

Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΣΦΑΤΕΣ ΤΡΑΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΩΔΕΙΟ

Α.

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 «διδασθούν» 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 δραματοουργίας 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 φιλολόγους 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 Δραματοουργίας, Παλαιάς Κωμωδίας, Σοφοκλείου 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. Ή 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 5ο 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 νοητικότης 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 συνειδησής 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 συνειδησης, ο νους και λόγος, που είναι η τελειότητα και το άνθος του είναι στη σκοτεινή ασυνειδησία 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 όντως 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 (ιδιαιτέρος, 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 εσωτερη ουσία και μορφή του τραγικού.

Με αυτές τις ενοράσεις έχουμε 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 καθαρτικά 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 λόγω» 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 Επιδάουρου 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 σχέσεων της προς την αρχαία.

Γ.

Στις «Τρωάδες» ο Ευριπίδης κάνει προκαταβολικά σαφή, ρητά και κατηγορηματικά, τον τραγικό πυρήνα του έργου. Ο πρόλογος του έργου λειτουργεί στο θείο επίπεδο: δύο θεοί, ο Ποσειδώνας και η Αθηνά, ορίζουν το νόημα της τραγικής δράσης και του τραγικού πάθους που ακολουθούν. Η Τροία έχει πορθηθεί και κείται κατεστραμμένη. Τα θεόκτιστα τείχη της

ερείπια, για δεύτερη φορά. Τάχε σηκώσει ο ίδιος ο Ποσειδώνας με τον Απόλλωνα, που σημαίνει ότι η οικοδόμησή τους έγινε με αυτών των θεών την επιβολή. Στη θεομαχία που διεξήγηση στο ιερό βάθος της ηρωομαχίας κατά τον Τρωϊκό Πόλεμο, οι δύο θεοί (ο Ποσειδώνας κατά τον Ευριπίδη, όχι στον Όμηρο) είναι με το μέρος των Τρώων. Η Ήρα και η Αθηνά βοηθούν τους Αχαιούς. Ο Ποσειδώνας εκφράζει εδώ την παλαιά τάξη του αίματος σε γη και θάλασσα. Η Ήρα τον νέο κόσμο της Δίκης του Διός με τους θεσμούς του Λόγου, εν προκειμένω τον θεσμό του Γάμου ιδιαίτερα, σκαιά παραβιασμένο με την αρπαγή της Ελένης από την εστία του Μενέλαου. Ο Απόλλων είναι ο Δήλιος θεός του φωτός του Αιγαίου, καχύποπτος προς τους νέους κυρίους, τους Ελλαδίτες Δαναούς. Ο Αγαμέμνων, στην αρχή της Τρωϊκής εκστρατείας, προσβάλλει τον ιερέα του. Κι έτσι αρχίζει η περιπέτεια του δεκαετούς πολέμου στη στρατηγική άκρη του Ελλησπόντου. Ο Απόλλων στέλνει λοιμό στον στρατό των Αχαιών, η αλαζονεία του Αγαμέμνονα ξαναδρά, αυτή τη φορά προσβάλλοντας τον κατ' εξοχήν ήρωα, τον Αχιλλέα (νέο, όμορφο, γενναίο, δυνατό, όλα στον υπερθετικό βαθμό), προκαλείται η μήνις του Αχιλλέα που είναι το θέμα της Ιλιάδας και με αυτόν τον τρόπο διεκπεραιώνεται η βουλή του Δία, η νέα τάξη του κόσμου της Δίκης. Η Αθηνά τέλος, εκφράζει τη δραστική σοφία, την ενεργό σκέψη, την πρακτική φρονιμάδα που εκπορεύεται από βαθιά γνώση. Είναι προβολή προς τα πίσω χρονικά του νέου της Ελληνικής Επανάστασης του Λόγου.

Η υπέρβαση των ορίων της κοσμικής τάξης, εγγυημένων με θεία κύρωση, από τον Αγαμέμνονα, προκαλεί τα βάσανα δέκα χρόνων πολέμου στην πεδιάδα του Σκάμανδρου. Στο τέλος, με την πρακτική σοφία της Αθηνάς ενεργοποιείται η πανουργία του Οδυσσέα, και η Τροία αλώνεται με τον Δούρειο Ίππο. Οι αρχηγοί των Ελλήνων επαναλαμβάνουν, με την επικρότηση ή την ανοχή των λαών τους, την ίδια αλαζονεία της υπέρβασης. Ο Πρίαμος φονεύεται πάνω στον βωμό του Ερκείου Διός, του Προστάτη του Οίκου και της ασυλίας του. Η Κασσάνδρα, παρθένα φοιβόληπτος, προφήτισσα αφιερωμένη στον Απόλλωνα, βιάζεται από τον Αϊαντα μπροστά στα μάτια της Αθηνάς, ενώ έχει προσπέσει και αγκαλιάσει ικέτις τα πόδια του πανάρχαιου αγάλματός της. Από τότε το ιερό ξόανο έχει τα μάτια ανεστραμμένα προς τα επάνω.

Κι εδώ αρχίζει το δράμα του Ευριπίδη. Αθηνά και Ποσειδών αποφασίζουν. Θα τιμωρήσουν σκληρά τους Αχαιούς για την αμετρία τους, το σφάλμα της υπέρβασης των θεόσδοτων, κοσμικών ορίων. Η λογική των Ελλήνων κηρύσσει θεμιτές τις πράξεις τους – δικαίωμα του κατακτητή. Και είναι, γενικά. Αυτό είναι το λεπτό σημείο. Ο υπερισχύσας σε κάθε αγώνα έχει ασφαλώς υπέρτερα δικαιώματα. Και αυτά είναι επίσης θεόθεν εγγυημένα και σύμφωνα με την κοσμική τάξη της πραγματικότητας. Αλλά υπάρχουν όρια σε αυτά τα δικαιώματα και στην άσκησή τους. Κι αυτά τα διαγιγνώσκει η σοφία του Κοινού Λόγου του Όντος, όχι η λογική του ίδιου υποκειμενικού λόγου.

Ο θείος πρόλογος στις «Τρωάδες» καθορίζει μονοσήμαντα πώς πρέπει να καταλάβουμε και πώς να παίξουμε το δράμα. Ό,τι ακολουθεί πρέπει να αναφέρεται αναγκαία στο μήνυμα των θεών. Οι Έλληνες συνεχίζουν επεισόδιο με επεισόδιο να πορεύονται στην ίδια οδό της απωλείας. Και η αντίστιξη των χορικών μας βοηθάει να συνειδητοποιούμε την καταστροφική άτη που σκότισε το μυαλό τους. Ασυνείδητα φαίνεται να το ξέρουν: βιάζονται να φύγουν από το σημείο του θριάμβου τους, όπως μας τονίζει ο Ευριπίδης.

Εκλεκτές Τρωάδες, αρχόντισσες κάθε ηλικίας, διαμοιράζονται δούλες στους αρχηγούς των Αχαιών. Η σεβάσμια Εκάβη, βασίλισσα από βασιλικό οίκο, γεννήτρα 50 τέκνων ηρώων και παρθένων, δίνεται στον Οδυσσέα, ταπείνωση και προσβολή μαζί. Ο πανούργος Οδυσσέας χρωματίζεται έντονα αρνητικά: δόλιος, μυσαρός, εχθρός του δικαίου, φίδι της παρανομίας, επαμφοτερίζων και διχαστικός, διγλωσσος. Η Κασσάνδρα, η ιερή παρθένα του Απόλλωνα, αρπάζεται από τον Αγαμέμνονα για τις ορέξεις του. Εισάγεται στη σκηνή κάτοχος του θεού σε ενθουασμό και προφητεύει τον εξολοθρεμό του Αγαμέμνονα πίσω στο σπίτι του και τη δική της θανατερή μοίρα, όπως και τους αναρίθμητους πόνους του Οδυσσέα. Μέσα στον οίστρο της εξηγεί τα δεινά των Ελλήνων – μια αντιστροφή της σημασίας των γεγονότων στο πλαίσιο της κοσμικής τάξης και της θείας δίκης υπονοείται στο βάθος: τα Τρωικά είναι η τιμωρία των Ελλήνων, όχι των Τρώων. Η καταστροφή της Τροίας γίνεται μέσον στις θείες βουλές και στα θέσμια της μοίρας, για τον αφανισμό των Αχαιών. Και όντως, ιστορικά, μετά την πτώση της Τροίας καταρρέει το Μυκηναϊκό Σύστημα Ισχύος και αρχίζουν οι μακροί Σκοτεινοί Αιώνες της νέας γέννας που θα δώσει εντέλει, ωριμαζόντων των καιρών της κύησης, τη Μεγάλη Επανάσταση του Λόγου και τον Κλασσικό Ελληνισμό.

Οι ανοσιότητες των Ελλήνων δεν έχουν τελειωμό. Την Πολυξένη, παρθένα κόρη της Εκάβης, σφαγιάζουν στον τάφο του Αχιλλέα. Απονεμήθηκε δώρο στον νεκρό ήρωα, και τον παρακολουθεί στον Αδη. Η Ανδρομάχη, γυναίκα του μεγάλου Έκτορα, πάει δούλα στον Νεοπτόλεμο, έφηβο γιο του Αχιλλέα. Το μικρό παιδί του Έκτορα Αστυάνακτα, το σκοτώνουν ρίχνοντάς τον από τα τείχη της πατρίδας του – σύμβολο εξολοθρεμού της πόλης και της ηρωικής φύτρας της, ποτέ να μη βγάλει νέο σπόρο εκδικητικό η τρωική γη. Αυτή ήταν η πρόταση του πονηρού Οδυσσέα, που κύρωσαν οι Πελοπίδες και ασπάστηκε ο στρατός των Δαναών.

Στο δεύτερο στάσιμο, ο Χορός αναρωτιέται πώς οι θεοί ανέχονται τέτοια συσσώρευση ασέβειας, όταν μάλιστα έχουν δείξει την ευμένειά τους για την Τρωική γη. Είδαμε ότι τα τείχη της Τροίας ήταν θεόκτιστα. Από τον βασιλικό οίκο της Τροίας, γιος του Λαομέδοντα ήταν ο Γανυμήδης, που γοήτευσε με το υπερτελές κάλλος του αυτόν τον βασιλέα και πατέρα θεών και ανθρώπων, τον Δία: τον άρπαξε ο Ζευς για να τον έχει δίπλα στον θρόνο του και οινόχοο στις μακάριες πανδαισίες του. Άλλο γόνου του βασιλικού οίκου, τον αδελφό του Λαομέδοντα Τιθωνό, ομορφότερο της εποχής του, ερωτεύτηκε και ανάρπαξε η Ηώς. Ο Χορός θέτει το ερώτημα της θείας δίκης (και το επαναλαμβάνει συχνά, πάλι δε emphaticά στο τρίτο στάσιμο). Αλλά εμείς οι θεατές ξέρουμε την απάντηση από το ίδιο το έργο: την είπαν οι θεοί στον πρόλογο. Οι Αχαιοί θα τιμωρηθούν για το αποκόρωμα της νικητήριας μέθης τους, για τον κόρο και την άτη της ύβρεώς τους.

Γύρω από αυτό το σημείο περιστρέφεται το δράμα, αυτή είναι η τραγική ουσία του, αυτό το νόημα πρέπει να βγαίνει κυρίαρχο από την παράσταση. Αλλά δεν βγήκε από τις «Τρωάδες» που είδαμε. Και δεν βγήκε γιατί ο σκηνοθέτης δεν το κατάλαβε. Βέβαια, δεν είχε και βοήθεια. Από τα τρία ερμηνευτικά κείμενα που βρίσκουμε στο πρόγραμμα της διδασκαλίας, δεν κερδίζουμε παρά παρανόηση και ακαταληψία. Το τελευταίο είναι ένα συναισθηματικό κείμενο που δεν θέλω να σχολιάσω. Το πρώτο είναι του μεταφραστή του έργου Παντελή Μπουκάλα. Τελείως λάθος, σημείο σημείο. Είναι σαν να μην έχει καν δει τον πρόλογο των θεών, κι ας τον έχει μεταφράσει. Οι θεοί βρήκαν όντως «πόρο» (και πώς δεν θα εύρισκαν!), έδωσαν λύση στην παραβίαση της κοσμικής τάξης – έπεται η τιμωρία των υβριστών. Η

ιδιοτυπία των «Τρωάδων» είναι ότι αυτό το ξέρουμε από την αρχή, δεν το μαθαίνουμε στο τέλος του έργου. Ο Θεός από μηχανής θέτει εξ αρχής το πλαίσιο των τεκταινομένων στη συνέχεια της ανθρώπινης δράσης.

Ο Μεταφραστής όμως δεν ξέρει τίποτε για την αυτοδύναμη και αυτορυθμιζόμενη κοσμική τάξη και για τη θεία ρίζα των φυσικών διαδικασιών και των ανθρώπινων ενεργειών, δράσεων και παθήσεων. Έτσι κάνει το θεμελιώδες λάθος τόσων νεωτερικών ανθρώπων: παίρνει θέση ηθική και πολιτική. Γι' αυτόν, πρόκειται για τη νικητήρια βαρβαρότητα των Ελλήνων στην Τροία και για ένα περίπου αντιπολεμικό μανιφέστο από μεριάς Ευριπίδη. Το ξαναλέω. Δεν είναι η σκληρότητα του νικητή το πρόσκομμα. Αυτό είναι αποδεκτό – γι' αυτό γίνεται ο αγώνας, ο πόλεμος, για να λυθεί ένα πρόβλημα, όχι για να είμαστε στο τέλος όπου είμασταν στην αρχή. Το μέγα πρόσκομμα είναι η ύβρις, ο κόρος της νίκης, η ασέβεια, η υπέρβαση ορίων.

Τον φανταζόμενο αντιπολεμικό χαρακτήρα του έργου τον συμμερίζεται το δεύτερο συνοδευτικό κείμενο του Γιώργου Σαμπατακάκη, αλλά θέλει να προσθέσει κι άλλες διαστάσεις. Αν αφαιρέσουμε διάφορες τελευταιομοδάτες αλλά ήδη παρερχόμενες Γαλλογενείς και Αγγλομίμητες ασυναρτησίες, οι άλλες διαστάσεις είναι ο φεμινισμός. Μας λέει: «Μήπως οι "Τρωάδες" είναι μια τραγωδία που δυναμιτίζει υπό μίαν έννοια τη διαδικασία υιοθέτησης των οπλιτικών αξιών από τους Αθηναίους εφήβους; Μήπως οι "Τρωάδες" είναι ένα έργο για τη δύναμη των γυναικών;». Η παραχάραξη των νοημάτων των αρχαίων έργων από τους νεωτερικούς έχει προσλάβει τη μορφή υστερίας. Τι είναι οι «Τρωάδες», ειδικά οι «Τρωάδες», μας το λέει ξεκάθαρα ο Ευριπίδης: η τραγωδία της υπέρβασης των ορίων. Δεν είναι κατά του πολέμου: μας λέει τι συμβαίνει όταν υπερβούμε τα όρια του πολέμου. Δεν είναι κατά της ισχύος: μας λέει τι συμβαίνει όταν ο κόρος οδηγήσει στην ύβρη της ισχύος. Δεν είναι κατά των ανδρών: εστιάζει στο πάθος του παθητικού φύλου, του γυναικείου – ξέρουμε, τους άνδρες τους σκότωσαν οι Δαναοί. Καθιερωμένο δυνητικό δικαίωμα του πορθητή σε πόλη που αντιστέκεται μέχρι τέλους, είναι ότι όλη αυτή και όλα της, άπνοα και ζωντανά και ανθρώπινα, περιέρχονται στην απόλυτη εξουσία του νικητή. Σύνηθες ήταν να εκτελούνται οι ενήλικες άνδρες (ηβηδόν, δυστυχώς) και να πωλούνται δούλοι τα γυναικόπαιδα. Οι «Τρωάδες» δεν έγιναν για να πάρουν θέση σε όποιες αξίες ή συνήθειες. Πλέκονται γύρω από την ανίερη υπέρβαση των ορίων της κοσμικής τάξης. Η υπέρβαση πολλαπλασιάζεται από τη φύση της (ως προερχόμενη από α-πέραντη κατάφαση σε αντίθεση από την έμμετρη υπερίσχυση της ισχύος), το πάθος των πασχόντων σωρεύεται και μαζί με αυτό το άγος των δρώντων, οι οποίοι έτσι βυθίζονται στο βούρκο της ασέβειάς τους, όπου αυτόματα οι σκοτεινές τιμωρές δυνάμεις πιάνουν δουλειά, τρεφόμενες με τη βρωμιά και εξαφανίζοντάς την με αυτόν τον φυσικό τρόπο – συνεργές και κοινωνές της Δίκης των ύπατων θεών και όλοι μαζί εγγυητές της κοσμικής τάξης.

Ο Σκηνοθέτης Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος λέει σε ένα σημείωμα τι είδε στις «Τρωάδες». Και είδε τις προαναφερθείσες φαντασιώσεις που αναπτύσσονται στα δύο συνοδευτικά κείμενα. Είδε τους Έλληνες ως υπερδύναμη, είδε αντιπολεμική κριτική, είδε αμφισβήτηση της ποιότητας της Δημοκρατίας, είδε ακόμη και αμφισβήτηση της ύπαρξης των θεών. Και δεν είδε το προφανές. Αλλά είναι μεγάλη σοφία να βλέπεις το ον όταν σε κοιτάει κατάματα. Και θέλει πολλή θολούρα υβριστικής αλαζονείας να επιβάλλεις τότε στην πραγματικότητα τα φαντάσματα του μυαλού σου, σαν τα Καντιανά σχήματα της εποπτείας και κατηγορίες

του υποκειμένου πάνω στο Ding an sich.

Το τι είδε και τι δεν είδε ο σκηνοθέτης προσδιόρισε την παράσταση – προσδιόρισε τα πάντα πλην της ηθοποιίας της Κονιόρδου. Ο καθοριστικής σημασίας για το έργο πρόλογος των θεών δεν διέφερε σε τίποτα όπως παίχτηκε, από διάλογο υπηρετών. Έτσι δεν μπήκε το υπερβατικό πλαίσιο μέσα στο οποίο να νοηματοδοτούνται τα ακόλουθα δρώμενα. Ο Μιχάλης Οικονόμου σαν Ποσειδώνας και υστερώτερα σαν Μενέλαος, ήταν από αναιμικός έως απαράδεκτος. Βέβαια προφανώς κατευθύνθηκε από τον σκηνοθέτη στη λάθος πορεία, αλλά μέσα του στοιχείο υποκριτικό δεν φάνηκε να αντιδρά. Στη σκηνοθετική ανεπάρκεια του δύσκολου ρόλου της Κασσάνδρας κάτι πήγε να κάνει η Μαρία Κίτσου. Δεν κατάφερε να πετάξει, πάνω σε ένα εξάισιο κείμενο. (Εδώ φταίει και ο μεταφραστής). Αλλά η σκηνοθετική αποτυχία αυτομαστιγώνεται πασιδηλότερα στη σκηνή των Μενελάου – Ελένης - Εκάβης. Είναι αλήθεια ότι ο Ευριπίδης είχε κατηγορηθεί και στην αρχαιότητα για διάφορες ατασθαλίες της ιδιοφυίας του. Εδώ βάζει την Ελένη να προσπαθεί να καλοπιάσει τον Μενέλαο (στον οποίο παραδίνεται από τον στρατό να την κάνει ό,τι θέλει) για να μην εκτελέσει την απόφασή του να την τιμωρήσει παραδειγματικά. Φταίνε οι θεοί, του λέει, όχι η ίδια, που ήταν άβουλος δέκτης θείων συσχετισμών. Η Εκάβη αναλαμβάνει τον ρόλο του κατηγορού σε ένα είδος δικανικού αγώνα. Την ξεσκεπάζει την «γυναίκα που για χάρη της έγινε ο μεγάλος πόλεμος» (όχι λέει ο Μενέλαος, όχι για αυτήν) και την συντρίβει ρητορικά. Το αρχαιοελληνικό αγωνιστικό ιδεώδες του βίου, η δικαστική πρακτική, η ρητορεία και η σοφιστική σμίγουν εδώ σε ένα δραματικό εγχείρημα που κινείται επί ξηρού ακμής. Βρισκόμαστε αναμφισβήτητα, με τον Ευριπίδη, στο τέλος του χρυσού αιώνα, κι αυτό φαίνεται καθαρότερα σε επεισόδια όπως αυτό. Χρειάζεται λοιπόν μεγάλη μαεστρία για να εντάξεις αυτή τη σκηνή σωστά και αποτελεσματικά στο πλαίσιο του κύριου κορμού των «Τρωάδων». Ο θρίαμβος της Εκάβης πάνω στην Ελένη πρέπει να είναι το ερμηνευτικό υπομόχλιο. Η τιμωρία της μοιχαλίδος είναι η αρχή της συνολικής αποκατάστασης της κοσμικής ισορροπίας που θα επακολουθήσει. Και πάλι ο Ευριπίδης το κάνει σαφές. Μαθαίνοντας τη μοίρα της Ελένης από το στόμα του Μενελάου, η Εκάβη αφήνει τη μόνη θριαμβευτική ιαχή της σε όλο το δράμα, μαρτυρούμενη μεγαλόπρεπα τον Δία με μια από τις συνήθειες Ευριπίδειες πολυδύναμες φιλοσοφικο-θεολογικές επικλήσεις:

ἜΩ γῆς ὄχημα κάπι γῆς ἔχων ἔδραν,

ὅστις ποτ' εἶ σὺ δυστόπαστος εἰδέναι

Ζεὺς, εἰτ' ἀνάγκη φύσιος, εἴτε νοῦς βροτῶν,

προσευξάμην σε· πάντα γὰρ δι' ἀψόφου

βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνητ' ἄγεις».

Και πάλι, προφανώς, παρέχεται από τον ίδιο τον Ευριπίδη η σκηνοθετική γραμμή. Το νόημα την καθορίζει. Και τι έκανε ο τάλας σκηνοθέτης; Ένα παρένθετο burlesque ιντερλούδιο, όπως στα ενδιάμεσα κωμικά ιντερμέτζα στα δρώμενα της ύστερης αναγέννησης και του πρώιμου baroque. Ο Μενέλαος βγαίνει σαν clown. Φταίει βαρειά ο σκηνοθέτης, φταίει και ο

Μιχάλης Οικονόμου. Για την Ελένη της Αμαλίας Τσεκούρα, τι να πω; Απορείς τι κάνει εκεί. Μπορεί να έχει άλλες ικανότητες. Μάταια η Κονιόρδου πασχίζει να σώσει τη σκηνή. Και όλα αυτά ενώ ο Ευριπίδης δίνει ακριβώς εδώ τον μίτο όλου του τραγικού λαβύρινθου: ο θεός της φύσης Ζεύς, κινούμενος χωρίς να βλέπεται και χωρίς να ακούγεται, οδηγεί πάσα τη δημιουργία και όλες τις ανθρώπινες πράξεις κατά δικήν. Χωρίς να το ξέρουν οι θνητοί, και ακόμη πράττοντας άδικοι οι άνθρωποι, περαίνεται η κοσμική δικαιοσύνη της τάξης του όντος:

πάντα γὰρ δι' ἀπόφου

βαίνων κελεύθου κατὰ δικὴν τὰ θνητ' ἄξεις.

Η σκηνή περνάει και φεύγει. Και ξαναρχόμαστε στον προηγούμενο τόνο. Τον τόνο που δίνει η Λυδία Κονιόρδου, σώτεια της παράστασης. Η Κονιόρδου είναι αληθινή ηθοποιός, δεν φαντάζει ηθοποιός μόνο. Από μέσα της, από το εσωτερικό υποκριτικό της ένστικτο, «διδάσκει» (με την αρχαία σημασία) την Εκάβη. Ξέρει π.χ. τη σκηνική διαλεκτική μεταξύ βουβής οδύνης και έκρηξης του πάθους. Αλλά δεν μας κοινωνεί το σαφώς επιβαλλόμενο από τον Ευριπίδη γενικό κρεσέντο απ' αρχής μέχρι τέλους. (Ο θρίαμβος της Εκάβης στο επεισόδιο του Μενελάου και της Ελένης είναι επίσης μια τεχνήεσσα αντίστιξη στο συνολικό crescendo του πάθους). Ό,τι έχει πάρει από άλλους (από τον σκηνοθέτη π.χ., ή από τη μαθητεία της σε σχολαρχεία) σαφώς και την εμποδίζει, αντί να την βοηθάει, αμαυρώνει την καθαρή μορφή της υπόκρισής της και θολώνει το περιεχόμενό της. Με τη σωστή θεωρητική κατεύθυνση για την ουσία και την ερμηνευτική της τραγωδίας, θα έφθανε ψηλά ως τραγωδός. Και με την σωστή υποστήριξη κλασσικής γνώσης θα έδινε παράσταση κανόνα και νόρμα στις Τρωάδες. Έχει τη στόφα. Κρίμα που δεν έχει ευτυχήσει της κατάλληλης συναντίληψης. Το ότι υπό τις δεδομένες περιστάσεις έκανε την Εκάβη που είδαμε, είναι επίτευγμα, παρά την κριτική μου.

Άφησα τελευταίο κάτι για το οποίο προϋδέασα. Τα χορικά υποφέρουν τραγικά πάθη στις σημερινές παραστάσεις τραγωδίας. Και εννοώ κυριολεκτικά «τραγικά»: γιατί εκδικούνται καταστρέφοντάς τις. Πετσοκόβονται ανελέητα, απλοποιούνται, αναδομούνται, παραμορφώνονται. Και ο λόγος ένας: οι σκηνοθέτες δεν ξέρουν τι να κάνουν με αυτά στην ουσία. Και δεν ξέρουν τι να κάνουν με τα χορικά γιατί δεν ξέρουν τι είναι το τραγικό, όπως εξήγησα παραπάνω. Με όλα αυτά που κάνουν στα χορικά, οι τραγωδίες μένουν λειψές, στέκουν στον αέρα. Γιατί τα χορικά είναι η επαναφορά του ίδιου λόγου στον κοινό, του υποκειμενικού στο απόλυτο ή έστω στο γενικώς ισχύον. Και τι μεγαλόπρεπη επαναφορά.

Στη νοηματική ανεπάρκεια, οι σύγχρονες εκδοχές των χορικών προσθέτουν ποιητική χυδαιοποίηση, μουσική ακαταλληλότητα, μονωδική και χορωδιακή απλοϊκότητα, χορογραφικές παιδαριωδίες υπό το πρόσχημα της καινοτομίας. Όχι όμως τέτοια φθήνεια ο Τάκης Φαραζής στις «Τρωάδες». Η ιδέα του να δώσει τα χορικά σαν δυνητικά μοιρολόγια ανόργανα, όπως στη δημοτική παράδοση, ήταν έξοχη. Ταιριάζει απόλυτα στις «Τρωάδες», που είναι ένα παρατεταμένο μοιρολόι – προβεβλημένο στην κοσμική τάξη. Και η μουσική σύνθεσή του είναι πολύ καλή. Με τους μουσικούς περιορισμούς του ανθρώπινου υλικού που είχε, έκανε ευπρεπή δουλειά. Είναι ο δεύτερος στυλοβάτης της επιτυχίας της διδασκαλίας μετά την Κονιόρδου. Το κρίμα μένει: στο ΝεοΕλληνικό νέκρωμα οι καλοί δεν ελκύουν καλούς

ώστε να γίνονται καλές ομάδες καλών. Γιατί αλίμονο, υπάρχει ο Σιδηρούς Νόμος των Ομάδων: η ομάδα είναι τόσο καλή όσο το χειρότερο μέλος της. Αλλά αυτά είναι άλλης διδασκαλίας.

Μια λέξη για τα λοιπά. Σκηνικό και κοστούμια ανεκδιήγητα. Σε αυτόν τον τομέα φαίνεται έχει πέσει μια μόδα καταισχύνης.

Η Μαρία Καλλιμάνη (Ανδρομάχη) μέτρια αλλά αποδεκτή. Ο Γιάννης Τσορτέκης (Ταλθύβιος) ακατέργαστος. Η Ιωάννα Κανελλοπούλου (Αθηνά) ακατάλληλη για θεά, αλλά φταίει περισσότερο ο σκηνοθέτης.

Δυο λόγια για τη μετάφραση. Πάρα πολλές μεταφράσεις γίνονται των δραματικών έργων – και κατά κανόνα δεν προσφέρουν τίποτα ιδιαίτερο, ούτε αξιοπρόσεκτο. Οι παλαιότερες ήταν συνήθως κοντύτερα στη λέξη και στο πνεύμα και στο ύφος του κλασσικού συγγραφέα. Τώρα παίρνουν πάνω τους οι μεταφραστές να μεταδώσουν τον κλασσικό λόγο στο σύγχρονο κοινό – με ιλαροτραγικά αποτελέσματα. Και συχνά μεταφράζουν (ή έστω καθοδηγούνται) από σύγχρονες μεταφράσεις σε ευρωπαϊκές γλώσσες.

Έτσι και εδώ, η μετάφραση του Παντελή Μπουκάλα δεν είναι πολλές φορές ακριβής, ούτε μεταδίδει το ύφος και τον παλμό του κειμένου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα βέβαια τα χορικά. Ο τόνος χαμηλώνει, η έκφραση καθημερινοποιείται, όλα ταπεινώνονται.

Παλεύει πάντως με όλο το κείμενο. Και σχετικά μιλώντας, είναι προσπάθεια (δεν μου πάει να πω καλύτερη) λιγότερο ενοχλητική από πολλές τωρινές.

Απόστολος Πιερρής

5 Αυγούστου 2010

(*) Δημοσιεύθηκε στην "Πελοποννησο"