ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ, ΑΠΟΛΛΩΝΙΑ ΒΑΚΧΗ

ANA IRIARTE
Καθηγήτρια Αρχαίας Ιστορίας, Πανεπιστήμιο της Χώρας των Βάσκων

Εκεί που το κακό παραμονεύει
είναι σοφό το πέπλο να σηκώσεις;
Αφέντρα μόνη της ζωής η πλάνη
Και του θανάτου είναι η γνώση.
Την πικρή σου θέα πάρε,
κρύψε την αιματηρή της λάμψη!
Φρίκη, της δικής σου αλήθειας
το θνητό δοχείο να 'μαι.[1]

01

ΦΕΡΕΦΩΝΟ ΤΟΥ ΑΠΟΛΛΩΝΑ ΧΩΡΙΣ ΝΟμιμοποίηση από τον ίδιο, η προφήτισσα Κασσάνδρα, που λέει και δεν τολμά να πει την αλήθεια, που μάταια αντιπαλεύει τον εαυτό της για να μιλήσει σωστά, είναι ένα από τα πιο επιτυχημένα δημιουργήματα της αττικής τραγωδίας.[2]

Κάποιοι ερευνητές πιστεύουν ότι το μυστικό της ακαταμάχητης έλξης που η ηρωίδα μας ασκεί ως τις μέρες μας είναι γραμμένο μέσα στο ίδιο της το όνομα. Έτσι, το όνομα *Κασσάνδρα* ερμηνεύτηκε ως «εκείνη που λάμπει ανάμεσα στους άνδρες», ανακαλώντας τα έντονα πάθη που η κόρη του Πριάμου ενέπνευσε στον κόσμο των ανδρών – και, συγκεκριμένα, στον δύστυχο Οθρυονέα, τον πρώτο της υποψήφιο μνηστήρα, στον πορθητή της Τροίας Αγαμέμνονα και, πάνω απ' όλα, στον μάντη Απόλλωνα. Ωστόσο, το στοιχείο *κασ-* παραμένει προβληματικό. Οι περισσότεροι ερευνητές συμφωνούν ότι παραπέμπει στην ιδέα «της καλλονής, της λάμψης», ενώ έχει διατυπωθεί και η άποψη ότι είναι ιλλυρικό ισοδύναμο του *αλεξ-*. Στη δεύτερη περίπτωση, το όνομα *Κασσάνδρα* θα δήλωνε «αυτήν που απομακρύνει τους άνδρες», ανακαλώντας αυτή τη φορά στο νου τις ολέθριες επαφές με το αντίθετο φύλο που σημαδεύουν τη βιογραφία της πριγκίπισσάς μας. Συγχρόνως, το όνομά της θα εμπεριείχε και τη δική της, ιδιαίτερη συνθήκη ως προφήτισσας αν, όπως προτείνει ο Robert Graves, μεταφραζόταν ως «εκείνη που μπερδεύει τους άνδρες».[3]

01 Η Κασσάνδρα αγκαλιάζει το ξόανο της Αθηνάς αναζητώντας μάταια προστασία. Ρωμαϊκή τοιχογραφία από το atrium της Οικίας του Μενάνδρου στην Πομπηία.

02 Ο Αίαντας αποσπά με τη βία την Κασσάνδρα από το Παλλάδιο. Ερυθρόμορφη κύλικα. Ζωγράφος του Κόδρου, π. 440-430 π.Χ. Μουσείο Λούβρου, Παρίσι.

03 Louise Bourgeois, «Μάτια», 1982.

02

Το διορατικό παραλήρημα

Αλιά μου η δόλια κι η μαύρη μου μοίρα! / Και τη δική μου συμφορά μοιρολογάω· / Πού μ' έφερες εδώ τη δύστυχη; / Για να θανατωθώ μαζί σου. Τι άλλο;

(1136-1139)[4]

Στέκοντας αντίκρυ στις θύρες του ανακτόρου του Αγαμέμνονα, η τρωάδα πριγκίπισσα Κασσάνδρα προλέγει τον ίδιο της το θάνατο, επιρρίπτοντας την ευθύνη γι' αυτόν στον Απόλλωνα. Αλλά τα λόγια της γυναίκας που βλέπει τα αόρατα μόνο δυσπιστία εμπνέουν στον Χορό των γερόντων πολιτών που μάταια προσπαθεί να ρίξει μια γέφυρα αληθινής επικοινωνίας μαζί της (1140-1142):

Αλλοπαρμένη [φρενομανής] και θεοκρουσμένη [θεοφόρητος] θα 'σαι· / παράξενα μοιρολογάς τον εαυτό σου [θροείς νόμον άνομον] / σαν την ξανθήν απδόνα.

Λόγια που αποκαλύπτουν τα περασμένα κρίματα κι εκείνα που τώρα βαδίζουν προς τον οίκο των Ατρειδών, το τραγούδι της Κασσάνδρας είναι αναμφίβολα ελάχιστα μαγευτικό.[5] Αν όμως λάβουμε υπόψη τη νομική διάσταση του όρου νόμος, διαπιστώνουμε ότι το λογοπαίγνιο που διατυπώνει ο Αισχύλος αποδίδει με τρόπο απαράμιλλο τη θέση, νόμιμη και άνομη συνάμα, του λόγου της Κασσάνδρας: απολλώνιος λόγος, τον οποίο ο ίδιος ο Απόλλωνας αρνείται να εγγυηθεί.

Αυτό το ξεχωριστό καθεστώς της προφητικής φωνής απορρέει από τη σχέση αποπλάνησης και άρνησης που η Κασσάνδρα εδραιώνει με τον Απόλλωνα. Γιατί αν ο θεός δέχτηκε να χαρίσει σε τούτη την κόρη του Πριάμου τη δύναμη να μεταδίδει τη θεϊκή του σκέψη, ήταν επειδή εκείνη του είχε προηγουμένως υποσχεθεί πως θα γινόταν δική του. Όμως, άπαξ και απόκτησε αυτή τη δύναμη, η Κασσάνδρα αποφάσισε να παραμείνει παρθένα (1208-1212).

Ο λόγος της Κασσάνδρας, αφού εκείνη απέκτησε το χάρισμα της προφητείας με το τέχνασμα της ψευτιάς, δεν πρέπει να ξανακουστεί ποτέ πια. Ταπεινωμένος, ο Απόλλωνας παίρνει εκδίκηση στερώντας την προφήτισσά του από τη δύναμη της *πειθούς*, περίβλημα τόσο απαραίτητο στη διατύπωση της Αλήθειας ώστε δίχως αυτό, γυμνή, παύει να είναι αναγνωρίσιμη (1244· πρβλ. 1241). Από εδώ και στο εξής, η Κασσάνδρα δεν θα πείθει κανέναν, χωρίς όμως και να μπορεί να αποφύγει τις κρίσεις του μαντικού παραληρήματος που τη δονούν σύγκορμη. Όπως η Πυθία πάνω στον τρίποδά της, η Κασσάνδρα γίνεται *ένθεος* (1209), αιχμάλωτη της εμπνευσμένης τέχνης που, απροειδοποίητα, την κατέχει (1214-1216):

Ωλελέ μου συμφορές! / Πάλι με δονεί και με παράζει με προμήνυμα / της προφητείας ο απαίσιος πόνος [δεινός ορθομαντείας πόνος].

Το παράπονο που εδώ χρησιμεύει ως πρόλογος σε μια προφητεία, καταγγέλλει τον οδυνηρό χαρακτήρα μιας δοκιμασίας, γιατί έτσι βιώνει η Κασσάνδρα την κάθε κρίση *εν-θουσιασμού*, την κάθε φορά που ο θεός έρχεται σε επαφή μαζί της για να δημιουργήσει έναν προφητικό λόγο. Από αυτή την άποψη, αξίζει να αναλογιστούμε την πολυσημία του όρου που επέλεξε ο Αισχύλος για να χαρακτηρίσει την προφητική της δραστηριότητα. Γιατί αν, στην κλασική εποχή, ο *πόνος* αποδίδει «την επώδυνη και αξιέπαινη δραστηριότητα», σημαίνει επίσης «την υποτιμημένη δοκιμασία» –κάτι που για την προφήτισσα ισοδυναμεί με το γεγονός ότι δεν γίνεται πιστευτή– αλλά και «τους πόνους της γέννας».[6]

Η Κασσάνδρα ούρλιαζε πάνω στα τείχη, στα νύχια του φριχτού έργου να γεννήσει το μέλλον.

Σε τούτη την εικόνα από τις *Φωτιές*, η ποιητική αισθαντικότητα της Μαργκερίτ Γιουρσενάρ[7] αποδίδει θαυμάσια τη βίαιη αναλογία που οι αρχαίοι Έλληνες εγκαθίδρυαν ανάμεσα στην Κασσάνδρα την ώρα της μαντικής της λειτουργίας και σε μια γυναίκα που υποφέρει από τις ωδίνες του τοκετού. Αναλογία που εξηγείται από το γεγονός ότι ο λόγος που γεννάει η προφήτισσα είναι ο καρπός της κατοχής της από το θεό. Παράλληλα, όμως, ανταποκρίνεται στο γεγονός ότι, γι' αυτήν τη μυστική ένωση ανάμεσα στο θεό και την τρωάδα πριγκίπισσα, οι όροι έχουν τεθεί από την πρώτη τους συνάντηση, μια συνάντηση που εκτυλίχθηκε με πρόσημο τον ερωτισμό: λες και κάθε κρίση *εν-θουσιασμού* ανακαλούσε το πάθος που ένιωσε ο Απόλλωνας για κείνην, η Κασσάνδρα αναπαράγει χωρίς τελειωμό την αρχική της άρνηση, αποποιείται τον προφητικό ρόλο που είχε κάποτε επιζητήσει και που τον νιώθει τώρα πια σαν υποχρέωση οδυνηρή άπαξ και ο προφητικός της λόγος είναι καταδικασμένος να είναι μάταιος.

Η Κασσάνδρα βιάζεται, στην κυριολεξία, από τα οράματα μέσα από τα οποία ο θεός την υποχρεώνει να ατενίζει, λες και πρόκειται για «όνειρα» (1218), όχι μόνο τα μελλούμενα και τα περασμένα, αλλά και τα γεγονότα που ξετυλίγονται σε ένα παρόν που για όλους τους άλλους θνητούς παραμένει σκοτεινό. Έτσι, οι κλειστές θύρες του ανακτόρου δεν εμποδίζουν την Κασσάνδρα να δει με τα ίδια της τα μάτια το έγκλημα που διαπράττει η βασίλισσα, την ώρα που ο λαός πιστεύει πως υποδέχεται τον άντρα της σαν σύζυγος αφοσιωμένη (1125-1129):

Ώχου μου, να! Μακριά τον ταύρο / απ' τη δαμάλα! Με δόλο μες στα πέπλα / τον τυλίγει τον ταύρο με τα κέρατα τα μαύρα / και τον χτυπά· πέφτει στην ξέχειλη λεκάνη· / για το λουτήρα σου μιλώ το δολοφόνο.

Ο ρόλος της Κασσάνδρας είναι να μεταφράσει μια πρόσληψη καθαρά οπτική σε μια ομιλούμενη γλώσσα που αναγνωρίζεται, συγκεκριμένα, ως αινιγματική (1113 και 1183).

Προφήτες και φύλο στην τραγωδία

Θα έχουμε σε λίγο την ευκαιρία να υπογραμμίσουμε τη στενή σχέση που συνδέει τον «σιβυλλικό λόγο» της Κασσάνδρας, που μόλις παρουσιάσαμε, με τον κυματιστό τρόπο έκφρασης που οι τραγικοί ποιητές αποδίδουν –όχι κατ' αποκλειστικότητα, βέβαια, αλλά κατά προτίμηση– στις γυναίκες. Ωστόσο, για να περιοριστούμε προς το παρόν στον τομέα της μαντικής, θα επισημάνουμε ότι σε αυτόν τον τρόπο έκφρασης που, προκειμένου να γίνει κατανοητός, απαιτεί το συλλογισμό, την ερμηνεία εκ μέρους του ακροατή, αντιτίθεται ο λογικός λόγος που διατυπώνουν οι άρρενες μάντεις της τραγωδίας έχοντας αποκτήσει πρόσβαση στη θεϊκή γνώση με τις δικές τους διανοητικές εφεδρείες.

Έτσι, λοιπόν, στους *Επτά επί Θήβας*, ο Αμφιάραος, μάντης και πολεμιστής, διατυπώνει το χρησμό του με αυτοκυριαρχία τέτοια, που θα τη ζήλευε κι ο πιο στοχαστικός απ' τους ανθρώπους. Άλλωστε, ο Αμφιάραος αναγνωρίζεται απερίφραστα ως σοφός, *δίκαιος και προφήτης* (610) ενώ, στο ξεκίνημα του έργου, ο Τειρεσίας σκιαγραφείται με τα εξής λόγια:[8]

καθώς ο πουλολόγος μάντης λέει, / που ξάστερα στ' αυτιά του και στα φρένα / τους κρύφιους των πουλιών χρησμούς ξεκρίνει / με τέχνη αλάθευτη, χωρίς τη φλόγα θυσίας·

Ο Τειρεσίας στοχάζεται τα σημάδια των πουλιών που ακούει. Η τύφλωση αυτού του διερμηνέα –σημάδι, με τη σειρά του, της βαθιάς σοφίας του– τον απομακρύνει από τον κίνδυνο της εξαπάτησης, κίνδυνο εγγενή στα οράματα που η θέα τους αναστατώνει την Κασσάνδρα. Όπως ακριβώς και ο Αμφιάραος, ο Τειρεσίας δείχνει ότι κατέχει ένα λόγο που η ορθότητά του ισοδυναμεί με τη βαθιά κατανόηση των γεγονότων τα οποία ανακοινώνει. Με άλλα λόγια, στο αττικό θέατρο, η διαύγεια διέπει τόσο τις αποκαλύψεις αυτών των προφητών, όσο και εκείνες του δίδυμου αδελφού της προφήτισσάς μας, του βάρβαρου μάντη Έλενου, που «μιλάει καθαρά» (*λέγει σαφώς*).[9]

Ο λόγος των αρρένων μάντεων της τραγωδίας δεν μπορεί να εξομοιωθεί με τα αινίγματα, τον μεταφορικό λόγο στον οποίο εκφράζεται η Κασσάνδρα.[10] Ένα λόγο που απορρέει από την αμεσότητα με την οποία περιγράφει εικόνες τις οποίες προσλαμβάνει εκείνη ακριβώς τη στιγμή χωρίς απαραίτητα να αντιλαμβάνεται και το νόημά τους. Ένας λόγος, τέλος, που μπερδεύεται με τραγούδι των πουλιών – αυτούς τους κήρυκες των θεών στους οποίους οι άρρενες προφήτες στηρίζουν την ερμηνεία τους (1315-1316· πρβλ. 1144 και 1445):

Ω ξένοι μου, / Δε σέρνω μοιρολόγι φόβου σαν το πουλί στα θάμνα

Εκπέμποντας αινίγματα και σήματα,[11] ο λόγος της Κασσάνδρας χρήζει ερμηνείας, αν είναι το νόημά του να γίνει φανερό. Βέβαια, αν ο λόγος αυτός παραβληθεί με τους χρησμούς εν γένει, αυτή του η αδιαφάνεια βρίσκει εξήγηση απλή: ο ίδιος ο Χορός στον *Αγαμέμνονα* υπενθυμίζει ότι ανάμεσα στον κόσμο των θεών και των ανθρώπων η επικοινωνία εμφανίζει δυσκολίες (1255). Ωστόσο, όσο αδιαφιλονίκητη κι αν είναι αυτή η άποψη, δεν θα μας αποτρέψει από το να επισημάνουμε

03

τον παραλληλισμό που το αισχύλειο έργο καθιερώνει ανάμεσα στη γλώσσα «αυτής που βλέπει» και έναν τρόπο έκφρασης που, σε επίπεδο γένους, χαρακτηρίζεται «γυναικείος» – τη φωνή/το τραγούδι «που ξεστόμισε γυναίκα»: *γυναικογύρητος*, λέει ο στίχος 487.

Όλα τούτα καταδεικνύουν πόσο μεστή νοήματος είναι η συγχώνευση των δύο γυναικείων μορφών στον *Αγαμέμνονα*, της Κασσάνδρας και της βασίλισσας Κλυταιμνήστρας, της οποίας ο τρόπος έκφρασης –που επίσης χαρακτηρίζεται μάταιος και βρίσκεται στον αντίποδα του στοχαστικού– ανυψώνεται σε σύμβολο του γυναικείου λόγου. Επιπλέον, αυτές οι δύο γυναικείες φωνές συσχετίζονται και με τις σημαίνουσες εικόνες, παραμένοντας στενά συνδεδεμένες με την οπτική πρόσληψη που τις εμπνέει. Αν, όπως ήδη παρατηρήσαμε, οι προφητείες της Κασσάνδρας στηρίζονται κατ' ουσία στην περιγραφή εικόνων που βλέπει σαν σε όνειρο, η Κλυταιμνήστρα ευχαρίστως αφήνεται να καθοδηγηθεί από «μαντατοφόρες φλόγες» που αβασάνιστα συγχέονται με «το τερπνό φως του ονείρου» (491). Το αποτέλεσμα είναι ότι, για να μπορέσουν να γίνουν κατανοητές, χρειάζονται κι οι δυο τους «μεταφραστή καλό».[12]

Παίρνοντας τη μορφή λέξεων που συμπλέκονται για να καταλήξουν σε μια λεκτική εικονοποιΐα, σαν νήματα που σφιχταγκαλιάζονται για να ζωγραφίσουν σχέδια υφασμένα, ο κρυπτικός λόγος της Κλυταιμνήστρας και της Κασσάνδρας αναδύεται ως βασικό χαρακτηριστικό της γυναικείας εικόνας που φιλοτεχνούν οι αρχαίοι Έλληνες.[13] Την ώρα που αυτή η παράδοση επιφυλάσσει στον πιο καθαρό λόγο –αυτόν που διαψεύδει τον «άφωνο λόγο», ό,τι δηλαδή τα οράματα περιορίζονται απλώς να «σημάνουν» (495-500, 420-425, κ.ά.)– μια ασφαλή θέση στις συνομιλίες που λαμβάνουν χώρα μεταξύ ανδρών.

Η θέση της Κασσάνδρας, λοιπόν, μεσάζουσα ανάμεσα στη θεότητα και τους θνητούς, δεν καταφέρνει ούτε κατά διάνοια να απαλείψει τα χαρακτηριστικά που την κρατούν δεμένη στη συνθήκη της θυγατέρας του Πριάμου και της γυναίκας του Αγαμέμνονα.[14] Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η τραγική έννοια της θηλυκότητας αναφέρεται συχνά-πυκνά όντας ταυτόχρονα ιδιαίτερα επισφαλής, στο μέτρο που εμφανίζει την τάση να αποστασιοποιείται από το αντίθετό της, το αρσενικό, αλλά και να θολώνει τους αυστηρούς διαχωρισμούς μαζί του.[15] Η τραγική σκηνή, λόγου χάρη, είναι ένας σπάνιος δημόσιος χώρος, και μάλιστα πολιτικός, όπου το γυναικείο στοιχείο παίρνει το λόγο με πλήρη άνεση, γεγονός που απομακρύνει τις ηρωίδες –τις οποίες άλλωστε υποδύονται άνδρες ηθοποιοί– από το χαρακτηριστικό ελληνικό ιδεώδες της γυναίκας ως υπάρξεως σιωπηλής.[16] Αν και πολλά συγκεκριμένα παραδείγματα, όπως το γεγονός ότι «η σκηνή της Κασσάνδρας εισάγει την αναπάντεχη καινοτομία του θρήνου της αηδόνας με αντρική φωνή» (1144),[17] αποδεικνύουν ότι τα αποτελέσματα της τραγικής ανατροπής δεν αφορούν κατ' αποκλειστικότητα τη σφαίρα των γυναικών.

04

05

Όσον αφορά τη σύνθετη μορφή της Κασσάνδρας, θα παρατηρήσουμε ότι άπαξ και η κρίση του *εν-θουσιασμού* καταλαγιάσει, η προφήτισσα αξιοποιεί *τον λόγον* (1248) προκειμένου να αποκαλύψει το μέλλον και ανακοινώνει με νηφαλιότητα (1179-1183):

> *Ο χρησμός τώρα πια δε θα κρύβεται /καθώς η νύφη κρύβεται στα πέπλα [...] / Χωρίς αινίγματα θα σε φωτίσω τώρα.*

Έχοντας κουρνιάσει πάνω σε ένα άρμα και παίρνοντας το λόγο μπροστά στο κοινό του θεάτρου που στην πλειονότητά του απαρτίζεται από πολίτες, η ίδια η εικόνα της Κασσάνδρας δεν παύει να αντανακλά –όπως και πολλές άλλες σκηνές στην τραγωδία– την υψωμένη θέση του ρήτορα στο μέσον της βουλής, χώρου υπαίθριου όπου οι πολίτες προσαρμό-

04 **Η Κάκια Παναγιώτου ως Κασσάνδρα στην παράσταση του *Αγαμέμνονα* από το Εθνικό Θέατρο, 1972.**

05 **Louise Bourgeois, Μακάβρια αράχνη.**

ζονταν, όπως ακριβώς και στο θέατρο, στο σχήμα ενός ημικύκλιου. Όπως και να 'χει, ο Χορός, απαυδισμένος από τα αινίγματα, απαιτεί από την προφήτισσα το είδος του διάφανου λόγου που προσιδιάζει στο ιδεώδες του ρήτορα. Ωστόσο, η έλλειψη επικοινωνίας που εγκαθίσταται αρχικά ανάμεσα στην Κασσάνδρα και τους άνδρες του Χορού, αντιπροσώπους του σώματος των πολιτών, εκφράζει τόσο τη δυσκολία που έχουν οι θνητοί να επικοινωνήσουν με το επέκεινα όσο και εκείνη που έχουν οι γυναίκες να εισακουστούν στον δημόσιο χώρο· χώρο, στο περιθώριο του οποίου τοποθετούνταν με περισσή φροντίδα οι αρχαίες Ελληνίδες την ιστορική στιγμή που η δημοκρατία θριάμβευε ως πολιτικό σύστημα – τη χρυσή εποχή του αττικού θεάτρου.

Ο ύμνος της εκδίκησης

Στην *Ορέστεια*, τριλογία που φέρνει αντιμέτωπους το νόμο της βεντέτας που υπερασπίζονται οι Ερινύες και το νέο νόμο της πόλεως που ενσαρκώνει ο ολύμπιος Απόλλων, η Κασσάνδρα παρουσιάζεται εμφατικά και μετ' επιτάσεως ως το φερέφωνό του. Όμως, ο νόμος άνομος «αυτής που βλέπει», αυτό το τραγούδι που χωρίς να είναι εγκεκριμένο από τον λυρικό Απόλλωνα διηγείται τα περασμένα κρίματα, μοιάζει υπερβολικά με το «τραγούδι χωρίς λύρα» (*Ευμενίδες*, 954) που, μέσα στην ίδια τριλογία, αποδίδεται στις καταχθόνιες εχθρές του ουράνιου Απόλλωνα: τις Ερινύες, αυτές τις συμμάχους της Δίκης,[18] «μνήμη γεμάτες»[19] και φορείς μιας προφητικής γνώσης που αφορά τις απαρχές της γενιάς.[20]

Με άλλα λόγια, στον Αισχύλο η προφήτισσα επικαλείται τον Απόλλωνα με λυγμούς, σε τόνο πολύ πιο κοντινό στον χθόνιο θρήνο παρά στο θεό που «το θρήνο δεν ανέχεται» (1072-1079), αν και αυτή η θεότητα της λύρας δίνει χρησμούς γεμάτους τρόμο (1130-1135). Στην πραγματικότητα, μέσα από την Κασσάνδρα αποκαλύπτεται μια απροσδόκητη συνενοχή ανάμεσα στους Ολύμπιους και τις σκοτεινές καταχθόνιες δυνάμεις, αφού η απολλώνια γνώση θα επιτρέψει σε αυτήν την προφήτισσα να ανασύρει από τη λήθη την πρωταρχή της ύβρεως στον οίκο των Ατρειδών (1090-1092 και 1095-1096), φέρνοντας έτσι σε πέρας μια λειτουργία, την υπενθύμιση του αρχικού κρίματος (1192), που ανήκει κανονικά στις Ερινύες. Άλλωστε, η εικόνα της σκύλας, που ψάχνει «τ' αχνάρια των αρχαίων δεινών με την οσμή», αντιστοιχεί τόσο στην Κασσάνδρα όσο και σε εκείνες.[21] Διαπιστώνουμε, μάλιστα, ότι η προφήτισσα του Απόλλωνα ταυτίζεται με το νόμο της αιώνιας επανόρθωσης του αρχικού κρίματος, όπως τον ενσαρκώνουν οι Ερινύες,[22] την ώρα που διακηρύσσει (1337-1340):

> *[Ο Αγαμέμνονας] θα πρέπει τώρα να πληρώσει το αίμα που χύθηκε πριν / κι αν άλλους νεκρούς θα πληρώσει πεθαίνοντας / κι αν άλλων θανάτων το χρέος πίσω του σέρνει.*

Στον πυρήνα του προσώπου της Κασσάνδρας συμπίπτουν οι λειτουργίες της επαναφοράς στη μνήμη που ανήκουν άλλοτε στις ουράνιες θεότητες κι άλλοτε στις θεότητες του Κάτω Κόσμου. Μια τέτοια σύμπτωση δεν πέρασε απαρατήρητη από έναν προσεκτικό αναγνώστη του Αισχύλου, από τον Ευριπίδη: στις *Τρωάδες*,[23] η προφήτισσά μας θα αναγνωριστεί ρητά ως Ερινύα, στο μέτρο που ενσπείρει τη διχόνοια στην οικογένεια των Ατρειδών.

Παράλληλα, στο πλαίσιο της πρόδηλης διακειμενικότητας που εντοπίζεται ανάμεσα στην *Ορέστεια* και τις *Τρωάδες*, ο Ευριπίδης δεν παραλείπει να επισημάνει τα διονυσιακά χαρακτηριστικά μιας απολλώνιας προφήτισσας για την οποία ο Αισχύλος, προκειμένου να περιγράψει το φέρσιμό της, ανατρέχει στον όρο *μανία*. Η έκσταση της «παρθένας του Φοίβου» στις *Τρωάδες* είναι πράγματι καθαρό «βακχικό παραλήρημα». Αντίστοιχα, στην ίδια τραγωδία, η φωνή της Κασσάνδρας περιγράφεται με έναν συγκεκριμένο όρο, το *μέλπος*, που υπαινίσσεται το συνοδευτικό τραγούδι του κατεξοχήν χορού της διονυσιακής λατρείας. Η ευριπίδεια Κασσάνδρα, σείοντας σε κατάσταση έκστασης τα μακριά της, χυμένα μαλλιά, είναι μια γνήσια βάκχη, στεφανωμένη με την απολλώνια δάφνη.

Στον κόσμο της τραγωδίας, η προφήτισσα την οποία εμπνέει ο Απόλλων –θεός της ταυτότητας – αναπαράγει με υπερβολική πιστότητα τους τρόπους μιας αφοσιωμένης στον Διόνυσο – θεό της ετερότητας. Με άλλα λόγια, απολλώνιο και διονυσιακό στοιχείο «αναμειγνύονται σταθερά στο πρόσωπο της Κασσάνδρας».[24] Η προφήτισσα ταλαντεύεται ανάμεσα σε δύο πόλους, τους οποίους η ανάγνωση του πλατωνικού *Φαίδρου* αλλά και της *Γέννησης της τραγωδίας* του Νίτσε μάς έμαθαν να βλέπουμε ως διαμετρικά αντίθετους.[25] Και όμως, σε αυτήν ακριβώς την αιώρηση ανάμεσα στη σιωπή και το λόγο, το παραλήρημα και τη γνώση, το θήλυ και το άρρεν, την ολύμπια και τη χθόνια μνήμη, την

06

06 Σε διονυσιακή γιορτή Μαινάδες πλαισιώνουν το είδωλο του θεού. Αττική ερυθρόμορφη στάμνος, π. 420 π.Χ. Ζωγράφος του Δίμου. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Νάπολη.

απολλώνια έκσταση και το διονυσιασμό, η Κασσάνδρα αποκαλύπτει την αλήθεια της, αποκαλύπτεται ως ζωντανή ενσάρκωση της ίδιας της τραγωδίας.

Μετάφραση από τα γαλλικά:
Αγγελική Ροβάτσου

Σημειώσεις

1 Από την «Μπαλάντα της Κασσάνδρας» του Friedrich Schiller σε μετάφραση Πελαγίας Τσινάρη.

2 Με χρονολογική σειρά, έχω αφιερώσει σε αυτή τη μορφή τις εξής μελέτες: «Cassandre dans la tradition littéraire», αδημ. διπλωματική εργασία (Diplome EHESS), Παρίσι 1980· *Parole énigmatique, parole féminine. A propos du langage figuré et de quelques figures de l'énigme dans la tradition grecque*, ANRT Πανεπιστήμιο Λίλλης III, 1986, ISSN: 0294-1767· *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Μαδρίτη 1990· «Le chant interdit de la clairvoyance», στο M. Goudot (επιμ.), *Cassandre*, Παρίσι, 1999, σ. 42-64· «Descifrando enigmas con N. Loraux», *Itaca* 22 (2006), σ. 41-56.

3 Οι ετυμολογικές ερμηνείες αυτού του ονόματος συγκεντρώθηκαν κυρίως από τον P. Chantraine (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Παρίσι 1983, τόμ. Α΄, λ. «Kassándra») και από τον J. Davreux, στην εξαντλητική του μελέτη για τη μορφή της Κασσάνδρας στη φιλολογική και την εικονογραφική παράδοση (*La légende de la prophétesse Cassandre*, Λιέγη 1942, σ. 90-92). Βλ. και R. Graves, *The Greek Myths*, 1955, λ. «Kassandra».

4 Σε όλο το άρθρο, στίχοι χωρίς άλλη ένδειξη παραπέμπουν στην τραγωδία του Αισχύλου *Αγαμέμνων*, μτφρ. Κ.Χ. Μύρης, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1988.

5 Αυτή την έννοια αποδίδει ο γάλλος εκδότης του *Αγαμέμνονα* P. Mazon (Les Belles Lettres, Παρίσι 1925) στον όρο *άνομος*. Πρβλ. E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Οξφόρδη 1950, σ. 520.

6 Nicole Loraux, *Οι εμπειρίες του Τειρεσία. Το θηλυκό στοιχείο και ο άντρας στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Δ. Βαλάκα / Ε. Κελπερή, Πατάκης, Αθήνα [1989] 2002, σ. 78 κε.

7 Μαργκερίτ Γιουρσενάρ, *Φωτιές*, μτφρ. Ι. Χατζηνικολή, Χατζηνικολή, Αθήνα 1981, σ. 63.

8 Αισχύλος, *Επτά επί Θήβας*, 24-26, μτφρ. Τάσος Ρούσσος, Κάκτος, Αθήνα 1992.

9 Ευριπίδης, *Φοίνισσες*, 1590 και *Βάκχες*, 368-369, για τη διαύγεια των λόγων του Τειρεσία· Σοφοκλής, *Φιλοκτήτης*, 1338, για τα λόγια του Έλενου. Την άποψη αυτή περί της διαφοροποίησης ανάμεσα σε προφήτες και προφήτισσες βάσει του φύλου, την οποία εδραιώνουν οι τραγικοί ποιητές, αμφισβήτησε έντονα ο Marcel Detienne, στη διάρκεια της υποστήριξης της διατριβής μου, στο όνομα ενός ομηρικού παραδείγματος: το όραμα του προφήτη Θεοκλύμενου (*Οδ.* υ 351-357).

10 Για μια πιο εκτεταμένη πραγμάτευση του «μεταφορικού λόγου» που αποδίδεται τόσο σε «αυτήν που βλέπει» όσο και στην Πυθία, βλ. Ana Iriarte, *Las redes del enigma*, εκδ. Tauras Humanidades. Στο αρχικό τους στάδιο, αυτές οι σκέψεις για την οπτική διάσταση του προφητικού λόγου πλέχτηκαν παράλληλα με εκείνες που ο φιλόσοφος Santiago Echandi αφιέρωνε στο μύθο της Ηχώς και του Νάρκισσου: «Dúplices cigarras de Platon», *Salastano* 1 (1986), σ. 39-51.

11 Επιπλέον, το ρήμα *φράζειν* δηλώνει το λόγο-σήμα αυτής της γυναίκας-πουλιού (1109): η Αδριανή Δημακοπούλου, γενναιόδωρα, μου είχε επιστήσει την προσοχή στο ρήμα αυτό σε ένα καφενεδάκι του Καρτιέ Λατέν, είκοσι χρόνια προτού η ίδια δημοσιεύσει το άρθρο «*Phrazein*: le dire du messager», *Cahiers de Littérature orale* 52 (2002), σ. 89-113.

12 Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, 661 (για την Κλυταιμνήστρα) και 1062 (για την Κασσάνδρα).

13 Στο επίκεντρο της διατριβής μου *Parole énigmatique, parole feminine...* βρίσκονταν οι συνάφειες ανάμεσα στον στρεβλό, αινιγματικό λόγο των γυναικείων μορφών (της Κασσάνδρας αλλά και της Πυθίας, της Σφίγγας...) και την κατεξοχήν γυναικεία δραστηριότητα της υφαντικής (στο *Las redes del enigma*, *ό.π.*, ειδικά στις σ. 115 κ.ε.). Αργότερα, το θέμα της διαπλοκής ανάμεσα στην υφαντική και σε έναν τύπο γυναικείας ομιλίας μελετήθηκε και από την Ιωάννα Παπαδοπούλου-Belmehdi, *Le chant de Pénélope*, Belin, Παρίσι 1994· και από τους J. Scheid / J. Svenbro, *Le métier de Zeus*, La Découverte, Παρίσι 1994. Η εξομοίωση που πρότεινε ο Αισχύλος ανάμεσα στην αράχνη και την Κλυταιμνήστρα, μακάβρια υφάντρα, επισημάνθηκε και από την A.-F. Laurens, «Drôle de trame», στο *Silence et fureur*, Musée Calvet, Παρίσι 1996, σ. 274-287.

14 Γι' αυτή τη γυναικεία συνθήκη, βλ. Iriarte, «Le chant interdit...», *ό.π.*, σ. 47-63.

15 Η Nicole Loraux (*Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*, μτφρ. Α. Ροβάτσου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα [1985] 1995) παρουσίασε το εξαιρετικά οργανωμένο και επεξεργασμένο παιγνίδισμα της τραγωδίας ανάμεσα σε αξίες αρρενωπές και γνωρίσματα γυναικεία. Από την άφθονη βιβλιογραφία που ενέπνευσε τα τελευταία χρόνια αυτή η προβληματική, θα σημειώσουμε τις εύγλωττες μελέτες της F.I. Zeitlin, που πρόσφατα συγκεντρώθηκαν υπό τον τίτλο *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, University of Chicago Press, Σικάγο 1996.

16 Για τη διάσημη επωδό «στολίδι στις γυναίκες είναι η σιωπή» βλ., για παράδειγμα, Σοφοκλής, *Αίας*, 293.

17 Ch. Segal, «La voce femminile e le sue contraddizioni», *Intersezioni* XIV/1 (1994), σ. 80 κ.ε.

18 Αισχύλος, *Ευμενίδες*, 515. Πρβλ. *Αγαμέμνων*, 1432-1433.

19 Αισχύλος, *Ευμενίδες*, 383. Πρβλ. *Προμηθέας Δεσμώτης*, 516.

20 Αισχύλος, *Ευμενίδες*, 924. Πρβλ. *Επτά επί Θήβας*, 721-722 και Ευριπίδης, *Ηλέκτρα*, 1270. Όσο για την απαρχή της πρώτης ύβρεως (*πρώταρχον άτην*), βλ. *Αγαμέμνων*, 1192.

21 Αισχύλος, *Αγαμέμνων*, 1184-1185 και 1093-1094. Πρβλ., για τις Ερινύες, *Ευμενίδες*, 230.

22 Παρουσίασα τις Ερινύες –μαινάδες της εκδίκησης στον *Αγαμέμνονα*– ως το χθόνιο αντίστοιχο των Ολύμπιων Μουσών, στο Συμπόσιο που οργανώθηκε στην Αθήνα το 1992 από το Centre Louis Gernet: «Les traits féminins de la mémoire» στο *La Grèce ancienne et l'anthropologie de l'antiquité, ΜΗΤΙΣ* IXX, 1994-1995, σ. 324 κ.ε.

23 Ευριπίδης, *Τρωάδες*, 457 (πρβλ. στίχους 355 κ.ε. και 405). Η διακειμενικότητα ανάμεσα στην *Ορέστεια* και τις *Τρωάδες* εντοπίζεται στο Iriarte, «Cassandre dans la tradition littéraire», *ό.π.*, σ. 80-85.

24 Έγραφα τότε –στην υπό την εποπτεία της Nicole Loraux διπλωματική εργασία, «Cassandre dans la tradition littéraire», σ. 68-80–, στο υποκεφάλαιο με τίτλο «Une bacchante prophétique». Λίγα χρόνια αργότερα, η οξύνοια αυτής της ιστορικού ερμήνευε τούτη την ευτυχή σύμπτωση των πιο ανταγωνιστικών θεών της *Ορέστειας* ως στοιχείο ταυτότητας της τραγωδίας απέναντι στο λογοτεχνικό γένος που είχε προηγηθεί, τη λυρική ποίηση: N. Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Παρίσι 1999. Για την Κασσάνδρα, ως το πρώτο παράδειγμα της ανησυχητικής συνέργειας του φωτεινού απολλώνιου ήχου και του διονυσιακού αυλού, N. Loraux, «Dionysos, Apollon, d'une même voix», *Poésie* 68 (1994), σ. 87-95.

25 Και, μάλιστα, κατά τρόπο αυθαίρετο, όπως μας δίδαξε, ήδη από την αρχή της δεκαετίας του '70, το δοκίμιο του φιλόσοφου Victor Coméz Pin: *De usía a mania*, Βαρκελώνη 1972.