ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

**Ηθική. Περιοδικό φιλοσοφίας**

Αρ. 16-17 (2023)

# Η πολιτική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας στον Κώστα Παπαϊωάννου και τον Κορνήλιο Καστοριάδη

*Αλέξανδρος Σχισμένος*

**Βιβλιογραφική αναφορά:**

Σχισμένος Α. (2023). Η πολιτική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας στον Κώστα Παπαϊωάννου και τον Κορνήλιο Καστοριάδη. *Ηθική. Περιοδικό φιλοσοφίας*, (16-17), 228–237. ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/ethiki/article/view/33690

# IV. Μάζα και Δημοκρατία

# Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας στον Κ. Παπαϊωάννου και στον Κορνήλιο Καστοριάδη

Αλεξανδρος Σχισμενος

**Περίληψη**: Η σκέψη του Κ. Παπαϊωάννου γύρω από την ιστορία και την επαναστατική δραστηριότητα των μαζών υπήρξε πρωτότυπη και σημαντική, εντοπίζοντας ιστορικές συνδέσεις και συσχετισμούς που παρέμεναν ασαφείς για τον σύγχρονο στοχασμό. Μία από τις πιο σημαντικές για εμάς σήμερα θέσεις του αφορά τη σχέση μεταξύ της αρχαίας ελληνικής πολιτικής και της κλασικής αττικής δραματουργίας και την ανάδυση της αρχαίας αθηναϊκής δημοκρατίας ως «Θεατροκρατίας». Τον προβληματισμό του Παπαϊωάννου φαίνεται να συμμερίζεται ο έτερος διάσημος συνεπιβάτης του Ματαρόα, ο Κορνήλιος Καστοριάδης, που επίσης αναδεικνύει την πολιτική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας ως κύριο θεσμό αυτοπεριορισμού της δημοκρατίας και κριτικού αναστοχασμού της πόλεως. Θα αναζητήσω συνοπτικά ομοιότητες και διαφορές των προσεγγίσεων του Παπαϊωάννου και του Καστοριάδη στην αττική τραγωδία, με στόχο να τεθεί εκ νέου ο προβληματισμός γύρω από τον πολιτισμό, το ήθος και τον τραγικό χαρακτήρα του δημοκρατικού διακυβεύματος.

**Λέξεις-κλειδιά:** Παπαϊωάννου; Καστοριάδης; Τραγωδία; Δημοκρατία; Μάζα;

Η συμβολή του Κ. Παπαϊωάννου στην κριτική αποτίμηση της αρχαίας αθηναϊκής δημοκρατίας υπήρξε πρωτότυπη και σημαντική, χαράσσοντας νέες πορείες για τη σκέψη σε ένα ζήτημα που, παρότι εξαντλητικά μελετημένο από τη φιλολογική επιστήμη, παραμένει

κατά μεγάλο βαθμό ανεξερεύνητο από τον σύγχρονο πολιτικό στοχασμό. Αναφέρομαι στη σχέση μεταξύ της αθηναϊκής δημοκρατίας και της κλασικής αττικής δραματουργίας, συγκεκριμένα της αρχαίας τραγωδίας κυρίως του 5ου π.Χ. αιώνα.

Ο Παπαϊωάννου έστρεψε το βλέμμα στο κοινό του αττικού θεάτρου και στη δημόσια και πολιτική διάσταση του θεσμού των θεατρικών αγώνων. Συγκρίνοντας «το κοινό των Βερσαλλιών, το κοινό του Globe Theater και το κοινό του θεάτρου του Διονύσου», επισημαίνει ότι παραπέμπουν σε «τρεις μορφές κοινωνίας στην ολότητά τους»[1].

Η αλληλεπίδραση, η συσχέτιση και η όσμωση μεταξύ θεατρικής δημιουργίας και του κοινού στο οποίο αυτή διδάσκεται, αποκαλύπτει, για τον Παπαϊωάννου, διαστάσεις της κοινωνικής ολότητας στις οποίες εκδηλώνεται σαφέστερα ο χαρακτήρας των εσώτερων συγκρούσεων και αντιφάσεων μιας κοινωνίας. Έτσι, αυτό που είναι σημαντικό δεν είναι μόνο το περιεχόμενο ενός δραματικού έργου, του Σοφοκλή ή του Σαίξπηρ, αλλά η ενεργή αλληλεπίδραση του έργου με τα βαθύτερα αισθήματα και πάθη της κοινωνίας της εποχής τους —και μάλιστα όχι των ανώτερων στρωμάτων, αλλά της μάζας, της λαϊκής πλειοψηφίας που παραμένει στο περιθώριο της επίσημης Ιστορίας. Βεβαίως, ο Παπαϊωάννου αντιλαμβάνεται τις κοινωνικές αντιφάσεις και συγκρούσεις σε ένα ευρύτερο ιστορικό-πολιτικό πλαίσιο, ως κριτικός, εξάλλου, συνομιλητής του Χέγκελ. Η πολιτική, σύμφωνα με τον στοχαστή, είναι «η μόνη δύναμη που μπορεί να αντιτάξει ο άνθρωπος στο πεπρωμένο, για να εξευμενίσει, σύμφωνα με τη βαθύτατη συμβολική της *Ορέστειας*, τις Ερινύες της ίδιας του της αδυναμίας και της ίδιας τους της ενοχής»[2].

Ο Παπαϊωάννου συνδυάζει την εγελιανή μεταφορά του «Δικαστηρίου της Ιστορίας» με την τραγική συμβολική της *Ορέστειας*, για να δείξει το εύρος του πολιτικού πεδίου στο οποίο συμπλέκεται η ανθρώπινη πράξη με τον Λόγο, όταν το υποκείμενο της πράξης είναι η μάζα, η μη οργανωμένη ανθρώπινη συλλογικότητα. Παρομοίως, κρίνει τη σχέση του θεατρικού κοινού με το δράμα με όρους πολιτικούς και εντοπίζει στην αρχαία Ελλάδα τη στιγμή όπου το κοινό έγινε ενεργός πολιτικός παράγοντας, όπου η μάζα εισβάλλει ρητά

στην Ιστορία. Αντιθέτως, στη Γαλλία του Ρακίνα και στην Αγγλία του Σαιξπηρ, είτε το θεατρικό έργο δεν φτάνει ποτέ στη μάζα, περιορισμένο στο κλειστό αριστοκρατικό κοινό της ελίτ, είτε η μάζα δεν πολιτικοποιείται, παρά αποσύρεται στον παθητικό συντηρητισμό του πουριτανισμού, αντιστοίχως.

«Από τη μια μεριά έχουμε έναν κυριαρχικό, και αποκομμένο από κάθε επιρροή "από τα κάτω", στενό κοινωνικό σχηματισμό ηρωϊκοιεραρχικού στυλ. Έχουμε ύστερα μια μάζα γεμάτη πάθος αλλά χωρίς τη "φόρμα", το στυλ που μόνο το μάθος μπορεί να δώσει.

Μια μάζα ικανή να ενθουσιαστεί και να επικοινωνήσει με τα υψηλότερα νοήματα αλλά ανίκανη να γίνει η ίδια πηγή νοημάτων και αξιών, ανίκανη να αντιτάξει μια δημιουργική βούληση απέναντι στην οργανωμένη κοινωνία, ανίκανη να υπάρξει σαν αποφασιστικά περισσότερο από ένα μεταβατικό φαινόμενο»[3].

Μόνο στην αρχαία Αθήνα, στο «κοινό του θεάτρου του Διονύσου», εντοπίζει μία εσώτερη και άρρηκτη σχέση μεταξύ του τραγικού θεάτρου και της πολιτικής θέσμισης, μία μοναδική κοινωνικο-ιστορική κατάσταση όπου έχει αρθεί η διάκριση τραγικού και πολιτικού, όπου το θέατρο έχει ενσωματωθεί μέσα στην κοινωνική οργάνωση και τις πολιτικές λειτουργίες, την οποία ο ίδιος αποκαλεί «Θεατροκρατία». Πρόκειται για μια κοινωνία που αντιμετωπίζει ως τραγικό πρόβλημα τους θεσμούς εξουσίας και την Ιστορία, ένα πρόβλημα που αντιμετωπίζει δημόσια και ρητά μέσω των εκφραστικών μέσων της τραγωδίας, στο πλαίσιο των δημόσιων δραματικών αγώνων. Η τραγωδία αναδεικνύεται έτσι σε κεντρικό θεσμό πολιτικής εκπαίδευσης, δημόσιου αναστοχασμού και εσωτερίκευσης της υπευθυνότητας από τους πολίτες. Ο στοχαστής βρίσκει εκεί έναν τόπο προ-διαμόρφωσης της μάζας σε συλλογική πολιτική δύναμη, υπενθυμίζοντας τον ρόλο του θεάτρου ως τον τόπο όπου ο Δήμος συμμετείχε στην ιστορική ζωή της οργανωμένης κοινωνίας, πριν τη ριζοσπαστικοποίηση της αθηναϊκής δημοκρατίας, πριν δηλαδή την παράδοση των εξουσιών του Αρείου Πάγου στη Βουλή και την Εκκλησία με τις μεταρρυθμίσεις του Εφιάλτη το 462/1 π.Χ. Εκεί, στο πλαίσιο του

δραματικού αγώνα, ο λαός, ο Δήμος —και μάλιστα ο λαός πέραν του Δήμου, οι γυναίκες— μπορούσε να υπάρξει ως «Διονυσιακός Χορός που εκστασιάζεται […] με τη Δίκη»[4], προτού αποκτήσει πλήρη ιστορική αυτογνωσία και αυτενέργεια στο πολιτικό πεδίο.

Στην τραγωδία ο Παπαϊωάννου βρίσκει τη συνένωση του Λόγου και του Μύθου, κατά τρόπο που το Τραγικό και το Πολιτικό να συνυφαίνονται για πρώτη φορά με την πολιτικοποίηση της μάζας στην αθηναϊκή δημοκρατία. Το θέατρο δεν είναι μόνο ένας τόπος προεργασίας των πολιτικών τάσεων της μάζας, αλλά επίσης ένας τρόπος εκδήλωσης των «γόνιμων ιστορικών δυνάμεων» της αθηναϊκής κοινωνίας της κλασικής εποχής, δίπλα στην πολιτική. Στο θέατρο εκδηλώνεται, με τον ανοιχτό και δημόσιο τρόπο της καλλιτεχνικής αναπαράστασης, η σύνδεση του Μύθου με τον Λόγο, που αποκαθιστά την αλήθεια του Μύθου δίπλα στην καθολικότητα του Λόγου, δημιουργώντας όχι κατεστημένα δόγματα αλλά μια διαλεκτική κίνηση ιστορικής νοηματοδότησης. Ως εγελιανός κριτικός του εγελιανισμού και του μαρξισμού, ο Παπαϊωάννου διατηρεί ανοιχτό το σχήμα του Δικαστηρίου της Ιστορίας, χωρίς να προδικάζει ή να προκαθορίζει τους όρους και τα παράγωγα της ιστορικής δημιουργίας. Η ανοιχτότητα εξασφαλίζεται από την υιοθέτηση της τραγικής αντίληψης της Δίκης, που στέκει ανάμεσα στην ύβριν και την κάθαρσιν, αλλά μεσολαβείται κατά τρόπο ελεύθερο και δηλαδή ακαθόριστο από την ανθρώπινη αυτενέργεια και πράξη. Το αθηναϊκό κοινό δεν παρακολουθεί απλώς τη δραματική παράσταση, αλλά κρίνει την παράσταση, βραβεύει τους ποιητές, συμμετέχει στην όλη διαδικασία του θεάτρου ενεργά, όπως ενεργά συμμετέχει και στη διαδικασία των πολιτικών αποφάσεων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το θέατρο δεν περιορίζεται μόνο στην ψυχαγωγία ή στην έκθεση των ιδεών του ποιητή, μα ανατροφοδοτείται, αλληλεπιδρά με την ενεργή πολιτικά μάζα που αποτελεί το κοινό του, αναδιαμορφώνει αυτό το κοινό, καθίσταται θεσμός αυτογνωσίας, αυτοπεριορισμού και κοινωνικής παιδείας.

Αυτή η πολιτική διάσταση χάνεται μαζί με την ήττα της δημοκρατίας. Επισημαίνει ο Παπαϊωάννου ότι «χρειάστηκε μια επανάσταση

για να νομιμοποιηθεί ο Διθύραμβος και να γεννηθεί η τραγωδία»[5] και επίσης θυμίζει ότι η δημοκρατία, «στεφάνωμα της ίδιας πάλης» με την οποία «η επαναστατική μάζα του 6ου αιώνα οργάνωσε και το δικό της θέατρο», εξαφανίστηκε μαζί του, γιατί είχαν κοινές ρίζες και πηγές. Και πράγματι, αυτή η σύνδεση του Τραγικού με το Πολιτικό σβήνει μετά την ιστορική ήττα των Αθηνών στον Πελοποννησιακό Πόλεμο, όπως σβήνει και η εποχή της δημοκρατικής αυτονομίας. Οι δύο νεώτεροι τραγικοί, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης, πεθαίνουν το 406 π.Χ., δύο χρόνια πριν την ήττα των Αθηναίων. Οι επόμενοι αιώνες θα γνωρίσουν επαναλήψεις των έργων τους, μα όχι νέα έργα τραγωδίας. Δεν υπάρχει πλέον το θεσμικό πλαίσιο του δραματικού αγώνα και, κυρίως, δεν υπάρχει το κοινό αυτό, ο Δήμος, που συμμετέχει ενεργά στην πολιτική και ιστορική ζωή της κοινωνίας και που «αντιμετωπίζει σαν δραματικό πρόβλημα την Ιστορία που ζει και την εξουσία»[6]. Αντιθέτως, τα έργα του Ρακίνα και του Σαίξπηρ απευθύνονται είτε στην αριστοκρατία και όχι στη μάζα είτε σε ένα κοινό που δεν είναι πλέον ενεργητικός παράγοντας της Ιστορίας του, παρά μονάχα εμμέσως ως απλός θεατής. Η αποσύνδεση του Τραγικού και του Πολιτικού εκδηλώνεται και στο θέατρο με την υποβάθμιση του Μύθου σε αλληγορία και την αποκοπή του Μύθου από τον Λόγο. Χάνεται η επαφή της μάζας με τη Δίκη και η δυνατότητά της να κρίνει.

Και όμως, μόνο ο «πολιτικός άνθρωπος» μπορεί να αντιμετωπίσει το Δικαστήριο της Ιστορίας, ακριβώς γιατί ο πολιτικός άνθρωπος αναλαμβάνει την ευθύνη του κρίνειν και του κρίνεσθαι, αναλαμβάνει ενεργά τη συμμετοχή του στην Πολιτεία και στην τραγικότητα της ύπαρξης. Ο πολιτικός άνθρωπος είναι αυτός που κάνει το πάθος «μάθος» και ολοκληρώνει την ιστορική του ύπαρξη κοινωνικά. Σε αυτόν, για τον Παπαϊωάννου, αξίζει ένα θέατρο του ύψους της αττικής τραγωδίας, όπως και μία Ιστορία με το βάθος της συνειδητοποίησης του τραγικού. Στον Μύθο του Ορέστη βρίσκει ο Παπαϊωάννου τον κρυμμένο Λόγο του Δικαστηρίου της Ιστορίας και εκεί αναζητά ένα αντίδοτο απέναντι στον μηδενισμό του σύγχρονου κόσμου. Όπως υπογραμμίζει η Παναγιώτα Βάσση, ο Παπαϊωάννου «αναζητά εκ νέου τον αρχαίο ελληνικό Λόγο, ασκώντας κριτική στον εργαλεια-

κό ορθολογισμό» και προβάλλοντας την δυνατότητα του πολιτικού ανθρώπου.[7]

Τον προβληματισμό του Παπαϊωάννου φαίνεται να συμμερίζεται ο έτερος διάσημος συνεπιβάτης του Ματαρόα, ο Κορνήλιος Καστοριάδης, που επίσης αναδεικνύει την πολιτική διάσταση της αρχαίας τραγωδίας ως κύριο θεσμό αυτοπεριορισμού της δημοκρατίας και κριτικού αναστοχασμού της πόλεως. Ο Καστοριάδης αναζητεί στα οντολογικά θεμέλια της τραγωδίας το αρχαίο ελληνικό φαντασιακό της θνητότητας, του αδιαφανούς χαρακτήρα των ανθρώπινων πράξεων και της ουσιαστικής αυτοδημιουργίας της κοινωνίας. Χωρίς να μιλά για «Θεατροκρατία», θεωρεί εξίσου την τραγική σύλληψη του κόσμου αναπόσπαστο στοιχείο της δημοκρατικής θέσμισης της αυτονομίας και τη Δίκη ως πυρηνική φαντασιακή σημασία του αρχαίου ελληνικού κόσμου.

Σύμφωνα με τον Καστοριάδη, οι πυρηνικές φαντασιακές σημασίες συγκρότησης της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, κατά την κλασική περίοδο της αθηναϊκής δημοκρατίας, εδράζονται στα αντιθετικά ζεύγη χάος/κόσμος και ύβρις/δίκη. Αυτά τα ζεύγη σημασιών νοηματοδοτούν τον ανθρώπινο κόσμο ως μία προσπάθεια συγκρότησης της τάξης, πάνω στο διαρκές χάος της ύπαρξης, και αποφυγής της ύβρεως, η οποία, ωστόσο, συνίσταται, όπως μας λέει ο Αναξίμανδρος, στην ίδια την ύπαρξη. Προκύπτει η εικόνα του κόσμου ως ένα πεδίο αντιθέσεων —χωρίς την κυριαρχία κάποιας μοναδικής δύναμης αλλά με τη διαρκή τάση της ισορροπίας που εκφράζεται από τη Δίκη, μια απρόσωπη δύναμη οντολογικής εξισορρόπησης που ξεπερνά και τους θεούς.

Ο κόσμος αυτός αναδύεται και στηρίζεται στο χάος, όπου η απαίτηση του νοήματος προβάλλει πάνω στην οντολογική εμμένεια του μη-νοήματος, όπου «η ίδια η ύπαρξη εμφανίζεται ως υπέρβαση»[8].

Ο κόσμος, αντίθετα με το χριστιανικό ή νεωτερικό φαντασιακό, δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του ανθρώπου. Σε αυτόν τον κόσμο, δίχως μεταφυσικές εγγυήσεις, καμία αυθεντία δεν μπορεί να στηρίξει μια καθαγιασμένη μορφή κυριαρχίας στο δημόσιο πεδίο. Καθώς δεν υπάρχει κάποιο εγγενές νόημα με κάποια προνομιακή

ερμηνεία, ο ανθρώπινος κόσμος είναι μια μάχη αυτοπεριορισμού απέναντι στην υπαρκτική ύβριν που μπορεί να διεξάγεται μόνο εντός και διά της πόλεως και μόνο εντός και διά του δημόσιου χώρου και χρόνου.

Οι σημασίες αυτές εκφράζονται, όπως μας λέει ο Καστοριάδης, από τον μύθο, που αποτελεί την αφηγηματική απεικόνιση της σημασίας μέσω της οποίας μια κοινωνία επενδύει στον κόσμο. Όταν πρόκειται για την αθηναϊκή κοινωνία της δημοκρατικής εποχής, αυτές οι σημασίες εκδηλώνονται και εκφράζονται στον δραματικό αγώνα και στην τραγωδία. Και πράγματι, ο Καστοριάδης αναζητεί στην εξέλιξη της αρχαίας τραγωδίας τη μετεξέλιξη των φαντασιακών σημασιών, σε συνάρτηση με τους πολιτικούς μετασχηματισμούς της δημοκρατίας προς πιο εξισωτικές και άμεσες μορφές.

Έτσι, εντοπίζει τη διαφοροποίηση στην αντίληψη του ανθρώπου ανάμεσα στα έργα του Αισχύλου, όπου η ανθρωπότητα λαμβάνει τον πολιτισμό έξωθεν, μέσω του Προμηθέα, και στα έργα του Σοφοκλή, όπου η ανθρωπότητα αυτοδημιουργείται με νέα αυτοπεποίθηση για τις δημιουργικές μα και με αυτογνωσία για τις καταστρεπτικές εμμενείς της δυνάμεις.[9] Εντοπίζει, τοιουτοτρόπως, στη δραματουργία την κίνηση της ανθρώπινης αυτογνωσίας, από την «ιδέα μιας θεϊκής ανθρωπογονίας στην ιδέα της αυτοδημιουργίας του ανθρώπου»[10]. Ακόμη, εντοπίζει έναν θεσμό αυτοπεριορισμού του ίδιου του Δήμου, έναν βασικό θεσμό αυτογνωσίας και αυτοκριτικής στον δημόσιο χώρο και χρόνο, όπου οι πολίτες κρίνουν τον ποιητή και κρίνονται από την εσωτερική συγκίνηση που τους δημιουργεί. Μα επίσης, έναν θεσμό όπου ο ποιητής κρίνει δημιουργικά την παράδοση, μετασχηματίζει τους μύθος αντλώντας νέες σημασιοδοτήσεις, νέα νοήματα που επικοινωνούν άμεσα με την ιστορική κίνηση της εποχής και, κυρίως, με ένα κοινό που με παρόμοιο τρόπο λαμβάνει συλλογικά και τις πολιτικές αποφάσεις.

Στον δραματικό αγώνα, που περιλαμβάνει την παράσταση της τραγωδίας, το περιεχόμενο, την αντίδραση του κοινού αλλά και την κρίση, συμπυκνώνονται —με μη πολιτικό αλλά με έντονα κριτικό και σίγουρα δημόσιο τρόπο— οι δύο διαστάσεις της αρχαίας ελληνικής

πολιτικής ύπαρξης. Το κρίνειν και το επιλέγειν, που, σύμφωνα με τον Καστοριάδη, «κατά μία ριζική έννοια, δημιουργήθηκαν στην Ελλάδα», μέσα σε μια «συλλογική δραστηριότητα της οποίας το αντικείμενο είναι η θέσμιση της κοινωνίας ως τέτοιας»[11]. Στην τραγωδία, το κρίνειν και το επιλέγειν παρουσιάζονται στις πολλαπλές τους διαστάσεις, ως υπαρξιακή αγωνία, ως αθέλητη υπέρβαση, ως διαβεβαίωση του γεγονότος ότι δεν ελέγχουμε τις συνέπειες των πράξεών μας μα ούτε και κανείς θεϊκός παράγοντας τις καθοδηγεί, ως θεσμός αυτοπεριορισμού του Δήμου και αυτοκριτικής. Ο αυτοπεριορισμός είναι, για τον Καστοριάδη, ουσιαστική διάσταση της άμεσης δημοκρατίας και της αυτονομίας, που δεν αναγνωρίζει κανέναν έξωθεν περιορισμό πέραν της θνητότητας.

Ωστόσο, ο Καστοριάδης διαχωρίζεται από τον Παπαϊωάννου στο ζήτημα του εγελιανισμού και του Δικαστηρίου της Ιστορίας. Κατά τον Καστοριάδη, στην εγελιανή διαλεκτική κρύβεται ένας λογικισμός που ουσιαστικά καταργεί το ίδιο του το αντικείμενο, δηλαδή τη δημιουργική διάσταση του ιστορικού χρόνου. Βρίσκει στην αττική τραγωδία την έκφραση ενός κοινωνικού φαντασιακού, του οποίου κάποιες σημασίες μας αφορούν άμεσα σήμερα, ακριβώς στον βαθμό που διατρέχουν την Ιστορία ως αξίες του προτάγματος της ανθρώπινης αυτονομίας. Δεν ανατρέχει στην εσώτερη σύνδεση του Μύθου με τον Λόγο, ούτε αναζητά στην αττική τραγωδία ένα περιεχόμενο που αποκαλύπτει μία μοναδική εναρμόνιση της ιστορικής ύπαρξης του ανθρώπου με τις πράξεις του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αποφεύγει να χρησιμοποιήσει το κλασικό κριτήριο για την αποτίμηση της μετέπειτα δραματουργίας, ερμηνεύει τον Σαίξπηρ ως προάγγελο της ανάδυσης της αυτονομίας στη νεωτερικότητα και επιστρέφει στο σημασιακό, και όχι στο αισθητικό, περιεχόμενο των τραγικών έργων, χωρίς βέβαια να το αγνοεί. Για τον Καστοριάδη, κάθε μορφή υψηλής τέχνης είναι μια μορφοποίηση και αποκάλυψη του οντολογικού χάους και η αττική τραγωδία είναι μια κατεξοχήν εικόνιση του χάους που ενυπάρχει στην ανθρώπινη ύπαρξη, μα το χάος αυτό δεν μπορεί ποτέ να ξεπεραστεί. Δύναται αενάως να μορφοποιηθεί, να μετασχηματισθεί, μα δεν υπάρχει τελικό Δικαστήριο, δεν υπάρχει οριστική

Δίκη, αλλά μια συνεχιζόμενη κοινωνικο-ιστορική αυτοδημιουργία με ακαθόριστο ορίζοντα και ίσως χωρίς νόημα για έναν φανταστικό έξωθεν παρατηρητή.

Αμφότεροι, όμως, οι συνεπιβάτες του Ματαρόα θα συμφωνούσαν στην εγγενή σύνδεση του θεάτρου, της δημοκρατίας και της φιλοσοφικής διερώτησης. Όπως υπογραμμίζει ο Παπαϊωάννου, πρόκειται για επαναστατικές δημιουργίες της ενεργούς κοινωνίας που έχουν κοινές ρίζες και πηγές. Όπως θα συμπλήρωνε ο Καστοριάδης, και οι τρεις —η δραματική ποίηση, η δημοκρατική πολιτική και η φιλοσοφία— πηγάζουν από την αμφισβήτηση των παραδοσιακών σημασιών και τη δημιουργία μύθων που δεν επιβάλλουν ένα έξωθεν νόημα, αλλά τονίζουν την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης ως συλλογικής προσπάθειας δημιουργίας του νοήματος πάνω στο μη νόημα και έτσι την απελευθερώνουν στην υπευθυνότητα της αυτογνωσίας. Δημιουργίες μιας κοινωνίας που αυτοθεσμίζει την Ιστορία της ρητά στον δημόσιο χώρο και χρόνο, δημιουργώντας έναν πολιτικοποιημένο δημόσιο χώρο και χρόνο, τον οποίο επεκτείνει και εμβαθύνει η θεατρική εμπειρία.

Στην εποχή της πανδημίας την οποία διανύουμε, το θέατρο έχει υποστεί βαριά πλήγματα, ενώ η θεατρική παιδεία αδυνατίζει επίσης μέσα στη φαντασμαγορία του ψηφιακού κόσμου. Θα πρέπει να αναρωτηθούμε: Ποιο είναι το κοινό σήμερα;

Σήμερα πηγαίνουμε στο θέατρο ως ιδιώτες, βιώνουμε την παράσταση ως απλοί παθητικοί θεατές, τη συζητάμε μεταξύ μας ξανά ως ιδιώτες, δεν υπάρχει διαδικασία κρίσης παρά μόνο μηχανισμοί κριτικής. Αυτό αντανακλά και την πολιτική θέσμιση, όπου οι πολίτες αποκλείονται από τη λήψη των αποφάσεων και παραμένουν στη θέση του παράγοντα νομιμοποίησης του καθεστώτος και του παθητικού όντος που υφίσταται την Ιστορία σαν τζοϋσικό εφιάλτη. Μα είναι λογικό, δεν θα μπορούσαμε να περιμένουμε να υπάρχει ένα άλλο κοινό χωρίς να υπάρχει και ένα άλλο θέατρο. Δεν θα μπορούσε να υπάρχει ένα κοινό σαν το αρχαίο αθηναϊκό, ούτε ανάλογοι δραματικοί αγώνες, χωρίς να υπάρχει ο ελεύθερος δημόσιος χώρος και χρόνος. Από την άλλη, υπάρχει θέατρο, υπάρχει αμφισβήτηση, ζούμε σε έναν κόσμο μετα-μηδενιστικό, σε έναν θρυμματισμένο, σύμφω-

να με την προσφιλή έκφραση του Καστοριάδη, κόσμο. Τι μπορούμε να περιμένουμε;

Το θέατρο είναι πιο κοντά στην κοινωνική χρονικότητα από όλες τις παραστατικές τέχνες. Το θέατρο είναι μια τέχνη συλλογική και επίσης ερωτική, απαιτεί την από κοινού παρουσία και την σωματική επικοινωνία. Όπως επεσήμανε ο Πωλ Ρικέρ, η αφηγηματικότητα είναι η διάσταση της γλώσσας που βρίσκεται πιο κοντά στη χρονικότητα. Μα από όλες τις μορφές αφήγησης, στη θεατρική σκηνή ο καλλιτέχνης βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον θεατή, όχι ως άτομο, αλλά ως ρόλος απέναντι στο κοινό, ως μορφή απέναντι στην πόλη. Ο δημόσιος ρόλος του θεάτρου, η διυποκειμενική άμεση επικοινωνία και η σωματικότητα καθιστούν το θέατρο ικανό να αποκτήσει ξανά έναν σαφή πολιτικό ρόλο. Αλλά για να γίνει αυτό απαιτείται και μία άλλη πολιτική. Καθώς προχωρούμε και συνδημιουργούμε, ηθελημένα ή άθελά μας, την Ιστορία μας, ίσως είναι καλό να θυμόμαστε την προειδοποίηση του Κώστα Παπαϊωάννου. Μόνο ο πολιτικός άνθρωπος μπορεί να σταθεί στο Δικαστήριο της Ιστορίας επάξια και να αντιμετωπίσει την ύπαρξη με όλο το βάθος που περικλείει, το τραγικό βάθος της ελευθερίας.

**ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ**

**1.** Κώστας Παπαϊωάννου, *Μάζα και Ιστορία* (Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 2003), 95.

**2**. Κώστας Παπαϊωάννου, *Η αποθέωση της Ιστορίας* (Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 1992), 195.

**3**. Παπαϊωάννου, *Μάζα και Ιστορία*, 96.

**4**. Παπαϊωάννου, *Μάζα και Ιστορία*, 99.

**5**. Παπαϊωάννου, *Μάζα και Ιστορία*, 98.

**6**. Παπαϊωάννου, *Μάζα και Ιστορία*, 97.

**7**. Παναγιώτα Βάσση, *Ο πολιτικός άνθρωπος στο έργο του Κώστα Παπαϊωάννου* (Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, 2015).

**8**. Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η ελληνική ιδιαιτερότητα, Α'. Από τον Όμηρο στον Ηράκλειτο* (Αθήνα: Κριτική, 2007), 258.

**9**. Κορνήλιος Καστοριάδης, *Ανθρωπολογία, πολιτική, φιλοσοφία* (Αθήνα: Ύψιλον, 2001), 11-37.

**10**. Καστοριάδης, *Ανθρωπολογία, πολιτική, φιλοσοφία*, 37.

**11**. Κορνήλιος Καστοριάδης, *Χώροι του Ανθρώπου* (Αθήνα: Ύψιλον, 1995), 182.