

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

ΕΠΙΚ. ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ

ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

*«ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΡΟΣΛΗΨΕΙΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΤΩΝ ΑΤΡΕΙΔΩΝ*

*ΚΑΤΑ ΤΟΝ 21<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ»*

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ:

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΦΙΛΗ

A.M.: 201211

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ:

ΧΕΙΜΕΡΙΝΟ ΕΞΑΜΗΝΟ 2016-2017

Στη μητέρα μου, Ντίνα, και την αδερφή μου, Βασιλική,

που πάντα αναλαμβάνουν τα συμπληρωματικά του πνεύματος αναγκαία.

*Όποιος, όμως θαυμάζει και απορεί, έχει την ιδέα πως βρίσκεται σε άγνοια (γι' αυτό και όποιος αγαπά τον μύθο είναι από μια άποψη και φιλόσοφος, γιατί ο μύθος περιλαμβάνει θαυμαστά συμβάντα).*

Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*, Α2, 982b12

*Κανείς θνητός δε θα περάσει αβλαβής*

*Τη ζωή του κι εντελώς αζημίωτος.*

Αισχύλου, *Χοηφόροι*, στ.1016-1020

Στις περιπτώσεις ξένης βιβλιογραφίας η μετάφραση είναι της γράφουσας.

## Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος .....	4
Εισαγωγή .....	5
Δημήτρη Δημητριάδη <i>Η Εκκένωση</i> (2013) .....	10
Η αλυσίδα του θανάτου .....	47
Επίλογος.....	52
Γιώργου Βέλτσου <i>Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα</i> (2014) (2009) .....	55
<i>Σχέδιο για Ιφιγένεια</i> (2014) .....	57
<i>Σχέδιο για Ηλέκτρα</i> (2009).....	71
Επίλογος.....	76
Μάριου Ποντίκα <i>Χλιμίντρισμα</i> (2015).....	79
(1) <i>Κασσάνδρα, Λόγος προς τους νεκρούς</i> .....	80
(2) <i>Κένταυρος Χείρων, Ταπείνωση</i> .....	86
(3) <i>Η αντοχή της σιωπής. Επίλογος</i> .....	93
Επίλογος.....	95
Αύρας Σιδηροπούλου <i>Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας</i> (2004) .....	99
Επίλογος.....	117
Γενικός Επίλογος.....	121
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	133
Κείμενα .....	133
Μελέτες.....	133
Διαδικτυακές Πηγές.....	140
Ευρετήριο.....	144

## Πρόλογος

Στόχος της παρούσας μελέτης ήταν αρχικά η καταγραφή και κατάθεση των δραματουργικών προσλήψεων του Μύθου των Ατρείδων και η εν συνεχεία συγκριτική ανάλυσή τους. Η αναζήτηση του εκάστοτε μυθικού επεισοδίου και των αντίστοιχων εκφάνσεων- παραγώγων του αποδείχθηκε εξίσου επίπονη με μια περιπλάνηση σε ένα λαβύρινθο όπου το δέος μετατρέπεται σε άκρατο φόβο και ο βρυχηθμός του Μινώταυρου ακούγεται απειλητικός από μακριά σαν αναπαραγόμενη ηχώ, τόσες φορές όσες και οι προσλήψεις του. Για τον λόγο αυτό και η πρόταξη της ανάλυσης θυσίασε την ποσοτική καταγραφή, προσδοκώντας να αναπληρώσει το αντίστοιχο κενό που δημιουργεί.

## Εισαγωγή

Εν αρχή ην ο Μύθος. Η ανάγκη του ανήκειν οδηγεί τη συγγραφική δραστηριότητα σε μία συνδιαλλαγή με το παρελθόν<sup>1</sup>, αυτό το κομμάτι του που έχει αποκατασταθεί ως κοινή μνήμη, κοινός «τόπος». Πρόκειται ίσως για μία αναζήτηση αποκατάστασης μιας αυτοπροσδιοριστικής ανάγκης συμμετοχής σε κάτι μέγα. Συμπληρωματικά, αφορμάται από την ανάγκη συνδιαλλαγής με την προηγούμενη γραφή, που προκαλεί είτε δέος είτε ερωτήματα, αποστροφή ή σύνταξη-σύμπραξη. Ήδη είναι εμφανές ότι ο Μύθος ενεργοποιεί μαζί τη διάνοια και το συναίσθημα,<sup>2</sup> την ατομική και την κοινωνική ταυτότητα, τη σχέση του τότε με το τώρα. Κατά τον Αριστοτέλη, ο Μύθος είναι η πλοκή της οποίας οι επιμέρους πράξεις αποτελούν μία ενιαία πράξη, με τον κίνδυνο να εξαρθρωθούν αν μετατεθούν ή αφαιρεθούν. Ο ποιητής τις χρησιμοποιεί προκειμένου να πει εκείνα που μπορούν να γίνουν σε αντίθεση με τον ιστορικό που λέει εκείνα που έγιναν.<sup>3</sup> Γεννάται το ερώτημα γιατί διαχρονικά ο ανθρώπινος νους επιστρέφει στον Μύθο. Ένα επιχείρημα είναι ότι η πραγματικότητα δεν επαρκεί προκειμένου

---

<sup>1</sup> Πρβλ. Roland Barthes: «Κάποιος μπορεί να συλλάβει τους πολύ αρχαίους μύθους αλλά δεν υπάρχουν αιώνιοι μύθοι· διότι είναι η ανθρώπινη ιστορία που μετατρέπει την πραγματικότητα σε λόγο, και μόνο αυτή κυβερνά τη ζωή και τον θάνατο της μυθικής γλώσσας. Αρχαία ή όχι, η μυθολογία μπορεί να έχει μόνο μια ιστορική βάση, διότι ο μύθος είναι ένα είδος λόγου επιλεγμένου από την ιστορία: δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να εξελιχθεί από τη 'φύση' των πραγμάτων.», Roland Barthes, *Mythologies* (επιμ. και μτφρ. Annette Lavers), The Noonday Press, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1991, σ. 108.

<sup>2</sup> Πρβλ. Ιωάννης Κακριδής, *Ελληνική Μυθολογία, Εισαγωγή στο Μύθο*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1986, σ. 16: «Το μόνο που μπορεί να πει κανείς είναι ότι για τη νόηση του Μύθου απαιτείται ένα ελάχιστο όριο λόγου και ένα ελάχιστο όριο άλογου στοιχείου. Επομένως ο Μύθος απαιτεί μια ιδιαίτερη κατηγορία της νόησης, όπως η λογική και η αισθητική νόηση, έναν τρόπο στον οποίο να μπορεί να ανταποκρίνεται ένα αντικείμενο που δεν είναι ούτε φύση, ούτε ιστορία, αλλά ένας κόσμος, ένα σύνολο δρώντων και δρωμένων. [...] Έτσι μπορούμε να πούμε ότι ο Μύθος μετέχει της διάνοιας (με την πλατωνική έννοια του όρου) αλλά δεν πειθαρχεί στους νόμους της. [...] Ξεκινάμε από τη συνείδηση και ψάχνουμε να προσδιορίσουμε ποιος τρόπος λειτουργίας της μας επιτρέπει να φτάσουμε στη νόηση του μύθου. Μέσα στον ίδιο χρόνο που κινείται η γνώση, η τάξη του γεγονότος- ο μύθος- κινείται από μία δύναμη ξένη προς τον συνειρμικό λόγο.». Ως ένα σύνολο δρώντων και δρωμένων μπορούμε να ορίσουμε κάθε θεατρικό κείμενο και κάθε παράσταση. Από την αισθητική νόηση της συνείδησης μεταβαίνουμε στη νόηση του Μύθου, μέσω της παρακολούθησης μίας παράστασης αρχαίου δράματος, όπου ξετυλίγονται όλοι οι προβληματισμοί του συγγραφέα. Γιατί είναι διαδεδομένο το θέατρο για την αναπαραγωγή του Μύθου περισσότερο από άλλα είδη λογοτεχνίας; Η αναμετάδοση του μύθου χρειάζεται πομπό και δέκτη αδιαμεσολάβητα. Ο θεατρικός χώρος μπορεί να ικανοποιήσει επιτυχώς αυτή την ανάγκη, με τρόπο μοναδικό. Ικανοποιεί την προϋπόθεση που θέτει ο Ι. Κακριδής και αφορά σε αυτή τη μετάβαση από τη φαντασία στη λογική σκέψη.

<sup>3</sup> Αριστοτέλης, *Ποιητική* (Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια: Στ. Δρομάζος), Κέδρος, 1982, σσ. 233, 237, 239, 241.

να παράσχει απαντήσεις στις ανθρώπινες αναζητήσεις, που στοχεύουν σε μία αποκατάσταση της σκέψης μέσα σε ένα πλαίσιο κοινωνικής σύμπραξης. Ο Μύθος είναι ένας τρόπος να δώσουμε νόημα σε έναν κόσμο χωρίς νόημα, ενώ συνεισφέρει στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την ατομική μας ταυτότητα, την αντίληψή μας για την κοινωνία, τις ηθικές μας αξίες, το μυστήριο της δημιουργίας.<sup>4</sup> Σε αντίθεση με το γεγονός, που συνιστά την πραγματικότητα, τα μονοπάτια του Μύθου μας τοποθετούν σε μία κατάσταση υποθετική (χρονικά, γεωγραφικά και ατομικά), δυνητική, όπου η ανθρώπινη βούληση αποκτά άλλη αξία. Οι συνιστώσες δυνάμεις που την ενεργοποιούν και την κινούν προβάλλουν διεξόδους που η πραγματικότητα αδυνατεί να φωτίσει. Ευρισκόμενοι εκτός του Μύθου, αλλά εμπλεκόμενοι σε αυτόν, δυνάμεθα να αποκτήσουμε μία στάση αντικειμενική απέναντι στα ερωτήματα που γεννώνται, να τοποθετήσουμε εαυτούς πιο κοντά ή μακριά σε/από κάθε ήρωα, να προβούμε σε μία ασφαλή αυτοκριτική μέσα σε μία «κοινωνία» χαρακτήρων.

Η θεατρική πράξη, από τη συγγραφή μέχρι την παραστατική της ολοκλήρωση, πραγματεύεται όλες τις ανθρώπινες αναζητήσεις μέσα σε ένα κοινωνικό σύνολο, οδηγούμενη μοιραία στον Μύθο, που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι κάθε ανθρώπινης σύμπραξης. Μοιάζει να είναι εγγενής αλλά και κοινωνικογενετικά προκαθορισμένη η ανθρώπινη ανάγκη να δηλωθεί μία στάση απέναντι στα γεγονότα του Μύθου, σε μία διαδικασία αυτο-έκθεσης και έμμεσης συνδιαλλαγής με την «κοινωνία» όσων απαρτίζουν τη θεατρική πράξη: συγγραφέα, συντελεστών παράστασης και θεατών. Από την κατατεθειμένη γραφή των Αρχαίων Τραγικών μέχρι σήμερα, η τακτική επιστράτευσης του Μύθου για τον σχολιασμό της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, της ανθρώπινης βούλησης και ενέργειας και της σύγκρουσης ανάμεσα στο άτομο και την κοινωνία διατηρεί πρωτεύουσα θέση. Μέσω της κοινής μνήμης και γνώσης οι τραγικοί ποιητές κοινωνούσαν τα μηνύματά τους στο αθηναϊκό κοινό.<sup>5</sup> Είναι ενδιαφέρον ότι οι Πρόλογοι είναι αναπόσπαστο κομμάτι των περισσότερων αρχαίων τραγωδιών, που λειτουργούσε ενημερωτικά για τους θεατές. Εφόσον όλοι

<sup>4</sup> Πρβλ. Rollo May, *The Cry For Myth*, Souvenir Press (E&A) Ltd, London, 1993, σσ. 15, 30-31.

<sup>5</sup> Πρβλ. Charles Fuqua, «Studies in the Use of Myth in Sophocles' 'Philoctetes' and the 'Orestes' of Euripides», *Traditio*, Vol. 32 (1976), Cambridge University Press, <http://www.jstor.org/stable/27831003> (06-07-2016), σσ. 29-95, 31: «Ο ελληνικός μύθος συνιστούσε μία συνεχώς αλλασσόμενη μορφή σκέψης, ανάλυσης, και ανταπόκρισης, με την οποία οι Έλληνες απευθύνονταν στο κόσμο για τον εαυτό τους».

γνώριζαν τον Μύθο, εκτός του ότι τοποθετούσαν τους θεατές χρονικά στην πλοκή του Μύθου, παράλληλα διατύπωναν τη στάση του ποιητή στο πλέον αρχικό στάδιο της τραγωδίας, προκαλώντας την ενεργοποίηση της σκέψης, προκειμένου οι θεατές να συμπορευτούν με την εκάστοτε διαχείριση του Μύθου και να συμπάσχουν. Ο Μύθος αποτελούσε κοινή γνώση της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας. Λόγω της αξίας των κειμένων των τραγικών ποιητών, οι Μύθοι έγιναν κτήμα των μελετητών όλου του κόσμου σε όλες τις εποχές της ανθρωπότητας. Η διαχρονική τους αξία έδωσε το έναυσμα να ασχοληθούν πολλές επιστήμες με τις θεματικές που προέβαλαν. Στο πέρασμα των αιώνων οι Μύθοι σταμάτησαν να συνιστούν κοινό τόπο των κοινωνιών. Παρέμειναν όμως μία συγγραφική ανάγκη όσων συγγραφέων και σκηνοθετών θέλησαν να επικοινωνήσουν μέσω αυτών.<sup>6</sup> Σε αυτό το σημείο έγκειται και το ενδιαφέρον της συγγραφικής επαναφοράς τους. Όταν ο Μύθος σταματά να συνιστά κοινό «τόπο», πόσο αποδοτική παραμένει η επικοινωνία με τους μη έχοντες γνώση αυτού; Ένας αντίστοιχος Πρόλογος αποκαθιστά το δημιουργούμενο κενό, συστήνοντας μία νέα κοινωνία ανθρώπων που διαχειρίζονται την πλοκή του. Σε συνέπεια με τους Αρχαίους Τραγικούς, οι τρεις κύκλοι των Μύθων (Ατρείδων, Λαβδακιδών και Τρωικός) παραμένουν ενεργοί είκοσι έξι αιώνες μετά, αποδεικνύοντας ότι είναι ασύγκριτοι για την επαναδιαπραγμάτευση των ζητημάτων που εγείρουν.

Μέσω αυτής της διαδικασίας, τα αρχαία κληροδοτήματα απευθύνονται σε νέους κληρονόμους, που ενεργούν σε κοινωνίες διαφορετικής σύστασης. Οι παράμετροι που προαναφέρθηκαν έχουν αλλάξει: είναι αισθητή η διαφοροποίηση του αυτοπροσδιορισμού του ατόμου, του προσδιορισμού της σχέσης του με την κοινωνία, η αντίληψη για τις ηθικές αξίες αλλά και τη δημιουργία *per se*. Η επιβεβαίωση της αξίας τους έρχεται να δηλώσει και τη δυναμική τους. Παρά την αλλαγή των κοινωνιών και της ανθρώπινης σκέψης, οι Μύθοι παραμένουν σταθερά ενεργοί απευθυνόμενοι στις σύγχρονες κοινωνίες, χωρίς να επιτρέπουν να τους αλλοιώσουν, αλλά επιβαλλόμενοι να τις αναδιαμορφώσουν, σε ένα υφέρπον παιχνίδι δύναμης και εξουσίας ανάμεσα στην πραγματικότητα

---

<sup>6</sup> Πρβλ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην Αρχαία και Σύγχρονη ελληνική δραματουργία: η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *Παράβασις*, Τ. 10, Αθήνα, 2010, σσ. 55-84 και ιδίως 55-56 και 68, όπου αναφέρει ότι ο τραγικός αρχαιόμυθος μονόλογος έχει καθιερωθεί στη συνείδηση και την παραγωγή των σύγχρονων ελλήνων θεατρικών συγγραφέων.



(=σύγχρονη κοινωνία) και τις δυνατότητες της υπόθεσης (=Μύθοι). Ίσως, διότι σε κάθε κοινωνία η εξυγίανση αυτής δεν μπορεί παρά να πραγματοποιείται μέσω της κάθαρσής της. Ίσως, διότι, αν δεν αλλάζει η σύσταση του Μύθου, αλλάζει η διαδικασία της κάθαρσης που έχει ανάγκη η κάθε κοινωνία να βιώσει. Ίσως, διότι ο στόχος παραμένει σταθερά ο ίδιος, ευπροσάρμοστος στην κάθε εποχή και την κάθε κοινωνία. Η σύγχρονη συγγραφική δραστηριότητα απορρέει από δύο πηγές: η πρώτη είναι κοινή με αυτή των Αρχαίων Τραγικών, η επιστράτευση του Μύθου προκειμένου να σχολιαστούν σύγχρονες παθογένειες, να προβληθούν κοινωνικές και ατομικές καταστάσεις και να προταθούν λύσεις. Η δεύτερη είναι η διασύνδεση με το συγγραφικό παρελθόν, όπως έχει ήδη αναφερθεί. Εδώ κείται και η ένδειξη μίας δευτερογενούς συγγραφικής διαδικασίας, που προσανατολίζεται όχι μόνο στον Μύθο, αλλά και στις τεχνικές ή τακτικές διαχείρισής του από τους αρχαίους τραγικούς αλλά και επόμενους αναγνωρισμένους συγγραφείς. Η αρχαία τραγωδία προέβαλλε τη ανάγκη ερμηνείας των γεγονότων και όχι τα ίδια τα (γνωστά σε όλους) γεγονότα.<sup>7</sup>

Ο Μύθος των Ατρείδων, κληρονομιά των αρχαίων τραγικών όσο και δική μας, χάνεται στο παρελθόν, διαθέτοντας στοιχεία μαζί ιστορικά και μυθοπλασίας. Γιατί οι Ατρείδες; Ο Gilbert Murray επικαλείται τον ατρείδικό μύθο για να αναφέρει: *«Προσπάθεια του δράματος είναι να μας κάνει να αισθανθούμε τι σημαίνει να κυριεύσεις μια πόλη, να θυσιάσεις μια κόρη, να μισείς έναν σύζυγο, ώστε να σκοτώσεις ή να αισθάνεσαι πως άγεσαι σε πράξη τόσο φοβερή, όπως είναι ο φόνος της μάνας. [...] Το αποτέλεσμα εδώ είναι, και ήταν, να διεισδύσουμε στην έσχατη σημασία αυτών των αποτρόπαιων και απίστευτων ταραχών του κόσμου της ζωής.»*<sup>8</sup> Πρόκειται για πρόσωπα ιστορικά που έγιναν Μύθος. Η ιστορική βασιλική οικογένεια 'θυσιάζεται' για χάρη του Μύθου, προκειμένου να προκαλέσει προβληματισμούς και, μέσω της παραστατικής μεταγραφής, να μας οδηγήσει στην

---

<sup>7</sup> G. Karl Galinsky, *The Herakles Theme. The Adaptations of the hero in literature from Homer to the twentieth century*, Basil Blackwell, Oxford, 1972, σ. 41: *«Το ελληνικό αρχαίο δράμα δεν είναι ένα θέαμα που περιστρέφεται γύρω από 'γεγονότα' στην εξέλιξη της πλοκής, ούτε οι διάφορες αλλαγές της πλοκής είναι σχεδιασμένες για να προκαλέσουν έκπληξη. Είτε μέσω του προλόγου ή άλλων πολλών νύξεων εκ των προτέρων, οι θεατές γνωρίζουν από την αρχή πώς θα εξελιχθεί η πλοκή. Απαλλαγμένοι από την υποχρέωση να εστιάσουν το ενδιαφέρον τους στα γεγονότα, θεατρικός συγγραφέας και θεατής μπορούν να επικεντρωθούν στην ερμηνεία τους. Η Ελληνική Τραγωδία συνεπώς είναι βασικά ένα θέατρο ιδεών [..].»*

<sup>8</sup> Gilbert Murray, *Αισχύλος, Ο Δημιουργός της Τραγωδίας* (μτφ. Βασίλειος Μανδηλαράς), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993, σ. 152.

κάθαρση. Έτσι, δημιουργείται η αρχαία τραγωδία. Ο Richard Buxton αναφέρει: «*Η τραγωδία είναι ένας κόσμος στον οποίο οι εντάσεις που κανονικά κατακλύζουν την οικογενειακή ζωή είναι αβάσταχτα τεταμένες.[...] Η τραγωδία είναι ένα χωνευτήρι/ δοκιμασία (Crucible), ένα καιόμενο γυαλί, μια αρένα που εκθέτει γεγονότα τόσο απαίσια που κάποιος οριακά μπορεί να τα συλλογιστεί, αλλά τόσο συναρπαστικά που κάποιος δεν μπορεί παρά να τα δει ως το τέλος.*»<sup>9</sup> Οι αλλαγές που έχει υποστεί ο Μύθος των Ατρείδων στα λογοτεχνικά είδη και στο πέρασμα των αιώνων είναι πολλές. Ένα βασικό παράδειγμα είναι ο τραγικός χαρακτήρας της Ηλέκτρας που στον Όμηρο δεν μας κατατίθεται<sup>10</sup>, ενώ δε συμβάλλει στη μητροκτονία σε προηγούμενες του 5<sup>ου</sup> αι. πηγές.<sup>11</sup> Οι αλλαγές που επιφέρονται αποδεικνύουν ότι ο Μύθος παραμένει ζωντανός στη σκέψη των συγγραφέων που καταπιάνονται με τον εγχείρημα της δικής τους οπτικής, είτε συμπληρώνοντας, είτε ανατρέποντας, είτε φωτίζοντας το συνολικό είτε το μερικό του Μύθου, επιβεβαιώνοντας ότι «*η αλλαγή, με τη μορφή της δημιουργικής παρερμηνείας, κρατάει το μύθο ζωντανό*»<sup>12</sup> και μάλλον αναιρώντας παλαιότερες δοξασίες που επιχειρηματολογούσαν ότι έστω και η μερική αναίρεση του Μύθου ως μέσου για την ανακάλυψη της αλήθειας οδηγεί στην περιθωριοποίηση της τραγωδίας εντός της κοινωνίας.<sup>13</sup> Οι συγγραφείς των οποίων τα έργα επιλέχθηκαν για δραματουργική ανάλυση αποδεικνύουν τη μοναδικότητα της γραφής τους σε συνδυασμό με τον διάλογο με το παρελθόν.

---

<sup>9</sup> Richard Buxton, *Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*, Oxford University Press, Oxford, 2013, σ. 127.

<sup>10</sup> Pierre Brunel, *Ο Μύθος της Ηλέκτρας* (μτφ. Κλαίρη Μιτσοτάκη), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 1<sup>η</sup> έκδοση 1992, σ. 25, όπου αναφέρεται ότι στον Όμηρο δεν υπάρχει η Ηλέκτρα και αδερφός του Ορέστη είναι η Χρυσόθεμη, η Λαοδίκη και η Ιφιάνασσα.

<sup>11</sup> Michael J. Anderson, «Myth», στον τόμο Justina Gregory, *A Companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden and Oxford, 2008, σσ. 121-135, 131.

<sup>12</sup> K.K. Ruthven, *Ο Μύθος* (μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου), Εκδοτική Ερμής, Αθήνα, 1977, σ. 75.

<sup>13</sup> Peter Burian, «Πώς ένας Μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στον τόμο P. E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία (από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ)* (μτφ. Λίνα Ρόζη, Κώστας Βαλάκας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, σσ. 267-314, 314, όπου ο μελετητής παραπέμπει στον Νίτσε: «*Αφ' ης στιγμής ο μύθος τίθεται υπό αμφισβήτηση, η τραγωδία περιθωριοποιείται*» (με ένταξη του μετάλλαξη του τρόπου ομιλίας των προσώπων από πολιτικό σε ρητορικό, που συνιστούσε κατά τον Νίτσε κίνηση με την οποία η τραγωδία αναγνώριζε ότι ο μύθος είχε ήδη χάσει σε μεγάλο βαθμό το κύρος του ως μέσου ανακάλυψης της αλήθειας και προώθησης του κοινωνικού διαλόγου).

## Δημήτρη Δημητριάδη *Η Εκκένωση* (2013)<sup>14</sup>

Σε ένα κείμενο που διαθέτει μεταθεατρικά στοιχεία, από τα πιο πρόσφατα που διαθέτει ως αυτή τη στιγμή η ελληνική θεατρική γραφή για τον Μύθο των Ατρείδων, ο Δημήτρης Δημητριάδης ορίζει επαναπροσδιορίζοντας τον δραματικό ιστό των Ατρείδων μέσω της άρνησης των τραγικών χαρακτήρων να διατηρήσουν την τραγικότητά τους και να επιβεβαιώσουν τη συμβατική πλοκή. Η επανάληψη της σκηνοθετικής (και συνάμα συγγραφικής) απόδοσης του Μύθου τίθεται στο κέντρο του συγγραφικού του ενδιαφέροντος, ως εκ τούτου δηλώνεται με έμφαση ο κορεσμός και η κόπωση των χαρακτήρων από την κυκλική και ατελή πρόσληψή τους. Χωρίς να είναι περιοριστικό σκηνικά, επιτρέποντας να προσαρμοστεί παραστατικά είτε σε μία ιταλικού τύπου σκηνή είτε σε μία σκηνή και ορχήστρα αρχαίου δράματος, το έργο του Δημητριάδη απολαμβάνει μία διαχρονικότητα, που πηγάζει από την απαλλαγή από μία μεθοδευμένη διάθεση δήλωσης συγχρονίας με το σήμερα<sup>15</sup>. Αντίθετα, πρόκειται για ένα κείμενο που διατίθεται να θεωρηθεί σύγχρονο και σε επόμενες εποχές, καθώς είναι άχρονο, αν και δηλώνει την ύστερη ως προς την αρχαιότητα ύπαρξή του. Σε συνέντευξή του, ο

---

<sup>14</sup> Δημήτρης Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, Κέδρος, Αθήνα, 2013. Το έργο παρουσιάστηκε με τη μορφή αναλογίου στο αφιέρωμα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών στον Δημήτρη Δημητριάδη (15/10/2013, Μικρή Σκηνή, σε σκηνοθεσία Γιάννη Κόκκου, <http://www.sgt.gr/gre/SPG898/03/01/2017>)).

<sup>15</sup> Πρβλ. Θεόδωρος Γραμματάς, «Το Νεοελληνικό Δράμα στη Νεοελληνική Σκηνή. Θεατρική παράδοση και πολιτισμική μνήμη στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, Εξάντας, Αθήνα, 2004, σσ. 97-114, 102: «Ο Θεατής, παρακολουθώντας τη δράση σε μία «κατά μέτωπο σκηνή», αδυνατεί να συλλάβει τις πραγματικές παραμέτρους του χώρου μέσα στον οποίο διαδραματίζεται η υπόθεση, συντελούνται οι συγκρούσεις και αναπτύσσονται οι δραματικές καταστάσεις του έργου. Απομακρυνόμενος, όμως, από το «φυσικό» περιβάλλον της τραγωδίας, αποξενωμένος δηλαδή από τον πραγματικό χώρο του κειμένου, μοιραία απομακρύνεται και από το χρόνο της δράσης, με αποτέλεσμα τα όσα διαδραματίζονται μπροστά του να του φαίνονται πολύ απόμακρα και εξωπραγματικά, άρα να τον αφορούν ολοένα και λιγότερο ως σύγχρονη, ιστορικά και κοινωνικά καθορισμένη οντότητα. Στη προσπάθεια να γεφυρωθεί αυτό το χάσμα και να μειωθεί η απόσταση ανάμεσα στο δράντα πρόσωπα- ήρωες του έργου και τα πραγματικά πρόσωπα-θεατές στην πλατεία, αναπτύσσεται μια τάση «εκσυγχρονισμού» ή «επικαιροποίησης» της τραγωδίας, η οποία προσαρμόζεται στις ισχύουσες κάθε φορά αντικειμενικές συνθήκες χώρου και χρόνου, άμεσα προσληπτές από το κοινό της παράστασης. Σε αντίθεση με την προηγούμενη κατάσταση, συνειδητοποιείται ότι στους αρχαιολογικούς θεατρικούς χώρους της Ελλάδας, όπου μπορεί να δίνονται παραστάσεις αρχαίου δράματος, η φύση, το περιβάλλον φυσικό τοπίο, παρεμβαίνουν ως λειτουργικό μέρος του ίδιου του σκηνικού. Ο θεατρικός και ο αντικειμενικός επομένως, χώρος αναδειχνοται σε δρώσα δύναμη, για τη σημειωτικά αποκωδικοποίηση του σκηνικού θεάματος, προεκτείνοντας την εικαστική πλαισίωση της παράστασης πέρα από τα όρια της πραγματικής σκηνής προς τις διαστάσεις του διαχρονικού και του παγκόσμιου, σύμφωνα άλλωστε με το πνεύμα του θεατρικά εκφερόμενου μηνύματος».

Δημητριάδης αναφέρει ότι η σκοπιά της γραφής του δεν μπορεί παρά να είναι η σημερινή.<sup>16</sup> Η γράφουσα, πάραυτα, το αναγιγνώσκει ως μία ένδειξη της διαχρονικότητας της γραφής του. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα κείμενο του μέλλοντος του Μύθου, και μάλιστα του μακρινού μέλλοντος, χάρη σε αυτή την επίφαση της κορεσμένης επαναληπτικότητας του Μύθου. Συμπληρωματικά, είναι ένα κείμενο απαλλαγμένο από γεωγραφικούς περιορισμούς, τοπικά ευπροσάρμοστο.

Το έργο του Δ. Δημητριάδη παρουσιάζει δεκατρείς χαρακτήρες. Στο συγκεκριμένο δράμα, εκτός από τους τραγικούς χαρακτήρες της οικογένειας των Ατρείδων, αναλαμβάνουν ρόλους η Τροφός και τέσσερις Γυναίκες. Είναι αξιοπαρατήρητο ότι απουσιάζει ο Μενέλαος, ο Πυλάδης, ο Παιδαγωγός αλλά και οι Διόσκουροι, η Αθηνά, ο Λοξίας. Με την αφαίρεση του Μενέλαου ο συγγραφέας μας προσανατολίζει στην επικέντρωση του ενδιαφέροντος αποκλειστικά στον οίκο του Αγαμέμνονα. Καμία πρόθεση επιρροής ενός αδερφού βασιλιά δεν εμφανίζεται στο έργο. Στόχος είναι να αναδειχθεί μία υπόθεση οικογενειακή, του αλληλοσπαραγμού στον οικογενειακό πυρήνα. Η έλλειψη φιλικής στήριξης από τον Πυλάδη επιβεβαιώνει τη μοναξιά όλων των χαρακτήρων, όπως θα φανερωθεί και από την αρχή στα λόγια της Τροφού. Ο Παιδαγωγός – υποκινητής της δράσης στον Σοφοκλή είναι περιττός σε μία υπόθεση αποκλειστικά οικογενειακή. Οι συμπληρωματικοί σε άλλους συγγραφείς χαρακτήρες αφαιρούνται, προκειμένου να δοθεί αποκλειστικό ενδιαφέρον σε μία καθαρά οικογενειακή υπόθεση. Η απουσία του θεϊκού στοιχείου, συνειδητή επιλογή του Δ. Δημητριάδη, αποτελεί μία δήλωση ταυτόχρονα παντοδυναμίας αλλά και απουσίας προστασίας. Το υπερβατικό στοιχείο, πάντοτε δηλωτικό στις ανθρώπινες κοινωνίες, έρχεται να αποκαταστήσει αυτό που ο ανθρώπινος νους αδυνατεί να συλλάβει, να εξηγήσει, να αναιρέσει. Στο έργο του Δημητριάδη απουσιάζει, επιβεβαιώνοντας την απόλυτη ελευθερία των χαρακτήρων, οι οποίοι δεν εξαρτώνται παρά μόνο από τη συγγραφική πένα. Αυτή ευθύνεται για την πορεία τους και για την εξέλιξη του Μύθου, από αυτή αναζητούν τη διαφυγή. Ο δευτερεύων χαρακτήρας της Τροφού εκπροσωπεί και τη δύναμη εκείνη μέσα στο έργο, που βιώνει τις απώλειες των του οίκου χωρίς δυνατότητα διαφυγής, αλλά

---

<sup>16</sup>Εκπομπή ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ: «Δημήτρης Δημητριάδης», ET1, σκηνοθεσία: Γιώργος Σκευάς, έτος παραγωγής: 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=73wHiCD--5Q> (08/01/2016).

έχει συμβιβαστεί με την εξέλιξή του. Ο Χορός των γυναικών δεν είναι δηλωτικός στα πρόσωπα του έργου. Αναφέρονται ως 4 Γυναίκες που εμφανίζονται να παρακολουθούν και να σχολιάζουν συμπάσχοντας. Αυτή η συμπάθεια στα τραγικά πρόσωπα μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι υποκαθιστούν τον Χορό, εφόσον ο Δημητριάδης διατηρεί το θηλυκό στοιχείο, συνεπής με τους τραγικούς. Αυτή η συνέπεια θα επιφέρει μία ακόμα ανατροπή στο τέλος.

Ο Δημητριάδης αλλάζει την οπτική διαχείρισης του Μύθου από τη θέση των συγγραφέων και σκηνοθετών, αναγνωστών ή θεατών, στην οπτική των ίδιων των χαρακτήρων, επιβεβαιώνοντας την ιδιαίτερη, ανατρεπτική του σκέψη και διατηρώντας το πάντα ξεχωριστό ύφος του. Ένα πρώτο στοιχείο, που ως συνιστώσα συμβάλλει στο ως άνω επιχείρημα, είναι η αναίρεση της τραγικότητας των χαρακτήρων, που προκαλεί και την αποκαθήλωσή τους από την τραγική τους διάσταση. Αποκαθήλωση που οι ίδιοι επιφέρουν, αποποιούμενοι την τραγικότητά τους και αποκλίνοντας από τη συνήθη αντίληψη των θεατών για αυτούς. Επιβάλλοντας την καθημερινή διάσταση της φύσης τους, μία διάσταση που απαιτεί τον επαναπροσδιορισμό της βάσης της ανάλυσης των χαρακτήρων, οι χαρακτήρες δηλώνουν την αρχική τους φύση, ως πρωταρχικά συμβατή σε μία συγγραφική ανάγκη: είναι χαρακτήρες, υποχείρια κάθε συγγραφικής και σκηνοθετικής διάθεσης. Από δρώντα πρόσωπα που προκαλούσαν το έναυσμα για μία ακόμα επανεξέταση της ανθρώπινης βούλησης, συστήνονται ως αντικείμενα αγόμενα και φερόμενα από μία προκαθορισμένη δράση- της συγγραφής-, στην οποία επιθυμούν να δώσουν ένα τέλος. Ένα από τα κεντρικά σημεία του κειμένου του Δ. Δημητριάδη είναι τα λόγια του Αίγισθου: *«Ζούμε πρώτη φορά μετά την πρώτη φορά»*.<sup>17</sup>

Το κείμενο βρίθει ιδιοματισμών και καθημερινής γλώσσας, στοιχεία που συνεισφέρουν σε αυτή την άρνηση της τραγικότητάς τους. Διατηρώντας μία σύνδεση με την αρχαία γραφή, ο Δ. Δημητριάδης επιλέγει να το συντάξει σε στίχους, με αποτέλεσμα (που ίσως συνιστά και στόχο) τα νοήματα στον αρχικό στίχο της ρήσης ενός χαρακτήρα να εκκρεμούν και συχνά να ανατρέπονται μέχρι τους επόμενους στίχους. Δομικά, διατηρείται ο Πρόλογος, και με την είσοδο των τραγικών προσώπων των Ατρείδων δεν θα ήταν αυθαίρετο να

---

<sup>17</sup> Δημήτρης Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, Κέδρος, Αθήνα, 2013, σ. 99.

επιχειρηματολογήσουμε υπέρ της ύπαρξης Επεισοδίων, τα οποία δημιουργούνται από την είσοδο των χαρακτήρων, ενώ απουσιάζουν η Πάροδος, τα Στάσιμα, ο Κομμός- συνεπώς συμπεραίνουμε ότι απουσιάζουν τα λυρικά μέρη, που λειτουργούν αισθητικά στη δυνατότητα συνειδητοποίησης των θεατών, και δίνουν χρόνο για την προετοιμασία για την Έξοδο. Ο Δημητριάδης δεν παρέχει αυτή την επιλογή στο κοινό του. Το κείμενο του κατακλύζεται από Επεισοδια-κές συγκρούσεις που επιφέρουν ένα απότομο τελείωμα, που απευθύνεται εξάλλου σε ένα απροετοίμαστο για την ανατροπή του Μύθου κοινό, δικαιολογώντας και τον τίτλο της εκκένωσης σκηνικά αλλά και νοητικά. Ακριβώς λόγω του δικαιώματος να έχουν επιλογή για την εξέλιξη του Μύθου, οι χαρακτήρες περιέρχονται σε μία θέση-κατάσταση που συνοψίζεται στη ρήση της Κλυταιμνήστρας: «*Είμαστε λέξεις και πράξεις από λέξεις*».<sup>18</sup> Μεταβαίνουν σε μία πρωτόγνωρη θέση, αυτή της αντικειμενικής εξέτασης της πλοκής και της σύστασής τους ως χαρακτήρων μέσα σε αυτή. Επιβάλλουν θεατρικά μία Μπρεχτικά αποστασιοποιητική διάθεση, αντικαθιστώντας και αυτή τη σύμβαση του ηθοποιού που αναλαμβάνει έναν ρόλο, με εκείνη του (αποτραγικοποιημένου) χαρακτήρα που παίζει και πάλι τον εαυτό του. Μία απόσταση τέτοια φύσης, όμως, έχει ως αποτέλεσμα τη μεγαλύτερη απομάκρυνση του χαρακτήρα από τον ρόλο που αναλαμβάνει, ενώ φέρει το βάρος μίας δυνατοτέρης επικριτικής διάθεσης, όχι για τον Μύθο, αλλά για την ακαμψία στην αλλαγή του, που συνιστά και μία ακόμα επιβεβαίωση της δικής τους αδυναμίας να τον αλλάξουν.

Η πλοκή του έργου δηλώνει την αντίδραση του συγγραφέα στην εξέλιξη του Μύθου. Οι χαρακτήρες στην *Εκκένωση* αναζητούν μία λύση που θα τους λυτρώσει από τη σκηνική τους επανάληψη και καταφεύγουν σε έναν άλλου τύπου αλληλοσκοτωμό, όπου η ειδοποιός διαφορά είναι η κατά πλειοψηφία συναίνεσή τους σε αυτόν. Οδηγούνται στην εκκένωση της σκηνης λίγο πριν προσέλθουν οι θεατές για να παρακολουθήσουν το έργο. Εκτίθενται οι προσωπικές τους αντιδράσεις, αντιστρέφεται ο καθιερωμένος δυναμισμός τους και ανατρέπεται η πλοκή. Στο τέλος του έργου η σκηνή έχει μείνει άδεια.

Το έργο ξεκινά διατηρώντας τις δομικές συμβάσεις του Αρχαίου Δράματος με τον Πρόλογο, εδώ από τον δευτερεύοντα χαρακτήρα, της Τροφού. Μαζί της

---

<sup>18</sup> Ο.π., σ. 44.

βρίσκονται επί σκηνής/ορχήστρας και οι τέσσερις γυναίκες, που αποκαθιστούν στη συνείδηση-αντίληψη μας την ύπαρξη του Χορού στο εν λόγω δράμα. Οι χαρακτήρες που επιλέγει να μας εκθέσει ο Δημητριάδης στο έργο του είναι η Χρυσόθεμις, ο Αίγισθος, η Κασσάνδρα, η Κλυταιμνήστρα, ο Αγαμέμνων, η Ιφιγένεια, η Ηλέκτρα και ο Ορέστης. Η παρουσία δευτερευόντων χαρακτήρων να αναλαμβάνουν τον Πρόλογο, συμβατή με τις κλασσικές επιταγές, βρίσκει στον αντίποδά της το νόημα των λόγων των χαρακτήρων, όπου εξαρχής προβάλλεται η μεταθεατρικότητα του κειμένου του Δημητριάδη, διότι η Τροφός μας τους συστήνει ως χαρακτήρες δράματος: «Κοιμούνται/ Έχουν δραματική ανάγκη από ύπνο»<sup>19</sup>. Ο Πρόλογος εισάγει τους θεατές στην ταυτότητα του έργου ως ύστερου αλλά και μεταθεατρικού. Συγκεκριμένα, οι χαρακτήρες αναλαμβάνουν αυτόν τον ρόλο του χαρακτήρα, ωσάν ηθοποιοί, χωρίς να μπορούν να διαφύγουν αυτής της μονοδιάστατης ταυτότητάς τους, μέσα στην οποία έχουν εγκλωβιστεί σωματικά, όχι όμως και πνευματικά. Ενώ σε προηγούμενες θεατρικές γραφές έχουμε δείγματα ηθοποιών που δηλώνουν την ανάληψη ρόλου ως χαρακτήρες, στην *Εκκένωση* προβάλλουν χαρακτήρες που δηλώνουν την ανάληψη ρόλου ως χαρακτήρες, επιφέροντας μία εντονότερη αποστασιοποιητική διάθεση αφ' εαυτού προς εαυτόν. Ξεγυμνωμένοι από κάθε θεατρική σύμβαση, βρίσκονται ενώπιον θεατών προκειμένου να δηλώσουν τη μη θεατρική υπόστασή τους. Ασχολούνται με την ίδια τη φύση τους ως θεατρικών χαρακτήρων συμμετεχόντων σε μια θεματική επαναλαμβανόμενη ανά τους αιώνες και τους τόπους. Σκηνοθετικά, η Τροφός θα μπορούσε να απευθύνεται στους θεατές, επιφέροντας άλλη μία αποστασιοποιητική διάθεση στο έργο. Η δραματική τους ανάγκη τους αναγγέλλει εξαρχής ως δρώντα υποκείμενα. Ο ύπνος που κουράζει τους συνδέει στη σκέψη μας με τη Λαίδη Μάκβεθ, έργο που ο συγγραφέας έχει πρόσφατα της συγγραφής μεταφράσει<sup>20</sup>. Η σύνδεση της δραματικής εξάντλησης με τον ύπνο που κουράζει και εξοντώνει, σύμφωνα με την Τροφό, συνιστά και μία ακόμα επίταση της αδυναμίας των χαρακτήρων όταν αναμένουμε να τους δούμε ξύπνιους. Για αυτό και η ίδια προτιμά να κοιμούνται, αφού δε βλέπουν ο ένας τον άλλο.

---

<sup>19</sup> Το ίδιο, σ. 9.

<sup>20</sup> Πρβλ. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Μακμπέθ*, Δημήτρης Δημητριάδης (μετάφραση), Σαίξπηρικό, Αθήνα, 2007.

Επιλέγοντας λέξεις της καθομιλουμένης, ο συγγραφέας, από την πρώτη κιόλας σελίδα, μας κατακλύζει με νοήματα ιδιαίτερα έντονα. Συγκεκριμένα, η Τροφός αναφέρεται στην αηδία που νιώθουν για τον εαυτό τους, ως μεγαλύτερη από την αηδία που νιώθουν για τους άλλους.<sup>21</sup> Όλοι τους οφείλουν να νιώθουν τύψεις και μετατρέπονται στις Ερινύες του ίδιου τους του εαυτού, καθώς η συνείδησή τους έχει επιφέρει την αυτοτιμωρία τους. Η τραγωδία φέρνει πάντα τους χαρακτήρες αντιμέτωπους μεταξύ τους, οδηγώντας τους σε σύγκρουση, συνεπώς η μοναξιά είναι η ησυχία τους: *«Ο καθένας μόνος είναι πιο ήσυχος-/ Με τους άλλους γίνονται κομμάτια-/ [...] / Οι άλλοι τους θυμίζουν/ Εκείνο που δε θέλουν να σκέφτονται-/ Ό,τι φοβούνται πιο πολύ-»*<sup>22</sup>. Εκτός από τις Ερινύες του εαυτού τους, μαζί έχουν μετατραπεί σε Ερινύες που καταδιώκουν τους άλλους χαρακτήρες. Η θύμηση-μνήμη μπλέκεται με τη σκέψη και το συναίσθημα, τον φόβο. Καμία πλευρά της ανθρώπινης νόησης δε μπορεί να απεμπλακεί από τα γεγονότα που σχηματοποιούν τον κάθε χαρακτήρα. Η γνώση του Χορού, όπως και στο αρχαίο δράμα, υποδεικνύεται από τα λόγια της Τροφού: *«ξέρετε ποιο»*.<sup>23</sup> Η συμπάθεια του Χορού προς το νέο 'δράμα' των χαρακτήρων, την ατέρμονη επανάληψη, είναι άλλη μία έμμεση αναφορά στον Μύθο και την αναπαραγωγή του, ενώ προβάλλει μία ιδιαίτερα ανθρώπινη πλευρά της πλοκής: *«Γ' ΓΥΝΑΙΚΑ Τόσα χρόνια -/ατελείωτα Δ' ΓΥΝΑΙΚΑ Ας ασχοληθούν και με άλλους/ Τόσοι και τόσοι υπάρχουν/ Αμέτρητες ιστορίες Γ' ΓΥΝΑΙΚΑ Συνεχώς/ τα ίδια/ Λες κι είναι/ η μόνη οικογένεια στον κόσμο/ λες και μόνον αυτοί/ έκαναν ό,τι έκαναν στους άλλους»*.<sup>24</sup> Εν συνεχεία η Τροφός αναφέρει ότι είναι άδαιοι. Είναι ενδιαφέρον ότι στη δική τους κενότητα βρίσκουμε εμείς ουσία και θέτουμε ερωτήματα φιλοσοφικά. Από το δικό τους απόθεμα, που συνεχώς αδειάζει, γεμίζουμε τη δική μας σκέψη, στοχαζόμαστε τη δική μας ύπαρξη. Ο Δ. Δημητριάδης ορίζει ως κατηγορούμενο το ίδιο μέσο που ο ίδιος εκμεταλλεύεται για να στήσει το κατηγορητήριο του. Η συγγραφική εκμετάλλευση στοχοποιείται και ο συγγραφέας μας καταθέτει την αντίθετη πλευρά, αντίθετη προς την ίδια πράξη και της δικής του συγγραφής, αναζητώντας μέσω της δικής του πέννας τη λύτρωση των χαρακτήρων. Στην ίδια ρήση, η Τροφός αναφέρει ότι είναι κι αυτοί άνθρωποι. Η

---

<sup>21</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 9.

<sup>22</sup> Το ίδιο, σ. 10.

<sup>23</sup> Ο.π.

<sup>24</sup> Το ίδιο, σ. 11.



διεκδίκηση μίας ύπαρξης κοινής με τις άλλες προσδίδει μία συμπληρωματική ταυτότητα στους χαρακτήρες, αλλά και μας θέτει ερωτήματα όσον αφορά στον τραγικό χαρακτήρα και πώς τον αντιλαμβανόμαστε. Η ανθρώπινη πλευρά του έχει αναιρεθεί. Αν αναλογιστούμε τους χαρακτήρες ως καθημερινούς, τότε δεν είναι τραγικοί. Ήδη από τον Πρόλογο μας εκτίθενται οι προθέσεις του συγγραφέα να εκθρονίσει τους χαρακτήρες από τις καθιερωμένες συμβάσεις και να ξετυλίξει την ανθρώπινη, αδύναμη πλευρά τους. Μας προϊδεάζει για μία νέα πρόσληψη του Μύθου που αναιρεί κάθε καθεστωτική σκέψη.

Η μεταθεατρικότητα του κειμένου γίνεται επαναλαμβανόμενα δηλωτική. Συνεχίζοντας τα σχόλια για την εξάντληση των χαρακτήρων, η Α' ΓΥΝΑΙΚΑ αναφέρει: *«Δίκιο έχουν/ Δεν είναι λίγο/ κάθε χρόνο/ τόσες φορές τον χρόνο/ μπροστά σε τόσο κόσμο/ σε τόσα θέατρα/ παντού/ σε όλες τις γλώσσες/ επί τόσα χρόνια»*<sup>25</sup>. Τα λόγια της συνιστούν και έναν προβληματισμό πάνω στο ίδιο το θέατρο<sup>26</sup>, τους μηχανισμούς που το πραγματώνουν και το κρατούν ζωντανό. Αυτή η ζωντάνια στο αντίβαρό της φέρνει τους χαρακτήρες σε μία εξάντληση. Σε ποιο βαθμό μπορούν να γίνουν εκμεταλλεύσιμοι και για χάρη ποιού; Ποια η αξία άλλης μίας επανάληψης που καταπιάνεται με το ίδιο θέμα, αναγκάζοντάς τους να αναλωθούν για μία ακόμα φορά; Το τίμημα που πληρώνουν οι χαρακτήρες συνιστά ένα άμεσο κατηγορώ. Η Τροφός βρίσκει λύση στον αιώνιο ύπνο, που θα τους προστατεύσει από ένα ξύπνημα εξισωμένο με μία ακόμα παράσταση. Ακριβώς επειδή δηλώνονται ως τραγικοί χαρακτήρες, η ύπαρξή τους δεν υφίσταται πέρα από την επί σκηνής εμφάνισή τους και τον σύντομο χρόνο που διαθέτουν κατά την προετοιμασία τους για τη σκηνή. Ο τρόμος της για την αδυναμία τους να το σταματήσουν για άλλη μία φορά<sup>27</sup> είναι μία έμμεση πληροφορία ότι οι χαρακτήρες του Μύθου των Ατρείδων έχουν προσπαθήσει επαναλαμβανόμενα να αποτρέψουν την πλοκή- επαναλαμβανόμενα και αποτυχημένα. Ο φόβος της αυτός θα αναιρεθεί στο τέλος, η φοβία της θα ανατραπεί, όταν ο θάνατος αποδειχθεί η μόνη λύση από τη οποία δε θα ξεφύγει ούτε η ίδια. Η ελπίδα για διαφυγή είναι από τον Πρόλογο ακυρωμένη: *«Πάντα έτσι ξεκινούν-/ μ' αυτήν την ελπίδα-/ αν και δεν περιμένουν τίποτα πια-/ είναι*

<sup>25</sup> Το ίδιο, σ. 12.

<sup>26</sup> Πρβλ. Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου* (μτφ. Αγνή Στρουμπούλη), Gutenberg, Αθήνα, 2006, σ. 306.

<sup>27</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 13.

εντελώς απελπισμένοι/ κι όμως/ ναι/ ακόμη ελπίζουν»<sup>28</sup>. Μια απέλπιδα προσπάθεια προϋποθέτει περισσότερη ελπίδα. Είναι ενδιαφέρον το λεκτικό παιχνίδι που προκαλεί εδώ ο Δημητριάδης. Αν και απελπισμένοι, οι χαρακτήρες ακόμα ελπίζουν. Χωρίς να υπάρχει ένδειξη διεξόδου, οι χαρακτήρες προσμένουν τη λύτρωση. Χωρίς να υπάρχει το υπερβατικό θεϊκό στοιχείο (είτε φέρει το όνομα ενός θεού ή ενός συγγραφέα) περιμένουν την ανατροπή. Η απουσία κάθε ένδειξης που θα έδινε το δικαίωμα για ελπίδα μεγεθύνει την ελπίδα αλλά ταυτόχρονα απομακρύνει την πραγμάτωσή της. Σε αυτούς τους στίχους πειρώμεθα μία σύγχρονη εκφορά τραγικής ειρωνείας, όπου τα λόγια αναιρούνται – προσωρινά, όπως θα αποδειχθεί- από τα δεδομένα. Ο συγγραφέας μας αδειάζει από κάθε ελπίδα αλλά και επιβάλλει τη συμπάθεια μας προς τους χαρακτήρες, προκειμένου να μας παρασύρει στον ρου του συλλογισμού τους, ώστε να συμπράξουμε πνευματικά μαζί τους.

Η Τροφός δηλώνει την παρουσία της ως δευτερεύοντος χαρακτήρα αλλά και τη δική της εξάντληση («στην δύσκολη ώρα τους είμαι άχρηστη/[...]/ τους είμαι άχρηστη»<sup>29</sup>). Η θέση που λαμβάνει εντός του δράματος θα αναιρεθεί στο τέλος, όπου η αντιστροφή των χαρακτήρων θα αποδείξει ότι είναι χρήσιμη για έναν ακόμα φόνου που θα οδηγήσει στην εκκένωση του σκηνικού των Ατρείδων. Ως χαρακτήρας παρακείμενος των τραγικών προσώπων νιώθει ένα τίποτα που κανείς δε θυμάται και αναγνωρίζει ότι αυτοί πόνεσαν και σφάχτηκαν, ενώ η ίδια δεν έχει αίμα στα χέρια της, έστω κι αν είναι κι αυτή μια επανάληψη, κι αν η ζωή της έχει μαζί με τη δική τους καταστραφεί: «μία τροφός/ είναι κι αυτή πονεμένη/ όχι όμως κατεστραμμένη/ εγώ πάντα επιβιώνω-/[...] ό,τι γίνει σήμερα μ' αυτούς/ κι εγώ θα το πληρώσω»<sup>30</sup>. Ο Δημητριάδης επιλέγει να μας υπενθυμίσει ότι μαζί με τους επιφανείς καταστρέφονται και οι αφανείς, για τους οποίους κανείς δεν κάνει μνηεία, παράλληλα τονίζοντας ότι αυτή η σύμβαση παραμένει από την πλευρά των

---

<sup>28</sup> Το ίδιο, σ. 14.

<sup>29</sup> Το ίδιο, σ. 15. Πρβλ. Edith Hall, «Κοινωνιολογία της Αθηναϊκής Τραγωδίας» στον τόμο P. E. Easterling (επιμ.) *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία (από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ)* (μτφ. Λίνα Ρόζη, Κώστας Βαλάκας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, σσ. 137-188, σσ. 145 και 170: «... Κανένας τραγικός ποιητής δε φαίνεται να επιχειρήσει να παρουσιάσει μία τραγωδία όπου τα κύρια πρόσωπα θα ήταν απλοί πολίτες» και ότι υπήρχε συγκεκριμένη κατηγορία τραγικών δούλων. Ο Δημητριάδης επιβεβαιώνει αυτή την τακτική των αρχαίων τραγικών, δίνοντας το δικαίωμα λόγου στους δευτερεύοντες χαρακτήρες να ασκήσουν κριτική για τη δική τους συγγραφική πρόσληψη εντός του μύθου όπως τον διαπραγματεύονται οι τραγικοί.

<sup>30</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σσ. 16-17.

αφανών σεβαστή. Η Τροφός αποδέχεται τη θέση της όσο αποδέχεται και την καταστροφή της. Ενώ το βίωμα παραμένει κοινό, αυτή η κοινωνική σύμβαση της ελάττωσης των αφανών που μεγεθύνει ακόμα περισσότερο το βάρος των επιφανών χαρακτήρων είναι ταυτόχρονα και μία έμμεση καταγγελία από τον συγγραφέα, που επιλέγει να της δώσει φωνή, το δικαίωμα του λόγου και έτσι να μειώσει την απόσταση ανάμεσα στα δύο κοινωνικά στρώματα, προετοιμάζοντάς μας να τα εξισώσει, επιφέροντας ακόμα μία ανατροπή στα μηνύματα του Μύθου. Ο λόγος του συγγραφέα είναι έντονα πολιτικός. Η κοινή πορεία της Τροφού με τους Ατρείδες θα τη μεταβιβάσει στο τέλος στη δική τους σφαίρα δράσης.

Όχι αυθαίρετα θα μπορούσαμε να επιχειρηματολογήσουμε ότι μετά τα λόγια της ξεκινά το Πρώτο Επεισόδιο, με την είσοδο της Χρυσόθεμης. Ως χαρακτήρας του Μύθου η Χρυσόθεμις έχει χρησιμοποιηθεί από τους συγγραφείς για να προσδώσει με τα λόγια και τις πράξεις τις μεγαλύτερη τραγικότητα στο αντίθετο της, την Ηλέκτρα.<sup>31</sup> Είναι η αδερφή που παθητικά αποδέχεται τη δολοφονία του πατέρα της, έστω και αν συμπονά την αδερφή της. Η σκέψη της δεν υπερβαίνει τα γεγονότα, είναι συμβιβασμένη με τις δυνάμεις απέναντι στις οποίες δεν αντιτάσσεται. Αν και ανήκει στο γένος των Ατρείδων είναι εξίσου δευτερεύουσα με την Τροφό, όσον αφορά στην εξέλιξη των γεγονότων. Στο έργο του Δημητριάδη η ανατροπή και η πορεία προς την εκκένωση ξεκινά από εκείνη. Ο συγγραφέας επιλέγει να την παρουσιάσει πρώτη επί σκηνής, ενώ την εμπλουτίζει με σθένος λόγου και πράξης. Τα πρώτα της σχόλια αφορούν στον αγωνιώδη ύπνο, για τον οποίο έχει ήδη μιλήσει η Τροφός. Η θεματική του ύπνου έχει ενδιαφέρον στο έργο καθώς έχει ήδη αναφερθεί ως δραματική ανάγκη των χαρακτήρων. Αφού έχει ήδη ξεκινήσει μία νέα συγγραφική δραστηριότητα, στην προκειμένη περίπτωση του Δημητριάδη, οι χαρακτήρες οφείλουν, έστω και ανοικειοθελώς, να ξυπνήσουν. Η αντιφατικότητα της πρόθεσης του Δημητριάδη είναι αξιοσημείωτη. Ενώ η δική του επιθυμία είναι να προβάλει την αντίσταση των χαρακτήρων σε ένα νέο ξύπνημα, σε μία ακόμα επανάληψη, η πρόθεση του αυτοκαταργείται, αφού η προϋπόθεση για να τους δώσει λόγο, έστω και τον λόγο της αντίστασης στο ξύπνημα, είναι να τους ξυπνήσει. Η Χρυσόθεμις έχει προσπαθήσει, πριν εμφανιστεί στη σκηνή, να αλλάξει τη σύσταση του εαυτού της,

---

<sup>31</sup> Πρβλ. Σοφοκλή *Ηλέκτρα*, όπου η αντίθεση μεταξύ τους κατέχει ένα ολόκληρο Επεισόδιο (Α').

κόβοντας το χέρι της από τον καρπό της. Η απόπειρά της αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί τραγικωμική, λόγω της εικόνας που δημιουργεί, στην κουζίνα, παίρνοντας ένα μαχαίρι, πιστεύοντας ότι θα καταφέρει να μην την αναγνωρίσουν. Η αλλαγή της ταυτότητας αποσπώντας ένα μέλος που τη συνθέτει σωματικά συνιστά και την ίδια την αυτοαναίρεση της πράξης, καθώς το πρόβλημα κείται στη σύνθεση του χαρακτήρα της και όχι της σωματικής απόδοσής του. Ο ακρωτηριασμός που επιθυμεί οδηγεί την προσπάθειά της στα όρια της αστειότητας, επιτυγχάνοντας να δηλώσει την αναποτελεσματικότητα της πράξης, στην οποία μάλιστα δε φτάνει, και για αυτό ζητά τη βοήθεια της Τροφού. Εδώ εδράζει και η δεύτερη αυτοακύρωση. Η αιτία του ξυπνήματος και της επανάληψης οφείλεται σε μία συγγραφική απόφαση, κάτι που έχει δηλωθεί από τον Πρόλογο. Η Χρυσόθεμις ζητά από έναν χαρακτήρα μέσα από το έργο να τη βοηθήσει να αλλάξει, επιστρατεύει έναν χαρακτήρα εξίσου αδύναμο, δεν απευθύνεται προς τη σωστή κατεύθυνση- προς τον συγγραφέα, συνεπώς η απόπειρά της είναι ακυρωμένη, καθώς δεν υπερβαίνει τη σφαίρα δράσης που έχει προδηλωθεί ότι την υποκινεί. Οδηγείται σε μία εντονότερη αποδυνάμωση της αξίας αλλά και της πρακτικής απόδοσης της πρότασής της προς την Τροφό, καθώς, κόβοντάς την, όπως της ζητά, αναμένει να αλλάξει, να γίνει αγνώριστη<sup>32</sup>. Μέσω αυτής της ρήσης μας συστήνεται ως ένας αβοήθητος χαρακτήρας που επιχειρεί μια απέλπιδα προσπάθεια. Η άρνηση συνύπαρξης με τους άλλους χαρακτήρες είναι εμφανής στα λόγια της όταν τους ακούει να έρχονται («κιόλας;»<sup>33</sup>).

Ο Αίγισθος είναι αυτός που εμφανίζεται αμέσως μετά. Έχοντας ήδη την πληροφορία της δήλωσης του ύπνου στον Πρόλογο, αλλά ενός ύπνου που είναι ηθελημένα παρατεταμένος, χωρίς να μας επιτρέπει να ορίσουμε με σαφήνεια τη χρονική στιγμή της δράσης, με την άφιξη του Αίγισθου αντιλαμβανόμαστε ότι βρισκόμαστε στο ξημέρωμα μιας νέας ημέρας, άλλη μία σύμβαση με το αρχαίο δράμα που διατηρεί ο Δημητριάδης, μένει, όμως, να αναρωτηθούμε αν αυτή η μέρα φτάνει στο τελειώμά της, στην ολοκλήρωσή της. Ταυτόχρονα με το χρονικό σχόλιο γίνεται και η δήλωση μιας πνευματικής ανησυχίας, μίας αναζήτησης για λύση («Δεν μπορεί/ Κάτι θα υπάρχει»<sup>34</sup>). Το ξημέρωμα δεν είναι μια απλή

---

<sup>32</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 19.

<sup>33</sup> Το ίδιο, σ. 20.

<sup>34</sup> Ο.π.

απόδοση χρόνου, αλλά μία δήλωση ανησυχίας για την έναρξη της νέας μέρας. Ενώ οι δύο χαρακτήρες προσπαθούν να βρουν μια διέξοδο, οδηγούμενοι σε μία αντιπαράθεση, η παρέμβαση της Τροφού καταδεικνύει και την προσκόλλησή της στη συμβατή πλοκή, καθώς προσπαθεί να τους επαναφέρει σε αυτή: «*Η Ηλέκτρα πρέπει να συγκρούεται με τον Αίγισθο/ όχι εσύ*». <sup>35</sup> Η αντίδραση της Χρυσόθεμης είναι άλλη μία δήλωση της ανάληψης ρόλων: «*Κι εσύ παίζεις/ την τροφό/ σαν*». <sup>36</sup> Η εύρεση της λύσης από τη Χρυσόθεμη αφορμάται από τα λόγια του Αίγισθου: «*Οι ίδιοι είμαστε/ η παγίδα μας*». <sup>37</sup> Αυτή η ρήση είναι που ενεργοποιεί τη σκέψη της και μετά από δύο παύσεις δηλώνεται ότι το κλειδί της διαφυγής βρίσκεται στη σκέψη που μέχρι τώρα δεν ενεργοποιούσαν: «*ΑΙΓΙΣΘΟΣ Μου ζητάς να σκεφτώ/ Εγώ που δεν σκέφτηκα/ ποτέ στη ζωή μου ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ Ακριβώς-/ αυτό που δεν έκανες ποτέ-/ καταλαβαίνεις-/ καταλαβαίνεις-/ αυτό που δεν έκανα ποτέ-/ αυτό-/ ακριβώς/ ακριβώς-/ νομίζω/ βρήκα-/ αυτό-/ φαντάσου η Ηλέκτρα/ να μην θέλει να είναι αυτή/ να θέλει ακόμη και να τα βρει μαζί σου[.....] ΑΙΓΙΣΘΟΣ Ν' αντιστραφούμε ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ Μην το λες έτσι ΑΙΓΙΣΘΟΣ Πώς αλλιώς ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ Όπως αν δεν ήσουν εσύ[...]* ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ Αυτό μας έχει κάνει την ζημιά/ ότι είμαστε σοβαροί-/ τόλμη χρειάζεται-/ κι ας καταστραφούμε-/ αφού όλοι το θέλουμε». <sup>38</sup> Η διαφυγή από την παγίδα είναι διαφυγή από τον ίδιο τους τον εαυτό. Η αλλαγή της ταυτότητας ισούται με αλλαγή των επιθυμιών και της σκέψης. Η Χρυσόθεμις αποκλείει ακόμα και το ενδεχόμενο της αντιστροφής που προτείνει ο Αίγισθος και αντιπροτείνει να αλλάξουν τον τρόπο που αντιλαμβάνονται την ταυτότητά τους. Απορρίπτοντας τη σοβαρότητα απορρίπτει την ίδια την τραγωδία, στα πλοκάμια της οποίας έχουν εγκλωβιστεί. Στόχος είναι να μην τους βρουν όπως τους ξέρουν. Μετά την έξοδό της, ο Αίγισθος προβαίνει σε μία προοικονομία, συμβατή με τις αρχές της τραγωδίας, προοικονίζοντας την εκκένωση που θα συμβεί: «*Δεν θα μείνει ρουθούνι*». <sup>39</sup> Η αλλαγή της Χρυσόθεμης έχει ήδη επιτελεστεί. Ο Αίγισθος εκφράζει την έκπληξή του από την ανατροπή του χαρακτήρα της. Σε αντίθεση με τη συνήθη παθητικότητά της, η Χρυσόθεμις σκέφτηκε και μίλησε.

<sup>35</sup> Το ίδιο, σ. 21.

<sup>36</sup> Ο.π.

<sup>37</sup> Το ίδιο, σ. 22.

<sup>38</sup> Το ίδιο, σσ. 22-25.

<sup>39</sup> Το ίδιο, σ. 28.

Στην είσοδο της Κασσάνδρας, που ακολουθεί, πραγματοποιείται άλλη μία αναίρεση των δεδομένων του Μύθου. Η ικανότητα για προφητεία έχει χαθεί: «ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ Τώρα μόνον ό,τι έγινε/ μ'απασχολεί/ μόνον αυτό σκέφτομαι/ ό,τι έγινε/ μόνο γι' αυτό θέλω να λέω»<sup>40</sup>. Στα λόγια της διαφαίνεται η μεθύστερη πραγμάτευση του Μύθου. Τα πάντα είναι παρελθόν πάνω στο οποίο επιθυμεί να στοχαστεί. Δεν υπάρχει μέλλον. Η Κασσάνδρα αποδίδει στην Ιφιγένεια τα πάθη των ηρώων, σε μία αναλογία προφητείας με τον *Αγαμέμνονα* της *Ορέστειας*. Σε αυτή την περίπτωση, όμως, αντιμετωπίζει τις ευθύνες ως παρελθούσες, αλλά και αντιτίθεται στην επανάληψή τους. Είναι ενδιαφέρον ότι αργότερα θα ακολουθήσει η άρνηση της Ιφιγένειας να ανατραπεί ο Μύθος. Ο Αίγισθος αντιλαμβάνεται ότι χρειάζεται μία ακραία επίλυση, να μη μείνει τίποτα από τους χαρακτήρες. Πλέον, τίθεται υπ' όψιν μας το εξωτερικό στοιχείο, η αιτία της κόπωσης και της άρνησης, ενώ δηλώνεται η πληθυντική του ταυτότητα. Αν δε μείνει τίποτε από τους χαρακτήρες, μένει να αναρωτηθούμε ποιοι είναι αυτοί που θα έρθουν και δε θα βρουν τίποτε. Αρχικά παιχνιδίζοντας με τη χρήση του πληθυντικού, αποκαλύπτεται ότι μιλούν για τους θεατές που θα προσέλθουν για μία ακόμα φορά να παρακολουθήσουν τα του δράματος τεκταινόμενα. Εύστοχα η εκτέλεση της λύσης χαρακτηρίζεται από τον Αίγισθο ως ακραία.<sup>41</sup> Σε αυτό ακριβώς το σημείο πρωτοεμφανίζεται δηλωμένα η ιδέα του θανάτου, αλλά και η αλήθεια του. Πρόκειται για έναν θάνατο που δεν θα επιτρέψει την επανάληψη, ένας θάνατος πραγματικός που δεν θα επιτρέψει καμία έξοδο, ένας θάνατος ίδιος με των ζωντανών.<sup>42</sup>

Τα λόγια περί θανάτου ακολουθεί η είσοδος των χαρακτήρων, που θυμίζει τη συμβατή είσοδο ενός θιάσου ηθοποιών, που ετοιμάζονται να αναλάβουν τους ρόλους τους, σε ένα αρχαίο θέατρο. Διαθέτει μία τελετουργική διάσταση, με τις σκηνοθετικές οδηγίες να επιβάλλουν μία μεγάλη παύση.<sup>43</sup> Ταυτόχρονα, οι Γυναίκες συστήνουν στην Τροφό να σταματήσει να τους αγαπά, να φτάσει να τους μισήσει, αλλάζοντας τη σύσταση του δικού της χαρακτήρα. Η αρχική παρουσίαση των χαρακτήρων από τον Δημητριάδη εκθέτει τον εγκλωβισμό τους στην ταυτότητά τους. Ο Αγαμέμνων, που μιλά πρώτος, δίνει οδηγία να γίνουν όλα

---

<sup>40</sup> Το ίδιο, σ. 33.

<sup>41</sup> Το ίδιο, σ. 37.

<sup>42</sup> Το ίδιο, σ. 38.

<sup>43</sup> Το ίδιο, σ. 39.

με άμεμπτη αξιοπρέπεια και η Κλυταιμνήστρα απαιτεί να διατηρήσει τη βασιλική της ταυτότητα ως το τέλος, στοιχεία που αυτοαναιρούνται από τα ακόλουθα λεγόμενά τους, διακωμωδώντας τον αυτοπροσδιορισμό τους. Παραβάλλεται η κενότητα μίας στατικής σκέψης που αφορά σε κοινωνικούς ρόλους εντός του Μύθου. Ο Αγαμέμνων προτάσσει την προσοχή στην αξιοπρέπεια και την ταπείνωση, εκμηδενίζοντας την αξία τους, καθώς τις αντιλαμβάνεται ως αξίες εντός του ρόλου του, όπως συμβαίνει σε κάθε άρχοντα, προσαρμοσμένες στα πλαίσια της δικής του σφαίρας σκέψης και συνεπώς δράσης. Από την άλλη, η Κλυταιμνήστρα, η βασίλισσα που σφετερίστηκε εντός του Μύθου την εξουσία, δε δέχεται να την απολέσει. Η αξία τους ως τραγικών χαρακτήρων συντριβεται. Δεν διαφαίνονται κίνητρα, δεν υπάρχει δικαιολόγηση λόγου και πράξης. Η τραγικότητα των χαρακτήρων εκπίπτει σε υποτυπώδη διαχείριση ενός συμβατού ρόλου. Ο Αγαμέμνων απαξιώνει την εξουσία και δηλώνει την κενότητα του ρόλου του, από τον οποίο έχει μείνει μόνο το προσωπείο και ένας άδειος τάφος. Αναζητά την πραγματικότητα, που αντιτάσσεται στην προσποίηση που προβάλλει η Κλυταιμνήστρα ως τον προορισμό της: *«Τι φταίω εγώ αν κάποιοι με έγγραφαν έτσι/ Πρέπει να είμαι όπως με έγγραφαν»*.<sup>44</sup>

Η Κλυταιμνήστρα απευθύνεται στην Ιφιγένεια, ως τον χαρακτήρα από τον οποίο ξεκίνησαν όλα: η θυσία, ο πόλεμος στην Τροία θα επιβάλλουν πάντα την επανάληψη που η ίδια τόσο επιθυμεί. Η απάντηση της Ιφιγένειας βαραθρώνει την αξία των χαρακτήρων. Από ανιδιοτελής παρθένα, της οποίας η αρετή ξεπερνά εκείνη του Αχιλλέα<sup>45</sup>, καταδεικνύεται μία γυναίκα υστερόβουλη, που επιθυμεί να γίνουν όλα από την αρχή: *«ο θάνατος είναι για μένα/ η πιο μεγάλη απόλαυση/ αυτόν/ μόνον αυτόν θέλω να επαναλαμβάνει η θυσία μου»*.<sup>46</sup> Γίνεται αγνώριστη στους άλλους χαρακτήρες. Τότε παρεμβαίνει η Κασσάνδρα, βρίσκοντας ως λύση η μητέρα να κάνει αυτό που αρνείται η κόρη. Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει την Ιφιγένεια με το τσεκούρι, αντικείμενο-σύμβολο της θηλυκότητας που εκπροσωπεί, ως σύζυγος αλλά και ως μητέρα. Με τον θάνατο της Ιφιγένειας από τη μητέρα και όχι από τον πατέρα, ο Δημητριάδης επιφέρει μία πρώτη δυναμική ανατροπή του Μύθου. Είναι ενδιαφέρον ότι σε αυτό εμπλέκεται και η Κασσάνδρα. Για την

<sup>44</sup> Το ίδιο, σ. 45.

<sup>45</sup> Πρβλ. Nicole Loraux, *Βίαιοι Θάνατοι Γυναικών στην Τραγωδία*, (μτφ. Αγγελική Ροβάτσου), εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1995, σ. 106.

<sup>46</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 49.

Κλυταιμνήστρα ο θάνατος της Ιφιγένειας είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για την εξέλιξη του Μύθου. Η δολοφονία της γίνεται άμεσα, αβίαστα, χωρίς εσωτερικούς ενδοιασμούς, υπενθυμίζοντας στους θεατές τη θεατρική συμβατικότητα των χαρακτήρων. Συνιστά ένα ακόμα γεγονός εντός του Μύθου, όπου η κοινωνική ηθική δεν υπάρχει, αφού δεν υπάρχει και η αντίστοιχη συγγραφική απόφαση να την αναδείξει ως τέτοια. Ως χαρακτήρες φτιαγμένοι από χαρτί και μελάνι, αποδεικνύουν την επίπεδη σύστασή τους. Για την Κασσάνδρα, όμως, αυτό σημαίνει και τη διάσωση της Τροίας, αφού αναιρέθηκε η προϋπόθεση της θυσίας μιας παρθένου για να ξεκινήσουν τα πλοία. Για αυτό και επιδίδεται σε έναν μονόλογο-δήλωση, όπου αναφέρει όλα εκείνα τα γεγονότα που δε θα γίνουν, καταλήγοντας στον εαυτό της που θα γλυτώσει από τις Μυκήνες και λέγοντας: *«βλέπω αυτά που δεν θα γίνουν-/ κι αυτά που βλέπω/ δεν θα γίνουν»*.<sup>47</sup> Η προφητική της ικανότητα μεταβιβάζεται σε μία σφαίρα λεκτικής άρνησης, όπου η λέξη δεν χρησιμοποιείται για να επιβεβαιώσει τα μη γεγονότα, αλλά και αυτά που δεν θα τα ακολουθήσουν. Η παρέμβασή της αποδεικνύει τη δική της υστεροβουλία. Ο Αγαμέμνων ζητά να γίνουν όλα γρήγορα, ώστε η σκέψη να μην τους αναχαιτίσει τη δράση που θα τους βγάλει από την αδράνεια. Τότε αναλαμβάνει να μιλήσει ο Ορέστης, που δηλώνει ότι αρνείται να επαναλάβει τις ίδιες πράξεις, να καταλήξει ο κυνηγημένος άρρωστος χαρακτήρας: *«σιχάθηκα τα λόγια μου/ τον εαυτό μου να τα λέει/ να κάνει ό,τι είναι γραμμένο μια για πάντα-/ δεν θέλω/ δεν θέλω πια να είμαι ο Ορέστης-/ όχι αυτός ο Ορέστης-/ δεν ξέρω αν υπάρχει άλλος-/ όχι πια αυτός/ ποτέ πια»*.<sup>48</sup>

Η Χρυσόθεμις αναλαμβάνει και πάλι να προβάλλει την κοινή ανάγκη για διαφυγή και η Ηλέκτρα επιφέρει άλλη μία σύγκρουση εντός του έργου. Σε έναν μακρύ μονόλογο τάσσεται αντίθετα στην κοινή ανάγκη και προβάλλει την ατομική της επιθυμία για συνέχιση του μίσους, της εκδίκησης και επανάληψη του πένθους: *«εγώ δεν θέλω να χάσω αυτά τα δώρα/ δεν έχω τίποτ' άλλο στη ζωή-/ θέλω να είμαι/ για πάντα η Ηλέκτρα»*.<sup>49</sup> Στην απάντηση της Χρυσόθεμις προβάλλεται και η δική της εμμονή με τη διατήρηση των χαρακτηριστικών κάθε χαρακτήρα. Αυτή είναι το πνεύμα αντιλογίας και όχι η αδερφή της. Στον

---

<sup>47</sup> Το ίδιο, σ. 52.

<sup>48</sup> Το ίδιο, σσ. 53-54.

<sup>49</sup> Το ίδιο, σ. 56.



παρελθοντικό χρόνο που χρησιμοποιεί η Χρυσόθεμις, η ίδια αντιπαραβάλλεται με παροντικό χρόνο: «ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ Δεν είσαι πια ΗΛΕΚΤΡΑ Είμαι ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ Ησουν ΗΛΕΚΤΡΑ Είμαι είμαι είμαι».<sup>50</sup> Τα λόγια της που ακολουθούν αποδεικνύουν και μία έντονη ματαιοδοξία πρωταγωνίστριας: «είμαι η πιο δημοφιλής τραγική ηρωίδα», προκαλώντας δικαίως να την κατηγορήσει η Χρυσόθεμις ως φιλάρεσκη.<sup>51</sup> Η αναφορά στους θεατές, η γνώση των χαρακτήρων για την πρόσληψη του Μύθου από το κοινό είναι ένα σημαντικό στοιχείο του διαλόγου. Στα λόγια της Ηλέκτρας «Ρώτησέ τους (Παύση).»<sup>52</sup> ανιχνεύουμε μεταθεατρικά αλλά και μπρεχτικά στοιχεία, με την επιστράτευση των παραγλωσσικών δυνατοτήτων στην παραστασιακή διάσταση του έργου. Η ηθοποιός που υποδύεται την Ηλέκτρα θα μπορούσε να δείξει προς τους θεατές ή θα μπορούσαν όλοι οι χαρακτήρες να κοιτάζουν προς το μέρος τους. Ενώ ως τώρα οι χαρακτήρες απευθύνονται έμμεσα στο κοινό, δίνεται η δυνατότητα να τους κοιτάζουν κατάματα, εμπλέκοντάς τους στην εξέλιξη του έργου, δίνοντας τους λόγο. Η παύση που ακολουθεί, όπου η απόκριση των θεατών δεν πραγματοποιείται και η διάδραση δεν επιτυγχάνεται, τους επαναφέρει και πάλι στη μεταξύ τους σύγκρουση. Η Ηλέκτρα βρίσκει έναν λόγο να συνεχίσει: «δεν τους βλέπεις πώς σωπαίνουν».<sup>53</sup> Το απρόσμενο κάλεσμα των θεατών στη διαδικασία της εξέλιξης του έργου επιβεβαιώνει τις αρχές της, που θέλουν να διατηρηθούν οι συμβάσεις. Μία από αυτές είναι η θέαση και όχι η δράση από την πλευρά του κοινού, ενός κοινού ανέτοιμου να δεχτεί αυτή την αλλαγή που προθέτουν οι χαρακτήρες. Αν το κοινό δεν απαντά, αυτό, σύμφωνα με την Ηλέκτρα, οφείλεται στην επιθυμία τους για επανάληψη. Εφόσον οι θεατές προσέρχονται με αυτόν τον στόχο, οι χαρακτήρες είναι καταδικασμένοι να συνεχίσουν. Η μεταθεατρικότητα στο απόσπασμα είναι συνολικά δηλωμένη. Η αναφορά στους θεατές είναι άλλη μία ευκαιρία για στοχασμό πάνω στο θέατρο και την ενεργητική του αξία από εποχή σε εποχή. Η θεατρική πράξη πραγματοποιείται προκειμένου να επιβεβαιώνεται αυτή η συμβατική διάδραση.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Το ίδιο, σ. 57.

<sup>51</sup> Το ίδιο, σ. 58.

<sup>52</sup> Το ίδιο, σ. 59.

<sup>53</sup> Το ίδιο, σ. 60.

<sup>54</sup> Πρβλ. τον καταγιισμό των λόγων στον διάλογο: «ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ [...] πώς θα παίξεις μόνη σου όταν εμείς θα έχουμε φύγει ΗΛΕΚΤΡΑ [...] Θα γίνει και σήμερα ό,τι γίνεται κάθε φορά/ τίποτε δεν θ' αλλάξει [...] όταν έρχεται η στιγμή να βγούμε στη σκηνή/ αρχίζουμε πάλι με το ίδιο πάθος [...], σσ. 60-61.

Ο καβγάς τους, που οδηγείται σε δαρμό, αποκαθλώνει την τραγικότητά τους, καθώς επιδίδονται σε καθημερινές, ευτελείς πράξεις, που δε συνάδουν με τη δράση τους εντός του Μύθου. Είναι άλλη μία παράμετρος που δημιουργεί ο Δημητριάδης προετοιμάζοντάς μας για την εξέλιξη του έργου. Σε αυτό το σημείο φανερώνονται και τα ζεύγη του Μύθου. Η Κλυταιμνήστρα κατηγορεί τον Αγαμέμνονα για έλλειψη πυγμής και η Ηλέκτρα τον Ορέστη για άρνηση δράσης. Χρησιμοποιώντας Αόριστο τον αναφέρει ως σωτήρα, φως της μέρας, θυμίζοντας χριστιανικές μεσσιανικές ρήσεις, σε ένα έργο γραμμένο μετά Χριστόν, που πηγάζει από μία προ Χριστού εποχή.<sup>55</sup> Ο Ορέστης δεν αρνείται μόνο να δράσει αλλά και μεταβιβάζει τη δράση του στην Ηλέκτρα, ως ηθικό αυτουργό, ενώ διεκδικεί τη μοναξιά του για να βάλει τάξη στο μυαλό του και να κοιμάται γλυκά. Ο ύπνος ως θεματική επανέρχεται στα λόγια του, ως το μεγάλο βάσανο που βιώνουν οι χαρακτήρες. Η Ηλέκτρα, αντίθετα, προτάσσει την αθανασία που προέρχεται από την επιβολή του Μύθου.

Ακολουθεί άλλη μία ακυρωτική μέσω του λόγου πράξη. Η Ηλέκτρα αναφέρεται ως όμοια με τη μητέρα της και απεκδύεται στα λόγια του Ορέστη και του Αγαμέμνονα από το ένδυμα της δικαιωμένης επιθυμίας αποκατάστασης της πατρικής αξίας, όπως ισχύει στον Μύθο. Συνδέεται με χαρακτηριστικά όπως παράκρουση, απληστία, υστεροβουλία, ενώ ο πατέρας της προκαλεί άλλη μία ανατροπή του χαρακτήρα της όταν αποδίδει την εμπλοκή της στην επιθυμία να πλαγιάσει μαζί του.<sup>56</sup> *«Τα πάθη μας δε δίδαξαν κανέναν/ καμία λύτρωση δεν έφεραν οι τιμωρίες μας/ καμία βελτίωση [...] Τα κείμενα δεν εξαντλούν σε καμία εκδοχή τους/ τη ζωή μας/ μονομερής υπήρξε η παρουσίασή μας/ περιορισμένη η διαπραγμάτευση των σχέσεών μας».*<sup>57</sup> Με αυτή τη ρήση του Αγαμέμνονα ο Δημητριάδης θέτει μία σοβαρή αμφισβήτηση της αξίας της τραγωδίας ως περαίνουσας την των παθημάτων κάθαρση<sup>58</sup> στον σύγχρονο κόσμο. Αν οι θεατές παρακολουθούν επαναλαμβανόμενα τα πάθη των Ατρείδων αλλά δε μπορούν να διδαχθούν από αυτά, τότε καμία αξία δεν υπάρχει στην αναπαραγωγή της. Η εκκένωση των χαρακτήρων, συνεπώς, είναι επιβεβλημένη.

---

<sup>55</sup> Το ίδιο, σ. 65.

<sup>56</sup> Το ίδιο, σ. 73.

<sup>57</sup> Το ίδιο, σσ. 75-76.

<sup>58</sup> Αριστοτέλης, *Ποητική*, σ. 223.

Η μεταθεατρικότητα του αποσπάσματος όσον αφορά στην συγγραφική και σκηνοθετική διαχείριση-πρόσληψη του Μύθου είναι έντονη. Ο Δημητριάδης επιδίδεται σε μία ακόμα αμφισβήτηση της αξίας της αρχαίας τραγωδίας στις μέρες μας, εφόσον ο χαρακτήρας αλλά και ο στόχος της δεν επιτελούνται. Ταυτόχρονα, προχωρά σε μία κριτική των συγγραφέων, οι οποίοι δεν κατάφεραν να ξεφύγουν από τα δεδομένα της εποχής τους, αποδεικνυόμενοι αδύναμοι να συλλάβουν ολοκληρωτικά τους χαρακτήρες. Σε έναν μονόλογο καταγιστικό σε πληροφορίες για μια αυτοαντίληψη χαρακτήρα, ο Δημητριάδης προβάλλει την περιοριστική διάσταση της συγγραφικής πράξης, μαζί και της δικής του. Ο Αγαμέμνων δεν αποδέχεται τους περιορισμούς που επέβαλαν στον χαρακτήρα του οι συγγραφείς ανά τους αιώνες. Κατάφεραν να συλλάβουν μόνο την επιφάνεια του χαρακτήρα του. Ο μονόλογός του συνιστά μία αποδοχή αδυναμίας να συλλάβουν οι συγγραφείς τον χαρακτήρα ενός Μύθου, να τον αναδείξουν ολοκληρωτικά. Ο Μύθος στέκεται πολύ ψηλά και οι συγγραφείς είναι πολύ μικροί ώστε να επιτύχουν μία συνολική θεώρησή του. Αντίθετα, η ικανοποιημένη Κλυταιμνήστρα από τη συγγραφική απόδοσή της επιθυμεί αυτή την ανακύκλωση, καθώς έχει συνδέσει τους φόνους με τους οργανισμούς της, εξαιρώντας τη γυναικεία της φύση. Η ικανοποίηση της από τη συγγραφική της δραστηριότητα σχολιάζεται από τον Αγαμέμνονα ως αρρώστια, ίδια με της κόρης της.<sup>59</sup> Η αποδοχή των συγγραφέων του Μύθου υποβιβάζεται σε ταπεινές ορέξεις, άρρωστες ικανοποιήσεις, ανάξιες αξιώσεις. Η Ιφιγένεια, η Ηλέκτρα και τώρα η Κλυταιμνήστρα επικυρώνουν τη συγγραφική αναπαραγωγή τους βασισμένες σε ιδιοτελείς μικρότητες, ακυρωτικές για τραγικούς χαρακτήρες. Ωσάν μία ομάδα, οι χαρακτήρες μετρούν πόσοι είναι υπέρ και κατά της εκκένωσης, ενώ οι παλιμπαιδισμοί δε λείπουν. Στο αποτέλεσμα, όπου πλειοψηφεί η άποψη υπέρ της εκκένωσης, η Κλυταιμνήστρα αντιδρά, δηλώνοντας με επιβλητικότητα την αντίθεσή της, με το παιδαριώδες επιχείρημα «ή όλοι ή κανείς».<sup>60</sup> Οι χαρακτήρες έχουν πια σε αυτό το σημείο του έργου χάσει κάθε λόγο να θεωρούνται τραγικοί.

Ακολουθεί άλλος ένα παροξυσμός από την Ηλέκτρα, όπου για μια ακόμα φορά μιλά για την αγάπη προς τον πατέρα της και αυτή η αγάπη αναφέρεται από

<sup>59</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 81.

<sup>60</sup> Το ίδιο, σ. 83.

τον Αγαμέμνονα ως βλάβη.<sup>61</sup> Ο Αίγισθος παρεμβαίνει με έναν επιθετικό μονόλογο απευθυνόμενο στην Ηλέκτρα. Ταυτίζει την απόλαυση της για τον θάνατό του με τον οργασμό της μητέρας της, εικονοποιώντας τη σκηνή του φόνου του για χάρη των θεατών.<sup>62</sup> Η περιγραφή του παρουσιάζει την Ηλέκτρα ως έναν καθημερινό χαρακτήρα που ικανοποιείται με την εκδίκηση, την προερχόμενη από τη ζήλεια και τη γυναικεία ικανοποίηση που η μητέρα της δε στερήθηκε, επιτείνοντας την καθαίρεση από το βάθρο της τραγικότητάς της ανά τους αιώνες. Ο μονόλογός του λήγει με τον στραγγαλισμό της Ηλέκτρας από τα χέρια του ενώ την κοιτά κατάματα.<sup>63</sup> Στην πράξη της θανάτωσης αντιστρέφονται ο πομπός και ο δέκτης. Η Ηλέκτρα αναγκάζεται τη στιγμή του τέλους της να κοιτάξει κατάματα τον θύτη της και να γίνουν ένα μέσα από τα διασταυρωμένα βλέμματά τους.

Η διάλυση του Μύθου εξελίσσεται ραγδαία. Στην αντίδραση της Κλυταιμνήστρας για τον χαμό της Ηλέκτρας ο Αγαμέμνων παραβάλλει ένα σχόλιο για την ανατροπή: *«Ούτε η Κασσάνδρα δεν θα μπορούσε να προβλέψει/ τέτοια εξέλιξη»*.<sup>64</sup> Η Κασσάνδρα έχει μετατραπεί σε απλό αναμεταδότη γεγονότων και επαναλαμβάνει ότι η Ηλέκτρα δε ζει. Η χρησιμότητά της δεν υφίσταται πια. Τα λόγια του Αγαμέμνονα είναι ακυρωτικά για τον χαρακτήρα της. Ο Δημητριάδης δημιουργεί μία απρόβλεπτη πλοκή, οι χαρακτήρες αποβάλλουν δεδομένα και δημιουργούν επαναπροσδιοριζόμενες βάσεις για τη διαχείριση του Μύθου και των χαρακτήρων. Η Κασσάνδρα ξεκινά, χρησιμοποιώντας αντί για μέλλοντα παρελθοντικό χρόνο, προκειμένου να ιστορήσει τα γεγονότα από την Τροία μέχρι και τη δολοφονία της από την Κλυταιμνήστρα. Σε αυτό το σημείο ο Αγαμέμνων προκαλεί την Κλυταιμνήστρα να τη διαψεύσει και η Κλυταιμνήστρα για δεύτερη φορά σηκώνει το τσεκούρι και σκοτώνει την Κασσάνδρα. Η αντίδραση του Αγαμέμνονα ως προς τη διατήρηση του Μύθου είναι άμεση. Εδώ δεν υπήρξε καμία ανατροπή του Μύθου.

Όμως, η Κλυταιμνήστρα ανταπαντά ότι ο θάνατός της Κασσάνδρας ακολουθούσε τον δικό του, όμως αυτή τη φορά ένωσε κάτι άλλο. Αν και αρχικά θα τη θεωρούσαμε υποχείριο στα λόγια άλλων και εύκολα διαχειρίσιμη,

---

<sup>61</sup> Ο.π.

<sup>62</sup> Το ίδιο, σ. 87.

<sup>63</sup> Το ίδιο, σ. 89.

<sup>64</sup> Το ίδιο, σ. 90.

αντιλαμβανόμαστε ότι η Κλυταιμνήστρα έχει εσωτερικά κίνητρα για τις πράξεις της, παρόλο που είναι αντίθετη με την εκκένωση. Ως τώρα, δύο από τους τρεις θανάτους έχουν διαπραχθεί από το δικό της χέρι με το σύμβολο που χρησιμοποιούσε και εντός του Μύθου. Παρατηρούμε μία αντιφατικότητα στον χαρακτήρα της, που προκαλεί ερωτηματικά που εκκρεμούν. Είναι αντίθετη στην εκκένωση αλλά η ίδια έμπρακτα τη διεκπεραιώνει. Δεν μπορεί να ορίσει την πράξη της αλλά αρνείται ότι ήταν θάνατος. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι διατηρεί την ποιότητα του θύτη, διότι η δράση της εντός του Μύθου αυτό της επιτάσσει και σε αυτό είναι συνεπής. Οφείλει να δολοφονεί. Γιατί, όμως, αυτή τη φορά στρώνει ένα κόκκινο χαλί (ένα νέο λουτρό αίματος) επιστρατευμένη σε στόχο αντίθετο από τον δικό της; Στην περίπτωση της Ιφιγένειας το έναυσμα ήταν η συνέπεια στον Μύθο, προκειμένου να ξεκινήσει το δράμα της οικογένειάς της, και εξίσου συνεπής είναι και τώρα, διαπράττοντας ένα έγκλημα που αναλαμβάνει κατ' επανάληψη. Η αντιφατικότητα που παρουσιάζει ο χαρακτήρας της προβάλλει την πνευματική στατικότητα ενός χαρακτήρα εντός της εμμονής διατήρησης του Μύθου. Η προσκόλληση σε αυτόν δεν έχει αιτία και στόχο, αλλά μία μονοδιάστατη μονοτονία επανάληψης που δεν επιφέρει καμία εξέλιξη. Στον χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας η διατήρηση του Μύθου ενέχει ενδείξεις έλλειψης κριτικής σκέψης προς τον Μύθο. Δεν είναι ικανή να απομονώσει τη συγκεκριμένη δράση από τις συνήθειες. Πρόκειται για μια ενέργεια μηχανική που καθοδηγεί τη σκέψη μας στο συμπέρασμα ότι ο Μύθος και η διατήρησή του συνάδουν με μία στατικότητα νόησης άρα και δράσης, διάδρασης και προσαρμογής του Μύθου στο σήμερα ή σε ένα άχρονο σημείο που πλαισιώνει το κείμενο της *Εκκένωσης*. Τώρα, όμως, δεν είναι θάνατος, όπως ομολογεί.<sup>65</sup> Πρόκειται για μια ακόμα επιβεβαίωση της θεατρικής ψευδαίσθησης στην οποία η ίδια έχει περιέλθει και το αυτό αναγνωρίζει.

Ο θάνατος δε σημάνει το τέλος αλλά μία προσωρινή δήλωση εξόδου από το δράμα, την οποία έρχεται να επιβεβαιώσει ο Αγαμέμνων: «*Δεν είναι το κενό/ είν' ένα άλλο έργο/[...]/θα παιχτεί μόνο μία φορά*»<sup>66</sup>, συνδηλώνοντας ότι η *Εκκένωση* είναι μία ακόμα επανάληψη, ενώ ο Μύθος θα συνεχίσει να αναπαράγεται. Η παροδικότητα της πρόσληψης έναντι της διαχρονικότητας του

---

<sup>65</sup> Το ίδιο, σ. 93.

<sup>66</sup> Το ίδιο, σ. 94.

Μύθου αποδεικνύεται ένας άνισος αγώνας ανάμεσα στον συγγραφέα και τον Μύθο. Ως κενό ορίζεται ο χώρος όπου δεν υπάρχει τίποτα, ο χώρος που δεν περιέχει ατμοσφαιρικό αέρα ή άλλο αέριο.<sup>67</sup> Αν το νόημα αυτό το μεταβιβάσουμε σε ένα επίπεδο πνευματικό, θα μπορούσαμε να το ορίσουμε ως τη μη σκέψη, τη μη ύπαρξη. Η Κλυταιμνήστρα ως χαρακτήρας δεν μπορεί να αντιληφθεί τίποτα έξω από το πλαίσιο του Μύθου, της προ-καθ-ορισμένης πλοκής. Το άλλο έργο για αυτήν συνιστά ένα κενό.

Το ενδιαφέρον δεν αργεί να μεταβεί από τον γυναικείο χαρακτήρα της συζυγοκτόνου στον αντρικό χαρακτήρα του δολοφονηθέντος συζύγου. Ο Αγαμέμνων της ζητά να τον σκοτώσει για άλλη μία φορά, εξίσου μοναδική λόγω της μοναδικότητας και τον ανεπανάληπτου της παράστασης. Εκείνη ζητά να είναι και ο Αίγισθος μαζί της. Αυτή τη φορά όμως δεν υπάρχει φαινομενικός δόλος στη δολοφονία του αλλά μία συμφωνία, όπου ο ίδιος έχει ζητήσει μία χάρη και η Κλυταιμνήστρα τη διεκπεραιώνει. Αυτή η μερική ανατροπή του Μύθου μεταβιβάζει τη διαδικασία σε μία πράξη διεκπεραιωτική, προκαλώντας πια την αναίρεση των κινήτρων για την εξέλιξη του Μύθου. Έστω και αν η πράξη που ετοιμάζεται να διαπραχθεί φέρει φαινομενικά τα ίδια χαρακτηριστικά (ο Αγαμέμνων δολοφονείται από την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο), έχουν απολεσθεί οι εσωτερικοί νευρώνες του Μύθου, καθώς η εξέλιξή του αφορμάται από την εσωτερικότητα των πράξεων, που εδράζει στα κίνητρα και τους στόχους, αλλά και επιβεβαιώνει την τραγικότητα των χαρακτήρων. Μέσα στο νέο πλαίσιο που δημιουργείται, η πράξη προτάσσεται των κινήτρων- είτε αιτιών είτε στόχων-συνεπώς απογυμνώνεται ο ίδιος ο Μύθος. Άλλη μία παρέμβαση του Δ. Δημητριάδη ανατρέπει τον Μύθο όχι μόνο στην εξωτερική του εξέλιξη αλλά και στους εσωτερικούς του νευρώνες. Τα κίνητρα για τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη εξασθενούν και δημιουργείται άλλο ένα κενό, μία εκκρεμής αιτιότητα που αναμένεται να αποκατασταθεί.

Ο Αγαμέμνων εξηγεί γιατί ζητά η σύζυγός του να τον δολοφονήσει. Μέσα σε μία συνοπτική αλλά παραστατική αναφορά στα γεγονότα του Μύθου, ο Αγαμέμνων καταλήγει να αναφέρεται στον θάνατό του ως το απόγειο της πορείας του χαρακτήρα του εντός του Μύθου, δηλώνοντας τη θεατρικότητα του

---

<sup>67</sup> Τεγόπουλος- Φυτράκης, *Ελληνικό Λεξικό*, Αρμονία, Αθήνα, 1993, σ. 373.

χαρακτήρα του. Υπάρχει για να φτάνει σε αυτή την κορύφωση τον χαρακτήρα του, μέσα σε μία ντετερμινιστική προ-απόφαση της εξέλιξης του Μύθου, την οποία δηλώνει ότι επιθυμεί και προσμένει.<sup>68</sup> Άλλη μία στιγμή μεταθεατρικότητας προστίθεται στο έργο του Δημητριάδη. Η επιθυμία για τον θάνατο είναι έντονη, αποδεικνυόμενη από το ύφος του λόγου που βρίθεται προστακτικών. Η προστακτική επιστρατεύεται σε δεκατρείς στίχους για έναν θάνατο επιθυμητό. Η εξέλιξη και το πλήθος αυτών των προστακτικών παρουσιάζει έναν Αγαμέμνονα έτοιμο για τον θάνατο, που έχει μετατρέψει τον δόλο σε συμφωνία, έχοντας απέναντί του το αιώνιο αντίπαλο ζευγάρι.

Όταν τελειώνει τον καταγιστικό μονόλογό του, η Κλυταιμνήστρα σηκώνει για τέταρτη φορά το τσεκούρι έτοιμη να τον σκοτώσει. Ο Αίγισθος την πιάνει απότομα και ο Αγαμέμνων της αφαιρεί το τσεκούρι και τη σκοτώνει.<sup>69</sup> Αυτή συνιστά και άλλη μία πράξη της ανατροπής του Μύθου στην *Εκκένωση*. Η παγίδα παραμένει και είναι τόσο απρόσμενη όσο επαναλαμβανόμενα απρόσμενη ήταν σε κάθε φόνο του Αγαμέμνονα. Στο ακριβώς ίδιο σημείο του Μύθου, όπου η Κλυταιμνήστρα παγιδεύει τον Αγαμέμνονα, στήνει ο ίδιος την παγίδα εναντίον της, με την ειδοποιό διαφορά ότι ο συνεργός παραμένει ο Αίγισθος, σύμφωνα με το κατά Greimas μοντέλο του συνεργού. Η αντιμετάθεση θύτη και θύματος είναι ενδιαφέρουσα, ενώ ο συνεργός θύτης διατηρεί την ίδια ταυτότητα και είναι ίδιο το αποτέλεσμα, ο θάνατος από το τσεκούρι. Η ανατροπή αυτή διαφέρει από τις προηγούμενες, καθώς η δομική εξέλιξη των πράξεων παραμένει και αλλάζουν μόνο ο πομπός και ο δέκτης της πράξης. Ο Δημητριάδης αναδεικνύει τις ποικίλες ποιότητες της ίδιας της έννοιας της ανατροπής. Κάθε ανατροπή συνιστά και μία έκπληξη. Η αποκατάσταση της προαναφερθείσας εκκρεμότητας έρχεται πολύ νωρίτερα από το αναμενόμενο. Ο Αγαμέμνων ολοκληρώνει και αποκαθιστά στη σκέψη μας το δημιουργούμενο χάος υποστηρίζοντας ότι η αξιοπρέπεια έχει δώσει τη θέση της στην αποτελεσματικότητα του τέλους.<sup>70</sup> Όμως το τέλος= ο σκοπός έχει αλλάξει κατεύθυνση και φορά. Ενίοτε αντιλαμβανόμαστε την αντίθετη φορά, όπως στη διατήρηση του δόλου αλλά εις βάρος της Κλυταιμνήστρας, ενίοτε η

---

<sup>68</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 95.

<sup>69</sup> Το ίδιο, σ. 96.

<sup>70</sup> Το ίδιο, σ. 97.

κατεύθυνση του Μύθου έχει αλλάξει πορεία προς ένα άγνωστο τέλος.<sup>71</sup> Αυτό είναι που μένει να μας αποκαλυφθεί με τον ίδιο τρόπο όπως στην αρχαία τραγωδία, όπου η γνώση των γεγονότων από τους θεατές αποτελούσε κοινό τόπο του παραστατικού γεγονότος. Στην παρούσα πρόσληψη η εκκένωση από σκηνης είναι πλέον δηλωμένη ως ο τελικός στόχος. Η Κλυταιμνήστρα, που ως θύτης έχει διαπράξει τρεις από τις τέσσερις δολοφονίες, με την τέταρτη να είναι η δική της αφαίρεση σκηνικής ζωής, πέφτει στην προκαθορισμένη παγίδα που έχει στήσει.

Άλλη μία πρόθεση διατήρησης του Μύθου έχει πέσει στο κενό, ανοίγοντας διάπλατα την πορεία προς την Εκκένωση. Οι τρεις χαρακτήρες που αντιτάσσονταν σε αυτήν (Ιφιγένεια, Ηλέκτρα, Κλυταιμνήστρα) έχουν θανατωθεί. Πλέον οι χαρακτήρες μπορούν να γίνουν ό,τι δεν τους άφησαν.<sup>72</sup> Συνάμα, επαναδιατυπώνεται η ανάγκη για πρωτοτυπία, για έκπληξη. Η ύπαρξη που ανάγεται στο αρχείο των ομοιωμάτων<sup>73</sup>, μας θέτει ένα σοβαρό ερώτημα για το παρελθόν: ποιο είναι το πρωτότυπο, πού και ποια είναι η αλήθεια; Ο Αγαμέμνων νιώθει ταραγμένος και αμήχανος, λόγω της νέας κατάστασης, της έναρξης από το μηδέν. Η αντιγραφή σταματά. Η δυνατότητα ανατροπής του Μύθου και επαναπροσδιορισμού της δράσης επιφέρει μια πρωτοφανή αίσθηση ελευθερίας. Ο Αγαμέμνονας το αναφέρει ως φούντωμα ζωής λίγο πριν τον θάνατο, ενώ ο Αίγισθος προβάλλει το απόγειο της ανατροπής, των ρήξεων που οδηγούν στην κορυφαία απόδοση της ζωής.<sup>74</sup> Κάθε χαρακτήρας εκφράζεται διατηρώντας τα βασικά χαρακτηριστικά του. Η ολική απώλεια των ιδιαίτερων διακριτικών τους δεν είναι ο στόχος του συγγραφέα. Αντίθετα, διατηρώντας τα βασικά στοιχεία που καθορίζουν τη σύστασή τους, τους θέτει σε ένα σημείο έναρξης, το οποίο αξιολογούν με βάση την προσωπική τους πορεία μέσα στον Μύθο. Για τον Αγαμέμνονα το ύψιστο σημείο είναι ο θάνατος, όπως έχει ήδη δηλώσει. Είναι εκείνο το σημείο της πορείας του, που τον ανάγει στα πλαίσια του τραγικού. Για τον Αίμονα, τον πάντα συνεργό, το ύψιστο σημείο είναι η ρήξη, οι τομές, συγγραφική επιλογή που συνάδει με την ευρύτερη αντίληψη που έχουμε για τον τραγικό χαρακτήρα του. Στα λόγια του δηλώνεται η πρόθεση του συγγραφέα να αποδείξει *«πως συνέχεια μπορεί να μην υπάρχει/ και πως αυτό είναι πολύ καλό/ όχι*

<sup>71</sup> Οι όροι *κατεύθυνση* και *φορά* χρησιμοποιούνται με βάση τους νόμους της Φυσικής.

<sup>72</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σσ. 75-76.

<sup>73</sup> Ο.π.

<sup>74</sup> Το ίδιο, σσ. 98-99.



*μόνο χρήσιμο, αλλ' αναγκαίο και σωτήριο/ Η ιστορία μας ξανάρχιζε σαν μοίρα/ Η επανάληψη ήταν η μοίρα μας/ Τώρα είμαστε ευτυχισμένοι/ επειδή κάνουμε αυτό που δεν κάναμε ποτέ/ Ζούμε πρώτη φορά μετά την πρώτη φορά».*<sup>75</sup> Αυτή συνιστά και τη δήλωση της ταυτότητας της *Εκκένωσης* ανάμεσα στις συγγραφικές προσλήψεις του Ατρείδικού Μύθου.

Η συνεισφορά του πονήματος του Δημητριάδη στη συγγραφική αναπαραγωγή του Μύθου έγκειται στην απόδειξη της μη συνέχειας ως κάτι καλό, χρήσιμο, αναγκαίο, σωτήριο. Με την Κλυταιμνήστρα να πεθαίνει πριν τον Αγαμέμνονα προκαλείται μία ρήξη με την κατεστημένη πρόσληψη του Μύθου. Είναι καλό, διότι επιβεβαιώνει την κριτική σκέψη του γράφοντος προς την κειμενική παράδοση επιβάλλοντας μια αλλόκοτη και ανοίκεια ελευθερία. Είναι χρήσιμο, γιατί συνομιλεί με αυτή την επιλογή με το μέλλον, τόσο όσο απαντά στο παρελθόν. Είναι αναγκαίο, γιατί επιτείνει την αποδέσμευση από την εμμονή στον Μύθο. Είναι σωτήριο, καθώς μας απαλλάσσει όλους, συγγραφικά, αναγνωστικά και θεατρικά εμπλεκόμενους, από τη διαχείριση του Μύθου όπως έχει προοριστεί, από την αδιαμφισβήτητη φύση του, παρά το μεθύτερο σύγχρονο χρονικο-κοινωνικό πλαίσιο αναπαραγωγής του. Για τον λόγο αυτό, πολύ λογικά καταλήγει ο Αίγισθος σε αυτό που θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως το κέντρο του κειμένου του Δημητριάδη: «*Ζούμε πρώτη φορά μετά την πρώτη φορά*».<sup>76</sup> Ο συγγραφέας καταφέρνει να δώσει μια δεύτερη ζωή, μια δεύτερη ευκαιρία, μια δεύτερη ύπαρξη στους χαρακτήρες του (τώρα είναι εξίσου δικοί του χαρακτήρες όσο και του Μύθου, το μεγαλύτερο ίσως βάσανο και μαζί πρόκληση για έναν συγγραφέα), δημιουργώντας και πάλι, σε έναν ρυθμό που δεν αφήνει να αφαιρεθεί η σκέψη μας, το επαναλαμβανόμενο ερώτημα για τον προσδιορισμό του πρωτότυπου, του πρώτου, του αυθύπαρκτου, του αυτόνομου. Επιπλέον δημιουργείται μία απορία. Η διάθεση του συγγραφέα είναι να διασκελίσει όλες τις προηγούμενες συγγραφικές προσλήψεις, ακόμα και αυτές του αρχαίου δράματος; Η πρώτη φορά είναι η καταγεγραμμένη στην Ιλιάδα ως μία ακόμα πρόσληψη μιας παράδοσης ίσως προφορικής ίσως και όχι; Ερωτήματα που δημιουργούνται στον αναγνώστη και τον προοριζόμενο θεατή ίσως να μην αποζητούν απάντηση. Αυτή η αοριστία της πρωτιάς αποκαθιστά την πρόθεση του συγγραφέα να δηλώσει τη

---

<sup>75</sup> Το ίδιο, σ. 99.

<sup>76</sup> Ο.π.

σύνδεση της σκέψης και του κειμένου του με τη ρίζα του Μύθου. Με αυτή θέλει να συνδιαλλαγεί και να την προσεγγίσει. Η ελευθερία που επιφέρει στους χαρακτήρες του έχει απαλλαγεί από τις επόμενες προσλήψεις και απευθύνεται στην πρώτη σκέψη, εφόσον είναι και η ίδια μια νέα πρώτη σκέψη. Το «μετά» αναγνωρίζει την προϋπάρχουσα κατάθεση αλλά φανερώνει και την πρόθεση αυτή η εκδοχή του Μύθου να σταθεί δίπλα και όχι υποκείμενα αυτής. Το απόσπασμα εκφράζει τη σκέψη και την ανάγκη του Δημητριάδη να δημιουργήσει μία κατάσταση εξίσου μοναδική με την αρχική του Μύθου. Μία κατάσταση που θα έχει τη δική της αυτονομία και αυθυπαρξία. Παραστατικά, η τελευταία πρόταση του Αίγισθου δικαιούται ένα πλαίσιο χρόνου σιωπής, ώστε να αποδοθεί ο όγκος του νοήματος των λεγόμενων. Στο απόγειο αυτής της πρόθεσης τα λόγια του Αγαμέμνονα αποκαθιστούν την πραγματικότητα: δεν πρόκειται παρά για μία ακόμα πρόσληψη του Μύθου, της οποίας η σύσταση έχει επιφέρει και μία αποκάλυψη ενδιαφέρουσα για τους επόμενους συγγραφείς, όμως έχει το κόστος του θανάτου, που συνιστά μαζί ρήξη με το παρελθόν αλλά και ανάγκη των χαρακτήρων. Λίγο πριν το τέλος, η αναλαμπή της ύπαρξης των χαρακτήρων ακολουθεί τους ανθρώπινους ρυθμούς, καθώς καταφέρνουν να θανατώσουν την επανάληψη και να νικήσουν τον ίδιο τους τον εαυτό. Η εσωτερική σύγκρουση (χαρακτήρας εναντίον εαυτού) εξισώνεται με την εξωτερική (χαρακτήρας εναντίον χαρακτήρα), που είναι ως τώρα εμφανής στους θεατές. Αυτό και μόνο οδηγεί τους τραγικούς χαρακτήρες σε μία απογείωση της ταυτότητάς τους, σε μία ολική ανασύσταση ως μη υπαρκτοί.

Η Χρυσόθεμις, που ως τώρα παρακολουθεί τη συζήτηση των ανδρικών χαρακτήρων, επαναφέρει την επιτακτικότητα της έγκαιρης ολοκλήρωσης της εκκένωσης, κλαίγοντας για την Κασσάνδρα. Και σε αυτή την πρόσληψη του Μύθου, που διεκδικεί τη μοναδικότητά της ανάμεσα σε τόσες και έχει ήδη αυτοπροσδιοριστεί ως μια δεύτερη πρωτιά, η Κασσάνδρα παραμένει το παράπλευρο θύμα των Ατρείδων, «σαν να μην υπήρχε».<sup>77</sup> Στην απάντηση του Αγαμέμνονα εντοπίζουμε άλλο ένα μετακειμενικό σχόλιο σχετικά με τη διαχείριση του Μύθου από τους συγγραφείς: «ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ: *Κανείς δεν θα ήξερε τι να την κάνει/ Και δεν θα την αφήναν ήσυχη/ Θα ήσαν ικανοί να χτίσουν*

---

<sup>77</sup> Το ίδιο, σ. 100.

*πάνω της/ ξανά απ' την αρχή ολόκληρον τον κύκλο μας/ τους ξέρω/ ώ πόσο καλά τους ξέρω/ είναι άξιοι για να γεμίσουν την σκηνή τους/ να εξαντλήσουν ακόμα κι ένα πλάσμα τόσο εξαντλημένο».*<sup>78</sup> Με επαρκή δόση ειρωνείας αλλά μαζί και απέχθειας, ο Αγαμέμνονας αναφέρεται στους συγγραφείς και τους σκηνοθέτες που εκμεταλλεύονται τον Μύθο εξαντλώντας τους τραγικούς χαρακτήρες. Αποκαλύπτεται η υστεροβουλία, η εκμετάλλευση και η ασέβεια προς τους εξαντλημένους χαρακτήρες των Ατρείδων. Πρόκειται για έναν υποβιβασμό των συγγραφέων και των σκηνοθετών. Ο Δημητριάδης έχει συνομιλήσει τόσο βαθιά με τους χαρακτήρες του πριν αναλάβει να τους φέρει επί σκηνής, ώστε να στρέφεται εναντίων των συναδέλφων του και των καλλιτεχνών, απέναντι στους οποίους λειτουργεί μάλλον αφοριστικά, χωρίς να δίνει παράυτα δικαίωμα αρνητικής κριτικής, καθώς έχει θέσει εαυτόν μέσα σε αυτόν τον συγγραφικό κύκλο. Έχοντας ήδη διαχωρίσει την πρόθεσή του να απελευθερώσει με αυτό το θεατρικό κείμενο τους τραγικούς χαρακτήρες του, κατακρίνει την αδυσώπητη επαναδιαπραγμάτευση του Μύθου από όσους τον διαχειρίζονται και εκμεταλλεύονται με μοναδική πρόθεση μια ακόμα πρόσληψη του Μύθου με διάθεση εκμετάλλευσης. Επιλέγει τον Αγαμέμνονα για να κάνει το προσωπικό του σχόλιο, έναν χαρακτήρα που γνωρίζει την αρνητική πλευρά της επανάληψης του κύκλου. Απέναντί τους στέκει δηκτικός, αντιμετωπίζοντάς τους σαν εχθρούς και δόλιους εκμεταλλευτές. Το τέλος είναι όμως αυτό στο οποίο έχει εστιάσει τη σκέψη του.<sup>79</sup>

Σ' αυτή τη ρήση ανταποκρίνεται ο Ορέστης, που επιθυμεί να αποτινάξει την ίδια του τη φύση, *«Για να μη βλέπω τι γεννήθηκα πατέρα/ [...] / Η τους ανθρώπους/ Μόνο άρρωστους ή πεθαμένους τους ανέχομαι/ μόνο όταν τους βρίσκει μεγάλη δυστυχία/ τότε μόνο τους συμπονώ/ ειδάλλως/ αηδία και μίσος/ γι' αυτό το δίποδο άμυαλο γένος/ Πόσες φορές ευχήθηκα να τους χτυπήσει όλους μαζί κεραυνός/ ν' ανοίξει η γη να τους πάρει όλους μέσα της/ να μην τους ξαναδώ/ Δεν την αντέχω την ζωή/ πατέρα/ πάντα τον θάνατο επιθυμούσα».*<sup>80</sup> Με ρυθμό λόγου καταγιγιστικό, με ύφος έντονα προσβεβλημένο, ο Ορέστης διεκδικεί τη δική του σειρά στην έκφραση της δικής του αδικημένης αναπαραγωγής. Στο ως άνω

---

<sup>78</sup> Το ίδιο, σ. 101.

<sup>79</sup> Ο.π.

<sup>80</sup> Το ίδιο, σ. 102.

απόσπασμα αποκαλύπτεται η μοναχικότητα ενός τραγικού χαρακτήρα που έχει κατατρεχθεί από τον κόσμο που αποστρέφεται. Η βιαιότητα των λόγων του φέρει την εξωτερίκευση μιας συσσωρευμένης καταπίεσης αιώνια επαναλαμβανόμενης. Ο θάνατος είναι διεκδίκηση για μία λύτρωση που άργησε πολύ. Οι χαρακτηρισμοί που επιλέγει συνιστούν έναν αφορισμό του Δημητριάδη: «οι καταραμένοι/ οι άσπλαχνοι/ αυτοί που με βασάνισαν με τα πάθη μου/ ούτε μια τρέλα σωστή δε μου έδωσαν/ ούτε μια ανίατη αρρώστια/ [...] πάντα κυνηγημένος/ [...] έπρεπε να παρακαλέσω να μού παραχωρήσουν/ το δίκαιο δικαίωμα/ [...] η ζωή είναι ταπείνωση/ [...] ο θάνατος είναι κορυφή/ [...] μια ζωή αυτό περιμένω/ όλα μ' εμπόδιζαν/ με έστρεφαν αλλού/ σε άλλα καθήκοντα/ [...].....(Αυτοκτονεί με το μαχαίρι της Χρυσόθεμις).»<sup>81</sup> Κατηγορεί τους δημιουργούς του ως ο βασανισμένος τραγικός ήρωας των Ατρείδων, ο αποπροσανατολισμένος από το δικαίωμα του θανάτου σε εκείνο που συγγραφικά καθοδηγούνταν, την υποχρέωση της εκδίκησης. Η αυτοκτονία του συνιστά μία πράξη δήλωσης ελευθερίας. Εκείνος που από τον Μύθο καλούνταν πάντα να σκοτώνει, να είναι το μίasma της κοινωνίας, να αναλαμβάνει πάντα τον ρόλο του θύτη, χωρίς όμως να δικαιούται να γίνει το θύμα, αποκτά πλέον το δικαίωμα της αυτοδιάθεσης και οικειοποιείται ταυτόχρονα τον ρόλο του θύματος όσο και του θύτη. Η απόλυτη ελευθερία έρχεται με τη λύτρωση του θανάτου του<sup>82</sup>. Κανείς από τους υπόλοιπους τραγικούς χαρακτήρες δε θα μπορούσε να καταστεί το ποιητικό αίτιο αυτής της απελευθέρωσης. Κανείς από τους εναπομείναντες Ατρείδες δε θα μπορούσε να αναλάβει να φέρει εις πέρας αυτή τη λύτρωση.

Ο Δημητριάδης επιλέγει να μεταβάλλει και όχι απλώς να αντιστρέψει την καθιερωμένη δια-δεδομένη ταυτότητα του Ορέστη, δίνοντάς του την ελευθερία να θανατώσει τον ίδιο του τον εαυτό. Ως πράξη, όμως, η αυτοκτονία είναι μια πράξη ατιμωτική, ειδικά όταν αφορά έναν ανδρικό θάνατο, ένα ακόμα μίasma.<sup>83</sup> Στην αρχαιότητα συνιστούσε μια αποκλειστικά γυναικεία υπόθεση, ενώ ο ανδρικός θάνατος ήταν αποδεκτός μόνο στη μάχη και η αυτοκτονία επιβαλλόταν να είναι

---

<sup>81</sup> Το ίδιο, σσ. 103-104.

<sup>82</sup> Πρβλ. την παρατήρηση της Ελένης Γκίνη, «Ο Χορός ως μανία στις Μύγες του Ζ. Π. Σαρτρ», *Δρώμενα*, τχ. 14, Αθήνα, Μάιος-Ιούνιος 1995, σσ. 99-100, 99, ότι η στιγμή του πανικού του Ορέστη είναι και η στιγμή της υπέρτατης ελευθερίας του. Σε αναλογία με τον Σαρτρ, ο Δημητριάδης παρουσιάζει τον Ορέστη να αποβάλλει το βάρος των τύψεων αυτοκτονώντας.

<sup>83</sup> Logaux *Βίαιοι Θάνατοι Γυναικών στην Τραγωδία*, σσ. 45-47.

αρρενωπή. Ακόμα και η περίπτωση του Αίαντα αφορά σε μία αυτοκτονία για λόγους τιμής. Οι Ατρείδες στην *Εκκένωση* θανατώνονται από κάποιον άλλο χαρακτήρα. Ο Ορέστης ανατρέπει και αυτό το δεδομένο. Ο Δημητριάδης αλλάζει τα πρίσματα θέασης των ιδωμένων χαρακτήρων όχι μόνο στα σημεία λόγου και πράξης αλλά και στα μέσα διεκπεραίωσης.

Το αντικείμενο θανάτωσης εγείρει ένα ξεχωριστό ζήτημα στη διαδικασία της φόνευσης- εκκένωσης. Ο Ορέστης επιλέγει να μην χρησιμοποιήσει το τσεκούρι, που έχει αποκτήσει τον δικό του σημαίνοντα ρόλο στον Μύθο των Ατρείδων και στην *Εκκένωση*, αλλά το μαχαίρι της Χρυσόθεμης, ένα αντικείμενο ταυτιζόμενο απόλυτα με έναν γυναικείο χώρο (η Χρυσόθεμις αναφέρει ότι το πήρε από την κουζίνα προσπαθώντας να βρει έναν τρόπο να αλλάξει, από την πρώτη της είσοδο στη σκηνή<sup>84</sup>), κατώτερο του γένους των Ατρείδων, χώρο που ανήκει στους υπηρέτες. Αυτό το μαχαίρι που αντιμετωπίζουμε με αστειότητα στην έναρξη της *Εκκένωσης* είναι το μαχαίρι που θανατώνει τον Ορέστη. Πώς είναι δυνατόν το ίδιο αντικείμενο που η γυναίκα Χρυσόθεμις χρησιμοποιεί ανεπιτυχώς για να κόψει το χέρι της να μπορεί να διαπερνά το σώμα του άντρα Ορέστη; Η αποφυγή του τσεκουριού μπορεί λογικά να αποδοθεί στην αποφυγή του φορτίου που ως αντικείμενο φέρει, αλλά και ως μία δήλωση αντίδρασης σε αυτό που ορίζει ο Μύθος.<sup>85</sup> Η καταφυγή στο μαχαίρι της κουζίνας ίσως να επιβεβαιώνει την αδυναμία λόγω εξάντλησης- που έτσι δικαιολογεί και ότι καταφέρνει να διαπεράσει το σώμα του Ορέστη- αλλά και την κλιμάκωση των λόγων του που δικαιολογούν έναν αυθορμητισμό παράλογο (εκτός βέβαια αν σκηνοθετικά επιλεγεί ένα μεγάλου διαμετρήματος μαχαίρι). Ο Ορέστης έπρεπε να πεθάνει άμεσα, εξάλλου ο ίδιος είχε δηλώσει τη βιασύνη του. Καθώς δεν υπάρχει σκηνοθετική οδηγία για το αν παίρνει εκείνη τη στιγμή το μαχαίρι από τα χέρια

---

<sup>84</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σσ. 18-19. Η πρώτη έξοδος της Χρυσόθεμης είναι αρκετά νωρίς (σ. 27) και θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι δεν επιστρέφει με το μαχαίρι, όμως προφανώς το κρατά εφεξής συνεχώς, σε κάθε είσοδό της.

<sup>85</sup> Στον Μύθο ο Ορέστης σκοτώνει με ένα σπαθί την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο, και η επιλογή ενός μαχαιριού, που σχηματικά μοιάζει με το σπαθί, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως επιλογή που παρέχει ένα ανάλογο σαφώς ισχνότερης αξίας και απόδοσης. Όμως, οφείλουμε να συνυπολογίσουμε ότι τα επεισόδια του μύθου των Ατρείδων είναι απομακρυσμένα ως προς τη χρήση των αντικειμένων θανάτωσης. Η χρήση του τσεκουριού και του σπαθιού, για παράδειγμα, ανήκουν σε διαφορετικές τραγωδίες στον Αισχύλο (*Αγαμέμνων* και *Χοηφόροι*), ενώ στην περίπτωση της *Εκκένωσης* αποτελούν διαφορετικές συνειδητές επιλογές του συγγραφέα, που επιλέγει να απομακρύνει τον Ορέστη από τη χρήση του αντικειμένου που σκοτώνει όλους τους προηγούμενους Ατρείδες από το χέρι της Κλυταιμνήστρας και η επιλογή ενός άλλου αντικειμένου συνιστά άλλη μία παράμετρο της δήλωσης ελευθερίας του χαρακτήρα του Ορέστη της *Εκκένωσης*.

της Χρυσόθεμης ή από ένα σημείο που η ίδια το έχει ακουμπήσει ή αν το κουβαλά ο ίδιος εδώ και ώρα, ο συγγραφέας μας αφήνει ανοιχτά περιθώρια σκηνικής δράσης για τη συγκεκριμένη στιγμή, και εξίσου ανοιχτές δραματουργικές εξηγήσεις. Η σκηνή αυτή παρέχει άλλη μία απόκλιση από τα δεδομένα του Μύθου με τη συμπληρωματική αλλαγή του αντικείμενου θανάτωσης. Η ολοκληρωτική απαλλαγή του Ορέστη από τα δεσμά του Μύθου προϋποθέτει και την απομάκρυνση από οποιοδήποτε σύμβολο συμβάλλει στη σύσταση του χαρακτήρα του. Ων άμεσα συνδεόμενος με το τσεκούρι-σύμβολο στον Ατρείδικό Μύθο, επιλέγει να χρησιμοποιήσει ένα άλλο αντικείμενο, εξίσου αποδοτικό ως προς την αποτελεσματικότητα (τη θανάτωση) αλλά λυτρωτικό και απαλλακτικό, άρα περισσότερο αποδοτικό συνολικά για τον χαρακτήρα του. Ένα μαχαίρι (που εγείρει ένα νέο σκηνοθετικό ζήτημα καθώς η επιλογή του μεγέθους του μπορεί να προκαλέσει διάφορες σκηνοθετικές προτάσεις) εξισώνεται με τη λύτρωση.

Η αντίδραση του Αγαμέμνονα μετά τον θάνατο του Ορέστη αναδεικνύει το μέγα θέμα φωτός και σκότους που συνιστά κοινό τόπο στην αρχαία τραγωδία. Όπως αναφέρει η Χρυσόθεμης, ο Ορέστης γεννήθηκε μέσα στον θάνατο του Αγαμέμνονα, οι δυο τους δεν είχαν ποτέ συναντηθεί. Ο Αγαμέμνων αναφέρει τη γέννηση του Ορέστη ως ένα μεγάλο λάθος, τόσο αποκρουστικό όσο ο θάνατος της Ιφιγένειας.<sup>86</sup> Το φώς του Ορέστη είναι το σκότος του Αγαμέμνονα, ενώ το σκότος της Ιφιγένειας είναι το φως του Αγαμέμνονα- η έναρξη της εκστρατείας προς την Τροία. Η απολογιστική ρήση του Αγαμέμνονα καταλήγει ως ακολούθως και συνιστά το προσωπικό σχόλιο του Δ. Δημητριάδη όσον αφορά στην αναπαραγωγή του Μύθου: *«Τι παράδειγμα δίναμε με τα πάθη μιάς οικογένειας/ που κανένα μέλος της δε διδάχθηκε ποτέ από τα λάθη του/ Δε χαρίζαμε παρά μόνο την άγονη απόλαυση που αντλούν οι άνθρωποι/ όταν παρακολουθούν τα παθήματα των άλλων/ τις καταστροφές μας μόνο προσφέραμε στον κόσμο/ τι νοσηρό/ και για μας/ και για εκείνους».*<sup>87</sup> Το παρόν απόσπασμα αποτελεί και την αναίρεση της Αριστοτελικής κάθαρσης, στερώντας από την τραγωδία την παιδευτική της αξία. Τα παθήματα δεν οδηγούν στην κάθαρση, δε διαπερνώνται από έλεο και φόβο. Μόνο στείρα αναπαραγωγή του Μύθου επιτυγχάνεται. Μια αναπαραγωγή νοσηρή για τους χαρακτήρες, τους αναπαραγωγούς και τους δέκτες τους. Αποτυχία

---

<sup>86</sup> Το ίδιο, σ. 105.

<sup>87</sup> Το ίδιο, σ. 106.

αποστολής της ίδιας της τραγωδίας, αφού κανείς δε έμαθε. Ο Αίγισθος αντιδρά φωτίζοντας την αδυναμία κάθε χαρακτήρα να ελέγξει τις συγγραφικές προθέσεις: «αν γνώριζα ότι μετέφερα μήνυμα/ ότι οι πράξεις μου διδάσκουν κάτι/ δε θα έβγαίνα ποτέ στο σανίδι/ Όχι/ καμία αποστολή/ Δεν είμαστε σωτήρες κανενός».<sup>88</sup> Στο επιχείρημα ότι είναι θύματα όπως όλοι, ο Αγαμέμνων προτάσσει τη μοίρα των χαρακτήρων.

Και τότε πραγματοποιείται άλλη μία δήλωση που αφορά στον τρόπο θανάτου. Ο Αίγισθος δηλώνει ότι φθονεί τον τρόπο που πέθανε ο Αγαμέμνων και εκείνος του δίνει μια ευκαιρία ανταλλαγής αλλά και μερικής αποκατάστασης της σχέσης τους. Το λογοπαίγνιο του Δημητριάδη επιβάλλεται στην πρόταση από το διπλό αρνητικό πρόσημο που γραμματικά διαθέτει: «πλήττεις την πλήξη»<sup>89</sup> αναφέρει ο Αγαμέμνων στον Αίγισθο. Και τότε στήνεται άλλη μια ανατροπή του Μύθου μέσω μιας αντιστροφής. Ανταλλάσσοντας τις θέσεις τους και με συνεργό αντί του Αίγισθου τη Χρυσόθεμη, οι δύο άντρες αντιμεταθέτουν τους ρόλους θύτη και θύματος και ταυτόχρονα τους ρόλους του βασιλικού ζευγαριού, χωρίς να περιορίζονται από ζητήματα φύλου.<sup>90</sup> Ο μονόλογος του Αγαμέμνονα ως Κλυταιμνήστρα είναι διαφωτιστικός, προκαλώντας μία δυνατή εικονοποιία της θανάτωσης του Αγαμέμνονα στο λουτρό. Η οικειοποίηση ενός γυναικείου χαρακτήρα από έναν άνδρα επί σκηνης, ηθελημένη ανταλλαγή του Δημητριάδη, καταδεικνύει και την επιθυμία ολικής απόκλισης και επανασύστασης των όχι πια δεδομένων του Μύθου. Ο Αίγισθος έχει τον θάνατο που επιθυμεί και ο Αγαμέμνων έχει λάβει τη θέση του θύτη του, της συζύγου του, την οποία και δικαιολογεί μέσα από τα λεγόμενά του. Ταυτόχρονα, παρατηρούμε και χρονικές αντιμεταθέσεις στον Μύθο. Ο θάνατος του Αγαμέμνονα που προκάλεσε την εκδίκηση των παιδιών του λαμβάνει χώρα σε χρονικό σημείο τέτοιο που να μην έχει καμία συνέπεια για τους χαρακτήρες.

---

<sup>88</sup> Το ίδιο, σ. 107.

<sup>89</sup> Το ίδιο, σ. 110.

<sup>90</sup> Πρβλ. το επιχείρημα του Pierre Judet de la Combe, *Les Tragédies Grecques sont-elles tragiques?*, Bayard, Montrouge Cedex, 2010, σ. 203, ότι ο Αγαμέμνων βρίσκεται στο τέλος το ερωτικό δίδυμό του στον Αίγισθο, τον ερωμένο της Κλυταιμνήστρας, που υπόκειται στην ίδια αδυναμία (*[...] trouve à la fin son double ironique en Egisthe, l'amant de Clytemnestre, qui subit la même impuissance*).

Στο σημείο αυτό προκύπτει άλλη μία ανατροπή όχι μόνο του Μύθου αλλά και του έργου του Δημητριάδη. Ενώ πανηγυρίζουν για την απόκτηση εξουσίας, ο Αγαμέμνων = Κλυταιμνήστρα δείχνει την Τροφό στη Χρυσόθεμη = Αίγισθο, αναφερόμενος σε αυτή σαν να ήταν ο Ορέστης, του οποίου ο θάνατος έχει μόλις προηγηθεί. Η διαδικασία της εκκένωσης αναχαιτίζεται. Ο Μύθος σε αυτό το σημείο δείχνει δυνατότερος. Η συνέχισή του προστάζει ο Ορέστης να εμφανιστεί και να σκοτώσει τους δολοφόνους. Συνεπώς, οι δύο χαρακτήρες λειτουργούν- μιλώντας αλλά και ακολούθως πράττοντας- έχοντας υπ' όψιν τους την αποσπασματική απόδοση του Μύθου, όπως θα συνέβαινε σε μία τραγωδία. Η ακύρωση της ίδιας την θεατρικής πράξης είναι πολυεπίπεδη: οι χαρακτήρες αποκτούν δικαίωμα ενέργειας πάνω τους, ανατρέπουν τον Μύθο, αλλάζουν τις χρονικές αλληλουχίες είτε αντιστρέφοντας είτε διαρρηγνύοντας τη σχέση αιτίου και αιτιατού αλλά και επαναφέρουν χαρακτήρες που όφειλαν να μην επανεμφανιστούν. Μαζί με την απογειωτική κατάδειξη της ίδιας της έννοιας του θεάτρου, που βασίζεται σε μία εύκολα ανατρεπτή σύμβαση, αναιρείται και η έννοια του χρόνου αλλά και η έννοια του τόπου, εδώ με έναν πολύ ενδιαφέροντα τρόπο που φρίττει Μπρεχτικών επιρροών. Αναφερόμενοι στον Ορέστη, ο Αγαμέμνων δείχνει την Τροφό που βρίσκεται επί σκηνής και η Χρυσόθεμις απαντά ότι είναι μακριά και μέχρι να έρθει θα έχει πεθάνει.<sup>91</sup> Το σώμα του ηθοποιού δεν φέρει τον χαρακτήρα ήδη από την ανταλλαγή του βασιλικού ζεύγους, όπου έγινε η αρχή της τριχοτομημένης πια ταυτότητας του χαρακτήρα επί σκηνής. Πλέον, βλέπουμε μπροστά μας έναν χαρακτήρα που υποδύεται έναν χαρακτήρα του Μύθου και λίγο πριν το τέλος, χωρίς καμία λογικοφανή εξήγηση, αλλάζει τον χαρακτήρα που υποδύεται και αναλαμβάνει να αποδώσει άλλον χαρακτήρα. Στην περίπτωση της Τροφού, που πάντα είχε δευτερεύοντα ρόλο, αποφασίζουν δύο βασικοί χαρακτήρες του Μύθου σε ποιον χαρακτήρα μετατρέπεται. Γιατί, όμως, ο Αγαμέμνων και η Χρυσόθεμις αποφασίζουν να επαναφέρουν τη σειριακή εξέλιξη του Μύθου, ενώ είναι οι πιο δεινοί πολέμιοί του; Λογοτεχνικές θεωρίες των δομιστών και της αποδόμησης θα μπορούσαν να επιστρατευτούν για να δοθεί μία πιθανή εξήγηση. Χωρίς τη βασική δομή, η ανατροπή αυτής μοιραία θα έχει σημεία που χωλαίνουν και θα είναι αμφίβολη η αποτελεσματικότητά της. Η επαναφορά στον Μύθο, ακόμα και όταν η σκέψη

---

<sup>91</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 113.



ησυχάζει και πλανάται ότι η αποκατάσταση είναι πολύ κοντά, κρίνεται αναγκαία για να επιτευχθεί το μέγιστο αποτέλεσμα ανατροπής.<sup>92</sup> Κάθε σημαντικό σημείο της εξέλιξης του Μύθου πρέπει να ανατραπεί ως αυτόνομο κομμάτι του, συνεπώς, ο θάνατος του Ορέστη της *Εκκένωσης* δεν σημαίνει και τον θάνατο του εκδικητή Ορέστη. Εφόσον υπάρχει έστω και ένα ακόμα πρόσωπο επί σκηνής, θα πρέπει να αναλάβει αυτό την ολοκλήρωση της ανατροπής του Μύθου. Για την εξέλιξη αυτή δεν είναι προετοιμασμένη ούτε η Τροφός, η οποία διστακτικά αναλαμβάνει τον ρόλο της.<sup>93</sup>

Συμπληρωματικά, όμως, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι ακυρώνεται η αυτοκτονία του Ορέστη και το μέγεθος της πράξης του, η οποία δεν αποδεικνύεται ούτε σπουδαία, ούτε «τελεία». Είναι ο μόνος θάνατος ο δικός του, που δεν είχε κάποιον άλλο χαρακτήρα στο ρόλο του θύτη αλλά και ο μόνος χαρακτήρας που επανέρχεται επί σκηνής μετά την αυτοχειρία του. Ο διάλογος που ακολουθεί κατέχει σκηνικό ενδιαφέρον, διότι πραγματοποιείται μία ενδιαφέρουσα ανταλλαγή φύλου που επιφέρει μια αντιφατικότητα άκρως ακυρωτική για αυτόν καθαυτόν τον ρόλο τους. Ο Αγαμέμνων- Κλυταιμνήστρα συνομιλεί με τη Χρυσόθεμη- Αίγισθο και την Τροφό- Ορέστη.<sup>94</sup> Ακούγεται επανειλημμένα η λέξη «μητέρα» από την απευθυνόμενη στον Αγαμέμνονα- Κλυταιμνήστρα Τροφό. Η δυαδικότητα του σώματος και της νόησης-ψυχής αναδεικνύεται μέσω της αναίρεσης της ικανότητας του θεάτρου να σωματοποιεί τους χαρακτήρες για χάρη των θεατών. Στο παρόν απόσπασμα ανακαλύπτουμε την επιμελή σχάση σε πολλά κομμάτια που δε συνθέτουν ένα όλον απαραίτητα για τον κάθε χαρακτήρα. Συγκεκριμένα: η σύμβαση της ανάληψης ενός χαρακτήρα είναι ήδη κοινή γνώση των θεατών, αφού αλληπάλληλες φορές οι χαρακτήρες το έχουν δηλώσει. Ακολούθως, βρίσκονται επί σκηνής οι ακόλουθες ταυτότητες σε μία πολυεπίπεδη δημιουργία θεάτρου εν θεάτρω (εντός παρενθέσεων δηλώνεται η αρίθμηση των ταυτοτήτων εντός του ίδιου «σωματοποιημένου» επί σκηνής υποκειμένου- χαρακτήρα):

---

<sup>92</sup> Πρβλ. Δήμητρα Κονδυλάκη, *Ο Θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη Δυνατότητα του Αναπάντεχου*, Νεφέλη, Αθήνα, 2015, σ. 89: «*Η κάθαρση προϋποθέτει λοιπόν να αφυπνιστεί από τη συλλογική νάρκωση το υποκείμενο και να έρθει αυτό στη θέση του τιμωρού! Γι' αυτό, κατά τη γνώμη μου, ο Δημητριάδης επιμένει τόσο στην παραδοσιακή χρήση της δραματικής φόρμας: η αμφισβήτηση των οικογενειακών και κοινωνικών ρόλων, η ανατροπή των σχέσεων, η απώλεια κάθε ηθικής αναφοράς επιτείνονται ακόμη περισσότερο όταν διοχετεύονται σε μία διαλογική φόρμα που συστατικά εμπεριέχει την εμπιστοσύνη στην κοινότητα και τους νόμους της.*»

<sup>93</sup> Ο.π.

<sup>94</sup> Το ίδιο, σσ. 114-115.

α. ο χαρακτήρας (1) που αναλαμβάνει τον ρόλο του Αγαμέμνονα (2) σε σώμα άνδρα (3) και «παίζει» τη γυναίκα- Κλυταιμνήστρα (4+5).

β. ο χαρακτήρας (1) που αναλαμβάνει τον ρόλο της Χρυσόθεμης (2) σε σώμα γυναίκας (3) και «παίζει» τον άντρα-Αίγισθο (4+5).

γ. ο χαρακτήρας (1) που αναλαμβάνει τον ρόλο της Τροφού (2) σε σώμα γυναίκας (3) και «παίζει» τον άντρα-Ορέστη (4+5).

Διαθέτουμε πολλούς χαρακτήρες των οποίων η σωματική δήλωση του φύλου αποκτά μία προσωρινή υπόσταση.<sup>95</sup> Η μήπως όχι; Μία σκηνοθετική επιλογή που θα παρενέβαινε στο έργο του Δημητριάδη δημιουργώντας το δικό της «κείμενο» προς τους θεατές και επέλεγε από την αρχή άντρες ηθοποιοί να αναλαμβάνουν τους γυναικίους χαρακτήρες και γυναίκες ηθοποιοί να αναλαμβάνουν τους αντρικούς χαρακτήρες, θα λειτουργούσε εντός του πλαισίου των νοημάτων που προτίθεται να μεταβιβάσει ο συγγραφέας στους θεατές; Ίσως να λειτουργούσε εντός πλαισίου αλλά θα αναιρούνταν η μοναδικότητα του στοιχείου της έκκληξης στα συγκεκριμένα σημεία της εξέλιξης του έργου, που θα συνιστούσε και μία απώλεια των λεκτικών επιλογών.

Επανερχόμενοι στα λόγια των χαρακτήρων στο παρόν απόσπασμα οφείλουμε να αναγνωρίσουμε τη λειτουργική τους επίδοση στην ακύρωση της σύμβασης των φύλων των χαρακτήρων αλλά και της συνδετικής δύναμης με την οποία συνδέονται. Η αποδόμησή τους οφείλεται στον συνδυασμό λόγου και σωματικής παρουσίας επιβάλλοντας μία έντονη αντιφατικότητα που συντελεί στην αποδυνάμωση του Μύθου. Η εξέλιξη του Μύθου επανέρχεται ακυρωμένη. Η Τροφός ως Ορέστης σκοτώνει τη Χρυσόθεμη- Αίγισθο, όπως επιτάσσει ο Μύθος. Και αυτή η θανάτωση έχει διττή αποδοτικότητα, αφού επιτυγχάνει και τη θανάτωση της Χρυσόθεμης, που, με βάση τον Μύθο, δε συνιστά χαρακτήρα που εμπλέκεται στα τραγικά γεγονότα, παρά προκειμένου να δηλώσει την αντίθετη

---

<sup>95</sup> Πρβλ. Κονδυλάκη, *Ο Θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης...*, σ. 35, όπου αναφέρεται ότι ο Δημητριάδης πάνω από όλα απασχολείται και επίμονα καθοδηγείται από την επιθυμία της ένωσης των αντίθετων που *προϋποθέτει* (όπως τονίζει) ταυτότητα και ετερότητα. Η ταύτιση των δύο φύλων σε ένα σώμα και τα ζητήματα που εγείρει, καθώς πραγματοποιείται πολλαπλασιασμένα στους χαρακτήρες του έργου, επιβεβαιώνει το αυτό.

στάση, της παθητικότητας.<sup>96</sup> Ο θάνατος είναι διπλός: ενός πρωτεύοντος (Αίγισθος) και ενός δευτερεύοντος χαρακτήρα (Χρυσόθεμις) από έναν δευτερεύοντα χαρακτήρα (Τροφός) που έχει αναλάβει τον ρόλο ενός πρωτεύοντος χαρακτήρα (Ορέστης). Η πολυπλοκότητα αυτή επιβάλλει στη σκέψη μας τα πολλαπλά κάτοπτρα της θεατρικής πράξης στην αναζήτηση της ταυτότητας των επί σκηνής δρώντων. Η χρήση της λέξης «μητέρα» μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα έμοιαζε αρκετή για την αποφόρτιση της συμβατικής αξίας της, αλλά ο Δ. Δημητριάδης επιλέγει να τερματίσει τις αντοχές αναγνώστη και θεατών. Μετά τον θάνατο του Αίγισθου (και της Χρυσόθεμις) ο Αγαμέμνων συνεχίζει τον ρόλο του ως Κλυταιμνήστρα, αποσυμβολοποιώντας τη λεκτική συνάφεια μεταξύ σημαινόντων και σημαινόμενων: «*Δε θα λυπηθείς τα σπλάχνα που σ' έθρεψαν/ Το στήθος που βύζαζες/ Αυτές τις ρόγες/ κοίταξέ τις/ σκέψου τι πας να κάνεις/[...]/ Είμαι η Κλυταιμνήστρα/ θέλω να με σκοτώσει ο γιός μου*»<sup>97</sup>. Όλα όσα αποδίδονται λεκτικά αδυνατούν να ικανοποιηθούν οπτικά. Πρόκειται για λέξεις που συμβολίζουν τη μητρότητα, την πηγή της τροφής, την πρωταρχική σχέση μητέρας και βρέφους, και που ακυρώνονται ως κίβδηλες λόγω της αρσενικής σωματοποίησής τους. Ό,τι επικαλείται ο Αγαμέμνων δεν υπάρχει και καθιστά την επιχειρηματολογία του αβάσιμη. Τα τελευταία του λόγια στο παρόν απόσπασμα είναι άλλη μία κατάφαση της αποστασιοποιητικής διάθεσής του.

Στο ίδιο πλαίσιο συνεχίζει και η Τροφός: δηλώνει ότι αναλαμβάνει την απόδοση ενός τραγικού χαρακτήρα και, χρησιμοποιώντας τον, ικανοποιεί ως δευτερεύον χαρακτήρα την επιθυμία των πρωτευόντων χαρακτήρων, όπως πάντα ισχύει στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Η Τροφός παραμένει παράπλευρο θύμα ως παράπλευρα εμπλεκόμενη ακόμα και όταν αναλαμβάνει τον ρόλο του Ορέστη. Η χρήση του διηγητικού Ενεστώτα που χρησιμοποιεί και λειτουργεί σαν αναμετάδοση της πράξης της είναι δηλωτική της διπλής ταυτότητας της Τροφού, ενώ συνιστά ένα Μπρεχτικό αλλά και μετα-δραματικό στοιχείο στο απόσπασμα.

---

<sup>96</sup> Η επιλογή του Δ. Δημητριάδη να ανυψώσει τη Χρυσόθεμη από την τραγική αφάνεια σε πρωταγωνιστικό χαρακτήρα μάς παραπέμπει σε προηγούμενες συγγραφικές επιλογές. Πρβλ. Αφροδίτη Σιβετίδου «Η δυναμική του ζεύγους στο Σοφοκλή και στο θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο *Πρακτικά Συμποσίου: XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος 2004*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Εκδοτική Ερμής ΕΠΕ 2007, σσ. 345-356, 356, όπου αναφέρεται στις παραμελημένες ηρωίδες ως εχέγγυο διαχρονικότητας (στην *Τέταρτη Διάσταση* του Γ. Ρίτσου).

<sup>97</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σσ. 115-116.

Χωρίς την Τροφό η σκηνική εκκένωση των χαρακτήρων αποδεικνύεται ανέφικτη. Η επάνοδος του Ορέστη απαιτεί τον συμπληρωματικό χαρακτήρα που θα επιφέρει την ολική απουσία τους: «Χωρίς τύψη/ αφού σε λυτρώνω/ σ' ευεργετώ/ κρατώ γερά το ζίφος μου/ κοιτώ στα μάτια την μητέρα/ μου χαμογελάει/ μ' ενθαρρύνει/ το βλέμμα της μέσα στο βλέμμα μου/ μπήγω την σιδερένια αιχμή στο στήθος της/ κι η πράξη μου αυτή με αθώνει/ (Μαχαιρώνει τον Αγαμέμνονα, αυτός πέφτει νεκρός./ Παύση)/ Το έκανα/ (Παύση)/ Δεν μπορούσα να μην το κάνω/ (Μεγάλη παύση).»<sup>98</sup>

Το παρόν απόσπασμα ανατρέπει την ουσία της πράξης θανάτωσης της Κλυταιμνήστρας, παρά το ότι διαθέτει όλα τα στοιχεία που τυπολατρικά (όπως θα επιθυμούσε η Κλυταιμνήστρα) τηρούνται σταθερά στον Μύθο: η σωματοποίηση του Ορέστη (Τροφός) θέτει τέλος στη σκηνική ύπαρξη της σωματοποίησης της Κλυταιμνήστρας (Αγαμέμνων) με ένα αντικείμενο που μοιάζει με το τσεκούρι (μαχαίρι). Όμως, απουσιάζει η αναπαράσταση της απόδοσης του φύλου των δρώντων χαρακτήρων, αφού μία γυναίκα σκοτώνει έναν άντρα, ενώ ο Μύθος ορίζει το αντίστροφο. Συμπληρωματικά, η πράξη έχει αποβάλει το σημαντικότερο φορτίο της, το ηθικό στοιχείο της, που είναι οι τύψεις για τη μητροκτονία. Το αντικαθιστά με τη λύτρωση, την ευεργεσία, ενώ το θύμα χαμογελάει στον θύτη του, και μάλιστα η πράξη, αντί να αποδώσει την ενοχή, αθώνει τον θύτη. Ο Μύθος έχει καταρρεύσει. Ακόμα και όταν διατηρείται η στατικότητα των επιταγών του Μύθου, έστω και η αλλαγή ενός συστατικού του μπορεί να επιφέρει την ανατροπή. Ο Ορέστης δε σκοτώνει τη μητέρα του αλλά τον ίδιο τον Μύθο, «αυτή την αιμόφυρτη ιστορία», όπως αναφέρει ο Αγαμέμνων.<sup>99</sup>

Και τότε εμφανίζονται οι Ερινύες. Οι γυναίκες του Χορού της *Εκκένωσης*, που ως τώρα συνέπασχαν και συμμετείχαν παρακολουθώντας, μετατρέπονται στο σωματοποιημένο κατηγορητήριο του Ορέστη. Σε αυτό που ταυτίζουμε με τις τύψεις, ο Δ. Δημητριάδης αναγνωρίζει και αναδεικνύει μία διάσταση κοινωνική. Οι Ερινύες είναι η ίδια η κοινωνία, κάθε μαζικοποιημένο μέλος της που ομαδικά καταδικάζει με αχόρταγο μένος όποιον προκαλεί τις αρχές της. Ο διάλογος που ακολουθεί συνιστά άλλη μία περίπτωση λόγου διττής νοηματοδότησης: « Β' ΓΥΝΑΙΚΑ Είσαι μητροκτόνος/ ΤΡΟΦΟΣ Έπρεπε/ δεν είχα άλλη επιλογή/ αυτό μου

---

<sup>98</sup> Το ίδιο, σ. 117.

<sup>99</sup> Το ίδιο, σ. 116.

είπαν»<sup>100</sup>. Η Τροφός απαντά και ως Ορέστης και ως Τροφός. Και στις δύο περιπτώσεις αναγκάστηκε να διαπράξει ένα έγκλημα που άλλοι επέβαλαν. Οι ηθικοί υπαίτιοι δεν υπολογίζονται από τις Ερινύες, μόνο ο δολοφόνος- το εκτελεστικό όργανο. Όταν η Τροφός αποζητά την αναγνώριση του αληθινού της χαρακτήρα από τις Γυναίκες με τις οποίες τόση ώρα μαζί συνυπάρχουν, η απάντησή τους είναι αποστοματική: «Α' ΓΥΝΑΙΚΑ Ο φόνος της Κλυταιμνήστρας/ σε έκανε Ορέστη/ Δ' ΓΥΝΑΙΚΑ Κι ο Ορέστης/ την φορά αυτή δε θα γλιτώσει/ Α' ΓΥΝΑΙΚΑ Είναι καιρός/ επιτέλους να τιμωρηθεί με τα ίδια μας τα χέρια/ Τώρα θα γίνει/ αυτό».<sup>101</sup> Οι Ερινύες παίρνουν στα χέρια τους τη δικαιοσύνη. Το δικαίωμα δίκης έχει χαθεί. Καμία θεά Αθηνά δεν μπορεί να σώσει την Τροφό- Ορέστη. Η συγκεκριμένη συγγραφική δραματική πρόσληψη την έχει αποβάλει. Αυτοορίζονται ως Άρειος Πάγος και εδραιώνουν την αυτοδικία, με τα μουγκρητά και τους αλαλαγμούς να πλαισιώνουν μία θηριωδία.<sup>102</sup> Εφεξής «*Η Νύχτα [...]/ θα βασιλεύει πια και την μέρα*».<sup>103</sup>

Τα διπλά θανατικά που επιλέγει ο Δ. Δημητριάδης συγκροτούν μία ακόμα ενδιαφέρουσα πτυχή της πρόσληψής του: η αντικατάσταση του βασιλικού ζεύγους από τους ίδιους συζύγους, του Ορέστη από την Τροφό και της Χρυσόθεμης από τον Αίγισθο παρουσιάζουν το κοινό χαρακτηριστικό της ανταλλαγής φύλου, του επαναπροσδιορισμού της φύσης του αλλά και της εξουσίας του- της επιρροής του, που λογικά απασχόλησε τον συγγραφέα, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύει την πάντα αδιάφορη για τον τραγικό Μύθο Χρυσόθεμη σε καίριας θέσης τραγικό χαρακτήρα. Τα δύο φύλα βρίσκονται ταυτόχρονα σε μία διαλεκτική ταυτότητας- αυτοπροσδιορισμού και αντιμετάθεσης, ενώ είναι καταγγελτική η δήλωση της αξίας τους (ένας βασιλιάς-ρόλος, που αναλαμβάνει να ανατρέψει εαυτόν

---

<sup>100</sup> Το ίδιο, σ. 117.

<sup>101</sup> Το ίδιο, σ. 120.

<sup>102</sup> Το ίδιο, σ. 121.

<sup>103</sup> Το ίδιο, σ. 122. Στο απόσπασμα αυτό ο Δ. Δημητριάδης συνομιλεί περισσότερο με τον Αισχύλο, καθώς, σύμφωνα με τον Pierre Brunel (*Ο Μύθος της Ηλέκτρας*, σ. 126) ο μύθος αναφέρει τρεις Ερινύες: την Αληκτώ, την Τισιφώνη και τη Μέγαιρα. Ο Αισχύλος αλλάζει τον μύθο και τις ορίζει παιδιά της Νύχτας, όπως οι Μοίρες. Γήινοι και χθόνιοι θεοί ταυτίζονται με την εκδίκηση για τον πατέρα, ενώ η Νύχτα και οι κόρες της με την εκδίκηση της μητέρας. Στον Σοφοκλή αναφέρεται ότι δεν υπάρχει διάκριση, απλά είναι ο κόσμος των θεών. Αν ο Αγαμέμνων ως Κλυταιμνήστρα συναινεί και συμβάλλει στον θάνατό του, τότε είναι η τυπολατρική ανάγκη της Κλυταιμνήστρας του κειμένου που επικυρώνεται.

οικειοποιούμενος έναν θηλυκό ρόλο, μία γυναίκα-δευτερεύων χαρακτήρας-Τροφός, που αναλαμβάνει μία ανδρική υποχρέωση κοκ.), ως μία σύμβαση που διέπει και τον ίδιο τον Μύθο. Η επιλογή αρσενικού και θηλυκού και πρωτεύοντος και δευτερεύοντος χαρακτήρα αποδεικνύεται μία μεμονωμένη επιλογή του κάθε συγγραφέα. Ο Δ. Δημητριάδης πολλαπλασιάζει τους φόνους και ολοκληρώνει την ιστορία των Ατρείδων μέσω μεταδραματικών τακτικών, που συνεχώς υπενθυμίζουν αυτή τη σύμβαση. Κάθε ένδειξη προοικονομίας που διαθέτει το κείμενό του αποδεικνύει ότι ο Μύθος είναι η δική μας αντίληψη του κόσμου, των γεγονότων, ότι τα νοήματα που τον φορτίζουν, συνεπώς και η κάθαρση που επιφέρει, διαθέτουν μια επιτρεπόμενη αυθαιρεσία συγγραφικής μορφής. Μαζί αναδεικνύουν τις απέραντες πλευρές του Μύθου μέσω των παραλλαγών που επιτρέπει η σύστασή του, επιβεβαιώνοντας τη βαρύνουσα αξία του.

Άλλη μία τραγωδία που ξεκίνησε το πρωί ολοκληρώνεται εντός της ημέρας.<sup>104</sup> Ο Δ. Δημητριάδης παραμένει συνεπής σε αυτό το πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Καθώς οι χαρακτήρες ολοκληρώνουν το έργο τους, οι θόρυβοι και οι ομιλίες έχουν φτάσει πολύ κοντά και, όταν έχουν εκκενώσει πια τον χώρο, η κεντρική πόρτα ανοίγει με πάταγο.<sup>105</sup> Οι θεατές θα βρεθούν μπροστά σε μία άδεια σκηνή/ορχήστρα. Το φως της νέας παράστασης, η αναγέννηση των χαρακτήρων δεν προβλέπεται. Αυτή η «παράσταση» τελειώσε πριν προσέλθουν. Η φοβία της Τροφού ότι δε θα μπορέσουν να σταματήσουν άλλη μία επανάληψη<sup>106</sup> αποκαταστάθηκε. Η Έξοδος<sup>107</sup> του δράματος ανέτρεψε τον

---

<sup>104</sup> Πρβλ. R. P. Winnington-Ingram, *Σοφοκλής, Ερμηνευτική Προσέγγιση* (μτφ. Νικόλαος Κ. Πετρόπουλος, Χρίστος Π. Φαράκλας), Ινστιτούτο του Βιβλίου, Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1999, σ. 467. Ο Δ. Δημητριάδης διατηρεί το στοιχείο αυτό, αλλά ταυτόχρονα δηλώνει τη συμβατική του υπόσταση. Κάθε έναρξη παράστασης είναι η αρχή (=μέρα) και κάθε λήξη της σημάνει τη νύχτα. Η επικείμενη είσοδος των θεατών θα οδηγούσε την παράσταση στην έναρξη άλλης μίας ημέρας (=επανάληψης του Μύθου), αλλά οι χαρακτήρες έχουν φροντίσει να διαφύγουν των θεατών.

<sup>105</sup> Πρβλ. το επιχείρημα της Suzanne Said «Aeschylean Tragedy», στον τόμο Justina Gregory, *A Companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden and Oxford, 2008, σσ. 215-228, 218, όπου αναφέρει την πόρτα ως σημείο αναφοράς μίας μετάβασης-μεταβίβασης στην *Ορέστεια* (π.χ. Αγαμέμνων στην επιστροφή του, Κλυταιμνήστρα σε *Χοηφόρους* κλπ).

<sup>106</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 13.

<sup>107</sup> Πρβλ. Τζίνα Πολίτη, «Η Εκκένωση», *Η Αυγή*, 29/06/2014, <http://www.avgi.gr/article/10812/3146070/e-ekkenose> (13/01/2017): «[...] στρέφομαι στον Νίτσε-μια από τις εξέχουσες πατρικές μορφές στο έργο του φίλου μου Δημήτρη Δημητριάδη, που και στο έργο αυτό, την Εκκένωση, του πρόσφερε, κατά τη ταπεινή μου γνώμη, τη θεμελιακή δομή του έργου. Συγκεκριμένα, την τραυματική έξοδο του Όντος από το Είναι με την ταυτόχρονη γέννηση της Τραγωδίας, που μαρτυρά τις περιπέτειες, τα παθήματα, τα τρομακτικά του ανομήματα, τον ατέρμονο «μηρυκασμό της μνήμης που τρέφει τη μνησικακία και την εκδίκηση», όπως γράφει ο Νίτσε στους

Πρόλογο. Η ακυρωμένη ελπίδα του Προλόγου επικυρώνεται μέσω του θανάτου. Τα λεκτικά νοήματα έχουν αποβάλει την αντιστοιχία σημαίνοντος και σημαινόμενου (θάνατος= ελπίδα).

Ο Δημήτρης Δημητριάδης, έχοντας πάνω από μία δεκαετία<sup>108</sup> επεξεργαστεί ένα κείμενο ακυρωτικό για τον Μύθο, δημιουργεί μία αντισυμβατική πλοκή, μέσα στην οποία οι χαρακτήρες σταματούν να είναι φορείς της ιδέας ή των αρχών που καθιερωμένα σωματοποιούν εντός του Μύθου.<sup>109</sup> Ενώ τους παρουσιάζει να απαλλάσσονται από αυτόν, επιτρέπει, όμως, και στην απελπισία να δείχνει τους νευρώνες της μέσα στην ελπίδα τους, καθώς γνωρίζει ότι δεν μπορεί να τον ανατρέψει. Αυτή η πρόσληψη τους έδωσε το δικαίωμα να γλυτώνουν κάθε φορά που θα αναπαράγεται, όμως ταυτόχρονα τους ανασταίνει και τους επιβάλλει και πάλι το ίδιο βάσανο. Σαν να βρίσκονται σε ένα πλαίσιο εφαρμογής της πλατωνικής σπηλιάς, οι θεατές που περιμένουν και ακούν να έρχονται δεν είναι αυτοί στους οποίους πραγματικά εκτίθενται για μια ακόμα φορά. Άλλη μια πλάνη εις βάρος τους. Ο συγγραφέας επαναλαμβανόμενα δηλώνει το βάρος του μεγέθους του Μύθου έναντι της δικής του συγγραφικής δοκιμασίας. Πού τα όρια της αλήθειας και της πραγματικότητας έναντι του Μύθου και τους ψεύδους και ποια αλήθεια του Μύθου ακυρώνουν ενώ βρίσκονται εκτεθειμένοι μπροστά μας στα δίχτυα άλλης μίας πλάνης, ενώ εξαντλημένα οδεύουν σε ένα μονοπάτι αναζήτησης αυτοδιάθεσης;

Είναι ξεχωριστής σημασίας ότι ο Δ. Δημητριάδης προσπαθεί να απελευθερώσει τους χαρακτήρες του μέσω της θανάτωσής τους από την επόμενη συγγραφική πρόσληψή τους, όμως, καθώς είναι χαρακτήρες από χαρτί και μελάνι, σκοτώνει τα δικά του δημιουργήματα, αυτό το τέλος είναι συνάμα η αρχή της ύπαρξής τους ως χαρακτήρες όπως τώρα τους αντιλαμβανόμαστε. Ο κύκλος τους αποδεικνύεται φαύλος. Οι χαρακτήρες στο τέλος πεθαίνουν με αντικείμενα ή

---

Ανεπίκαιρους Στοχασμούς, και μαζί την αγιάτρευτη νοσταλγία του για επιστροφή στη σκοτεινή μητέρα της λήθης: στο αδιαφοροποίητο Είναι.»

<sup>108</sup> Ως υπογεγραμμένη ημερομηνία αναφέρεται η 9.8.2003 (Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 122) ενώ το κείμενο εκδόθηκε το 2013.

<sup>109</sup> Πρβλ. Κονδυλάκη, *Ο Θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης...*, σ. 27: «[...] το θέατρο για τον Δημητριάδη παραμένει και θα παραμένει όχημα αποσταθεροποίησης και κλωνισμού παγιωμένων απόψεων, αντιλήψεων, καταστάσεων που εμποδίζουν και αποτρέπουν τη θέαση της αλήθειας, κρατώντας μας δέσμιους μιας βουβής, άβουλης, αυτοματοποιημένης ύπαρξης, που κάθε άλλο παρά ακίνδυνη είναι».

τρόπους που σκοτώνουν το σώμα, όχι αυτό από το οποίο είναι πλασμένοι (χαρτί και μελάνι). Πεθαίνει η ενσάρκωσή τους επί σκηνης. Σε μια νέα συγγραφική απόπειρα αναγκαστικά θα ξυπνήσουν (ήτοι η πλευρά τους από χαρτί και μελάνι). Ο συγγραφέας το γνωρίζει πολύ καλά. Το δηλωμένο «όχι» σε άλλη παράσταση ισούται με το «ναι» στην επανάληψη αυτής της παράστασης; Μάλλον ο συγγραφέας επιθυμεί να ακυρώσει ακόμα και τα δικά του συγγραφικά δικαιώματα να επαναλαμβάνονται σε σκηνοθετικές αποδόσεις. *Η Εκκένωση* διεκδικεί να ρίξει την ταφόπλακα της πρόσληψης. Η πρόσληψη, όμως, έχει έναν τελικό δέκτη, τους θεατές. Η ταφόπλακα μπορεί να ριχτεί μόνο για όσους θεατές έχουν προσέλθει στο θέατρο, οι υπόλοιποι αναμένουν. Η ελπίδα του τέλους ακυρώνεται και για το ίδιο το έργο του.

### **Η αλυσίδα του θανάτου**

Ο Μύθος των Ατρείδων συνδέεται με τη θανατική απόδοση δικαιοσύνης. Αν και ο Δημητριάδης αναιρεί την αρχή της εκδίκησης, πλαισιώνοντάς τη δράση του έργου του εντός θεατρικών όρων, επιστρατεύει αυτή την αρχή για την ολοκλήρωση του έργου του, όταν οι Ερινύες σκοτώνουν τον Ορέστη. Η δομή του Μύθου, έστω και στο τέλος του, ανακαλείται. Όπως πάντα, σε μία θεατρική πράξη το κέντρο της δράσης είναι η σύγκρουση. Η αρχική σύγκρουση των δύο 'στρατοπέδων' (Ιφιγένεια, Ηλέκτρα, Κλυταιμνήστρα εναντίον όλων των υπόλοιπων τραγικών χαρακτήρων του έργου) δίνει τη σκυτάλη σε ένα πλαστό αλλά αποδοτικό αλληλοσκοτωμό (Αγαμέμνων, Χρυσόθεμις, Αίγισθος, Τροφός). Η σειρά της θανάτωσης, το ποιος σκοτώνει ποιον αλλά και τα χρησιμοποιούμενα μέσα είναι άξια ανάλυσης. Η ακόλουθη καταγραφή τους σε ένα πλάνο στοχεύει την αποκωδικοποίηση των δράσεων και των νοημάτων που αυτά φέρουν:

	<b>ΘΥΤΗΣ →</b>	<b>→ ΘΥΜΑ</b>	<b>ΜΕΣΟ</b>	<b>ΕΣΩΤΕΡΙΚΕΣ ΔΡΑΣΕΙΣ</b>
--	----------------	---------------	-------------	-------------------------------



1.	Κλυταιμνήστρα	Ιφιγένεια	Τσεκούρι	Αποτροπή ανεξέλεγκτης Ιφιγένειας
2.	Αίγισθος	Ηλέκτρα	Χέρια σε λαιμό	Θηλυκός θάνατος σε 'ανδρική' Ηλέκτρα
3.	Κλυταιμνήστρα	Κασσάνδρα	Τσεκούρι	Συνέπεια στον Μύθο
(4προ). 110	Κλυταιμνήστρα	Αίγισθος	Τσεκούρι	Απόπειρα αλλά με το ίδιο μέσο πεθαίνει και μόνο τότε σταματά να σκοτώνει (αποτυχία)
4.	Αγαμέμνων (συνεργός Αίγισθος)	Κλυταιμνήστρα	Τσεκούρι	Δόλος με στόχο την εκκένωση
5.	Ορέστης	Ορέστης	Μαχαίρι της Χρυσόθεμης	αυτοδιάθεση
6.	Αγαμέμνων (ως Κλυταιμνήστρα)  (συνεργός η Χρυσόθεμης ως Αίγισθος)	Αίγισθος (ως Αγαμέμνων)	Τσεκούρι	Ανατροπή του Μύθου μέσω της τυπολατρικής συνέπειας στις εξωτερικές του δράσεις (λόγω

<sup>110</sup> Πρόκειται για απόπειρα και όχι για θανάτωση για τον λόγο αυτό αναφέρεται ως «προ» (ως προκαταρκτική πράξη της θανάτωσης που έπεται).

				της ασυνέπειας μεταξύ τραγικού χαρακτήρα και σωματοποίησής του επί σκηνής)
7 (προ). 111	Χρυσόθεμις (ως Αίγισθος)	Τροφός (ως Ορέστης)	Πάλη	Αποτυχημένη απόπειρα/ συνεπής στον Μύθο- ανατρέπεται η συνέπεια τραγικού χαρακτήρα και σωματοποίησής του επί σκηνής (πρβ. 6)
7.	Τροφός (ως Ορέστης)	Χρυσόθεμις (ως Αίγισθος)	Μαχαίρι	Συνέπεια σε Μύθο και αναντιστοιχία τραγικού χαρακτήρα και σωματοποίησής του επί σκηνής (πρβ. 6, 7(προ)), εκδίκηση
8.	Τροφός (Ορέστης)	Αγαμέμνων (ως Κλυταιμνήστρα)	Είφος	Συνέχιση των 6, 7 ως προς Μύθο, μητροκτονία

---

<sup>111</sup> Ο.π.

9.	Γυναίκες (ως Ερινύες)	Τροφός (ως Ορέστης)	επίθεση	‘λύσις’ του δράματος, ανατροπή του Μύθου, υπερίσχυση λαϊκής κατακραυγής-τελική νίκη των δευτερευόντων κοινωνικά και σκηνικά χαρακτήρων (:)
----	-----------------------	---------------------	---------	--

Τα μέσα θανάτωσης –τσεκούρι, χέρια, μαχαίρι, ξίφος– δηλώνουν την επιθυμία του συγγραφέα να ανατρέψει τις εσωτερικές αλλά και εξωτερικές δράσεις του Μύθου χωρίς να δημιουργήσει έναν άλλο μύθο-ιστορία, αλλά προκαλώντας τις σταθερές του Ατρείδικού Μύθου που τον βαραίνει.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια παρουσιάζει μια Ιφιγένεια αιμοχαρή, έναν Αγαμέμνονα τυπολάτρη που, διατηρώντας τις συμβάσεις, συμβάλλει στην ανατροπή, μία Τροφό παραδοσιακή, μία Κλυταιμνήστρα εγωπαθή, μία Κασσάνδρα υστερόβουλη και επιβεβαιωτική παρά προφητική, έναν Χορό Γυναικών που μετατρέπεται σε Ερινύες και μετατρέπουν τη συμπάθεια (η έννοια χρησιμοποιείται με την έννοια του αρχαίου όρου: συν + πάσχω) σε αντιπάθεια και αυτοδικία, μία Χρυσόθεμη δυναμική και επινοητική, ευπροσάρμοστη και ανατρεπτική, μια Ηλέκτρα στατική, πενθολάτρισ που φτάνει στα όρια της πενθολαγνείας. «Μία», «ένας», όχι «ο», «η». Οι τραγικοί χαρακτήρες είναι μοναδικοί όταν διατηρούν αναλλοίωτα τα χαρακτηριστικά τους και επιβεβαιώνουν τον Μύθο. Είναι οριστικοί εντός του αρχαίου Μύθου και τόσο δηλωμένα αόριστοι εκτός του. Ανήκουν στον Μύθο σε ιστούς τόσο συνεκτικούς, ώστε η ανατροπή τους να μην τους συμπληρώνει αλλά να τους απομονώνει εφήμερα. Ίσως γιατί κάθε απόπειρα τους στερεί την τραγικότητά τους και τους

βαραθρώνει σε μία υπόσταση λιγότερο τραγική, συνεπώς και λιγότερο διαχρονική.<sup>112</sup> Ο Δ. Δημητριάδης, έχοντας βαθιά γνώση αυτής της ‘Μυθικής’ δύναμης και διαθέτοντας την ωριμότητα της συγγραφικής νόησης, εκτίθεται και εκθέτοντας αναγνωρίζει την τελική νίκη του Μύθου μπροστά στη δική του προσωρινότητα. Δε μας ξεγελά γιατί ο ίδιος δεν ξεγελιέται.<sup>113</sup> Μας δημιουργεί τα ερωτηματικά που πιστεύει ότι πρέπει να μας απασχολήσουν, τώρα αλλά και στο μέλλον, αποκαλύπτοντας μία πλευρά των χαρακτήρων που θέλησε να του αποκαλυφθεί, να τον αδειάσει και μαζί να τον φορτίσει.

Από την πρόσληψη του Δημητριάδη απουσιάζουν οι χαρακτήρες που συνειδητά αφήνει εκτός *Εκκένωσης*, ίσως διότι αποφασίζει ότι το τραγικό τους φορτίο δεν συνεισφέρει στους νοηματικούς ιστούς που δημιουργεί στο έργο του. Σημαντικές απουσίες πρωτευόντων και δευτερευόντων χαρακτήρων καταγράφονται ως ακολούθως, ενίοτε με μία μικρή απόπειρα εξήγησης της αιτίας που δεν επελέγησαν να αποδοθούν επί σκηνής. Από τους πρωτεύοντες χαρακτήρες απουσιάζει ο Μενέλαος της *Ελένης*, ο Πυλάδης και ο Παιδαγωγός των *Ηλεκτρών* και των *Χοηφόρων*, η Ελένη, οι θεοί Απόλλων και Αθηνά των *Ευμενίδων* και οι Διόσκουροι της *Ελένης*, ενώ απουσιάζουν επίσης οι δευτερεύοντες χαρακτήρες Φύλαξ και Κήρυξ του *Αγαμέμνονα*, Πυθίας Προφήτις των *Ευμενίδων* και Αυτουργός της Ευριπίδειας *Ηλέκτρας*. Σε μία αποκλειστικά οικογενειακή υπόθεση οι δευτερεύοντες χαρακτήρες είναι περιττοί, αρκεί να τηρούνται οι συμβάσεις του αρχαίου δράματος, τις οποίες ο Δ. Δημητριάδης επιστρατεύει με μοναδική οικονομία, θέτοντας επί σκηνής τον Χορό των

---

<sup>112</sup> Ως προς αυτό το επιχείρημα πρβλ. Καλλιόπη Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το Θέατρο του Ανθρωπισμού*, Εκδόσεις Σόκολη, Αθήνα, 2016, σσ. 37 και 64, όπου επιχειρηματολογείται ότι η επανάληψη, ως στοιχείο του πεπρωμένου, αποκτά μια πιο έντονη τραγικότητα, από τη στιγμή που επανέρχεται ο μύθος και ο συγγραφέας αναλαμβάνει τον ρόλο του τολμητία, επιχείρημα που, αν και δηλώνει τον αντίθετο συλλογισμό ως προς την τραγικότητα, επιβεβαιώνει την ‘έκπτωσή’ της. Συμπληρωματικά, σε ακόλουθο απόσπασμα αναφέρεται ότι: «*Η επινόηση της αντιστροφής των μύθων είναι ακόμη μία από τις τεχνικές της δραματολογικής γραφής του Δημητριάδη, σχετική με τους μύθους, η οποία ακολουθεί απαρέγκλιτα την υπεράσπιση του ανθρωπισμού.*», συνεπώς μίας αξίας ζητούμενης και όχι δεδομένης, που απορρέει από την απώλεια της τραγικότητας των χαρακτήρων, ειδικά αν αναλογιστούμε ότι αρχές του ανθρωπισμού διέπουν όλο το αρχαίο δράμα και τους τραγικούς χαρακτήρες που αυτό αναδεικνύει.

<sup>113</sup> Πρβλ. μία επιβεβαιωτική ρήση του Σάββα Πατσαλίδη, «Ακολουθώντας Μοναχικούς Δρόμους», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 3/11/2013, [http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2013/11/blog-post\\_3.html#more](http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2013/11/blog-post_3.html#more) (03/01/2017): «*Ένα θέατρο που σε αναγκάζει να διερωτάσαι διαρκώς ποιος υποτάσσει ποιον; Η γραφή το δημιουργό ή ο δημιουργός τη μετα-γραφή; Η λέξη τον ομιλητή ή ο ομιλητής τη λέξη;*».

γυναικών που μετατρέπεται σε Ερινύες. Ο Μενέλαος και η Ελένη εξοστρακίζονται σε μία αναλογία της επιλογής των τραγικών ποιητών να μην τους επαναφέρουν συχνά στη σκηνή. Δεν έχουν πολλά να μας πουν. Ο Πυλάδης απουσιάζει αφήνοντας τον Ορέστη περισσότερο μόνο ανάμεσα στα μέλη της αιματοκυλισμένης και εξαντλημένης οικογένειάς του. Ο Παιδαγωγός που κατευθύνει τη δράση στη Σοφόκλεια *Ηλέκτρα* απουσιάζει γιατί κανείς δε χρειάζεται τις παροτρύνσεις και τη βοήθειά του, αφού δεν οδηγούνται σε κανένα δρόμο αναζήτησης για εκδίκηση και δικαίωση. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απουσία του θεϊκού στοιχείου. Οι χαρακτήρες αναλαμβάνουν δράση έργου χωρίς να περιμένουν (ή και να επιτρέπουν;) καμία θεϊκή παρέμβαση. Η ελπίδα βασίζεται στις πράξεις τους και μόνο. Οι ίδιοι είναι οι απόλυτοι κυρίαρχοι αυτής της συγγραφικής πρόσληψης και φέρουν την απόλυτη ευθύνη για την εξέλιξή της.

## Επίλογος

Ένα βασικό στοιχείο στη πρόσληψη του Δ. Δημητριάδη είναι η αποποίηση της ταυτότητας των χαρακτήρων, ενώ ταυτόχρονα ξετυλίγονται όλες οι πλευρές τους, ενίοτε επιβεβαιώνοντας τον Μύθο, ενίοτε σοκάροντας τους θεατές, καθώς αναδεικνύουν απρόσμενες διαστάσεις τους χωρίς να αποποιούνται τα βασικά και δεδομένα χαρακτηριστικά τους. Ένα άλλο στοιχείο του έργου του είναι το άνοιγμα που κάνει στα όρια μεταξύ τραγικού και κωμικού, ένα άνοιγμα αντάξιο να συνομιλήσει με τα παραδεδομένα όρια της αρχαίας τραγικής ποίησης.<sup>114</sup> Το

---

<sup>114</sup> Πρβλ. Καίτη Διαμαντάκου, «Από το Théâtre de la Commune το 1968 στο Théâtre Odéon το 2010: Η διαδρομή του αρχαίου μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο Α. Δημητριάδης, Ι. Πιτινιά, Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες + Ρήξεις. Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ – Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 473-484, 482-483, όπου ο συγγραφέας χαρακτηρίζεται εικονοκλαστικός, υβριδικός, πολυπρισματικός και πολύτροπος, με συναφές σχόλιο ότι αναμειγνύει σύγχρονους Ευρωπαίους συγγραφείς. Το υπό μελέτη κείμενο της *Εκκένωσης* μπορεί να καυχιέται για τα ως άνω χαρακτηριστικά, καθώς προσαρμόζονται στη διαχείριση του Μύθου, όπου η πολυπρισματικότητα παρατηρείται και στην ύφανση των τραγικών χαρακτήρων αλλά και στη συνομιλία του κειμένου του με τα κείμενα όχι μόνο τραγικών αλλά και του *Πένθους* του Ο' Νηλ.

κείμενό του, διατηρώντας στη γραμμικότητά του τραγικά στοιχεία, επιτρέπει σκηνοθετικές αποδόσεις που θα μπορούσαν να διαθέτουν το στοιχείο της κωμικότητας, όταν η Ιφιγένεια, η Ηλέκτρα και η Κλυταιμνήστρα επιμένουν στη διατήρηση του Μύθου, αλλά και όταν οι διπλότυποι χαρακτήρες (Αγαμέμνων-Κλυταιμνήστρα, Αίγισθος-Αγαμέμνων κοκ.) συναποφασίζουν τον αλληλοσκοτωμό τους.

Σε όλο το κείμενο υφέρπει μία δόση ειρωνείας, ένα τολμηρό κλείσιμο του ματιού προς τον Μύθο, αλλά και μία μη-συμπλεγματική αναγνώριση της θέσης του δημιουργού ως προς την Ιστορία.<sup>115</sup> Αν και ο Μύθος δεν είναι υπαρκτός, η Ιστορία τον έχει καταγράψει ως γεγονός<sup>116</sup> και ο Δ. Δημητριάδης δεν προσπαθεί να του επιβληθεί, αντιλαμβανόμενος απόλυτα πού στέκεται ως προς αυτόν. Ακολουθώντας τη δομή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, θα μπορούσαμε να ορίσουμε τα Επεισόδια, αλλά μια τέτοια πρωτοβουλία μοιάζει περιττή μετά από την προσπάθεια καταγραφής των νοηματικών στοιχείων της *Εκκένωσης*. Εξίσου ανοιχτό είναι και το ζήτημα του είδους της σκηνης που θα επιλεγόταν για

---

<sup>115</sup> Η παραδοχή της αδυναμίας του δηλώνεται από τον ίδιο και στο κάτωθι απόσπασμα από το κείμενό του: «Η ευθεία του Κύκλου», στον τόμο *X διεθνής συνάντηση αρχαίου ελληνικού δράματος, 2000, 2500 χρόνια αρχαίου ελληνικού δράματος: παράδοση και προοπτικές, XI διεθνής συνάντηση αρχαίου ελληνικού δράματος, 2002: Θηβαϊκός Κύκλος, Πρακτικά Συμposίων, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Θηβών, 2007, χ.τ., σσ. 275-278, 276: «Η φύση των σκηνών όπου διαδραματίζονται πράξεις ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες, σε άνδρες και άνδρες, σε γυναίκες και γυναίκες, σε νέους και γέροντες, σε ισχυρούς και αδύναμους, σε φίλους και εχθρούς, σε σοφούς και βάρβαρους, σε δίκαιους και άδικους, σε ομοεθνείς και αλλοεθνείς, σε ομοαίματους και αλλογενείς, πράξεις όπου σώματα συμπλέκονται από έρωτα και αποστροφή, από θεόπνευστο μένος και ενδοανθρώπινο πάθος, πράξεις όπου άνθρωποι εκτίθενται σε αναδιπλούμενες εκδοχές, η φύση αυτών των πράξεων εμπεριέχει κάτι που το εξεταστικό φως του φακού της υπέργερης γλώσσας αδυνατεί να το φτάσει, μάλλον το φτάνει αλλά δεν καταφέρνει να το εξαντλήσει, να ολοκληρώσει τον φωτισμό του, να το φωτίσει ολόκληρο».*

<sup>116</sup> Πρβλ. Δήμητρα Μήττα, «Από τον μύθο στον λογοτεχνικό μύθο και τη νέα μυθολογία», *Μύθος και Τέχνη, Διάλογος για τη Διάχυση των Ορίων*, University Studio Press, Θεσ/νίκη, 2002, σσ. 163-177, 165: «...Είναι γνωστό ότι μέσα στους μύθους ανιχνεύονται πραγματικά ιστορικά στοιχεία, ιδεολογικές και κοινωνικές δομές, απαντήσεις σε μεταφυσικές αναζητήσεις ή η αλήθεια αυτού που κατασκευάζει τα συγκεκριμένα ψέματα σε ένα συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, σε συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο. Σε αυτή την τελευταία περίπτωση μιλούμε για την αλήθεια του ψεύδους, εξίσου σημαντική με την πραγματική αλήθεια, μέσα στην οποία εκκαλύπτεται ο θεωρησιακός ορίζοντας αυτού που ψεύδεται». Και Μίλτος Πεχλιβάνος «Jean Anouilh και Άρης Αλεξάνδρου: Στοιχεία για την Αντιγόνη στα πέτρινα χρόνια», στον τόμο Δ. Ι. Ιακώβ, Ελ. Παπαζογλου (επιμ.), *Θυμέλη, Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν.Χ. Χουρμουζιάδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2004, σσ. 323-368, 324: «Ο μύθος δεν μπορεί να νοηθεί παρά ως το σύνολο των παραλλαγών του· ζητούμενο είναι να εστιάσουμε κάθε φορά στο δυναμικό πεδίο της ιστορικής εργασίας πάνω στον μύθο, με τις ποικίλλες προσαρμογές της, απομυθοποιητικές και αναμυθοποιητικές, εργαλειακές και στρατευμένες είτε στοχαστικές και ανθρωπολογικές.»

να παιχτεί το έργο. Εξάλλου, σύγχρονες σκηνοθεσίες του αρχαίου δράματος έχουν διδαχτεί σε κλειστούς χώρους, χωρίς ορχήστρα και σκηνή. Αυτό που μας κατέθεσε ο Δ. Δημητριάδης είναι η αλήθεια του τη δεδομένη στιγμή που γράφει, προκαλώντας μαζί τη σκέψη και το συναίσθημα.<sup>117</sup> Τελικά ποιου ο στόχος επιτυγχάνεται; Μάλλον η απάντηση μοιάζει μονόδρομος: της ανατροπής, που δηλώνει την εφήμερη φύση της.

---

<sup>117</sup> Πρβλ. την άποψη του Θεόδωρου Γραμματά: «μέσα, λοιπόν, από ένα δυνατό αλλά όχι πάντα και αποκλειστικά καθορισμένο μετασχηματισμό, ο λογοτεχνικός ή και θεατρικός μύθος, συνεχώς εξελισσόμενος, καταλήγει να γίνει προσωπικός μύθος του κάθε δημιουργού, ο οποίος δι' αυτού εκφράζει την άποψή του για τον κόσμο [...] δημιουργούμενη νέα αντίστιξη μεταξύ σημαινόντων και σημαινόμενων της μυθικής αφήγησης επιτρέπει τη διατύπωση προσωπικών καταστάσεων του συγκεκριμένου δημιουργού, που χρησιμοποιεί τον μύθο ως κοινό επικοινωνιακό κώδικα», σε Θεόδωρος Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πολιτισμικά Πρότυπα και Πρωτοτυπία*, Τ Β', Εξάντας, Αθήνα, 2001, σ. 54.

## Γιώργου Βέλτσου *Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα* (2014) (2009)

Πρόκειται για δύο κείμενα που ανήκουν σε κοινή έκδοση<sup>118</sup> και διαθέτουν κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά, αφήνοντας διπλά περιθώρια λογοτεχνικής ανάγνωσης αλλά και θεατρικής απόδοσης, συνεπώς περιθώρια διττής κειμενικής ταυτότητας, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει η στοχευμένη απουσία ολοκλήρωσης της περιόδου με τη χρήση του σημείου στίξης (τελεία), όταν ακολουθεί το όνομα του επόμενου ομιλούντος χαρακτήρα. Με την επιθυμία να αποδώσουμε τα χαρακτηριστικά των δύο προς ανάλυση κειμένων, επιχειρείται ο ακόλουθος καθορισμός τους: οπτικά πρωτοαπαντάμε κείμενα μορφολογικά αδιαχώριστα, χωρίς παραγράφους, αλλαγή σειράς στις ρήσεις ή καθορισμό επεισοδίων-πράξεων κοκ. Παρά την εσωτερική νοηματική συνοχή που επιτυγχάνεται μέσω της επικοινωνίας των τραγικών χαρακτήρων, δεν παρατηρούμε αλλαγή γραμμής, χρήση στίχων για την οπτική απόδοση του διαλόγου, απόδειξη ότι έχουμε ενώπιόν μας δύο κείμενα καταδεικτικά μίας κατάστασης μυαλού, νοηματικά επεξεργασμένα αλλά με συνειρμική φόρμα. Βρισκόμαστε μπροστά σε ένα

---

<sup>118</sup> Γιώργος Βέλτσος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα*, Διάττων, Αθήνα, 2014. Το δεύτερο κείμενο είχε εκδοθεί ήδη από το 2009, αλλά για την παρούσα ανάλυση μελετήθηκε η πιο πρόσφατη έκδοση. Το έργο *Σχέδιο για Ηλέκτρα* χορογραφήθηκε και παραστάθηκε τον Απρίλιο του 2010 από την Πέρσα Σταματοπούλου στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, ενώ σε βιντεοπροβολή συμμετείχε και η Θέμις Μπαζάκα. Ο ίδιος ο συγγραφέας (Γιώργος Βέλτσος «Γράφω Θέατρο χωρίς να ξέρω το Θέατρο», [https://veltsoskeimena.wordpress.com/page/6/\[07/01/2017\]](https://veltsoskeimena.wordpress.com/page/6/[07/01/2017])) το αναφέρει ως χορόδραμα αντιδραματικό – χορόγραμμα. Η έκδοση του 2009 αναφέρεται ως ποίημα που συνοδεύει ή συνοδεύεται από χαλκογραφίες σε μία συλλεκτική έκδοση: Βασίλης Κ. Καλαμαράς «Σχέδιο για Ηλέκτρα. Το νέο βιβλίο του Γιώργου Βέλτσου», (*Βιβλιοθήκη*), *Ελευθεροτυπία*, 30/10/2009, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=96869> (07/01/2017). Τα κείμενα συνδυασμένα παραστάθηκαν σε σκηνοθεσία Γιάννη Λεοντάρη στο «Φουγάρο» στο Ναύπλιο, 04/07/2014-13/07/2014: ---, «Γιώργος Βέλτσος: «Σχέδια» για Ιφιγένεια-Ηλέκτρα», 01-07-2014, <http://www.thetoc.gr/politismos/article/giwr-gos-beltsos-sxedia-gia-ifi-geneia-ilektra> (07/01/2017). Στην επίσημη ιστοσελίδα του πολυχώρου αναφέρονται ως μία performance για τη γλώσσα εκείνων που τράβηξαν τη σκανδάλη: «Σχέδιο για Ιφιγένεια- Σχέδιο για Ηλέκτρα- Πρώτο Σχεδιάσμα», *Χ.Χ.*, <http://www.fougaro.gr/el/%CE%B5%CE%BA%CE%B4%CE%AE%CE%BB%CF%89%CF%83%CE%B7%CF%83%CF%87%CE%AD%CE%B4%CE%B9%CE%BF-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CE%B7%CE%BB%CE%AD%CE%BA%CF%84%CF%81%CE%B1-%CF%83%CF%87%CE%AD%CE%B4%CE%B9%CE%BF-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CE%B9%CF%86%CE%B9%CE%B3%CE%AD%CE%BD%CE%B5%CE%B9%CE%B1-%CF%80%CF%81%CF%8E%CF%84%CE%BF-%CF%83%CF%87%CE%B5%CE%B4%CE%AF%CE%B1%CF%83%CE%BC%CE%B1-526> (07/01/2017). Η παράσταση μεταφέρθηκε στην Αθήνα στο θέατρο της οδού Κυκλάδων την περίοδο 20/04/2015-19/05/2015: «Σχέδιο για Ηλέκτρα- Σχέδιο για Ιφιγένεια από τον Γιώργο Βέλτσο στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων - Λευτέρης Βογιατζής», <http://www.clickatlife.gr/theatro/story/53352>, 20/04/2015 (07/01/2017).



συγγραφικό σχέδιο παραπλάνησης, μία ηθελημένη διάθεση παρασυρμού μέσα σε ένα πλαίσιο που δικαιολογημένα θα το ορίζαμε ως καταγιγιστικό έως αποπνικτικό; Η συναίνεση σε μία τέτοια αντίδραση θα ήταν ίσως η τελική πλάνη. Τα κείμενα δημιουργούνται από το ίδιο σώμα και το πνεύμα, άρα οι εμπλεκόμενοι χαρακτήρες θα μπορούσαν να συνιστούν ένα σώμα... κειμενικό και μαζί νοηματικό. Ο Φ. Σ. Φιτζέραλντ έλεγε ότι το χαρακτηριστικό μίας πρώτης τάξεως διάνοιας είναι η ικανότητα να έχεις στο μυαλό σου δύο αντίθετες ιδέες ταυτόχρονα και να μην πελαγώνεις. Μεταφερόμενοι σε μία συγγραφική δράση, αυτό είναι κοινό δεδομένο. Όμως, το μεγαλύτερο ζήτημα προκαλείται όταν αυτά τα κείμενα ολοκληρωθούν παραστατικά. Οι επιλογές που επιτρέπουν έχουν ενδιαφέρον, καθώς από την ίδια τη μορφή τους επιτρέπουν όλους τους ρόλους να τους αναλάβει ένας ηθοποιός, ενώ ο ρυθμός λόγου που σκηνοθετικά μπορεί να επιλεγεί είναι ένα δεύτερο ζήτημα, ώστε η παραστατική απόδοση του κειμένου να μην απολέσει την κειμενική καταρακτώδη ροή που διαθέτει.

Ένα δεύτερο κοινό τους στοιχείο είναι ότι ο συγγραφέας διαλέγει σε κάθε κείμενο δύο αδέρφια. Επιλέγοντας να συνθέσει ένα ολιγοπρόσωπο έργο, καταφέρνει να αποδώσει τις τραγικές μονάδες, απομονώνοντάς τες από μία συνολική θέαση. Και στα δύο κείμενα, ο Γ. Βέλτσος εξυφαίνει την υπόσταση του κάθε τραγικού χαρακτήρα, κατακερματίζοντάς τον σε κομμάτια και ανασυνθέτοντάς τον δημιουργικά, προσθέτοντας στοιχεία που υπάγονται στις σύγχρονες επιστήμες της ψυχολογίας και της κοινωνιολογίας, χωρίς να απομακρύνονται από τις τραγικές και κοινωνικές συνθήκες της αρχαιότητας. Ο διάλογός του με τους αρχαίους συγγραφείς είναι δημιουργικός, όχι τόσο συμπληρωματικός, ούτε αντιδραστικός, αλλά αποτελεί μία συνομιλία του με παρόντες και απόντες της Ιστορίας.

## **Σχέδιο για Ιφιγένεια (2014)**

Το θεατρικό κείμενο ξεκινάει με μία περιγραφική, εξίσου ρέουσα και ασύνδετη σκηνοθετική οδηγία, που προϋποθέτει τον αναγνώστη και τον σκηνοθέτη. Σε αντίθεση με τις αρχαίες διδασκαλίες, ο συγγραφέας επιλέγει να δημιουργήσει τον αρχικό του λόγο σε μορφή εικόνας, αυτής της Ιφιγένειας και αυτής του Ορέστη. Είναι εμφανής η συμβολική διάσταση της γλώσσας, με τα διττά νοήματα που επιφέρει. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, εκτιθέμεθα σε έναν συσχετισμό αισθήσεων αφής, όρασης, γεύσης, σε μία ολότητα ηθελημένα συγκεχυμένη. Η Ιφιγένεια συμβολοποιείται ως η ενσάρκωση της γυναικείας υποταγής στις ανδροκρατικές κοινωνικές επιταγές.<sup>119</sup> Εδώ πρόκειται για την εικονοποιία της μετάβασής της στο σημείο της θυσίας στην Αυλίδα. Στη συνέχεια περιγράφεται η εικόνα του Ορέστη. Παρουσιάζεται να σκέφτεται, ενώ σχολιάζεται αυτή του η δραστηριότητα ως η πιο αισχρή<sup>120</sup>. Εδώ αρχίζει να φανερώνεται και μία κοινή στάση που ο συγγραφέας κρατάει με τον Δ. Δημητριάδη στα κείμενά τους.<sup>121</sup> Και στις δύο περιπτώσεις η σκέψη είναι η έναρξη των δύο κειμένων, καθώς συνιστά τη σύγχρονη τραγική κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει (στην περίπτωση της *Εκκένωσης* ο ύπνος ήταν το βασικό στοιχείο του προλόγου του έργου, καθώς τους βοηθούσε να μη σκέφτονται και να αντέχουν εαυτούς).

Η σκέψη επιβεβαιώνεται ως το απαγορευμένο φρούτο των τραγικών χαρακτήρων των Ατρείδων, που αναδεικνύει και μία ταυτόχρονη αδυναμία αυτοδιάθεσης, λόγω του συγκεκριμένου ρόλου τους σύμφωνα με τον Μύθο. Έχοντας μολυνθεί από το επικίνδυνο μέταλλο του υδραργύρου, τον βλέπουμε να σπαρταρά σαν ψάρι, ενώ η σκιά του είναι ζωγραφισμένη στο έδαφος, προκαλώντας την εικόνα ενός πτώματος μετά από ένα έγκλημα. Και σε αυτό το

<sup>119</sup> Γ. Βέλτσος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα, Διάττων*, Αθήνα, 2014, σ. 10, όπου λέξεις παραπεμπτικές στη γυναικεία υπόσταση της Ιφιγένειας είναι οι ακόλουθες: «*Κραγιόνι που βάφει τα μάτια της, οι οφιοειδείς κινήσεις της, ερεθισμένους στρατηγούς*», λέξεις που παραπέμπουν σε μία πατριαρχική αντίληψη της γυναικείας φύσης.

<sup>120</sup> Το ίδιο, σ. 11.

<sup>121</sup> Οι δύο συγγραφείς αναφέρονται ως παλιοί φίλοι, ενώ οι δηλώσεις τους για τη σκέψη επιβεβαιώνουν το κοινό στοιχείο που εντοπίζεται εδώ, όσον αφορά στη δυνατότητα των χαρακτήρων ενός έργου να σκέπτονται. Συγκεκριμένα, ο Δ. Δημητριάδης αναφέρει ότι δεν μπορεί να υπάρξει για εκείνον σκέψη, στοχασμός, χωρίς τη συντελεσμένη κατάσταση του προσωπικού θανάτου και ότι το θέατρο του Γ. Βέλτσου είναι ένα εγχείρημα που θέλει να μετατρέψει τον στοχασμό σε τέχνη, τη σκέψη σε ποίηση, τη διανοητική διαδικασία σε θέατρο: Σόνια Ζαχαράτου, «*Δημήτρης Δημητριάδης: «Γράφω επειδή δεν μπορώ να αγαπηθώ»*», *BHmagazino*, 20/10/2013, <http://www.tovima.gr/vimagazino/interviews/article/?aid=536129>, 23/10/2013 (13/01/2017).

κείμενο επανέρχεται η ιδέα του αυτόχειρα Ορέστη, αυτή τη φορά, όμως, με τη συμβολή της Απολλώνιας θεϊκής επιταγής-δύναμης. Εφόσον πρόκειται για σκηνοθετική οδηγία, η σκηνική απόδοση των δύο τραγικών χαρακτήρων συνιστά ένα πρώτο ενδιαφέρον στοιχείο.

Μεταβαίνοντας από την εικόνα στη ρήση, ήτοι την επικοινωνία μεταξύ των δύο χαρακτήρων, ο Γ. Βέλτσος επιδίδεται σε μία τελετουργία ανάκρισης (η χρήση προβολέα αλλά και οι αυτοματικές ερωτήσεις και οι απαντήσεις διαμορφώνουν από την αρχή την ταυτότητα του «κειμένου»). Επιβάλλοντας μία αντιστροφή χαρακτήρων μας παρουσιάζει τον πάντα απολογούμενο Ορέστη να επιδίδεται σε καταγιστικές ερωτήσεις προς την Ιφιγένεια. Η εικόνα της παρθένας προς θυσία αντικαθίσταται από την προσβεβλημένη από το κοβάλτιο<sup>122</sup> γυναίκα, συνεπώς και πάλι στερημένη τη γυναικεία ολοκλήρωση μέσω της μητρότητας. Η έννοια του ‘καρκινώματος’ αφήνεται εσκεμμένα εκκρεμής, προκαλώντας την απορία, λόγω της προηγούμενης γνώσης που μας παρέχει ο Μύθος. Πρόκειται για ένα ξένο θανατηφόρο σώμα που πρέπει να αποβληθεί, αλλά η επιβολή του οποίου μέσα στο σώμα της Ιφιγένειας αποδεικνύει τη θυματοποιημένη της υπόσταση; Είναι ίσως ένας άλλος τύπος ελληνικού στρατού έτοιμου για το κακό, που θυσιάζει ένα γυναικείο σώμα μεγαλώνοντας τη δύναμή του; Κι αν αυτό ισχύει, τότε το γυναικείο αυτό σώμα εξαντλήθηκε από το διττά ειρηνένο κοβάλτιο, προκειμένου να το εκμηδενίσει; Και με ποιο κόστος;

Την εικόνα της καρκινικά προσβεβλημένης συμπληρώνει η απάντηση της Ιφιγένειας ότι πέρασε πολλά σε κλειστά δωμάτια, δίνοντας την πληροφορία μίας παρελθούσης τρέλας, από την οποία τώρα συνέρχεται.<sup>123</sup> Βάλλεται από τις συνέπειες του παρελθόντος, το οποίο την άφησε στερημένη και ταυτόχρονα εξαντλημένη, να αναρωτιέται αν ξεπληρώνει τον εαυτό της.<sup>124</sup> Η ακόλουθη ρήση

---

<sup>122</sup>Πρβλ.

[https://www.google.gr/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://echa.europa.eu/documents/10162/13596/pr\\_11\\_27\\_thirteen\\_substances\\_annexxiv\\_el.pdf&ved=0ahUKEwi\\_w4LDv5bOAhVEHxoKHaZ-Au0QFggiMAE&usq=AFQjCNE5AwPGOdTODzEZddX49Kx9YHnTdA](https://www.google.gr/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://echa.europa.eu/documents/10162/13596/pr_11_27_thirteen_substances_annexxiv_el.pdf&ved=0ahUKEwi_w4LDv5bOAhVEHxoKHaZ-Au0QFggiMAE&usq=AFQjCNE5AwPGOdTODzEZddX49Kx9YHnTdA) (28/07/2016) και <http://ogkologia.gr/tag/%CE%BA%CE%BF%CE%B2%CE%AC%CE%BB%CF%84%CE%B9%CE%BF/> (28/07/2016). Οι δύο διαδικτυακές πηγές αναφέρονται στη δραστική ουσία του κοβαλτίου ως καρκινογόνου μετάλλου αλλά και ως αντικαρκινική ουσία χρησιμοποιούμενη για χημειοθεραπείες. Την αντιθετική-αλληλοσυμπληρωματική αυτή δράση της ουσίας χρησιμοποιεί ο Γ. Βέλτσος.

<sup>123</sup> Βέλτσος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα*, σ. 13.

<sup>124</sup> Ό.π. Η χρήση του ερωτηματικού παρουσιάζει ιδιαίτερο θεατρολογικό ενδιαφέρον, καθώς δηλώνει απερίφραστα την απορία και μπορεί να αποδοθεί σκηνικά είτε παισιωμένο από μία μεγάλη παύση, είτε λεγμένο με γρήγορους ρυθμούς.

της επιβάλλει μία αρχική ταυτοποίηση του τραγικού της χαρακτήρα στο παρόν κείμενο: «*Τώρα δαγκώνω τον δικό μου κομμένο μαστό.*»<sup>125</sup> Το όνειρο της Κλυταιμνήστρας επιστρατεύεται, με στόχο να δημιουργήσει μία διάθεση δηκτικής ειρωνείας απέναντι στον Ορέστη, που ταυτίζεται με το φίδι που κόβει τον μητρικό μαστό, προκειμένου να εκδικηθεί τον πατρικό φόνο. Η θεώρηση του Ορέστη ως του γιου, που σκότωσε τη μητέρα που του έδινε τροφή θηλάζοντάς τον, μας δημιουργεί ένα πρώτο ανάλογο της Ιφιγένειας, που επίσης στερείται ζωής. Από θυματοποιημένη μορφή, αποκτά μια διπλή ταυτότητα θύματος και θύτη, δαγκώνοντας τον κομμένο της μαστό, χωρίς να μας πληροφορεί αν ήταν η ίδια που αρχικά τον έκοψε ή αν υπήρξε άλλο(ς) το ποιητικό αίτιο της στέρησης της θηλυκότητάς της, αλλά και να διερωτόμαστε πού κείται η έννοια της εκδίκησης της συμβολικής αυτής πράξης.

Άμεσα η πληροφορία και το ενδιαφέρον του κειμένου μεταφέρεται στον τραγικό χαρακτήρα του Ορέστη, που μας συστήνεται ως η σκέψη της Ιφιγένειας και όχι ως ένας ξεχωριστός χαρακτήρας, επιτείνοντας την αρχική εντύπωση της αντιστροφής των χαρακτήρων, εφόσον αναλαμβάνει τον ρόλο του ανακριτή. Ο Ορέστης μας ενημερώνει ότι το τοπικό πλαίσιο δράσης είναι η Ταυρίδα, παράλληλα με τον Μύθο, όπου όλα έχουν προηγηθεί, επαναφέροντας το ζήτημα της διαλεκτικής θύτη και θύματος: «*Γιατί από θύμα έγινες θύτης; Συνένοχος του Θόα; Γιατί θυσιάζεις το γένος των ανθρώπων;/ Ιφιγένεια: Ζώα είναι κι αυτοί. [...]* Το μπέρδεμα είμαι των θεών και των θηρίων. Φωνήεντα και σύμφωνα. Την υποδύομαι λοιπόν την Ιφιγένεια υπέρ του ρόλου μου επί σκηνής./ Ορέστης: *Θα με τρελάνεις. Παίζεις;/ Ιφιγένεια: Ο μόνος τρόπος να προστατευθείς, κρύβοντας μέσα τα αισθήματα.*»<sup>126</sup> Η αναζήτηση της υπόστασής της τίθεται ως πρωταρχικό ζήτημα προς αποκατάσταση. Η Ιφιγένεια έχει υποβιβαστεί σε μπέρδεμα των ανθρώπων και των θηρίων, διότι είναι ένας χαρακτήρας μέσα σε ένα κείμενο που συντίθεται από φωνήεντα και σύμφωνα, δηλαδή ένας ρόλος. Συνεπώς είναι φτιαχτή και όχι πραγματική. Επανέρχεται, όπως και στο κείμενο του Δημητριάδη, η μπρεχτική τακτική της δήλωσης απόστασης από τον υποδυόμενο χαρακτήρα, η οποία αποδίδεται εδώ ως τακτική προστασίας των συναισθημάτων, συνεπώς ασφάλειας.

---

<sup>125</sup> Το ίδιο.

<sup>126</sup> Το ίδιο, σσ. 13-14.

Το σχόλιο που ακολουθεί για την απώλεια της γλώσσας συνιστά μία κοινωνικοπολιτικής διάθεσης καταγγελία για τον σύγχρονο κόσμο.<sup>127</sup> Και πάλι η Ιφιγένεια αποκαθιστά τη στάση της απέναντι στα λεγόμενα του Ορέστη, επιβεβαιώνοντας τη νοερή φύση της ως μίας οντότητας συνειρμικής μέσα στο κεφάλι της, υπενθυμίζοντας την εγκεφαλική ταυτότητα των κειμένων του συγγραφέα, αλλά και την ίδια την υπόσταση όλων των τραγικών χαρακτήρων που μόνο νοερά υφίστανται.<sup>128</sup> Η ταυτότητα της ηθοποιού που διαλέγει υποστάσεις-τραγικούς χαρακτήρες μας μεταβιβάζει στη θηλυκή υπόσταση των γυναικείων χαρακτήρων που αναφέρονται: Άρτεμις, η θεά του κυνηγιού, στο όνομα της οποίας θυσιάζει, Εκάτη, που συνδέεται με τα Ελευσίνια Μυστήρια, Εύκλεια, θεά για την καλή φήμη της πόλης και του οίκου, Νύμφη με όρκο παρθενίας, Βριτόμαρτις, που σώθηκε με εξίσου θαυμαστό τρόπο, όπως η Ιφιγένεια, όλες διαθέτουσες μία θεϊκή υπόσταση και άμεσα ή έμμεσα συνδεόμενες με συνιστώσες πλευρές της ταυτότητας-υπόστασης της Ιφιγένειας, που τίθεται στο κείμενο σε μία δηλωμένη διαδικασία αναζήτησης-αμφισβήτησης. Υποστάσεις που ως ηθοποιός διαλέγει.

Η χειμαρρώδης ερωταπόκριση σταματά προς στιγμή, για να δώσει το δικαίωμα μίας δεύτερης αντιθετικής («Ωστόσο») δευτερεύουσας περιόδου στο στόμα της Ιφιγένειας, που επιβάλλει μία στροφή στη συζήτηση και επαναφέρει στη σκέψη μας την εικόνα του Αγαμέμνονα στην Αυλίδα, «στα εκατό μέτρα», έτοιμος για τη θυσία της κόρης του.<sup>129</sup> Τον αναφέρει ως ανυπόστατο, συνεπώς εξίσου νοερό όσο και η ίδια. Η αντίδραση του Ορέστη είναι αποφθεγματική, ενώ μας μεταβιβάζει σε μία εμπόλεμη κατάσταση αναγκαιότητας και επιβίωσης: «Αν δεν σκοτώσεις θα σκοτωθείς».<sup>130</sup> Η θεματική της παρθενίας της Ιφιγένειας, της

---

<sup>127</sup> «Ορέστης: *Ελλείμματα να πεις, απώλεια της γλώσσας*», σ. 14. Πρβλ. τα λόγια του Γ. Βέλτσου: «Αλλά δεν ιστόρησα καμία ιστορία εκτός της ιστορίας της γλώσσας μου που χειμάζει στα λόγια της Ηλέκτρας, της Ιφιγένειας, του Ορέστη καθώς περιπλανώνται στα ερείπια αυτού που κάποτε ήταν ένα εργοστάσιο αισθημάτων»: Έφη Μαρίνου, «Κατά Βέλτσο Τραγωδία», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 16/04/2015, <http://www.efsyn.gr/arthro/kata-veltso-tragodia> (04/01/2017).

<sup>128</sup> Ο Γ. Βέλτσος έχει υποστηρίξει («Βιβλιοκρισία», *Το Βήμα*, 16/03/2014) ότι όποιος επιχειρηματολογεί εν ονόματι της Ιστορίας, εκδραματίζει συνειδητά μια ιδιοσυγκρασιακή φαντασίωση πόσο μάλλον όταν επιχειρηματολογεί εν ονόματι του Μύθου. Μέσω του χαρακτήρα της Ιφιγένειας, ο συγγραφέας επιλέγει να μην ξεγελάσει το κοινό του αλλά να παράσχει μία ιδιοσυγκρασιακή σύνθεση φωνηέντων και συμφώνων, που μας παραπέμπει σε μπεκετικές επιρροές (πχ. το *Όχι Εγώ (Not I)*, που δηλώνει μία απόλυτα εγκεφαλική κατάσταση), με τη συνειδητή επιλογή να αναιρεθεί όποιο στοιχείο έκπληξης και με την πρόθεση να δηλωθεί η ταυτότητα εξαρχής.

<sup>129</sup> Βέλτσος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα*, σ. 14.

<sup>130</sup> Ο.π.

ανεκπλήρωτης θηλυκότητάς της που δεν εκφράζεται και κυρίως δεν ολοκληρώνεται με τη μητρότητα, επανέρχεται στο προσκήνιο ταυτόχρονα με την αποστασιοποιημένη μπρεχτική ανάληψη ρόλου: «Ιφιγένεια: *Ναι, το όνομα Ιφιγένεια είμαι. Γενιά και γέννα ισχυρή. Θα έφερνα στον κόσμο γερά παιδιά αλλά με σκότωσε ο πατέρας μου και βγήκα ελάφι. [...] Κόρη[...] ζώο[...] ιέρεια. Παρθένα και τις τρεις φορές. Παντού βυζιά, σ' ευτυχισμένες εποχές, χωρίς ιστορία. [...] Του Ευριπίδη. [...] Δεν είμαι πια το σώμα μου. [...] Παράδοξο ηθοποιού.»<sup>131</sup> Το στοιχείο της μεταθεατρικότητας, κοινό στα κείμενα πρόσληψης, είναι και πάλι εμφανές. Ο προορισμός του ονόματος και του φύλου της ενέχει το στοιχείο του ανεκπλήρωτου, ενώ η δήλωση της υπόστασής της πραγματοποιείται μέσω της αρνητικής γραμματικής σύνταξης.*

Η ερωταπόκριση μας πληροφορεί ότι τα δύο αδέρφια δεν έχουν φτάσει στην αναγνώριση. Η Ιφιγένεια μιλάει για τον Ορέστη αναφερόμενη στο όνομά του, χωρίς να τον ταυτίζει με τον συνομιλητή της. Συνεπώς, μας δημιουργεί μία αρχική απορία, αν ο Ορέστης διατηρεί τα στοιχεία του τραγικού χαρακτήρα στην ευριπίδεια *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, όπου οφείλουμε να αναμένουμε την αποκάλυψη της ταυτότητάς του, ή αν έχει οικειοποιηθεί μία διαφορετική ταυτότητα, την οποία μένει να ανακαλύψουμε από την πρόσληψη του Γ. Βέλτσου. Της συστήνεται ως 'Τρόπος' και ταυτίζει, συνεπής στα συγγραφικά χρονικά πλαίσια πρόσληψης του 21<sup>ου</sup> αιώνα, τις Ερινύες με τις τύψεις, ενώ προβάλλει τη σωματοποιημένη εκφορά τους.<sup>132</sup> Η ερωταπόκριση αλλάζει πομπό και δέκτη, αν και υφολογικά αποβάλλει το πλαίσιο της ανάκρισης. Η προσπάθεια απαλλαγής από τις Ερινύες παραμένει το μέγα βάρος του Ορέστη, που απευθύνεται και πάλι στη μητέρα του, όταν αυτές του επιτίθενται. Η Ιφιγένεια δεν ανταποκρίνεται στην έκκλησή του για βοήθεια. Όταν της αποκαλύπτει ότι είναι Αργίτης, του δίνει τη δική της εκδοχή των γεγονότων. Αναφέρεται στην Κλυταιμνήστρα αποκαλώντας την πόρνη, υπαίτια της θυσίας της, προκειμένου να μείνει μόνη στο παλάτι και να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα, όταν θα επέστρεφε. Δείχνοντάς του τη χαρακιά στον σβέρκο της, ο Ορέστης της αποκαλύπτει ότι είναι ο αδελφός της και επέρχεται η προσδοκώμενη

---

<sup>131</sup> Το ίδιο, σσ. 14-15.

<sup>132</sup> «Μια μετατόπιση απ' το πραγματικό. Ανθρώπινη κραυγή. Μύες σε υπερένταση, στόμα ξερό. Ραγάδες στο βυθό του οφθαλμού. Μισό γιατί-μισό αρνί. Σωματικό αποτέλεσμα οι Ερινύες είναι.», σ.16. Μετά από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οι θεότητες του αρχαίου κόσμου συνιστούν στοιχείο του ανθρώπινου χαρακτήρα. Αυτό επικυρώνεται από το σχόλιο της Ιφιγένειας: «Από το να νοσείς, χειρότερο είναι το να νομίζεις πως νοσείς», σ. 17.

από τους θεατές αναγνώριση. Η αντίδραση της Ιφιγένειας προκαλεί έκπληξη. Τον αποκαλεί κάθαρμο και ακυρώνει την αξία της αναγνώρισης, ενώ συνεχίζει, αναφερόμενη στον πατέρα της ως κίναϊδο μπροστά στην ανδρική Κλυταιμνήστρα, και αποκαλύπτοντας ότι η ίδια η Ιφιγένεια τον συμβούλεψε να βρει ως πρόσχημα την Τροία.

Η αντιστροφή της δύναμης του βασιλικού ζεύγους μέσω της ανταλλαγής του φύλου επανέρχεται ως συγγραφική επιλογή. Σύμφωνα με την εκδοχή της Ιφιγένειας, εκείνη που εξουσίαζε το σπίτι ήταν η μητέρα της, ενώ αναγνωρίζεται η Ελένη ως πρόφαση.<sup>133</sup> Ο Ορέστης, αφού της μιλήσει για το κατεστραμμένο Άργος, αρνείται να την αναγνωρίσει ως τη νεκρή του αδερφή, για τη μνήμη της οποίας απαιτεί σεβασμό. Η Ιφιγένεια, όμως, συνεχίζει με την περιγραφή της μετάβασής της στην Αυλίδα και τη διάσωσή της από την Άρτεμη, και πάλι αμφισβητώντας την ταυτότητα του Ορέστη αλλά και δηλώνοντας την αποστασιοποιημένη στάση της από την εξέλιξη του Μύθου: «*Διότι και πάλι εγώ αμφισβητώ την πρόοδο του έργου*».<sup>134</sup> Η αναζήτηση της ταυτότητας προβάλλει ως μία εσωτερική ανάγκη του Ορέστη, ενόσω η Ιφιγένεια απορρίπτει τη χρήση του πρώτου ενικού, ήτοι τη δήλωση της ταυτότητας ως ένα απωλεσμένο δικαίωμα αυτοπροσδιορισμού στον τόπο της Ταυρίδας. Το ξόανο ταυτίζεται με την Κλυταιμνήστρα και τα γεγονότα παρεμβάλλονται από ονειρικούς εφιάλτες.

Από την αρχή του κειμένου ο Ορέστης συνομιλούσε με τη συνείδηση της Ιφιγένειας και η εξέλιξη της συνομιλίας αναφέρεται στο δικό του λιμπιντικό όνειρο<sup>135</sup>, αλλά και στη εμπειρία που είχε από την εισχώρηση της Άρτεμης μέσα του. Η Ιφιγένεια αποκρίνεται στην περιγραφή του δηλώνοντας και πάλι την αποστασιοποιημένη θέση από τον τραγικό της χαρακτήρα: «*Το «εγώ» δεν είναι κάτι που θα άξιζε να ασχοληθώ.. Θα συγκρουστούμε υποτιθέμενε αδερφέ; Δεν παίζει εδώ η Ιφιγένεια, η λήθη παίζει. [...] Μου μοιάζει η Ιφιγένεια όπως κι εσύ μοιάζεις στον εαυτό σου. Τον κυνηγούν οι Ερινύες. Αν είσαι βέβαια ίδιος εσύ που μου μιλάς στις μύτες των ποδιών σου. Αν το όνομα Ορέστης σημαίνει ακόμα κάτι. Ορέστης: Δράμα; Ιφιγένεια: Συμπάθεια, θέλεις να πεις.*»<sup>136</sup> Το παρόν απόσπασμα

<sup>133</sup> Το ίδιο, σ. 20. Η αντιστροφή του φύλου και των σχέσεων δύναμης είναι ο δεύτερος κοινός 'τόπος' με την *Εκκένωση*.

<sup>134</sup> Το ίδιο, σ. 22.

<sup>135</sup> «Ορέστης: *Το σύμπλοκο. Τη μεταφυσική μας νύχτας στο κρεβάτι της και συ μαζί, γυμνή, να με δημεύεις*», σ. 23.

<sup>136</sup> Το ίδιο, σ. 25.

ενέχει έντονα μεταθεατρικά στοιχεία, ενώ ταυτόχρονα εξελίσσει τη σκηνή της αναγνώρισης. Η απόδοση ενός ρόλου επανέρχεται στα λόγια της Ιφιγένειας, που αναλαμβάνει να αποκαταστήσει την ισχύουσα απόσταση μεταξύ της ίδιας και της έννοιας που φέρει ο χαρακτήρας της μέσω της διαχρονίας του Μύθου. Αυτό το ζήτημα μεταβιβάζει και στον Ορέστη, θέτοντας ένα βασικό ερώτημα αναφορικά με τα φερόμενα από τον Μύθο νοήματα, όπως το όνομα Ορέστης, που ταυτίζεται με τη μητροκτονία, αλλά και το δράμα και τη συμπάθεια.

Καταγγέλλοντας την αέναη επανάληψη του Μύθου, ο Γ. Βέλτσος, μέσω του χαρακτήρα του Ορέστη, καταφέρνει να σχολιάσει το βάρος που επιβάλλει ο Μύθος στις επόμενες γενιές: «Ορέστης: Πρέπει απόψε το έργο μας να ολοκληρωθεί Ιφιγένεια: Νομίζεις πως θα απαλλαγείς λόγω έργου; Ορέστης: Γεννιέται ο άνθρωπος με στίγμα θύματος ή θυρευτή κι εργάζεται. [...] Ιφιγένεια: [...] Τα τραγικά πρόσωπα είναι προτάσεις. [...] Αποθανείν θέλω ξένη μου. Κουράστηκα και θέλω να πεθάνω [...] Θα ήθελα να γεράσω και να αγαπηθώ όπως όλοι οι θνητοί [...] Κανείς δεν μας ζητάει εδώ υποκριτική. [...] Περικοκλάδες είμαστε. [...] Κανένα επιχείρημα δε μοιάζει πειστικό πλην ότι ζούμε Ορέστης: Πλην ότι άλλοι μας έπεισαν γι' αυτό».<sup>137</sup> Η προκαθορισμένη πορεία των τραγικών χαρακτήρων στα πλαίσια του Μύθου συνιστά τη βάση για την προσμονή της ολοκλήρωσης του αποσπάσματος του Μύθου στην ευριπίδεια *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και την αποκατάσταση του Ορέστη. Αλλά η απαλλαγή είναι αδύνατη. Η ανάγκη ολοκλήρωσης του έργου είναι πρωτίστως ανάγκη του Ορέστη, που κατατρέχεται από τις Ερινύες, όμως η Ιφιγένεια δεν απατάται. Κάθε νέα δραματική εκδοχή και κάθε νέα θεατρική παράσταση θα επαναφέρει το ίδιο βάσανο στους τραγικούς χαρακτήρες. Σε σύμπλευση με τον Δ. Δημητριάδη και εκδίδοντας έναν χρόνο μετά το θεατρικό του κείμενο, ο Γ. Βέλτσος συνομιλεί πάνω από όλα με τους σύγχρονους συγγραφείς, με τους ανθρώπους του καιρού του και τους θεατές-αναγνώστες του. Το μέγα θέμα είναι η ατέρμονη επαναδιαπραγμάτευση του Μύθου από τους συγγραφείς, που ανασταίνει τους χαρακτήρες και τους επιβάλλει την ίδια προκαθορισμένη πορεία.

Η Ιφιγένεια επιζητά το απόλυτο τέλος, εκείνο που δεν θα την επαναφέρει επί σκηνής, ενώ δηλώνει τη σύστασή της που αποτελείται από προτάσεις, από την ίδια τη γραφή που κάθε πένα αναλαμβάνει. Έχοντας δημιουργηθεί από περιόδους

---

<sup>137</sup> Το ίδιο, σσ. 25-27.



λέξεων, ζητά έμμεσα (αλλά στην ουσία άμεσα) να σταματήσει να χύνεται μελάνι υπέρ της ανασύστασης των χαρακτήρων και της επαναδιαπραγμάτευσης του Μύθου. Ο θάνατος εξισώνεται με την απαλλαγή από τους συγγραφείς και την τελική απαλλαγή από τον ίδιο της τον εαυτό. Η κούραση αποτελεί άλλον ένα κοινό πυλώνα με το κείμενο του Δ. Δημητριάδη. Συμπληρωματικά, η Ιφιγένεια επιθυμεί να αποτινάξει την τραγικότητά της, αναζητώντας τη θνητότητα στην ύπαρξή της. Στον ‘τόπο’ όπου βρίσκεται, η υποκριτική είναι περιττή, χωρίς ζωή, σαν δέντρο που έχει μόνο περικοκλάδες, και η κατάφαση της ζωής δεν επιβεβαιώνεται παρά μόνο από εξωτερικούς παράγοντες, που συνιστούν απόλυτα ετεροπροσδιοριστικά στοιχεία δήλωσης της ταυτότητας και της ίδιας της ύπαρξης. Είναι, σύμφωνα με τον Ορέστη, πεπεισμένοι ότι ζουν αλλά αυτό δηλώνεται από άλλους. Ως χαρακτήρες από μελάνι και χαρτί (κατά τον Δ. Δημητριάδη), που συγκροτούν προτάσεις λόγου κατά τον Γ. Βέλτσο, η ζωή τους συνίσταται στη συγγραφική και σκηνοθετική απόδοσή τους, δεν έχουν δικαίωμα πάνω σε αυτή. Με τη δήλωση, όμως, ότι τα τραγικά πρόσωπα είναι προτάσεις, ο Γ. Βέλτσος καταδεικνύει και τη στατικότητα που δημιουργείται γύρω από τη σύστασή τους, όσον αφορά στα χαρακτηριστικά τους. Συνεπώς, έχοντας μέσω του Μύθου αποκτήσει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στο πέρασμα των αιώνων, το δικαίωμα αναδιαμόρφωσης ή ανάπλασής τους ενίοτε φαντάζει σαν τείχος που καλείται ο συγγραφέας είτε να γκρεμίσει είτε να υπερβεί. Η ταυτότητα των χαρακτήρων έχει στεγανά που αποτρέπουν την ελεύθερη συγγραφική σκέψη, καθώς αυτή, όχι μόνο δεν ξεκινά από το μηδέν, αλλά τη βαραίνει η διαχρονικότητα, που αποδεικνύει ότι η μεταστροφή έστω και συγκεκριμένων μόνο στοιχείων της ταυτότητας των τραγικών χαρακτήρων δεν συνιστά παρά μία απόπειρα. Συντόμως, ο συγγραφέας θα είναι πάντα κατώτερος του Μύθου.

Μέσω των λόγων των δύο τραγικών χαρακτήρων, ο Γ. Βέλτσος καταπιάνεται με τη θεατρική τεχνική της δραματικής οικονομίας, με τον ένα χαρακτήρα να δηλώνει ότι τον βιάζει ο άλλος, και σχολιάζει το ζήτημα του χρόνου σε συνάφεια με την υποκριτική τέχνη και την ποιητική γραφή.<sup>138</sup> Το συγκεκριμένο απόσπασμα του κειμένου του βρήθει μεταθεατρικότητας, με λέξεις-καταπέλτες που διαθέτουν πολλαπλά νοήματα. Η βιασύνη ταυτίζεται με την οικονομία (πρόκειται για τη δραματική οικονομία που επιβάλλει η διάρθρωση του

---

<sup>138</sup> Το ίδιο, σ. 27.

Μύθου ώστε ένα γεγονός να προκύπτει από το άλλο, εδώ ο λόγος του Ορέστη να επιβάλλει τη δράση της Ιφιγένειας). Η αναφορά στο θέατρο της αράχνης σε συνδυασμό με τον χρόνο συνδέεται άμεσα με την οικονομία που προαναφέρεται. Η σκέψη των θεατών κατευθύνεται εντός συγκεκριμένων ρυθμών χρόνου σε απόλυτη συνάφεια με τις κινήσεις ‘αράχνης’ που κάνει ένας ηθοποιός, σαν να στήνει τον δικό του ιστό απέναντι στο ‘θύμα’ του (=το κοινό του). Ο τελικός στόχος είναι η εξοικονόμηση χρόνου, άμεσα συνδεδεμένη με τη ζωή (όπως αυτή δύναται να οριστεί), λόγω του άνυδρου (συνεπώς στερημένου από τη δυνατότητα ζωής) τόπου δράσης. Στόχος δεν είναι το θύμα, άρα όποια θεωρία πρόσληψης είναι περιττή. Κάθε προσεκτικά επιλεγμένη λέξη έχει μαζί πομπό και δέκτη τον ίδιο τον τραγικό χαρακτήρα, που πασχίζει να απεμπλακεί από μία έξωθεν δοσμένη ταυτότητα. Για τον λόγο αυτό και το συγκεκριμένο απόσπασμα, που διαθέτει διαστάσεις πολιτικής καταγγελίας εντός του θεατρικού γίνεσθαι, καταλήγει με τον σχολιασμό στα ευρήματα των ποιητών.

Πρόκειται για μια ‘φτιαχτή’ κατάσταση, ενώ η πραγματικότητα είναι η νεκρωμένη πόλη μετά τη θυσία της Ιφιγένειας. Η αλήθεια και το συγγραφικό ψεύδος συνυπάρχουν και ως κοινή μάζα επιβάλλονται ασφυκτικά στους μελλοντικούς συγγραφείς. Τα θεατρικά σχόλια επιτρέπουν στους τραγικούς χαρακτήρες να απελευθερωθούν από τις καθορισμένες περιοριστικές συμβάσεις. Η Ιφιγένεια συνεχίζει το μεταθεατρικό της δικαίωμα και σχολιάζει την πράξη του Αίαντα, προτείνοντας στον Ορέστη να κάνει το ίδιο. Συμβάσεις τόπου και χρόνου έχουν πλήρως καταρριφθεί. Βρισκόμαστε σε μία κατάσταση πραγματική, θεατρική, μεταθεατρική ή ονειρική; Δεν θα ήταν άτοπο να ισχυριστούμε ότι βρισκόμαστε ταυτόχρονα σε όλες, αφού μία κατάσταση σε ύστερο χρόνο μπορεί να συμπεριλαμβάνει όλες τις προηγούμενες και συγκεκριμένα να τις διαχειρίζεται ταυτόχρονα, επιβεβαιώνοντας την μπεκετικού τύπου κατάσταση μυαλού.

Μέσα από τον χαρακτήρα της Ιφιγένειας, ο συγγραφέας συνεχίζει να σχολιάζει διαχρονικά ζητήματα παγκόσμιου εύρους, όπως η ομορφιά, η θνητότητα αντιπαραβαλλόμενη με την αιωνιότητα που έχει ήδη αποκαθλώσει, η αφάνεια σε συνδυασμό με την αιωνιότητα, η χρησιμότητα σε σχέση με τον χρόνο, αλλά και το αέναο δραματικό ζήτημα της αναφοράς στο φως και το σκότος και τη

διάρκεια αυτών.<sup>139</sup> Η ομορφιά σχολιάζεται ως προς τα δύο τραγικά πρόσωπα της Ιφιγένειας και της Ηλέκτρας. Όπως η ίδια αναφέρει ήταν όμορφη, ενώ η Ηλέκτρα άσχημη και για αυτό το λόγο και ελεύθερη. Προκαλείται μία ενδιαφέρουσα αντιφατικότητα στα λόγια της, καθώς έννοιες εξίσου αδιαπέραστες αποκτούν χαρακτηριστικά που φτάνουν στο σχήμα του οξύμωρου. Η ασχήμια συνδέεται με την ελευθερία και η ομορφιά με τον εξευτελισμό του θνητού, αφήνοντας ερωτηματικά σχετικά με τις συνέπειες σε έναν μη θνητό τραγικό χαρακτήρα. Η Ιφιγένεια είναι μη θνητή και αναγκάζεται να υπομένει την αιωνιότητά της στη σκιά, παρά την ομορφιά της, επειδή βαριέται. Την ίδια κατάρρευση και παραίτηση λόγω κόπωσης συναντούμε και στον Δ. Δημητριάδη.

Τη χρησιμότητά της στον χρόνο, που προϋποθέτει ανάληψη δράσης, αναλαμβάνει να ενεργοποιήσει ο Ορέστης, όπως συμβαίνει και στην τραγωδία του Ευριπίδη, προκειμένου να διαφύγουν την παραφροσύνη που επιβάλλει ο τόπος της Ταυρίδας, ένας τόπος δίχως φως. Όπως και στο κείμενο του Δ. Δημητριάδη, ο τόπος όπου συνομιλούν οι δύο τραγικοί χαρακτήρες είναι ένας τόπος σκότους, όχι όπως στο Άργος, που είναι ένα τόπος όπου το φως διαρκεί περισσότερο μέσα στην ημέρα. Η παρομοίωση που χρησιμοποιείται συνδέει για άλλη μια φορά το φως με τη ζωή και το σκότος με τον θάνατο, στο παρόν κυρίως την απειλή θανάτου: «Ορέστης: [...] *Εδώ η νύχτα κρέμεται σαν τον μπαλτά στην πόρτα*».<sup>140</sup> Η θεματική του θανάτου συνεχίζεται από την προσωπική εξομολόγηση της Ιφιγένειας. Το Άργος είναι μία πολιτεία νεκρών και η Ταυρίδα το μέρος όπου ξαναγεννιέται η ζωή, που για την ίδια είναι άλλη μία υπενθύμιση του καρκίνου που βαραίνει τη δική της ζωή, επιβάλλοντας στην καρδιά της να επιστρέψει και πάλι στον θάνατο, ακριβώς επειδή το σώμα της δε λείει να πεθάνει. Η λεκτική μεταβίβαση από τον θάνατο στη ζωή και αντίστροφα, και τα νοήματα που αυτή φέρει, γίνεται με έναν ακατάληπτο ρυθμό, ώστε οι δύο έννοιες να ζυμώνονται σε ένα νοηματικό-νοητικό 'σώμα'.<sup>141</sup> Όλο αυτό για την Ιφιγένεια συνιστά μια αυταπάτη. Η εξύψωσή της σε μία υπόσταση θεϊκή δεν προβλέπει κανένα συναίσθημα, που εξισώνεται με την

---

<sup>139</sup> Το ίδιο, σ. 28.

<sup>140</sup> Ο.π.

<sup>141</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 28-29, όπου η μετάβαση από τη μία λέξη στην άλλη οδηγεί σε μία κατάρρευση των διαχωριστικών ορίων των εννοιών: Άργος= φως→ Ταυρίδα= σκοτάδι→ Άργος= πολιτεία νεκρών→ Ταυρίδα= αναγέννηση στα σπλάχνα→ καρκίνος στα σπλάχνα= θάνατος καρδιάς→ σώμα που δεν πεθαίνει= άκαρδη ζωή→ άκαρδη= θεά→ θεϊκή εξύψωση= πέρασμα από τάφους.

αρρώστια και την ατεκνία. Στα λόγια της ο Ορέστης αποκρίνεται μονολεκτικά και ακυρωτικά: «*Δηλώσεις!*».<sup>142</sup>

Αποδίδει την έλευση των Ερινύων στην εχθρότητά του προς το θείο στοιχείο, ως ένα φίδι που δεν μπόρεσε να πνίξει στα σπλάχνα του. Η έννοια του φιδιού σε σχέση με το θεϊκό στοιχείο αποκτά χριστιανικές προεκτάσεις, ενώ άμεσα συνδέεται με την Κλυταιμνήστρα και το φίδι που θήλαζε, δυναμώνοντάς το, δηλαδή δυναμώνοντας το θείο στοιχείο μέσα του. Το αίμα του πατέρα του παρομοιάζεται με τον αετό που άρπαξε αυτό το φίδι (την πίστη προς το θείο) για να το κάνει θύμα του. Όσο κι αν Ορέστης προσπάθησε να ξεφύγει από το θείο στοιχείο και απαλλαγμένος να μη μianθεί με καμία ανόσια μητροκτονική πράξη, αυτό μεγάλωνε μέσα του.<sup>143</sup> Και πάλι επιστρατεύονται λέξεις-σύμβολα στον Ατρείδικό Μύθο. Το φίδι που η Κλυταιμνήστρα είχε δει να της βυζαίνει το στήθος στον ύπνο της και να της κόβει τον μαστό, εδώ βρίσκεται στα σπλάχνα του Ορέστη, αλλάζοντας νοηματοδότηση. Από μητροκτονία μεταλλάσσεται σε υποταγή στο θεϊκό στοιχείο. Το γάλα δυναμώνει το φίδι, επιβεβαιώνοντας τη θνητότητα, ενώ το αίμα του πατέρα που αρπάζει το φίδι προσπαθεί να ακυρώσει αυτή τη θνητότητα, όμως το φίδι ξεφεύγει και όλα αυτά συμβαίνουν σε ένα όνειρο, τόσο δυνατό όσο ο διάλογος που ξετυλίγεται ενώπιόν μας. Ένα όνειρο που επιβάλλεται στην πραγματικότητα, όπως ισχύει με την επιβολή του θείου στοιχείου πάνω στη ζωή.

Η πολυπλοκότητα της σύνταξης που επιλέγει ο συγγραφέας (και σταθερά επηρεάζει και την παρούσα συντακτική ανάλυση του κειμένου του) φέρει μια πνευματική διαύγεια, προκειμένου η σύνθεση των νοημάτων να επιβάλλουν την καθαρότητα της απλής ρήσης: ο Ορέστης προσπάθησε να απαλλαγεί από τον Λοξία, αλλά οι γονείς του αλληπάλληλα του στέρησαν αυτό το δικαίωμα. Η αναφορά στο γράμμα μας θυμίζει την ευριπίδεια *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, προσθέτοντας το στοιχείο της διακειμενικότητας στο παρόν έργο. Το γράμμα- και η προσμονή που αυτό επιβάλλει- είναι η αιτία της αρρώστιας, της επαναλαμβανόμενης εφόδου των Ερινύων, των ανώτερων των χαρακτήρων ανθρώπων. Οι άλλοι είναι η αρρώστια του Ορέστη, που δηλώνει ότι η απόλαυση

---

<sup>142</sup> Το ίδιο, σ. 29.

<sup>143</sup> Ο.π.

του σπιτιού του θα επέλθει με τον θάνατο αλλά και ότι είναι ευχαριστημένος που υποφέρει, όπως η Ιφιγένεια δήλωνε στο κείμενο του Δημητριάδη.<sup>144</sup>

Και τότε η Ιφιγένεια επιβάλλει την ανατροπή μη επιτρέποντάς του να έχει αυτός τον τελευταίο λόγο. Ο θάνατος είναι κάτι που πρέπει να μάθει ο Ορέστης, θέτοντας μαζί το ρητορικό ερώτημα αν η επιβίωση του συνοδεύεται από τύψεις, κάνοντας τη ζωή χειρότερη. Και καταλήγει: «Ιφιγένεια: [...] Ό,τι σε κνηγά είναι ζωή».<sup>145</sup> Οι Ερινύες ταυτίζονται με τις τύψεις αλλά και με τη ζωή. Ο Ορέστης βρίσκει νέα διέξοδο μετά από τα λόγια της, επιβάλλοντας στον εαυτό του μία πράξη ελευθερίας, ακολουθώντας το παράδειγμα του Αίαντα, όπως η αδερφή του του είχε προτείνει. Επιβεβαιώνοντας το ψεύτικό του ανάστημα, αυτό που του επιβάλλει η τραγική του υπόσταση, βρίσκει στο σπαθί του το κλειδί, δηλαδή τη λύση! Η Ιφιγένεια αντιδρά βιάζοντας τον, όπως έκανε και αυτός προηγουμένως. Η επιθυμία του θανάτου, όμως, δεν είναι επιθυμία κανενός αυτόχειρα. Η ιστορία της αυτοχειρίας έρχεται να μειώσει το ανάστημα του Ορέστη με τρόπο που δεν του είναι επιθυμητός. Ο χρόνος επανέρχεται ως λέξη βαρύνουσα, καθώς στερεύει. Ο Θόας αναμένεται να έρθει.<sup>146</sup>

Το κείμενο ολοκληρώνεται με τον προβληματισμό αναφορικά με τη γλώσσα. Ο Ορέστης αναρωτιέται γιατί μίλησαν έτσι μεταξύ τους και η Ιφιγένεια αποδίδει αυτή την αποτυχία στη λάθος γλώσσα που διάλεξαν. Το στοιχείο της μεταθεατρικότητας έρχεται να κλείσει αυτή τη λανθασμένη επικοινωνία μεταξύ τους. Η Ιφιγένεια αναφέρει ότι το θέατρο που είχαν κατά νου πέρασε από φράσεις άλλων, συνεπώς, ενώ ήταν δικό τους, κάποιοι, απροσδιόριστα, το οικειοποιήθηκαν στερώντας τους το δικαίωμα πάνω στον εαυτό τους. Και τότε ο Ορέστης αναρωτιέται για το συναίσθημα. Η Ιφιγένεια λακωνικά απαντά ότι αυτές οι φράσεις το καθορίζουν.<sup>147</sup> Το έργο ολοκληρώνεται με την παραδοχή της απόλυτης υπεροχής των ποιητών και των προτάσεων-φράσεων πάνω στους τραγικούς χαρακτήρες, που, έρμαιά τους, αδυνατούν να ορίσουν εαυτούς.

Το τέλος του έργου παραμένει εκκρεμές. Η κάθαρση που μας προσφέρει η αρχαία τραγωδία απουσιάζει στο κείμενο του Γ. Βέλτσου. Η καταγγελτική διάθεση έναντι των φράσεων και των προτάσεων έχει επιτέλους πρακτική γραπτή

---

<sup>144</sup> Το ίδιο.

<sup>145</sup> Το ίδιο, σ. 30.

<sup>146</sup> Ο.π.

<sup>147</sup> Το ίδιο.

απόδειξη. Ο συγγραφέας σταματάει εαυτόν. Δεν αποζητά να επιφέρει μία στροφή στα γεγονότα, ώστε να επέλθει η δικαίωση, ούτε να καταργήσει βασικές αρχές σεβασμού στο αρχαίο δράμα και να παραστήσει μία επί σκηνής δολοφονία. Το τέλος που επιλέγει έχει συνεπώς πολλαπλή απόδοση: αποτρέπει μία δολοφονία και συνεπώς αφήνει ανοιχτά τα δικαιώματα του Μύθου πάνω στη συγγραφική πένα, αποκλίνει από τη συνθήκη του τέλους (=σκοπού) στην τραγωδία, που είναι η κάθαρση, και τρίτον συνιστά ένα δήγμα για τις αρνητικές συνέπειες της δύναμης της γλώσσας. Εφόσον, όμως, όλα αυτά εκκρεμούν, μας επιτρέπουν να θεωρήσουμε ότι αναμένονται να ανατραπούν. Όμως, η γλώσσα όρισε την τελική της ρήση και εκεί οφείλουμε να σταματήσουμε τη σκέψη. Εξάλλου, όσο και αν παρασυρόμαστε από τον ρου του κειμένου- ή της παράστασης- οφείλουμε να αναλογιζόμαστε ότι από την αρχή ο συγγραφέας μας ενέταξε μέσα σε ένα πλαίσιο ονειρικό, συνειρμικό και ευσχημάτιστο, σε μία κατάσταση μυαλού ή σε ένα όνειρο, όπου η σκέψη οφείλει να έχει μεγαλύτερο βάρος από τη δράση, ήτοι ο λόγος μεγαλύτερο εύρος από την κίνηση, και ίσως αυτή θα έπρεπε να είναι μία σκηνοθετική παράμετρος προς εξέταση. Δεν γνωρίζουμε, επίσης, αν η αναγνώριση επιβεβαιώθηκε, αν τελικά το ζήτημα της ταυτότητας αποκαταστάθηκε. Όταν, όμως, υπάρχει η παραδοχή ότι τα ονόματα ορίζονται από τις λέξεις-προτάσεις που τα πλαισιώνουν, η ίδια η ταυτότητα τίθεται σε αμφισβήτηση τέτοιου βαθμού, ώστε η αναγνώριση να αποτελεί μία περιττή για το δράμα εξέλιξη.<sup>148</sup>

Η ανάγνωση ενός κειμένου που προορίζεται για θεατρική απόδοση (και κυρίως ολοκλήρωση), δημιουργεί εικόνες σκηνοθετικές στον αναγνώστη, χωρίς να τον περιορίζει, όπως ισχύει με τους θεατές που προσέρχονται στο θέατρο και παρακολουθούν μία έτοιμη- συνεπώς περιοριστική- σκηνοθεσία. Το κείμενο του Γ. Βέλτσου προκαλεί ποικίλες εικόνες σκηνικής δράσης κατά την ανάγνωσή του. Ένα πρώτο ζήτημα που οφείλει να μας απασχολήσει είναι αν ο διάλογος είναι εσωτερικός ή εξωτερικός, αν οφείλουμε να έχουμε επί σκηνής δύο ηθοποιούς ή έναν ή αν θα μπορούσε να βιντεοσκοπηθεί ο χαρακτήρας του Ορέστη. Η γλώσσα που τόσο ανέδειξε ο συγγραφέας μας δίνει ένα ενιαίο σώμα κειμένου και

---

<sup>148</sup> Πρβλ. τα λόγια του Γ. Βέλτσου: «*Τα σημάδια αναγνώρισης γίνονται σημάδια παραγνώρισης*», στο Ιωάννα Κλεφτόγιαννη «Τριπλός Βέλτσος στη Σκηνή», *Ελευθεροτυπία*, 13/06/2014, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=434857> (04/01/2017). Η παρούσα ανάλυση διαφωνεί με την συντάκτρια του άρθρου ότι τα αδέλφια έχουν ήδη αναγνωριστεί και παραγνωρίζονται, που ευθύς μετά παραθέτει τα λόγια του συγγραφέα που και εδώ παρατίθενται.

οφείλουμε να συνυπολογίσουμε το παραστατικό του/της δικαίωμα, που επιβάλλει ένα τέλος αποστομωτικό, χωρίς υπεκφυγές.

Έχουμε στο *Σχέδιο για Ιφιγένεια* ανατροπή του Μύθου; Σοβαρά σημεία του έργου του Βέλτσου έχουν εισχωρήσει στο κείμενο του Ευριπίδη. Αντιστοιχώντας το σύγχρονο κείμενο με την αρχαία τραγωδία στο δεύτερό της επεισόδιο, μπορούμε να εντοπίσουμε την ανατροπή της εξέλιξης του Μύθου στην Ταυρίδα. Καμία αναγνώριση, καμία απόδραση, καμία προσπάθεια διάσωσης. Η διαφυγή από τους βαρβάρους είναι ο θάνατος. Ένας θάνατος που δεν πραγματοποιείται, επιβεβαιώνοντας τον τίτλο του κειμένου. Το σχέδιο αφήνει περιθώρια ζύμωσης, όπως ακριβώς ο Μύθος. Αυτή η ζύμωση περιμένει την πραγμάτωση της απορίας για το συναίσθημα. Το θέατρο που είχαν κατά νου και θα δημιουργούσε το συναίσθημα που είχαν κατά νου πέρασε μέσα από φράσεις άλλων. Οι δικές τους ανοίγονται σε ένα επόμενο συγγραφικό αποκλίνον δικαίωμα, δηλώνοντας την αέναη περιπλάνησή τους.

## *Σχέδιο για Ηλέκτρα (2009)*<sup>149</sup>

Στο ίδιο μορφικό μοτίβο παράγεται το επόμενο προς ανάλυση έργο. Παρατηρούμε ότι εδώ αποφεύγεται ακόμα και η τελεία ανάμεσα στις περιόδους στα λόγια του ίδιου χαρακτήρα, προσανατολίζοντας τον αναγνώστη για μία συνειρμική σκέψη, όπου η παύση, η ολοκληρωμένη ρήση (=πρόταση/περίοδος) δεν προβλέπεται, όπως επίσης δεν προβλέπεται η εκλογικευμένη νοηματοδότηση των χρησιμοποιούμενων λέξεων<sup>150</sup>. Εκτιθέμεθα, συνεπώς, σε μία ρευστή σύνθεση σκέψης.

Από την έναρξη της γραφής, ο Γ. Βέλτσος τοποθετεί τους χαρακτήρες του σε ένα ύστερο του Μύθου αλλά και της αρχαίας γραμματείας πλαίσιο, όπου αναδεικνύεται και πάλι η εξάντλησή τους. Η Ηλέκτρα ξεκινά λέγοντας ότι υποφέρει από μία νοσταλγία του τίποτα, θυμίζοντας τον Αίγισθο, που δηλώνει ότι δεν μπορούν να πάρουν πίσω τίποτα από όσα έκαναν, αλλά και τη Β' Γυναίκα του Δ. Δημητριάδη, και τα λόγια της ότι έχουν γίνει πάρα πολλά.<sup>151</sup> Εδώ η Ηλέκτρα νοσταλγεί την απραξία, αλλά και την άρνηση της όποιας επιθυμίας.<sup>152</sup> Χρησιμοποιούνται αντικείμενα προκειμένου να αποδοθεί μία μεταφορά (ακίδα στο δάχτυλο, καρφί στο μάτι<sup>153</sup>). Καθετί που θα μπορούσε να προκαλέσει ένα τραύμα, μία απώλεια, παραμένει επικίνδυνα μπηγμένο στο σώμα της, καθώς, αφαιρώντας το, θα βγει αναγκαστικά αίμα, που είναι απόδειξη ζωής. Τη ζωή δηλώνει έμμεσα πως αρνείται η Ηλέκτρα. Ζωή ως χαρακτήρας σε έναν Μύθο που της επιβάλλει, ακόμα και για την ελάχιστη κίνηση που θα αποκαταστήσει το σώμα της, να είναι επιφυλακτική, έχοντας τους προηγούμενους Μύθους αντι-πρότυπα που τη διδάσκουν στον παρόντα Μύθο. Δηλώνει ότι έχει την ίδια πείρα με τον Κύκλωπα και τη βαρυθυμία του Σίσυφου, και δημιουργεί μία αντίστροφη αναλογία φωτός και σκότους και αντίστασης και συμφιλίωσης με τον Προμηθέα.

---

<sup>149</sup> Το 2009 αναφέρεται ως η πρώτη χρονιά έκδοσης, αλλά υπενθυμίζεται ότι η παρούσα ανάλυση μελέτησε την έκδοση του 2014.

<sup>150</sup> Πρβλ. Βέλτσος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα*, σ. 33: «μακρινά δάκρυα, παραλειπόμενα στο σκευοφυλάκιο» κοκ.

<sup>151</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σσ. 35 και 96.

<sup>152</sup> Βέλτσος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα*, σ. 33: «Φέρω επάνω μου ό,τι δεν θέλει να θέλει».

<sup>153</sup> Ο.π.



Η Ηλέκτρα εξισώνει εαυτόν με τον Προμηθέα, προκαλώντας μας το ερώτημα τί παρείχε η ίδια στους ανθρώπους και ποιο αντίστοιχο τίμημα πληρώνει.

Προχωρώντας στον μονόλογό της, ο συγγραφέας προκαλεί μία αντιστροφή νοηματοδότησης των όρων θάνατος, που τον συνταιριάζει με την τιμή, επιφέροντας σε αυτόν ένα θετικό πρόσημο (απομακρυσμένο από οποιαδήποτε μορφή θανάτου που θα συνιστούσε και τιμή μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο), και τη ζωή, που την υποφέρει. Πριν ολοκληρωθεί η γραφή της πρώτης σελίδας, η Ηλέκτρα αναφέρει από τί υποφέρει: τα παραλειπόμενα, δηλαδή, τα γεγονότα έξω από τον τραγικό της χαρακτήρα, γεγονότα που αφορούν άλλους χαρακτήρες και συνοδεύουν τον Ατρείδικό Μύθο. Ευρισκόμενη πιο κοντά στον θάνατο από ότι στη ζωή, αναφέρεται στο σκευοφυλάκιο, όπου είναι τοποθετημένα και εμφανίζονται συνεχώς μπροστά της, αν και ίσως θαμμένα, να επαναλαμβάνουν την ανάγκη λήθης, του περάσματος των 'παραλειπομένων' στη σφαίρα του παρελθοντικού. Ολοκληρώνει τον μονόλογό της με την αναφορά στην αέναη επανάληψη του Μύθου, τη συνεχή αντικατάσταση των 'σκευών' (της σκευής, ίσως;), που την έχει εξαντλήσει και έχει προκαλέσει το πλήγμα της άρνησής της. Σειρά στη μονολογική πληροφόρηση παίρνει ο Ορέστης.

Ο Γ. Βέλτσος επιλέγει να διατηρήσει το μητροκτονικό βάρος του Μύθου στην πρόσληψή του. Η αρχή των λόγων του αποκαλύπτει το προσωπικό του βίωμα της έννοιας «υποφέρω», που αποδίδεται στην προ-πορεία του. Ο τραγικός γιος προηγείται μαζί με τα κουσούρια της Κλυταιμνήστρας, ενώ ταυτόχρονα πλάι του βαδίζει μία απροσδιόριστη ταυτότητα («εσύ»<sup>154</sup>), που επιβάλλεται ή επηρεάζει τη δική του πορεία, διότι γλιστρά τον πέλεκυ κάτω από το μαξιλάρι και επιβάλλεται στα όνειρά του αλλά και ρίχνει τα ψίχουλα στη πορεία του προς την Αθήνα, πορεία προς την αθώωση και την εξιλέωση. Ο συγγραφέας αντικαθιστά τις Ερινύες με τη συνειρμική σκέψη του ονείρου, προκειμένου να αποδώσει τις τύψεις. Το όνειρο προβάλλει και πάλι ως ο 'τόπος' μίας ψυχικής κατάστασης. Το

---

<sup>154</sup> Το ίδιο, σ. 33. Ίσως να είναι η Ηλέκτρα, εφόσον στην αρχή αναφέρεται στη μητέρα του, Κλυταιμνήστρα, χρησιμοποιώντας το τρίτο ενικό πρόσωπο, ίσως μία έννοια, όπως οι τύψεις, η συνείδηση, η σκέψη κλπ. Το παρόν αφήνει και πάλι εκκρεμές ένα σκηνοθετικό διακούβευμα, καθώς, αν πρόκειται για την Ηλέκτρα έχει την επιλογή να κοιτά στο άπειρο, σε ένα αντικείμενο αλλά και την ίδια, κάτι που δεν μπορεί να επιλεγεί αν το «εσύ» δεν είναι η Ηλέκτρα. Παρόλα αυτά, η σκέψη του επηρεάζεται από την Ηλέκτρα, έτσι ώστε να μπορούμε να συνδέουμε, αν όχι να ταυτίζουμε την Ηλέκτρα με τις διεργασίες σκέψης, το πατρικό χρέος, την ευθύνη της ως ηθικού αυτουργού στη μητροκτονία, ώστε το «εσύ» να είναι η Ηλέκτρα και όλα όσα φέρει ως τραγικός χαρακτήρας συσχετιζόμενη με τον Ορέστη.

εξωτερικό αίτιο (Ερινύες) αφαιρείται, στην ουσία ακυρώνεται. Τα πάντα κινούνται εντός του Ορέστη. Η σκέψη του καθοδηγείται από ένα δόλωμα (=ψίχουλα) φωτισμένο από μία χρυσή αχτίδα του θεού. Το υπερβατικό στοιχείο, συνειδητά απόν στο κείμενο του Δ. Δημητριάδη, είναι από μακριά παρόν στη σκέψη του Γ. Βέλτσου. Αναφέρεται στον θεό (είναι ενδιαφέρον ότι η αναφορά στον θεό και μαζί στο φως μας παραπέμπει στον Απόλλωνα, όμως η επιλογή να μην τον ονοματίσει διευρύνει τη θεϊκή έννοια έτσι όπως θα μπορούσαμε να την αντιληφθούμε εντός χριστιανικών πλαισίων<sup>155</sup>), με τον οποίο έχει μια σχέση έμμεσα ετερόφωτη.<sup>156</sup> Η Ηλέκτρα, μέσα σε ένα πλαίσιο ψυχανάλυσης, μιλά για τη θλίψη που νοιώθει, έννοια που συνταιριάζει ατέρμονα με τη χαρά, που φέρνει η ειρήνευση από τον ψυχολόγο. Επιπλέον, η θλίψη του παρόντος αντιπαραβάλλεται με τη χαρά του παρελθόντος, την οποία αναπολεί και απορημένα νοσταλγεί, προκαλώντας την εσωτερική της σύγκρουση.<sup>157</sup> Η δυαδική σχέση εννοιών χρόνου και συναισθημάτων (τότε- χαρά ≠ τώρα- θλίψη) προκαλεί στον αναγνώστη μία καλύτερη διαύγεια για τη θλίψης της, ειδικά συνδέοντας αυτές τις έννοιες με τις προηγούμενες έννοιες (σκοτάδι και θάνατος), χάρη στις οποίες μπορούμε να διαχωρίσουμε το παρελθόν και το παρόν ως δύο απόλυτα αντίθετα συναισθηματικά πλαίσια της ζωής της. Προβαίνει, μάλιστα, σε μία φιλοσοφική θεώρηση της θλίψης και της χαράς. Την πρώτη τη συνδέει με το ανθρώπινο στοιχείο, ενώ, με νυχιλιστική διάθεση, συνδέει τη δεύτερη με το ζώδες και εξισώνει την προσποίηση χαράς με την προσποίηση ζώου, που προκαλεί μεγαλύτερη θλίψη στον άνθρωπο<sup>158</sup>. Στον χαρακτήρα της Ηλέκτρας ο συγγραφέας θέτει εκτός ανθρώπινου πλαισίου την έννοια της χαράς, παραθέτοντας τα χαρακτηριστικά της πηγαίας θλίψης ως την απόλυτη άρνηση αυτής.

Η φιλοσοφία εισχωρεί ως άμεσος λόγος στο θεατρικό κείμενο. Σαν μία τροφική αλυσίδα που ορίζεται σε πλαίσια λόγου, το κείμενο οδηγείται από τη θλίψη στον ηθοποιό, την επανάληψη της παράστασης, την αδυναμία

---

<sup>155</sup> Η αδήλωτη ταυτότητα του θεού επιτρέπει μια ομαλή μετάβαση στην αναφορά στον Χριστό, που έπεται κατά δύο σελίδες.

<sup>156</sup> Ο Θεός φυσά το φως προς την Ηλέκτρα, που ρίχνει τα ψίχουλα στο ταξίδι του προς της Αθήνα, σ. 34. Ο Απόλλωνας είναι ο άμεσα συνδεόμενος θεός με τον Ορέστη, που αναφέρεται συχνότερα ως *Λοξίας* από τον τραγικό χαρακτήρα, χαρακτηρισμός που συνδηλώνει ότι παρασύρθηκε για τη μητροκτονία, χωρίς να μπορεί να λεχθεί ούτε ένα έστω έμμεσο κατηγορητήριο, λόγω της θεϊκής του υπόστασης.

<sup>157</sup> Το ίδιο, σ. 34.

<sup>158</sup> Το ίδιο, σσ. 34-35.

διεκπεραίωσης που ισχύει εδώ, την αποκαθήλωση του χαρακτήρα, την αμφισβήτηση της επανάληψης, τις θεατρικές και παραστατικές συμβάσεις, τη συνεχή επανάληψη του χαρακτήρα από την εξύψωση ως την πτώση και πάλι την αναφορά στο θείο στοιχείο: «*Γιατί η αγιότητα δε μας συμφέρει;*» αναρωτιέται, και συνεχίζει διερωτώμενος γιατί τον κουβαλά ο Άγιος Χριστόφορος, ταυτίζοντας τον εαυτό του με τον Χριστό.<sup>159</sup> Ο Ορέστης δηλώνει ότι έχει αναλάβει ένα αντίστοιχο βάρος με τον Χριστό μέσα στον Ατρείδικό Μύθο. Δημιουργώντας αυτή την αναλογία, ουσιαστικά θέτει εαυτόν στον κέντρο του Μύθου, αλλά και εξυψώνει εαυτόν σε σχέση με όλους τους χαρακτήρες του Μύθου. Τον αναγνωρίζουμε ως το μέγα θύμα, που έφερε ένα βάρος λόγω πατρικού χρέους, που μετατράπηκε σε ένα άλλο βάρος, εξαιτίας των τύψεων μητρικής αιτίας. Η δική του θυσία θα φέρει και την τελική εξιλέωση, προς την οποία ασθμαίνοντας βαδίζει. Για την Ηλέκτρα, η συνεχής επανάληψη του Μύθου αποδίδεται σε μία μεταφορά (σαλίγκαρος που υγραίνει το πέρασμα<sup>160</sup>), ενώ με μία ακόμα μορφή ρητορικών ερωτημάτων συνδέει συνειρμικά την αγωνία του τραγικού χαρακτήρα με το θέατρο («*παραβάν*»), με την αναπνοή που δίνει ζωή αλλά και τη στερεή, με την πλάνη του γάμου<sup>161</sup>.

Συνεχίζει η χρήση μεταφορών, με την παραδοχή της ηθικής αυτουργίας της Ηλέκτρας («*ηχείο, κρυμμένη κάτω από τη δική σου φωνή*»<sup>162</sup>), ενώ ο Ορέστης «*αναδασώνει με κυπαρίσσια το χτήμα*»<sup>163</sup>, σκορπώντας τον θάνατο. Η έμμεση αναφορά σε πρακτικά παραστατικά ζητήματα είναι συνεχής και διέπει το κείμενο. Πρόκειται για μία συνεχή μετα-δραματική και μετα-παραστατική δήλωση, με στοιχεία τόσο μπρεχτικά όσο και χαϊνερμουλλερικά<sup>164</sup>. Γίνεται ευθεία αναφορά σε έναν παραγγελιοδόχο, στον θάνατο με τον οποίο είναι η Ηλέκτρα νυμφευμένη,

---

<sup>159</sup> Το ίδιο, σ. 36.

<sup>160</sup> Ο.π.

<sup>161</sup> Συγκεκριμένα αναφέρει την τελευταία εκπνοή του θανάτου και την εισπνοή όταν φουσκώνει αέρα αλλά συνιστά άλλη μία απειλή θανάτου, ενώ κατηγορεί τον Ορέστη ότι τη διακόπτει όταν αναπνέει, σ. 36.

<sup>162</sup> Το ίδιο, σσ. 36-37.

<sup>163</sup> Το ίδιο, σ. 37.

<sup>164</sup> Πρβλ. Ελένη Βαροπούλου, «Ο Χάινερ Μύλλερ και οι Ελληνικοί Μύθοι», Heiner Müller, *Μορφές από τον Ευριπίδη* (μτφ. Ελένη Βαροπούλου), Άγρα, Αθήνα, 1997, σσ. 9-32, 24-25, όπου γίνεται αναφορά σε ακανόνιστα σχήματα, ασύνδετα, μεγάλες μονολογικές ενότητες με πρόσχημα τον διάλογο, καταδεικνύοντας τη γραφή ως συγγραφικό στοιχείο κοινό.

αποκαθιστώντας την προηγούμενη ρήση απορίας περί γάμου<sup>165</sup>. Ο Γ. Βέλτσος επιστρέφει στον Μύθο, που θέλει την Ηλέκτρα ταίρι του θανάτου, να καταγγέλλει μία άνιση σύμβαση με ξένους στίχους που παραπέμπουν στην αποποίηση της ταυτότητάς της, προτείνοντας μία έκσταση διονυσιακή<sup>166</sup>, αποποίηση που συνιστά το μέγα ζήτημα των συγγραφικών προσλήψεων του Μύθου των Ατρείδων.

Λίγο πριν από την ολοκλήρωση του κειμένου, ο Ορέστης καταγιγιστικά αναφέρεται στο ταλαιπωρημένο σώμα του τραγικού χαρακτήρα. Κάθε λέξη φέρει διαφορετικό φορτίο και μία ξεχωριστή νοηματοδότηση της έννοιας του σώματος. Καθώς η αναφορά σε κάθε λέξη θα συνιστούσε μία αντιγραφή, προτάσσοντας στοιχεία ύφους και γλώσσας- απουσία τελείας (αλήθεια, αναρωτιόμαστε αν δηλώνει α-τέλεια, την ανολοκλήρωτη φύση του κειμένου), ακατάπαυστος λόγος, εικονοποιία, περιγραφικότητα, και τελική αναφορά στην υποβιβασμένη σε πουτάνα μάνα- ξεδιαλέγουμε δύο απομακρυσμένες προτάσεις, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται συνολικά δεκατρείς. Πρόκειται για τις προτάσεις «*Μισό σώμα, μισάνοικτο*» και «*Ολόκληρο σώμα, ευχαριστημένο*»<sup>167</sup>. Πρόκειται για το αντιθετικό ζεύγος του θέματος του λόγου του, με το καθένα να καταλήγει σε ένα ερώτημα. Όσον αφορά στο μισό σώμα, ο Ορέστης αναρωτιέται γιατί να είναι μισό, ενώ όσον αφορά στο ολόκληρο σώμα, αναρωτιέται αν τον ακούει η Κλυταιμνήστρα. Ο Ορέστης μόνος του είναι μισός, ενώ ολόκληρος αναγκασμένος να φέρει τη μητέρα του, την οποία εξαρχής έχει δηλώσει ότι κουβαλά.

Η Ηλέκτρα του απαντά ειρωνικά. Στα λόγια της μας καταθέτει ο Γ. Βέλτσος τη συνεχή του διακειμενική συνομιλία με τον Χάινερ Μύλλερ, τον οποίο παραθέτει στο τέλος αυτούσια, αναγνωρίζοντας αυτό που τον ίδιο «κατατρέχει». Ο Χ. Μύλλερ αναλαμβάνει τον ρόλο του Ορέστη και ο Γ. Βέλτσος της Ηλέκτρας, ενώ συμπληρώνει ως Ορέστης, θέτοντας το τελικό ζήτημα ταυτότητας χαρακτήρων και ηθοποιών μαζί<sup>168</sup>. Πρόκειται για μια αντιπαράθεση συγγραφέων, εφόσον συντίθεται μια αντιπαράθεση χαρακτήρων; Ο αντίλογος συνιστά μαζί και

---

<sup>165</sup> Στην προηγούμενη σελίδα ρωτά τον Ορέστη γιατί της είπε ότι είναι διαρκώς παντρεμένη, και τώρα λέει ότι πάντα ήταν νυμφευμένη με τον θάνατο: Βέλτσος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα*, σσ. 36-37.

<sup>166</sup> Συγκεκριμένα αναφέρει τη σύμβαση ως λεόντειο και χρησιμοποιεί τους στίχους του τραγουδιού 'Ain't no sin' του Tom Waits "Get off your skin and dance around your bones", προσθέτοντας άλλο ένα διακείμενο στο έργο του: Βέλτσος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα*, σ. 37.

<sup>167</sup> Το ίδιο, σ. 38.

<sup>168</sup> Ο.π.: «(Χ. Μύλλερ): [...] Το παιδί ήμουν Εγώ... (Γ. Βέλτσος): *Η Ηλέκτρα*; Ηλέκτρα: *Με ρωτάς; Ενώ ανανεώνεις τη μάσκα στο μάτι;*»

διάλογο; Σίγουρα πρόκειται για μία δήλωση της ανάγκης συγγραφής και συνομιλίας, όπου οι δύο συγγραφείς συμφωνούν ότι πρόκειται για μια θεία αφέλεια, συνεπώς μία υπέρβαση, που συνακόλουθα επιβάλλει την αυτοακύρωση του εγχειρήματος ή, αν όχι αυτό, το βάρος της απόπειρας. Ταυτόχρονα, αναδεικνύει την ανάγκη αυτονομίας του τραγικού χαρακτήρα να γράψει αυτός μία τραγωδία, που επίσης αναιρείται λόγω της ρητορικής ερώτησης. Το τέλος έρχεται να δώσει η έμμεση αναφορά στην παράσταση. Οι ρόλοι που κάποιος ανέλαβαν σταματούν απότομα κι εδώ, επιτρέποντας μία συνέχεια αργότερα, δικαιολογώντας το «Σχέδιο» του τίτλου.

Μεταφορές, φιλοσοφία, παράσταση, θέατρο, συγγραφή, σίχοι τραγουδιού, πολιτικός λόγος, συναισθήματα, ζωή, θάνατος, γλώσσα ερώτησης και ατέλειας, χρόνος, σώμα, ηθοποιός. Μέσα σε έξι μόλις σελίδες, ο Γ. Βέλτσος συνθέτει ένα κείμενο τόσο πυκνό στη συντομία του. Πότε αναπνέει ένας τραγικός χαρακτήρας και πότε βγάζει την τελευταία του εκπνοή; Όταν επαναλαμβάνεται η συγγραφική και παραστατική ενασχόληση μαζί του. Η αρχική μοναξιά των τραγικών χαρακτήρων γίνεται ένας αντίλογος, όπου προσπαθούν να αποδοθούν ευθύνες. Το κείμενο θέτει ερωτήματα που επιλέγει να αφήσει αναπάντητα. Τα αφήνει να εκκρεμούν<sup>169</sup>, ανοιχτά να απαντηθούν ή να συμπληρωθούν από επόμενους συγγραφείς. Τα αφήνει τόσο ανοιχτά όσο ο Μύθος που προσκαλεί αέναα σε νέες αναγνώσεις.

## Επίλογος

Το 20σέλιδο *Σχέδιο για Ιφιγένεια* και το 6σέλιδο *Σχέδιο για Ηλέκτρα* μετρούν μία χρονολογική διαφορά πέντε ετών. Φέρουν τον ίδιο τίτλο του *σχεδίου*, ίσως για να υπάρχει ίση δυνατότητα συνέχειας με αυτή του Μύθου, ίσως διότι ο συγγραφέας αναλαμβάνει εξίσου γενναία με τον Δ. Δημητριάδη να παραδεχτεί ότι ατέρμονα θα προσπαθεί να φτάσει τον Μύθο. Η συγχρονία της σκέψης του έναντι της διαχρονίας του Μύθου βρίσκονται σε έναν ρευστό διάλογο που δημιουργεί

---

<sup>169</sup> Πρβλ. τη δήλωση του ίδιου του συγγραφέα που υποστηρίζει ότι όλα τα κείμενα είναι ανολοκλήρωτα, στο Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Κέρασαν Ρακί και Συγκίνηση», *Ελευθεροτυπία*, 07/07/2014, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=439054> (07/01/2017).

περισσότερα ερωτηματικά παρά δίνει απαντήσεις. Ένα λιθαράκι σε αυτά τα ερωτηματικά βάζει και ο Γ. Βέλτσος, που προτιμά να συμπορεύεται υπομονετικά, παρά να αντιδρά στον Μύθο. Σε συνέπεια με τους αρχαίους τραγικούς, στο *Σχέδιο για Ηλέκτρα* δεν υπάρχει η ελάχιστη σκηνοθετική οδηγία, είναι, όμως, εμφανέστερη η επιρροή του Χ. Μύλλερ, όχι μόνο στη στάση που επιλέγει να κρατήσει απέναντι στους ήρωές του, αλλά και στη μορφή και στο ύφος του κειμένου, στο οποίο παραθέτει αυτούσια αποσπάσματα, ενώ η συνομιλία του με τον Χ. Μύλλερ εδράζει σε λανθάνοντα αλλά παραγωγικά ζυμωμένα σημεία στο *Σχέδιο για Ιφιγένεια*. Μέσα σε πλαίσια ψυχολογικά και φιλοσοφικά, ο Γ. Βέλτσος απομακρύνει δύο ζεύγη χαρακτήρων από το σύνολο των Ατρείδων, προκειμένου, απομονώνοντάς τους, να εξετάσει την τραγική τους σύνθεση με σύγχρονους όρους. Χωρίς να τους κάνει διάτονες αστέρες που μεταβαίνουν απότομα από το παρελθόν στο παρόν, τους τοποθετεί στο σήμερα, ενώ αποκαλύπτει στον δραματικό του λόγο και το παρελθόν τους, όπως του το παρέδωσε ο Μύθος.<sup>170</sup> Διατηρεί τη γραμμική τους εξέλιξη, σεβόμενος το παρελθόν τους εκτός του κειμένου, το πριν της γραφής του.

Όταν η γραφή του τους αναλαμβάνει, προτάσσει την ανάδειξη μία πλευράς της ψυχοπνευματικής τους ταυτότητας, εντός του πλαισίου του τραγικού τους χαρακτήρα εντός του Μύθου. Υπάρχει δυνατότητα συνέχειας τους μετά το τέλος τους; Το *Σχέδιο για Ιφιγένεια* θέτει ένα τελευταίο ερωτηματικό λίγο πριν λάβει μία μονολεκτική απάντηση. Το *Σχέδιο για Ηλέκτρα* δίνει έμμεσα την απάντηση, μέσω του ειρωνικού και ρητορικού ερωτήματος που τελειώνει το κείμενο. Η απόδοση της ταυτότητας ενώ ανανεώνεται η μάσκα σαν μία άλλοτε μάσκα έχει ήδη ακυρωθεί. Οι ηθοποιοί μαζί συρρικνώθηκαν και γιγαντώθηκαν μέσα από δύσβατες ψυχικές διόδους των τραγικών χαρακτήρων. Η 'ψυχή' συνεχίζει να ζει μετά τον θάνατο της παραστατικής 'λήξης' του κειμένου.

«-Για να υπάρχει δυνατότητα συνέχειας;», επιλέγουμε να διερωτηθούμε.

---

<sup>170</sup> Πρβλ. Αντιγόνη Καράλη «Τρία Αδέρφια συνομιλούν στα Ερείπια», *Έθνος*, 25/04/2015, [http://www.ethnos.gr/theatro/arthro/tria\\_adelfia\\_synomiloun\\_sta\\_ereipia-64176932/](http://www.ethnos.gr/theatro/arthro/tria_adelfia_synomiloun_sta_ereipia-64176932/) (04/01/2017): «Τρία αδέρφια. Συνομιλούν, «είτε χρησιμοποιώντας κομμάτια του μύθου ως έχουν, είτε αλλάζοντάς τον, κοιτώντας τη γνωστή ιστορία μέσα από έναν περίεργο, αν όχι παραμορφωτικό, καθρέφτη, αφήνοντας μια φράση να τους οδηγήσει συνειρμικά σε φράσεις που 'φεύγουν' από τη γραμμική κατανόηση κι μοιάζουν ακατανόητες, αλλά αν κανείς λίγο τις ψάξει δημιουργούν ένα σύμπαν αποτελούμενο απ' το σήμερα, το τότε, τη σχέση θεάτρου και πραγματικότητας: το ερμητικά κλειστό που ως τέτοιο αποκτάει νόημα», εξηγεί ο Κώστας Βασσαράνης».

«-Αφού υπάρχει δυνατότητα συνέχειας», μας επιβάλλει ο Μύθος να σκεφτούμε.

«-Ε, τότε, γι' αυτό»!

## Μάριου Ποντίκα *Χλιμίντρισμα* (2015)<sup>171</sup>

Με τον συνοδευτικό διευκρινιστικό τίτλο «*Σκηνικό Τρίπτυχο*» εντός παρενθέσεων, η συγγραφική κατάθεση του Μάριου Ποντίκα όσον αφορά στον Μύθο των Ατρείδων συνοψίζεται από την πρώτη σελίδα της έκδοσης στο σημείωμα του Θεόδωρου Τερζόπουλου<sup>172</sup>, έτσι ώστε η ανάλυση που ακολουθεί να φλερτάρει να ταυτιστεί με την επεξήγηση του κειμένου που τόσο πυκνά γράφει ο σκηνοθέτης.

Με τη «Σύννοψη» να προηγείται του τρίπτυχου κειμένου, ο αναγνώστης έχει προϋδαστεί για την εξέλιξη του δράματος και τις βασικές έννοιες που το διέπουν. Αυτή η διευκρινιστική προλογική πληροφορία, προφανώς πρόθεση του συγγραφέα, συνιστά μία πρωτοτυπία στα θεατρικά κείμενα. Δεν αποτελεί σκηνοθετική οδηγία και επιτελεί μία περιοριστική πράξη στη σκέψη του προσλαμβάνοντος του γραπτού κειμένου, στερώντας του το δικαίωμα της αυτόνομης ανακάλυψης. Πριν ακόμα αναγνωσθεί η πρώτη σελίδα, υπάρχει η γνώση μία πορείας προδιαγεγραμμένης, που απεκδύεται κάθε στοιχείο έκπληξης. Και η παράσταση; Θα μπορούσε να διαθέτει εξίσου ακυρωτικό για τη διαδικασία της ανακάλυψης και της έκπληξης χαρακτήρα; Η μεταφορά της Σύννοψης στα προλεγόμενα της παράστασης μέσω οπτικοακουστικών μέσων είναι εφικτή. Είναι, όμως, και θεμιτή;

Το τρίπτυχο απαρτίζεται από τα εξής μέρη: (1) *ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ Λόγος προς τους νεκρούς*, (2) *ΚΕΝΤΑΥΡΟΣ ΧΕΙΡΩΝ Ταπείνωση*, (3) *Η ΑΝΤΟΧΗ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ Επίλογος*. Ενώ τα δύο πρώτα φέρουν ως τίτλο ονόματα- χαρακτήρες του κειμένου (τα κεφαλαία γράμματα για τον χαρακτήρα είναι η συνήθης μορφή που συναντούμε, με τα λόγια τους να γράφονται με μικρά σε περιόδους), το τρίτο

---

<sup>171</sup> Μάριος Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα* (*Σκηνικό Τρίπτυχο*), Μωβ Σκίουρος, Αθήνα, 2015. Το έργο διαμορφώθηκε σταδιακά: Πρώτος πυρήνας: *Καταγραφή εφιάλτη, Απόπειρα I*, που παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της 2<sup>ης</sup> Διεθνούς Συνάντησης Αρχαίου Δράματος στη Σικυώνα (Αύγουστος 2006), σε ανάγνωση του Θεόδωρου Τερζόπουλου, ο οποίος το σκηνοθέτησε στο Θέατρο Αττις την Άνοιξη του 2007, με τίτλο *Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς*. Το 2010 έχουμε το ανεπτυγμένο «σκηνικό τρίπτυχο», το *Χλιμίντρισμα*. Τον Αύγουστο του 2011, αποσπάσματα από το *Χλιμίντρισμα* αναγνώστηκαν, από τον ίδιο τον συγγραφέα και τον σκηνοθέτη Θεόδωρο Τερζόπουλο, στην 3<sup>η</sup> Διεθνή Συνάντηση Αρχαίου Δράματος στη Σικυώνα, και το έργο εκδόθηκε το 2015.

<sup>172</sup> Θεόδωρος Τερζόπουλος «Σημείωμα» σε Μάριος Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα* (*Σκηνικό Τρίπτυχο*), Μωβ Σκίουρος, Αθήνα, 2015, σ. 9.



μέρος μοιάζει να έχει πραγματοποιήσει μία αντιστροφή μεταξύ του τίτλου και μίας δομικής αναφοράς στο κείμενο (*Επίλογος*).

### **(1) Κασσάνδρα, Λόγος προς τους νεκρούς**

Οι χαρακτήρες που δρουν στο πρώτο μέρος είναι ο Κένταυρος Χ(ε)ίρων, με τη διευκρίνιση ότι διαθέτει μόνο το ανθρώπινο στοιχείο (από τη μέση και πάνω), η Κασσάνδρα, η Αληκτώ, η Μέγαιρα και η Τισιφώνη.<sup>173</sup> Προκειμένου να αποδοθεί η σκηνοθετική οδηγία του μισού σώματος, ο συγγραφέας έχει τον Κένταυρο κουρνιασμένο σε μία άκρη σαν επαίτη. Η αποσπασματική ταυτότητα του Κενταύρου επαναφέρει το ζήτημα της απόδοσης τραγικών ταυτοτήτων από τη σύγχρονη συγγραφική πρόσληψη. Η μερική αποποίηση της σύστασής του δηλώνει την πρόθεση του Μ. Ποντίκα να προκαλέσει τις αρχές του Μύθου σε ένα αρχικό επίπεδο. Από τα πρώτα του λόγια εντοπίζουμε την αοριστία του περιβάλλοντος τόπου, μέχρι να οριστεί ως ο Άδης.<sup>174</sup> Η περιγραφή φέρει έντονο αρνητικό φορτίο, καθώς χρησιμοποιούνται στερητικά μόρια και σύνδεσμοι (αν-ήλιαγος, ποτέ, ουδέποτε, δε θα έλεγες, ούτε, δεν είναι, δεν ξέρεις, δεν θα έπαιρνες όρκο κλπ.), που συνοδεύουν τα αρνητικά νοήματα του λόγου του: μια πόλη που αναγνωρίζεις αλλά χάνεται, αδυναμία ορισμού της σχέσης μεταξύ υποκειμένου και τόπου (ήτοι σημείου εντός τόπου), αδυναμία λόγου να αποδώσει τα νοήματα, αδυναμία προσδιορισμού ζώντων και τεθνεώτων και τέλος ανικανότητα αυτοπροσδιορισμού έστω και για την ελάχιστη κατάφαση δήλωσης ζωής ή θανάτου («...ξεις αλλά δεν το ξέρεις- ότι πέθανες. [...] έχεις πεθάνει αλλά δεν το ξέρεις- ότι ζεις»<sup>175</sup>).

Η κατάληξη των λόγων οδηγείται στην απόδοση όλων των στερημένων ικανοτήτων σε πνευματικά αίτια: νάρκωση, λήθαργος, χαύνωση, νωθρός στοχασμός, ατέλεια, που συνοδεύονται από τη θεματική του ύπνου, που συνιστά ένα ακόμα διακεείμενο με την *Εκκένωση* του Δ. Δημητριάδη. Η νόηση υπολειπургεί υποκείμενη σε μία μη- κατάσταση. Ο Κένταυρος Χείρων, σύμβολο της θεραπείας και της σοφίας που προέρχεται από τη μαγική γνώση, έχει στερηθεί

<sup>173</sup> Μάριος Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα (Σκηνικό Τρίπτυχο)*, Μωβ Σκίουρος, Αθήνα, 2015, σ. 25.

<sup>174</sup> Το ίδιο, σ. 27.

<sup>175</sup> Ο.π.

τη ζωώδη υπόστασή του, εξαιτίας της ανθρώπινης πλευράς του (=νόησης), που προκαλούσε μια κίβδηλη πλάνη ελπίδας. Η ελπίδα στις ανθρώπινες δυνατότητες της νόησης έχει αυτοακυρωθεί και αποδειχθεί κατώτερη και ανάξια της ζωώδους φύσης, η οποία έχει πλήρως αποκολληθεί. Η φύση του ζωώδους στοιχείου δεν μπορεί να υπενθυμίζει την ανωτερότητα του ανθρώπινου.

Η περιγραφή του απροσδιόριστου τόπου διαθέτει πληροφορίες για τις αισθήσεις της όρασης και της ακοής, με τη δεύτερη να μεταβαίνει στη σωματοποιημένη απόδοσή της: τις Ερινύες. Ο Χείρωνας περιγράφει την ακουστική εκφορά τους (ουρλιαχτό αίφνης, γέλιο σιχαμερό, βραχνάδα, νιαούρισμα σκύλου, υλακή φιδιού, κλαυσίγελως, φωνή από στόμα σε στόμα, για να μεταβεί από το στόμα στον χαρακτηρισμό «αιμοσταγείς»<sup>176</sup>), πριν εμφανιστούν μπροστά μας και ικανοποιήσουν την οπτική μας ανάγκη (μαυροντυμένες<sup>177</sup>), ενώ ο ως τώρα φιλοσοφημένος λόγος του καταλήγει στο όνομά τους. Μας τις συστήνει λίγο πριν εισέλθουν, προλογίζοντάς/παρουσιάζοντάς τις.

Οι σκηνοθετικές οδηγίες διέπονται από πλήρη συνέπεια στα δεδομένα του Μύθου, όσον αφορά στην ταυτότητα των Ερινύων. Ο σαρκασμός που δίνεται ως γενική οδηγία επιβεβαιώνει τον προορισμό τους, ενώ η επιθετική τους διάθεση αποδίδεται στην οδηγία να δακτυλοδεικτούν του Χείωνα.<sup>178</sup> Μέσα στο ίδιο πνεύμα φιλοσοφίας, σχολιάζουν τον άνθρωπο, την κεντρική θεματική του αρχαίου δράματος. Ξεκινούν επαινετικά ώστε να τον βαραθρώσουν από υψηλότερο σημείο. Η καυστικότητα των λόγων τους συμπράττει σε αυτόν τον υποβιβασμό. Το αριστούργημα, η ομορφιά και το πρότυπο, η σκέψη που φτάνει στη θέωση, δεν προκαλεί ενθουσιασμό. Το δάνειο της πρότασης που παραθέτει ο συγγραφέας από τον *Άμλετ* μας καθοδηγεί σε μία αντίστοιχη θεώρηση της φιλοσοφικής σκέψης που αφορά στο ανθρώπινο γένος και αποκτά διαχρονική αξία, καθώς διέπει όλες τις εποχές, καταρρίπτοντας γεωγραφικούς περιορισμούς. Αξίζει αναφοράς ότι η ρήση που ορίζει τον άνθρωπο ως πρότυπο των ζώων προηγείται αυτής που σχολιάζει ότι δεν προκαλεί ενθουσιασμό, παραπέμποντας στο ζήτημα του Κενταύρου, ενώ μας υπενθυμίζουν συνεχώς αυτή τη δυαδική συνύπαρξη ζωής και θανάτου.<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> Το ίδιο, σ. 29.

<sup>177</sup> Ο.π.

<sup>178</sup> Το ίδιο.

<sup>179</sup> Το ίδιο, σ. 31.

Οι Ερινύες, σε ένα αντίστοιχο μοτίβο με τον Κένταυρο, μας προετοιμάζουν για την είσοδο της Κασσάνδρας. Ο φιλοσοφικός λόγος συνεχίζεται από τη μάντισσα κόρη, που απευθύνεται στους νεκρούς. Το καταγγελτικό στοιχείο των λόγων της παίρνει διαστάσεις πολιτικοκοινωνικές.<sup>180</sup> Ο προσεταιρισμός του Κέρβερου από τους νεκρούς με υπεροψία, γαλιφιές, φοβέρες, δώρα, προκειμένου να εξέλθουν από τον Άδη, είναι το επιχείρημα της κατηγορίας της Κασσάνδρας προς το ανθρώπινο γένος, που το εκμεταλλεύονται πολιτικάντηδες υποσχόμενοι διαμεσολάβηση.<sup>181</sup> Η ήδη ακυρωμένη ελπίδα αναφέρεται από την Κασσάνδρα ως η τροφή του πλήθους, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει την αλήθεια της ανακύκλωσής της: «*Ελπίζοντας να ελπίζετε/ Απάτη/ Το πεθαμένο κρέας να ανακυκλωθεί μηχανεύονται/ Η μηχανή σφαγής να δουλεύει/ Μηχανή ατέρμων αφανισμού μεθοδεύεται*»<sup>182</sup>. Η θεματική που εισηγείται η Κασσάνδρα, οικεία στη σύγχρονη εποχή της συγγραφικής πρόσληψης, αποκτά διαστάσεις διαχρονικές. Ανάξιοι πολιτικοί εκμεταλλεύονται την ανάγκη του πλήθους προκειμένου να κινούν τα γρανάζια της εξουσίας τους. Μίας εξουσίας ατέρμονα ανακυκλούμενης. Παρά την αφαιρετική και αποσπασματική γραφή<sup>183</sup>, ο λόγος του δεν είναι κρυπτικός, αλλά εν συνόλω δηλωτικός. Δεν είναι, όμως, ο συνήθης μελλοντολογικός λόγος με τον οποίο ο Μύθος πλάθει τη σύσταση του χαρακτήρα της.

Η Κασσάνδρα, σε ένα πλαίσιο μεταδραματικό, απεκδύεται την περιοριστική της ταυτότητα της μάντισσας και μιλά για το παρόν. Ο Ενεστώτας που χρησιμοποιεί είναι εξακολουθητικός, μιλά για μία εξελισσόμενη εξίσου όσο εδραιωμένη συνεργία παραπλάνησης. Ό,τι συμβαίνει στον κόσμο των ζωντανών επαναλαμβάνεται ως μοτίβο και στον κόσμο των νεκρών. Την ανακύκλωση αυτή

---

<sup>180</sup> Ο Γ. Π. Πεφάνης αναφέρει για το πρώτο μέρος του έργου, *Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς*, ότι επιβεβαιώνει μια στροφή προς τους μύθους, τη μεταμοντέρνα γραφή που μαρτυρά βαθύτερο και πιο συστηματικό προβληματισμό για την ουσία και τη συμβολική δύναμη των μυθικών αφηγήσεων, αλλά και ότι τα αρχαϊόμυθα έργα δεν παρουσιάζουν κάποιον προβληματισμό για την ουσία του μύθου, αλλά τα ενδιαφέρει η επανασηματοδότηση των περιστατικών μέσα από ένα σύγχρονο πρίσμα. Γ. Π. Πεφάνης «Αναζητώντας το μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο (Ερωτήματα και υποθέσεις σχετικά με την αρχαϊόμυθη ελληνική δραματολογία από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα)», στον τόμο ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ, Θ. (επιμ.): *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα 2009, σσ. 217-229, 221-222.

<sup>181</sup> Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα*, σ. 27.

<sup>182</sup> Ο.π.

<sup>183</sup> Πρβλ. Καίτη Διαμαντάκου «Από τα Βάθη του Μύθου προς το Τέλος του Λόγου» (Πρόλογος) στο Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα (Σκηνικό Τρίπτυχο)*, σσ. 11-15, 13.

αναλύει, χρησιμοποιώντας αντιθετικά ζεύγη νοημάτων, τα οποία ακυρώνει, και αποκαλύπτει ότι η πλάνη είναι η αντίθετη πραγματικότητα. Αυτό το πραγματοποιεί χρησιμοποιώντας υποθετικό λόγο, μαντικό: Η προσδοκία για άνοδο, έξοδο, εγγύτητα, χάδι, μορφή είναι κάθοδος, είσοδος, απόσταση, αδυναμία για χάδι, άμορφο. Το αντίστροφο σημαίνει όμοιο, οι γνωστές λέξεις δε φέρουν νόημα, ο λόγος που απειλεί είναι κουφάρι.<sup>184</sup> Καταλήγει σε μία πρόταση αυτοαναφορική, παραδεχόμενη ότι συλλαμβάνει αυτό που τη συνέλαβε και την αδυναμία της, ότι έχει καταληφθεί από το αμίλητο. Μην έχοντας το δικαίωμα της ομιλίας, αδυνατεί να πει τα βάσανα, τις συμφορές, τα κακά, το φόνο του ανθρώπου από τον άνθρωπο. Σε μορφή χορικής ωδής-στασίμου αναφέρεται στην ελπίδα και τη συνδέει με την Ύβρη, την τύφλωση, τον επερχόμενο όλεθρο.<sup>185</sup> Στο δραματικό κείμενο του Μ. Ποντίκα, η Κασσάνδρα αποκαθίσταται ως μία φωνή της λογικής που βλέπει το παρόν και γνωρίζει το μέλλον, έχοντας αναγνωρίσει ως μοναδική αιτία των μελλούμενων την παροντική ελπίδα του ανθρώπινου γένους.

Και ευθύς, μεταβαίνει στο δικό της παρελθόν, τη γέννησή της, τη δική της κατάρα. Μιλά για τη μεταβολή της σε άνδρα, (που επέφερε την απώλεια της ανωτερότητάς της και του δικαιώματος τιμής έναντι των ανδρών, καθώς το όνομά της αυτό σημαίνει) και αναφέρει όλα τα σημαντικά ονόματα μάντεων (Μελάμπους, Τειρεσίας, Αμφιάραος, Μαντώ, Κάλχας) που την προειδοποίησαν ότι αυτό που θα θέλει να πει η γλώσσα της θα επιστρέφει στα σωθικά της, ικανότητά της θα είναι η ανικανότητά της, εκ στόματος Τειρεσία. Όσο κι αν αρνήθηκε να αναλάβει αυτόν τον ρόλο, η δήλωσή της θεωρείται ανώφελη, όπως ανώφελος είναι οι λέξεις. Τη συμβουλεύουν να παρατήρει τη γλώσσα και να πει τον ανεύρετο λόγο, το τρομερό που έρχεται. Αυτή είναι και η αγωνία της.<sup>186</sup> Η σκέψη του συγγραφέα σχετικά με την αξία της γλώσσας ως οργάνου επικοινωνίας γίνεται στο απόσπασμα εμφανής. Μέσα σε ένα πλαίσιο διαφορετικό από αυτό του Δ. Δημητριάδη και του Γ. Βέλτσου, ο Μ. Ποντίκας θίγει το ζήτημα της απώλειας της γλώσσας ως μέσο επικοινωνίας και πρόληψης από το κακό μέσω της γνώσης που επέρχεται από αυτή τη λεκτική συνδιαλλαγή. Η μάντισσα χάνει τον σκοπό της και για αυτό ο λόγος είναι ανεύρετος. Πολύ προσεκτικά επιλέγοντας τις λέξεις, ο συγγραφέας δεν αφήνει περιθώρια ελπίδας στον αναγνώστη και τον θεατή. Ο

<sup>184</sup> Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα*, σ. 27.

<sup>185</sup> Το ίδιο, σ. 33.

<sup>186</sup> Ο.π.

λόγος δε θα βρεθεί και ο άνθρωπος δε θα μάθει. Η δύναμη της μεταφοράς νοημάτων, της ικανότητας επικοινωνίας με τους θεατές, που έδινε στο αρχαίο δράμα τη μέγιστη αξία του, έχει χαθεί. Ως μία άλλη μάντισσα, ο σύγχρονος τραγικός ποιητής<sup>187</sup> δε βρίσκει τα λόγια που θα βοηθήσουν τον άνθρωπο να σκεφτεί, να αλλάξει, τα λόγια που θα σώσουν τον άνθρωπο. Η ανθρωποφαγία θα συνεχίζεται.

Δανειζόμενος το απόσπασμα από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, ο Μ. Ποντίκας δείχνει την Κασσάνδρα να πετάει κάτω τα σύμβολα της μαντικής της τέχνης (σκήπτρα και στέμματα), να αποποιείται τον λόγο του Απόλλωνα, να απευθύνεται στους αγαπημένους της γονείς και να καταλήγει στους Έλληνες. Τα λόγια της έχουν μία κυκλική νοηματοδοτική πορεία από το παρόν στο μέλλον και στο παρελθόν που καταλήγει στην Τροία και την φαύλη ανθρωποφαγία του πολέμου, που πιστοποιεί την κάθοδο της ανόδου, και καταλήγει: «*πιο τρομερό απ' το τρομερό ο άνθρωπος να μην καταλαβαίνει ακούστε*».<sup>188</sup> Όλος της ο ανεύρετος λόγος άρχεται από και καταλήγει στο ίδιο κακό, την καταστροφή του ανθρώπου από τον άνθρωπο, που δεν μαθαίνει από το παρελθόν και αιώνια ανακυκλώνει την ανθρωποφαγία του.<sup>189</sup> Τα λόγια της καταλήγουν σε αλαλαγμούς.

Οι Ερινύες αναλαμβάνουν να περιγράψουν αυτό που οι θεατές βλέπουν επί σκηνής, αυτό που προβλέπεται να συμβαίνει στην Κασσάνδρα, όταν βρίσκεται σε κατάσταση κατάληψης. Το σώμα της θα τρέμει σύγκορμο, οι αλαλαγμοί θα αντικαταστήσουν τις λέξεις και θα έπεται απειλή. Τα λόγια τους καταλήγουν από την Κασσάνδρα στον άνθρωπο, που δεν τις ενθουσιάζει. Παρουσιάζουν την παρθένα μάντισσα και τον άνθρωπο ως δύο αντίθετα, αυτή να πασχίζει ανώφελα, όπως αναφέρουν, και ο άνθρωπος να μη βάζει μυαλό. Η επανάληψη των αρχικών τους ρήσεων παρουσιάζει μορφικό και νοηματικό ενδιαφέρον, καθώς επιβεβαιώνουν την ανακύκλωση, χρησιμοποιώντας ακριβώς τις ίδιες λέξεις, στο ίδιο ακριβώς μοτίβο όπως όταν εμφανίστηκαν επί σκηνής.<sup>190</sup> Η φιλοσοφική σκέψη του συγγραφέα επαναλαμβάνεται εξίσου ανακυκλούμενη και συμπληρωμένη: ο

---

<sup>187</sup> Πρβλ. τον Αριστοτέλη, που αναφέρει ότι ο ιστορικός αναφέρει αυτά που έγιναν ενώ ο ποιητής αυτά που θα μπορούσαν να γίνουν (*Ποιητική*, μτφ. Στ. Δρομάζου, σ. 239).

<sup>188</sup> Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα*, σσ. 33, 35.

<sup>189</sup> Πρβλ. Καίτη Διαμαντάκου «Αντηχήσεις σε ένα Χλιμίντρισμα II», 16/02/2015, <http://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-diamantakou> (05/01/2017), που χαρακτηρίζει ως καταστροφικό τον διαιωνισμό του ανθρώπινου σώματος.

<sup>190</sup> Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα*, σ. 39.

άνθρωπος επινοεί τις τυφλές ελπίδες, που ταυτίζονται με τους διαφωτισμούς, και παραμένει για πάντα αταπεινώτος, εκπορνεύοντας τη θεία δίκη. Η τελική τους ευχή είναι να μην είναι ο άνθρωπος ό,τι απομείνει από τον κόσμο.<sup>191</sup> Η απογοήτευση του συγγραφέα από την ανθρώπινη ‘κατάθεση’ στον κόσμο δηλώνεται μέσω ενός λόγου φιλοσοφικού, τόσο καταγγελτικού όσο και ακυρωτικού. Ο Μ. Ποντίκας δεν ελπίζει πια στην ίδια την αξία του ανθρώπου, ενώ αναγνωρίζει την ικανότητά του για ελπίδα ως μία ακόμα πλάνη.<sup>192</sup>

Ο Κένταυρος Χείρων παίρνει και πάλι τη σκυτάλη για να προετοιμάσει τη μη γλώσσα. Καθώς περιγράφει να γεννιέται το άρρητο, το παρομοιάζει με σακιά από άμμο που γδέρνει. Η Κασσάνδρα κλείνει την πρώτη πτυχή του τρίπτυχου αλαλάζοντας.<sup>193</sup>

Ο τίτλος του πρώτου μέρους έχει ως κεντρικό χαρακτήρα την Κασσάνδρα και τον λόγο της προς τους νεκρούς. Το τρίπτυχο ξεκινά με τη δήλωση μιας απώλειας. Κάθε μορφή προειδοποίησης δεν εισακούεται από την ανθρώπινη φύση. Ο λόγος της Κασσάνδρας είναι ανεύρετος. Ποιος ο στόχος του, όμως, όταν απευθύνεται σε νεκρούς; Ο συγγραφέας μας δηλώνει ήδη από τον τίτλο το ανώφελο του λόγου της Κασσάνδρας, αφού οι τελικοί αποδέκτες είναι νεκροί. Μέσω του Κενταύρου, των Ερινύων και της Κασσάνδρας, δηλώνει την πλήρη του απογοήτευση, χρησιμοποιώντας μία αντιστροφή κατάστασης. Ο κόσμος των ζωντανών αντικαθίσταται από τον κόσμο των νεκρών. Τι κι αν ο καθρέφτης δείχνει τον αντικατοπτρισμό του; Η αλήθεια παραμένει ίδιας σύστασης και στους δύο κόσμους. Μας δημιουργείται το ερώτημα, εκτός από τον Χείρωνα, οι Ερινύες και η Κασσάνδρα είναι νεκρές ή ζωντανές; Διατηρώντας τη λογική σύμβαση ότι ως ζωντανές απευθύνονται σε ζωντανούς, συμπεραίνουμε εικάζοντας ότι είναι επίσης νεκρές που απευθύνονται σε νεκρούς. Βρισκόμαστε, συνεπώς, χρονικά σε ένα μεταγενέστερο του Μύθου- καλύτερα εδώ των Μύθων- χρόνο. Ένα άλλο ζήτημα είναι το μέγεθος των λόγων του κάθε χαρακτήρα. Ο Χείρωνας καλύπτει

---

<sup>191</sup> Ο.π.

<sup>192</sup> Πρβλ. Άννα-Μαρία Δρουμπούκη «Αντηχήσεις σε ένα Χλιμίντρισμα ΙΙΙ», 24/06/2015, <http://www.bookpress.gr/kritikes/txnes/marios-pontikas-droumbouki> (04/01/2017): «Ο Ποντίκας, σε ένα απαισιόδοξο για την ανθρώπινη φύση και την εξέλιξη της κείμενο, μέσα από έναν αρχαίο ελληνικό μύθο, δημιουργεί ένα βαθιά πολιτικό κείμενο, που εμένα με μετέφερε στο σήμερα και στα όσα βιώνουμε, ενώ παράλληλα μου υπενθύμιζε συνεχώς όσο το διάβαζα όλα όσα έχουμε μάθει μέσα απ' την ιστορία, ιδίως τη σύγχρονη, για τη φύση του ανθρώπου και την οδυνηρή απώλεια ψυχραιμιών και σοφών φωνών σε συνθήκες κρίσης και υπαρξιακού κενού».

<sup>193</sup> Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα (Σκηνικό Τρίπτυχο)*, σ. 41.

συνολικά δύο σελίδες διακεκομμένου λόγου στο απόσπασμα, οι Ερινύες δύο και μισή σελίδα επίσης διακεκομμένου λόγου και η Κασσάνδρα τρεις σελίδες συνεχόμενου λόγου, μορφικά ίσως ακατάληπτου αλλά απόλυτα λογικού, όπως ταιριάζει στην Τρωαδίτισσα μάντισσα.

Ο συγγραφέας διατηρεί τα βασικά στοιχεία των χαρακτήρων και επεξεργάζεται ζητήματα σύγχρονα, όπως η αδυναμία του λόγου, της γλώσσας, να οδηγήσει σε μία εξέλιξη. Η σκέψη του στη συγγραφική του επάνοδο είναι εξαιρετικά φιλοσοφική. Οι Ερινύες δικαιολογούνται ως συγγραφική επιλογή. Κατατρέχουν τον άνθρωπο, έχοντας την προηγούμενη γνώση της Ύβρης που έχει και συνεχίζει να διαπράττει. Η απογοητευτική του συμπεριφορά δικαιολογεί την αποκόλληση της κτηνώδους πλευράς του Κενταύρου και την αδυναμία της Κασσάνδρας να αρθρώσει λόγο. Η γέννα δεν επιφέρει καμία ελπίδα. Ο τοκετός αποδεικνύεται μάταιος. Μόνο ο μαντικός γυναικείος αλαλαγμός, ως αντικατάσταση ενός ουρλιαχτού γέννας, μας μένει στο τέλος. Τίποτα νέο δεν ακούγεται, το κλάμα έχει αντικατασταθεί από άμμο που γδέρνει, επιβεβαιώνοντας ότι η ελπίδα είναι μία λεκτική – άρα ανούσια - σύμβαση.

## **(2) Κένταυρος Χείρων, Ταπείνωση**

Οι χαρακτήρες που συμμετέχουν στο δεύτερο μέρος του Τρίπτυχου είναι ο Κένταυρος, η Μέγαιρα, η Αληκτώ και η Τισιφώνη. Ο Μ. Ποντίκας επιλέγει να αντιστρέψει τον διαδεδομένο Μύθο του Κενταύρου Χείρωνα και παρουσιάζει τη μητέρα του, Φιλύρα, να επιδίδεται σε κτηνοβασία και, διαπράττοντας αυτή την Ύβρη, να γεννιέται ο Χείρων. Την πληροφορία διαδέχεται η πληροφορία για την ουμανιστική του ταυτότητα, η θεραπευτική και πολεμική του ικανότητα και η μισή του σωματική υπόσταση, η απώλεια της κτηνώδους- *δυστυχώς*- πλευράς του. Από τον αρνητικό σχολιασμό περνούν στο θετικό σχολιασμό, που αποκτά μία διάσταση ειρωνείας, και επανέρχονται στο αρνητικό πρόσημο, για να περιγράψουν την απόσχιση της αλογίσιας πλευράς, που αποστράφηκε την ανθρώπινη. Η περιγραφή των Ερινύων ζωντανεύει με τη χρήση ευθύ λόγου, αλλά και με τις λέξεις που επιλέγονται (αηδία, οργή, μπούχτισμα, αποστροφή, σιχάθηκε

την ανθρωπίλα).<sup>194</sup> Ο άνθρωπος στο πρώτο μέρος ακύρωσε την ελπίδα και στο δεύτερο μέρος προκάλεσε την αποστροφή του κτήνους. Η αποκάλυψη της ιστορίας της μερικής υπόστασης του Χείρωνα, υπόσταση που διατηρεί ήδη από το πρώτο μέρος, μας εντάσσει και πάλι χρονικά σε ένα μεθύτερο του Μύθου χρόνο, χωρίς, όμως, να μπορούμε ακόμα να δικαιολογήσουμε κάποια διαδοχή και σύνδεση των δύο πτυχών. Ανάλογα, για τον προσδιορισμό του τόπου, δεν έχουμε κάποια σκηνοθετική οδηγία που να δικαιώνει τη συνέχιση του Άδη ως τόπου δράσης.

Η αντίδραση του κτηνώδους στο ανθρώπινο μέσω του χλιμιντρίσματος είναι η πρώτη ένδειξη του συμβολισμού ή της μεταφοράς του τίτλου του έργου του Μ. Ποντίκα.<sup>195</sup> Το σαρκαστικό χλιμίντρισμα, στο οποίο αναφέρονται οι Ερινύες, είναι ο τρόπος αντιλογίας του ζώδους στην ανθρώπινη βεβαιότητα (που εδώ αναφέρεται στον πληθυντικό αριθμό, γραμματικό σχόλιο στην επανάληψη αυτής και επανα-νοηματοδότησή της), την πρόοδο και την ελπίδα που ειρωνικά αναφέρονται. Η μόνη αντίδραση σε όλα τα στοιχεία που συστήνουν την πλάνη του πρώτου μέρους του τρίπτυχου (ελπίδα) και στο δεύτερο μέρος συμπληρώνονται (βεβαιότητα, πρόοδος, υπερτροφική ελπίδα) είναι το χλιμίντρισμα, η πηγαία κραυγή της ζώδους ταυτότητας, αυτής που δεν αποσχίστηκε από τη φύση, αυτής που αντιλαμβάνεται τον περιβάλλοντα κόσμο ως τον υπάρχοντα κόσμο, όχι τον κόσμο των ιδεών που εφευρέθηκαν από την ακυρωμένη - εδώ - ανθρώπινη νόηση.

Ο Μ. Ποντίκας επιτελεί μια αντιστροφή της ίδιας της έννοιας του ανθρώπου ως όχι πλέον άνω θρώσκοντος, ως ανίκανου λόγω της βεβαιότητας που τον διακατέχει. Η απόσχιση της ζώδους φύσης του Χείρωνα είναι και απόσχιση της ίδιας της φύσης από τον άνθρωπο, καθώς δεν την αντιλαμβάνεται πια. Ταυτόχρονα, το χλιμίντρισμα παίρνει διαστάσεις μιας κραυγής χωρίς αντίκτυπο, χωρίς αποτέλεσμα, μέσα σε έναν αντίστοιχο 'Μουνκικό' πίνακα. Το status quo έχει οριστεί από την ανθρώπινη υπόσταση και κατατρέχει ασφυκτικά τη ζώδη πλευρά, την ορισμένη από τον άνθρωπο ως υπολειπόμενη. Η ζώδης πλευρά, συμπεραίνουμε, εφόσον είχε τη δυνατότητα να εκφράζεται μόνο με τις κινήσεις του αλογίσσιου σώματος, έφτανε στις ύψιστες αντοχές της και υπερχείλιζε της

---

<sup>194</sup> Το ίδιο, σ. 47.

<sup>195</sup> Το ίδιο, σ. 49.



ενέργειάς της, προκειμένου να βρει δίοδο στο ανθρώπινο μέλος και να επιβληθεί στην ανθρώπινη νόηση με μία κραυγή, απόδειξη της καταπιεσμένης της πλευράς που πάσχιζε να εκφραστεί και στο τέλος αυτονομήθηκε. Έτσι, το χλιμίντρισμα γίνεται το σύμβολο της αντίστασης πριν ξεσπάσει η ολοκληρωτική απόσχιση, που μοιραία θα αφήσει την ανθρώπινη πλευρά μισή, να σέρνεται ανάπηρη, παράλυτη. Η θέαση του ανθρώπινου μέλους του Χείρωνα προκαλεί θλίψη. Είναι ένα απομεινάρι, με στόμα σερνάμενο, χείλη που ανοιγοκλείνουν, γλώσσα πάνω κάτω, ένα μέλος μετά από σοκ, λίγο πριν το τέλος, υπόσταση ανολοκλήρωτη, που δείχνει αργοπορημένα μεταμέλεια, αφού έχασε το στήριγμά της, και ζητά τη μεταστροφή των Ερινύων σε Ευμενίδες, για καθετί ντροπιαστικό, κάθε εφησυχασμό, κάθε απώθηση, μαζί για την πράξη και τη νόηση του ανθρώπου, που συνέβαλαν σε μία α-συνειδησία. Για άλλη μία φορά, τα αντιθετικά ζεύγη προκαλούν το επιθυμητό αποτέλεσμα: ειδεχθή- άφεση, νανούριζε- αμφιβολίες, κατάπνιγε- απελπισία, για να καταλήξει στην καταστροφική ανθρώπινη μανία, που πάντα διέθετε έναν τύπο λάβαρου (θεός, αναγκαιότητα ιστορική), με ελπίδες- δολώματα.<sup>196</sup> Η απόσχιση του ζωόδους προκάλεσε τη μεταμέλεια και την κατάδειξη όλων των ανθρώπινων ανομιμάτων.

Η βολική αντιμετώπιση όλων των πράξεων που ενίσχυαν την επιθυμία εξουσίας καταγγέλλεται ως η μέγιστη αιτία που η ζωώδης φύση αποστρέφεται την ανθρώπινη πλευρά του Χείρωνα. Οι ελπίδες, ως δολώματα, έφεραν σαν ένα νέο είδος σοφιστή την αλήθεια τους και αντικρούονταν προκαλώντας την πλάνη και αποκρύπτοντας την Προμηθεϊκή ομολογία ότι οι ελπίδες ήταν τυφλές.<sup>197</sup> Ο Μ. Ποντίκας, επιθυμώντας για δεύτερη φορά να συνομιλήσει με το αρχαίο δραματικό κείμενο, εντάσσει στο κείμενό του αυτούσιο μεταφρασμένο απόσπασμα από τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου και διευρύνει τα ζητήματα που διαχειρίζεται. Η επιστράτευση των δραματικών αρχαίων κειμένων που δημιουργικά χρησιμοποιεί αποκαλύπτει και ικανοποιεί μια εγγενή ανάγκη επικοινωνίας με τη διάνοια των τραγικών και τα θέματα που διαχειρίζονταν. Η ελπίδα ορίζεται ειρωνικά από την Αληκτώ ως το μέσο της επιβίωσης του θνητού με στόχο το καλό της ανθρωπότητας, ενώ η ανακύκλωση της πλάνης της ελπίδας εξισώνεται με μία

---

<sup>196</sup> Το ίδιο, σ. 51.

<sup>197</sup> Ο.π.

συνεχή συνωμοσία.<sup>198</sup> Η εξιστόρηση της συνωμοσίας είναι η διάσωση του Προμηθέα από τον Ηρακλή. Το ανθρώπινο γένος, όπως αποκαλύπτουν οι Ερινύες, έχει δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για μία αέναη πρόφαση ελπίδας, που το κρατάει ζωντανό. Κάθε Μύθος ακυρώνεται από τις Ερινύες ως μια συνωμοτική πράξη, που παίρνει διαστάσεις μάρκετινγκ. Προσαρμόζοντας τον Μύθο σε μία σύγχρονη αντιστοιχία, ο Μ. Ποντίκας μεταπηδά στον μύθο όπου ο Χείρωνας χαρίζει την αθανασία του στον Προμηθέα, προκειμένου να γλιτώσει τους πόνους από την πληγή που του άφησε το βέλος του Ηρακλή. Μας παρουσιάζει τον Ηρακλή να τον επισκέπτεται και να του προσφέρει ως ευεργέτης τη λύτρωση που είναι ο θάνατος μετά από τον τόσο πόνο, ουσιαστικά υποβιβάζοντας τον Χείωνα σε ένα υποχείριο, το μέσο για την τακτοποίηση άλλης μίας αναγκαιότητας που θα έφερνε ελπίδα, ώστε να γίνει ο Προμηθέας αθάνατος. Το μεταδραματικό και μετα-Μυθικό στοιχείο είναι ιδιαίτερα έντονο: *«θα ειπωθεί μετά σαν παραμύθι/ ή σαν αφήγηση ιστορική»*<sup>199</sup>, αναφέρει η Τισιφώνη. Εντοπίζουμε την έντονη ανατροπή του Μύθου, που θέλει ο Χείρωνας να παραδίδει εκούσια την αθανασία του στον Προμηθέα, προκειμένου να γλυτώσει από τους πόνους τους Ηράκλειου βέλους.

Ο Μ. Ποντίκας, αντλώντας όχι απλώς ένα στοιχείο του Μύθου, αλλά ένα στοιχείο της πλοκής του Μύθου, επιβάλλει την αντιστροφή του, παρά το γεγονός ότι διατηρεί την καθορισμένη εξέλιξη. Τα δύο προηγούμενα κείμενα των Δ. Δημητριάδη και Γ. Βέλτσου επέφεραν αλλαγές στη γραμμική εξέλιξη των γεγονότων του Μύθου, άλλαζαν τη σχέση αιτίου και αιτιατού στους εξωτερικούς συνδέσμους των γεγονότων, που εδώ διατηρεί ο Μ. Ποντίκας. Η αλλαγή έγκειται στα εσωτερικά αίτια, εκεί ανατρέπει ο συγγραφέας τους πραξιακούς συνδέσμους, ενώ τα γεγονότα παραμένουν ίδια. Ο Χείρωνας θα αποποιηθεί την αθανασία του και ο ηρωικός Προμηθέας θα την οικειοποιηθεί, αλλά για άλλους λόγους. Ο πόνος του ενός θα είναι η γατριά του άλλου, αλλά ένας υπαίτιος διαμεσολαβητής θα έχει αναλάβει τη συμφωνία. Ο Ηρακλής μετατρέπεται σε διαπλεκόμενο των Μύθων, που διατηρεί την καθεστηκυία τάξη, έτσι ώστε η ελπίδα να ανακυκλώνεται. Ο σαρκασμός των Ερινύων στην αρχική σκηνοθετική οδηγία υποβιβάζει τη μυθική ηρωική του αξία.

---

<sup>198</sup> Το ίδιο, σσ. 53 και 55. Η εξιστόρηση της συνωμοσίας είναι η διάσωση του Προμηθέα από τον Ηρακλή. Το ανθρώπινο γένος, όπως αποκαλύπτουν οι Ερινύες, έχει δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για μία αέναη πρόφαση ελπίδας, που το κρατάει ζωντανό.

<sup>199</sup> Το ίδιο, σ. 53.

Επιλέγοντας να μεταβάλει την εσωτερική δομή των γεγονότων, ο συγγραφέας επιτείνει το αίσθημα πλάνης και το μεταβιβάζει σε ένα ιστορικό πλαίσιο διάδοσης των Μύθων. Η πλάνη δεν έγκειται μόνο στα γεγονότα αλλά και στους Μύθους, που συμβάλλουν σε συλλογικές νοητικο-πνευματικές διεργασίες, μας καταθέτει ο Μ. Ποντίκας. Προσαρμόζοντας το μυθικό πλαίσιο στη συγχρονία του,<sup>200</sup> παρουσιάζει τον Ηρακλή να διαπραγματεύεται την αθανασία του Χείρωνα και να μεταβιβάζει τις γνώσεις του σε παροντικούς όρους (ανακοινώσεις, βιβλία, δημοσιεύσεις, οράματα), καλύπτοντας μαζί την πνευματική του αναγνώριση και την θεϊκή του πλευρά. Μετά από μία μακρά ροή λόγου, η Τισιφώνη καταλήγει στην τελική τους αποδεδειγμένα άνιση συμφωνία, λόγω του χειριστικού λόγου του Ηρακλή, που είναι το ξεψύχισμα του Χείρωνα «μ' ένα χαμόγελο βλακός στα χείλη»<sup>201</sup> και αποδεικνύει την πλάνη της παγίδας του Ηρακλή και τη θυματοποίηση του Χείρωνα. Το σύμβολο του πνεύματος έχει ηττηθεί από το σύμβολο της πονηρίας. Μέσα στα ίδια πλαίσια ειρωνείας, ο Ηρακλής αναφέρεται ως ελεήμων, ευεργέτης, ασύδοτος βιομήχανος ελπίδων μέσα σε μόλις δύο στίχους<sup>202</sup> και αποδεικνύεται έμμεσα ως έμπορος ελπίδας.

Οι λέξεις που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο συγγραφέας παραπέμπουν άμεσα σε χριστιανικούς κοινούς λεκτικούς «τόπους», όπως η ελεημοσύνη, η ευεργεσία, τα οράματα και οι ευαγγελισμοί, όλες λέξεις που ενεργοποιούν ένα οικείο μας συναίσθημα και συγγέουν συνειρμικά συμβάσεις του αρχαίου ελληνικού κόσμου και της σύγχρονης χριστιανικής πραγματικότητας, δημιουργώντας μία ανάλογη καταγγελτική δήλωση του Μ. Ποντίκα. Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι αντιμετωπίζει εξίσου ακυρωτικά το νέο σύστημα πίστης, στάση που εντοπίζουμε και στον Δ. Δημητριάδη και στον Γ. Βέλτσο. Για τον λόγο αυτό, και γνωρίζοντας τη δική μας εξοικείωση με τις επιλεγμένες λέξεις, μας μιλά για το θεϊκό και ημίθεο στοιχείο της ελληνικής αρχαιότητας, χρησιμοποιώντας σύγχρονες χριστιανικές λέξεις. Οι δύο θρησκείες ζυμώνονται για να δηλώσουν

---

<sup>200</sup> Πρβλ. Βάλτερ Πούχγερ «Η Επίδραση του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη από την Αναγέννηση ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο Μερκούρης, Σπ. (επιμ.), *Αρχαίο ελληνικό θέατρο: η επίδρασή του στην Ευρώπη*, Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ, Αθήνα, 1993, σσ. 53-65, 65: «Κάθε εποχή ανακαλύπτει άλλα συγγενικά στοιχεία στην ελληνική αρχαιότητα και διαμορφώνει ένα διαφορετικό ερμηνευτικό κώδικα στην αποκρυστάλλωση των μορφών, αξιών και μηνυμάτων του αρχαίου ρεπερτορίου».

<sup>201</sup> Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα*, σ. 55.

<sup>202</sup> Το ίδιο, σ. 57.

την επανάληψη της κίβδηλης συλλογικής σκέψης, ήτοι της πλάνης που προκαλούν εξώτερα και πάντα ανώτερα του ανθρώπου στοιχεία.

Φτάνοντας σε αυτό το σημείο το κείμενό του, ο Μ. Ποντίκας μας προκαλεί και πάλι τη σκέψη για τον άνθρωπο, αλλά κυρίως για το επιχείρημα που ο ίδιος επιθυμεί να στήσει. Στην πρώτη πτυχή του κειμένου του ο άνθρωπος κατηγορήθηκε άμεσα για τη δική του ευθύνη στην πλάνη. Αυτό το δεύτερο μέρος του έργου του αποδίδει την πλάνη του σε αίτια εξωτερικά και ισχυρότερα του ανθρώπου. Συμπληρώνει τη συνολική θεώρησή της, προσθέτοντας τη συμβολή του θεϊκού στοιχείου, που απέκρυψε από τον άνθρωπο την αλήθεια. Χωρίς να μειώνει το αρχικό του επιχείρημα στο πρώτο μέρος για την ανθρώπινη ευθύνη, το συμπληρώνει αποκαλύπτοντας τη συμβολή του θεϊκού στοιχείου σε μία διαχρονική και ευπροσάρμοστη στον χρόνο συνωμοσία. Οι λέξεις-κλειδιά που χρησιμοποιεί από το πρώτο μέρος του κειμένου επαναλαμβάνονται και εμπλουτίζονται. Συσχετίζει τα αντιθετικά νοηματικά ζεύγη άνοδος-κάθοδος και θάνατος-ανάσταση (που αντικαθιστά το λεκτικό ζεύγος του πρώτου μέρους του τρίπτυχου θάνατος-ζωή) με τον ελπιδοφόρο Προμηθέα, δηλαδή συνδέει την ανθρώπινη ελπίδα με την επικύρωση της πλάνης του Μύθου. Ο ήρωας που έχει ήδη απογυμνώσει και ολοκληρωτικά αποκαθλώσει συνδέεται με τις ανθρώπινες ελπίδες, αποδεικνύοντάς τις για μια ακόμα φορά τυφλές. Στο σύστημα παραγωγής ελπίδας ο Προμηθέας ορίζεται ως ο πομπός και ο Χείρωνας ως ο διαμεσολαβητής, «[...] ο ενδιάμεσος! Το βαποράκι των ελπίδων.»<sup>203</sup> Η ελπίδα εξισώνεται με ένα ναρκωτικό. Συνεπώς, προκαλεί στον άνθρωπο απομάκρυνση από την πραγματικότητα και τη διαύγεια σκέψης. Αυτό το ναρκωτικό ο Χείρωνας αναλαμβάνει να μεταφέρει στους ανθρώπους. Μέσο για την αθανασία είναι μια θυσία. Αναλογικά, για τον Προμηθέα μέσο είναι ο Χείρωνας.

Οι Ερινύες συνεχίζουν τη σαρκαστική τους στάση για τον ξεπεσμό του διανοούμενου σε *promoter*<sup>204</sup>. Η χρήση της σύγχρονης αγγλικής λέξης, που υπάγεται σε λεξικό όρων επιχειρήσεων και αγοραλογίας, υποβιβάζει ακόμα περισσότερο τον Μυθικό ήρωα και τον/ μας απομακρύνει από τον αρχαίο κόσμο. Προκαλεί, δε, μια εκπτώτικη μετάλλαξη του Μύθου σε αγοραίο προϊόν, καθώς η λέξη συνοδοιπορεί εντός της ίδιας ρήσης με τις λέξεις 'πρόβλεψη', 'σκεπτικισμός'

---

<sup>203</sup> Ο.π.

<sup>204</sup> Ο.π.

και 'αίσθηση του μέτρου'. Για μία ακόμα φορά ο συγγραφέας παραθέτει αυτούσιο απόσπασμα ενός μετακειμένου του Μύθου και του αρχαίου δράματος. Πρόκειται για το βιβλίο του Ρολάν Μπαρτ, *Μυθολογίες*.<sup>205</sup> Καθώς εξελίσσεται το δικό του έργο, παραβάλλει εκείνα τα κείμενα που του σημάδεψαν τη σκέψη και συναποτελέσαν βασικές παραμέτρους του δικού του ξετυλίγματος του κουβαριού του προκειμένου Μύθου. Μεταβαίνει από τον αρχαίο χρόνο στη σύγχρονη διανόηση, την ήδη εδραιωμένη και μελετημένη, δημιουργώντας έναν συνδετικό δεσμό/ ιστό με το σήμερα και τη δική του γραφή.

Επαναφέροντας το ζήτημα της αιμοσταγούς ελπίδας, σχολιάζει τον Προμηθέα ως έναν βιομήχανο μετανιωμένο, που νοσταλγεί τον βράχο της σαρκικής του κατάπτωσης και μυθικής του εξύψωσης. Κάθε φορά είναι αργότερα, σύμφωνα με τις Ερινύες, που οδηγούνται σε ένα λεκτικό παιχνίδισμα χρονικών προσδιορισμών: αργά, τώρα, πάντα, για να καταλήξουν ότι το τώρα είναι πάντα, συνεπώς αργά για μετάνοιες και αλλαγή.<sup>206</sup> Ευρισκόμενος σε πλήρη απελπισία, ο Χείρων αποφασίζει να την απολαύσει, να μην εξεγερθεί, να μην αυτολυπάται, να παραδοθεί και να ταπεινωθεί, δηλαδή να ερμηνευτεί. Η ανάγκη του είναι να συναντήσει το ζώδες μέλος του και να ζητήσει συγγνώμη, να σταματήσει να μιλά και μόνο να χλιμιντρίζει, το ανθρώπινο κεφάλι να το αλλάξει με αλογίσιο και να αποποιηθεί την ανθρώπινη πλευρά του. Στην ανθρώπινη αρρώστια του εγωισμού ο Μ. Ποντίκας αντιπαραβάλλει την αλογίσια αξιοπρέπεια. Η αντιστροφή έχει πραγματοποιηθεί. Το κτήνος εξυψώθηκε του ανθρώπου. Η ρήση του Χείωνα ολοκληρώνεται με απόσπασμα του *Κείμενα για το Τίποτα* του Σ. Μπέκετ, που ακυρώνει την αξία των λέξεων που τόσο βαραίνουν τον μυθικό Κένταυρο.<sup>207</sup>

Το δεύτερο μέρος ολοκληρώνουν οι Ερινύες, που αρνούνται να μετατραπούν σε Ευμενίδες και απειλούν. Ο Κένταυρος, ως ένας άλλος Ορέστης, κρύβεται στον ναό του, με κίβδηλη μετάνοια, δήθεν τύψεις, όμως οι Ερινύες υπόσχονται εκδίκηση ως μάρτυρες των νεκρών και μαρτυρούν ως πλάνη ακόμα και τη μετάνοιά του, τη θέση του ως θύμα, που οι ίδιες πιο πριν επιβεβαίωναν. Επιδιδόμενες στο τραγούδι τους χωρίς να μαυροντυθούν, βροντούν τα πόδια τους,

---

<sup>205</sup> Το ίδιο.

<sup>206</sup> Το ίδιο, σ. 59.

<sup>207</sup> Το ίδιο, σσ. 63 και 65, όπου ξεκινά και ολοκληρώνεται το μονολεκτικό απόσπασμα του Κενταύρου.

τσακίζουν και θολώνουν το μυαλό. Έτσι απότομα ολοκληρώνεται το δεύτερο μέρος, με μία παύλα χωρίς να προηγείται τελεία, αφήνοντας να εκκρεμεί ο λόγος και μαζί η πράξη των εκδικητριών.

### **(3) Η αντοχή της σιωπής. Επίλογος**

Οι Ερινύες και ο Χείρωνας συνεχίζουν να εμφανίζονται ως χαρακτήρες και στο τρίτο τμήμα του έργου του Μ. Ποντίκα. Η Κασσάνδρα, έχοντας απολέσει τον ανεύρετο λόγο, δεν επανεμφανίζεται. Η αντοχή της σιωπής προκλήθηκε από τη συνειδητή επιθυμία αποβολής των ανθρώπινων εκφραστικών μέσων από τον Κένταυρο. Οι λέξεις του προκαλούν απέχθεια. Η σιωπή είναι το μόνο που απομένει στην τρίτη πτυχή του *Χλιμιντρίσματος*. Από την αναφορά στους χαρακτήρες καταλαβαίνουμε ότι ο Χείρωνας δεν κατάφερε να αποποιηθεί την ανθρώπινη υπόστασή του και να μετατραπεί σε εξ ολοκλήρου κτήνος. Διατηρεί ακόμα την ανθρώπινη μισερή του υπόσταση, αφού μας παρουσιάζεται από τη μέση και πάνω. Οι Ερινύες και πάλι ξεκινούν το τρίτο μέρος. Το εκκρεμές νόημα συνεχίζεται στον πλάγιο λόγο που επανειλημμένα χρησιμοποιούν, για να μεταφέρουν τις συνομιλίες των χαρακτήρων που σχολιάζουν και, σύμφωνα με τον Μύθο, κρίνουν και καταδιώκουν.

Οι λέξεις αποκρίνονται στον Χείωνα και προσπαθούν να του επιβληθούν. Για αυτό το λόγο προβλέπεται η αντοχή για τη σιωπή του. Ο πληθυντικός τους αριθμός έχει ως αποτέλεσμα να τον κατατρέχουν σαν άλλες Ερινύες. Η πειθώς του ακυρώνεται σύμφωνα με τις λέξεις, διότι δεν έχει αποδέκτες που να πιστεύουν σε όποιον ακυρώνει την ελπίδα. Ο Προμηθέας απορρίπτεται από τους ανθρώπους λόγω άρνησης της επίφασης της ελπίδας για ελπίδα. Οι λέξεις σαρκάζουν μέσα στο κεφάλι του<sup>208</sup> σαν εσωτερικές Ερινύες. Αποκτούν υπόσταση εξωτερικού ποιητικού αίτιου εντός του, που δυνητικά θα γράφονταν με κεφαλαίο λάμδα. Για να απαλλαγεί από αυτές πρέπει να στερηθεί τη σκέψη. Η διανοούμενή του ταυτότητα το καθιστά αδύνατο. Ο αγώνας εναντίον τους αποδεικνύεται άνισος. Οι

---

<sup>208</sup> Το ίδιο, σ. 71.

λέξεις αποφασίζουν τις επόμενες κινήσεις τους και προβλέπουν τις δικές του. Στο τέλος επιλέγουν τη σιωπή.

Οι Ερινύες από αναμεταδότες όσων λένε οι λέξεις μετατρέπονται στις ίδιες τις λέξεις, έστω και αν στο κείμενο χρησιμοποιούνται εισαγωγικά δηλωτικά ευθέως λόγου. Επί σκηνης αναμένουμε τις Ερινύες να έχουν μετατραπεί στη σωματική απόδοση των λέξεων. Εξάλλου, η ταυτότητά τους είναι αν όχι όμοια, τουλάχιστον συγγενική. Και οι δύο ‘ομάδες’ ανήκουν στο θηλυκό γένος και σε πληθυντικό αριθμό, κατατρέχουν τον Κένταυρο Χείρωνα χωρίς να μπορεί να απαλλαγεί από αυτές και το νοσηματοδοτικό τους περιεχόμενο είναι καυστικό. Η εξωτερική από τον Χείρωνα ταυτότητα των Ερινύων αντιστοιχεί και αναλογεί στην εσωτερικότητα των λέξεων που συστήνονται μέσα στο μυαλό του. Με αυτόν τον τρόπο τον κατέχουν ολοκληρωτικά. Οι Ερινύες αποκτούν, συνεπώς, διττή ταυτότητα και λειτουργικότητα εντός του δράματος. Η ίδια η ταυτότητά τους συνιστά και αντικατοπτρισμό των εσωτερικών εγκεφαλικών λέξεων. Στο απόσπασμα αυτό παίζουν εις διπλούν τον εαυτό τους, την ασώματη εκφορά τους. Υπάρχει, όμως, μία μεγάλη διαφορά. Οι Ερινύες σχετίζονται με τις τύψεις ενώ οι λέξεις κατατρέχουν τη σκέψη ως αυτόματη έκφρασή της, χωρίς να προϋποτίθεται η Ύβρις. Εδώ, οι λέξεις εξισώνονται με την ύβρη που προκαλεί την αδυσώπητη πλάνη στο ανθρώπινο γένος. Ο κάθε αντίλογος δε βρίσκει αποδέκτες, συνεπώς οι λέξεις συνιστούν σημαίνοντα ενός πλαισίου πλάνης.<sup>209</sup> Αναμένοντας τις επόμενες κινήσεις του Κενταύρου, περιμένουν την αναγέννηση της ιστορίας. Εξάλλου, η προσπάθεια του Χείρωνα για να πείσει προϋποθέτει τη δική τους επιστράτευση. Τον αφήνουν στον ήχο της σιωπής караδοκώντας. Ο Χείρωνας υπήρξε υποκειμένος τους στη ζωή του, «θαμμένος από κάτω τους»<sup>210</sup>, ως διανοούμενος, σαν ένας συγγραφέας. Αποποιούμενος λεκτικές συμβάσεις νοημάτων, ο Χείρωνας κλείνει το τρίτο μέρος αλαλάζοντας, σαν μια άλλη Κασσάνδρα. Το επιθυμητό χλιμίντρισμα δεν έχει ελπίδα να το ανακτήσει. Η ανθρώπινη στερημένη του πλευρά του άφησε την Κασσάνδρεια γνώση της απεγνωσμένης κραυγής. Η γλώσσα του αποκόπτεται, όπως είχαν προβλέψει οι μάντιες για την Κασσάνδρα. Ο Χείρωνας έγινε Κασσάνδρα και ο λόγος (της αλήθειας) παραμένει ανεύρετος.

<sup>209</sup> Πρβλ. και το επιχείρημα του Β. Λιαπή, που αναφέρει ότι μαζί η γλώσσα και η σκέψη αναπότρεπτα καταρρέουν, καθώς ως συστήματα σήμανσης εμπεριέχουν τα σπέρματα της αποσύνθεσής τους: Βάιος Λιαπής, «Επίμετρο. Το *Χλιμίντρισμα* του Μάριου Ποντίκα. Τραγικός Διάλογος και Έκπτωση του Λόγου», στο Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα*, σσ. 77-93, 93.

<sup>210</sup> Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα*, σ. 73.

Σε αυτό το απόσπασμα, το συντομότερο από τα τρία, ο Μ. Ποντίκας μας εισάγει στην προσπάθεια για τη σιωπή της ώριμης γνώσης, όπου η ελπίδα έχει χαθεί. Ο αλαλαγμός είναι η μόνη έκλυση νοήματος και συναισθημάτων. Ο Κένταυρος άλλαξε ταυτότητα. Η αποκοπή της γλώσσας προκαλεί ή επιφέρει μία ταυτότητα κοινή με την Κασσάνδρα, ίδιος χαρακτήρας, ίδιος ο λόγος, ο παράλογος λόγος που μετατράπηκε σε μία σύνθεση φωνηέντων και συμφώνων, άραγε σε ά-λογο; Τα σημαίνοντα δεν ανταποκρίνονται πια στα σημαινόμενα εντός του γλωσσικού συστήματος επικοινωνίας και για αυτό καταργούνται από μέσα νοηματοδότησης και επικοινωνίας, όμως μια ολολύζουσα κραυγή μπορεί να φέρει περισσότερο νόημα και να έχει πλήρη λεξική νοηματοδότηση, να καταλαβαίνουμε από αυτή όσα οι λέξεις αδυνατούν να μεταδώσουν.

## Επίλογος

Μετά το τέλος ο συγγραφέας μας παραδίδει διευκρινιστικές σημειώσεις. Σε αυτές αναφέρει ότι και οι Ερινύες είναι εσωτερικός συνειδησιακός λόγος και δεν απευθύνονται η μία στην άλλη ούτε στον Χείρωνα αλλά δυνητικά τον βελονίζουν. Επομένως, ο συγγραφέας διατηρεί τον αρχαίο Μύθο όπως του παραδίδεται, καθώς οι Ερινύες έτσι προβλέπεται να παρουσιάζονται, αυτή είναι η μυθική τους ταυτότητα και ο προορισμός.<sup>211</sup> Το ύφος λόγου τους θυμίζει καθημερινές κοινές γυναίκες που σχολιάζουν τρίτους, όμως η όψη τους, όπως προβλέπει ο συγγραφέας, δε μας αφήνει τα ελάχιστα περιθώρια να μην τις ταυτίσουμε με τα αποκρουστικά και αποφευκτέα όντα που είναι.

Η θεματική της απώλειας της μυθικής ταυτότητας εμφανίζεται και στο κείμενο του Μ. Ποντίκα. Ο Χείρων έχει στερηθεί το μισό του σώμα, το υποβαστάζον, αυτό που προκαλούσε απρόβλεπτα χλιμιντρίσματα πριν αποσπαστεί από το ανθρώπινο. Το ίδιο ισχύει και για την Κασσάνδρα, που αδυνατεί να πει τα μελλούμενα και να λειτουργήσει ως η προειδοποιούσα των μαινόμενων

---

<sup>211</sup> Πρβλ. Mercedes Aguirre, «Erinyes as creatures of Darkness», στον τόμο M. Christopoulos, E. Karakantza, O. Levaniouk, *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lexington Books, Lanham/ Plymouth, 2010, σσ. 133-141, 134, όπου οι Ερινύες αναφέρονται ως πλάσματα της νύχτας, που κοιμούνται κάτω από την επήρεια του Απόλλωνα, ενώ στις *Ευμενίδες* η Κλυταιμνήστρα τις ξυπνά για να συνεχίσουν το έργο τους.



καταστροφών. Οι Ερινύες διατηρούν τις προβλεπόμενες σταθερές τους, σύμφωνα με τον Μύθο. Ο χαρακτήρας τους, όμως, αποκλίνει, καθώς πρωτοφανώς εδώ καταδιώκουν έναν ημίθεο και όχι ανθρώπους. Βρίσκουμε στον Μ. Ποντίκα τη δικαίωση των Ερινύων ως χαρακτήρων; Τα σχόλιά τους για την ανθρώπινη φύση που δε μαθαίνει και τυφλά ελπίζει, που εκούσια κωφάινει στο άκουσμα της αλήθειας και επαναλαμβάνει τα ίδια λάθη είναι μάλλον επιβεβαιωτικά ενός δίκαιου λόγου. Σίγουρα ο Μ. Ποντίκας δεν τις ακυρώνει, αλλά μας μεταφέρει την ατέρμονη επιφυλακή τους, αφήνοντας ανοιχτά τα ενδεχόμενα μίας άμεσης ή έμμεσης στην όψη (στις σκηνοθετικές οδηγίες αναφέρει ότι η σκηνική τους εμφάνιση πρέπει να είναι ακραία<sup>212</sup>, είτε είναι αποκρουστικές είτε ελκυστικές) απειλής... να μας κατατρέξουν. Συμπληρωματικά, οι Ερινύες στο έργο αποτελούν έναν οιονεί Χορό του αρχαίου δράματος. Σχολιάζουν και συνιστούν τη φωνή της λογικής και της σύνεσης. Αποκτούν έναν συμπληρωματικό ρόλο, χωρίς να απολέσουν τον δικό τους.

Στο έργο του Μ. Ποντίκα μόνο η Κασσάνδρα και οι Ερινύες παρουσιάζονται από τον Μύθο των Ατρείδων και μάλιστα αποσπασμένες σε ένα διαφορετικό πλαίσιο δράσης, επιτελούν μία λειτουργία εκτός του Ατρείδικού μύθου, που δεν μας παραπέμπει επ' ουδενί στο παλάτι του Άργους. Γεννάται το ερώτημα, πού είναι οι Ατρείδες; Απουσιάζουν ή μήπως όχι; Έχοντας ενεργοποιήσει το πλέγμα άλλων αρχαίων Μύθων, ο Μ. Ποντίκας εξάγει την Τρωαδίτισσα μάντισσα και τις Ερινύες από ένα γεωγραφικό περιοριστικό πλαίσιο, προκειμένου να φιλοσοφήσει ζητήματα που τον απασχολούν και αφορούν στη γνώση, τη μεταβίβαση αυτής, την έμμεση ελπίδα βελτίωσης, που στο κείμενό του αναιρεί. Κρατά και την Κασσάνδρα και τις Ερινύες σε ένα επίπεδο δευτερεύον των χαρακτήρων, για να βάλει στο κέντρο τον Κένταυρο Χείρωνα, που εκπροσωπεί τη γνώση και τη δυαδικότητα ανθρώπου και ζώου και να μιλήσει για τη σύνεση, το συναίσθημα, τη λογική και την αξία αυτών. Οι Ατρείδες είναι, έστω και εκτός πλαισίου, κάπου γύρω; Όλο το κείμενο του Μ. Ποντίκα συστήνεται με άμεσο στόχο να σχολιαστεί έμμεσα ο άνθρωπος. Όπως και στην αρχαία ελληνική τραγωδία, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τα σημεία του προκειμένου να καθρεφτίσει τα σημανόμενά του. Η λέξη 'άνθρωπος' χρησιμοποιείται από την αρχή και αναφέρεται μέχρι το τέλος. Οι Ατρείδες χρησιμοποιήθηκαν συνολικά και

---

<sup>212</sup> Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα*, σ. 57.

εξατομικευμένα από τους αρχαίους συγγραφείς, προκειμένου να δημιουργήσουν ένα σύγχρονό τους ανάλογο του ανθρώπου και της σύνθεσης που αυτός σε πληθυντικό αριθμό δημιουργεί. Οι Ατρείδες είμαστε εμείς. Οι άνθρωποι στους οποίους αναφέρονται οι Ερινύες, για χάρη των οποίων η Κασσάνδρα ψάχνει απεγνωσμένα τον ανεύρετο λόγο και ανάμεσα στους οποίους ο Χείρωνας δε βρίσκει αποδέκτες είναι οι Ατρείδες, ίσον είμαστε εμείς. Οι Ατρείδες είναι οι άνθρωποι που δεν έμαθαν από τα προηγούμενα λάθη, αδιαφόρησαν για τις προφητείες και συνεχίζουν να μη μαθαίνουν. Απομακρυσμένος από τον Μύθο των Ατρείδων και δανειζόμενος αποσπασματικά στοιχεία του, ο συγγραφέας μας οδηγεί σε ένα χωροχρόνο αόριστο αν και ύστερο των Μύθων, όπου το ανθρώπινο στοιχείο εξισώνεται με μία ιδέα (παραδόξως, όσο και αν κατηγορείται) και δεν αποκτά συγκεκριμένη μορφή ή υπόσταση.

Ο Μ. Ποντίκας επαναλαμβάνει το ίδιο νόημα της απατηλής ελπίδας, προσθέτοντας διαφορετικές συνιστώσες κάθε φορά. Παρά το γεγονός ότι το νόημα παραμένει ίδιο σε συνεχόμενο βαθμό, η διαφορετικότητα των συνιστούντων μύθων που συνδιαλλάσσονται και αλληλλοσυμπληρώνονται, αντί να προκαλεί την κόπωση της επανάληψης, προσφέρει την ασφυξία των συνδυασμών τους. Μια ασφυξία απόλυτα και συνειδητά θεμιτή. Δεν υπάρχει διαφυγή από την πλάνη της ελπίδας, μας ξεκαθαρίζει κατ' επανάληψη, προκαλώντας τη σκέψη μας για τον εντοπισμό των τόσων μηχανισμών που συνεισφέρουν σε αυτή. Διατηρώντας στη γραφή του τη μορφή της γραφής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, σε στίχους που διακόπτονται από ριπές ακατάπαυστου λόγου, ο συγγραφέας δημιουργεί το ερώτημα περί γλώσσας.

Στο κείμενό του η γλώσσα ευπροσάρμοστα οικειοποιείται διάφορα χαρακτηριστικά. Αποφεύγεται η συμβολική γραφή και χρησιμοποιούνται επίθετα και ουσιαστικά της καθημερινότητας, ενώ η γλώσσα διαθέτει έντονη προφορικήτητα, αφού ο στόχος δεν είναι εξάλλου να διαβαστεί αλλά να ενεργοποιήσει μαζί την ακοή και την όραση. Το περιεχόμενο του κειμένου, με συνέπεια στην προηγούμενη γραφή, διακατέχεται από δηλωμένη από τον συγγραφέα διακειμενικότητα, που δεν περιορίζεται ούτε στους αρχαίους μύθους, ούτε στα αρχαία δραματικά κείμενα, ούτε στη θεατρική γραφή, αλλά διαρρηγνύει τα όποια στερεότυπα και προχωρά στη θεωρία της λογοτεχνίας, με το απόσπασμα του Ρολάν Μπαρτ. Το μετακείμενο που έχει δημιουργήσει από τα κείμενα και

μετακείμενα των θεατρικών έργων και του θεωρητικού κειμένου, η δηλωμένη διακειμενικότητα ταυτόχρονα με τη μετακειμενικότητα, είναι ένα ξεχωριστό στοιχείο του *Χλιμντρίσματος*. Σε αυτές τις σκιές που ενίοτε τον συντρόφευαν και άλλοτε τον στοίχειωναν, ο Μ. Ποντίκας απευθύνεται κατάματα και φτάνει σε μια δημιουργική σύμπραξη μαζί τους.

Ένα ακόμα συμπληρωματικό (αποφεύγεται η λέξη ‘τελικό’, καθώς το κείμενο όσο περισσότερο διαβάζεται και παριστάνεται, τόσα περισσότερα θα μας αποκαλύπτει) ζήτημα είναι το μήνυμα της «*αυτοσυνείδησης της απόλυτης χρεοκοπίας: πολιτικής, κοινωνικής, επιστημονικής, φιλοσοφικής, ποιητικής*»<sup>213</sup>. Το μήνυμα που έχουν και οι άλλοι συγγραφείς πραγματευτεί- και κυρίως διαπραγματευτεί μαζί του- επανέρχεται στον Μ. Ποντίκα. Του μηνύματος της γραφής δεν μετέχει κανείς και η γλώσσα αδυνατεί να πιστοποιήσει τη λειτουργική της αξία. Συνεπώς, γιατί γράφει ο Μ. Ποντίκας και μας καταθέτει, ειδικά μετά από τόσον καιρό, ένα κείμενό του; Ποια αυτοακύρωση επιβεβαιώνει;<sup>214</sup> Αν ο διανοούμενος Χείρωνας καταφεύγει σε Κασσανδρικούς ολολογμούς, τότε ποια η αξία της μεταφοράς νοημάτων μέσω της γλώσσας; Ο συγγραφέας επιβεβαιώνει ότι απεκδύεται τον όποιο μανδύα του διανοούμενου ή του διαφωτιστή-λутρωτή. Η ζωώδης κρυμμένη πλευρά του αναδύεται και δηλώνει τη λήξη του δράματος (ήτοι του δραματικού του κειμένου). Η απόλυτη απώλεια της ανθρώπινης γλώσσας και η επιστροφή στις ζωώδεις κραυγές είναι μαζί δήλωση πτώσης στο σημείο μηδέν. Κάπου εκεί υπάρχουν και τα σπάργανα ενός αρχικού δικαιώματος ανόδου<sup>215</sup>, έστω κι όταν υπάρχει η προηγούμενη γνώση ότι η ελπίδα δεν είναι παρά μια πλάνη. Έστω κι αν χωρίς ελπίδα απαιτείται η έναρξη της ανόδου.

---

<sup>213</sup> Πρβλ. Διαμαντάκου «Από τα Βάθη...», σ. 15.

<sup>214</sup> Στο αυτό ερώτημα μία έγκυρη απάντηση δίνει ο Βάιος Λιαπής «Το Χλιμντρίσμα του Μάριου Ποντίκα. Πρώτα Αρχαιογνωστικά Προλεγόμενα», *Λογείον* 04/2014, σσ. 321-342, 338: «*Αυθαίρετες και γι' αυτό ανεπαρκείς, οι σκέψεις και οι λέξεις ματαιώνονται, σε μιαν αδήριτη διαδικασία αυτοκατάργησης, της οποίας την αδυσώπητη πορεία παρακολουθούμε, βήμα προς βήμα, στο Χλιμντρίσμα.*»

<sup>215</sup> Πρβλ. Γιώργος Πεφάνης «Αντηχήσεις σε ένα Χλιμντρίσμα Ι», 16/02/2015, <http://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-pefanis> (05/01/2017), όπου, αν και σε νοηματική αντιστροφή με το παρόν επιχείρημα, αναφέρει ότι κάθε αρχή είναι ίχνος ενός τέλους.

## Αύρας Σιδηροπούλου *Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας* (2004)<sup>216</sup>

Διαφοροποιημένη από τους συγγραφείς που έχουν ως τώρα γίνει αντικείμενο αναφοράς, η Αύρα Σιδηροπούλου επιχειρεί, αντί να αποκλίνει από τον Μύθο, να τον συμπληρώσει, εισβάλλοντας στο παλάτι των Ατρείδων και αποκαλύπτοντας μία πλευρά του Μύθου που δεν έχει διαστάσεις κοινωνικές και στην οποία δε μετέχει κανένας Χορός. Διεισδύοντας σε ζητήματα προσωπικά και προσπερνώντας ακόμα και τα εντός του οίκου, η Α. Σιδηροπούλου μεταβαίνει στις εσωτερικές σκέψεις και τα συναισθήματα της Κλυταιμνήστρας, σαν να δημιουργεί ένα επεισόδιο εντός της Αισχύλειας παραδεδομένης τραγωδίας *Αγαμέμνων* (αποδεικνύεται στο τέλος ότι μάλλον τοποθετείται χρονικά στις τραγωδίες *Χοηφόροι* και στις δύο αρχαίες *‘Ηλέκτρεις’*, αλλά αυτή η αναμονή καθοδηγεί τη σκέψη των θεατών στην άφιξη του Αγαμέμνονα λόγω της αντίστοιχης αναμονής του βασιλιά στα αρχαία δραματικά κείμενα, και εδώ η

---

<sup>216</sup> Αύρα Σιδηροπούλου, *Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας*, χ.έκδοση, χ.τ., χ.χ. Το έργο βρίσκεται σε έντυπη φωτοτυπημένη μορφή στη βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθήνας. Η πρώτη παράσταση δόθηκε στο θέατρο Δίπυλον στις 15/04/2004 από την ομάδα Persona. Το έργο γράφτηκε το 2001 στα αγγλικά και έγινε αντικείμενο εργαστηριακής θεατρικής προσέγγισης στη Νέα Υόρκη. Η 11η Σεπτεμβρίου όμως σταμάτησε το εργαστήριο. Στην Αθήνα το έργο μεταφράστηκε στα ελληνικά και παίχτηκε το 2004 ως θεατρικός μονόλογος με τη Θέμιδα Μπαζάκα και απολαμβάνει μια τριεθνή σύμπραξη: Ελληνική, Τούρκικη και Αμερικάνικη. Η τρίπτυχη, τρίλωση και τριεθνής εκδοχή γεννήθηκε χάρη στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα για την προώθηση του διαλόγου πολιτών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας και τον σχεδιασμό «Η Κλυταιμνήστρα στην ειρήνη». Το έργο ξαναγράφηκε σε τρεις γλώσσες και ανέβηκε στο Πειραματικό Θέατρο Ουπενί της Κωνσταντινούπολης το 2004 με ερμηνεύτριες τις Ντεριά Ντουρμάζ (στα τουρκικά), Θέμιδα Μπαζάκα (στα ελληνικά), Κριστίν Λινκλέιτερ (στα αγγλικά), που μιλούσαν η καθεμία στη γλώσσα της και απέδιδαν σκηνικά τρεις διαφορετικές ηλικίες της Κλυταιμνήστρας (νεαρή, μεσήλικη, ώριμη). Ακολούθησαν παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη στο θέατρο Άνετον (30/09/2005) και 17/05- 03/06 του 2007 στα ελληνικά με αγγλικούς υπέρτιλους στο θέατρο «Λα Μάμα» της Νέας Υόρκης: Βίκυ Χαρισσοπούλου « Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας γίνονται... σφαίρες», *Τα Νέα*, 30/09/2005, <http://www.tanea.gr/news/nsin/article/4409739/?iid=2> (05/01/2017) και: ---, «Greek production of Clytemnestra's Tears at La Mama» (10/04/2007). Συμπληρωματικά:

<https://grhomeboy.wordpress.com/2007/04/10/greek-production-of-clytemnestras-tears-at-la-mama/> (05/01/2017), όπου ενδιαφέρον παρουσιάζεται στο κείμενο, όταν αναφέρει ότι σύμφωνα με τον Τύπο (προλογίζοντα άρθρα για την παράσταση στο Λα Μάμα), η Κλυταιμνήστρα πρέπει να αντιμετωπίσει μαζί τα παιδιά της, τον λαό, τους θεούς και τους θεατές και το ακατάπαυστο κυνήγι των Ερινύων, ρήση που δηλωμένα την εξισώνει με τον Ορέστη ως προς τον κατατρεγμό των Ερινύων, και: ---, «Clytemnestra's Tears at La Mama E.T.C.» (18/04/2007), <http://www.newyorktheatreguide.com/news/apr07/clytemnestrastears18apr07.htm> (05/01/2017), που αναφέρει την παράσταση ως τον θρήνο μίας γυναίκας (*a one-woman lamentation*), με το οποίο δε συμφωνεί η παρούσα μελέτη ως προς τη λεξιλογική επιλογή του θρήνου.

συγγραφέας επιφέρει μια έμμεση ανατροπή του Μύθου, όπως θα αποδειχτεί στο τέλος), διαφορετικής μορφής και ύφους, καθώς απορρίπτεται ο διάλογος (το βασικό μέσο της εξέλιξης του Μύθου) και προτιμάται ο εσωτερικός μονόλογος, που φαινομενικά δεν εξελίσσει το δράμα, αλλά καθορίζει/ προσδιορίζει τα αίτια δράσης. Εν συντομία, η συγγραφέας επιλέγει να αποκαλύψει νοητικο-ψυχικές λειτουργίες που δικαιολογούν τις εξωτερικές δράσεις του παραδεδομένου Μύθου.

Δομικά, το κείμενο διατηρεί τις συμβάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος, με τα κατά ποσόν μέρη (Πρόλογος, Επεισόδια- αριθμητική απόδοση-, η Έξοδος αντικαθίσταται από τη λέξη *Αυλαία*) να αναγράφονται εντός κειμένου. Στον Πρόλογο η Κλυταιμνήστρα μιλά στο δεύτερο πληθυντικό («*αφήνετε [...] εμποδίστε [...] ακούτε*»)<sup>217</sup>, επιτρέποντάς μας να συμπεράνουμε ότι η εσωτερική σκέψη της απευθύνεται στους υπηρέτες ή τους φρουρούς της ενώ η ίδια βρίσκεται εντός του παλατιού. Η αντιστροφή του χώρου επιφέρει μια μοναδική δυνατότητα: η γνώση των έξω γεγονότων και η ταυτόχρονη παρακολούθηση των σκηνικών γεγονότων (εδώ λόγων) προκαλεί μια θέαση διπλών δυνατοτήτων.<sup>218</sup> Ακούει τα βήματα που εικάζουμε ότι είναι του Αγαμέμνονα («*Είναι τα βήματα./ Εδώ. Βήματα.*»)<sup>219</sup>, που πλησιάζει επιστρέφοντας από την Τροία και προσπαθεί να αποτρέψει την είσοδό του στο παλάτι- η χρήση της προστακτικής καθιστά επιτακτική την ανάγκη της για αποτροπή της εισόδου του στο κτίριο. Ήδη από αυτό το αρχικό απόσπασμα εντοπίζουμε τα στοιχεία του εσωτερικού μονολόγου, καθώς είναι μόνη επί σκηνής αλλά και συνεχίζει ακατάπαυστα να μιλά σε σύντομες προτάσεις. Ταυτόχρονα, η πραγματικότητα συνυπάρχει με τον ονειρικό κόσμο αλλά και τη σφαίρα ενός νοερού σύμπαντος, που δημιουργείται από την έντονη σκέψη της αναμονής του συζύγου («*[...] Τον νιώθω. Είναι εδώ./ [...] Στα όνειρά μου, φτάνει*»)<sup>220</sup>. Η απόσπασση της στιγμής της άφιξης του Αγαμέμνονα και η απόδοση της σκέψης που αντιστοιχεί σε αυτή αποκτά χρονικά μεγαλύτερες διαστάσεις, διότι η σκέψη αποδίδεται λεκτικά σε μεγαλύτερο εύρος χρόνου.

<sup>217</sup> Αύρα Σιδηροπούλου, *Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας*, χ. έκδοση, χ.τ., χ.χ., σ. 11.

<sup>218</sup> Πρβλ. Γ. Πεφάνης, «Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας (Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Ρίτσος, Ζιώγας, Μάτεσις)», στον τόμο του ίδιου *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα, 2001, σσ. 311-331, 331: «*Το δραματικό τοπίο είναι στα χέρια των συγγραφέων μία σπουδαία συμβολική μορφή που όχι μόνο οπτικοποιεί και συμπυκνώνει τα νοήματα των έργων αλλά τα διανοίγει σε νέες προσεγγίσεις, όπως επίσης σε νέες διακειμενικές και διαπολιτισμικές αναλύσεις.*»

<sup>219</sup> Σιδηροπούλου, *Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας*, σ. 11.

<sup>220</sup> Το ίδιο.

Καθώς αντιλαμβανόμαστε ότι η Κλυταιμνήστρα μιλά χωρίς κάποιος να της ανταποκρίνεται, συνεπώς το κείμενο αποτυπώνει σκέψεις και όχι γεγονότα, θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε σε μία εικονοποιία των ταυτόχρονων γεγονότων, που έμμεσα αποτυπώνονται στο κείμενο.<sup>221</sup> Συμπληρωματικά, η συγγραφέας εκμεταλλεύεται τη διττή σημασία των λέξεων, σε ένα λόγο που διαθέτει μεταθεατρικά στοιχεία («Πίσω απ' τα φώτα, φτάνει.»)<sup>222</sup>. Και έχοντας αντιληφθεί τη συνύπαρξη όλων των στοιχείων που προαναφέρθηκαν, βρίσκουμε την πρώτη παύση στο πρώτο μισό της πρώτης σελίδας του κειμένου, που μεταλλάσσεται σε σύνορο μεταξύ των δύο σημασιών της λέξης «φτάνει». Η σκηνοθετική αυτή οδηγία συνιστά και το μέσο μετάβασης από το ένα νόημα στο άλλο: από την άφιξη στην εξάντληση. Εφαλτήριο της εξάντλησης είναι ο Αγαμέμνωνας, η εξάντλησή της αφορμάται από αυτόν. Η συγγραφέας τον καθιστά τον ηθικό αυτουργό κάθε πράξης της Κλυταιμνήστρας, όχι αναιρώντας αλλά μοιράζοντας τις ευθύνες των επερχόμενων γεγονότων του Μύθου. Ακολουθεί το ειρωνικό ύφος μιας καταγγελτικής φεμινιστικής ρήσης, μιας καταπιεσμένης προσπάθειας αυτοπροσδιορισμού μέσα σε μία ανδροκρατική- πατριαρχική σύμβαση<sup>223</sup>.

Η προηγούμενη χρήση του δεύτερου πληθυντικού δίνει τη σκυτάλη στο δεύτερο ενικό, όπου σε δύο περιόδους εξατομικευμένα απευθύνεται στον άντρα και το γιο της, και επανέρχεται στο δεύτερο πληθυντικό απευθυνόμενη και στους δύο μαζί. Η Κλυταιμνήστρα ως φιγούρα μέμφεται τις υποχρεώσεις της συζύγου και μητέρας, χωρίς να μας δίνει το δικαίωμα να συμπεράνουμε ότι αρνείται αυτούς τους ρόλους, αλλά αμφισβητεί τις τυπικές εκφάνσεις/ εκφράσεις τους: «*Επιθυμείς το σπίτι σου άντρα μου; Επιθυμείς το σπίτι σου, γιε μου; Ποθείτε το ζεστό σώμα της γυναίκας, αγαπημένης, Τη ζεστή μήτρα της μητέρας, αγαπημένης,*

---

<sup>221</sup> Δυνητικά, την Κλυταιμνήστρα να βρίσκεται μόνη της εντός του παλατιού και να ακούει τα βήματα ή, με την αντίστοιχη σκηνογραφική επιλογή, να βρίσκεται πίσω από την κεντρική είσοδο του παλατιού.

<sup>222</sup> Το ίδιο. Λογικά συμπεραίνουμε ότι πρόκειται για τα φώτα που φωτίζουν την ορχήστρα του αρχαίου θεάτρου. Ως θεατές της τραγωδίας *Αγαμέμνων*, θα βλέπαμε την άφιξη του βασιλιά του Αργούς, ο οποίος λογικά εισέρχεται στην ορχήστρα. Η εντύπωσή μας για την ανδρική ταυτότητα αναιρείται στη συνέχεια.

<sup>223</sup> Πρβλ. την επισήμανση ότι η σύγχρονη εποχή είναι μια εποχή που δεν υπάρχει έγκυρη ηθική αρχή, αλλά διαφορετικές οπτικές προς τα γεγονότα, που συνάδει με τη μονολογική δραματουργία, σε Διαμαντάκου, «Τραγικοί Ήρωες...», σ. 83. Η παρούσα ανάλυση προσεταιρίζεται περισσότερο το μέρος του επιχειρήματος των διαφορετικών οπτικών, επιθυμώντας να θέσει ένα μεγάλο ερωτηματικό αμφισβήτησης της εγκυρότητας της ηθικής, δεδομένης της πατριαρχικής κοινωνίας στα πλαίσια της οποίας μορφώνεται η ηθική αυτή.

[...] ...και για πάντα, μα πάντα, να ανήκει και στον δύο;»<sup>224</sup> Τα συμβατικά ανδρικά δικαιώματα που η Κλυταιμνήστρα προκαλεί εγείρουν ζητήματα φύλου, τόσο σύγχρονα όσο είναι έντονα στο αρχαίο δράμα. Ο τρόπος που επαναπροσδιορίζονται επαναδηλώνει την επιτακτική ανάγκη άρσης αυτών, όμως ταυτόχρονα αναδεικνύει τη σεξουαλική ταυτότητα της συζύγου-μάνας. Από το σώμα μεταβαίνει στη μήτρα, συνδηλώνοντας τη συμπλεγματική σχέση άντρα-γυναίκας-γιου, όπου οι δύο άρρενες είναι και αντίπαλοι. Ο πόθος για τη ζεστασιά του σώματός της, που φτάνει ως τη ζεστασιά της μήτρας της, συνεκφέρει τη θηλυκή της υπόσταση έξω από τις τυπολατρικές οικογενειακές, κοινωνικά οριζόμενες σχέσεις. Εδώ η Κλυταιμνήστρα τους απευθύνεται, έχοντας πλήρη επίγνωση της θηλυκότητάς της.

Ακολουθεί ένα σχόλιο που διαλευκαίνει την ερειπωμένη της ταυτότητα. Η επιστροφή αναφέρεται εμπλουτισμένη από ανοιξιάτικες μυρωδιές και εικόνες, που έρχονται σε αντίστιξη με τον εσωτερικό βροχερό της κόσμο. Η γυναικεία ταυτότητα παρουσιάζεται ως μία ταυτότητα ελλιπής, που από το βίωμα της αναμονής της επιστροφής περνάει στο βίωμα της απώλειας, της εγκατάλειψης. Η χαρά εδρεύει αλλού και η κατάκτηση του κόσμου δεν κρατάει παρά μόνο μια στιγμή. Η γενικευμένη εικόνα της γυναίκας ακολουθείται από μία παύση, μετά την οποία η Κλυταιμνήστρα μας συστήνεται. Η διαλεκτική σχέση ομάδας-ατόμου εντάσσει την Κλυταιμνήστρα σε αυτή την ομάδα των γυναικών, ως ένα μέλος της που βιώνει κοινές εμπειρίες, σε αντίθεση με τον Μύθο, όπου παρουσιάζεται και η πλευρά της μοιχεύσασας συζυγοκτόνου. Η ετερότητά της ως γυναίκας και συζύγου μεταβάλλεται σε οικουμενικότητα κοινή σε όλους.

Η Κλυταιμνήστρα συστήνεται στους θεατές, ακολουθώντας μία τακτική που συνάδει με το αρχαίο δράμα (όπου οι χαρακτήρες συστήνονται προκειμένου να ενημερωθεί το κοινό για την ταυτότητά τους αλλά και το σημείο στο οποίο βρίσκονται εντός του Μύθου), αλλά με ευθεία απεύθυνση που θυμίζει Μπρεχτ. Η ταυτότητά της είναι αυτή της συζύγου και της μητέρας. Ξεχωρίζει την Ιφιγένεια, που δε ζει πια. Στο κείμενο της Αύρας Σιδηροπούλου η ευθύνη της θυσίας της Ιφιγένειας δεν αποδίδεται στον Αγαμέμνονα, αλλά, σε συνέπεια με τον Μύθο, στους θεούς: «... η κόρη μου, η κόρη μου, [...]»<sup>225</sup>. Το αντίστροφο ανάλογο της

<sup>224</sup> Σιδηροπούλου, *Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας*, σ. 11.

<sup>225</sup> Το ίδιο, σ. 12.

Ιφιγένειας, η Ελένη, αναφέρεται, όπως πάντα, σε αντιπαράθεση με την παρθένα κόρη της, εντός της ίδιας περιόδου. Η Κλυταιμνήστρα την αναφέρει ως υπαίτια της θανάτωσης της κόρης της, της καταστροφής της οικογένειάς της, της διάλυσης της συζυγικής της σχέσης, της απομάκρυνσης με τον σύζυγό της και της ζωής που δεν έζησε. Μιλώντας με σύγχρονους όρους, η συγγραφέας μας παρουσιάζει ένα ζευγάρι που δεν κατάφερε να ανταποκριθεί στις συζυγικές και οικογενειακές προκλήσεις, όχι το βασιλικό ζεύγος των Ατρείδων. Μετατρέπει τον ατρείδικό μύθο σε υπόθεση πιο προσωπική και σύγχρονη.

Η θεματική του ταραγμένου ύπνου, την οποία διαχειρίστηκε ο Δ. Δημητριάδης στο κείμενο της *Εκκένωσης*, εμφανίζεται και στο έργο της Αύρας Σιδηροπούλου ως το βάρος στον ύπνο της: «*Τα όνειρα βαραίνουν το κρεβάτι μου,/ Κλείνω τα μάτια μου στα βήματα,/ Κλείνω τ' αυτιά μου στους ατέλειωτους γυρισμούς./ Καλωσορίσματα ξινά, ωχρά και κρύα/ Ολονυχτίς ταραάζουν τις σιωπές του σκοτεινού μου ύπνου*».<sup>226</sup> Στον κόσμο του ονείρου επανέρχεται κάθε αλήθεια της σκέψης και των γεγονότων. Η Κλυταιμνήστρα σφαλίζει τις διόδους των αισθήσεων της όρασης, της ακοής (τα μάτια και τα αυτιά) και μας μεταφέρει την αίσθηση της γεύσης της επιστροφής («*καλωσορίσματα ξινά*»)<sup>227</sup>. Οι ίδιες αισθήσεις χρησιμοποιήθηκαν και στις σκηνοθετικές οδηγίες του κειμένου του Γ. Βέλτσου *Σχέδιο για Ιφιγένεια*. Εδώ αποδίδουν τον εσωτερικό κόσμο των συναισθημάτων και της σκέψης της, ενώ μας καθοδηγούν σε μία φεμινιστική στάση απέναντι στην Κλυταιμνήστρα. Τα δάκρυα της Κλυταιμνήστρας συνομιλούν με το κείμενο του Ι. Καμπανέλλη *Γράμμα στον Ορέστη*. Η συγγραφέας δικαιολογεί γραμμικά, καθαρά, με χρονική συνέπεια αλλά χωρίς υπεκφυγές, τη στάση και τις πράξεις της ηρωίδας που επιλέγει να απομονώσει και, συνεπώς, υπέρ της οποίας να υπερθεματίσει. Όπως οι χαρακτήρες που επιλέγει ο Δ. Δημητριάδης, έτσι και η Κλυταιμνήστρα έχει έναν ύπνο ταραγμένο. Οι μυθικές Ερινύες του αρχαίου δράματος, βρίσκονται εντός της. Σύντομη, έστω, μνεία, αξίζει στο ύφος λόγου του εν προκειμένω αποσπάσματος. Ακολουθώντας συμβάσεις αρχαίου λόγου, η Αύρα Σιδηροπούλου επιτείνει το νόημα των λόγων της, θέτοντας τα ρήματα στην αρχή των στίχων, ενώ επιλέγει τον εξακολουθητικό

---

<sup>226</sup> Ο.π.

<sup>227</sup> Το ίδιο.



ενεστώτα και την επανάληψη («κλείνω... κλείνω... ταράζουν») <sup>228</sup>. Με πέντε στίχους η συγγραφέας αποδίδει την αποπνικτική εγκεφαλική κατάσταση της Κλυταιμνήστρας. Όλες οι αισθήσεις πρέπει να αδρανήσουν, προκειμένου να κοιμηθεί.

Η Μπρεχτική τεχνική επαναφέρεται, όταν η ηρωίδα απευθύνεται στους θεατές σαν να ήταν κριτές της και δημιουργεί έναν αντίλογο στην αναμενόμενη επικριτική τους στάση- σκέψη, μετά από μία παύση: «Όλοι εσείς εδώ, τα βήματα και μόνο αν ακούγατε,/ Θα ξέρατε κι εσείς πως έρχεται./Για δέκα χρόνια και,/ Θα βλέπατε,/ Θ' ακούγατε,/ Θα μυρίζατε/ Θα δαγκώνατε τη μοναξιά./ Ω, ω, ω.» <sup>229</sup> Η Κλυταιμνήστρα επιβάλλει στους θεατές να θέσουν εαυτούς στη θέση της και μαζί αντικειμενοποιεί μία υποκειμενικότητα όσον αφορά στον Αγαμέμνονα. <sup>230</sup> Η ως τώρα προσωπική της στάση μετατρέπεται σε μία γενικευμένη στάση, συνεπώς αντικειμενικότερη. Η αντίδρασή της, η ικανότητα των αισθήσεών της, οφείλεται στη δεκαετή μοναξιά που νοιώθει, έτσι όπως καθέννας θα ένοιωθε. Μαζί με τη διεύρυνση της ατομικότητάς της, επιτυγχάνεται και η κατάλυση της απόστασης του τραγικού της χαρακτήρα με έναν καθημερινό άνθρωπο. Οι πράξεις που ξεχωρίζουν έναν τραγικό χαρακτήρα σε πρότυπο ή αντιπρότυπο αντιμετωπίζονται από την Αύρα Σιδηροπούλου ως καθημερινές και αναμενόμενες. Έτσι, η Κλυταιμνήστρα φέρνει τους θεατές στη θέση της επί σκηνής και ταυτόχρονα μεταβαίνει στο διάζωμα πολλαπλασιαζόμενη! <sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> Το ίδιο.

<sup>229</sup> Το ίδιο. Ο «διάλογος» με την επικριτική κοινωνία μας προσφέρει μια αναλογία χωρίς αντίλογο του διαλόγου της Κλυταιμνήστρας με τον Χορό στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, για τον οποίο η Helen Foley αναφέρει ότι η άρνησή της να δει το έγκλημά της ως μία επιλογή ανάμεσα σε δύο διεκδικήσεις, μία του οίκου (διεκδίκηση για τον θάνατο του παιδιού της και προσβολή της ως συζύγου και μητέρας λόγω Κασσάνδρας) και μία δημόσια (που αφορά παραδοσιακές διεκδικήσεις γάμου, βασιλείας, στρατιωτικής υπεροχής) υποβιβάζει για τον Χορό τη σοβαρότητά της ως ηθικού ποιητικού αιτίου και ως διεκδικήτριας της δικαιοσύνης στο Helen Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, New Jersey, 2003, σ. 228.

<sup>230</sup> Πρβλ. την άποψη του Θεόδωρου Γραμματά, «Η Σοφοκλέους Οδός στο Ν.Ε. Θέατρο», *Όγδοο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, Κύπρος Κυπριακό Κέντρο Δ.Ι.Θ. Λευκωσία, 2005, σσ. 1-26, 19-20, που αναφέρει: «(Η σύγχρονη γραφή) παύει να τοποθετείται στη θέση του παθητικού δέκτη [...]. Στη θέση της αναπτύσσεται μία σύνθετη επικοινωνία, διαδραστικού τύπου, η οποία ενεργοποιεί τον αποδέκτη και τον μετατρέπει έμμεσα σε πομπό, ο οποίος από τη διάσταση του ετεροκαθορισμού περνά σ' εκείνο της αυτοαναφορικότητας. Το νέο κείμενο επενεργεί ως διάμεσο που επενεργεί ως αναμεταδότης, ως διάμεσο, που ανατροφοδοτεί και ανασημασιοδοτεί την επικοινωνία του σύγχρονου κοινού με το πρότυπο ή το αρχέτυπο στο οποίο στηρίζεται» -- επιχείρημα που επιβεβαιώνει την αξία της διακειμενικότητας της σύγχρονης γραφής, χάρη στη οποία το αρχέτυπο μεταβιβάζεται στον σύγχρονο θεατή.

<sup>231</sup> Μας παραπέμπει ως χαρακτήρα στην Καμπανελλική Κλυταιμνήστρα, που αναφέρεται στο *Γράμμα στον Ορέστη* ως γυναίκα της διπλανής πόρτας και όχι τραγικό πρόσωπο (Φωτεινή Σακελλαροπούλου, «Γράμμα στον Ορέστη και Ο Δείπνος του Ι. Καμπανέλλη. Στοιχεία πρόσληψης

Στο δεύτερο μέρος, που ορίζεται ως τέτοιο αριθμητικά, ακολουθεί η παραδοχή της προδοσίας που ένοιωσε μετά την αποχώρηση του Αγαμέμνονα για την Τροία, η δεκαετής γυναικεία προσμονή στο νυφικό κρεβάτι, η ανικανοποίητη θηλυκότητα.<sup>232</sup> Μετά από μία ακόμα παύση, εξομολογείται στους θεατές τον διπλό πόλεμο που βίωσε κατά την απουσία του Αγαμέμνονα. Ο εξωτερικός αντικειμενικός πόλεμος στην Τροία ανακοινωνόταν και έμελλε να τελειώσει, όμως ταυτόχρονα μαινόταν ο εσωτερικός πόλεμος που βίωσε ως μητέρα. Η περίοδος όπου αναφέρει τα παιδιά της ολοκληρώνεται και πάλι με το όνομα της Ιφιγένειας. Σταματά απότομα και ακολουθείται από την περίοδο όπου εξατομικεύει και πάλι τη χαμένη της κόρη: «*Μητέρα της Ιφιγένειας ποτέ πια. Ποτέ. Ποτέ πια.*»<sup>233</sup> Η επαναλαμβανόμενη επάνοδος στην Ιφιγένεια μαρτυρά το τραύμα της μητέρας. Η Κλυταιμνήστρα, αφού υπερθεμάτισε την ταυτότητά της ως μητέρας, παραθέτει την απώλεια αυτής της ταυτότητας. Η αξία που δίνει σε αυτή τη στέρηση αποδεικνύεται από την παύση που επιλέγει η συγγραφέας σε αυτό το σημείο.

Το ζήτημα του χρόνου ως θεματική στις συγγραφικές προσλήψεις επανέρχεται στο έργο της Αύρας Σιδηροπούλου. Η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται στον διογκωμένο χρόνο της δεκαετούς αναμονής και του πένθους της. Σε αυτό το σημείο απευθύνεται στον απόντα Αγαμέμνονα. Ο λόγος της ξεκινά με τη χρήση του δεύτερου προσώπου. Του λέει ότι τον θέλει και ότι της λείπει. Η χρήση παροντικού χρόνου για να εκφράσει πόσο τον θέλει, πόσο της λείπει, επιστρατεύοντας και πάλι τις αισθήσεις<sup>234</sup>, παρουσιάζει ενδιαφέρον, εφόσον έχουμε ήδη τοποθετηθεί στο χρονικό σημείο της επιστροφής του Αγαμέμνονα, όπως η ίδια μας έχει δηλώσει. Τα συναισθήματα που της προκαλεί ο σύζυγός της είναι ανάμεικτα με θετικά και αρνητικά πρόσημα και συμβάλλουν στην ένταση της αναμονής και της ανικανοποίητης επιθυμίας και της αβεβαιότητας της επιστροφής του. Το απόσπασμα ανάμεσα σε αυτές τις τόσο συχνές παύσεις

---

και διακειμένα», στον τόμο Γιάννης Γκότσης, Ελένη Καλή, Φωτεινή Σακελλαροπούλου, Βασίλης Τάσσης, Δημήτρης Τσατσούλης, *Από το Αττικό Δράμα στο Σύγχρονο Θέατρο, Μελέτες για την Πρόσληψη και τη Διακειμενικότητα, Αιγόκερω, Αθήνα, 2008*, σσ. 121-176, 128-129). Πρβλ. και το επιχείρημα του Θεόδωρου Γραμματά («Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, Τ. ΣΤ', Κέδρος, 2005, σσ. 203-225, 220), που μιλά για εκκοσμίκευση του υπερβατικού, συγκεκριμενοποίηση του γενικού ή χρονική εστίαση του διαχρονικού, εξατομίκευση του πανανθρώπινου.

<sup>232</sup> Σιδηροπούλου, *Τα δάκρυα της Κλυταιμνήστρας*, σ. 13.

<sup>233</sup> Ο.π.

<sup>234</sup> Το ίδιο, σ. 14.

συστήνεται από 11 στίχους στους οποίους η λέξη *Υποφέροντας* ξεκινά μία περίοδο που εκκρεμεί στον επόμενο στίχο πέντε από τις έξι φορές που χρησιμοποιείται, επιτείνοντας την αξία της λέξης αλλά και το βάρος της επανάληψης του νοήματος που αυτή φέρει.<sup>235</sup> Σε αυτό το σημείο του κειμένου η γυναικεία πλευρά της Κλυταιμνήστρας ξετυλίγεται και αποκαλύπτεται στον μέγιστο βαθμό.

Τα λόγια της καταλήγουν σε μία ρήση που καταδεικνύει φιλοσοφική σκέψη. Η Κλυταιμνήστρα είναι μια γυναίκα σκεπτόμενη, που έχει αρκετό παρελθόν αλλά είχε και άπλετο χρόνο για να σκεφτεί και να καταλήξει τη σκέψη της σε συμπεράσματα που αφορούν στη ζωή. *‘Οι ματαιότητες που φοράμε’*, με την επιλογή του πρώτου πληθυντικού, δημιουργεί ερωτηματικά σε ποιους αναφέρεται. Όλοι οι τραγικοί χαρακτήρες, οι συγκεκριμένοι του Ατρείδικού Μύθου, όσοι υποκριτές-ηθοποιοί βρίσκονται επί σκηνής αναλαμβάνοντας να συνομιλήσουν ή να διεκπεραιώσουν έναν τραγικό ρόλο, όσοι ακούν την Κλυταιμνήστρα να μιλάει, μαζί και οι θεατές, ή όλες οι προαναφερθείσες περιπτώσεις; Η γενικότητα που περιβάλλει τη ρήση αποδεικνύει και τις διαστάσεις αυτής της ματαιοδοξίας, που εισέρχεται όπως τόσα άλλα θέματα σε καταστάσεις περισσότερο διαχρονικές παρά σύγχρονες. Κι αν θελήσουμε να τοποθετήσουμε την Κλυταιμνήστρα στο ακριβές χρονικό σημείο της άφιξης του Αγαμέμνονα, τότε η ρήση της συνιστά ένα δυνατό σχόλιο στον Τρωικό πόλεμο αλλά και τους αρχαίους τραγικούς ήρωες, στους οποίους αναγνωρίζει ανθρώπινες αντι-τραγικές αδυναμίες, καθιστώντας τους όχι πρότυπο ούτε αντι-πρότυπο, αλλά απλές περιπτώσεις, που υπάγονται σε ένα γενικότερο ανθρώπινο σύνολο.

Η Κλυταιμνήστρα, μετά από την παύση που ολοκληρώνει το προηγούμενο απόσπασμα, παραδέχεται την προδοσία προς τον Αγαμέμνονα και ανασύρει τη θεματική της αγάπης, προσδίδοντάς της μακάβριες διαστάσεις. Η αγάπη της έχει πεθάνει αλλά παραμένει άθαφτη η σορός της. Η Κλυταιμνήστρα απευθύνεται στους θεατές για να τη θάψουν μαζί, εμπλέκοντάς τους σε μία ιστορία στην οποία τους έχει ήδη εξοικειώσει, την έχει κάνει μέσω των αναφορών της αφήγησής της κοινή. Οι λογικοί συσχετισμοί του αποσπάσματος, σε συνέπεια με τη λογική σκέψη που έχει προηγηθεί και έχει συμπληρωθεί από το συναισθηματικό φορτίο

---

<sup>235</sup> «Και κάπως έτσι, κάπως, οι μέρες μου σχεδόν περνούν,/ Υποφέροντας./ Αναζητώντας τη σάρκα. Υποφέροντας/ Την έπαρση./ Την εμμονή./ Την επανάληψη της επιθυμίας. Υποφέροντας./ Έτσι περνάει ο χρόνος. Υποφέροντας./ Έτσι, πέρασαν χρόνια./ Ζώντας, ζητώντας κανονικότητα. Υποφέροντας./ Ίσως, τελικά ίσως, όλοι καλοραμμένες φοράμε ματαιότητες. Υποφέροντας/ Προστασία ψάχνουμε στα πλουμιστά οχυρά τους. (Παύση)», το ίδιο, σσ. 14-15.

των λόγων της, δικαιολογούν σε ένα μεγάλο βαθμό την τραγική ηρωίδα που δε ζητά συγχώρεση αλλά το δικαίωμά της να τονίσει τη δική της πλευρά απέναντι στα γεγονότα, αλλά και το εξωτερικό αίτιο, που είναι μια άλλη γυναίκα. Εδώ επιλέγει να απουσιάσουν τα ονόματα, επιτυγχάνοντας τη γενίκευση των γεγονότων του οίκου των Ατρείδων: «Φεύγεις για μια άλλη γυναίκα. Σκοτώνεις μια άλλη γυναίκα για μια άλλη γυναίκα», μετατρέποντας τη θυσία της κόρης της και το κυνηγητό της Ελένης από μεμονωμένες σε διαχρονικά παγκόσμιες περιπτώσεις, μέσω αυτής της απρόσωπης επιλογής.

Μέσω μίας ακόμα παύσης μεταβαίνει από την αγάπη στον Αίγισθο, ο οποίος παρουσιάζεται ως υπόλειμμα του Αγαμέμνονα, μία φτιαχτή επινόηση αγάπης που παρέλυε τα έντονα συναισθήματα για τον απόντα σύζυγο.<sup>236</sup> Αυτή η άποψη της γυναίκας που κατέφυγε στον εραστή λόγω της ανεκπλήρωτης ατέρμονης προσμονής του συζύγου συνιστά μία πρωτοτυπία της συγγραφικής πρόσληψης της συγγραφέως. Δεν αναφέρεται στον βιασμό της από τον σύζυγό της όταν την έκλεψε από τον πατέρα της, ούτε στην απέχθεια προς τον σύζυγό που θυσίασε την κόρη. Αντιθέτως, έχοντας ήδη ευθέως κατηγορήσει τους θεούς για την πορεία του χαρακτήρα της εντός του Μύθου, δηλώνει τη σκοτωμένη της αγάπη για τον Αγαμέμνονα και αναφέρεται στον Αίγισθο ωσάν αναλώσιμο κατά τον χρόνο της αναμονής του συζύγου, που τον επέλεξε λόγω του εφησυχασμού και της άγνοιάς του, και που τη βοήθησε και η ίδια να αποκοιμηθεί: «Γιατί εσύ, Αίγισθε; Στη μοναξιά μου αμέσως μπόρεσες να αποκοιμηθείς. Τονωτική η άγνοιά σου [...]. Κοίμισες τη ζωή μου. Σ' ευχαριστώ. Σ' ευχαριστώ.»<sup>237</sup> Ο δεδομένος από τον Μύθο ως εραστής δολοπλόκος παρουσιάζεται εδώ ως ένα τόσο επινοημένο όσο φτιαχτό υποκατάστατο του συζύγου, που δρόσιζε τις καυτές νύχτες της Κλυταιμνήστρας, που τις περιγράφει γλαφυρά. Επιπλέον, με τη βοήθειά του κατάφερε να κοιμίσει τη ζωή της, συνεπώς να μηδενίσει τις αισθήσεις που εκ των υστέρων την απέτρεπαν από τον ύπνο.<sup>238</sup> Ακόμα και η ανάμνηση αυτών καταλήγει στον άντρα της, που ειρωνικά αναφέρεται ως η Αυτού Υψηλότης που απαγορεύει

---

<sup>236</sup> Η Θέμις Μπαζάκα, που ερμήνευσε τον ρόλο στο έργο, αναφέρεται σε ένα κείμενο που εστιάζεται στην αφόρητη μοναξιά της Κλυταιμνήστρας και στον απελπισμένο έρωτά της προς τον Αγαμέμνονα στο Γιώτα Συκκά, «Θέμις Μπαζάκα: Η Κλυταιμνήστρα μου υποφέρει», *Η Καθημερινή*, 17/04/2004, <http://www.kathimerini.gr/181507/article/politismos/arxeio-politismoy/8emis-mpazaka-h-klytaimnhstra-moy-yproferei>, (06/01/2017).

<sup>237</sup> Σιδηροπούλου, *Τα δάκρυα της Κλυταιμνήστρας*, σ. 15.

<sup>238</sup> Πρβλ. το ίδιο, σ. 12.

την είσοδο ακόμα και στα παιδιά του. Η συνήθης παύση ακολουθεί και αυτό το τμήμα λόγου.

Ακολουθεί μία εκτεταμένη αναφορά στην Ιφιγένεια και την ομορφιά της, που ως όρος αποκτά διττή σημασία: αρχικά μιλά για την εξωτερική της εμφάνιση, που προοριζόταν για τον Αχιλλέα, και καταλήγει στη θυσία της- την εσωτερική της ομορφιά-, που έγινε η ομορφιά της χώρας και η αγαπημένη των θεών. Ζητήματα πατρικής προτίμησης προκύπτουν σε αυτό το απόσπασμα, όπου ο Αγαμέμνων αναφέρεται να έχει μεγαλύτερη αδυναμία στην ξανθιά Ηλέκτρα έναντι της μελαχρινής Ιφιγένειας. Η μητρική υπόσταση αναδεικνύεται για μια ακόμα φορά, όταν η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται στα παιδικά ποδαράκια της Ιφιγένειας και δηλώνει ότι μαζί με την Ιφιγένεια χάθηκε και η ζωή. Η άσπιλη ταυτότητα της αδικοχαμένης κόρης αντιπαραβάλλεται με το μιαρό πάθος του θανατικού των Ατρείδων, που περιγράφεται δημιουργώντας έντονη εικονοποιία.<sup>239</sup> Από τα αντικείμενα-σύμβολα μεταβαίνουμε σε μέρη του σώματος άμεσα συνδεδεμένα με το αίμα (έννοια πολυσήμαντη για τον οίκο των Ατρείδων), για να καταλήξουμε στα συναισθήματα που προκαλούν καιρικά φαινόμενα (οι λέξεις συνδέονται ανά ζεύγη: ανάγκη και πόνος, βροχή και φθόνος, και καταλήγει στην καταγίδα).<sup>240</sup> Η μητρική αγάπη και η συναισθηματική ταραχή συνταιριάζονται λεκτικά, προκειμένου να συνεισφέρουν στη γραμμική εξέλιξη μιας δικαιολογημένης συμπεριφοράς. Από τον εξωτερικό χώρο μας μεταφέρει στον εσωτερικό χώρο της σκέψης και του συναισθήματός της. Εκεί πρυτανεύει η στάχτη της ομορφιάς, που τελείωνε μαζί κόρη και μάνα, και ήταν η αιτία να βάλει τέλος στην κατάρα των Ατρείδων, ροκανίζοντας τις προκαλούμενες πληγές.

Οι αλλεπάλληλες δολοφονίες επανέρχονται στη σκέψη της, που καταλήγει σε μία εξισωτική πράξη των τραγικών χαρακτήρων: όλοι σκότωσαν, ακόμα και η Ιφιγένεια, που πεθαίνοντας σκότωσε τη μητέρα της.<sup>241</sup> Η ταύτιση της Κλυταιμνήστρας με την αέναα αμφίρροπη θεματική θύματος και θύτη επαναλαμβάνεται εδώ, προκαλώντας μία νέα συνιστώσα στην εξέλιξη του Μύθου και τα μη ειρημένα επί σκηνής- όπως εξάλλου συμβαίνει και με αυτόν τον μονόλογο. Τα ως τώρα δεδομένα φόνου (Αγαμέμνων→ Ιφιγένεια,

<sup>239</sup> Πρβλ.: «*Βρωμερό, ιδρωμένο, [...] Λερώνει το κρεβάτι μου [...]] το χρυσαφένιο θρόνο. Αίματα ανάβλυσε πηχτά ο γέρικος λαμός σου, Έντερα ξεπετάχτηκαν και σωθικά που τρέμουν. [...] Έξω καταγίδα.*», σ. 16.

<sup>240</sup> Το ίδιο, σ. 16.

<sup>241</sup> Το ίδιο, σ. 17.

Κλυταιμνήστρα→ Αγαμέμνων, Ορέστης→ Κλυταιμνήστρα) συμπληρώνονται μετά την πρώτη δράση (Ιφιγένεια→ Κλυταιμνήστρα) και με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται η σχέση αιτίου και αιτιατού. Η δολοφονία του Αγαμέμνονα παρουσιάζεται ως έκκληση της ψυχής της Κλυταιμνήστρας, που απαιτεί δικαίωση. Τα λόγια της παραπέμπουν σε επικήδειο τελετουργικό<sup>242</sup>, πριν καταλήξει άλλη μία φορά στη παύση, που οριοθετεί τις θεματικές ομπρέλες του κειμένου. Μετά την παύση επανέρχεται στον Αίγισθο, στον οποίο αφιερώνει και πάλι ένα μικρό απόσπασμα. Ο Αίγισθος ως χαρακτήρας αναφέρεται σε αντίστιξη με τους τραγικούς χαρακτήρες της οικογένειας των Ατρείδων ως προς το κεντρικό πρόσωπο του έργου, που είναι η Κλυταιμνήστρα. Βρίσκοντας αυτόν απομάκρυνε τα παιδιά της. Η παύση που ακολουθεί συνιστά το διάκενο μεταξύ του πόνου των αλληπάλληλων θανάτων και της απόδοσης ευθυνών. Απευθύνεται ευθέως στον Αγαμέμνονα και τον αποκαλεί παιδοκτόνο.<sup>243</sup>

Η σχέση θύτη-θύματος ξαναλλάζει όταν αναφέρεται στην ασυγχώρητη πράξη του, στη βιαιότητα του, που αναγκάζοταν επαναλαμβανόμενα να υποστεί, αλλά και στο πόσο η ίδια πλήγωνε τον εαυτό της. Η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται ως διπλό θύμα της ίδιας πράξης, με θύτη αρχικά τον άντρα της (πιο πριν είχε αναφέρει και την κόρη της ως θύτη και τώρα η έμμεση σχέση θυματοποίησης μεταξύ κόρης και μάνας ξετυλίγεται μέσω του προσώπου του Αγαμέμνονα) και στη συνέχεια τον ίδιο της τον εαυτό. Το μέγα πολυαναλυμένο ζήτημα της ταύτισης της Κλυταιμνήστρας με την ταυτότητα του θύτη ανατρέπεται από την Αύρα Σιδηροπούλου, που δικαιώνει τη σκέψη και το συναίσθημά της ηρωίδας της. Αφήνει πάραυτα μία αντιφατικότητα ανοιχτή- μας έχει ήδη εκθέσει τον έρωτα και την προσμονή της για την επιστροφή του συζύγου της. Στο ίδιο χρονικό διάστημα μας παρουσιάζει μια άλλη πλευρά της Κλυταιμνήστρας, που κατηγορεί τον άντρα της σε σημείο που κάνει κακό στον εαυτό της. Βρισκόμαστε σε εκείνο το σημείο του έργου, που αναδεικνύεται η σχέση της ηρωίδας προς τον σύζυγό της. Σε αυτό το σημείο παρατηρούμε ότι η συγγραφέας ζητά από τον σκηνοθέτη μία παύση μακρά.<sup>244</sup>

Το τρίτο μέρος του κειμένου, που ορίζεται με τον αντίστοιχο αριθμό, ξεκινά με την περιγραφή της ημέρας της επιστροφής του Αγαμέμνονα: ένα βράδυ

<sup>242</sup> «Λάσπη, ευλογία και κενό./ Στα παραδίδω.», σ. 18.

<sup>243</sup> Το ίδιο, σ. 19.

<sup>244</sup> Ο.π.

παγωμένο με φωτιά μέσα της, ενώ πρόσμενε τον άντρα της. Η αναφορά στο βράδυ αυτό ανακόπτεται απότομα από τα βήματα που θεωρούμε ότι είναι του Αγαμέμνονα και που ακούει, και τότε δηλώνει πάλι τη θηλυκή της ταυτότητα («εγώ γυναίκα πάλι») και τη νοερότητα του χρόνου («*Η μέρα, η ώρα, η αναχώρηση. Μια υπόσχεση, μια ελπίδα.*»)<sup>245</sup> Ακολουθεί άλλη μία παύση και η αναφορά στην προσμονή του Αγαμέμνονα. Η απουσία, ο κίνδυνος, η βιαιότητα, ο πόνος συγχωνεύονται μέσα στο ίδιο τμήμα λόγου, που και πάλι ολοκληρώνεται με μία παύση. Η επιστροφή του Αγαμέμνονα ταυτίζεται με τα παραπάνω, προκαλώντας στη σκέψη περισσότερη αποστροφή προς τον Αργείο βασιλιά, ενώ προσθέτει ακόμα περισσότερα πρίσματα στον χαρακτηρισμό της Κλυταιμνήστρας, που έγινε θύμα πριν γίνει θύτης, που έλαβε πόνο πριν τον ανταποδώσει. Η ειρωνεία της τελευταίας περιόδου είναι πρόδηλη. Μετά την αναφορά σε όλα τα αρνητικά συναισθήματα, η Κλυταιμνήστρα λέει: «*Ανοίξτε του άντρα μου, νίκη λαμπρή μας φέρνει*», με την περιγραφή της υποδοχής του να ακολουθεί.<sup>246</sup>

Το χαλί είναι άλλη μία ακόμα θεματική που προσλαμβάνει η συγγραφέας από τον Μύθο των Ατρείδων. Το συνδέει με έννοιες όπως αίμα, χλιδή, πόνος, τρόμος και αποκαλύπτει ότι το έφτιαχνε η ίδια για τον χαμό του: «*Να φύγεις, να χαθείς ξανά, για πάντα.*»<sup>247</sup> Τα λόγια της Κλυταιμνήστρας ζωντανεύουν τις πράξεις, που περιγράφονται γλαφυρά, ρυθμικά και με λεπτομέρεια, συνταιριάζοντας την εξωτερική δράση των γεγονότων με την εσωτερική δράση της σκέψης της. Η δεκαετής απουσία του, που ήταν και δεκαετής μοναξιά της, γέμισε τον χρόνο της με την προετοιμασία της θανάτωσης του. Η αποκάλυψη ενός εγκλήματος προμελετημένου ταυτίζεται με την επιθυμία αυτοδικίας μιας επαναλαμβανόμενης θανάτωσης της Κλυταιμνήστρας. Ο θάνατος του Αγαμέμνονα αναδεικνύεται ως η δικαίωσή της. Θα μπορούσαμε να ορίσουμε ότι η σκοπιά της συγγραφέως είναι φεμινιστική,<sup>248</sup> Μάλλον θα την αδικούσαμε αν επιχειρούσαμε μία τέτοια προσέγγιση ανάλυσης. Παρά τις φεμινιστικές ακτίνες

---

<sup>245</sup> Ο.π.

<sup>246</sup> Το ίδιο, σ. 20.

<sup>247</sup> Ο.π.

<sup>248</sup> Ας επιτραπεί μία μικρή διευκρίνιση: η ματιά της είναι σαφώς φεμινιστική αλλά δεν περιορίζεται στο αυτό. Πρβλ. και Έλση Σακελλαρίδου, *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006, σ. 336, που αναφέρει το έργο ως αντιπροσωπευτικό του ύφους και των θεματικών που απασχολούν τη συγγραφέα με τη φεμινιστική ευαισθησία.

που διαθέτει, είναι κυρίως ψυχολογικό και εξετάζει τη σχέση του τραγικού χαρακτήρα με το εξωτερικό- ενίοτε κοινωνικό, ενίοτε οικογενειακό- στοιχείο, σε τόνο επεξηγηματικό παρά απολογητικό. Η Κλυταιμνήστρα εξηγεί και περισσότερο αξιώνει παρά διεκδικεί τη δικαίωση.

Η περιγραφικότητα του αποσπάσματος συνιστά μία λεκτική ή λεξιλογική τελετουργία, αντίστοιχη με την τελετουργία της πράξης θανάτωσης του Αγαμέμνονα. Οι κινήσεις της Κλυταιμνήστρας οπτικοποιούνται, ενώ αναδεικνύεται η δηκτικότητα του λόγου της, που αποκαλύπτει τις υπόγειες σκέψεις της κατά την έλευση του Αγαμέμνονα στο παλάτι. Η επάνοδος του συνδέεται με το χειμωνιάτικο χιόνι, που αποτυπώνει τα εσωτερικά της συναισθήματα. Η αναφορά στην πύλη των λεόντων μας παραπέμπει στα απομεινάρια μιας δυναστείας μέσα στον αρχαιολογικό χώρο των Μυκηνών, κάνοντας το μέρος πιο προσιτό σε θεατές (και αναγνώστες). Συνεχίζει την περιγραφή των γεγονότων, όπου η είσοδος του Αγαμέμνονα στο παλάτι επαναφέρει τη σκέψη στην Ιφιγένεια, τη μοναξιά, τις μάχες και, μετά από άλλη μία παύση, ένα σχόλιο στον απολεσθέντα φόβο: *«Εικόνες λίγες πιο φριχτές υπάρχουν/ Από του φόβου τη στιγμή./ Καθώς ο φόβος διαβαίνει,/ Αργά, καθάρια ακουμπά στη σιγουριά/ Πως φόβος δεν υπάρχει πια/ Μόνο η σκιά του φόβου.»*<sup>249</sup> Μετά την παύση που ακολουθεί, ο φόβος μετατρέπεται σε πράξη. Το δίλημμα ανάμεσα στην επιθυμία και το μίσος βρίσκει τον νικητή του. Εδώ αλλάζει ο χρόνος σε μέλλοντα, δηλώνοντας το προμελετημένο της θανάτωσης. Στη ματιά της συγγραφέως, η θανάτωση είναι διπλή, του Αγαμέμνονα μαζί και της Κλυταιμνήστρας.<sup>250</sup>

Η περιγραφή της είναι κινηματογραφική. Σε κάθε μονταρισμένο πλάνο παρακολουθούμε τον Αγαμέμνονα να μικραίνει την απόσταση με τον θάνατο. Οι σκέψεις μετατρέπονται σε εν δυνάμει κινήσεις. Έτσι, έχουμε δύο επίπεδα δράσης: το εσωτερικό (οι σκέψεις της Κλυταιμνήστρας) και το εξωτερικό (οι κινήσεις του βασιλικού ζευγαριού). Ο φόβος για την Κλυταιμνήστρα είναι μια μετάβαση του Αγαμέμνονα στη θυσία της Ιφιγένειας. Τα βήματα της κόρης ταυτίζονται με τα

<sup>249</sup> Σιδηροπούλου, *Τα δάκρυα της Κλυταιμνήστρας*, σ. 21.

<sup>250</sup> Πρβλ. στο ίδιο, σ. 22: *«Θα σε πλύνω [...]/ Θα στύψω τα γεράματα [...]/ Θα σβήσω [...]/ Θα ξαναγίνω πάλι εσύ, τώρα, ναι, πάλι./ Μαζί σου ένα τώρα!/ Περίμενε. Μη βιάζεσαι. Έτοιμη είμαι. Έτοιμη»*. Η Κλυταιμνήστρα πεθαίνει για μια ακόμα φορά. Ο πρώτος της θάνατος είναι η θυσία της Ιφιγένειας και ο δεύτερός της θάνατος είναι η δολοφονία του Αγαμέμνονα.



βήματα του πατέρα.<sup>251</sup> Κοινά βήματα προς τον θάνατο. Εκεί που ο Αγαμέμνων οδήγησε την Ιφιγένεια τον οδηγεί τώρα η Κλυταιμνήστρα. Δικαίωση μέσω της ίσης ανταπόδοσης, με μια τελετουργία που σχεδόν αντιγράφεται. Με την ολοκλήρωση του αποσπάσματος, η συγγραφέας δημιουργεί δύο παράλληλες εικόνες. Και στις δύο συμμετέχει ο πατέρας, τη μία ως άγων, την άλλη ως αγόμενος. Συνεκδοχικά, ως θύτης και ως θύμα. Ενώ ακόμα δεν έχει υπάρξει δήλωση κατηγορίας από την Κλυταιμνήστρα για την υπαιτιότητα του Αγαμέμνονα αναφορικά με τη θανάτωση της Ιφιγένειας, ο άρρητος έμμεσος λόγος της του αποδίδει τις ευθύνες. Ενώ σε προηγούμενο απόσπασμα μας έδωσε το δικαίωμα να μην συμπεράνουμε ότι τον κατηγορεί, η συγγραφέας εξελίσσει την αντιστροφή αυτής της εντύπωσης και φτάνει εδώ να δημιουργεί εικόνες που την ανατρέπουν.<sup>252</sup>

Το στοιχείο αυτό εντείνεται στο επόμενο τμήμα λόγου (και πάλι υπάρχει το 'σύνορο' μίας παύσης), όπου η φωνή της Ιφιγένειας είναι που παροτρύνει τη μητέρα να σηκώσει το τσεκούρι, μέσω μίας έντονα ανατρεπτικής περιγραφής. Ενώσω νομίζουμε ότι περιγράφεται η θυσία της Ιφιγένειας, η Κλυταιμνήστρα, με μία αντιστροφή των ταυτοτήτων θύτη και θύματος, μας πληροφορεί ότι πρόκειται για τον φόνο του Αγαμέμνονα, με τη νεκρή Ιφιγένεια να είναι ο ηθικός αυτουργός που τελικά δικαιώνεται σε αυτή την πράξη αυτοδικίας. Θυσία και φόνος εξισώνονται. Η ευθύνη και ο κατατρεγμός της Κλυταιμνήστρας, λόγω της δολοφονίας του Αγαμέμνονα, ταυτίζονται με την ευθύνη του Αγαμέμνονα για τη 'θυσία' της Ιφιγένειας. Οι δύο έννοιες δεν αναφέρονται λεκτικά από τη συγγραφέα. Αξίζει, όμως, μνείας, η συγγραφική ικανότητα να δημιουργεί δύο παράλληλες δράσεις θανάτωσης, που καταλήγουν να είναι η ίδια και αυτή πράξη. Μέσω της πέννας της, η Αύρα Σιδηροπούλου αποκαθιστά συμβάσεις μίας ανδροκρατικής κοινωνίας θέασης και γραφής, καταργώντας το δικαίωμα για διαφορετική στάση προς τη μία ή την άλλη πράξη. Ο Αγαμέμνων για την Κλυταιμνήστρα έγινε εχθρός.<sup>253</sup> Η κόρη της της έδωσε το πρόσταγμα για

---

<sup>251</sup> Πρβλ. στο ίδιο, σ. 23: «*Μα εγώ πιο πίσω σε γυρνώ./ Στα βήματα της κόρης μου./ Στο θάνατο.*»

<sup>252</sup> Ας συγκρίνουμε συγκεκριμένα αποσπάσματα: Στη σελίδα 12 η Κλυταιμνήστρα αναφέρει ότι οι θεοί της αρπάξανε την κόρη. Ο Αγαμέμνων δεν εμπλέκεται ονομαστικά. Καθώς προχωρά ο μονόλογός της, στη σελίδα 19 απευθύνεται στον Αγαμέμνονα σε δεύτερο πρόσωπο και τον αποκαλεί παιδοκτόνο. Το συγκεκριμένο απόσπασμα (σελίδα 23) συνεισφέρει στην απόδοση της πατρικής αυτουργίας μέσω της εικονοποιίας αυτής της κατηγορίας της μητροκτονίας.

<sup>253</sup> Πρβλ. στο ίδιο, σ. 23: «*Το πλοίο πρέπει να σαλπάρει. Όλοι μαζί στον πόλεμο. Σήκωσε το σπαθί, βασιλιά, σήκωσε το σπαθί, μάνα, φωνάζει η κόρη, πάνω, σήκωσε το, μπήζτο σ' εκείνον που το σπαθί*

εκδίκηση. Για να διεκπεραιώσει αυτή της την υπόσχεση αναλαμβάνει να υποβιβάσει τις αναμνήσεις της. Πουθενά η μοιχεία, απύσχα και η γυναικεία αδυναμία. Ο μέλλοντας γίνεται ενεστώτας στην τελευταία λέξη, πριν την παύση που συνδηλώνει την ολοκλήρωση αυτού του τμήματος της σκέψης της: «Μια-μια τις αναμνήσεις μου θα τις αφήσω πίσω μου. Θα τις τσαλαπατήσω με απόλυτη ακρίβεια. Θα τις δολοφονήσω./ Πηγαίνω./ (Παύση)»<sup>254</sup>. Η δολοφονική πράξη συνιστά το μέσο για να πνιγεί η οργή, ο πόνος, η μνήμη. Από ανόσια πράξη που απαιτεί την επακόλουθη μητροκτονία μετατρέπεται σε πράξη κάθαρσης, που αναιρεί κάθε χρέος για αποκατάσταση της πατρικής φιγούρας. Η Κλυταιμνήστρα απευθύνεται στο χέρι της για να βρει δύναμη, συνήθης τακτική που συναντούμε στο αρχαίο δράμα. Η συγγραφέας αποδίδει με λέξεις την εσωτερική της σκέψη με κάθε λεπτομέρεια.

Το τέταρτο μέρος του έργου μας μεταβιβάζει από τη σκέψη στην πράξη. Η Κλυταιμνήστρα μας αποκαλύπτει ότι, σκοτώνοντας, παραδίδει την ψυχή της. Η θύελλα της σκέψης της επαναφέρει τα πάντα: την κόρη, την απουσία του συζύγου, το σώμα του μπροστά της. Παραδέχεται ότι η δεκαετής απουσία του Αγαμέμνονα της επέβαλλε μια ζωή χωρίς νόημα, επιτείνοντας την πρόταξη της υπόστασής της ως μητέρας και συζύγου.<sup>255</sup> Η σκέψη της είναι φιλοσοφική: «Άνοστη σπατάλη η φθορά του χρόνου.»<sup>256</sup>, ήτοι μια ζωή σπαταλημένη, που αναζητά την κανονικότητα, όπως αναφέρει, ενώ την κυριεύει ο φόβος για αυτό που ετοιμάζεται να κάνει.<sup>257</sup>

Στο πέμπτο τμήμα επαναφερόμαστε στις λεκτικές επιλογές του προλόγου με ακριβή επανάληψη στα λόγια της.<sup>258</sup> Τα ενδιάμεσα (2, 3 και 4) είναι ο κρυφός

---

του σήκωσε, σίδερο φόνου πάνω στη δική του... Κόρη μου, θα το κάνω!». Η φράση «δική του» ολοκληρώνεται με τη λέξη «κόρη», που ξεκινά μία νέα πρόταση, αλλά ολοκληρώνει και το νόημα της πρότασης που προηγείται. Έχει διπλή συντακτική και νοηματική θέση και μέσα στο ίδιο 'τμήμα' λόγου η Ιφιγένεια μια είναι κοινωνός της πράξης του πατέρα της και αμέσως μετατρέπεται σε κοινωνό της υπόσχεσης της μητέρας της.

<sup>254</sup> Το ίδιο, σ. 23.

<sup>255</sup> Πρβλ. Richard Buxton, *Όψεις του Φαντασιακού στην Αρχαία Ελλάδα. Η μυθολογία και τα συμφραζόμενά της* (μτφ. Τάσος Τυφλόπουλος), Cambridge University Press, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, σ. 169: «Σε γενικές γραμμές η τραγωδία επικεντρώνει την προσοχή της στον πόνο γυναικών που βιώνουν ακραίες καταστάσεις. Μερικές φορές η ακραία κατάσταση πηγάζει από την ιδιότητα της μητέρας, της θυγατέρας (Ηλέκτρα) ή της αδερφής. Συνηθέστερα δημιουργείται από τον γάμο».

<sup>256</sup> Σιδηροπούλου, *Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας*, σ. 24.

<sup>257</sup> Το ίδιο, σσ. 24-25.

<sup>258</sup> Συγκεκριμένα επαναλαμβάνεται ένα μεγάλο απόσπασμα του πρώτου μέρους, στο ίδιο, σ. 25 «Μη μ' αφήνετε! Μην τον αφήνετε! Σταματήστε τον! Εμποδίστε τον! Τον ακούω! Τον είδατε; Τον

κόσμος της σκέψης της Κλυταιμνήστρας, που περιβάλλονται από δύο τμήματα συνδεόμενα με την εξωτερική δράση (Πρόλογος και 5<sup>ο</sup> μέρος). Αποκαλεί τον ερχόμενο άνδρα «*μωρό μου*», «*καρδιά μου*»<sup>259</sup> και αρχίζει η αποκάλυψη μιας περίπλοκης ψυχοσύνθεσης. Το όνομα του Ορέστη, που άκουγε τα βήματά του, αποτελεί και την ανατροπή της πρόσληψης της συγγραφέως. Η αποκάλυψη συνεχίζεται όταν μας πληροφορεί ότι τα βήματα είναι άλλο ένα άκουσμα του μυαλού της, «*είναι απλώς σκιές*».<sup>260</sup> Η συγγραφική ανατροπή που δεν περιμέναμε έρχεται απρόσμενα και βίαια στη σκέψη μας. Όλα βρίσκονται στο μυαλό της. Ο Μύθος έχει τελειώσει. Έχει χαθεί η Ιφιγένεια, έχει τελειώσει ο πόλεμος της Τροίας αλλά και ο εσωτερικός της πόλεμος, έχει πεθάνει ο Αγαμέμνονας. Εφόσον ο Ορέστης είναι αυτός που ανέμενε και αποδεικνύεται ότι είναι σκιές, όταν λέει «*πάει το παιδί μου έφυγε*» δεν δικαιούμαστε με απόλυτη σιγουριά να εικάσουμε ότι μιλά για την Ιφιγένεια, της οποίας το όνομα έχει ήδη αναφέρει. Οφείλουμε να μην αφήσουμε περιθώριο να αναφέρεται στον Ορέστη ή και στον Ορέστη, μέσα σε αυτό το νοητικό πλαίσιο σύγχυσης που λειτουργεί η σκέψη της, καθώς η Ιφιγένεια είναι πιο πιθανό να είναι το παιδί για το οποίο μιλά, μιας και δημιουργούνται ζεύγη αναφοράς στην Ιφιγένεια και τον Αγαμέμνονα: «*Η Ιφιγένεια πάει. [...] Ο Αγαμέμνων πάει. Πάει το παιδί μου, έφυγε. Πάει ο Αγαμέμνων, έφυγε.*»<sup>261</sup>

Η παύση που ακολουθεί συνοδεύεται από τη σκηνοθετική οδηγία «*Πλημμύρα*», μέσα σε παρένθεση. Η Κλυταιμνήστρα αναζητά να μαζέψει κάποιος τα νερά, για να ξεπλυθεί το αίμα, σαν άλλη Λαίδη Μάκβεθ. Βλέπει τον Ορέστη να είναι μέσα στο αίμα, επιβεβαιώνοντας ότι το προαναφερθέν χαμένο παιδί είναι πάντα η Ιφιγένεια. Ο Ορέστης την έχει πια σκοτώσει, είναι μαζί στο αίμα. Συνεχίζει να του μιλάει, σε μία νοερή διάσταση, που δηλώνει την απομάκρυνσή της από την πραγματικότητα. Η συγγραφικά ορισμένη ταυτότητά της ως μητέρας που πρόσμενε το παιδί της επαναλαμβάνεται: «*Είσαι εσύ, Ορέστη; Έφτασες; Ήρθες επιτέλους στη μητέρα σου;*»<sup>262</sup> Η τελευταία παύση χωρίζει αυτό το τμήμα λόγου από το τελικό, όπου η Κλυταιμνήστρα απευθύνεται σε θεατές και/ή

---

ακούτε; Νάτος, έρχεται, πλησιάζει! Νάτος! Τον ακούτε; Είναι γρήγορος! Σταματήστε τον! Κλείστε του το δρόμο! Πλησιάζει. Τον νιώθω. Είναι εδώ./ Είναι βήματα./ Εδώ. Βήματα./ Σταματήστε τον».

<sup>259</sup> Το ίδιο, σ. 25.

<sup>260</sup> Το ίδιο, σ. 26.

<sup>261</sup> Ο.π.

<sup>262</sup> Το ίδιο.

υπηρέτες: «Πηγαίνετε, τώρα. Αφήστε με μόνη με το παιδί μου. Ευχαριστώ.»<sup>263</sup> Ο αφοπλιστικός της λόγος μας αφήνει ακάλυπτους και ανασφαλείς και μαζί μας ορίζει ως αδιάκριτους παρακολουθητές μιας προσωπικής οικογενειακής υπόθεσης στην οποία δεν έχουμε δικαίωμα μέθεξης. Όσο μας άφησε να εισχωρήσουμε στον εσωτερικό της κόσμο ήταν μόνη. Το αποκλειστικό της δικαίωμα στο παιδί της δεν το διαπραγματεύεται.

Γεννάται το ερώτημα αν η επιλογή των κοινών λέξεων στην αρχή και στο τέλος του θεατρικού κειμένου έχει στόχο να επιβάλλει μία τομή των τραγικών χαρακτήρων Αγαμέμνονα και Ορέστη ως προς την Κλυταιμνήστρα. Αν όντως οι δύο ανδρικοί χαρακτήρες τέμνονται σε ένα σημείο, αυτό είναι το σημείο που η Κλυταιμνήστρα τους προσμένει. Βρισκόμαστε, συνεπώς, μπροστά σε ένα δίλημμα: Η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται στον Πρόλογο στον Αγαμέμνονα και στο πέμπτο μέρος στον Ορέστη ή αναφέρεται εξ αρχής στον Ορέστη και μας αφήνει να πλανόμαστε ότι αναφέρεται στον Αγαμέμνονα, μέχρι να αποκαλυφθεί η συγγραφική πρόθεση και η επίδραση του ανατρεπόμενου Μύθου στη συνεπαγωγική μας σκέψη; Στον Πρόλογο η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται και στους δύο, αφιερώνοντάς τους ίσο μέγεθος κειμένου και μάλιστα στον ίδιο στίχο. Μήπως ισχύει μία τρίτη ερμηνεία ότι αναφέρεται ταυτόχρονα αλλά ξεχωριστά και στους δύο; Μία γρήγορη απάντηση δε θα ήταν συνεπής με τον συγγραφικό συλλογισμό. Η παρούσα ανάλυση προτίθεται να δικαιώσει τη δεύτερη άποψη. Η γράφουσα επιχειρηματολογεί υπέρ της ερμηνείας ότι εξ αρχής αναφέρεται στον Ορέστη, επιτρέποντάς μας την πλάνη, προκειμένου να αφεθούμε στην αποσπασματική της σκέψη και να νιώσουμε την ανατροπή της δικής μας σκέψης. Τα λόγια της μας καθοδηγούν να θεωρήσουμε ότι χρονικά βρίσκεται λίγο πριν την επιστροφή του Αγαμέμνονα, αποκαλύπτοντάς μας τη διττή τους νοηματοδοτική αξία, τη διττή χρονολογική τους δυνατότητα. Έμμεσα κατανοούμε ότι μία κατάσταση μυαλού μπορεί να τοποθετηθεί οπουδήποτε και οποτεδήποτε. Συμπληρωματικά, μας αναγκάζει να αντιληφθούμε ότι η εξοικείωσή μας με τον Μύθο και τη δεδομένη εξέλιξη των γεγονότων του μπορεί να συμβάλλει παραπλανητικά. Επιπλέον, η ακριβής επαναφορά στα του Προλόγου λόγια της στο πέμπτο μέρος του έργου κατευθύνει και την επαναφορά της σκέψης των θεατών

---

<sup>263</sup> Το ίδιο.

στο αρχικό κείμενο, μόνο που εδώ συμπληρώνει το όνομα του οποίου ακούει τα βήματα (Ορέστης) κάτι που επισταμένα απέκρυπτε ως το τέλος.

Με αυτή τη συγγραφική σύλληψη, η Αύρα Σιδηροπούλου καταφέρνει να εκπλήξει, να ανατρέψει εκπλήσσοντας και μαζί να μας αναγκάσει να συλλογιστούμε πόσο επηρεασμένοι είμαστε από τον δεδομένο Μύθο. Τελικό επιχείρημα στήριξης αυτής της άποψης είναι η επιλογή των πληροφοριών που μας δίνει όταν μας συστήνεται, αφού έχει ήδη τελειώσει ο Πρόλογος και αφού έχει γίνει η ταυτόχρονη αναφορά σε σύζυγο και γιο. Μας καταθέτει τα ονόματα της οικογένειάς της και σταματά στη θυσία της Ιφιγένειας. Έχοντας συνηθίσει από το αρχαίο δράμα οι Πρόλογοι να τοποθετούν τους τραγικούς χαρακτήρες χρονικά σε συγκεκριμένο σημείο του Μύθου, από το οποίο ξεκινά το κάθε δραματικό έργο, καθοδηγούμε τη σκέψη μας ότι χρονικά βρίσκεται στην επιστροφή του Αγαμέμνονα, παρασυρόμενοι από τα λόγια της, των οποίων η πληροφορία σταματά ως προς την εξέλιξη του Μύθου στην εκστρατεία στην Τροία, χωρίς να δηλώνεται ότι τον έχει ήδη δολοφονήσει. Με αυτόν τον τρόπο η συγγραφέας μας οδηγεί και σε μία ανακάλυψη της δικής μας, ηθελημένης ή μη, πλάνης.

Μια μητέρα που από τον Μύθο γνωρίζουμε ότι είναι νεκρή από το χέρι του γιού της απαιτεί να βρίσκεται μόνη μαζί του, αμέσως μόλις έχει συμβεί το φονικό. Η θεώρηση του τραγικού της χαρακτήρα ανατρέπεται πολλαπλασιασμένα στο τέλος που δίνει η Αύρα Σιδηροπούλου. Η Κλυταιμνήστρα ολοκληρώνεται ως τραγικός χαρακτήρας στο κείμενό της, κείμενο μιας συγγραφέως γένους θηλυκού. Η ανδροκρατική κοινωνική διάσταση του Μύθου παραμερίζεται από τη γυναικεία γραφή, που αποκαλύπτει την πίσω πλευρά της Σελήνης. Τα δάκρυά της προκαλούν την πλημμύρα του τέλους, δάκρυα καταπιεσμένα καθ' όλη τη διάρκεια του μονολόγου της. Αυτά τα δάκρυα είναι η έκφραση όσων μας αποκάλυψε, χωρίς να ασχοληθεί με την παρουσία μας. Πρόκειται για έναν τραγικό χαρακτήρα που απευθύνεται στην ίδια του τη σκέψη. Οι θεατές γίνονται δέκτες της μόνο σε κάποιες στιγμές, όταν η σκέψη της από εσωστρεφής μεταβάλλεται σε εξωστρεφή. Η οικειοποίηση της σκέψης της μας στερείται άγαρμπα και απότομα, προκειμένου να μας δείξει πόσο αποκλειστικά δική της υπόθεση είναι.

## Επίλογος

Ένα στοιχείο που παρουσιάζει ενδιαφέρον συγκριτικά με τις προηγούμενες προσλήψεις που αναφέρονται στη μελέτη αυτή είναι ο προσδιορισμός της τραγικής μονάδας της Κλυταιμνήστρας επί σκηνής, όταν το έργο ολοκληρώνεται στην παραστάσιμη μορφή του. Η Κλυταιμνήστρα βρίσκεται μπροστά μας αλλά η ύπαρξή της είναι νοερή. Δε μας παρουσιάζεται ως τραγικός χαρακτήρας (περίπτωση αρχαίου δράματος και Ποντικά, που παρουσιάζουν τους χαρακτήρες ως τραγικούς), που συμμετέχει στην εξέλιξη του Μύθου ή του δράματος, ούτε ως τραγικός χαρακτήρας που αναλαμβάνει τον ρόλο του ως τραγικού χαρακτήρα (περιπτώσεις Δημητριάδη και Βέλτσου), ούτε ως ηθοποιός που αποδίδει έναν τραγικό χαρακτήρα. Εκτιθέμεθα ενώπιον μίας νοητικής κατάστασης, που σωματοποιείται σκηνικά. Η Κλυταιμνήστρα συνεχίζει να μιλά ακόμα και όταν είναι νεκρή. Απευθύνεται αποσπασματικά στους υπηρέτες της, αποσπασματικά στους θεατές, αλλά κυρίως σε κανέναν. Οι σκέψεις τις ξεβράζονται από το στόμα της, χωρίς να προσμένουν αποδέκτες. Τα δάκρυα μεταγράφονται σε λέξεις, για αυτό το λόγο και στο τέλος πλημμυρίζουν τον απροσδιόριστο 'χώρο' στον οποίο κινείται (το παλάτι είναι ο χώρος όπου κινείται το σώμα της, όμως ο πνευματικός χώρος που πλαισιώνει τα λόγια της είναι από σύμβασης άγνωστος). Η σκέψη της στηρίζεται σε δύο βασικούς πυλώνες: την ταυτότητά της ως μητέρας και ως συζύγου. Αυτές οι συνιστώσες του τραγικού της χαρακτήρα ανασύρονται και εξαίρονται από τη συγγραφέα.

Η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι απλή, αποδίδει τη σκέψη της και μεταβιβάζει την Κλυταιμνήστρα σε ένα εξώτερο του τραγικού της χαρακτήρα επίπεδο. Συμβάλλει στην ανάδειξη της συζύγου-μητέρας, παρά στην απόδοση της δεδομένης τραγικής φιγούρας. Είναι, όμως, μια γλώσσα έντονη, ικανή να αποδώσει πολύπλοκους νοητικούς ειρμούς, να μας αποπλανήσει παραγωγικά και να μας αποκαλύψει ότι η προηγούμενη γνώση, ο κοινός 'τόπος' του Μύθου, συχνά μας προλαβαίνει ως προς τη συγγραφική πρόθεση, όπως εδώ ισχύει με την αποκάλυψη της προσμονής του Ορέστη και όχι του Αγαμέμνονα στο τελικό σημείο του έργου, που προκαλεί μία ισχυρή κλιμάκωση αλλά, λόγω της απουσίας αποκλιμάκωσης, συνιστά άλλη μία απόκλιση από τον αρχαίο μύθο. Στο κείμενο της Α. Σιδηροπούλου εκκρεμεί η αποκλιμάκωση που θα μας οδηγήσει στην

κάθαρση.<sup>264</sup> Είναι οι λέξεις που μας παρασύρουν σε μονοπάτια λαθεμένης συνεπαγωγής και μας εκπλήσσουν τόσο έντονα και ταυτόχρονα ακυρωτικά, καθώς λαθεμένα θεωρούμε τους εαυτούς μας ικανούς να εικάσουμε σε ποιον αναφέρεται. Στο έργο της οι θεατές ναι μεν υπάρχουν, αλλά δεν έχουν κανένα δικαίωμα στη σκέψη της συγγραφέως, χωρίς να αναιρεί ζητήματα πρόσληψης από το κοινό.

Μέσα σε αυτά τα γλωσσικά πλαίσια οφείλουμε να εξετάσουμε το ενδιαφέρον στοιχείο των 41 παύσεων που δίνονται ως σκηνοθετική οδηγία σε ένα κείμενο μόλις 16 σελίδων. Οι παύσεις στην παραστατική απόδοση κατέχουν τον δικαιούμενο χρόνο που στο γραπτό κείμενο τους στερείται. Είναι ο μη-λόγος που ενέχει νοήματα πολλαπλασιασμένα, λόγω της αναίρεσης των λεκτικών περιορισμών που αποτάσσεται. Ατενίζοντας τα κείμενα του Μπέκετ, η Αύρα Σιδηροπούλου καταφέρνει να δώσει στις παύσεις όχι μόνο την ταυτότητα των νοηματικών συνόρων (καθώς χωρίζουν τμήματα λόγου που έχουν διαφορετικές θεματικές και φτάνουν σε μία κορύφωση χωρίς να αποκλιμακώνονται) αλλά κυρίως το μεγάλο κενό στην ίδια της τη σκέψη, που ενίοτε αδειάζει από το βάρος των προειρημένων, ενίοτε συμπληρώνεται από νοήματα που οι λέξεις αδυνατούν να αποδώσουν.<sup>265</sup> Τα τμήματα λόγου καθίστανται τμήματα σκέψης, εντός μίας εγκεφαλικής θύελλας.

Ο προσδιορισμός του χρόνου στον μονόλογό της ενισχύεται από τα ως άνω σημεία ενδιαφέροντος του έργου. Η πολυπλοκότητα της γλώσσας, η ανυπαρξία δεύτερου χαρακτήρα επί σκηνής και η συνέχιση του μονολόγου της (που και αυτός έχει αποδέκτες που δεν υπάρχουν) είναι στοιχεία που μπορούν να δικαιώσουν την άποψη ότι ο μονόλογος της Κλυταιμνήστρας πραγματοποιείται σε μη-χρόνο, είναι νοερός όσο και η ύπαρξή της και για αυτόν τον λόγο και η σκέψη της είναι τόσο καταγιστική. Η ίδια αναφέρει ότι ο χρόνος αντίκειται στη μνήμη και η μνήμη της στο έργο κινείται με ταχύτητα φωτός, εμπλουτίζοντας τη σκέψη

---

<sup>264</sup> Πρβλ. αντίστοιχα το κείμενο του Δ. Δημητριάδη, όπου εκκρεμεί η έναρξη της παράστασης όταν τελειώνει το έργο αλλά και μέσα στο κείμενό του επαναλαμβανόμενα εκκρεμούν τα νοήματα στα τμήματα λόγου των τραγικών χαρακτήρων.

<sup>265</sup> Σε αυτά τα τμήματα λόγου εκκρεμεί η ολοκλήρωση των νοημάτων, λόγω της απότομης διακοπής τους, ώστε να εντοπίζουμε ένα κοινό με την *Εκκένωση* του Δ. Δημητριάδη, αλλά με διαφορετικό τρόπο (αν επιχειρούσαμε μια αντιστοιχία, η παύσεις αντιστοιχούν στις αλλαγές στίχου στην *Εκκένωση*, αλλά με διαφορετικό τρόπο και αποτέλεσμα σε κάθε κείμενο.

της. Η Κλυταιμνήστρα δεν μας παρουσιάζεται ως χαρακτήρας αλλά ως η σωματοποιημένη εκδοχή της νοητικής νοερής της ύπαρξης.

Κάπου εδώ αναγνωρίζουμε και την ανατροπή που συγγραφικά μας προσφέρει η συγγραφέας. Αναιρώντας τη δραματική ενότητα τόπου-χρόνου (ή απομακρύνοντάς την στα εξώτερα) και τη γραμμική εξέλιξη των γεγονότων στο λόγο της, αν και διατηρεί ως εξώτερο πλαίσιο χρόνου αυτόν της άφιξης του Ορέστη, βρίσκουμε εαυτούς θεατές ενός οικείου χαρακτήρα με ανοίκεια σύσταση (νοερή, που υπάρχει σε ένα νοητικό-πνευματικό επίπεδο). Ο σκηνικός χρόνος δεν υφίσταται, παρά την ορισμένη διάρκεια του έργου, και ο λόγος της μας παραπέμπει σε μία κατάσταση επίσης νοητική και όχι 'πραγματική'.

Τα δάκρυα στο τέλος, που αξιώνουν το δικαίωμα του τίτλου του έργου, αναδεικνύουν το συναισθηματικό υπόβαθρο αυτής της νόησης, υπόβαθρο καθόλου υφέρπον, μάλιστα. Ο πλημμυρισμένος συναισθηματικός κόσμος της Κλυταιμνήστρας είναι που αποδίδεται λεκτικά και αποκαλύπτει τον πόνο, το τραύμα, την ανοιχτή πληγή, που αποκαθίστανται<sup>266</sup> κατά τον θάνατό της, όταν η μητρική της υπόσταση έχει ολοκληρωθεί με την επιστροφή του γιου της. Μέσα από αυτή την οπτική, αναδεικνύεται σε πρότυπη φιγούρα μητέρας και συζύγου, ανατρέποντας κάθε κατεστημένη σκέψη για τον τραγικό της χαρακτήρα. Οι λεπτές σκιάσεις που αφήνουν περιθώρια κατανόησης της Κλυταιμνήστρας στο αρχαίο δράμα- σε καμία περίπτωση δικαίωσής της, όμως- εδώ αποκτούν όγκο και αντιστρέφουν κάθε αρνητική αντιμετώπιση προς τον χαρακτήρα της. Μόνο που οφείλουμε να αναγνωρίσουμε και άλλη μία συμβολή της Αύρας Σιδηροπούλου στην παρουσίαση της ηρωίδας της. Με φεμινιστική σκοπιά, της δίνει την αποκλειστικότητα της φωνής που δεν επιδέχεται αντίλογο (για αυτόν τον λόγο και δεν επιστρατεύει άλλον τραγικό χαρακτήρα, ώστε να υπάρξει η δεδομένη από το αρχαίο δράμα σύγκρουση, εν είδει αγώνα λόγου), αλλά αντίθετα έχει την ικανότητα να σκέφτεται, να ασκεί κριτική, να εκφράζεται και να αμφισβητεί, όσο και να δίνει απαντήσεις που μας επιβάλλουν αν όχι τη δικαίωση, τουλάχιστον τη μετατόπιση της στάσης μας απέναντί της. Η Κλυταιμνήστρα στέκεται απέναντι στα μυθικά δεδομένα, ενώ ταυτόχρονα τα χρησιμοποιεί, αλλάζοντας τη νοηματοδοτική τους αξία. Ο τελικός έμμεσος αποδέκτης της, αν και δεν έχει

---

<sup>266</sup> Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι το τραύμα της πληγής από τον Ορέστη, τραύμα σωματικό (αλλά ασώματο / αθέατο(;) επί σκηνης), αποκαθιστά το συναισθηματικό τραύμα, στο οποίο μας έχει παρασύρει μέχρι την άφιξή του.



εκτεθεί στη συνήθη σύμβαση μιας παράστασης αρχαίου δράματος, έχει μετάσχει του ελέου και του φόβου, προκειμένου επαναπροσδιορίζοντας να φτάσει στην κάθαρση.

Συνδυάζοντας τη νοερή ύπαρξη, τη μητρότητα, τη συζυγική ιδιότητα, η Αύρα Σιδηροπούλου ξεδίπλωσε το τραγικό πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας αναδεικνύοντας μέσα από αυτές τις ποιότητες της σύστασής της τον πόνο, την προσμονή, τη μοναξιά, το μίσος και την απέχθεια μαζί με την επιθυμία, όλα συμβατά στη γυναικεία φύση της. Εν συντομία, μας κατέστησε την Κλυταιμνήστρα μια οικεία καθημερινή γυναίκα, με σκέψεις κοινές με όλες τις γυναίκες του κόσμου, αποδεικνύοντας αδικαιολόγητη κάθε κατηγορία εναντίον της<sup>267</sup>.

Γιατί δάκρυα; Ίσως, διότι, σε αναλογία με τις παύσεις του κειμένου, αυτά καταφέρνουν να συμπληρώσουν τον ανεπαρκή λόγο που συστήνεται από λέξεις, αλλά και να αναδείξουν ένα υφέρον επίπεδο εσωτερικής δράσης, που ξεσπά στο τέλος και αποδεικνύει ότι ήταν πάντα παρόν. Δάκρυα που συμπληρώνουν το λεκτικό νόημα και μας επιτρέπουν να μεταβούμε λίγο πιο κοντά της, να μετάσχουμε της νόησής της, δίνοντας της το δικαίωμα να μας πετάξει απότομα έξω, να μας κλείσει την πόρτα της σκέψης της, να μας αποδείξει ότι έχουμε δικαιώματα πάνω της όσο η ίδια, ως γυναίκα και βασίλισσα, μας επιτρέπει.

---

<sup>267</sup> Πρόκειται για ένα δεύτερο κοινό σημείο της συγγραφώς με τον Ιακ. Καμπανέλλη: πρβλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, «Ο Μύθος των Ατρείδων στο Νεότερο Θέατρο», *Ιάκωβος Καμπανέλλης Θέατρο*, Τ. ΣΤ, Κέδρος, Αθήνα, 1994, σσ. 11-18, 18, όπου αναφέρει ότι ο Καμπανέλλης δεν είναι εισαγγελέας αλλά πάντοτε συνήγορος των ηρώων του.

## Γενικός Επίλογος

Οι εσωτερικές ποιότητες των τραγικών χαρακτήρων επιβάλλουν την παγίωση μιας αντίληψης για αυτούς, που διαιωνίζεται και έτσι εδραιώνεται, αφήνοντας στους συγγραφείς να αναλάβουν το βάσανο του αντικατοπτρισμού τους. Ακολουθώντας το παράδειγμα του Ευριπίδη<sup>268</sup>, οι σύγχρονοι συγγραφείς παίρνουν στα χέρια τους τον Μύθο και τον χειρίζονται σε πλαίσια απόλυτου παρόντος, ατενίζοντας το παρελθόν του.<sup>269</sup> Ένα παρελθόν βεβαρημένο λόγω της χρονικής απόστασης, που επέτρεψε πολλές εναλλακτικές θέασης του Μύθου μέσω δραματικών και άλλων ειδών κειμένων.

Οι δραματικές συγγραφικές προσλήψεις που επελέγησαν είναι μόνο ένα μικρό δείγμα των πολυάριθμων σύγχρονων κειμένων που πραγματεύονται τον Μύθο των Ατρειδών. Το κριτήριο επιλογής τους αφορά σε υποκειμενικές ανάγκες της γράφουσας να συνομιλήσει μέσω αυτής της ανάλυσης με τους σύγχρονους συγγραφείς, συνθέτοντας ένα μετακείμενο που στοχάζεται πάνω στα αναλυόμενα κείμενα ως τριτογενές αποκύημα δευτερογενών δημιουργημάτων. Σε αυτό το συλλογιστικό σημείο αρχίζει και η αμφισβήτηση του δικαιώματος να οριστεί ένα δημιούργημα ως πρωτογενές. Αδιαμφισβήτητα, το πρωτογενές υλικό είναι η προφορική μετάδοση του Μύθου που μεταγράφηκε στον γραπτό Ομηρικό λόγο. Κατά συνέπεια, η αρχή δεν μπορεί να προσδιοριστεί με τέτοια ακρίβεια,<sup>270</sup> ώστε να μπορούμε να ορίσουμε όποια γραπτή παρακαταθήκη ως πρωτογενή. Με βάση τα ως άνω, δημιουργείται ένα πλαίσιο δημοκρατίας, που εξισώνει τους αρχαίους τραγικούς με τους σύγχρονους δραματικούς συγγραφείς. Ο καθένας στην εποχή του διαχειρίστηκε τον Μύθο για να σχολιάσει καλώς ή κακώς, κυρίως, κείμενα

<sup>268</sup> Πρβλ. Jacqueline de Romilly, *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη* (μτφ. Αγγελική Στασινοπούλου-Σκιαδά), Ινστιτούτο του Βιβλίου, Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1997, σ. 213, όπου αναφέρει ότι στον Ευριπίδη έχουμε την εντελώς μοντέρνα έννοια στο δράμα των Ατρειδών, ως γεγονός που επιδέχεται επανάληψη και πρέπει να κριθεί στη λειτουργία μιας κοινωνίας.

<sup>269</sup> Πρβλ. Έλσα Ανδριανού, «Δύο εκδοχές ενός κοινού μύθου. Παύλου Μάτεσι, *Προς Ελευσίνα*, Ουίλιαμ Φόκνερ, *Καθώς ψυχορραγώ*», *Επίλογος* '97, 1997), σσ. 170-178, 170: «Οι επιδράσεις οιοδήποτε έργου τέχνης και οι οφειλές του σε άλλα που έχουν προηγηθεί είναι σε κάθε περίπτωση αυτονόητες και, ως τέτοιες, ορίζουν το νοητό νήμα που διατρέχει τον πολιτισμό στη διαχρονική του διάσταση». Τα ρεύματα από τα οποία επηρεάζεται ένα έργο, τα τελετουργικά στοιχεία, οι θεσμοί όπως η οικογένεια, τα θρησκευτικά στοιχεία συμβάλλουν στη δραματική σύνθεση.

<sup>270</sup> Πρβλ. Claude Levi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Plon, 1958, σ. 242. Ο Brunel παραθέτει την άποψη του Levi-Strauss ότι αληθινή εκδοχή, της οποίας οι επόμενες θα ήταν αντίγραφα ή παραμορφωμένοι απόηχοι, δεν υπάρχει. Όλες οι εκδοχές ανήκουν στον ίδιο μύθο: Brunel, σ. 32.

της εποχής του. Αν οι αρχαίοι τραγικοί είχαν μια οικεία και διαδεδομένη προφορική παράδοση και λιγότερα γραπτά δεδομένα (όσο μπορούμε να το πιστοποιήσουμε, εφόσον δεν μπορούμε να απορρίψουμε την πιθανότητα η γραπτή πρόσληψη να ήταν εξίσου ευρεία, αλλά να μη μας παραδόθηκε λόγω καταστροφής των κειμένων), οι σύγχρονοι συγγραφείς έχουν ένα ποικίλο γραπτό παραδεδωμένο υλικό με διαφορετικές χρονικο-γεωγραφικές συνιστώσες γραφής.

Η συνεχής ματιά προς της αρχαία ελληνική δραματουργία είναι μια αντικειμενική αναγνώριση της ανωτερότητάς της, λόγω της ικανής συνδιαχείρισης των νοημάτων, της γλώσσας και της πολυπλοκότητας της σκέψης που μεταβιβάζουν οι τραγικοί στους αποδέκτες θεατές. Οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι η κάθαρση δεν είναι αγόγγυστα επιτευκτική. Πέρα από τη δυσκολία να φτάσει μια σύγχρονη γραφή στη κάθαρση (σημείο όπου υπεισέρχονται κοινωνιολογικά ζητήματα), τίθεται το ερώτημα αν υπάρχει, έστω, αυτός ο στόχος, αν είναι, συνεπώς, η κάθαρση μια σύγχρονη κοινωνική ανάγκη. Η παρούσα εργασία δεν προσδοκά να πραγματοποιεί αυτό το μέγα ζήτημα. Εξάλλου, ο Μύθος των Ατρείδων ασχολείται με ζητήματα φιλοσοφικά, συνεπώς, διαχρονικά και σύγχρονα. Βρίσκεται πάνω από όλους τους συγγραφείς και θα προκαλεί πάντα τη συγγραφική σκέψη<sup>271</sup>.

Αυτή η υπεροχή προκαλεί έναν συμπληρωματικό λόγο απομυθοποίησης της δεδομένης πλοκής. Όπως οι αρχαίοι τραγικοί, έτσι και οι σύγχρονοι συγγραφείς αλλάζουν τα γεγονότα, στοχεύοντας σε μία εξίσου αποτελεσματική και αποδοτική διαχείριση των νοημάτων, της γλώσσας, της σκέψης. Διατηρούν τον βασικό ιστό και λειτουργούν συγγραφικά, τοποθετώντας τη δράση τους σε πρωθύστερους ή μεθύτερους χρόνους της πλοκής (= του μύθου). Χωρίς ατολμία, αναγνωρίζουν το παρελθόν της γραφής και καταθέτουν τη δική τους εκδοχή.<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> Πρβλ. Γιώργος Πεφάνης, «Μακρινά ταξίδια μυθικών προσώπων. Η Κλυταιμνήστρα και ο Αγαμέμνων στο νεοελληνικό θέατρο» (1720-1996)», στον τόμο του ίδιου: *Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2005, σσ. 63-113, 63, όπου αναφέρει ότι το πρόσωπο του λογοτεχνικού μύθου δεν έχει ημερομηνία γέννησης ούτε θανάτου.

<sup>272</sup> Πρβλ. Ελευθερία Ιωαννίδου, «Μεταμορφώσεις της τραγωδίας στη νεοελληνική δραματουργία 1999-2005», *Διαβάζω*, τχ.461, 3/2006, αφιερ. «Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο (1985-2005)», σσ. 112-114, 113, που αναφέρει ότι η μεταγραφή του μύθου από σύγχρονους Έλληνες συγγραφείς, σε αντίθεση με τις παραστάσεις του φεστιβάλ δηλώνει την απόσταση από τα πρότυπά τους με τη χρήση δραματουργικών τεχνικών, όπως η μεταθεατρικότητα, η παρωδία, η τοποθέτηση της δράσης μετά το πέρας των τραγικών γεγονότων-τεχνική που ο Gerard Cennette ονομάζει continuation, ο φωτισμός της οπτικής δευτερευόντων προσώπων κι η παρουσίαση της γήινης όψης των τραγικών ηρώων.

Κάτω από αυτή τη θεώρηση, οφείλουμε να αποδώσουμε στην αρχαία τραγική γραφή όχι την ταυτότητα της πρωτογενούς πηγής, αλλά αυτή ενός από τους πολλούς σταθμούς του Μύθου. Μόνιμος διαχρονικός στόχος παραμένει η απόκλιση από τη δεδομένη πλοκή, που δυνητικά οφείλεται στην ανάγκη πρωτοτυπίας και την αναγνώριση της αξίας του δραματικού κειμένου.<sup>273</sup>

Μια σημαντική διαφοροποίηση των σύγχρονων συγγραφέων από τους τραγικούς είναι η απομάκρυνση από την ανάγκη να δημιουργούν ερωτηματικά και αντίθετα η προσπάθεια να δίνουν απαντήσεις που αποκαθλώνουν τον Μύθο και την τραγικότητα των χαρακτήρων. Το δικαίωμα της δήλωσης της υποκειμενικότητας των συγγραφέων (μέσω της υποκειμενικότητας των χαρακτήρων) φτάνει ενίοτε στα όρια της μονόπλευρης στάσης απέναντι σε αρχές όπως η δικαιοσύνη, η κοινωνική ταυτότητα κ.ο.κ. Αυτό μπορούμε να το αποδώσουμε στον ύστερο χρόνο από τον Μύθο, που συχνότερα τοποθετούν τους χαρακτήρες τους.

Κατά συνέπεια, η σκέψη των χαρακτήρων τους μετατρέπει από τραγικούς σε σύγχρονους και καθημερινούς στη σύστασή τους. Η φύση τους ως κοινών ανθρώπων και όχι τραγικών προτύπων είναι σημείο των καιρών, με την επακόλουθη άρση κάθε ελπίδας κάθαρσης, στάση που κρατά ο Κένταυρος Χείρων; Χωρίς βιασύνη οφείλουμε να απαντήσουμε «ναι». Για να μας γίνουν οικείοι, ο μονόδρομος της αποτραγικοποίησης δεν μπορεί να αποφευχθεί. Η σύγχρονη εποχή έχει εντός της κοινωνίας μεταλλάξει την έννοια της τραγωδίας και το τραγικό έχει εξισωθεί με το καθημερινό. Κάπου εκεί βρίσκεται το απόλυτο τέλμα, αυτό που πάντα σε περιόδους κρίσης γεννά τα παγκόσμια αριστουργήματα.<sup>274</sup> Για αυτόν τον λόγο, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε τη δική

---

<sup>273</sup> Πρβλ. Eleftheria Ioannidou, «From Translation to performance Reception: The Death of the Author and the Performance Text», σε Edith Hall, Steve Harrop (επιμ.), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Duckworth, London, 2010, σσ. 208-218, 209: ένας αξιόλογος αριθμός των εκδοχών της ελληνικής τραγωδίας στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα χαρακτηρίζεται από αυτό που θα μπορούσε κάποιος να περιγράψει ως 'μία δημιουργική ανάγνωση των αρχαίου κειμένου', το οποίο γίνεται εμφανές όταν τα έργα αντιπαραβάλλονται με τα έργα-πηγές.

<sup>274</sup> Ο Γ. Πεφάνης («Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία...», σ. 229), αναφερόμενος στα έργα των Καμπανέλλη και Μάτεσι, σχολιάζει: «Τα έργα αυτά του Καμπανέλλη και του Μάτεσι μας δείχνουν, εκτός των άλλων, πόσο βαθιά μπορεί να προχωρήσει η κριτική, που συμβαδίζει με τη φαντασία και θέλει να στοχασθεί τη μυθική διάσταση της σκέψης, ακριβώς μέσα στην επικράτεια του μύθου. Μας δείχνουν ότι ο μύθος δεν είναι καταφύγιο, αλλά πρόκληση και περιπέτεια της συνείδησης, όταν αυτή χάνει τις σταθερές αναφορές της στη γενική ιστορία, στους θεούς και στην ανθρωπότητα που

μας αδυναμία της πλήρους επεξεργασίας των κειμένων, της αναγνώρισης και του ορισμού όλων των πτυχών τους. Είμαστε οι σύγχρονοι των συγχρόνων, ίσα δευτερογενείς όσο δευτεροπαθείς (ή τριτοπαθείς, αν διατηρήσουμε τη σύμβαση ότι είναι δευτερογενής η φύση των θεατρικών κειμένων, με την πρωτογενή να την έχει ο Μύθος αποκλειστικά). Τα σύγχρονα δραματικά κείμενα που πραγματεύονται τον Μύθο αναμένουν την πλήρη αποκωδικοποίησή τους σε ένα χρόνο ύστερο. Έχοντας την προηγούμενη γνώση, κατανοούμε ότι η ανάλυση σε ταυτόχρονο χρόνο δεν μπορεί παρά να είναι ελλιπής. Η προσπάθεια του αναλυτή για πνευματική επικοινωνία με έναν συγγραφέα ο οποίος προσπαθεί να επικοινωνήσει με έναν ή πολλούς προγενέστερους και επόμενους συγγραφείς, οδηγεί τον αναλυτή σε μία πνευματική κατάσταση που επιθυμεί αυτή η μελέτη να ονομάσει «μετασκέψη». Συμπληρωματικά, τα κείμενα συνομιλούν με προγόνους τους, οφείλονται σε ένα παρελθόν και διεκδικούν ένα μέλλον. Αντίθετα, οι σύγχρονες δραματολογικές αναλύσεις τους βρίσκονται στη δυσάρεστη θέση της έλλειψης παρελθόντος τους. Μένουν μόνο να κριθούν, να επιβεβαιωθούν, να αντικρουστούν στο μέλλον. Τίθενται υπό μεγαλύτερο κίνδυνο και αναλαμβάνουν το μέγιστο ρίσκο.

---

*περιδίνεται ανάμεσα στην πολιτισμική δυσφορία, στα ναυάγια του λόγου, στις γενικευμένες νευρώσεις και στην απόσυρση του είναι. Αρχέγονος και αιφνιδιαστικά νέος, πολυχρησιμοποιημένος και πάντα πρωτότυπος, διακειμενικός και αυτοτελής, άχρονος και βαθιά ριζωμένος στα εδάφη της ιστορίας, ο αρχαίος ελληνικός μύθος, σε γενική διαθεσιμότητα, αλλά και σε φιλοσοφική απόσταση, συνεχίζει να συνοδεύει το ελληνικό θέατρο στον εικοστό πρώτο αιώνα. Όπως άλλοτε, έτσι και τώρα, στη δική μας μεταβατική περίοδο, ίσως δε ακόμα περισσότερο σήμερα, όπου δεσπόζει ο αβαθής συγκερασμός, η επιπόλαιη συγχώνευση, η συγκεκριμένη συμβαντολογία και όλες οι απορροές από τη βίαιη εισβολή του σχετικισμού, η προσφυγή στον μύθο μπορεί το ίδιο εύκολα να προσφέρει ένα πεδίο δοκιμασίας και ελέγχου των νέων θεατρικών τάσεων, όπως μπορεί να παράσχει και ένα άλλοθι στους συγγραφείς που το χρειάζονται για να συγκαλύψουν τις αδυναμίες ή τις πρόχειρες επιλογές τους. Ως γνωστόν, όμως, τα άλλοθι είναι ανατρέψιμα από τη διεξοδική έρευνα· στην περίπτωση μας, την έρευνα της συγκριτικής δραματολογίας, της διακειμενικής μελέτης και πάνω από όλα, της μυθικής σκέψης». Παρά την αντίθετη άποψη του Ν. Χουρμουζιάδη, που θέτει ως προϋπόθεση του θεάτρου πρόσφορες συνθήκες κοινωνικής ισορροπίας και πολιτικής οργάνωσης («Το Θέατρο στην Ελληνική Αρχαιότητα», *Αμβέρσα '93 πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης, Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, χχ., σσ. 23-51, 23), η άποψη της γράφουσας είναι ότι οι περίοδοι κρίσης προκαλούν τη συγγραφική σκέψη να φτάσει στο αποκορύφωμα των δυνατοτήτων της, εξ ου και τα πολλά συγγραφικά τεκμήρια, αλλά και οι παραστάσεις, παρά τη σύγχρονη οικονομική δυσφορία. Επίσης, πρβλ. Blake Morrison, «Translating Greek Drama for Performance», στον τόμο Edith Hall, Steve Harrop (επιμ.), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Duckworth, London, 2010, σσ. 252-266, 259, που αναφέρει: «Οι κλασικοί μπορούν να επικοινωνήσουν μαζί μας οποιαδήποτε στιγμή αλλά επικοινωνούμε εμείς μαζί τους πιο ένθερμα σε περιόδους κρίσης, σαν για να θέσουμε τις δικές μας δυσκολίες σε μία ευρύτερη προοπτική».*

Αυτή η δραματολογική ανάλυση αναλαμβάνει την αναγνώριση των αδυναμιών της, δικαιολογούμενη ότι δεν έχει πολλούς προγόνους. Αμφισβητεί την καθολική εγκυρότητα των επιχειρημάτων της, που περιμένουν την αντεπιχειρηματολογία τους. Βρίσκεται και αυτή σε μία κατάσταση εκκρεμή τόσο, που ευχάριστα δέχεται να έχει στη φύση της ένα στοιχείο κοινό με τα δραματικά κείμενα που ανέλυσε. Πάνω από όλους και όλα, στέκει η ομπρέλα του Μύθου, ταυτόχρονα να προσφέρει και να στερεί τη δίοδο στο φως. Έχει περισσότερα δικαιώματα και μόνο λόγω αντοχής στον χρόνο, παρά τις τόσες αποκλίσεις, τις απόπειρες αποπροσανατολισμού, τις ανατροπές, που τελικά μόνο ενδυνάμωναν και συνεχίζουν να ενδυναμώνουν την ισχύ του.

Πόσες ανατροπές αντέχει ένας Μύθος; Οι αρχαίοι τραγικοί προκάλεσαν πολλές φορές τα μυθικά δεδομένα και εγκαθίδρυσαν τη δική τους εκδοχή κάθε φορά που θέλησαν να αναδείξουν διαφορετικές πτυχές εφαρμογής του Μύθου στη σύγχρονή τους πραγματικότητα. Ο Ορέστης συναντά την Ηλέκτρα έξω από το παλάτι, να προσφέρει ή όχι χοές, ή στην ύπαιθρο; Αν ο Ευριπίδης τολμά να την παντρέψει με έναν γεωργό τότε πόσο περισσότερο παρεμβατικοί ή ανατρεπτικοί είναι οι σύγχρονοι συγγραφείς;<sup>275</sup> Ακόμα και σε αυτή την ανάγκη της απόκλισης, ακολουθούμε την παράδοση της αρχαίας δραματοουργίας, αποδεικνύομενοι περισσότερο παραδοσιακοί από όσο θα θέλαμε. Η έντονη επανάληψη των τίτλων κατά την αρχαιότητα και η γνώση του Μύθου από τους θεατές, όπως μας κατατίθεται<sup>276</sup>, μας πληροφορεί για μια συνειδητή επαναδιαπραγμάτευση ενός μύθου που ίσως εκείνη την εποχή ανήκε στους αντίστοιχους σύγχρονους λαϊκούς μύθους και επιβεβαιώνει την εξοικείωση των θεατών.

Μεταφερόμενοι στο σήμερα, όπου οι μύθοι για το ευρύ κοινό είναι ανοίκειοι<sup>277</sup>, μία προσπάθεια συνειδητής εξοικείωσης που επιβεβαιώνει την ανοίκεια σχέση, δημιουργεί μία νέα άνιση σχέση με τον μύθο, λόγω του βάθρου που η αντίληψη του κοινού δημιουργεί για τον Μύθο<sup>278</sup>. Μέσα σε αυτό το

---

<sup>275</sup> Πρβλ. Peter Burian, «Πώς ένας Μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας...», σσ. 267-314, 269, όπου αναφέρει ότι η τραγωδία είναι από τη φύση της διακειμενική (λόγω επαναχρησιμοποίησης του μύθου).

<sup>276</sup> Ο.π., σ. 277.

<sup>277</sup> Πρβλ. το κοινό της Επιδαύρου, που δεν έχει την αντίστοιχη γνώση του Μύθου.

<sup>278</sup> Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Freddy Decreus, που αναφέρει: «Σήμερα, η μαζική κοινωνία και ο καπιταλισμός δεν είναι συμβατοί με την τραγωδία, μιας και τα βασικά προβλήματα

πλαίσιο, οφείλουμε να συνεξετάσουμε και να συμπεριλάβουμε τις μεταλλάξεις από το αρχαίο στο σύγχρονο δράμα. Ήδη από το 1949 «ο Francis Fergusson συγκλίνει με την άποψη του Krutch ότι το μοντέρνο δράμα έχει συρρικνωθεί πολύ από την απουσία πολιτισμικής ενότητας<sup>279</sup>, και αναλύει έργα όπου ο τραγικός ρυθμός είναι ισχνός και θρυμματισμένος. Παράλληλα, παίρνοντας τις αποστάσεις του από τον Krutch βλέπει δυνατότητες ανανέωσης. «Από τη στιγμή που αναγνωρίζουμε τα θρύψαλα του κόσμου μας», γράφει, «υπάρχει πάντοτε η ελπίδα συγκρότησης του σε ένα ενιαίο πλαίσιο»<sup>280</sup>. Αν υπάρχει η ελπίδα, υπάρχει και η ανάγκη; Ο Φέργκιουσον επιχειρηματολογεί το 1949, όμως, τι ισχύει 60 χρόνια μετά; Μια θραυσματοποιημένη σκέψη που αποδίδει μία σύγχρονη πραγματικότητα, της θραυσματοποιημένης εκπόρευσης κάτω από το πρίσμα μίας ιστορικοσυγκριτικής προσέγγισης ή ανάλυσης, όπου το συνολικό ως ιδέα ή αξία είτε είναι ανέφικτο είτε απωθείται ως μη αναγκαίο. Η σύγχρονη επαναδιαπραγμάτευση του μύθου προκαλεί ένα επιπλέον επίπεδο δυσκολίας λόγω της αποδομητικής διάθεσης των σύγχρονων συγγραφέων, της αποσπασματικής διαχείρισης του μύθου και της θραυσματοποιημένης οπτικής της σύγχρονης συγγραφικής πρόθεσης.<sup>281</sup> Συνεπώς, το κοινό καλείται να διαχειριστεί ανοίκειες θεματικές με ακόμα πιο ανοίκειες- αναλογικά- φόρμες.

---

στις κοινωνίες μας δεν συγκεντρώνονται πια και δεν αναγνωρίζονται στα άτομα όπως απαιτείται. Ο κόσμος του ανθρώπου του 20<sup>ου</sup> αιώνα έγινε πολύ μεγάλος για να είναι κατάλληλος για τραγωδία: κανείς δεν μπορεί να πάρει τέτοιο βάρος στις πλάτες του/της, διότι δεν υπάρχει κουλτούρα που να προσφέρει μία αναγνωρισμένη σειρά πράξεων, αξιών και στόχων για μία ομοιογενή ομάδα ανθρώπων. Εξ ου και η γοητεία της καταφυγής στο τελετουργικό, διαπολιτισμικό και μεταμοντέρνο θέατρο, τρεις πιθανοί τρόποι αποφυγής της αναγκαιότητας του να ζεις μια ζωή μέσα σε μία κυριαρχούσα φόρμα κουλτούρας. Εξ ου και η γοητεία του να παίζεις σε μία πληθώρα κόσμων και στυλ, και να ξεχνάς ότι τελικά μένουμε αυτό που πάντα ήμασταν, (finite) πλάσματα. Κατά τον εικοστό αιώνα, μερικές φορές κοιτούμε τα αναμνηστικά της τραγικής συμπεριφοράς στη σκηνή. Οι καιροί μας είναι επίσης μετα-τραγικοί». Freddy Decreus, «Sophocles; Tragedies on the Contemporary Stage. One of the Many Stories which have determined our Western Cultural Identity», στον τόμο *Πρακτικά Συμποσίου: XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος 2004*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Εκδοτική Ερμής ΕΠΕ 2007, σσ. 63-77, 77.

<sup>279</sup> Αν και οφείλουμε να «αποφύγουμε την παγίδα να υποθέσουμε ότι ‘οι αρχαίοι Έλληνες’ μοιράζονταν τον ίδιο πυρήνα πεποιθήσεων», όπως παρατηρεί ο David Wiles, *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση* (μτφ. Ελένη Οικονόμου), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2009, σ. 48, και ότι έναν ανάλογο πυρήνα πεποιθήσεων παρουσιάζει και η σύγχρονη κοινωνία.

<sup>280</sup> Σάββας Πατσαλίδης, «Η (Ελληνική) Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα», στον τόμο Θόδωρος Γραμματάς, *Τα αινίγματα της Σφίγγας ή Ο Οιδίπους ως Διακείμενο*, Εκδόσεις Αφών Τολίδη, Αθήνα, 1996, σσ. 167-198, 177.

<sup>281</sup> Πρβλ. τις αναφορές του Gilbert Highet (*Η Κλασική Παράδοση, Ελληνικές και Ρωμαϊκές επιδράσεις στη Λογοτεχνία της Δύσης* (μτφ. Τζένη Μαστοράκη), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2000, σσ. 701-702) στο σύγχρονο δράμα: «Ένα από τα σοβαρότερα μειονεκτήματα του σύγχρονου δράματος είναι η έλλειψη ισχυρής φαντασίας: είναι γρήγορο, έξυπνο, καμά φορά στοχαστικό, πάντοτε ρεαλιστικό.

Ο ως άνω συλλογισμός μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι σύγχρονοι συγγραφείς απευθύνονται στους γνώστες του Μύθου και των προηγούμενων δραματικών προσλήψεων, συνεπώς σε ένα ειδικό, περιορισμένο κοινό. Αποκλίνοντας από το επιχείρημα του Νικηφ. Παπανδρέου, που υποστηρίζει ότι το συλλογικό υποσυνείδητο κάθε κοινωνίας προβάλλει πάνω σ' αυτούς τους απόμακρους και πέραν του μέτρου ήρωες τις δικές του φαντασιώσεις και τα δικά του ερωτηματικά, τους αναγκάζει να γίνουν κοντινοί ή τους χρησιμοποιεί κατά τις ανάγκες της στιγμής<sup>282</sup>, η παρούσα ανάλυση διαφωνεί ως προς το συλλογικό υποσυνείδητο όσον αφορά αυτή την κοινωνία, και όσον αφορά στη χρήση τους, εφόσον εξίσου απόμακροι ήταν και κατά τον 5<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά υπήρχαν στη συλλογική συνείδηση του λαού, διαφορά που ίσως εξηγεί και τη σύγχρονη θραυσματοποιημένη απόδοσή τους.<sup>283</sup> Από την αρχαία δημοκρατία, όπου προΐσταται το συλλογικό δικαίωμα πρόσβασης στη γνώση, κατευθυνόμαστε προς τη δημιουργία μίας πνευματικής ελίτ, αναλογικά με την πορεία της ίδιας της σύγχρονης κοινωνίας, που έχει συρρικνώσει τη γνώση του Μύθου, μεταξύ άλλων.

*Αν «Για τους αρχαίους Έλληνες οι μύθοι, δηλαδή οι αφηγήσεις για οικεία πρόσωπα του πολιτισμικού τους σύμπαντος, ήταν το μέσο νοηματοδότησης του σύγχρονικού τους κάθε φορά κόσμου [...] Είναι φανερό ότι οι μύθοι δεν διερευνούν μόνο θεολογικά, πολιτικά, ιστορικά και φιλοσοφικά ζητήματα αλλά το σύνολο των συμβολικών δομών της οργανωμένης κοινωνίας, μέσα στην οποία ευτύχησε ο αρχαίος Έλληνας να ζει και την οποία θέτει συνεχώς υπό αμφισβήτηση. [...] Ο μύθος διαπότιζε όλες τις εκφράσεις του αρχαίου κόσμου ως συστατικό και όχι ως*

---

*Ωστόσο, τα μεγάλα δράματα δεν πατούν στο έδαφος. Πετούν ψηλά και γίνονται ποίηση. Σήμερα που ο κόσμος αποδίδει μεγαλύτερη σημασία στην υλική δύναμη και στα υλικά αγαθά, είναι εξαιρετικά δύσκολο να γραφτεί ένα σύγχρονο θεατρικό έργο που να υψώνεται, στις ευγενέστερες στιγμές του, σε ποίηση [...] (οι νέοι/σύγχρονοι συγγραφείς) δίνουν νέες προεκτάσεις, εξηγούν γεγονότα με ερεθιστικό και ασυνήθιστο τρόπο, φωτίζουν παράξενα τους ήρωες, αναπροσαρμόζουν αξίες, κίνητρα, συνέπειες, τονίζοντας την άπειρη βεβαιότητα και πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ζωής».*

<sup>282</sup> Νικηφόρος Παπανδρέου, «Ο Μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο», *Ιάκωβος Καμπανέλλης Θέατρο*, Τ. ΣΤ', Κέδρος, Αθήνα, 1994, σσ. 11-18, 11.

<sup>283</sup> Πρβλ. και τον ορισμό του Μύθου κατά Richard Buxton (*Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*, σσ. 38-39), που ακολουθεί το ορισμό του Burkert: «Ένας αρχαιοελληνικός μύθος είναι η αφήγηση για τις πράξεις των θεών και των ηρώων και τις σχέσεις τους με τους κοινούς θνητούς, η οποία μεταδίδεται ως παράδοση μέσα στον αρχαιοελληνικό κόσμο και έχει συλλογική σημασία για μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα ή ομάδες».



επίκτητο στοιχείο που προϋπήρχε όλων των λογοτεχνικών ειδών.»<sup>284</sup>, τότε ως προς τον σύγχρονο κόσμο του 21<sup>ου</sup> αι. ποια αναλογία αντιστοιχεί; Αν ο αρχαίος Έλληνας θέτει συνεχώς την κοινωνία υπό αμφισβήτηση ενώ ευτυχεί μέσα σε αυτή, τότε πόσο πρέπει να αμφισβητήσουν οι σύγχρονοι Έλληνες τη σύγχρονη τους κοινωνία, μέσα στην οποία δεν ευτυχούν και πώς πρέπει να μεταλλάξουν το μύθο, ώστε όχι μόνο να τους γίνει ευρύτερα οικείος, αλλά να επαναπροσδιοριστεί ως το μέσο νοηματοδότησης του σύγχρονου μας κόσμου; Αυτή η κοινωνία δεν έχει οικείους μύθους και ίσως αυτή να είναι η αιτία που είναι απομακρυσμένη από μία δυνατότητα επικοινωνίας και κάθαρσης μέσω της δημιουργικής μετάλλαξής τους<sup>285</sup>.

Εφόσον ο Μύθος είναι παγκόσμιος, και στον υπόλοιπο γεωγραφικό κόσμο δεν παρατηρείται τόσο συχνή διακειμενική προσληπτική γραφή (δηλαδή μεταγραφή του) τότε, μήπως μας είναι πιο οικείος – πιο δικός μας – στη σύγχρονη εποχή; Διανύοντας μία περίοδο κρίσης ανατρέχουμε στον Μύθο, ήτοι στο παρελθόν και τη λύση που μπορεί να μας προσφέρει, καθώς αναζητάμε την αλήθεια<sup>286</sup>. Οι σύγχρονοι έλληνες συγγραφείς θεωρούν δικό τους τον Μύθο, τόσο πρόγονο όσο γέννημά τους.<sup>287</sup> Όσο ανοίκειος κι αν είναι στην ευρύτερη κοινωνία, η διασύνδεσή της με το παρελθόν πραγματοποιείται μέσω της, έστω

---

<sup>284</sup> Ε. Δ. Καρακάντζα, *Αρχαίοι ελληνικοί μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ού αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003, σσ. 33-34.

<sup>285</sup> Πρβλ. τα επιχειρήματα του Βασ. Ζιώγα («Ο Αρχαίος Μύθος ως Διαχρονικός Κώδικας Ήθους», στο *Φιλοκτήτης*, Ερμής, Αθήνα, 1990, σσ. 69-74, 70): «Στην εποχή μας επικράτησε η δύναμη της μάζας. Πως δηλαδή ο άνθρωπος μπορεί να νικήσει τη μοίρα του μόνο σαν μάζα. Κάτι που δεν υπάρχει στη μυθολογία. Ακόμα και στην τραγωδία ο Χορός λειτουργεί συμβουλευτικά. Ωστόσο αποδείχτηκε από τα ίδια τα πράγματα ότι είναι αδύνατο ο άνθρωπος να λειτουργήσει σαν μάζα. Και κάτι χειρότερο ακόμη: αποδυναμώνεται τόσο που χάνει εξολοκλήρου το παιχνίδι. Το ξέρω ότι δε σας λέω τίποτε καινούριο. Απλώς επισημαίνω την άποψη ότι ο Μύθος φέρει έναν κώδικα ήθους ο οποίος είναι ακόμη ενεργός, αρκεί να τον φωτίσουμε από την κατάλληλη γωνία. Τι θέλω να πω μ' αυτό; Ότι δεν υπάρχει άλλη οδός για τον άνθρωπο παρά μόνο αυτή που του αποκαλύπτεται μέσα από την ανάγνωση του μύθου». Πρβλ. και Μιρτσεά Ελιάντε, «Αρχέτυπα και Επανάληψη», στον τόμο του ίδιου *Κόσμος και Ιστορία, Ο Μύθος της Αιώνιας Επιστροφής* (μτφ. Στρατής Ψάλτης), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σσ. 19-74, 58: «Καθετί που στερείται ενός υποδειγματικού προτύπου είναι «χωρίς σημασία», δηλαδή στερείται πραγματικότητας».

<sup>286</sup> Πρβλ. τα λεγόμενα των Αριστοτέλη και Κόνραντ ότι η μυθοπλασία είναι, πολλές φορές, πιο κοντά στην αλήθεια από ό,τι είναι η ιστορία. Αναφέρεται από τη Δήμητρα Μήττα, *Απολογία για τον Μύθο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1997, σσ. 56-57.

<sup>287</sup> Πρβλ. Mircea Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères, Folio Essays*, Editions Gallimard, χ.τ., 1957, σ. 39: «Πρέπει να επανακαλύψουμε τις πνευματικές πηγές αυτών των τεχνών μέσα μας, πρέπει να αντιληφθούμε αυτό που απομένει από το «μυθικό» μέσα σε μία σύγχρονη ύπαρξη, και που μένει έτσι, απλά διότι αυτή η συμπεριφορά είναι, επίσης, εξίσου σημαντική για την ανθρώπινη ύπαρξη, εφόσον εκφράζει την αγωνία μπροστά στον Χρόνο».

θραυσματικής, αναπαραγωγής του. Έχουμε, όμως, όλοι το δικαίωμά μας απέναντι στον Μύθο. Γιατί, «είναι ωραίο να αλλάζουν οι καταστάσεις, αρκεί κάποια πράγματα να λέγονται όπως ακριβώς ακούστηκαν».<sup>288</sup> Η θεατρική επαναδιαχείριση του Μύθου, συγγραφικά και παραστατικά, λειτουργεί σαν παραβολή, μία έμμεση νουθεσία, καθόλου δηλωτική,<sup>289</sup> παρά μόνο σε μικρά αποσπάσματα φιλοσοφικής σκέψης. Η θεατρική απόδοση του Μύθου μας επιβάλλει να αντιληφθούμε τα δημιουργούμενα ερωτηματικά αρχικά εν συνόλω και μετά από ώριμη σκέψη να τα αποσπάσουμε από το σύνολο. Εξ ου και η πρόσληψη. Προβλέπεται η συνειδητοποίηση να επιτυγχάνεται με κόπο- πνευματικό και ψυχικό.

Η συμβολή των αρχαίων τραγωδών αναφορικά με την αύξηση των υποκριτών υποδείκνυε μία σοβαρή ικανότητα οικονομίας, προερχόμενη από την πνευματική ικανότητα οικονομίας σκέψης αλλά και δράσης. Η ύπαρξη δύο υποκριτών έδινε δραματουργικά το δικαίωμα του διαλόγου αλλά κυρίως της σύγκρουσης. Η προσθήκη του τρίτου υποκριτή προσέφερε το δικαίωμα 'δίκης' (ενός αγώνα λόγων), με δύο αντιπαρατιθέμενους και έναν 'δικαστή'. Οι σύγχρονοι συγγραφείς ενίοτε αυξάνουν και ενίοτε περιορίζουν τον αριθμό των υποκριτών. Από αυτό το μοτίβο σκηνοθετικής διαχείρισης περάσαμε στο ένας προς ένα, που ίσως στερεί τη δυνατότητα στον ηθοποιό να βιώσει περισσότερους από έναν χαρακτήρες κατά την υποκριτική του απόδοση. Οι σύγχρονοι συγγραφείς

---

<sup>288</sup> Από την ταινία *Νοτιάς*, ελληνικής παραγωγής 2016, Τάσος Μπουλμέτης (σκηνοθεσία). Η προφορική μεταλαμπάδευσή του έχει αντικατασταθεί από την δραματική (μεταξύ άλλων), που συμπεριλαμβάνει μαζί με τον προφορικό λόγο, την ακοή, αλλά και την όραση, την όσφρηση και δυναμικά την αφή. Πρβλ. και Jean-Claude Carriere, «Νεότητα των μύθων», στον τόμο Bernadette Bricout, Αθηνά Σοκόλη (επιμ.), *Το βλέμμα του Ορφέα, οι λογοτεχνικοί μύθοι της δύσης*, (μτφ. Αριστέα Κομνηνέλλη), Σοκόλη, Αθήνα, 2001, σσ. 21-37, 21: «...Ο μύθος- που τον επαναλαμβάνουμε ακούραστα γιατί πάντα απειλείται από τη λήθη- δίνει έτσι στον λαό που τον λέει ή που τον τραγουδά ένα λόγο κι έναν τρόπο να ζει».

<sup>289</sup> Πρβλ. την παραπομπή του R. Buxton στον Lloyd (και το βιβλίο *The Revolutions of Wisdom*, 1987, σσ. 4-5): «Ο μύθος δεν είναι, και δεν φιλοδοξεί να είναι, απόλυτα συστηματικός και συνεπής... δεν αρνούμαι, φυσικά, τα ευρήματα του δομισμού, ο οποίος έχει αποκωδικοποιήσει με εκπληκτικό τρόπο συνεπή μηνύματα σε ομάδες μύθων, ακόμη και σε ολόκληρες μυθολογίες. Αλλά αυτά τα μηνύματα, όπως επιμένει ο ίδιος ο δομισμός, παραμένουν άρρητα, κάτω από την επιφάνεια. Στην επιφάνεια ο τρόπος με τον οποίο γίνονται κατανοητοί οι μύθοι είναι μεταφορικός, τόσο με την έννοια ότι ανήκει στη φύση της μεταφοράς όσο και με την έννοια ότι είναι ένας υπό προϋποθέσεις τρόπος κατανόησης. [...] Για να είναι αποτελεσματικός, ο μύθος πρέπει να δουλεύει κάτω από την επιφάνεια, ενώ στην επιφάνεια δίνει συχνά την εντύπωση ασυνεπειών, μιας έλλειψης συνοχής.»: Richard Buxton, *Όψεις του Φαντασιακού...*, σ. 281.

γράφουν, μπορούμε να εικάσουμε, συνυπολογίζοντας αυτή την παράμετρο μαζί με τις οικονομικές δυσκολίες των καιρών. Επιπλέον, η αέναη ενασχόληση με τον Μύθο προκαλεί την ανάγκη εξατομικευμένης διείσδυσης στους χαρακτήρες, ώστε να δημιουργούνται έργα συχνά μονοπρόσωπα ή ολιγοπρόσωπα.

Στα κείμενα που αναλύθηκαν βλέπουμε μια ποσόστωση ίσα μοιρασμένη. Η *Εκκένωση* είναι πολυπρόσωπη, τα *Σχέδια* και *Το Χλιμίντρισμα* ολιγοπρόσωπα και *Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας* μονοπρόσωπο. Σε αντίθεση με τους τραγικούς, οι σύγχρονοι συγγραφείς παρουσιάζουν ποικιλία στην επιλογή του αριθμού των χαρακτήρων. Η ανάγκη για αντεπιχειρήματα ενώπιον ενός τρίτου, ή πολλών, συνεχίζει να υπάρχει, αλλά περιορισμένα. Η επιστράτευση εκλογικευμένων επιχειρημάτων με στόχο τη σύμφωνη γνώμη ή τις αξίες του συνόλου των χαρακτήρων υφίσταται, αλλά όχι αποκλειστικά. Η δημοκρατία της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας επέβαλλε στη θεατρική πράξη μία αντίστοιχη δημοκρατία, αποδεικνυόμενη υφέρπουσα παράμετρος της θεατρικής γραφής και πράξης.<sup>290</sup> Μία σύγχρονη ανάλογη γραφή θα προϋπέθετε την ανάλογη κοινωνική πραγματικότητα. Οι αγώνες λόγων, η αντεπιχειρηματολογία και η 'λύσις' του δράματος έχουν δώσει τη θέση τους σε άλλες συγγραφικές ανάγκες. Ανάλογο

---

<sup>290</sup> Πρβλ. τις μερικές ενστάσεις που παρουσιάζουν μελετητές αναφορικά με τη δημοκρατικότητα των αρχαίων τραγωδιών, όπως: «*Η Αθηναϊκή τραγωδία θα πρέπει να υπολογίζεται ανάμεσα στα βασικά συστατικά της ηγεμονικής συζήτησης: μία συζήτηση παραγόμενη από την ελίτ, αλλά με την άδεια και την έγκριση των μαζών, που πλούσια συνεισφέρει στο κοινό τους αίσθημα αξιών, αλληλεξάρτησης, και δικαιώματος/ υποκειμενικότητας. Είτε θεωρούμε αυτή τη διαδικασία ως μία 'χειραγωγή' εκ των άνω, δηλαδή ένα είδος κοινωνικού ελέγχου, στο οποίο οι εύπιστες μάζες παθαίνουν πλύση εγκεφάλου για να αποδεχτούν και να χάσουν την κυριαρχούσα ιδεολογία της ελίτ (σε βαθμό που να δίνουν ακόμα και βραβεία στους ποιητές και παραγωγούς που τους χειραγωγούν), ή (όπως θα προτιμούσα) ως μία αμοιβαία μυστικοποίηση από την ελίτ και τη μάζα, κατά την οποία οι παλιές ιστορίες ξαναλέγονται με όρους που δίνουν το καλύτερο δυνατό νόημα (δεδομένων των παραδόσεων της μυθικής αφήγησης και του δημόσιου πλαισίου του Θεάτρου) σε έναν συγγραφέα και το κοινό εκ των οποίων και οι δύο συνεχίζουν να θεωρούν δεδομένες τις ανισότητες και τα δικαιώματα στα οποία έχουν συνηθίσει, σε κάθε περίπτωση και οι δύο ομάδες συμμετεχόντων είναι ευγνώμονες για αυτή την ευκαιρία να έχουν οικείες αξίες που επανεπιβεβαιώνονται και ανησυχητικές αντιπαραθέσεις που αποκλιμακώνονται- και ούτε η ελίτ ούτε ο Δήμος ίσως συνειδητοποιούν σε ποιο βαθμό συνεργάζονται για την επιβεβαίωση της κοινωνικής ιεραρχίας και ανισότητας. [...] Σύμφωνα με την κοινωνιολογική θεωρία του λειτουργισμού, οι αιρέσεις, τα φεστιβάλ, οι παρελάσεις, οι διαγωνισμοί, όλα παρέχουν ευκαιρίες για διαπραγματεύσεις ποικίλων βαθμών πολυπλοκότητας μεταξύ διαφορετικών στοιχείων της κοινωνίας. Επιπρόσθετα με την απόδοση τιμών σε ένα γεγονός, ή την αφήγηση μιας ιστορίας, παραδοσιακής σημασίας για την κοινότητα και τους ηγέτες της, τέτοιες περιστάσεις, μέσω των κανόνων τους συμπεριφοράς, ντυσίματος, ομιλίας, και οργάνωσης χώρου, θα σημάδουν ποιος ανήκει πού, ποιος δικαιούται τι, μέσα στην κοινότητα, ενώ ταυτόχρονα αποκλείει όλους αυτούς που δεν ανήκουν καθόλου στην κοινωνία, συνεπώς ενισχύοντας την αντίληψη της κοινότητας για τον εαυτό της ως (προνομιούχου, τυχερού) συνόλου»: Mark Griffiths, «Brilliant Dynasts: Power and Politics in the "Oresteia"», *Classical Antiquity*, Vol. 14, No. 1 (Apr., 1995), University of California Press, σσ. 62-129, <http://www.jstor.org/stable/25000143>, (06-07-2016), σσ. 111-113.*

ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαχείριση του θεϊκού στοιχείου. Ο θεός, είτε εξ ολοκλήρου απών (Δημητριάδης), είτε παρών ως άδικος ή τιμωρός, που εξισώνει τον Ορέστη με τον παθόντα Χριστό (Βέλτσος), είτε συμβάλλει σε πλεκτάνες (Ποντίκας) και αρπάζει την κόρη από τη μάνα (Σιδηροπούλου), θεάται από μία στάση καθολικά επι-κριτική.

Αποτάσσω τον Μύθο; Η απάντηση αποτάσσομαι ή ουκ αποτάσσομαι δε δίνεται εύκολα. Με την παραδοχή της υπερίσχυσης του Μύθου, δε μένει παρά να αναλογιστούμε πόσο μακριά είναι το απεταξάμηνη ή ακόμα και αν υπάρχει λόγος να αποζητούμε αυτή την απαλλαγή. Ο Μύθος ευπροσάρμοστα μας διατίθεται, προκειμένου να αναδείξουμε σύγχρονα ζητήματα συνυφασμένα με τις θεματικές του.<sup>291</sup> Μέσω αυτού καταφέρνουμε να θέσουμε ερωτήματα, να αναζητήσουμε τη δικαιοσύνη, να διερευνήσουμε το δικαίωμα συνύπαρξης και τους προϋποτιθέμενους όρους για αυτό, μεταξύ άλλων. Οι αρχαίοι δραματουργοί διαχειρίστηκαν τον Μύθο τόσο αποτελεσματικά, ώστε η πλήρης χαρτογράφηση των τραγωδιών να μοιάζει διαδρομή σε ένα ατελείωτο μονοπάτι. Συνεχώς αποκαλύπτονται νέες νοηματικές πτυχές και πολύ ενδιαφέρουσες τομές στα κείμενά τους. Είτε απώτερος στόχος είναι η κάθαρση (των θεατών, των συγγραφέων από το βάρος του Μύθου και της/των προηγούμενης/ων γραφής/ών) είτε όχι, τα δραματικά κείμενα των σύγχρονων συγγραφέων διαθέτουν στοιχεία τραγωδιών κάθαρσης- δε συνιστούν το αυτό. Επικυρώνουν την αυτοακύρωσή τους απέναντι σε κάτι που καταδεικνύουν ότι τους ξεπερνά, μια πράξη εξίσου έντιμη όσο και θαρραλέα.<sup>292</sup> Κυρίως, όμως, ικανοποιούν την προσωπική

---

<sup>291</sup> Πρβλ. Μαίρη Ι. Γιόση *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1996, σ. 189: «*Το λεξιλόγιο της τραγωδίας είναι το λεξιλόγιο της πόλεως. Δημιούργημα της εποχής της, χαρακτηρίζεται από χρονικότητα και τοπικότητα. Το μυθικό υλικό της, εξάλλου, προέρχεται από μία ποιητική/λογοτεχνική παράδοση λίγο έως πολύ γνωστή. Ο λόγος, όμως, της τραγωδίας φέροντας το μυθικό υλικό και ενεργοποιώντας το ξανά, ανατρέπει τους χρόνους και μετατοπίζει τις αφηγήσεις. Έτσι, ο λόγος αυτός προβάλλει το παρόν της πόλεως σε ένα παρελθόν-φαντασίωση, για να το οικειοποιηθεί, αλλά στη διαδικασία αυτή δεν αναχρονίζει, καθίσταται ο ίδιος άχρονος και κατά τούτο ταυτίζεται με τον μύθο.*» Οι σύγχρονοι συγγραφείς καθιστούν αναλογικά άχρονη αυτή τη σύγχρονη ιστορικογεωγραφική στιγμή της συγγραφής τους, που επιτρέπει ο μύθος ενίοτε να είναι ακέφαλος (αποφευκτέα τακτική αφήγησης στο αρχαίο δράμα (Γιόση, σ. 45)), ενώ ο μετασηματισμός του από μέσω επικοινωνίας σε μέσο πειθούς, όπως ίσχυε στο αρχαίο δράμα, για την ωφέλεια των πολιτών (Γιόση, σ. 30) δεν είναι αξιωματικός αλλά επιδέχεται και άλλους, προσωπικούς, κοινωνικούς ή μη στόχους.

<sup>292</sup> Πρβλ. Λιαπής, «*Το Χλιμίντρισμα...*», σ. 325: «*Ο διάλογος με τα αρχαία κείμενα, ο οποίος διεξάγεται σε πολλαπλά επίπεδα, δεν έχει κυρωτικό χαρακτήρα, αλλά αποτελεί αφορμή και μέσο για επικίνδυνο και συχνά αυτοϋπονομευτικό αναστοχασμό.*»

συγγραφική ανάγκη μιας μονόπλευρης συνδιαλλαγής, αναζητώντας τις απαντήσεις στα ερωτήματα που απευθύνουν μέσα στα προηγούμενα κείμενα, που στην αρχαία Ελλάδα προήλθαν από την προφορική παράδοση, αλλά στις μέρες μας μεταλαμπαδεύτηκαν ως αρχαίος Μύθος, με Μι κεφαλαίο, που απομακρύνεται από το αίσθημα του κοινωνικού κτήματος. Με δηλωμένη στάση απέναντι στον Μύθο και την αρχαία δραματουργία, ενίοτε περιδεείς και λιγότερο συχνά ατρόμητοι, οι σύγχρονοι συγγραφείς μας καταθέτουν τα «ποιήματά» τους, εκτιθέμενοι στο παρόν και μαζί το παρελθόν και το μέλλον, δικαιώνοντας εαυτούς να συμπεριληφθούν στους μετα-γραφείς των μύθων, αλλά και απευθύνοντας ερωτήματα στον ίδιο τους τον εαυτό. Μία σύνθεση της δικής τους κατατεθειμένης σκέψης (εν είδη συγγραφικού διαλόγου) ολοκληρώνει και το παρόν κείμενο:

Β' Γυναίκα: Έχουν γίνει πάρα πολλά.<sup>293</sup>

Ιφιγένεια: Από το να νοσείς, χειρότερο είναι να νομίζεις ότι νοσείς.<sup>294</sup>

Ορέστης: Πρέπει απόψε το έργο μας να ολοκληρωθεί Ιφιγένεια: Νομίζεις πως θα απαλλαγείς λόγω έργου; Ορέστης: Γεννιέται ο άνθρωπος με στίγμα θύματος ή θυρευτή κι εργάζεται<sup>295</sup>. [...] Ιφιγένεια: [...] Τα τραγικά πρόσωπα είναι προτάσεις<sup>296</sup>.

Κασσάνδρα: Πιο τρομερό απ' το τρομερό ο άνθρωπος να μην καταλαβαίνει.<sup>297</sup>

Κλυταιμνήστρα: Πηγαίνετε, τώρα. Αφήστε με μόνη με το παιδί μου.<sup>298</sup>

Ευχαριστώ.<sup>299</sup>

---

<sup>293</sup> Δημητριάδης, *Η Εκκένωση*, σ. 96.

<sup>294</sup> Βέλτσος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια*, σ. 17.

<sup>295</sup> Το ίδιο, σ. 25.

<sup>296</sup> Το ίδιο, σ. 26.

<sup>297</sup> Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα*, σ. 35.

<sup>298</sup> Εδώ προσαρμόζεται σε μία ελεύθερη ανάλυση, προκειμένου να εννοεί/ σημαίνει «το έργο/θεατρικό κείμενό μου».

<sup>299</sup> Σιδηροπούλου, *Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας*, σ. 26.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Κείμενα

Αριστοτέλης, *Ποιητική*, Δρομάζος, Στάθης (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια), Κέδρος, Αθήνα, 1982.

Βέλτσος, Γιώργος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια, Σχέδιο για Ηλέκτρα, Διάττων*, Αθήνα, 2014.

Δημητριάδης, Δημήτρης, *Η Εκκένωση*, Σειρά Globe VI, Σαιξπηρικών, Αθήνα, 2013.

Ποντίκας, Μάριος, *Χλιμίντρισμα (Σκηνικό Τρίπτυχο)*, Μωβ Σκίουρος, Αθήνα, 2015.

Σιδηροπούλου, Αύρα, *Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας*, 2004 (φωτοτυπημένο υλικό από αυτόγραφο που απόκειται στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.)

### Μελέτες

Aguirre, Mercedes, «Erinyes as creatures of Darkness», στον τόμο M. Christopoulos, E. Karakantza, O. Levaniouk, *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lexington Books, Lanham/ Plymouth, 2010, σσ. 133-141.

Anderson, Michael J., «Myth», στον τόμο Justina Gregory, *A Companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden and Oxford, 2008, σσ. 121-135.

Ανδριανού, Έλσα, «Δύο εκδοχές ενός κοινού μύθου. Παύλου Μάτεσι, *Προς Ελευσίνα*, Ουίλιαμ Φόκνερ, *Καθώς ψυχορραγώ*», *Επίλογος '97*, 1997), σσ. 170-178.

Βαροπούλου, Ελένη, «Ο Χάινερ Μύλλερ και οι Ελληνικοί Μύθοι», Heiner Müller, *Μορφές από τον Ευριπίδη* (μτφ. Ελένη Βαροπούλου), Άγρα, Αθήνα, 1997, σσ. 9-32.

Barthes, Roland, *Mythologies*, (επιλ. και μτφ. Annette Lavers), The Noonday Press, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1991.

Βέλτσος, Γιώργος, «Βιβλιοκρισία», *Το Βήμα*, 16/03/2014.

Brunel, Pierre, *Ο Μύθος της Ηλέκτρας* (μτφ. Κλαίρη Μιτσοτάκη), Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 1<sup>η</sup> Έκδοση, 1992.

Burian, Peter, «Πώς ένας Μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας: η διαμόρφωση της τραγικής πλοκής», στον τόμο P.E. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία (από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ)* (μτφ. Λίνα Ρόζη, Κώστας Βαλάκας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, σσ. 267-314.

Buxton, Richard, *Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

Buxton, Richard, *Όψεις του Φαντασιακού στην Αρχαία Ελλάδα. Η μυθολογία και τα συμφραζόμενά της* (μτφ. Τάσος Τυφλόπουλος), Cambridge University Press, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002.

Carrière, Jean-Claude, «Νεότητα των μύθων», στον τόμο Bernadette Bricout, Αθηνά Σοκόλη (επιμ.), *Το βλέμμα του Ορφέα, οι λογοτεχνικοί μύθοι της δύσης* (μτφ. Αριστέα Κομνηνέλλη), Σοκόλη, Αθήνα, 2001, σσ. 21-37.

Combe de la, Pierre Judet, *Les Tragedies Greques sont-elles tragiques?*, Bayard, Montrouge Cedex, 2010.

Γιόση, Μαίρη Ι., *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*, Ινστιτούτο του Βιβλίου- Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1996.

Γκίνη, Ελένη, «Ο Χορός ως μανία στις Μύγες του Ζ. Π. Σαρτρ», *Δρώμενα* Τχ.14, Αθήνα, Μάιος-Ιούνιος 1995, σσ. 99-100.

Γραμματάς, Θεόδωρος, «Το Νεοελληνικό Δράμα στη Νεοελληνική Σκηνή. Θεατρική παράδοση και πολιτισμική μνήμη στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, Εξάντας, Αθήνα, 2004, σσ. 97-114.

Γραμματάς, Θεόδωρος, «Η Σοφοκλέους Οδός στο Ν.Ε. Θέατρο», στον τόμο *Ογδοο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*, Κύπρος Κυπριακό Κέντρο Δ.Ι.Θ. Λευκωσία, 2005, σσ. 1-26.

Γραμματάς, Θεόδωρος, «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, Τ. ΣΤ', Κέδρος, 2005, σσ. 203-225.

Γραμματάς, Θεόδωρος, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πολιτισμικά Πρότυπα και Πρωτοτυπία*, Τ. Β', Εξάντας, Αθήνα, 2001.

Decreus, Freddy, «Sophocles; Tragedies on the Contemporary Stage. One of the Many Stories which have determined our Western Cultural Identity», στον τόμο *Πρακτικά Συμποσίου: XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος 2004*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Εκδοτική Ερμής ΕΠΕ 2007, σσ. 63-77.

Δημητριάδης, Δημήτρης, «Η ευθεία του Κύκλου», στον τόμο *X διεθνής συνάντηση αρχαίου ελληνικού δράματος, 2000, 2500 χρόνια αρχαίου ελληνικού δράματος: παράδοση και προοπτικές, XI διεθνής συνάντηση αρχαίου ελληνικού δράματος, 2002: Θηβαϊκός Κύκλος, Πρακτικά Συμποσίων*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Θηβών, 2007, σσ. 275-278.

Διαμαντάκου-Αγάθου, Καίτη, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην Αρχαία και Σύγχρονη ελληνική δραματολογία: η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *Παράβασις* Τ. 10', 2010, σσ. 55-84.

Διαμαντάκου, Καίτη, «Από τα Βάθη του Μύθου προς το Τέλος του Λόγου» (Πρόλογος), στο Μάριος Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα (Σκηνικό Τρίπτυχο)*, Μωβ Σκίουρος, Αθήνα, 2015, σσ. 11-15.



Διαμαντάκου, Καίτη, «Από το Théâtre de la Commune το 1968 στο Théâtre Odéon το 2010: Η διαδρομή του αρχαίου μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά, Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες + Ρήξεις. Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ – Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 473-484.

Eliade, Mircea, *Mythes, Rêves et Mystères, Folio Essays*, Editions Gallimard, χ.τ., 1957.

Ελιάντε, Μιρτσεά, «Αρχέτυπα και Επανάληψη», στον τόμο του ίδιου *Κόσμος και Ιστορία, Ο Μύθος της αιώνιας επιστροφής* (μτφ. Στρατής Ψάλτης), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999.

Εξάρχου, Καλλιόπη, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το Θέατρο του Ανθρωπισμού*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα, 2016.

Ζιώγας, Βασίλης, «Ο Αρχαίος Μύθος ως Διαχρονικός Κώδικας Ήθους», σε Βασίλης Ζιώγας, *Φιλοκτήτης*, Ερμής, Αθήνα, 1990, σσ. 69-74.

Foley, Helen, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, New Jersey, 2003.

Fuqua, Charles, «Studies in the Use of Myth in Sophocles' 'Philoctetes' and the 'Orestes' of Euripides», *Traditio*, Vol. 32 (1976), Cambridge University Press, σσ. 29-95.

Galinsky, Karl G., *The Herakles Theme. The Adaptations of the hero in literature from Homer to the twentieth century*, Basil Blackwell, Oxford, 1972.

Griffith, Mark, «Brilliant Dynasts: Power and Politics in the "Oresteia"», *Classical Antiquity*, University of California Press, Vol. 14, No. 1 (Apr., 1995).

Hall, Edith, «Κοινωνιολογία της Αθηναϊκής Τραγωδίας», στον τόμο P.E. Easterling (επιμ.) *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία (από το πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ)* (μτφ. Λίνα Ρόζη, Κώστας Βαλάκας), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2012, σσ. 137-188.

Highet, Gilbert, *Η Κλασική Παράδοση, Ελληνικές και Ρωμαϊκές επιδράσεις στη Λογοτεχνία της Δύσης* (μτφ. Τζένη Μαστοράκη), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2000.

Ιακώβ, Δ. Ι., Παπάζογλου, Ελένη, (επιμ.) *Θυμέλη, Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2004.

Ιωαννίδου, Ελευθερία, «Μεταμορφώσεις της τραγωδίας στη νεοελληνική δραματουργία 1999-2005», *Διαβάζω*, τχ.461, 3/2006, αφιερ. «Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο (1985-2005)», σσ. 112-114.

Ioannidou, Eleftheria, «From Translation to performance Reception: The Death of the Author and the Performance Text», στον τόμο Edith Hall, Steve Harrop (επιμ.), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Duckworth, London, 2010, σσ. 208-218.

Κακριδής, Ιωάννης, *Ελληνική Μυθολογία, Εισαγωγή στο Μύθο*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1986.

Καρακάντζα, Ε. Δ., *Αρχαίοι ελληνικοί μύθοι. Ο θεωρητικός λόγος του 20ού αιώνα για τη φύση και την ερμηνεία τους*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003.

Κονδυλάκη, Δήμητρα, *Ο Θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη Δυνατότητα του Αναπάντεχου*, Νεφέλη, Αθήνα, 2015.

Levi-Strauss, Claude, *Anthropologie Structurale*, Plon, 1958.

Λιαπής, Βάιος, «Επίμετρο. Το Χλιμίντρισμα του Μάριου Ποντίκα. Τραγικός Διάλογος και Έκπτωση του Λόγου», στο Μάριος Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα*, Μωβ Σκίουρος, Αθήνα, 2015, σσ. 77-93.

Loraux, Nicole, *Βίαιοι Θάνατοι Γυναικών στην Τραγωδία*, (μτφ. Αγγ. Ροβάτσου), εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1995.

May, Rollo, *The Cry for Myth*, Souvenir Press (E &A), London, 1993.

Μήττα, Δήμητρα, *Απολογία για τον μύθο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1997.

Μήττα, Δήμητρα, *Μύθος και Τέχνη, Διάλογος για τη Διάχυση των Ορίων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002.

Morrison, Blake, «Translating Greek Drama for Performance», στον τόμο Edith Hall, Steve Harrop (επιμ.), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Duckworth, London, 2010, σσ. 252-266.

Murray, Gilbert, *Αισχύλος, Ο Δημιουργός της Τραγωδίας* (μτφ. Βασίλειος Μανδηλαράς), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993.

Παπανδρέου, Νικηφόρος, «Ο Μύθος των Ατρείδων στο Νεότερο Θέατρο», *Ιάκωβος Καμπανέλλης Θέατρο*, Τ. ΣΤ, Κέδρος, Αθήνα, 1994, σσ. 11-18.

Πατσαλίδης, Σάββας, «Η (Ελληνική) Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα», στον τόμο Θόδωρος Γραμματάς *Τα αινίγματα της Σφίγγας ή Ο Οιδίπους ως Διακείμενο*, Εκδόσεις Αφών Τολίδη, Αθήνα, 1996, σσ. 167-198.

Pavis, Patrice, *Λεξικό του Θεάτρου* (μτφ. Αγνή Στρομπούλη), Gutenberg, Αθήνα, 2006.

Πεφάνης, Γιώργος, «Αναζητώντας το μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο (Ερωτήματα και υποθέσεις σχετικά με την αρχαιόμυθη ελληνική δραματολογία από τη μεταπολίτευση μέχρι σήμερα)», στον τόμο Πυλαρινός Θ. (επιμ.), *Ελληνική αρχαιότητα και νεοελληνική λογοτεχνία. Πρακτικά*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα 2009, σσ. 217-229.

Πεφάνης, Γιώργος, «Μακρινά ταξίδια μυθικών προσώπων. Η Κλυταιμνήστρα και ο Αγαμέμνων στο νεοελληνικό θέατρο» (1720-1996)», στον τόμο του ίδιου, *Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2005, σσ. 63-113.

Πεφάνης, Γιώργος, «Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία της μεταπολεμικής ελληνικής δραματολογίας (Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Ρίτσος, Ζιώγας, Μάτεσις)», στον τόμο του ίδιου, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα, 2001, σσ. 311-331.

Πεχλιβάνος, Μίλτος, «Jean Anouilh και Άρης Αλεξάνδρου: Στοιχεία για την Αντιγόνη στα πέτρινα χρόνια», στον τόμο Δ.Ι. Ιακώβ, Ελένη Παπάζογλου (επιμ.),

Θυμέλη, *Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν.Χ. Χουρμουζιάδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2004, σσ. 323-368.

Πούχγερ, Βάλτερ, «Η Επίδραση του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Ευρώπη από την Αναγέννηση ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα», στον τόμο Μερκούρης, Σπ. (επιμ.), *Αρχαίο ελληνικό θέατρο: η επίδρασή του στην Ευρώπη*, Εκδόσεις ΚΑΠΟΝ, Αθήνα, 1993, σσ. 53-65.

Romilly de, Jacqueline, *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη* (μτφ. Αγγελική Στασινοπούλου-Σκιαδά), Ινστιτούτο του Βιβλίου, Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1997.

Ruthven, K. K., *Ο Μύθος* (μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου), Εκδοτική Ερμής, Αθήνα, 1977.

Said, Suzanne, «Aeschylean Tragedy» σε Justina Gregory, *A Companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, Malden and Oxford, 2008, σσ. 215-228.

Σακελλαρίδου, Έλση, *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006.

Σακελλαροπούλου, Φωτεινή, «Γράμμα στον Ορέστη και Ο Δείπνος του Ι. Καμπανέλλη. Στοιχεία πρόσληψης και διακειμένα», στον τόμο Γιάννης Γκότσης, Ελένη Καλή, Φωτεινή Σακελλαροπούλου, Βασίλης Τάσσης, Δημήτρης Τσατσούλης, *Από το Αττικό Δράμα στο Σύγχρονο Θέατρο, Μελέτες για την Πρόσληψη και τη Διακειμενικότητα, Αιγόκερως, Αθήνα, 2008*, σσ. 121-176.

Σιβετίδου, Αφροδίτη, «Η δυναμική του ζεύγους στο Σοφοκλή και στο θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο *Πρακτικά Συμποσίου: XII Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος 2004*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Εκδοτική Ερμής ΕΠΕ 2007, σσ. 345-356.

Τεγόπουλος- Φυτράκης, *Ελληνικό Λεξικό*, Αρμονία, Αθήνα, 1993.

Τερζόπουλος, Θεόδωρος, «Σημείωμα», σε Μάριος Ποντίκας, *Χλιμίντρισμα (Σκηνικό Τρίπτυχο)*, Μωβ Σκίουρος, Αθήνα, 2015, σ. 9.

Wiles, David, *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση* (μτφ. Ελένη Οικονόμου), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2009.

Winnington-Ingram, R. P., *Σοφοκλής, Ερμηνευτική Προσέγγιση* (μτφ. Νικόλαος Πετρόπουλος, Χρίστος Π. Φαράκλας), Ινστιτούτο του Βιβλίου, Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1999.

Χουρμουζιάδης, Νίκος, «Το Θέατρο στην Ελληνική Αρχαιότητα», στον τόμο *Αμβέρσα '93 πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης, Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, χχ., σσ. 23-51.

### Διαδικτυακές Πηγές

---, «Γιώργος Βέλτσος: «Σχέδια» για Ιφιγένεια-Ηλέκτρα», 01-07-2014, <http://www.thetoc.gr/politismos/article/giurgos-beltsos-sxedia-gia-ifigenia-ilektra> (07/01/2017).

---, «Clytemnestra's Tears at La Mama E.T.C.», 18/04/2007, <http://www.newyorktheatreteatreguide.com/news/apr07/clytemnestrastears18apr07.htm> (05/01/2017).

---, «Greek production of Clytemnestra's Tears at La Mama» (10/04/2007), <https://grhomeboy.wordpress.com/2007/04/10/greek-production-of-clytemnestras-tears-at-la-mama/> (05/01/2017).

---, «Σχέδιο για Ηλέκτρα- Σχέδιο για Ιφιγένεια από τον Γιώργο Βέλτσο στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων- Λευτέρης Βογιατζής», <http://www.clickatlife.gr/theatro/story/53352>, 20/04/2015 (07/01/2017).

---, «Σχέδιο για Ιφιγένεια- Σχέδιο για Ηλέκτρα- Πρώτο Σχεδιάγραμμα», χ.χ., <http://www.fougaro.gr/el/%CE%B5%CE%BA%CE%B4%CE%AE%CE%BB%CF%89%CF%83%CE%B7/%CF%83%CF%87%CE%AD%CE%B4%CE%B9%CE%BF-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CE%B7%CE%BB%CE%AD%CE%BA%CF%84%CF%81%CE%B1-%CF%83%CF%87%CE%AD%CE%B4%CE%B9%CE%BF-%CE%B3%CE%B9%CE%B1->

[%CE%B9%CF%86%CE%B9%CE%B3%CE%AD%CE%BD%CE%B5%CE%B9%CE%B1-%CF%80%CF%81%CF%8E%CF%84%CE%BF-%CF%83%CF%87%CE%B5%CE%B4%CE%AF%CE%B1%CF%83%CE%BC%CE%B1-526](#) (07/01/2017).

Βέλτσος, Γιώργος, «Γράφω Θέατρο χωρίς να ξέρω το Θέατρο», <https://veltsoskeimena.wordpress.com/page/6/> (07/01/2017).

Διαμαντάκου, Καίτη, «Αντηγήσεις σε ένα Χλιμίντρισμα II», 16/02/2015, <http://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-diamantakou> (05/01/2017).

Δρουμπούκη, Άννα-Μαρία, «Αντηγήσεις σε ένα Χλιμίντρισμα III», 24/06/2015, <http://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-droumbouki> (04/01/2017).

Ζαχαράτου, Σόνια, «Δημήτρης Δημητριάδης: «Γράφω επειδή δεν μπορώ να αγαπηθώ», *BHmagazino*, 20/10/2013, <http://www.tovima.gr/vimagazino/interviews/article/?aid=536129>, 23/10/2013 (13/01/2017).

Καλαμαράς, Βασίλης Κ., «Σχέδιο για Ηλέκτρα. Το νέο βιβλίο του Γιώργου Βέλτσου», (*Βιβλιοθήκη*), *Ελευθεροτυπία*, 30/10/2009, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=96869> (07/01/2017).

Καράλη, Αντιγόνη, «Τρία Αδέρφια συνομιλούν στα Ερείπια», *Εθνος*, 25/04/2015, [http://www.ethnos.gr/theatro/arthro/tria\\_adelphia\\_synomiloun\\_sta\\_ereipia-64176932/](http://www.ethnos.gr/theatro/arthro/tria_adelphia_synomiloun_sta_ereipia-64176932/) (04/01/2017).

Κλεφτόγιαννη, Ιωάννα, «Τριπλός Βέλτσος στη Σκηνή», *Ελευθεροτυπία*, 13/06/2014, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=434857> (04/01/2017).

Κλεφτόγιαννη, Ιωάννα, «Κέρασαν Ρακί και Συγκίνηση», *Ελευθεροτυπία*, 07/07/2014, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=439054> (07/01/2017).

Λιαπής, Βάιος, «Το Χλιμίντρισμα του Μάριου Ποντίκα. Πρώτα Αρχαιολογικά Προλεγόμενα», *Λογείον* 04/2014, σσ.321-342,

[https://drive.google.com/file/d/0B5C\\_a1ZQ2AtNWpLMUFzaEF2T1U/view](https://drive.google.com/file/d/0B5C_a1ZQ2AtNWpLMUFzaEF2T1U/view)  
(05/01/2017).

Μαρίνου, Έφη, «Κατά Βέλτσο Τραγωδία», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 16/04/2015, <http://www.efsyn.gr/arthro/kata-veltso-tragodia> (04/01/2017).

Πατσαλίδης, Σάββας, «Ακολουθώντας Μοναχικούς Δρόμους», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 3/11/2013, [http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2013/11/blog-post\\_3.html#more](http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2013/11/blog-post_3.html#more) (03/01/2017).

Πεφάνης, Γιώργος, «Αντηγήσεις σε ένα Χλιμίντρισμα Ι», 16/02/2015, <http://www.bookpress.gr/kritikes/texnes/marios-pontikas-pefanis> (05/01/2017)

Πολίτη, Τζίνα, «Η Εκκένωση», *Η Αυγή*, 29/06/2014, <http://www.avgi.gr/article/10812/3146070/e-ekkenose> (13/01/2017).

Συκκά, Γιώτα, «Θέμις Μπαζάκα: Η Κλυταιμνήστρα μου υποφέρει», *Η Καθημερινή*, 17/04/2004, <http://www.kathimerini.gr/181507/article/politismos/arxeio-politismoy/8emis-mpazaka-h-klytaimnhstra-moy-yproferei> (06/01/2017).

Χαρισσοπούλου, Βίκυ, « Τα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας γίνονται... σφαίρες», *Τα Νέα*, 30/09/2005, <http://www.tanea.gr/news/nsin/article/4409739/?iid=2>  
(05/01/2017).

[http://digitalschool.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-C112/347/2318,8865/index\\_11\\_lexiko\\_orwn.html](http://digitalschool.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-C112/347/2318,8865/index_11_lexiko_orwn.html) (02/08/2016).

[https://www.google.gr/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://echa.europa.eu/documents/10162/13596/pr\\_11\\_27\\_thirteen\\_substances\\_annexiv\\_el.pdf&ved=0ahUKEwi\\_w4LDv5bOAhVEHxoKHaZ-\(02/08/2016\)Au0QFggiMAE&usg=AFQjCNE5AwPGOdTODzEZddX49Kx9YHnTdA](https://www.google.gr/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://echa.europa.eu/documents/10162/13596/pr_11_27_thirteen_substances_annexiv_el.pdf&ved=0ahUKEwi_w4LDv5bOAhVEHxoKHaZ-(02/08/2016)Au0QFggiMAE&usg=AFQjCNE5AwPGOdTODzEZddX49Kx9YHnTdA) (28/07/2016).

<http://ogkologia.gr/tag/%CE%BA%CE%BF%CE%B2%CE%AC%CE%BB%CF%84%CE%B9%CE%BF/> (28/07/2016).

Εκπομπή *ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ*: «Δημήτρης Δημητριάδης», ΕΤ1, σκηνοθεσία: Γιώργος Σκευάς, έτος παραγωγής: 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=73wHiCD--5Q> (08/01/2016).

Ταινία *Νοτιάς*, Γάσος Μπουλμέτης (σκηνοθεσία), ελληνικής παραγωγής 2016.



## Ευρετήριο

Αγαμέμνων, 14, 21, 26, 37, 38, 39, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 53, 99, 101, 108, 112, 114, 144

Αίγισθος, 14, 19, 27, 38, 42, 47, 48, 49, 53, 109, 144

Ερινύες, 15, 43, 44, 47, 50, 52, 61, 63, 68, 72, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 103, 144

Ηλέκτρα, 9, 14, 18, 23, 25, 47, 48, 50, 52, 53, 55, 57, 66, 71, 72, 73, 75, 76, 108, 113, 115, 125, 133, 144

Ιφιγένεια, 14, 21, 22, 26, 47, 48, 50, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 68, 70, 71, 75, 76, 102, 103, 105, 108, 111, 113, 114, 132, 133, 144

Κασσάνδρα, 14, 21, 22, 27, 48, 50, 80, 82, 84, 85, 93, 94, 95, 96, 132, 144

Κένταυρος Χείρων, 80, 85, 86, 123, 144

Κλυταιμνήστρα, 14, 22, 26, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 53, 61, 67, 75, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 132, 144

Ορέστης, 14, 23, 34, 37, 39, 41, 48, 49, 50, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 68, 72, 75, 92, 109, 114, 116, 125, 132, 144

Τροφός, 11, 14, 18, 40, 41, 47, 49, 50, 144

Χρυσόθεμις, 14, 18, 23, 33, 36, 37, 39, 41, 47, 48, 49, 50, 144