



Η τραγωδία (και) ως φάρσα, ο εαυτός (και) ως παραίσθηση

Από τον ΚΩΣΤΑ ΚΑΡΑΒΙΔΑ

Μισέλ Φάις, *Caput mortuum* [1392], Φάρσα αφανισμού, Πατάκη, Αθήνα 2021, 192 σελ.

Η ζωή είναι μια διαρκής ιλαροτραγική συνθήκη, απροσδιόριστη και συχνά ακατανόητη. Μια λεπτότατη γραμμή, στην απόκρωση του caput mortuum, που χωρίζει «το κοχλαστικό αίμα» από τον «σπινθηριστό οίνο».

Ορών ορώντα
 Ευριπίδης, Βάκχαι

Πώς μπορεί μια υβριδική λογοτεχνική αφήγηση που ταλαντώνεται ακροβατικά στον άξονα βιογραφίας - αυτοβιογραφίας και ερμηνείας - αναπαράστασης, με θεατρικά προσώπια και παραμορφωτικά κάτοπτρα για τον εαυτό και τον Άλλο, να είναι σπαρακτικά ενδιαφέρουσα, συγκολλώντας θραύσματα λόγου, ανασυνθέτοντας αλλά και αποκρύπτοντας αμφισβητικά τα στοιχεία του (αυτο)βιογραφούμενου και ανασκάπτοντας υπονομευτικά, χωρίς φιλολογικές και θεατρολογικές σχολαστικότητες, τον πόνο, το αίμα, την έκσταση και το πηχτό σκοτάδι που υφέρπει στο κείμενο μιας οριακής αρχαίας τραγωδίας όπως οι Βάκχες του Ευριπίδη;

Αυτό το περίπλοκο ερώτημα φαίνεται να απαντά με πειστικό τρόπο ο Μισέλ Φάις στο τελευταίο, πολυεστιακό και διασπορικό του έργο με τον σκοτεινό τίτλο *Caput mortuum* [1392], παράλληλο, κατά κάποιον τρόπο, συμπλήρωμα της καφκολογικής *Ερευνήτριας* (2020) και τελευταίο μέρος της άτυπης τετραλογίας γύρω από τα πολλαπλά είδωλα της «αυτοβιογραφίας ενός άλλου». Η ψυχοσυναισθηματική προσωπογραφία της πολλαπλότητας του εαυτού στον αντανάκλαστικό καθρέφτη μιας «αδελφής» συγγραφικής ψυχής ξεκίνησε από την περιφρονημένη μορφή του Τζούλιο Καίμη (*Το μέλι και η στάχτη του Θεού*, 2002) και τον Γεώργιο Βιζυηνό (*Ελληνική αϊνία*, 2004) για να καταλήξει, μέσω Κάφκα και Πράγας, στον βίαια πολυδιαμελισμένο Πενθέα του Ευριπίδη και στην καθολικότερη μήτρα της αρχαίας τραγωδίας.

Δεν είναι η πρώτη φορά που ο



Ο Μισέλ Φάις από τον Dirk Skiba.

Φάις, ως συγγραφέας και αναγνώστης ταυτόχρονα, αγγίζει τις Βάκχες, τη μεταιχμιακή, δύσερμήνευτη και πολυσχολιασμένη τραγωδία του Ευριπίδη. Στα *Πορφυρά γέλια* (2010), η βακχεία («μια γιορτή που στράβωσε, όπως κι εμείς»), περιστερόφρονη γύρω από το πρόσωπο του κομμουνιστή ηγέτη Νίκου Ζαχαριάδη, ήταν η συμβολική και μετωπική αναφορά στην ανθρωπολογική εκτροπή του συλλογικού οράματος μιας διονυσιακής μάζας και ενός ξεσαλωμένου σταλινικού μαιναδισμού που προσωποποιείται στο μυθιστόρημα στην πάσχοςσα από αλτσχάμερ γιαγιά. Αυτή η

συλλογική παράκρουση περιλάμβανε τη βία, την προδοσία, την εκδίκηση, τον φανατισμό, τον δογματισμό, τη θηριωδία και τις ιστορικά αναγνωρίσιμες πα ολοκληρωτικές πρακτικές.

Αν στα *Πορφυρά γέλια* ένα μέρος της υπόθεσης συγκροτείται γύρω από την εκκερότητα μιας αένας που εκπονεί διά βίου ο παππούς Σέκερης, στο *Caput mortuum* [1392], χωρίς να αποκρύπτονται τα πολιτικά σχόλια για τους διχασμούς του παρόντος, η όποια πλοκή στήνεται γύρω από το θέμα μιας ανολοκλήρωτης ή αδύνατης (ανα)

Dirk Skiba

παράστασης-σκηνοθεσίας του έργου. Κάπως έτσι, ο εξεγερμένος και ανεκτικός στη βία, λαϊκιστής Διονύσος συγκρούεται σ' έναν ξέφρενο παρωδιακό αγώνα λόγων με τον σοσιαλδημοκράτη και συναινετικό Πενθέα πάνω σε ζητήματα που αφορούν την περιπάλητη ατομική ευθύνη και τη σημερινή ασυνενοησία της διχαστικής εποχής μας. Και ένας μυστηριώδης σκηνοθέτης, ίσως ένα από τα πολλά προσώπια πίσω από τα οποία κρύβεται ο συγγραφέας, προσπαθεί μάταια να αποκαταστήσει μιαν αδικία. Να επανασυστήσει την αποσιωπημένη από τον Ευριπίδη Ήπειρο, τη βουβή αδελφή του Πενθέα, ίσως τη μόνη Θηβαία που δεν ακολούθησε τις Μαινάδες στον Κιθαιρώνα.

Για τις μετανεωτερικές χρήσεις του μύθου και τις προβολές του στη σύγχρονη ανθρωπολογία του αρχαίου δράματος όπως ο Eric R. Dodds έχουν στρώσει το έδαφος νομομοιώνοντας τέτοιες λογοτεχνικές οικειοποιήσεις: «Η μαινάδα, όσο κι αν ορισμένες της πράξεις είναι μυθικές, στην ουσία δεν είναι ένας μυθολογικός χαρακτήρας, αλλά ένας ανθρώπινος τύπος που παρατηρήθηκε και συνεχίζει να παρατηρείται», ενώ ο Διονύσος και ο Πενθέας εξακολουθούν να έχουν θιασώτες και θύματα στην πραγματική ζωή.¹

Κατάδυση στην ανθρωπολογία της αρχαίας τραγωδίας και του θεάτρου

Η νοβέλα με τον γλωσσικά πολύσημο τίτλο *Caput mortuum* [1392] είναι ακόμα μια συγγραφική αναμέτρηση του Φάις με τον διαμελισμό του εαυτού, του κειμένου και της εποχής μας. Είναι το ένδον σκάψιμο ενός αλχημιστή της γραφής που καταπίνεται συνολικά με τη μεταμοντέρνα συνθήκη: τον κομματιασμένο εαυτό, τον κατακερματισμένο λόγο, τους θρυμματι-

σμένους καιρούς με τις ακυρωμένες βεβαιότητες, την ενδημική βία, τον κλονισμό των αξιών, την άνοδο του ανορθολογισμού, την εμπειωμένη καχυποψία, τη ρευστή σεξουαλικότητα, την αποδιοργανωμένη Ιστορία και τη διαλυτική σύγχυση. Η λατινογενής φράση *caput mortuum*, που θα πει νεκρό κεφάλι, προφανώς συνδέεται με τον αποκεφα-

λισμένο από τα χέρια της μητέρας του Αγαύης Πενθέα. Τον θεομάχο βασιλιά των Θηβών, αρνήτη του Διονύσου και της εκστατικής μανίας, τον άνθρωπο των θλίψεων που πένθος φέρει τ' όνομά του, κεντρικό ήρωα της τραγωδίας, μαζί με τον ξάδερφό του Δίνουσο. Παράλληλα όμως, ο όρος *caput mortuum* απαντά και στη ζωγραφική παρα-

πέμποντας στην απόχρωση του σκοτωμένου αίματος (μια κηλίδα σε αυτή την απόχρωση στεφανώνει το εξώφυλλο του βιβλίου), αλλά και στην αλχημεία όπου περιγράφει τα άχρηστα και αμετάβλητα υπολείμματα της οξειδωσης των μετάλλων.

Κι αν ο αριθμός 1392 ανακαλεί ευθέως τους (σπαραγμένους) στίχους της τελευταίας τραγωδί-

ας του Ευριπίδη που γράφτηκε στην αυτοεξορία του στη Μακεδονία του Αρχέλαου το 407 π.Χ και ανέβηκε μετά θάνατον από τον γιο του, ο διευκρινιστικός υπότιτλος «φάρσα αφανισμού» σημειώνει την εκβολή, εδώ και κάποια χρόνια, της πρόζας του Φάις στον θεατρικό λόγο και μάλιστα στη μορφή της φάρσας. Το

Μεταμφιέσεις της βίας

Από τον ΘΩΜΑ ΣΥΜΕΩΝΙΔΗ

Στη νέα του νουβέλα με τον ευρηματικό τίτλο *Caput mortuum* (1392) και την ειδολογική διευκρίνιση *Φάρσα αφανισμού*, ο Μισέλ Φάις συνεχίζει την αναζητήση πάνω σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε παραγωγικό ή και λειτουργικό κατακερματισμό της αφήγησης, ειδικά αν θέλουμε να αποφύγουμε την εννοιολογική ουκοκότητα που επιφέρει η επίκληση του μεταμοντέρνου (εδώ και καιρό πλέον). Στην προκειμένη περίπτωση, ο κατακερματισμός μπορεί να θεωρηθεί ως θετικός διαμελισμός (επιθυμητός διαμελισμός, παραγωγικός διαμελισμός) αν υποθέσουμε ότι ο διαμελισμός με την κυριολεκτική του έννοια φέρει το αποτρόπαιο, το αποκρουστικό, εντέλει το τραγικό. Σε αυτό το σημείο μπορεί να γίνει μία από τις συνδέσεις με τις *Βάκχες* του Ευριπίδη που αποτελούν και τη βασική δικαίμενική αναφορά του Φάις: ο διαμελισμός του τραγικού ήρωα, του Πενθέα, από τη μητέρα του, την Αγαύη. Διαμελισμός ή πένθος της αφήγησης; Φάρσα αφανισμού: αφανισμός ποιου πράγματος;

Το σχήμα της φάρσας προϋποθέτει τη συναρμογή δύο τουλάχιστον πραγματικότητας, ενώ η οριακή περίπτωση του αφανισμού επιβάλλει κατά κάποιον τρόπο την ιδέα μιας αντιδιαμετρικής διάταξης. Τα δίπολα (που τόσο πολύ έχουν αμφισβητηθεί) είναι απλώς μια πρώτη υπόθεση εργασίας για την παραγωγή ενός νοηματικού χώρου τον οποίο ο Φάις χαρτογραφεί με διαφορετικά συστήματα μέτρησης (τα πολλαπλά επίπεδα της αφηγηματικής του κατασκευής) δοκίμαζοντας τα όρια των αντιπολικών με το υλικό που είναι οι *Βάκχες*. Στο οπισθόφυλλο του βιβλίου διαβάζουμε ότι με το συγκεκριμένο βιβλίο κλείνει ο κύκλος της *αντοπροσωπογραφίας ενός άλλου*, δηλαδή της άτυπης τετραλογίας που περιλαμβάνει επίσης τα βιβλία: *Το μέλι και η στάχτη του Θεού* (2002), *Ελληνική αυγνία* (2004), *Η Ερμηνεία* (2020).

Επομένως, μια συστηματική οργάνωση των υλικών εργασίας από την οποία προέκυψε η *φάρσα αφανισμού* του Φάις περιλαμβάνει απαραίτητα το αίτημα της αυτοπροσωπογραφίας μέσω της κατοπτρικής παρεμβολής ενός άλλου και των επάλληλων επιπέδων - ριζωμάτων, όπου το πρόσωπο αναγνωρίζει και εντοπίζει τον εαυτό του μέσα από τις αφηγηματικές παγίδες και τις σκηνικές επινοήσεις που επινοεί ο συγγραφέας του.

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

Σκηνική επινοήση ή τοπογραφία του σκηνικού χώρου: ο Φάις σκηνοθετεί. Το νήμα της αυτοπροσωπογραφίας ενός άλλου διέρχεται μέσα από τέσσερα διαφορετικά αναπαραστατικά επίπεδα στη νουβέλα *Caput Mortuum*: τα οικογενειακά βίντεο, ο κλειστός χώρος μιας ντισιόν (για ένα ρόλο που δεν υπάρχει), οι σημειώσεις ενός μελετητή αυτού του άλλου που είναι ο Ευριπίδης, τα τραγούδια για ραμμένο στόμα. Μέσα από το πλέγμα αντιπολικών που υφαίνει το κείμενο καταλαβαίνουμε ότι ο άλλος είναι διαφορετικός ως μέγεθος και ως οντότητα, ότι αναλαμβάνει τα χαρακτηριστικά του ανάλογα με την τροπή της αφηγηματικής διαδρομής: ο συγγραφέας ως αυτός ο άλλος, ο Ευριπίδης, ο δραματοθεραπευτής, ο σκηνοθέτης, τα διάφορα πρόσωπα που εμφανίζονται μέσα από τις εστιασείς πάνω τους, στο εσωτερικό τους ή στις διαμοιβές τους, αλλά και το ίδιο το θέατρο, η ίδια η αναπαραστατική διαδικασία.

Για τη δυσόιση πολιτική συγκυρία της εποχής του μίλησε ο Ευριπίδης και το ίδιο επιχειρεί και ο Φάις, ο οποίος επεξεργάζεται όχι μόνο τους θεματικούς άξονες αλλά και τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά των προσεγγίσεων του Ευριπίδη. Στο αφηγηματικό δίκτυο που οργανώνει ο Φάις μπορούμε να διακρίνουμε αντιστοιχίες με τις εικα-

στικές ποιότητες, την ψυχολογική εμφάνιση, τις θεματικές της επικαιρότητας και το φάσμα της τραγωμωδίας που σε μεταβαλλόμενες τιμές μπορούμε να εντοπίσουμε στα έργα του Ευριπίδη. Τα ερωτήματα και οι διαφορές που προκύπτουν και εδώ, διαμεσολαμβάνονται από ένα πεδίο εντάσεων, από μια *γεωμετρία του άλλου* (αυτό τον ορισμό δίνει στην τραγωδία ο Γ. Χειμωνάς), από τους αρχέγονους μηχανισμούς άλλους που ενεργοποιούνται μέσω της τραγωδίας.

Γιατί υποφέρει λοιπόν ο Πενθέας; Και τι είναι αυτό που ευθύνεται για τον διαμελισμό του; Το *caput mortuum* διαβάζουμε από το οπισθόφυλλο του βιβλίου σημαίνει νεκρό κεφάλι ή άχρηστα υπολείμματα οξειδωσης μετάλλων. Πρόκειται επίσης για μια ουσία που χρησιμοποιήθηκε τόσο στην αλχημεία όσο και στη ζωγραφική. Η επιλογή αυτή της ουσίας αλλά και συνθήκης ταυτόχρονα σημασιοδοτεί την τροχιά της ύπαρξης του Πενθέα: το αναπόδραστο της λογικής και του θανάτου, το αναπόδραστο των ενδιάμεσων καταστάσεων όπου σημεία χαράς, γνώσης και μνήμης δεσμεύονται (οκιάζονται) από σημεία πένθους και άγνοιας. Η τροχιά (και όχι διαδρομή) του τραγικού ήρωα Πενθέα και της παράστασής του στο κείμενο του Φάις διέρχεται μέσα ειδήσεις και αστυνομικά ρεπορτάζ από όλο τον κόσμο, την εικαστική συνομιλία με το οπισθόφυλλο (μια κατακερματισμένη κούκλα), τις μαινάδες σε αντιδιαστολή με τις Βάκχες, τις πολλαπλές μεταμορφώσεις του Δίνουσου.

Η κατοπτρική παράσταση της τραγικής ουσίας κατά παράδοσο τρόπο γίνεται αντιληπτή όταν το ρήγμα, ως γεγονός, υλική και ψυχική συνθήκη, αποκτά ορατότητα ή καλύτερα αντιληπτική προτεραιότητα σε σχέση με το είδος της ορατότητας που εξασφάλιζαν στα πράγματα οι μεταμφιέσεις τους, οι προσωρινές επιβιώσεις τους, η αργοπορία των

λαθών ή του αναπόφευκτου. Η λογική της φάρσας είναι ακριβώς αυτό το σκηνικό όπου τα πάντα παρουσιάζονται σε μια προσωπική επιβίωση παρά το γεγονός ότι τα υλικά της παράστασης είναι αυτά ενός επικείμενου, διαμελισμένου και άρα μη παραστάσιμου ακόμα, αφανισμού. Ο αναγνώστης - θεατής παρακολουθεί τις μεταποίσεις της βίας, τις πλοηγίες στο χώρο της έμφυλης εμφάνισης μέσα από χαρακτηριστικά σημεία καταδήλωσής της, τις διαλογικές μάχες, τις λεπτομέρειες και την επιμονή στην εσωτερική αναζήτηση, τις τονικότητες, τις επιμέρους αποχρώσεις στον σκηνικό τόπο όπου δοκίμαζονται τα όρια της αναδιανομής ανάμεσα στο συλλογικό και στο ιδιωτικό, στην υποκριτική και στη σκηνοθεσία, στο βίωμα και στην αναπαράσταση, στον φόβο για το ίδιο και στον φόβο για τον άλλον.

ΑΜΦΙΣΗΜΙΑ

Το ρήγμα ως ερχόμενο γίνεται παραστάσιμο μέσα από τη σκηνοθεσία της διερώτησης που οργανώνει ο Φάις: ένα δίκτυο σημείων από το οποίο εκπορεύεται ένα δίκτυο ερωτημάτων. Αυτό είναι που έχει σημασία: η παράσταση της αμφισημίας, δομική άλλωστε και στις *Βάκχες* και συγγενής με την αμφιρρέπεια και τη ρευστότητα που χαρακτηρίζει τον κόσμο της τραγωδίας του Ευριπίδη, τη διαλεκτική ανάμεσα στο θεϊκό και το ανθρώπινο. Ο Φάις παρέχει μέσα από την εντατική έρευνά του τα σημεία φυγής των πραγμάτων, το πεδίο δυνάμεων που οργανώνει εσωτερικά τις *Βάκχες*. Συνοψίζει με οικονομία σκέψης και γραφής τις επιμέρους συνθήκες: *Ο Δίνουσος θέλει να αλλάξει τα πάντα (και καταστρέφει τα πάντα), ο Πενθέας να μην αλλάξει τίποτα (και καταστρέφει ό,τι έχει και δεν έχει)*. Στήνει το δικό του δίκτυο ερωτημάτων, τη δική του φάρσα αφανισμού. Ρωτάει: *Η επιθυμία του θανάτου γέρνει προς την πλευρά της επιθυμίας για ύπνο ή της επιθυμίας για ζήτση;*



Schaubühne

Σκηνή από τη θρυλική παράσταση των *Βακχών* του Klaus-Michael Grüber, που έκανε πρεμιέρα στις 7/2/1974 στο θέατρο Schaubühne του Βερολίνου. Στη φωτογραφία, ο Μπρούνο Γκανς στον ρόλο του Πενθέα.

είδος αυτό, δύσκολο και απαιτητικό, καθόλου ανέμελο, ευχάριστο ή εύπεπτο, συγγενεύει με την παρωδία, αξιοποιεί την ειρωνική προοπτική και εστιάζει κριτικά σε ηθολογικές στάσεις και συμπεριφορές των ηρώων. Με την τεχνική εξαπάτησης του θεατή και τη δημιουργική αξιοποίηση της υπερβολής, της λοιδορίας και της γελοιοποίησης των ηρώων η φάρσα συγκροτεί εντέλει ένα βλέμμα απέναντι στη ζωή όπου το αρχέγονο δράμα κρύβεται επιμελώς πίσω από το γέλιο και το γελοίο, συνθήκη απαραίτητη ίσως για να αντέξει ο άνθρωπος το τραγικό, τον ζόφο και το παράλογο και να συμπιλωθεί με τον κόσμο που τον περιβάλλει.

Για τον Φάις άλλωστε αυτή ακριβώς είναι η λειτουργικότητα της θεατρικής τέχνης: «Γι' αυτό υπάρχει το θέατρο, όπως εξάλλου υποδηλώνει και η θρησκευτική καταγωγή του, ως ένας οργανωμένος χώρος όπου οι θεατές (άτυποι πιστοί ή άπιστοι) προσέρχονται, πέραν της αισθητικής απόλαυσης ή της πνευματικής ανάτασης, για να βιώσουν με ασφαλή τρόπο το τερατώδες, το εξωλογικό, το αντιφατικό, το ανεπίπτο που εμπεριέχουν, που τους κατακλύζει εκτός θεάτρου» (σ. 148).

Κάτι αντίστοιχο θα μπορούσε να ανιχνευτεί στην αντίληψη για την τραγικωμωδία που εισάγει ο καινοτόμος Ευριπίδης και σχολιάζει στην ιδιότητα και βέβηλη ανάγνωσή του ο Φάις, αναποδογυρίζοντας δημιουργικά το έργο. Άλλωστε χάρη σε αυτή την ιλαροτραγική προσέγγιση της ζωής ο κατά τον Αριστοτέλη «τραγικώτατος των ποιητών» άνοιξε τον δρόμο για τη Νέα Κωμωδία, αν και διασύρθηκε από τον Αριστοφάνη και τους συγχαιρινούς του. Με τα λόγια του Φάις: «Το τραγικό, για να αντέξει την τραγικότητά του, χανεύει κλιμακώσεις του αστείου» (σ. 128). Αυτή η ψυχοθεραπευτική μέθοδος, με την επίδραση των νέων ιδεών της σοφιστικής, εξέφρασε την αβεβαιότητα, τις ανασφάλειες και τον σκεπτικισμό των κρίσιμων και μεταβατικών χρόνων του Ευριπίδη, μακριά από τις ηρωικές εποχές των περσικών πολέμων και το αρμονικό μέτρο του «χρυσού αιώνα». Ειδικά στις *Βάκχες* η αντανάκλαση της επικαιρότητας του εμφυλίου Πελοποννησιακού Πολέμου στις εσωτερικές και εξωτερικές συγκρούσεις των ηρώων εγγράφει αποφασιστικά την ερμηνεία του έργου στα ιστορικά του συμφραζόμενα. Ο Φάις επαναφέρει τη μέθοδο του Ευριπίδη με ιλαροτραγική πρόθεση

για να μιλήσει για τα δικά μας συλλογικά και ατομικά αδιέξοδα, για τον σύγχρονο παραλογισμό, την αστεία θλιβερή και θλιβερά αστεία όψη της ζωής μας.

Όπως στα προηγούμενα μέρη της άτυπης τετραλογίας, έτσι κι εδώ, ο Φάις φωτίζει πλάγια την ποιητική του καθρεφτίζοντας το συγγραφικό του πρόσωπο στον βίο και το έργο του Ευριπίδη-Πενθέα. Ο Ευριπίδης του Φάις, πολύ κοντά ψυχικά στον Καίμη, τον Βιζυηνό και τον Κάφκα, πέρα από την αμφισβητούμενη βιογραφική ανεκδοτολογία του ως ερημίτη, μισάνθρωπου, άθεου και αντικοινωνικού, υπήρξε πάνω απ' όλα ένας συγγραφέας σε ρήξη με την εποχή του. Όπως θα πει χαρακτηριστικά ο Φάις, μοιάζει «με όσους κολυμπούν ανάστροφα στο ρεύμα του καιρού τους σαν τις πέστροφες» (σ. 73), αμφισβητώντας και ανασυνθέτοντας τους θεοπρεπείς μύθους και ασκώντας κριτική στις παραδεδομένες ιδέες.

Το σπάραγμα και ο διαμελισμός ως θέμα και ως τεχνική

Η θραυσματική και μεταμυθοπλαστική γραφή του Φάις από το πρώτο του μυθιστόρημα (*Αυτοβιογραφία ενός βιβλίου*, 1994) δεν έχει πάψει να διαγωνίζεται εμμονικά σε μια

«σκυταλοδρομία εαυτών».² Η επινοητικότητα του συγγραφέα δεν εντοπίζεται τόσο στη χαλαρή πλοκή και τη μυθοπλαστική φαντασία, αλλά στην τεχνική διαχείριση του αφηγηματικού υλικού. Πρόκειται γι' αυτό το κρίσιμο *πώς* της αφήγησης που κινεί τη μεταμοντέρνα γραφή, την αποδεχόμενη την κρίση της αναπαράστασης, τη σχετικότητα του νοήματος, την πληρότητα του εαυτού. Σε αυτό το νέο είδος αυτοβιογραφίας όπου το εσωτερικό δράμα αντανακλάται και κατοπτρίζεται πάντα στο πρόσωπο ενός άλλου («οράν οράντα», όπως διαβάζουμε στις *Βάκχες*) η υβριδικότητα συγκροτείται από την περίτεχνη ανάμιξη διαφορετικών κειμενικών ειδών. Ο Φάις, σεσημασμένος φαρσέρ, υπονομευτής και αλχημιστής, έχει βέβαια μεταχειριστεί αρκετές φορές ποικίλους μεταμυθοπλαστικούς συνδυασμούς, λειτουργικούς για την πραγμάτευση του εκάστοτε θέματος: ντοκουμέντα, ρεπορτάζ, συνεντεύξεις, επιστολική και ημερολογιακή γραφή, δοκίμιο, σημειώσεις, ποίηση, θέατρο, πρόζα κ.ά.

Στο *Caput mortuum* [1392] η αρχιτεκτονική δομή εξακολουθεί να καθορίζει το αισθητικό αποτέλεσμα. Με την προσφιλή στον Φάις τεχνική του περιστρεφόμενου ανα-

λόγιου, στο βιβλίο συναιρούνται τέσσερα εναλλασσόμενα κειμενικά είδη: α. ο δοκιμιακός, ερμηνευτικός, κριτικός λόγος με τη μορφή σχολιογραφικών σημειώσεων («Ψευδο-Αγέλαστος ή καθ' ύπνον σημειώσεις»), β. ο θεατρικός λόγος με διαλόγους και σκηνοθετικές οδηγίες («Οικογενειακά βίντεο»), γ. η ποίηση («Τραγούδια για ραμμένο στόμα») και δ. η δευτεροπρόσωπη μονολογική εις εαυτόν ψυχαναλυτική πρόζα – ψυχαφήγηση («Project P.»)

Στις σημειώσεις του Ψευδο-Αγέλαστου, με τη μορφή μάλιστα εδαφίων της εκδοτικής αρχαίων κειμένων, ο συγγραφέας ως μανιακός αναγνώστης τακτοποιεί το χάος της βιβλιογραφίας και της ανεκδοτολογίας που συνοδεύουν τον τραγικό ποιητή και το κείμενο των *Βακχών*, προτείνοντας ερμηνείες του έργου, των ηρώων και του βίου του Ευριπίδη, χωρίς σχολαστικό ακαδημαϊσμό και φιλολογική σοβαροφάνεια. Στα «Οικογενειακά βίντεο», με βέβηλη διάθεση απέναντι στις πηγές και το κείμενο, η τραγωδία διαβάζεται ως οικογενειακό δράμα στα όρια του θρίλερ. Ένα τυπικό οικογενειακό σφαγείο

ή μια οικογένεια σε βραχυκύκλωμα. Εδώ παρακολουθούμε τον εγκιβωτισμό ενός οιονεί θεατρικού έργου, με σπαρταριστούς διαλόγους και με την ψυχοθεραπευτική διαμεσολάβηση ενός δραματοθεραπευτή. Στο μέρος αυτό η βακχική τραγωδία αποδομείται σε οικογενειακά βίντεο και επισκέπτεται το παρόν ως φάρσα. Ο μύθος βεβηλώνεται με νόμιμη λογοτεχνική αυθαιρεσία και στη σκηνή εμφανίζονται ψυχαναλυόμενα, εκτός των βασικών, και τα αφανή ή βουβά πρόσωπα της τραγωδίας: οι Μαινάδες, η Σεμέλη, ο Δίας, ο Εχίων κ.ά.

Στο τρίτο μέρος («Τραγούδια για ραμμένο στόμα») τη σκυτάλη αναλαμβάνει με τη λειτουργικότητα των χορικών μερών της τραγωδίας (στάσιμα) ο ποιητικός λόγος. Το ραμμένο στόμα της Ηπείρου στην ευριπίδεια τραγωδία είναι η αφορμή για να εκφραστεί ελεγειακά και με υπαρξιακό βάθος το πένθος για το γήρας, τον θάνατο, τη λήθη, τη μνήμη, τον εσωτερικό πανικό, τον σαρωτικό χρόνο. Τέλος, στο τελευταίο μονοφωνικό και ψυχαφηγηματικό μέρος («Project P.»), εκτυλίσσεται η οντισιόν μιας ηθοποιού για τον ανύπαρκτο και ασχημάτιστο

ρόλο της αδελφής του Πενθέα ενώπιον ενός νευρωσικού και αλαζόνα σκηνοθέτη. Παράλληλα, ψυχαναλύεται η σχέση ηθοποιού-σκηνοθέτη και κατ' επέκταση τα όρια και οι αδυνατότητες της σκηνικής αναπαράστασης του βιώματος και του εαυτού στην τέχνη, καταλήγοντας σε έναν στοχασμό για το κενό του θεατρικού χώρου.

Συμφιλίωση με τα κομμάτια από το μηδέν και το άπειρο

Το *Caput mortuum* [1392] δεν είναι ακριβώς βιογραφικό μυθιστόρημα όπως τα προηγούμενα μέρη της τετραλογίας. Ο εαυτός δεν κατοπτρίζεται τόσο στο πρόσωπο του ποιητή (Ευριπίδη) όσο στον τραγικό Πενθέα και τους άλλους ήρωες των *Βακχών* (ο)τους οποίους ο συγγραφέας κατοικεί. Ο αναγνώστης άλλωστε έχει προειδοποιηθεί εξαρχής ότι στο παιχνίδι με τα κάτοπτρα δεν αποκλείεται να ισχύει και για τον Ευριπίδη, εξ ανταναικλάσεως και για τον Φάις, το φλωμπερικό παραλλαγμένο *Penthée, c'est moi*.

Η τραγωδία του Ευριπίδη ορίζεται από μια από τις φρικιαστικότερες εικόνες του αρχαίου δράματος. Τον διαμελισμό με άγριο τρόπο του

Πενθέα από τη μαινόμενη μητέρα του Αγαθή. Αυτή η εικόνα ορίζει και την μεταμοντέρνα ποιητική του Φάις: την επανασυγκόλληση των μελών ενός διαμελισμένου (κειμενικού) σώματος και των μερών ενός πολλαπλού εαυτού. Αν κάτι προχωρά με το βιβλίο αυτό στην εναγώνια αναζήτηση της ταυτότητας είναι η περαιτέρω διεύρυνση της έννοιας του εαυτού και η γενναίοψυχη προσπάθεια συμφιλίωσης με τις προβληματικές, συμπλεγματικές, εξωλογικές πλευρές του. Η αποδοχή του ανερμήνευτου και του παραισθητικού.

Η ζωή είναι πράγματι μια διαρκής ιλαροτραγική συνθήκη, απροσδιόριστη και συχνά ακατανόητη. Μια λεπτότατη γραμμή, στην απόχρωση του *caput mortuum*, που χωρίζει «το χοχλαστικό αίμα» από τον «σπινθηριστό οίνο». ■

1. E.R. Dodds, *Οι Έλληνες και το παρλόγο*, μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σ. 173.

2. Λίζυ Τσιφμώκου, «Μισέλ Φάις, Η ερευνητήρια. Μια σκυταλοδρομία εαυτών», εφ. *Athens Voice*, 17/2/2021.