

Απόστολος Πιερρής

Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΣΦΑΤΕΣ ΤΡΑΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΩΔΕΙΟ

A.

Τελευταία παρουσιάστηκε μια εξαιρετική ευκαιρία για τα θεατρικά της Πάτρας, ιδιαίτερα ως προς το μέγα θέμα της αρχαιοελληνικής τραγωδίας και της σωστής σύγχρονης παρουσίασής της. Κατά διαδοχή επιχειρήθηκε να «διδασχθούν» μέσα σε λίγες ημέρες έργα των τριών μεγάλων τραγικών σε τρεις παραστάσεις με διαφορετικούς συντελεστές. Επρόκειτο (με τη σειρά που παίχτηκαν) για την τριλογία «Ορέστεια» του Αισχύλου από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, τις «Τρωάδες» του Ευριπίδη από τη Νέα Σκηνή με την Κονιόρδου και τον «Οιδίποδα Τύραννο» του Σοφοκλή από το Αμφιθέατρο του Ευαγγελάτου. Η συγκριτική παρακολούθηση των τριών θεαμάτων και ακροαμάτων παρέσχε γόνιμο πεδίο ανάλυσης των παντοειδών προβλημάτων που διαχρονικά χαρακτηρίζουν τις νεοελληνικές ερμηνείες της αρχαίας δραματολογίας κατά τις τελευταίες δεκαετίες αποδόμησης του ΝεοΕλληνικού παραμορφώματος μετά το 1950. Φυσικά η κατά πόδας ακολουθία των παραστάσεων έδειξε ολοζώντανα και τα συγκριτικά μειονεκτήματα (sic) της κάθε μιας. Ξεκινώντας από το μέσο της χρονολογικής σειράς παρουσίασής τους έχουμε την αξιολογική ιεράρχησή τους: καλή η παράσταση των «Τρωάδων», μέτρια του

«Οιδίποδα Τύραννου», απαράδεκτα άτεχνη της «Ορέστειας». Ούτως ή άλλως, εύσημα ανήκουν στους σχεδιαστές μιας τέτοιας συμπαραθετικής και αντιπαραθετικής συγκυρίας.

Όπως όλα τα πράγματα στον εξαμβλωματικό ΝεοΕλληνισμό του παρόντος, ό,τι καλό παράγεται και διακρίνεται είναι ουσιαστικά αποτέλεσμα των προσόντων και των μόχθων ενός ατόμου σε κάθε περίπτωση. Οι «Τρωάδες» που είδαμε είναι βασικά οι «Τρωάδες» της Κονιόρδου. (Για την ευχάριστη έκπληξη των χορικών θα μιλήσω μετά).

Βέβαια είναι γεγονός ότι σκηνοθέτες και μουσικοί και χορογράφοι και ηθοποιοί είναι απελπιστικά μόνοι όταν αποφασίζουν να προσεγγίσουν την αρχαία τραγωδία και κωμωδία – μόνοι αν δεν βουτήξουν στο συρμό της απελπισίας και στην απελπισία του συρμού. Για βοήθεια από κλασσικούς φιλόλογους και θεατρολόγους είναι αστείο και να το λέμε. Ακόμη περισσότερο, στη Νέα Ελλάδα της εθνικιστικής ιδεοληψίας («δικά μας»), δεν υπάρχει το ανάλογο του Royal Shakespeare Company and Theater, ένα «Εθνικό Θέατρο Κλασσικού Δράματος» και περισσότεροι θίασοι και κέντρα, δημόσια και ιδιωτικά, Ασχύλειας Δραματουργίας, Παλαιάς Κωμωδίας, Σοφόκλειου Μέτρου, Ευριπίδειου Πάθους, τόσα άλλα. Έτσι οι συντελεστές μιας νέας ερμηνείας ενός κλασσικού έργου στην Ελλάδα έχουν να βασιστούν στην εμπειρία τους, συνήθως από τηλεοπτικές σειρές. Η σε θεατρολογικές αποκοτιές νεωτερικής ασυναρτησίας και συμπαρομαρτουσών προκαταλήψεων. Απορεί κανείς ποια από τις δυο ολέθριες επιδράσεις είναι χειρότερη.

B.

Η Τραγωδία γεννήθηκε μαζί με τη φιλοσοφία, αναπόσπαστα αμφότερα και συμφυή μέλη της Μεγάλης Επανάστασης του Λόγου που όρισε τον Κλασσικό Ελληνισμό και καθόρισε τα πεπρωμένα της ανθρώπινης ύπαρξης έκτοτε. Η τραγωδία ανδρώθηκε και ήκμασε στον Χρυσού Αιώνα του Υψηλού Κλασικισμού, στον 5^ο αιώνα, περίοδο ενός απόλυτου Γνωστικισμού. Ανδρώθηκε και ήκμασε μαζί με το Αθηναϊκό Imperium, το αποκαλυπτικό αν και υπερβατικό μεγαλείο της Αττικής Τέχνης στα Εικαστικά και την Αρχιτεκτονική, τη Νέα Σκέψη (Σοφιστική) και τις τελευταίες σύνθετες μεταμορφώσεις της Πρώτης Σκέψης (Ελεάτες, Αναξαγόρας και Αναξαγόρας, Εμπεδοκλής). Η Τραγωδία είναι η σκοτεινή πλευρά της Δόξας της Αθήνας στην Ώρα της μέγιστης ακμής της σε δύναμη και κάλλος, και του μέγιστου αγώνα της. Είναι και η σκοτεινή ρίζα του φωτός του Λόγου. Είναι το alter ego του Κανόνα της Αρμονίας, του Χρυσού Μέτρου και Λόγου του Οντος.

Ο Λόγος, για το αρχαιοελληνικό βίωμα, δεν εκφράζει απλώς την πραγματικότητα σε κάποια σχολαστική *adaequatio* αλήθειας, μεταξύ του τι λέγεται και του τι είναι. Ο Λόγος είναι αυτή η ουσιώδης μορφή της πραγματικότητας, η ίδια η κοσμική τάξη, η διάρθρωση του είναι. Η τάξη του είναι η νοητικότητα του όντος: κάτι υπάρχει όσο είναι νοητό και είναι νοητό όσο υπάρχει. Νους είναι το φανερό του είναι, Λόγος το φως του κόσμου. Ο κοσμικός Λόγος είναι ο Νόμος του όντος. Αυτό είναι το συστατικό βίωμα και η κατευθύνουσα αρχή του Κλασικισμού. Συνεπώς, δεν τίθεται θέμα τήρησης ή υπέρβασης των ορίων του Λόγου: τα όρια του Λόγου είναι τα όρια της ύπαρξης. Αλλά αυτός είναι ο απόλυτος Λόγος, ο «κοινός λόγος» του Ηρακλείτου, ίδιος για όλους και όλα, ο θείος νόμος από τον οποίο τρέφονται όλοι οι πολιτικοί νόμοι, κατά τη διατύπωση του Εφέσιου σοφού. Όμως το κάθε μερικό και συγκεκριμένο ον έχει δύο τάξεις, υπακούει ενδογενώς σε δύο νόμους. Αφ' ενός συνανήκει στο κοσμικό όλο, στο σύμπαν της πραγματικότητας, και, ως μέρος του όλου, ορίζεται από την κοσμική τάξη και

τον νόμο του παντός. Αφ' ετέρου συνιστά μια ιδιαιτερότητα που ορίζεται από μια ειδική δική του τάξη και τον ειδικό νόμο της ταυτότητάς του.

Σε όλα τα άλλα όντα η τάξη του καθενός τους εναρμονίζεται αναγκαστικά και αυτόματα με την κοσμική τάξη της πραγματικότητας. Στον άνθρωπο όμως η νομοτέλεια γίνεται φως και λόγος, η λογική τάξη των πραγμάτων αναδύεται ως νους και συνείδηση. Ο λόγος του όντος διαθλάται έτσι από τη μερικότητα του κάθε ατόμου μέσω της συνείδησής του. Εδώ βρίσκεται η ρίζα του λάθους. Το φωτιζόμενο μπορεί να είναι μια μόνον άποψη του όντος, η μερική άποψη του συγκεκριμένου υποκειμένου. Και νάτη, μαζί με τη ρίζα του σφάλματος, του ψεύδους, και η ρίζα του τραγικού. Το φως της συνείδησης, ο νους και λόγος, που είναι η τελειότητα και το άνθος του είναι στη σκοτεινή ασυνείδησία του, μπορεί εντούτοις, και ακριβώς επειδή είναι φως, να γίνει χειρότερο από το σκότος της ύπαρξης. Εκεί δεν χωράει ψεύδος. Στο φως του λόγου όμως χωράει το σφάλμα, κατά φυσική αναγκαιότητα. Για να μπορεί το είναι να γίνει διαυγής νους και λόγος πρέπει να μπορεί επίσης να γίνει άνοια και αλογία. Το φως μπορεί να στρεβλωθεί κατά μύριους τρόπους. Το σκότος όχι. Το «φαινόμενο» είναι το φωτιζόμενο είναι, η φανότητα και φανερότητα του όντος, αλλά και το απατηλό. Η τραγωδία του όντος είναι ακριβώς το φαινόμενο. Η τραγωδία του είναι είναι το φαίνεσθαι. Η τραγωδία του Λόγου είναι το ίδιο το φως του όπως διαθλάται στο υποκείμενο.

Όταν ο ίδιος (ιδιαίτερος, υποκειμενικός) λόγος εναρμονίζεται με τον κοινό, το μερικό και συγκεκριμένο ον, ο ατομικός άνθρωπος, το υποκείμενο, συντονίζεται με την τάξη του είναι. Όταν ο ίδιος λόγος αποχωρίζεται και αποκλίνει από τον κοινό, όταν δηλαδή φαντάζεται και δεν δείχνει το ον, τότε δημιουργείται ανωμαλία στον κοσμικό ιστό, και αυτός ο αποσυντονισμός είναι η αμαρτία του ανθρώπου, το σφάλμα. Το λάθος γεννάει μεγαλύτερο λάθος, η αμαρτία συνεχώς διογκώνεται, και η ανωμαλία τελικά βουλιάζει στην ανυπαρξία από το βάρος της ανομίας της. Έτσι διατηρείται αλώβητη η

κοσμική τάξη με τη θαυμαστή αυτοάμυνα ενός φυσικού συστήματος. Δεν χρειάζεται εξωγενή «διόρθωση» η «αδιόρθωτη». Δεν χρειάζεται υπερβατικό του κόσμου θεό. Τραγικό είναι το σκότος του φωτός, ο ζόφος της λάμψης, το ψεύδος του Λόγου, η θολούρα του Νου, το σφάλμα της συνείδησης του όντος. Και τραγικός είναι ο αδήριτος πολλαπλασιασμός της σκοτεινιάς γύρω από το σημείο του πρώτου χάσματος στην τάξη της πραγματικότητας. Και τραγική είναι η καταστροφή της συσσωρευμένης ανωμαλίας και η αποκατάσταση της φυσικής τάξης, εκόντων-ακόντων των δρώντων και πασχόντων. Αυτή η τριπλή αλληλένδετη ακολουθία μας δίνει την εσώτερη ουσία και μορφή του τραγικού.

Με αυτές τις ενοράσεις έχομε σαν φυσική συνέπεια τις θεμελιώδεις νοηματικές νόρμες για μια παράσταση τραγωδίας. Εντοπίζουμε, πρώτον, κάθε φορά ένα αρχικό **σφάλμα Λόγου**, στον ίδιο λόγο ενός σπουδαίου ατόμου που μεγεθύνεται σαν κοινός. Μετά, ξελαγαρίζουμε την υφή της πλοκής του ιστού που υφαίνεται γύρω από την «αμαρτία» και τον φορέα της, και που τελικά θα τον πνίξει. Και τέλος, τονίζουμε το αναπόφευκτο της καταστροφής. Η τριπλή αυτή συνάρτηση είναι αυτό ακριβώς που δρα καθαρικά και λυτρωτικά πάνω μας, όπως το θέλει ο Αριστοτέλης.

Βέβαια, κάθε ένα από τα τραγικά έργα μπορεί να έχει για πλοκή διαφορετικές φάσεις του δράματος του Λόγου, όπως θα δούμε στη συνέχεια, με αφορμή τις συγκεκριμένες τραγωδίες για τις οποίες γράφω. Όπως και εκτός του νοηματικού άξονα μιας τραγωδίας υπάρχουν και άλλες απαραίτητες διαστάσεις της ερμηνευτικής της, κυρίως ο τρόπος υπόκρισης και η μέθοδος των χορικών.

Η τραγωδία είναι, είπα, το δράμα του Λόγου: δρα τα πάθη της ανθρώπινης σκέψης. Γι' αυτό τα τραγικά πρόσωπα είναι σαν εμβληματικές φιγούρες, σαν Πλατωνικές ιδέες εν ενεργεία. Όπως στην κλασσική τέχνη η ζωντάνια και δύναμη ενός γλυπτού δεν προέρχεται από την επιδέξια

ρεαλιστική απεικόνιση ενός πραγματικού συγκεκριμένου ανθρώπου αλλά από την επαρκή απόδοση της μορφής ενός ανθρώπινου αρχετύπου – όπως π.χ. η αισθητική τελειότητα του Δορυφόρου (πιθανότατα) του Πολυκλείτου, ξεπερνούσε την ομορφιά και του αρμονικότατα γυμνασμένου πραγματικού αθλητή και έδινε τον «Κανόνα» του ανδρικού σωματικού κάλλους όπως τον έχει η φύση στην τελεολογία της – έτσι και στην τραγωδία τα πρόσωπα είναι δρώσες ιδέες. Ο Κρέων, φερ' ειπείν, στην «Αντιγόνη» είναι ο τύπος του μεγαλεπίβολου πολιτικού ηγέτη που αποκλειστικό μέλημά του είναι το συμφέρον του κράτους.

Η ιδεατή σπουδαιότητα και ολοκλήρωση και μέγεθος της πράξης που παρίσταται σε μια τραγωδία («έστιν ουν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος εχούσης» κ.λπ., κατά τον ορισμό του Αριστοτέλη που εδώ ερμηνεύουμε), καθορίζει και την υποκριτική τεχνική. Μεγαλόπρεπο παίξιμο, στυλιζαρισμένο, χειρονομικό και σωματονομικό και ποζάτο, σοβαρό και εμβριθές, με βάρος στην κίνηση και ύψος στην απαγγελία. Τα ενδυματολογικά μέσα που χρησιμοποιούνταν για να υλοποιείται αυτή η υποκριτική τεχνική με τον νοηματικό σκοπό που εξήγησα, ήσαν τριτά: **α)** επιβλητικές ρόμπες παρόμοιες με των ιεροπρακτών στα Ελευσίνια Μυστήρια (σκεφτείτε τους Δεσποτάδες και ιερείς και διακόνους επίσημης λειτουργίας), **β)** κόθορνοι (υψηλά και δυσπροσάρμοστα, ασυνήθη υποδήματα) που δυσκόλευαν την συνιθισμένη, καθημερινή κίνηση και επέβαλαν μεγαλειώδη ρυθμό μετατόπισης επί ποινή γελοιότητας, **γ)** μάσκες, που εξαφάνιζαν τη συναισθηματική έκφραση προσώπου, έκφραση που θα ήταν αδύνατον να παρακολουθηθεί ούτως ή άλλως από την απόσταση των κερκίδων.

Η απαγγελία στους διαλόγους και μονολόγους ήταν ιδιαίτερη, στυλιζαρισμένη – σαν ανάλογο σκεφτείτε πάλι στη λειτουργία την εκφορά του ιερέα και του διακόνου. Το recitativo στην baroque όπερα υιοθετήθηκε για τον λόγο μιας μελωδικής απαγγελίας με το πρότυπο του αρχαίου δράματος. Το κείμενο των επεισοδίων ήταν έμμετρο («ηδυσμένω λόγῳ» μας λέει ο

Αριστοτέλης στον ορισμό του της τραγωδίας) – ιαμβικό μέτρο, το πλησιέστερο προς την καταλογάδην, πεζή εκφορά.

Τέλος και τελειωτικά και όχι τελευταίο, τα χορικά. Αποτελούν κόσμο δικό τους στις τραγωδίες. «Χωρίς εκάστω των ειδών εν τοις μορίοις» διδάσκει ο Αριστοτέλης. Τα ιαμβικά επεισόδια αντιπαρατίθενται απόλυτα προς τα λυρικά χορικά, με διάλεκτο διαφορετική (αιολοδωρική και φτιαχτή και επιτηδευμένη), με τα πολύπλοκα μετρικά συστήματα της λυρικής ποίησης, με μουσική, μονωδίες (τις άριες της baroque όπερας), χορωδιακά τραγούδια και χορευτική κίνηση. Ακόμη και ο χώρος διέφερε τελείως, για να καταλάβουμε το βάρος εκείνου του «χωρίς» του Αριστοτέλη: ο χορός ωρχείτο στην ορχήστρα (όνομα και πράγμα), ενώ οι υποκριτές δρούσαν επί της σκηνής, πάνω και πίσω από την ορχήστρα. (Στο θέατρο της Επιδαύρου η ακουστική είναι ακόμη εκπληκτικότερη από τη θέση της σκηνής πίσω, και όχι από τη θυμέλη της ορχήστρας όπου οι «ειδήμονες» κάνουν το πείραμά τους, πόσο καλά ακούγεται ένας ανεπαίσθητος ήχος στις τελευταίες κερκίδες).

Το μέγα πρόβλημα του τι κάνεις με τα χορικά σε μια σύγχρονη παράσταση τραγωδίας δεν έχει ακόμη λυθεί ούτε κατά προσέγγιση ικανοποιητικά – μάλλον έχουμε απομακρυνθεί περισσότερο από τη βάση μιας σωστής αντιμετώπισης και αντικρίζουμε το χάος. Καλύτερα ο Σικελιανός, που στις Δελφικές εορτές του ανέθεσε τη μουσική σύνθεση όχι στον Καλομοίρη και τους άλλους των επισήμων Ωδείων και της «ΝεοΕλληνικής» (!) μουσικής, αλλά στον Ψάχο, βαθύ γνώστη της Βυζαντινής μουσικής και σεμνό τοπαστή των σχέσεών της προς την αρχαία.

