

*Οι νεότεροι κριτικοί
για τη σχέση του Καβάφη με το θέατρο
«Η αρχαία τραγωδία»*

Τη μεθοδολογική ευελιξία των παλαιότερων καβαφολόγων, του Σαββίδη προεξάρχοντος, επανεξετάζει η Έλενα Πατρικίου στο άρθρο «Τα τραγικά ποιήματα του Καβάφη ως ασκήσεις θεατρικού ύφους: Δοκίμιο για την καταγωγή της καβαφικής θεατρικότητας»,³⁰ όπου προσδιορίζει αυστηρότερα ως δώδεκα τα καβαφικά ποιήματα με ορατή τραγική πηγή, πατώντας στην έρευνα του Σαββίδη, μα προεκτείνοντάς τη στις λογικές συνεπαγωγές της.

Αριθμεί ως θεατρολογικά, με αντικείμενο το αρχαίο δράμα, τα εξής καβαφικά ποιήματα: α) τέσσερα στα *Αποκηρυγμένα*: i. «Η ψήφος της Αθηνάς» (γρ. 1892, δημ. 1894· συνομιλεί αχνά με τις *Ευμενίδες*), ii. «Οιδίπους» (γρ. 1895, δημ. 1896· εμπνευσμένο κατά δήλωση του Κ.Π.Κ. από ομόθεμο πίνακα του Moreau), iii. «Τα δάκρυα των αδελφών του Φαέθοντος» (γρ. 1892, δημ. 1897· εμπνευσμένο από τη μη σωζόμενη

30. Έ. Πατρικίου, «Τα τραγικά ποιήματα του Καβάφη ως ασκήσεις θεατρικού ύφους: Δοκίμιο για την καταγωγή της καβαφικής θεατρικότητας», *Παράβασις*, τχ. 5 (2002), σ. 273-294.

τραγωδία *Ηλιάδες*), iv. «Η αρχαία τραγωδία» (γρ. 1893, δημ. 1897· εποπτικό)· β) τέσσερα στα *Ανέκδοτα*: i. «Η επέμβασις των Θεών» (1899), ii. «Ναυμαχία» (1899), iii. «Όταν ο φύλαξ είδε το φως» (1900· στ. 1-39: *Αγαμέμνωνος*), iv. «Τα δ' άλλα εν Άδου τοις κάτω μυθήσομαι» (1913· τελευταία λόγια *Αίαντος*)· γ) τέσσερα στο κανονικό *corpus*: i. «Τείχη» (1897), ii. «Τα βήματα» (1909· *Ευμενίδες*),³¹ iii. «Νέοι της Σιδώνος [400 μ.Χ.]» (1920· εδῶ κρίνεται ο Αισχύλος διεξοδικά), iv. «Απιστία» (1903· έχουμε μνεία του Αισχύλου στην επιγραφή).

Η νεότερη μελετήτρια αναπτύσσει, με άλλα λόγια, μια κοινή με τον Σαββίδη βιβλιακή αντίληψη για τη σχέση του ποιητή με το προποιοτικό υλικό του δράματος και καταλήγει ότι «η τραγωδία προφανώς γοητεύει, αλλά και κατά κάποιον τρόπο απωθεί τον Καβάφη», και τούτο διότι, όπως η ίδια εικάζει, ο ποιητής «δεν μπορούσε να συμβιβάσει την κλασικιστική εικόνα της σοβαροφανούς και στομφώδους τραγωδίας με τη δική του εικόνα του ηδονικού ελληνικού πολιτισμού». Όμως, παρ' όλα αυτά η τραγωδία ενδιαφέρει τον ποιητή, διότι, κατά την Πατρικίου: «Το άρτιο σχήμα που, τόσο συχνά έχει παραδοθεί “σπασμένο”, [...] φαίνεται πως τον βοηθά να καλλιεργήσει τη δική του τάση να ενσωματώνει ξένα κείμενα (πραγματικά ή πλαστά) στα ποιήματά του και να τα αναδομεί», ενώ «η τραγική ειρωνεία, αυτή η χαρακτηριστικά τραγική τάση για διαρκείς ανατροπές, βοηθά

31. Παλαιότερη κρίση του Κ. Γεωργουσόπουλου, την οποία επιβεβαιώνει η Πατρικίου, αποφαίνεται ότι «η αναφορά ξεπερνιέται κατά την επεξεργασία του ποιήματος και εντέλει είναι μάλλον δυσδιάκριτη η πηγή». Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Θεατρικά κείμενα στη θεματογραφία του Καβάφη», *Η Λέξη*, τόμ. 23 (1983), σ. 214-219.

προφανώς τον Καβάφη να βρει το δρόμο για τη δική του, εντελώς προσωπική, ειρωνεία [...]».³² Θα μπορούσε επίσης να υποστηριχθεί ότι η τραγωδία δεν προκρίνεται στον Καβάφη ως διακείμενο, διότι οι διακειμενικές αναφορές του ποιητή έχουν ως επί το πλείστον ιστορικιστικό χαρακτήρα: για την αναπαράσταση του ύστερου ελληνιστικού κόσμου προκρίνονται, συμμετρικά, τα ύστερα λογοτεχνικά είδη, όπως το επίγραμμα.³³ Εν πάση περιπτώσει, με την κανονιστική άποψη της Πατρικίου για την αμφίθυμη στάση του ποιητή απέναντι στο λογοτεχνικό είδος της τραγωδίας θα μπορούσε να συμφωνήσει κανείς διαβάζοντας το εκ πρώτης όψεως αδέξιο, γραμματολογικά εξαιρετικά ενδιαφέρον, αποκηρυγμένο ποίημα του 1897 «Η αρχαία τραγωδία»:

*Η αρχαία τραγωδία, η αρχαία τραγωδία
είναι ιερά κ' ευρεία ως του σύμπαντος καρδιά.
Την εγέννησεν εις δήμος, μία πόλις Ελληνίς,
αλλ' ευθύς εκείνη έπτη, κ' έστησεν εν ουρανοίς
την σκηνήν.*

*Εν θεάτρω Ολυμπίω, εν αξία των κονίστρα,
ο Ιππόλυτος, ο Αίας, Άλκηστις και Κλυταιμνήστρα,
την ζωήν μας διηγούνται την δεινήν και την κενήν
και ελέους θείου πίπτει εις την γην την αλγεινήν
η ρανίς.*

32. Βλ. Έ. Πατρικίου, ό.π., σ. 293.

33. Βλ. Μ. Αθανασοπούλου, «Η νεωτερικότητα του παρελθόντος: Περισσότερα για το ζήτημα της ειδολογικής πρόσμειξης στο έργο του Κ.Π. Καβάφη», *Πρακτικά της ΙΒ' επιστημονικής συνάντησης του Τομέα ΜΝΕΣ*, Θεσσαλονίκη, 2010, σ. 143-158, ιδ. 157-158.

Υπό την μικροτέραν της μορφήν την τραγωδίαν
 έβλεπε και εθαύμαζε των Αθηνών ο δήμος.
 Η τραγωδία ήκμαζεν εντός του σαπφειρίνου
 θεάτρου τ' ουρανού. Εκεί ακροατάς της είχε
 τους αθανάτους. Κ' οι θεοί, επί εδρών μεγάλων
 εκ καθαρού αδάμαντος, ήκουον εν αφάτω
 ευχαριστήσει τους καλούς του Σοφοκλέους στίχους,
 του Ευριπίδου τους παλμούς, το ύψος του Αισχύλου,
 και του λεπτού Αγάθωνος Ατθίδας φαντασίας.
 Αντάξιοι υποκριταί των υψηλών δραμάτων
 ήσαν αι Μούσαι, ο Ερμής και ο σοφός Απόλλων,
 ο προσφιλής Διόνυσος, η Αθηνά κ' η Ήβη.
 Και επληρούντο τ' ουρανού με ποίησιν οι θόλοι·
 αντήχουν οι μονόλογοι, εύγλωττοι και πενθούντες·
 και οι χοροί, ακένωτοι πηγαί της αρμονίας·
 κ' οι ευφυείς διάλογοι με τας βραχείας φράσεις.
 Η φύσις όλη ευλαβής εσίγα, μη τάραξη
 την θεσπεσίαν εορτήν, θόρυβος τρικυμίας.
 Ακίνητοι και ευλαβείς, αήρ, και γη, και πόντος
 εφρούρουν των μεγάλων των θεών την ηρεμίαν.
 Και κάποτε τοις ήρχετο ηχώ από τα άνω,
 ολίγων στίχων έπνεεν άυλος ανθοδέσμη,
 με «Εύγε, εύγε» των θεών, τρίμετροι μεμιγμένοι.
 Κ' έλεγεν ο αήρ τη γη, κ' η γραία γη τω πόντω·
 «Σιγή, σιγή· ακούσωμεν. Εντός του ουρανού
 θεάτρου, την παράστασιν τελούν της Αντιγόνης».

Η αρχαία τραγωδία, η αρχαία τραγωδία
 είναι ιερά κ' ευρεία ως του σύμπαντος καρδιά.
 Την εγέννησεν εις δήμος, μία πόλις Ελληνής,

*αλλ' ευθύς εκείνη έπτη, κ' έστησεν εν ουρανοίς
την σκηνήν.*

*Εν θεάτρω Ολυμπίω, εν αξία των κονίστρα,
ο Ιππόλυτος, ο Αίας, Άλκηστις και Κλυταιμνήστρα,
διηγούνται την ζωήν μας την δεινήν και την κενήν
και ελέους θείου πίπτει εις την γην την αλγεινήν
η ρανίς.³⁴*

Το ποίημα αποτελεί, κατά τον Σαββίδη, όπως γράφει στις σημειώσεις του στην έκδοση, «το πρώτο δημοσιευμένο ποίημα του Καβάφη με θέμα άμεσα σχετιζόμενο προς την αρχαία ελληνική τραγωδία». Είναι ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον κείμενο ακόμα διότι –προσθέτω– είναι το μόνο στο καβαφικό σώμα που αναφέρεται συνολικά στο *δράμα ως είδος*, και επίσης διότι, παρά τον παιγνιώδη τόνο του, επεκτείνει τη συζήτηση και στις συνθήκες παράστασης και πρόσληψης του δράματος – ορίζοντας, μάλιστα, διά της αναφοράς του στους Ολύμπιους ως εκστατικούς θεατές, το είδος της τραγωδίας ως ενσάρκωση του υψηλού.

Ακολουθώντας τον Σαββίδη, ας παρατηρήσουμε ακόμα ότι το έτερο θεατρικό ποίημα του Καβάφη με αξιώσεις εποπτικότητας, το «Θεατής δυσαρεστημένος», που ήδη συζητήθηκε, ένα ποίημα για την *κωμωδία*, έμεινε αντιθέτως ανέκδοτο. Το γεγονός υποδηλώνει τη συγκριτική βαρύτητα

34. Κ.Π. Καβάφη, *Τα αποκηρυγμένα: Ποιήματα και μεταφράσεις*, Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σ. 52. Το ποίημα δημοσιεύτηκε στον *Νεολόγο Κωνσταντινουπόλεως* (Αθήνα) στις 7 Δεκεμβρίου 1897. Η δεύτερη γραφή του, που ο Σαββίδης τοποθετεί στα 1902, δεν σώζεται.

που απέδιδε ο Καβάφης στο είδος της τραγωδίας σε αντίθεση προς αυτό της κωμωδίας ως αντιπροσωπευτικό του πολιτισμού της αρχαιότητας – θέτοντας έτσι υπό αίρεση τις θέσεις της Πατρικίου. Η μεγάλη έκταση του ποιήματος μαρτυρεί εξίσου τη βαρύτητα που απέδιδε ο ποιητής στο ζήτημα. Πρόκειται για σαράντα έξι στίχους κατανεμημένους σε πέντε άνισες στροφές, όπου οι στίχοι 1-10 επαναλαμβάνονται στους στίχους 37-46, με μία ελάχιστη παραλλαγή (στ. 8: «*την ζωήν μας διηγούνται την δεινήν και την κενήν*» vs. στ. 44: «*διηγούνται την ζωήν μας την δεινήν και την κενήν*»), προβάλλοντας έτσι το διαφοροποιημένο, μη επαναλαμβανόμενο δεύτερο, και κύριο, μέρος του ποιήματος, των στίχων 11-36.³⁵

Τέσσερις πρωταγωνιστικοί ρόλοι αναφέρονται εις διπλούν στο «*Η αρχαία τραγωδία*», στους στίχους 8 και 44 (λόγω της επανάληψης) του κειμένου: «*ο Ιππόλυτος, ο Αίας, Αλκησitis και Κλυταιμνήστρα*». Επίσης, ένα δράμα λαμβάνει κεντρική θέση στη συζήτηση των παραστάσεων με τις οποίες χαίρονται οι θεοί, η σοφόκλεια *Αντιγόνη*, στο στίχο 36 του κειμένου, κορυφώνοντας την εκτενέστερη όλων τρίτη στροφή του (στ. 11-36).

Θεωρώ ότι οι ρόλοι και τα δράματα που μνημειώνει ο Καβάφης σε αυτή την ιδανική «*παραστασιοθήκη*» του (έτσι

35. Η πρόταση της συγκεκριμένης κατάτμησης του ποιήματος ανήκει στον Γ.Π. Σαββίδη, που προβαίνει επίσης σε μετρική περιγραφή του, κατά την οποία το δεύτερο κύριο μέρος είναι σε ανομοιοκατάληκτους ιαμβικούς 15σύλλαβους, ενώ το πρώτο και το τρίτο σε ανισοσύλλαβο τροχαϊκό στίχο, με βασικό αρμό του τον σπασμένο 15σύλλαβο (8 ή 7 συλλαβές), συν έναν καταληκτικό, για κάθε στροφή, 3σύλλαβο στίχο. Βλ. Γ.Π. Σαββίδη, «*Σημειώσεις*», στο Κ.Π. Καβάφη, *Τα αποκηρυγμένα*, σ. 115.

όπως ανθολογούνται και στη βιβλιοθήκη του) πρέπει να μελετηθούν τόσο σε σχέση με το συμβολικό κεφάλαιο που μεταφέρουν στο αναδυόμενο, ακόμη τότε, ποιητικό του σύμπαν, ως πρότυπα κείμενα δηλαδή, όσο και –κυρίως– σε σχέση με τη γενικότερη παραστασιμότητα των αρχαίων τραγωδιών στην Ευρώπη και στους χώρους της ευρωπαϊκής διασποράς, την εποχή που αρχίζει να συνθέτει το ποίημα (Μάρτιος του 1893).³⁶ Επιθυμώ να υποδείξω ότι θα πρέπει, μάλιστα, να επικεντρωθούμε στο δεύτερο από τα δύο ζητούμενα, κατά την αποκωδικοποίηση του κειμένου της «αρχαίας τραγωδίας».

Ο ρόλος του Ιππόλυτου, γιου του Θησέα, προκύπτει από δύο τραγωδίες του Ευριπίδη: τον χαμένο *Καλυπτόμενο*, όπου θριαμβεύει ο πόθος της μητριάς του, Φαίδρας, γι' αυτόν, και τον σωζόμενο *Στεφανηφόρο* [428 π.Χ.], όπου η Φαίδρα, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στο πρώτο δράμα, παλεύει κρυφά με το πάθος της ως την αυτοκαταστροφή. Σε πρώτη ανάγνωση, η μνεία του, και η συμπερίληψή του, στο καθαφικό σύμπαν σχετίζεται με την προβολή του ιδεώδους της εφηβικής ανδρικής αγνότητας, και της υποταγής στο καθήκον. Ο ρόλος του Αίαντα, φερώνυμου επίσης ήρωα της παλαιότερης από τις επτά σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή, *Αίας* [450-440 π.Χ.], σχετίζεται με την προβολή των εννοιών της προδοσίας, και της εκδίκησης για τη χαμένη ανθρώπινη αξιοπρέπεια, που φθάνει ως την αυτοτιμωρία και την αυτοκτονία. Η τραγωδία θεωρήθηκε νεωτερική καθώς δεν σέβεται την ενότητα χώρου και δράσης, όμως αυτό δεν εμπόδισε τη δημοτικότητά της.

36. Στο ίδιο.

Έπονται τα δύο γυναικεία πρόσωπα που αναφέρονται στο στίχο. Η τραγωδία *Άλκησις* του Ευριπίδη [438 π.Χ.], που επίσης ανακαλείται με αναφορά στην κεντρική ηρωίδα της, παρέχει το πρότυπο της γυναικείας συζυγικής αφοσίωσης. Η επώνυμη ηρωίδα θυσιάζεται για χάρη του συζύγου της, Αδμήτου, Βασιλιά των Φερών – αν και, έπειτα από μονομαχία, ο Ηρακλής τη φέρνει πίσω στη ζωή. Ως τέταρτο δράμα της μερικώς σωζόμενης τετραλογίας που περιλάμβανε επίσης τα έργα «Κρήσες», «Αλκμείων διά Ψήφου» και «Τήλεφος», θα πρέπει μάλλον να θεωρηθεί τραγικωμωδία.

Πολλά μπορούν να ειπωθούν για την Κλυταιμνήστρα, τη δολοφόνο του Αγαμέμνονα, της τραγωδίας *Αγαμέμνων*, πρώτου έργου της μοναδικής σωζόμενης τριλογίας της αρχαιότητας, της *Ορέστειας* [458 π.Χ.]. Η Κλυταιμνήστρα, πρότυπο εκδικητικής συζύγου, είναι διάσημη για ένα θάνατο σε λουτρό που «παιίζεται» τρεις φορές στο έργο, μέσα από τις αναδιηγήσεις του, ενώ σκηνικά δεν αναπαρίσταται καμία.³⁷ Την πρώτη φορά ακούμε την ιστορία όταν την προφητεύει η Κασσάνδρα, και δεν την πιστεύει κανείς (στ. 1100 κ.ε.). Τη δεύτερη φορά ακούμε τις κραυγές του Αγαμέμνονα την ώρα του φονικού, ενώ παρακολουθούμε τις αντιδράσεις του χορού στην ορχήστρα (στ. 1343-72). Την τρίτη φορά η ίδια η Κλυταιμνήστρα δείχνει τα νεκρά κορμιά του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας στο κοινό, και διηγείται τις λεπτομέρειες της δολοφονίας τους, με γλώσσα που ταιριάζει

37. Βλ. P.E. Easterling, «Form and Performance», στο του ιδίου (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 1997, σ. 151-177, ιδ. 154.

στην περιγραφή σφαγής για θυσία (στ. 1382-86).³⁸ Πρόκειται και πάλι για έναν διάσημο τραγικό θάνατο.

Γνωρίζουμε ότι από τις τριάντα δύο σωζόμενες τραγωδίες των τριών τραγικών μόνο τέσσερις παρουσιάζουν θάνατο επί σκηνής. Έχουμε, δηλαδή: α) την αυτοκτονία του Αίαντα στην οικεία σκηνή του *Αίαντος* (στ. 1185 κ.ε.), β) τους δύο «ηπιότερους» θανάτους, της Αλκήσιδος και του Ιππόλυτου, στις σχετικές τραγωδίες του Ευριπίδη, γ) το μυστηριακό, αυτοκτονικό «πήδημα» της Ευάδνης στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου (στ. 1070).³⁹ Από τους τέσσερις αυτούς σπάνιους σκηνικούς θανάτους της αρχαίας τραγωδίας, στον καθαφικό στίχο υπονοούνται και συντάσσονται σε ενιαίο σχήμα οι τρεις, ενώ η τέταρτη αναφορά, στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, παραπέμπει στην πιο περίτεχνη περιγραφή δολοφονίας που διασώζει το αρχαίο δράμα. Η διαπίστωση τρέπει το ποίημα, έστω το συγκεκριμένο τμήμα του, σε «μελέτη θανάτου» του ποιητή Καβάφη, με όχημα παραδόξως τη θεματική της επιβίωσης της αρχαίας τραγωδίας. Επιβεβαιώνει, ακόμα, τις θέσεις περί «εποπτικότητας» του ποιήματος, καθώς, μέσω των αναφορών αυτών στους τρεις από τους τέσσερις σκηνικούς θανάτους του αρχαίου δράματος, ο ποιητής καταφέρνει να ανακαλέσει και τους τρεις βασικούς τραγικούς.

38. Βλ. S. Goldhill, «The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication», στο Easterling (επιμ.), ό.π., σ. 127-150, ιδ. 131.

39. Βλ. P.E. Easterling, «Form and Performance», στο του ιδίου (επιμ.), ό.π., σ. 154.

Στη δεύτερη, βασική στροφή του κειμένου, ο ποιητής λειτουργεί και πάλι γενικευτικά. Αναφέρεται: «{σ}τους καλούς του Σοφοκλέους σίχους, / {σ}του Ευριπίδου τους παλμούς, {σ}το ύψος τους Αισχύλου, / και {σ}του λεπτού Αγάθωνος Αθίδας φαντασίας» (στ. 17-19). Αυτές οι γνωμικού τύπου συζεύξεις του Σοφοκλή με τη στιχοποιία, του Ευριπίδη με τον «παλμό» και του Αισχύλου με το «υψηλό» συνιστούν στοχαστικές αποτιμήσεις του ποιητή γύρω από το αισθητικό στίγμα του κάθε τραγικού.

Και αν ο Καβάφης έχει ήδη καλύψει τους τρεις «κανονικούς» τραγικούς με μνεία των αξιομνημόνευτων ρόλων τους στους προβεβλημένους (διά της επανάληψης) στίχους 7 και 43 του ποιήματος, η αναφορά του Αγάθωνα, διαδόχου των τριών τραγικών και φίλου του Ευριπίδη (448 π.Χ.- 400 π.Χ.), που πρώτη φορά γίνεται εδώ, σχετίζεται με τις ποιητολογικές ιδιοτυπίες της τραγικής ποίησης, και ανακλαστικά του ίδιου του ποιήματος «Η αρχαία τραγωδία».

Από τον Αγάθωνα σώζονται λίγοι μόνο στίχοι και επτά τίτλοι έργων του.⁴⁰ Πρόκειται για τους *Αερόπη*, *Αλκμαίων*, *Ανθεύς*, *Θυέστης*, *Ιλίου Πέρσις* (αμφισβητείται), *Μυσοί* και *Τήλεφος*. Περισσότερο γνωστός είναι ο Αγάθων για την καινοτόμο πρότασή του για χρήση πλασματικών και όχι μυθολογικών ηρώων στην τραγική φόρμα,⁴¹ και για την αυτο-

40. Θραύσματα των στίχων του Αγάθωνα έχουν εκδοθεί από τον August Nauck, στο *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Λειψία, 1856). Βλ. σχετικά, και el.wikipedia.org/wiki/Αγάθων (πρόσβαση: 28.6.2013).

41. Βλ. Edith Hall, «The Sociology of Athenian Tragedy», *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, σ. 93-126, ιδ. 98. Η αναφορά γίνεται ειδικά στην τραγωδία του *Ανθεύς*.

νόμηση των χορικών του (τα, κατά Αριστοτέλη, «εμβόλιμα») – που πλέον μπορούν να εντάσσονται σε περισσότερα δράματα.⁴²

Σε σχέση με το πρώτο ποιητικό στίγμα του Αγάθωνα, και κατ' επέκταση του καβαφικού κειμένου, υπογραμμίζω τους στίχους 14-15: «[...] *Εκεί ακροατάς της είχε / τους αθανάτους [...]*», που συνιστούν μυθοπλαστική παρουσίαση μιας παράστασης αρχαίας τραγωδίας στους ουρανούς, ως δηλωτικής της οικουμενικότητας και του ύψους του είδους (οι ήρωές της, δε, σε συμφωνία με τα διδάγματα του Αγάθωνα, είναι πλασματικοί). Σε σχέση με το δεύτερο ζητούμενο, δηλαδή την αυξανόμενη προϊόντος του χρόνου σπουδαιότητα των ημιαυτόνομων χορικών στις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, επιμένω πιο κάτω, επιθυμώντας να δείξω ότι προσφέρει το «κλειδί» για την ανάλυση του ποιήματος.

Υποστηρίζω ότι «Η αρχαία τραγωδία» αποτελεί ένα στοχασμό γύρω από τους όρους πρόσληψης του αρχαίου δράματος από τον ευρωπαϊκό, μα και τον ελληνικό 19ο αιώνα, *διά της παράστασης*. Διερευνώνται, «εορτάζονται», τολμά να πει κανείς, από τον Καβάφη στο ποίημα αυτό οι λόγοι για τους οποίους μπορεί να προκρίνεται δραματολογικά μια τραγωδία και οι αιτίες που οδηγούν σε παράστασή της, και όχι πια οι συνθήκες φιλολογικής της διάσωσης και διάδοσης στον νεότερο κόσμο. Είναι, υπό την έννοια αυτή, «Η αρχαία τραγωδία» ένα πρώιμο «παραστασιοκεντρικό», και όχι ένα «κειμενοκεντρικό», καβαφικό ποίημα.

42. Βλ. P.E. Easterling, «Form and Performance», στο του ιδίου (επιμ.), ό.π., σ. 151-177, ιδ. 155.

Ας θυμηθούμε, σχετικά, τον ιστορικό περίγυρο της εποχής συγγραφής του ποιήματος «Η αρχαία τραγωδία». Δεν είναι συμπτωματικό ότι οι παραστάσεις αρχαίου δράματος τον 19ο αιώνα άλλαξαν φυσιογνωμία, και η δεκτικότητα του κοινού άγγιξε τα όρια του παραληρήματος, χάρη στην καταστατική παράσταση τον χειμώνα του 1845 στο Covent Garden του Λονδίνου της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή σε μελοποίηση Felix Mendelssohn.⁴³ Μολονότι καμία σοφόκλεια *Αντιγόνη* δεν είχε παρασταθεί στη Μεγάλη Βρετανία στη διάρκεια του 17ου και του 18ου αιώνα, χάρη στην τρομερή επιτυχία αυτής της παράστασης ολόκληρος ο Σοφοκλής είχε παρασταθεί στη Γηραιά Αλβιώνια μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα.

Πιθανός λόγος της αρχικής παραμέλησης της *Αντιγόνης* θεωρείται η «άνευρη» σχέση, που παρουσιάζει το έργο, της κεντρικής ηρωίδας με τον αρραβωνιαστικό της, Αίμωνα. Έναν ακόμα πιο σοβαρό λόγο φαίνεται να προσφέρει το γεγονός ότι κανένας από τους εδραιωμένους γάλλους δραματουργούς του 18ου αιώνα (ο Βολταίρος, ο Κορνέιγ, ο Ρακίνας) δεν είχε δοκιμάσει να αναπτύξει δραματουργικά μια νέα εκδοχή του μύθου – αντίθετα, η προσπάθεια της αναβίωσης προέρχεται, μοναδικά στη συγκεκριμένη περίπτωση, από τη Γερμανία [1η παράσταση: Potsdam, 28.10.1841].

43. Βλ. E. Hall και F. Macintosh, «*Antigone with Consequences*», *Greek Tragedy and the British Theatre, 1660-1914*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2005, σ. 316-349. Συνοψίζω θέσεις του συγκεκριμένου κεφαλαίου σε όλη την έκταση της παρούσας ενότητας της εργασίας μου.

Η «Αντιγόνη του Μέντελσον», όπως επικράτησε να λέγεται, περιλάμβανε ορχηστρική εισαγωγή και μελοποίηση των χορικών στον τύπο των λυρικών τραγουδιών (*lieder*) της εποχής. Η επέμβαση θεωρήθηκε τότε απόπειρα συστηματικής και ευσυνείδητης αναβίωσης του χαμένου «μέλους» της αρχαιότητας. Η επιλογή της συγκεκριμένης τραγωδίας για το πρόγραμμα αναβίωσης, εξάλλου, δεν ήταν άσχετη, στη Γερμανία, με την κεντρική θέση που κατέχει το σοφόκλειο έργο στις διαλεκτικές μελέτες του Hegel – και ειδικά στις σκέψεις του για τη σύγκρουση κράτους και οικογένειας.

Στο Λονδίνο, πάντως, στην περίφημη πρεμιέρα του Covent Garden, η μουσική του Μέντελσον έγινε απλώς ανεκτή. Σημαντικό συστατικό της επιτυχίας της παράστασης φάνηκε να είναι η ταυτότητα των διάσημων ηθοποιών που ενσάρκωσαν τον Κρέοντα και την Αντιγόνη.⁴⁴ Ένα ακόμα συστατικό στοιχείο της επιτυχίας της παράστασης είχε να κάνει με το γεγονός ότι, σε δραματουργικό επίπεδο, ο χαρακτήρας της Αντιγόνης φάνηκε συμβατός με τη «βικτωριανή» ηθική του 19ου αιώνα. Το ηθικό ανάστημα της ηρωίδας επέτρεψε στο κοινό την επανερμηνεία της σκληρής ειδωλολατρικής θεώρησης του κόσμου, μέσα από την προοπτική μιας χριστιανικής ευσέβειας.⁴⁵

Καίρια για την ιστορική πλαισίωση του ποιήματος, η παράσταση της «Αντιγόνης του Μέντελσον» ανέβηκε επίσης στο Ηρώδειο της Αθήνας τον Δεκέμβριο του 1867, σε μετάφραση Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή και σκηνοθεσία του

44. Στο ίδιο, σ. 321.

45. Στο ίδιο, σ. 329.

αρχαιολόγου, καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθανάσιου Ρουσόπουλου, στο πλαίσιο των τριήμερων εορτασμών για τους γάμους του Γεωργίου Α' και της Όλγας. Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια της παράστασης το γεγονός ότι οι πρωταγωνιστές, Δημοσθένης Αλεξιάδης και Πιπίνα Βονασέρα, μετά την επιτυχία τους, έφυγαν για την Αίγυπτο, όπου «τους περίμενε η επαγγελματική επιτυχία, το πεπρωμένο τους».⁴⁶

Είναι αυτή η οριακή στιγμή στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος από τον ευρωπαϊκό και τον ελληνικό 19ο αιώνα, υποστηρίζω, που αναπαρίσταται στους στίχους 35-36 του ποιήματος «Η αρχαία τραγωδία»: «*Σιγή, σιγή· ακούσωμεν. Εντός του ουρανού / θεάτρου, την παράστασιν τελούν της Αντιγόνης*». Πρόκειται για τη μνημείωση μιας στιγμής ανάστασης του αρχαίου δράματος ως *θεάματος*, που δραστικά τροποποιεί τις παλαιότερες κειμενοκεντρικές αντιλήψεις του ποιητή για την ουσία και τη φύση των γραμματειακών ειδών της σκηνής τα οποία μας κληροδότησε ο αρχαίος κόσμος. Στο κέντρο της προσέγγισής του στο αρχαίο δράμα τοποθετείται πλέον η στιγμή της σκηνικής του αναπαράστασης, από τον σύγχρονό του ώριμο 19ο αιώνα (και όλα τούτα παρά την αναχρονιστική σκηνοθεσία των ολύμπιων δωματίων του ποιήματος). Σημείο και σύμβολο της τομής αυτής είναι η «Αντιγόνη του Μέντελσον», με τα εμβόλιμα χορικά της (η προβολή της αυτόνομης λειτουργίας των οποίων προετοιμάστηκε με τη μνεία

46. Βλ. Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, τόμ. Α' (1817-1932), Ίκαρος, Αθήνα, 1976, σ. 43 κ.ε. (το παράθεμα στη σ. 46).

του Αγάθωνα), και τα πρόσθετα ορχηστρικά κομμάτια. Πρόκειται για μια *Αντιγόνη*-ορόσημο, αναφορά στην οποία γίνεται, διόλου τυχαία, στους κορυφαίους στίχους του ποιήματος «Η αρχαία τραγωδία».

Εντούτοις, αισθάνεται κανείς ότι η καινοτομία του ποιητή όσον αφορά στις αναπαραστάσεις του κόσμου του αρχαίου δράματος στο έργο του και η έμφασή του στην *πρόσληψή* του από τον ευρωπαϊκό 19ο αιώνα ως ουσιαστική στιγμή «ανάστασής» του δεν έγιναν επαρκώς αντιληπτές από τους πρώτους κριτικούς του έργου του.

Συνεπώς, και συνοψίζοντας, αρχής γενομένης από το βιβλίο του Μαλάνου του 1933,⁴⁷ όπου τονίζεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, ότι «το καθαφικό ποίημα βρίσκεται ως φόρμα μεταξύ “επιγράμματος” και “μίμου”», δηλαδή συντομότατης εικόνας ή σκηνής από την καθημερινή ζωή,⁴⁸ ξεκινά μια μακρά παράδοση που εστιάζεται στην αναμέτρηση του Καβάφη με την «αλεξανδρινή μούσα» και αντλεί όρους για να κρίνουμε το *θεατρικό εφέ* στον ποιητή όχι από το νεότερο ευρωπαϊκό θέατρο (ας πούμε, το μπρεχτικό θέατρο, στις συγκλίσεις με το οποίο έχουν αναφερθεί, δι’ ολίγων, οι Βελουδής, Γεωργουσόπουλος, Κολακλίδης και Σαββίδης), αλλά από τις δραματικές συμβάσεις της ύστερης αρχαιότητας, συνάπτοντας έτσι θέμα και μεθοδολογία στην αντιμετώπιση του έργου του. Κατά παρόμοιο τρόπο, η αντιμετώπιση των αρχαιοκεντρικών θεατρικών ποιημάτων του Καβάφη γίνεται κυρίως «πηγολογικά», μολοντί, όπως ανέ-

47. Τ. Μαλάνος, *Ο ποιητής Κ.Π. Καβάφης (Ο άνθρωπος και το έργο του)*, Γκοβόστης, Αθήνα, 1933, σ. 153-161.

48. Στο ίδιο, σ. 154.

δειξε η ανάλυση του ποιήματος «Η αρχαία τραγωδία», συχνά οι αναφορές του ποιητή στα κείμενα της αρχαίας τραγωδίας δεν έχουν διακειμενικό βάθος, αλλά εμβληματικό απλώς χαρακτήρα.