamata!-14488.html], (27/8/2016)]

• Δημάδη Ιλειάνα, «Μάριος Ποντίκας,- ‘Γράφω σβήνοντας’», *Αθηνόραμα*, 20/2/2004,

[http://www.athinorama.gr/theatre/article/marios_pontikas-1130.h], (9/6/2016)]

- Δημάδη Ιλειάνα, «Μάριος Ποντίκας-« Γράφω σβήνοντας», *Αθηνόραμα*, 20/2/2004, [http://www.athinorama.gr/theatre/article/marios_pontikas-1130.html ,(27/8/2014)]
- Δημάδη Ιλειάνα, Η γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα, *Αθηνόραμα*, 26/5/2016, [http://www.athinorama.gr/theatre/article/i_glukia_turannia_tou_oidipoda_-_2514396.html], (14/6/2016)]
- Διαμαντάκου - Αγαθού Καίτη, *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας, Οκτώ Διαδρομές στο Τραγικό και Κωμικό Θέατρο*, Παπαζήση, Αθήνα, 2007
- Διαμαντάκου- Αγαθού Καίτη, «Αντηχήσεις σε ένα χλμίντρισμα (II)», 16/2/2015, [<http://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-diamantakou> (28/8/2016)]
- Διαμαντάκου- Αγαθού Καίτη, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: Η αυτονόμηση της μονολογικότητας» *,Παράβασις*, τχ. 10, Ergo, Αθήνα, 2010,σ. σ. 55-84
- Κακριδής Ι. Θ. (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία*, 3 τμ. , Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1986
- Καλτάκη Ματίνα, «Σαν Έλληνας», εφ. *Επενδυτής*, 29/1/1994, [<http://digital.lib.auth.gr/record/72248/files/arc-2007-31008.pdf>], (4/8/2016)]
- Καλτάκη Ματίνα, «Η Γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα /Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου» εφ. *Lifo*, 22/5/2016, [http://www.lifo.gr/guide/theater_reviews/137], (16/9/2016)]
- Καλτάκη Ματίνα, «Η Γλυκιά Τυραννία του Οιδίποδα», εφ. *Lifo*, 22/5/2016, [http://www.lifo.gr/guide/theater_reviews/137], (6/9/2016)]
- Καμύ Άλμπερ, *Ο Μύθος του Σίσυφου*, μτφ. Νίκη Καρακίτσου- Ντουζέ και Μαρία Κασαμπαλόγλου – Ρομπλέν, Καστανιώτης, Αθήνα, 2007
- Καραόγλου Τώνια, «Η δραματουργία του Θανάση Τριαρίδη», *TheGreekPlayProject*, [<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/48>] (21/6/2016)]
- Καραόγλου Τώνια, «Μένγκελε : ‘Ένα θρίλερ επιστημονικής φαντασίας σε μια ερωτική τραγωδία πέρα από τα όρια της ηθικής’», *Elculture.gr* [<http://www.elculture.gr/blog/mengele-faust/>], 4/5/2016)
- Κεφάλας Λευτέρης, «Pantelis Michelakis, Greek Tragedy on Screen, Classical Presences», Oxford University Press, Οξφόρδη 2013, *Σκηνή*, τχ. 7, (2015), σσ. 385-392, [<https://www.google.gr/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espn=2&ie=UTF8#q=Pantelis+Michelakis%2C+Greek+Tragedn+Screen%2CE%3CE%BA%CE%B7%CE%BD%CE%B7+pdf>], (92/10/2016)]

- Κλεφτόγιαννη Ιωάννα, «Αποδομώντας τον Σοφοκλή αποδίδω δικαιοσύνη», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 4/2/2010, [<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=128636> (15/9/2016)]
- Κοντραφούρης Γιάννης, *Ιοκάστη, και άλλα κείμενα για το θέατρο*, πρόλογος Θόδωρος Τερζόπουλος, εισαγωγή Γιώργος Σαμπατακάκης, Άγρα, Αθήνα, 2010
- Κουλάνδρου Στέλλα, «Ένα θέατρο μύθου σε μία απομυθοποιητική εποχή: Η αρχαία τραγωδία στη σύγχρονη σκηνή και δραματουργία», στο: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (26-30 Ιανουαρίου 2011)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2004, σσ.329-336
- Κουλάνδρου Στέλλα, «Η παρουσία των έργων του Jean Anouilh που εμπνέονται από την αρχαία τραγωδία στην ελληνική θεατρική σκηνή και η υποδοχή της από την κριτική», στο: Ταμπάκη- Ιωνά Φρειδερίκη, Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, Δέσποινα Προβατά κ.α. (επιμ.), *Διαμεσολάβηση και πρόσληψη στον ελληνογαλλικό πολιτισμικό χώρο, Mediation et Reception Dans l' espace Cultural franco-hellenique, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (13 -15 Δεκεμβρίου 2013)*, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αιγόκερως, 2015, σσ. 225- 236
- Κούτρας Π.Χ. και Ευαγγελίδης Παναγιώτης, *Στρέλλα*, Πολύχρωμος Πλανήτης, Αθήνα, 2010
- Κυριακός Κωνσταντίνος, «Queer ταυτότητες και ελληνικός κινηματογράφος», αναδημοσίευση από την εφημ. *Η Αυγή*, 15/2/2011, [<https://stopomofobia.wordpress.com/2011/02/15/queer%CF%84%CE%B1%CF%85%CF%84%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B5%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3/> (4/10/2016)]
- Κυριακός Κωνσταντίνος, «Αρχαίοθεμη Θεματολογία και ελληνικός κινηματογράφος: Μια διαγραμματική παρουσίαση, στο: Δημόπουλος Μιχάλης (επιμ.), *Σινεμυθολογία, Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2003, σσ.51-73.
- Κυριακός Κωνσταντίνος, «Οι κόσμοι του Πάνου Χ. Κούτρα: διακείμενα, queer οικογένειες, ελληνικοί μύθοι», εφημ. *Η Αυγή*,

8/3/2015,[<http://www.avgi.gr/article/10812/5363653/oi-kosmoi-tou-panou-ch-koutra-diakeimena-queer-oikogeneies-ellenikoi-mythoi> (3/10/2016)]

- Κωνσταντουλάκη – Χαντζού Ιωάννα, «Ο Μύθος του Οιδίποδα στο Γαλλικό Θέατρο», στο: Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Τα Αινίγματα Της Σφίγγας ή Ο Οιδίπους ως διακείμενο*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1996, σσ 63-68
- Λακασάς Απόστολος, «Ψυχολογικό θρίλερ με δυνατές ερμηνείες», εφημ. *Καθημερινή*, 25/3/2016, [<http://www.kathimerini.gr/854441/article/politismos/8eatro/yxologiko-8riler-me-dynates-ermhneies>, (6/9/2016)].
- Λιάπης Βάιος, « Η αναψηλάφηση του Οιδιπόδειου μύθου στο θεατρικό έργο του Μάριου Ποντίκα Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια», στο : *Διαβάζοντας Σοφοκλή τον 21ο αιώνα, XII Διεθνής συνάντηση Αρχαίου Δράματος, Πρακτικά Συμποσίου*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Εκδοτική Ερμής ΕΠΕ, 20072007, σσ. 265-447
- Λιάπης Βάιος, «Η Λογοτεχνική Πρόσληψη Της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας τον 20° και 21° αιώνα», στο: Ανδρέας Μαρκαντωνάτος και Χρήστος Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία- Θεωρία και Πράξη*, Gutenberg - Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, Αθήνα, 2008 σσ. 265-447
- Λιάπης Βάιος, «Κριτικές», στο: Μάριος Ποντίκας, *Άπαντα Θεατρικά*, 3 τμ, σσ. 323-325
- Λιάπης Βάιος, «Το Χλιμίντρισμα του Μάριου Ποντίκα: Πρώτα Αρχαιογνωστικά Προλεγόμενα», *Λογείον*, τχ. 4, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2014 σσ.321-341
- Λοβέρδου Μυρτώ, «Ο Γ. Βέλτσος διαβάζει το έργο του ‘Οιδίποδας Αντι-Οιδίποδας’ την προσεχή Τετάρτη στους Δελφούς», εφημ. *Το Βήμα*, 27/06/2004
- Μαρωνίτης Δημήτρης Ν., *Ομήρου Οδύσσεια*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2012
- Μαυρομούστακος Πλάτων, «Το ελληνικό θέατρο στην αυγή του 21ου αιώνα: μια διαδρομή από τη συλλογικότητα στην εσωτερικότητα», *TheGreekPlayProject*, Νέα επεξεργασία του κείμενου. «L’écriture grecque contemporaine à l’aube du XXIe siècle: du collectif à l’intériorité», Πρόλογος στην έκδοση: *Auteurs dramatiques grecs d’aujourd’hui. Miroirs tragiques, fables modernes*, Sous la direction de Myrto Gondicas, “Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez – Centre International de la Traduction Théâtrale”, Editions Théâtrales – Institut Français de Grèce, σσ. 15-20,

[<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/45>,

(11/10/2016)]

- Μιχαλακέα Αθηνά, «Οι άνθρωποι διανοούνται περισσότερη αγάπη από όσην μπορούν να αντέξουν...», εφ. *Εφημερίδα των Συντακτών*, 21/2/2016, [<http://www.efsyn.gr/arthro/oi-anthropoi-dianooyntai-perissoteri-agapi-apo-osin-mporoy-n-na-antexoy-n>], (30/8/2016)]
- Μολυβιάτη Νόρα, «Η Μαρία Πρωτόπαππα σκηνοθετεί την γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα», 10/5/2016, [<http://www.viewtag.gr/i-maria-protopappa/>], (13/6/2016)]
- Μπακιρτζόγλου Σάββας, «Ψυχαναλυτικές απόψεις σχετικά με τη γραφή και το περιεχόμενο των μύθων», [http://www.epekeina.gr/a_files/2012/MythologyNPsychoanalysis.pdf], (3/9/2016)]
- Μπακονικόλα- Γεωργοπούλου Χαρά, *Το Τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος τον εικοστό αιώνα*, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1997
- Μπακονικόλα Χαρά, *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, 2 τμ, Ινστιτούτο Του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2004
- Μπακονικόλα Χαρά, *Στιγμές της ελληνικής τραγωδίας*, 1 τμ, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994
- Μπαρτ Ρολάν, «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο: Κ. Μ. Newton (επιμ.), *Η λογοτεχνική Θεωρία του 20ου αιώνα- Ανθολόγιο κειμένων*, μτφ. Αθανάσιος Κατσικερός - Κώστας Σπαθαράκης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2013, (σσ. 206-212)
- Μπλάτσου Ιωάννα, «Η άλλη 'Ιοκάστη'», εφημ. *Το Ποντίκι*, 20/3/2012, [<http://www.topontiki.gr/article/32108/i-alli-iokasti>], (2/9/2016)]
- Νικολαρέα Αικατερίνη, «Η Πρόσληψη του Οιδίποδα Τυράννου από το Αγγλόφωνο κοινό από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι το 1960», στο: Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Τα Αινίγματα Της Σφίγγας ή Ο Οιδίπους ως διακείμενο*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1996
- Οιδίπους Τύραννος» στο... Μετρό!», χ.σ., 14/7/2016, *TVXS*, [<http://tvxs.gr/news/theatro/epaiksan-oidipoda-sto-metro-toy-syntagmatos-fotobinteo>], (27/8/2016)]
- Όμηρος, *Ομηρικά - Επικός κύκλος*, μτφ. Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Οδυσσεάς Χατζόπουλος, Κάκτος, Αθήνα, 2005

- Παναγόπουλος Ανδρέας, «Ο Κειμενικός και διακειμενικός Οιδίπους», στο: Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Τα Αινίγματα της Σφίγγας ή Ο Οιδίπους ως Διακείμενο*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1996, σσ. 41-54
- Παπαγεωργίου Ιωάννα, «Ο Οιδίπους τύραννος του Σοφοκλή στο ελληνικό θέατρο σκιών», *Λογείον*, τχ. 2 (2012), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013, σσ. 229-54.
- Παπασπύρου Σταυρούλα, « 'Πειραγμένη' Ιφιγένεια », εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 29/6/2013, [<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=371910>], (11/6/2016)]
- Πατσαλίδης Σάββας, «(Δια)σχίζοντας το μοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ου και τις αρχές του 21ου αιώνα», [<http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2013/08/20-21.html>], (31/8/2016)]
- Πατσαλίδης Σάββας, «Ένα Εκπαιδευτικό εγχειρίδιο για τη μελέτη του δράματος», *Σκηνή*, τχ. 4, 2012, [<http://docplayer.gr/10105631-Skini-th-4-2012-144.html>], (20/10/2016)] σ. 147. Σελίδες αρχή και τέλος, (σσ. 144-165).
- Πετρίδης Αντώνης, «Αρχαίο δράμα, σύγχρονα ποιήματα: Ο Οίκος των Λαβδακιδών», *Λωτοφάγοι* [<https://antonispetrides.wordpress.com/2014/11/09/ancient-greek-drama-modern-greek-poems-5/>] (3/10/2016)]
- Πετρίδης Αντώνης, «Για τους Επτά επί Θήβας του Αισχύλου», *Λωτοφάγοι*, [https://antonispetrides.wordpress.com/2015/09/22/aeschylus_septem_1/] (9/6/2016)].
- Πεφάνης Γιώργος, «Αναδημοσίευση κριτικής από το περιοδικό 'Μετρό'», τχ 102, Μάιος 2004 στο: Μάριος Ποντίκας, *Άπαντα Θεατρικά*, 3 τμ, Αιγόκερως, Αθήνα, 2007, σ.σ. 318-319
- Πεφάνης Γιώργος, «Αναζητώντας το μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο (Ερωτήματα και υποθέσεις σχετικά με την αρχαιόμυθη ελληνική δραματουργία από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα», στο : Πυλαρινός Θ. (επιμ.), *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα 2009, σσ. 217-229.
- Πεφάνης Γιώργος, αναδημοσίευση κριτικής από την εφημερίδα «Μετρό», τχ 102, Μάιος 2004 στο: Μάριος Ποντίκας, *Άπαντα Θεατρικά*, 3 τμ, σσ. 318-319
- Πεφάνης Γιώργος, *Θέματα του Μεταπολεμικού και Σύγχρονου Θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα, 2001
- Πεφάνης Γιώργος, *Σκηνές της θεωρίας, Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2007, σσ. 248-276

- Πεφάνης Γιώργος, *Το βασίλειο της Ευγένειας. Λογοτεχνικά διακείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην Ευγένεια του Θεοδώρου Μοντσελέζε*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2005.
- Πεφάνης Γιώργος, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, Παπαζήση, Αθήνα, 2014
- Πινακουλάκης Αναστάσιος, «Η γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα: Κριτική της παράστασης», *Artic*, 20/5/2016, [<https://artic.gr/glikia-tirannia-oidipoda-kritiki/40277/>], (8/10/2016)]
- Ποντίκας Μάριος, *Άπαντα θεατρικά*, 3 τμ ,Αιγόκερως, Αθήνα, 2007
- Πούπου Άννα, «Η περιπλάνηση του Οιδίποδα σε ένα όχι και τόσο μακρινό μέλλον: επιδράσεις της τραγωδίας στις ταινίες επιστημονικής φαντασίας» στο: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Αθήνα, (26-30 Ιανουαρίου 2011)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2014. (σσ.473-481)
- Πούχγερ Βάλτερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία, Ένδεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1984
- Ράμφος Στέλιος, *Το Αίνιγμα και η Μοίρα- Ποιητική τέχνη στον «Οιδίποδα Τύραννον»*, Αρμός, Αθήνα, 1997
- Ράπτου Ελευθερία, «Η Δραματουργία του Μάριου Ποντίκα», *The Greek Play Project*, [<http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/14>], (21/6/2016)]
- Σαμαρά Ζωή, *Προοπτικές του Κειμένου*, Κώδικας, Θεσσαλονίκη, 1987
- Σαμαρά Ζωή, *Στα Άδυτα του Σημείου - Προοπτικές του Θεατρικού Κειμένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2002
- Σαμπατακάκης Γιώργος, «Η κρίση της αναπαράστασης. Αντιρεαλιστικές τάσεις στο ελληνικό θέατρο του 21ου αιώνα», στο: Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας «Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν»*, Δευτέρα 6 & Τρίτη 7 Οκτωβρίου 2008, Εθνικό Και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ERGO, Αθήνα, 2011, (σσ 367- 387).
- Σαρηγιάννης Γιώργος Δ.Κ., « 'Νέο αίμα' από μια θεατρική 'Συνενοχή' », εφημ. *Τα Νέα*, 17/5/2004, [<http://www.tanea.gr/news/nsin/article/4336809/?iid=2>], (10/10/2016)].

- Σιαφλέκης Ζαχαρίας Ι., «Επίδραση και Διακειμενικότητα στη συγκριτική έρευνα της λογοτεχνία», Σύγκριση, τχ 1 (1989), Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα, 1989
- Σιαφλέκης Ζαχαρίας Ι., «Ο Μύθος του Οιδίποδα και η Συγκριτική έρευνα», στο: Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Τα Αινίγματα Της Σφίγγας ή Ο Οιδίπους ως διακείμενο*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, 1996, (σσ.153-166)
- Σιαφλέκης Ζαχαρίας Ι., *Η εύθραυστη αλήθεια, εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, 1994.
- Σοφοκλής, *Οιδίπους Επί Κολωνώ*, μτφ Π.Ε. Γιαννακόπουλος, Κάκτος, Αθήνα, 1993
- Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, μτφ Τάσος Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα, 1993
- Συνέντευξη του Κώστα Γάκη, «Πρεμιέρα για το 'Δέντρο του Οιδίποδα' στο Θέατρο Θησεΐον», *StasiNews*, 23/11/2015, χ.σ.,
[<http://stasinews.gr/entertainment/premiera-gia-to-dentro-tou-idipoda-apo-tin-omada-idea-sto-theatro-thision/> , (27/8/2016)]
- Τζίοβας Δημήτρης, «Λογοτεχνία και πρόσληψη», εφ. *Το Βήμα*, 18/05/2003,
[<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=151294> , (21/11/2016)]
- Τριαρίδης Θανάσης, *Οιδίπους-πλεκτάνη για δύο πρόσωπα σε δύο πράξεις*, Ευρασία, Αθήνα, 2016
- Τριαρίδης Θανάσης, Επίσημη Ιστοσελίδα, [<http://triaridis.gr/> , (15/10/2016)].
- Τσατσούλης Δημήτρης, «Αρχαιόμυθη Ελληνική Δραματουργία - Ανασημασιοδοτώντας την εθνική κληρονομιά», *TheGreekPlayProject*,
[<http://www.greektheatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/42>, (9/6/2016)]
- Τσατσούλης Δημήτρης, «Αρχαιόμυθη Ελληνική Δραματουργία - Ανασημασιοδοτώντας την εθνική κληρονομιά», *The GreekPlayProject*,
[<http://www.greektheatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/42> , (6/9/2016)]
- Τσατσούλης Δημήτρης, *Ιψενικά διακείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003
- Τσατσούλης Δημήτρης, *Σημεία γραφής κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2007
- Χαραμή Στέλλα, «Η Μαρία Πρωτόπαππα μιλάει στο www.tospirto.net», *Το σπίρτο*, 12/5/2016, [<http://tospirto.net/theater/people/26365> , (13/6/2016)]

- Χαράμη Στέλλα, «Είδα: την «Γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα» σε σκηνοθεσία Μαρίας Πρωτόπαππα», *Το σπίρτο*, 23/5/2016, [http://tospirto.net/theater/ive_seen/26493 , (6/9/2016)]
- Χασάπη- Χριστοδούλου Ευσεβία, *Η Ελληνική Μυθολογία στο Νέο Ελληνικό Δράμα, Από την Εποχή του Κρητικού Θεάτρου ως το τέλος του 20ου αιώνα*, 2 τμ, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002
- Χουρμουζιάδης Νίκος Χ., *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, Τρίτη Αναθεωρημένη έκδοση, Στιγμή, Αθήνα, 2003

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ

- Αίμα 3,98-100,104,109
- Αισχύλος 13-14,17, 105
- Αλεξάνδρου, Άρης 38
- Αληθινή Ζωή 94
- Άλμπι 68,70
- Ανδρικόπουλος, Βασίλειος βλ. Βασίλαρος
- Αντιγόνη 13-15,29,34
- Αντιγόνη ή Η νοσταλγία της Τραγωδίας 34
- Αντιγόνη ή το τέλος της αυταπάτης 34
- Αντωνιάδης, Α. Ι. 33
- Αριστόπουλος, Κώστας 91
- Αχαιός 15
- Βάκχαι 13-14
- Βασίλαρος 35
- Βασίλης, Τερτίπης 34
- Βασιλιάς Ποδάγρας ή Οιδίπους Τύραννος (ο) 28
- Βασίλισσα μαϊμού 92
- Βέλτσος, Γιώργος 2,36,44-45,48-51,106-107
- Βουτσινάς, Ανδρέας 35
- Γάκης, Κ. 36
- Γαλανάκη, Ρέα 38

- Γλυκιά τυραννία του Οιδίποδα (η) 4, 37, 73-76 ,109
- Δολοφόνος του Λάιου και τα Κοράκια(ο) 2,36,52,54,59,108
- Εγγονόπουλος, Νίκος 39
- Εκδίκηση μιας κυρίας (η) 91
- Ελύτης, Οδυσσέας 37
- Έναστρος Θόλος 91
- Επέλαση του Γιγαντιαίου Μουσακά (η) 94
- Έπίγονοι 12
- Επιστολές για τον Οιδίποδα 27
- Επτά επί Θήβας 13,15,88
- Έργα και Ήμέραι 11
- Ευαγγελίδης, Π. 93,95,98
- Εύβουλος 15
- Ευριπίδης 13-15,25,72,96
- Ζόοτ 65
- ΗΣίοδος 11
- Θηβαΐς 13,26,28,33
- Ικέτιδες 13-15
- Ιλιάδα 10
- Ιοκάστη 2,34,36,61-64,106
- Ιοκάστης διασυρμός 34
- Ισμήνη (η) 34
- Ισμήνης Κάθαρση 34
- Ιφιγένεια εν Αυλίδι 72

- Καβάφης, Κωνσταντίνος 38
- Καίσαρας, Ιούλιος 25
- Κάλμπαρη, Μαριάννα 3,99-101,104,109
- Καμπανέλλης, Ι. 34
- Καραβιάς, Αχ.33
- Καραναστάσης, Διαμαντής 3,93,98-99
- Καρκίνος 15
- Καρούζος, Νίκος 38
- Καταχθόνια (ή Δαιμόνια) μηχανή (η) 30
- Κατσαρός, Μιχάλης 38
- Κέκκου, Μαρία 34
- Κοντραφούρης, Γιάννης 2,36,61-63,65-66,106-107,116
- Κορνήλιος, Νίκος 91
- Κουζάλης, Πάμπος 38
- Κούζαρος, Σπύρος(ή Κούζης) 35
- Κούζης βλ. Κουζάρος, Σπύρος
- Κούτρας, Πάνος 1,3,8,89,93-95,116
- Λευτεριά στη Μήδεια 77
- Λυκόφρων 15
- Μέλητος 15
- Μελλισάνθη 38
- Μένγκελε 68-69
- Μέσα από τις φλόγες 82
- Μήδεια. Η έξοδος 61,66

Μήδειας πατούσες 77

Μίλερ, Χ. 46-47,62

Μιχόπουλος, Παναγιώτης 35

Μπέκετ, Σ. 46,54

Μπόσινας, Χάρης 77

Νανουριστής(ο) 67

Νικόμαχος 15

Ο'Νηλ 68

Οδύλη, Συγγρού 34

Οδύσσεια 9

Οιδί-νους 2,36,67-68,70,107

Οιδίποδα τον τύραννο 35

Οιδιπόδεια 11,13

Οιδίπους 13,35

Οιδίπους Επί Κολωνώ 13-14,29,32,34,88,91

Οιδίπους ή ο κουτσός βασιλιάς 30

Οιδίπους και Σφίγξ 33

Οιδίπους Τύραννος 2,4,8-9,13-14,22,24,28-29,33-37,47,55,57,59-60,72,79,84,88,90,95,105,112,119

Ομηρικά έπη 9,11

Ορέστεια 17

Όταν η Marilyn Monroe μένει μόνη της 62,65

Πάροδος Θηβών 34

Πατρίκιος, Τίτος 38

Πέγκα, Έλενα 77

- Πένθιμη Παρέλαση των Ρόδων(η), 89
- Πίνδαρος 12
- Πόθου – Λαμπαδαρίδου Μ. 34
- Ποιος Φοβάται την Βιρτζίνια Γουλφ 70
- Ποντίκας, Μάριος 2,36,51-52,54-55,57-60,107-108
- Πρωτόπαππα, Μαρία 3,36,72,76-77,108
- Ρακίνας 27
- Ρίτσος, Γιάννης 34
- Ρομαντικός Οιδίπους(ο) 28
- Ρυθμιστές (οι) 83
- Σαίξπηρ 58,68
- Σαν Έλληνας 31
- Σαχτούρης, Μίλτος 38
- Σεβάσμιος Πολιτικός (ο) 32
- Σενέκας 25-27
- Σεφέρης, Γ. 38
- Σολδάτος, Γιάννης 38,91
- Σοφοκλής 2,4,9,13-27,29,31-32,36,42,45,47,53,55,60,63,69-70,72,83,85,95-96,98,105,116
- Σπασμένη Στάμνα (η), 28
- Σπυριδάκης, Γ.Σ. 34
- Στάτιος 25
- Στησίχορος 12
- Στρέλλα, 3,89,93-98,108
- Στρίντμπεργκ 68

Σφίγξ 11,13-14

Σφίγξ του Οιδίποδος (η) 35

Σχέδιο για Ηλέκτρα 45

Τα παιδιά πενθούν 61,65

Τειρεσίας 34

Τελευταία εκδίκηση (η) 91

Τερτίπης, Βασίλης 34

Το αθώο σώμα 91

Το αίνιγμα 91

Το Γεφύρι της Άρτας 61

Το Δέντρο του Οιδίποδα 36

Το Στεφάνι 62,65

Το Φρόνημα των Πρώτων Χριστιανών 33

Τούμινας, Ρίμας 36

Τριαρίδης, Θανάσης 2,36,38,67-71,108

Φαίδρα 61

Φαίδρα ή Άλκηστις - Love Stories, 77

Φιλοκλής 4,15

Φλουράκης, Ανδρέας 78

Φοίνισσαι 13,15,32-33,61

Χριστιανόπουλος, Ντίνος 38

Χριστοφής, Χριστόφορος 91

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΟ

- A Woman's Way 93
- Adjustment Bureau (the) 83
- Allen, Woody 90
- Anouilh, Jean 30
- Arab Oedipus: Four Plays (the) 31
- Aurora a daring story 90
- Berkoff, Steven 31
- Berris, Claude 86
- Bertoluzzi, Bernardo 83
- Blood 31, 98
- Boccaccio, G. 26
- Bond, James 90
- Brecht, B. 79
- Butor, M. 32
- Calmettes, André 85
- Case for Decision Ö (the) 90
- Chang-Wook, Park 91
- Chinjeolhan Geumjassi βλ. Η εκδίκηση μιας κυρίας
- Cocteau, J. 30, 32
- Code 45, 84
- Corneille, Pierre 26, 28
- Dammerung 67

De Fleurette, Jean 86

De la Rosa, Francisco Martinez 28

De Liguoro, Giuseppe 85

De mulieribus claris 26

De Saint - Marte, N. 26

Dei Pazzi, A. 26

Dell' Anguillara, G A. 26

Der romantische Oedipus βλ. Ρομαντικός Οιδίπους (ο)

Dick, Philip 83, 84

Dryden, John 27

Edipe nel bosco delle Eumenidi 28

Edipo 28

Edipo Re 31, 85, 88

Egalité 67

Elder Statesman (the) 32

Eliot, T. S. 32

Enescu, George 31

Ercole e la Regina di Lidia 88

Francisci, Petro 88

Fraternite, 67

Frenkel, Theo 85

Freud, Sigmund 5, 24,68,71,75,83,86,90

Frisch, Max 82

Funeral Parade of Roses 89

Gager, W. 26

Gide, André 30

Goethe 29

Gospel at Colonus (the) 32

Greek βλ. Σαν Έλληνας

Guthrie, Tyrone 30, 85-86

Hercules and the Queen of Lydia ή Hercules Unchained βλ. Ercole e la Regina di Lidia

Historia de un amor ή τα μυρμήγκια 67

Hitchcock, A. 83

Hofmannstahl, H. V. 30

Hölderlin 28

Hughe, Ted 30

Humlet 67

Huston, John 86

Incendies βλ. Μέσα από τις φλόγες

Jocasta 26, 31

Kazan, Elia 86

Klingemann, August 29

Königin 26

L'emploi du temps 32

La Légende d'Œdipe 85

La Luna 83

La Thébaïde 27

Laultimanoche ή καρχαρίες 67

Le fetiche di Ercole (Hercules) 88

Lebensraum 67

Lee, Nathaniel 27

Leoncavallo, Ruggiero 31

Les Gommès 32

Lettres sur Oedipe βλ. Επιστολές για τον Οιδίποδα

Liberté 67

Lochhead, Liz 31

Manon des sources 86

Márquez, Gabriel José Garcia 90

Matrix 84

Matsumoto, Toshio 89

Mayor Oedipus (the) 90

Mighty Aphrodite 90

Minority Report 84

Mouawad, Wadji 82

Mounet-Sully, Jean 33, 85

Niccolini, G. 28

Nöggerath, Franz Anton 85

Nolfi, George 83

Noren, Lars 31

North by Northwest 83

Octopussy 90

Odin, O. βλ. Συγγρού, Οδύλη

Ödipussi 90

Oedipe 26, 30-31

Oedipe et le sphinx 30

Oedipe ou le roi boiteux 30

Oedipe Roi 85

Oedipus 25, 27, 30-31, 84, 88

Oedipus Der Tyrann 28, 31-32

Oedipus Orca 89

Oedipus Rex 31-32, 85

Oedipus the King 31, 81, 86

Oedipus Tyrannus-Or Swell foot The Tyrant: A Tragedy in 2 Acts βλ. Βασιλιάς
Ποδάγρας (ο)

Oedipus und die sphinx 29

Oedipus Wrecks 90

Off, Carl 31-32

Old boy 91

Pagnol, Marcel 86

Pasolini, Pier Paolo 88-89

Peladan, J. 30

Phoenissae 25

Phycho 83

Platen 28

Prévost, J. 26

Reinhardt, Max 29, 85

Robbe - Grillet, A. 32, 66

- Roman de Thèbes 25
- Roudès, Gaston 85
- Sachs, H. 26
- Saville, Philip 81
- Schiller 29
- Schlöndorff, Volker 82
- Shelley, Percy Bysshe 28
- Spielberg, Steven 84
- Strangers on a Train 83
- Stravinsky, Igor 31-32
- Studies on Hysteria 86
- Sympathy for Mr. Vengeance βλ. Τελευταία εκδίκηση
- Telson, Bob 32
- The Adjustment Bureau βλ. Οι Ρυθμιστές
- Theatre Babel's Thebans: Oedipus, Jocasta, Antigone 31
- Triana, Jorge Ali 90
- Vernant, Jean- Pierre 19, 23, 42-43
- Villeneuve, Denis 82
- Visconti, Eriprando 89
- Voltaire 27-28
- Von Heinrich, Kleist 28
- Voyager (Homo Faber) 82
- Watling, E. F. 85
- Winterbottom, Michael 84

Wishnow, Jason 84

Yeats, W. B. 30, 85-86

Zyklon ή το πεπρωμένο 67