

Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ: ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΜΕΤ' ΕΜΠΟΔΙΩΝ

ΜΕΡΟΣ Α'



ABSTRACT: The main concern of this paper (Part A) is not the documentation of performances of ancient Greek tragedy on American soil, but rather the examination of the sociocultural, political and local concerns that determined its trajectory, namely the impact of religion, the universities, the market and the philosophy of pragmatism and later on the coming of modernism, among others. It is the aim of this study to explore the struggle of Greek tragedy to find a place on the American theatre scene from late 18th century to the early 1960s; to show how the staging of tragedy gradually developed from an academic and “anti-American” engagement to a promising aesthetic and creative (postmodern) adventure.

ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ 25 ΠΕΡΙΠΟΥ ΧΡΟΝΙΑ βλέπουμε να διογκώνεται το ενδιαφέρον των Αμερικανών μελετητών του θεάτρου για την αρχαία τραγωδία και τους μύθους που τη στηρίζουν. Μελέτες όπως των Erin Mee και Helene Foley, *Antigone on the Contemporary World Stage* (2011), Helene Foley, *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage* (2012), Kevin Wetmore Jr, *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre* (2003), Amy Green, *The Revisionist Stage: American Directors Reinvent the Classics* (1994), Karelisa Hartigan, *Greek Tragedy on the American Stage* (1995), Marianne Colakis, *The Classics in the American Theatre of the 1960s and Early 1970s* (1993), και Marianne McDonald, *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage* (1992), μεταξύ πολλών άλλων, έχουν δημιουργήσει ένα πρωτόγνωρο όσο και ευεργετικό κλίμα για νέες προσεγγίσεις και αναγνώσεις, με ιδιαίτερη έμφαση στην πολυεθνική πραγματικότητα της χώρας.

Στην παρούσα μελέτη δεν θα ασχοληθούμε διεξοδικά με την καταγραφή και ανάλυση παραστάσεων αρχαίων κειμένων στην αμερικανική σκηνή, αφενός γιατί αυτό δεν μπορεί να καλυφθεί από ένα μελέτημα σχετικά περιορισμένης έκτασης και, αφετέρου, που είναι και το πιο σημαντικό,

γιατί υπάρχουν ήδη αξιόλογες ερευνητικές εργασίες (όπως οι παραπάνω), οι οποίες, σε ένα μεγάλο βαθμό, καλύπτουν πολλές πτυχές του χώρου. Εκείνο που θα μας απασχολήσει εδώ είναι η, όσο γίνεται πιο περιεκτική, χαρτογράφηση του πλαισίου μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν οι διάφορες θεωρητικές και πρακτικές προτάσεις γύρω από την τραγωδία αλλά και του σημείου στο οποίο κατέληξαν. Χρονική αφετηρία της αναζήτησης αυτής αποτελούν τα πρώτα χρόνια διαμόρφωσης του αμερικανικού κράτους (18ος αιώνας) και σημείο κατάληξης του Α' Μέρους οι αρχές της δεκαετίας του 1960, όταν πλέον ανοίγει το επώδυνο κεφάλαιο "Βιετνάμ" και ο κύκλος της επανάστασης των νέων, καθώς και το κεφάλαιο του μεταμοντερνισμού.

Οι πρώτες δυσκολίες

Είναι κοινός τόπος η άποψη που λέει ότι για όλα τα καινούργια έθνη, κάθε αρχή είναι δύσκολη, πολλών δε μάλλον όταν μιλάμε για τέχνη, έναν χώρο όπου τίποτα δεν ωριμάζει ούτε καταξιώνεται από τη μια στιγμή στην άλλη· απαιτείται χρόνος, κόπος, συνεχείς δοκιμές, δοκιμασίες, απογοητεύσεις. Και υπ' αυτήν την έννοια δεν μπορεί να συγκρίνει κανείς την τέχνη των πρώτων Αμερικανών δημιουργών με εκείνη των Ευρωπαίων. Ασφαλώς υπολείπεται ως προς την ποιότητα. Και θα ήταν μια ανωμαλία εάν συνέβαινε διαφορετικά. Αρκεί να σκεφτούμε ότι όταν είχε ανακαλυφθεί η Αμερική η Ευρώπη είχε ήδη μπει στην τροχιά μιας μοναδικής πολιτιστικής ζύμωσης: της Αναγέννησης. Όταν η Αμερική είχε αρχίσει να εποικίζεται αρκετά χρόνια μετά, η θεατρική Ευρώπη ήταν ήδη στο απόγειο της αναγεννησιακής της έκρηξης, με καλλιτέχνες ογκόλιθους όπως ο Shakespeare, ο Ben Jonson, ο Lope de Vega, ο Calderon de la Barca, μεταξύ πολλών άλλων.

Οι ποικιλοτρόπως παροπλισμένοι άποικοι του Νέου Κόσμου, και να το επιθυμούσαν σφόδρα, δεν θα μπορούσαν να παρακολουθήσουν τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά δρώμενα και, πολύ περισσότερο, να τα μεταφύτουν στη νέα, ακόμη αδιαμόρφωτη, πατρίδα. Οι προτεραιότητες ήταν εντελώς διαφορετικές. Προείχε η δημιουργία οικισμών, εκκλησιών, δρόμων, σχολείων, πολιτειακών θεσμών, εν ολίγοις ενδιέφερε πρωτίστως η οργάνωση του κοινωνικού ιστού που θα διασφάλιζε την παραμονή τους στον νέο τόπο. Και όχι μόνον αυτό, αλλά ας μην ξεχνάμε ότι οι πρώτοι άποικοι δεν είχαν και τις καλύτερες των προθέσεων απέναντι στην Ευρώπη. Πολλοί από αυτούς είχαν εκδιωχθεί ή ήταν γενικώς ανεπιθύμητοι. Πίστευαν πως με τη μετεγκατάστασή τους στη νέα πατρίδα θα είχαν

μια “δεύτερη ευκαιρία” (*second chance*, μια φράση με σαφές αμερικανικό copyright), που θα τους οδηγούσε σταδιακά στην πραγματοποίηση της δικής τους ουτοπίας, ήτοι μιας υγιέστερης “πόλης επάνω στον λόφο” (*City upon the hill*), όπως την αποκαλούσαν οι πρώτοι πουριτανοί Πατέρες που εγκαταστάθηκαν στη Μασαχουσέτη και στις γύρω περιοχές στο διάστημα 1620–1635.

Σε αυτήν την ιδεατή πολιτεία η τέχνη του Διονύσου, ως μια κατ' εξοχήν “ευρωπαϊκή” ενασχόληση, δεν ήταν ούτε προτεραιότητα ούτε, πολύ περισσότερο, καλοδεχούμενη. Η εκτίμηση των εκκλησιαστικών και πνευματικών κύκλων (κυρίως της Νέας Αγγλίας) έλεγε ότι ο άνθρωπος είχε ηθική υποχρέωση να περνά τον χρόνο του στον ναό του Θεού και όχι στο κολαστήριο του θεάτρου (Brown 1995: 1 και Bigsby & Wilmeth 1998: 19). Από την πληθώρα αποφθεγμάτων που έχουμε, στέκομαι ενδεικτικά στα σχόλια του Πρύτανη του Πανεπιστημίου του Yale¹ Timothy Dwight (1752–1817), ο οποίος συνήθιζε να υπενθυμίζει στους φοιτητές και το καθηγητικό προσωπικό ότι η παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων σημαίνει “απώλεια του πολυτιμότερου θησαυρού μας, της αθάνατης ψυχής. Εάν ένας άνθρωπος είναι αποφασισμένος να πληρώσει ένα τόσο υψηλό τίμημα ... για τις αμφίβολες απολαύσεις μιας επάρατου επιθυμίας ... τότε είναι ένας δολοφόνος της ίδιας της ψυχής του” (1931: 375).

Το ίδιο απαξιωτικές, για άλλους όμως λόγους, ήταν και οι απόψεις των Ολλανδών εμπόρων της Νέας Υόρκης (τότε γνωστής ως “Νέο Άμστερνταμ”), οι οποίοι διατυμπάνιζαν προς πάσα κατεύθυνση ότι το θέατρο ήταν μια τέχνη “άσκοπη” και “πολυέξοδη” και ότι ο άνθρωπος σαφώς κερδίζει περισσότερο και “διασκεδάζει” καλύτερα ξοδεύοντας τα λιγοστά χρήματά του σε ψώνια παρά σε ψυχαγωγικές εξορμήσεις αμφιβόλου ηθικής στάθμης.²

Και σαν να μην έφταναν οι προκαταλήψεις και οι εμμονές των κατοίκων, θρησκευόμενων και εμπορευόμενων, ένας ακόμη λόγος, άμεσα συνδεδεμένος με την χαμηλή ποιότητα του θεάτρου στην Αμερική μέχρι και τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, σχετίζεται με κάτι που πολλοί μελετητές τείνουν να αγνοούν ή να υποβαθμίζουν: τη μεγάλη, όσο και απόλυτα φυσιολογική εξάρτησή του από το αγγλικό θέατρο. Και εξηγούμε.

1. Το οποίο, αξίζει να σημειώσουμε, δημιουργήθηκε το 1701 για την εκπαίδευση κληρικών. Ήταν η απάντηση των εκκλησιαστικών κύκλων στην απομάκρυνση του Harvard College από το καλβινικό δόγμα.

2. Για περισσότερα βλ. Πατσαλίδης (2010) 45–68.

Ο αγγλικός παράγοντας

Είναι γνωστό ότι οι πρώτοι μεταφορείς του θεάτρου στον Νέο Κόσμο ήταν κυρίως βρετανικής καταγωγής. Με μπροστάρηδες τα μέλη της οικογένειας Hallam,³ ειδικοί αλλά και άσχετοι ιμπρεσάριοι και παραγωγοί για περισσότερο από 150 χρόνια, θα πάρουν την τύχη της φυσιογνωμίας της εγχώριας θεατρικής ζωής στα χέρια τους. Αυτοί πρώτοι θα γνωρίσουν στον Αμερικανό θεατρόφιλο και καλλιτέχνη την ευρωπαϊκή δραματική λογοτεχνία, πρωτίστως την αγγλική, η οποία, για ευνόητους λόγους, θα αποτελέσει τη βασική πηγή άντλησης κειμένων, πρακτικών και ιδεών. Και ενώ από μια πρώτη ματιά αυτό φαντάζει απόλυτα φυσιολογικό, όσοι ασχολούνται με την ιστορία του θεάτρου γνωρίζουν ότι το αγγλικό θέατρο, σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, δεν βρισκόταν στο υψηλότερο ποιοτικό του επίπεδο, σε αντίθεση με το μυθιστόρημα και την ποίηση. Και τούτο ελέω των νέων κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών που είχαν διαμορφωθεί κατά τη διάρκεια της εκβιομηχάνισης της χώρας, οι οποίες συνέβαλαν στη μετακίνηση εκατομμυρίων εργατών από την ασύμφορη πλέον επαρχία στις πόλεις, εκεί όπου ήταν πια συγκεντρωμένη όλη η οικονομική δύναμη. Ο κόσμος αυτός, ως επί το πλείστον αμόρφωτος, πέρα από το ισχνό μεροκάματο, ζητούσε και κάποιες ψυχαγωγικές διεξόδους. Και ένας χώρος που έσπευσε να τις προσφέρει εξαρχής ήταν ο θεατρικός. Σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα οι σκηνές του Λονδίνου θα παραδοθούν στο λαϊκό θέαμα (στο music hall και στο μελόδραμα), με κάποιες εξαιρέσεις, βεβαίως, που προέρχονταν κυρίως από τους τέσσερις μεγάλους καλλιτέχνες της εποχής (William Macready, Edmund Kean, Charles Kean και John Philip Kemble).

Σε ό,τι αφορά την τραγωδία που μας ενδιαφέρει εδώ, ασφαλώς υπήρχαν πολλοί και σημαντικοί άνθρωποι των Γραμμάτων και Τεχνών (όπως οι: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, William Godwin, Lord

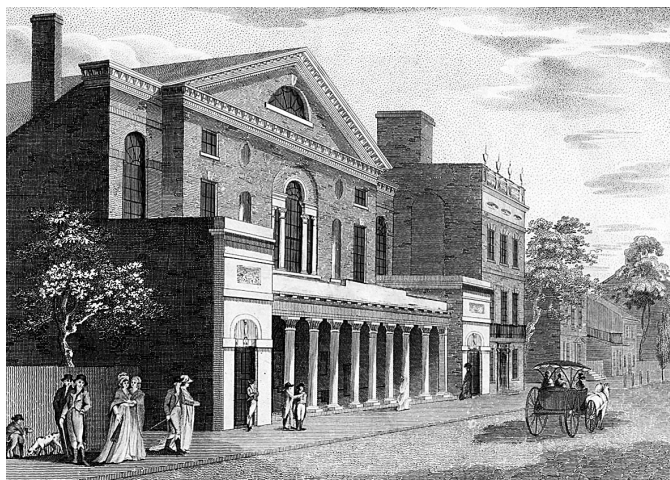
3. Τη θεατρική αυτή οικογένεια αποτελούσαν ο πατέρας Lewis Hallam, η γυναίκα του, τα τρία παιδιά τους και μια ομάδα δέκα συνεργατών. Πρόκειται για την πρώτη επαγγελματική ομάδα που δραστηριοποιείται στον Νέο Κόσμο, έχοντας στο ενεργητικό της και την πρώτη επαγγελματική παράσταση στην ιστορία του τόπου, τον *Έμπορο της Βενετίας* του Σαίξπηρ που παρουσιάστηκε στην πόλη Williamsburg, Va (15/09/1752). Το 1753 η ομάδα θα εγκαινιάσει, εν μέσω σφοδρών αντιδράσεων της τοπικής κοινωνίας, το δικό της θέατρο στη Νέα Υόρκη. Στην ομάδα αυτή χρεώνεται και η πρώτη επαγγελματική παραγωγή αμερικανικού έργου το 1767. Πρόκειται για το *Prince of Parthia* του Thomas Goodfrey.

Byron, Benjamin Disraeli)⁴ που, σε πείσμα των καιρών, επέμεναν να γράφουν έργα “αντι-εμπορικά” και “δύσκολα”, όμως η ανταπόκριση των ιμπρεσάριων της θεατρικής αγοράς ήταν ισχνή, δεδομένου ότι το βλέμμα τους ήταν στραμμένο στο ευπώλητο και εύπεπτο. Αυτοί, λοιπόν, οι νεοφώτιστοι μάνατζερ/διαμορφωτές της θεατρικής αγοράς θα αποτελέσουν και τους προμηθευτές υλικού στη θεατρικά “πρωτάρα” Αμερική, η οποία, όταν δεν αναζητούσε έργα πατριωτικού περιεχομένου (τα περισσότερα πολύ χαμηλού ποιοτικού επιπέδου, βλ. Πατσαλίδης 2010: 62–68), αντλούσε σωρηδόν από τη δεξαμενή του βρετανικού ρεπερτορίου ό,τι πιο ελαφρύ διέθετε. Αλλά και τα λίγα σοβαρά και ποιοτικά αξιόλογα έργα που κυκλοφορούσαν δεν ήταν στις άμεσες επιλογές των μεσαζόντων, γιατί απλούστατα δεν είχαν πού να τα “πουλήσουν”. Σε έναν κόσμο όπου το πρώτιστο μέλημα ήταν η επιβίωση, και μόνο δευτερευόντως και παρεμπιπτόντως η θεατρική καλλιέργεια, ο όποιος Αισχύλος δεν είχε θέση, ακόμη και διασκευασμένος. Ο μεροκαματιάρης μετανάστης, όπως αντίστοιχα και ο Λονδρέζος εργάτης, εφόσον είχε την πολυτέλεια ορισμένων ωρών ψυχαγωγίας, το πιθανότερο είναι ότι θα αναζητούσε λύσεις (και αυτό έκανε) στο μεγάλο θέαμα (π.χ. vaudeville, music hall, minstrel, τσίρκο, freak shows, burlesque) ή σε ρομαντικά και πατριωτικά δράματα, οπερέτες και μελοδραματικές ιστορίες από την Άγρια Δύση.

Μέσα στον στίβο της γενικότερης επιβίωσης και του σκληρού ανταγωνισμού, το θέατρο τόσο για τους πρώτους εγχώριους συγγραφείς όσο και τους παραγωγούς, δεν αντιμετωπίζονταν ως δημιουργική πράξη με αφετηρία κάποια έμπνευση ή ως αυτόνομη δημιουργία ανεξάρτητη από τις ανάγκες της καθημερινότητας, αλλά ως μια διεργασία απόλυτα εξαρτώμενη από εξωγενείς παράγοντες, τουτέστιν ως αγαθό προορισμένο να διοχετευτεί στην αγορά με όρους της αγοράς. Πράγμα που σημαίνει ότι όλοι οι εμπλεκόμενοι, εφόσον ήθελαν να κερδίσουν τα προς το ζην είτε από το γράψιμο είτε από την παράσταση, ήταν υποχρεωμένοι να απευθύνονται σε όλο τον λαό, σε κάθε περίπτωση ένα ακαθόριστο, σχεδόν νεφελώδες συνονθύλευμα ανθρώπων χωρίς ιδιαίτερη θεατρική παιδεία, μα ούτε καν κοινή γλώσσα.⁵ Και ένας από τους πλέον διαδεδομένους τρόπους επικοινωνίας ήταν μέσω εκλαϊκευμένων διασκευών.

4. Βλ. *Faulkner, A Tragedy* (1807) του Godwin, το *Zapolya* (1818) του Coleridge, *The Borderers* (1842) του Wordsworth, *Count Alarcos, a Tragedy* (1840), του Disraeli, κ.ά.

5. Σε αντίθεση με την πιο ομοιόμορφη κεντρική και νότιο Αμερική, με τις σχεδόν αποκλειστικές ισπανικές ρίζες, η Βόρειος Αμερική εξαρχής ήταν ένα συνονθύλευμα ποικίλων (συνολικά πέντε) αποικιοκρατικών κυμάτων: των Ολλανδών (από το 1609 μέχρι το 1664), των Σουηδών (από το 1638 μέχρι το 1655), των Γάλλων



Το Chestnut Theatre (Φιλαδέλφεια), χωρητικότητας 2.000 θεατών, θεωρήθηκε ένα από τα “οκτώ θαύματα” της Αμερικής. Αρχισε να λειτουργεί το 1793. Είναι το πρώτο θέατρο που φωτίστηκε με αέριο καταργώντας τα κεριά και τους πυρσούς (1816). Το 1820 κάηκε ολοσχερώς. Ξαναχτίστηκε και επαναλειτούργησε το 1822. Κάηκε και πάλι το 1856. Δεν ξαναλειτούργησε.

Ειδικά σε ό,τι αφορά το αρχαίο ελληνικό θέατρο, εκείνο που συναντά κανείς σποραδικά στη θεατρική αγορά είναι μύθους που λειτουργούν ως έμπνευση για τη συγγραφή (ή συρραφή) έργων ή για την υλοποίηση σκηνικών δρωμένων παρά τα ίδια τα δραματικά κείμενα. Όπως για παράδειγμα, η παντομίμα *Medea and Jason* [Μήδεια και Ιάσων], που παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη το 1798 και εν συνεχεία το 1800, το 1801 και τέλος το 1805, και η οποία ελάχιστα έχει να κάνει με τον Ευριπίδη. Όπως, επίσης, και το *Theseus and Ariadna* [Θησέας και Αριάδνη], που παρουσιάστηκε στο περίφημο Chestnut Theatre στη Φιλαδέλφεια, τότε η θεατρική μητρόπολη της Αμερικής, γύρω στο 1810, που και πάλι πιο πολύ προδίδει ενδιαφέρον για τον ίδιο το μύθο παρά για κάποια πιστή ή έστω προβληματισμένη διασκευή του θεατρικού έργου.

Ακόμη και έργα που δανείζονταν ξεκάθαρα από κάποιο αρχαίο κείμενο, την ίδια στιγμή χρησιμοποιούσαν και πολλά άλλα κείμενα, με απο-

(μετά το 1608), των Ισπανών (ήδη από το 1521) και των Άγγλων (από το 1607). Εάν προσθέσει κανείς και τις δεκάδες εθνοτικές ομάδες που καταφθάνουν κατά χιλιάδες στις ανατολικές κυρίως ακτές της χώρας από το 1700 και μετά, αντιλαμβάνεται πώς διαμορφώνεται το μωσαϊκό του εν δυνάμει θεατρικού κοινού. Ένα μωσαϊκό υποσχόμενο μεν αλλά παράλληλα και δύσκολο στην ικανοποίηση των ετερόκλητων προσδοκιών του.

τέλεσμα να καταλήγουν σε μια καινούργια (ανα)σύνθεση, συχνά πολύ χαλαρή και δραματουργικά αλλοπρόσαλλη. Παράδειγμα το έργο *Ion, or, the Founding of Argos* [Ιων, ή, Η ίδρυση του Άργους] του Talfourd, το οποίο παρουσιάστηκε πάλι στη Φιλαδέλφεια 31 φορές στο διάστημα 1836 μέχρι 1867 και που, σύμφωνα με τα λόγια του δημιουργού του, πέρα από τον τίτλο, δεν έχει κάποια στενή σχέση με οποιαδήποτε τραγωδία του Ευριπίδη (1846: 17). Είναι ένα δραματικό εγχείρημα (ούτε καν διασκευή) όπου συναντά κανείς από *Οιδίποδα* μέχρι *Φοίνισσες*, *Τραχίνιες*, *Αντιγόνη*, *Ιππόλυτο* (Hall 1997: 291).

Ο παράγοντας Πραγματισμός

Όλα αυτά συμβαίνουν την ίδια στιγμή που εξαπλώνεται ραγδαία και η φιλοσοφία του πραγματισμού, μια, θα λέγαμε, “αμερικανοποιημένη” εκδοχή του δαρβινισμού, η οποία συμπίπτει με τη σταδιακή είσοδο της χώρας στο κλαμπ των ισχυρών του πλανήτη. Έτσι, όσο μεγαλώνει η αυτοπεποίθηση των Αμερικανών ως προς τη δυναμική της νέας τους πατρίδας άλλο τόσο εδραιώνεται και η άποψη ότι ο “πραγματικός” Αμερικανός μπορεί να έχει τις αφετηρίες του στην Ευρώπη, δεν είναι όμως πια Ευρωπαίος. Κινείται και διαμορφώνεται σε άλλους χώρους, που αποπνέουν άλλες αλήθειες και άλλη φιλοσοφία ζωής. Το γεγονός ότι απουσιάζει η μεγάλη παράδοση, το πολιτιστικό βάρος, οι *Shakespeares* και οι *Aischylois* που, κατά τους Ευρωπαίους, είναι ενδεικτικό αντι-πνευματικότητας, για τους ίδιους τους Αμερικανούς δεν εκλαμβάνεται ως μειονέκτημα, αφού η απουσία των μεγάλων ονομάτων αφήνει περιθώρια νέων κατακτήσεων, νέων μεθοριακών προκλήσεων, επαληθεύοντας έτσι διαρκώς εκείνο που είχε πει στην περίφημη διάλεξή του στο Σικάγο, στην Παγκόσμια Κολομβιανή Έκθεση, ο ιστορικός Frederick Jackson Turner (*The Significance of the Frontier in American History*, 1893), ότι δηλαδή η μεθόριος ως πραγματικότητα και ως φαντασίωση είναι η δύναμη εκείνη που κατά βάση διαμορφώνει τον εθνικό χαρακτήρα του Αμερικανού, εκείνη που του μαθαίνει να κινείται φυγόκεντρα αναζητώντας νέες ευκαιρίες.

Κορυφαίοι στοχαστές όπως ο C. S. Pierce (1839–1914) — στις εργασίες του *How to Make our Ideas Clear* (1878), *Principles of Psychology* (1890) και *Varieties of Religious Experience* (1902) — και κατόπιν ο William James (1842–1910), καθηγητής στο Harvard, προωθούν την ιδέα ενός πραγματισμού εγχώριας έμπνευσης που υποστηρίζει ότι η εγκυρότητα των θεσμών και πράξεων πρέπει να καθορίζεται από τα αποτελέσματά τους. Εάν το τελικό αποτέλεσμα δεν ικανοποιεί κοινωνικές ανάγκες, πρέπει να γίνουν

αλλαγές. Με τον ίδιο τρόπο αντιμετωπίζεται και η έννοια της “αλήθειας”. Δεν υπάρχουν τελικές “αλήθειες” ή απαντήσεις αλλά σειρά “αληθειών” για κάθε γενιά και για κάθε κοινωνικό σύνολο ξεχωριστά. Τούτο σημαίνει ότι ο επιστημονικός ορθολογισμός ελέγχεται διαρκώς από τη συνείδηση κάθε εποχής, σκέψη που θέτει τις βάσεις για τον πολιτισμικό ρεαλισμό που θα εμφανιστεί στα τέλη του 19ου αιώνα, οι προδιαγραφές του οποίου θα κάνουν ακόμη πιο δύσκολη κάθε απόπειρα ανοίγματος του διαφράγματος της προβληματικής και της αισθητικής του θεάτρου σε θέματα “περίεργα”, φιλοσοφικώς δυσερμήνευτα και όχι ιδιαίτερα ευφρόσυνα.

Οι ανοικτοί ορίζοντες ενός τραγικού έργου ήταν λογικό να μην ικανοποιούν τον ορίζοντα των προσδοκιών του δέκτη/καταναλωτή. Οι σποραδικές εμφανίσεις κλασικών έργων (κυρίως στα πανεπιστήμια, όπως θα δούμε) ήταν εν τοις πράγμασι αδύνατον να αλλάξουν την κυρίαρχη άποψη που λίγο έως πολύ κατέληγε στο συμπέρασμα ότι η αμερικανική δημοκρατία δεν έχει σχέση με την ειμαρμένη, την ήττα του ατόμου όπως την πραγματεύεται ο Σοφοκλής στον *Οιδίποδα Τύραννο*, για παράδειγμα, ή ο Ευριπίδης στην *Ιφιγένεια και αλλού*. Για τον απλό θεατρόφιλο, όπως περίπου τον περιγράψαμε πιο πάνω, οι σχέσεις ατόμου, οικογένειας και κοινωνίας, όπως εμφανίζονται στα αρχαία κείμενα, ήταν ακατανόητες. Όπως και η καταλυτική παρουσία άγνωστων αρχαίων μύθων, η ιδιόμορφη χρήση του χορού, οι σύνθετες σχέσεις σκηνής-πλατείας και θεάτρου-δήμου, βεβαίως οι μακροσκελείς μονόλογοι, η απουσία γρήγορης δράσης κ.λπ. Αυτά όλα, όντας στοιχεία έξω από τη θεατρική του παιδεία και την προσωπική φιλοσοφία ζωής, είχαν ως αποτέλεσμα την άρνησή του να τα δεχτεί ή, κι όταν τα δεχόταν, ήταν συνήθως σε διασκευασμένη ή απλοποιημένη μορφή.

Ο Αμερικανός πολίτης θα συνεχίσει για αρκετά χρόνια να βιώνει με πάθος και μονομέρεια τα χρόνια της (αντι-τραγικής) αθωότητας της χώρας του, τότε που ο Αμερικανός Αδάμ, φορτωμένος τους κώδικες της πουριτανικής ηθικής, είχε βάλει σκοπό της ζωής του να κατακτήσει τη Δύση, να την ξαναφτιάξει κατ’ εικόνα και ομοίωσή του. Όμως, καθώς θα μεγαλώνει η χώρα (19ος αι.), μοιραία θα αλλάζει κι αυτός, σε σημείο, κάποια στιγμή, να τον αλώσει πέρα ως πέρα η επελαύνουσα τεχνολογία, το δέλεαρ των υλικών αγαθών και η σκληρή λογική του εμπορίου, με αποτέλεσμα το αρχικό του ταξίδι στον κόσμο της ουτοπίας και των αγνών ιδανικών να μετατραπεί σε ένα ανελέητο κυνήγι της ευτυχίας διά του πλουτισμού.

Έτσι, πριν εκπνεύσει ο 19ος αιώνας, ο Αμερικανός Αδάμ θα εξαγορασστεί από το ίδιο το όνειρό του και το πρώτο πράγμα που θα θυσιάσει θα είναι ο ηθικός του κώδικας. Και εδώ περίπου γεννιέται η αμερικανική

τραγωδία, ή, αν προτιμάτε, η ανάγκη ενασχόλησης με αυτήν και με την έννοια του τραγικού. Γεννιέται με μια θυσία, τη θυσία της αθωότητας, εκείνης της αθωότητας που χαρακτηρίζει όλα τα νεογέννητα. Σιγά σιγά ο “σκοτεινός” κόσμος της τραγωδίας παύει να φαντάζει τόσο τρομακτικός και “αντι-αμερικανικός”. Με όχημα το δημοφιλές μελοδράμα, θέματα όπως η θυσία, οι δύσκολες οικογενειακές σχέσεις, η καταπίεση, η αποξένωση, η εκδίκηση, η τύχη, η αβεβαιότητα βοηθούν και το αμερικανικό δράμα να μπει στο σκοτεινό τούνελ της ανθρώπινης ύπαρξης και έτσι να ανοίξει κάπως την πόρτα και στην είσοδο της αρχαίας τραγωδίας. Όπως εύστοχα σημειώνει η Foley (2012: 6), η ιδιαίτερη αγάπη που δείχνουν εξαρχής οι Αμερικανοί για τη *Μήδεια* οφείλεται στο γεγονός ότι είδαν σε αυτήν πιο έντονα στοιχεία μελοδράματος. Το ίδιο και η δημοτικότητα της *Ηλέκτρας*. Αγαπήθηκε, γιατί αντιμετωπίστηκε ως διωκόμενη κόρη στο πρότυπο των μελοδραματικών ηρωίδων.

Επίσης, να προστεθεί εδώ ότι το διαφαινόμενο ενδιαφέρον για την τραγωδία έχει και μιαν άλλη αφετηρία: το γεγονός ότι πολλοί θα αντιμετωπίσουν την αθηναϊκή δημοκρατία ως τον προπομπό της δικής τους δημοκρατίας και συνάμα ως τον αντίποδα της διεφθαρμένης και βασανιστικά αντιπνευματικής δημοκρατίας της προεδρίας του Andrew Jackson (1767–1845) που κυριάρχησε στην Αμερική το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Αυτή η σύγκριση θα οδηγήσει σιγά σιγά και στην αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για την τραγωδία, με τα πανεπιστήμια, και κυρίως τα τμήματα κλασικών σπουδών, να σέρνουν τον χορό, πρωτίστως για εκπαιδευτικούς λόγους, αλλά και για λόγους προβολής και προσέλκυσης φοιτητικού πληθυσμού.

Ο παράγοντας Πανεπιστήμιο

Μπορεί να μην σχολιάζεται συχνά, ούτε να αναγνωρίζεται, όμως η είσοδος και διδασκαλία του θεάτρου στα αμερικανικά πανεπιστημία θα παίξει σημαντικό ρόλο στην όλη προσπάθεια που γίνεται λίγο πριν εκπνεύσει ο 19ος αιώνας για την ανανέωση του αμερικανικού θεάτρου και την είσοδο της τραγωδίας στην χώρα.

Αν και σήμερα φαντάζει εντελώς φυσιολογικό να διδάσκεται και να παράγεται θέατρο στα πανεπιστήμια, τα πράγματα δεν ήταν έτσι αρκετά χρόνια πριν, και τούτο γιατί το θέατρο, όπως τονίστηκε, δεν έχαιρε της εκτίμησης που έχαιραν άλλες τέχνες, όπως η ποίηση, λόγου χάρη. Δεδομένης της διπλής του φύσης, ως δραματικής λογοτεχνίας και ως παράστασης, ήταν διαρκώς στο στόχαστρο των ακαδημαϊκών κύκλων, οι

οποίοι δεν είχαν την ευκαιρία να βάλλουν εναντίον του, αποκαλώντας το “τέχνη μπάσταρδη”, ούτε αυστηρώς θεωρητική ούτε αυστηρώς πρακτική. Στις εκτιμήσεις τους κυριαρχούσε η άποψη που έλεγε ότι η έκθεσή του στους πειρασμούς της αγοράς, έθετε εν αμφιβόλω τις αξίες και τα κριτήριά του. Αυτά, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι δεν είχε ακόμη καθιερωθεί στα πανεπιστήμια κάποιο τμήμα “Αμερικανικών Σπουδών” ή έστω “Αμερικανικής Λογοτεχνίας” που θα μπορούσε ενδεχομένως να στεγάσει με μεγαλύτερη ευκολία ορισμένα θεατρικά έργα της εγχώριας δημιουργίας, προσθέτοντας έτσι κάποια μορφή “νομιμοποίησης” στον χώρο, έκανε την πορεία του προς την ακαδημαϊκή αποδοχή και καταξίωση ακόμη πιο προβληματική και δύσκολη.

Βέβαια, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο κάποια ψήγματα θεατρικής δραστηριότητας όλο και εντοπίζουμε εντός των ακαδημαϊκών τειχών. Για παράδειγμα, εντυπωσιάζει το γεγονός ότι η πρώτη, έστω δισταχτική, απόπειρα εισαγωγής του στην τριτοβάθμια εκπαίδευση εκδηλώνεται στον Νότο πολύ ενωρίς, το 1702, όταν φοιτητές του Κολλεγίου William and Mary παρουσίασαν ένα σύντομο βουκολικό δράμα αγνώστου τίτλου και συγγραφέα. Το 1736, στο ίδιο κολλέγιο, θα παρουσιαστούν τα έργα του Addison, *Cato* και *The Drummer* (Rankin 1965: 19–20). Μετά τον Νότο το πανεπιστημιακό θέατρο εξαπλώνεται και σε άλλα ιδρύματα, όπως το Princeton, το Yale, το Πανεπιστήμιο της Pennsylvania, και το Harvard, όπου μάλιστα το 1758 παρουσιάζεται ξανά το έργο του Joseph Addison, *Cato*, όπως και άλλα έργα, *The Roman Father*, *The Recruiting Officer*, *The Orphan*. Το 1838 παρουσιάζεται ο *Φιλοκτήτης* με μόνο άνδρες στο Πανεπιστήμιο του St Louis (Carson 1932: 254).

Να σημειωθεί, ωστόσο, ότι τα έργα που εμφανίζονταν στις πανεπιστημιακές αίθουσες αντιμετωπίζονταν αποκλειστικώς ως λογοτεχνία, ήτοι ως μέρος της δράσης των Τμημάτων Φιλολογίας και όχι ως κάποιο ανεξάρτητο επιστημονικό πεδίο. Αλλά ακόμη και με αυτή τη μορφή οι αριθμοί είναι ενδεικτικοί. Σε μια έρευνα που είχε κάνει ο Fred Lewis Pattee το 1934 αναφορικά με τις ανθολογίες που είχαν δημοσιευτεί για κολλεγιακή χρήση πριν από το 1861 (σύνολο 82), μόνο δύο περιείχαν κάποιο δραματικό κείμενο, με χαρακτηριστικότερη την ανθολογία του Andrew Dalzell (1784–1812) *Graeca Majora* (1789), η οποία περιελάμβανε τη *Μήδεια* και τον *Οιδίποδα Τύραννο*. Η πρώτη αμερικανική έκδοση της εν λόγω ανθολογίας εμφανίστηκε το 1809 και αμέσως μπήκε στη βιβλιογραφία των τμημάτων κλασικών σπουδών των πανεπιστημίων Harvard, Yale, Hamilton και Columbia. Το 1826 το Πανεπιστήμιο της Pennsylvania θα συμπεριλάβει την ανθολογία στα υποχρεωτικά αναγνώσματα (Snow 1907: 140–41).

Όσο για τα υπόλοιπα αναγνώσματα που κυκλοφορούσαν στην εκπαίδευση, είχαν τη μορφή εικονογραφημένων εκδόσεων, δηλαδή απλουστευμένων εκδοχών που προσφέρονταν για το μάθημα της ανάγνωσης, της σωστής άρθρωσης, της ορθογραφίας, της ρητορικής, όχι όμως της δραματικής παιδείας (Smith 1997: 123).

Όμως με την πάροδο του χρόνου, ιδιαίτερα προς τα τέλη του 19ου αιώνα, όταν πλέον οι κοινωνικο-πολιτικές αλλαγές, όπως και οι αλλαγές στην αγορά και στους επαγγελματικούς χώρους, αρχίζουν να επιβάλλουν άλλους ρυθμούς και άλλες ανάγκες, όταν πλέον η αμερικανική λογοτεχνία και ο πολιτισμός αρχίζουν να διαμορφώνουν το δικό τους πεδίο έρευνας και διδασκαλίας, όταν η πρόσβαση στην τριτοβάθμια εκπαίδευση γίνεται ευκολότερη για όλα τα βαλάντια και ιδίως για τις γυναίκες — δημιουργώντας έτσι και την ανάγκη ίδρυσης νέων πανεπιστημίων πιο μοντέρνων και δεκτικών στις καινούργιες ακόμη και αμφιλεγόμενες ιδέες —, όταν ο εναγκαλισμός του πουριτανικού κατεστημένου χαλαρώνει, ορισμένοι καθηγητές, ειδικευμένοι και στη δραματική λογοτεχνία, θα αρχίσουν να αντιδρούν και να ζητούν από τους ιθύνοντες μια πιο ισορροπημένη και πραγματιστική αντιμετώπιση του θεάτρου. Το σκεπτικό τους ήταν απλό.

Με δεδομένη την ποσοτική άνθιση της θεατρικής κίνησης το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και τη στενή συνεργασία των πανεπιστημίων με την αγορά, η είσοδος ενός καινούριου κλάδου στην εκπαίδευση, και ιδιαίτερα σε ένα χωλαίνοντα χώρο όπως οι ανθρωπιστικές σπουδές, θα βοηθούσε τόσο στη διαφαινόμενη εξέλιξη του θεάτρου όσο και στην αναζωογόνηση των φιλολογικών σπουδών. Έτσι, το 1899 ο Brander Matthews (1852–1929) γίνεται ο πρώτος καθηγητής δραματικής λογοτεχνίας στο πανεπιστήμιο Columbia. Το 1904 ο George Pierce Baker (1866–1935) εισάγει για πρώτη φορά στο πρόγραμμα Αγγλικών Σπουδών του Κολλεγίου Radcliffe ένα μάθημα δημιουργικής θεατρικής γραφής (creative writing), το οποίο ένα χρόνο αργότερα μεταφέρει στο Harvard, από όπου είχε αποφοιτήσει το 1887, δίνοντάς του τον περίφημο πλέον κωδικό “English 47” (Πατσάλιδης 2010: 184–186).

Πέρα από το Yale, το Harvard και τον Baker, το Carnegie Institute of Technology, ακολουθώντας το παράδειγμά τους, δημιουργεί πολύ ενωρίς, το 1914, το πρώτο ανεξάρτητο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, υπό τη διεύθυνση του προικισμένου και οραματιστή Thomas Wood Stevens. Στο πανεπιστήμιο της Pennsylvania, στις αρχές της δεκαετίας του 1920, ο σπουδαίος καθηγητής Arthur H. Quinn (1875–1960) διδάσκει για πρώτη φορά ιστορία του αμερικανικού θεάτρου. Πρώτος αυτός επιχειρεί να καθιερώσει τη διδασκαλία του αμερικανικού θεάτρου και σε μεταπτυχιακό επίπεδο. Στο



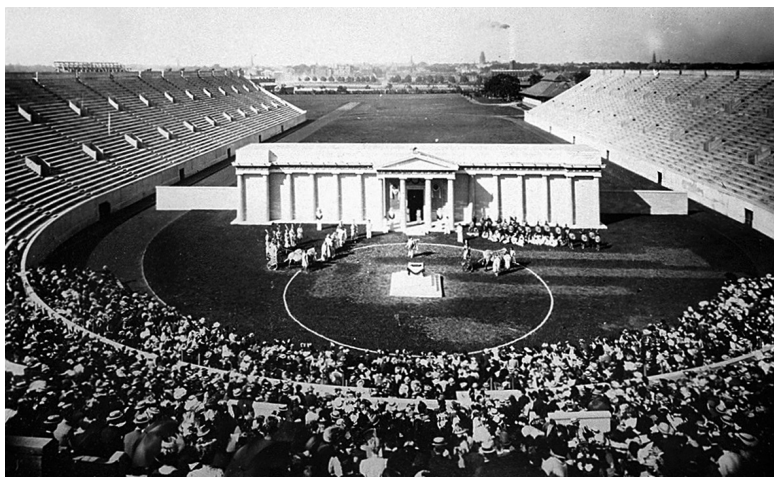
Σκίτσο στο οποίο απεικονίζεται ο Brander Matthews (1852-1929), ο πρώτος καθηγητής θεατρολογίας στην ιστορία του αμερικανικού θεάτρου.

Cornell ο Alexander M. Drummond (1884-1956) δημιουργεί τον δικό του θεατρικό χώρο, όπου προωθεί την πρακτική του θεάτρου, ιδιαίτερα του “λαϊκού”. Με όλους αυτούς όπως και με πολλούς άλλους νεότερους το πανεπιστημιακό θέατρο αρχίζει να γράφει τη δική του ανεξάρτητη ιστορία, που με τα χρόνια θα αποδειχτεί πολύ σημαντική, προσφέροντας ποικίλες εναλλακτικές λύσεις και στο εμπορικό θέατρο.

Ειδικά για το θέμα μας, τη δεκαετία του 1880 τα μεγάλα πανεπιστήμια, σε μια προσπάθεια να ενισχύσουν τη θέση των ελληνικών σπουδών θα κατεβάσουν τις βάσεις εισαγωγής, θα πολλαπλασιάσουν τα κατ’ επιλογήν μαθήματα και έτσι θα πυροδοτήσουν τον πολλαπλασιασμό και των πρώτων κολλεγιακών παραστάσεων αρχαίων έργων (Winterer 2002: 101-102). Το 1892 το Πανεπιστήμιο της Nebraska ανεβάζει *Αντιγόνη*. Το 1904 το Πανεπιστήμιο του Berkeley κτίζει το δικό του αμφιθέατρο, ακριβές αντίγραφο της Επιδαύρου (χάρis στη χρηματοδότηση του μεγαλοεκδότη W. R. Hearst), με στόχο τη φιλοξενία παραστάσεων αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού δράματος, παράδειγμα που θα ακολουθήσουν και άλλα πανεπιστήμια, όπως: Wellesley College, University of Utah, The University of Michigan, Smith College, University of Pennsylvania, Grinnell College, University of Notre Dame, Beloit, Cornell University και φυσικά το Harvard, όπου το 1906 παρουσιάζεται ο *Αγαμέμνων* στο Harvard Stadium και μάλιστα στα αρχαία ελληνικά, μπροστά σε πέντε χιλιάδες θεατές (Arnott 1987: 355-7).

Όπως σημειώνει η Foley, στα επόμενα δέκα χρόνια οι παραστάσεις κλασικών έργων θα παρουσιάσουν μια αύξηση του επιπέδου του 350% (2012: 36). Το ένα τρίτο των σωζόμενων αρχαίων έργων παρουσιάζεται στα μεγάλα πανεπιστήμια της χώρας, μια αύξηση που θα συνεχιστεί και την επόμενη δεκαετία με ρυθμούς εντυπωσιακούς για τα δεδομένα του εγχώριου θεάτρου.

Στη διατριβή του στο Πανεπιστήμιο Columbia, ο Plugge καταγράφει 349 εμφανίσεις αρχαίων έργων σε 143 εκπαιδευτικά ιδρύματα στο διάστημα 1881-1936 (1938: 30). Αξιοσημείωτη είναι η ισχυρή παρουσία των πανεπιστημίων θηλέων και, λίγο αργότερα (στο γύρισμα του αιώνα),



Το Harvard Stadium, χωρητικότητας 30.232 θεατών, είναι αντίγραφο του Παναθηναϊκού Σταδίου. Σήμερα είναι η έδρα της ποδοσφαιρικής ομάδας του πανεπιστημίου. Εκεί πρωτοπαίχτηκε ο *Αγαμέμνων* το 1906, σε παραγωγή του Τμήματος Κλασικών Σπουδών του Πανεπιστημίου.

των Τμημάτων Λόγου, τα οποία σε ένα διάστημα δέκα ετών (1926–1936) θα ξεπεράσουν σε όγκο παραγωγών τα τμήματα Αρχαιοελληνικών Σπουδών —128 έναντι 62— (για περισσότερα βλ. Foley 2012: 36). Δεν είναι δε διόλου τυχαίο το γεγονός ότι το αρχαίο δράμα γίνεται δημοφιλές στους χώρους της εκπαίδευσης περίπου την ίδια εποχή που ανεβαίνει η δημοτικότητα του και στην Αγγλία, όπου το 1880 παρουσιάζεται ο *Αγαμέμνων* στην Οξφόρδη και το 1882 ο *Αίας* στο Καίμπριτζ.

Όμως ας μην θεωρήσουμε τη δημοφιλία αυτή ως ενδεικτικό κάποιας ριζικής αλλαγής στην υποδοχή του συνόλου της κλασικής δραματικής γραμματείας. Αρκεί να πούμε ότι από το σύνολο των σωζόμενων αρχαίων έργων τέσσερα είναι εκείνα που θέλγουν περισσότερο, *Ηλέκτρα*, *Μήδεια* (που ήδη αναφέραμε), *Οιδίπους Τύραννος*, *Τρωάδες* (Foley 2012: 9, 12), χωρίς και πάλι αυτό να σημαίνει ευρεία αποδοχή της θεματικής τους. Πολλά πράγματα δεν είναι αρεστά στο κοινό. Για παράδειγμα, το ζήτημα της αιμομιξίας στον οιδιπόδειο μύθο είναι μια από τις βασικές αιτίες που το έργο απέτυχε οικτρά, όταν επιχειρήθηκε η εμπορική και επαγγελματική εκμετάλλευσή του εκτός πανεπιστημίου, στο Booth Theatre στη Νέα Υόρκη. Η κριτική στράφηκε μαζικά και με μένος εναντίον των ηθικών αξιών των ηρώων, τονίζοντας ότι οι πράξεις αυτές αφορούν μια μακρινή και εντελώς διαφορετική κοινωνία από την αμερικανική. Όπως αναφέρει η Foley, και οι ευρωπαϊκές παραστάσεις κλασικών έργων που φιλοξενούνταν στις

αμερικανικές σκηνές δεν απολάμβαναν καλύτερης μεταχείρισης, αναφέροντας ως παράδειγμα τον *Οιδίποδα* και την *Αντιγόνη* του Jules Lacroix (1894) και τον *Οιδίποδα* του Ermete Novellis (1907) (2012: 34).

Ως προς το υποκριτικό σκέλος, εξ όσων γνωρίζουμε τα πράγματα ήταν αρκετά απλά. Συνήθως κυριαρχούσε το απαγγελτικό ύφος, με ελάχιστη ή καθόλου σκηνοθεσία, όπως και ελάχιστα σκηνικά, ενώ στο βάθος ήταν ο Χορός, ο οποίος τραγουδούσε ή απάγγελλε τα χορικά, χωρίς ιδιαίτερη παρουσία στον χώρο των δρωμένων.

Σκηνογραφικά και ενδυματολογικά επικρατούσε η άποψη της “αρχειολογικής ορθότητας”, όπως την αντιλαμβάνονταν τότε οι μελετητές και οι καλλιτέχνες του χώρου, με τα κουστούμια που μιμούνταν ενδυματολογικές συνήθειες του 5ου αιώνα π.Χ. Θα πρέπει να περιμένουμε αρκετά χρόνια ώστε να δούμε αλλαγές στον τομέα αυτό (δεκαετία του 1920, στα χρόνια του εγχώριου μοντερνισμού με τον ερχομό πιο τολμηρών σκηνογράφων και ενδυματολόγων).⁶ Όπως ορθά παρατηρεί ο Arnott, εάν υπάρχει ένας παράγοντας που έπαιξε ρόλο στην, έστω και μερική, διάσωση του αρχαίου δράματος από τον άκρατο ακαδημαϊσμό, είναι το γεγονός ότι από πολύ ενωρίς επιβλήθηκε η λογική και η αναγκαιότητα της μετάφρασης, κάτι που άργησε πολύ να επικρατήσει αλλού, στην Αγγλία επί παραδείγματι, όπου στις παραστάσεις για δεκαετίες κυριαρχούσε η αρχαία ελληνική (1987: 356). Η μετάφραση θα αρχίσει να φέρνει δειλά δειλά στο προσκήνιο διαφορετικές αναγνώσεις από κάθε νέα γενιά και, κατά συνέπεια, μια σχετική χαλαρότητα σε ό,τι αφορά την επιτελεστική δυναμική του είδους και βεβαίως της λέξης. Όχι, όμως, τέτοια χαλαρότητα που να θέτει σε κίνδυνο την ακαδημαϊκή αποτίμηση των έργων αυτών. Οι παραστάσεις εξακολουθούσαν να λειτουργούν ως σκηνική επεξήγηση του έργου και όχι ως αυτόνομη “παράγνωση” [*misreading*], όπως θα την ονόμαζαν σήμερα οι μεταμοντέρνοι θεωρητικοί.. Και εδώ αξίζει να αναφέρουμε ότι, ενώ σε άλλους κλασικούς, όπως ο Shakespeare, λ.χ., παρατηρείται εξ αρχής μια έντονη διάθεση δοκιμής (και συχνά υπέρβασης) των δεδομένων του κειμένου, με τους Έλληνες κλασικούς συντηρείται, βασικά εντός των πανεπιστημίων, ένα γενικότερο κειμενοκεντρικό κλίμα, που δεν ενθάρρυνε την κατάθεση πιο προσωπικών θέσεων.

Ένας άλλος παράγοντας που θα επηρεάσει τα τελευταία χρόνια του 19ου και τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα τη διάδοση των αρχαίων

6. Όπως: Norman Bel Geddes, Robert Edmond Jones, Donald Oenslager, Mordecai Gorelik, Jo Mielziner, Albert Johnson, Lee Simonson, Raymond Sovey, μεταξύ πολλών άλλων.



Το Yale Bowl (χωρητικότητα: 61.446), είναι η έδρα της ποδοσφαιρικής ομάδας του πανεπιστημίου. Αρχισε να λειτουργεί το 1915. Λίγους μήνες μετά τα επίσημα εγκαίνια φιλοξένησε την παράσταση *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, σε σκηνοθεσία Harley Granville-Barker, για τις ανάγκες της οποίας κατασκευάστηκε στο κέντρο του γηπέδου ένα τεράστιο σκηνικό-ναός που είχε μήκος 55 μέτρα και ύψος 14.

κειμένων στην Αμερική ήταν οι παραστάσεις σε υπαίθρια θέατρα. Η χρήση αυτών των χώρων (οι οποίοι ως επί το πλείστον ανήκαν στα πανεπιστήμια) και από περιοδεύοντες επαγγελματικούς και ερασιτεχνικούς θιάσους θα ενισχύσει σημαντικά τις σχέσεις του πανεπιστημιακού θεάτρου και του επαγγελματικού. Πολλοί Αμερικανοί αντιμετώπιζαν τις παραστάσεις αυτές με τα μεγάλα πλήθη ως ένα ισχυρό βήμα εκδημοκρατισμού του θεάτρου, σαν μια μορφή “κοινοτικής” εμπειρίας που δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί σε έναν κλειστό χώρο. Σύμφωνα με τους κριτικούς του μοντερνισμού, ο ανοικτός χώρος προσέφερε πολλαπλάσιες δυνατότητες έμπνευσης και δημιουργίας. Συν το γεγονός ότι η φιλοξενία του αρχαίου δράματος σε τέτοιους χώρους ήταν πιο κοντά στη γενικότερη άποψη των θεατρανθρώπων της εποχής περί “αυθεντικότητας”, όπως επίσης και πιο κοντά στη φύση, γεγονός που λειτουργούσε ευεργετικά καθώς ενίσχυε το “απόκοσμο” στοιχείο του. Μία πολύ χαρακτηριστική παράσταση που έχει περάσει στην ιστορία είναι η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1915), σε σκηνοθεσία Harley Granville-Barker, που παρουσιάστηκε στο Yale Bowl (New Haven) μπροστά σε 15.000 θεατές.

Ο παράγοντας Μοντερνισμός

Πολλά πράγματα θα αλλάξουν προς το καλύτερο και δημιουργικότερο με την είσοδο του μοντερνισμού τις πρώτες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα. Η ίδρυση νέων πανεπιστημιακών τμημάτων επικεντρωμένων στη μελέτη της λογοτεχνίας και του θεάτρου, η είσοδος στην αγορά κριτικών με πανεπιστημιακή μόρφωση, αλλά και η γνωριμία των καλλιτεχνών με τα ευρωπαϊκά ρεύματα του μοντερνισμού και της ιστορικής πρωτοπορίας (*avant-garde*), θα διαμορφώσουν μια νέα ατμόσφαιρα, που δεν θα αργήσει

να λειτουργήσει ευεργετικά σε ό,τι αφορά και την υποδοχή της αρχαίας τραγωδίας.

Μπορεί στα χρόνια του αμερικανικού μοντερνισμού το εγχώριο θέατρο να μην έχει να επιδείξει ακόμη καλλιτέχνες του αναστήματος ενός Strindberg, σκηνοθέτες όπως ο Konstantin Stanislavski, οραματιστές και manager όπως η Lady Gregory, ελεύθερα θέατρα όπως το Théâtre Libre του André Antoine, τη Freie Bühne και το Kleines Theater, Berlin, μπορεί στα εμπορικά θέατρα του Broadway το μουσικό θέαμα, η κωμωδία και τα έργα με ευτυχημένο τέλος να θέλγουν τα μεγάλα πλήθη, όσο όμως περνά ο καιρός βλέπουμε να διογκώνεται και η ανάγκη για ανανέωση, η ανάγκη του “μοντέρνου” με ό,τι αυτό περιλαμβάνει. Και είναι αυτή η ανάγκη που θα κάνει πολλούς εγχώριους θεατράνθρωπους να υποδεχτούν με ενθουσιασμό τον Νορβηγό Henrik Ibsen, τον Ρώσο Anton Chekhov, τον Ιρλανδό Bernard Shaw, τον Κινέζο ηθοποιό Mei Lan-fang, την Ιταλίδα ηθοποιό Eleonora Duse, την Comedie Francaise, τη σπουδαία παράσταση *Sumurun* (1912) του Αυστριακού Max Reinhardt, καθώς και την παράσταση του *Playboy of the Western World* του Ιρλανδού J. M. Synge από τους Irish Players το 1911 στη Νέα Υόρκη και τη Βοστώνη.

Είναι προφανές πως οι Αμερικανοί καλλιτέχνες με πιο έντονες ανησυχίες ήταν έτοιμοι να παίξουν το θεατρικό τους παιχνίδι με άλλους όρους, πιο μοντέρνους, δηλαδή πιο κοντά στους ρυθμούς και τις ανάγκες της εποχής τους, που δεν ήταν και τόσο ρόδινη όσο την ήθελε ο αμερικανικός πραγματισμός. Τους απωθούσε η βικτωριανή ηθική και η κοινωνική ιεραρχία, όπως τους απωθούσε το απρόσωπο των μεγάλων επιχειρήσεων, η απάνθρωπη διαμόρφωση των πόλεων, η αδιαφορία και η έλλειψη καλλιέργειας του κόσμου, οι απόψεις των πιο παλιών. Ήταν άνθρωποι που τους απασχολούσαν θέματα αισθητικής και φιλοσοφίας. Άλλοτε μέσα από τον Nietzsche, άλλοτε μέσα από τον Shakespeare, άλλοτε μέσα από τους σύγχρονους φιλοσόφους, σιγά σιγά θα αρχίσουν να ανακαλύπτουν το ειδικό βάρος της τραγωδίας και του τραγικού.⁷

Όπως στον χώρο της ποίησης και της πεζογραφίας με τα μικρά περιοδικά, έτσι και με τα μικρά θέατρα των χρόνων του αμερικανικού μοντερνισμού ενισχύονται και τέλος αναδεικνύονται οι νεωτερικές τάσεις στους κόλπους του εγχώριου θεάτρου. Η είσοδός τους αλλάζει τα πάντα, τη γεωγραφία των θεάτρων, καθώς επίσης και τη θεματολογία των έργων. Εγκαταλείπονται οι μεγάλες αίθουσες και η πιο ανήσυχη θεατρική Αμερική βλέπει θέατρο σε σαλόνια σπιτιών, σε ψαροκάλυβα, σε βιβλιοπωλεία

7. Για περισσότερα βλ. Πατσαλίδης (2010) 343–79.

ή σε χώρους που μεταμορφώνονται σε θέατρο με πολύ λίγα χρήματα. Οι νέοι θεατράνθρωποι γίνονται οι ίδιοι αρχιτέκτονες των χώρων τους, ανάλογα με τις ανάγκες και δυνατότητες έργων και σχημάτων. Έχουν δει τη δουλειά του Max Reinhardt στην κυκλική σκηνή, καθώς και τις δοκιμές των Harley Granville-Barker και Jacques Copeau με την ιταλική σκηνή και τη μετατροπή της σε ελισαβετιανή (καθίσματα στις τρεις πλευρές της σκηνής) και έχουν εντυπωσιαστεί. Κάποιοι από αυτούς, όπως ο Robert Edmond Jones, δούλεψαν στην Ευρώπη και επιστρέφοντας φέρνουν μαζί τους τις νέες ιδέες. Η βαριά και αμετακίνητη αισθητική των μεγάλων κατασκευών, αντικαθίσταται τώρα από μια αισθητική πιο ευπροσάρμοστη και ανάλαφρη. Αντί για βελούδινα καθίσματα χρησιμοποιούνται πάγκοι ή απλές καρέκλες. Η σκηνή διατηρεί το ιταλικό της σχήμα, παρ' όλη όμως τη στενόχωρη εσωτερική διαρρύθμιση τα θέατρα αυτά αναπτύσσουν μια πρωτόγνωρη και ιδιαίτερα ζεστή και φιλική ατμόσφαιρα, η οποία, σε συνδυασμό με την ερασιτεχνική και αυτοσχεδιαστική ποιότητα πολλών παραγωγών, γοητεύει ολοένα και περισσότερους νέους θεατρόφιλους (Πατσάλιδης 2010: 349–359).

Μέσα σε αυτό το αναζωογονητικό κλίμα, η θέση της “δύσκολης” τραγωδίας βελτιώνεται χάρις στις προσπάθειες κυρίως δύο καλλιτεχνών: του βρετανικής καταγωγής ποιητή και παραγωγού Maurice Browne (1881–1955) και του ιδρυτή της ομάδας Provincetown Players, George Cram Cook.

Ο Browne, Άγγλος ποιητής παντρεμένος με μια υποσχόμενη και φιλόδοξη Αμερικανίδα ηθοποιό, την Ellen Van Volkenburg, εγκαταλείπει το 1912 το Chicago Little Theatre (χωρητικότητα 91 θέσεων, στον 5ο όροφο πολυκατοικίας), με στόχο την παρουσίαση έργων που δεν θα είχαν καμιά εξάρτηση από το ταμείο. Εξαρχής θα δείξει την προτίμησή του για τα έργα του Ευριπίδη, του Ibsen, του Strindberg, και του Shaw, γι' αυτό και θα κατηγορηθεί από τους Αμερικανούς καλλιτέχνες και ορισμένους κριτικούς ότι δεν προώθησε, στο βαθμό που έπρεπε και που μπορούσε, την αμερικανική δραματουργία.

Ο ίδιος γνώρισε την αρχαία δραματική λογοτεχνία μέσα από τις σπουδές του στο Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ. Επηρεασμένος από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία (κυρίως τις παραστάσεις του θιάσου Irish Players), καθώς επίσης και από τις τέχνες της Άπω Ανατολής, επιδίωξε την απλότητα, την καθαρή γραμμή και το συναίσθημα. Είδε το αρχαίο δράμα σαν “ναό”, όπου οι επιτελέσεις του θα είχαν τη μορφή τελετουργιών που θα αναζωογονούσαν την κοινωνική ζωή (Foley 2012: 62), θέση που θα επιχειρήσει να εφαρμόσει τόσο στη *Μήδεια* όσο και στις *Τρωάδες*, τις δύο μεγάλες του επιτυχίες (1913 και 1915 αντίστοιχα). Εκεί γυρίζει την πλάτη



Ο George Cram Cook και η γυναίκα του Suzan Glaspell στην περιοχή των Δελφών, όπου πήγαν με το όνειρο να ζήσουν ξανά το μεγαλείο της Αρχαίας Ελλάδας. Εκεί ο Cook άφησε και την τελευταία του πνοή (1924).

στην τότε διαδεδομένη τάση “αρχαιολογικής ακρίβειας” και αναζητά την ενότητα των στοιχείων της παράστασης, την ομορφιά των χρωμάτων, τη λυρική αρμονία, την ποίηση, τη “χορευτική” δυναμική των λέξεων (Foley 2012: 61), ώστε να πυρπολήσει την ένταση της αισθητικής εμπειρίας.

Παρ’ όλη την επιτυχία των δύο αυτών παραστάσεων, το κοινό που ακολουθεί και παρακολουθεί δεν θα μεγαλώσει πέρα από μια συγκεκριμένη ομάδα καλλιεργημένων και ευκατάστατων αστών. Όπως θα γράψει στους νεοϋορκέζικους *Times* το 1932 ο γνωστός κριτικός Brooks Atkinson, κάνοντας έναν γενικότερο απολογισμό με αφορμή την παράσταση της *Ηλέκτρας* το 1931 με τη Blanche Yurka, σε σκηνοθεσία Robert Henderson, “οι ελληνικοί μύθοι δεν είναι οι μύθοι μας και ούτε είναι ο μύθος μέρος της κουλτούρας μας. Για να καταλάβει κανείς την ιστορία του δράματος είναι καλό να βλέπει αραϊά και που ελληνικές τραγωδίες.... Η ευγένεια των χαρακτήρων είναι θέμα εκπαιδευτικής καθοδήγησης κι όχι συναισθηματικής αναγνώρισης” (Foley 2012: 67).

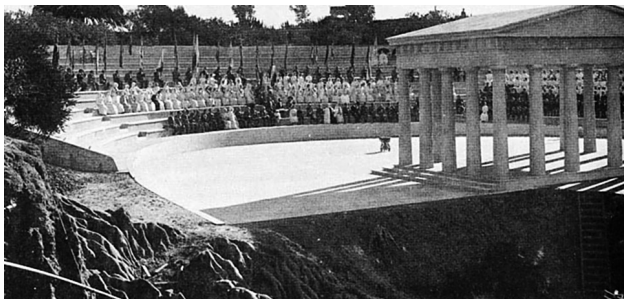
Όσο για τον χαρισματικό George (“Jig”) Cram Cook από την Iowa (1873–1924), πρωτοεμφανίστηκε στα γράμματα το 1911, με την κυκλοφορία του σοσιαλιστικού μυθιστορήματός του *The Chasm* [Το χάσμα], εμπνευσμένου από την Αρχαία Ελλάδα. Ο Cook ήταν της άποψης ότι η ζωή δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται με την πεζή αμεσότητα και αντικειμενικότητα ενός νατουραλιστή, αλλά με την ευαισθησία ενός ποιητή. “Εκείνο που χρειαζόμαστε”, γράφει, “είναι η ελευθερία να καταπιανόμαστε με τη ζωή στη λογοτεχνία τόσο ειλικρινά όσο και ο Αριστοφάνης” (Glaspell 1927: 192), κάτι που απαιτούσε όχι μόνον νέα θέατρα αλλά και ένα νέο πνεύμα στο δράμα και εννοείται και ένα νέο ακροατήριο σε θέση να τα εκτιμήσει όλα αυτά.

Για τον Cook, το θέατρο δεν ήταν απλώς θέαμα ή λόγος άσχετος με τον θεατή, αλλά και βιωματική εμπειρία. Οραματιζόταν ένα θέατρο σοσιαλιστικής ιδεολογίας και ποιητικής ευαισθησίας. Είχε διαρκώς το αρχαίο

ελληνικό δράμα ως πλοηγό και την αθηναϊκή δημοκρατία ως παράδειγμα προς μίμηση. Στήριξε την ιδέα της συλλογικής σκηνοθεσίας. Επηρεάστηκε από τους κλασικούς φιλολόγους της Σχολής του Καίμπριτζ που πίστευαν ότι το αρχαίο δράμα προήλθε από πρωτόγονες τελετές και φυλετικές επιτελέσεις. Το έργο του *The Athenian Women* [Οι Αθηναίες γυναίκες], εμπνευσμένο από τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη, θα κυκλοφορήσει το 1926, σε μια δίγλωσση έκδοση στην Αθήνα. Στα βιβλία της θεατρικής ιστορίας το όνομά του πιο πολύ μνημονεύεται για την επίδραση που είχαν οι ιδέες του στους καλλιτέχνες της εποχής του παρά για τα έργα που έγραψε ή σκηνοθέτησε ο ίδιος.

Πέρα από αυτά τα ονόματα, στα χρόνια του αμερικανικού μοντερνισμού η θεατρική ιστορία έχει καταγράψει παραστάσεις που σχολιάστηκαν, άλλες θετικά και άλλες αρνητικά, όπως για παράδειγμα η επίσκεψη στη Νέα Υόρκη του Covent Garden με μια αγγλική εκδοχή του, αλλά Max Reinhardt (*Μόναχο* 1910), *Οιδίποδα*, σε μετάφραση του Gilbert Murray, με τον Sir John Martin Harvey στο ρόλο του βασιλιά. Σε αντίθεση με το Λονδίνο, το κοινό της Νέας Υόρκης θα αποδειχτεί πιο επιφυλακτικό, δείχνοντας έτσι ότι δεν ήταν ακόμη έτοιμο να υποδεχτεί ένα σώμα τόσο “ξένο”. Όμως, παρά την επιφυλακτική στάση του κοινού, οι Αμερικανοί καλλιτέχνες δεν πτοούνται. Θα συνεχίσουν να κάνουν τις προτάσεις τους, όπως ο θίασος Coburn Players που δραστηριοποιείται πιο πολύ στις κεντροδυτικές και νότιες πολιτείες την περίοδο 1911–17, με παραστάσεις όπως η *Ηλέκτρα* και η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1913). Τα χρόνια του αμερικανικού μοντερνισμού θα υποδεχτούν και τις “αντιπολεμικές” *Τρωάδες* του Harley Granville-Barker (σκην. 1915) και το 1923, στο Punch and Judy Theatre, τις *Τρωάδες* της Alice Chapin. Το 1930 ο Gelbert Seldes διασκευάζει τη *Λυσιστράτη*, η οποία κάνει πρεμιέρα στη Φιλαδέλφεια σε σκηνοθεσία του Norman Bel Geddes και αμέσως μετά μετακινείται στη Νέα Υόρκη, όπου σημειώνει μεγάλη επιτυχία. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Arnott, αυτή η παράσταση “ήταν ένας σταθμός στη ‘λαϊκή’ αποδοχή των ελληνικών έργων”. Έπαιξε 252 παραστάσεις και μέχρι σήμερα “θεωρείται μια από τις πλέον επιτυχημένες εμπορικά παραστάσεις του εν λόγω έργου στη Νέα Υόρκη” (1987: 359).

Την περίοδο του οικονομικού κραχ (δεκαετία του 1930), το αμερικανικό θέατρο θα βυθιστεί ακόμη περισσότερο στους σκοτεινούς διαδρόμους της ζωής, αναζητώντας τρόπους να εκφράσει την εθνική τραγωδία. Η αναζήτηση αυτή θα φέρει την τραγωδία πιο κοντά, με παραστάσεις όπως ο *Ιππόλυτος* (1931), σε σκηνοθεσία μιας κορυφαίας προσωπικότητας του αμερικανικού θεάτρου, της Hallie Flanagan, η οποία τρία χρόνια αργότερα



Το Greek Theatre στο Point Loma, όπου παρουσίαζε τις παραστάσεις της η K. Tingley, θεωρείται η παλαιότερη προσπάθεια αντιγραφής της αρχιτεκτονικής αρχαίου ελληνικού θεάτρου στις Ηνωμένες Πολιτείες (1901). Σήμερα βρίσκεται στους χώρους της πανεπιστημιούπολης του Point Loma Nazarene University. Φωτογραφία: Theosophical Society Archive, Pasadena, California.

θα γίνει η καλλιτεχνική διευθύντρια του περίφημου Federal Theatre Project, το οποίο εγκαινίασε η κυβέρνηση Franklin Roosevelt, ως μέρος του προγράμματος New Deal, για να αντιμετωπιστεί η ανεργία στις τάξεις των ηθοποιών.

Η Flanagan πίστευε ότι τα δραματικά κείμενα τα εκτιμούμε περισσότερο όταν δεν τα καταλαβαίνουμε απόλυτα. Μας αρκεί “μια δυνατή αίσθηση του τι ακριβώς σημαίνουν” (Arnott 1987: 359), άποψη που τη βοήθησε να ασχοληθεί με πάθος με τα “δυσερμήνευτα” κλασικά κείμενα. Το 1934 θα επισκεφτεί την Ελλάδα και όλα τα αρχαία της θέατρα, ώστε να έχει μια πληρέστερη εικόνα που θα τη βοηθούσε στις δικές της σκηνοθεσίες. Με τον *Ιππόλυτο* έχουμε ίσως μια από τις πρώτες σοβαρές προσπάθειες σύγκλισης, έστω και μερικής, του ακαδημαϊκού και επαγγελματικού θεάτρου.

Ανάμεσα στις πολυσυζητημένες παρατάσεις του Federal Theatre Project συγκαταλέγεται και η “μαύρη” *Λυσιστράτη* του 1936, σε διασκευή του συγγραφέα Theodore Brown. Έκανε πρεμιέρα στο Πανεπιστήμιο Washington (Seattle), όμως κατέβηκε αμέσως μετά, γιατί θεωρήθηκε πολύ “ριψοκίνδυνο εγχείρημα”. Η διάλυση του Federal Theatre Project το 1939 θα σημάνει και το τέλος των πολιτικοποιημένων αναγνώσεων της τραγωδίας. Η πολιτική θα επιστρέψει στις παραστάσεις αρχαίων κειμένων τη δεκαετία του 1960, με εξαίρεση τη *Λυσιστράτη* η οποία θα γνωρίσει, για ευνόητους λόγους, μια σχετική δημοτικότητα και κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ ότι το 1946 επαναλαμβάνεται το εγχείρημα μιας ακόμη “μαύρης” *Λυσιστράτης*, με το νεαρό Sidney Poitier σε ρόλο πρωταγωνιστικό, αλλά και πάλι αποτυγχάνει να κερδίσει το κοινό (άντεξε για μόνο τέσσερις παραστάσεις).

Ξεχωριστή θέση σε αυτή την επισκόπηση του χώρου κατέχει η Katharine Tingley (1847–1929), η οποία προσπάθησε να “αμερικανοποιήσει” τα αρχαία έργα και να τα χρησιμοποιήσει ως εκπαιδευτικό εργαλείο. Πίστευε με πάθος στις οικουμενικές τους αξίες, γι’ αυτό και τα αντιμετώπισε ως το ιδανικό εργαλείο ανύψωσης του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου. Από το 1896 μέχρι το 1927 ηγήθηκε του School for the Revival of the Lost Mysteries of Antiquity. Αντιστάθηκε στο ρατσισμό, στον ελιτισμό και στις κάστες και προσπάθησε να προωθήσει την ιδέα της “Οικουμενικής αδελφότητας” [Universal Brotherhood]. Η πιο γνωστή δουλειά της, οι *Ευμενίδες*, έκανε πρεμιέρα στη Νέα Υόρκη το 1898 και το 1899 παρουσιάστηκε στο μεγαλύτερο ανοικτό θέατρο την εποχή εκείνη στην Αμερική, το Greek Theatre στο Point Loma (Σαν Ντιέγκο), έχοντας στη διανομή της διακόσιους ηθοποιούς. Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου δεν ήταν τυχαία. Σχετίζονταν με το ενδιαφέρον της Theosophical Society για την “αναβίωση των χαμένων μυστηρίων της αρχαιότητας” (Foley 2012: 43).

Η Margaret Anglin (1876–1958) είναι επίσης μια άλλη σημαντική παρουσία, ίσως η πιο σημαντική τις πρώτες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ήθοποιός, παραγωγός, σκηνοθέτης και διασκευαστής των έργων που επέλεγε, σαφώς επηρεασμένη από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία της εποχής (Craig, Reinhardt, Appia), έγραψε τη δική της ιστορία με παραστάσεις όπως η *Ηλέκτρα* (1913), η *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* και η *Μήδεια* (1915). Όπως συνήθιζε να λέει, ένα ελληνικό έργο “είναι κλασικό γιατί είναι τόσο ενδιαφέρον σήμερα όσο ήταν 2400 χρόνια πριν” (Foley 2012: 50). Αντιμετώπιζε κάθε ρόλο με μεγάλη σοβαρότητα. Για παράδειγμα, της πήρε τρία χρόνια για να προετοιμάσει την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, ενώ δεν δίστασε να μάθει αρχαία ελληνικά για να μπορεί πλησιάσει με μεγαλύτερη επάρκεια τον κόσμο των κειμένων. Το 1910 παρακολούθησε τον *Οιδίποδα* του Reinhardt και παράλληλα έκανε τη δική της έρευνα



Από την παράσταση των *Ευμενίδων*, σε σκηνοθεσία Katharine Tingley το 1922, στο Point Loma Greek Theatre. Φωτογραφία: Theosophical Society Archive, Pasadena, California.



Η Margaret Anglin, ως Μήδεια, το 1917. Φωτογραφία: Underwood & Underwood, NY. Billy Rose Theatre Collection, The New York Public Library for the Performing Arts.

σε μουσεία προκειμένου να έχει μια εικόνα “αυθεντικότητας” του αρχαίου κόσμου. Καθιερώθηκε ως η κορυφαία αμερικανίδα τραγωδός. Όλες σχεδόν οι παραστάσεις στο θέατρο του Berkeley συγκέντρωναν ένα πλήθος επτά έως δέκα χιλιάδων, κάτι που τη συνάρπαζε (*Hearst's International Magazine* 28, July 1915). Σε μια εποχή όπου είχε πια αρχίσει να κυριαρχεί απόλυτα το άστρο του σκηνοθέτη, η Anglin ήταν ίσως η τελευταία μεγάλη ηθοποιός-παραγωγός στην αμερικανική σκηνή (LeVay 1989: 14).

Αυτή τη γενιά καλλιτεχνών ο σκηνοθέτης Lee Strasberg θα ονομάσει “μεγάλη”. Ίσως όχι άδικα. Είναι μια γενιά που είχε τη δυνατότητα να δοκιμαστεί και σε άλλους καλλιτεχνικούς χώρους, όπως ο ομιλών κινηματογράφος, ο οποίος εμφανίζεται το 1927 και αλλάζει άρδην όλη τη φιλοσοφία περί υποκριτικής. Επίσης, την ίδια περίοδο η παρουσία του ραδιοφώνου

δίνει την ευκαιρία σε πολλούς ηθοποιούς να δοκιμάσουν τις φωνητικές τους δυνατότητες, κάτι που ο βωβός κινηματογράφος είχε εξοβελίσει. Επιστρέφοντας η φωνή στο θέαμα μαζί της επιστρέφει και η σημασία του λόγου που είναι ο πυρήνας ενός αρχαίου κειμένου.

Όμως, ας μη μας παρασύρουν οι αριθμοί και τα ονόματα, γιατί, πέρα από τη σημασία που είχε καθεμιά από τις παραστάσεις που αναφέραμε, ελάχιστες είναι εκείνες που μπόρεσαν να κάνουν την ουσιαστική διαφορά, πολλώ δε μάλλον να εντυπωσιάσουν τους πολύ πιο προχωρημένους Ευρωπαίους του μοντερνισμού και της αβανγκάρντ. Ακόμη και αυτός ο πολυσυζητημένος *Οιδίπους Τύραννος* με την υπογραφή του σκηνοθέτη Tyrone Guthrie, στο Φεστιβάλ του Stratford (1954), δεν ήταν τίποτε άλλο παρά μια επιτυχημένη συνόψιση των προτάσεων που είχαν γίνει μέχρι τότε — προτάσεις οι οποίες στηρίζονταν στην ιδέα ότι υπάρχει ένας “σωστός” τρόπος σκηνηκής ανάγνωσης της τραγωδίας και αυτός είναι η, κατά το δυνατόν, πιστότερη αναπαραγωγή των συμβάσεων του αρχαίου θεάτρου (Arnott 1987: 363). Αποψη που αποκτά ειδικό βάρος αν αναλογιστεί κανείς ότι τη στήριξε ένας καλλιτέχνης γνωστός για τις ρηξικέλευθες αναγνώσεις των

σαιξπηρικών έργων. Εδώ όλως περιέργως (ή, ίσως, διόλου περιέργως, εάν λάβουμε υπόψη τη θέση του Shakespeare στην αμερικανική κουλτούρα), δεν φαίνονται οι ανανεωτικές του διαθέσεις. Ο σκελετός της ανάγνωσής του είναι σαφώς επηρεασμένος από τα συμπεράσματα της Σχολής του Καίμπριτζ (Jane Harrison, Gilbert Murray, Francis Cornford). Ο Οιδίποδας εμφανίζεται σαν ένας αποδιοπομπαίος τράγος, που θυσιάζεται (όπως ο Χριστός) για να σωθεί η κοινότητα. Για λόγους μεγαλύτερης εμπορικής απήχησης, θα κληθεί να υπερασπιστεί τον πρωταγωνιστικό ρόλο ο γνωστός ηθοποιός του κινηματογράφου James Mason, ο οποίος όμως δεν τα πάει πολύ καλά, με αποτέλεσμα να αντικατασταθεί αμέσως από τον θεατρικά πιο έμπειρο Douglas Campbell.

Οι ιστορικοί του θεάτρου εκτιμούν ότι ήταν μια παράσταση η οποία, αν και σε πολλά σημεία συμβατική, επηρέασε πολλούς κατοπινούς καλλιτέχνες. Όπως παρατηρεί ο Arnott (1987: 3640), και όπως θα δούμε και στη συνέχεια, με την παράσταση αυτή κλείνει ο κύκλος των “αρτηριοσκληρωτικών σκηνικών αναγνώσεων” του αρχαίου δράματος και ανοίγει ένα νέο κεφάλαιο πιο ζωντανό και τολμηρό που κάποιους θα ξαφνιάσει πολύ ευχάριστα και άλλους δυσάρεστα. Η ουσία είναι ότι, για πρώτη φορά, η γηραιά Ευρώπη δείχνει να νοιάζεται σοβαρά για το τι γίνεται με τους κλασικούς στην άλλη όχθη του Ατλαντικού. Μέχρι τότε τη θεατρική Αμερική εκπροσωπούσαν διεθνώς ο Eugene O'Neill και ο Thornton Wilder (πριν εμφανιστούν στο προσκήνιο οι Arthur Miller και Tennessee Williams). Όλοι οι άλλοι άφησαν τους γενικά υπερόπτες, και αναμφίβολα πιο ενημερωμένους θεατρικά, Ευρωπαίους μάλλον αδιάφορους. Πριν όμως περάσουμε σε αυτό το καινούργιο κεφάλαιο που ανοίγεται στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, επιβάλλεται να δούμε τι γίνεται και στο επίπεδο γραφής και κριτικής.

Γραφή και τραγωδία

Πέρα από τη σκηνική πρακτική, σε επίπεδο γραφής έργων με τραγικές στοχεύσεις ή με δάνεια από αρχαίους μύθους τα πράγματα δεν ήταν ιδιαίτερα παραγωγικά σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Μέχρι και τις πρώτες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα θα μπορούσε κανείς βάσιμα να ισχυριστεί ότι σε γενικές γραμμές ισχύουν τα λόγια του κριτικού και συγγραφέα William Dean Howells ο οποίος, εν έτει 1886, δηλαδή προς το τέλος της Βιομηχανικής Επανάστασης της χώρας, και με αφορμή το μυθιστόρημα *Έγκλημα και τιμωρία*, θα πει ότι οποιοσδήποτε Αμερικανός συγγραφέας φιλοδοξεί να μιμηθεί τον Ντοστογιέφσκι και να αγγίξει τόσο βαθιά τραγικά θέματα, κάνει λάθος, “γιατί εκείνο που έχει ανάγκη η αναπτυσσό-

μενη και ραγδαία αστικοποιούμενη Αμερική είναι συγγραφείς που εστιάζουν στις πιο χαρούμενες και παραγωγικές όψεις της εγχώριας ζωής, που είναι άλλωστε και οι πιο αμερικανικές” (Howells 1993: 35). Στο ίδιο μήκος κύματος και το κατά τι προγενέστερο σχόλιο του ανώνυμου κριτικού της εφημερίδας *New York Dramatic Mirror* (4 Φεβρουαρίου 1882), ο οποίος, με αφορμή τον *Οιδίποδα* θα καταλήξει στο συμπέρασμα ότι “είναι ένα όμορφο παράδειγμα των επιτευγμάτων των αρχαίων ποιητών, αλλά στα αγγλικά ακούγεται ανόητο, είναι βαρετό και σίγουρα υπολείπεται δράσης και όψης, δύο πολύ βασικά συστατικά της μοντέρνας θεατρικής γραφής”. Όσο για τον ποιητή και κριτικό Edgar Allan Poe, θα πει ειρωνικά ότι η πνευματική επάρκεια του Αμερικανού θεατή “κουράζεται εύκολα από ένα σύνθετο θέαμα [όπως η τραγωδία]” (στο Moses-Brown 1967).

Και πράγματι, για πολλές δεκαετίες οι Αμερικανοί συγγραφείς, όπως είπαμε, θα γυρίσουν την πλάτη σε θέματα μεταφυσικά, αφηρημένα, υπαρξιακά και βαθιά τραγικά, με την αιτιολογία ότι δεν αφορούν τις αξίες και τις αγωνίες του νέου έθνους. Επιλογή που δεν θα τους επιτρέψει να αναπτύξουν έναν βαθύ και συνεπή εγχώριο τραγικό λόγο, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν δείγματα γραφής που να εστιάζουν σε τραγικές όψεις της ζωής, κυρίως εμπνευσμένες από τους Ινδιάνους ή από ορισμένα ιστορικά πρόσωπα της χώρας.⁸

Η Brenda Murphy, σχολιάζοντας τη γενικότερη εικόνα του εγχώριου θεάτρου, υποστηρίζει ότι ενδεχομένως να είχαμε μια πολύ καλύτερη υποδοχή των τραγικών μύθων, εάν δεν εμφανιζόταν στην εξελικτική πορεία του θεάτρου πρώτα το μελόδραμα και κατόπιν ο ρεαλισμός, δύο ρεύματα με “αντι-τραγικές” προδιαγραφές (2005: 488). Εύστοχη επισήμανση σε ό,τι αφορά το ρεαλισμό, όχι όμως σε ό,τι αφορά το μελόδραμα, και κυρίως το ηρωικό μελόδραμα όπως το εξέφρασαν ο Robert Montgomery Bird στο *Gladiator*, ο Edward Bulwer-Lytton στο *Last Days of Pompeii* και άλλοι. Μπορεί η δραματική εκμετάλλευση θεμάτων όπως η τύχη, η αβεβαιότητα, η αποτυχία, η καταπίεση, η αποξένωση, η εκμετάλλευση, ο αγώνας επιβίωσης, η εκδίκηση να μην οδήγησαν τον κόσμο στην αποδοχή μιας βαθιά τραγικής θεώρησης της ζωής, όμως τον έκαναν κατά τι πιο δεκτικό. Και αυτό εξηγεί, όπως είπαμε, τη δημοτικότητα κλασικών δραματικών προσώπων όπως η Μήδεια και η σοφόκλεια Ηλέκτρα. Ειδικά ο μύθος του Οίκου των Ατρείδων είναι εκείνος που θέλγει περισσότερο και τούτο γιατί στους κόλπους της δυσλειτουργικής οικογένειας, όπως την

8. Βλ. για παράδειγμα: Thomas Godfrey *The Prince of Parthia*, 1767 και George Boker *Francesca da Rimini*, 1855.

παρέδωσαν στη δραματική ιστορία οι τρεις μεγάλοι τραγικοί ποιητές, οι Αμερικανοί καλλιτέχνες αισθάνονται ότι μπορούν να φιλοξενηθούν θέματα αντλημένα από την υπό διαμόρφωση αστική ζωή του Νέου Κόσμου. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια του μεγάλου σκηνοθέτη και συγγραφέα μελοδραμάτων Augustin Daly, ο οποίος ήταν της άποψης ότι ένα καλό “αισθησιακό μελόδραμα” μπορεί κάλλιστα “να αποκτήσει το μεγαλείο της τραγωδίας” (1866, στο McConachie 1992: 227).

Σε κάθε περίπτωση, το αμερικανικό θέατρο και το γούστο του κοινού θα συνεχίσουν να κινούνται στη σφαίρα του κωμικού κυρίως και ενίοτε του ιλαροτραγικού, διανθισμένου με μελοδραματικές εκτινάξεις μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα, δηλαδή μέχρι τα χρόνια του μοντερνισμού, οπότε μια νέα γενιά καλλιτεχνών θα εμφανιστεί με άλλες θέσεις και πιστεύω.

Α'. Ο αριστοτελικός Maxwell Anderson



Ο Maxwell Anderson.

Ένας από τους πρωτοπόρους συγγραφείς είναι ο (ξεχασμένος σήμερα) Maxwell Anderson (1888–1959), ο οποίος εξ αρχής αντιμετώπισε το θέατρο σαν ένα χώρο αφιερωμένο αποκλειστικά στην ανύψωση του πνεύματος του ανθρώπου (και όχι του ταμείου) (Anderson 1947: 27–8). Υπ' αυτήν την έννοια δεν είναι τυχαία η επιλογή του να στραφεί στις έμμετρες τραγωδίες.⁹

Το βασικό πρόβλημα με τα περισσότερα από τα έργα του είναι ότι, μολονότι επιστρατεύουν το παρελθόν για να σχολιάσουν το παρόν, στην ουσία παραμένουν ένας ύμνος του παρελθόντος, μια συνεχής νοσταλγία, ένα παράθυρο φυγής. Πάντως, αν και απολιτικός, θα ενδιαφερθεί για την πολύκροτη υπόθεση των Ιταλών αναρχικών Sacco-Vanzetti, για την οποία γράφει το έργο *Winterset* (1935), που θεωρείται η πρώτη ποιητική τραγωδία που θα παρουσιαστεί ποτέ στο εμπορικό Broadway. Ο ίδιος παραδέχεται ότι σε κάθε απόπειρά του να προσεγγίσει το τραγικό είχε κατά νου την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, άποψη που φαίνεται άλλωστε και στο θεωρητικό του δοκίμιο “The Essence of Tragedy” (1939), όπου καταθέτει τις σκέψεις του σε ό,τι αφορά τη δομή και τους χαρακτήρες ενός τραγικού έργου. Εκεί μιλά για συγκρούσεις, για περιπέτεια, για ένα ταξίδι από την

9. Βλ. εν τάχει: *Elizabeth the Queen*, 1930, *Night Over Taos*, 1932, *Mary of Scotland*, 1933, *Anne of the Thousand Days*, 1948.

άγνοια στη γνώση. Εκτιμά ότι ο πρωταγωνιστής ενός τραγικού έργου πρέπει να υπηρετεί τις δυνάμεις του καλού και ότι το καλό πρέπει να κερδίζει στο τέλος. Για τον Anderson, η τραγωδία είναι ένα είδος που έχει να κάνει με την ηθική και με το γεγονός ότι ο ήρωας ανταμείβεται μέσα από τη δοκιμασία και τον πόνο, με στόχο να δείξει ότι “οι άνθρωποι είναι καλύτεροι από ό,τι νομίζουν” (1947: 90).

Ο Anderson επιμένει πολύ στην ηθική ανωτερότητα του ήρωα, γιατί πιστεύει πως ο ρόλος του είναι να λειτουργήσει ως πρότυπο για τον θεατή, ως σημείο αναφοράς και ανόρθωσης. Μια μοντέρνα τραγωδία, γράφει, είναι όπως η χριστιανισμός: καταφάσκει την ενάρετη όψη της ζωής και την ανάγκη πνευματικής καλλιέργειας και μετάνοιας. Το θέατρο, πιστεύει, μπορεί να επιτύχει ένα συγκερασμό όλων των τεχνών, ένα είδος συλλογικής θρησκευτικής λειτουργίας που θα επιβεβαιώνει την ύπαρξη του καλού και του κακού, καθώς και τη δυνατότητα σωτηρίας, ακόμη και γι' αυτούς που παραδόθηκαν στη σαγήνη του κακού (βλ. επίσης Murphy 2005: 489–90).

Β': Ο νιτσεικός Eugene O'Neill

Κι ενώ οι απόψεις του Anderson είναι βαθιά επηρεασμένες από τον Αριστοτέλη, δεν συμβαίνει το ίδιο με τον άλλο “τραγικό” μοντερνιστή, τον Eugene O'Neill, ο οποίος, όταν το 1928 ρωτήθηκε να κατονομάσει το καλλιτεχνικό του πρότυπο, είπε: “Η απάντηση είναι μια λέξη: Nietzsche” (Murphy 2005: 492). Μέσα από τον Nietzsche, ο O'Neill θα φτάσει και στους Έλληνες τραγικούς. Δεν θα ήταν υπερβολή, εάν υποστηρίζαμε ότι κανένας άλλος αγγλόφωνος συγγραφέας δεν επηρεάστηκε τόσο πολύ από τα συμπεράσματα του Γερμανού φιλόσοφου σε ό,τι αφορά τη φύση της τραγωδίας και του τραγικού όσο αυτός. Τα έργα του *Desire Under the Elms* 1924, *The Great God Brown* 1926, *Strange Interlude* 1928, *Lazarus Laughed* 1928, *Mourning Becomes Electra* 1931, είναι μόνο ορισμένα δείγματα των επιρροών αυτών. Ειδικά στο τελευταίο υπάρχει ένας ντετερμινισμός που, εκτός από τους τραγικούς, έρχεται κατευθείαν και από τον Freud και από την αμερικανική κουλτούρα των αρχών του 20ού αιώνα. Τόσο στο έργο αυτό όσο και στα άλλα δράματά του, ο O'Neill, δεν κουράζεται να συζητά για την τραγωδία ως φυσικό επακόλουθο της ανθρώπινης κατάστασης. Εκείνο που, κατά τη γνώμη μου, δημιουργεί ορισμένες επιφυλάξεις είναι ο κάπως “βιαστικός” τρόπος ενασχόλησής του με το θέμα. Είναι τέτοια η αγωνία του να (μετα)γράψει ό,τι πιο σύγχρονο έχει ακούσει ή διαβάσει, που πολλές φορές πειραματίζεται για να πειραματίζεται, χωρίς συγκεκριμένους στόχους και κυρίως υπομονή. Σπάνια μένει σε μια μορφή γραφής αρκετό χρόνο ώστε να

την καταλάβει καλύτερα, να την εμπεδώσει και να τη βελτιώσει. Η ταχύτητά του τον οδηγεί σε φευγαλέες δοκιμές που αφήνουν πίσω τους μετέωρες καταστάσεις και πολλά ερωτήματα. Όπως θα πει ένας σπουδαίος κριτικός και μελετητής του, ο Robert Brustein, ο O'Neill εκδράμει σε διάφορες “επαρχίες της θεατρικής επικράτειας και επιστρέφει κάθε λίγο και λιγάκι ανικανοποίητος, πιο συνειδητοποιημένος αλλά παράλληλα και με την ελπίδα ότι η επόμενη δοκιμή του θα καταλήξει σε κάτι καλύτερο και όχι τόσο αποσπασματικό” (Brustein 1962: 328).

Σε κάθε περίπτωση, το αμερικανικό θέατρο, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, είχε ανάγκη από κάποιον “πατέρα”, την “ιδιοφυία εκείνη”, όπως είχε πει ο θεατρολόγος-ιστορικός James Metcalfe το 1895, “που θα εμφανιζόταν για να σώσει την αμερικανική σκηνή από την παρούσα κατάντια της, εισάγοντας υψηλά κριτήρια που θα αγκάλιαζαν όλη την χώρα”. Και ο O'Neill ήταν εκεί και έκανε ό,τι μπορούσε ώστε να διασφαλίσει τη θέση και να πείσει τον κόσμο ότι την αξίζει. Και το ενδιαφέρον, όσο και ειρωνικό, είναι ότι πέτυχε να ονομαστεί “πατέρας” του μοντέρνου αμερικανικού θεάτρου έχοντας ως στήριγμα εκείνο που για χρόνια κριτικοί και καλλιτέχνες αποκαλούσαν “μη-αμερικανικό”: την τραγική όψη της ζωής.

Κριτική, τραγωδία και τραγικό

Όπως στο χώρο της γραφής, έτσι και στον χώρο της κριτικής ο 19ος αιώνας δεν έχει να επιδείξει κάτι το αξιόλογο. Το αμερικανικό θέατρο αποκτά τους πρώτους σοβαρούς κριτικούς του στα χρόνια του μοντερνισμού. Τότε θα εμφανιστεί μια νέα γενιά κριτικών με λαμπρές γνώσεις γύρω από το αντικείμενό τους, οι οποίοι, σε αντίθεση με τους εμπειριστές κριτικούς του 19ου αιώνα που πιο πολύ εξυπηρετούσαν εκδοτικά συμφέροντα παρά την τέχνη του Διονύσου, είναι απόλυτα ταγμένοι σε αυτό που κάνουν. Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι οι απόψεις των μεγάλων ονομάτων της εγχώριας κριτικής θα συντείνουν τα μέγιστα ώστε να καθιερωθούν ονόματα όπως του O'Neill και είδη όπως η “τρομακτική” τραγωδία. Με τους κριτικούς αυτούς η αμερικανική θεατρική βιβλιογραφία εμπλουτίζεται με πολλά και σοβαρά δημοσιεύματα, που αφορούν έννοιες όπως τραγωδία και τραγικό, κάθαρση, ύβρις κ.λπ. Τα παραδείγματα πολλά. Στέκομαι επιλεκτικά στα πιο προβεβλημένα.¹⁰

Στο βιβλίο του *Δράμα και η σκηνή* (*Drama and the Stage*, 1922), ο Αμερικανός κριτικός Ludwig Lewisohn (1882–1955) αντιλαμβάνεται την τραγωδία όπως περίπου και ο O'Neill: ως την έκφραση του αναπόφευκτου

10. Για περισσότερα βλ. Πατσαλίδης (2010) 379–384 και (1997) 230–243.

πόνου της ανθρωπότητας. Σε αντίθεση, όμως, με τον O'Neill, η έμφασή του στο τραγικό είναι περισσότερο ωφελιμιστική παρά μεταφυσική. Η μοντέρνα τραγωδία, σημειώνει, πρέπει να προσπαθήσει να καταλάβει “τις αποτυχίες και τους καημούς μας”. Ο οίκτος της πρέπει να είναι ο οίκτος της κοινής μας μοίρας· ο τρόμος της πρέπει να είναι ένας τρόμος για τις αδικίες που προκαλούμε στους συνανθρώπους μας και η συμφιλίωσή της μια βαθιά αίσθηση της κοινότητας του ανθρώπινου πόνου (βλ. επίσης Carlson 1993: 363).

Ο μεγάλος “αντίζηλος” του Lewisohn, ο George Jean Nathan (1882–1958), στο βιβλίο του *Ο κριτικός και το δράμα* [*The Critic and the Drama*, 1922], θα απορρίψει αυτή τη δημοκρατική αντίληψη για την τραγωδία και θα υποστηρίξει ότι, όπως όλες οι μέγιστες καλλιτεχνικές εκφράσεις, έτσι και η τραγωδία επικοινωνεί με την ευαισθησία, τη σοφία και την εμπειρία των πολύ ολίγων. Ο κριτικός εκείνος που προσπαθεί να φέρει την “τραγική αποκάλυψη” στους πολλούς θέτει σε κίνδυνο το “ανοιχτό της τέλος”, αφού το συνδέει με τη συγκεκριμένη ψυχολογία του “ορίζοντα προσδοκιών” των μαζών, οι οποίες δεν είναι σε θέση να προσλάβουν το υψηλό όραμα του τραγικού· στην καλύτερη περίπτωση πλημμυρίζονται από δέος (Nathan 1922: 31–2).

Αντιδρώντας σε κριτικούς όπως ο Nathan, ο W. M. Dixon (1866–1946), στο βιβλίο του *Τραγωδία* [*Tragedy*, 1924], παίρνει μια δημοκρατικότερη και πιο αισιόδοξη θέση, υποστηρίζοντας ότι ο στόχος της τραγωδίας δεν είναι να καταγράψει την απελπιστική κατάσταση της ανθρωπίνης ύπαρξης, αλλά να δείξει πόσο “μεγάλος και γεμάτος μυστήριο” είναι ο κόσμος, μέρος του οποίου είναι και ο άνθρωπος. Η τραγωδία μας ενθαρρύνει να διαπλατύνουμε τους ορίζοντές μας, να κοιτάξουμε προς την αιωνιότητα. Αυτή η ενόραση, σε συνδυασμό με την “τάξη και ομορφιά” της ποιητικής έκφρασης, κάνουν την τραγική εμπειρία “ευχάριστη”. Το μοντέρνο δράμα, προειδοποιεί ο Dixon, κινδυνεύει να χάσει αυτή τη χαρά, επιβάλλοντας στον εαυτό του όρια, μετακινώντας τους φακούς του από το οικουμενικό στο κοινωνικό και στο ψυχολογικό.

Το αίσθημα της σήψης και της παρακμής, που την ίδια περίοδο προωθούν οι Γερμανοί θεωρητικοί (Oswald Spengler, Lukács, Benjamin), εμφανίζεται στη μελέτη του Αμερικανού κριτικού Joseph Wood Krutch (1893–1970), *Η μοντέρνα ψυχροσύνη* [*The Modern Temper*, 1929]. Στο εν λόγω βιβλίο ο κριτικός καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η τραγωδία δεν είναι δυνατή, αφού ο άνθρωπος δεν πιστεύει πια ότι οι πράξεις του είναι σημαντικές. “Σ’ αυτό τον κόσμο που βλέπουμε”, γράφει, “η Δόξα του Θεού και η Δόξα του ανθρώπου έχουν φύγει” και μαζί τους η

τραγωδία, η οποία μπορούσε να κατακτήσει τον πόνο και την απελπισία με την προβολή μιας ανώτερης τάξης και αρμονίας (Krutch 1929: 141). Ο κόσμος ως έχει μπορεί να προσφέρει μόνο πάθος ή φάρσα. Διαβάζουμε τραγωδίες από νοσταλγία, σημειώνει, δεν μπορούμε όμως να τις δημιουργήσουμε. Θέση που θα γίνει αιτία άπειρων συζητήσεων από θεατρολόγους και φιλοσόφους, όπως ο Kenneth Burke, ο οποίος στο έργο του *Αντί-λογος* [*Counter-Statement*, 1931], αποδέχεται τη θέση ότι κάθε έργο τέχνης αντανακλά μέχρι ενός σημείου τους καιρούς του, απορρίπτει, όμως, την άποψη για τη σήψη και πτώση της μοντέρνας εποχής. Δέχεται ότι η μοντέρνα κοινωνία δεν έχει πλέον μια κοινή ιδεολογία ή ένα ενιαίο ηθικό σύστημα, ως εκ τούτου, η μοντέρνα τέχνη μοιραία επικεντρώνεται στην υποκειμενική εμπειρία του καλλιτέχνη. Παρ' όλα αυτά, όμως, συνεχίζει ο Burke, το “τραγικό πνεύμα” δεν έχει εξαφανισθεί και τα ενδιαφέροντα της τραγωδίας (η στενή συμμετοχή του ανθρώπου σε πράξεις πέρα από τον εαυτό του) εξακολουθούν να είναι κάτι το εφικτό. Αν και η επιστήμη έχει αντικαταστήσει το παραδοσιακό “σύστημα αξιών και αρχών”, καταλήγει ο Αμερικανός μελετητής, η εποχή μας δεν είναι παντελώς μετέωρη, αφού έχει βρει το δικό της αξιοκρατικό και ηθικό σύστημα που χαρακτηρίζεται από κάποια άλλα στοιχεία, εξίσου έγκυρα, όπως η πίστη στην “αργή και αδιάκοπη κίνηση της ανθρώπινης κοινωνίας”. Με αυτό τον τρόπο, συμπεραίνει στη μελέτη του ο Burke, ο τραγικός ήρωας του μέλλοντος θα είναι δέσμιος πλέον μιας ιστορικής και όχι θείκης πορείας.¹¹ Αρκετά κοντά στα κοινωνιολογικά ενδιαφέροντα του Burke βρίσκεται και ο Mark Harris, με το βιβλίο του *Η περίπτωση της τραγωδίας* [*The Case of Tragedy*, 1932]. Αντικρούοντας τον Krutch, ο Harris υποστηρίζει ότι από τη στιγμή που ο άνθρωπος αναζητεί κάποιες αξίες και φοβάται τις δυνάμεις εκείνες που θα του τις στερήσουν, η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη και κατά συνέπεια η τραγωδία δυνατή. Η τραγωδία, κατά τον Αμερικανό κριτικό, θέτει διαρκώς σε δοκιμασία τις ατομικές ή συλλογικές αξίες μιας εποχής.

Στους σημαντικούς μοντερνιστές αναγνώστες του τραγικού λόγου συγκαταλέγεται επίσης και ο Eric Bentley, ο οποίος στο έργο του *Ο δραματοουργός ως στοχαστής* [*The Playwright as Thinker*, 1946], αναφέρεται στην ισορροπία της μοντέρνας τραγωδίας, για την οποία λέει πως δεν πρέπει να είναι υπερβολικά αισιόδοξη, αφού αυτό θα είχε ως αποτέλεσμα την υποτίμηση του προβλήματος, ούτε υπερβολικά απαισιόδοξη, γιατί αυτό θα μας έκανε να χάσουμε την πίστη μας στον άνθρωπο. Πρέπει να

11. Βλ. επίσης Carlson (1993) 401–492.

είναι ένας βαθύς και ευρύς απολογισμός της ανθρώπινης ζωής, στον οποίο ούτε τα προβλήματα του ανθρώπου ούτε η δυνατότητά του να τα αντιμετωπίσει θα συρρικνώνονται. Τα εξπρεσιονιστικά πειράματα, αναφέρει, μολονότι ενδιαφέροντα, καταπιάνονται με την ουσία της ζωής χωρίς το περιεχόμενο· όσο για τους σουρεαλιστές, αναζητούν το περιεχόμενο χωρίς την ουσία. Παράλληλα, αναφερόμενος στην τάση των σκηνοθετών να “επιδιορθώνουν” τους κλασικούς, υποστηρίζει σε ένα δοκίμιό του με τον χαρακτηριστικό τίτλο “Ακρωτηριάζοντας τον Βάρδο” ότι κάθε αναβίωση πρέπει να εμπεριέχει τουλάχιστον ένα 90% από το πρωτότυπο. Κατά την άποψή του, η νεωτερικότητα δεν είναι αυτή που επιβάλλεται επάνω σε ένα έργο από τον σκηνοθέτη, αλλά αυτή που βρίσκεται μέσα στο ίδιο το έργο. Στην καλύτερη περίπτωση, αυτό που μπορεί να κάνει ένας σκηνοθέτης είναι να προσθέσει ένα μοντέρνο πλαίσιο στην εικόνα (1956: 34–35).

Ο Francis Fergusson, στο γνωστό μελέτημά του *Η ιδέα ενός θεάτρου* [*The Idea of a Theatre*, 1949], στρέφεται στους ανθρωπολόγους του Καίμπριτζ και υποστηρίζει ότι τόσο η δημιουργία όσο και η απόλαυση ενός έργου απαιτούν μια ιδιαίτερη “θεατρική ευαισθησία”, σαν ένα αυτί εξασκημένο στη μουσική. Κατά την άποψή του, ο *Οιδίποδας* είναι ένα έξοχο δείγμα τραγικής γραφής, βασισμένης στην τελετουργία. Η πορεία του είναι η ίδια η πορεία ολόκληρης της πόλης προς ένα καλύτερο μέλλον. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο *Οιδίποδας* είναι απλώς ένας πρωταγωνιστής, όπως είναι και ο Χορός, ο οποίος φωτίζει την τελετουργική μορφή του έργου και φορτίζει τον τραγικό του ρυθμό. Ο λόγος του γίνεται “συμβολική δράση”, γράφει ο Fergusson, απηχώντας τις ιδέες του Burke.

Την ίδια εποχή με τον Fergusson θα κάνουν τη συγκροτημένη εμφάνισή τους και η νεότερη γενιά των “Νεοκριτικών”, οι οποίοι περιθωριοποιούν την κοινωνιολογική προσέγγιση του θεάτρου και προβάλλουν την ιδέα ότι κάθε καλλιτεχνικό είδος έχει εγγενείς αξίες, ορισμένες αρχές που καθορίζουν την ανάπτυξη και τα στοιχεία του.¹²

Η πραγματική επίδραση των Νεοκριτικών, παρ’ όλη την κατά καιρούς αμφισβήτηση, θα αποδειχθεί καταλυτική, όχι μόνο στα πανεπιστήμια αλλά και στον ευρύτερο πολιτισμικό χώρο. Χάρη στην παρουσία τους η κριτική τόσο της τραγωδίας όσο και άλλων λογοτεχνικών ειδών γίνεται περισσότερο πραγματιστική, βασισμένη σε δομικές και κοινωνικές θεωρίες της λογοτεχνίας. Αυτός ο προσανατολισμός ασφαλώς δεν είναι απαλλαγμένος προβλημάτων. Πέρα από αυτά που τους χρεώνονται

12. Για περισσότερα βλ. Πατσαλίδης (1997) 238–243.

(αδιαφορία για την ιστορία, τον κοινωνικό περίγυρο κ.λπ.), ειδικά στη μελέτη της τραγωδίας θα προστεθεί άλλο ένα πρόβλημα: η συρρίκνωση του ενδιαφέροντος για τη μεταφυσική μελέτη του είδους, γεγονός που θα αποψιλώσει αισθητά το εύρος των ιδεών της. Από αυτό ορμώμενος, ο μεγάλος κριτικός George Steiner ελέγχει με αυστηρότητα τον τρόπο που οι εγχώριοι Αμερικανοί καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν την έννοια του τραγικού, λέγοντας ότι, όταν όλα είναι εστιασμένα στο αποδείξιμο ή χειροπιαστό ή καθημερινό ή ακόμη και εμπορεύσιμο, δεν ευνοείται η τραγωδία. Συγκεκριμένα, στο βιβλίο του *Ο θάνατος της τραγωδίας* [*The Death of Tragedy*, 1961] μιλά απαξιωτικά για όλες τις συγγραφικές προσπάθειες που γίνονται προς την κατεύθυνση του τραγικού με τη συνοδεία της φιλοσοφίας του πραγματισμού, επισημαίνοντας ότι από τη στιγμή που μπαίνει κανείς στην κρεβατοκάμαρα κάποιου το δράμα παύει να έχει διαστάσεις μεγαλύτερες από τη ζωή. Μέσα από τη χρήση της γλώσσας αλλά και της θεματογραφίας, γίνεται υπερβολικά καθημερινό για να είναι τραγικό. Και γι' αυτό ας όψονται, τονίζει ο μελετητής, μεταξύ άλλων, ο Freud και ο Frazer με τα οιδιπόδεια και τα ανθρωπολογικά τους (τελετουργίες αίματος) συμπεράσματα.

Αποψη, βεβαίως, που κουβαλά το ειδικό της βάρος, όμως ελέγχεται (και πολύ σωστά) αυστηρά σήμερα από πολλούς μελετητές αλλά και πρακτικούς του θεάτρου. Ο Αριστοτέλης μπορεί στην *Ποιητική* του να μην δείχνει κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την πόλη και τα κοινά, όμως η συζήτηση που ανοίγει γύρω από τις σχέσεις τραγωδίας και ιστορίας είναι πολύ ενδιαφέρουσα και από μια άποψη αναιρεί τις θέσεις του Steiner. Τέλος, σε αυτή τη σύντομη σταχυολόγηση των Αμερικανών μοντερνιστών να αναφέρουμε και τον συγγραφέα Arthur Miller, ο οποίος το 1949, δηλαδή στα χρόνια του ύστερου αμερικανικού μοντερνισμού, νιώθει την ανάγκη να γράψει μια επιφυλλίδα στην εφημερίδα *New York Times*, με αφορμή την παράσταση του έργου του *Ο θάνατος του εμποράκου*, όπου λίγο έως πολύ εξηγεί στους συμπατριώτες του τι εστί "μοντέρνα τραγωδία", ποια είναι τα συστατικά της, τι σημαίνει σύγκρουση, πόσο αναγκαία είναι, τι τη διαφοροποιεί από την κλασική τραγωδία κ.λπ. Γνωρίζει πολύ καλά ότι χωρίς κάποια στοιχειώδη γνώση του είδους που τον ενέπνευσε να γράψει το εν λόγω έργο, ο κόσμος θα αδυνατούσε να αντιληφθεί τον μάταιο αγώνα του εμποράκου και κατά συνέπεια θα αδικούσε το αποτέλεσμα της προσπάθειάς του.

Για τον Miller ο απλός άνθρωπος είναι ο καταλληλότερος ήρωας για ένα τέτοιο εγχείρημα. Το κοινωνικό στάτους δεν παίζει κανένα ρόλο, δεδομένου ότι το τραγικό είναι μέρος της ανθρωπίνης κατάστασης.



Το περίφημο σκηνικό σχεδιάσμα του Jo Mielziner για την πρώτη παράσταση του έργου του A. Miller *Ο θάνατος του εμποράκου* το 1949 στο Broadway. Το καλύτερο δείγμα μοντέρνας τραγωδίας από Αμερικανό συγγραφέα, σύμφωνα με την εκτίμηση των μελετητών του εγχώριου θεάτρου.

Ο άνθρωπος πρέπει να προσπαθεί διαρκώς να πετύχει τα όνειρά του. Είναι αναφαίρετο δικαίωμά του, λέει, εννοώντας προφανώς τον αγώνα του Γουίλι Λόμαν στον *Θάνατο του εμποράκου*. Ο Miller δεν ορίζει το καλό και το κακό σε σχέση με κάποια υπερβατική δύναμη, αλλά σε σχέση με πραγματικές καταστάσεις και ζώντες ανθρώπους. Για τον θεατή, το τραγικό συναίσθημα γεννιέται όταν έρχεται αντιμέτωπος με ένα άτομο έτοιμο να παλέψει για να διατηρήσει την αξιοπρέπειά του. Το σωστό, κατά τον Miller, είναι εκείνο που επιτρέπει στο άτομο να ολοκληρωθεί ως άνθρωπος. Το κακό είναι ό,τι τον εμποδίζει (1978: 4–5, επίσης Πατσαλίδης 1997: 251–252).

Στον προθάλαμο του μεταμοντερνισμού

Το αξιοπερίεργο είναι ότι, ενώ το συγκεκριμένο είδος γραφής, όπως και η συγκεκριμένη θεώρηση της ζωής, δεν εκφράζουν, όπως είπαμε, τον αμερικανικό τρόπο ζωής, τα πιο σημαντικά θεατρικά έργα που γράφονται τον 20ό αιώνα, διαπνέονται από μια έντονη τραγική αύρα, ακόμη κι όταν δεν υπακούουν (που συνήθως και φυσιολογικά δεν υπακούουν) στις συμβάσεις του είδους. Το αμερικανικό όνειρο, η μοναξιά, η βία και πιο πρόσφατα τα θέματα ταυτότητας, οι έμφυλες σχέσεις, οι αναίτιες ή δυσερμήνευτες πολεμικές συγκρούσεις (βλ. Βιετνάμ, Ιράκ, Αφγανιστάν

κ.λπ.), θα σταθούν πηγή έμπνευσης για να γραφτούν πολλά και ενδιαφέροντα έργα με έντονες τραγικές διαθέσεις και να παρουσιαστούν στη σκηνή παραστάσεις αρχαίων κειμένων με μια ματιά εντελώς ανανεωτική.

Κρίνοντας το σύνολο της διαδρομής που ακολούθησε η τραγωδία και το τραγικό επί αμερικανικού εδάφους, θα λέγαμε εδώ πως η πλέον συστηματική και πολυσχιδής τομή τόσο σε επίπεδο γραφής όσο και πράξης/επαναπροσέγγισης αλλά και θεωρίας επιχειρείται από την πολλαπλώς απαξιωμένη, αλλά και ηρωποιημένη από άλλους, δεκαετία του 1960. Για πρώτη φορά οι Αμερικανοί θεατράνθρωποι στρέφονται στο αρχαίο θέατρο τόσο μαζικά και με σαφή πρόθεση να επιχειρήσουν καινούργια πράγματα, πιο εργαστηριακά, πειραματικά και “αμερικανικά”. Για πρώτη φορά εγκαταλείπουν τους καθιερωμένους τρόπους προσέγγισης που διδάχτηκαν στα πανεπιστήμια και θέτουν άλλα ερωτήματα και ζητήματα, τα οποία όχι μόνο ζωντανεύουν τη συζήτηση περί παράδοσης, αλλά προκαλούν το ενδιαφέρον και στο θεατρόφιλο κοινό για ένα είδος που, όπως σχολιάσαμε, ποτέ δεν ήταν ανάμεσα στις πρώτες επιλογές του, ει μη μόνον ως ύλη κάποιου άλλου συγγραφικού πονήματος ή κάποιου πανεπιστημιακού ερευνητικού πεδίου.

Το πλέον ενδιαφέρον, βεβαίως, είναι ότι αυτό το έντονο φλερτ με την κλασική παράδοση θα εκδηλωθεί σε μια μάλλον “απρόσμενη” στιγμή, δηλαδή σε μια στιγμή κατά την οποία οι “αντι”-θέσεις των νέων είχαν στο στόχαστρο την εξουσία, το παρελθόν, το κατεστημένο, τον κανόνα, την ιστορία, τον λόγο. Και τι πιο λογικό, λοιπόν, μέσα σε ένα κλίμα έντονης αμφισβήτησης των δυτικών “υπεραφηγήσεων”, όπως θα τις αποκαλούσε λίγο αργότερα ο Lyotard, να αποκλειστούν, πρώτοι από όλους, οι κλασικοί, οι κατ’ εξοχήν πυλώνες του “δυτικού παραδείγματος”; Κι όμως, συνέβη το διαμετρικά αντίθετο.

Αντί της αναμενόμενης αποπομπής ή περιθωριοποίησης, οι κλασικοί μετακινούνται *en masse* από τις αίθουσες διδασκαλίας και τις βιβλιοθήκες στους δρόμους, στα γκαράζ, στις φυλακές, στα πάρκα, στα μικρά και στα μεγάλα θέατρα. Ποτέ άλλοτε η Αμερική δεν έχει να επιδείξει τόσο πολλές και ορισμένες πολύ αξιόλογες επαναπροσεγγίσεις (διασκευές, προσαρμογές, σκηνοθεσίες κ.λπ.) των αρχαίων κειμένων και μύθων. Και αυτό εν μέρει εξηγεί γιατί, για πρώτη φορά, η πιο πολύπειρη Ευρώπη στρέφεται στην Αμερική και δανείζεται ιδέες που έχουν να κάνουν με το αρχαίο δράμα, ιδέες που πυροδοτεί η δουλειά του Ρουμάνου εμιγκρέ Andrei Serban, του Richard Schechner και της ομάδας του Performance Group, της Ellen Stewart και της ομάδας της στο La Mama, του Living Theatre, του επίσης ανανεωτικού συλλογικού σχήματος Open Theatre, μεταξύ άλλων.



Η σκηνή της γέννησης του Διονύσου, στην παράσταση των *Βακχών* που σκηνοθέτησε ο Richard Schechner με τον τίτλο *Dionysus in '69* στη Νέα Υόρκη το 1969 και η οποία προκάλεσε έντονες αντιπαραθέσεις. Φωτογραφία: Richard Schechner.

Επίλογος στο Α' μέρος

Με τους λόγους αυτής της έκρηξης, καθώς και με την κατάληξη των προσπαθειών αυτών, θα ασχοληθούμε στο δεύτερο μέρος της παρούσας μελέτης. Επί του παρόντος, και ως γενικό καταληκτικό σχόλιο, σημειώνουμε ότι εκείνο που παρατηρεί κανείς σε όλες αυτές τις προσπάθειες, πέρα από την όποια αξία τους, είναι το αναμενόμενο: τόσο η τραγωδία ως μορφή όσο και το τραγικό ως έννοια ακολουθούν κατά πόδας την εξελικτική πορεία των εγχώριων κοινωνικών, αισθητικών και πολιτικών ζυμώσεων.

Όπως κάθε λαός, έτσι και ο αμερικανικός, στη συνάντησή του με τα αρχαία κείμενα, βάζει το δικό του ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο, δηλαδή θέτει τους νόμους της ανάγνωσης όπως και της πρόσληψής τους. Το κατά πόσο αυτό το πλαίσιο είναι καλό ή κακό μόνο η αντοχή του στον χρόνο μπορεί να απαντήσει. Πάντως οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι χάρη στις προσπάθειες αυτές, κυρίως από το 1920 μέχρι το 1960 περίπου, ο απλός Αμερικανός θεατρόφιλος θα έχει την ευκαιρία να συμφιλιωθεί, έστω και δισταχτικά, με τις ιδιαιτερότητες του χώρου. Η τραγωδία μπορεί να μην ήταν — όπως, άλλωστε, εξακολουθεί να μην είναι —, ανάμεσα στις πρώτες προτιμήσεις του, όμως δεν του είναι πια ξένο σώμα, κάτι “εκφοβιστικό”, “αντι-αμερικανικό” ή “βαρετά ακαδημαϊκό”. Είναι απόλυτα

κατανοητή η τάση των σύγχρονων μελετητών να εστιάζουν πιο πολύ στα διαδραματιζόμενα των τελευταίων τριών δεκαετιών. Όμως, δεν πρέπει να αγνοούμε ότι χωρίς έναν Ο'Neill, έναν Miller, έναν Williams ή έναν Inge ανάμεσα στους συγγραφείς, ή χωρίς σκηνοθέτες όπως ο Browne, οραματιστές όπως ο Cook, ηθοποιούς όπως η Anglin και χορεύτριες όπως η Martha Graham και η Isadora Duncan, είναι αμφίβολο κατά πόσο οι κατοπινές επαγγελματικές σκηνές της χώρας θα είχαν την τόλμη ή την αγωνία, αν προτιμάτε, να υποδεχτούν έργα όπως οι *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, η *Ελένη*, η *Ανδρομάχη* και ο *Ίων* του Ευριπίδη ή μεταμοντέρνες παραστάσεις όπως των *Περσών*, για παράδειγμα, σε σκηνοθεσία Peter Sellars, και τολμηρές διασκευές όπως του *Αίαντα* από τον Robert Auletta, της *Ιφιγένειας* από την Caridad Svich και την Ellen McLaughlin, της *Μήδειας* από την Cherrie Morraga, και των *Ικετίδων* από τον Charles Mee, ανάμεσα σε πολλές δεκάδες. Η ανήσυχη δεκαετία του 1960 είναι μια τομή, μια νέα αρχή για την παρουσία της τραγωδίας στον Νέο Κόσμο, δεν είναι όμως κεραυνός εν αιθρία. Κάτι προηγήθηκε που προετοίμασε το έδαφος.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Anderson, Maxwell (1939), *The Essence of Tragedy and Other Footnotes and Papers*, Washington, DC.
- Arnott, P. D. (1987), "North America", στο *Living Greek Theatre: A Handbook of Classical Performance and Modern Production*, επιμ. M. Walton, New York, 355–81.
- Bentley, E. (1956), "Maiming the Bard", στο *The Dramatic Event: An American Chronicle*, Boston.
- Bigsby, C. – D.B. Wilmet (επιμ.) (1998), *The Cambridge History of American Theatre*, τ.1: *Beginnings to 1870*, Cambridge.
- Brown, J. (1995), *The Theatre in America During the Revolution*, Cambridge.
- Brustein, R. (1962), *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama*, Boston.
- Burke, K. (1931), *Counter-Statement*, New York.
- Carlson, M. (1993), *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Ithaca.
- Carson, W.G.B. (1932), *The Theatre on the Frontier: The Early Years of the St. Louis Stage*, New York.
- Dwight, S.J. (1870), "Music as a Means of Culture", *Atlantic Monthly* 26, 321–331.
- Foley, H. (2012), *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, Berkeley.
- Fergusson, F. (1949), *The Idea of a Theatre*, Princeton.
- Glaspell, S. (1927), *Road to the Temple*, New York.

- Hall, E. (1997), "Talfourd's Ancient Greeks in the Theatre Reform", *International Journal of the Classical Tradition* 3, 283–307.
- Howells, W.D. (1993), *Selected Literary Criticism*, τ. II: 1886–1897, Bloomington.
- Krutch, J.W. (1929), *The Modern Tragedy*, New York.
- LeVay, J. (1989), *Margaret Anglin: A Stage Life*, Toronto.
- McConachie, B. (1992), *Melodramatic Formations: American Theatre and Society 1820–1870*, Iowa City.
- Miller, A. (1978), *The Theatre Essays*, επιμ. Robert Martin, New York.
- Moses, M. and Brown, J.M., επιμ. (1967), *Representative Plays by American Dramatists from 1765 to the Present Day*, τ. 1–3, New York.
- Murphy, B. (2005), "Tragedy in the Modern American Theater", στο *A Companion to Tragedy*, επιμ. Rebecca Bushnell, London, 488–504.
- Nathan, G.J. (1922), *The Critic and the Drama*, New York.
- Plugge, D.E. (1938), *History of Greek Play Production in American Colleges and Universities from 1880 to 1936*, New York.
- Rankin, H.F. (1965), *The Theatre of Colonial America*, Chapel Hill.
- Smith, H. (1915), "The Revival of Greek Tragedy in America", *Bookman* 41, 409–16.
- Smith, Susan Harris (1997), *American Drama: The Bastard Art*, London.
- Snow, L. F. (1907), *The College Curriculum in the United States*, New York.
- Steiner, G. (1961), *The Death of Tragedy*, London.
- Talfourd, T.N. (1846). *Tragedies. To Which Are Added Few Sonnets and Verses*, New York.
- Winterer, Caroline (2001), "Victorian Antigone: Classics and Women's Education in America, 1840–1900", *American Quarterly* 53, 70–93.
- Πατσαλίδης, Σ. (2010), *Θέατρο Κοινωνία Έθνος: Από την "Αμερική" στις Ηνωμένες Πολιτείες, Α' τόμος, Θεσσαλονίκη*.
- Πατσαλίδης, Σ. (1997), *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις: Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Αθήνα.