

Ιφιγένειες: Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη ή η Χρυσή Συνθήκη

Με αφορμή την παράσταση της «Ιφιγένειας εν Αυλίδι» σε σκηνοθεσία του Σάββα Στρούμπου, στο «Θέατρο Βράχων» Άννα Συνοδινού

Του Λέανδρου Πολενάκη

«Όσοι αντικρίσαν κάποτε το τάμα
να λάμπει
πάνω απ' τους βωμούς
κι η μέρα
ήρθε γυμνή στα υψώματα,
ένας-ένας
άγγιζαν τον λευκό λαιμό της
πριν σαλπάρουν
Ότι δεν έχει τάμα, ούτε λιμάνι,
μόνο κερκίδες. Μέχρι πέρα
ο φόνος»

Λ.Π. (Από την ποιητική σύνθεση «Επιστροφή στο Πότλατς»)

Ο μύθος της Ιφιγένειας, η θυσία της στην Αυλίδα με εντολή της Αρτέμιδος για να κοπάσουν οι ενάντιοι άνεμοι και να μπορέσει ο στόλος των Αχαιών να αποπλεύσει για την Τροία, εκτίθεται εκτενώς σε δύο από τις σωζόμενες αρχαιοελληνικές Τραγωδίες: τον «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου και την «Ιφιγένεια εν Αυλίδι» του Ευριπίδη. Δεν θα μπω με λεπτομέρειες στις διαφορές που παρουσιάζουν οι δύο εκδοχές της ιστορίας της. Θα πω μόνο τα απαραίτητα: ότι στην εκδοχή του Αισχύλου η θυσία της Ιφιγένειας δεν αποτελεί δρων επεισόδιο αλλά μια αφήγηση του χορού που μας περιγράφει τα δραματικά γεγονότα. Η Ιφιγένεια στον Αισχύλο πεθαίνει οριστικά, χωρίς το ανακουφιστικό τέλος της αντικατάστασής της από ένα ελάφι, όπως γίνεται στην τραγωδία του Ευριπίδη όπου η θυσία της είναι το

κεντρικό επεισόδιο. Σε κάθε περίπτωση έχουμε μια διεφθαρμένη ανθρωποθυσία στη σκληρή ή στην ήπια εκδοχή της, την οποία οι Ολύμπιοι Θεοί απορρίπτουν. Δεν θα επιχειρήσω εδώ να ερμηνεύσω τους λόγους για τους οποίους η Άρτεμις οργίζεται με τους Αχαιούς και διατάζει τη θυσία, επειδή το ζήτημα, τουλάχιστον στην εκδοχή του Αισχύλου, αποτελεί για τον σημερινό αναγνώστη ένα πολύ δύσκολο θέμα, καθώς στηρίζεται επάνω σε μια σύγχυση αρμοδιοτήτων μέσα στο περίπλοκο σύστημα των αρχαίων Θεών. Ο Ευριπίδης απλοποιεί το ζήτημα: Ο Αγαμέμνων σκότωσε το αγαπημένο ελάφι της Αρτέμιδος και γι' αυτό πρέπει να τιμωρηθεί.

Η βασική διαφορά των δύο εκδοχών είναι ότι στον «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου το κορίτσι αντιστέκεται ως το τέλος. Οδηγείται στον βωμό δεμένη και φιμωμένη «για να μην βγάλει φωνή κατάρας για το σπίτι της», όπως ρητά μας λέει το κείμενο. Αλλά η τρομερή κατάρα εν τέλει βγαίνει, τινάζεται μέσα από το βλέμμα της: «Έβαλε έκαστον των θυτήρων απ' όμματος βέλει φιλοίκτω, πρέπουσα δ' ως εν γραφαίς προσεννέπειν θέλουσα» – «Κάρφωνε του ματιού της η ελεεινή σαΐτιά έναν ένα τους φονιάδες, κι έμοιαζε να 'θελε να τους μηνύσει το γραφτό τους», είναι η δική μου απόδοση του χωρίου. Εδώ, η σιωπή του θύματος που έπρεπε να μιλήσει, εισέρχεται στο ρήγμα της ιστορίας ως βλέμμα που ματώνει. Στον Ευριπίδη, αντίθετα, έχουμε μια «μεταστροφή» της Ιφιγένειας. Το κορίτσι, αφού εις μάτην παρακαλεί να τη λυπηθούν και να μην τη σκοτώσουν, αποδέχεται στο τέλος τη θυσία της «για χάρη της ενότητας των Ελλήνων, για να γίνει η εκστρατεία και για να πάψουν οι βάρβαροι να αρπάζουν τις Ελληνίδες». Το εννοεί;

Ήδη από την αρχαιότητα τέθηκε το ζήτημα αν αυτή η μεταστροφή φρονήματος της κόρης είναι πατριωτική ή ειρωνική. Πολλοί μελετητές, περιλαμβανομένου του Αριστοτέλη, θεωρούν τη μεταστροφή της Ιφιγένειας απότομη και το σχετικό χωρίο της τραγωδίας άτεχνο. Βεβαίως, αν δεχτούμε την άποψη ότι τα λόγια της Ιφιγένειας είναι πατριωτικά, τότε έχουν μάλλον δίκιο όσοι θεωρούν άτεχνη τη μεταστροφή της. Αλλά τι σημαίνει το πατριωτικό και τι το ειρωνικό για ένα κορίτσι δεκατεσσάρων, δεκαπέντε ετών το πολύ, που αντικρίζει κατάματα τον θάνατο; Πιστεύω ότι μία και μόνο φράση που της λένε ενώ την ετοιμάζουν για τη θυσία, είναι αρκετή για να προκαλέσει τη «μεταστροφή» της: «Έλα με το καλό, με τη θέλησή σου, αλλιώς θα έρθει ο Οδυσσέας και θα σε πάει σουρτή από τα μαλλιά».

Τα λόγια της αυτά, σαν σφήνες μέσα στα πλευρά μιας παράστασης που αιμορραγεί, δεν είναι πατριωτικά ούτε ειρωνικά: είναι μόνο τραγικά. Δεν σώζουν τη ζωή της αλλά την τιμή της, και το ξέρει. Έχει μεγαλώσει απότομα. Η όποια ντροπή για τη «μεταστροφή» δεν είναι δική της. Είναι

των άλλων. Την έχουν βιάσει ψυχοπνευματικά και έχει πλήρη συνείδηση του γεγονότος. Εδώ, ο δαιμόνιος Ευριπίδης επιστρέφει στους άνανδρους πολεμοκάπηλους, ένα προς ένα, όλα τα σαθρά επιχειρήματά τους. Συνδέοντας έτσι άμεσα τη δική του «ήπια» εκδοχή της θυσίας της Ιφιγένειας με την αντίστοιχη σκληρή αρχετυπική εκδοχή του Αισχύλου. Σβήνοντας τη διαφορά.

Να προσθέσω κάτι ακόμη. Ο Ευριπίδης περιλαμβάνει στο έργο του την εκδοχή του μύθου, ότι ο Αγαμέμνων σκότωσε τον πρώτο άντρα της Κλυταιμήστρας μαζί με το παιδί που είχε από εκείνον, και την έκλεψε. Ο Αισχύλος δεν την περιλαμβάνει. Ο κάθε ένας για τους δικούς του δραματουργικούς λόγους. Αλλά σίγουρα υπάρχει κάτι εδώ που δεν έχει επαρκώς μελετηθεί. Το κορίτσι-Ιφιγένεια του Ευριπίδη έχει ζήσει την παιδική και πρώιμη εφηβική του ηλικία σε ένα οικογενειακό περιβάλλον θολό και ανασφαλές. Με την ιστορία της παιδοκτονίας και του βιασμού της μητέρας της από τον πατέρα της να αιωρείται και με ένα πιθανό αίσθημα ενοχής ότι η ίδια πήρε τη θέση του νεκρού παιδιού, ως «παιδί της αντικατάστασης». Θέλω να πω ότι η ευριπιδική Ιφιγένεια φέρει ήδη εντός της μια σκιά θανάτου, η οποία έχει οξύνει το ήδη οξύ ένστικτό της και της γεννάει μια ροπή στη μελαγχολία. Ίσως να διαισθάνεται τον κίνδυνο που την απειλεί. Από εδώ μέχρι τη «μεταστροφή» της ο δρόμος είναι ανοιχτός. Ο Ευριπίδης μας έχει αποδείξει και άλλοτε ότι είναι απόλυτα ικανός για τέτοιες λεπτές ψυχολογικές επισημάνσεις.

Η σκηνοθεσία του Σάββα Στρούμπου στο «Θέατρο Βράχων» του Βύρωνα, με την ομάδα του, «Σημείο Μηδέν», ακολουθεί μετεξελιγμένη τη μέθοδο του εργαστηριακού θεάτρου που ανάγει την πρώτη αρχή της στον Στανισλάνφσκι και, κυρίως, στον στενό συνεργάτη και φίλο του, Μέγιερχολντ. Το εργαστήριο στην Ελλάδα εισήγαγε για πρώτη φορά ο Θεόδωρος Τερζόπουλος με το «Θέατρο Άττις», στην παράσταση των «Βακχών». «Κεντρική θέση στη μεθοδολογία του Τερζόπουλου έχει το Σώμα, ως δυναμική ενότητα σάρκας και ψυχοπνευματικού πλούτου: μνήμης, φαντασίας, αισθήσεων, συναισθημάτων και ενορμήσεων. Η μελέτη των «Βακχών» λειτούργησε ως εφαλτήριο για την «επιστροφή του Διόνυσου», δηλαδή την επαναφορά του αρχέγονου, σκοτεινού και προλογικού στοιχείου που ο σύγχρονος δυτικός πολιτισμός τείνει να απωθεί» (Μαρία Σικιτάνο, από το βιβλίο-πρόγραμμα της παράστασης).

Ο Σάββας Στρούμπος, με ρίζες στην παράδοση του «Θεάτρου Άττις», ανεβάζει την τραγωδία του Ευριπίδη, «Ιφιγένεια εν Αυλίδι», στην μετεξελιγμένη από τον ίδιο μέθοδο του «Θεάτρου Εργαστηρίου» και στην πολύ καλή μετάφραση του Παντελή Μπουκάλα. Ο σκηνοθέτης γνωρίζει ότι η Τραγωδία δεν είναι τελετουργία, αλλά θέατρο που ενσωματώνει και

εμπεριέχει τελετουργικά δρώμενα. Το ανθρώπινο Σώμα εξακολουθεί να διατηρεί κεντρική θέση στη μεθοδολογία του Σάββα Στρούμπου, αλλά ο σκηνοθέτης αντιλαμβάνεται -δίκαια- ως σώμα και το κείμενο της τραγωδίας, τον ζώντα λόγο της, που ζει, αναπνέει, πάσχει. Τηρεί τη Χρυσή Συνθήκη ισοτιμίας λόγου-σώματος, αναγνωρίζει στο τραγικό κείμενο το δικαίωμα να υπάρχει, δεν το συνθλίβει στις μυλόπετρες μιας παρωχημένης, εκτός τόπου και χρόνου νιτσεϊκής προσέγγισης. Το σώμα-λόγος του κειμένου υφαίνεται στενά με το κείμενο-σώμα του ανθρώπου, εκπέμποντας ένα ηχώχρωμα φωτεινό, που είναι η αλήθεια του έργου. Έτσι πλάθει ο Σάββας Στρούμπους τους ρόλους, από χώμα και νερό. Λιγότερο ως χαρακτήρες ψυχολογικούς, πιο πολύ ως ανθρωπολογικούς τύπους.

Η πολύ νέα Μυρτώ Ροζάκη ως Ιφιγένεια κατορθώνει να δώσει με την υπέροχη φωνή και το ασκημένο σώμα της όλη τη γκάμα των αντιφατικών συναισθημάτων που την κατακλύζουν. Η παιδική της αθωότητα συνυπάρχει με μια μελαγχολική ωριμότητα που την κάνει να αντιμετωπίσει εν τέλει τη μοίρα της όρθια. Η στιγμή της μεταστροφής της δίνεται αριστουργηματικά με ένα «πάγωμα» ακαριαίο, που δεν είναι παραδοχή ούτε συγκατάβαση. Είναι μια καίρια τομή στο γίνεσθαι, μια μαχαίρια στον χρόνο του μύθου και μια πτώση στην ιστορία.

Η Έλλη Ιγγλίζ ως Κλυταιμίστρα δίνει με ακρίβεια τον διχασμένο εσωτερικό κόσμο της γυναίκας που βιώνει μια ακραία απώλεια, όντας ταυτόχρονα ισχυρός παίκτης σε ένα κραταιό σύστημα εξουσίας. Μια αντίφαση που θα την ακολουθεί ως το τέλος της ζωής της, καθώς η εκδίκηση που ήδη σχεδιάζει με τον νου της για τον άδικο θάνατο της κόρης της θα έχει ως απρόβλεπτη συνέπεια την διαιώνιση του θεσμού της ανθρωποθυσίας, με τελευταίο θύμα την ίδια από το χέρι του γιού της.

Ο Νίκος Ντάσης ως Αγαμέμνων, είναι αυτός που φαίνεται: «μικρός», χωρίς ανάστημα πολιτικό, στρατιωτικό και ανθρώπινο, για να αντιμετωπίσει την θύελλα ενός άδικου, κατακτητικού πολέμου που έχει προκαλέσει ο ίδιος, με πρώτο σφάγιο το ίδιο το παιδί του. Ένα κενό προσωπείο, μια μάσκα πίσω από άλλη μάσκα, χρυσή. Έτσι διδάχθηκε σωστά ο ρόλος από τη σκηνοθεσία, στατικός, χωρίς προοπτική, και έτσι τον δίνει με την εξπρεσιονιστική, μπρεχτική προσωπική του μάσκα ο εκλεκτός ηθοποιός.

Ο Μενέλαος, ακόμη χειρότερος, με όλα τα ελαττώματα του αδερφού του, επί πλέον ψεύτης, υποκριτής και δόλιος. Την εικόνα του δίνει αδρά ο σπουδαίος Νίκος Ψυλλάκης (και Πρεσβύτες, Β' Αγγελιαφόρος): ένας άνθρωπος που μετρά, σταθμίζει, υπολογίζει με γνώμονα το κέρδος και το

ατομικό του συμφέρον, πάντα. Μια σύγχρονη μορφή ενός εγωκεντρικού και ιδιοτελούς ανθρώπου.

Η Άννα Κόπακα, Κορυφαία και Α΄ Αγγελιοφόρος, συμπυκνώνει στο πρόσωπό της τον χορό της τραγωδίας και αναδεικνύει την διττή λειτουργία του ως θεατή και θεώμενου. Στο μεταίχμιο απόστασης και συμμετοχής, ενσωματώνει μια στάση έμφοβου δέους απέναντι στα συμβαίνοντα, μετατρέποντας το σώμα της σε ένα δοχείο μέσα στο οποίο συγκρούονται τα αντιφατικά συναισθήματα.

Ο Αχιλλέας δίνεται και εδώ από τον ποιητή με τον γνωστό απομυθοποιητικό του τρόπο: ένας ψευτοπαλληκαράς, αλαζόνας, κομपाστής και στο βάθος δειλός, που ενώ παρουσιάστηκε στην αρχή στις δύο γυναίκες ως σωτήρας, τις εγκαταλείπει στο τέλος μόνες μέσα στην απελπισία τους και το γλεντάει στο βάθος. Τον υποδύεται πολύ ωραία μέσα από ένα έντονο στιλιζάρισμα σαρκασμού, ο Γιάννης Σανιδάς (και Πρεσβύτες, Β΄ Αγγελιαφόρος).

Τα σκηνικά-κοστούμια της Κατερίνας Παπαγεωργίου, τέμνουν λοξά τον χρόνο. Οι κάθετοι φωτισμοί του Κώστα Μπεθάνη καίριοι και η ωραία μουσική του Ζήση Σέγκλια παίζει τον δικό της παραμυθικό ρόλο. Σύμβουλος δραματουργίας η Ιωάννα Ρεμεδιάκη. Σύμβουλος θεατρολόγος η Μαρία Σικιτάνο. Φωτογραφίες πρόβας: Άγγελος Χιλλ