

Βιβλιο-συγκρίσεις

Franz K. Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης (Theorie des Erzählens)*, μτφρ. Κυριακή Χρυσομάλλη - Henrich. Με εισαγωγή πίνακες - γλωσσάρια ορολογίας: ελληνογερμανικό, γερμανοελληνικό, καθώς και πίνακες ονομάτων και τίτλων έργων. Θεσσαλονίκη, University Studio Press 1999, σ.σ. 425.

Η έκδοση στα ελληνικά ενός θεμελιώδους έργου της σύγχρονης θεωρίας της λογοτεχνίας είναι ένα γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό. Η ελληνική βιβλιογραφία εμπλουτίζεται μ' ένα έργο του οποίου η σπουδαιότητα δεν έπαψε να δηλώνεται, έμμεσα ή άμεσα, από το 1979, χρόνο της πρώτης έκδοσής του στα γερμανικά.

Η *Θεωρία της αφήγησης* του F. K. Stanzel αποτελεί την πληρέστερη και πιο ολοκληρωμένη μορφή δημιουργικής ανασύνθεσης των θεωριών της αφήγησης που αναπτύχθηκαν κυρίως στον αγγλοσαξονικό χώρο από τη δεκαετία του '50 και εντεύθεν. Το έργο αυτό διασταυρώνεται με αντίστοιχα των Wayne Booth, W. Kayser, Käte Hamburger, W. Iser et H. R. Jauss, αλλά κυρίως αποτελεί το σημείο κορύφωσης της ενασχόλησης του Stanzel με την αφηματολογία, που είχε ήδη αρχίσει στα 1955 με το έργο *Typische Erzahlsituationen im Roman*.

Το έργο εκείνο έθετε ουσιαστικά,

σε διεθνές επίπεδο, την προβληματική πάνω στην αφήγηση, αναδεικνύοντας έμμεσα τις απαιτήσεις και ανάγκες των μελετητών της λογοτεχνίας για μια όσο το δυνατό ακριβή ορολογία των λειτουργιών, των προσώπων και των μορφών της αφήγησης.

Ο λογοτεχνικός δομισμός των δεκαετιών του '60 και του '70, κυρίως στη γαλλική εκδοχή του, καθόρισε σημαντικά τη στάση των ερευνητών πάνω στο λογοτεχνικό κείμενο προτείνοντας βιώσιμες λύσεις σε ό,τι αφορά τους τύπους της αφήγησης, του αφηγητή, το περιεχόμενο της αφήγησης και τις διαβαθμίσεις του. Η αισθητική της πρόσληψης στη συνέχεια διεύρυνε τον προβληματισμό, εισάγοντας την κοινωνική διάστασή του. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, η *Θεωρία της αφήγησης* παρουσιάζεται ως ένα είδος σύνθεσης όλων αυτών των θετικιστικών, πραγματιστικών αλλά και βαθύτερα ιδεαλιστικών θεωριών για το λογοτεχνικό κείμενο. Το περιεχόμενό της συνοψίζεται σ' έναν κύκλο φιλοδοξία του οποίου είναι να περιβάλλει όλους τους τύπους αφήγησης που περιέχονται και υποβάλλονται από έργα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, να καταγράψει ταυτόχρονα το status των αντίστοιχων αφηγητών και να χαρακτηρίσει το περιεχόμενο των αφηγήσεων.

Ο τυπολογικός αυτός κύκλος, που διαλέγεται γόνιμα με τα σημαντικότε-

ρα έργα θεωρίας λογοτεχνίας και που αποτελεί μια δυναμική μορφή κριτικής ανάγνωσης της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, καταξιώθηκε πλέον διεθνώς ως ερευνητικό όργανο υψηλής ποιότητας.

Η κυρία Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, που σπούδασε στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης βυζαντινή και νεοελληνική φιλολογία και τώρα διδάσκει ελληνικά στο Πανεπιστήμιο του Κιέλου, έδωσε δόκιμες και αξιοπρεπείς λύσεις μεταφέροντας στη γλώσσα μας μια δύσκολη και, εν πολλοίς, ανοίκεια ορολογία. Πέτυχε, πράγματι, να δώσει στο κείμενό της μια υψηλή προσληψιμότητα και να το καταστήσει χρηστικό κυρίως από τους ειδικούς, αλλά και από τους μούμενους προοδευτικά στη θεωρία της λογοτεχνίας. Εκτός από αυτό προίκισε την έκδοση με κατατοπιστική εισαγωγή και πίνακες, μικρά λεξικά, θα 'λεγα, ορολογίας (ελληνογερμανικό, γερμανοελληνικό) και με τους απαραίτητους πίνακες ονομάτων και τίτλων έργων. Η προσφορά της επεκτείνεται και στη μετάφραση πολλών παραθεμάτων είτε από κείμενα της αγγλικής λογοτεχνίας, που ο Stanzel χρησιμοποιεί ευρέως για να τεκμηριώσει την τυπολογική κατάταξη του, είτε από άλλα γνωστών θεωρητικών της λογοτεχνίας.

Κάτω από αυτούς τους μάλλον ευτυχείς, θα 'λεγα, όρους το έργο του Stanzel έρχεται να ενσωματωθεί στην ελληνική φιλολογική πραγματικότητα για να αποδείξει έμπρακτα, ελπίζω, την αξία του.

Z. I. Σιαφλέκης

Χάρης Πλουμίδης, Ορεστειάδα, Υπό την αιγίδα της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας Εκδοτών Βιβλιοπωλών, Κωνσταντινούπολη Komal, 2019, σ.σ. 108.

Η *Ορεστειάδα* είναι ένα ιδιότυπο και ασυνήθιστα περίπλοκο θεατρικό αρχιτεκτόνημα, δραματουργικά ανοικτό σε πολλαπλές ερμηνείες. Μία από τις πιθανές αναγνώσεις του έργου θα μπορούσε να είναι για παράδειγμα η φιλολογική: η διερεύνηση δηλαδή της γλωσσικής και της ρητορικής υφής του κειμένου, καθώς και η ένταξή του στη λογοτεχνική συγχρονία και διαχρονία. Το έργο προσφέρεται ακόμη για θεατροκοινωνιολογική ανάλυση (ανάλυση δηλαδή των κοινωνικών μηχανισμών που απηχεί με θεατρική ορολογία), μουσικοθεατρολογική εξέταση (με αυτό εννοώ ότι παρουσιάζει ασυνήθιστη ηχητική ποικιλία — από τη «Μόνα Λίζα» με τον Νατ-Κινγκ-Κόουλ ως τους ήχους της φωνής του ψάλτη από τη βυζαντινή εκκλησία, το βαλς του Ρίχαρντ Στράους, το ναζιστικό εμβατήριο, ντίσκο, ροκ, τα video games, το ξεχασμένο τρανζίστορ που παίζει συνεχώς και τις υποβαλλόμενες από κάποιους στίχους τονικότητες της δημοτικής μουσικής, ο καλαματιανός, το «Τζίβαέρι» κ.ο.κ.). Θα μπορούσε ίσως να αναγνωστεί και από άλλες πτυχές του: την ψυχαναλυτική ή, ενδεχομένως, και την υπαρξιστική.

Θα αποπειραθούμε, λοιπόν, τη σκιαγράφηση της σύστασης της πολυφωνικής τούτης γραφής, μιας γραφής που θέτει πολλά ερωτήματα. Μολονότι ένα θεατρικό έργο δε γράφεται για να αναγνωστεί αλλά για να παρασταθεί, θα προσεγγίσουμε την *Ορεστειάδα* ως λογοτεχνικό κείμενο, ως ανάγνωσμα.

Έχει παρατηρηθεί ότι από όλους τους δημιουργούς ο δραματουργός μοιάζει περισσότερο στο Θεό. Πλάθει όντα κατ' εικόνα και ομοίωσή του, έναν κόσμο και μια μοίρα. Το δραματικό έργο ως ζωντανός οργανισμός δεν αποτελεί απλή αναπαράσταση

της πράξης· είναι η ίδια η πράξη, προέκταση της ζωής.¹ «Οι πηγές της θεατρικής ύπαρξης και της θεατρικότητας της ζωής δεν μπορεί παρά να είναι οι ίδιες.»² Αυτό ακριβώς είναι το εγχείρημα του Χάρη Πλουμίδη: η πολυδιάστατη απεικόνιση της ανθρωπίνης ψυχής, η διείσδυση στα βαθύτερα στρώματα της ύπαρξης και της ψυχικής ύφανσης σε μια περιοχή πριν τη θέσπιση του Λόγου, εκεί που το αρχέγονο στοιχείο του εαυτού μας κείται επισκιασμένο από τις επιστροφές της κοινωνικής συμπεριφοράς.³

Για να εικονογραφήσει τούτη την ψυχική εξερεύνηση, ο συγγραφέας ανασύρει από το παρελθόν τον Ορέστη, το γνωστό σε όλους μας αρχαίο ήρωα του Αισχύλου και ανοίγει μαζί του έναν διάλογο από το παρόν προς το παρελθόν, διαστέλλοντας έτσι το χρόνο με αναδρομές στο παρελθόν και προβολές στο μέλλον. Ο δραματικός χρόνος του έργου παραπέμπει σ' ένα ιστορικό παρελθόν αλλά και ταυτόχρονα σε ένα ακαθόριστο «σήμερα». Τον Ορέστη επιλέγει ως κεντρικό χαρακτήρα του έργου του μεταπλάθοντάς τον και δίνοντας ίσως με τον τρόπο αυτό τη δική του εκδοχή της *Ορέστειας*· την *Ορεστειάδα*. Ωστόσο, επινοεί παράλληλα και έναν σύγχρονο Ορέστη, τον «Ορέστη της απέναντι πολυκατοικίας», όπως τον ονομάζει· έναν Ορέστη που αποτυπώνει στην ευαισθησία του όλη την κληρονομιά του παρελθόντος, αλλά και τον κατακερματισμό της σύγχρονης μας εποχής. Ήδη από την είσοδο στο έργο, ο συγγραφέας καθιστά τον αναγνώστη συμμετοχο και σύνενοχο των τεκταινομένων στη χώρα της *Ορεστειάδας*· από την αρχή έως το τέλος, αφού, για να επιτοπιστεί αυτή ακριβώς η αίσθηση, χρησιμοποιείται και ένα είδος κυκλικής αφήγησης, αντι-

λαμβάνεται κανείς ότι ο σύγχρονος ακρωτηριασμένος ψυχικά Ορέστης δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον εαυτό μας, ένας Ορέστης όμοιος με τον καθένα από όλους εμάς, ο οποίος μάλιστα καλείται να ανέβει στη σκηνή και να παίξει. Ο Πλουμίδης με την *Ορεστειάδα* κατορθώνει να υλοποιήσει αυτό που ο Μπρεχτ ονειρεύτηκε· δηλαδή όχι μόνο να υπονομεύσει στον έσχατο βαθμό τους συμβατικούς δραματικούς κώδικες της θεατρικής ψευδαίσθησης, αλλά και να οδηγήσει τον θεατή στη σκηνή. Οι παραδοσιακοί ρόλοι έχουν ανατραπεί. Ο συγγραφέας λειτουργεί και ως θεατής, ο θεατής ως Ορέστης.

Η εκτεταμένη χρήση του μύθου του Ορέστη, ως περσόνας και μοντέλου προβολής του παρελθόντος πάνω στον παρόντα χρόνο, στη σύγχρονη μας ευρωπαϊκή λογοτεχνία, σηματοδοτεί, μέσα από τις πολλαπλές του μεταμορφώσεις, την αναμφισβήτητη επικαιρότητά του. Υπενθυμίζω ενδεικτικά το ποίημα «Ορέστης» του Κώστα Βάρναλη, το *Γράμμα στον Ορέστη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, το πασίγνωστο ποίημα του Σεφέρη (από τη συλλογή *Μυθιστόρημα*), τον «Ορέστη» του Γιάννη Ρίτσου, το ποίημα «Ορέστης» του Νικήτα Ράντου, τον «Ορέστη» του Κακναβάτου και του Βαβούρη) το σκηνικό ποίημα (ή μονόπρακτο) «Πράξις προς Ορέστειαν» του Ηλία Λάγιου, καθώς και τη διάσταση του Ορέστη στο έργο *Les Mouches* (*Οι μυίγες*) του Jean Paul Sartre. Η αναφορά στους παραπάνω συγγραφείς δεν συνεπάγεται κάποια μεταξύ τους εκλεκτική συγγένεια. Εντούτοις, δεν θα θεωρήσουμε και τυχαία την επιλογή του Ορέστη. Η ιστορία του υπερβαίνει το ατομικό επίπεδο για να συμβολίσει κοσμικές πλευρές της ανθρωπίνης μοίρας.⁴

Ο Ορέστης της απέναντι πολυκατοικίας αντικαθρεφτίζει την ισοπεδωμένη φιγούρα του μέσου πολίτη, το άγχος της ψυχής να ορίζει και να μεταδίδει το περιεχόμενό της. Ο σύγχρονος Ορέστης, άνθρωπος χωρίς αποστολή, έχοντας χάσει το «ιερό του κέντρο», κατακερματισμένος, χωρίς την προστασία των θεών, ήρωας χωρίς σαφές περίγραμμα και σταθερά χαρακτηριστικά ανταποκρίνεται στον αποσταθεροποιημένο άνθρωπο της εποχής μας. Μέσα από τους δραματικούς μονολόγους του, με τον θραυματικό και χρονικά ανέστιο λόγο του, όπου παρελθόν, παρόν και μέλλον γίνονται κομμάτια, με τα αναμεταξύ τους όρια να συγχέονται συνέχεια, ο Ορέστης γίνεται η ίδια η ενσάρκωση της σύγχρονης τραγικής συνείδησης, που χαρακτηρίζεται από μια φαινομενική αταξία, μια εγκατάλειψη στο προσωρινό.

Ένα ζεύγος προσώπων που αντιστοιχεί στον διττό Ορέστη είναι η αρχαία Κλυταιμνήστρα, που συνοδεύεται όμως και από τη σύγχρονή της εκδοχή, την «Οικοδέσποινα Κ.», όπως την αποκαλεί ο συγγραφέας. Η χαρακτηριστική προσέγγιση των ζευγών Ορέστη και Κλυταιμνήστρας θα απαιτούσε μιαν εκτενή ψυχαναλυτική μελέτη, που θα επικέντρωνε το ενδιαφέρον της στην ιερόσυλη λιμπιντική έξαρση του Ορέστη, μεταμφιεσμένη σε οιδιπόδεια οικείωση της πατρικής ενοχής. Στην *Ορεστειάδα*, το τραγικό δίδυμο με αυθάδη ελευθεριότητα αγγίζει την ύψιστη τραγική ασέβεια, φτάνει δηλαδή σε οιδιπόδεια διαπλοκή, απηχώντας προφανώς το κλασικό λογοτεχνικό δίδυμο έρωτα και θανάτου. Μία ακόμη ιδιότυπη αντιστροφή του οιδιπόδειου συμπλέγματος συναντούμε και στον «Ορέστη» του Νικήτα Ράντου:

*Εφόνευσε το γιο της για να
μη γίνει άντρας και πήρε
την κόρη της / για εραστή.⁵*

Το πιο εξισοροπητικό πρόσωπο, που κινεί στην *Ορεστειάδα* τα νήματα της ιστορίας και λειτουργεί ως λυτρωτικά ειρωνική φωνή του δράματος —περσόνα του αφηγητή;— είναι η επονομαζόμενη «γυναικεία φωνή του θεού». Και εδώ επισημαίνουμε μία ακόμη ρήξη, μια άρση της καθεστηκυίας αρσενικής υπόστασης του θείου.

Το σημείο εκκίνησης του έργου είναι, όπως αναφέραμε, η ψυχική διερεύνηση, συνέπεια της υπερευαισθησίας του συγγραφέα στον ανθρώπινο πόνο. Ανάμεσα στα θεατρικά πρόσωπα του έργου συγκαταλέγεται και ένας Κούρδος που εικονίζει την υπέρτατη βίωση της οδύνης, όντας ταυτόχρονα άθελά του θύτης και θύμα. Μέσα από τη χρήση του εθνικού προβλήματος των Κούρδων, με την επιμειξία που επιχειρεί, τη σύζευξη πολιτισμών και γλωσσών, τη συμπαράθεση της ελληνικής γλώσσας (αρχαίας και νέας) με την αρχαία κουρδική, τη σύνδεση δηλαδή της ακρωτηριασμένης μοίρας των δύο λαών, γιατί τι άλλο από πολιτιστικό ακρωτηριασμό του ελληνικού κόσμου μπορεί να συμβολίζει σε πρώτο επίπεδο το σκηνικό με τα σφαγμένα αγάλματα, το σακατεμένο άγαλμα της γυναίκας ακρόπλωρο, ο Πλουμίδης κατορθώνει να αναγάγει το εθνικό σε υπερεθνικό, το κουρδικό σε παγκόσμιο.⁶ Πολλά θα μπορούσαν να ειπωθούν για την ιστορικότητα ή την ιστορική επικαιρότητα του έργου, καθώς και για την ιστορική συνείδηση του συγγραφέα, την κριτική που ασκεί στην εξουσία και στη θρησκεία. Προέχει, ωστόσο, η εξέταση της συγγραφής της *Ορεστειάδας* ως πράξης αυτοσυνειδησίας και υπερεθνικής ψυ-

χογνωσίας του ατόμου, πέρα από την εθνική ταυτότητα των θεατρικών προσώπων.

Θα αποφύγουμε για ευνόητους λόγους συντομίας την εμβάθυνση σε θέματα μυθικής και τελετουργικής φύσεως. Το έργο αναβιώνει ή καλύτερα ενσωματώνει επιλεκτικά τις φοβερές τελετουργίες του θανάτου και κάποια ταφικά έθιμα (από τις χοές ως τη νέκυια κ.ά.), επιτονίζοντας έτσι τη διαχρονική λειτουργία του τραγικού στοιχείου και διασώζοντας στοιχεία για τις πρωτόγονες θρησκευτικές τελετουργίες (καθαρούς και μυθικές τελετές) της προελληνικής και της κλασικής μυθικής παράδοσης. Θα ήθελα, εν συνόψει, να αναφέρω ότι η *Ορεστιάδα* από τη μεταφυσική της σκοπιά θα μπορούσε να διαβαστεί και ως υποδειγματική μελέτη θανάτου. Μέσα σ' αυτά τα συμπραζόμενα εντάσσεται και η οριοθέτηση «της νέας αυτής» θεατρικής «πρότασης» ως «θέατρο του Δέους».⁷

Η πλοκή των γεγονότων, καθώς και η διαπλοκή των προσώπων, δεν στηρίζεται σε αιτιατές αλληλουχίες. Πολλές φορές έχει κανείς την εντύπωση ότι οι χαρακτήρες συναποτελούνται από κάποια θραύσματα μνήμης του παρελθόντος τους. Ο συγγραφέας παραθέτει αυτούσια εκτενή αποσπάσματα από την *Ορέστεια* του Αισχύλου σηματοδοτώντας τα μ' ένα καινούριο νόημα. Η τεχνική της ύπαρξης θεάτρου ή θεατρικού κειμένου μέσα στο θέατρο δεν είναι βέβαια καινούρια: κατοχυρώνει όμως τη διακειμενική συνομιλία και ως ένα βαθμό την αυτοαναφορικότητα του έργου. Η παραδοσιακή σκηνική διαίρεση σε πράξεις έχει επίσης υποκατασταθεί —άραγε μόνο λεκτικά;— με τις λεγόμενες «συνάξεις» (έξι), που μετά την «είσοδο» οριοθετούν το πέρασμα από

το ένα μέρος του έργου στο επόμενο.

Ο τίτλος του έργου παραπέμπει βέβαια εκ πρώτης όψεως στην πόλη Ορεστιάδα: στο κείμενο υπάρχει και σαφής γεωγραφική αναφορά στη συγκεκριμένη πόλη. Η λέξη *Ορεστιάδα* εμπεριέχει όμως ταυτόχρονα και την έννοια της αρχαίας τριλογίας, της *Ορέστειας*.⁸ Αν μας ζητούσαν έπειτα από την ανάγνωση του έργου να προσδιορίσουμε γεωγραφικά την *Ορεστιάδα*, θα λέγαμε ότι την αισθανόμαστε ως τόπο εκτός χρόνου, ταυτόχρονα φανταστική και πραγματική, μακρινή αλλά και μέσα μας. Έναν τόπο που παραπέμπει έντονα στην αίσθηση που αναδίδουν τα τοπία του Αγγελόπουλου ή του Ταρχόφσκι. Ένα ιδιότυπο εσωτερικό τοπίο όπου συνυπάρχουν το ιερό και το ανίερο, η ύβρις με την ειρωνεία, τα πρόσωπα με τα φάσματα που ζητούν να εκφραστούν και να καταγραφούν με όλες τις αποχρώσεις της αποδομημένης τους μορφής. Η πολυεπίπεδη αποδόμηση των χαρακτήρων ως συνέπεια της οδυνηρής ενδοσκόπησης που τους επιβάλλει ο συγγραφέας, σε συνδυασμό με τη λεκτική αποδόμηση, είναι ένα από τα πλέον προσωπικά στοιχεία του έργου που του προσδίδουν τον χαρακτήρα του πρωτοποριακού.

Η δραματική καταγραφή της συλλογικής ψυχής που επιχειρεί ο συγγραφέας ορίζει την *Ορεστιάδα* ως οριακή εμπειρία της συνείδησης, ως ένα πολυφωνικό παιχνίδι με έντονα ποιητικά στοιχεία.

Η *Ορεστιάδα* είναι το έρημο νησί της συνείδησης του συγγραφέα, το οποίο όφειλε να εξερευνήσει και να κυριεύσει από άκρη σ' άκρη. Διαβάζοντας το βιβλίο έχει κανείς συχνά την εντύπωση ότι ο γράφων αντιμετωπίζει τον εαυτό του ως «πειραματοζώο» εργαστηρίου που η συγκυρία

έθεσε στη διάθεσή του για αυτοανάλυση, αλλά όχι με την έννοια της αυτόαρσεσκης ναρκισσιστικής ενδοσκοπήσης. Το εγώ του αποσβένεται στον έσχατο βαθμό έως ότου καταγραφεί το απόσταγμα της εμπειρίας. Ο Πλουμίδης συχνά ακροβατεί στο κενό, ενώ παράλληλα μετατρέπεται σε μια λογοτεχνική μηχανή παραγωγής ψυχογραφημάτων. Τον ερεθίζει η γλωσσική απόκλιση, η αδιάκοπη λειτουργία της αίσθησης, η παραληρηματική ανάφλεξη, η αφήγηση που αντιστοιχεί σε μέθη.

Στη γλωσσική διατύπωση της ευαισθησίας εικονογραφείται απόλυτα η τάση ρήξης, που επιτυγχάνεται σε μορφικό επίπεδο με την εξάρθρωση της δραματικής γλώσσας. Οι πολλές ρήξεις στο επίπεδο της μορφής, σε συνδυασμό με τις ασυνέχειες, τις παραλείψεις και τα χρονικά άλματα, συνεπάγονται τη συνολική ανατροπή του κλασικού μοντέλου δραματουργίας. Αναφέρω ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τη χρήση της στίξης ως σημαίνοντος και σημειομένου. Το έργο βρίθεται στα αποσιωπητικά, έχουμε συνεπώς μια χρήση της σιωπής ως σημαίνοντος. Η ακινησία και η σιωπή της στίξης έχουν και δραματουργική πειθώ.

Η λογοτεχνία ως υπέρτατη μορφή συγκινησιακής χρήσης του λόγου βρίσκεται εδώ σε αδιέξοδο. Η συγκίνηση και η ελλειπτικότητα των εννοιών επικαλύπτουν τη γλωσσική συνείδηση του συγγραφέα, ο οποίος, συνδιαλεγόμενος με το άφατο, καταφεύγει σε ακατάληπτες και μη τρέχουσες μορφές έκφρασης, για να καταγράψει την εσωτερικότητα της εμπειρίας. Οι αναζητήσεις του στη μορφή διαπλέκονται με τις θεματικές του αναζητήσεις. Η αποδόμηση των χαρακτήρων, η τάση δηλαδή των προσώπων να ρέπουν

προς αυτό που ο συγγραφέας ονομάζει, σε πρόσφατη συνέντευξή του, «άμουρη και άφυλη» πτυχή της ύπαρξης, εκεί δηλαδή όπου το εγώ έχει αποσβεστεί και το φύλο αποδεικνύεται ανεπαρκές μπροστά στην έκφραση της ανθρώπινης αγωνίας, συνοδεύεται και από τη γλωσσική αποδιάρθρωση του κόσμου. Η γλώσσα ως όργανο λογοτεχνικής έκφρασης, βρισκόμενη σε κρίση ανεπάρκειας, εφευρίσκει ακατανόητους ρυθμικούς γλωσσικούς τόνους ως όχημα μετάδοσης της «μεταμοντέρνας» εμπειρίας. Νέα σημαίνοντα και νέα σημειόμενα απεικονίζουν σιβυλλικά τη σχετικότητα της αλήθειας, αποδιαρθρώνουν τη βεβαιότητα. Στην αντιπαράθεση των γλωσσών, μιας ζωντανής και μιας πεθαμένης, στην αρχαία ελληνική και την αρχαία κουρδική, στη νέα ελληνική —σημειωτέον αξιοποιούνται πολλά από τα λαϊκά γλωσσικά κοιτάσματα της νεοελληνικής— ο συγγραφέας προσθέτει και μία φανταστική δραματική μεταγλώσσα που κορυφώνει ποιητικά τη μουσικονοητική διάσταση του έργου, το οποίο τυπογραφικά έχει τη μορφή του στίχου.

Αν πούμε, απλουστεύοντας κάπως, ότι οι δύο πρώτες γλωσσικές μορφές, δηλαδή η αρχαία και η νέα, εκπροσωπούν τις δύο μορφές θεάτρου το παλαιό και το νέο, τότε η τρίτη γλωσσική μορφή εγκαινιάζει μια βιωματικά θεατρική μεταγλώσσα, αμφισβητώντας τον καθιερωμένο γλωσσικό κώδικα. Πρόκειται για ένα ιδίωμα που ερωτοτροπεί με τα όρια γλωσσικής και της ψυχικής έκφρασης, ένα τολμηρό πείραμα με τις δομές και τη γλώσσα, μια άρνηση της βασικής της αποτελεσματικότητας. Εγκαινιάζεται ένας νέος τρόπος έκφρασης, ανάλογος με αυτόν των μοντερνιστών (λετριστών κ.ά.), που δεν υπηρετεί, ωστόσο,

φορμαλιστικές μοντερνιστικές ανάγκες, αλλά εκφέρεται ως κραυγή στο αδιέξοδο του ποιητή να καταγράψει τη συγκινησιακή εμπειρία. Πρόκειται εν τέλει για αγωνιώδη αριστοτεχνική αποτύπωση των κινημάτων της ψυχής, με οδηγό όχι κάποια λογική αλλά την οργανική λειτουργία, που μετατρέπει όλη τη νοητική και ψυχική ενέργεια σε ιδιότυπη λεκτική ενέργεια, της οποίας η ελλειμματική γλωσσική διατύπωση αγγίζει το άφατο.

Η *Ορεστιάδα* εμπεριέχει αλλεπάλληλα στρώματα θεατρικών εμπειριών και τρόπων και πληροί τις προϋποθέσεις λειτουργίας της ως «ειρωνικού διαχειμένου» (Χουρδάκης, ό.π.). Θα ευχηθούμε και η μεταχειμενική επέμβαση του σκηνοθέτη να λάβει υπόψη της την πολλαπλότητα των λειτουργιών που προαναφέραμε.

Τέλος, θα λέγαμε ότι πρόκειται για έργο ερεβώδες, διαποτισμένο από ειρωνεία και υπονομευμένο λυρισμό. Πρόκειται για λογοτεχνία αντιεργαστηριακού τύπου, όπου η παρόρμηση επισκιάζει τη μορφική αυστηρότητα

και το ύφος.

Η *Ορεστιάδα* μεταφράζεται σε μια πρόκληση ή πρόσκληση επιστροφής στο αρχέγονο ήθος και πάθος, σ' εκείνο το στοιχείο του εαυτού μας που κρύβεται κάτω από την κοινωνική ένδυσση. Το είδος αυτού του («προλογικού») θεάτρου τελείται εντός μας και η γλωσσική του διατύπωση είναι τόσο δύσκολη όσο και η καταγραφή της αθέατης πλευράς του κόσμου. Το ύφος του μοιάζει με ξόρκι, με μαγική επίκληση, είναι μια αφήγηση που ξετυλίγει ακατανόητους χρησμούς, φέρνοντας στο φως μιαν ακραία κριτική του κόσμου, μιαν αλήθεια υπερβολικά ασταθή και απροσδιόριστη ώστε να είναι μεταδόσιμη. Συμβολίζει τη διακοπή της επικοινωνίας, αφουγκράζεται την τρέλα στη θέαση ενός αλλοτριωμένου και αδιέξοδου καιρού. Πρόκειται για μια οντολογική ρωγμή στη νορμαλιστική και θεσμοθετημένη τάξη των εξωτερικά επιβεβλημένων αξιωμάτων και κωδίκων.

Άννα Κατσιγιάννη

* Το κείμενο αυτό αποτελεί εισήγηση στην ημερίδα για την παρουσίαση του θεατρικού βιβλίου του Χάρη Πλουμίδα, που οργάνωσε το Τμήμα Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου (27.6.1997).

¹ Jean Hytier, «L'esthétique du drame (Nature du drame. La métaphysique de la volonté)», *Les arts de littérature*, Alger, Edmond Charlot, 1941, σελ. 63.

² Γ. Π. Πεφάνης, «Το υπαρξιστικό θέατρο του J. P. Sartre», *Θέματα Λογοτεχνίας* 4 (Νοέμβριος '96 - Φεβρουάριος '97), σελ. 197.

³ Με βάση αυτά τα δεδομένα η *Ορεστιάδα* χαρακτηρίστηκε πρόσφατα

«προλογικό» θέατρο. Άννα Κατσιγιάννη, «Το προλογικό θέατρο του Χάρη Πλουμίδα: μια ρηξικέλευθη δραματουργική πρόταση», *Η Καθημερινή*, 31.10.1999.

⁴ Για τις διαφορετικές εκδοχές του μύθου των Ατρείδων στο ευρωπαϊκό (από την Αναγέννηση ως τις μέρες μας), αλλά και στο ελληνικό θέατρο, βλ. την εισαγωγή του Νικηφόρου Παπανδρέου, «Ο μύθος των

Ατρείδων στο νεότερο θέατρο», Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Θέατρο*, τόμ. 6, Αθήνα Κέδρος 1994, σελ. 11-18· Άννα Κατσιγιάννη, «Άμλετ και Ορέστης: Οι διαφορές. (Με το φως της καβαφικής εκδοχής)», *Εποπτεία* 69 (1982), 581-588· Σωτήρης Τριβιζάς, «Ο μύθος των Ατρείδων στην ποίηση του Σεφέρη», *Πόρφυρας* 23 (1984), 237-247 (= *Το πνεύμα του λόγου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2000)· Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Ορέστης: Ένα σονέτο του Κ. Βάρναλη», *Διαβάζω* (Κώστας Βάρναλης) 88 (1984), 40-47· Αικ. Δεμέστιχα, «Το τραγικό πρόσωπο του Ορέστη στον Βάρναλη και στον Σεφέρη», *Νέα Εστία* 140 (1996), 1208-1217.

⁵ Νικόλαος Κάλας, *Οδός Νικήτα Ράβντου*, Αθήνα, Ίκαρος, 1977, σελ. 66.

⁶ Ο συγγραφέας της *Ορεστειάδας* καταδικάστηκε στην Τουρκία σε δύο χρόνια φυλάκισης, επειδή χρησιμοποιεί στο έργο του την αρχαία κουρδική διάλεκτο «κουρμανσί».

⁷ Νίκος Ι. Χουρδάκης, «Θέατρο του Δέους», *Αυγή*, 25.8.1996.

⁸ Η *Ορεστειάδα* αποτελεί το πρώτο έργο μιας τριλογίας «προλογικού» θεάτρου με τον γενικό τίτλο *Ορεστειάδα*. Τριλογία: *Ορεστειάδα I*, *Ορεστειάδα II: Εγώ η τελευταία*, *Ορεστειάδα III: Η γέννηση του Κρόσκιλο*. Τα δύο τελευταία μέρη πρόκειται σύντομα να εκδοθούν. Ο συγγραφέας στη σύγχρονη ανάπλασή του, ή καλύτερα συνομιλία του με την *Ορέστεια*, διατηρεί την τριμερή δομή της αρχαίας τριλογίας.

