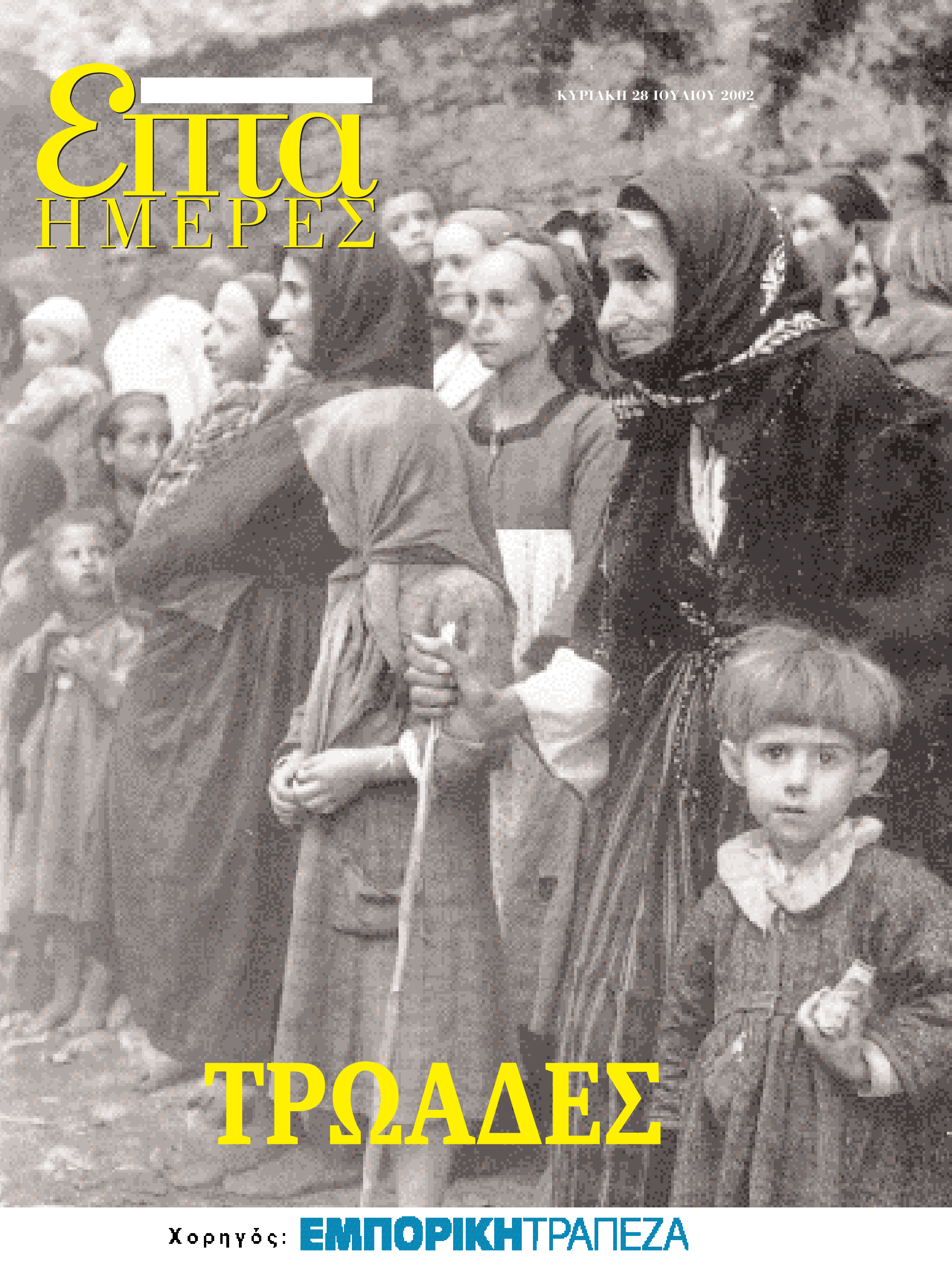


# ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 28 ΙΟΥΛΙΟΥ 2002



# ΤΡΩΑΔΕΣ

Χορηγός: **ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ**

## ΤΡΩΑΔΕΣ

Η τραγωδία των ηττημένων

Του Δανιήλ Ιακώβ

Θα έκλαιγαν και οι θεοί

Της Ιουλίας Πιπινιά

Όταν η Ιστορία εισβάλλει  
στο θέατρο

Της Δπούς Καγγελάρη

Με κινηματογραφικούς αστέρες

Του Σπύρου Παγιατάκη

Ο χορός των Τρωάδων

Του Ανδρέα Ρικάκη

Η μουσική του πένθους

Του Νίκου Α. Δοντά

Οι Τρωάδες ως οπτικό σύμβολο

Του Μάνου Στεφανίδη

Εκάβη ή Τα σπαράγματα της  
Μεγάλης Μητέρας

Του Κώστα Μπαζαρίδη

Ο πόλεμος και τα όρια  
της νίκης

Του Ανδρέα Χέλμν

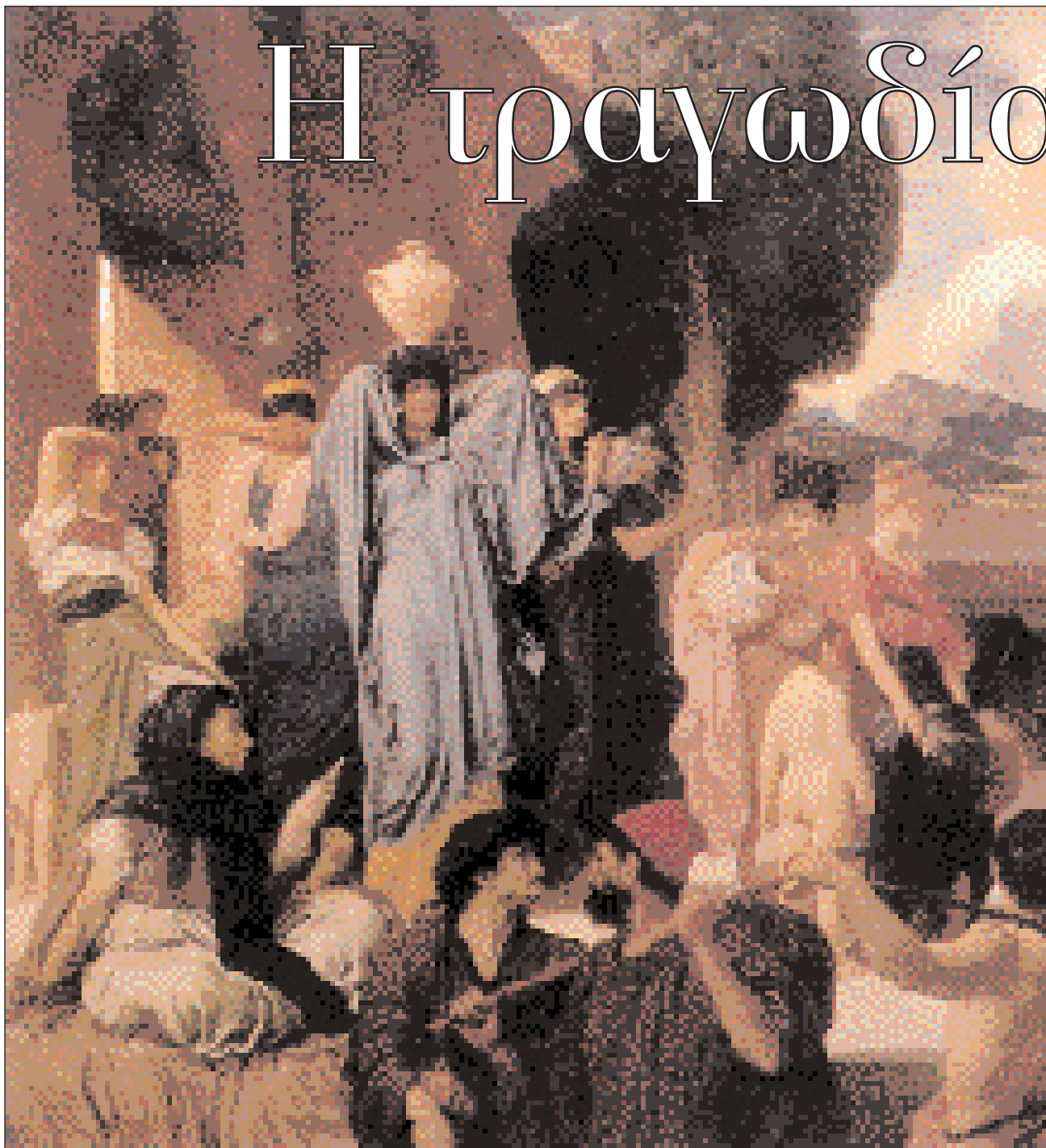
### Εξώφυλλο

Προσφυγόπουλα στον Εμφύλιο. Φωτογραφία του Ντέιβιντ Σέιμουρ που επισκέφτηκε την Ελλάδα ως φωτογράφος τα χρόνια 1946-47.

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

# Η τραγωδία



## Τρωάδες της Ειρήνης

ΕΚΑΒΗ, η τραγική βασίλισσα, μάνα της Πολυξένης που θυσιάστηκε στον τάφο του Αχιλλέα, μάνα και του Πολύδωρου που δολοφονήθηκε άνανδρα από τον Πολυμήστορα, βασιλιά των Θρακών.

Κασσάνδρα, η μάντισσα που κανείς δεν πιστεύει, κόρη της Εκάβης, που ο Αγαμέμνονας παίρνει μαζί του στις Μυκήνες. Σε κατάσταση έκστασης προβλέπει τον θάνατό της από την Κλυταιμνήστρα.

Ανδρομάχη, γυναίκα του Εκτορα και μάνα του μικρού Αστυάνακτα. Μετά την άλωση της Τροίας ζει στην Ηπειρο ως παλλακίδα του Νεοπτόλεμου, ο οποίος είχε σκοτώσει τον βασιλιά Πρίαμο (πατέρα του Εκτορα) και τον ανήλικο γιο της, Αστυάνακτα. Εκεί, η ταπεινωμένη «βάρβαρη», χαρίζοντας στον Νεοπτόλεμο έναν γιο, θα ιδρύσει τη δυναστεία των Μολοσσιδών.

Πάντοτε επίκαιρες οι Τρωάδες. Γυναίκες, μάνες και αδελφές ηρώων, τραγικές ηρωίδες οι ίδιες σε έναν μάταιο πόλεμο, υφίστανται την

απόλυτη ταπείνωση. Η μοίρα τους, η μοίρα των ηττημένων, παραμένει ίδια σε κάθε εποχή, μιας και, καθώς φαίνεται, το μήνυμα της τραγωδίας του Ευριπίδη δεν φτάνει στα κατάλληλα αφτιά. Αλλά κι όταν βρίσκει τον στόχο, σπάνια ανατρέπει τις αποφάσεις. Εγκατέλειψε το θέατρο από ντροπή ο τύραννος των Φερών Αλέξανδρος, αντικρίζοντας τις συμφορές της Εκάβης και της Ανδρομάχης, καθώς ο ίδιος διέπραξε, άσπλαχνα, ανάλογα εγκλήματα, μας λέει ο Πλούταρχος. Μία παράσταση των Τρωάδων στη Νέα Υόρκη το 1915, στο ξεκίνημα του Α' Παγκόσμιου Πολέμου, ήταν η πρώτη παρουσίαση αρχαίου δράματος στις ΗΠΑ. Εκτοτε, το έργο του Ευριπίδη παραμένει ένα από τα δημοφιλέστερα στη χώρα αυτή. Σήμερα, παρακολουθώντας τη διεθνή πολιτική κατάσταση, αντιλαμβάνεται κανείς σαφέστερα από ποτέ, πόσο αδύναμη είναι η τέχνη, πόσο περιφερειακό ρόλο έχει στην καθημερινή μας ζωή.

Ν.Α.Δ.

# των ηττημένων



◀ «Αιχμάλωτη Ανδρομάχη». Πίνακας του Φρέντερικ Λάιτον (1886-88). Πινακοθήκες του Μάντσεστερ.

Τον **ΔΑΝΙΗΛ Ι. ΙΑΚΩΒ**

Καθηγητή στο Τμήμα Φιλολογίας  
του Α.Π.Θ.

**Δ**ΕΝ ΧΡΕΙΑΖΕΤΑΙ, νομίζω, ιδιαίτερη τεκμηρίωση ή άποψη, ότι από το σύνολο των αρχαιοελληνικών μύθων, ο τρωικός κύκλος έχει αποσπάσει τη μερίδα του λέοντος. Η πιθανότερη εξήγηση αυτής της ποσοτικής υπεροχής πρέπει να αναζητηθεί στο γεγονός ότι ο Ομηρος αποτέλούσε όχι μόνο την κορυφαία πολιτισμική εκδήλωση στη γιορτή των Παναθηναίων αλλά και κοινόχρηστο παιδευτικό αγαθό. Επιπλέον, το ομηρικό κείμενο διαποτίζει όλη την κλασική λογοτεχνία και ειδικότερα την τραγωδία, η οποία αντλεί από αυτό θέματα, σκηνές, μοτίβα και λεκτικούς τρόπους. Αρκεί να αναλογιστούμε τη φερόμενη ως ρήση του Αι-

σχύλου, ότι τα δράματά του είναι τεμάχια από το πλούσιο τραπέζι του Ομήρου ή τον χαρακτηρισμό του Σοφοκλή ως φιλομήρου, για να συνειδητοποιήσουμε το μέγεθος της παρουσίας και της σημασίας του μεγάλου επικού στο αθηναϊκό θέατρο.

Μεταβαίνοντας τώρα στον Ευριπίδη, πρέπει να επισημάνουμε ένα πρόσθετο σημαντικό στοιχείο: με εξαίρεση την *Αλκίππη* (438 π.Χ.), τα υπόλοιπα σωζόμενα δράματά του ανήκουν

όλα στην περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου. Η διαπίστωση αυτή οδηγεί αβίαστα στον συσχετισμό των δύο πολέμων, είτε υπαι-

νικτικά από τον ίδιο τον ποιητή, είτε ευθέως από τον θεατή που βίωνε επίδυνα τις συνέπειες της εμφύλιας σύγκρουσης.

Στα τρωικά δράματα ανήκουν κατά χρονολογική τάξη η *Ανδρομάχη*, η *Εκάβη* και οι *Τρωάδες*, μολονότι μόνο για το τελευταίο γνωρίζουμε την ακριβή χρονολογία παράστασής του (415

π.Χ.), ενώ η χρονολόγηση των δύο άλλων είναι σχετική (πάντως και τα δύο τοποθετούνται στη δεκαετία 430-20 π.Χ.). Από αυτά, τα δύο τελευταία διεκτραγωδούν τη δυστυχία των αιχμαλωτισμένων γυναικών της Τροίας με κορυφαίο παράδειγμα την πολυβασανισμένη γερόντισσα Εκάβη.

## Εκάβη

Η *Εκάβη* παριστάνει δύο αλληπάλπλα σκληρά πλήγματα που δέχεται η πρώην βασίλισσα της Τροίας: τη θυσία της κόρης της Πολυξένης στον τάφο του Αχιλλέα και την ανακάλυ-

ψη του πτώματος του γιου της Πολυδώρου, θύματος του βασιλιά των Θρακών Πολυμήστορα, ο οποίος, παραβιάζοντας την ιερή επιταγή για προστασία του ξένου, δολοφόνησε τον Πολύδωρο, για να οικειοποιηθεί τον αμύθητο θησαυρό που τον συνόδευε. Το τίμημα του Πολυμήστορα ήταν ιδιαίτέρως βαρύ. Εκμεταλλεύομενη ακριβώς

«Αλλά όταν έλθει  
ο πόλεμος, γίνεται  
δάσκαλος της βίας»

Επιμέλεια αφιερώματος:

**ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ**



▲ Ο Αίας αποσπά την Κασσάνδρα από το ιερό της Αθηνάς, όπου η κόρη του Πριάμου έχει αγκαλιάσει το Παλλάδιο, ζητώντας προστασία. Παράσταση κρατήρα τον «ζωγράφον τον Ανκούργον», δεύτερο μισό 4ου αι. Νάπολη, Εθνικό Μουσείο (φωτ.: «Ιστορία των Ελληνικού Έθνους»).

τη φιλοχρηματία του πρώην συμμάχου της, η Εκάβη προσκαλεί τον βασιλιά και τον παρασύρει στο αντίσκηνό της. Εκεί σκοτώνει τα παιδιά του Πολυμήστορα και τυφλώνει τον ίδιο. Με τον τρόπο αυτόν επέρχεται πλήρης εξίσωση των τυχών ανάμεσα στα δύο πρόσωπα: και οι δύο μένουν άκληροι και δεν έχουν τίποτε στη ζωή που να τους προσφέρει κάποια απόλαυση, καθώς η μια έχει στερηθεί τα παιδιά και την ελευθερία της, και ο άλλος τα παιδιά και το φως του. Η υπογράμμιση του παραλογισμού που επιφέρει ο πόλεμος και της ανατροπής της έννομης τάξης είναι πρόδηλη. Ανάγλυφη είναι και η περιγραφή της εξαχρείωσης των ηθών και της ιδιοτέλειας που υποδαυλίζει ο πόλεμος, ο οποίος αποδεικνύεται κακός δάσκαλος και αναδεικνύει τις θηριώδεις πλευρές του ανθρώπινου χαρακτήρα. Διδακτική είναι από την άποψη αυτή η ακόλουθη περικοπή του Θουκυδίδη (3.82.2): «Αλλά όταν έλθει ο πόλεμος..., γίνεται δάσκαλος της βίας και ερεθίζει τα πνεύματα του πλήθους σύμφωνα με τις καταστάσεις που δημιουργεί» (πρβ. και 2.52-3).

## Τρωάδες

Οι συμφορές που παριστάνονται στις Τρωάδες έχουν πάλι αποδέκτη την Εκάβη αλλά και την Ανδρομάχη. Οι αιχμάλωτες γυναίκες της Τροίας περιμένουν να πληροφορηθούν σε ποιον από τους κατακτητές εφεξής θα ανήκουν και θα τον υπηρετούν. Η Κασσάνδρα εμφανίζεται σε κατάσταση μαντικής έκστασης και κρατώντας γαμήλιες δάδες κάνει λόγο για την ένωση της με τον Αγαμέμνονα, προλέγει τη δολοφονία του από την Κλυταιμνήστρα μαζί με τον δικό της θάνατο, καθώς και τη δεκαετή περιπλάνηση του Οδυσσέα, προτού νοστήσει στην Ιθάκη. Η Εκάβη νιώθει απεριόριστη ντροπή για την κατάντια της θυγατέρας της. Στη συνέχεια, της αναγγέλλεται ο θάνατος της Πολυξένης, που θεματοποιήθηκε διεξοδικά στην Εκάβη, και, τέλος, ο εγγονός της, Αστυνάκτας, ο γιος του Εκτορα και της Ανδρομάχης, γκρεμίζεται, με απόφαση των Αχαιών, από τα τείχη. Το δράμα τελειώνει με την πυρπόληση της κυριευμένης πόλης. Η τραγωδία, αφενός δείχνει τη

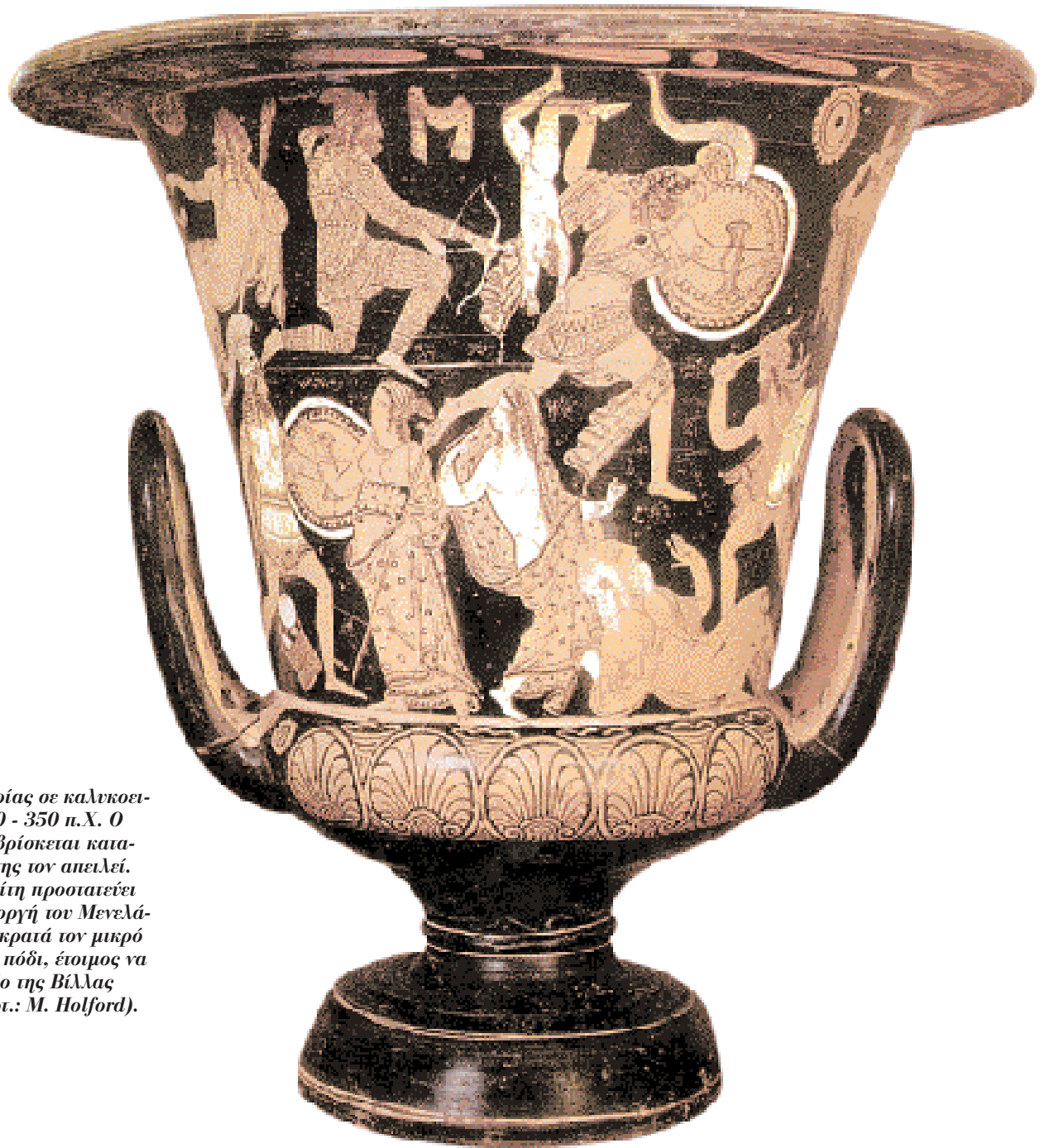
θηριωδία του πολέμου που εξωθεί σε απάνθρωπες και ακραίες συμπεριφορές, τις οποίες ο Ευριπίδης προφανώς επιθυμεί να καταγγείλει, και αφετέρου έχει μια ιδιαιτέρως ειρωνική χροιά, καθώς αποδεικνύει ότι στον πόλεμο δεν υπάρχουν νικητές και ηττημένοι. Τόσο οι προφητείες της Κασσάνδρας όσο και ο πρόλογος του έργου, όπου η Αθηνά και ο Ποσειδώνας συμφωνούν να καταστρέψουν τον στόλο των Ελλήνων κατά την παλιννόστησή τους, δείχνουν στον θεατή ότι η εσπευσμένη φυγή από την κατεστραμμένη πόλη είναι ο συντομότερος δρόμος για τον χαμό τους. Παράλληλα, ο ποιητής φαίνεται να θεωρεί τον πόλεμο κάτι το αναπόφευκτο στη ζωή, αλλά διακηρύσσει ότι πρέπει να διεξάγεται με ανθρωπιστικούς όρους. Ας σημειωθεί ότι έναν χρόνο πριν από την παράσταση των Τρωάδων, οι Αθηναίοι είχαν πραγματοποιήσει τη σφαγή του άρρενος πληθυσμού στη Μήλο, και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτό το απάνθρωπο συμβάν πρόσφερε στον Ευριπίδη το έναυσμα για τη σύνθεση του έργου του.

## Ανδρομάχη

Με την Ανδρομάχη βρισκόμαστε ήδη στη μετατρωική περίοδο. Η γυναίκα του Εκτορα ζει ως παλλακίδα του Νεοπτόλεμου και έχει αποκτήσει μαζί του έναν γιο, τον Μολοσσό. Ο Νεοπτόλεμος, που κατά τη διάρκεια της πλοκής απουσιάζει στους Δελφούς, έχει ως νόμιμη σύζυγο την άτεκνη Ερμιόνη, κόρη του Μενελάου και της Ελένης. Η Ερμιόνη, εκμεταλλευόμενη την απουσία του συζύγου της, αποφασίζει να εξοντώσει την αντίζηλό της, την οποία κατηγορεί αδικώς για την ατεκνία της. Σε βοήθειά της σπεύδει ο πατέρας της από τη Σπάρτη, και η Ανδρομάχη διατρέχει τον κίνδυνο να χάσει τη ζωή της μαζί με τη ζωή του γιου της. Ωστόσο, η έγκαιρη παρέμβαση του παππού του Νεοπτόλεμου, του γέροντα Πηλέα, αποσοβεί τον κίνδυνο, και ο Μενέλαος φεύγει ταπεινωμένος για τη Σπάρτη, αφήνοντας απροστάτευτη την κόρη του. Η Ερμιόνη τελικά σώζεται από τον ξάδερφό της Ορέστη, που την απάγει από τη Φθία, ενώ στο τέλος του έργου μεταφέρεται στη σκηνή νεκρός ο Νεοπτόλεμος, δολοφονημένος από τους κατοίκους των Δελφών. Η Θέτιδα εμφανίζεται ως από μηχανής θεός και προλέγει το μέλλον. Η Ανδρομάχη θα πάει στην Ηπειρο, όπου θα ιδρύσει τη δυναστεία των Μολοσσιδών. Εδώ η σκόπευση του ποιητή είναι διαφορετική, καθώς το αντισπαρτιατικό πνεύμα είναι εμφανές. Η βάρβαρη Ανδρομάχη αποδεικνύεται ανώτερη ως προς το ήθος από τη Λάκαινα Ερμιόνη, και ο Μενέλαος ηττάται από τον αδύναμο γέροντα Πηλέα, ενώ οι Σπαρτιάτες χαρακτηρίζονται αρνητικά. Δύσκολα, νομίζω, θα απέφευγε κανείς τους συνηρισμούς με το ιστορικό παρόν, όπου οι Λακεδαιμόνιοι είναι οι αντιπαλοί των Αθηναίων. Επιπλέον, ο ρόλος της βάρβαρης Ανδρομάχης αναβαθμίζεται, καθώς χάρη στον γιο της γίνεται η ιδρύτρια μιας δυναστείας, έστω και αν αυτή λόγω του συζύγου θεωρείται ελληνική, και όχι τρωική. Διαπιστώνουμε, επο-

μένως, ότι η *Ανδρομάχη*, παρά το γεγονός ότι παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά ενός οικογενειακού δράματος, περιέχει εύγλωττες πολιτικές αιχμές, που δεν είναι άσχετες με τα σύγχρονα πολεμικά γεγονότα.

Ανακεφαλαιώνουμε: Ο πόλεμος και η ανατροπή των αξιών και συμπεριφορών που συνεπάγεται, είναι το θέμα της *Εκάβης* και των *Τρωάδων*. Ο Ευριπίδης καταδικάζει τις θηριωδίες και την απουσία ηθικής κατά την κρίσιμη αυτή περίοδο, αναγνωρίζοντας παράλληλα ότι ο πόλεμος καθίσταται κάποτε αναγκαίο κακό. Στην *Ανδρομάχη*, αντίθετα, ανυψώνει την Τρωαδίτισσα αιχμάλωτη, για να υποβαθμίσει τους Λακεδαιμονίους, τους αντιπάλους των Αθηναίων στον Πελοποννησιακό πόλεμο. Φυσικά, με τις προηγούμενες επισημάνσεις δεν εξαντλήσαμε καθόλου τις ερμηνευτικές δυνατότητες των δραμάτων που συζητήσαμε με κάθε δυνατή συντομία, τονίζοντας μια μόνο διάσταση, τον πόλεμο και τα παρεπόμενά του. ❀



► Η άλωση της Τροίας σε καλκκοειδή κρατήρα τον 400 - 350 π.Χ. Ο βασιλιάς Πρίαμος βρίσκεται καταγής, ενώ ένας οπλίτης τον απειλεί. Αριστερά, η Αφροδίτη προσιαιτεί την Ελένη από την οργή του Μενελάου. Ο Νεοπτόλεμος κρατά τον μικρό Αισνάκτα από το πόδι, έτοιμος να τον πετάξει. Μουσείο της Βίλλας Τζούλια, Ρώμη (φωτ.: M. Holford).



◄ Τρεις πολεμιστές κρατούν οριζόντια το σώμα της Πολυξένης, ενώ ο Νεοπτόλεμος, βασιτώντας την από τα μαλλιά, βυθίζει το ξίφος στον λαιμό της, απ' όπου τρέχει το αίμα στην αναμμένη πυρά. Μελανόμορφος αμφορέας, 570 - 60 π.Χ., Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

# Θα έκλαιγαν και οι θεοί



◀ Εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης της «Ανδρομάχης» του Ρακίνα (1668).



◀ Ο Ρακίνας σε πορτρέτο του Φ. ντε Τρονά, φιλοτεχνημένο την εποχή που έγραφε την «Ανδρομάχη».

Της **ΙΟΥΛΙΑ ΠΙΠΙΝΙΑ**

Δρος Ιστορίας Θεάτρων του Πανεπιστημίου του Μπρίστολ

«Π'Ες ΜΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΑΒΗ», προστάζει ο Αμλετ τον ηθοποιό που του αφηγείται, με τα λόγια του Αινεία, τον φρικτό θάνατο του Πριάμου από τον Πύρρο. Κι εκείνος ξετυλίγει τη θλιβερή μοίρα της «σκεπαστής βασίλισσας» και κάνει τον νεαρό πρίγκιπα της Δανίας να δακρύσει:

«Ποιος είδε την σκεπαστή βασίλισσα  
[...]  
να τρέχει με πόδια γυμνά ν' αγωνίζεται  
να σβήσει τις φωτιές με τα δάκρυα των ματιών της.  
Αντί το στέμμα, ένα πανί σκεπάζει τα μαλλιά της.  
Και φορά ένα σκισμένο υφάδι  
που το άρπαξε πάνω στην ταραχή της.  
Σκεπάζει τη ρημαγμένη της κοιλιά  
μνήμα όπου εθάφτηκαν όλοι οι τοκετοί της.  
Ποιος. Ποιος την είδε και δεν έσυρε φωνή  
να αναθεματίσει το μαύρο κράτος της Τύχης.  
Κι αν οι Θεοί την είδαν την ώρα που είδε εκείνη  
τον Πύρρο να συλεί με γέλιο κακό του άντρα της τις σάρκες,  
κι αν άκουσαν πως πετάχτηκε από μέσα της ο θρήνος  
και αν λυπόνται ακόμα τα βάσανα των ανθρώπων,  
θα έκλαιγαν και οι Θεοί  
ο Ουρανός θα δάκρυζε».

Σαίξπηρ, Αμλετ II, 2, μτρφ. Γ. Χειμωνάς.

Ο Αμλετ δεν είναι το μόνο από τα έργα, στο οποίο ο Σαίξπηρ αναφέρεται στην Εκάβη και στον θρήνο της για τον χαμό του βασιλιά συζύγου της και την καταστροφή της Τροίας. Το τραγικό για τους Τρώες τέλος του πολέμου με τους Έλληνες, διηγείται ο Βρετανός δραματουργός και στο ποίημα του Ο βιασμός της Λουκρητίας, γραμμένο λίγα χρόνια πριν από τη διάσημη τραγωδία του, στα 1594. Εκεί, η πολύπαθη και δυστυχιμένη ηρωίδα του βρίσκει παρηγοριά στο σκαμμένο από τον χρόνο και τον πόνο πρόσωπο της Εκάβης, όπως το θυμάται από κάποιο πίνακα που απεικόνιζε το αρχαίο Ιλιον παραδομένο στις φλόγες, και δανείζει τη φωνή της στη σιωπηλή γέρικη φιγούρα για να κραυγάσει την απελπισία της και να καταραστεί τους Έλληνες για το ξεκλήρισμα της Τροίας και τα δεινά των γυναικών της.

Δεν είναι βέβαια ο Σαίξπηρ ούτε ο πρώτος ούτε ο μόνος, από την εποχή του Δάντη ως τις μέρες μας, που στράφηκε στον μύθο της Εκάβης για να περιγράψει την οδύνη και τον θάνατο που σκορπά ο πόλεμος και να καταδείξει το βαρύ τίμημα που πληρώνουν όσοι επιβιώνουν της βίας των ανδρών. Οι ποικίλες εκδοχές του αφανισμού της πόλης του Πριάμου στην αρχαία γραμματεία εξασφάλιζαν πλούσιο υλικό και ένα σημαντικό αριθμό «πρωταγωνιστών» για όσους ανέτρεξαν, στους νεότερους χρόνους, στον συγκεκριμένο μύθο για να σχολιάσουν τον όλεθρο και την κτηνωδία του πολέμου. Η καταστροφή όμως της Τροίας και η δυσβάστακτη μοίρα των γυναικών της, υπήρξε αγαπημένο θέμα της ζωγραφικής και της ποίησης κυ-

ρίως και λιγότερο του θεάτρου. Ο Λόπε δε Βέγα, ο Τόμας Χέιγουντ, ο Ουίλιαμ Κονγκκριβ, ο Χέρντερ, ο Γκαίτε, ο Ουγκώ προτίμησαν –όπως ο Καβάφης και ο Σεφέρης άλλωστε– τον πυκνό λόγο της ποίησης για να αποτυπώσουν στιγμές από την πτώση της Τροίας στα χέρια των Ελλήνων, να αφηγηθούν το δράμα των πτηνμένων και να αφυπνίσουν τις συνειδήσεις της εποχής τους.

## Αναμένοντας τον 20ό αιώνα

Αυτό δεν σημαίνει ότι απουσιάζουν από το νεότερο θέατρο προσπάθειες δραματοποίησης της καταστροφής της Τροίας ή προσαρμογής και μετάφρασης των σχετικών έργων του Ευριπίδη και του Σενέκα. Σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη, από την Αναγέννηση ως τα χρόνια του όψιμου ρομαντισμού και από την Ιταλία και την Ισπανία ως τη Γερμανία, την Ολλανδία και την Αγγλία, καταγράφονται μεταφράσεις και διασκευές των αρχαίων προτύπων, ορισμένες από τις οποίες μάλιστα παραστάθηκαν στα μεγάλα πολιτιστικά κέντρα της Δύσης. Όμως, όσο δημοφιλές κι αν υπήρξε το θέμα της πτώσης της Τροίας ή ακόμη και το πρόσωπο της Εκάβης, το έργο του Ευριπίδη με τον πιο έντονα αντιπολεμικό χαρακτήρα, οι *Τρωάδες*, δεν θα γνωρίσουν ιδιαίτερη απήχηση πριν από τον 20ό αιώνα.

Οι αιτίες είναι αναμφισβήτητες αρκετές. Οι επικρίσεις του Αριστοτέλη για την τραγικότητα του Ευριπίδη και την εμμονή του στο συγκινησιακό στοιχείο και στο πάθος, μάλλον αποθάρρυνε τη συστηματική ενασχόληση και παρουσίαση του συγκεκριμένου έργου στους νεότερους χρόνους. Οι *Τρωάδες* δεν αφηγούνται άθλους ηρώων ούτε συσσωρεύουν μηνύματα γενναιοφροσύνης, ανδρείας και πίστης. Αντίθετα, αποκαλύπτουν τη σκοτεινή δύναμη της βίας και την οδύνη της απώλειας, απομυθοποιούν την ιδέα της νίκης και παρουσιάζουν τις γυναίκες ως τα κατεξοχήν θύματα του πολέμου, τις συνέπειες του οποίου υφίστανται με τον πιο σκληρό τρόπο, ακόμη και μετά τη λήξη του. Εξίσου αποτρεπτικά λειτουργούσε και η κυριαρχία των γυναικείων χαρακτήρων στις *Τρωάδες*. Τούτη τη φορά, όχι γιατί οι αρχαίες ηρώιδες είναι επιθετικές, προκλητικές και υπονομεύουν τα πρότυπα γυναικείας συμπεριφοράς και ηθικής, αλλά γιατί ο ενάρετος βίος τους και το ψυχικό τους σθένος δεν μπορεί να τις σώσει από μία τρομακτική μοίρα, στην οποία αδυνατούν να αντιδράσουν. Η ήττα με τη μορφή της σκλαβωμένης γυναίκας δεν καταλύει μόνον το παρόν αλλά στοιχειώνει και το μέλλον και απειλεί, όπως ακριβώς και ο πόλεμος, την έννοια της αρετής, του δικαίου και κυρίως του θείου.

Στην πιο διάσημη ίσως εκδοχή των *Τρωάδων* στον 20ό αιώνα, ο Ζαν-Πολ Σαρτρ (1965) θα χρησιμοποιήσει τον αρχαίο μύθο για να υποστηρίξει το μηδενιστικό του όραμα και θα εξηγήσει ότι μαζί με τους ανθρώπους στην τραγωδία του Ευριπίδη σκοτώνονται και οι θεοί. Αποψη απόλυτα κατανωπική στη ρημαγμένη από δύο παγκόσμιους πολέμους Ευρώπη του 20ού αιώνα, ελάχιστα όμως αποδεκτή σε εποχές και τόπους όπου κυριαρχούσαν η ιδέα της ηθικής ανταμοιβής και της θρησκευτικής πίστης.

## Στον αιώνα δύο παγκοσμίων πολέμων

Η τύχη των *Τρωάδων* στη σκηνή, όπως συμβαίνει εν γένει με το αρχαίο δράμα, αρχίζει να βελτιώνεται κατά τον 19ο αιώνα. Είναι όμως ο 20ός αιώνας, κατά τον οποίο το αρχαίο δράμα θα κληθεί να υπερασπιστεί ξανά και ξανά την ειρήνη. Είναι ενδεικτική η περίπτωση της Αμερικής: η παράσταση των *Τρωάδων* του Ευριπίδη στη Νέα Υόρκη το 1915, στο ξεκίνημα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ήταν η πρώτη παρουσίαση αρχαίου δράματος στις Ηνωμένες Πολιτείες, που δεν γνώρισε

απλώς σημαντική επιτυχία αλλά καθιέρωσε το αρχαίο δράμα στην αμερικανική σκηνή και έπεισε για τη διαχρονικότητά του. Εκτοτε οι *Τρωάδες* παραμένουν ένα από τα πλέον δημοφιλή δράματα του κλασικού θεάτρου


στις Ηνωμένες Πολιτείες και έχουν συνδεθεί με κάθε, σχεδόν, αντιπολεμική κίνηση στη χώρα αυτή. Αποκορύφωμα υπήρξε η δεκαετία του 1960, όταν η τραγωδία του Ευριπίδη παιζόταν σε θέατρα και σε πανεπιστήμια από επαγγελματικούς θιάσους και ερασι-

τεχνικές ομάδες, ως διαμαρτυρία για την ανάμειξη των Ηνωμένων Πολιτειών στον πόλεμο του Βιετνάμ.

Η κατάσταση δεν είναι πολύ διαφορετική στην Ευρώπη του 20ού αιώνα. Ειδικά μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο θρήνος και η ταπείνωση των γυναικών της Τροίας, ο θάνατος που σπέρνει κάθε εμπόλεμη σύρραξη και η απελπισία της απώλειας για νικητές και πτηνμένους τελικά, έφερε το έργο στις σκηνές των περισσότερων ευρωπαϊκών κρατών, όχι όμως μόνον ως καταγγελία για τα δεινά του πολέμου αλλά και ως προσπάθεια λύτρωσης και αποδοχής του πόνου και της εξαθλίωσης, προκειμένου να γιατρευτούν οι βαθιές πληγές της Γηραιάς Ηπείρου. Στον Β΄ Παγκόσμιο

## Οι Τρωάδες στη νεότερη λογοτεχνία και το θέατρο

Πόλεμο αναφέρεται και η περίφημη παράσταση των *Τρωάδων* που σκηνοθέτησε ο Ταντάσι Σουζούκι το 1974 και στην οποία το αρχαίο ελληνικό δράμα μολιάστηκε με τις θεατρικές παραδόσεις της Ιαπωνίας. Η παράσταση του Σουζούκι, που γνώρισε μεγάλη επιτυχία σε ολόκληρο τον κόσμο, ξεκινά σε ένα νεκροταφείο της Χιρόσιμα με τη Σιραϊσι (Εκάβη) να αντιμετωπίζει τους νικητές και να μοιρολογά τους νεκρούς της. Οι ταπεινώσεις που περιμένουν τη γριά γυναίκα και τις κόρες της σε μια παράσταση, όπου το τότε και το τώρα εναλλάσσονται, μιλούν για τον εξευτελισμό της Ιαπωνίας από την Αμερική μετά τον πόλεμο και σπληνιτεύουν ό,τι παρουσιάστηκε ως θρίαμβος της αρετής και του πολιτισμού.

Την ίδια χρονιά που ο Σουζούκι παρουσίαζε τις *Τρωάδες* στο Τόκιο, ο Ρουμάνος Αντρέι Σέρμπαν ανέβαζε με τον θίασο Λα Μάμα της Ελεν Στιούαρτ στη Νέα Υόρκη το *Αποσπάσματα Τριλογίας*, σύνθεση βασισμένη στη *Μήδεια*, στις *Τρωάδες* και στην *Ηλέκτρα*. Η θλίψη, ο θυμός, ο πόνος, η αναμονή, η θυσία, ο έρωτας, ο θρίαμβος ενόνονταν σε ένα σύνολο που, με ήχους και κίνηση, επιδίωκε πάνω από όλα να καταθέσει το δικό του αντιπολεμικό μήνυμα, σε έναν αιώνα που ανέδειξε τις *Τρωάδες*, για να παραφράσω τον Σαίξπηρ, στα «ζωντανά» χρονικά της δικής μας εποχής. 

◀ Η Κρίστια Σούζαϊλ ως Πολυξένη, η Χένριετ Βάνγκελ ως Εκάβη και ο Χάραλντ Χόλμπεργκ ως Πάρις στο έργο του Ζαν Ζιροντού «Ο Τρωικός Πόλεμος δεν θα γίνει». Παράσταση του Θεάτρου Χέμπελ, που δόθηκε στις 18.4.1947 (φωτ.: W. Borchmann).



# Όταν η Ιστορία εισβάλλει στο θέατρο



▲ Η Μαρίκα Κοτοπούλη ως Εκάβη στην τραγωδία του Ευριπίδη, σε παράσταση που δόθηκε από τον θίασό της στο Παναθηναϊκό Στάδιο το 1927. Η σκηνοθεσία ήταν του Φώτου Πολίτη (φωτ.: Μουσείο και Κέντρο Μελέτης Ελληνικού Θεάτρου).

Της ΔΗΟΎΣ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ

Θεατρολόγος, Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ

## Εικόνα πρώτη: Τότε

Σπαράγματα θεατρικής μνήμης για συλλέκτες εφήμερων αρχαιοτήτων. Τα παραδίδουν οι μελετητές μέσα από σκιερές πηγές, ενώ η φαντασία σκηνοθετεί.

Αυτή τη φορά τα θραύσματα παραστάσεων αφορούν δύο τραγωδίες του ευριπίδειου τρωικού κύκλου με τις πητυμμένες γυναίκες της βασιλικής οικογένειας του Πριάμου και τις ανώνυμες αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες: η *Εκάβη* στα Μεγάλα - ή *Εν Αστει* - *Διονύσια* περί το 424 π.Χ., οι *Τρωάδες* το 415. Με την τραγική μορφή της Εκάβης να συνδέει τις δύο τραγωδίες.

Στο θέατρο του Διονύσου, στους πρόποδες της Ακρόπολης. Με τα πρόσωπα των τριών ανδρών υποκριτών πίσω από τα προσωπίδα. Με τον πρωταγωνιστή να διεκδικεί τη νίκη στους υποκριτικούς αγώνες, ερμηνεύοντας την «αθλία γυνή» - αλλοτινή βασίλισσα της Τροίας, Εκάβη: αντιμέτωπη

με τον θάνατο των δύο μικρότερων παιδιών της, στη φερόνυμη τραγωδία, να αποχαιρετά την Πολυξένη, πριν αυτή γίνει σφάγιο στον τάφο του Αχιλλέα, και να εκδικείται τον δολοφόνο του Πολύδωρου. Συνεχώς παρούσα επί σκηνής και στις *Τρωάδες* να θρηνεί τους θανάτους και τις μοιρασιές. Σκλάβια του Οδυσσέα η ίδια, λάφυρο του Αγαμέμνονα η προφήτισσα Κασσάνδρα (ποιός ξέρει ποιός ηθοποιός την είχε νωρίτερα ερμηνεύσει στον *Αγαμέμνονα* της αισχυλικής Ορέστειας), κτήμα του Νε-

οπτόλεμου η -ηρώίδα της ομώνυμης ευριπίδειας τραγωδίας- Ανδρομάχη. Με τη φλεγόμενη Τροία να προκαλεί στις συνειδήσεις των Αθηναίων θεατών συνειρμούς για τα δεινά του Πελοποννησιακού πολέμου. Με τον «τραγικότατο των ποιητών» και «συνομήλικο των πρώτων σοφιστών» Ευριπίδη να καταγγέλει τη φρίκη του πολέμου προαναγγέλλοντας (*Τρωάδες*) τον επερχόμενο όλεθρο του αθηναϊκού στρατού στη σικελική εκστρατεία. Και με τους κριτές των δραματικών αγώνων να του απονέμουν, μόλις, το δεύτερο βραβείο...

Η εικόνα διαθλάται και διακτινώνεται: η γριά Εκάβη και οι κόρες της, άλλοτε μαζί και άλλοτε κώρα, ανάλογα με τις εποχές, υπάρχουν μετασχηματιζόμενες στις σελίδες, στις σκηνές των θεάτρων και στο θέατρο του κόσμου. Στον Σενέκα, στον Σαίξπηρ, στον Ρακίνα... Και στων προσφύγων τα караβάνια.

## Εικόνα δεύτερη: «Ελληνικόν θέατρον ανεφάνη»

Ανακαλώντας «στη μνήμη των ραγιάδων την προγονική τους ιστορία και δόξα»...

1817. Υπό την επίδραση του Διαφωτισμού, αρχίζουν να οργανώνονται στη σχολή των Κυδωνίων (τουρκ. Αίβαλι) παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας. Υπό τη δαμόκλειο σπάθη των τουρκικών αρχών. Οι μαθητές της σχολής παίζουν την Εκάβη στο πρωτότυπο.

## Από το θέατρο του Διονύσου στους ερειπωμένους τοιχούς της οδού Καπλανών





▲ Η Κατίνα Παξινού ως Εκάβη σκύβει πάνω από τον Α. Αλεξανδράκη στην παράσταση που ανέβασε το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο το 1955 (φωτ.: Α. Α. Χαρισιάδης).

1856. Μετά την Επανάσταση, στο ελεύθερο πλέον ελληνικό κράτος, οι ερασιτέχνες, παρηγορούν τους απογοητευμένους από τον εκπατρισμό της δραματικής Μούσας στα θέατρα της Γερμανίας και της Γαλλίας. Οι μαθητές της Ελληνοεμπορικής Σχολής της Χάλκνης ανεβάζουν την Εκάβη: «Η μεγάλη αίθουσα του σπουδαστηρίου ικανώς πεφωτισμένη εκρησάμει ως θέατρον. Η σκηνή εξωγραφισμένη επί της δυτικής πλευράς του σπουδαστηρίου παρίστα την παραλίαν της θρακικής χερσονήσου και τας σκηνάς, των αυτόθι εστρατοπεδευμένων Ελλήνων... Τρεις βαθμίδες εκ της σκηνής προς την ορχήστραν εν μέσω της οποίας υψούτο αρχαιοπρεπής βωμός αναδίδων ατμούς ευώδου λιβανωτού... Εις ικανήν δε απόστασιν από της ορχήστρας παρετίνοντο αι έδραι των θεατών (...) Ο χορός συγκείμενος εκ δώδεκα χορευτών ουδέν ήττον, επιτυχώς εξεπλήρωσε τα του χορού, ρυθμικώς και εναρμονίως κατά τετραφωνίαν μάλιστα άδων εν στροφαίς και αντιστροφαίς περι τον βωμόν τα χορικά ...».

### Εικόνα τρίτη - μία παρένθεση: Η ανυιοτροφή

Ωσπου, κάποτε, η Ιστορία εισβάλλει, ευθέως, στον χώρο του θεάτρου και αντιστρέφει τους ρόλους και τις σκηνογραφίες.

1922, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή: στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας, στα θεωρεία της «χρυσής πεταλόσκημης αίθουσας», εκεί που οι φρακοφορεμένοι Αθηναίοι της άρχουσας τάξης χειροκροτούσαν, άλλοτε, τους ξένους μουσικούς θιάσους, εγκαθίστανται, προσωρινά, 1.500 πρόσφυγες. Από την πυρπολημένη Σμύρνη, την «αρχαιοτάτη, μεγάλη παράλια πόλη της Μ. Ασίας», πιο κάτω από τα μέρη της χαμένης Τροίας του Πριάμου και της Εκάβης.

Τον χειμώνα, για να αντιμετωπίσουν το δριμύτατο ψύχος, οι νέοι κάτοικοι του κτιρίου του Τσίλλερ καίνε (ελλείψει κεντρικής θέρμανσης) στις «φουφούδες» σεβαστό μέρος των σκηνικών.

### Εικόνα τέταρτη: Στο Παναθηναϊκό Στάδιο

Σεπτέμβριος 1927. «Η μοίρα του χορού της Εκάβης θυμίζει εις τους σύγχρονους Έλληνες όλην την τραγικότητα του προσφυγικού δράματος ...».



▲ Η Αλέκα Κατσιέλη ως Ανδρομάχη και ο Θάνος Κωτσόπουλος ως Πηλέας, σε παράσταση «Ανδρομάχης» του Ενριυίδη, που δόθηκε από το Εθνικό Θέατρο το 1964.



▲ Η Ελκε Πέτρι ως Κασσάνδρα στην «Ορέστεια» του Πέτερ Στιάν.



▲ Σκηνή από τις «Τρωάδες» του Γιάννη Τσαρούχη, που παρονοιάστηκαν το 1977 σε ελεύθερο οικόπεδο της οδού Καπλανών, στο Κολωνάκι. Εκάβη η Σμάρω Στεφανίδου, α' Κορνφαία η Σαπφώ Νοταρά (φωτ.: Κ. Αντωνιάδης).

Εχοντας δημιουργικά αφομοιώσει τον ραϊνχαρτικό προβληματισμό για τα κεφαλαιώδη ζητήματα του χώρου και του χορού, ο Φώτος Πολίτης συνεχίζει τις αναζητήσεις του, σκηνοθετώντας αυτή τη φορά, αρχαία τραγωδία στο Παναθηναϊκό Στάδιο: *Εκάβη* (η πρώτη, μάλλον, σύγχρονη επαγγελματική παράσταση), σε μετάφραση Απ. Μελαχροινού, με τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη.

Τέσσερις μήνες νωρίτερα, στις πρώτες Δελφικές Εορτές, η Εύα Σικελιανού είχε υποβάλει τις δικές της σκηνοθετικές προτάσεις: ολοκληρωμένη όρχηση, χρήση προσωπειών και επιστροφή στα αρχαία θέατρα. Βλέποντας, πάντα, το ζήτημα της σκηνοθεσίας του αρχαίου δράματος από τη σκοπιά της σύγχρονης εποχής, που χαρακτηρίζεται από την εξατομικευμένη θεώρηση του κόσμου, ο Πολίτης θα διαφωνήσει μαζί της.

Στη σφενδόνη του Σταδίου τοποθετεί ένα σκηνικό με αρχιτεκτονικούς όγκους και εισάγει ένα πλήθος ογδόντα, περίπου, γυναικών. «*Εκείνο που, κυρίως, επεζητήσα*», εξηγεί, «*ήταν να εμφανίσω τον Χορόν ως ενιαία συνείδηση, όχι όμως και ως σώμα (...) Εβαλα τον Χορόν να ομιλεί με ομαδική απαγγελίαν πότε εις την αρχήν, πότε εις το μέσον ή εις το τέλος εκάστου χορικού (...) με το χρώμα των κοστούμιών, στον ίδιο τόνο, μ' ελαφρές - από ανάγκη του ματιού - αποχρώσεις προσπαθήσαμε να δοθεί η ιδέα του Χορού ως ενιαίου συνόλου με πολλά κορμιά, αλλά με μια ψυχή (...). Το κυριώτερο μέλημά μου, ήταν να δοθεί σε βάση αληθινή».*

Η περίφημη Μάρικα ερμήνευσε τη «*μεγάλη μορφή της πονεμένης μητέρας*» με την «*καλλιτεχνική φλόγα*» της και μ' ένα φωνητικό «*κύμα χρωματικών εναλλαγών και μεταπτώσεων*». Και ο κόσμος, «*με θρησκευτικό σεβασμό*» χειροκρότησε την παράσταση «*επίμονα και αποθεωτικά*».

### Εικόνα πέμπτη: Στην Καουχή

Δεκέμβριος '43. Το Εθνικό («*Βασιλικόν*») Θέατρο παρουσιάζει την *Εκάβη* σε μετάφραση Ν. Ποριώτη και σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού. Με την Ελένη Παπαδάκη στον κεντρικό ρόλο - κύκνειο άσμα της. Στην πρεμιέρα παραβρίσκονται ανώτεροι Γερμανοί στρατιωτικοί και μέλη του υπουργικού συμβουλίου της κατοχικής κυβέρνησης με επικεφαλής τον Ι. Ράλλη.

Στην κλασικότερη αισθητική του Εθνικού Θεάτρου η παράσταση, αποφεύγει κάθε ρεαλιστικό τόνο. Η διδασκαλία των ηθοποιών βασίζεται στην «τραγουδιστική απαγγελία». Με το πρόσωπο σαν «φυσική μάσκα» και με τη μουσική ερμηνεία (με «μακρόσυρτες τραγικές κραυγές») της, η Παπαδάκη αποθεώνεται.

### Εικόνα έκτη (μέσα στην πέμπτη εικόνα): Θέατρο εν θεάτρω

Στην παράσταση της *Εκάβης* πάντα...

Η διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου και ο σκηνοθέτης της παράστασης Σ. Καραντινός συνιστούν στις, εξαντλημένες από την πείνα, κοπέλες του Χορού να αποσύρονται διακριτικά στα παρασκήνια, όταν αισθάνονται τις δυνάμεις τους να τις εγκαταλείπουν.

Όσοι μια μέρα οι νεαροί ΕΑΜίτες ηθοποιοί Νίκος Τζόγιας, Ασπασία Παπαθανασίου, Αλέκα Παϊζη και Λούλα Ιωαννίδου, αποφασίζουν, χωρίς να το πουν σε κανένα, να διαμαρτυρηθούν επί σκηνής για το επιτακτικό θέμα της επιβίωσης: την ώρα της παράστασης, η Παϊζη υποκρίνεται ότι λιποθυμάει. Προκαλείται θόρυβος, τη μεταφέρουν στα παρασκήνια. «*Ήταν τέτοιο το αίσθημα του κινδύνου και της ευθύνης*», θυμάται, «*που εξ αιτίας της αυθυποβολής αυτής, όντως αρρώστησα*».

Η παράσταση συνεχίστηκε, αλλά για λίγα λεπτά, προς πείσμα της κλασικίζουσας αρμονίας, η Τρωαδίτισσα σκλάβου του Ευριπίδη πρόλαβε να συναντηθεί με μια γυναίκα της κατεχόμενης Αθήνας...

### Εικόνα έβδομη: Φεουβάλ Επιδαύρου - Στην επίσημη έναρξη

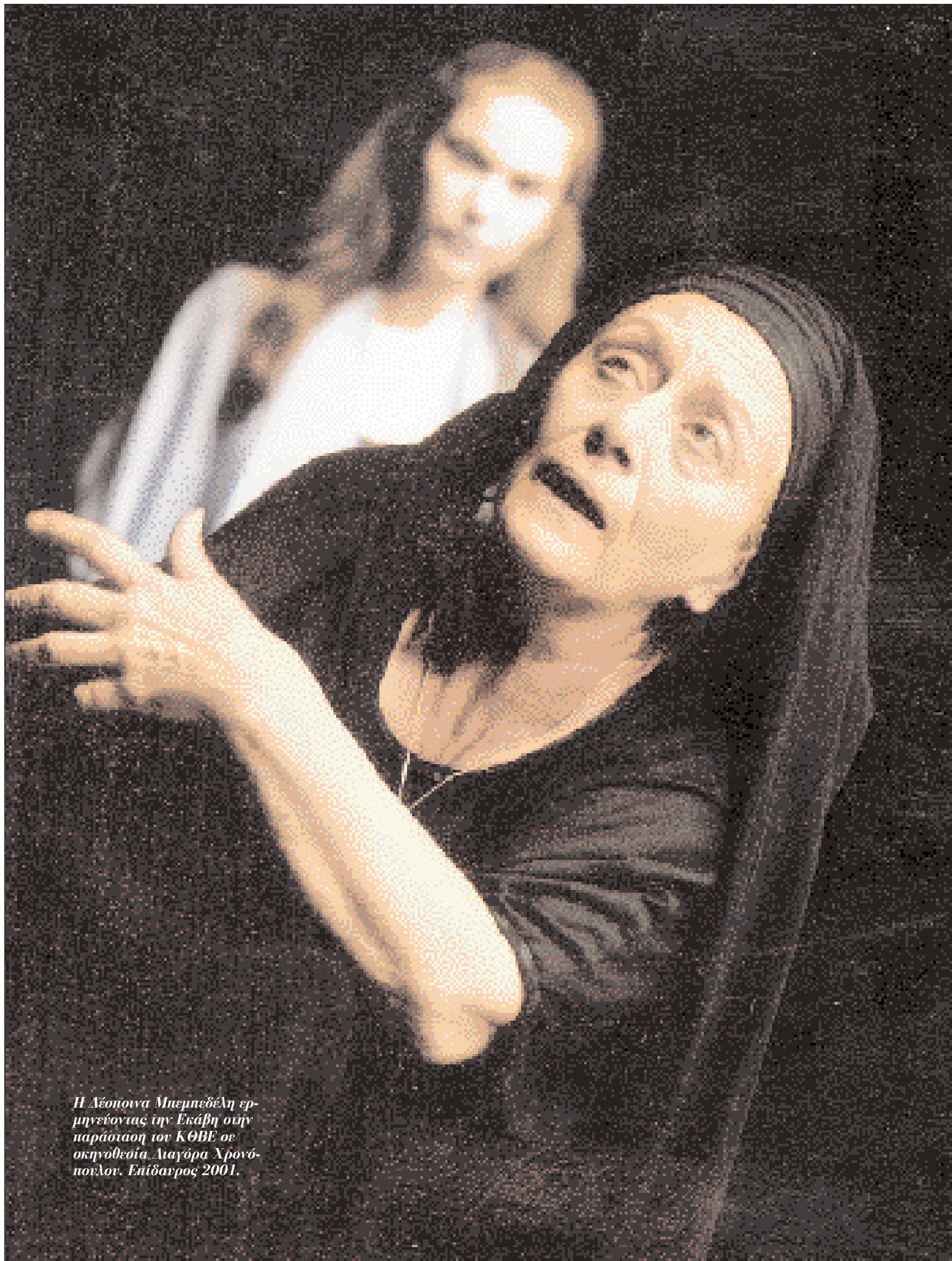
1955. Εθνικό Θέατρο. Τον τελευταίο ρόλο της Ελένης Παπαδάκη ερμηνεύει στην επίσημη έναρξη του Φεστιβάλ Επιδαύρου, η μεγάλη της αντίζηλος Κατίνα Παξινού: *Εκάβη*, σε μετάφραση Απ. Μελαχροινού και σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή. Μπαίνουντας «*στο βάθος της μελωδίας*» του τραγουδιού κειμένου «*πρόφερε τον τέλειο ποιητικό λόγο, απλά, σταθερά χωρίς απαγγελίες, ποιητικά εκ των ένδον*». «*Η Αμερικανίδα ηθοποιός Τζούντιθ Αντερσον σε ένδειξη σεβασμού, γονάτισε στα πόδια της Παξινού*», θυμάται η Άννα Συνοδινού που «*σταθερά ανεβαίνοντας την κλίμακα της καθιερώσεως*», ερμή-



▲ Η Αλέκα Παϊζη ως *Εκάβη* και η Κάτια Γέρον ως *Κασσάνδρα* στις «*Τρωάδες*» που παρουσίασε το Θέατρο Τέχνης στην Επίδαυρο το 1979.



◀ Σκηνή από τις «*Τρωάδες*» του Ευριπίδη, όπως παρουσιάστηκαν σε σκηνοθεσία Ταντάσι Σουζούκι στο Ηρώδειο, στις 19 Ιουνίου 1986.



*Η Δέσποινα Μπερπεδέλη ερμηνεύοντας την Εκάβη στην παράσταση του ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου. Επίδαυρος 2001.*

νευσε πλάι στην Παξινού την Πολυξένη. «*Τα χωριά της Πελοποννήσου είναι σημαιοστολισμένα, φωταγωγημένα (...) Η κοινή γνώμη έχει αποστερηθεί παρόμοια μαζική εθνική υπερφάνεια πολλά χρόνια...*».

### Εικόνα όγδοη: Στα φεουβάλ (και αλλού)

Με τα χρόνια πληθαίνουν –στα Επιδαύρια, πρωτίστως– οι *Τρωάδες* και οι *Εκάβες*.

Στους σκηνοθέτες που ανέβασαν την *Εκάβη* συγκαταλέγονται οι: Μυράτ, Τριβιζάς, Περέλνς, Χ. Ο. Χάους, Κωστόπουλος, Σολωμός, Παπαγεωργίου (σε κλειστό χώρο), Χρονόπουλος. Τον επώνυμο ρόλο ερμήνευσαν μεταξύ άλλων οι: Ζουμπουλάκη, Αγγελίδου, Παπαθανασίου, Κατσέλη, Τουρνάκη, Πρωτοψάλτη, Μπεμπεδέλη.

Το 1965 δίνεται στην Επίδαυρο από το Εθνικό Θέατρο η πρώτη σύγχρονη επαγγελματική παράσταση των *Τρωάδων* σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη. Την ίδια τραγωδία θα σκηνοθετήσουν επίσης ο Καραντινός, ο Παπαγεωργίου, ο Μιχαηλίδης, ο Ντουφεξής, ο Κακογιάννης, ο Λαζάνης, ο Αντύπας.

Κάρολος Κουν: «*Βέβαια, αντιμετωπίζω πάντα κατακραυγή όταν ανεβάζω αρχαίο δράμα (...) Και πέσει το ίδιο έγινε με τις «Τρωαδίτισσες».* Βασικά, αυτό οφείλεται ίσως στο ότι δεν υπάρχει ελληνική παράδοση στο αρχαίο δράμα». Οι νεότερες απόπειρες γίνονται δεκτές συνήθως ως ασέβεια και παραφθορά του επιβεβλημένου νεοκλασικού προτύπου... Η παράσταση του Θεάτρου Τέχνης (1979, μτφρ. Θ. Βαλτινός) αντιμετώπισε την τραγωδία με μια ρεαλιστική οπτική, ενώ συναισθηματική φόρτιση χαρακτήριζε την ερμηνεία της Αλέκας Παϊζη στον ρόλο της Εκάβης. Μία στεγνή, μέσα στη συντριβή της Εκάβη, θα ερμηνεύσει η ίδια ηθοποιός το 1989 στη σκηνοθεσία του Ανδρέα Βουτσινά, μέσα στο σκηνικό - νεκροταφείο αυτοκινήτων του Δ. Φωτόπουλου.

### Εικόνα ένατη: «Στο «Θέατρο της Οδού Καπλανών 6»

«*Τι μπορεί να προσθέσει ο άνθρωπος στη φύση; Είμαι ρομαντικός. Μένω κλασικός στο πνεύμα, αλλά χρησιμοποιώ πρωτοτυπίες στη μορφή. Δεν κάνω αναπαράσταση...*»

1977. Ο ζωγράφος και σκηνογράφος Γιάννης Τσαρούχης - βασικός «συνένοχος» του Καρόλου Κουν στις νεότερες τομές της Λαϊκής Σκηνής και του Θεάτρου Τέχνης (*Ορνίθες, Πέρσες*) σκηνοθετεί, σε δική του μετάφραση –«υποκειμενικά αντικειμενική» (Ρίτσος)– τις *Τρωάδες*.

Αυτή τη φορά, ο ζωγράφος, που «ετόλμισε ν' αναζητήσει τον Ερμή όχι στο όρος Ολυμπος αλλά στο καφενέιο "Ο Ολυμπος" » (Ελύτης), βρίσκει τα συντρίμια της Τροίας στον ερειπωμένο τοίχο - φυσικό σκηνικό, ενός αθηναϊκού νεοκλασικού. Η Ανδρομάχη (Αλίκη Γεωργούλη) φορά ένα «αντίστοιχο του δωρικού πέπλου» μαύρο «σεμνό, σεμιζιέ». Η Εκάβη (Σμάρω Στεφανίδου) και η κορυφαία του χορού (Σαπφώ Νοταρά), αρχοντογυναίκες «που οι συμφορές τους ξεπέρασαν το τυπικό πένθος» είναι ντυμένες σαν «τις κουρασμένες γυναίκες στον σιδηρόδρομο Αθηνών-Πειραιώς».

Ή πως η συγκίνησή του σήμερα συναντάει το αμετάκλητο και το αιώνιο...

### Εικόνα δέκατη: Οι Άλλοι...

Αλλά στη σκηνική περιπέτεια του αρχαίου δράματος διασταυρώνονται κι άλλοι πολιτισμοί.

Νέα Υόρκη, 1974. Στις *Τρωάδες*, τρίτο μέρος της τριλογίας (*Ηλέκτρα* 1971, *Μήδεια* 1973) που ανέβασε ο Ρουμάνος σκηνοθέτης Αντρέι Σερμπάν, καλεσμένος από το Λα Μάμα, η «ζεστή μνήμη» ξυπνά μέσα από πολλαπλές αφορμές: από

την ενέργεια, βέβαια, και την εσωτερικότητα των ηθοποιών, από το κράμα των αρχαίων ήχων (αρχαία ελληνικά αλλά και ήχοι από τις γλώσσες των Αζτέκων και των Σουμερίων, από τα ινδοαμερικάνικα και τις αφρικανικές τελετουργίες, από βαλκανικά και νοτιοαμερικάνικα τραγούδια), και από την αμεσότητα της συνάντησης ηθοποιών και θεατών σε συνεχή μετακίνηση, σ' έναν εξωθεατρικό χώρο. Σε αυτήν την «εμπνευσμένη από τον Ευριπίδη, επική Όπερα» με την οιστρηλατημένη Κασσάνδρα, την Ανδρομάχη σ' ένα κάρο να αποχωρίζεται με τη βία τον μικρό της Αστυνάκτα, τη γυμνή Ελένη σ' ένα άλλο κάρο και την ανώνυμη πνιγμένη πιο πέρα - οι γυναίκες της Τροίας ανακαλύπτουν μέσα από τη συντριβή τους μία δύναμη που αποκτά αλληγορικές διαστάσεις.

Τόκιο. Την ίδια χρονιά. Ο Ταντάσι Σουζούκι διασκευάζει και σκηνοθετεί τις *Τρωάδες* μέσα από παραδοσιακές φόρμες του Ιαπωνικού Θεάτρου και των πολεμικών τεχνών αλλά και με νεωτερικής τάξεως ανατροπές. Η δράση εξελίσσεται «στα ερείπια ενός βομβαρδισμένου νεκροταφείου, λίγο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο», η Τροία παραλληλίζεται με τη Χιρόσιμα και οι ωμότητες των Αχαιών με τις αγριότητες των Αμερικανών. Στολές Σαμουράι για τους νικητές, και βήμα της χήνας. Η κορυφαία ηθοποιός Σιραϊσί, με την «αιχμηρή και σπλαιώδη» φωνή της εναλλάσσεται σε διάφορους ρόλους: χαροκαμένη γριά που επικαλείται τα πνεύματα - πρόσωπα της τραγωδίας, Εκάβη, Κασσάνδρα...



▲ Σκηνή από τις «*Τρωάδες*» του Απλού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα, Επίδαυρος 2001. *Εκάβη, η Μάρθα Βούρτιση, Ανδρομάχη η Μάνια Παπαδημητρίου (φωτ.: Κ. Ορδόλης).*

#### Βιβλιογραφία:

Blume, H., D., «*Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*» (μτφρ. Μ. Ιατρού), ΜΙΕΤ 1986.

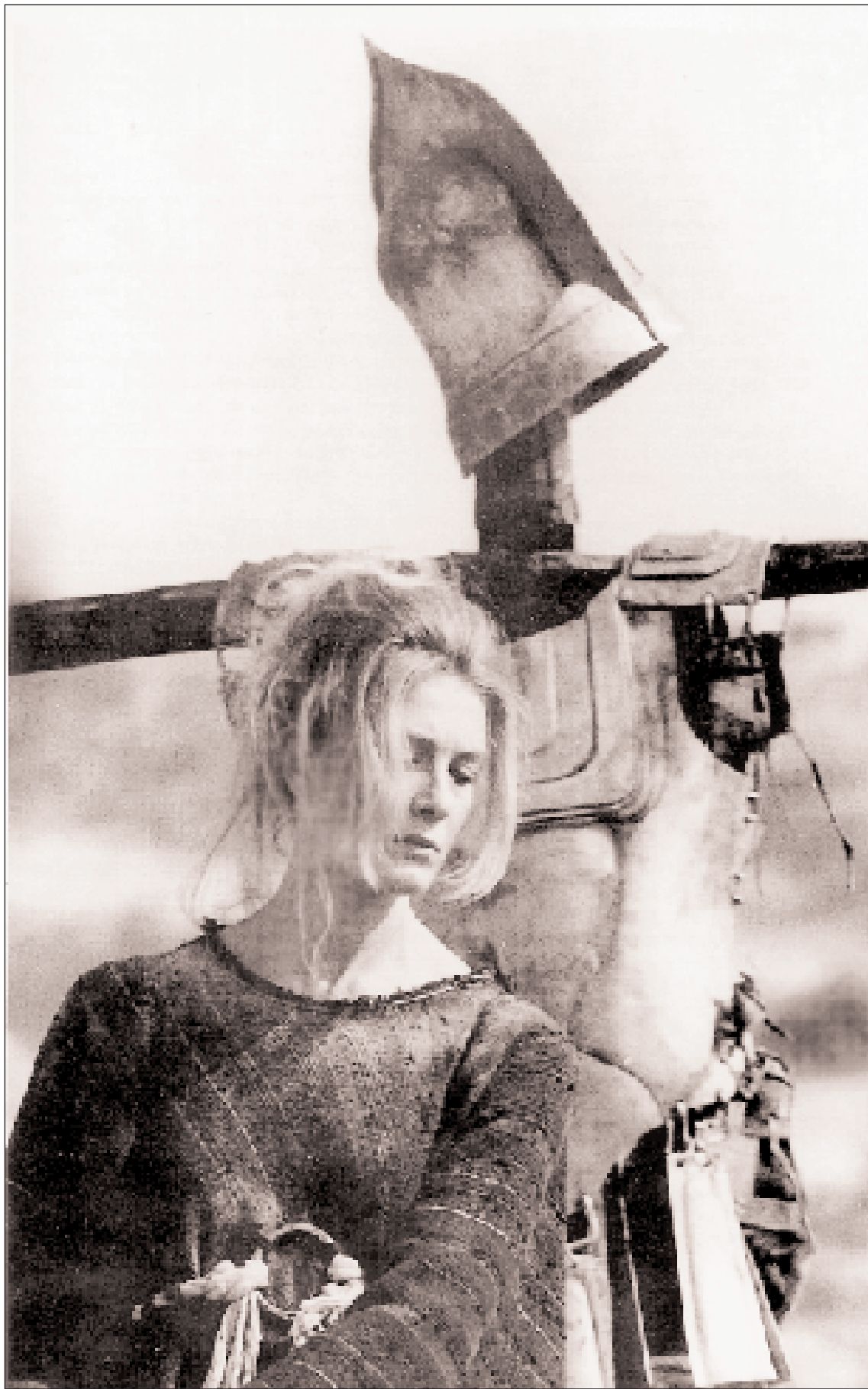
Σιδέρης, Γ., «*Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*», Ικαρος 1976.

Σπάθης, Δ., «*Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*», University Studio Press 1986.

Mc Donald, M., «*Αρχαίος ήλιος νέο φως*» (μτφρ. Π. Μάτεσις), Εστία 1993.

Πίνακες Παραστασιογραφίας «*Εκάβης*» (επιμ. Μ. Θεοδωρόπουλου) και «*Τρωάδων*» (επιμ. Α. Μουζενίδου) στους αντίστοιχους τόμους (αφ. 20 & 24) της σειράς «*Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*», εκδ. Επικαιρότητα.

# Με κινηματογραφικούς



▲ Η Βανέσα Ρένγκρεϊβ ως Ανδρομάχη στις «Τρωάδες» του Μιχάλη Κακογιάννη (1970-71).

Του ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ

**Π**ΕΡΙΠΟΥ την ίδια εποχή που ο Κακογιάννης γύριζε τις δικές του *Τρωάδες* με τα μεγάλα ονόματα των διεθνών stars στην Ισπανία, ένας νεαρός Έλληνας σκηνοθέτης, που μόλις είχε τελειώσει τις κινηματογραφικές σπουδές του στο Centro Sperimentale της Ρώμης, έκανε στην Ιταλία τις δικές του πρωτόλειες *Τρωάδες*, σε 16 mm, ασπρόμαυρες και χαμηλού κόστους. Οι *Le Trojane* του Δημήτρη Μαυρίκιου (1970) είναι η πρώτη ταινία ενός δημιουργού, ο οποίος αργότερα –μέχρι και σήμερα– κατέκτησε μια πρώτης τάξεως φήμη, κυρίως με αξιόλογα ντοκιμαντέρ και με σημαντικές θεατρικές σκηνοθεσίες. Ο χρόνος επιβεβαίωσε τις μεγάλες προσδοκίες εκείνης της ταινίας. Ήταν μια πάμφθηνη παραγωγή, που χρηματοδοτήθηκε κυρίως από την οικογένεια του σκηνοθέτη. Εκάβη ήταν η Αμερικανίδα Μπάρμπαρα Πιλάβιν, Κασσάνδρα η Φρόσω Μαυρικίου, Ανδρομάχη η μητέρα τού σκηνοθέτη και Ταλθύβιος ο Ιταλός Αντόνιο Φεντερίτσι.

## Σαρτρ, Αλγερία και «Τρωάδες»

Μερικοί ισχυρίστηκαν ότι η τραγωδία αυτή, η οποία διδάχθηκε λίγο προτού οι Αθηναίοι εκστρατεύσουν στη Σικελία, στα 415 π.Χ. γράφτηκε από τον Ευριπίδη με σκοπό να καταδείξει τον παραλογισμό και τους ηθικούς κινδύνους ενός πολέμου, που δεν είχε απολύτως καμία δικαιολογία να γίνει. Αντίθετα μάλιστα, είχε θεωρηθεί ως καθαρά επεκτατικός. Για τον λόγο αυτό ακριβώς, οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη υιοθετήθηκαν ιδεολογικά από τα περισσότερα ειρηνιστικά κινήματα μετά τους δύο Παγκόσμιους Πολέμους. Ήδη, στα 1915 παρουσιάστηκε στο Λονδίνο, σε μετάφραση του Γκίλμπερτ Μάρει, μια διασκευή που είχε γράψει ο τότε 25χρονος Αυστριακός Φραντς Βέρφελ, ακτιβιστής για μια παγκόσμια συμφιλίωση. Επάνω στο ίδιο κείμενο του Βέρφελ, ο Γερμανός Αριμπερτ Ράιμαν συνέθεσε στα 1986 την ομώνυμη όπερά του.

Στη δική του διασκευή, ο Ζαν-Πολ Σαρτρ είχε καταργήσει τους αρχαίους θεούς, τον Ποσειδώνα και την Αθηνά, οι οποίοι στην τραγωδία του Ευριπίδη και σ' έναν «πρόλογο εν τω ουρανώ», ανταποκρίνονται στον μυθο-θρησκευτικό χαρακτήρα των αρχαίων χρόνων, που συνέδεε κάθε σημαντικό γεγονός με κάποια διάθεση, καπρίτσιο ή στάση των θεών του Ολύμπου. «Εκσυγχρονίζοντας» το έργο, ο Ζ. Π. Σαρτρ είχε υπόψη του την Αλγερία, η

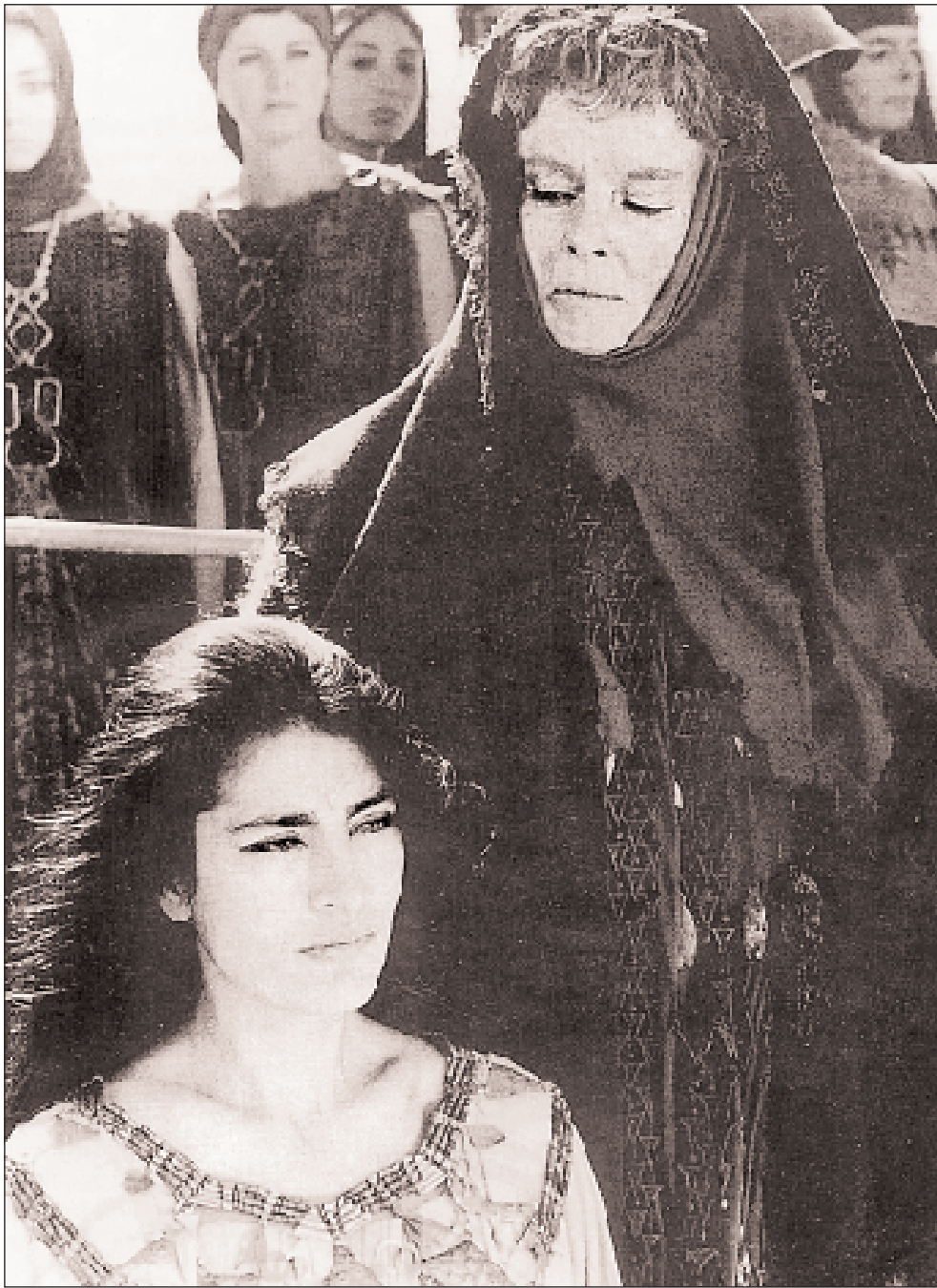
# ιστιότερες

οποία είχε κακοπάθει ως γαλλική αποικία. Εννοείται ότι η θείκη βούληση δεν είχε καμιά θέση εδώ. Αυτή ακριβώς τη διασκευή σκηνοθέτησε ο Μιχάλης Κακογιάννης στο Παρίσι στα 1964. Ήταν μια θεατρική διδασκαλία, η οποία γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Μερικά χρόνια αργότερα κι ενώ ο κόσμος συγκλονιζόταν από τον πόλεμο στο Βιετνάμ, στα 1971, ο Κακογιάννης κάνει τις κινηματογραφικές του *Τρωάδες* στην Ισπανία. Οι αρχαίοι θεοί πάλι απουσίαζαν. Στην Ελλάδα, ήταν η περίοδος της στρατιωτικής δικτατορίας. Το καστ εκπληκτικό: Κάθριν Χέμπουρν - Εκάβη, Βανέσα Ρέντγκρεϊβ - Ανδρομάχη, Ζενεβιέβ Μπιζόλντ - Κασσάνδρα, Ειρήνη Παπά - Ωραία Ελένη, Μπράιαν Μπλέσεντ - Μενέλαος και Αλμπέρτο Σαντς - Ταλθύβιος. Τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν του Νικόλα Γεωργιάδη, ο οποίος δούλευε μόνιμα στο Λονδίνο και η μουσική του αυτοεξόριστου, εκείνη την εποχή, Μίκη Θεοδωράκη.

Γράφοντας για την ταινία αυτή, η κατεξοχήν ιστορικός του ελληνικού κινηματογράφου, όπως επίσης και ιδρύτρια και -μέχρι τον θάνατό της- διευθύντρια της Ελληνικής Ταινιοθήκης, Αγλαΐα Μπτροπούλου, αναφέρει στο βιβλίο της «Ελληνικός Κινηματογράφος»<sup>1</sup> τα εξής: «Ο Κακογιάννης έχοντας ζήσει τον αντίτυπο μιας καταστροφής που υπέστη η Ελλάδα στα ίδια εκείνα χώματα της Τροίας και της Μικράς Ασίας, και ακόμη πιο σύγχρονα τις τραγωδίες του Βιετνάμ και της πρώτης τραγωδίας της Κύπρου, έπιασε το πολιτικό μήνυμα που ο Ευριπίδης έδινε με τις «Τρωάδες» στην Αθήνα και το μάταιο των πολέμων για τη φρίκη της βίας(...) Ο Κακογιάννης λέει πως κύριο μέλημά του στάθηκε ν' απαλλάξει κάθε μία απ' αυτές τις σταιρ από την κεκτημένη προσωπικότητά της και να ενσταλάξει μέσα τους την Ευριπίδεια ουσία της κατατρεγμένης από θεούς κι ανθρώπους κι εξουθενωμένης για βασιλικής οικογένειας (...) Πολλοί σκηνοθέτες επιχειρούν στις μέρες μας τη μεταφορά του Ευριπίδη και των «Τρωάδων», στο θέατρο βέβαια, με μια δική τους ανάγνωση -όπως λένε- του Ευριπίδη, προσπαθώντας να μας περάσουν ένα δικό τους μήνυμα. Η αξία της δουλειάς του Κακογιάννη κρίνεται κι απ' αυτή την έλλειψη, ας την πούμε, μιας κραυγαλέας προσαρμογής του Ευριπίδη σ' ένα άλλο πιστεύω. Η Τραγωδία, ο Ευριπίδης, πλησιάζεται από τον Κακογιάννη με τολμηρό δέος και η προσπάθειά του είναι να μείνει όσο το δυνατό πιο πιστός και να μας φέρει αντιμέτωπους με την αληθινή τραγωδία του ανθρώπου, που χωρίς να 'ναι αμέτοχοι κι οι θεοί, αλλά πιο πολύ με τα δικά τους τεχνάσματα, κατασκευάζει το φοβερό του πεπρωμένου: να σκοτώνει και να σκοτώνεται».

Προφανώς όταν αναφερόταν στις «κραυγαλέες προσαρμογές» των Τρωά-

► Η Κάθριν Χέμπουρν ως Εκάβη και η Ειρήνη Παπά ως Ελένη στις «Τρωάδες» του Μιχάλη Κακογιάννη (1970-71).



δων η Αγλαΐα Μπτροπούλου είχε υπόψη της την πολυταξιδεμένη παράσταση του Γιαπωνέζου Ταντάσι Σουζούκι στα 1977, η οποία είχε βασιστεί στην καταστροφή της Χιρόσιμα (η ίδια διδασκαλία παρουσιάσθηκε και στους Δελφούς στα 1985). Ή, ενδεχομένως γνώριζε τη μεταγραφή των *Τρωάδων* όπως είχε γίνει από την Ανατολικογερμανίδα συγγραφέα Κρίστα Βολφ στη διηρημένη Γερμανία της δεκαετίας του '80, με τον τίτλο *Κασσάνδρα*.

## Αντοχή στον χρόνο

Το γεγονός ότι οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη εξακολουθούν να ισχύουν δυόμισι χιλιάδες χρόνια αφού γράφηκαν, έχει μια σημασία, της οποίας δεν είναι στιγμή να σχολιαστεί και να ερμηνευτεί εδώ. Όμως, το κατά πόσο ενδέχεται ν' αντέξουν στον χρόνο οι θεατρικές και κινηματογραφικές ερμηνείες της τραγωδίας αυτής (ή κι οποιουδήποτε άλλου παλιού κειμένου, το οποίο «φοράει τη φορεσιά κάποιας εποχής») ως «έργα τέχνης», είναι κάτι για το οποίο απαιτούνται κάποιες δεκαετίες μέχρι να δοθούν οι τελικές απαντήσεις. Στις μέρες μας, όπου η ψηφιακή τεχνολο-

γία αποθήκευσης και βάσεων δεδομένων τείνει να αντικαταστήσει τα παραδοσιακά αρχεία και τις βιβλιοθήκες, το ψάξιμο στις ιστοσελίδες αποκαλύπτει και μερικές εκπλήξεις. Ερευνώντας λοιπόν για τις *Τρωάδες* γενικότερα, και αυτές του Μιχάλη Κακογιάννη ειδικότερα, στις δύο σημαντικότερες ιστοσελίδες<sup>2</sup> -κοινώς sites- που εξειδικεύονται στον κινηματογράφο, βρέθηκαν μπροστά σε μία σειρά κρίσεων κι επικρίσεων από σημερινούς νέους. Παραθέτω απλώς μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα:

Ο «Lordship Bothell», Ουάσινγκτον, 18 Ιανουαρίου 1999 γράφει: «1) Η γλώσσα επιτηδευμένη στη μετάφρασή της, έτσι που σε δυσκολεύει να κατανοήσεις την ταινία αν δεν έχεις διδαχθεί την τραγωδία στο σχολείο. 2) Η ταινία σε κάνει να νομίζεις ότι παρακολουθείς θεατρικό έργο. 3) Η Κάθριν Χέμπουρν υπερβολική. Δεν μπορεί κανείς να συμπάσχει μαζί της. Μόνο η Ζενεβιέβ Μπιζόλντ πείθει ως Κασσάνδρα».

Ο Γκλένρεμ από το Ντέβενπορτ της Αϊόβα, πάλι, στις 17 Ιανουαρίου 2002, αναφέρει: «Θα μπορούσε να 'ναι και χειρότερα αλλά κι έτσι όπως ήταν, ήταν εξίσου άσχημα. Οι γυναίκες απλώς περπα-

τούσαν σε μια αμμουδιά, έλεγαν τα λόγια τους κι έφευγαν. Υπερ-ερμηνεύοντας, η Χέμπουρν ήταν μία Εκάβη την οποία άντεχε κανείς 90 δευτερόλεπτα. Δυστυχώς παρέμεινε περισσότερο. Συνιστώ ν' αποφύγετε αυτή την ταινία όπως θ' αποφύγατε και τον ένα Δούρειο Ιππο».

Ο Λος Φέλιζ<sup>3</sup> λέει μεν καλά για το έργο ενώ για την ταινία, που τη βρίσκει άτεχνη κι άκαμπτη, επιμένει: «Κάποιος, παρακαλώ, να την ξανακάνει!» Αντίθετα, ο Χόρχε Ροντριγκεζ από τη Νέα Υόρκη τη βρίσκει «καταπληκτική!» και κάποιος Μανόλης Δούνιαν από την Αθήνα, στις 17 Σεπτεμβρίου 1999, την αξιολογεί σαν «μια καλή προσπάθεια με μεγάλους ηθοποιούς».

Υπάρχουν κι άλλες πολλές κρίσεις υπέρ και κατά. Ο χρόνος θα δείξει το αν η μοναδικές αυτές *Τρωάδες* του Μιχάλη Κακογιάννη θα αντέξουν. Τα τριάντα χρόνια δεν αρκούν για τέτοιου είδους έργα, που βασίζονται σε ογκώλους δυόμισι χιλιάδων ετών.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Εξδ. Θυμέλη, 1980.
2. [www.allmovie.com](http://www.allmovie.com) και [www.uk.imdb.com](http://www.uk.imdb.com)
3. [rbtrptrek@aol.com](mailto:rbtrptrek@aol.com)



# Ο χορός των Τρωάδων

▲ Η Τζένη Δριβά-  
λα και ο Κυριάκος  
Κοομίδης -διπλο-  
πρόσωπη μορφή  
της Κασσάνδρας-  
των Ισίδωρον Σιδέρη  
(φωτ.: Stefanos).

Τον **ΑΝΔΡΕΑ ΡΙΚΑΚΗ**

Κριτικού-ιστορικού χορού

**Ω**Σ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ κύκλος, χοροθεατρική πράξη ή μπαλέτο, ο τίτλος *Τρωάδες* από τη φερόνυμη τραγωδία του Ευριπίδη δεν συναντάται στα διεθνή βιβλία αναφοράς, στις εγκυκλοπαιδείες χορού ή στα λεξικά μπαλέτου. Από την έρευνά μας προκύπτουν μόνον μερικές σποραδικές προτάσεις -όλες ελληνικές- και αυτές έχουν, ως επί το πλείστον, εστιαστεί στο πρόσωπο της Κασσάνδρας, το οποίο και πολλοί σκηνοθέτες έχουν προτείνει «χοροθεατρικά» στις προσωπικές τους εκδόσεις της τραγωδίας (σκέπτομαι, π.χ. τις *Τρωάδες* του Γιώργου Μιχαηλίδη στο θέατρο Λυκαβηττού με τη χορεύτρια -χορογράφο Σοφία Σπυράτου στο ρόλο της Κασσάνδρας).

Το 1974 η Ραλλού Μάνου με το Ελληνικό Χορόδραμα παρουσίαζε στο φεστιβαλικό Ηρώδειο το εκτενέστατο χορο-θεατρικό έργο *Ορέστης*. Με

Ελληνες ηθοποιούς και διεθνείς χορευτές, με σκηνικά - κοστούμια του Γιάννη Κύρου και μουσικό κολάζ από συνθέσεις των Μορίς Οχανά και Μιλοσλάβ Καμπελάκ, η χορογράφος έστησε το πρώτο της, ίσως, χορο-θέαμα, στο οποίο συναντούσαμε το «νεοκλασικό» βηματολόγιο. Πώς αλλιώς, αφού, μεταξύ άλλων, πρωταγωνιστής ήταν ο έξοχος «κλασικός» χορευτής Μιλοράντ Μίσκοβιτς; Μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της τραγικής μοίρας των Ατρείδων, μια έντονη παρουσία είχε και η Κασσάνδρα. Η δαιμονική μορφή της Λιλής Μπερδέ, μέσα από μια αχαλίνωτη παροξυσμική ερμηνεία, παραμένει αλυσμόνητη.

Εναν χρόνο αργότερα, ο Γιάννης Μέτσπς στήνοντας στο φεστιβαλικό Βεάκειο του Πειραιά το δικό του μονόπρακτο ballet-theatre *Η Δίκη των Ατρείδων*, ανέθετε στον νεαρό τότε Δημήτρη Μαραγκόπουλο την παρτιτούρα (μόνο με κρουστά και ένα πρόλογο με σύνθεσάιζερ - γεγονός για το 1975!) και στη Λίζα Ζαΐμη το σκηνικό, τα κοστούμια και τις μάσκες. Στον πρόλογο εμφανίζονταν η Ωραία Ελένη

με τον Πάρι και στην είσοδο του Αγαμέμνονα η Κασσάνδρα, μία αποφασιστικά ηρωική, έτοιμη για όλα, κόρη βασιλιά, που υποδούταν αρχοντικά η Πένυ Μελά.

Το 1977, στο Ηρώδειο και πάλι, η Ραλλού Μάνου πραγματοποιούσε με το Ελληνικό Χορόδραμα της μια πολύ «λογική» υπέρβαση: ο *Κύκλος Καταγγελίας* δεν ήταν άλλος από τις *Τρωάδες* μεταφερμένες στη γεμάτη νωπές πληγές Κύπρο. Η ιδιαίτερη σημασία μουσική επένδυση ήταν του Θόδωρου Αντωνίου και τα σκηνικά-κοστούμια της Αλικής Παπαζαχαρίου. Όμως, τις *Τρωάδες*, σε μια συμπυκνωμένη έκδοση, καθαρά χοροθεατρική σαν εμπειρία, παρουσίασε η Ζουζού Νικολούδη στον κύκλο «Χορός στο Μέγαρο Μουσικής», αΐθουσα Δ. Μητρόπουλος, το 1998. Μουσική: Στέφανος Βασιλειάδης, σκηνικά-κοστούμια: Άννα Μαχαιργιαννάκη.

Το 1990, για το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού της Ινδίας, το Μικρό Χορευτικό Θέατρο της Λίας Μελετοπούλου συμμετείχε με μια «ελληνική» τριλογία: το βίντεο-ντανς *Μήδεια*, το σόλο *Τάντα*





▲ Η Λιλή Μπερδέ ως Κασσάνδρα στο χορόδραμα «Ορέστης» τη Ραλλούς Μάνου.

τρο». Εδώ, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είχαμε μια μπαρόκ επανεκτίμηση της αρχαίας τραγωδίας, μια προέκταση του μπαλέτου όπερας (ballet d'opera), μια σύγχρονη αναφορά στο δραματικό μπαλέτο (ballet d'action), μια παρέκκλιση από το εξπρεσιονιστικό χορόδραμα και την αποκορύφωση και τερματισμό της ελληνικής έκδοσης του διεθνούς «χοροθεάτρου» (οτιδήποτε και αν αυτό σημαίνει και οπωσδήποτε και αν αυτό εκφράζεται από τον εκάστοτε δημιουργό. Εδώ, το είδος «έκλεισε». Αν δεν γίνει κάτι απόλυτα διαφορετικό δεν θα είναι πια παρά απομίμηση ή εκφυλισμός). Με πλουσιότητα σκηνικά - κοστούμια του Γιώργου Ασπμακόπουλου, με πρωτότυπη μουσική σύνθεση - επένδυση του Γιάννη Μεταλλινού, με τραγουδιστές, ηθοποιούς, χορευτές (στους οποίους απαιτήθηκε να εκφραστούν όλοι και με λόγο και με τραγούδι και με κίνηση), με χορό που ξεκινούσε από τα πρότυπα των τραγουδιών, το «spectacle» (για να μεταχειριστούμε τον όρο που έδινε ο Μπεζάρ σε παρεμφερείς δικές του προτάσεις), το «θέαμα», λοιπόν, αυτό υπερασπίστηκαν τρισάξια μια πληθώρα αστεριών - πρωταγωνιστών: η σοπράνο Τζένη Δριβάλα με τον πρώτο χορευτή της ΕΛΣ Κυριάκο Κοσμίδη ερμήνευσαν τη διπλοπρόσωπη μορφή της Κασσάνδρας, η χορεύτρια Μάγδα Γεροσιδέρη (Εκάβη), η ηθοποιός Νταιζή Σεμπεκοπούλου (Ανδρομάχη), η μπαλαρίνα Αγγελική Βαενά (Ωραία Ελένη), ο τότε σολίστ του Μπαλέτου του ΕΛΣ Στράτος Παπανούσης (Ταλθύβιος) και ο Κυριάκος Κοσμίδης πάλι (σε διπλό ρόλο) ως Μενέλαος. Το «θέαμα» διαρκούσε

όσο μια τραγωδία, ένα μπαλέτο ή μια σύντομη όπερα και παραμένει μοναδικό και μοναχικό στο είδος του όραμα και πείραμα ενός δημιουργού που, παράδοξο(;) πέτυχε τις περισσότερες επιδιώξεις του. ❦

**Υ.Γ.** Θα ήθελα εδώ να σημειώσω ότι το μεγαλύτερο μέρος αυτής της εξαπτύχνης αναφοράς στις τραγωδίες βασίστηκε στη διεθνή βιβλιογραφία για το εγγύς, απώτερο ή απώτατο παρελθόν. Αντίφαση πληροφοριών, εναντιώσεις αναφορών, πολυπλοκότητες αναλύσεων ή επεξηγήσεων δυσκόλεψαν πολλές φορές την εξεύρεση μιας τελικής «μέσης» λύσης ή αναφοράς. Ομως ένα πολύ μεγάλο μέρος των συγχρόνων αναφορών τόσο στο διεθνή χώρο όσο και -εξυπακούεται- στον εντόπιο, είχε για σημείο αναφοράς το προσωπικό αρχείο του υπογράφοντος. Πολύ περισσότερο, ξεκινούσε από τις προσωπικές του μνήμες και αναμνήσεις. Ζητώ συγγνώμη για τυχόν παραλείψεις ή ανακρίβειες σε τίτλους, χορογράφους, συντελεστές, ερμηνευτές. Δεν ήταν πάντα εύκολη η ανάκλιση τους. Και η βοήθεια τρίτων, σχετικών ή μη, σεμνή. Πιστέψτε με!

**ΠΑΡΟΡΑΜΑ:**

Στο ένθετο «Ηλέκτρα» (16 Ιουνίου 2002, σελ. 18-19) το μπαλέτο του Γιάννη Μέτση (1975) βασίζεται στην πρώτη μεγάλη μουσική σκηνή του Δημήτρη Μαραγκόπουλου.

λος και το σόλο Κασσάνδρα. Η Μαργαρίτα Μάντακα ερμήνευε μια ευάλωτη, ημίτρελη, «απογειωμένη» στο παραλήρημά της κόρη, σε μια εντυπωσιακή επίδειξη κίνησης, δράματος και τραγουδιού. Κάτι παρεμφερές θα εισάγει η χορογράφος στη βραβευμένη από την αρμόδια επιτροπή του ΥΠΠΟ ως καλύτερη παραγωγή 1998 *Κλυταιμνήστρα, η ιστορία της γυναίκας που...* Κάτω από τους ήχους «ζωντανής» μουσικής του επίσης βραβευμένου από τον ίδιο θεσμό συνθέτη Αλκη Καλούμενου, τον ρόλο της Κασσάνδρας ερμηνεύει, θεατρικά μάλλον, η ηθοποιός Κατερίνα Παυλάκη.

**Εδώ, το είδος «έκλεισε»**

Η καθοριστική, όμως, «χορευτική» έκδοση των *Τρωάδων* θα φτάσει το 1995 από τη Θεατροκίνηση του Ισιδωρου Σιδέρη στο θέατρο Ολύμπια (ΕΛΣ). Εδώ, ο σκηνοθέτης - χορογράφος έστησε μια παράσταση - σταθμό στην παρουσίαση και / ή την εξέλιξη του είδους που αρκετά ανώδυνα καλείται, γενικώς, στον τόπο μας «χοροθέα-



▲ «Κύκλος Καταγγελίας» από το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου.

# Η μουσική του πένθους

Του **ΝΙΚΟΥ Α. ΔΟΝΤΑ**

Κριτικού μουσικής

**Σ**ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ των τεσσάρων αιώνων μουσικής, από τον Μοντεβέρντι μέχρι σήμερα, το θέμα των *Τρωάδων* έχει απασχολήσει πολλούς συνθέτες, που κυρίως στο πλαίσιο λυρικών έργων –από την *Ανδρομάχη* (1780) του Γκρετρί ως τις *Τρωάδες* (1986) του Ράιμαν– έχουν δει τη μοίρα των πηττημένων από διάφορες οπτικές γωνίες.

Ασφαλώς η πιο γνωστή ανάμεσα στις οπερατικές εκδοχές παραμένει εκείνη του Εκτορα Μπερλιόζ: Οι *Τρώες*, μία επική τοιχογραφία που ο συνθέτης, όσο ζούσε, δεν πρόλαβε ποτέ να χαρεί παρουσιασμένη όπως επιθυμούσε. Το πεντάπρακτο έργο χωρίζεται σε δύο μέρη, την *Πτώση της Τροίας* και τους *Τρώες στην Καρχηδόνα*. Βασίζεται στο 1ο, 2ο και 4ο βιβλίο της *Αινειάδας* του Βιργίλιου, που ο Μπερλιόζ είχε διαβάσει παιδί ακόμα, όταν ο πατέρας του τον δίδασκε λατινικά. Τα

πρόσωπα της ιστορίας του είχαν γίνει ιδιαίτερα αγαπητά και οικεία: «Φανταζόμουν ότι με γνώριζαν τόσο καλά, όσο τα γνώριζα εγώ», θυμόταν αργότερα. Ωστόσο, πέρασαν πολλά χρόνια μέχρι να αποφασίσει να ασχοληθεί με το αγαπημένο του θέμα. Δίσταζε να προτείνει τις ιδέες του στην παρισινή Οπερα, φοβούμενος την απόρριψη, αφού ως συνθέτης δεν είχε ακόμα καθιερωθεί. Τελικά, το 1854, η αναπάντεχη επιτυχία του ορατορίου *Η παιδική ηλικία του Χριστού*, τον

έκανε να αλλάξει γνώμη. Τον ενθάρρυνε ιδιαίτερα η πριγκίπισσα Καρολίνα Σάιν - Βίτγκενσταϊν (ερωμένη του Λιστ) με την οποία είχε συζητήσει το θέμα κατά τις επισκέψεις του στη Βαϊμάρη. Έτσι, άρχισε να εργάζεται το 1856 και μέσα σε δύο χρόνια ολοκλήρωσε τόσο το ποιητικό κείμενο όσο και τη μουσική.

Ο Μπερλιόζ έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στη χορωδία και γενικότερα στις σκηνές πλήθους. Παρότι η επιλογή

αυτή συνάδει με τις αρχές της τραγωδίας, πρότυπο του συνθέτη δεν υπήρξε το αρχαίο δράμα αλλά το είδος της γαλλικής «μεγάλης όπερας» (grand opera), στο οποίο οι *Τρώες* οφείλουν επίσης την πεντάπρακτη δομή αλλά και γενικότερα τη μεγαλόπρεπη αισθητική τους, ως θέαμα και ως ακρόα-

μα. Ο Μπερλιόζ θαύμαζε εξίσου τα έργα των Γκλουκ και Σποντινί, τουλάχιστον εκείνα που αντλούσαν τα θέματά τους από την κλασική αρχαιότητα. Σημα-

ντική επιρροή άσκησαν επίσης τα έργα του Σαίξπηρ, όπως *Ο Εμπορος της Βενετίας* με την περίφημη σκηνή ανάμεσα στον Λορέντσο και στην Τζέσικα, που αποτέλεσε πρότυπο για το ερωτικό ντουέτο της τέταρτης πράξης, ανάμεσα στη Διδώ και στον Αινεία: «*σαιξπητροποιημένος Βιργίλιος*», όπως έλεγε χαρακτηριστικά ο ίδιος ο συνθέτης. Γνήσιος εκπρόσωπος του ρομαντισμού καθώς ήταν, ο Μπερλιόζ άρχισε τη σύνθεση της όπερας από

την ιδιωτική αυτή στιγμή της υπόθεσης.

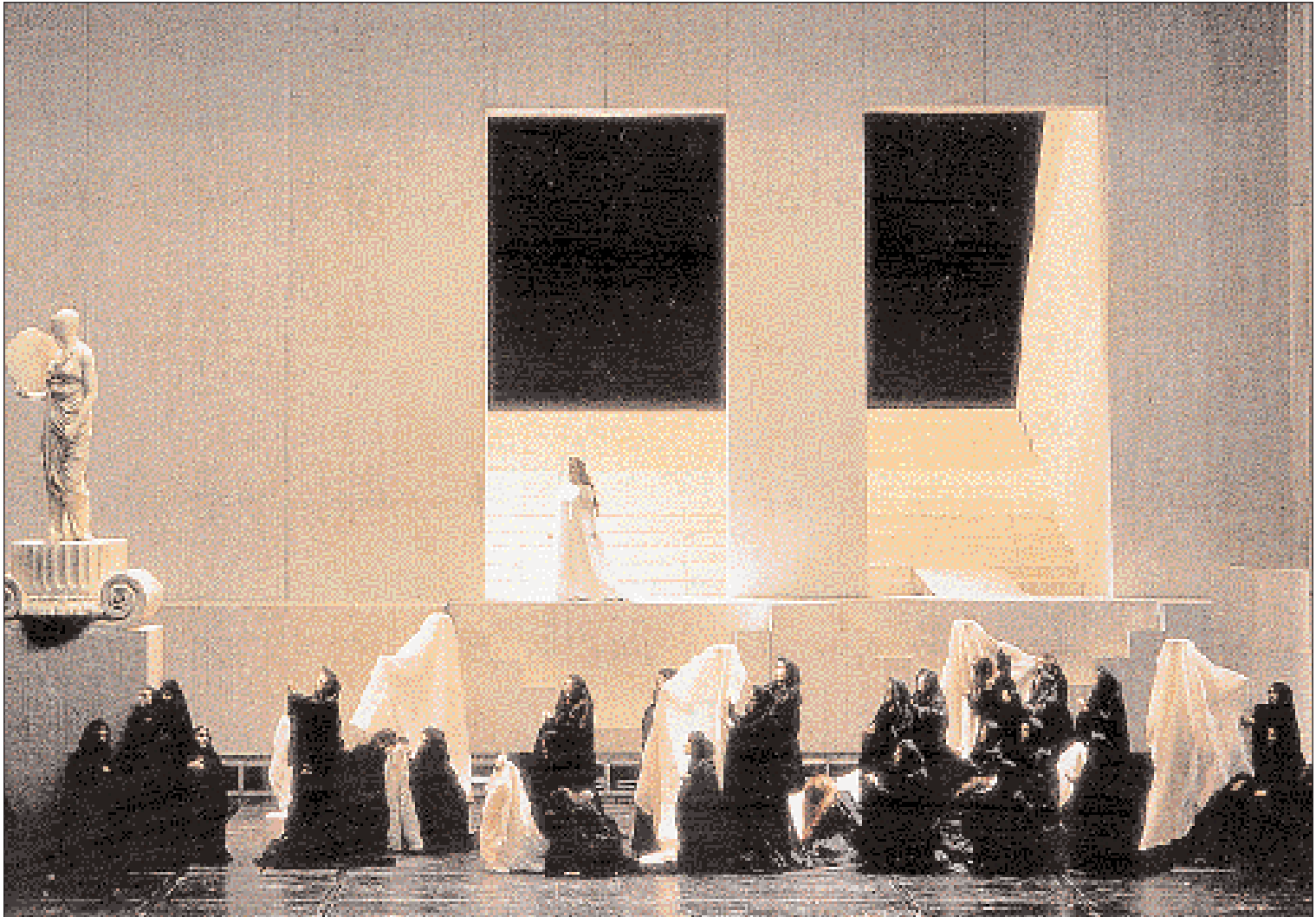
Η πτώση της Τροίας περιγράφεται στο πρώτο μέρος του έργου, όπου ως δραματικό αντίποδα προς τη Διδώ, ο Μπερλιόζ ανέπτυξε την προσωπικότητα της Κασσάνδρας, που στην *Αινειάδα* δεν αποτελεί κύρια μορφή. Η Κασσάνδρα βλέπει την επερχόμενη καταστροφή, προειδοποιεί, αλλά είναι αδύνατον να την αποτρέψει. Η μουσική της είναι ηρωική και σταδιακά αποκτά ολοένα τραγικότερα χρώματα, όσο γίνεται σαφές ότι η κόρη στέκει μόνη στη θεώρηση και εκτίμηση των εξελίξεων. Την εισοδή της συνοδεύει επιβλητικός ήχος στα έγχορδα, που θέτει αμέσως την πένθιμη ατμόσφαιρα. Η διάθεσή της παραμένει σκοτεινή, παρά τον έρωτα του Κόροιβου. Στο τέλος της πρώτης πράξης, όταν οι Τρώες πειθόνται να σύρουν τον Δούρειο Ιππο μέσα στα τείχη της πόλης, μόνη η Κασσάνδρα απέχει, τραγουδώντας: «*Οχι, δεν θα παραβρεθώ σε αυτή την αξιοθρήνητη γιορτή, όπου, σε μέλλον λαμπερό ελπίζοντας μεθά ο καταδικασμένος αυτός λαός, που τίποτε, αλίμονο! στο χείλος της αβύσσου δεν τον σταματά*».

## Η μοίρα των πηττημένων από Έλληνες και ξένους συνθέτες

► Η Ντέμπορα Πολάκι ως Κασσάνδρα στους «Τρώες» του Μπερλιόζ, προτιμά να αφαιρέσει η ίδια τη ζωή της παρά να πέσει στα χέρια των Ελλήνων. Σκηνή από την παραγωγή της Κρατικής Όπερας της Βαυαρίας (2001) σε σκηνοθεσία του Γκρέιμ Βικ (φωτ.: Wilfried Hoestl).



► Σκηνή από τους «Τρώες» του Μπερλιόζ σε παραγωγή της Όπερας της Βασιλίας το 1990 (φωτ.: Kleinfenn).



Αφήνοντας την ηρώίδα μόνη στη σκηνή επί δέκα λεπτά, με τη χορωδία και τους μουσικούς να ακούγονται από μακριά, ο Μπερλιόζ αποδίδει ιδιαίτερα αποτελεσματικά την ουσία των λόγων και τα συναισθήματά της.

Στους *Τρώες*, η Ανδρομάχη είναι βουβό πρόσωπο. Ωστόσο, η εισοδός της με τον Αστυάνακτα συνοδεύεται από χαρακτηριστικά πένθημη μουσική: η ορχήστρα του Μπερλιόζ είναι συχνά περισσότερο εκφραστική απ' ό,τι η φωνητική του γραφή, γεγονός που ενστικτωδώς γνώριζε ο συνθέτης. Ένα κλαρινέτο αποδίδει τα συναισθήματα της χήρας του Εκτορα, ενώ η σιωπή της Ανδρομάχης λειτουργεί αποτελεσματικά σε επίπεδο συμβολισμού. Ο συνθέτης θεωρούσε αυτήν ως την επιτυχεστέρα στιγμή της πρώτης πράξης.

Η δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης είναι αφιερωμένη στις γυναίκες της Τροίας. Συγκεντρωμένες στον ναό της Εστίας, περικυκλωμένες από τις φλόγες που καταστρέφουν την πόλη, πληροφορούνται πως ο Αινείας και οι άνδρες του με τον θησαυρό του Πριάμου διέφυγαν, ενώ ο Κόροιβος μαζί με τους υπόλοιπους, έπεσαν ηρωικά. Ορισμένες, αρνούνται να μείνουν με την Κασσάνδρα, άλλες τραγουδούν μαζί της έναν τελευταίο ύμνο. Καθώς οι Έλληνες εισέρχονται, η Κασσάνδρα αυτοκτονεί. Κάποιες γυναίκες ακολουθούν το παράδειγμά της, άλλες ρίχνονται από τα τείχη.

Το 1986, ο γεννημένος το 1936 Γερμανός συνθέτης Αριμπερτ Ράιμαν, παρουσίασε στο Μόναχο την πέμπτη



▲ Η Ανδρομάχη με τον Πελάδη στην όπερα «Ερμιόνη» του Ροσίνι, όπως παρονοιάστηκε στο Φεστιβάλ του Γκλάινιμπορν το 1996. Τους ρόλους ερμηνεύουν η Νταϊάνα Μόνταγκιον και ο Πολ Νάιλον (φωτ.: Donald Cooper)



▲ Η Χέλγκα Ντέρνες ως Εκάβη στην παγκόσμια πρώτη παρουσίαση των «Τρωάδων» του Αριμπερτ Ράιμαν σε σκηνοθεσία Ζαν-Πιερ Πονέλ. Η πρεμιέρα δόθηκε στις 7 Ιουλίου 1986 στην Κρατική Όπερα της Βαυαρίας (φωτ.: Sabine Toepffer).

του όπερα, τις *Τρωάδες*. Το ποιητικό κείμενο βασίζεται στη μετάφραση των *Τρωάδων* του Ευριπίδη από τον Φραντς Βέρφελ (1914), που επεξεργάστηκε για την όπερα ο Γκερντ Αλμπρεχτ. Στον πρόλογο, Ποσειδώνας και Αθηνά με την εκκωφαντική συνοδεία εκκλησιαστικού οργάνου, είναι ομιλούντες ρόλοι. Με την είσοδο της Εκάβης η ατμόσφαιρα μεταβάλλεται. Η εξπρεσιονιστική γραφή του συνθέτη και η ευρηματική ενορχήστρωση σκιαγραφούν με έντονα χρώματα την τραγική βασίλισσα. Η φωνητική γραμμή, που παρακολουθεί τον τονισμό πεζού λόγου, δίνει ακόμα μεγαλύτερη δύναμη

στο κείμενο. Η εναλλαγή ανάμεσα σε πρόζα και τραγούδι αποδεικνύεται θεατρικά ιδιαίτερα επιτυχημένη, παραθέτοντας στιγμές τραγικές όσο και βαθύτατα συγκινητικές. Το υπερφυσικό χάρισμα της Κασσάνδρας, τα ρίγη που σείουν το κορμί της, βρίσκουν διέξοδο στο παραληρηματικό τραγούδι της. Ο θρήνος της Ανδρομάχης είναι αβάσταχτος: το τραγούδι της απαιτεί υπεράνθρωπες δυνάμεις, ένταση αλλά και τρυφερότητα. Περισσότερο από δύο ώρες χωρίς διάλειμμα, ο Ράιμαν κρατά αμείωτη την ένταση μέσα από μία παρτιτούρα που αναζητεί την απόδοση των χαρακτήρων αξιοποιώντας κά-

θε δυνατότητα που του προσφέρουν η ανθρώπινη φωνή και τα μουσικά όργανα.

## Ανδρομάχη

Αν στον Μπερλιόζ η Ανδρομάχη μένει βουβή από τον πόνο, το 1963 ο Σάμιουελ Μπάρμπερ της χάρισε μία αυτόνομη, δωδεκάλεπτη σκηνή, κατά παραγγελία της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Νέας Υόρκης, με αφορμή την πρώτη χρονιά του συνόλου στη νέα του στέγη, στο Λίνκολν Σέντερ. Ο Μπάρμπερ μελοποίησε τον μονόλογο της Ανδρομάχης από τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη σε μετάφραση του Τζον Πάτρικ Κρεγκ. Η σύντομη εισαγωγή προσδιορίζει αμέσως την ατμόσφαιρα αγωνίας για το μέλλον, που θα ακολουθήσει την πτώση της Τροίας. Αρχικά, η Ανδρομάχη απευθύνεται με τρυφερότητα στον Αστυάνακτα. Η μουσική παραμένει μελαγχολική, σχεδόν πένθιμη, καθώς η γυναίκα αναλογίζεται το παρελθόν και προσπαθεί να φανταστεί το μέλλον με βάση όσα έχουν συμβεί. Όταν φέρνει στον νου της την Ελένη, η Ανδρομάχη ξεσπά, για να βυθιστεί όμως και πάλι στον πόνο.

Μία από τις πιο ενδιαφέρουσες σοβαρές όπερες του Ροσίνι, η *Ερμιόνη* (1819), βασίζεται στην *Ανδρομάχη* του Ρακίνα. Φυσικά δεν βρισκόμαστε πα στην Τροία αλλά στην Ηπειρο, στην αυλή του Πύρρου, που προσπαθεί να κερδίσει το χέρι της χήρας του Εκτορα, υποσχόμενος να προστατεύσει τον Αστυάνακτα από τον Ορέστη. Η λαμπερή και κατονομαστική διατύπωση των συναισθημάτων εντάσσει την Ανδρομάχη του Ροσίνι στη χορεία των τραγικών ηρωίδων του ιταλικού ρομαντισμού.

Στον Ρακίνα βασίζεται επίσης η *Ανδρομάχη* (1780) του Αντρέ Γκρετρι (1741-1813). Η πορεία της άτυχης όπερας –κατά τα πρότυπα ενός Γκλουκ– ανακόπηκε έπειτα από 25 επιτυχημένες παραστάσεις εξαιτίας της πυρκαγιάς που έκαψε το κτίριο της παρισινής όπερας.

## Εκάβη

Η *Εκάβη* (1812) του Νικόλα Αντόνιο Μανφρότσε (1791-1813) πιστώνεται με ένα από τα πρώτα τραγικά φινάλε στην ιστορία της ιταλικής όπερας. Το ποιητικό κείμενο δεν βασίζεται στον Ευριπίδη αλλά σε μία... πρωτότυπη εκδοχή που αφορά την υπόσχεση του Πρίαμου να δώσει την κόρη του Πολυξένη στον Αχιλλέα, με την ελπίδα ειρήνης ανάμεσα στα δύο στρατόπεδα, Ελλήνων και Τρώων. Η Εκάβη, που δεν μπορεί να συγχωρέσει τον Αχιλλέα για τον φόνο του Εκτορα, προσπαθεί να πείσει την κόρη να θανατώσει τον μέλλοντα σύζυγό της. Τελικά, το έγκλημα διαπράττει η ίδια με τη βοήθεια πιστών φρουρών κατά τη διάρκεια του γάμου. Η όπερα τελειώνει με την Πολυξένη ως πρώτο θύμα της επιδρομής των Ελλήνων και την Τροία να φλέγεται στο βάθος. Ιδιαίτερα επιτυχημένη στην εποχή της, η σήμερα λησμονημένη όπερα του Μανφρότσε ισορροπεί ανάμεσα στα έργα των Σποντινί και Κερουμπίνι και στις σοβαρές όπερες που θα συνέθετε ο

Ροσίνη την επόμενη δεκαετία. Το μουσικό του έργο διακρίνει ιεροπρέπεια και σκοτεινή ατμόσφαιρα. Το ενδιαφέρον της παρτιτούρας δεν περιορίζεται στις φωνές αλλά επεκτείνεται και στην ενόργανη ορχήστρα. Ο θάνατος του συνθέτη σε ηλικία μόλις 22 ετών, ανέκοψε μία σταδιοδρομία που –κρίνοντας από την *Εκάβη*– είναι πιθανό να έδινε ενδιαφέροντες καρπούς.

Στην *Εκάβη* του Ευριπίδη βασίζεται η ομώνυμη όπερα του Τζαν Φραντσέσκο Μαλιπέρο (1882-1973) που παρουσιάστηκε στην Όπερα της Ρώμης το 1941. Ο συνθέτης ανήκε σε εκείνους που αποκέρυτταν το οπερατικό παρελθόν της ιταλικής μουσικής και επιθυμούσε την επανασύνδεση με την ενόργανη παράδοση των Παλεστρίνα, Μοντεβέρντι, Κορέλι και Βιβάλντι. Οι ναζί απαγόρευσαν τη μουσική του, ο Μουσολίνι τον κολάκευε, χωρίς όμως να κατορθώσει να τον στρατολογήσει. Σε μία δύσκολη περίοδο για ολόκληρη την Ευρώπη, ο Μαλιπέρο στράφηκε σε κλασικά θέματα, όμως δίχως επιτυχία.

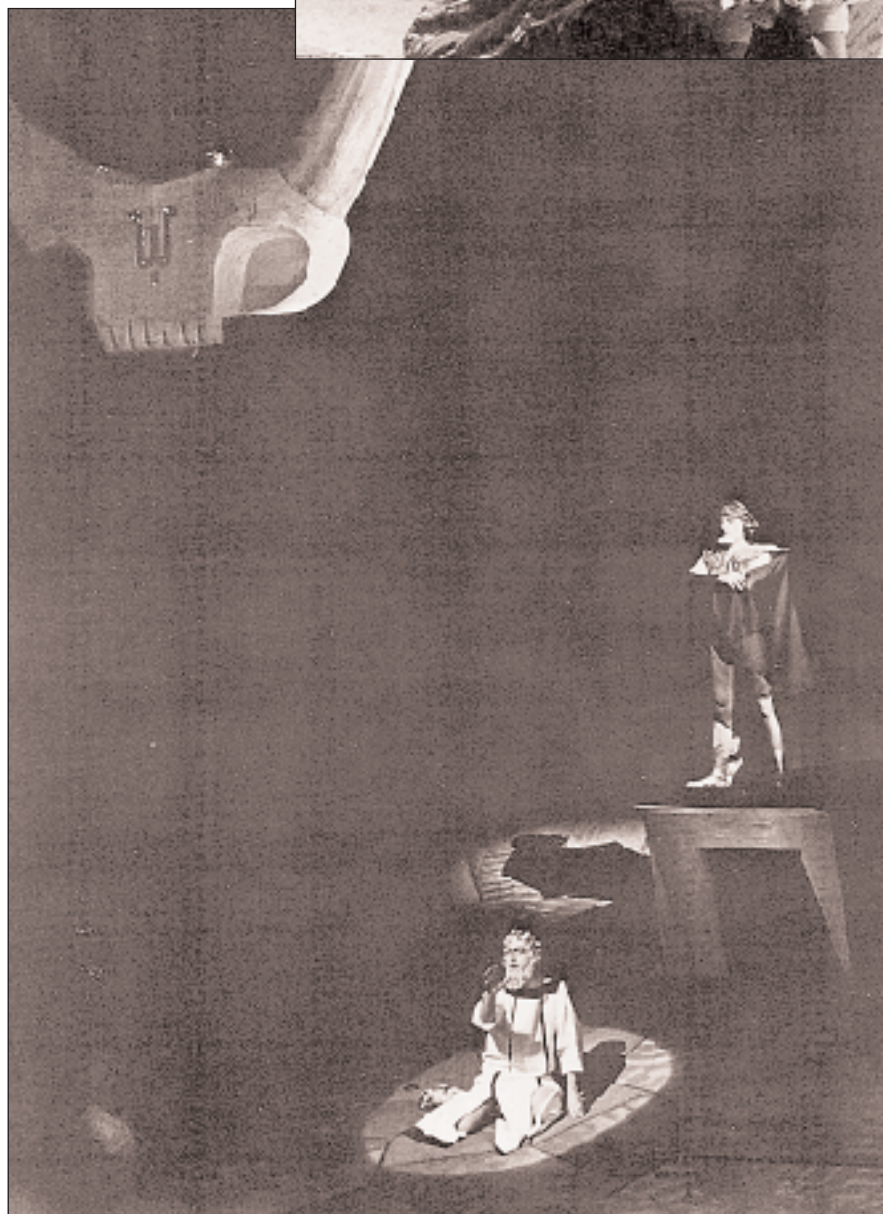
### Κασσάνδρα

Ανάμεσα στα 1981 και 1983, ο Έλληνας συνθέτης Γιώργος Σισιλιάνος (γεν. 1920) εμπνεύστηκε την τραγική καντάτα *Κασσάνδρα*, το κείμενο της οποίας προέρχεται από σχετικό απόσπασμα του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 1072-1329). Καθώς ο συνθέτης χρησιμοποιεί το πρωτότυπο κείμενο, μια γλώσσα πλέον νεκρή, η δύναμη του έργου (για μεσόφωνο, βαθύφωνο, συμφωνική ορχήστρα και χορωδία) στηρίζεται πρωτίστως στα καθαρώς μουσικά του χαρακτηριστικά. Αλλωστε, αρχική σκέψη του Σισιλιάνου ήταν μία σύνθεση αποκλειστικά ενόργανη. Παρά ταύτα, οι φωνές δεν αξιοποιούνται απλά ως μουσικά όργανα: από μόνη η ύπαρξή τους δίνει την προσδοκώμενη ανθρώπινη διάσταση καθώς και πρόσθετη δραματική ένταση, ιδιαίτερα αφού η φωνητική γραμμή ακολουθεί τους εκφραστικούς κυματισμούς και τις απροσδόκτες μεταπτώσεις του ποιητικού κειμένου. Το έργο χαρακτηρίζεται από αμεσότητα και κινείται σε ένα προσωπικό ιδίωμα, με αναφορές στη μετα-ρομαντική εποχή αλλά και στον εξπρεσιονισμό. Η σύνθεση, διάρκειας περίπου 50 λεπτών δίχως ενδιάμεσες παύσεις, χωρίζεται σε τρεις ενότητες με περισσότερες υποδιαιρέσεις.

### Πρίαμος

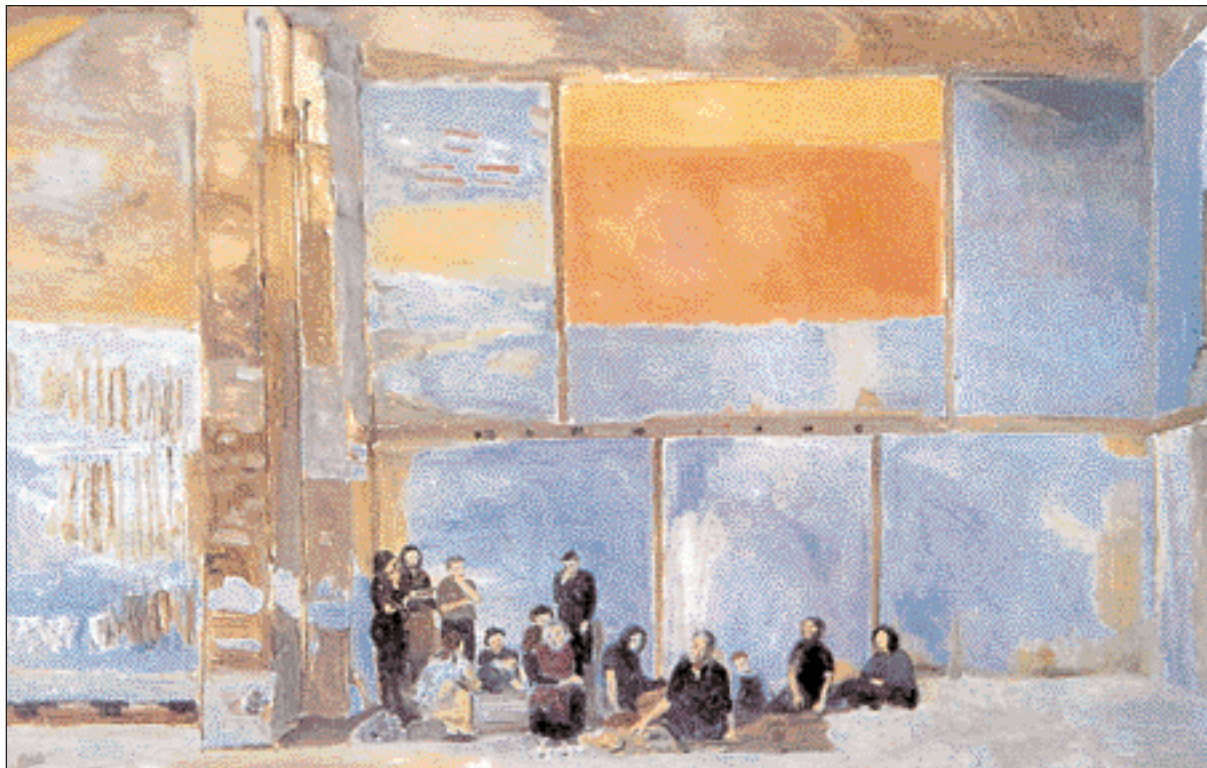
Ο *Βασιλιάς Πρίαμος* (1962) του σερ Μάικλ Τίπετ (1905-1998) βασίζεται στην *Ιλιάδα*. Κεντρικό πρόσωπο είναι ο Πάρις, τον οποίο η όπερα παρακολουθεί από τη γέννηση ως τον θάνατο του πατέρα του, Πριάμου. *Εκάβη* και *Ανδρομάχη* στέκονται στο περιθώριο ενός έργου που με αφορμή την εκλογή του Πάρι, κατά τον συνθέτη πραγματεύεται «το μυστήριο της ανθρώπινης εκλογής». Ενδιαφέρον παρουσιάζει η δομή της όπερας σε σκηνές με ενδιάμεσα ιντερλουδία, κατά τη διάρκεια των οποίων σχολιάζεται η δράση, με τρόπο ανάλογο όπως στον Χορό των τραγωδιών. ❀

► Η *Κάρμεν Ρέμπελ* ως *Ανδρομάχη* στην παγκόσμια πρώτη παρονοίαση των «*Τρωάδων*» του *Αριμπερτ Ράιμαν* σε σκηνοθεσία *Ζαν-Πιερ Πονέλ*. Η πρεμιέρα δόθηκε στις 7 Ιουλίου 1986 στην *Κρατική Όπερα της Βαυαρίας* (φωτ.: *Sabine Toepffer*).



◄ Σκηνή από παραγωγή της όπερας «*Βασιλιάς Πρίαμος*» του *Μάικλ Τίπετ*, όπως παρουσιάστηκε στη *Βασιλική Όπερα του Κόβεντ Γκάρντεν*.

# Οι Τρωάδες ως οπτικό



▲ Μακέτα σκηνοκώ του Γιάννη Τοαρούχη για τις «Τρωάδες» της οδού Καπλανών.



▲ «Λουτρό των Στρατιωτών». Ελαιογραφία του Έρνστ Λούντβιχ Κίρχνερ, 1915. Νέα Υόρκη, Μουσείο Σάλομον Ρ. Γκούγκενχάϊμ.

Του ΜΑΝΟΥ ΣΤΕΦΑΝΪΔΗ

Επιμελήτη της Εθνικής Πινακοθήκης

«Η ουσία της ποίησης του ποιητή είναι στην ίδια του τη ζωή, όχι στην ποίησή του».

Γ. Χειμωνάς

**Ε**ΙΝΑΙ ΠΕΡΙΕΡΓΟ αλλά το τόσο πλούσιο δραματικά και ποιητικά κείμενο του Ευριπίδη δεν έχει ευτυχήσει στην εικαστική του ανάπλαση. Τα άλλα μυθικά πρόσωπα, οι λοιποί τραγικοί ήρωες, δεσπόζουν στη ζωγραφική παράδοση της Αναγέννησης ή του Μπαρόκ, πρωταγωνιστούν στον Κλασικισμό και στον Ρομαντισμό, φτάνουν γοητευτικοί και μυστηριώδεις ως τα κράσπεδα της νεωτερικότητας: οι «Οδυσσεείς», οι «Κίρκες», οι «Μήδεις», οι «Οιδίποδες»... Από τον Τζοις στον Μίλερ και από τον Ελιοτ στον Πάουντ, τα τραγικά προσώπια του μύθου παρουσιάζονται πανίσχυρα.

Αλλά και στην ελληνική πραγματικότητα ο Νικηφόρος Λύτρας πολύ πρώιμα αποδίδει την Αντιγόνη και τον νεκρό Πολυνείκη, ο Παρθένος τον άμυαλο, ονειροβάτη Φαέθοντα ή τον μονήρη γιο του Λαέρτη στο νησί της Καλυψούς. Επίσης, οι μεταπολεμικοί μοντερνιστές ή ο γλωσσοκεντρικός Εγγονόπουλος συχνά αρύονται μορφές του τραγικού μύθου για να προσπελάσουν, έστω και «εν αινίγματι», τον σύγχρονο μύθο και την ακατάληκτη τραγωδία του, αλλά δεν αγγίζουν παράλα αυτά τις κατερειπωμένες φιγούρες της Τροίας, ούτε εμπνέονται από τις Τρωαδίτισσες. Γιατί άραγε;

Γιατί, αυτό το αντιπολεμικό δράμα με τις σπαράσσουσες μορφές μιας Κασσάνδρας, μιας Ανδρομάχης, μιας Εκάβης, και –γιατί όχι;– μιας Ελένης, να μη βρίσκει τα εικαστικά του πάρισα; Ίσως εδώ να πρέπει να καταφύγουμε στον «φόβο του άντρα δημιουργού» και σε ψυχαναλυτικές ερμηνείες

# σύμβολο

που έχουν σχέση με την απόρριψη, τον ευνουχισμό, τη γυναίκα-δυνάστη και τη γυναίκα-υποχείριο αλλά και σε μια γενικότερη αντίληψη υπεροχής, μιας κοινωνίας που οργανώνεται από άρρηνες, συγκροτεί αρσενικά πρότυπα και απευθύνεται σε –ευτυχισμένους για το φύλο τους– άρρηνες. Οι Τρωαδίτισσες είναι πολύ γυναικείες, πολύ αδύναμες, πολύ εγχειραγώγητες και γι' αυτό πολύ αποκαλυπτικές χρόνιων συμβάσεων εξουσίας και (καθ)υποταγής. Οι Τρωαδίτισσες, διαρκώς επίκαιρες, παρουσιάζουν ανάγλυφα το δράμα του πολέμου από την πλευρά των αμάχων και των αμέτοχων στον πόλεμο. Αγώνίζονται για την ύπαρξή τους και μόνο, ενώ το στοιχείο αυτό τις καθιστά ωμά ρεαλιστικές, αφαιρώντας την όποια ψευδοπομπική κομπορημοσύνη. Ίσως αυτός να είναι ο λόγος, που η εσωτερική ένταση και δράση των Τρωάδων να μην γίνεται εύκολα εικόνα ή τα πάθη των γυναικών να μην αφορούν μια ανδρική συνείδηση.

## Οι Τρωάδες του Τσαρούχη

Γιατί, απ' την άλλη, να εμπνέουν λ.χ. οι Βάκχες αλλά όχι οι Τρωάδες; Να ένα ερώτημα δύσκολο ν' απαντηθεί. Μοναδική εξαίρεση ο μοναδικός Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989) και το μοναδικό ανέβασμα των Τρωάδων το 1977 σ' ένα υπαίθριο πάρκινγκ της οδού Καπλανών στο Κολωνάκι. Από την εποχή της Ερωφίλης του Χορτάτζη, που σκηνογράφησε ο ίδιος για τη Λαϊκή Σκηνή, του Κάρουλου Κουν το 1934, η μόνη διαφορά έγκειται στο ότι τώρα ο ζωγράφος μεταφράζει αλλά και σκηνοθετεί, έτσι ώστε να υπηρετεί πλήρως την άποψή του.

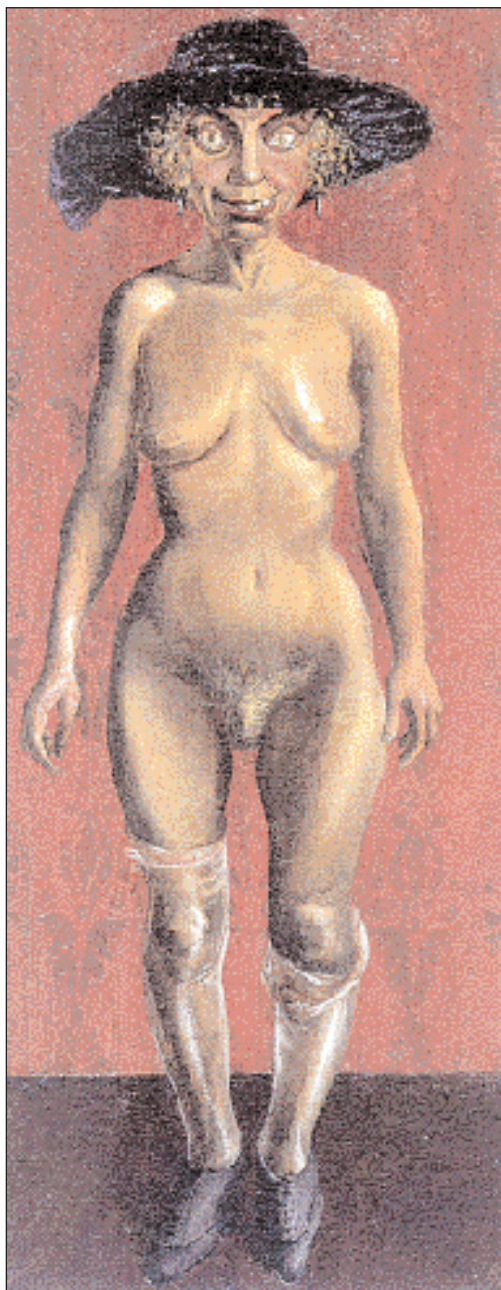
Σε αντίθεση με τον ρητορικό στόχο του Εθνικού Θεάτρου και την υψιπετή «πόζα» του Ροντάρν, ο Τσαρούχης επιλέγει ένα λιτό, καθημερινό ιδίωμα, στο οποίο μανάδες της Μεσογείου και γυναίκες αδικημένες αφηγούνται τα πάθη τους, ώστε τα λευκά τους να εξαφανίζονται στον όγκο των μαυροφορεμένων θρηνηδών. Ο ίδιος

► «Η Πλατεία του Πότονταμ». Ελαιογραφία του Ερνστ Λούντβιχ Κίρχερ, 1914. Βερολίνο, Εθνική Πινακοθήκη.



▼ «Τοπίο της Αποκάλυψης». Ελαιογραφία του Λούντβιχ Μάιντερ, 1913. Μιλονόκι, συλλογή οικογένειας Φίσιμαν.





◀ «Η Αφροδίτη της καπιταλιστικής εποχής». Πίνακας του Οτο Νιξ, 1923. Ιδιωτική Συλλογή.

ο Τσαρούχης γράφει: «...Η παράσταση των “Τρωάδων” είναι ένα σκίτσο όπως θα λέγαμε στη ζωγραφική, ένα σκίτσο παραστάσεως, που τολμώ να παρουσιάσω επειδή θα μου ήταν αδύνατο να αφήσω τα πινέλα επί ένα χρόνο - όσο θέλει μια παράσταση για να ετοιμαστεί χωρίς κανένα ψεγάδι...»<sup>1</sup> Και αλλού συμπληρώνει: «...Ανήκω σε αυτούς τους επαναστάτες που αντιδρούν στον ψευτοπροτογονισμό και θέλουν να επανασυνδεθούν με την κλασική παράδοση. Πράγμα που σημαίνει γνωριμία με την κλασική Ελλάδα. Κάθε επαφή με τα αρχαία έργα πρέπει να γίνεται απ’ ευθείας, μέσα από το αίσθημα του ελληνικού λαού και όχι με μεσολαβητές Γερμανούς ή Γάλλους. Οι αρχαίοι Έλληνες είναι συγγενείς μας, ας μην κάνουμε κατάχρηση μεσολαβητών...»<sup>2</sup>.

Στη συνέχεια οι Τρωάδες θα ανέβουν και στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά ολοκληρώνοντας ένα πολύ επιτυχημένο κύκλο παραστάσεων. Οι αντιπρωϊκές Τρωαδίτισσες του Τσαρούχη με καθοριστική την παρουσία της Σαφφούς Νοταρά, ανακαλούσαν σαφώς τις μανάδες της Κύπρου με τις φωτογραφίες των αγνοουμένων και συνακόλουθα τις ζωγραφιές του Κύπριου καλλιτέχνη Δημήτρη Σκοτεινού ή το συνταρακτικό ντοκουμένταριστικό Αττίλα του Μιχάλη Κακογιάννη.

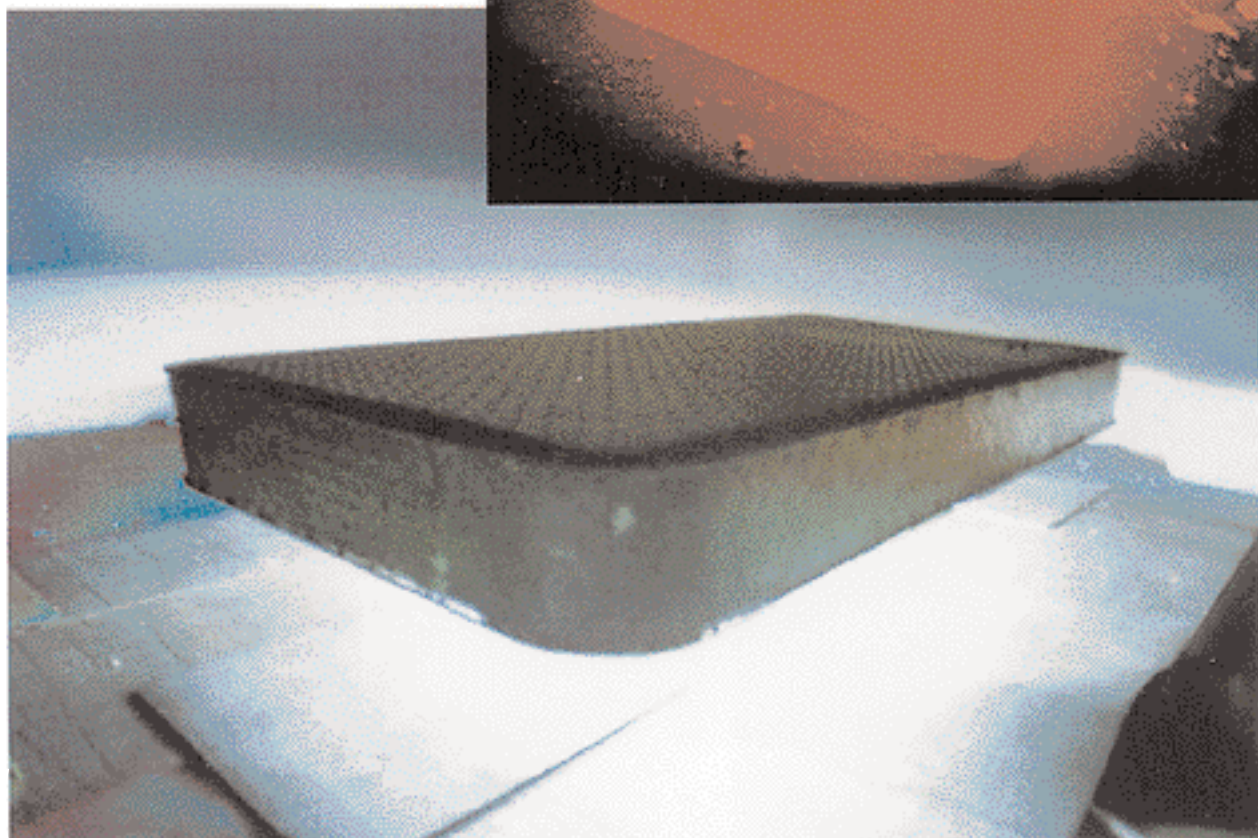
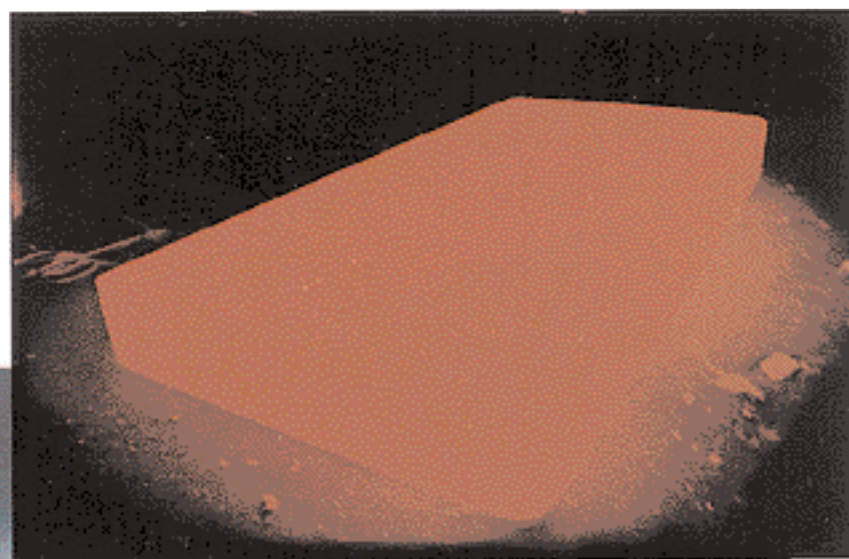
«Το γελοίο είναι η φοβερότερη ιδιότητα του τρομακτικού».

Γ. Χειμωνάς

Τι όμως θα μπορούσε να λειτουργήσει ως οπτικό σύμβολο των Τρωάδων στη σημερινή τέχνη; Μήπως μπορούμε να ανιχνεύσουμε τα πρόσωπα των δικασμένων γυναικών, των προβεβλημένων βασιλισσών και των αφανών του Χορού σε σημερινά έργα ασχέτως της ετικέτας και του τίτλου τους; Εξάλλου, είπαμε, το δράμα ευτύχησε περισσότερο στη θεατρική - κινηματογραφική απόδοσή του, ενώ τρόμαξε με το βάρος του τους ζωγράφους. Εστω κι έτσι όμως, στα καρτέ του σινεμά ή στα φώτα της ράμπας, από τον Μιχάλη Κακογιάννη και τον Αντώνη Αντύπα το εικαστικό στοιχείο ελλοχεύει.

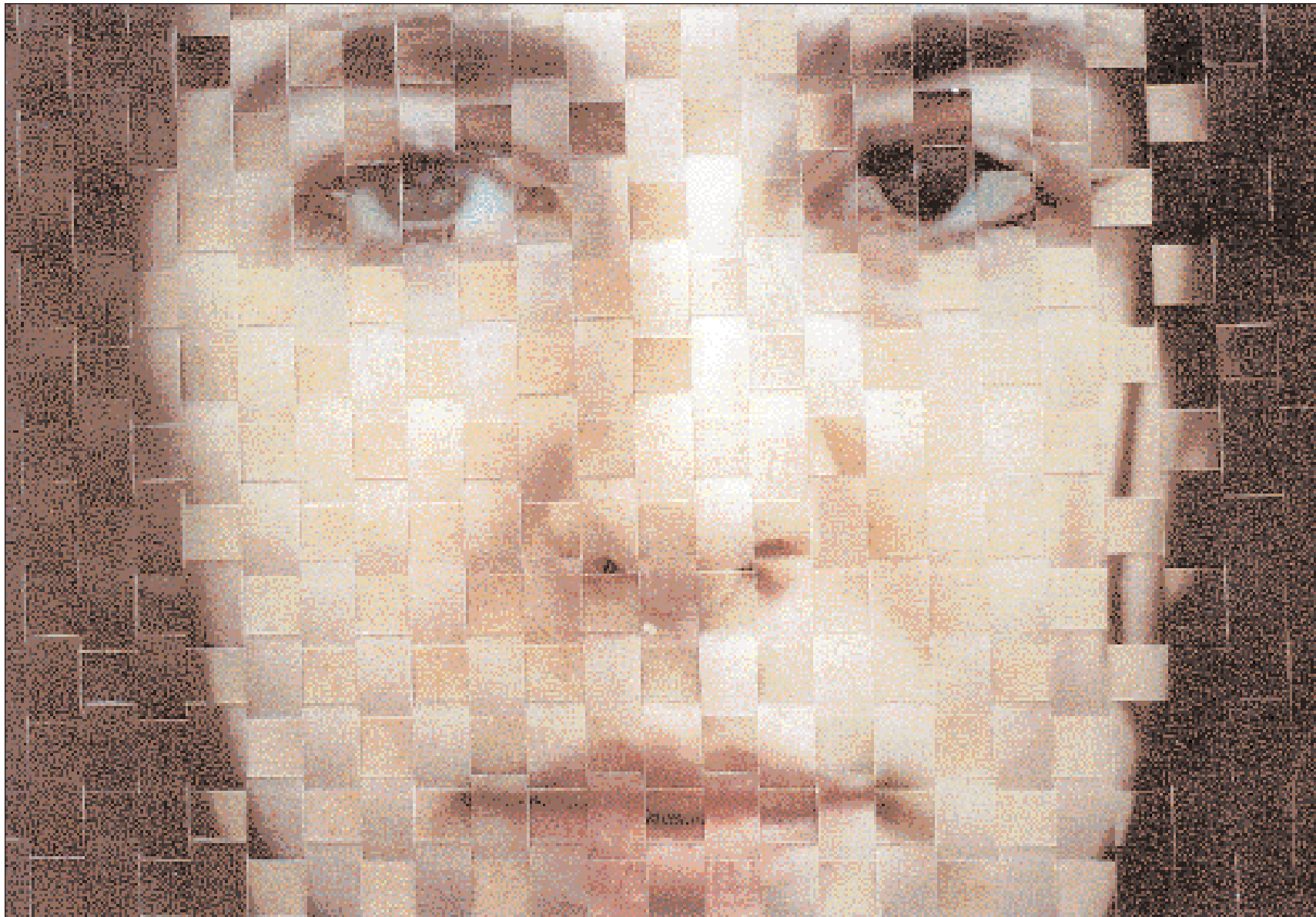
Και πιο πέρα;

Είδα πέρσι στην Νέα Εθνική Πινακοθήκη του Βερολίνου μια έκθεσφαφιέρωμα στον γερμανικό εξπρεσιονισμό με τον τίτλο *Der Potsdamer Platz (Η πλατεία του Πότσταμ)* και με πρωταγωνιστή τη ζωγραφική του Ερνστ Λούντβιχ Κίρχνερ. Πόρνες και μετανάστες, πολιτικοί εξόριστοι και φιγούρες που δεν αναγνώριζαν πατρίδα, συνωστιζόνταν στην ιστορική πλατεία προς εύρεση νέου ρόλου και νέας μοί-



► Τα άδεια, λαμυρνίζοντα σιρόμαια της Μαίρης Ζυγούρη στην 10η Μπιενάλε Νέων Δημιουργών στο Σεράγεβο, το 2001.





▲ «Διπτοί Κόσμοι» του Χρήστου Αποστολάκη.

**Οι αρχαίοι Έλληνες  
είναι συγγενείς μας,  
ας μην κάνουμε κατά-  
χρηση μεσολαβητών**

ρας. Ο Κίρχνερ ζωγραφίζει αυτές τις ερημωμένες, γυναικείες μορφές, γωνιώδεις και ψιμυθιωμένες σαν νεκρές. Κι άλλοτε πάλι αποσύρει το ενδιαφέρον του από τους αμάχους και τη μοιραία πλατεία για να ζωγραφίσει το *Soldatenbad*, το *Λουτρό των Νεοσυλλέκτων* υπό τα όμματα του αξιωματικού (1915). Η Τροία δεν έχει πέσει ακόμη

και γι' αυτό τα χειρότερα δεν έχουν έλθει. Ο πόλεμος εξουθενώνει και καταστρέφει με τρόπον ώστε ο καλλιτέχνης απλώς να ζωγραφίζει ρεαλιστικά τους εφιάλτες του.

Πριν από τον Φασμίπντερ, τέλος, ο Λούντβιχ Μάιντνερ ζωγραφίζει ένα προδρομικό *Αποκαλυπτικό*

τοπίο καταστροφών ήδη από το 1913. Οι νικητές σέρνουν τις αιχμάλωτες για δούλες και για σεξουαλικά τους υποχείρια. Ο Οτο Ντιξ, το μόνο που είχε να κάνει ήταν, στα 1923, να συνθέσει την *Αφροδίτη της Καπιταλιστικής Εποχής* υπογραμμίζοντας την αποκρουστική γύμνια της.

Στα ελληνικά πράγματα οι *Διπτοί Κόσμοι* του Χρήστου Αποστολάκη είναι, νομίζω, το πιο εύγλωττο παράδειγμα. Ο ζωγράφος «πλέκει» δύο φωτογραφίες που απεικονίζουν δύο διαφορετικά γυναικεία πρόσωπα. Το αποτέλεσμα είναι εντυπωσιακό στην υβριδική

του λειτουργία: δύο κόσμοι, η χαρά και η λύπη, ο διπλός ρόλος μιας σύγχρονης Τρωαδίτισσας, η εγκατάλειψη και το πείσμα, προαισθημα...

Το 2001, στο καθημαγμένο Σεράγεβο οργανώθηκε 10η Μπιενάλε νέων δημιουργών από τις ευρωπαϊκές χώρες της Μεσογείου. Την Ελλάδα εκπροσώπησε μια ομάδα καλλιτεχνών υπό τον γενικό τίτλο *Χάος και Επικοινωνία*. Στέκομαι στη βιντεο-χορογραφική πρόταση της Κατερίνας Παπαγεωργίου (1974) επειδή κυρίως περιστρέφεται γύρω από την τύχη της νέας γυναίκας σε έναν κόσμο επιθετικών ανδρών αλλά και στη Μαίρη Ζυγούρη (1973), η οποία έστησε ένα γλυπτικό περιβάλλον απουσίας, με άδεια στρώματα που λαμπύριζαν στο σκοτάδι υποδηλώνοντας φυγή, νομαδισμό, μετανάστευση, προσωρινή εγκατάσταση... Το τέλειο δηλαδή σκηνικό για μια υποθετική παρουσίαση των *Τρωάδων*. Των *Τρωάδων*, που είτε ως πραγματικά καλλιτεχνικά έργα είτε ως ιδεολογικά σύμβολα θα υπάρχουν, εμπνέοντας όσο υπάρχει «πόλεμος» και το μόνο συνακόλουθο ερώτημα του: Γιατί;

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. «Ως Στρουθίον μονάζον επί δώματος», εκδ. Καστανιώτη, 1987.
2. «Λίθον ον απεδοξίμασαν οι οικοδομούντες», εκδ. Καστανιώτη 1989.

# Εκάβη ή Τα σπαράγματα



◀ Σκηνή από τις «Τρωαδίτισσες» του Ευριπίδη, που παρονοίασε το θέατρο Στοά το 1972 με την Ελένη Καρπέα στον ρόλο της Εκάβης. Η παράσταση ανέβηκε σε μετάφραση Κώστα Βάρναλη, σκηνοθεσία Θανάση Παπαγεωργίου, μουσική Νικηφόρου Ρώτα και σκηνικά - κοστούμια Φαίδωνα Παιρικαλάκι.

▼ «Εκάτη», 3ος αι. π.Χ. Λέιντεν, Κρατικό Μουσείο Αρχαιοτήτων.

Τον ΚΩΣΤΑ ΜΠΑΖΑΡΪΔΗ

Ψυχιάτρον - Ψυχαναλυτή

**Ε**ΙΝΑΙ ΔΥΣΚΟΛΟ να αναπλάσουμε τη μορφή της Εκάβης, όπως αυτή προβάλλει μέσα από τα μυθολογικά, τα επικά, αλλά και τα δραματουργικά δεδομένα της ελληνικής και ρωμαϊκής φιλολογίας.

Δεύτερη σύζυγος του Πριάμου, απέκτησε μαζί του δεκαεννιά γιους και δώδεκα θυγατέρες. Οι περιπλανήσεις στις μυθικές καταγραφές μας οδηγούν να συσχετίσουμε τη μορφή της με τις χθόνιες θεότητες της μυθολογίας της Ανατολής. Το όνομά της, οι σχέσεις της με τον Απόλλωνα, αλλά και η τελική μεταμόρφωσή της σε Σκύλα (θαλάσσια σκύλα), μας παραπέμπουν στην Εκάτη. Ίσως και να ταυτίζεται μαζί της. Όμως, πέρα από αυτό, η Εκάβη με τα τριάντα παιδιά και την βασιλική λάμψη, φαντάζει σαν απόηχος της νεολιθικής Μεγάλης Μητέρας.

Η Μεγάλη Μητέρα, όπως υποστηρίζουν οι περισσότεροι μελετητές, ήταν η ενσάρκωση των αρχαϊκών θρησκευτικών ιδεών. Στο θρησκευτικό σύστη-

μα που ήταν ενταγμένη δεν υπήρχαν ούτε άλλοι θεοί, ούτε ιερείς, παρά μόνο αυτή η οικουμενική θεά και οι ιερείες της, ενώ το ιερό φίδι ήταν το κυριότερο σύμβολό της. Μια εκδοχή αυτής της μορφής ήταν και η Εκάτη, που κρατούσε τη διπλή δάδα και εμφανίζονταν με τρία πρόσωπα (συνενώνοντας τη Γη, τον Ουρανό και τον Κάτω Κόσμο) και είχε τον σκύλο για ιερό της ζώο. Καθώς πενούσαν τα χρόνια, οι ελληνικοί μύθοι φαίνεται να έδωσαν έμφαση στις καταστρεπτικές δυνάμεις της Εκάτης και όχι στις δημιουργικές της δυνατότητες. Έτσι απέμεινε σαν δαιμόνια σεληνιακή θεότητα που προστάτευε τις γυναίκες, δοξάζονταν σε μυστικές μαγικές τελετουργίες και κατοικούσε στα τρίστρατα.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που απορρέει από τις μυθικές κατασκευές είναι η συνάφεια Ιοκάστης, Κλυταιμνήστρας και Εκάβης. Και οι τρεις βασίλισσες είχαν γιους που θα έφερναν τη βία και τον θάνατο. Ο Οιδίπους, ο Ορέστης και ο Πάρις ήταν ταγμένοι να

Οι Τρωαδίτισσες και η πορεία τους προς τη σκλαβιά, μαρτυρούν τη μάχη και των δύο φύλων απέναντι στο θηλυκό στοιχείο του ψυχιισμού



# της Μεγάλης Μητέρας

καταστρέψουν, αλλά και να συντριβούν. Και οι τρεις γεννήθηκαν κάτω από τη σκιά ενός φοβερού χρησμού. (Ο Απολλόδωρος περιγράφει ότι η Εκάβη, λίγο πριν γεννήσει τον Πάρι, ονειρεύτηκε ότι έφερε στον κόσμο ένα κούτσουρο, από το οποίο ξεπετάχτηκαν αμέτρητα φλεγόμενα φίδια, όνειρο που ερμηνεύτηκε σαν προμάντευμα τρομερών δεινών). Και οι τρεις δώχτηκαν από τους γονείς τους μακριά στα βουνά, με την εντολή να σκοτωθούν, ώστε να μην βασιλέψουν. Και οι τρεις συνδέονταν στενά με τις μητέρες τους, με δεσμούς που είχαν μιαν αιμομικτική χροιά, διαφορετικού βέβαια βαθμού.

## Ψυχαναλυτικές αναζητήσεις

Θα ήταν κοινότοπο να επαναλάβω ότι οι τραγικοί ήρωες δεν ταυτίζονται με τα ψυχολογικά υποκείμενα, δεν είναι «άτομα», δεν διαχειρίζονται «μικρές» διυποκειμενικές συγκρούσεις και δεν επιτρέπουν εύκολους «ψυχολογισμούς». Θα ήταν προτιμότερο να μιλούμε για προσωπεία. Προσωπεία γεμάτα ζωή, που πάλλονται από συναισθήματα και επιθυμίες, όμως στις ιδιότητες, στο ύφος, στις πράξεις, αλλά κυρίως στα λόγια τους, συμπυκνώνονται ιστορικά και πολιτισμικά δεδομένα της στιγμής και του χώρου που γεννήθηκαν. Ταυτόχρονα, στα χαρακτηριστικά που αποδίδονται σ' αυτά τα προσωπεία, εγγράφονται βασικά χαρακτηριστικά της ψυχοεξουαλικής εξέλιξης του ανθρώπινου είδους και κρυσταλλώνονται φάσεις της ψυχικής ανάπτυξης.

Αν επιμείνουμε στον ψυχαναλυτικό τρόπο ακρόασης των Τρωάδων θα διακρίνουμε πολλούς θεματικούς άξονες. Ανάμεσά τους, αυτούς που αφορούν στο μητρικό μορφοείδωλο, στις φαντασιώσεις της πρωταρχικής σκηνής, στο θηλυκό στοιχείο του ψυχοισμού.

## Το μητρικό μορφοείδωλο

Η Εκάβη ξεπροβάλλει, σαν μια συντριμμένη, κατασπαραγμένη αρχαϊκή μητέρα. Απομεινάρια του μητρικού φαντάσματος των πρώτων παιδικών χρόνων, το οποίο όχι μόνο γεννά τα παιδιά, αλλά τα ορίζει και τα κατακρατεί, χρησιμοποιώντας τα ως ναρκισσιστικές και λιβιδινικές προεκτάσεις της. Η αναλυτική διεργασία ξαναφέρει στο προσκήνιο πρώιμες φαντασιώσεις (που με ενάργεια περιέγραψε η Μ. Κλάιν), όπου η μητρική μορφή είναι ο φορέας όλων των εξουσιών (ακόμη και της πατρικής εξουσίας) και βιώνεται ως παντοδύναμη και καταβροχθιστική. Η μορφή αυτή ασκεί ψυχικό και σωματικό έλεγχο στα παιδιά, όμως ταυτόχρονα υποσχεται ικανοποίηση της παιδικής μεγαλομανίας: πραγμάτωση, δηλαδή,

της αυταπάτης ότι θα μπορούν να κατέχουν και τους δύο γονείς και θα ανήκουν και στα δύο φύλα. Η Εκάβη - Τροία, πολύχρυση και διεγερτική, είναι πόλος έλξης, αλλά και πεδίο συντριβής της παιδικής ύπαρξης, καθώς επισείει και την απειλή του ψυχικού θανάτου, που φωλιάζει σε αυτές τις εξαρτητικές σχέσεις. Επειτα, και η ίδια η πραγματικότητα («οι δυσκολίες και οι απώλειες του πολέμου») συνθλίβει τις αυταπάτες που εκτρέφονται στην ανατολή της ζωής. Ο φθόνος, η οργή, η απελπισία κυριαρχούν τώρα πια στον συναισθηματικό κόσμο του παιδιού. Είναι αυτό που η Τζ. Μακ Ντούγκαλ ονομάζει «κανιβαλιστική αγάπη». Ένας από τους προσφορότερους τρόπους επίλυσης αυτής της σύγκρουσης είναι η καταστροφή του αρχικού αντικειμένου. Αυτού του τόσο αγαπημένου προσώπου, που τώρα πια φαντάζει μισητό και «ξένο» και θυμίζει τις ανέφικτες προσδοκίες. Εδώ αξίζει να επισημάνουμε την πρώιμη φροϋδική έννοια της «ενόρμησης κυριαρχίας», που ενσωματώθηκε αργότερα στην ενόρμηση θανάτου, η οποία αναφέρονταν στην προσπάθεια καθυστάτησης του αρχικού αντικειμένου και πήγαζε από την παιδική σκληρότητα.

Ο Ζ. Μπερζερέ εισήγαγε την έννοια της «θεμελιώδους βίας», δηλαδή της βίας που συνδέεται με την ανάγκη επιβίωσης και δίνει απάντηση στο δίλημμα: «ή εγώ ή αυτή». Ακόμη ο Μπ. Γκρούνμπεργκερ, ανατρέχοντας στον μύθο του Ανουβι, τόνισε την αρχαϊκή επιθετικότητα που στρέφεται εναντίον του εσωτερικού του μητρικού σώματος και εκφράζεται με φαντασιώσεις ξεκοιλιάσματος, κατασπαραγμού, εξαναγκασμού, απαγωγής κ.ά.

Έτσι, η ολιστική μορφή της Εκάβης, μοιάζει να κατατέμνεται σε επιμέρους εικόνες. Η Κασσάνδρα σχεδόν πετά με τις κυκλικές πολύστιχες ρήσεις της, διεισδύει σε απροσπέλαστους μελλοντικούς τόπους και επικοινωνεί με τον ουρανό. Η θηλυκή καρικατούρα Ελένη, πατά στέρεα στη Γη. Η ευνουχησμένη μητέρα Ανδρομάχη τοποθετείται σε άρμα. Το κουφάρι της παρθένου Πολυξένης σήπεται πάνω στον τάφο του Αχιλλέα, ενώ η ίδια η σωριασμένη στο κώμα, αλλά δυσκατάβλητη και ανυπότακτη ακόμη Εκάβη, μοιάζει να επικοινωνεί με τους κατοίκους του Κάτω Κόσμου. Όλες αυτές οι μορφές μοιάζουν να είναι θραύσματα και μερικές αντανάκλασεις της Μεγάλης Μητέρας, που διαμοιράζονται τις ιδιότητές της και εξακτινίζονται σε διαφορετικές τροχιές, καθώς το αρχικό είδωλο διασπάται μέσα σε έναν καταστροφικό ορυμαγδό.

## Η πρωταρχική σκηνή

Αυτή η έκρηξη βίας μας οδηγεί στον

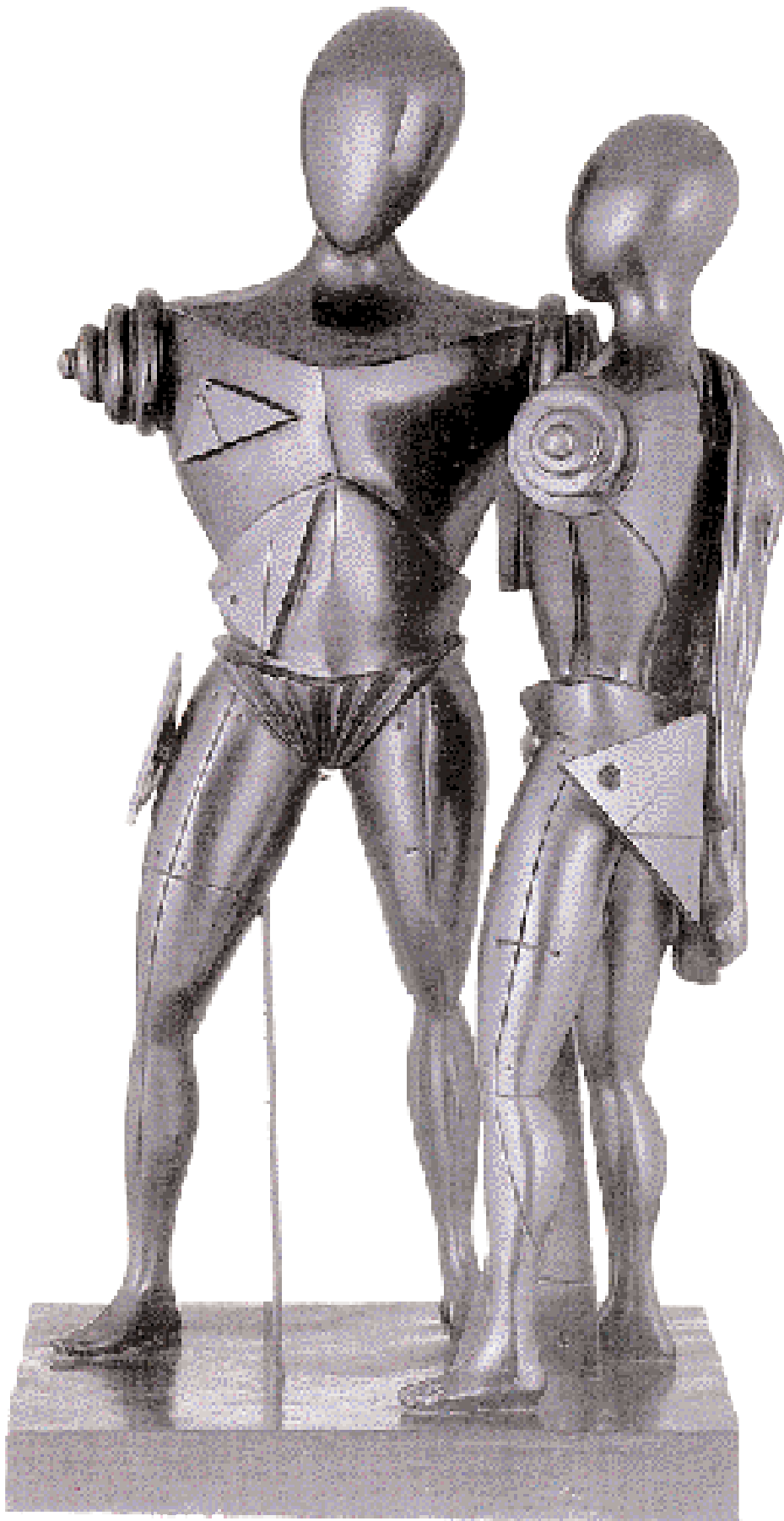
επόμενο θεματικό άξονα: τις φαντασιώσεις της πρωταρχικής σκηνής. Η καταστροφή της Τροίας (απότοκος της ερωτικής συνάντησης του Πάρι με την Ελένη, αλλά και άμεση συνέπεια της «διείσδυσης» του Δούρειου Ιππου) θα μπορούσε να ειπωθεί και σαν ένα από τα φανταστικά σενάρια που πλάθει ένα παιδί, όταν σκέφτεται τις ερω-

τικές σχέσεις των γονιών του. Ιδιαίτερα στις αναπτυξιακές φάσεις, όπου η αγάπη και το μίσος δεν ξεχωρίζουν, κυριαρχεί η εικόνα ενός καταστροφικού σμιξίματος, ανοικείου και ανόσιου. Είναι ένα σενάριο που προσομοιάζει με τον θηλασμό, με τη μητέρα να ξεσκίζεται από την ανήμερη αγάπη και τις περιττωματικές επιθέσεις του



◀ «Κασσάνδρα» του Μαξ Κλίγγκερ (1857 - 1920). Λυγία, Μουσείο Καλών Τεχνών (φωτ.: AKG, Βερολίνο).

▼ «Εκτώρ και Ανδρομάχη». Ορειχάλκινο γλυπτό του Τζόρτζιο ντε Κίρικο. Συλλογή Franco Montecchi, Μιλάνο.



► Η συνάντηση του Εκτώρα με την Ανδρομάχη. Σχέδιο του Τζον Φλάμαν, 1792.



παιδιού - συζύγου και να καίγεται (όπως και η Τροία) στις φλόγες του πάθους του.

### Το θηλυκό στοιχείο του ψυχισμού

Όμως οι Τρωαδίτισσες και η οδυνηρή πορεία τους προς τη σκλαβιά, ίσως μαρτυρούν και τη μάχη που δίνουν τα άτομα και των δύο φύλων, απέναντι στο θηλυκό στοιχείο του ψυχισμού. Αυτό που ο Φρόνιτ θεωρεί ως «κατεξοχική απωθημένο», αλλά ωστόσο φαίνεται ότι αποτελεί το υπόβαθρο της σεξουαλικότητας, αλλά και γενικότερα της ψυχικής οργάνωσης.

Η παθητική εγκατάλειψη που νιώθει το μικρό παιδί, όταν βρίσκεται ανήμπορο στα χέρια της μητέρας του και κατακλύζεται από τις διεγέρσεις – τόσο τις εσωτερικές, όσο και εκείνες που γεννούν οι φροντίδες της – είναι ένα αβάσταχτο συναίσθημα που θα πρέπει να αποκηρυχτεί και να αντιστραφεί. Και αυτό, το παθητικό συναίσθημα, φαίνεται να κυριαρχεί ακόμη περισσότερο σε στιγμές πολέμου και μετανάστευσης, όταν τα πάντα ορίζονται «από τις βουλές των θεών και τις επιλογές της θανατερής Μοίρας». Ετσι λοιπόν, η βία θα μετατρέψει τον τρόπο της υποταγής στη χαρά της εξουσίας και θα επιβάλλει τη φαλλική – «ενεργητική» – πρωτοκαθεδρία. Η γυναίκα, εκφραστής και κατ' εξοχήν φορέας αυτού του στοιχείου, θα πρέπει να υποβιβαστεί. Το θηλυκό στοιχείο θα εξισωθεί με το παθητικό και το ευνοχισμένο, και η δεκτικότητα θα θεωρηθεί συνώνυμη της ανεπάρκειας. Το γυναικείο – μητρικό σώμα θα πρέπει να χάσει τη μοναδική του αξία, να υπαχθεί στη ζωώδη κατάσταση και να μετατραπεί σε ανταλλάξιμο «πράγμα». Ακόμη, αυτή η «μυστηριώδης» έννοια της θηλυκότητας, θα πρέπει να καλυφθεί με ένα πέπλο σιωπής και θανάτου και η γυναικεία ηδονή να παγιωθεί στα δίχτυα του πένθους και της συντριβής. Όμως, η στάση αυτή βρίσκει συνηγόρους και σε γυναικεία

πρόσωπα με προεξάρχουσα την Ελένη, αλλά και την Ανδρομάχη και την Κασσάνδρα (που υιοθετεί μια άφυλη στάση).

### Ο «ενδιάμεσος χώρος»

Συνοψίζοντας, θα άξιζε να επισημάνουμε ότι η τραγωδία είναι μια σκηνική πραγμάτωση της φαντασίωσης γέννησης του υποκειμένου. Το «Εγώ» προβάλλει μέσα από τις εκλάμψεις μιας τρομακτικής σύγκρουσης, όπου λυσομανά η πρωτόγονη βία, κατακερματίζοντας το αρχαϊκό αντικείμενο. Η Εκάβη πορεύεται με τον Χορό των γυναικών. Δεν είναι πια βασίλισσα, είναι μια ακόμη σκλάβο. Όμως, όλες οι γυναίκες έχουν καταφέρει να θεμελιώσουν την ξεχωριστή ύπαρξή τους και μόνο που είναι σημαδεμένες από τον θάνατο (ένδειξη συντριβής της ναρκισσοειδούς παντοδυναμίας) μπορούν να ελπίζουν στην ανάμνηση. Ο θρήνος τους αποτυπώνει την οδύνη, όμως ανοίγει τον δρόμο για τις διεργασίες εσωτερικεύσεων και την ψυχική ανάπλαση του χαμένου παραδείσου. Ο Λόγος, ενσωματώνοντας τα βιώματα και μεταπλάθοντάς τα σε μνήμη, ίσως μπορέσει να διαμεσολαβήσει για τη συναλλαγή ανάμεσα στα αβέβαια, αμφιταλαντευόμενα πρόσωπα, που προέκυψαν, με τη χαμένη φανταστική συμβιωτική αγκαλιάση.

Όμως, η παρουσία των Θεών στον πρόλογο μαρτυράει ότι οι τραγικοί ήρωες κινούνται σε έναν «ενδιάμεσο χώρο», ανάμεσα στο θείο και το ανθρώπινο. Ακόμη επισημαίνει την πολυδαίδαλη διαδρομή που έχει να διανύσει η ανθρώπινη ύπαρξη ώστε να οδηγηθεί από τη φαντασίωση «συσσωμάτωσης του ανθρώπου με τον θεό» στην κατάσταση του «ανθρώπου με θεούς» και από εκεί στη θέση του «ανθρώπου δίχως θεούς», που όμως έχει εντάξει τη συμβολική τάξη, τόσο στον ψυχισμό του όσο και στο θεσμικό πλαίσιο που τον υποβασιάζει. Όταν, βέβαια, ολοκληρώσει αυτή την πορεία...



◀ «Εκτορ και Ανδρομάχη» στη σκηνή του αποχαιρετισμού, κατά τον Νίκο Εγγονόπουλο (1969, Ιδιωτική Συλλογή).

# Ο πόλεμος και τα όρια της νίκης

Τον **ΑΝΔΡΕΑ Χ'ΕΛΜΗ**

Επίκουρον καθηγητή Ιστορίας Δικαίων  
στο Τμήμα Νομικής  
των Πανεπιστημίων Αθηνών

**Η** ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ εναντίον της Τροίας αποτελεί, ήδη από την αρχαιότητα, παραδειγματική αναφορά σε κάθε λόγο περί πολέμου. Διαδεχόμενη το έπος, η τραγωδία χρησιμοποιεί, με τη σειρά της, τον Τρωικό πόλεμο, πεδίο πρόσφορο για να καταγραφούν εντάσεις και συγκρούσεις αξιών διαχρονικές. Τρία από τα έργα του Ευριπίδη που μας έχουν διασωθεί (κατά χρονολογική σειρά συγγραφής: *Ανδρομάχη*, *Εκάβη*, *Τρωάδες*) έχουν ως αντικείμενο τις συμφορές που έπληξαν τους κατοίκους της Τροίας, μετά την άλωση της πόλης τους. Περισσότερο ίσως από τα άλλα δύο έργα, οι



▲ «*Ανδρομάχη και Πήρρος*» σε πίνακα του Πιερ Ναρσίς Γκερέν (1774-1833) που ανήκει στο Μουσείο και την Πινακοθήκη Καλών Τεχνών του Μπιορντό (φωτ.: Alain Danvers).

Τρωάδες συνθέτουν μια αληθινή «τοιχογραφία της οδύνης», την οποία συνοψίζει η Εκάβη με τη φράση «*επί δ' άλγεσιν άλγεα κείται*» (στ. 596)<sup>1</sup>.

Στη σκηνή παρουσιάζεται η μοίρα των υποδουλωμένων γυναικών, στις οποίες αντικατοπτρίζεται η δυστυχία της κατάστασης αιχμαλώτων και προσφύγων. Απουύσες από την αγορά και τους πολιτικούς θεσμούς, οι γυναίκες πρωταγωνιστούν στο αρχαίο δράμα, τόσο στην κωμωδία, υπό τη μορφή της παρωδίας (π.χ. Αριστοφάνη, *Λυσιστράτη*, *Εκκλησιάζουσες*), όσο και στην τραγωδία. Στις *Τρωάδες* ο γυναικείος λόγος ασκεί κριτική σε μια κατεξοχήν ανδρική δραστηριότητα, τον πόλεμο. Πιο συγκεκριμένα, η κριτική του Ευριπίδη εστιάζεται στην επηρμένη συμπεριφορά των νικητών απέναντι στους αδύναμους ηττημένους. Τρία σημεία είναι εκείνα, στα οποία η συμπεριφορά αυτή προσκρούει σε υπέρτερες θρησκευτικές επιταγές: ο σεβασμός της ζωής των αιχμαλώτων, η ταφή των νεκρών και η ασυλία των ιερών. Ο Ευριπίδης στιγματίζει τη συμπεριφορά των Αχαιών και ως προς τα τρία αυτά σημεία.

## Η θανάτωση του αιχμαλώτου

Το πέρας του πολέμου σηματοδοτεί

τον τερματισμό του κύκλου της βίας και του αίματος. Στο έργο του Ηρακλείδα (στ. 963-966) ο Ευριπίδης αναφέρεται σε «νόμο» που δεν επιτρέπει στους νικητές να σκοτώνουν όσους πίνουν ζωντανούς στη μάχη: η θανάτωση του αιχμαλώτου, δεν μπορεί παρά να προκαλεί μίσση, σύμφωνα με τους «νόμους των Ελλήνων» (*Ηρακλείδα*, στ. 1010-1011). Εύκολα, λοιπόν, καταλαβαίνει κανείς με πόσο αποτροπιασμό αντιμετωπίζει ο ίδιος συγγραφέας τη θανάτωση του μικρού Αστυάνακτα, γιου του Εκτορα και της Ανδρομάχης, στις *Τρωάδες*. Πρόκειται για ωμή πράξη βίας που υπαγορεύεται από την ασυδοσία του νικητή, απέναντι στην οποία ο ηττημένος βρίσκεται εντελώς ανυπεράσπιστος. Μόνη αντίδραση που του μένει είναι η επίκληση του νόμου της εκδικήσεως: αυτό κάνει η Ανδρομάχη, μόλις πληροφορείται την απόφαση για τη θανάτωση του γιου της (στ. 724), αυτό κάνει και η Εκάβη, όταν με ακόμη πιο δραματικό και πιο ποιητικό τρόπο, εκστομίζει τη φράση «*από τα σπασμένα κόκαλα χασκογελάει ο φόνος*» (στ. 1176-1177).

## Η μέριμνα της ταφής

Η μέριμνα για την ταφή των νεκρών διατρέχει ολόκληρο το έργο. Η Κασ-

σάνδρα δεν διστάζει να ισχυριστεί πως, από μια άποψη, οι νικητές Αχαιοί, που πολεμούν μακριά από την πατρίδα τους και «*όχι για να σώσουν τα σύνορά τους*» (στ. 375), βρίσκονται σε χειρότερη μοίρα από τους αντιπάλους τους, καθόσον οι νεκροί τους «*κείτονται εδώ, στην ξένη γη θαμμένοι*», χωρίς τη φροντίδα των δικών τους, ενώ οι γυναίκες και οι γονείς τους πεθαίνουν στον τόπο τους, χωρίς κανείς να προσφέρει σπονδές στους τάφους τους (στ. 376 επ.): οι Τρώες, αντίθετα, πέθαιναν *υπέρ πάτρας*, που είναι το κάλλιστον κλέος, και «*θάβονταν στην πατρική τους γη, με νεκρικές τιμές από αγαπημένα χέρια*» (στ. 387 επ.). Μπορεί, όπως λέει σε άλλο σημείο η Εκάβη, «*οι πεθαμένοι λίγο [να] νοιάζονται για πλούσια κτερίσματα και άλλες μαιτιοδοξίες των ζωντανών*» (στ. 1247-1250), όμως η φροντίδα για τους νεκρούς συνιστά υπέρτατη υποχρέωση για τους επιζώντες.

Την υποχρέωση αυτή δεν αναιρεί η εμπόλεμη κατάσταση. Οι νικητές οφείλουν να αναγνωρίζουν και να σέβονται το χρέος αυτό των αντιπάλων τους. Μπορούν μόνο να θέτουν κάποιους όρους στην εκπλήρωση του καθήκοντος αυτού. Ετσι, ο κήρυκας Ταθύβιος συνιστά στην Ανδρομάχη να μην εκστομίζει κατάρες κατά των Αχαιών που θανάτωσαν τον γιο της, γιατί μόνο «*αν δεν μιλήσεις και δεχθείς με υπομονή τη μοίρα σου, άδεια θα 'χεις να θάψεις τούτο το δυστυχισμένο*» (στ. 737-738). Ο κυρίαρχος νικητής ορίζει, επομένως, τις προϋποθέσεις, υπό τις οποίες επιτρέπεται στον αντίπαλο η άσκη-



ση ενός δικαιώματος θρησκευτικού χαρακτήρα. As μην ξεχνάμε πως η πρώτη σύγκρουση που μας είναι γνωστή στην ιστορία μεταξύ ανθρώπινου και θείου δικαίου αφορά ακριβώς την ταφή ενός πολεμιστή, του Πολυνείκη (Σοφοκλή, *Αντιγόνη*).

Μια εμπειρία αρνήσεως να αποδοθούν οι νεκροί τους για ταφή είχαν ζητήσει οι Αθηναίοι λίγα χρόνια πριν από την παράσταση των *Τρωάδων*, όταν, τον έβδομο χρόνο του Πελοποννησιακού πολέμου (424 π.Χ.), οι Βοιωτοί, αντιδρώντας στην κατάληψη του ιερού τους στο Δήλιο, δεν δέχονταν να συνάψουν ανακωχή, ώστε οι αντίπαλοί τους να μπορέσουν να σπκώσουν τους νεκρούς τους. Η πρακτική αυτή, την οποία αγνόησαν οι Βοιωτοί, δεν στηρίζεται σε κάποιον ρητώς διατυπωμένο κανόνα, αλλά στην άσκησή της, όπως επισημαίνει ο Θουκυδίδης, *κατά τα πάτρια* (*Ιστορία*, Λ. 98).

### Σεβασμός των ιερών

Εκτός από την ταφή των νεκρών, ο σεβασμός των ιερών είναι επίσης ένας κανόνας που δεν είναι επιτρεπτό να παραβιάζεται ούτε σε περίοδο πολέμου. Την υποχρέωση αυτή δεν σεβάστηκε ο Αγαμέμνων, όταν έγινε η διανομή της πολεμικής λείας: ως αρχηγός της εκστρατείας είχε αναμφισβήτητα δικαίωμα να διαλέξει «χωρίς κλήρο» (στ. 248: *εξαιρέτων*), τα λάφυρα που ήθελε· δεν είχε όμως δικαίωμα να πάρει ως παλλακίδα του την Κασσάνδρα, η οποία είχε ζητήσει άσυλο στον ναό της Αθηνάς. Με την πράξη του αυτή ο

Αγαμέμνων «προσέβαλε» (στ. 69: *υβρισθείσαν*) τη θεά και τους ναούς της, «*παραβαίνοντας τους νόμους της θρησκείας*» (στ. 43). Οργισμένη η Αθηνά, αποφασίζει να διακόψει στο εξής την ευνοιά της προς τους Αχαιοούς και ζητεί τη συνδρομή του Ποσειδώνα για να τους τιμωρήσει, επιφυλάσσοντάς τους *νόστον πικρόν* (στ. 66): η ασεβής συμπεριφορά αντιμετωπίζεται με μια θρησκευτικής τάξεως κύρωση.

### Κριτική της επικαιρότητας

Και στους τρεις τομείς που επισημάνθηκαν, βρισκόμαστε στα όρια δύο κατηγοριών σαφώς διακριτών τη σύγχρονη εποχή, του δικαίου και της θρησκείας. Σύμφωνα με τον Ευριπίδη, υπάρχουν κάποιοι θεμελιώδεις και απαραβίαστοι κανόνες, οι οποίοι πρέπει να διέπουν τη στάση του νικητή απέναντι στον ηττημένο, κανόνες των οποίων απόηχο βρίσκουμε και στο έργο των ιστορικών. Χωρίς αμφιβολία, στην αρχαιότητα, όπως εξάλλου και σήμερα, οι κανόνες αυτοί διαγράφουν ένα αδύναμο και εύθραυστο πλαίσιο προστασίας του νικημένου. Η παραβίασή τους από τον κυρίαρχο νικητή δεν μπορεί παρά να επισύρει εξωνομικές κυρώσεις, όπως η εκδίκηση ή η θεία τιμωρία.

Είναι γνωστό πως οι *Τρωάδες* παιχθηκαν λίγους μήνες μετά τη σφαγή των Μηλίων από τους Αθηναίους. Πρόκειται άραγε για σαφή κριτική της οδυνηρής επικαιρότητας μέσω της προσφυγής στον μύθο: Το θέμα έχει προκαλέσει πολλή συζήτηση, χωρίς να

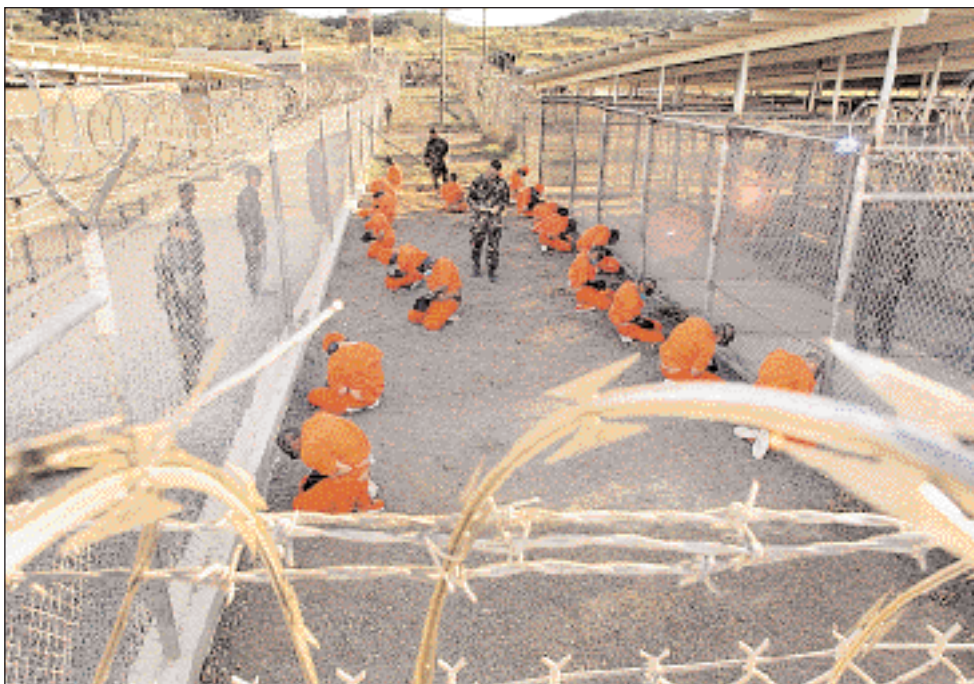
έχει δοθεί οριστική απάντηση. Σίγουρα, πάντως, είναι η επίδραση που είχε το έργο στο κοινό και μάλιστα διαχρονικά: δύο περιστατικά αξίζει, από αυτή την άποψη, να μνημονευθούν. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο, ο τύραννος των Φερών Αλέξανδρος, ενώ παρακολουθούσε μια παράσταση των *Τρωάδων*, εγκατέλειψε το θέατρο, από ντροπή που «*θα τον έβλεπαν να δακρύζει για τις συμφορές της Εκάβης και της Ανδρομάχης, ενώ ποτέ του δεν σπλαχνίστηκε κανέναν από όσους είχε ο ίδιος σκοτώσει*» (Πελοπίδας, 29). Πιο κοντά σε μας, ο Μπέρτραντ Ράσελ αναφέρει πως, παρακολουθώντας το 1919 το ίδιο έργο, παρατήρησε ότι όλοι οι θεατές είχαν δακρύσει, ενώ μόλις είχαν εκλέξει μια κυβέρνηση, αποφασισμένη να παρατείνει τον αποκλεισμό της Γερμανίας, μετά την ανακωχή, και να τον εφαρμόσει επίσης στη Ρωσία, προκαλώντας με τον τρόπο αυτόν τον θάνατο πολλών μικρών παιδιών, που θα είχαν τη μοίρα του Αστυάνακτα. Από την τραγωδία του Ευριπίδη στην τραγωδία της ζωής η απόσταση είναι, δυστυχώς, ελάχιστη, γεγονός που δεν παύει να επαληθεύει η εκάστοτε επικαιρότητα. ❀

*Από την τραγωδία του Ευριπίδη στην τραγωδία της ζωής η απόσταση είναι ελάχιστη, όπως επαληθεύει η επικαιρότητα*

#### ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

1. Οι στίχοι παραπέμπουν στις «*Τρωάδες*» του Ευριπίδη (μτφρ. Ε. Μπελιέ, Πατάκης 1998).

▼ *Υδατογραφία του Πάουλ Μον εμπνευσμένη από τις «Τρωάδες» του Σενέκα. Στο κέντρο η Ανδρομάχη με τον μικρό Αστυάνακτα. Το έργο κοσμεί την Κρατική Όπερα της Δρέσδης (φωτ.: Asmus Steuerlein, Δρέσδη).*



▲ «*Οι συνθήκες κράτησης των Ταλιμπάν στη βάση του Γκουαντανάμο αποτελούν άρνηση των αξιών, εν ονόματι των οποίων η Ουάσινγκτον διαβεβαίωσε ότι επενέβη στο Αφγανιστάν*», επεσήμανε η γαλλική εφημερίδα «*Le Monde*» («*Κ*», 27/1/2002).