

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΑ ΣΤΟΝ ΑΦΡΙΚΑΝΟ ΟΙΔΙΠΟΔΑ: ΜΙΑ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ «ΠΑΡΑΝΑΓΝΩΣΗ»

Όπου υπάρχει τυραννία και καταπίεση, πάντα θα υπάρχει και μία Αντιγόνη
Femi Osofisan, *Tegonni*

Η ανθρωπότητα είναι η φυλή μου
Ola Rotimi

Τον τύραννο γεννά η αλαζονεία
Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*

Παραστάσιμη ετερότητα: Το αφρικανικό παράδειγμα

Πριν από σαράντα περίπου χρόνια, όταν ο νιγηριανός νομπελίστας δραματικός συγγραφέας Wole Soyinka, μεταπτυχιακός υπότροφος τότε στην Αγγλία, είχε ζητήσει να εντάξει μία σειρά από διαλέξεις του για την αφρικανική λογοτεχνία στις δραστηριότητες του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου του Cambridge, η Γενική Συνέλευση, σε ειδική συνεδρία της, αποφάσισε να τον παραπέμψει στο Τμήμα Ανθρωπολογίας, με το σκεπτικό ότι η πρότασή του θα ενδιέφερε πιο πολύ τους συναδέλφους εκείνου του Τμήματος παρά τους φιλόλογους.¹

Μολονότι προσβλητική, δεν πρέπει να ξαφνιάζει η απόφαση του εν λόγω Πανεπιστημίου. Είναι γνωστό, άλλωστε, πως ακόμη και σήμερα, παρά τη συζήτηση που γίνεται περί κέντρου και περιφέρειας, στο εκπαιδευτικό σύστημα πολλών δυτικών χωρών η αφρικανική λογοτεχνία εξακολουθεί να θεωρείται κάτι ανάλογο με παιδικό γύμνασμα. Αντίθετα, εκείνο που πάντα ερέθιζε τη φαντασία της Δύσης ήταν η εξωτική ετερότητα και (λαϊκότροπη) παραστασιμότητα (*performativity*) του «αφρικανικού παραδείγματος», το βασικό ένυσμα για να γεννηθούν κακόγουστα κινηματογραφικά κατασκευάσματα τύπου *Tarζάν* και ρατσιστικά *freak shows* με εισαγόμενους νάνους, Ζουλού με τεράστια χείλη, ημιάγριους Μάο Μάο, δηλαδή πλάσματα τα οποία, ένεκα της διαφορετικότητάς τους, αποτελούσαν πολύτιμο (εμπορεύσιμο) αγαθό για το τσίρκο, ιδίως στην Αμερική (τα γνωστά *side shows*), τα μουσεία, αλλά και ατραξιόν για την καλή κοινωνία (ήταν ένας πρωτότυπος τρόπος να διασκεδάξει την ανία της) και υλικό για την πανίσχυρη τότε (προς τα τέλη του 19ου αιώνα) ιατρική επιστήμη, η οποία προσπαθούσε να αποδείξει, μέσω αυτών των ανθρωπολογικών δειγμάτων, τον πρωτογονισμό και την κατωτερότητα των μαύρων έναντι των λευκών. Με άλλα λόγια, η ανίσχυρη Αφρική, στην επαφή της με την πανίσχυρη Δύση, εξέπιπτε του όποιου «πραγματικού» νοήματός της – δεν ξεετάζουμε εδώ κατά πόσο ήταν καλό ή κακό ή πόσο «πραγματικό» – για να ενταχθεί «ως υποταγμένο και παραγωγικό σώμα» (δανείζομαι τη διατύπωση του Michel Foucault από το *Πειθαρχώ και τιμωρώ*),² σε μία λευκή, λογοκεντρική, χριστιανική, ορθολο-

¹ Για περισσότερα βλ. Σ. Πατσάλιδης: *Από την αναπαράσταση στην παράσταση: Σπονδή ορίων και περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 143.

² Michel Foucault: *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, μετ. Alan Sheridan, Pantheon, New York 1984.

γιστική, μονοθεϊστική τάξη πραγμάτων, έτσι ώστε να μην απειλεί με τον «άλλο» της τρόπο την ομοιομορφία των σημείων. Είναι αρκετά αποκαλυπτικά επί του προκειμένου τα γενικά σχόλια του Roland Barthes στις *Μυθολογίες* του, όπου σημειώνει μεταξύ άλλων ότι «όταν ο άνθρωπος του ορθολογισμού, ο μπουρζουά, έχει να αντιμετωπίσει το “Άλλο” τυφλώνεται, το αγνοεί και το αρνείται ή το μεταμορφώνει κατ’ εικόνα και ομοίωσή του». Κι όταν δεν μπορεί να πετύχει την αφομοίωση ή τη μεταμόρφωσή του, τότε επιχειρεί να το μετατρέψει σε ένα «εξαγνισμένο αντικείμενο, σε ένα θέαμα ή έναν κλόουν»· δηλαδή, το απομονώνει από τα εγκόσμια, οπότε δεν υπονομεύει την ασφάλεια των οικείων πραγμάτων.³

Μετα-αποικιακοί αντίλογοι και αντίλαλοι: Υποσχέσεις και αντιφάσεις

Όταν λοιπόν κάποια στιγμή, προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και λίγο μετά, αυτή η ευάλωτη και ποικιλοτρόπως εκτεθειμένη ήπειρος αποκάτ’ τμηματικά την ανεξαρτησία της, ήταν πολύ φυσιολογικό να αναζητήσει ευθύς αμέσως τα δικά της παραστάσιμα πρότυπα, μία τρόπον τινά δική της μετα-αφήγηση που να οδηγεί σε έναν λόγο πέρα από τα επιβεβλημένα συστήματα (ανα)παράστασης της αποικιακής εμπειρίας και πρακτικής, άλλως ειπείν, πέρα από τις δομές, τα στερεότυπα, τα φετίχ, τα κλισέ, τα ιδεολογήματα, την αισθητική, τη φιλοσοφία, τις κοινωνικές ιεραρχίες, τα κείμενα και τις προσεγγίσεις της, προς την κατεύθυνση μιας πιο «οικείας» εαυτότητας.⁴

Φιλοδοξία, ακόμη και ουτοπία αυτονόητη, ωστόσο πολύ σύνθετη και τούτο γιατί είναι πολύ δύσκολο να πει κανείς με βεβαιότητα πώς φτάνει ο μέχρι πρότινος υποτελής και «μη-παραστάσιμος» «άλλος» σε μία αυθεντική και παραστάσιμη εαυτότητα, τη στιγμή που στο υπέδαφος του ρέουν άπειρα θαύσματα ιδεολογημάτων, χρωμάτων, σωμάτων, κειμένων και πολιτισμών, που κάνουν την όλη προσπάθεια συγκρότησης μίας ενιαίας (και κεντρωμένης) αφήγησης εξ ορισμού προβληματική.⁵ Πώς μπορεί ένας καλλιτέχνης, ήδη παγιδευμένος σε ένα πλέγμα οικονομικών και άλλων σχέσεων, να φτάσει σε κάποιον δικό του λόγο, παρακάμπτοντας όλους εκείνους τους παράγοντες που έπαιξαν ή παίζουν ρόλο μεσολαβητών ανάμεσα σ’ αυτόν και τον κόσμο;⁶ Δίκην πρόχειρου παραδείγματος, στέκομαι στην περίπτωση του νιγηριανού δραματικού συγγραφέα Όλα Ρότιμι (Ola Rotimi) ο οποίος, αφού μελέτησε το θέατρο κοντά σε μεγάλους δασκάλους της Δύσης και σε μεγάλα πανεπιστήμια της Δύσης –ένα εξ αυτών το Γέηλ, από όπου πήρε και το πτυχίο M.F.A.–, επιστρέφει στη Νιγηρία με τη

³ Roland Barthes: «Theory of the Text», στον τόμο *Unying the Text: A Post-Structuralist Reader*, επιμ. R. Young, Routledge & Kegan Paul, Boston 1972, σσ. 151-152.

⁴ Helen Gilbert και Joanne Tompkins: *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, Routledge, London 1996, σ. 2. Επίσης, Πατσάλιδης ό.π. σσ. 131-135 και Bill Ashcroft, Gareth Griffith, και Helen Tiffin, επιμ.: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London 1989.

⁵ Σ. Πατσάλιδης: *Θέατρο και θεωρία. Περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 177-191. Επίσης, Helen Tiffin: «Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of

Post-Colonial History», *Journal of Commonwealth Literature* τόν. 23, 1988, σσ. 161-181. Είναι πολύ ενδεικτικός της όλης προσπάθειας απομάκρυνσης από τα μοντέλα των αποικιοκρατών, ο τίτλος του βιβλίου του Ngũγί Wa Thiong'o: *Decolonizing the Mind*, όπως δηλωτική ιδεολογικών, και όχι μόνον, προθέσεων είναι και η επιλογή από πολλούς συγγραφείς, ιδίως Νιγηριανούς, της λαϊκής ωστόσο λογοτεχνικά εντελώς αταξιομένης γλώσσας Πίτζιν, ως όργανο έκφρασης.

⁶ Σ. Πατσάλιδης: *Από την αναπαράσταση στην παράσταση: Σπουδή ορίων και περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σσ. 155-157.

φιλοδοξία να βοηθήσει στη δημιουργία ενός μοντέρνου νιγηριανού θεάτρου που να απευθύνεται σε όλο τον κόσμο και να τον αφορά. Ο ίδιος συνεισφέρει σ' αυτή τη «λαϊκή» προσπάθεια με συνεχή άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά, καθώς επίσης και με δραματικά έργα που όμως γράφει στην αγγλική, με αποδέχτες έναν μικρό κύκλο μίας μορφωμένης πανεπιστημιακής ελίτ (ο χώρος εργασίας του), και τα οποία δημοσιεύει στον κατ' εξοχήν εκδοτικό οίκο του αγγλικού κατεστημένου Oxford University Press. Τι έχουμε εδώ; Από τη μια, ένα συγγραφέα-αμφισβητία που μιλά για απο-αποικιοποίηση μέσα από την ανάπτυξη ενός εγχώριου θεατρικού ιδιώματος και από την άλλη ένα συγγραφέα-βोλεμένο που αρθρώνει εθνικό λόγο μέσα από το γλωσσικό ιδίωμα της υπό διωγμό कुουλτούρας και μάλιστα με αποδέχτες μακράν της λαϊκής βάσης που οραματίζεται. Προφανής αντίφαση. Και ασφαλώς δεν αποτελεί εξαίρεση στον κανόνα. Μία ανάλογη περίπτωση είναι και ο συμπατριώτης του νομπελίστας Soyinka⁷ και πολλοί άλλοι, όπως ο Omotoso, ο Osofisan, ο Clark-Bekederemo, ο Sofola, ο Sowande, ο Lakoju οι οποίοι, εκτός από τη γλώσσα (αγγλική) στην οποία συνήθως γράφουν, λειτουργούν σχεδόν αποκλειστικά εντός των ορίων των πανεπιστημίων όπου απασχολούνται, απομονωμένοι από τις μάζες που υποτίθεται ότι υπηρετούν.

Αφρικανική τραγωδία: Από τη δυστοπία στην ουτοπία

Αυτά ως γενική εισαγωγή, για να περάσω αμέσως στην περίπτωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και μόνον – αφού δεν μπορεί να γίνει λόγος και για την Αττική κωμωδία, δεδομένου ότι ποτέ δεν άνησε στην Αφρική – υπογραμμίζοντας το γεγονός ότι εισάγεται στο αφρικανικό εκπαιδευτικό σύστημα ως μέρος της γενικότερης προσπάθειας των αποικιοκρατών να προβάλουν τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα γραφής της Δύσης. Ήταν συνήθης πρακτική οι φοιτητές φιλολογικών και θεατρικών σπουδών να ενθαρρύνονται να παρουσιάζουν παραστάσεις βασισμένες σε δυτικά πρότυπα και διανθισμένες με υλικό και ιδέες από τις αφρικανικές παραδόσεις, αφενός για να διευκολύνεται η εκμάθηση και αφομοίωση του ξένου μοντέλου και αφετέρου να προωθείται ο εκδυτικισμός των εγχώριων μορφών. Κατά τρόπο ανάλογο ενθαρρύνονταν και να γράφουν.⁸

Σε ό,τι αφορά τη συζήτησή μας, το ενδιαφέρον έγκειται στο γεγονός ότι παρά τις εν πολλοίς δικαιολογημένες επιφυλάξεις της πρώτης μετα-αποικιοκρατικής αφρικανικής διάνοησης απέναντι στη Δύση και στις μεθοδεύσεις της – που, ας σημειωθεί, είχαν ως αποτέλεσμα να ανασταλούν για ένα διάστημα ακόμη και παραστάσεις έργων από καθιερωμένους συγγραφείς του δυτικού κανόνα, όπως ο Μολιέρος, ο Ζαΐπτηρ, ο Σω, ο Ρακίνας –, η αρχαία γραμματεία, πλην Frantz Fanon και ορισμένων άλλων,⁹ δεν θα αντιμετωπιστεί με την ίδια

⁷ Για περισσότερα βλ. Πατσάλιδης ό.π., σσ. 131-178.

⁸ Με σημειωτικούς θεωρητικούς όρους θα μιλούσαμε για «απολιτισμικότητα» (*acculturation*) – εκεί όπου ο ξένος κώδικας εισβάλλει, σταδιακά αλώνει και τέλος επιβάλλεται στον εγχώριο, εκκεντρώνοντας τα οικεία υλικά του.

⁹ Αναφέρομαι σε αρνητικές κρίσεις, σαν κι αυτή του Martin Bernal στο *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, όπου υποστηρίζεται η ιδέα ότι α) ο αθηναϊκός πολιτισμός έχει αφρικανικές καταβολές και β) οι Αιγύπτιοι ήταν μαύροι Αφρικανοί, συνεπώς και ο

Δυτικός πολιτισμός είναι ουσιαστικά αφρικανικός. Πρόκειται για άποψη που συζητήθηκε εκτενώς στη χώρα μας, χωρίς όμως να έχει γίνει προηγουμένως μία ουσιαστική διεκκρίση. Αυτά που λέει ο Bernal εκφράζουν πιο πολύ αμερικανικές θεωρίες και ερμηνευτικά μοντέλα, παρά αφρικανικά. Στην Αφρική μία ανάλογη περίπτωση αποτελεί ο Σενεγάλης Cheik Anta Diop, ο οποίος υποστηρίζει ότι η πολιτιστική και εθνική ταυτότητα ενός τόπου στηρίζεται σε τρεις παράγοντες: έναν ιστορικό (που συνδέει το παρελθόν με το παρόν), ένα γλωσσικό (μητρική

αρνητική διάθεση και τούτο γιατί, σύμφωνα με την εκτίμηση του γνωστού κενυάτη συγγραφέα και ανσθηρού κριτή των τεχνών της Δύσης, Ngigi wa Thiongo, η αρχαία τραγωδία είχε εξαρχής διαχωριστεί από την κουλτούρα των λαών που ενεπλάκησαν στον αποικισμό της Αφρικής,¹⁰ οπότε φυσιολογικά αντιμετωπίζονταν με άλλα μέτρα και σταθμά και άλλες προκαταλήψεις. Όσο για τη δημοτικότητα της, ο Thiongo την αποδίδει σε ορισμένα χαρακτηριστικά της γενικότερης φυσιογνωμίας της –όπως οι ουμανιστικές της αξίες, το μυθικό και γενικότερα προφορικό της περίβλημα και ο δημόσιος χαρακτήρας της, ο ανθρωπομορφισμός των θεών της, οι τελετουργίες και τα φεστιβάλ που την περιέβαλλαν, καθώς επίσης και η συγκρουσιακή λογική της θεματογραφίας της–, χαρακτηριστικά που τη φέρνουν, κατά την εκτίμησή του, πιο κοντά στον αφρικανικό καλλιτέχνη, ο οποίος βλέπει και στον οικείο χώρο ανάλογα πράγματα, γι' αυτό και την χρησιμοποιεί α) άλλοτε για λόγους παιδαγωγικούς,¹¹ β) άλλοτε για να σχολιάσει προβλήματα που προκύπτουν με το πέρασ της αποικιοκρατίας, όπως είναι η άσκηση της πολιτικής εξουσίας, η καταπίεση και τα ανθρώπινα δικαιώματα, και γ) άλλοτε ως μοντέλο για ένα μοντέρνο αφρικανικό δράμα ή, αν θέλετε, μία μοντέρνα αφρικανική τραγωδία,¹² που να στοχεύει όχι μόνο στη διαφορετική αναπαράσταση, αλλά ταυτόχρονα και στην αναπαράσταση της διαφοράς/διαφορετικότητας.¹³

Δηλαδή, η χρήση της ελληνικής τραγωδίας για τον Αφρικανό, δεν έχει να κάνει με οποιαδήποτε έννοια διεκδίκησης, όπως ενδεχομένως θα υποστήριζε κάποιος σκληροπυρηνικός αφροκεντρικός κριτικός του τύπου Martin Bernal ως πούμε, αλλά ως ένα πρώτο βήμα κατασκευής ενός παραστάσιμου καλλιτεχνικού σώματος που να εξυπηρετεί τους δικούς του σκοπούς μέσα

γλώσσα), και ένα ψυχολογικό (που αφορά το εθνικό ταμπεραμέντο). Με βάση τα συστατικά στοιχεία της εθνικής ταυτότητας, καταλήγει ο Diop, αποδεικνύεται ότι ο ελληνικός πολιτισμός έχει αφρικανικές ρίζες.

Γενικά, στον πυρήνα της αφροκεντρικής θέσης δεσπόζει η φυλή και το χρώμα. Ένα βασικό λάθος που διαπράττουν οι περισσότεροι θιασώτες αυτής της θέσης είναι ότι μπερδεύουν τα δάνεια με τις αφετηρίες. Φαίνεται να ξεχνούν ότι σε μία περίοδο όπως της αρχαιότητας, όπου υπήρχε μία έντονη διαπολιτισμική ανταλλαγή, ιδίως στη λεκάνη της Μεσογείου, ήταν απόλυτα φυσιολογικό να έχουμε αλληλοεπιδράσεις. Για περισσότερα βλ. Mary Lefkowitz: *Out of Africa*, New Republic, New York 1996.

¹⁰ Kevin Wetmore: *The Athenian Sun in an African Sky*, McFarland & Company, London 2002, σσ. 21.

¹¹ Διευκρινιστικά να πούμε ότι ο βασικός κοινωνικός ρόλος του αφρικανικού θεάτρου είναι η επιμόρφωση του κόσμου, ιδιαίτερα στις αγροτικές περιοχές, γύρω από σοβαρά θέματα όπως είναι σήμερα το AIDS, η πείνα, η εκμετάλλευση ανηλίκων κ.λπ. Βέβαια, για να είμαστε πολύ ακριβείς, τον ρόλο του «παιδαγωγού» επιτελούσαν και εν πολλοίς συνεχίζουν να επιτελούν πιο πολύ τα λαϊκά θεάματα που βασίζονται κυρίως στην προφορική παράδοση, και σε πολύ μικρότερο βαθμό θεάματα υψηλής αισθητικής, όπως η τραγωδία.

¹² Τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια έχουν κυριαρχήσει δύο ερμηνείες του τραγικού στην Αφρική. Η μία λέει ότι η τραγωδία γεννιέται όταν άγνωστες δυνάμεις προκαλούν την καταστροφή του ήρωα, με τεράστιες επιπτώσεις για την κοινότητα. Εδώ ανήκουν συγγραφείς όπως ο Σογίνκα, ο Ζουλού, ο Σοφολά κ.ά. Ο άλλος ορισμός, είναι πιο κοντά στη μαρξιστική θεώρηση και λέει ότι στην Αφρική όλες οι εκφράσεις του ανθρώπου είναι έντονα κοινωνικο-κεντρικές. Κανείς δεν μπορεί να αποκοπεί από το κοινωνικό σύνολο. Και η αφρικανική τραγωδία δεν μπορεί παρά να είναι συλλογική, να μιλά για την κοινότητα και να στηρίζεται από την κοινότητα. Παρόλ'αυτα, όμως, είναι και θρησκευτική, με την έννοια ότι η συλλογικότητά της την οδηγεί να αναζητήσει τρόπους επικοινωνίας με τους θεούς, τους προγόνους και τις υπερφυσικές δυνάμεις. Δηλαδή, σύμφωνα με την εκτίμηση των θιασωτών της θέσης αυτής, στην αφρικανική τραγωδία συγχάνει το μεταφυσικό με το γήινο, και το γήινο, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, έχει να κάνει με την εμπειρία της αποικιοκρατίας. Που πάλι να πει ότι δεν είναι δυνατή η μελέτη/κατανόηση του μοντέρνου αφρικανικού δράματος χωρίς τη μελέτη και του αποικισμού της Αφρικής. Και αυτό ισχύει για όλους τους καλλιτέχνες.

¹³ Wetmore: ό.π., σ. 31-4.

σε μία κοινωνία που προσπαθεί να συγκεντρώσει τα διάσπαρτα κομμάτια της και να τα βάλει σε μια αφηγηματική (και όχι μόνον) τάξη, με αρχή, μέση και τέλος.¹⁴ Αυτό ακριβώς που επιχειρεί να πράξει το *Δεν φταίνε οι θεοί* (*The Gods Are Not to Blame*), ένα από τα κλασικά και γνωστά διεθνώς έργα του μοντέρνου νιγηριανού δράματος, εμπνευσμένο από τον Οιδίποδα.¹⁵

Ο μύθος και η διασκευή του

Συγγραφέας του είναι ο Όλα Ρότιμι, γεννημένος το 1938 στη Γη των Γιορούμπα¹⁶ στη Νότιο Νιγηρία, μια χώρα 36 επαρχιών και περίπου 137 εκατομμυρίων ψυχών, που δημιουργήθηκε από το πουθενά το 1914, όταν οι βρετανοί αποικιοκράτες, για τον καλύτερο έλεγχο της περιοχής, ένωσαν σε ένα κράτος φυλές με τεράστιες διαφορές μεταξύ τους, χωρίς να λάβουν υπόψη τους το αυτονόητο: ότι στην Αφρική πάνω από το κράτος και το έθνος βρίσκε-

¹⁴ Για περισσότερα βλ. Ulrich Broich: «Post-Colonial Drama and Greek Tragedy», Anglistentag 1996 Dresden: *Proceedings*. Wissenschaftlicher Verlag Trier 1997, σσ. 169-175 και Marianne McDonald: «Black Dionysus: Greek Tragedy from Africa», *Theatre: Ancient and Modern*, Conference 1999, Open University 1999.

¹⁵ Πέραν του Ρότιμι που μελετούμε εδώ, ανάμεσα στους συγγραφείς που έχουν εμπνευστεί από την αρχαία τραγωδία είναι ο Σογίνκα (Wole Soyinka) με τις διασκευασμένες *Βάκχες* (1973) και ο Άθολ Φούγκαρντ (Athol Fugard) με το *Island* (1973) – έργο βασισμένο στην Αντιγόνη – το *Demeos* (1975) και το *Orestes* (1975), έργο που αντλεί τον ιστό της ιστορίας του από τον λευκό Νοτιοαφρικανό Τζον Χάρις, ο οποίος, σε ένδειξη διαμαρτυρίας εναντίον του απαρτχάιντ είχε τοποθετήσει μία βόμβα κάτω από ένα παγκάκι πάρκου, με αποτέλεσμα να σκοτωθούν δύο άτομα. Συνελήφθη και απαγχονίστηκε το 1965. Να μηνμονεύσουμε ακόμη τον Μπραθγουέιτ (Edward Kamau Brathwaite), από την Καραϊβική και για πολλά χρόνια μόνιμο κάτοικο Γκιάνας, με το *Odale's Choice* (1962), βασισμένο στην *Αντιγόνη* (πρώτη παράσταση στο γυμνάσιο Mfantsiman), μία μάλλον υπεραπλουστευμένη εκδοχή του αγώνα της κόρης του Οιδίποδα, όπου ο συγγραφέας διατηρεί σκόπιμα την απροσδιοριστία του χώρου δράσης, ούτως ώστε οι σχέσεις ατόμου και εξουσίας/τιραννίας να αφορούν όλη την Αφρική. Εδώ το δίλημμα της Odale/Αντιγόνης δεν είναι κατά πόσο πρέπει να θάψει τον αδελφό της ή όχι, αλλά κατά πόσο πρέπει να αντισταθεί στην καταπίεση και να αγωνιστεί για τη δικαιοσύνη. Να προσθέσουμε τον Νιγηριανό Οσοφισάν (Femi Osofisan), ένθερμο οπαδό του μαρξισμού, με το *Tegonni: An African Antigone*, το οποίο ασχολείται με τη διαφθορά του συστήματος, την εκμετάλλευση των εργαζομένων, την προδοσία των κυβερνώντων και τον ρατσι-

σμό στα τέλη του 19ου αιώνα στη Γη των Γιορούμπα. Είναι και το έργο *Demea*, εμπνευσμένο από τη *Μήδεια*, του Νοτιοαφρικανού Μπάτλερ (Guy Butler), που γράφτηκε το 1960, αλλά λόγω του διαφλεκτικού καστ, καθώς επίσης και της κριτικής που ασκεί στην ιστορία της Νοτίου Αφρικής, δεν παρουσιάστηκε στη σσηνή μέχρι το 1990.

Ο Κλαρκ (J. P. Clark), από τη φυλή των Ijaw στα νοτιανατολικά της Νιγηρίας, είναι ο συγγραφέας του *Song of a Goat* που παρατέμπει στις αφετηρίες του ελληνικού δράματος. Η Σάδερελαντ (Efua Sutherland) από την Γκιάνα, δοκιμάζει τις δυνατότητές της με τον αρχαίο μύθο στο *Ediifa* (1962), εμπνευσμένο από την *Άλχηστη* του Ευριπίδη, όπου σχολιάζει τα προβλήματα που φέρνει ο εκμοντερνισμός στην οικογένεια. *The Song of Jacob Zulu*, του Γιούαργκρο (Tug Yourgrau) από τη Νότιο Αφρική, είναι βασισμένο στην ιστορία του Andrew Zondo, μέλους του ANC, ο οποίος είχε συλληφθεί μετά από μία βομβιστική ενέργεια το 1985 που είχε ως αποτέλεσμα να σκοτωθούν τέσσερα άτομα. Απαγχονίστηκε. Το έργο αποτελεί μία εκδοχή ενός μαύρου Ορέστη. Τέλος, είναι και ο Συλβέν Μπεμπά (Sylvain Bembé), ο δημοφιλέστερος γαλλόφωνος δραματικός συγγραφέας του Κογκό, ο οποίος έγραψε τη δική του διασκευή στη σοφόκλεια *Αντιγόνη*, με τίτλο *Noces Posthumes de Santigone* (1988), για να εκθέσει την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της Κεντρικής Αφρικής και πώς η Αντιγόνη αντανάκλα τον τρόπο που βιώνει κάποιος ζώντας κάτω από τέτοιες συνθήκες, καθώς επίσης και πώς πρέπει να αντιδράσει κανείς μπροστά στο φαινόμενο της καταπίεσης των ανθρώπινων δικαιωμάτων.

¹⁶ Θρησκευτικό και πολιτιστικό κέντρο των Γιορούμπα θεωρείται η πόλη Ife που βρίσκεται στα Βορειοανατολικά. Μεγαλύτερες εθνοτικές ομάδες είναι οι: Egba, Ilesha, Ondo, Ketu, Oyo και Ekiti.

ται η φυλή.¹⁷ Το αποτέλεσμα ήταν, λίγα χρόνια μετά την ανακήρυξη της ανεξαρτησίας (1η Οκτωβρίου 1960), να ξεσπάσει ένας αιματηρός εμφύλιος γνωστός ως «Πόλεμος της Μπίαφρα» (1967-70),¹⁸ ο οποίος θα αποτελέσει και τη βασική αιτία να γράψει ο Ρότιμι το εν λόγω έργο, ένα καλλιτεχνικό εγχείρημα καθαρά πολιτικό, ο τίτλος του οποίου δεν παραπέμπει σε κάποιους Ολύμπιους θεούς, αλλά στους «πολιτικούς θεούς του έθνους», όπως αποκαλεί ο συγγραφέας τις μεγάλες δυνάμεις (ΗΠΑ, πρώην Σοβιετική Ένωση, Μ. Βρετανία και Γαλλία), οι οποίες είχαν εμπλακεί στον Εμφύλιο και συνέχισαν να εμπλέκονται στα εσωτερικά της χώρας και μετά, με τις ευλογίες του λαού,¹⁹ ο οποίος, υπό το σύνδρομο του στρουθοκαμηλισμού, είχε κάνει τα στραβά μάτια στα καθέκαστα, επιτρέποντας σε ακατάλληλους ηγέτες, όπως ο Οντεουάλε (ο Αφρικανός Οιδίποδας), να ορίζουν τη μοίρα του.²⁰ Όπως μας λέει ο συγγραφέας στο *Δεν φταίνει οι θεοί*, από τη στιγμή που η εντολή για τη διακυβέρνηση της χώρας προέρχεται από τον λαό, η όποια ποιότητα στη διακυβέρνηση τον αφορά και τον εμπλέκει — τοποθέτηση που μας θυμίζει τη μπρεχτική ρήση, «κάθε λαός έχει την κυβέρνησή του του αξίζει».

Οι σχέσεις ατόμου/κράτους, όπως και οι σχέσεις αυτόχthonος/ξένου, αποτελούν την ιδεολογική βάση της αφρικανικής «διασκευής» ή «παρανάγνωσης»²¹ του *Οιδίποδα*, όπου για

¹⁷ Υπάρχουν συνολικά 250 φυλές σε όλη την χώρα. Οι πλέον πολυπληθείς, και με πολιτική επιρροή, είναι οι Χαοούζα και το μουσουλμανικό στοιχείο (21%) στο Βόρειο μέρος της χώρας, και στο Νότιο το χριστιανικό στοιχείο με τους Γιορούμπα (20%), Ιζάου (10%), Κανούρι (4%) και Ίμπο (17%).

¹⁸ Ονομάστηκε έτσι από το όνομα της περιοχής στο νοτιοανατολικό μέρος της χώρας, την οποία η φυλή των Ίμπο είχαν ανακηρύξει σε ανεξάρτητο κράτος, προκαλώντας την άγρια επέμβαση της κεντρικής κυβέρνησης στο Βορρά.

¹⁹ Ola Rotimi: *Understanding The Gods Are Not to Blame*, Kurunmi, Lagos 1989, σσ. 1-2.

²⁰ Martin Banham, «Ola Rotimi: Humanity as my Tribesmen», *Modern Drama*, τόμ. XXXIII, τχ. 1, 1990, σσ. 67-81, ιδίως σ. 68.

²¹ Σε τέτοιες μεταποιητικές διαδικασίες είναι πολύ δύσκολο να καταλήξει κανείς σε κάποιον όρο που να είναι από όλους αποδεκτός. Ορισμένοι βρίζουν πιο σωστή τη λέξη «μεταλλαγή» (alteration), ενώ είναι άλλοι που προτιμούν λέξεις όπως «tradaptation», «spinoff», εκδοχή (version), προσάρτηση (appropriation), παράγωγο (offshoot) κ.λπ. Όλα εξαρτώνται από το πώς ο κάθε μελετητής αντιλαμβάνεται τη νέα ανάγνωση του προγενέστερου έργου. Για παράδειγμα, η Cohn (βλ. Ruby Cohn: *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton, Princeton University Press 1976, σσ. 3-4) όταν συζητά για μεταποιήσεις καταφεύγει στη λέξη «offshoot», για να δείξει ότι καμιά μεταγενέστερη παραγωγή (offshoot) — εν προκειμένω τον Σαίξπηρ — δεν βελτίωσε το πρωτότυπο. Κατά τη δική της εκτίμηση, τα «offshoots» δεν είναι Σαίξ-

πηρ. Από την άλλη, βέβαια, κάποιος εύκολα μπορεί να κάνει αντάλογο, ερωτώντας: ο σαίξπηρικός *Henry V*, λόγω χάριν, δεν είναι ένα offshoot του *The Famous Victories*; Ποια είναι ακριβώς η σχέση του με το πρωτότυπο; Μήπως όπως είναι η σχέση των μεταγενέστερων σαίξπηρικών offshoots με το σαίξπηρικό πρωτότυπο; Θέλω να πω ότι δεν υπάρχει υποχρεωτική σχέση ποιότητας/αξίας ανάμεσα στο πρωτότυπο και την όποια μεταλλαγή ή μεταποίηση του. Ο *Φάουστ* του Γκαίτε δεν είναι υποχρεωτικά κατώτερος από προγενέστερες εκδοχές του μύθου. Στο σώμα του κειμένου καταφεύγω πιο πολύ σε δύο λέξεις: «διασκευή» και «παρανάγνωση». Διασκευή γιατί, πρώτον, είναι η πλέον δημοφιλής αυτή τη στιγμή και συνεπώς η λιγότερο επικίνδυνη για παρερμηνείες και, δεύτερον, υποδηλώνει μια μετατόπιση σε ένα νέο πλαίσιο και ταυτόχρονα μία αναστασιασολόγηση των σημείων. Έχει να κάνει πιο πολύ με μία πορεία/διαδικασία παρά με μία αρχή ή ένα τέλος. Διαθέτει πιο χαλαρά λογισμάκια που επιτρέπουν τη φιλοξενία λογικών αλλαγών και μεταποιήσεων σε επίπεδο εικόνων, λόγου, ιδεών, χαρακτηρισμών κ.ο.κ.

Όσο για τη λέξη «παρανάγνωση», χρησιμοποιείται με μια κάπως μεταμοντέρνα διάθεση: για να τονιστεί το γεγονός ότι κάθε διασκευή είναι και μία «άλλη» ανάγνωση, τουτέστιν μία «παρανάγνωση». Από τη στιγμή που τα κείμενα είναι οργανισμοί «ανοιχτοί», παρέχουν τη δυνατότητα παραγωγής άλλων κειμένων, τα οποία με τη σειρά τους γεννούν επιπλέον κείμενα ad infinitum. Η οποιαδήποτε ανάγνωση (διασκευή ή οτιδήποτε άλλο) φιλοδοξεί να συμπεριλάβει στα στεγανά της όλες τις αναγνώσεις (ευελπιστώντας ίσως να τις «καθυποτάξει»

λόγους πιο εύκολης αναγνωρισιμότητας και εντονότερης απόλαυσης πυκνώνουν οι αναφορές σε διάφορες τοπικές θεότητες (Ogun, Oya, Sango), πληθαίνουν τα τοπικά μουσικά ακούσματα (bata drumming, ρυθμός kutelu), οι ενδυματολογικές συνήθειες (bante), τα φυλετικά τατουάζ, τα λαϊκά έθιμα (όπως η χρήση βοτάνων για τη θεραπεία ασθενειών, φύλλα asufe eijeje, dogo-yaro), τα γνωμικά, τα φυλαχτά, οι ειδικοί χαιρετισμοί (kabiyesi) κ.ο.κ. Αντί για Οιδίποδα τώρα έχουμε Οντεουάλε, αντί για Λάιο έχουμε Αντετουσά, αντί για Τειρεσία Μπάμπα Φακούνλε, Ογιολά αντί για Ιοκάστη κ.ο.κ. Στη θέση της Θήβας τώρα είναι η Γη της φυλής των Κουτούιε, στη θέση του μαντείου των Δελφών το ιερατείο της Πε-Ife και στη θέση της σοφρόκλειας ιστορίας απλώς τον σκελετό της. Αλλάζει το *performative perspective*, όπως θα το ονόμαζαν οι Άγγλοι θεωρητικοί, δηλαδή η οπτική γωνία μέσα από την οποία φτάνουμε στην αναπαράσταση.

Ο Ρότιμι, χωρίς να αφήνει απέξω τα πολλά και σημαντικά παράδοξα που κομίζει στο προσκήνιο το πρωτότυπο αναφορικά με τη ζωή του ανθρώπου, το αγωνιώδες οδοιπορικό που αρχίζει με τη γέννηση και τελειώνει με τον θάνατο, είναι προφανές πως δεν φιλοδοξεί να γνωρίσει στο κοινό του τις λεπτομέρειες του ξένου (ελληνικού) κεμμένου –όπως κάνει η Cixous και η Mnouschkinε στο *L'Indiade*, για παράδειγμα, που προσφέρουν ακόμη και ινδικά εδέσματα στο κοινό για να το βοηθήσουν να εξοικειωθεί με τον «άλλο» πολιτισμό της (ανα)παράστασης.²² Γι' αυτόν ο *Οιδίποδας* είναι μία έκτακτη αφετηρία, ακόμη και ένα άλλοθι για να μιλήσει για εγχώρια προβλήματα, για φυλετικές προκαταλήψεις και συγκρούσεις. Η ιστορία του δεν αρχίζει στη μέση των πραγμάτων, όπως στο πρωτότυπο, αλλά από την ημερολογιακή της αφετηρία, με τη γέννηση του Οιδίποδα. Διαβάζουμε:

Τα βάσανα του ανθρώπου αρχίζουν με τη γέννηση.

Πρέπον είναι λοιπόν και το έργο μας ν' αρχίσει

με του παιδιού τη γέννηση

Τόπος η γη των Kutuje.

Ένα παιδί απόκτησαν

ο Βασιλιάς Adetusa και η γυναίκα του Ojuola,

ο Βασιλιάς κι η βασίλισσα αυτής της γης των Kutuje.²³

Ο Ρότιμι κρατά τα νήματα της μεταποιημένης μυθιστορίας συνεχώς στη σκιά της σοφρόκλειας εκδοχής. Έτσι, μετά τον Πρόλογο ακολουθεί η πρόβλεψη του τυφλού μάντη Μπάμπα Φακούνλε (Τειρεσίας),²⁴ που λέει ότι «τούτο τ' αγόρι τον πατέρα του θα σκοτώσει και τη μητέρα του θα παντρευτεί» (3). Ο αφηγητής, συμπτυκνώνοντας τον (μυθ)ιστορικό χωρόχρονο, μας ενη-

ή να τις παγιώσει), το μόνο που μπορεί να πετύχει είναι να πιστοποιήσει καθ' όδον το αναπόφευκτο των (παρ)αναγνώσεων, τον αδάμστο χαρακτήρα του τυχαίου παιχιδιού των γραμματικών δομών και των ρητορικών και εννοιολογικών σχημάτων.

²² Patrice Pavis: *Theatre at the Crossroads of Culture*, μετ. Loren Kruger, Routledge, London 1990, σσ. 185-200.

²³ Ola Rotimi: *The Gods Are Not to Blame*, Oxford University Press, London 1971, σ.1. Εφεξής όλες οι αναφορές στην εν λόγω έκδοση θα αναφέρονται παρενθετικά εντός του κεμμένου.

²⁴ Η παρουσία του Fakunle παραπέμπει στον Babalawo

του Ιερατείου της Πε-Ife, το αντίστοιχο με το Μαντείο των Δελφών στην ελληνική μυθολογία. Είναι ένα πάρα πολύ σημαντικό, σχεδόν ιερό πρόσωπο στη θρησκεία και στην κοινωνία των Γιορούμπα. Βρίσκεται σ' αυτή τη θέση μέσα από μελέτη και πολύχρονη μαθητεία και όχι κληρονομικότητα ή τιμές ένεκεν. Ένα από τα καθήκοντά του είναι να ανακαλύψει και να αποκαλύψει, με τη γέννηση ενός παιδιού, ποιος πρόγονος ξαναγεννιέται μαζί του και να υποδείξει ποιον θεό πρέπει να υπηρετεί στην πορεία της ζωής του το νεογέννητο.

μερώνει ότι 32 χρόνια αργότερα ο βασιλιάς Αντετουσά σκοτώνεται,²⁵ η γειτονική φυλή των Ικολού επιτίθεται στο ακυβέρνητο βασίλειο των Κουτούι, οπότε εμφανίζεται από το πουθενά ο άγνωστος Οντεουάλε, οργανώνει τον κόσμο, κερδίζει τον πόλεμο και ο λαός, για να τον ευχαριστήσει, τον ανακηρύσσει βασιλιά του. Δηλαδή, σε αντίθεση με το σοφόκλειο κείμενο, όπου ο Οιδίποδας κερδίζει τη θέση του βασιλιά με τη δύναμη του μυαλού, λύνοντας το αίνιγμα της Σφίγγας—«Μα εγώ σαν ήρθα./ ο ανίδεος Οιδίπους, νίκησα τη Σφίγγα/ με τη σκέψη μονάχα κι όχι με μαντιές» (στ. 397-98)—κομίζοντας την εικόνα του στοργικού πατέρα απέναντι στον λαό του, στην περίπτωση του Οντεουάλε όλα έχουν να κάνουν με το σώμα και τη μυϊκή δύναμή του. Παντρεύεται τη χήρα του νεκρού βασιλιά και μαζί της αποκτά τέσσερα παιδιά: τον Adewale/Πολυνείκη, την Adebisi/Αντιγόνη, τον Oyeyemi/Ετεοκλή και την Adeyinka/Ισμήνη. Όμως, «η ευτυχία/ έχει σώμα ντελικάτο/ που πολύ γρήγορα σπάει», γράφει ο συγγραφέας (8). Και πράγματι, έντεκα χρόνια αργότερα λοιμός καταστρέφει την πόλη και μαζί την οικογένεια του Βασιλιά. Οι αρχηγοί της φυλής στέλνουν εσπευσμένα τον Αντερόπο (στο πρωτότυπο είναι ο Κρέοντας), τον δεύτερο γιο του δολοφονηθέντος βασιλιά, στο μαντείο του θεού Ορουνμιλά της ιερής πόλης Πε-Efe, για να μάθει τι μέλλει γενέσθαι.

Κι ενώ η ιστορία κινείται λίγο έως πολύ επάνω στις γνώριμες ράγες του κλασικού μύθου, ο Ρότιμι, διά στόματος του μεταποιημένου Οιδίποδα, δεν χάνει την ευκαιρία να «γειώσει» τις «μεταφυσικές» ανησυχίες του σοφόκλειου λόγου, βάζοντας «σφήνα» τα σοσιαλιστικά του σχόλια που αφορούν την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της πατρίδας του. Λέει λοιπόν ότι ο κόσμος δεν πρέπει να επαναπαύεται στις προσευχές και στις θυσίες, αλλά να έχει επίγνωση και της ανθρώπινης ευθύνης.²⁶ Η καταστροφή ενός τόπου αρχίζει από το σπίτι του καθενός από μας, γράφει. «Εάν εσείς στα φτωχοκάλυβρά σας είστε τόσο ανίκανοι να κάνετε κάτι και παρ'όλο που από φόβο έρχεστε σε μένα [...], περιμένοντας να κάνω θαύματα, τότε [...] θα πεθάνουμε [...] Εάν χρειάζεστε βοήθεια ψάξτε την πρώτα σ' εσάς» (13). Αυτά τους λέει ο Οντεουάλε, και όταν ο Αντερόπο τον ενημερώνει ότι η αιτία του λοιμού είναι ο φόνος του βασιλιά, εξαπολύει κατάρες εναντίον του δολοφόνου, λέει ότι «μέχρι να βγει το σάπιο δόντι, το στόμα πρέπει να μασάει με προσοχή» και ορκίζεται σκληρή τιμωρία: «Ορκίζομαι [...] ότι θα τον κάνω να ζήσει [...] την αγωνία του αργού θανάτου» (24), και αμέσως μετά εκλιπαρεί τις τοπικές θεότητες Obatala, Sango, Soponna, Esu-Elegbara, Agemo και Ogun να τον βοηθήσουν στο έργο του. Επιδιώκει διακαώς την παραδειγματική τιμωρία, γιατί πιστεύει πως έτσι κανείς δεν θα τολμήσει ν' αμφισβητήσει την εξουσία του. Είναι προφανές πως αγνοεί (όπως και ο Οιδίποδας) ότι όσο πιο πολύ προσπαθεί να ανακαλύψει την αλήθεια ή να επιβάλει τη βούλησή του επάνω στις καταστάσεις, άλλο τόσο επιταχύνει την πτώση του.

Η μανία καταδίωξης που χαρακτηρίζει τις ενέργειές του πηγάζει από το αίσθημα ανασφάλειας που νιώθει ένεκα της καταγωγής του. «Είμαι ένας Ijekun», ομολογεί. «Αυτό είναι το πρόβλημά» (30). Και ο συγγραφέας, για να δείξει πόσο επικίνδυνο και ακραίο είναι το φυλετικό μίσος, καταφεύγει σε μία σειρά από γνωμικά τα οποία χρησιμοποιεί για να ενισχύσει ακόμη πιο πολύ το αφρικανικό χρώμα των διασκευασμένων δρωμένων, παίρνοντας

²⁵Τις λεπτομέρειες του θανάτου τις μαθαίνουμε από τον ίδιο τον Οντεουάλε στην τρίτη πράξη, όπου μας λέει ότι μια μέρα ένας γέροντας εμφανίστηκε στη φάσμα του συνοδευόμενος από πέντε βοηθούς. Χωρίς λόγο άρχισαν να ξεριζώνουν τις γλυκοπατάτες του. Κάποια στιγμή ο γέροντας προσβάλλει την τιμή της φυλής του, οπότε ο Οντεουάλε, στη συμπλοκή που ακολουθεί, κατά-

κοπος αρπάζει μια τσουγκράνα και τον σκοτώνει.

²⁶Το γενικό σχόλιο του συγγραφέα λέει ότι ο έλεγχος ενός έθνους είναι δυνατός μόνο μετά από λαϊκή εντολή. Κι όταν ο λαός επεμβαίνει κάθε φορά που λαμβάνονται εσφαλμένες αποφάσεις ή αρνείται να υπακούσει, τότε το έθνος δεν υποφέρει.

παράλληλα και κάποιες αποστάσεις από τον ελληνικό μύθο. Ο Οντεουάλε είναι εκείνος που αναλαμβάνει να μας μεταφέρει την αφρικανική λαϊκή σοφία μέσα από ρήσεις του τύπου: «Όταν οι κροκόδειλοι κατασπαράσσουν τα ίδια τ' αυγά τους, φανταστείτε τι θα 'καναν στη σάρκα ενός βατράχου!» (23). 'Η, «δυο κριάρια δεν πίνουν απ' τον ίδιο κουβά, γιατί θα διασταυρωθούν τα κέρατά τους» (34). 'Η, «[όταν] η ύαινα φλερτάρει την κότα, αυτή χαίρεται, αλλά δεν ξέρει πως ο θάνατός της πλησιάζει» (30).²⁷

Ο Οντεουάλε πιστεύει πως όσο και να προσπαθήσει δεν θα γίνει ποτέ αποδεκτό μέλος της κοινότητας. Γι' αυτό και καταφεύγει στην παροιμία που λέει, «[η] μαϊμού μπορεί να μοιάζει με τον γορίλα, όμως δεν παύει να είναι μαϊμού κι ο γορίλας Γορίλας» (51). Πρόκειται για προκαταλήψεις που κάνουν ολοένα και πιο τραγική την κατάσταση του, καθώς του υποδεικνύουν και την ανάλογη παραστάσιμη συμπεριφορά. Ουδείς χαίρει της εμπιστοσύνης του, ούτε καν ο αδερφός του Αντερόπο, με τον οποίο έρχεται κάποια στιγμή σε ρήξη και ορκίζεται στο σπαθί του και κατ' επέκταση στον Ογκούν –τον θεό του πολέμου– να μην αξιωθεί να τον ξαναδεί μέχρι να πεθάνει. Όρκος που προλείπει το έδαφος για το τι μέλλει γενέσθαι και παράλληλα δείχνει, σύμφωνα με τον συγγραφέα, πόσο επικίνδυνη μπορεί να αποβεί η λανθασμένη κρίση ενός ηγέτη. Στα θύματα της καχυποψίας του είναι και ο μάντης Φακούν-λε, ο οποίος κάνει το «σφάλμα» να τον αποκαλέσει ομόκλινο και δολοφόνο, οπότε αυτόματα εισπράττει τη μήνιν και την καχυποψία του –ακριβώς όπως την εισπράττουν οι Τειρεσίαις και Κρέοντας στο πρωτότυπο.²⁸

Βέβαια, να σημειωθεί εδώ ότι ο Οιδίποδας, σε αντίθεση με τον Οντεουάλε, δεν βλέπει τον εαυτό του σαν ξένο σε σχέση με την πόλη. Άλλωστε αυτός είναι που ομολογεί ότι έγινε «πολίτης μες τους άλλους» (στ. 222). Αυτός είναι που κραυγάζει «Ω! πόλη, ω! πόλη», για να του απαντήσει, ενοχλημένος, ο Κρέοντας, ότι δεν είναι μόνο αυτός που αγαπά την πόλη του αλλά και πολλοί άλλοι: «Κι εγώ την αγαπώ κι όχι εσύ μόνο» (στ. 629-30). Ο Οιδίποδας νιώθει να απειλείται από τις κατηγορίες και παράλληλα θέλει να διατηρήσει την εξουσία (στ. 515-630). Κι όταν κάποια στιγμή παραδέχεται και τον δικό του ρόλο που τον οδήγησε στην καταστροφή, δεν διατάζει να ψέξει και τον Απόλλωνα που τον άφησε να γεννηθεί με αυτή τη μοίρα. Διαβάζουμε:

Ο Απόλλων ήταν, ο Απόλλων, φίλοι,
που μου 'στείλε τις συμφορές ετούτες.

Κανέναν άλλος, μα εγώ τυφλώθηκα
με το ίδιο μου το χέρι ο δόλιος.

Τι μου χρειάζονταν να βλέπω
που ό,τι κι αν έβλεπα, ωραίο δεν ήταν; (στ. 1329-1333)

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Σοφοκλής πιο πολύ φαίνεται να αποδίδει την πώση του σε αμαρτία, τουλάχιστον με την αριστοτελική έννοια –τη διάπραξη ενός λογικού σφάλματος που οφείλεται σε άγνοια και εξαιτίας της οποίας η τύχη του μετατρέπεται σε ολέθρια. Εξίσου πιθανό είναι η αμαρτία να οφείλεται και σε ένα ελάττωμα του χαρακτήρα του που τον οδηγεί να βλέπει τα πράγματα εσφαλμένα. Κάτι μάλλον αναμενόμενο, αν σκεφτεί κανείς ότι

²⁷ Οι τοπικές παροιμίες και τα γνωμικά, μπορεί να ξενίζουν έναν Άγγλο αναγνώστη, ωστόσο έχουν τη σημασία τους γιατί κομίζουν στη σκηνή μια μορφήποίησης με μυρωδιές από το ευρύτερο μετα-αποικιακό τοπίο. Για περισσότερα βλ. Wetmore: ό.π., σσ. 109-110.

²⁸ Σοφοκλής: *Οιδίπους Τύραννος*, μετ. Τάσος Ρούσσος, Κάκτος, Αθήνα, στ. 398-403, 536, 538. Εφεξής όλες οι αναφορές στη μετάφραση αυτή θα εμφανίζονται παραθετικά εντός του κειμένου.

η θέση του τον εκθέτει σε πολλούς κινδύνους που δεν προέρχονται μόνον από τους θεούς αλλά και από τον ίδιο τον εαυτό του. Είναι ένας παντοδύναμος μονάρχης, ο οποίος δεν παραδέχεται καμιά δύναμη και κανέναν νόμο πάνω από αυτόν. Διαθέτει περίσσειμα αυτοπεποίθησης και θεωρεί τον εαυτό του παιδί της τύχης. Ενδεικτικό του χαρακτήρα του είναι και ο τρόπος που αντιδρά, γενναιοφάνεια ανάμικτη με οργή, που συχνά τον εμποδίζουν να δει καθαρά την αλήθεια και να σκεφτεί σωστά, με αποτέλεσμα να εμπιστεύεται πιο πολύ τη φαντασία του, αντί να προσπαθεί να καταλάβει τα πραγματικά γεγονότα. Παράδειγμα, η συμπεριφορά που επιδεικνύει απέναντι στον Τειρεσία και στον Κρέοντα, η οποία δείχνει τις λεπτές ισορροπίες ανάμεσα στην εξουσία και την αλαζονεία, στην πραγματικότητα και το ομοίωμά της.

Όπως και να 'χει το θέμα, ο Οιδίποδας μπορεί να σκότωσε ενώ βρισκόταν σε αυτοάμυνα, άρα δύσκολα θα μπορούσε κανείς να του προσάψει την κατηγορία της ύβρεως ή της αλαζονείας, μπορεί να έσφαλε εν αγνοία του, άρα νομικά και ηθικά είναι αθώος, εν τούτοις δεν απαλλάσσεται από το μίσσημα της πατροκτονίας και της αιμομιξίας, όπως ορθά επισημαίνει στο εισαγωγικό του σημείωμα ο μεταφραστής του έργου Τ. Ρούσσος.²⁹ Για τους θεούς δεν έχει σημασία αν η πράξη του δεν ήταν σκόπιμη. Κρίνεται ένοχος και πρέπει να πληρώσει και μαζί του η πόλη (οι θεοί στέλνουν τον λοιμό).

Ο Οντεουάλε, από την άλλη, αναγνωρίζει την ενοχή του, δεν ερμηνεύει ωστόσο τα γεγονότα ως εκδήλωση της απεριόριστης δύναμης των θεών –ως οι μόνες δυνάμεις που μπορούν να θεραπεύσουν ό,τι οι ίδιες έχουν δημιουργήσει–,³⁰ αλλά ως εκδήλωση των δυνατοτήτων του ανθρώπου να δρα ανεξάρτητα από τη θείκη δύναμη. Οι θεοί είναι εντελώς αδύναμοι από τη στιγμή που δεν τους αφήνουμε να μας χρησιμοποιήσουν, λέει. Παραδέχεται πως δεν σκότωσε αμυνόμενος, αλλά υπερασπιζόμενος το όνομα της φυλής του. «Κάποτε έσφαξα κάποιον [...] Μπορούσα να του χαρίσω τη ζωή. Αλλά έφτυσε [...] επάνω στη φυλή που νόμιζα δική μου». Δέχεται ότι ο οργίλος χαρακτήρας του είναι εκείνος που τον οδήγησε στον φόνο.

Μέσα από τον χαρακτήρα του Οντεουάλε ο Ρότιμι αφήνει να φανεί κάπως πιο καθαρά η αντίληψη των Γιουρούμπα γύρω από την ύβριν και την αμαρτία. Ο ήρωάς του τιμωρείται με εξορία και τη στιγμή που εγκαταλείπει την πόλη μαζί με τα παιδιά του, οι συμπολίτες του υποκλίνονται, αναγνωρίζοντας έτσι ότι η «τραγωδία του είναι και δική τους» (113). Είναι προφανές πως ο συγγραφέας θέλει να υπογραμμίσει τη συλλογική φύση της αφρικανικής τραγωδίας (*communitas*) –κάτι ανάλογο συναντούμε και στο τέλος των διασκευασμένων *Βαχών* του Σογίνκα)– σε αντίθεση με τον Σοφοκλή, όπου στο τέλος τονίζεται πιο πολύ το μοναχικό performative οδοιπορικό του ήρωα. Διαβάζουμε στο πρωτότυπο:

Χορός: Κοίτα, λαέ της Θήβας, να, ο Οιδίπους που είχε τους ξακουσμένους γρίφους ξεδιαλύνει κι ήταν μέγας και φθόνος για όλους και καμάρι, τώρα σε ποια τρανή φουρτούνα δυστυχίας έχει βουλιάξει. Και γι' αυτό ποτέ θνητό κανένα μη μακαρίζουμε, πριν δούμε τη στερνή του μέρα και πριν διαβεί το τέρμα δίχως πόνους.

Η πώση του Οιδίποδα αποκαθιστά την τάξη και η εξορία του τερματίζει τον λοιμό. Ο άνθρωπος που πίστεψε ότι ανήκει στην κοινότητα, μέσα από την τραγωδία του μεταμορφώνει-

²⁹ Τάσος Ρούσσος: «Εισαγωγή», στο Σοφοκλής, *Οιδίπους Τύραννος*, μετ. Τάσος Ρούσσος, Κάκτος, Αθήνα.

³⁰ Είναι ο λόγος που στο σοφόκλειο κείμενο αποστέλλεται

ο Κρέοντας στους Δελφούς: για να φέρει το μήνυμα για τον τρόπο καθαισμού της πόλης από το μίσσημα που προκάλεσε τον λοιμό.

ται στο «άλλο» της κοινότητας, ενώ ο Οντεουάλε, αυτός που θεωρούσε τον εαυτό του ξένο, στο τέλος αισθάνεται μέλος της κοινότητας, «συγγενής».³¹ Η πόλη, και στις δύο περιπτώσεις, γίνεται ο τόπος όπου εκτυλίσσονται σχέσεις σύγκλισης και απόκλισης. Τόπος οικείος και ανοίκειος ταυτόχρονα, τόπος του χτες και του αύριο, του πραγματικού και της ουτοπίας, της ζωής και του θανάτου, τόπος παραστάσιμος άρα διαρκώς ρέων, απόλυτα οριακός.

Ενστάσεις και διαστάσεις

Πολλοί δυτικοί και αφρικανοί μελετητές έλεγξαν με ανσθηρότητα τη διασκευή του Ρότιμι, επισημαίνοντας ότι στην αγωνία του να βρει χώρο να αρθρώσει τον δικό του λόγο παρέκαμψε και, σε πολλά σημεία, στρέβλωσε ουσιαστικές διαφορές ανάμεσα στους δύο πολιτισμούς που στο τέλος ούτε το πρωτότυπο πέτυχαν να φωτίσουν ούτε τη διασκευή. Για παράδειγμα, στέκονται στον εντελώς διαφορετικό ρόλο με τον οποίο αντιμετωπίζεται από τους δύο πολιτισμούς η μοίρα. Επισημαίνουν ότι στους αρχαίους Έλληνες, αλλά και στη Δύση γενικότερα, η μοίρα ή εμιαρμένη ερμηνεύεται ως ανυποχώρητη και τυχαία, χωρίς βέβαια αυτό να αποκλείει εκ μέρους του ανθρώπου τρόπους αντίδρασης. Οι αρχαίοι Έλληνες ήταν αρκετά ζωντανοί και ανήσυχoi για να δεχτούν την απόλυτη υποταγή στη μοίρα. Μολονότι γνώριζαν ότι το πεπρωμένο φυγείν αδύνατον, ότι στο τέλος θα κερδίσει ο χρησμός και θα πάρει τη μορφή πεπρωμένου, προσπαθούσαν. Αυτό πράττει ο Αίαντας, ο Ηρακλής, αλλά και ο Οιδίποδας, ο οποίος δείχνει μέσα από τις κινήσεις του πως κάθε άλλο παρά παθητικά δέχεται το πεπρωμένο του. Πρώτα προσπαθεί να το αποφύγει, μετά ο ίδιος το αναζητά με τη γνωστή του δύσα για την αλήθεια και, τέλος, το αγκαλιάζει και το αποδέχεται. Βέβαια, και να ήθελε να το αποφύγει δεν θα μπορούσε. Ο «παντεπόπτης» χρόνος στο τέλος δικαίει (στ. 1213).³² Ο Χορός μας δίνει την εικόνα:

Αλίμονο, γενιές των ανθρώπων,
τη ζωή σας λογιάζω παρόμοια
με το τίποτα.

Ποιος θνητός, τάχα ποιος
περσότερη νιώθει ευτυχία
παρ' όση νομίζουν πως έχει,
που κι αυτή σβήνει αμέσως;

Και παρακάτω είναι ο ίδιος ο Οιδίποδας που στοχάζεται επάνω στο θέμα, λέγοντας:

Κι ως καλά ξέρω
πως μήτε αρρώστια μήτε τίποτε άλλο
δε θα μπορούσε να με θανατώσει·
γιατί δε θα σωζόμουν, αν δεν ήταν
για κάποιο φοβερό κακό να ζήσω (στ. 1457-1460).

³¹ Wetmore: ό.π., σ. 113.

³² Το πώς δικαίει και ποιους εντέλει δικαίει είναι ένα θέμα αρκετά σύνθετο που έχει απασχολήσει τους δημιουργούς από την εποχή του Ομήρου και του Ησίοδου. Υπήρχαν ποικίλοι τρόποι τιμωρίας των παραβατών

της ηθικής. Κάποιοι τιμωρούνταν μετά θάνατον, άλλοι κατά τη διάρκεια της ζωής τους, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις υπέφερε αντ' αυτών η οικογένεια (βλ. περίπωση Αγαμέμνονα, Οιδίποδα κ.λπ.).

Για να κλείσει το έργο με τη συμβουλή που δίνει στις κόρες του: «να ζείτε πάντα/ καθώς ορίζει η μοίρα» (στ. 1513-14). Η αποτίφλωσή του είναι μία πράξη που επιλέγει ο ίδιος. Είναι η κορύφωση όλου του έργου. Βγάζει τα μάτια που του έδωσαν μια τόσο εσφαλμένη γνώση του εξωτερικού κόσμου και των παραστάσεών του. Αυτός, ο πραγματικά ευφυής άνδρας, βλέπει επιτέλους την αλήθεια μέσα από το θέατρο της ψυχής του. Συναντά το φως στο σκοτάδι της σωματικής του τυφλότητας. Εκείνο που στο τέλος μαθαίνει είναι ότι η ανθρώπινη γνώση και ευφρία, τα οποία τόσο πολύ είχε εμπιστευτεί, έχουν τα όριά τους. Ο άνθρωπος που μπόρεσε να λύσει το αίνιγμα και της παραστάσεως της Σφίγγας, δεν μπόρεσε να λύσει το αίνιγμα του δικού του πεπρωμένου.

Πρόκειται για μία μοναδική στιγμή, όπου η *mise en scène* μετατρέπεται ακαριαία σε *mise en abîme*, ακυρώνεται η διαδικασία του γνώριμης θέασης και ανοίγει ο δρόμος που θα περπατήσουν αιώνες αργότερα ένας Λάκυ από το *Περιμένοντας τον Γκοντό* και ένας Χαμ από το *Τέλος του παιγνιδιού* του Samuel Beckett. Τυφλοί και συνάμα τροβαδούροι του θαύματος –ορατού και αόρατου– του κόσμου.

Τώρα, στην κουλτούρα των Γιορούμπα, η μοίρα, η *iwa* όπως την αποκαλούν, εμφανίζεται πιο ελαστική. Δεν επιλέγεται από τους θεούς ούτε δίνεται στην τύχη από τις Μοίρες. Είναι προσωπική υπόθεση, συνεπώς το άτομο είναι υπεύθυνο για το τι θα συμβεί.³³ Για παράδειγμα, όταν οι γονείς μαθαίνουν τον χρησμό, ο αφηγητής λέει: «Το μέλλον δεν είναι εντυχιμένο, όμως το να παραιτηθεί κανείς πεθαίνει μια ώρα αρχύτερα. Ο άνθρωπος πρέπει ν' αγωνίζεται. Το κακό μέλλον δεν πρέπει να 'ρθει» (3). Για τον Ρότιμι και τους Γιορούμπα γενικά, είναι τραγικό να αφήνεται κανείς στη μοίρα του. Η ζωή είναι ένας αγώνας (6), και αυτό ισχύει και για τις σχέσεις ατόμου/κράτους.

Ο Οιδίποδας μέσα σε ένα αφρικανικό πλαίσιο θα μπορούσε ενδεχομένως, μαθαίνοντας τη μοίρα του, κάπως να την αλλάξει με θυσίες ή αποφεύγοντας ορισμένες κακές επιλογές. Ο Οντεονάλε κατασπρέφεται γιατί ούτε συνετός ηγέτης είναι ούτε με μέτρο. Από τη στιγμή που γνώριζε τις λεπτομέρειες της μοίρας του, δεν έπρεπε να σκοτώσει τον γέροντα ή να πατρευτεί γυναίκα μεγαλύτερη απ' αυτόν, έτσι ώστε να αποφύγει τα αρνητικά της συμπτώματα ή, έστω, να μην τα προκαλέσει. Ή θα 'πρεπε να ακολουθήσει τη συμβουλή που του είχε δοθεί, να μην το βάλει στα πόδια στο άκουσμα του χρησμού (60). Κατ' ανάλογο τρόπο και οι ηγεσίες, λέει ο συγγραφέας. Κάνουν τη ζωή τραγική κάθε φορά που δεν παίρνουν σωστές αποφάσεις ή κάθε φορά που παίρνουν αποφάσεις που βασίζονται στον φυλετικό εθνικισμό και στην προκατάληψη. Αγωνώντας το κοινό καλό, θέτουν σε κίνδυνο τη ζωή της κοινότητας.³⁴

Άλλοι, πάλι, σχολιάζουν αρνητικά τον τρόπο με τον οποίο ο Ρότιμι προσεγγίζει την έννοια της αμαρτίας, στην οποία δίνει μία πολύ περιορισμένη, αυστηρώς χριστιανική διάσταση, σύμφωνα με την οποία ο Οιδίποδας αξίζει της τιμωρίας του ένεκα της αλαζονείας του, αποκλείοντας με την επιλογή του πολλές άλλες εγκυρότερες αναγνώσεις³⁵ ενώ είναι και άλλοι που κάνουν σύγκριση των δύο θεολογικών συστημάτων και διατείνονται ότι δεν μπορούν να συμμελετηθούν καθότι διαφέρουν σε βασικά πράγματα, όπως λόγου χάρι στο γεγονός ότι οι θεοί των Γιορούμπα δεν λειτουργούν αυθαίρετα ή από καπρίτσιο όπως οι Ολύμπιοι.³⁶

³³ Πατέρας όλων των θεών, σύμφωνα με τους Γιορούμπα, είναι ο Oludumare. Το πνεύμα του ανθρώπου, πριν γεννηθεί μέσα σε κάποιο κορμί, γονατίζει μπροστά του και επιλέγει τη μοίρα του, η οποία δεν είναι εγγενώς καλή ή κακή, είναι απλώς το πεπρωμένο που επέλεξε το πνεύμα. Μολονότι η *iwa* δεν μπορεί να αποφευχθεί, κάποια θυσία μπορεί να επηρεάσει τα γεγονότα, επι-

τρέποντας στους θεούς ή στους προγόνους να επέμβουν. Στο Wetmore: σσ.116-17.

³⁴ Wetmore:ό.π., σ. 111.

³⁵ Για περισσότερα βλ. Wetmore: ό.π., σ.118.

³⁶ Michael Etherton: *The Development of African Drama*, African Publishing, New York 1982, σ. 125. Επίσης, βλ. Wetmore: ό.π., σ.118.

Επίσης, κριτικό αντίλογο προκαλεί η έντονη παρουσία κοινωνικοπολιτικών παραγόντων που εκτιμάται ότι συρρικνώνουν την αχατογράφητη περιοχή των επιθυμιών και των παθών της ανθρωπίνης ψυχής, δηλαδή την «άλλη» (σχεδόν μη παραστάσιμη) διάσταση των πραγμάτων και ενισχύουν την πιο ορθολογική και ερμηνεύσιμη. Έργα όπως ο *Οιδίποδας*, λένε δυτικοί μελετητές, θέτουν ενώπιόν μας τα όρια της ανθρωπίνης κατάστασης που εν περιλήψει μας δίνει ο Χορός άμα τη εμφανίσει του τυφλού βασιλιά: «Ω! φρίκη για τα μάτια των θνητών» (στ. 1297), όρια που δεν βλέπουμε στον μεταποιημένο Αφρικανό Οιδίποδα.

Στη σύζηση μπαίνει και η παραποίηση στοιχείων από την εγχώρια κουλτούρα, όπως ο υπερβολικός ρόλος που δίνεται στο άτομο σε μία κοινωνία ανστηρώς ιεραρχημένη, όπου όλα έχουν τη θέση τους, τον ρόλο και τις προδιαγεγραμμένες παραστάσιμες δυνατότητές τους,³⁷ όπως επίσης και το γεγονός ότι ο ήρωας εμφανίζεται με μία σύζυγο, τη στιγμή που είναι βέβαιον ότι, σύμφωνα με τα ήθη και τις προσδοκίες μιας πολυγαμικής κοινωνίας, θα είχε πολύ περισσότερες, άρα και η έννοια του όλου δράματος όπως και η βαρύτητα των γεγονότων θα άλλαζαν άρδην.³⁸ Άλλοι πάλι ισχυρίζονται ότι θα ήταν μάλλον αντίθετο, ως έχει η αφρικανική πραγματικότητα, κάποιος ο οποίος προέρχεται από μία φυλή να ηγηθεί κάποιας άλλης.³⁹

Δημιουργικά υβρίδια

Πρόκειται για θεμικές, εποικοδομητικές και βεβαίως διαφωτιστικές παρεμβάσεις που κομίζουν στην επιφάνεια λογίων λογίων προβληματισμούς που δεν αφορούν αποκλειστικά και μόνον τον υπό σύζηση διασκευασμένο *Οιδίποδα* αλλά κάτι πολύ πιο γενικό και σύνθετο: το θέμα των διαπολιτισμικών και προφανώς διακειμενικών ορίων και περιθωρίων και κατά συνέπεια σχέσεις αυθεντικού και παράρωγου, παραστασιμότητας (performativity) και αναπαράστασης (representation), ανάγνωσης (reading) και παρανόησης (misreading). Το πώς διεκπεραιώνεται αυτή η ανταλλαγή είναι θέμα ασφαλώς του εκάστοτε δημιουργού, ο οποίος μπορεί να σμικρύνει την απόσταση ανάμεσα στα δύο κείμενα ή να τη μεγαλώσει, να ακουμπήσει σε κάτι πολύ ειδικό ή σε κάτι πιο ευρύ, να εκκεντρώσει ή να συγκεντρώσει ανάλογα που στοχεύει. Όπως σημειώνουμε σε προηγούμενες σελίδες, υπάρχουν διάφορες λέξεις να περιγράψουν αυτή τη μεταποιητική διαδικασία (προσαρμογή, προσαρμογή κ.ο.κ.). Το θέμα είναι κατά πόσο δεχόμαστε ως βασικό κρατούμενο εκείνο που υποστηρίζει και ο Barthes, ότι ανεξάρτητα από την «ταμπέλα» που κολλάμε στο αποτέλεσμα, «κάθε κείμενο είναι ένα διακείμενο»,⁴⁰ συνεπώς όλη η καλλιτεχνική δημιουργία είναι πρωτίστως κοινωνική δημιουργία και κάθε παραγωγή είναι μοιραία, και πάντοτε, μία ανα-παραγωγή ή μία «παρανόηση». Με αυτή την έννοια, ένα έργο όπως η *Μηχανή Άμλετ* του Heiner Müller, ας πούμε, δεν είναι απλώς μία τολμηρή (μεταμοντέρνα) εκδοχή-παρανόηση του σαίξπηρικού Άμλετ, αλλά και μία εκδοχή-παρανόηση δεκάδων άλλων κειμένων: αγγίζει, δηλαδή, την ίδια τη φύση της πολιτιστικής παραγωγής που είναι η ανακατασκευή υπάρχοντος υλικού και η επανατοποθέτησή του εντός ενός νέου ιστορικοκοινωνικού πλαισίου, εκεί όπου πρέπει να μελετηθεί και να εκτιμηθεί.

Και για να επιστρέψουμε στην περίπτωση του έργου του Ρότιμι, δεν τίθεται θέμα μιας ιστο-

³⁷ Wetmore: ό.π., σ.119.

³⁸ Bernth Lindfors, επιμ.: *Dem-Say. Interviews With Eight Nigerian Writers, African and Afro-American Studies and Research Centre*, Austin 1974, σσ. 63-64.

³⁹ Βλ. Wetmore: ό.π., σ.119.

⁴⁰ Roland Barthes: «Theory of the Text», στον τόμο *Un tying the Text: A Post-Structuralist Reader*, επιμ. R. Young, London, Routledge & Kegan Paul 1981, σ. 39.

ρικά πιστής ανάγνωσης/αναπαράστασης της αρχαιοελληνικής πραγματικότητας (κάτι τέτοιο θα ήταν τουλάχιστον φαιδρό), ούτε θέμα πιστής μεταφοράς της νιγηριανής πραγματικότητας (δεν είναι το συγγραφικό ζητούμενο αυτό), όπως δεν έχουμε να κάνουμε και με κάποιο δημιουργήμα που να εμπίπτει στη λογική του υπερ-πολιτισμικού θεάτρου (transcultural), όπως τουλάχιστον το υπηρέτησαν καλλιτέχνες όπως ο Peter Brook στη *Μαχαμπαράτα* και στο *Orghast*, ο Grotowski με το «φτωχό του θέατρο», στόχος των οποίων ήταν η υπέρβαση των εθνικών/πολιτιστικών ορίων, ώστε να υπογραμμιστούν οι συγκλίσεις των πολιτισμών και να επιτευχθεί η επιστροφή σε μία, ας την ονομάσουμε «πρωτόγονη αθωότητα», σε ένα μεταφυσικό «είναι» των πραγμάτων πέρα από τον χρόνο και τον χώρο.⁴¹

Προφανώς δεν κάνει τέτοιο θέατρο ο Ρότιμι. Μολονότι ακουμπά σε ορισμένα σημαντικά θέματα από το πρωτότυπο κείμενο που αναφέρονται γενικά στη ζωή του ανθρώπου, δεν φιλοδοξεί να γνωρίσει στο κοινό του λεπτομέρειες του ξένου κειμένου ούτε τις σκοτεινές του πλευρές. Αυτό που θέλει να μας δώσει, όπως είπαμε από την αρχή, είναι μία διασκευή του *Οιδίποδα* που να δίνει νέες διαστάσεις, κυρίως σε εγχώρια προβλήματα, ένα νέο κείμενο, ούτε ακριβώς όμοιο μα ούτε και εντελώς άλλο, αλλά «κάτι άλλο», όπου θα συνυπάρχουν χωρίς να αλληλοαναιρούνται ή να αλληλοϋπονομεύονται το εγχώριο και το δάνειο, το αφρικανικό τύμπανο και η δυτική ντραμς, ο βωμός του Ογκούν και ο απολλώνιος χρησμός, το αφρικανικό γνωμικό και το ελληνικό, η πρώτη γραφή και η μετα-γραφή, η πρώτη ανάγνωση και η «υβριδική» παρανάγνωση. Με αυτή την έννοια μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο Ρότιμι παράγει θέατρο «διαπολιτισμικό», το οποίο από τη φύση του είναι μία πράξη υπέρβασης, αλλά και παρέμβασης στη διαμόρφωση της οικολογίας των πολιτισμών ή, διαφορετικά, είναι μία υβριδική πρόταση, η οποία από τη φύση της εκθέτει τα όρια οποιασδήποτε μονοκρατίας, θέτοντας σε διαθεσιμότητα την ίδια την έννοια της αυθεντικότητας η οποία, όπως ξέρουμε, εμποδίζει την ισότιμη ανταλλαγή, δεδομένου ότι επιβάλλει έναν λόγο στη θέση της κυρίαρχης αφετηρίας. Η υβριδική τέχνη κατασκευάζει διαρκώς νέες (παραστάσιμες) μεθοδούς και αναγνωστικές διαδικασίες που ορίζονται από τα δεδομένα του παρελθόντος και τις απαιτήσεις του παρόντος.⁴²

Υπερβάσεις θέασης και πράξης

Είναι αναμφίβολα μεγάλη πρόκληση για έναν αναγνώστη ή θεατή (δυτικό, στην προκειμένη περίπτωση) να υπερβεί τους τρόπους και τα μοντέλα που έχει διαδεχτεί για να εκλογικεύει και, κατά συνέπεια, να τιθασεύει την παραστασιμότητα της ετερότητας και την όποια επικινδυνότητα αυτή εμπεριέχει, αναζητώντας μία νέα δυναμική σε ένα κείμενο ήδη φορτωμένο με σημασίες. Αλλά βέβαια το ίδιο συμβαίνει και για έναν δέκτη θύμα αποικισμού, που και

⁴¹ Να προσθέσουμε και τους Richard Schechner και Eugenio Barba οι οποίοι προσπαθούν να εντοπίσουν τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στη δυτική και την ανατολική παράδοση και συνεπώς ανάμεσα στο ένα υποκριτικό στυλ και στο άλλο, δηλαδή να εντοπίσουν την ουσία της ταυτότητας πριν από την κοινωνικοποίησή της. Σύμφωνα με τον Schechner, ο διαπολιτισμός δεν πρέπει να φοβίζει γιατί δείχνει πόσο πλούσιος είναι ο κόσμος μας, πόσα πολλά θεατρικά στυλ υπάρχουν που θα μπορού-

σαν να εμπλουτίσουν το δικό μας. Είναι μία μείξη που βοηθά στη δημιουργία νέων υποκειμένων μακριά από τα εθνικά στερεότυπα, μία πρώτη γέφυρα για τη δημιουργία μίας παγκοσμιοποιημένης δραματοποιήσεως, πέρα από τα οικεία περιθώρια του ανεπτυγμένου κόσμου. Για περισσότερα βλ. Σ. Πατσάλιδης *Από την αναπαράσταση στην παράσταση: Σπουδή ορίων και περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σσ. 184-186.

⁴² Για περισσότερα βλ. Pavis: ό.π., σσ. 183-216.

αυτός έχει διαμορφωμένες προσλαμβάνουσες τις οποίες πρέπει να αναθεωρήσει.

Με άλλα λόγια, καλούμαστε να μιλήσουμε από τη θέση του τελικού κριτή, του θεατή, όχι όμως του όποιου θεατή αλλά εκείνου που κατά πάσα πιθανότητα είχε στόν του ο συγγραφέας όταν πήρε, σε μία συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, το αρχαίο κείμενο με πρόθεση να το διασκεύασει, αναλαμβάνοντας έναν διπλό ρόλο: του μετα-φορέα και του μετα-γραφέα, γνωρίζοντας ότι για να είναι όσο το δυνατό λειτουργικότερος ο δάνειος μύθος του ως παραστάσιμο γεγονός αλλά και ως μοντέλο ανάλυσης της πολιτικής κατάστασης (ο ιστορικός ενδείκνυται της διασκευής), θα έπρεπε να επανακωδικοποιηθεί σε επίπεδο χαρακτήρων, φιλοσοφίας ζωής, θεατρικής φόρμας, κοινωνιολογικών και ανθρωπολογικών παραμέτρων, δηλαδή να αποκτήσει νέες σκηνικές σημασίες. Μόνο μέσα από την, κατά το δυνατό, ενίσχυση της αναγνωρισιμότητας των αναπαραστατικών του μοντέλων θα έφτανε το μήνυμα στους θεατές σχετικώς με τη δυνατότητα υπέρβασης των φυλετικών διακρίσεων και προκαταλήψεων και τη δημιουργία μίας υπερφυλετικής υποκειμενικότητας (δεν είναι άσχετη με αυτό η δήλωση του συγγραφέα ότι «η ανθρωπότητα είναι η φυλή μου»), καθώς επίσης και το μήνυμα ότι οι αποφάσεις της όποιας ηγεσίας επηρεάζουν άμεσα τη ζωή των απλών ανθρώπων, συνεπώς έχουν ηθική υποχρέωση να τις ελέγχουν.

Η εκτίμησή μου είναι ότι «αφρικανοποιώντας» ή «νιγηριοποιώντας» τον μύθο, ο Ρότιμι δεν τον συρρίκνωσε, αλλά αντίθετα ανέδειξε μέσα από τη χωροχρονική (και όχι μόνον) μετατόπιση και τη σκόπιμη παρανάγνωση του, αφενός την παγκόσμια εμβέλειά του και αφετέρου τη σπουδαιότητά του στον σύνθετο ρόλο του γεφυροποιού όχι τόσο μεταξύ Γιορούμπα και κλασικής Ελλάδας, όσο ανάμεσα στις επιμέρους εθνοτικές κουλτούρες της Νιγηρίας. Κράτησε τους δείκτες στραμμένους στο επίτονο οδοιπορικό του ανθρώπου προς τη γνώση και την αυτογνωσία και από και στη συμφύλιωσή με τον εαυτό και με τους άλλους, δηλαδή χρησιμοποίησε τον *Οιδίποδα* σαν ένα μονοπάτι που οδηγεί από το άτομο στη φυλή και από και στην ανθρωπότητα. Με αφετηρία το κορυφαίο αυτό κλασικό κείμενο που στηρίζεται στη θεϊκή αλήθεια (την υπέρτατη γνώση) και στην ανθρώπινη φαντασία, στην ευφυΐα και την άγνοια, ο συγγραφέας δημιούργησε ένα άλλο παραστάσιμο διακείμενο, το οποίο δείχνει ότι η μοίρα των ανθρώπων είναι δεμένη με τη μοίρα των ηγετών τους και ότι ο κακός ηγέτης όπως και ο αμέτοχος και ανεύθυνος πολίτης είναι οι πηγές της νέας αφρικανικής τραγωδίας. Όπως γράφει και ένας άλλος μεγάλος νιγηριανός συγγραφέας, ο Femi Osofisan, στο *Tegonni*, «όπου υπάρχει τυραννία και καταπίεση, θα υπάρχει και μία Αντιγόνη», και κατά μία έννοια και κάποιοι Οιδίποδες, κάποιοι Άμιετ κ.ο.κ.

Η πράξη του θεάτρου σε πλήρη ταύτιση με την ανάγκη της ενότητας. Μία επιτυχής συμβίωση ετερόκλητων κωδίκων, αισθητικών και ιδεολογικών, που θα έπρεπε πριν από όλους να παραδειγματίσει τις νιγηριανές κυβερνήσεις, λέει ο συγγραφέας.

Διαπολιτισμικές παραναγνώσεις: περί εξόδων και αδιεξόδων

Τέτοια διακείμενα έχουν ιδιαίτερη σημασία, δεδομένου ότι προβάλλουν δυναμικά, ακόμη και μέσα από τα ενδεχόμενα προβλήματα τους, πολλά από τα βασικά ερωτήματα που αφορούν την πράξη της διαπολιτισμικής επικοινωνίας και δημιουργίας. Με τον τρόπο και τις μεθοδεύσεις τους μας αναγκάζουν να επανεξετάσουμε τις σχέσεις κέντρου και περιφέρειας, Βορρά-Νότου, Ανατολής-Δύσης, εθνικού-υπερεθνικού, αυθεντικού και υβριδικού, οικείου και αλλότριου, παράστασης και παραστασιμότητας, ανάγνωσης και παραανάγνωσης. Μας ωθούν να διερωτηθούμε κατά πόσο ο διαπολιτισμός έχει να επιτελέσει μία συγκεκριμένη αποστο-

λή μέσα στα όρια μιας εθνικής κουλτούρας ή κατά πόσο οι φιλοδοξίες του είναι πιο γενικές σε σημείο να θεωρηθούν παγκόσμιες.⁴³ κατά πόσο εγγυάται και/ή ενισχύει την πολιτιστική ταυτότητα ενός λαού ή κατά πόσο την εκκεντρώνει, την εκκενώνει και στο τέλος τη διαλύει. Με άλλα λόγια, κατά πόσο στηρίζει ή/και προκαλεί την επικοινωνία και την αμοιβαία κατανόηση ανάμεσα στους λαούς ή καταργεί βασικές διαφορές, καθιστώντας την οποιαδήποτε ουσιαστική επικοινωνία ανέφικτη – που σημαίνει ότι παρασύρει τον κόσμο να πιστέψει σε μία επί ίσοις όροις συμμετοχή σε μία παγκόσμια κοινότητα, η οποία στην πραγματικότητα δεν υφίσταται, είναι απλώς μία κατευναστική (και άνευ σημασίας) ουτοπία.⁴⁴

Όλα τούτα σημαίνουν ότι η ίδια η διαπολιτισμική πρακτική, από τη φύση της, επιβάλλει την ενασχόλησή μας με το ιστορικό της πλαίσιο, ιδιαίτερα όταν αναφερόμαστε σε πρώην αποικίες (όπως η περίπτωση της Νιγηρίας), όπου τέτοιες συνεργασίες απειλούν να εξαφανίσουν αντί να αναδειξουν τις ατομικές (εθνικές) ιστορίες που τις γέννησαν. Από τη στιγμή που ο «άλλος» παύει να είναι «συν ένας άλλος» και μετατρέπεται απλώς σε παθητική επιφάνεια όπου κάποιος προβάλλει το διογκωμένο και επεκτατικό εγώ του, τότε έχουμε μία πράξη εκμετάλλευσης στο όνομα μιας, υποτίθεται, διαπολιτισμικής αναπαράστασης. Ένα τέτοιο «ταξιδιάρικο» (κατ' επίφασιν διαπολιτισμικό) θέατρο, αποκομμένο από το ίδιο το περιβάλλον που το γέννησε και το εξέθρεψε και το οποίο ζει μέσα από πρόσκαρες και «υποπτες» ανταλλαγές/δοσοληψίες, δεν μπορεί παρά να έχει τη μορφή μικρού περιφερόμενου ζωολογικού κήπου, όπου κανένα ζώο δεν έχει πλήρη ζωή/οντότητα. Όλα είναι εντυπώσεις, *simulacra*, για να επικάλεστώ τον όρο του Baudrillard: κυριολεκτικά *virtual theatre*.

Όπως ασφαλώς υπάρχει και η άλλη όψη του δι-εθνικού ταξιδιού, όπου πρυτανεύει η «παρωλοσία», δηλαδή η ακινητοποίηση του θεάτρου σε έναν περιέργο τοπικισμό ο οποίος, στο όνομα ενός αμυντικού εθνικού σχεδιασμού και μιας αναγνωστικής καθαρότητας, αποκλείει μετά βδελυγμίας τον «διαλυτικό» και «απίθασο» πλουραλισμό και την επικινδυνότητα της διαπολιτισμικής παρανόησης. Τότε μπορεί να μην μιλούμε για «περιφερόμενο ζωολογικό κήπο», όμως και πάλι η αναφορά μας είναι για ένα θέατρο νεκρό, μία άλλη μορφή/εκδοχή του *virtual theatre*.

Συμπερασματικά: Ανεξάρτητα από τις όποιες εύλογες επιφυλάξεις, μία διαπολιτισμική διασκευή – είτε λέγεται *Δεν φαίνε οι θεοί* είτε *Βάκχες* (Soyinka), *Φιλοκτήτης* (Jesurun), *Demea* (Butler), *Ευριδίκη* (Ruhl), *Αίας* (Auletta) κ.λπ. – έχει από μόνη της ειδικό ενδιαφέρον καθώς μας δίνει την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε πώς ένας εν ζωή δημιουργός «συνομιλεί» με έναν νεκρό, πώς επενδύει σε αυτόν ερωτήματα των καιρών μας και χρώματα της ιστορικής μας προσωπικότητας. Τώρα, ποιο μπορεί να είναι το τελικό νόημα ή εκτόπισμα αυτής της μετα-μορφωτικής, παραγνωστικής διαδικασίας, δεν μπορεί να προεξοφληθεί δεδομένου ότι παράγεται τη στιγμή της κατανάλωσής του – είναι, δηλαδή, μία «καθυστερημένη ανακάλυψη»⁴⁵ της «ερμηνευτικής κοινότητας».⁴⁶ Αυτή και μόνον αυτή είναι που θα κρί-

⁴³ Για περισσότερα βλ. Σ. Πατσάλιδης: *Θέατρο και θεωρία*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 177-211.

⁴⁴ Gustom Bharucha: «Negotiating the "River": Intercultural Interactions and Interventions», *The Drama Review* τόμ.41, τχ. 3, 1997, σσ. 31-38, ιδίως σσ. 31-34.

⁴⁵ Η διαπίκωση αυτή μας παραπέμπει κατευθείαν στη σκέψη του Wittgenstein, εκεί όπου λέει ότι η γλώσσα δεν είναι κάτι δεδομένο, αλλά ένα παιχνίδι σχέσεων, όπου ο χώρος και ο χρόνος διεξαγωγής του έχουν μεγάλη σημασία. Βλ.

Philosophical Investigations, Basil Blackwell, Oxford 1958.

⁴⁶ Ο όρος «ερμηνευτική κοινότητα», όπως χρησιμοποιείται εδώ, ανήκει στον Stanley Fish, ο οποίος τονίζει ότι μία κοινωνία ανταρτίζεται από διάφορα μέλη, τα οποία μοιράζονται κοινούς κώδικες και συμβάσεις που διαφοροποιούνται από περιοχή σε περιοχή και από περίοδο σε περίοδο. Και αυτή ακριβώς η πολλαπλότητα δικαιολογεί και τις διαφοροποιημένες αναγνώσεις. Βλ. *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard UP, Cambridge, Mass. 1980, σσ. 97-111, 167-93.

νει κατά πόσο το εγχείρημα πέτυχε. Το «βλέμμα» της είναι εκείνο που θα καθορίσει την έκταση της διασποράς (ή όχι) των σκηνικών σημείων. Αυτό εννοεί ο Eco όταν λέει ότι, «κάθε πρόσληψη ενός έργου τέχνης είναι και μία ερμηνεία και μία παράσταση του έργου».⁴⁷ Η κάθε νέα (παρ)ανάγνωση είναι εκείνη που προσδίδει (ή όχι) στο έργο νόημα και συμβάλλει (ή όχι) στην ανανέωσή του. Αυτή ουσιαστικά «γράφει» την πραγματική του ιστορία, αυτή τοποθετεί ή αφαιρεί κάθε φορά τα «εισαγωγικά».

Για σύγχρονους θεωρητικούς όπως ο Barthes, ο de Man, ο Eco κ.ά., το καλό και το ανθεκτικό στον χρόνο έργο είναι εκείνο που «γνωρίζει και διακηρύσσει ότι θα παρεξηγηθεί, που λείπει την ιστορία, την αλληγορία της παρεξήγησής του».⁴⁸ Και αυτό ακριβώς συμβαίνει με τους κλασικούς. Διαφορετικά, πώς να ερμηνεύσει κανείς το εξής παράδοξο: ενώ ολοένα και πιο πολύ ακούγεται η φράση «βαρεθήκαμε τους κλασικούς», ολοένα και πιο πολύ ασχολούμαστε μαζί τους. Επί τροχάδην το εξής παράδειγμα: το 1964 καταμετρήθηκαν από σαιξπηρολόγους ερευνητές 1159 μελέτες για το έργο του μεγάλου Ελισαβετιανού, ενώ τα τελευταία 15 περίπου χρόνια είχαμε έναν μέσο όρο 4.000 μελετών ετησίως, με αποκορύφωμα το 1992, όπου ο αριθμός σκαρφάλωσε στις 5.597. Τι πάει να πει αυτό; Ότι ο Σαίξπηρ «πουλάει», όπως αντιστοίχως «πουλάνε» ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης, ο Αισχύλος, ο Μολιέρος, ο Γκαίτε και ορισμένοι, όχι πολλοί, άλλοι. Και προφανώς δεν «πουλάνε» από σύμπτωση. «Πουλάνε» γιατί το έργο τους δεν εγκλωβίζεται εύκολα σε (αφ)ορισμούς, τελεολογικές και τελειολογικές αποτιμήσεις, παγιωμένα αναπαραστατικά μοντέλα, εθνικά και πολιτισμικά σύννομα και, κατά συνέπεια, προσφέρεται πιο άνετα για να εκφραστεί το τοπίο των σύγχρονων (μεταμοντέρνων) πολιτισμών, με τα συνεχώς διευρυνόμενα και διαχεόμενα κέντρα και όρια. Άλλως πως, το έργο τους λειτουργεί σαν μία απέραντη δεξαμενή ή, καλύτερα, μία (δια)κειμενική επιφάνεια στο σώμα της οποίας επενδύονται κάθε φορά εκείνα τα (performative) στοιχεία που συνθέτουν το φαντασιακό τοπίο της τρέχουσας (δια)πολιτιστικής ζωής που περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, υπερβάσεις, διασκευές, προσαρτήσεις, δάνεια, εκκεντρώσεις, παρααναγνώσεις, παρερμηνείες, παίγνια μεταξύ υψηλής και λαϊκής κουλτούρας, καθώς και παίγνια μεταξύ εθνών και εθνοτήτων, φυλών και φύλων. Και θα συνεχίσει να επιβιώνει όσο θα προκαλεί και θα προσκαλεί τη διαρκή μας αναζήτηση, δηλαδή όσο θα παραμένει ανοικτό και διαθέσιμο, άρα ζωντανό θέατρο, δηλαδή, «δικό μας», άρα απόλυτα «ερωτικό», όπως λέει και ο Barthes.⁴⁹

⁴⁷ Umberto Eco: *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana UP, Bloomington 1979, σ. 49.

⁴⁸ Paul de Man: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric*

of Contemporary Criticism, Oxford UP, New York 1971, σ. 136.

⁴⁹ Roland Barthes: *Roland Barthes by Roland Barthes*, μετ. Richard Howard, Macmillan, London 1977, σ. 118.