

Από το ιερό στο κοσμικό και αντίστροφα; Περιπέτεια και μέλλον του θεατρικού μύθου

Το θέατρο, από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του στην αρχαία Ελλάδα, βρίσκει στο μύθο την αφετηρία και το μέσο ανάπτυξής του. Είτε πρόκειται για μια εκκοσμικευμένη ιστορία ανθρώπινων διαπροσωπικών σχέσεων ενταγμένων σε ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς, είτε για ανιστορικές αφηγήσεις συμβάντων δραματικά μορφοποιημένων που ανάγονται σε κάποια παρωχημένη «μυθολογική» εποχή, ο μύθος συνιστά τον καμβά του θεάτρου κατά τη διάρκεια όλης της ιστορικής του πορείας. Σε οποιαδήποτε περίπτωση, απώτερο σημείο αναγωγής και νοηματοδότησής του αποτελεί ο αρχετυπικός μύθος της δημιουργίας του κόσμου, της απομάκρυνσης του ανθρώπου από την ευτυχή στιγμή της πρώτης του κοσμικής εμπειρίας εξαιτίας της διάπραξης κάποιου σφάλματος ηθικής ή νοητικής φύσεως και τη συνεπαγόμενη αποξένωσή του από την αρχική διάσταση του «ιερού» χρόνου.

Η αρχαιοελληνική τραγωδία, μέσα από τις βασικές παραμέτρους και τις εννοιολογικές συντεταγμένες της όπως η «ύβρις» και η «νέμεσις», η «άτη» και η «ειμαρμένη», εκφράζει τον απόηχο αυτών των πρωτογενών υπαρξιακών εμπειριών του ανθρώπου, ποικιλότροπα μορφοποιημένων μέσα από τους δυο βασικούς μυθολογικούς κύκλους: της οικογένειας των Ατρείδων και της οικογένειας των Λαβδακιδών.

Μετά από μια γόνιμη και δημιουργική παρουσία που εγκαινιάζεται με τη στροφή στην κλασική αρχαιότητα, επαγγελία του αναγεννησιακού ανθρωπισμού και έκφραση του θεατρικού νεοκλασικισμού και του μπαρόκ, ο μύθος ως έννοια αλλά και διάμεσο στη σχέση της κοινωνίας με το θέατρο υφίσταται τις άμεσες συνέπειες του απομυθοποιητικού ορθολογισμού του αιώνα των Φώτων.

Ο 20ός αιώνας εμφανίζεται ξανά ως ο αιώνας στον οποίο ο θεατρικός μύθος εγγίζει το αποκορύφωμά του αφού, μέσα στα πλαίσια της διακεκομικότητας και κάποτε του «μετα-θεάτρου», αποτελεί για το δραματοουργό (άρα και το σύγχρονο θεατή) το κατεξοχήν προνομιούχο όχημα σημασίας διά του οποίου πορεύεται το θέατρο προς τις αρχές της νέας χιλιετίας.

Την «περιπέτεια» του μύθου, τη δημιουργία και το μετασχηματισμό, την υποδοχή και απόρριψη, τις ερμηνείες και παρερμηνείες του γνωρίζουμε, αφού ως πολιτισμικά προϊόντα ανήκουν στο χώρο του ιστορικού γίνεσθαι, κατάλληλα και επαρκώς προσεγγίσιμα και

αναγνώσιμα από γενικές και ειδικές επιστήμες όπως η φιλολογία και η φιλοσοφία, η ανθρωπολογία και η θεατρολογία, η κοινωνιολογία και η σημειολογία.

Αυτό που αποτελεί ζητούμενο είναι το μέλλον του. Ποια δηλαδή μπορεί να είναι η λειτουργικότητα και η αναφορικότητα του θεατρικού μύθου στη συνείδηση ενός μελλοντικού κοινού; Ποιο θα είναι το περιεχόμενο και οι προοπτικές του και πώς θα εκφράζεται μορφολογικά; Θα συνεχίσει τη διαπιστωμένη ιστορική πορεία του ή μήπως θα ξαναγυρίσει πίσω μ' έναν κυκλικό τρόπο που θα αναπαράγει τα θρησκευτικά και θεατρικά πρότυπα, ήδη γνωστά από την ιστορία του πολιτισμού;

Αυτά είναι μερικά από τα ερωτήματα τα οποία θέτουμε προς διαπραγμάτευση με το κείμενό μας, στα οποία θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε με επιχειρήματα διαφορετικής προελεύσεως.

Πιστεύουμε, λοιπόν, ότι ο επόμενος αιώνας θεατρικά θα χαρακτηριστεί από μια θριαμβική παρουσία του μύθου που θα διαθέτει έντονα ένα μεταφυσικό χαρακτήρα. Δι' αυτού η καλλιτεχνική δημιουργία του ανθρώπου, όπως συνθετικά εκφράζεται στο θέατρο, τόσο ως δραματολογία όσο και ως σκηνική πράξη, θα αποτελεί πεδίο υπαρξιακής αναζήτησης και επικοινωνίας που θα υπερβαίνει τα χωρο-χρονικά πλαίσια και θα διευρύνεται προς τη διάσταση του διαχρονικού και πανανθρώπινου. Ως υποθέσεις, κριτήρια και ενδείξεις που στοιχειοθετούν μια τέτοια άποψη μπορούμε να θεωρήσουμε τα ακόλουθα:

α. Θεατρική μυθολογία VS δραματική μυθοπλασία;

Το θέατρο, όπως αυτό δημιουργήθηκε στην αρχαία Ελλάδα, χρησιμοποίησε το μύθο ως βασικό φορέα του. Ο μυκηναϊκός και θηβαϊκός κύκλος αποτελούν τη θεματική της αρχαίας τραγωδίας και μορφοποιούν τη σύλληψη του «τραγικού» από το αρχαίο ελληνικό πνεύμα.

Οι τρεις όμως κορυφαίοι τραγικοί ποιητές της αρχαιότητας δεν επινοούν *ex nihilo* τα θέματα των έργων τους, αλλά αξιοποιούν το ήδη λογοτεχνικά μεταπλασμένο πλούσιο μυθολογικό υλικό της προφορικής παράδοσης.

Όταν, κατά συνέπεια, ο Αριστοτέλης διατυπώνει την άποψη ότι ο «μύθος» συνιστά την ενοποιό αρχή της τραγωδίας (*Ποιητική*, 14, 53b 1) και συμπεριλαμβάνει το «μύθο» στα κατὰ ποιόν μέρη της, δεν κάνει άλλο παρά να καθορίζει θεωρητικά αυτό που ήταν ήδη κτήμα ακόμα και σ' αυτούς τους πρώτους τραγικούς, τον Πρατίνο, τον Χοιρίλο και τον Φρόνιχο, ότι δηλαδή ο «μύθος» ως «θέμα» αποτελεί συνθήκη *sine qua non* του είδους το οποίο υπηρετούσαν, δηλαδή της τραγωδίας.

Αλλά από την ίδια αυτή την αρχική στιγμή, ο μύθος δεν είναι παρά «ιστορία» που εκφράζεται, αφού πια μόνο ως τέτοιος μπορεί να νοηθεί από τη συνείδηση που έχει απομακρυνθεί από τον κόσμο του πρωτόγονου, του μυθολογικού και δεν μπορεί παρά να λειτουργήσει απόλυτα εγγλωβισμένος, σχεδόν δέσμιος, μέσα στα πλαίσια της λογικής του χωροχρονικά εντεταγμένου. Ακόμα λοιπόν κι αν πρόκειται για το βασιλιά εκείνον που άθελά του έγινε αιμομίκτης και συνειδητοποιώντας το αυτοτυφλώνεται ή για τη βασίλισσα αυτή που σκοτώνει τα ίδια τα παιδιά της, ο θεατής στα αρχαιοελληνικά θέατρα ξέρει καλά πως

αυτό που βλέπει δεν είναι αληθινό αλλά φανταστικό, δεν είναι πραγματικό αλλά ψευδαισθητικό, δεν είναι αντικειμενικά υπαρκτό αλλά συμβολικά μιμητικό.

Μ' αυτά ως δεδομένα και οριακά γνωρίσματα κινήθηκε το θέατρο από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας, περνώντας διαδοχικά από σταθμούς και στάδια στα οποία άλλοτε το πραγματικό επικρατούσε σε βάρος του μυθολογικού κι άλλοτε το αντίθετο, σε τρόπο που, ανάλογα με τις αισθητικές αρχές και τα ιδεολογικά συμφραζόμενα κάθε εποχής, η δραματουργία εμφανίζεται περισσότερο ή λιγότερο στραμμένη στο ρεαλιστικό δράμα, με την αντίστοιχη έμφαση στο μύθο ως ιστορία και θεματική ή στη μεταπλασμένη απεικόνισή της, με μορφολογική και ειδολογική σημασιοδότηση του μύθου ως αφήγησης και συμβολισμού.

Αυτή η συνεχής διεκυστίνδα μεταξύ του Μύθου και του Λόγου οδηγεί, πολύ συχνά, εκτός από τις ακραίες περιπτώσεις της πλήρους επιβολής του ενός πάνω στο άλλο (Θέατρο του κλασικισμού vs Θέατρο του ρεαλισμού), σε μια ενσωμάτωση και συμφυρμό του ενός με το άλλο, σε τρόπο που το αποτέλεσμα που προκύπτει δεν είναι παρά μια νέα «μυθοπλασία», που ως τέτοια εμπεριέχει στοιχεία του ενός αλλά και στοιχεία του άλλου.

Με την προηγούμενη σημασία είναι αδύνατο να νοηθεί μια οποιαδήποτε δραματουργία, χωρίς αυτή να ανάγεται σε μια «μυθολογία», με τη σημασία που ορίσαμε.

Διαπιστώνεται, λοιπόν, στην πορεία του παγκοσμίου θεάτρου, ότι ο Αισχύλος και ο Αλφιάρι, ο Χόφμανσταλ και ο Κοκτώ, στηριζόμενοι στο μύθο, τον αξιοποιούν και τον αναπτύσσουν, τον διαφοροποιούν και τον μετασχηματίζουν, ο καθένας με τον τρόπο του, κάνοντάς τον άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο πειστικό και αληθοφανή, αναγνωρίσιμο και αναγνώσιμο από τις συνειδήσεις των θεατών που τον θεώνται ως παράσταση.

Αλλά κάτι παρόμοιο, σε τελευταία ανάλυση, γίνεται και από τον Ίψεν και τον Τσέχωφ, τον Μολιέρο και τον Σαίξπηρ, αφού ακόμα κι ένα ρεαλιστικό δράμα, μια κωμωδία ή μια τραγωδία, ένα νατουραλιστικό έργο του Στρίνμπεργκ κι ένα συμβολιστικό του Μαίτεργλιγκ, όσο περισσότερο επικαλείται την «Ιστορία» και αποκλείει το «Μύθο», τόσο περισσότερο εμπλέκεται στο «μύθο του λόγου», αφού ως λογοτεχνικό δεν παραμένει παρά πλασματικό προϊόν της δημιουργικής συνείδησης του συγγραφέα. Αλλά και στην περίπτωση που περιορίσουμε την εμβέλεια του σκηνικά εκφερομένου λόγου και θεωρήσουμε ένα θέατρο κίνησης και πράξης με ελάχιστο ή και καθόλου λόγο, ακόμα και τότε ο «μύθος», όπως κι αν νοηθεί αυτός, θα αποτελεί τη βάση του θεάτρου, αφού πάνω στην —έστω και υπαινικτική ή συμβολική— παρουσία του είναι που δομείται η σκηνική δράση εκείνου. Κατά συνέπεια, η αντιθετική ή διαζευκτική σχέση της θεατρικής μυθολογίας προς τη δραματική μυθοπλασία που τέθηκε ερωτηματικά ως τίτλος της παρούσης ενότητας αίρεται, αφού πίσω από την πλασματική αντίφαση διαγράφεται η ενότητα και η πλήρης αποδοχή του μύθου ως δομικού στοιχείου για το θέατρο, τόσο με την αρχική «μυθολογική» όσο και τη μεταγενέστερη «μυθοποιητική» του διάσταση. Η διεκυστίνδα όμως για την οποία έγινε λόγος δεν εντοπίζεται μόνο ενδοκειμενικά, ως αντίθεση «μύθου—ιστορίας», αλλά ως αντίθεση του ίδιου του κειμένου ως οντότητας, από τη μια, και της σκηνικής του απόδοσης ως παράστασης, από την άλλη.

Γιατί οι παραδοσιακές ιστορικο-φιλολογικές προσεγγίσεις, ξεκινώντας από τον Αριστοτέλη και στηριζόμενες σ' αυτόν, έδιναν την προτεραιότητα στο «μύθο» και δι' αυτού στο κείμενο, ως βασική αξία του θεάτρου.

Δεν είναι παρά με τον Α. Artaud που περιορίστηκε η αξία του δραματικού κειμένου και

μετατοπίστηκε το κέντρο βάρους από το συγγραφέα στην παράσταση, άποψη που ενισχύθηκε ιδιαίτερα από τις σημειωτικές εκδοχές του θεάτρου, γενικότερα αποδεκτές σήμερα. Αλλά και σε παρόμοια περίπτωση, ακόμα κι αν εξοβελίσουμε εντελώς το γραπτό κείμενο και ως θέατρο εννοήσουμε τη σύνθετη διαδικασία της παράστασης, ακόμα και τότε η έννοια του «μύθου» εξακολουθεί να παραμένει σε ισχύ, αφού δεν είναι πάντα παρά γύρω και πάνω σ' αυτόν που ως «καμβά» και πλαίσιο αναφοράς διαδραματίζονται οι σκηνικές καταστάσεις.

Κατά συνέπεια, όποια μορφή θεάτρου κι αν θεωρήσουμε, ό,τι προοπτικές κι αν δώσουμε στο θέατρο του μέλλοντος, ο μύθος με τη μια ή την άλλη σημασία θα αποτελεί ειδοποιό γνώρισμά του.

β. Διαχρονική παγκοσμιότητα του μύθου vs χρονική περατότητα της ιστορίας

Ο ρεαλισμός, ως προϊόν και συνέπεια του ορθολογισμού του αστικού τρόπου δομής της «κοινωνίας», οδήγησε τη δραματοουργία σύντομα στα όριά της, αφού εξάντλησε ή αξιοποίησε στο έπακρο όλες τις —έτσι κι αλλιώς— περιορισμένες δυνατότητες θεματικής και υφολογικής της έκφρασης στη θεατρική σκηνή.

Από τον Γκ. Χάουπτμαν και τον Ερ. Ίψεν, μέχρι τον Α. Μίλερ και τον Μπ. Κολτές, ο ρεαλισμός με τις ποικίλες εκδοχές του έδωσε όλες τους τις δυνάμεις στην καταγραφή της πραγματικότητας και αναλώθηκε στην προσπάθειά του να κρίνει, να κριτικάρει και να διορθώσει το κοινωνικό γίγνεσθαι, να καταγράψει τις ανθρώπινες συμπεριφορές και τις ιστορικές συνθήκες, όπως αυτές είχαν δημιουργηθεί στα πλαίσια του σύγχρονου αστικού κόσμου.

Όσο περισσότερο, όμως, διατείνεται ότι αποδίδει την αντικείμενική πραγματικότητα, τόσο περισσότερο ο ρεαλισμός εγκλωβίζεται μέσα στα όριά του, από τα οποία αδυνατεί να ξεφύγει, για τους ίδιους ακριβώς λόγους που συντέλεσαν στην ίδια την εμφάνισή του: την έντονη χρονικότητα και την άμεσα εφαρμοσμένη αναφορικότητα.

Κατά συνέπεια, η απόλυτα λογική και αντικειμενική εξιστόρηση των δεδομένων κατέληξε σταδιακά να γίνει μια μεταπλασμένη απόδοση της πραγματικότητας, η οποία με τη σειρά της αποτέλεσε για τους δημιουργούς αλλά και το κοινό μια νέα «αστική μυθολογία», εντοπισμένη σε συγκεκριμένα χωρο-χρονικά πλαίσια αυτών των κορυφαίων εκπροσώπων του είδους (Α. Τσέχωφ, Ερ Ίψεν, Τ. Ουίλιαμς κ. ά.).

Ακόμα και οι ιδιαίτερες περιπτώσεις, όπως αυτές αντιπροσωπεύονται χαρακτηριστικά από τους Λ. Πιραντέλο και Μπ. Μπρεχτ, ή τέλος και αυτόνομες μορφές θεατρικής έκφρασης, όπως αυτή του «Θεάτρου του Παραλόγου», δεν καταφέρνουν να υπερβούν τη συγκεκριμένη χρονικότητα που τις παρήγαγε και να αποκτήσουν μια καθολική αποδοχή που να τις δικαιώνει και να τις καταξιώνει ως πολιτισμικά προϊόντα διαχρονικής εμβέλειας.

Αντίθετα, ο μύθος, όπως αυτός εκφράζεται πρωταρχικά στην αρχαία τραγωδία αλλά και σε νεότερα έργα που στηρίζονται σ' αυτόν, διατηρεί όλο το εννοιολογικό εύρος και τη μορφολογική πολυσημία που είναι σε θέση να συμπεριλάβει πολλά και ενδεχομένως ετερόκλητα στοιχεία, να ανταποκριθεί σε ανάγκες και αιτήματα διαπροσωπικά και ανιστορικά που υπερβαίνουν το «εδώ» και «τώρα» της συγκεκριμένης δημιουργίας του.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, το θέατρο ως διαπολιτισμικό και πανανθρώπινο φαινόμενο εμπλουτίζεται ουσιαστικά με μηνύματα και αξίες που, στο σύνολό τους, αδυνατεί να εκφράσει κάθε άλλη μεμονωμένη ιστορία λογικής και όχι μυθολογικής προελεύσεως, με οποιονδήποτε ρεαλιστικό, ρομαντικό ή εξπρεσιονιστικό τρόπο κι αν αυτή αποδίδεται.

Γιατί η εξαντλητική παρουσίαση του περιπτωσιακού, η αιτιολογημένη ανάπτυξη του συγκεκριμένου, η έμφαση στον ειδικό χαρακτήρα του παραδείγματος που διαθέτει η «ιστορία» στα έργα του Αυγ. Στρίνμπεργκ ή του Ε. Φ. Χόρβατ, του Φ. Γκ. Λόγκα ή του Ελ. Ράις, όσο και να μη στερούνται ιδεολογικής εμβέλειας, όσο κι αν αποτελούν αντιπροσωπευτικά «πρότυπα» ή «δείγματα» με ευρύτερη αναφορά, πάντα είναι από το συγκεκριμένο της δικής τους «ιστορίας» που ξεκινούν και με αφορμή αυτό οδηγούνται μέχρι τη γενίκευση του ειδικού και την αναγωγή του σε καθολικό παράδειγμα.

Σε αντιδιαστολή προς αυτά, ο μύθος ερμηνεύει ολότητες, αφορά γενικές αρχές που συγκεκριμενοποιούνται ενδεχομένως στο ατομικό, αλλά σε καμιά περίπτωση δεν εδράζονται αποκλειστικά σ' αυτό. Το αντίθετο μάλιστα: εκκοσμικεύουν το υπερβατικό, εξατομικεύουν το καθολικό, υποστασιοποιούν το γενικά ισχύον, επιτρέποντας τη συγκεκριμενοποιημένη νοηματοδότησή του ανάλογα με τις προσδοκίες και τις υποδοχές του αποδέκτη τους.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, το δραματικό ενδιαφέρον μετατοπίζεται από το επίπεδο της απλής συμμετοχής των δρώντων στα γεγονότα προσώπων, στο επίπεδο της πρόσληψής τους από το θεατή και στη νοηματοδότηση των σκηνικών δρώντων με βάση τις δικές του προσδοκίες.

Ως τέτοιος, ο μύθος διαθέτει μια ολική αναφορά και μια καθολική εμβέλεια που εμπεριέχει το ατομικό, στηρίζεται σ' αυτό ως «ιστορία», αλλά ταυτόχρονα το υπερβαίνει ως ανιστορική πραγματικότητα.

Οι επισημάνσεις που προηγήθηκαν στο σύνολό τους σχεδόν δεν αφορούν παρά το πρόβλημα του αν και κατά πόσο ο μύθος με την αρχική του σημασία και περιεχόμενο μπορεί ή θα μπορέσει να ανταποκριθεί στις ανάγκες του ανθρώπου των επόμενων αιώνων, κατά συνέπεια αν και κατά πόσο μπορούμε να νοήσουμε την ύπαρξη (άρα και τη συνέχεια) του θεατρικού μύθου ως οντότητα ή όχι και γιατί.

Τα θεατρολογικά, ιστορικά, κοινωνιολογικά και λογικά επιχειρήματα και ενδείξεις που αναφέραμε συνηγορούν υπέρ της άποψης ότι, όποιο κι αν είναι το θέατρο του μέλλοντος, όπως κι αν το φανταστούμε, δεν μπορεί να είναι εκτός και χωρίς την εικόνα που δημιουργήσε γι' αυτό στη συνείδηση του ανθρώπου η παρουσία σ' αυτό του μύθου ως αναπόσπαστης ενοποιού αρχής.

Κατά συνέπεια, το μέλλον του θεατρικού μύθου δεν τίθεται σε αμφισβήτηση. Αυτό όμως που παραμένει ζητούμενο είναι ο εντοπισμός της φύσης και του χαρακτήρα που θα διαθέτει αυτός ο μύθος, των μορφολογικών και εννοιολογικών συντεταγμένων που θα καθορίζουν την παρουσία και λειτουργία του.

Στα νέα ερωτήματα που ανακύπτουν, μια νέα απάντηση απαιτείται, που εύλογα και πειστικά μπορεί να συμπεριλάβει όποιες επιμέρους διαφορές, να ενοποιήσει τυχόν αντιφάσεις και να συγκροτήσει μια καθολική οντότητα που μπορεί να διαθέτει το «αυτό» και το «έτερο» καθοριζόμενο της πολιτισμικής δημιουργίας στο θέατρο. Αυτή δεν μπορεί παρά να είναι η νέα μορφή και έννοια του μύθου με την κατά το δυνατόν πλησιέστερη προς την αο-

χετυπική εκδοχή του, ως φερέφωνο του υπαρξιακού και μεταφυσικού προβληματισμού του ανθρώπου, άρα σε τελευταία ανάλυση η παρουσία του θεατρικού μύθου ως φορέα μιας νέας κοσμολογίας και ίσως κοσμογονίας. Ως επιμέρους ενδείξεις, με συνηγορητικό μόνο και όχι αποδεικτικό χαρακτήρα γι' αυτή τη μελλοντική εικόνα του θεάτρου, μπορούμε να θεωρήσουμε τα ακόλουθα δεδομένα:

1. Διακειμενικότητα

Κοινό τόπο στη σύγχρονη εκδοχή του θεατρικού μοντερνισμού και της πρωτοπορίας αποτελεί η έννοια αυτή, συχνά συναντώμενη στο χώρο της συγκριτολογίας ως επιστήμης του συναφούς και του διαφορετικού, του κοινού και του αντίθετου, στις επιμέρους εκφράσεις των πολιτισμικών προϊόντων.

Ο Χ. Μίλερ και ο Μπ. Στράους, ο Στ. Μπέρκοφ και ο Γ. Μισίμα δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά να διαλέγονται με τα κείμενα του παρελθόντος, ενσωματώνοντας στη δημιουργία τους όχι μόνο το σύνολο σχεδόν από τις φανερές ή λανθάνουσες προσεγγίσεις στις αρχετυπικές μορφές των μύθων που αναπτύσσουν στα έργα τους, αλλά και την ίδια τους τη δημιουργική συνείδηση, που ως τέτοια γίνεται από κριτής κρινόμενος, από θεατής δρώσα δύναμη.

Όσο λοιπόν η αναζήτηση εντείνεται, όσο η υπαρξιακή αγωνία αυξάνει, τόσο οι αναφορές στα θεατρικά αρχέτυπα διευρύνονται, τόσο η παρουσία του μύθου γίνεται πιο καταλυτική.

Έτσι, η Μήδεια και η Κλυταιμνήστρα, ο Προμηθέας και ο Οιδίποδας αναδειχνονται και πάλι στο επίκεντρο του προβληματισμού και του ενδιαφέροντος του σύγχρονου θεάτρου και δι' αυτού των πολιτισμικών αναζητήσεων του σύγχρονου ανθρώπου.

Ενδεικτικά και μόνο αναφέρονται ονόματα όπως ο Νιγηριανός Wole Soyinka, που μέσα από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη αντιμετωπίζει το πρόβλημα του ρατσισμού και των φυλετικών διακρίσεων με μια «αφροκεντρική» ματιά, ανατρέποντας τα όρια της «ελληνικότητας» του κειμένου.

Κάτι παρόμοιο διαπιστώνεται αντίστοιχα στο *Mouthful of Birds* της Caryl Churchill σε σχέση με το ίδιο έργο, ενώ ο Οιδίποδας ως θέμα αξιοποιείται εκμοντερνισμένα από τον Lee Breuer στο *Gospel at Colonus*, με το οποίο ο σύγχρονος δημιουργός εκφράζει τις αναζητήσεις και τις περιπέτειες των μαύρων της Αμερικής, χρησιμοποιώντας ως καμβά το έργο του Σοφοκλή. Τέλος, ο Ιταλός Alvaro Corrado με το *Lunga note di Media* (1949) επιχειρεί να επενδύσει με σύγχρονη προβληματική τον αρχέτυπο μύθο, ενώ ο Γερμανός Stegan Schutz, ακολουθώντας τα βήματά του H. Muller, γράφει μια σύγχρονη εκδοχή της *Ορέστειας*, την *Orestesobsession*.

Σε τι όμως διαφοροποιούνται τα προαναφερμένα κείμενα καθώς και τα πιο γνωστά, *Υλικό Μήδειας* και *Προμηθέας* του H. Muller ή το *Greek* του St. Berkof, από τη *Δαιμόνια Μηχανή* του Κοκτώ και την *Ηλέκτρα* του H. V. Hofmanstal όπως κι από κάθε άλλη εκδοχή του αρχαιοελληνικού μύθου στο πέρασμα της Ιστορίας;

Δεν είναι τόσο η διαχείριση του αρχικού μύθου, ούτε ο βαθμός πιστότητας στο πρότυπο και το θέμα του που διαφοροποιεί αυτές τις σύγχρονες διακειμενικές αναγνώσεις του μύθου, όσο η οπτική γωνία του συγγραφέα και η εστίαση του δραματικού ενδιαφέροντος. Οι συγγραφείς στο τέλος του 20ού αιώνα συνειδητοποιούν, ίσως περισσότερο από άλλους

που προηγήθηκαν, τα αδιέξοδα του πολιτισμού, την αδυναμία τους να παραμείνουν αποστασιοποιημένοι κριτές των δεδομένων που φέρει ο μύθος ως δραματική μορφή. Εγκαταλείπουν λοιπόν τη βεβαιότητα του παρελθόντος και ενσωματώνονται σ' αυτόν, επιχειρώντας να διαλεχθούν με τα πρόσωπα και τις καταστάσεις που αυτά βιώνουν. Τολμούν να φέρουν σε επαφή κείμενα και μορφές από διαφορετικές ιστορικές στιγμές και να δημιουργήσουν πλασματικές συνθέσεις που ενοποιούνται μόνο μέσα από την προσωπική τους δημιουργική επένδυση. Να δώσουν απαντήσεις σε υποθετικά ερωτήματα, προτείνοντας σχέψεις όχι περιπτώσιακές αλλά γενικευμένες, αφού εμπεριέχουν αθροιστικά τη βιοματική και διανοητική εμπειρία του συλλογικού πολιτισμικού παρελθόντος, σε μια προσωπική αλλά υπερ-ατομική, χρονικά εντοπισμένη αλλά διαχρονική σύλληψη του πολιτισμού. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο θεατρικός μύθος στα έργα τους, μορφολογικά ανανεωμένος και θεματικά ανατροφοδοτούμενος, αναδειχεται σε μέσο αναζήτησης της ταυτότητας και διάμεσο επικοινωνίας που ξαγρυπνά στο παρελθόν για να εκφράσει το παρόν, που εμβαπτίζεται στο α-χρονικό για να δηλώσει το χρονούμενο, υποδηλώνοντας, ίσως ως πρωτοπορία, το δρόμο που θα ακολουθήσει το θέατρο του μέλλοντος.

2. Το θέατρο ως διαπολιτισμικό φαινόμενο: Διαδικασίες παράστασης

Η θεατρική πράξη αποτελεί την τελική στιγμή ολοκλήρωσης του δραματικού κειμένου, αφού ως σύνθετη καλλιτεχνική δημιουργία εμπεριέχει το έργο του συγγραφέα αλλά και το υπερβαίνει, προσεγγίζοντας το κοινό σύμφωνα με τις αναμονές εκείνου και τη διαμεσολάβηση του σκηνοθέτη. Στην πραγμάτωση αυτού του αισθητικού αποτελέσματος συνεισφέρουν περισσότερο, κάποτε διαφορετικής προελεύσεως, παράγοντες οι οποίοι συνιστούν το «διαπολιτισμικό» (intercultural), «υπερ-πολιτισμικό» (ultracultural) ή ακόμα και «προ-πολιτισμικό» (antecultural) χαρακτήρα του θεάτρου, στοιχεία για τα οποία τόσοσ λόγος γίνεται σήμερα.

Ιδιαίτερα η τελευταία άποψη του προ-πολιτισμικού θεάτρου αποκτά μεγάλη βαρύτητα, αφού συνιστά την κοινή αφετηρία για κάθε εθνική πολιτισμική παράδοση στο θέατρο, που αφορά (λόγω της φύσης του) σε κάθε είδους και μορφής κοινό, πέρα και πάνω από οποιουδήποτε εκπολιτιστικούς μηχανισμούς της οποιασδήποτε εθνοφυλετικής παράδοσης.

Η αναζήτηση, κατ' επέκταση, των βασικών δομικών στοιχείων της παράστασης πέρα από τη συγκεκριμενοποιημένη και οριοθετημένη άποψη ερμηνείας του έργου, σε συνδυασμό πάντα με το ίδιο το κείμενο και τα δεδομένα που προκύπτουν από τη θεατρική ανθρωπολογία, αποτελεί μια σημαντική παράμετρο στη σύγχρονη προσέγγιση του θεατρικού φαινομένου.

Συνειδητοποιείται, δηλαδή, ότι η δομή και λειτουργία του κειμένου, έτσι όπως αυτή καθορίστηκε από τον Αριστοτέλη με την ενότητα χώρου-χρόνου-δράσης, την αιτιολογημένη παρουσία των δρώντων προσώπων, την τελική ευθύγραμμη πορεία του «μύθου» από μια «αρχή» σε κάποιο «τέλος», έτσι όπως διατυπώθηκε μέσα στο «κλασικό» ή «παραδοσιακό» θέατρο, έχουν οδηγηθεί σε αδιέξοδο, που πρώτοι οι συγγραφείς του θεάτρου του παραλόγου κατέδειξαν χαρακτηριστικά.

Η πολυπλοκότητα των καταστάσεων που αντιμετωπίζει το άτομο στο σύγχρονο κόσμο, η κατανόηση των μηχανισμών του ασυνείδητου, η έλλειψη επικοινωνίας και ο αναπόδρα-

στος εγκλωβισμός του υποκειμένου από δυνάμεις και μηχανισμούς μη λογικής αιτιότητας αποτελούν στοιχεία που ανατρέπουν ριζικά το καρτεσιανό *cogito* και, κατ' επέκταση, την αριστοτελική άποψη για το θέατρο.

Σε επίπεδο σκηνικής απόδρασης του δραματικού κειμένου, οι διαπιστώσεις αυτές συνεπάγονται την κατάργηση των μέχρι σήμερα κριτηρίων της υπόκρισης και την αναζήτηση ενός νέου τρόπου ερμηνείας του έργου, που με τη σειρά του ανάγεται στις μαγικο-θηρησκευτικές τελετές των δρώμενων στις πρωτόγονες κοινωνίες.

Κάποιες από τις σύγχρονες λοιπόν τάσεις σκηνικής απόδοσης του δραματικού κειμένου στρέφονται στη μελέτη των προθεατρικών εκφραστικών τρόπων του πρωτόγονου ανθρώπου, επιχειρώντας να διατυπώσουν μια άλλη άποψη για την έννοια «θέατρο» πλησιέστερη στο «ιερό» και «τοτεμικό» του εξαιρετικού χώρου και χρόνου των δρώμενων, παρά στα πλαίσια της ορθολογιστικής ερμηνείας της σκηνικής αναπαράστασης του κόσμου.

Η επαναφορά αυτών των δεδομένων σε επίπεδο υποκριτικής οδηγεί μοιραία σε υπέρβαση του αριστοτελικού θεάτρου, ακόμα και στη σχέση των ηθοποιών με τους θεατές και στο ρόλο που οι τελευταίοι παίζουν ως ενεργητικοί αποδέκτες των σκηνικών μηνυμάτων και ως συμμετοχοί στην αμφίδρομη επικοινωνία σκηνής — πλατείας. Γιατί αυτή η αμεσότητα της σωματικής έκφρασης από μέρους των ηθοποιών και η συνεπαγόμενη «έκσταση» και «μετουσίωσή» τους συντελεί σε μια διαφορετική συμμετοχή των θεατών στο σκηνικά εκπορευόμενο θέαμα και προκαλεί ένα ποιοτικό άλμα για την ίδια την έννοια του θεάτρου που υπερβαίνει τα αδιέξοδα της παραδοσιακής ευρωπαϊκής προσέγγισής του.

Αυτή η τάση στο σύγχρονο θέατρο, η οποία αναζητά το μέλλον μέσα στην εντελεγή, σπερματική εγγραφή του στο παρελθόν, αποτελεί μια από τις πολλαπλές εκδοχές στην προσπάθεια σύζευξης περισσότερων και κάποτε αντιφατικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν τις ποικίλες διαστάσεις της θεατρικής διαπολιτισμικότητας.

Παράλληλα σχεδόν, στο επίπεδο της πορείας που χάραξε ο A. Artaud, εμφανίζονται και άλλες απόπειρες σύνθεσης στοιχείων που υπερβαίνουν τη συγκεκριμένη εθνική πολιτιστική παράδοση και δημιουργούν μια καθολική ενότητα με ποικίλα σημαινόμενα αλλά και σημαίνοντα.

Προς την κατεύθυνση αυτή κινείται το σκηνοθετικό έργο της A. Mouchkine, που στις παραστάσεις της *L' Indjade* (1987) και *Les Atrides* (1991) χρησιμοποιεί μορφολογικά (ηθοποιούς, κοστούμια) και εννοιολογικά (πρόσωπα, ρόλοι, δράση) στοιχεία από ετερόκλητες προελεύσεις.

Χαρακτηριστική είναι ακόμα η περίπτωση του P. Brook και της *Mahabharata*, παράστασης με την οποία προσπαθεί να αρθρώσει έναν ολικό πολιτισμικό λόγο πέρα από τα στενά όρια του εθνικού και ατομικού της συγκεκριμένης παράδοσης στην οποία ανήκει το έργο.

Τα ίδια ζητούμενα, που ενοποιούν και συνθέτουν λαούς και φυλές, πολιτιστικές κληρονομίες και εθνικές γλώσσες σε μια υπερ-πολιτισμική σύνθεση, εκφράζει ο B. Wilson, ο οποίος με τις παραστάσεις του επιχειρεί την ομογενοποίηση και σύζευξη «φύσει» και «θέσει» ετερόκλητων στοιχείων του ευρωπαϊκού και ασιατικού, του αρχαιοελληνικού και του σύγχρονου κόσμου.

3. Όψεις του θεατρικού μεταμοντερνισμού

Οι μεταμοντέρνες συνθήκες της καλλιτεχνικής δημιουργίας, εντοπιζόμενες στο θέατρο διαθέτουν τα ίδια βασικά γνωρίσματα μ' αυτά άλλων τομέων της τέχνης: κατάργηση του «κέντρου» και έμφαση στην «περιφέρεια» της πολιτιστικής δραστηριότητας, απόρριψη της «πηγής», του σημείου αναφοράς και νοηματοδότησης του έργου τέχνης και ανάδειξη του μεμονωμένου και περιπτωσιακού του επιμέρους παραδείγματος. Αυθυπαξία των καλλιτεχνικών προϊόντων με κατάργηση των προτύπων κάθε είδους, ανάδειξη της αυτονομίας του έργου έξω και πέρα από κάθε μορφή ειδολογικής ταξινόμησης. Κατά συνέπεια, κάθε θεματικό μοτίβο, αισθητικό γνώρισμα και ιδεολογική αρχή που στηρίζεται και προκύπτει από πρότυπα του παρελθόντος παύει πια να αποτελεί αναγώγιμη αξία για τη μορφολογική αποτίμηση και εννοιολογική σημασιοδότηση της μεταμοντέρνας (θεατρικής) δημιουργίας.

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι το «πρότυπο» δεν υφίσταται, ότι το «γενο-κείμενο» ή το «αρχέτυπο» δεν συνεχίζει να δρα καταλυτικά πάνω στη σύγχρονη δραματική παραγωγή. Το αντίθετο μάλιστα. Ακριβώς επειδή οι ανάγκες του σύγχρονου κοινού είναι τέτοιες, επειδή τα επιμεριστικά μηνύματα και οι αξίες που απορρέουν από οποιαδήποτε παραδοσιακή δημιουργία είναι μεμονωμένα, επειδή οι διακειμενικές αναφορές και συχνά οι μεταθεατρικές καταστάσεις τείνουν να αποτελέσουν τους κατ' εξοχήν τρόπους έκφρασης των αναζητήσεων στο σύγχρονο θέατρο, γι' αυτό και η νέα του αντιμετώπιση, η «μεταμοντέρνα» εκδοχή του, προβάλλει ως τέτοια που είναι.

Ποια δηλαδή;

Η αγωνιώδης προσπάθεια για ανασύνθεση της αρχικής εικόνας μέσα από τα θραύσματα των επιμέρους στοιχείων της. Η ακροβατική υπέρβαση των αδιεξόδων του λόγου και η δημιουργία μιας νέας μυθοπλασίας που στηρίζεται στην παραδοσιακή διαχείριση του μύθου, αλλά και την ανασύνθεσή του με βάση τα σύγχρονα δεδομένα.

Η «υπέρ-λογη» ενοποίηση των αντιθέσεων μέσα από μια ετερογενή σύνθεση ανομοιογενών σημαίνοντων αλλά ομοιογενών σημαίνόμενων που τείνει να συλλάβει το όλο μέσα από τις πρισματικές διαθλάσεις του.

Όλ' αυτά, διά του θεάτρου ως αναπόσπαστης ενότητας του σκηνικά εκπορευομένου μηνύματος και των προσλαμβανομένων από τους θεατές δραματικών καταστάσεων, αδιάρρηκτα συνενούμενων διά του μύθου, με την όποια μορφή και περιεχόμενό του.

Αυτός, με τη σειρά του, δεν είναι παρά η σύνθεση που επιτελεί ο σύγχρονος δημιουργός αξιοποιώντας τα δεδομένα της πολιτισμικής του κληρονομιάς και τις συνθήκες του σύγχρονου κόσμου.

Σ' αυτή τη σύνθεση, για μια ακόμα φορά, τα μυθικά «γενο-κείμενα» εμφανίζονται ως οι ακατάλυτες εκείνες δυνάμεις που μπορεί να εξασφαλίσουν την καθολικότητα της νοηματικής τους αναγωγής, μέσα από τη διαφορετικότητα των όποιων χρονικών τους αναγνώσεων.

Ως τέτοιοι, οι θεατρικοί μύθοι δεν μπορούν πια να είναι και να λειτουργούν ως οι συγκεκριμενοποιημένες εκφράσεις τους στα έργα επώνυμων δραματουργών, όπως οι αρχαίοι έλληνες τραγικοί, αλλά ως ευρύτατες οντότητες με καθολική αναφορά, που δι' αυτών επιχειρείται να ερμηνευτούν πανανθρώπινα διαχρονικά ερωτήματα υπαρξιακού και μεταφυσικού περιεχομένου.

Μ' αυτή τη σημασία, οι «οι υπερ-πολιτισμικές» μυθοπλασίες του μελλοντικού θεάτρου

δεν μπορεί παρά στο βαθύτερο περιεχόμενό τους να είναι το ίδιο «ιερές» με τη σημασία του «εξαιρετικού», «υπερ-κοσμικού» και «διαφορετικού» που διέθεται οι αρχαιολογικοί μύθοι.

Η αναδημιουργία, κατά συνέπεια, νέων μυθολογιών, όσο μεταλλαγμένες και διαφοροποιημένες κι αν εμφανιστούν, ουσιαστικά δεν σημαίνει παρά την επαναφορά στο προσκήνιο αυτού του ξεχασμένου, απωθημένου και τελικά αγνοημένου από το σύγχρονο άνθρωπο χαρακτήρα του μύθου.

Φυσικά, αυτό δεν σημαίνει ότι αυτή θα είναι και η μοναδική όψη του μελλοντικού θεάτρου, αφού η ζευγματική, διά των αντιθέτων πορεία του πολιτισμού εμπεριέχει ταυτόχρονα και το αντίθετό του: τη θεαματικότητα ως ενοποιό αρχή του θεάτρου που στηρίζεται αποκλειστικά στη λειτουργία της εικόνας, προϊόν του σύγχρονου τεχνολογικού κόσμου.

Ενώ όμως αυτή η τελευταία αποτελεί κατάληξη σε μια μακροαίωνα εξελικτική πορεία του θεάτρου, ιδιαίτερα όπως αυτή έχει διαμορφωθεί μέσα στα ιστορικά πλαίσια του 20ού αιώνα, εκείνη που διατυπώνεται από το κείμενό μας συνιστά την αρχή, το πρώτο βήμα σε μια νέα φάση ανάπτυξης του θεάτρου, ποιοτικά διαφοροποιημένη απ' αυτή που εγκαινίασε ο Θέσπις στην αρχαία Ελλάδα, αντιπροσωπευτικά εκφραζόμενη από τον τίτλο που ο Μ. Eliade έχει δώσει στο έργο του: *Ο μύθος της αιώνιας επιστροφής*.

Αναφορές

- Bablet D. (1973), «Rencontre avec Peter Brook Interview de Denis Bablet», *Travail Théâtral*, No 10, pp. 19-21.
- Barba Eug. - Savarese N. (1985) (Eds), *L'anatomie de l'acteur*, Cazilhac, Bouffoneries Constrastes.
- Baudrillard J., *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée.
- Benhamou M. - Caramello Ch. (1977), *Performance in postmodern culture*, Madison, Coda Press.
- Brook P. (1977), *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil.
- ——— (1992), *Points de suspension*, tr. J.C Carriere et S. Reboud, Paris, Seuil.
- Carlson M. (1992), «Peter Brook's The Mahabharata and Ariane Mnouchkine's L'Indiade» as Examples of Contemporary Cross-cultural Theatre, in E. Fischer-Lichte (Ed.), *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, own and Foreign*, Tubingen, Gunter Narr.
- Derrida J. (1978), *Writing and Difference*, trs. A. Bass, Chicago, University of Chicago Press.
- Detienne M. (1977), «Mythes frecs et analyse structurale: Controverses et Problemes», in *Il mito greco* (col.), Roma, ed. Dell Ateneo -Bizzani, pp. 69-89.
- Docherty Th. (1990), *After Theory: Postmodernism. Postmarxism*, London, Routledge.
- Durant R. (1978), «Signification du mythe dans les civilisations traditionnelles», in *Problemes du mythe et de son interpretation* (col.), Paris, Les Belles Lettres, pp. 13-26.
- Fischer-Lichte Er. (1992), «Theater own and Foreign: The Intercultural Trend in Contemporary Theater», in Er. Fischer. - Lichte (Ed), *The Dramatic Touch of Difference: Theater, Own and Foreign*, Tubingen, Gunter Narr, pp. 11-17.
- Francastel P. (1965), *La réalité figurative*, Paris, Gauthies.
- Geertz Cl. (1973), *The Interpretation of cultures*, New York, Basic Books.
- Greimas A. (1966), «Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications* 8, pp. 28-59.
- Hunt A. - Geoffrey R. (1995), *Peter Brook*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hutcheon L. (1990), *The politics of postmodernism*, London/New York, Routledge.
- Lyotard J. F. (1979), *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
- Mc Donald M. (1992), *Ancient sun, modern light*, New York, Columbia University Press.
- Mnouchkine A. (1975), «Entretiens avec Ariane Mnouchkin», *Théâtre/public* 5-6.

- (1982), «Le Besoin d' une forme», Entretien avec Ariane Mnouchkin. *Théâtre Public* 46-47, p. 5.
- Pavis P. (1989), *Voix et images de la scene*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- (1986), «The classical Heritage of Modern Drama», *Modern Drama* 29:1, pp. 1-22.
- (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti.
- (1993), *Confluences. Le dialogue de cultures dans les spectacles contemporains*, Saint-Cur L' Ecole, Prepublications du Petit Bricoleur de Bois - Robert.
- Schechner R. (1993), «L' interculturalisme et la culture de choix», in Pavis P. (1993), *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, Saint-Cyr L' Ecole, Prepublications du Petit Bricoleur de Bois-Robetr, pp. 36-45.
- (1995), *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press..
- Scherer J. (1989), *Dramaturgies d'Oedipe*, Pris, P.U.F. coll. «écriture».
- Servier J. (1978), «Signification du mythe dans les civilisations traditionnelles», in *Problèmes du mythe et de son interprétation* (col.), Paris, Les Belles Lettres, pp. 13-26.
- Shevtsova M. (1990), «Interaction-Interpretation. "The Mahabharata" from a Socio-Cultural Perspective», in Williams D. (ed), *Peter Brook and «The Mahabharata»*, London/N. York, Routledge, pp. 206-227.
- Strauss Cl. L. (1973-4), *Anthropologie Structurale I-II*, Paris, Plon.
- Sulkunen P. (1983), «Mythologie, recit, sociologie», *Kodikas/Code 6*: pp. 15-34.
- Williams D. (ed), *Peter Brook and «The Mahabharata»*, London/N. York, Routledge, pp. 206-227.
- Bakes J.L. (1993), *Ο μύθος της Ελένης*, ελ. μετ. Μ. Γιόση, Αθήνα, εκδ. Μεγάρου Αθηνών.
- Brunel P. (1992), *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, ελ. μετ. Κλ. Μητσότακη, Αθήνα, εκδ. Μεγάρου Μουσικής Αθηνών.
- Γραμματάς Θ., «Ο μύθος και τα δρώμενα ως προϋποθέσεις για την εμφάνιση του αρχαίου δράματος», στο *Δοκίμια Θεατρολογίας*, Αθήνα, Επικαιρότητα, σσ. 37-46.
- (1992), «Οψεις του μύθου του Τρωικού Πολέμου στη σύγχρονη δραματολογία», στο *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Αθήνα, Αφοί Τολίδη, σειρά «Θεατρική Έρευνα», 1, σσ. 171-189.
- (1994), «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματολογία του Ι. Καμπανέλλη», στο *Από την τραγωδία στο δράμα. Μελέτες Συγκριτικής Θεατρολογίας*, Αθήνα, Αφοί Τολίδη, σειρά «Θεατρική Έρευνα» 4, σσ. 27-59.
- (1996) (επιμ.), *Τα ανίγματα της Σφίγγας ή ο Οιδίπους ως διακείμενο*, Αθήνα, Αφοί Τολίδη, σειρά «Θεατρική Έρευνα» 5.
- Frye N. (1996), «Αρχετυπική κριτική. Θεωρία των μύθων», στο *Ανατομία της Κριτικής*, ελ. μετ. Μ. Γεωργουλέα, Αθήνα, Gutenberg, σειρά «Το μυστικό και το παράδειγμα», σσ. 125-242.
- Πατσαλίδης Σ. (1995), «Το θέατρο στο σταυροδρόμι των (εθνικών) Πολιτισμών: Υποσχέσεις και αδιέξοδα μετά το Μεταμοντερνισμό», στο *Μεταθεατρικά 1985-95*, Θεσ/νίκη, Παρατηρητής, σσ. 191-224.
- «Από το κείμενο στην παράσταση: Ένας μαύρος Οιδίπους στο Broadway», στο *Μεταθεατρικά 1985-1995*, Θεσ/νίκη, Παρατηρητής, σσ. 341-351.
- Vernant J.P. (1989), *Μύθος και σκέψη στην αρχαία Ελλάδα*, ελ. μετ. Στ. Γεωργούδη, Ζαχαρόπουλος.