

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ
[www.philosophical-research.org]

ΣΕΜΙΝΑΡΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΟΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ Α. ΠΙΕΡΡΗΣ

ΚΥΚΛΟΣ ΚΖ'
ΠΕΡΙΟΔΟΣ 2013 - 2014

Μελέτη Ελληνισμού

ΟΙ «ΠΕΡΣΑΙ» ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ

Απόστολος Λ. Πιερρής

ΟΙ «ΠΕΡΣΑΙ» ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ ΚΑΙ Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΚΘΒΕ

I

Η απόλυτη και καθολική αποτυχία του ΝεοΕλληνικού Κατεστημένου σημαδεύεται από ορισμένα ιδιαίτερα αίσχη. Τα αποκαλυπτικότερα είναι στο πολιτισμικό πεδίο. Ένα από τα σκοτεινότερα είναι ότι δεν έχει καλλιεργηθεί ουσιαστική παράδοση ερμηνείας του κλασσικού δράματος. Η αρχή μιας τέτοιας σοβαρής καλλιέργειας συνέβη με τις βραχύβιες Δελφικές Εορτές του Σικελιανού. Δεν υπήρξε συνέχεια. Ότι ακολούθησε μέχρι τώρα είναι αφόρητοι ερασιτεχνισμοί, επίσημοι ή ανεπίσημοι (αυτή είναι η μόνη διαφορά που καταλαβαίνει το κενό του ΝεοΕλληνικού Κατεστημένου). Στιγματίζονται βέβαια από ανελέητα ρηχό μοντερνισμό. Ο πνευματικός ΝεοΕλληνισμός έχει δύο βασικούς πυλώνες – τον Διαφωτισμό του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα και τον Μοντερνισμό του πρώτου μισού του 20ου. Οι έρμοι «πνευματικοί» του ΝεοΕλληνισμού αγωνίζονται να συμμετάσχουν στα σπαραξικάρδια εσώψυχα της Ευρώπης – και απλώς πιθηκίζουν, με σημαντική καθυστέρηση φάσεως μάλιστα.

Και επειδή οι επίσημοι και «ανεπίσημοι» του κατεστημένου αλλοιθωρίζουν προς τη Δύση, ότι καλό Ελληνικό έχει συμβεί στον

ΝεοΕλληνισμό, προέρχεται από υψηλό ή χαμηλό περιθώριο. Και, σπουδαία, πολυσήμαντη μοναδικότητα, δεν έχει συστηματική συνέχεια. Πάρτε την ποίηση. Δημοτικό τραγούδι, Σολωμός, Κάλβος. Άντε και Καβάφης και, βάλε, Παλαμάς. Και μετά; Δεν χρειαζόμαστε δευτεράντζες, που τα πρωτότυπά τους είναι αναγνωρίσιμα. Elliot θέλω; Πάω κατευθείαν στην πηγή. Μοντερνισμό (αν και πέρασε η μόδα του, ξέφτισε η κουρελού, ακόμη παρέρχεται και του μεταμοντέρνου), έστω, μοντερνισμό ποθώ απόθητα; Γραμμή σε αυτούς που το ένιωσαν γνήσια. Ούτε καν λογοδιάρροια λογιότητας που πάει να μιμηθεί τη δημώδη ποίηση ανεχόμαστε. Πίσω στον Σολωμό, για να δούμε τι θα πει υψηλή δημιουργία από το πνεύμα του δημοτικού τραγουδιού.

Τι θα πει καλλιεργώ παράδοση στην ερμηνεία του κλασσικού δράματος το καταλαβαίνουμε πρόχειρα και άμεσα συγκρίνοντας τη Σαιξπηρική παράδοση στην Αγγλία. Εδώ δεν ευτυχίσαμε να αποκτήσουμε ούτε τις οργανωτικές δομές μιας τέτοιας καλλιέργειας, φέρ' ειπείν ένα σημαντικό κέντρο σπουδών αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας, με προσέγγιση ενοποιημένου πεδίου για το θέμα που να συνδέει φόρμα, νόημα και διδασκαλία των έργων στα πλαίσια μιας ολοσχερούς ανασύστασης του κλασσικού «θαύματος» του χρυσού αιώνα.

II

Μέσα στο γενικό πλαίσιο της απαιδευσίας λοιπόν, και της συνεπακόλουθης ανυπαρξίας κοινών κριτηρίων καλλιέργειας στον τομέα που συζητάμε, η παράσταση των «Περσών» του Αισχύλου από το ΚΘΒΕ είναι μια ενδιαφέρουσα προσπάθεια.

Να πετάξουμε όμως ευθύς εξ αρχής την (υποχρεωτική;) αντιπολεμική υστερία που πληγώνει την παράσταση.

Οι «Πέρσες» δεν είναι αντιπολεμικό έργο – και δεν θα μπορούσε να ήταν σε έναν πολιτισμό του αγωνιστικού ιδεώδους της ζωής και του «πόλεμος πατήρ πάντων». Επανειλημμένα στο κείμενο αντιπαρατίθεται η αποτυχία του Ξέρξη από την μια μεριά, προς τη σειρά στρατιωτικών επιθετικών επιτυχιών που οδήγησαν έναν περιθωριακό ορεισίβιο λαό, υπό την εμπνευσμένη ηγεσία μεγάλων ανδρών όπως του Κύρου και του Δαρείου, στη σχεδόν καθολική αυτοκρατορία της τότε πολιτισμένης οικουμένης από την άλλη. Είναι κωμικό λάθος να συναγάγουμε από την παταγώδη αποτυχία του Ξέρξη την ματαιότητα των μεγάλων επιτυχιών του Δαρείου.

Το ότι ο πόλεμος είναι το πρόβλημα στους «Πέρσες» είναι μια ανόητη και «μοδάτη» σκέψη. Αλλού έγκειται το νόημα. Ανόητο και μοδάτο στο τετράγωνο είναι να εγκαταμείξεις στην τραγωδία ένα ανέκδοτο (το άφησε ο ίδιος ανέκδοτο) ποίημα του Καβάφη, «Η Ναυμαχία». Η παράσταση τελειώνει με αυτό, εκφερόμενο από έναν παραχορό τριών γυναικών ασυνάρτητων προς το έργο. Έτσι η σκηνοθέτις διόρθωσε ή έστω συμπλήρωσε τον Αισχύλο! Κι έχυσε την μισογεμάτη καρδάρια με το γάλα που μαζευόταν από ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις στην παράσταση.

Αν και ο Καβάφης είχε βεβαίως εννοήσει περισσότερο και καλύτερα από τη σκηνοθέτιδα. Προς το τέλος του ποιήματός του υποδηλώνει επιγραμματικά το πραγματικό νόημα που τραγωδοποιεί τα γεγονότα:

*Έτσι γιατί να είναι: μόλις κανείς έχει
τα περιώνυμα Εκβάτανα, τα Σούσα
και την Περσέπολιν, ευθύς αθροίζει στόλο
και πηγαίνει προς τους Έλληνας να ναυμαχήσει.*

III

Τα όρια είναι ιερά. Οι Ερινύες τα φυλάσσουν όπως στις Τροπές του Ηλίου κατά Ηράκλειτο. Το πέρας δίνει την ισχυρή μορφή στα όντα, το άκρο πέρας την τελειότητά τους. Ακαταμάχητη ροπή ωθεί τον εσθλό προς το έσχατο τέλος. Πρέπει να φθάσουμε στα όριά μας αλλά και να μην τα ξεπεράσουμε. Στα όρια τελειούται το Κάλλος του όντος. Πέρα από αυτά χάνει η ασχήμια του μη-όντος. Αυτή είναι η ουσία της τραγωδίας. Μόνο θεός τις και η σοφία μας μπορούν να μας βοηθήσουν σε αυτήν την ακροβασία.

Εφαρμόζοντας την οντολογία στην ιστορία των ηγεμονιών, ο Κύρος και ο Δαρείος δεν πέρασαν τα όρια. Και εμπνεόμενος από την ίδια οντολογία, ακολουθώντας την ίδια στρατηγική, ο Ξέρξης εξέπεσε αυτών. Και ο Δαίμων έγειρε τη ζυγαριά ρίχνοντας το βάρος του ενάντια στον Ισχυρό του Χρόνου.

*ἀλλ' ὧδε δαίμων τις κατέφθειρε στρατὸν
τάλαντα βρίσας οὐκ ἰσορρόπῳ τύχῃ,
θεοὶ πόλιν σώζουσι Παλλάδος θεᾶς.*

(vv. 345-7)

Υβρίσε ο Ξέρξης. Θεοφιλής ήταν ο Δαρείος. Τα ίδια και όχι τα ίδια κάνουν και οι δύο, πολεμικές επιχειρήσεις στρατηγικής ισχύος.

*Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοποῖ,
Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως
βαρίδεσσι ποντίαις.
τίπτε Δαρεῖος μὲν οὕτω τότε' ἀβλαβῆς ἐπὴν
τόξαρχος πολιῆταις,*

Σουσίδος φίλος ἄκτωρ;

(vv. 550-7)

IV

Υβρις είναι η υπερβασία των ορίων. Επέκεινα του θανάτου και του χρόνου, εγερθείς από τον Άδη, αποφαίνεται ο Δαρειός στην τελική ρήση του από τον τάφο για τον μηχανισμό υπερβασίας – ύβρεως – άτης – κόλασης. Ο Ξέρξης έδρεψε

ύβρεως ἄποινα καθέων φρονημάτων (v. 808)

Το Δελφικό «Γνώθι Σαυτόν» ορίζει την ανθρώπινη θέση κατά την ανθρώπινη φύση:

ὡς οὐχ ὑπέρφευ θνητόν ὄντα χρή φρονεῖν (v. 820)

Άλλως:

ύβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσε στάχυν

ἄτης, ὅθεν πάγκλαυστον ἐξαμᾶ θέρος (vv. 821-2).

(Μια μεγαλόπρεπη και συγκλονιστική μεταφορά: ο ανθός της ύβρης δίνει καρπό άτης και θερισμό δακρύων και οδυρμών).

Αγόμενος ακατάσχετα από τον δαίμονα του «ήθους» σου, της συγκεκριμένης φύσης σου («ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων» διακηρύσσει αινιγματωδώς ο Ηράκλειτος, ο Σκοτεινός του Φωτός), φθάνεις, θεών ευδοκούντων, επιτυγχάνων στην τελειότητά σου. Λανθάνεις το τέλος και επιζητάς περισσότερο από το περατωμένο της ουσίας σου, από αυτό που έχει κλείσει. Διαπράττεις ύβρι, αγνοώντας τον παρόντα δαίμονα του επιτεύγματός σου, και τον όλεθρό σου απεργάζεσαι ενεργοποιώντας την

Άτη και τις Εριννύες. Τον μηχανισμό διόρθωσης της υπερβασίας κυρώνει και η Απολλώνια νέα τάξη των θεών, ο κυρίαρχος Ζευς που εκφράζει την Ισχύουσα Δύναμή της:

μήδέ τις

ὑπερφρονήσας τὸν παρόντα δαίμονα

ἄλλων ἐρασθεῖς, ὄλβον ἐκκέη μέγαν.

Ζεὺς τοι κολαστῆς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν

φρονημάτων ἔπεστιν, εὐθυνοσ βαρύς.

(vv. 824-8)

Τα κλασσικά έργα είναι πολυδιάστατα. Υπάρχει ιστορικό και πολιτικό μήνυμα του Αισχύλου στην τραγωδία του αυτή. Τη στρατηγική συνεχούς αύξησης και συντριπτικής υπεροχής ισχύος την οποία ακολούθησε ο Δαρείος επιτυχώς (πλην του Μαραθώνος, αλλά έμαθε εγκαίρως εκεί, εννοεί ο Αισχύλος, κόντρα στην ιστορική πραγματικότητα που παραδίδει τον Δαρείο να προετοιμάζει μεθοδικά μετά το κώλυμα του Μαραθώνος την τελική εξάπλωση και ολοκλήρωση της Περσικής Αυτοκρατορίας, εγχείρημα που μόνο ο θάνατός του μετεβίβασε στον διάδοχό του Ξέρξη), και ο Ξέρξης εφήρμωσε καταστροφικά, αυτήν τη λογική της Μεγάλης Υπερδύναμης εξέφραζε αποτελεσματικά ο Θεμιστοκλής στην Αθήνα των τριών πρώτων δεκαετιών του 5ου αιώνα π.Χ. Από το 490 μέχρι το 470 π.Χ. ο Θεμιστοκλής είναι ο κυρίαρχος πολιτικός ηγέτης και ο θεμελιωτής της νέας ηγεμονικής Αθήνας.

Την άνοιξη του 472 ο Αισχύλος παρουσιάζει τους Πέρσες και παίρνει το πρώτο βραβείο με την τριλογία του, Φινεύς – Πέρσαι – Γλαύκος και το σατυρικό δράμα Προμηθεύς Πυρκαεύς. Δυο χρόνια αργότερα, προς το τέλος της άνοιξης του 470, ο Θεμιστοκλής εξοστρακίζεται και την πολιτική ηγεσία στην Αθήνα αναλαμβάνει ο Κίμων, γιος του Μιλτιάδη, αρχηγός της ολιγαρχικής παράταξης. Η ιδεολογία της ολιγαρχικής τάσης ήταν ο αρχαϊκός «κόσμος», η τάξη «των εσθλών» και η αξιολογία της

Δωρικής αρετής ως αριστείας. Πολιτικά αυτό σηματοδοτούσε μια έμφαση στους θεσμούς της «πάτριας πολιτείας» σε αντίθεση προς τους δημοκρατικούς νεωτερισμούς. Στην εξωτερική και αμυντική πολιτική η ολιγαρχική γραμμή επέμενε στη διατήρηση φιλικών σχέσεων με τη Σπάρτη (ο Κίμων ήταν φιλολάκων και πρόξενος της Σπάρτης), προκρίνοντας μια διπολική Ελλάδα, ενώ διοχέτευε τον νέο δυναμισμό που συνέπαιρνε την Αθήνα στη συνέχιση του αγώνα κατά της Περσικής Αυτοκρατορίας.

Ο Αισχύλος με τους «Πέρσες» στηρίζει την ολιγαρχική ιδεολογία. Προειδοποιεί τους Αθηναίους ότι η Αθήνα υπό τον Θεμιστοκλή δρα όπως η Περσία υπό τον Ξέρξη. Με τη στρατηγική της συντριπτικής υπεροχής ισχύος, ακραία εφαρμοζόμενη και απεριορίστη, με την διάλυση όλων των παραδοσιακών κοινωνικών και πολιτικών θεσμών και με τη νέα Αναξαγόρεια ιδεολογία της Αθήνας-Νου που διαφεντεύει τα πάντα, ο Αισχύλος θεωρεί ότι ο κίνδυνος εμφιλοχωρεί της υπερβασίας.

Στην Σαλαμίνα ο Λόγος της οργανωμένης ναυτικής ισχύος επεκράτησε ενάντια στο Πλήθος των συμπεφυρμένων πολεμικών πλοίων. Και ενώ ο θρίαμβος αυτός απετέλεσε το θεμέλιο πάνω στο οποίο οικοδομήθηκε η Αθηναϊκή ηγεμονία της θαλάσσιας Δύναμης, ο Αισχύλος προσκολλάται στην ιδεολογία και την πρακτική του εσθλού οπλίτη, στην φάλαγγα και την σταδιαία αθλητική μάχη σώμα προς σώμα εν παρατάξει (cf. νν. 147 – 9, 239 – 40), στον Μαραθώνα κατ' ουσίαν αντί της Σαλαμίνας. Ο μέγας νικητής της ναυμαχίας της Σαλαμίνας δεν αναφέρεται ούτε μια φορά στην τραγωδία, ενώ μνημονεύεται το στρατήγημά του (νν. 353 sqq.), να μηνύσει στον Ξέρξη την απόφαση του Ελληνικού Συμβουλίου των στρατηγών περί αποχώρησης από τη Σαλαμίνα. Ο Ξέρξης απέκλεισε τις διόδους διαφυγής και έτσι υποχρεώθηκαν οι Έλληνες να κάνουν την ένδοξη ναυμαχία. Το συμβάν της «προδοσίας» στον Βασιλέα των Ελληνικών σχεδίων αναφέρεται ως «δόλος Έλληνας άνδρος» (νν. 361-2).

Εντάσσεται δε στους μηχανισμούς δια των οποίων η κύρια αιτία της Περσικής καταστροφής επιτελεί το αποτέλεσμα: ο Ξέρξης δεν κατάλαβε τον δόλο του Έλληνα, που ήταν το μέσο, και τον «φθόνο των θεών», που ήταν η ουσιαστική αιτία του ολέθρου του:

οὐ ξυνεὶς δόλον

Ἕλληνας ἀνδρός, οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον. (νν. 361-2)

Δεν νίκησαν στη Ναυμαχία οι Έλληνες, διατρανώνει ο Αισχύλος. Ηττήθηκαν οι Πέρσες με θεία κύρωση. Ο Ποιητής δεν θέλει να πάρουν την επιτυχία τους οι Αθηναίοι ως απόδειξη ότι βρίσκονται στον σωστό δρόμο με την ναυτική Ηγεμονία και ακολουθώντας το Νέο Πνεύμα. Και το κατάφερε. Η νίκη του στους τραγικούς αγώνες ήταν το προεόρτιο του οστρακισμού του Θεμιστοκλή. Ούτως ή άλλως, **Θρησκεία και Υψηλή Πολιτική στον Ελληνισμό διαμορφώνουν και χαράσσουν οι Ποιητές και οι Φιλόσοφοι.**

V

Ποιό είναι το **Νέο Πνεύμα** της Αθήνας που την ακατάσχετη ορμή αυτοκατάφασής του ο Αισχύλος (σε όλα του τα έργα) θέλει να θέσει υπό έλεγχο;

Είναι ο **Απόλλων** που θριαμβεύει εξ αιωνιότητας στον χρόνο από το 480 π.Χ. και εξής. Είναι το ανέσπερο κάλλος της αιώνιας τελειότητας ως μόνη απόλυτη αξία. Είναι το κάλλος, το άνθος του έαρος, στο φαινόμενο του οποίου κενώνεται χωρίς υπόλοιπο κρυφιότητας το απόλυτο Είναι. Με μια μεγαλειώδη αντιστροφή και μεταξίωση της

εμπειρίας από καταβολής της ανθρώπινης ύπαρξης, ρίζα και βλαστός και καρπός υπάρχουν πια προς χάριν του ανθού της ύπαρξης, η περίοδος του χρόνου υπηρετεί την θεϊκή Στιγμή της επι-φάνειας της αιωνιότητας. Το Νέο Πνεύμα είναι η αρμονία του «Κόσμου». Είναι ο Νους του Αναξαγόρα. Είναι η ποίηση του Πίνδαρου. Είναι ο Ναός του Διός στην Ολυμπία, και ο γλυπτικός του διάκοσμος, και υπέρ πάντα ο Απόλλων του Αλκαμένη στο Δυτικό αέτωμα. Είναι ο Παρθενών και προεξεχόντως η Ζωφόρος του, το άκρον άωτον της αυτοεπίδειξης, της αυτοαποθέωσης, της νέας και θαυματουργού Αθήνας. Είναι ο Επιτάφιος λόγος του Περικλέους.

Η Αθήνα υπερφαλάγγισε τη Σπάρτη και τις λοιπές ένδοξες πόλεις του Ελληνισμού γιατί έγινε η δεύτερη Σπάρτη. Έκανε τον 6^ο και 5^ο αιώνα π.Χ. ό,τι η Σπάρτη απετέλεσε τον 8^ο και 7^ο.

Δωρική η αρχιτεκτονική της κλασσικής Αθήνας, εκλεπτυσμένη Ιωνικά τόσο ώστε το κάλλος να χάνει το συμπαγές βάρος της σεμνότητάς του χωρίς να μειώνεται το ύψος του. Δωρική η γλυπτική της, αφομοιώνοντας τόση Ιωνική χάρη ώστε η πυκνή, «τετράγωνη», απόλυτα διαρθρωμένη σαφήνεια της σωματικής μορφής να αγλαΐζεται με την πνέουσα λάμψη της θείας επι-φάνειας (Φειδίας προς Πολύκλειτο).

Το τόλμημα της ζωφόρου του Παρθενώνα, όπου η πομπή των Παναθηναίων και το στίλβον κάλλος της χρυσής Αθηναϊκής νεότητας εξαιωνίζεται ως άκρα κορυφή της τέχνης και «θαύμα» του χρυσού αιώνα στην κοινωνία θεών και ηρώων, όπου πραγματικότητα και μύθος, παρόν και αιωνιότητα, φύση και ιδέα ταυτίζονται, όπου η κοινή καταγωγή θεών και ανθρώπων με την απύθμενη διαφορά μεταξύ τους σε δύναμη (οι μεν στην βεβαιότητα της αιωνιότητας, εμείς υποκείμενοι στις ριπές των συμβεβηκότων του χρόνου) και την απόλυτη ομοιότητα σε τελειότητα σωματικού κάλλους και μεγασθενούς νου (πώς ο χρόνος αίρεται τελούμενος σε στιγμές κάλλους και τελειότητας) κατά τη μοναδική Πινδάρεια διατύπωση, αυτή η διαλεκτική ταυτότητα και εναντίωση θεού

και ανθρώπου υλοποιούμενη και πραγματοποιούμενη και συντελούμενη σε ζωή που είναι τέχνη και τέχνη που είναι ζωή – **αυτό το τόλμημα και εάν δεν είναι ύβρις κατά τον Αισχύλο**. Το βλέπει να έρχεται, το βλέπει να γίνεται, και προειδοποιεί τους Αθηναίους.

Αλλά αυτό που είναι πρόβλημα και κίνδυνος για τον Αισχύλο, δεν είναι για τον Πίνδαρο, δεν είναι για τον Αναξαγόρα, δεν είναι για τον Σοφοκλή, δεν είναι για τον Θουκυδίδη, δεν είναι για την Νέα Φιλοσοφία (την επικαλούμενη Σοφιστική), δεν είναι για την Νέα Πολιτική και για τον Περικλή.

Το τόλμημα της Αθήνας που έδωσε το κλασσικό «Θαύμα» δεν είναι ύβρις αλλά η ακμή, το άνθος και το «τέλος» αυτού που άρχισε με την Κάθοδο των Δωριέων. Δεν είναι παρά η «αλαζονεία» του Απόλλωνα, η επίγνωση του τελείου για την τελειότητά του. Τον Απόλλωνα τρομέουσι θεοί πάντες, προσοιμιάζει ο Ομηρικός ύμνος στον Απόλλωνα, και μέγας ατάσθαλος μας λέει μπορεί να δειχθεί ο αγλαός ανθός του Είναι.

Όμως οι Δελφοί και ο Χρησμός φαίνεται να συμμερίζονταν την Αισχύλεια φροντίδα: στράφηκαν ενάντια των Αθηνών στον Πελοποννησιακό Πόλεμο. Είχαν διατεθεί και υπέρ των Περσών το 480. Αλλά αυτό είναι μια άλλη ιστορία.

Η Αθήνα πάντως ευσεβώς αφιέρωσε εις δόξαν του Μαραθώνος μνημειακό σύμπλεγμα των παλαιγενέων ηρώων της, του Μιλτιάδη, της Αθηνάς και του Απόλλωνα στο ιερό των Δελφών, στον Μέγα Νεαρώδη, έργα του Φειδία. Ο «Απόλλων του Ομφαλού» είναι πιθανότατα αντίγραφο του Φειδιακού αυτού Απόλλωνα.

Ο Αισχύλος θέλει να τηρηθούν οι ισορροπίες μεταξύ Ολύμπιου και προ-Ολύμπιου, μεταξύ του Απολλώνιου αφ' ενός, χθόνιου και ουράνιου αφ' ετέρου. Ελευσίνιος ο ίδιος επικαλείται τη Δήμητρα στον Αριστοφάνη

(συγγενές πνεύμα σε ιδεολογία, τρόπο ζωής και πολιτική): «Δημήτερ η θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα εἶναί με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων».

Αλλά η διατύπωση του Πίνδαρου, άφατα εύ-μορφη και κοφτερά καίρια ταυτόχρονα, λύει τις επιφυλάξεις του Αισχύλου:

*Ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν
ματρὸς ἀμφότεροι· διείργει δὲ πᾶσα κεκριμένα
δύναμις, ὡς τὸ μὲν οὐδέν, ὁ δὲ χάλκεος ἀσφαλὲς αἰεὶ ἔδος
μένει οὐρανός. ἀλλά τι προσφέρομεν ἔμπαν ἢ μέγαν
νόον ἦτοι φύσιν ἀθανάτοις,
καίπερ ἐφαμερίαν οὐκ εἰδότες οὐδὲ μετὰ νύκτας
ἄμμε Πότμος
ἄντιν' ἔγραψε δραμεῖν ποτὶ στάθμαν.*

Κοινή αρχή θεῶν και ανθρώπων η σκοτεινή μήτρα της ύπαρξης, η αθέσφατος Νύξ. Αλλά Αυτοί ως τελειότητες είναι αιώνιοι και έχουν την ανεναντίωτο δύναμη της αιωνιότητας. Εμείς ζούμε στο γίγνεσθαι του χρόνου και αδύναμοι μέσα στην δίνη του χρόνου δεν ξέρουμε τι θα μας ξημερώσει η νύχτα και τι θα φέρει η μέρα. Και όμως μπορούμε και μοιάζουμε στους θεούς κατά την σωματική ομορφιά και τον μέγαν νουν. Στις στιγμές της τελειότητάς μας, με κάλλος και αλήθεια, περνάμε στην αιωνιότητα φεύγοντας τον πόντο του γίγνεσθαι και την ταραχή του χρόνου. Έτσι σωζόμαστε από την μέριμνα του μέλλοντος και την αγωνία του θανάτου.

VI

Υβρις είναι η υπερβασία των ορίων. Στην ασοφία, το αποτέλεσμα κρίνει εκ των υστέρων πώς στάθηκε ο δράστης απέναντι στα όρια. Αλλά υπάρχουν και αδιάψευστα σημάδια πότε κάποιος άγει φερόμενος από την Άτη του ολέθρου εκπίπτων των ορίων. Ο Ξέρξης δέσμευσε τον πόντο, ζεύξας τον Ελλησποντο (νν. 722-5), προσβαλών τον Ποσειδώνα (νν. 749-51). Οι Πέρσες έκαψαν τους ναούς και ντρόπιασαν τα αγάλματα των θεών (νν. 809-12). Φαινόμενα υπερ-φρόνησης, υπερ-κόμπων φρονημάτων, υπερ-κόμπου θράσους – χαρακτηριστικές σημαίνουσες εκφράσεις του ειδώλου του Δαρείου (νν. 823-31).

Ο Ξέρξης είναι τραγικός ήρωας. Στο πρόσωπό του εκφράζεται το πάθος της Ύπαρξης στον Χρόνο, στον ωκεανό του γίγνεσθαι. Να αγωνίζεται το ον για να φθάσει στα όριά του (σαν ζωτικό θέμα ύπαρξης και τελειότητας) ενώ δεν πρέπει να τα υπερβεί. Και στις πλείστες περιπτώσεις η πείρα μόνη διδάσκει τη γραμμή μεταξύ θριάμβου της τελειότητας και διαμελισμού της υπερβασίας. Μεταξύ της εναντίωσης στην ταυτότητα Απόλλωνος και Διονύσου. Παθός μαθός.

Και στο νόημα αυτό της Αισχύλειας τραγωδίας αντιστοιχεί η μορφή της. Νόημα και Μορφή ταυτίζονται στην κλασσική εμπειρία, αφού Είναι και Φαίνεσθαι συμπίπτουν κατά το βίωμα του Κάλλους, έσχατο θεμέλιο, ρίζα και άνθος του Ελληνισμού.

Τετραμερής είναι η διάρθρωση της δομής των «Περσών».

Πρώτη η προετοιμασία (νν. 1-248). Χορός και Άτοσσα εν αναμονή του μεγάλου συμβάντος: πώς οι θεοί θα τρέψουν τον ζυγό του Χρόνου; Θα ολοκληρωθεί η οικουμενική Περσική Αυτοκρατορία ή θα συναντήσει τα όριά της στην Αθήνα; Κακά όνειρα της βασίλισσας προϊδεάζουν για την έκβαση του γίγνεσθαι.

Δεύτερο μέρος η αγγελία του συμβάντος (vv. 249-597). Κατά την πολυπροσδιοριστική αιτιότητα της αρχαίας συνείδησης έχουμε την συνέργεια διαφόρων επιπέδων αιτιότητας προς αποτέλεσμα του σημαντικού, σπουδαίου γεγονότος. Η Περσία ξεπέρασε τα όρια στην επιδίωξη της άλλως έγκυρης στρατηγικής απόλυτης υπερίσχυσης. Ο Ξέρξης αλαζονεύτηκε και ύβρισε εις θεούς και ανθρώπους. Ο Ελληνικός Λόγος του Πολέμου υπερέβη τη Δύναμη των αριθμών, και η Νέα Τάξη υπερνίκησε την Παλαιά. Πάλι και πάλι αντιπαρατίθεται η σταδιαία μάχη της φάλαγγας, η νέα οργανωτική αρχή του ανδρείου αθλητή-μαχητή εκ του συστάδην, προς την τοξευτική των μαζικών ομάδων, προς τον παλαιό ρυθμό του πολεμιστή χωρίς ατομική αρετή τελειότητας (cf. vv. 239-40). Και τέλος, επί πάσιν, οι θεοί έκλιναν την ζυγιστάσια του γίγνεσθαι κατά των Περσών.

Τρίτο μέρος είναι η επίκληση του νεκρού Δαρείου από τον Άδη και η νεκυοπαρουσία και νεκυομαντεία (vv. 598-906). Ένα συγκλονιστικό ντοκουμέντο αρχαίας θρησκευτικότητας μετουσιωμένο σε ύψιστη τέχνη.

Και τέλος, τέταρτο, η έλευση του Ξέρξη και το τελετουργικό Μέγα Μοιρολόι (vv. 907-1077).

Η τραγωδία τελειώνει με την Θρηνωδία Ξέρξη και Χορού. Αυτό το χαρακτηριστικό της Μορφής της και μόνο εξουδετερώνει κάθε προϊδεασμό να πάρεις θέση υπέρ ή κατά στα γεγονότα. Απλά συμπάσχεις στα πάθη της Ύπαρξης και καθαίρεσαι γιατί μαθαίνεις: Ξέρεις πια καλύτερα και ξέρεις, γιατί έχει παντελώς αποκαλυφθεί, το κρύφιο βάθος της στίλβουσας επι-φάνειας του φαινομένου. Και αυτό το ξέρεις, το αίνιγμα της ύπαρξης σου έχει λυθεί, γιατί ο ποιητής έχει μετουσιώσει το πάθος σε κάλλος. Μέσα από την άφατη οδύνη του Χρόνου, τον φόβο και τρόμο του συνεχούς θανάτου των δυνατοτήτων τελειότητας, δια του δέους της επίγνωσης του νοήματος της αιωνιότητας στον χρόνο, ανθίζει το

Σωτήριον του Κάλλους. Ο Διόνυσος πάσχει τα Πάθη του έγχρονου όντος ερριμένου στα φαινόμενα του γίγνεσθαι, ο Διόνυσος διαμελίζεται και ιδού ανίσταται πανώριος ο Απόλλων.

VII

Και τώρα προετοιμασμένοι για την παράσταση.

Διδασκαλία δεν είναι αφού η μορφή δεν έχει οδηγήσει στη σύλληψη του τραγικού νοήματος. Και μόνο το ότι χρειάστηκε το δεκανίκι του αντιπολεμισμού και η ιεροσυλία της επισύναψης του Καβαφικού κειμένου (επισύναψη που ο Καβάφης αναμφισβήτητα θα απέκρουε μετά βδελυγμίας) στο τέλος του έργου, αρκεί για να το καταδικάσει.

Από το άλλο μέρος είναι παραδοξολογικά θετικό ότι το κείμενο του Αισχύλου έγινε σεβαστό και έτσι η αλλοίωση του νοήματός του δεν μπορούσε να γίνει παρά με κατ' ευθείαν εξωγενή παρέμβαση και συνοδευτική παραμόρφωσή του (το παραχορικό των τριών γυναικών). Ας παρακάμψουμε λοιπόν αυτή τη θυσία στον Μολώχ της κακής ποιότητας μόδας.

Επίσης δεν θα υπολογίσω τη θεμελιώδη ανεπάρκεια της ερμηνείας του Χορού. Το αίσχος της απουσίας παράδοσης μελετών του αρχαίου δράματος στον χώρο που γεννήθηκε και άστραψε, προβάλλεται προκλητικότερα στο ότι οι Νεοέλληνες θεατρικοί δεν ξέρουν τι να κάνουν

με τα Χορικά, οπότε αναγκαστικά συναγωνίζονται μεταξύ τους σε «εξυπνάδες».

Τα Χορικά είναι διακεκριμένο και χωριστό μέρος του δράματος («χωρίς έκαστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις»). Είναι και τοπικά ξέχωρο από τη σκηνή των υποκριτῶν, συντελείται στην ορχήστρα. Είναι λυρική ποίηση, η κατ' ἐξοχήν ἐκφραση του συστατικού Ἑλληνικού βιώματος του Κάλλους. Είναι το αντίστοιχο του δωρικού ρυθμού στην αρχιτεκτονική και της δωρικής γλυπτικής. Γι' αυτό και η διάλεκτος των τραγικών χορικών παρέμεινε βασικά δωρική – στην κλασσική Ἰωνική και Ἀττική Ἀθήνα. Τα χορικά διαρθρώνουν την μορφή της τραγωδίας ως ἔργου τέχνης Δεν είναι απλά ιντερλούδια μεταξύ των επεισοδίων ὅπως στις baroque ὄπερες τα χορευτικά μεταξύ των πράξεων. Ὅπως δια-μορφώνουν, ἔτσι, κατά την καταγωγή και την ουσία της τραγωδίας, νοηματοδοτούν την σπουδαία πράξη που συντελείται.

Ἡ ἐκτέλεσή τους ἀπαιτεῖ λοιπόν τριπλό ἐπίτευγμα σε τραγούδι, μουσική και χορό. Με τίποτε ἀπὸ αὐτὰ δεν ἔχουμε ἀσχοληθεῖ σοβαρὰ στη χώρα αὐτὴ της «φαιδρὰς πορτοκαλέας» (πέρα ἀπὸ το ὅτι οἱ Ἑσπερίδες ἦταν στη Δύση, στις Πύλες του Ἄδη, και ὄχι ἐδῶ). Ἡ προσπάθεια του Ψάχου (ἄλλου ἐκλεκτοῦ περιθωριακοῦ με περγαμηνές ουσίας, δηλαδή ἔργο σημαντικό) στις Δελφικές γιορτές ἦταν πρὸς τη σωστὴ κατεύθυνση, ὑπὸ την ἔννοια ὅτι ο δρόμος πρὸς ἀνασύσταση του ἀρχαίου χορικοῦ περνάει ἀπὸ τη συζευγμένη μελέτη της θεωρίας της ἀρχαίας μουσικῆς με τη βυζαντινὴ και οθωμανικὴ μουσικὴ πρακτικὴ, ὥστε πραγματικὰ ἀκούσματα να συναρτηθοῦν δημιουργικὰ και εναρμόνια πρὸς τη θεωρητικὴ γνώση της ἀρχαίας μουσικῆς που μπορούμε να ἔχουμε σε βάθος. Ἀντίστοιχα, στάσεις και τεκμηριωμένες κινήσεις του ἀρχαίου χοροῦ ἀπὸ τις ἀγγειογραφίες πρέπει να ἐνσωματωθοῦν προσεκτικὰ σε μια ἐνιαία θεωρία χοροῦ που να συμπεριλαμβάνει δημοτικούς χορούς και να βρίσκεται σε ἐπάρκεια ἀντιδιαστολῆς πρὸς την Ἑρωπαϊκὴ χορευτικὴ

εμπειρία, «κλασσική» και μη. (Cf. e.g. G. Prudhommeau, *La danse Grecque antique*, 1965, σε δύο τόμους, με πλούσια παράθεση αρχαίου υλικού, κειμένων και εικόνων).

Τρίτον θα παραβλέψω το ζωτικής σημασίας θέμα της μετάφρασης, γιατί επίσης χαρακτηρίζεται από μια κοινή αποτυχία. Λέω «ζωτικής σημασίας» γιατί ο ποιητικός λόγος αφ' εαυτού επιβάλλει και αποτρέπει υποκριτικές και σκηνοθετικές γραμμές. Το ότι ο Shakespeare παίζεται στη γλώσσα που συντέθηκε έχει βοηθήσει αποφασιστικά για να σταθεροποιηθεί παράδοση ερμηνείας και αποκρυσταλλωθούν κοινά αισθητικά κριτήρια στην οποία εγγράφονται και κατά τα οποία αξιολογούνται και κρίνονται ακόμη και ανορθόδοξες προσεγγίσεις του. Δεν μπορείς να παίξεις σαν δράμα καθημερινότητας, ούτε καν σαν θέατρο του Ibsen ή του Strindberg, τους καταιγισμούς ποιητικής πληθωρικότητας που συνιστούν συχνά διαλόγους «κοινών» καταστάσεων στα Σαιξπηρικά έργα. Η μορφή στην τέχνη, στη μεγάλη και υψηλή τέχνη ακόμη περισσότερο, λέει το νόημα του έργου, και καθορίζει τον τρόπο ερμηνείας του. Και ο αυτούσιος λόγος ενός ποιητικού κειμένου είναι η μορφή του, πρωτίστως, και η δυνατώτερη άμυνά του σε κάθε σκηνοθετική παραποίηση.

Οι μεταφράσεις που χρησιμοποιούνται συστηματικά πια είναι ως επί το πλείστον από ανεπαρκείς έως απαράδεκτες. Υπάρχει και μια ανομολόγητη ή ομολογημένη τάση ότι η μετάφραση του αρχαίου κειμένου χρειάζεται να το απλοποιεί, τάχα για να το κάνει πιο εύληπτο στον σύγχρονο θεατή. Κάτι σαν να νοθεύεις τον χρυσό για να τον κάνεις πιο αποδεκτό από τον ατόφιο. Πολλή σαβούρα πρέπει εν προκειμένω να πεταχθεί τρεχουσών αντιλήψεων. Το παράξενο είναι η μετάφραση του Γρυπάρη παρέχει το καλύτερο εφελτήριο που υπάρχει για την περαιτέρω πολλή δουλειά που χρειάζεται, και πρόκειται κοινό κτήμα για όλους, αγνοούμενο.

Αφαιρούμαστε λοιπόν, (1) από τη θεατρική μόδα που υποκαθιστά την παράδοση στην ερμηνεία του κλασσικού δράματος, παριστανόμενου σαν να πρόκειται για ρεαλιστικό serial με εξωγήινες παραξενιές, (2) από την παντελή απουσία κάποιας στοιχειοθετημένης αντίληψης περί των χορικών και (3) από την ακρίδα των απλοϊκών και παραμορφωτικά απλουστευτικών μεταφράσεων.

Και να δούμε τι μας μένει. Δηλαδή η υποκριτική, υπό τους προηγούμενους ταπεινωτικούς περιορισμούς.

Το ατού της παράστασης είναι η ερμηνεία της Άτοσσας. Όχι μόνο γιατί ταιριάζει στη Βασιλίδα των Περσών, Βασίλισσα Μητέρα του Βασιλέως των Βασιλέων, αλλά γιατί δείχνει στη σωστή κατεύθυνση τραγικής υπόκρισης. Σκεφτείτε κίνηση και σχήματα ηθοποιού που υποδέδεται κοθόρνους, είναι ενδεδυμένος με το αντίστοιχο των ιερατικών αμφίων, και φοράει στο πρόσωπο τραγική μάσκα δηλωτική της ουσίας του (π.χ. Άτοσσα = γηραιά μεγαλοπρεπής οδυνιώσα, Ξέρξης = νέος θυμοειδής άρρητα πάσχων). Οι στάσεις πρέπει να είναι επιδεικτικές του δηλουμένου (δεν υπάρχει έκφραση προσώπου), οι κινήσεις μεγαλόσχημες και στυλιζαρισμένες («κανονική» καθημερινή κίνηση με κοθόρνους θα είναι γελοία), η δε εκφορά του λόγου ηχολογική και ρητορική, όπως η αρχαία γλώσσα υπαγορεύει, με τις διαφορές ήθους που ο ποιητής υποδεικνύει σαφώς για τους χαρακτήρες του στο κείμενό του. Το αρχαίο κείμενο δεν χρειάζεται σκηνικές οδηγίες, γιατί όλα φαίνονται στον θεατρικό λόγο εκάστου συμμετέχοντος υποκριτού ή του χορού. Αν και πολλά μπορώ να συμβουλευσω για την πλήρη αντιστοίχιση ποιητικού λόγου και υπόκρισης της Βασίλισσας (εντελή συναρμογή μορφών λόγου και μορφής ηθοποιίας στα καθέκαστα), η γενική ερμηνευτική κατεύθυνση της Άτοσσας είναι η σωστή, ένα συντεταγμένο βασιλικό στιλιζάρισμα.

Ο Άγγελος αντιθέτως δεν τα πήγε καλά. Απαγγελία και ρυθμός στάσης και κίνησης εδώ χρειάζονται μια εμπαθή θεατρικότητα ζωγραφική των διηγουμένων – ο τόνος και ο ρυθμός να σου παριστάνουν το δρώμενο «ως εάν» ήσουν εκεί και συμμετείχες περιπαθώς. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να αντιστοιχηθεί η εξαγγελτική μεγαλοστομία των λόγων, κάτι σαν επική διήγηση με πληθωρικότητα όμως αναπαράστασης και συνεπακόλουθη και συνεργούσα περίσσεια πάθους. Δεν το ξέρουν το είδος αυτό του λόγου οι σκηνοθέτες και ηθοποιοί μας. Και πού να το μάθουν τω όντι!

Στην Νεκρομαντεία των «Περσών», στην επίκληση του Δαρείου από τους νεκρούς, η παράσταση άρχισε πάλι να αποκτά μυς και νεύρα, ίνες δύναμης. Το κείμενο πάλι σαφώς και ασφαλώς καθοδηγεί αρκεί να ξέρουμε να το προσέχουμε στο πρωτότυπο. Ο Χορικός λόγος γίνεται εκστατικός, βερμπαλιστικός, μεγάλαυχος, αλλόκοτος:

*Αιδωνεύς δ' ἀναπομπὸς ἀνείης, Αἰδωνεύς,
θεῖον ἀνάκτορα Δαριᾶνα·
ἦέ.
οὐδὲ γὰρ ἄνδρας πῶποτ' ἀπώλλυ
πολεμοφθόροισιν ἄταις,
θεομήστωρ δ' ἐκικλήσκετο Πέρσαις, θεομήστωρ δ'
ἔσκεν ἐπεὶ στρατὸν εὖ ποδούχει·
ἦέ.
βαλλήν, ἀρχαῖος βαλλήν, ἴθι, ἰκοῦ,
ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄ-
χθου κροκόβαπτον ποδὸς εὖ-
μαριν ἀείρων βασιλείην τιή-
ρας φάλαρον πιφάυσκων·
βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν· οἶ.*

(vv. 650-63)

Επαναλήψεις (Αιδωνεύς, θεομήστωρ, βαλλήν), ιδιόρρυθμες λέξεις και “γλώσσες” (ανάκτορα Δαριᾶνα για το άνακτα Δαρείον, θεομήστωρ ~ θεοσύμβουλος, βαλλήν φρυγική και ίσως μεσανατολική λέξη για τον βασιλέα), τέσσερες παραλλαγές για το έλα, φανερώσου (ϊθι, ίκου, έλθε, βάσκε), επιφωνήματα στο τέλος στροφών (ήέ, οϊ), μετρικός διαμελισμός λέξεων (ö-χθου, εϋ-μαριν, τή-ρας).

Οι κινήσεις θα πρέπει να γίνονται αντίστοιχα έρρυθμα αλλόφρονες. Κατάλληλα υπήρξαν στην παράσταση συνοπτικές αναφορές στις εκστατικές περιστροφές των Δερβίσηδων. Και εδώ η ερμηνευτική κατεύθυνση ήταν η δέουσα, πολύ περισσότερα όμως χρειάζεται να γίνουν και με περισσότερη γνώση του πνεύματος και των σημαινουσών λεπτομερειών.

Αν η χορική επίκληση ορθοτομούσε ανεπαρκώς, ο Δαρείος ήταν και λίγος και λάθος. Ο ρόλος απαιτεί πόζες “θεατρικές” και τεράστιες, μικρό αριθμό από αυτές, πρακτικά ακινησία, με το βάρος της υπόκρισης να πέφτει αναγκαία στον λόγο και την εκφορά του. Μια επιβλητική μεγαλοστομία και εναρμόνια πομπώδης μεγαλοπρέπεια εκφράζει το ήθος του χαρακτήρα του. Οι θεατράνθρωποι μας δεν γνωρίζουν το πράγμα, και γι’ αυτό δεν μπορούν να το χειρισθούν. Στην ουσία αγνοούν τον ιδεαλισμό της πραγματικότητας. Και έτσι αποφεύγοντας να κάνουν κάτι κενά πομπώδες και τενεκεδόηχο αντί πειστικά βαρύγδουπο, μεταχέουν το επιβλητικό σε επισημότητα της διπλανής πόρτας (στην καλύτερη, και την εν προκειμένω περίπτωση). Δεν λέει. Άλλωστε δεν θα μπορούσαν να αρθούν στο ζητούμενο με τις μεταφράσεις που χρησιμοποιούν. Ο Λόγος είναι ο τύραννος του κλασσικού έργου. Δια-τάσσει, κοσμεί και ορίζει.

Και τέλος ο τελετουργικός θρήνος, κόμμος λυρικός μεταξύ Ξέρξη και Χορού, με τον οποίο, χαρακτηριστικά, κλείνει, τελειούται και τελειώνει το έργο με ένα εντυπωσιακό crescendo. Το κομμάτι είναι φτιαγμένο για να

τραγουδιέται σαν μοιρολόι. Ο γόος μεταστοιχείωνεται σε κοσμικό νόημα δια του κάλλους. **Δεν το πέτυχε η παράσταση καθόλου.** Ο Ξέρξης δεν ήξερε τί να κάνει, έμεινε ακαθοδήγητος.

Η αποτυχία αυτή είναι μια μείζων της παράστασης. Και είναι και καταδική της, πέρα εννοώ από το πλαίσιο γενικής αποτυχίας που προσδιόρισα στην αρχή. Και πάλι παράξενο, γιατί μια επαφή με τα δημοτικά μοιρολόγια θα βοηθούσε πολύ, όπως και η γνώση θρησκευτικών τελετών βασιανιστικού γόου και κοπετού (βασικό παράδειγμα η *horrenda secta* της Φρυγίας, από τις φρικτές ιερουργίες της Κυβέλης και του Αττι μέχρι τον Χριστιανικό Μοντανισμό και τον εκστατικό προφητισμό του, καθώς και αντίστοιχες Μουσουλμανικές των Σιιτών ή Καθολικών στον Μεσαίωνα.)

Αντίθετα τα ευρήματα ήσαν καλά. Η γύμνια και το πληγωμένο σώμα του Ξέρξη ταιριάζουν, όπως και η αυτομαστίγωση του χορού. Μάλιστα χρειαζόντουσαν περισσότερα προς αυτήν την κατεύθυνση, όχι λιγώτερα. Το κείμενο και τώρα και πάντα καθοδηγεί. Ο Ξέρξης ξεσχίζει τον πέπλο του «επί συμφορά κακού» (v. 1030), καλεί τον χορό να χτυπιέται ρυθμικά εναλλάξ με τα χέρια του (v. 1046), να τραγουδά τους γόους σε ψηλές νότες (v. 1050), να αναμειγνύει στο μοιρολόι κραυγές πόνου από τέτοια δυνατά χτυπήματα που να μαυρίζουν το σώμα («μέλαινα δ' άμμεμείζεται, / οϊ, στονόεσσα πληγά», vv. 1052-3), να βροντοχτυπά το στήθος ενώ ψέλνει Μύσιες θρηνωδίες της Ανατολίας (v. 1054), να ξεριζώνει τα άσπρα γένια του (v. 1056), να σχίζει τους πέπλους του και να γυμνώνεται (v. 1060), να τραβάει και αποσπά τα μαλλιά του κατοικτίζοντας τον χαμένο ανθό της Περσίας (v. 1062).

Ήθελε πολλή δουλειά ακόμη αυτό το μέρος στην παράσταση, πολλή γνώση και πολλή συνεπακόλουθη τόλμη. Αλλά πάλι όδευε στη σωστή κατεύθυνση, όμως στην προαρχή του δρόμου.

Οπότε έστω. Εδώ που είμαστε επαινετέα ίσως και η μερικώς και ολιγίστως ακολουθούμενη καλή κατεύθυνση, έστω και απόμακρα του ερατού τέλους. Χωρίς κόλπα όμως και εξυπνάδες και τετριμμένα «θέσφατα» της υποκουλτούρας των καναλιών και της υπο-κριτικής των «κριτικών».

[Για την τριλογία στην οποία ανήκουν οι Πέρσες θα γράψω σε επόμενο κείμενο εργασίας.

Για τις Διονυσιακές τριλογίες του Αισχύλου, δείτε την μελέτη μου «Αισχύλου Θεολογούμενα Διονυσιακά», στον ιστότοπο του Ινστιτούτου, τμήμα Research Projects, κατηγορία The emergence of Reason from the Spirit of Mystery.]

25 Αυγούστου 2014