

Η ΠΟΛΥΜΟΡΦΙΑ ΤΟΥ ΤΡΑΓΙΚΟΥ: «ΠΕΝΘΕΣΙΛΕΙΑ» ΤΟΥ HEINRICH VON KLEIST

Το ότι η «Πενθεσίλεια» του Kleist είναι ένα γνήσιο τραγικό δράμα δεν επιδέχεται αμφισβήτηση. Ξεκινώντας από την επεξεργασία ενός μύθου που είναι αρχαίος ελληνικός, και φτάνοντας μέχρι τις αριστοτελικές αισθητικές επιταγές για τη σύνθεση μιας τραγωδίας, θα είχε κανείς να επικαλεσθεί πολλά στοιχεία για να αποδείξει τη συγγένεια αυτού του έργου με την αρχαία δραματική παραγωγή. Πέρα, όμως, από αισθητικές θέσεις, το έργο αυτό μας αποκαλύπτει ένα πλήθος εκφάνσεων της τραγικότητας, υποβάλλοντας πολυάριθμα επίπεδα αξιακών συγκρούσεων, σε βαθμό που να υποκινεί τον αναγνώστη/θεατή σε φαινομενικά βέβηλες συγκρίσεις. Για πρώτη, ίσως, φορά στην ευρωπαϊκή δραματολογία, η τραγική αντινομία παίρνει τόσες αποχρώσεις, και μάλιστα μόνο στον ζωτικό χώρο των δύο κυρίων προσώπων.

Τι είναι, όμως, η «Πενθεσίλεια», που ολοκληρώθηκε ως κείμενο στα τέλη του 1807, μέσα στον ώριμο ρομαντισμό, αλλά στο περιθώριό του; Ο Goethe, διαβάζοντας ένα απόσπασμα του έργου, δοκιμάζει αμηχανία, ταραχή, κι εκφράζει την ανησυχία του για μερικούς νεαρούς, όπως ο Kleist, «με πνεύμα και ταλέντο», που οραματίζονται «ένα θέατρο που “πρέπει” να έρθει», και που, κατά συνέπεια, δεν είναι ένα θέατρο της δικής τους εποχής. Ο μεγάλος πνευματικός μονάρχης της Βαϊμάρης αποδίδει μομφή στη σχεδόν εικονοκλαστική στάση που τηρεί ο Kleist έναντι των θεσμοποιημένων πνευματικών ροπών του καιρού του¹. Και είναι γεγονός ότι αυτός ο τελευταίος έχει υπερβεί τα όρια του ρομαντισμού, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το έργο είναι ολότελα απαλλαγμένο από τις επιδράσεις του, ή ότι εντάσσεται αυστηρά σε κάποια άλλη τεχντροπία (την κλασσική, λόγου χάρη, ή —πολύ λιγότερο— τη ρεαλιστική).

Η «Πενθεσίλεια» είναι ένα δράμα με αρχαία ελληνική μυθική βάση, πράγμα που χαρακτηρίζει, εν μέρει, τις ρομαντικές θεματικές αναζητήσεις. Πενθεσίλεια είναι το όνομα της νεαρής βασίλισσας των Αμαζόνων. Η ιστορία της φυλής της έχει τις ρίζες της σε έναν σκυθικό λαό που υπέστη κάποτε την επιδρομή των Αιθίοπων. Αυτοί οι τελευταίοι εξόντωσαν τον ανδρικό του πληθυσμό κι έκαναν τις

1. Βλ. Jean-Charles Lombard, *Henri de Kleist*, Paris, 1967, Seghers, σ. 71· Roger Ayrault, *Heinrich von Kleist*, Paris, 1966, Aubier, σ. 435 («παρά την εχθρική στάση που είχε πάρει και τηρήσει ο Goethe απέναντί του, ο Kleist έτρεφε γι' αυτόν έναν αμέριστο θαυμασμό»). Πβ. Jacques Brun, *L' univers tragique de Kleist*, Paris, 1966, S.E.D.E.S., σ. 249.

αιχμάλωτες τους παλλακίδες δια της βίας. Εκείνες, όμως, υπό την ηγεσία της βασίλισσάς τους Ταναΐδας, οργανώθηκαν κρυφά και, μέσα σε μια νύχτα, δολοφόνησαν όλους τους κατακτητές τους πάνω στη συζυγική τους κλίνη. Ο νέος νόμος, που διέπει από τότε την κοινωνία των τολμηρών αυτών γυναικών, απαγορεύει, μεταξύ άλλων, την εισδοχή ανδρών στο βασίλειό τους και την ανατροφή αρσενικών παιδιών. Οι ιεροί και απαράβατοι όροι για την ερωτική ένωση μιας Αμαζόνας με κάποιον άνδρα είναι: α) να μην επιλέξει εκ των προτέρων τον σύντροφό της, και β) να τον υποτάξει με τα όπλα, κατόπιν μάχης, πριν να ενωθεί μαζί του. Έτσι, η καθιερωμένη «Γιορτή των Ρόδων», η ερωτική γιορτή του γυναικείου λαού, είναι, μοιραία, το επιστέγασμα κάθε νικηφόρας αναμέτρησής του με τον στρατό της φυλής που κατακτά κάθε φορά. Σκοπός των Αμαζόνων η απαγωγή αιχμαλώτων ανδρών και η προσαγωγή τους στον ναό της Άρτεμης, όπου θα χρησιμοποιηθούν ως προσωρινοί ερωτικοί σύντροφοι.

Το δράμα αρχίζει με την τυχαία συνάντηση της Πενθεσίλειας με τον Αχιλλέα, στην περιοχή όπου διεξάγονται οι πολεμικές επιχειρήσεις των Αχαιών εναντίον των Τρώων. Η νεαρή βασίλισσα τον ερωτεύεται, κι εκείνος καταγοητεύεται από τη θέα της. Μετά από κάποιες αποπειρες αναμέτρησής της με τον Αχιλλέα, η βασίλισσα πέφτει από το άλογό της, κατά τη διάρκεια μιας μονομαχίας από την οποία, όπως είναι φυσικό, θγαίνει ο Αχιλλέας νικητής. Όμως η Πενθεσίλεια χάνει τις αισθήσεις της κατά την πτώση της, κι αυτό δίνει την ευκαιρία στις συντρόφισσές της να ενημερώσουν τον Αχιλλέα σχετικά με τις δεσμεύσεις του γυναικείου νόμου της φυλής τους, και να τον πείσουν να υποκριθεί τον ηττημένο στη βασίλισσά τους, αν την αγαπά πραγματικά. Ο Αχιλλέας αποδέχεται τους όρους, κι ακολουθεί μια αμοιβαία εκδήλωση πάθους και τρυφερότητας, που διακόπτεται ξαφνικά από την εισβολή της πραγματικότητας: ο αρχηγός των Μυρμιδόνων ειδοποιείται πως πρέπει να επιστρέψει επειγόντως στο στράτευμά του, διότι οι Αμαζόνες έχουν αρχίσει επίθεση κατά των Αχαιών (με το σκοπό να αποκτήσει η καθεμία τους έναν δικό της αιχμάλωτο, αλλά αυτό το αγνοούν οι αντίπαλοι). Τότε, η Πενθεσίλεια αντιλαμβάνεται το σκηνοθετημένο ψέμμα και, χωρίς να λάβει υπ' όψη της το κίνητρο της αγάπης του Αχιλλέα, μαίνεται εναντίον του. Εκείνος, γνωρίζοντας πως δεν πρόκειται να κερδίσει την αγάπη της παρά μόνο μέσω της υποταγής του σ' αυτήν, προτίθεται και πάλι να υποδυθεί τον ρόλο του ηττημένου· και την προκαλεί σε μονομαχία για μια τελική φορά. Η βασίλισσα, όμως, είναι υπερβολικά τυφλωμένη από το πάθος της εκδίκησης, ώστε δεν διακρίνει το ερωτικό κίνητρο της πρότασης, κι απαντά σ' αυτήν με μια αυθεντική και λυσσαλέα επίθεση.

Ο Αχιλλέας κατασπαράσσεται από την Πενθεσίλεια και τα σκυλιά της². Κι εκείνη, μόλις συνειδητοποιεί την πλάνη της, πενθεί τη λεία της (κι εδώ το όνομά της προσλαμβάνει μία μοιραία διάσταση), και πενθώντας οδηγεί τον εαυτό της στον θάνατο μ' έναν τρόπο συνειδητό πλέον και, συνάμα, φυσικό. Δεν αυτοκτονεί με κάποιο από τα όπλα της. Πεθαίνει δίπλα στον νεκρό Αχιλλέα από την επιθυμία του θανάτου και μόνο.

Αυτός είναι ο μύθος του έργου, που αποτελεί αναμφίβολα ένα πολύπτυχο εξωτερικών και εσωτερικών συγκρούσεων σε επίπεδο συστημάτων, φυσικών δυνάμεων και παθών. Εκείνο, όμως, που αξίζει τον κόπο να δούμε από πιο κοντά είναι όχι οι συγκρούσεις καθαυτές, αλλά η εξαιρετικά πλούσια σημαντική του τραγικού που αναπτύσσεται μέσα απ' αυτές.

Το πρώτο εμφανές στοιχείο τραγικότητας εντοπίζεται στην αντιπαράθεση δύο αντιθετικών τύπων κοινωνίας. Υπάρχει ένα ανδρικό στρατόπεδο που ανήκει σε μια ανδροκρατική κοινωνία (Αχαιοί), κι ένα γυναικείο στρατόπεδο που ανήκει όχι απλώς σε μια μητριαρχική κοινωνία, αλλά σε μια αποκλειστικά γυναικεία φυλή (Αμαζόνες). Η αντιπαράθεση αυτών των δύο μορφών κοινωνικού καθεστώτος φέρνει στο προσκήνιο, ταυτόχρονα, την εγκυρότητα δύο διαφορετικών απόψεων για την αναγκαιότητα του πολέμου. Κατά τους Αχαιούς, πόλεμος σημαίνει επιχείρηση κατάκτησης, καταστροφής, κέρδους υλικού ή ηθικού. Για τη φυλή των Αμαζόνων, πόλεμος σημαίνει διαδικασία φυσικής επιβίωσης της φυλής, μέσο με το οποίο εξασφαλίζεται η αναπαραγωγή και η ιστορική συνέχεια του λαού τους. Αυτή η διάσταση θέσεων διαφοροποιεί και τις αντίστοιχες πρακτικές του πολέμου. Αν, για τους Έλληνες, είναι καθοριστικός της νίκης ο αριθμός των νεκρών ή η έκταση των κατακτημένων εδαφών, για τις Αμαζόνες η επιτυχία ενός πολέμου προσδιορίζεται από την αιχμαλώτιση των ανδρών (κι όχι από τη θανάτωσή τους) κι από τη μεταγωγή τους στον τόπο της γιορτής (κι όχι από την καθυπόταξη της αντίπαλης χώρας). Πρόκειται για δύο ασύμπτωτες δεοντολογίες του πολέμου που, στην αρχή του έργου, αλληλοαγνοούνται πεισματικά, έτσι ώστε οι αντίστοιχοι εκπρόσωποί τους να ενεργούν σ' ένα επίπεδο τραγικής παρανόησης: η Πενθεσίλεια καταδίδει τον Αχιλλέα για διαφορετικό λόγο από εκείνον για τον οποίο της αντεπιτίθεται αυτός³.

2. Κατά τον R. Ayrault, τις τελευταίες σκηνές του έργου ο Kleist τις δανείστηκε από τις «Βάκχες» του Ευριπίδη, προσδίδοντας έτσι στην «Πενθεσίλεια» μία όμοια τρομακτική διονυσιακή διάσταση (Heinrich von Kleist, σσ. 419-20).

3. Αυτή η παρεξήγηση συντηρείται υπό άλλες μορφές, κατά τη διάρκεια όλου του έργου, στο οποίο η Camille Demange δεν διακρίνει παρά μόνο «δύο όντα, από τα οποία το καθένα είναι απόλυτα τυφλό ως προς την πραγματικότητα τού άλλου, αλλά τα οποία

Αυτές οι δύο μορφές «δικαίου του πολέμου» και μόνο θα αρκούσαν, αλληλοσυγκρουόμενες, για να έχουμε μια διάσταση της τραγικότητας εγγελιανού τύπου, κατά την οποία οι δύο κεντρικοί ήρωες δρουν ως φορείς διαφορετικών μεταξύ τους ηθικο-κοινωνικών συστημάτων, και κατά την οποία, «οι δύο αντίπαλοι φορείς, θεωρούμενοι καθεαυτούς, έχουν ο καθένας το δίκαιο με το μέρος του». Αυτή η ηθική δικαιολόγηση της ατομικότητας που δρα εν ονόματι τού καθολικού, ενώ, ταυτόχρονα και αναγκαία το περιορίζει, δυνάμει, ακριβώς, της συγκεκριμένης πράξης, ισχύει τόσο για την Πενθεσίλεια όσο και για τον αντίπαλό της. Εκείνη εκπροσωπεί ένα ιερό δίκαιο, το οποίο, με την εφαρμογή του, προκαλεί αναπόφευκτα την έγερση της αντίθετης μορφής δικαίου ενάντιά του. Ο Αχιλλέας εκπροσωπεί αυτή την άλλη έκφανση δικαίου που η κοινότητα των Αμαζόνων προσπαθεί να εκμηδενίσει. Ήδη, αυτή και μόνο η αντίθεση, λοιπόν, προανακραύζει μια σύγκρουση κλασσικού τραγικού επιπέδου.

Εν τούτοις, η προβολή του τραγικού στην «Πενθεσίλεια» δεν μεθοδεύεται απλά και μονοσήμαντα. Η πολιτειακής υψής αντίθεση που αντιπαράτάσσει τον Αχιλλέα προς την Πενθεσίλεια, και που είναι, πρώτα απ' όλα αντίθεση κανόνων δικαίου, συνιστά μια πρώτη σκιαγραφία τραγικής σύγκρουσης, της οποίας το ουσιαστικό βάθος εντοπίζεται μέσα στο ίδιο το θεσμικό πλαίσιο της γυναικείας κοινωνίας. Σύμφωνα μ' αυτό, επιτρέπεται η αναπαραγωγή πολιτών-γυναικών, αλλά απαγορεύεται η συμμετοχή ανδρών στο κοινωνικό γίγνεσθαι. Πρόκειται για έναν θεσμό που αποδέχεται και, συνάμα, απορρίπτει τη φυσική αναγκαιότητα. Η σύζευξη του άρρενος με το θήλυ είναι αναγκαία για την αναπαραγωγή του είδους, αλλά όχι και για την ικανοποίηση των ενστικτωδών ορμών. Οι Αμαζόνες οφείλουν να είναι ανέρασες εσαεί, εκτός από μια βραχύτατη περίοδο της ζωής τους, κατά την οποία καλούνται από την ένθεη αρχιέρεια να συμπεριφερθούν ως ερωμένες⁴.

Αυτή η τραγικότητα αντίφαση συμπληρώνεται από μια άλλη, οξύτερη. Η διαδικασία της ερωτικής ένωσης των Αμαζόνων με προσωρινούς συντρόφους που στοχεύει, κάθε φορά, στην αναπαραγωγή της ζωής, αρχίζει υποχρεωτικά με μια επιχείρηση βίας, δηλαδή με μια επιδρομή ενάντια σε κάποιον λαό που υποδεικνύεται από τον θεό Άρη για να

επιδίδονται με μια τρομακτική αλήθεια στο όργιο των αισθήσεών τους» (*La crise du dialogue dramatique chez Kleist et Büchner*, στο: *Le Théâtre Tragique*, Paris, 1962, C.N.R.S. — συλλογή και παρουσίαση κειμένων από τον J. JACQUOT, σ. 333). Για τον τραγικό χαρακτήρα της παρανόησης που, στο έργο, όπως και στις αρχαίες τραγωδίες, εμπίπτει στον χώρο της μοίρας, βλ. *αυτ.*, σ. 330.

4. Σχετικά μ' αυτό το παράδοξο της μονοσεξουαλικής κοινωνίας των Αμαζόνων, στην οποία η γυναίκα «γίνεται ένα είδος ανδρoγύνου», βλ. J. Brun, *ό. π.*, σσ. 133 κ.εξ.

προμηθεύσει το αναγκαίο ανδρικό δυναμικό και να εξασφαλίσει την επιβίωση της γυναικείας φυλής. Ο πόλεμος αποτελεί, εδώ, την αναγκαία προϋπόθεση της φυσικής ένωσης· η μάχη και η αιχμαλώτιση ανδρών είναι το απαραίτητο πρελούδιο της «Γιορτής των Ρόδων», όπου θα κυριαρχήσει η τρυφερότητα και ο ερωτισμός. Αυτός ο νόμος υποχρεώνει την Πενθεσίλεια και τις συντρόφους της να επιδείξουν, στην αρχή, μια άγρια επιθετικότητα και, στη συνέχεια, μια ήπια αβρότητα. Οι Αμαζόνες ενσαρκώνουν, διαδοχικά, δύο αλληλοαναιρούμενους ρόλους: εκείνον του φιλοπόλεμου άνδρα κι εκείνον της τρυφερής και υποταγμένης γυναίκας. Μόλις αφήσουν κάτω το τόξο και το σπαθί, οφείλουν, σύμφωνα με το τελετουργικό της φυλής, να στεφανώσουν με λουλούδια τους αιχμαλώτους για την ερωτική γιορτή. Η ίδια η Πενθεσίλεια, «αυτό το θαύμα γυναίκας, που είναι κατά το ήμισυ Χάρις και κατά το ήμισυ Άρπυια», συνθέτει το ύψιστο αποκρυστάλλωμα αυτής της υπαρξιακής διττότητας.

Μέσα απ' τη σειρά αντιφάσεων που επισημάνθηκαν μέχρι τώρα, αναγνωρίζουμε χωρίς κόπο ότι η Πενθεσίλεια, ως ηγέτις, είναι *a priori* τραγική, αφού αντιπροσωπεύει συνειδητά μια κοινωνία τραγική εξ ορισμού. Ο Kleist, όμως, έχοντας βιώσει το τραγικό, όχι μόνο ως κοινωνική αντίφαση που απειλεί να τον σπαράξει, αλλά και ως κατηγορία της ίδιας του της ύπαρξης, φαίνεται να γνωρίζει πολύ καλά ότι οι φοβερότερες μάχες του ανθρώπου είναι εκείνες που στερούνται εξωτερικού αντιπάλου. Κι αυτή η βεβαιότητα, στην «Πενθεσίλεια» περισσότερο από οπουδήποτε αλλού μέσα στο έργο του, κορυφώνεται θεαματικά, στην ατομική και μοναχική πορεία της ηρωίδας.

Η εξατομίκευση της τραγικότητας εκκινεί από έναν χρησμό και μια προφητεία, που ανήκουν στο παρελθόν, αλλά που σηματοδοτούν το συγκεκριμένο παρόν. Μαθαίνουμε, λοιπόν ότι, λίγο πριν από τον θάνατο της μητέρας της, η Πενθεσίλεια είχε λάβει μήνυμα του θεού Άρη πως πρέπει να αναζητήσει τον ερωτικό της σύντροφο στην πεδιάδα της Τροίας. Η θεϊκή υπόδειξη που ακούστηκε από το βάθος του ναού συμπληρώθηκε αμέσως από την προφητεία της ετοιμοθάνατης Οτρήρης, που αποκάλυπτε στην κόρη της πως σύντροφός της μελλόταν να είναι ο Αχιλλέας, και πως απ' αυτόν θα γινόταν μια ευτυχισμένη μητέρα. Σ' αυτό το σημείο διαβλέπουμε την αρχή μιάς «ύβρης»: η προφητεία, στην προκειμένη περίπτωση, συνιστά υπέρβαση του ιερού νόμου που απαιτεί άγνοια του συντρόφου μέχρι τη στιγμή της αιχμαλώτισής του. Ταυτόχρονα, όμως, νομιμοποιείται ως συνέχεια του χρησμού, πρώτον γιατί συνάδει προς το περιεχόμενό του (και το συμπληρώνει), και δεύτερον γιατί εκφέρεται από ένα άτομο που βρίσκεται πια σχεδόν στον Άδη, κι επομένως η ρήση του προσλαμβάνει αναμφισβήτητα μια χροιά ιερότητας. Χρησμός και

προφητεία βάζουν το θεμέλιο, πάνω στο οποίο η Πενθεσίλεια θα ρίξει τα δικά της υλικά, για να απεργαστεί τη μοίρα της.

Ο Αχιλλέας, λοιπόν, προορίζεται για την Πενθεσίλεια. Αυτή η πρόβλεψη δεν είναι, ίσως, τόσο φοβερή όσο ο χρησμός που προλέγει, λόγου χάρη, την αιμομιξία του Οιδίποδα στην αρχαία τραγωδία. Παρ' όλα αυτά, όπως και στην περίπτωση του σοφόκλειου ήρωα, όμοια και στην περίπτωση της Πενθεσίλειας, υποβάλλεται άλλοθεν η ιδέα της κοινωνικής παράβασης, η οποία επισείει την απειλή της άτης πάνω από τις συνειδήσεις τους, αφού και στα δύο έργα η απαγόρευση συνδέεται άμεσα με τον θείο νόμο και με τον θείο λόγο. Ο υπερβατικός ρόλος της γλώσσας που, όπως υποστηρίζει σωστά ο J.-M. Dornach, είναι εμφανής μέσα στην τραγωδία (είτε πρόκειται για ένα απλό όνομα, είτε για χρησμό, απαγόρευση, κατάρα, χαρακτηρισμό κλπ.)⁵, καθίσταται κι εδώ σαφής: η μοίρα της ηρώιδας προανακρούεται μέσα από δυο αντιθετικές ρήσεις-εντολές που την αφορούν άμεσα και προσωπικά. Κι εδώ, δηλαδή, όπως και στον αρχαίο τραγικό λόγο, η γλώσσα, η εκφορά λέξεων, συμμετέχει στη σφυρηλάτηση του πεπρωμένου: κατ' αρχήν, ισχύει για την Πενθεσίλεια ένας ρητός δεσμευτικός όρος· εν τούτοις, εκφέρεται και μια πρόρρηση που αναιρεί *de facto* τη δέσμευση. Η Πενθεσίλεια βρίσκεται παγιδευμένη ανάμεσα σε δύο συμπληγάδες του λόγου. Από το ένα μέρος, δεν πρέπει να γνωρίζει ούτε να επιλέξει τον πολεμικό της αντίπαλο (ή, αλλιώς, τον ερωτικό της σύντροφο), κι από το άλλο μέρος, μαθαίνει, χωρίς να το έχει επιδιώσει, πως αυτός ο άνδρας θα είναι ο Αχιλλέας. Η αποκάλυψη της μητέρας της εκλαμβάνεται ως συνέχεια του θεϊκού χρησμού, αλλά αυτό δε σημαίνει πως είναι λιγότερο τρομερή, αφού το περιεχόμενό της αντίκειται προς έναν ιερό θεσμό. Εν τούτοις, το ερωτικό της πάθος, που γεννιέται από τη συνάντησή της με τον Αχιλλέα, την απομακρύνει συνειδησιακά απ' αυτή την απειλητική αντίφαση. Αντίθετα από τον Οιδίποδα, που προσπαθεί να διαψεύσει τον χρησμό, εκείνη, παραβαίνοντας εκούσια τον νόμο της φυλής της, ακολουθεί τη μητρική προφητεία που φαίνεται, εξ άλλου, να επιβεβαιώνεται κι από το απόλυτο ερωτικό πάθος που βιώνει η ίδια. Αποδεικνύεται, όμως, πως, ενώ η επιλογή της είναι αντίθετη από εκείνη του Οιδίποδα, φτάνει στην ίδια συνειδησιακή τύφλωση μ' αυτόν: ο γιος του Λαΐου αντιστέκεται στον χρησμό για να καταλήξει να τον επαληθεύσει ακούσια κι ασυνειδήτα· η κόρη της Οτρήρης υποτάσσεται στην προφητεία της μητέρας, για να καταλήξει να τη διαψεύσει ακούσια κι ασυνειδήτα.

Η προφητεία αποδεικνύεται άκυρη. Δεν συμβαίνει, όμως, κάτι

5. Βλ. *Le retour du tragique*, Paris, 1967, Seuil, σ. 36.

τέτοιο και με τον νόμο της κοινότητας. Αυτόν, η Πενθεσίλεια δεν μπορεί να τον υπερβεί αιτιώρητα, κι αυτό διαφαίνεται ήδη στην αποδοκιμασία που εκφράζουν οι νομοταγείς συντρόφισσές της, βλέποντάς την να καταδιώκει σταθερά τον Αχιλλέα: «διαλέγεις τον αντίπαλό σου στη μάχη, περιφρονώντας όλα μας τα έθιμα». Η Πενθεσίλεια είναι τραγικώτατη όχι τόσο γιατί ερωτεύεται έναν εκπρόσωπο πολιτισμικών αξιών αντίθετων από τις δικές της, ούτε γιατί τα αισθήματά της οφείλουν να εκφραστούν με τον γνωστό αντιφατικό τρόπο επίθεσης/υποταγής, αλλά κυρίως γιατί διχάζεται ανάμεσα στο αίτημα ενός απόλυτου κοινωνικού καθήκοντος και σ' εκείνο του επίσης απόλυτου ατομικού πάθους. «Η μαινόμενη ψυχή μου δεν είναι παρά αντίφαση!», ομολογεί η ίδια⁶ και η αρχιέρεια της φυλής αντιλαμβάνεται ότι «η μάχη που διεξάγεται μέσα της είναι πιο επικίνδυνη από μια μονομαχία με τον Αχιλλέα». Η έμπιστη φίλη της βασίλισσας, η Προθή, συνειδητοποιεί, τέλος, ότι η υποταγή της Πενθεσίλειας στο ιερό της καθήκον είναι πλέον αδύνατη: «Η μοίρα της είναι μέσα στην καρδιά της»· και «μια καρδιά που αφήνεται να παρασυρθεί είναι πολύ μεγάλο μυστήριο». Η Πενθεσίλεια προδίδει τον κοινωνικό της ρόλο: «Τα ζάρια ρίχτηκαν».

Αλλά και πάλι, το εύρος του τραγικού δεν εξαντλείται ως εδώ. Στην αγωνιώδη πάλη να συμβιβαστούν τα ασυμβίβαστα, το στοιχείο της πλάνης παίζει καθοριστικό ρόλο. Η διαδικασία της συνειδησιακής απομάκρυνσης από τα πραγματικά γεγονότα αρχίζει, για την Πενθεσίλεια, σε μια στιγμή ψυχοφυσικής παραίτησής της, κατά την οποία ο αντίπαλός της επωμίζεται έναν παραπλανητικό ρόλο: είδαμε ότι η Πενθεσίλεια, μετά την πρώτη της ήττα, πέφτει κάτω και καταλαμβάνεται από έναν παράξενο λιποθυμικό ύπνο⁷. Σ' αυτό το διάστημα, ο Αχιλλέας, ακολουθώντας κι ο ίδιος το πάθος του, πείθεται να υποκριθεί πως είναι αιχμάλωτός της. Απ' αυτό το σημείο και πέρα, σκηνοθετείται μια πλάνη που πρόκειται να έχει μοιραίες προεκτάσεις. Επανερχόμενη στις αισθήσεις της, η Πενθεσίλεια αγνοεί την ήττα της και, φυσικά, την πλαστότητα της κατάστασης την οποία βιώνει. Όταν, αργότερα, θα αντιληφθεί το παιγνίδι που (από αγάπη) οργανώθηκε εν αγνοία της, θα το απορρίψει καθ' ολοκληρία, ακόμη και το κίνητρό του. Έτσι, ακολουθεί η δεύτερη και μοιραία πλάνη της Αμαζόνας ως

6. Πολύ εύστοχα ο J. Brun χαρακτηρίζει αυτή την εσωτερική αντίφαση «ψυχικό ερμαφροδιτισμό», που συνδέεται με την αμφισημία του έρωτα και του πολέμου, αλλά και με την αμφισημία της νίκης (ό.π., σσ.135 και 141).

7. Το θέμα της πτώσης δεν εμφανίζεται στο έργο του Kleist ως μια ασήμαντη συνιστώσα του γεγονότος. Η πτώση (και τα επακόλουθά της) πραγματοποιείται σε κρίσιμη για τον ήρωα στιγμή, και γίνεται συνεργός στη θετική ή αρνητική τροπή των πραγμάτων (πθ. Marthe Robert, *Un homme inexprimable*, Paris, 1981, L' Arche, σσ. 42-3).

προς τις προθέσεις του Θεσσαλού: όταν εκείνος της απευθύνει τελεσίγραφο για μια οριστικά τελευταία μονομαχία, με τον σκοπό να της παραχωρήσει τη θέση του νικητή (αφού αυτός είναι ο μόνος τρόπος πρόσβασης στην αγάπη της), εκείνη αποκρίνεται στο μήνυμά με μια αληθινή, μανιώδη επίθεση. Η ερωτική πρόσκληση εκλαμβάνεται ως εχθρική πρόκληση. Το έμμεσο κάλεσμα αγάπης αποκρυπτογραφείται ως κάλεσμα θανάτου. Για ακόμη μια φορά, η Πενθεσίλεια εγγίζει τα έσχατα όρια της τραγικότητας, με ένα βλέμμα περιορισμένο και αποπροσανατολισμένο από το διττό της πάθος, που, όπως και η λιποθυμία της, τίθεται στην υπηρεσία του πεπρωμένου της. Η γνώση δεν αποκτάται παρά μόνο υπερβολικά αργά⁸.

Σ' αυτή την εσχάτη του τραγικού τη συναντά ο Αχιλλέας. Κατασπαρσόμενος από την Αμαζόνα και τα λαγωνικά της, δεν είναι τραγικός γιατί πεθαίνει από αγαπημένο χέρι, αλλά γιατί το αποτέλεσμα της κίνησής του βρίσκεται οριστικά αποκομμένο από την πρόθεσή του. Αυτό που ο J. Monnerot ορίζει ως «ετεροτέλεια», και που το συναρτά προς την τραγική διαδικασία⁹, γίνεται εμφανές στην περίπτωση του Αχιλλέα. Σκοπός τού ήρωα είναι η αποκατάσταση της αρμονίας, η ένωση με το αντικείμενο της αγάπης. Εν τούτοις, η πράξη του ξεφεύγει από την προβλεπόμενη τελικότητά της, παίρνει άλλον δρόμο, καταλήγει στον σπαραγμό και τον θάνατο που, τελικά, όχι μόνο ματαιώνουν την αρχική πρόθεσή του, αλλά και αφανίζουν τον ίδιο.

Η «Πενθεσίλεια», το «δράμα της φρενίτιδας»¹⁰, το δράμα της Αμαζόνας που «ενσαρκώνει το παραλήρημα του καταστροφικού πάθους», όπως χαρακτηρίζει το έργο η M. Robert¹¹, τελειώνει με μια παράδοση συνθηκολόγηση με τον θάνατο. Με την εκμηδένιση του αντικειμένου του πάθους της, εκμηδενίζεται η ίδια της η ύπαρξη που είχε αναχθεί αποκλειστικά σ' αυτό. Η κοινωνική της υπόσταση είναι προ πολλού νεκρή. Δεν υπάρχει γι' αυτήν άλλος δρόμος από αυτόν που οδηγεί «στο βάθος ενός ορυχείου», από το οποίο «αποσπά την ιδέα του θανάτου» της.

Σ' αυτό το δράμα τού Kleist που, δομικά, βρίσκεται μετέωρο μεαξύ της αρχαίας και της σύγχρονης τραγωδίας, διαπιστώνουμε την πολλαπλότητα του τραγικού φαινομένου σε βαθμό που υπερβαίνει, πιθανώς, κάθε άλλη προηγούμενη και μεταγενέστερή του αισθητική

8. «Στο δράμα των «Schroffenstein» και στην τραγωδία της «Πενθεσίλειας», η γνώση της αλήθειας προϋπέθετε την εξάντληση όλων των τραγικών δυνατοτήτων που γεννά η "πλάνη"», γράφει ο R. Aurault (ό.π., σ. 258).

9. Βλ. *Les lois du tragique*, Paris, 1969, PUF, σσ. 9 κ. εξ.

10. Βλ. C. Demange, ό.π., σ. 331.

11. Βλ. *Un homme inexprimable*, σ. 74.

αποτύπωση. Ο τολμηρός αγώνας ενάντια στη μοίρα, η αυθεντική σύζευξη του θραν με το πάσχειν, ενσφαικλώνονται πειστικά από τη Πενθεσίλεια που, συνειδητοποιώντας την τραγική της νίκη, θα πει αυτό που πολλοί ήρωες του αρχαίου δράματος είχαν εκφράσει με τον ίδιο σχεδόν τρόπο: «Το τόξο παραπλανά συχνά τον τοξότη. Κι όταν πρόκειται να στοχεύσεις στην καρδιά της Τύχης, είναι κάποιοι κρυψίνους θεοί που σου καθοδηγούν το χέρι».

Επι πλέον, η δυσαναλογία της «άτης» προς την «ύβριν» είναι κι εδώ παρούσα, για να επιστεγάσει την υπερβολή όχι μόνο του ανθρώπινου, αλλά και του θείου, πράγμα που προσδίδει μια ηθική αμφισημία όχι μόνο στην απόφαση του ήρωα, αλλά και στη στάση των θεών. Είναι βέβαιο ότι δεν μπορεί κανείς να ικανοποιήσει ανέξοδα το ατομικό του πάθος σε βάρος ενός συλλογικού αιτήματος. Το τίμημα, όμως, εδώ, όπως και στις «Βάκχες» και αλλού, είναι δυσανάλογα μεγάλο σε σχέση με την παράβαση. Ενώ, λοιπόν, είναι καταραμένη «η καρδιά που δεν βρίσκει το μέτρο της», και οι θεοί, από την πλευρά τους, φαίνονται να αγνοούν αυτό το μέτρο. Η Πενθεσίλεια, ανακτώντας τις αισθήσεις της μπροστά στο πτώμα του Αχιλλέα, ανοίγει τα μάτια της «πάνω σ' έναν ανάπηρο κόσμο, πάνω στον οποίο οι θεοί δεν χαμηλώνουν το βλέμμα τους παρά μόνο από πολύ μακριά».

Απ' την άλλη πλευρά, πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η μηδανοποίηση του νοήματος της ζωής που καταλήγει στην αυτοκτονία, είναι ένα στοιχείο ξένο προς την αρχαία τραγωδία, όπου δεν έχουμε παρά μόνο μια περίπτωση άσκοπου αυτοχειριασμού, και μάλιστα «επεισοδιώδη», όπως θα τη χαρακτήριζε ο Αριστοτέλης (πρόκειται για την αυτοκτονία της Ευάδνης στις «Ικέτιδες» του Ευριπίδη)¹². Πράγματι, η ελληνική τραγωδία δεν υποβάλλει την ιδέα της ματαιότητας της ύπαρξης, ούτε και στις στιγμές όπου κάθε ανθρώπινη επιδίωξη έχει οριστικά ματαιωθεί. Αυτό το στοιχείο προσδιορίζει συχνά τη σύγχρονη τραγωδία, που ορίζεται από άλλες παραμέτρους του τραγικού. Από αυτή την οπτική, η «Πενθεσίλεια» προαναγγέλλει την ακαταξίωτη πορεία του Βούτσεκ προς τον θάνατο¹³ και —γιατί όχι;— εκείνης της μητέρας στην «Παρανόηση» του A. Camus. Μπροστά στο θάνατο του αγαπημένου προσώπου που οι ίδιοι σκότωσαν, ανοίγεται ένα κενό που δεν σημαίνει

12. Η περίπτωση του Αίαντα είναι διαφορετική: ο Σοφοκλής παρουσιάζει τον ήρωα, λίγο πριν από την αυτοκτονία του, να επικαλείται ηθικές αξίες και να υπαινίσσεται πως με τον θάνατό του θα αποκαταστήσει την ηθική τάξη που ο ίδιος διατάραξε, κι ότι θα ανακτήσει την αγαθή του φήμη (βλ. «Αίας», 646-92). Η πράξη του, λοιπόν, αποκτά κάποιο νόημα.

13. Ο «Βούτσεκ» του Georg Büchner γράφτηκε μόλις λίγα χρόνια μετά την «Πενθεσίλεια», αφού ο δημιουργός του πέθανε το 1837, αφήνοντας το έργο στη μορφή που γνωρίζουμε.

τίποτε γι' αυτούς, όπως δεν σημαίνει τίποτε και για την Πενθεσίλεια. Τον ήρωα του Büchner και την ηρωίδα του Camus τους καταπίνει το νερό, καθώς εισδύουν μέσα σ' αυτό, υπαρκτά εκμηδενισμένοι, όπως ακριβώς η Πενθεσίλεια βυθίζεται μέσα στο όρυγμα του είναι της.

RÉSUMÉ

Chara Baconicola-Ghéorgopoulou, *La polysémie du tragique: la «Penthésilée» de Heinrich von Kleist*

La «Penthésilée» de Kleist, une des rares tragédies authentiques de la dramaturgie moderne, pourrait servir d'argument à toute théorie possible du tragique. Drame inspiré par l'antiquité grecque (en ce qui concerne sa trame mythologique), la pièce en question présente une riche gamme de dimensions sémantiques du tragique, qui dépassent de beaucoup ses limites esthétiques. Les héros de cette tragédie, loin d'évoquer les personnages pathétiques, voire dramatiques, soumis aux exigences du romantisme, incarnent, à des niveaux multiples, le conflit tragique, tel qu'il se manifeste dans la tragédie grecque: inévitable, transcendant, écrasant.