

ΤΟ ΧΛΙΜΙΝΤΡΙΣΜΑ ΤΟΥ ΜΑΡΙΟΥ ΠΟΝΤΙΚΑ: ΠΡΩΤΑ ΑΡΧΑΙΟΓΝΩΣΤΙΚΑ ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ*



ABSTRACT: Marios Pontikas' latest play, the 'stage triptych' *Neighing*, focuses on themes that have come to be characteristic of that author's recent (post-2004) dramatic writing: namely, a profound and sarcastic mistrust towards human *logos*, as well as a despairing awareness of the advanced (and advancing) degeneration of humankind itself, whose self-congratulatory complacency Pontikas consistently undermines and satirizes. Populated by mythical figures taken right out of the Greek tragic or mythic tradition (Cassandra, the Centaur Chiron, the Erinyes, and, implicitly, Prometheus), *Neighing* engages, either explicitly or allusively, in a dialogue with central Greek texts — principally, Aeschylus' *Oresteia*, *Prometheus Bound*, and the fragments of Heraclitus. This article is a first attempt at identifying and decoding the intertextual play of signs that permeates *Neighing*, by focusing on those aspects of it that are informed by classical Greek drama and philosophy. Notably, it is argued that Pontikas' multiple and repeated invocations of classical antiquity are not to be seen as a means of self-legitimization, or as an appeal to an authority perceived as uncontested; on the contrary, they establish a subversively self-reflective discourse, whose affinities with the aesthetics of post-dramatic theatre are briefly discussed at the end of this paper.

Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ του Μάριου Ποντίκα από το 1970 ως το 1990 εγγράφεται, κατά το μάλλον ή ήττον, στο δραματουργικό ιδίωμα που έχει χαρακτηριστεί “κριτικός ρεαλισμός”¹: τα έργα της περιόδου αυτής ανατέμνουν, συχνά με υποδόρια σατιρική ματιά, την παθολογία των εξαθλιωμένων μικροαστικών ή και λούμπεν στρωμάτων στη σύγχρονη Ελλάδα. Στο θεατρικό σύμπαν του Ποντίκα — από τα πρωιμότερα έργα του (π.χ. το πρωτόλειό του *Η πανοραμική θέα μιας νυχτερινής εργασί-*

* Το παρόν άρθρο εκπονήθηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος “Our Heroic Debate with the Eumenides”: Greek Tragedy and the Poetics and Politics of Identity in Modern Greek Poetry and Theatre”, το οποίο επιδοτείται από το Ίδρυμα Προώθησης Έρευνας της Κύπρου (ΑΝΘΡΩ/0311[ΒΕ]). Εκφράζω τις ευχαριστίες μου προς το Ίδρυμα Προώθησης Έρευνας για την υποστήριξή του, καθώς και προς τον κ. Μ. Ποντίκα, προς τον εκδότη του *Λογείον* και προς τους ανώνυμους κριτές για σχόλια που συνέβαλαν στη βελτίωση του άρθρου.

1. Ο όρος είναι του Γεωργουσόπουλου (1996) 12.

ας² ή το *Τρομπόνι*³) ώς τη μεταγενέστερη δραματουργία του (*Εθνική Γιορτή*,⁴ *Ορθός Λόγος*,⁵ *Κοίτα τους*⁶), με ενδιάμεσους σταθμούς τους *Θεατές*,⁷ το *Εσωτερικαί Ειδήσεις*⁸ και το *Ο Γάμος*⁹— δεσπόζει ένας πυρήνας σταθερών θεμάτων, τα οποία επανέρχονται σε διάφορες εκφάνσεις και παραλλαγές: ο συμβιβασμός που αντιπαλεύει την ανασφάλεια· η σύγχυση και η αδιέξοδη εμπλοκή σε σχέσεις υποτέλειας ή απεγνωσμένου αγώνα για επιβολή· η απόγνωση συνδυασμένη με την αναισθησία. Πρόκειται για ένα κατ'επίφαση “θέατρο της καθημερινής ζωής”,¹⁰ το οποίο έχει στην πραγματικότητα πολιτική στόχευση, καθώς αναλύει με ανελέητα κριτική ματιά νοοτροπίες και συμπεριφορές που χαρακτηρίζουν μεγάλα, αν και συχνά αφανή, στρώματα της σύγχρονης νεοελληνικής κοινωνίας.¹¹

Η ΣΙΩΠΗ ΚΑΙ ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Μετά το *Κοίτα τους* (1990), ακολουθεί μια δεκατετράχρονη περίοδος θεα-

2. Πρώτη δημοσίευση στον τόμο *Μονόπρακτο 1970: τρεις νέοι συγγραφείς* (Αθήνα: Κάλβος 1971), μαζί με μονόπρακτα του Μ. Βενιέρη και του Σ. Τασσόπουλου. Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε το 1972 από το Θέατρο Στοά ως μέρος του προγράμματος “Ελληνικά Μονόπρακτα” (σκηνοθεσία Θ. Παπαγεωργίου). Οριστική έκδοση: Ποντίκας (2007) Α' 41-56. Πβ. Λαγκαδινός (1996) 14-15· Πεφάνης (1996) 69, 70.
3. Πρώτη δημοσίευση στο περ. *Θέατρο* του Κώστα Νίτσου (τ. 38/39, Μάρτης-Ιουνής 1974) 55-72· αυτοτελής δημοσίευση: *Τρομπόνι* (Αθήνα: Κάλβος, χ.χ.). Πρώτη παράσταση: Θεατρικό Εργαστήρι της “Τέχνης” (Θεσσαλονίκη, 1973-4). Ακολούθησε παράσταση στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου (1974-5), σε σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα. Οριστική έκδοση: Ποντίκας (2007) Α' 103-156. Πβ. Λαγκαδινός (1996) 15-18· Πεφάνης (1996) 71.
4. Πρώτη παράσταση: Θεσσαλικό Θέατρο 1987-8 (σκηνοθεσία Π. Πολυκάρπου). Οριστική έκδοση: Ποντίκας (2007) Γ' 13-67. Πβ. Πεφάνης (1996) 75.
5. Πρώτη παράσταση: Εθνικό Θέατρο (Γκαράζ), 1987-8 (σκηνοθεσία Χ. Σιοπαχά). Οριστική έκδοση: Ποντίκας (2007) Γ' 68-140. Πβ. Πεφάνης (1996) 76.
6. Πρώτη παράσταση: Θέατρο Στοά, 1990-91 (σκηνοθεσία Θ. Παπαγεωργίου). Πρώτη δημοσίευση: *Εσωτερικαί Ειδήσεις· Κοίτα τους* (Αθήνα: Έψιλον 1996). Οριστική έκδοση: Ποντίκας (2007) Γ' 151-221. Πβ. Πεφάνης (1996) 76.
7. Πρώτη παράσταση: Θέατρο Στοά 1978 (σκηνοθεσία Θ. Παπαγεωργίου). Πρώτη δημοσίευση: *Θεατές* (Αθήνα: Κέδρος 1978). Οριστική έκδοση: Ποντίκας (2007) Β' 7-66. Πβ. Λαγκαδινός (1996) 19-21· Πεφάνης (1996) 69, 76.
8. Πρώτη παράσταση: Θέατρο Στοά 1979-80 (σκηνοθεσία Θ. Παπαγεωργίου). Πρώτη δημοσίευση: *Εσωτερικαί Ειδήσεις* (Αθήνα: Γνώση 1981). Οριστική έκδοση: Ποντίκας (2007) Β' 67-121. Πβ. Λαγκαδινός (1996) 21-5· Πεφάνης (1996) 69, 73.
9. Πρώτη παράσταση: Θέατρο Τέχνης 1980-81 (σκηνοθεσία Κ. Κουν). Πρώτη δημοσίευση: *Ο Γάμος* (Αθήνα: Κάλβος 1985). Οριστική έκδοση: Ποντίκας (2007) Β' 122-170. Πβ. Λαγκαδινός (1996) 25-7· Πεφάνης (1996) 69, 74· Πολενάκης (1996).
10. Για τον όρο βλ. Μαυρομούστακος (2005) 138.
11. Πβ. Γραμματάς (1987) 161, 167-8· Μαυρομούστακος (2005) 204.

τρικής σιωπής του Ποντίκα, την οποία ο ίδιος αποδίδει στην κατάρρευση των βεβαιότητων που χαρακτηρίζαν την προγενέστερη δραματική παραγωγή του ίδιου και των ομοτέχνων του:

Τότε [δηλαδή στις δεκαετίες του 1970 και του 1980] ήμασταν ‘κοινωνιολόγοι’. Είχαμε τις απαντήσεις, τον σίγουρο δρόμο. Ήταν η εποχή που το αριστερό κίνημα υποσχόταν μέλλον. Ηθικολογούσαμε και λίγο. Μπορούσες να γράψεις ένα έργο καταγγελτικό. Τώρα βιώνουμε την πλήρη σύγχυση. Προσπαθούμε να καταλάβουμε αυτό το άγνωστο που έρχεται και, να ξέρετε, αυτό θα φέρει τα μεγάλα έργα. Τα καλύτερα κείμενα είναι προϊόντα σύγχυσης. Το σίγουρο είναι ότι δεν ισχύουν τα δεδομένα της δεκαετίας του '60. Ακόμα και τα ιδεολογικά εργαλεία σ' ένα βαθμό έγιναν αναξιόπιστα. Βίωσα αυτό το κενό.¹²

Τη μακρόχρονη σιωπή του συγγραφέα διακόπτει *Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια* (2004),¹³ ένα έργο που ρητά επαναπραγματεύεται και μεταπλάθει τον μύθο του Οιδίποδα, επανατοποθετώντας τον σε έναν δραματικό τόπο φαινομενικά σύγχρονο, αλλά ταυτόχρονα ανοίκειο και απειλητικό. Το έργο αυτό σηματοδοτεί μιαν ουσιαστική εξέλιξη στη δραματολογία του Ποντίκα: τη “μετακίνηση από το κανονικό και οικείο στο μη κανονικό και ανοίκειο”.¹⁴ Το θεμελιώδες ζήτημα που θέτει ο Ποντίκας στον *Δολοφόνο του Λάιου* είναι η παθολογία του ανθρώπινου λόγου, υπό την έννοια τόσο της ενδιάθετης νοητικής ικανότητας όσο και της έναρθρης ομιλίας. Η προβληματική αυτή προαναγγέλλεται λίγα χρόνια νωρίτερα (2001) σε συνέντευξη του συγγραφέα:

Εάν ο λόγος περιοριζόταν ακόμα περισσότερο, θα ήμουν ευτυχής. Με ενοχλεί πάρα πολύ αυτός ο κλασικός τρόπος: μιλώ, μιλάς, μιλάει, απαντάει, μιλώ, μιλάς, μιλάει. Δεν συμβαίνει ποτέ στην πραγματικότητα. Απλώς, εμείς το σχηματοποιούμε. Αυτή η σχηματοποίηση με κουράζει. Θα ήθελα να ανατρέψω τα δεσμά του λόγου, κάτι που βλέπω να συμβαίνει σε πάρα πολλές παραστάσεις. Δεν είναι τόσο απλό βέβαια. Δεν σημαίνει ότι καταργώ το λόγο αντικαθιστώντας τον με κίνηση ή ήχους. Το θέατρο είναι και λόγος, αλλά δεν μπορεί να είναι μόνο λόγος.¹⁵

Η προϊούσα δυσπιστία του συγγραφέα προς τις δυνατότητες του ανθρώπι-

12. Συνέντευξη του Μ. Ποντίκα στην Έ. Μαρίνου, *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (11 Φεβρ. 2001)· αναδημοσίευση στο: Ποντίκας (2007) Α' 39.

13. Πρώτη παράσταση: Θέατρο Στοά (24 Φεβρουαρίου 2004), σε σκηνοθεσία Γ. Αναστασάκη. Πρώτη δημοσίευση: *Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια* (Αθήνα: Θέατρο “Στοά” 2004). Οριστική έκδοση του έργου: Ποντίκας [2007]: Γ' 224-42)

14. Το παράθεμα από το προλογικό σημείωμα του Ποντίκα στην οριστική έκδοση των θεατρικών έργων του (Ποντίκας [2007] Α' 9).

15. Συνέντευξη του Μ. Ποντίκα στη Δ. Πετροπούλου, *Ελευθερία* 26 Ιαν. 2001· αναδημοσίευση στο: Ποντίκας (2007) Α' 39.

νου λόγου εκφράζεται, με ύφος προφητικό και καταγγελτικό, στο δεύτερο μέρος του *Δολοφόνου του Λάιου*, όπου η Γυναίκα-κορακίνα (μορφή ομόλογη της μυθικής Σφίγγας) ανακοινώνει την επικείμενη έλευση ενός ζοφερού μέλλοντος, στο οποίο η ανθρώπινη γλώσσα, εκθρονισμένη, θα παραχωρήσει τη θέση της στους άναρθρους κρωγμούς των κοράκων που θα γεμίσουν τον ουρανό και “θα σκεπάσουν όλους τους άλλους ήχους”.¹⁶ Όπως καθιστά σαφές η Γυναίκα, η ίδια η ανθρώπινη γλώσσα εμπεριέχει τα σπέρματα της αποσύνθεσής της: η γλώσσα είναι ένα σημειολογικό δάσος, αυθαίρετο, αυθύπαρκτο και σε συνάφεια μόνο με τον ίδιο τον εαυτό του, δίχως δηλαδή συνάρτηση με την πραγματικότητα. Οι λέξεις, τα γλωσσικά σημεία, υφίστανται και προσδιορίζονται αποκλειστικά και μόνο με βάση τις σχέσεις τους με άλλες λέξεις· δεν παραπέμπουν σε πράγματα, αλλά σε άλλα γλωσσικά σημεία, και αυτά με τη σειρά τους σε άλλα, και ούτω καθεξής. Αυτή η εγγενής αδυναμία της ανθρώπινης γλώσσας να διαρρήξει τα δεσμά της αυθαίρετης σύναψης σημαινομένων και σημαινόντων την καθιστά ανεπαρκές εκφραστικό εργαλείο και αυτομάτως την υποβιβάζει σε θέση υποδεέστερη ακόμη και από τις στοιχειώδεις, αδιαφοροποίητες κραυγές των κοράκων, οι οποίες δεν σημαίνουν τίποτε.¹⁷

Ο προβληματισμός για την εκφυλιστική αποδιάρθρωση του ανθρώπινου λόγου επεκτείνεται και εντείνεται στο πιο πρόσφατο θεατρικό έργο του Μάριου Ποντίκα, το “σκηνικό τρίπτυχο” *Χλιμίντρισμα*.¹⁸ Τώρα ο προβληματισμός αυτός περιλαμβάνει όχι μόνο τον ανθρώπινο λόγο αλλά το ίδιο το ανθρώπινο γένος, του οποίου η έμφυτη και εμβληματική αυταρέσκεια —η έπαρσή του, η αυτοπροβολή του ως “κορωνίδα της δημιουργίας”— αμφισβητείται διαρκώς με σκοτεινό σαρκασμό στο *Χλιμίντρισμα*. Όπως και *Ο δολοφόνος του Λάιου* που προηγήθηκε, έτσι και το *Χλιμίντρισμα* συνιστά δοκιμή διαλόγου, άλλοτε δεδηλωμένου και άλλοτε υπόρρητου, με κείμενα της ελληνικής αρχαιότητας. Ωστόσο, η επίκληση της αρχαιότητας δεν ισοδυναμεί με καταφυγή σε μιαν οιονεί υπερβατική αυθε-

16. Ποντίκας (2007) Α' 236· πβ. και 237, 238.

17. Για το πρόβλημα του λόγου στο *Ο δολοφόνος του Λάιου* βλ. και τις ουσιαστικές παρατηρήσεις του Λ. Πολενάκη, *Η Αυγή* (21 Μαρ 2004)· αναδημοσίευση στο: Ποντίκας (2007) Γ' 316-18. Πβ. και Διαμαντάκου-Αγάθου (2010) 73-4· Μουντράκη (2011) 140-1.

18. Πυρήνας του τρίπτυχου στάθηκε ο μονόλογος του Ποντίκα *Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς*, που γράφτηκε κατά παραγγελία του Θεάτρου Άτις και ανέβηκε σε σκηνοθεσία του Θόδωρου Τερζόπουλου από τις 11 Μαΐου ως τις 3 Ιουνίου του 2007 (βλ. Γραμματάς 2007· Πεφάνης (2009) 222· Διαμαντάκου-Αγάθου (2010) 74-5). Το οριστικό κείμενο του έργου, που θα δημοσιευτεί προσεχώς από τις εκδόσεις του αθηναϊκού βιβλιοπωλείου “Μωβ Σκίουρος”, είχε την καλοσύνη να θέσει υπόψη μου ο ίδιος ο Μ. Ποντίκας, τον οποίο ευχαριστώ και από τη θέση αυτή.

ντία, από την οποία το νεώτερο έργο αντλεί, υποτίθεται, νομιμοποίηση. 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.

ΧΑΙΜΙΝΤΡΙΣΜΑ

1. Μέρος πρώτο: “Κασσάνδρα: λόγος προς τους νεκρούς”

Το πρώτο μέρος του τριπτύχου συμπυκνώνει ή περιέχει εν σπέρματι στοιχεία που κυριαρχούν σε ολόκληρο το έργο. Στο τμήμα αυτό, που διαδραματίζεται σε ένα χθόνιο τοπίο (ίσως τον Άδη, ίσως και όχι), κυριαρχούν οι μονόλογοι του Κένταυρου Χίρωνα και της Κασσάνδρας, με διάσπαρτα σαρδόνια σχόλια από τις τρεις Ερινύες, την Τισιφώνη, τη Μέγαιρα και την Αληκτώ. Ο μονόλογος του Κενταύρου αρθρώνεται επιθετικά ως αντίφαση: αποτελείται από μια σειρά διαπιστώσεων που περιστρέφονται γύρω από έναν κοινό θεματικό άξονα, την παράδοση συνύπαρξη των αντιθέτων. Οι πρώτες λέξεις του μονολόγου μάς εισάγουν αιφνιδιαστικά σε αυτή τη σύμπτωση των ασυμπτώτων, η οποία θα κυριαρχήσει σε ολόκληρο το πρώτο μέρος του τριπτύχου:

KENTAYPOΣ XIPΩN:

Κάπου εδώ εκεί και παντού από κάπου φως.
Και σκοτάδι. Σκοτεινό φως. Λαμπερό σκοτάδι.
Ο ήλιος ανήλιαγος. Το σκοτάδι να φωτίζει τον ήλιο
που φωτίζει τη γη κάτι τέτοιο.

Το φως και το σκότος, τα αρχετυπικά διεστώτα, συμφύρονται: η ενότητα εμπεριέχει την αντίθεση, όπως στο περίφημο χωρίο από τον Αίαντα του Σοφοκλή (στ. 394-5), το οποίο μοιάζει να απηχεί εδώ ο Ποντικός:

σκότος, ἔμὸν φάος,
ἔρεβος ὃ φαεινότατον, ὡς ἐμοί

(Σκότος, φως δικό μου·
έρεβος στα μάτια μου πάμφωτο)¹⁹

Η σύμπτωση αυτή των διεστώτων δεν είναι, ούτε στον Σοφοκλή ούτε στον Ποντικά, απλή παραδοξολογία. Ο σοφόκλειος Αίας βρίσκεται ακόμη, εν σώματι, στον κόσμο των ζωντανών, οι οποίοι (κατά τη στερεότυπη τραγική έκφραση) “βλέπουν το φως” του ήλιου· στην ουσία όμως είναι

19. Οι μεταφράσεις των αρχαίων παραθεμάτων είναι δικές μου.

πλέον ένοικος του Κάτω Κόσμου, και η επίκλησή του προς το “πάμφωτο έρεβος” είναι, ακριβώς, προοίμιο για την επικείμενη εις Άδου κάθοδό του. Κατά παρόμοιο τρόπο, στον Ποντικά η κατάλυση της αντίθεσης μεταξύ φωτός και σκότους — “Σκοτεινό φως. Λαμπερό σκοτάδι” — υποδεικνύει ότι ο σκηηνικός χώρος συναίρει, παράδοξα, τον Πάνω και τον Κάτω Κόσμο, χωρίς να ταυτίζεται με κανέναν από τους δύο τόπους:

Δε θα έλεγες πάντως ότι είσαι εδώ, επάνω.
 Δε θα έλεγες πάντως ότι είσαι εδώ, κάτω, απέναντι, στην άλλη πλευρά.
 Και να γνώριζες, να έχεις δει, οι λέξεις δε θα το έλεγαν — πως είναι Άδης.

Αντίστοιχα, τα πρόσωπα που κατοικούν σε αυτό τον “ου τόπον”, ή που τον στοιχειώνουν, δεν είναι δυνατόν να υπαχθούν σε δυαδικές κατηγοριοποιήσεις: δεν είναι ούτε ζωντανά ούτε νεκρά. Ο Κένταυρος υπογραμμίζει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο αυτή τη φαινομενικά αντιφατική υπέρβαση της δυαδικότητας:

Ούτε τα πρόσωπα είναι αυτό που λέει η λέξη. Ούτε είδωλα.
 Επίσης δεν είναι σκιές. Εντούτοις αναγνωρίζεις. Αυτόν, εκείνον, την άλλη — σα να ζεις, σα να ζουν. Να είναι ζωντανοί και να έχουν πεθάνει αλλά ζουν. Κάπως έτσι. Ούτε να έχουν πεθάνει. Ζωντανοί πεθαμένοι, κάτι τέτοιο, έτσι θα το ερμήνευες: ήδη νεκρός ενώ ακόμα ζεις, δεν ξέρεις δε θα έπαιρνες όρκο, ζεις αλλά δεν το ξέρεις — ότι πέθανες. Ένα μπέρδεμα, έχεις πεθάνει αλλά δεν το ξέρεις — ότι ζεις

Η εναρκτήρια σύμφυση φωτός και σκότους εκφράζεται τώρα ως ομολογητή σύζευξη ζωής και θανάτου. Ευδιάκριτες εδώ οι απηχήσεις από τον Ηράκλειτο (απόσπ. 62 Diels-Kranz):

Ἀθάνατοι θνητοί, θνητοί ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες.

(Αθάνατοι οι θνητοί, θνητοί οι αθάνατοι: αυτοί ζουν τον θάνατο εκείνων, εκείνοι έχουν πεθάνει ως προς τη ζωή αυτών.)

Και αλλού (απόσπ. 26 Diels-Kranz):

Ἄνθρωπος ἐν εὐφρονή φάος ἄπτεται ἐαντῶ ἀποσβεσθεὶς ὄψεις· ζῶν δὲ ἄπτεται τεθνεῶτος εἶδων, ἐρηγορῶς ἄπτεται εὐδοντος.

(Ο άνθρωπος τη νύχτα ανάβει φως, όταν σβήνει η όρασή του· ζωντανός, αγγίζει τους νεκρούς όταν κοιμάται· ξύπνιος, αγγίζει τους κοιμισμένους.)

Ότι ο Ποντικός διαλέγεται με τον Ηράκλειτο είναι αναμφισβήτητο: λίγο πριν από το τέλος του μονολόγου του, ο Κένταυρος παραθέτει, σχε-

δόν αυτολεξεί, το ηρακλείτειο απόσπασμα 60 Diels-Kranz (ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὄντη), το οποίο κατεξοχήν συμπυκνώνει την πεποίθηση του φιλοσόφου ότι τα φαινομενικῶς ἀντίθετα εἶναι κατ' οὐσίαν ενιαία:

ὁδὸς ἄνω καὶ κάτω μία. Καὶ αὐτή.

Μετά το τέλος του μονολόγου του Κενταύρου, παρεμβαίνουν οι τρεις Ερινύες, παραθέτοντας εκ περιτροπής, και με προφανή σαρκασμό, τους γνωστούς στίχους του Άμλετ (Άμλετ, Πρ. 2, σκ. 2): “Τι αριστούργημα ο άνθρωπος. Ευγενικός ο νους του. Στις πράξεις άγγελος. Θεός στη σκέψη” κτλ. Η παρέμβαση των Ερινύων κορυφώνεται με μιαν επί το ειρωνικότερο επαναδιατύπωση και επέκταση του περίφημου “Man delights not me” (από τον ίδιο μονόλογο του Άμλετ):

ΤΙΣΙΦΟΝΗ

Εντούτοις δε μ' ενθουσιάζει.

ΜΕΓΑΙΡΑ

Νεκρός ή ζωντανός μυαλό δε βάζει

ΑΔΗΚΤΩ

Νεκρός που είναι ζωντανός που 'χει πεθάνει.

Στη συνέχεια, τον λόγο παίρνει η Κασσάνδρα, ως κατεξοχήν φορέας δυσεξιχνιάστου προφητικού λόγου, η οποία σχεδόν αναπόφευκτα έλκει τη γραμματολογική της καταγωγή από την ομόλογη ηρωίδα του Αισχύλου. Στον *Αγαμέμνονα*, η Κασσάνδρα εμφανίζεται αρχικά, στο πλευρό του νικητή αλλά μελλοθάνατου στρατάρχη, ως έμμονα σιωπηλή παρουσία. Αρνείται να αποκριθεί, όταν η Κλυταιμνήστρα τής απευθύνει τον λόγο (στ. 1035-68), και ανταποκρίνεται εντέλει μόνο στις εκκλήσεις του Χορού (1069-71) — αλλά οι πρώτες λέξεις της δεν είναι παρά άναρθρα εκφωνήματα (1072 = 1076): *ὄτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ*. Στη σκηνή αυτή, ακόμη και ο εξόχως ελαστικός αισχύλειος λόγος²⁰ μοιάζει να συνθλίβεται κάτω από το βάρος του εξωλογικού και εξωγλωσσικού μαντικού παραληρήματος της Κασσάνδρας. Η διάρρηξη της συμβατικής γλώσσας και η υποκατάστασή της από άναρθρα εκφωνήματα υποδηλώνουν ακριβώς αυτή την

20. Πβ. εδώ τις διεισδυτικές (αν και εν πολλοίς διαισθητικές) παρατηρήσεις της Βιρτζίνια Γουλφ για τη γλώσσα του Αισχύλου: “Γιατί οι λέξεις, όταν έρχονται αντιμέτωπες με τέτοια συνθλιπτικά νόηματα, πρέπει να εξαντληθούν, να τις πετάξει ο άνεμος πέρα, και μόνον αν συναχτούν σε ομάδες μεταδίδουν το νόημα που η καθεμιά τους χωριστά είναι αδύναμη να εκφράσει. Αν μ' ένα γοργό πέταγμα του νου τις συνδέσουμε μεταξύ τους, ενστικτωδώς καταλαβαίνουμε στη στιγμή το νόημά τους, μα δεν θα μπορούσαμε να ξανακεράσουμε το νόημα ετούτο στα αγγεία άλλων λέξεων” (Β. Γουλφ, *Για την άγνοια των αρχαίων ελληνικών*, μτφρ. Β. Λιαπής, Αθήνα 1998, 35).

συντριπτική αναντιστοιχία ανάμεσα στον υπέρλογο λόγο της προφητείας και στο έλλογα καθορισμένο (και περιορισμένο) γλωσσικό σημαίνον.

Προδήλως εκστατικός, με τους αρμούς του επιδεικτικά λυμένους, είναι και ο προφητικός λόγος που εκφέρει η Κασσάνδρα του Ποντίκα. Είναι λόγος που επιχειρεί τολμηρά να συμπυκνώσει θραύσματα του άρρητου στα αποσυναρμολογημένα ρήματα ενός παραληρηματικού μονολόγου· που δεν διστάζει να κοιτάξει κατάματα την άβυσσο της αγλωσσίας, να ταλαντευτεί επικίνδυνα στο χείλος της, έστω και επιχειρώντας απελπισμένα, την τελευταία στιγμή, να ανακτήσει τον έλεγχο, καταφεύγοντας στην απέλπιδα παραμυθία της προφητείας (εξ ου και η επίκλησή της προς μυθικούς αριστομάντεις, τον Μελάμποδα, τον Τειρεσία, τον Κάλχαντα, τη Μαντώ: “Γιατί κρυφογελούν οι Ερινύες Μελάμποδα περιγελούν Τειρεσία βοηθήστε με Κάλχα Μαντώ”). Η ανεπίλυτη αντινομία ανάμεσα στη φώνηση και στην αφωνία, στη γλώσσα και στην αγλωσσία, υπεμφαίνεται ήδη στο προλογικό σχόλιο της Μέγαιρας, η οποία οικειοποιείται εδώ μιαν από τις στερεότυπες λειτουργίες του αρχαίου τραγικού Χορού, δηλαδή την ανακοίνωση της επικείμενης εισόδου ενός νέου προσώπου:

Ακούω την Κασσάνδρα που πλησιάζει
ας χαμηλώσουν οι φωνές ποτέ δεν ξέρεις πάψε
φωνή στήσε αφτί πνίξου φωνή κατάπτε τη φωνή σου.

Πολύ σαφέστερα δηλώνεται η αντινομία αυτή στο τέλος του μονολόγου της Κασσάνδρας:

Πώς να πω εγώ τώρα η δύσμοιρη το ανείπωτο;
Σε ποιον λόγο ανεύρετο να το βάλω;
Να πω, έμβρυα θα κατασπαράζουν έμβρυα μέσα σε μήτρες πεδία μαχών;
Σε μήτρες εργαστήρια, να πω;
Τι τα φοράω λοιπόν αυτά εδώ που προκαλούν το γέλιο των ανθρώπων,
τα Σχήπτρα και τα στέμματα τα μαντικά;
Α να χαθείτε έτσι πεσμένα κάτω σας αξίζει και σας ποδοπατώ
με περιφρόνηση κι οργή σας φτύνω
Απόλλωνα δεν τις θέλω τις λέξεις σου
Άναρθρος λόγος ν' ακουστεί
Οι λέξεις που μου έδωσες παγίδα
Δεν τις χρειάζομαι και τις καταφρονώ
Άναρθρος, άρρητος λόγος τότε ν' ακουστεί

Ανάμνησή μου φοβερή χελιδονιού φωνή²¹ μην ακουστείς και πάρεις τη φωνή μου χίλιες φορές η γλώσσα μου να συστραφεί και χίλιες να τεντώσει και να συρθεί να σέρνεται ώσπου να ξεψυχήσει με λέξεις αν ξαναμιλήσω εγώ άντρας Κασσάνδρα...

21. Πβ. το σχόλιο της Κλυταιμνήστρας για την παρατεταμένη σιωπή της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στ. 1050-1): *ἀλλ' εἴπερ ἐστὶ μὴ χελιδόνος δίκην / ἀγνώτα φωνὴν βάβαρον κεκτημένη...*

Καθώς ο λόγος ακυρώνεται, η παραμυθία της προφητείας, για την οποία έγινε λόγος πιο πάνω, απορρίπτεται με βδελυγμία, σε μια σκηνή που ομολογημένα ενοφθαλμίζει ψήγματα από τον μονόλογο της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου και ειδικότερα από την κορύφωσή του (στ. 1256-78), όπου η μελλοθάνατη χρησιμωδός συντρίβει το προφητικό σκήπτρο της με απελπισμένη αγανάκτηση και το ποδοπατεί μαζί με τα άλλα σύμβολα του λειτουργήματός της. Οι στίχοι 1264-5 από τον *Αγαμέμνονα* (τί δῆτ' ἔμαντῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε, / καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρη στέφη;) ενσωματώνονται, σε μετάφραση, στον μονόλογο του Ποντίκα: “Τι τα φοράω λοιπόν αυτά εδώ που προκαλούν το γέλιο των ανθρώπων, τα Σκήπτρα και τα στέμματα τα μαντικά;” Εξάλλου, οι άναρθρες κραυγές με τις οποίες η Κασσάνδρα του Ποντίκα κλιμακώνει τον παραληρηματικό λόγο της — “νεκροί μπείτε στον κόπο και μαντέψτε τοκετός ήχων φρικτών τεκταίνεται ιου ιου κακά παπαι οίον το πυρ επέρχεται αλαλαλαλαααααλαλα” — παραπέμπουν ευθέως, για άλλη μια φορά, στην ομόλογη σκηνή του Αισχύλου *Αγαμέμνονα*: *ἰὸν ἰού, ὦ ὦ κακά* (1214)· *παπαῖ· οἶον τὸ πῦρ ἐπέρχεται [...]* *ὄτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον· οἶ γὼ γὼ* (1256-7). Η ακύρωση της έναρθρης ομιλίας, η συντριβή της κάτω από το βάρος του άρρητου λόγου της προφητείας, προσλαμβάνει κυριολεκτικά σωματικό χαρακτήρα σε μιαν επιαλτική σκηνή, όπου η Κασσάνδρα περιγράφει πώς αποκόπηκαν οι γλώσσες των μυθικών αριστομάντεων:

Και λείει τότε ο Αμφιάραος ο ξακουστός, “Κασσάνδρα ανθρωπόμορφη κόρη της Εκάβης και του Πριάμου θα φτάνει στην άκρη της γλώσσας αυτό που θα πεις και θα μακραίνει η γλώσσα για να το προλάβει και θα ξεφεύγει αυτό και θα γκρεμοτσακίζεται στα σωθικά σου και θα μαζεύεται η γλώσσα για να χωθεί εκεί μήπως τ'αρπάξει και πάλι απ' την αρχή κι απ' τον πολύ τον κόπο η γλώσσα σου θ' αποκοπεί”, είπε ο Αμφιάραος κοιτάζοντάς με λυπημένος. Και προσέχω τότε, ακούστε με, οι γλώσσες τους ξεκολλούν, κρέμονταν, σέρνονται μέσα στους ασφοδέλους, μόνον η Μαντώ έχει ακόμα τη γλώσσα της του Κάλχα η γλώσσα κρέμεται και αίματα κυλούν ανάμεσα στα αραιά του δόντια...”

Στο σημείο αυτό επιβάλλεται μια καιρία διευκρίνιση. Η εξάρθρωση του έναρθρου λόγου δεν σημαίνει και απουσία νοήματος. Τα εξωγλωσσικά (ή υπεργλωσσικά) εκφωνήματα της Κασσάνδρας είναι φορείς νοήματος, έστω και κρυπτικού. Το νόημα αυτό αποκαλύπτεται βαθμιαία και μερικώς μόνον: ο λόγος της Κασσάνδρας παραμένει ως το τέλος δυσεξήγητος. Ένα από τα πιο ευανάγνωστα θέματά του, πάντως, είναι η καταγγελία των μηχανισμών της ιστορίας, που αναπαράγουν διαρκώς τον ίδιο φαύλο κύκλο του φόνου και της απάτης, ανανεώνοντας αενάως τον ίδιο θίασο των φαύλων και ιδιοτελών διαχειριστών της εξουσίας:

Άλλος με υπεροψία
 Άλλος με γαλιφιές
 Άλλος με φοβέρες
 Και άλλος με δώρα ακριβά
 Τριγυρίζουν σα μύγες τον Κέρβερο
 Και του ζητούν να σας αφήσει να ανέλθετε
 Αμετανόητοι θρασείς και ανυποψίαστοι
 Φαύλοι στυγεροί και απεχθείς πολιτικάντηδες
 Μεσολαβούν για την ανάστασή σας
 Ελπίζοντας να ελπίζετε
 Απάτη
 Το πεθαμένο κρέας να ανακυκλωθεί μηχανεύονται
 Η μηχανή σφαγής να δουλεύει
 Μηχανή ατέρμων αφανισμού μεθοδεύεται
 Χαρείτε τον Άδη
 Γιατί ο Άδης αν εκραγεί, το δίχτυ αν τρυπήσει του Άδη,
 ούτε άνω ούτε κάτω (κάθοδος η προσδοκώμενη άνοδος)
 ούτε μέσα ούτε έξω (είσοδος η νομιζόμενη έξοδος)
 ούτε εγγύς ούτε πέραν (μακράν το εδώ και το χάδι αδύνατο)
 το άμορφο θα είναι η μορφή
 και το αντίστροφο όμοιο θα σημαίνει –

Ο καταγγελτικός λόγος της Κασσάνδρας για τους “στυγερούς και απεχθείς” φορείς της εξουσίας (ο οποίος συνάδει με το καταγγελτικό ύφος της πρωιμότερης δραματουργίας του Ποντίκα, βλ. σημ. 12 παραπάνω) υποδεικνύει ίσως ότι γραμματολογικός πρόγονός της δεν είναι μόνο η Κασσάνδρα του Αισχύλου αλλά και η Κασσάνδρα των *Τρωάδων* του Ευριπίδη, η οποία θριαμβολογεί για τον επικείμενο θάνατό της, γιατί ξέρει πως με αυτόν θα σφραγίσει και τη μοίρα του απαγωγέα και βιαστή της, του Αγαμέμνονα (στ. 353-64). Στο έργο του Ποντίκα, άλλωστε, είναι έκδηλη η κατάφαση προς τον Άδη ως αντίβαρο του απατηλού “αναστάσιμου” λόγου των εξουσιαστών. Τυχόν ανάσταση νεκρών, δηλώνει η Κασσάνδρα, θα ισοδυναμούσε με σαρωτική και τελεσίδικη επικράτηση της ακαταληψίας, της αγλωσσίας και της αγνωσίας, δηλαδή των στοιχείων εκείνων που συγκροτούν τον σκοτεινό ιστό του Επέκεινα αλλά και συγκρατούνται από αυτόν σε απόσταση ασφαλείας. Ο αγώνας της Κασσάνδρας αποσκοπεί όχι βέβαια στη φενάκη της ανάστασης νεκρών αλλά στον “τοκετό ήχων φρικτών” που έχει προαναγγείλει η ίδια, τον τοκετό που θα αποκαλύψει “το λόγο τον ανεύρετο”, όπως τη συμβουλεύει η Μαντώ ή όπως διαπιστώνει, στο τέλος του πρώτου μέρους, ο Κένταυρος Χίρων:

Του άρρητου η γέννα αρχίζει. Φοβάμαι μάταιος ο τοκετός. Ανάσα. Προσπάθεια αναπνοής. Μεγάλη δυσκολία.

Το νόημα αυτού του τοκετού παραμένει ως το τέλος αμφίσημο: μετεωρίζεται τεχνηέντως ανάμεσα στη βεβαιότητα και στην απροσδιοριστία. Οι Ερινύες πάντως την ίδια στιγμή “κρυφογελούν” ανησυχητικά, ίσως γιατί γνωρίζουν εκ των προτέρων ότι το ρητό δεν μπορεί να εκτοπιστεί από το άρρητο, ότι ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να ζει για πάντα δέσμιος της έλλογης αυταπάτης — “των τυφλών ελπίδων επινοητής ... των διαφωτισμών δηλαδή εφευρέτης”, όπως απαξιωτικά τον περιγράφουν οι Ερινύες.

2. Μέρος δεύτερο: “Κένταυρος Χ(ε)ίρων: Ταπείνωση”

Το δεύτερο τμήμα του τριπτύχου εισάγεται με τρόπο που θυμίζει τους γενεαλογικούς προλόγους του Ευριπίδη. Οι τρεις Ερινύες, και κυρίως η Τισιφώνη, αφηγούνται τα σχετικά με την καταγωγή του Κενταύρου Χίρωνα (ή Χείρονα, δηλαδή “Χειρότερος”, όπως υποδηλώνει η λογοπαικτική ανορθογραφία που εσκεμμένα εισάγει ο Ποντικός), ο οποίος “τόσην ώρα σέρνεται” επί σκηνής, με τον ανθρώπινο κορμό του μονάχα (το αλογίσιο μέρος έχει προ πολλού αποσπαστεί από το σώμα του), “και μουρμουρίζει μ’ ανθρώπινη φωνή”. Πατέρας του ήταν ένα άλογο, ένας επιβλητικός επιβήτορας, και μητέρα του η νύμφη Φιλύρα. Η ερωτική ένωσή τους, που καρπός της ήταν ο Χίρων, περιγράφεται με ύφος φαινομενικά ειδυλλιακό, το οποίο μάλιστα μοιάζει σκόπιμα να υποσχάπτει την κυριαρχική επιθετικότητα του αρσενικού στις τυποποιημένες μυθολογικές αφηγήσεις αυτού του είδους. Εδώ, η ερωτική πρωτοβουλία ανήκει στην Φιλύρα, και η ένωση του ανοίκειου ζευγαριού, που επιτυγχάνεται παρά την αντίσταση του αλόγου, επιστέφεται εντέλει με μιαν υπερφυσική πτῆση:

Ο επιβήτορας πίνει νερό στην

όχθη μιας λίμνης, αθόρυβα όπως έχει γραφτεί τον πλησιάζει η Φιλύρα,
στρέφει αυτός το κεφάλι του,
δεν προλαβαίνει να αντιδράσει,

η ολόγυμνη κόρη πηδάει στη ράχη του,
προσπαθεί να κρατηθεί αυτός προσπαθεί να την πετάξει,
αγκαλιάζει το λαιμό του,
θέλει να αναγκάσει το άλογο να δει τον ήλιο,

[.....]

επιδέξια η Φιλύρα γλιστρά κάτω από την κοιλιά του,
σφίγγεται στα πλευρά του,
με όση δύναμη έχει πιέζει εκεί τα πόδια της,
τα χέρια της δένονται στο λαιμό του,
το χάμα αναφλέγεται,
φλέγεται και το νερό της λίμνης,

[.....]

καλπάζει [...] το άλογο
κι απογειώνεται,

πετάνε στους ουραμούς,
κραυγές πόθου και χλιμιντρισματά ηδονής αντηχούν —

Εντούτοις, η λυρική διάχυση της περιγραφής διακόπτεται απότομα από τα απαξιωτικά σχόλια των άλλων δύο Ερινύων, που μας επαναφέρουν βίαια στο ζοφερό κλίμα του έργου: “Παιδί της Ύβρεως και σύνευνός της καθ’ υποτροπήν” είναι κατά την Αληκτώ ο Χίρων. Αυτό το προϊόν της ύβρεως, ο υβριδικός Χίρων, έχει τώρα αποκοπεί από τη ζωική φύση του και έχει απομεινεί “μισό κορμί τώρα, ανθρώπινο εξ ολοκλήρου δυστυχώς”: το αλογίσιο του μισό ξεκόλλησε αηδιασμένο και “ακέφαλο ξεχύθηκε με ασυγκράτητη ορμή, με άγρια χαρά να φύγει απ’ τους ανθρώπους [...] σιχάθηκε την ανθρωπίλα”.

Ο φαινομενικός εξανθρωπισμός του Κενταύρου, λοιπόν, εξεικονίζει στην πραγματικότητα την εξαχρείωσή του: η απώλεια της ζωικής του φύσης απογυμνώνει και εκθέτει την απελπιστική ανεπάρκεια της ανθρωπίνης φύσης του. “Ουμανιστής εξέχων κάποτε· ιδεολόγος φλογερός”, ο Χίρων ενσάρκωνε άλλοτε την αυτάρεσκη και πλανημένη ουμανιστική πίστη στον ορθό λόγο και στην ανθρωπινή πρόοδο, τις “προμηθεϊκές” ελπίδες του Διαφωτισμού για μιαν ευθύγραμμη και απρόσκοπτη πορεία του ανθρώπινου γένους προς την αυτοβελτίωση. Τώρα πια, το ανάπηρο σώμα του — “Απομεινάρι [...] θλιβερό, μέσα σε κόκκινο λεκέ που πήζει αργά απλώνοντας χωρίς να πήζει” — γίνεται αφορμή για μια μακάβρια σπουδή στη φυσιολογία και στην παθολογία του ανθρώπινου λογοκεντρισμού. Ο λόγος αγωνίζεται να εντάξει και να ταξινομήσει την ανθρωπινή εμπειρία σε κατηγορίες δομημένες με βάση σαφή και διακριτά ορθολογικά κριτήρια· εν ολίγοις, αγωνίζεται να δομήσει έναν κόσμο πλήρως κατανοητό. Εντούτοις, ο αγώνας αυτός είναι καταδικασμένος σε αποτυχία, από δείγμα και σύμβολο της οποίας είναι το επί σκηνης ακρωτηριασμένο σώμα του Κενταύρου.

Η επίνοια του Ποντίκα να συμπαραθέσει (και να αντιπαραθέσει) τη φαινομενικά ειδυλλιακή σκηνή της ένωσης ανάμεσα στη Φιλύρα και στον ανώνυμο επιβήτορα με την γκροτέσκα περιγραφή του ακρωτηριασμού του Κενταύρου αναπλάθει θέματα που συναντούμε ήδη στην αποσπασματικά σωζόμενη τραγωδία του Ευριπίδη *Μελανίπη ή Σοφή*. Στον γενεαλογικό πρόλογο του έργου (απ. 481 Kannicht), η Μελανίπη περιγράφει πώς η μητέρα της, η Ιππώ, κόρη του Κενταύρου Χίρωνα, μεταμορφώθηκε σε φοράδα εν είδει τιμωρίας, επειδή

*ἕμνους ἦδε χρησιμφοδὸς βροτοῖς
ἄκη πόνων φράζουσα καὶ λυτήρια.*

(... έψαλλε στους ανθρώπους ύμνους χρησιμωδούς,
μαθαίνοντάς τους γιατρείες και απαλλαγές από τους πόνους.)

Στον Ποντικά, η μεταμόρφωση της Ιππούς σε άλογο αντιστρέφεται: ο μυθολογικός της πατέρας, ο Κένταυρος Χίρων, παύει να είναι, έστω και κατά το ήμισυ, άλογο· κατά παρόμοιον τρόπο, άλλωστε, χάνει και το θεραπευτικό χάρισμα (υπήρξε άλλοτε “Μέγας θεραπευτής ασθενειών και εξολοθρευτής των πόνων συν τοις άλλοις”, όπως λέει η Τισιφώνη), για το οποίο τιμωρείται η θυγατέρα του στον Ευριπίδη. Στον Ποντικά, η *ιατρόμαντις*²² Ιππώ του Ευριπίδη επιμερίζεται αφενός στον πάλαι ποτέ ιατρό Χίωνα και αφετέρου στην μάντιδα Κασσάνδρα, η οποία επίσης τιμωρείται για το προφητικό χάρισμά της: στον αρχαίο μύθο παύει να γίνεται πιστευτή, και στον Ποντικά καταλήγει, απελπισμένη, να εκφέρει άναρθρες κραυγές. Αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι, στη μυθολογία, η κόρη της Ιππούς, η Μελανίππη, συνευρίσκεται με τον Ποσειδώνα, θεό όχι μόνο της θάλασσας αλλά και των αλόγων και (σύμφωνα με αθηναϊκούς, θεσσαλικούς, βοιωτικούς και αρκαδικούς μύθους) πατέρα του πρώτου αλόγου, του Σκύφιου ή Αρίονα.²³ Μάλιστα, στην αρκαδική εκδοχή του μύθου, το πρώτο άλογο γεννιέται, όταν ο Ποσειδώνας, μεταμορφωμένος σε επιβήτορα, βιάζει τη θεά Δήμητρα (επίσης μεταμορφωμένη σε φοράδα), η οποία, οργισμένη για την προσβολή που της έγινε, πήρε το προσωνόμιο Ερινύς — επειδή, όπως σημειώνει ο Πausanias (8.25.6), στην αρκαδική διάλεκτο το ρήμα *ερινύω* σημαίνει “οργίζομαι”. Είναι άκρως ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο τα μυθολογικά αυτά θέματα — ο Κένταυρος, η Κασσάνδρα, οι Ερινύες, η ιατρική, η μαντεία — διαχέονται, επανασυνδυάζονται και μεταπλάθονται, τολμηρά και απροσδόκητα, στο έργο του Ποντικά.

Δείχοντας “αργοπορημένη μεταμέλεια” για τις υπερτροφικές ελπίδες με τις οποίες τροφοδοτούσε το ανθρώπινο γένος, ο Χίρων εξαιτείται τώρα την επιείκεια των Ευμενίδων — οι οποίες, εννοείται, είναι απρόθυμες να του την παραχωρήσουν. Η αυτάρεσκα ανθρωποπαγής ιδεολογία της διαρκούς αυτοβελτίωσης που διακινούσε ο Χίρων, στο όνομα μεταφυσικών ελπίδων ή ιστορικών προταγμάτων, δεν ήταν (δηλώνουν οι Ερινύες) παρά όργανο επιβολής και εξουσίας. Μάλιστα, ο Χίρων δεν είχε καν την εντιμότητα να παραδεχτεί κάτι που άλλοτε παραδέχτηκε ο Προμηθέας, εκείνος ο “ευεργέτης—που λέει ο λόγος— της ανθρωπότητας” και “βιομήχανος ελπίδων”: ότι δηλαδή το ιδεολόγημα της απρόσκοπτης ανθρώπινης προόδου

22. Για τον όρο βλ. Collard και Cropp (2008) 579 σημ. 6.

23. Αθηναϊκή εκδοχή του μύθου: Τζέτζης, σχόλ. στην *Αλεξάνδρα* (= Κασσάνδρα!) του Λυκόφωνα στ. 766 (τόμ. II, σελ. 244 Scheer). Θεσσαλική εκδοχή: σχόλ. στον Πίνδ., *Ποθ.* 8' 246 (τόμ. II, σελ. 131 Drachmann). Βοιωτική εκδοχή: *Θηβαΐς* απ. 8(I), 8(II) Bernabé = απ. 6c, 6b Davies. Για την αρκαδική εκδοχή βλ. Fontenrose (1959) 367 με τη σημ. 4. Για τους μύθους και τις λατρείες του Ποσειδώνα βλ. γενικά Schachermeyr (1950).

δεν είναι παρά ένα σύνολο από “τυφλές ελπίδες” που ο Προμηθέας “φύτεψε στους ανθρώπους”. Ο Ποντικός ρητά επικαλείται εδώ τους στ. 250-3 από τον ψευδαισχύλειο *Προμηθέα Δεσμώτη*:

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ

θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον.

ΧΟΡΟΣ

τὸ ποῖον εἰδῶν τῆσδε φάρμακον νόσου;

ΠΡ.: τυφλάς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα.

ΧΟ.: μέγ' ὠφέλημα τοῦτ' ἐδωρήσω βροτοῖς.

(ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ: Ἐκανα τους θνητούς να μην μπορούν πια να προβλέψουν τον θάνατό τους.

ΧΟΡΟΣ: Τι φάρμακο βρήκες γι' αυτήν την αρρώστια;

ΠΡ.: Φύτεψα μέσα τους τυφλές ελπίδες.

ΧΟ.: Μέγα το όφελος για τους θνητούς από το δώρο σου αυτό.)

Στον *Προμηθέα*, οι “τυφλές” ελπίδες είναι ευπρόσδεκτο ωφέλημα για τους θνητούς, γιατί τους εμποδίζουν να δουν εκ των προτέρων (*προδέρκεσθαι*) τον θάνατό τους: δεν καταργούν τον θάνατο, μετριάζουν όμως την επώδυνη αγωνία της αναμονής του. Αντιθέτως, στον Ποντικά οι ελπίδες είναι κυριολεκτικά και απελπιστικά τυφλές:

τυφλές,

πα' να πει καμιά ελπίδα δεν μπορεί το μέλλον της να δει,

ό,τι υπόσχεται,

μόνον αυτό,

πέρ' απ' τη μύτη της ουδέν

είναι γκαβή,

δε βλέπει

Την καταστατική ομολογία του Προμηθέα, ωστόσο, ο Χίρων την απέκρυψε “Εργω και λόγω εντέχνως — σαν ένας καλός διανοούμενος. Για το καλό της ανθρωπότητας που λένε.” Η ελπίδα, στον Ποντικά (αν και όχι στον ψευδαισχύλειο *Προμηθέα*), είναι πρωτίστως ελπίδα αθανασίας ή έστω προσδοκία αναστάσεως — δηλαδή δόλωμα για τους ανυποψίαστους θνητούς, ώστε αυτόβουλα να παραδοθούν στην ατέρμονα μηχανή του αφανισμού τους (για να επαναλάβουμε τα λόγια της Κασσάνδρας στο πρώτο μέρος του τριπτύχου). Προμηθέας και Χίρων υπήρξαν λοιπόν συνένοχοι σε μια συνωμοσία εξολόθρευσης, συμπαίκτες σε ένα παιχνίδι με προδιαγεγραμμένη κατάληξη τον εθελούσιο εκμηδενισμό του ανθρώπου:

ΤΙΣΙΦΟΝΗ

ξανά στις αγορές το προϊόν,
 πάρε μιαν ελπίδα,
 δοκίμασε μιαν άλλη,
 κατάπινε ελπίδες,
 γερές δόσεις ελπίδας,
 ασύδοτος και αχαλίνωτος ο ελεήμων,
 όστις ελπίζει όπίσω μου ελθείν,
 ντελίριο, παραφορά, φρενίτις στο γένος των ανθρώπων,
 αποδοχή ελπίδων κατά κράτος,
 αφού κάθοδος, άνοδος — γιατί όχι,
 αφού θάνατος, ανάσταση — γιατί όχι,
 Προμηθέας ο ελπιδοφόρος !

ΜΕΓΑΙΡΑ:

Κένταυρος Χίρων ο ενδιάμεσος! Το βαποράκι των ελπίδων.

Εκτεθειμένος και εξευτελισμένος, ο Χίρων μετανοεί και αυτοταπεινώνεται, επαιτώντας οίκτο. Αποτάσσεται την ανθρώπινη φύση του, αποκαλώντας την “Απ’ όλους τους τρόμους τρομερότερη, η απειλή των απειλών, δεινή για τα δεινά, εκ των δεινών το χείριστο” — προφανής εδώ η παραπομπή στους πασίγνωστους στίχους του Σοφοκλή πολλά τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἀν-/θρώπου δεινότερον πέλει (Αντιγ. 332-3). Αποποιείται τις μεσσιανικές φιλοδοξίες του — “Δεν επιθυμώ πλέον να σώσω. Δεν επιθυμώ να διαφωτίσω” — και δηλώνει ότι δεν θα αφεθεί στην αυτολύπηση, αλλά θα προσοικειωθεί την απελπισία, την απάρνηση κάθε ελπίδας:

Η απελπισία.

Που τόσο την καταδίωξα, κατατρεγμός ασταμάτητος,
 χωρίς έλεος την πολέμησα,
 άφρων και ασύδοτος,
 ακαταπόνητος την κυνήγησα,
 να μην τη βλέπω, να αποφεύγω το βλέμμα της,
 να μην προλάβει και μου μιλήσει,
 λέξη μην πει για τα λάθη μου,
 το “πάθει μάθος” να μην ακουστεί

Στον τελευταίο στίχο, το αυτολεξεί παράθεμα από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (στίχ. 177-8 τὸν πάθει μάθος / θέντα κυρίως ἔχειν) αναγγέλλει τη μετάθεση του διακειμενικού κέντρου βάρους σε ένα από τα κορυφαία κείμενα της ελληνικής γραμματείας, την *Ορέστεια*. Καταγγέλλοντας αυτό που θεωρούν ως “κίβδηλη μετάνοια” του Χίωνα, οι Ερινύες αποδύονται σε μιαν αναπαράσταση του μανικού χορού τους στις *Ευμενίδες*, το καταληκτήριο δράμα της *Ορέστειας*, επαναλαμβάνοντας σε παράφραση σπαράγματα από τον *ἕμνον δέσμιον* (*Ευμ.* 306) που βάζει στο στόμα τους ο Αισχύλος:

ΑΛΗΚΤΩ:

γι' αυτόν εδώ που κλαίγεται το θύμα παριστάνοντας,
ετούτο το τραγούδι,
παραφόρο το νου σαλεύει, ξέφρενο,
των Ερινύων ο Ύμνος,
τραγούδι χωρίς λύρα,
κατάδεσμος του νου,
για τους ανθρώπους μαρασμός,
ούτε δόξα ούτε φήμη τίτλος ουδείς
όταν μαυροντυμένες ξεχυνόμαστε
τα πόδια μας βροντώντας,
θολώνει το μυαλό τσακίζεται—

Οι πέντε πρώτοι στίχοι παραφράζουν το πρώτο εφύμνιον από το πρώτο στάσιμo των *Ευμενίδων* (328-33 = 341-6):

ἔπι δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος, παρακοπά,
παραφορά, φρενοδαλής
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μιγκτος, ἀονὰ βροτοῖς

(Για το σφάγιο της θυσίας ψάλλω τούτο το τραγούδι: παραφορά και σάλεμα του νου, ύμνος των Ερινύων που τις φρένες συνθλίβει, με μαγγανείες δένει το μυαλό, δίχως συνοδεία λύρας, και στεγνώνει τους ανθρώπους.)

Οι υπόλοιποι τέσσερεις στίχοι συνοψίζουν την τρίτη στροφή, το τρί-το εφύμνιο και την τρίτη αντιστροφή του ίδιου χορικού άσματος (*Ευμ.* 367-80):

δόξαι δ' ἀνδρῶν και μάλ' ἔπ' αἰθέρι σεμναι
τακόμεναι κατά γὰν μινύθουσιν ἄτιμοι
ἀμετέραις ἐφόδοις μελανείμοσιν
ὄρχησμοῖς τ' ἐπιφ<θ>όνοις ποδός. στρ. γ'

μάλα γὰρ οἶν ἄλομένα
ἀνέκαθεν βαρυνετῆ
καταφέρω ποδός ἀκμάν
—σφαλερὰ <καὶ> τανυδρόμοις
κῶλα— δύσφορον ἄταν. ἔφυμν. γ'

πίπτων δ' οὐκ οἶδεν τόδ' ἔπ' ἄφρονη λύμα·
τοῖον ἐπὶ κνέφας ἀνδρὶ μύσους πεπόταται,
καὶ δυοφεράν τιν' ἀχλὺν κατά δώματος
αὐδᾶται πολύστονος φάτις. ἀντ. γ'

(Ἄσκα ἐνδόξα νομίζουν οι άνθρωποι, μ' ὅλη την ἑπαρσή τους, ὅσο τους φέγγει το φως

του ήλιου, λιώνουν κάτω απ' το χρώμα κι αφανίζονται, δίχως καμιάν αξία, όταν εμείς χιμούμε μαυροφορεμένες και στήνουμε χορούς οργής.

Ψηλά πηδῶ κι έπειτα βροντώ βαρύ το πόδι κάτω — με τέτοιο δρασκελισμα και δρομείας θα γκρεμιζόταν — κι είναι τούτο αβάσταχτη συμφορά.

Μα δεν το ξέρει όποιος γκρεμιζεται: το χτύπημα του πήρε τα μυαλά. Τέτοιο το μίσμα, πηχτό σκοτάδι, που τον τυλίγει· και πολυστέναχτη φωνή λείει για τη ζοφερή αχλή που σκέπασε το σπίτι.)

Το δεύτερο μέρος του τριπτύχου του Ποντίκα, που εδώ ακολουθεί κατά πόδας τον Αισχύλο, ολοκληρώνεται με αλληπάλληλες και εμφαντικές αναφορές στην φρενοδαλή φύση του ύμνου των Ερινύων — στην ολέθρια επενέργειά του στο ανθρώπινο μυαλό, το οποίο έτσι αποσυντίθεται ανέκκλητα. Η τελευταία μάλιστα φράση του μέρους αυτού (“θολώνει το μυαλό τσακίζεται—”) μένει μετέωρη, υπογραμμίζοντας έτσι και της γλώσσας την τελεσίδικη κατάρρευση, η οποία δεν μπορεί παρά να συνοδεύει την αποσύνθεση του νου. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι και ο Χίρων ολοκλήρωσε τον μονόλογό του με μια βίαιη αποκήρυξη της γλώσσας, δανεισμένην αυτή τη φορά όχι από τον Αισχύλο αλλά από τον Μπέκετ:

“Και τώρα για να ολοκληρώσουμε, σκατολέξεις θάψτε με. Χιονοστιβάδα. Και τέρμα οι κουβέντες.”

Το παράθεμα προέρχεται, ομολογημένα, από το ένατο κείμενο της συλλογής πεζών κειμένων του Μπέκετ με τίτλο *Texts for Nothing*:²⁴

That's right, wordshit, bury me, avalanche, and let there be no more talk of any creature, nor of a world to leave, nor of a world to reach, in order to have done, with worlds, with creatures, with words, with misery, misery.

(Έτσι ακριβώς, σκατολέξεις, θάψτε με, χιονοστιβάδα, κι ούτε κουβέντα πια για πλάσμα κανένα ή για τον κόσμο που αφήνεις ή για τον κόσμο που θες να βρεις, για να τελειώνουμε με τους κόσμους, με τα πλάσματα, με τις λέξεις, με την αθλιότητα, την αθλιότητα.)

Η σιωπή είναι το μόνο καταφύγιο που απομένει στον Κένταυρο. Υπόσχεται να καταδυθεί “στα άδυτα δώματα της σιωπής” και προσθέτει ότι, αν ποτέ ξανασυναντήσει το αλογίσιο του μισό, θα του απευθυνθεί όχι μιλώντας αλλά χλιμιντριζοντας. Αφενός τα άναρθρα εκφωνήματα της Κασσάνδρας και αφετέρου οι φρυαγμοί του Κενταύρου και η απόφασή του να σιωπή-

24. Βλ. π.χ. S. Beckett, *Stories and Texts for Nothing* (Νέα Υόρκη 1967), σελ. 118. Η ελληνική μετάφραση που παραθέτει ο Ποντίκας είναι της Εριφύλλης Μαρωνίτη, από τον τόμο *Σάμουελ Μπέκετ: Πρόζες 1945-1980*, Αθήνα 2007.

ΛΙΓΑ ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ

Το παρόν άρθρο εσκεμμένα απέφυγε να υπεισέλθει σε ευρύτερα ζητήματα γραμματολογικής ή δραματολογικής κατηγοριοποίησης και περιορίστηκε σε μια πρώτη προσπάθεια για επισήμανση και αποκωδικοποίηση των αρχαιογνωστικών σημάτων που συγκροτούν τον διακειμενικό ιστό του *Χλιμίντρισμα*. Προσδοκώ ότι η προκαταρκτική αυτή ψηλάφηση των δεσμών (ρητών ή υποδόριων, καταφατικών ή αποφατικών) του έργου με κορυφαία κείμενα της κλασικής αρχαιότητας θα προλειάνει το έδαφος για μια συνολικότερη εκτίμησή του. Καλό είναι πάντως να έχει κανείς υπόψη του ότι το *Χλιμίντρισμα* αποτελεί προκεχωρημένο φυλάκιο της πορείας του Ποντίκα προς το μεταδραματικό θέατρο — μιας πορείας που το ξεκίνημά της θα μπορούσε ίσως να τοποθετηθεί στα μέσα της δεκαετίας του '90, όταν ο Ποντικός αρχίζει να προσεγγίζει το έργο του Χάινερ Μύλλερ.²⁵ Θα χρειαζόταν ξεχωριστή μελέτη για να αναλυθούν επαρκώς τα σημεία επαφής ανάμεσα στο *Χλιμίντρισμα* και στη μεταδραματική αισθητική. Επιγραμματικά, ωστόσο, θα μπορούσε κανείς να επισημάνει ότι το *Χλιμίντρισμα*, ως μεταδραματικό μόρφωμα:

1. Αυτοσυστήνεται ρητά ως *τέχνημα*, ως γεγονός πεπονημένο, που έκδηλα και επιθετικά απορρίπτει την αριστοτελικού τύπου *μίμησι*, τη μυθοπλαστική αναπαράσταση.²⁶ Στο *Χλιμίντρισμα*, ο αντιμιμητικός (εξωπραγματικός, μη αναπαραστατικός) χαρακτήρας του σκηνικού χώρου ή τα παραθέματα από τον Σαίξπηρ ή τον Αισχύλο που ομολογημένα ενοφθαλμίζονται στον δραματικό ιστό είναι μερικά από τα εμφανέστερα στοιχεία που κατατείνουν προς τη μεταδραματική αισθητική.
2. Αποποιείται την ενιαία, συνεκτική και συνθετική οπτική της συμβατικής δραματικής γραφής, για να προκρίνει το θραυσματικό, το ασύνοχο και το κατακερματισμένο.²⁷ Στο *Χλιμίντρισμα* η διάσπαση αυτή εκφράζεται τόσο μέσω της δραματοουργίας (οι οπτικές της Κασσάνδρας, του Κενταύρου και των Ερινύων είναι εκ προοιμίου ασύμβατες), όσο και μέσω του σκηνικού θεάματος (πβ. κυρίως το

25. Βλ. Ποντικός (1996) 61, 65. Για τις συνάψεις του Heiner Müller με το μεταδραματικό θέατρο βλ. Lehmann (2006) 26-7, 32, 113-14, 123, 147· πβ. Kalb 2001. Ειδικότερα για την πειραματική συγκρότηση του σκηνικού τοπίου, η οποία αντιστρατεύεται τις καθιερωμένες θεατρικές συμβάσεις, στον Müller βλ. Fuchs (1996) 98, 105-6, 136-8.

26. Βλ. Lehmann (2006) 22, 37, 127· Sugiera (2004) 21.

27. Βλ. Lehmann (2006) 82-3, 86-7· Sugiera (2004) 24.

διχοτομημένο σώμα του Χίρωνα, που ενσαρκώνει, με σωματικούς όρους, τη μεταδραματική ιδεολογία της κατάτμησης).

3. Σε αντίθεση προς τη συμβατική δραματουργία, όπου κυριαρχεί η κλειστή μορφή και η επιδίωξη της συγκροτημένης ολοκλήρωσης, το μεταδραματικό θέατρο στρέφεται προς την ακραία αοριστία, την αβεβαιότητα, τη στρέβλωση και το παράδοξο.²⁸ Χαρακτηριστική έκφραση αυτής της τάσης στο *Χλιμίντρισμα* είναι η παράδοξη συμβίωση των αντιθέτων, η οποία συχνά παίρνει τη μορφή λιγότερο ή περισσότερο υπαινικτικών αναφορών στον Ηράκλειτο.
4. Ενώ στο συμβατικό θέατρο το στοιχείο της όψεως υποτάσσεται στην κυριαρχία του λόγου, στη μεταδραματική αισθητική η όψις αυτονομείται από τη λογοκεντρική ιεραρχία και αναπτύσσεται αυθύπαρκα. Η αλληλουχία, η κατανομή και η πυκνότητα των σκηνικών σημείων αναδεικνύεται σε καθοριστική παράμετρο του θεατρικού γεγονότος: η φυσική διάσταση της παράστασης αρνείται να περιοριστεί στον ρόλο του απλού αγωγού ή φορέα κειμενοκεντρικών σημάτων.²⁹ Στο *Χλιμίντρισμα*, εντούτοις, η μεταδραματική εστίαση στην όψιν αντικαθίσταται από την (ομολογή της ίσως) εστίαση στην ακοή: στη σκηνοθετική επισημείωσή του, ο Ποντικός επιμένει ότι το ηχητικό τοπίο του έργου απαρτίζεται όχι μόνο από τον έναρθρο λόγο των προσώπων, αλλά και από “μια συμφωνία ήχων” —άναρθρες κραυγές, ψιθύρους, μυγμούς, λυγμικούς κλαυθμούς—, που συμμετέχουν ισότιμα στη συγκρότηση της “νοηματική[ς] και ηχητική[ς] ουσία[ς] αυτού του κειμένου.”

Προγραμματικά πολυφωνικό, χωρίς να ενδίδει στον πειρασμό της ενιαίας (και μοναδικής) οπτικής, το *Χλιμίντρισμα* κινείται σε ένα νεφέλωμα πολλαπλών δυνατικών ερμηνειών, χωρίς να προκρίνει καμίαν από αυτές και χωρίς, επομένως, να προβάλλει αξιώσεις ιδεολογικής καθηγεμόνευσης.³⁰ Με το να απομακρύνεται από τη μυθοπλαστική αναπαράσταση που καθορίζει την παραδοσιακή δραματουργία και με το να αντικαθιστά τη γραμμική συγκρότηση του αφηγηματικού χρόνου από μιαν αχρονική επαλληλία εκφωνημάτων, το *Χλιμίντρισμα* εγγράφεται στον ούτως ή άλλως πολυσχιδή κορμό του μεταδραματικού θεάτρου. Αυτή η βίαιη απόκλιση από την ασφάλεια του οικείου ενισχύεται —δεν αναστέλλεται ούτε υπονομεύεται— από την αναδρομή του Ποντίκα στα καταστατικά κείμενα του δυτικού θεατρικού κανόνα. Όπως προαναφέρθηκε, ο Ποντικός δεν

28. Βλ. Lehmann (2006) 85.

29. Βλ. Lehmann (2006) 89-94 (κυρ. 93-4), 95-7.

30. Πβ. Sugiera (2004) 20.

επικαλείται τον Αισχύλο και τον Ηρόκλειτο (ή τον Σαίξπηρ και τον Μπέκετ) ως πηγές αυθεντίας ή προσχήματα νομιμοποίησης: η αρχαιογνωσία του είναι στην πραγματικότητα τυμβωρυχία· ξεθάβει τα πτώματα των πατριαρχών του θεάτρου, για να θαφτεί και ο ίδιος μαζί τους, σε μια μπεκετική χιονοστιβάδα από εκφυλισμένες και αποσυντεθειμένες λέξεις.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1996), “Μάριος Ποντικός: η ποιητική μιας θεατρικής ανθρωπολογίας”, *Δρώμενα* 15, 12-13.
- Collard, C. και Cropp, M. (2008), *Euripides VII: Fragments (Aegeus–Meleager)*, Loeb Classical Library 504, Καίμπριτζ, Μασσαχ.
- Γραμματάς, Θ. (1987), *Νεοελληνικό θέατρο: ιστορία-δραματολογία. Δώδεκα μελέτηματα*, Αθήνα.
- _____ (2007), “Η Κασσάνδρα απευθύνεται στους νεκρούς” [ηλεκτρονική δημοσίευση] URL: <http://theodoregrammatas.com/2007/05/>.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. (2010), “Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματολογία: η αυτονόμηση της μονολογικότητας”, *Παράβασις* 10, 55-84.
- Fontenrose, J. (1959), *Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins*, Berkeley.
- Fuchs, E. (1996), *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington και Indianapolis.
- Kalb, J. (2001), “Samuel Beckett, Heiner Müller and Post-dramatic Theater”, *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui* 11, 74-83.
- Λαγκαδινός, Ν. (1996), “Σταθμοί στο έργο του Μάριου Ποντικά: η εμπειρία της ασφυξίας”, *Δρώμενα* 15, 14-27.
- Lehmann, H.-T. (2006), *Postdramatic Theatre*, μετάφρ. Κ. Jürs-Mundy, London.
- Μαυρομούστακος, Π. 2005. *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000: μια επισκόπηση*, Αθήνα.
- Μουντράκη, Ε. (2011), “Το Θέατρο Στοά στον 21ο αιώνα”, στο: Α. Γ. Μπλέσιος (επιμ.), *Θέατρο Στοά: 36 χρόνια προσφοράς. Η συμβολή του στην εξέλιξη του σύγχρονου νεοελληνικού θεάτρου*, Νάυπλιο, 136-43.
- Πεφάνης, Γ. (1996), “Μάριος Ποντικός: εργογραφία και παραστασιογραφία. Μια πρώτη καταγραφή”, *Δρώμενα* 15, 68-76.
- _____ (2009), “Αναζητώντας τον μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο. Ερωτήματα και υποθέσεις σχετικά με την αρχαιόμυθη ελληνική δραματολογία από τη Μεταπολίτευση μέχρι σήμερα”, στο: Θ. Πυλαρινός (επιμ.),

- Ελληνική Αρχαιότητα και Νεοελληνική Λογοτεχνία: Πρακτικά*, Κέρκυρα, 217-34.
- Πολενάκης, Λ. (1996), “Σχόλιο (επί σχολίων) για το Γάμο του Μ. Ποντίκα: χρονικό ενός προαναγγεληθέντος βιασμού”, *Δρώμενα* 15, 38-40.
- Ποντίκας, Μ. (1996), “Το θέατρο προϋποθέτει την ατομική ελευθερία!” (συνέντευξη στον Ν. Λαγκαδινό), *Δρώμενα* 15, 57-66.
- _____ (2007), *Απαντα τα θεατρικά*, τόμ. Α'-Γ'. Αθήνα.
- Schachermeyr, F. (1950), *Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens*, Βέρνη.
- Sugiera, M. (2004), “Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theatre”, *Theatre Research International* 29, 16-28.

ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
vayos.liapis@ouc.ac.cy