

ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΚΟΣ ΚΑΛΛΩΠΙΣΜΟΣ

Η παραίτηση του κάλλους ως παράγοντας τραγικής ειρωνείας

Στη μελέτη αυτή εξετάζεται η σχέση του καλλωπισμού με τη μεταμφίεση. Πολλά μπορούν να ειπωθούν και να υποστηριχθούν για τον καλλωπισμό, έννοια ευρεία, την οποία καλύπτουν άλλες υποείνοιες σημαντικότερες και καθοριστικότερες, όπως είναι η χρήση της μάσκας, η ενδυμασία, η βαφή του προσώπου και, κυρίως, η μεταμφίεση στο άλλο φύλο.

Νίκος Ξένιος

Φιλολόγος

Χωρίς αμφιβολία, υπάρχει κάποιος αριθμός υπονοούμενων που κρύβονται πίσω από τις θεατρικές προκειμένες της αμφίεσης: αυτή, άλλοτε αποτελεί αναγκαία συνθήκη για τη λειτουργία της δραματικής πλοκής, άλλοτε απλά συνυπάρχει με αυτήν ή, τέλος (το συχνότερα απαντώμενο), είναι μέρος της υπόθεσης. Γίνεται διάκριση της αμφίεσης σε «λειτουργική» και «βοηθητική». Στην πρώτη κατηγορία μπορούμε να εντάξουμε κάθε επιμέρους «εξάρτημα» της αμφίεσης, που επιτελεί και μια «λειτουργία», ενώ στη δεύτερη υπάγονται οι κάθε λογής καλλωπισμοί που εξυπηρετούν καθαρά αισθητικούς λόγους (μακιγιάζ, π.χ., που δεν μεταμορφώνει, αλλά «τονίζει»). Επιπλέον, μπορεί να πει κανείς πως η Μυθολογία υπηρετεί καλύτερα από τη **δικαιοσυμτική** μεταμόρφωση του υποκρίτη στο Δράμα, ενώ αμιγώς θρησκευτικό λόγοι υπαγορεύουν κάποιες **ριζικές** μεταμορφώσεις ή, απλούστερα, την υπόδυση κάποιου άλλου προσώπου και κυρίως του άλλου φύλου. Μαρτυρίες που έχουμε από την αρχαιότητα δείχνουν πως η υποκριτική τέχνη ήταν κατεξοχόν προνόμιο των ανδρών· άρα η μεταμφίεση ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για την παράσταση. Αυτού του είδους οι μεταμορφώσεις ανήκουν στην κατηγορία των «*ὄν οὐκ ἔνευ*», δηλαδή αναπόφευκτα πρόκειται για «τυπικές» μεταμορφώσεις, με τα ανάλογα στερεότυπα – απλά, καθιερωμένων τα «προκαταρκτικά» της παράστασης και θεσιζούν το σχετικό επάγγελμα: ο μακιγιέρ, ή γενικά ο

θεράπωντας που έχει ως καθήκον του την προετοιμασία του ηθοποιού πριν ανέβει στη σκηνή, υπηρετεί το δράμα με τον ίδιο τρόπο που το υπηρετεί ο ενδυματολόγος, ο σκηνογράφος, ο φωτιστής κ.ο.κ. Όμως, υπάρχει και η άλλη εκδοχή, που βέλει τον καλλωπισμό του σώματος και του προσώπου σε κεντρική θέση, στο κορυφαίο σημείο της ερμάρησης των θεατρικών δραστηριοτήτων.

Ο άνδρας ηθοποιός, που θα υποδυθεί γυναικείο ρόλο, αναγκαστικά δεν είναι σε θέση να διατηρήσει τα «φυσικά» του χαρακτηριστικά και την ειθισμένη του αμφίεση. Το παράδειγμα της μεταμφίεσης του Πενθέα στις «Βάχκες» του Ευριπίδη είναι χαρακτηριστικό της τελεστικής σημαίνουσας του είδους. Ο Διόνυσος εμφανίζεται στο δράμα σε ερμαφρόδιτη μορφή και προκαλεί γενική αναστάτωση στην πόλη των Θηβών και στην ψυχική ισορροπία του νεαρού βασιλιά: Ο «πρίγκιπας» Πενθέας θα δηλώσει την αντίθεση στο στη «*νέα τάξη πραγμάτων*» με πεισματικό τρόπο και θα γίνει, έτσι, αντικείμενο της εκδικητικής διάθεσης του θεού. Το τέχνασμα (μηνίχ) που χρησιμοποιεί ο Διόνυσος για να πραγματοποιήσει την εκδίκηση του συνίσταται στην εξαπάτηση, τη δόλια παραπλάνηση του Πενθέα σε έναν κόσμο μεταφυσικό, αυτόν των μαιμόμενων γυναικών, που έχουν «*αναχωρήσει*» για το βουνό και λατρεύουν το θεό τους με την εκστατική, ένθεη μανία.

Ο Διόνυσος μεταμορφώνεται σε ταύρο, σε φίδι, σε ηλικό φάσμα και

τέλος σε εφήβο, που εξάπτει τον παιδεραστικό πόθο στις καρδιές των Θηβαίων. Η τιμωρία θα επέλθει ραγδαία, σαν κεραυνός. Ο Πενθέας και οι ομοϊδέατές του θα τιμωρηθούν σκληρά γιατί αμφισβήτησαν τη φυσική ανωτερότητα του θεϊκού στοιχείου και ο τρόπος (η οδός προς την εκπλήρωση της θεϊκής Άτης) θα είναι η εξομώωση του Πενθέα με το πλήθος των μαιμόμενων γυναικών. Προφανώς πρόκειται για μια κοινοτοπία άνευ προηγουμένου, όμως η πρώτη ματιά είναι σφαλερή. Ο Διόνυσος υπολογίζει στην αρχομανία και τη μταιοδοξία του νεαρού πρίγκιπα και του προκαλεί κυριολεκτικά την παραίτηση της αλλαγής φύλου. Ο Πενθέας δεν υποδύεται τη γυναίκα, αλλά στα πλαίσια της δραματικής ψυχολογίας **είναι** γυναίκα και αντιδρά όπως θα αντιδρούσε μια γυναίκα με την αντίστοιχη αμφίεση: χαριεντίζεται, ελπίζει να αρέσει, καλλωπίζεται με καθρέφτη τη θεϊκή γλώμη (ρωτά: «*Είμαι όμορφη?*»). Εν ολίγοις, η τραγικοκομική αυτή σκηνή συνοψίζει το «θαύμα» σε όλη του τη μεγαλοπρέπεια. Κανείς μας δεν ξέρει αν ο ανάγκες της παράστασης επέβαλαν ή όχι στο σκηνοθέτη-δραματούργο να εξαπατήσει το κοινό, «*μεταμορφώνοντα*», όσο αυτό ήταν δυνατό, τον ήρωα σε πρωίδα. Κατά πάσα πιθανότητα, μάλλον το αντίθετο συνέβαινε. Το κοινό «*συνωμύησε*», άθελά του, με τη θεϊκή πανουργία, άρα προσηλυτίζεται, κατά κάποιον τρόπο.

Αναφερόμενοι στην «πολυσημαντότητα» του δράματος, ως εξιστόρη-

σης σειράς γεγονότων, και στη σύστοιχη συνθετότητα των χαρακτηρισμών που προκύπτουν από αυτή τη συρροή γεγονότων, νομίζουμε πως θα ήταν αφελές να αμελήσει κανείς την αντίθεση των ψυχολογικών καταστάσεων που διακρίνονται τα δύο φύλα στα πλαίσια της πλοκής. Δεν μιλάμε για τις «κλισέ» διαφορές μεταξύ τους, αλλά για τις εξατομικευμένες διαφορές, ανάμεσα π.χ. στην Εκάβη και στον ηγέτη των Τρώων, ανάμεσα στη Μήδεια και στο βασιλιά της Κορίνθου... Θεωρούμε απαραίτητη την αντιπαράθεση της Αγαής με τον Πενθέα, το γιο της, καθώς και την επισήμανση της αμφισβουσιαστικότητας του θεού, που δεν είναι παρά τεκμήριο της ανωτερότητας της θεϊκής «φύσης»: Όλες οι μαρτυρίες συνηγορούν στο ότι στην αρχαιότητα οι «τραβηστί» λατρεύονταν ως «ιδιαιτέρα» όντα, προκρινόμενα με μαντικές και άλλες υπερφυσικές ικανότητες. Η «διφύα» τους, καθ' εαυτή, γοήτευε την άπειρη ψυχή του ανθρώπου, σε εποχές κατά τις οποίες οι επιταγές της εξουσίας κάθε άλλο παρά επέτρεπαν την παρέκκλιση του μοντέλου ζωής που επικρατούσε.

Άμεσα γίνεται αντιληπτό πως η εκκεντρική εμφάνιση του Διόνυσου στις «Βάκχες» δεν αποτελούσε στοιχείο που σόκαρε τον αρχαίο θεατή, αλλά αντίθετα, μαζί με τον πλάγιο αλλά αποτελεσματικό τρόπο με τον οποίο ο θεός μεθόδευε την τιμωρία του, συν-αποτελούσε ένα είδος «εισαγωγικής» παρατήρησης στη μέτρεται εξέλιξη της δραματικής πλοκής. Τα τεκταινόμενα επί σκηνής ευθύς εξαρχής συνδέονταν με το διπλό πρόσωπο του θεού, και το επίσης διπλό πρόσωπο του Πενθέα αποτελούσε τη «λύση» της υπόθεσης: Θα δούμε κατά ποιον τρόπο ο «τραβηστί» Πενθέας παίρνει το διαβατήριο για το βασίλειο του Θανάτου, ενώ (και ετυμολογικά ακόμα) το όνομα του οινώνει το θάνατο!

Ψυχολογικά, η γυναικεία αμφίεση και συμπεριφορά παραβιάζει τον κώδικα των ανθρωπίνως δυνατών, γι' αυτό και αποτελεί σημείο «μετάβασης» στον κόσμο της αλόγης και παρεκτετραμμένης συμπεριφοράς, στη χώρα της μαγείας και της ένθεης έκστασης (μανίας), εκεί όπου λαμβάνουν χώρα τα άρρητα μυστήρια του θεού και η ανθρώπινη συνείδηση και ηθική δεν χωρεί...

Ως εκ τούτου, μας επιβάλλεται να διαβλέψουμε στην επιθυμία του Πενθέα να «συμμετάσχει» στα όρα του βουνού κάποια «δεύτερη» φύση του, πέρα από την ανθρώπινη, αυτή που άμεσα εξοικειώνεται με το χώρο της Υπέρβασης και υποθετεί τα Λατρείακά χαρακτηριστικά του μμημένου. Το κυριότερο (που αφορά τη βακχική λατρεία) είναι η υπέρβαση της ταυτότητας του φύλου. Πώς επιτυγχάνεται αυτή; Μα, απλούστατα, με την αλλαγή φύλου ή έστω την προσωρινή απαλλαγή από τις δεσμεύσεις (ψυχολογικές και ανατομικές) που το υπάρχουν φύλο επιτάσσει. Για παράδειγμα, δεν επιτρέπεται η είσοδος στον trans αυτό χώρο χωρίς τη σφραγίδα του θηλυκού ή του τεθλασμένου...

Εθελούσια νομιμοποίηση μιας – κατά τα φαινόμενα προσωρινής – μεταμόρφωσης οδηγεί τον Πενθέα στην παρανόηση του επικείμενου θανάτου του, που στο συγκεκριμένο δράμα παρουσιάζεται ως αναπόφευκτος... Μια Μοίρα θεϊκή τον επιβάλλει, και ο Πενθέας θα μεταμορφωθεί σε σφάγιο στο βωμικό της θεϊκής μεγαλοπρέπειας. Το εξιλαστήριο θύμα της παρακοής. Ο ήρωας είναι (ή γίνεται) τραγικός, στο βαθμό στον οποίο δεν έχει ακόμη συντελεσθεί η διαδικασία της αναγνώρισης προς το σαρκό του το ίδιο, σαν να ζωγραφίζεται σε πρώτο πλάνο η εικόνα του όπως **πρόκειται** να γίνει: η εικόνα του νεκρού εαυτού του. Με λίγα λόγια, ο Πενθέας, μεταμφεζόμενος σε γυναικεία, σπάζεται με τα κτερίσματα του τάφου του, φερότα το «προσωπείο του θανάτου», παραβαίνει τους απαράβατους νόμους και τις υποχρεώσεις που του επιβάλλει η φύση του και πληρώνει, με τίμημα την ίδια του τη ζωή, αυτή την 'Υβρι. Η 'Υβρις συνίσταται κυρίως στην παρακοή της θείας εντολής, όπως και στην υποτίμηση της θεϊκής μεγαλοφύας, αυστηρό που τον ξεγελά με δόλο, υποσχόμενη πρόσβαση (ενός αμύτη) στην περιοχή των μμημένων, είσοδο του άνδρα εισβολέα στη σκοτεινή και παντοδύναμη χώρα της γυναικείας ισχύος. Εκεί όπου λαβαίνουμε χώρα τα Μυστήρια «ανδρικό πόδι δεν χωρεί», και η παρανόηση αυτής της αυτονόητης αλήθειας φαίνεται και στο παρακάτω απόσπασμα από την «Αντιόπη» του Ευριπίδη: «Τὸ δ' ἄσθενές μου καὶ τὸ θῆλυ

σώματος κακῶς ἐμέμφθης!» (Καμπίσης, Editions commentées des fragments, Athènes 1972, σελ. XIII-XVII).

Η αυτάρκεια που συνοδεύει την περιβόλη με τα γυναικεία ρούχα φαντάζει φυσική, αν αναλογιστεί κανείς ότι μεταστρέφεται και η ψυχολογία του Πενθέα. Το ψυμίο εδῶ λειτουργεί ως επικάλυψη, μετατρέπεται σε κάτι που δεν είναι επιτρεπτό τέλος θλιώνει την ενοχή για το αμάρτημα που πρόκειται να διαπραχθεί, παρόλο που αυτή δεν είναι ενουνευμένο συναίσθημα. Οι κατηγορίες της Συνείδησης και του Υποσυνείδητου δεν υπάρχουν στον 4ο μ.Χ. αιώνα κι έτσι αποτελεί μάλλον επιπονητική ασυνέπεια η μιλία για την Τραγωδία σαν να επρόκειτο για Θεάτρο Χαρακτήρων. Τελικά όμως φαίνεται πως ο Ευριπίδης και ο σ' αυτόν ακόμα τον τομέα υπήρξε πρωτοπόρος νοηματοδοτώντας την Υπέρβαση ως αποτέλεσμα συνειδητής επιλογής, κάνει άβελα του τη διάκριση ανάμεσα στη θεϊκή βέλση και στην ανθρώπινη (το είδος «βουλητικό»), τρώντας στα επίπεδα απλής κατάταξης ειδολογικής την κάθε επίσημανση ιδιαιτερότητας (προσωπικότητας) και αποφεύγοντας να μιλά για προίρηση, ελεύθερη βούληση του ανθρώπου.

Ο καλλιπωσιμὸς του Πενθέα δεν είναι παρά ιερουργικός καλλιπωσιμὸς, ανάλογος μ' εκείνον που γίνεται στα σφάγια πριν τη θυσία: θυμίζει τον γαμήλιο καλλιπωσιμὸ της Ιφιγένειας («Ιφιγένεια εν Αυλίδι»), που επίσης είναι δισημάντος – από τη μια σημαίνει την είσοδο του νέου κοριτσιού στη σφαίρα της ενήλικης (από «άρκτος» γίνεται «θῆλυ») και από την άλλη υπαινίσσεται το τέλος της εποχής της αγνότητας, ένα είδος, δηλαδή, μεταφυσικής ερμηνείας του θανάτου. Το είδωλο της Ιφιγένειας είναι που θα παραστεί στη θυσία της, το πραγματικό σφάγιο βρίσκεται αλλού, κι έτσι η ηρωίδα επιλέγεται από την Αρτέμιδα για ιερεία της θαιμωστής της Λατρείας. Μετά την επιστροφή της από την Ταυρίδα, θα παραστεί στο θάνατο αλλά και στην τεκνοποίηση των γυναικῶν-λατρευόντων της. Θα συνυπάξουν, στο γάλαμά της, οι ιδιότητες της Θεάς του Άλλου Κόσμου και της Ήλειθίας τῶν ἄδολων.

Μέρος του ευρύτερου τελετουργικού καλλιπωσιμὸς είναι και το στε-

φάνωμα των διονυσιακών λατρευτικών με φύλλα δάφνης, φύλλα κισσού ή φύλλα αμπελιού, η χρήση λευκού και κόκκινου χρώματος ως επικάλυψης του προσώπου, η κόμωση κατά κάποιον ορισμένο, προκαθορισμένο τρόπο και, τέλος, η ρυθμική επαναληπτική κίνηση, σε συνδυασμό με την ημίγυμνη έκθεση του σώματος κατά τη διάρκεια του Μυστηρίου. Συχνά οι Μαινάδες παρίστανται με τονισμένα τα στοιχεία που διακρίνουν το φύλο τους, μάλιστα κατά προκλητικό τρόπο, και είναι αυτό μια μορφή αναπαριστατικής τέχνης ομοιοπαθητικής υφής, κατάλληλη στο να προκαλέσει το επιθυμητό αποτέλεσμα μέσω της χρήσης ενός υποκατάστατου: π.χ., το κόκκινο χρώμα θα μπορούσε να δηλώνει την επερχόμενη αιματοχυσία (ωμοφαγία) και το λευκό χρώμα την ανγόητητα, ως αποτέλεσμα της καθαρικής λειτουργίας της τελετής (εξάντησης).

Τα «ιερέια» (δηλαδή τα υποψήφια θύματα) της τελετής μπορεί να καταταγούν σε σφάνια και σε αναίμακτα θύματα, σύμφωνα τουλάχιστον με τη διάκριση του Jean Casabona (Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grèce, Annales de la Faculté, Aix-en-Provence 1966, σ. 330 κ. εξ.). Πέρα από την καθαρά διαπολογική διαφορά (μια και το θέμα μας άπτεται της ωμοφαγίας), η διαφορά της αιματηρής από την αναίμακτη θυσία είναι και συμβολική: Στην κατηγορία των αναίμακτων τελετών κατατάσσονται όσες (θεωσιμμένες από τις πόλεις-κράτη) διαδικασίες αναφέρονταν στην επίσημη αναπαράσταση (δρώμενο) καλύτερης μυθολογικής θυσίας, αιματηρής, αυτής που στάθηκε αιτία για σειρά δραματικών ή επικών αφηγήσεων: Η παιδοφαγία των Αττών και Θυέστη, για παράδειγμα. Μαρτυρούνται όμως μόνον αναίμακτες τελετές και μια σχετική πηγή είναι και η Τραγωδία.

Στην περίπτωση του Πενθέα (όπως και του μυθικού Ακταίωνα) πρόκειται για «τομή» του αρκίσιου του θύματος: Αυτό έχει ιδιαίζουσα σημασία για την ευρύτερη πολιτισμική ατμόσφαιρα μέσα στην οποία πραγματοποιούνται το Μυστήριο. Ο τεμαχισμός έχει σχέση με τον βρασμό της τροφής και όχι με το ψήσιμο της. Το σφάνιο είναι ένα μέρος των ορκίων, ενώ το τόμιο είναι μια επί μερους κα-

τηγορία των σφαγίων. Σύμφωνα με την «ενεργητική» (εθελοούσια) θυσία, είναι τα «διαβατήρια» αυτά για τον Άλλο Κόσμο, ενώ σύμφωνα με τη διδασθη του θύτη, είναι τα Ευαγγέλια, τα Σωτήρια, τα Νικητήρια μηνύματα της τελετής.

Ας περιοριστούμε εδώ στα «διαβατήρια», για να τα συνδέσουμε, πρόποιν τινά, προς τη διαδικασία του Καλλιπαισμού, χαρακτηρίζοντας τα ως προθυσία. Η χρονολογική προτεραιότητα των προθυσιών δεν είναι συμπωματική. Είναι η απεικόνιση της απαραίτητης διαδικασίας που θα μας εισαγάγει στο δράμα, και όχι ένα μέρος του (ιδίου του δράματος). Τελικά είναι, σε μίαν ελεύθερη απόδοση, το «μαγείρεμα» του θυσίου, πριν αυτό συγκεντρώσει τα χαρακτηριστικά του σφαγίου, και απηχη σημαντικό μέρος των γαστριμαργικών ηθών των αρχαίων Ελλήνων... Η διακόσμηση του υποψήφιου θύματος μοιάζει, σε γενική αντιστοιχία, με τη διακόσμηση του τραπέζιου πριν από το γεύμα.

Η θυσία του Πενθέα ενέχει θέση σπονδής, κατά κάποιον ανεξήγητο τρόπο, στις ορέξεις ενός αμειλικτού και καταστροφικού θεού, που περιέργως είναι θεός-εκπολιτιστής, εκτός από τιμωρός.

Οι (άγνωστες σε μας σήμερα) συνθήκες, κάτω από τις οποίες το δράμα λειτουργούσε στα πλαίσια της παράστασης, επέβαλλαν κάποιες σκηνικές συμβάσεις. Οι αναγκαιότητες του συγκεκριμένου χωροχρόνου μας είναι επίσης άγνωστες, ή είναι τόσο λίγο γνωστές, που είναι αδύνατο να ξαναφέρουμε στα μάτια μας τον ακριβή τρόπο της παράστασης, ούτε καν τις ακριβείς μεθόδους μακιγιαρίσματος ή κατασκευής της θεατρικής μάσκας.

Βάφοντας τα μάτια του ή καλύπτοντάς τα πίσω από μια μάσκα, ο ηθοποιός δεν κάνει άλλο από να κρύβεται από τα ερευνητικά μάτια των θεατών, να απομονώνεται στο θαυμαστό σκοτεινό κόσμο της ψυχής που υποδέχεται, να εξασφαλίζει ένα μεγάλο ποσοστό απομόνωσης από τα φώτα και τους θορύβους της σκηνής. Αποστασιοποιούμενος από τις συμβατικότητα που προαναφέραμε, ο ηθοποιός καταρτίζει μόνος του το ρόλο, ως αυθύπαρκτη οντότητα, παρεκκλίνει της καθιερωμένης ερμηνευτικής πορείας και δημιουργεί. Αποκρίνεται σε φωνές που έρχον-

ται από τον υπερβατικό χώρο της μυθικής αφήγησης. Κινείται «πατώντας πάνω σε σύννεφα». Εκστασιάζεται.

Οι Βάκχες ορμούν στο εσωτερικό της σκηνής και μεταφέρονται, στα εκπληκτικά μάτια των θεατών, τις τελεστικές ιδιαιτερότητες της «αναγωγικής» τους λατρείας ή σκηνη-μετατρέπεται άμεσα σε ιερό μιας θρησκείας, ιδίως στα λυρικά μέρη (χορικά), όπου η γλώσσα γίνεται όργανο μετάληψης της θεϊκής ουσίας και η έλευση του ηγέτη-πολιούχου θεού αναμένεται από στιγμή σε στιγμή! Ο θάνατος του Πενθέα δεν αναπαρίσταται παρά με τη γλώσσα. Είναι μια Αγγελία θανάτου, και λίγο είναι αυτοί οι θάνατοι που θα αναπαρισταθούν ποτέ επί σκηνής. Το Θαύμα λαμβάνει χώρα μέσα στα ιερά των θρησκειών, ποτέ δεν γίνεται αντικείμενο δημόσιας θέας. Φανταζόμαστε, λοιπόν, κάπου στο σούρουπο, τον γυναικοντυμένο Πενθέα να κάθεται πάνω στο κλαδί του δέντρου και εκπληκτικά να κοίτα τα απερίγραπτα μαιναδικά δρώμενα, ενώ ξάφνου το κλαδί τον εκσφενδακνίζει εν μέσω των μισότρελων γυναικών. Τότε, η δραματική έκβαση φτάνει στο απόγειο της τραγικότητάς της, όταν η μάνα του τον περνά για σφαχτή και κάνει το πρώτο μίσαιμα, αρχίζει μαινασμένη να τον διαμελίζει. Του κόβει το κεφάλι και το καρφώνει στο θύρο της, το περιφέρει περήφανη ως τρόπαιο της κληγετικής της δεξιοτήτας. Πάντως, δεν έχει συναίσθηση η εγκληματίας που διαπράττει. Το σφάνιο δεν είναι ο Πενθέας, αλλά το γυναικωτό και απροσδιόριστο ταυτότητας αυτό πλάσμα που εισέβαλε στο βασιλείο της.

Η Αγαθή γυρνά στην πόλη τριποαφόρα, με το κεφάλι του γιου της μπηγμένου στον πάσσαλο, και επιδεικνύει το «λιονταράκι» που χυρίζεται πως έπιασε στο κυνήγι. Το διακοσμητικό στοιχείο του καλλιπαισμού του Πενθέα έχει ήδη αποδειχτεί η ασφαλής διόδος προς το βασιλείο του 'Αδη και τα χρώματά του θα έκαναν ροδαλά τα μάγουλά του να είναι ανακατεμένα με το αίμα του, το αίμα της σπονδής. Η αποσύνθεση του προσώπου του θανάτου γίνεται με την οριστική αποκοπή του κεφαλιού από το κυρίως σώμα. Μοιάζει, η όλη ιστορία, με μίαν αλληγορία ειρηνική, που

περιγράφει πώς βφάονται και προετοιμάζονται οι νύμφες για την έλευση του Νυμφίου. (Ακόμη και ο βίαιος τρόπος με τον οποίο ο Ιησούς περιβάλλεται τη γλαυδα, στέφεται το ακάθιστο στεφάνι, επευφημείται ειρωνικά από τους χλευαστές του, είναι μια αλληγορία της προετοιμασίας της νύμφης για το γαμήλιο ταξίδι, ένα είδος τελετουργικού θανάτου).

Μπορούμε να αποδώσουμε συμβολικές σημασίες στον καλλιωπισμό; Ναι, και μάλιστα διαμετρικά αντίθετες από αυτές που τον προσδιορίζουν ως στάδιο εξέλιξης της θεατρικής σκευής και ως κώδικα κοινωνικής συμπεριφοράς. Προνόμιο των ανδρών, στα πλαίσια της θεατρικής παιδείας της κλασικής και μετακλασικής εποχής, σαρκάζει τα γυναικεία ήθη επί σκηνής, τοποθετεί την αποτήριχσή στα όρια του γελιού, διακρίνει τα δύο φύλα, επισημάνει τα συστατικά στοιχεία της θηλυπρέπειας και της ομοφυλόφιλης διάθεσης. Τέλος συνοψίζει τη συγκεκριμένη γνώση των αρχαίων Ελλήνων για την αισθητική που θέτει τη γυναικία στον αντίποδο του άνδρα σε ό,τι αφορά τη φυσικότητα του κάλλους...

Η τεχνέσιμος καλλιωπιστική διάθεση του Διόνυσου προς τον Πενθέα απαρτίζεται, στις «Βάκχες», το σύνολο των παιχνιδισμάτων ανάμεσα στα δύο φύλα, που είναι μεν προσιτά για το θεό, αποτελούν όμως ταμπού απαράβατο για τους θνητούς. Προκαλύπτοντας την αισθητική του κοινού, ο Διόνυσος γελιοποιεί το νεαρό Πενθέα, αποκαλύπτοντας τα μύχια του ψυχισμού του και περιβάλλοντάς τον με το περπαικτικό γυναικείο ψιμίθιο: —Πού πας να κρυφτείς; μοιάζει σα να τον λεί. Και ο Πενθέας ζει μέσα σε μια διαρκή παραίσθηση; ονειρεύεται το όνειρο της διπλής Θήβας, το διπλό όραμα του ήλιου, τη διπλή του ζωή. Το βάψιμο και η μεταμφίεση είναι το τελευταίο προπύργιο πριν την οριστική του μετάβαση στον υπερβατολογικό ψυχισμό της γυναικείας-μαινάδας. Ο Διόνυσος είναι ένας «γητευτής», που καταστρέφει με ευκολία τα ανθρώπινα κτίσματα, ανασυνθέτει με ευκολία τα ανθρώπινα ωράρια, μεταστρέφει τις ανθρωπίνες διαθεσές κατά πώς φρονεί· τέλος, αποφασιζει για την έκβαση του δράματος, χρησιμοποιώντας ένα κόλπο:

Η μεταμφίεση και ο καλλιωπισμός του Πενθέα εδώ παίρνουν διαστάσεις θεϊκού τεχνάσματος και η διδακτική αξία της υπόθεσης ολοκληρώνεται με την τυφλή αποδοχή της ανθρώπινης μοίρας. Ο Πενθέας δεν καλλιωπίζεται ούτε περιποιείται τις πτυχές του ενδύματός του αποκλειστικά και μόνο για να εξεπατήσει τις Μαινάδες, αλλά και για να «αρέσει» στο θεό. Η μέθεξη στη λατρεία του Βάκχου είναι από τη φύση της ερωτική μέθεξη, που λίγο απέχει από τον οργασμό των εραστών. Άλλωστε, ποιος θα αρνιόταν πως η έκσταση της βακχικής μέθης, η μέθη καθ' εαυτήν και ο σεξουαλικός οργασμός είναι εκφάνσεις της ίδιας — ακριβώς — υπερβατικής διάστασης των ανθρωπίνων;

Η όλη μας επιχειρηματολογία συνδέεται, έτσι, με την αποδοχή του καλλιωπισμού και της χρήσης κάποιων υποκατάστατων ως θεμελιωδών οργάνων για την εξασφάλιση της ηδονής. Στην περίπτωση του Πενθέα η ηδονή αυτή συνδέεται άμεσα με την κατάρκτηση της εξουσίας.

Όμως, και η γενικότερη απολαυστική διάσταση της διονυσιακής λατρείας, το άγγιγμα των ορίων ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, δεν είναι παρά σημαίνουσες της ερωτικής μέθεξης προς το θείο στοιχείο που ενυπάρχει στα κοσμικά πλαίσια, εκτρέπεται όμως πολύ της κοσμιότητας, ειδικά όταν ξεπερνά τα επιτρεπτά όρια. Ποιος θέτει τους φραγμούς; Για να αποφύγουμε τη φροδική ανάλυση, για μια ακόμα φορά παραπέμπουμε στην επιταγή του πολιτισμού, της «εν πόλει» κοσμιότητας, που αντιτίθεται στην πραγματικά υπερβατική φύση των ανθρωπίνων όντων (transzendentalische Natur).

Η ομορφιά — και η αισθητική γενικά — είναι επιταγές πολιτισμικές που αφορούν την αποδοχή από τον εραστή ή το σύνολο των συμπολιτών. Όμως δεν στερούνται και μιας φιλοσοφικής (βιωμένης από τον Πλάτωνα) νοηματοδότησης, όσο δεν εφευρόμαστε από τα όρια του ανθρωπίνως εφικτού. Ως εκ τούτου δε η ομορφιά παίρνει τις διαστάσεις αυθύπαρκτης φιλοσοφικής έννοιας, ενός αντικειμένου της φιλοσοφικής αναζήτησης. Η εξωραϊστική δραστηριότητα είναι μέρος της γενικότερης αυτογνωσίας, το-

ποθετημένη στις παραπάνω προϋποθέσεις. Η αποδοχή ή όχι του ατόμου από ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο συνιστά και το βαθμό της ατομικότητάς του, και μάλιστα κατά τρόπο αντιστροφής ανάλογο: η συμμόρφωση (κοιφομομομο) προς τα ισχύοντα αισθητικά πρότυπα είναι τρόπος εκτίμησης ενός ατόμου με μειωμένη ατομικότητα. Αντίθετα, η αντίθεση προς τα ισχύοντα πρότυπα διακρίνει την προσωπικότητα, την εξυμνώνει μέσα στο πλήθος, την καθιερώνει. Καταλήγουμε στο να δεχτούμε πως η αποδοχή των γυναικίων ήταν δύσκολη υπόθεση στα πλαίσια της αρχαίας ελληνικής κουλτούρας. Το ίδιο δύσκολο ήταν και ο προσδιορισμός της ατομικότητάς. Το άτομο μέσα στην πολιτεία δένεται με άρρηκτα δεσμά με τις λειτουργίες που επιτελεί. Το Κάλλος, ως κεφαλαίο της αισθητικής κατηγορίας, αποτελούσε πάντα το κεντρικό σημείο αναφοράς του ατόμου, μαζί με τις ιδιαιτερότητες του χαρακτήρα και της ιδιουσφαιρακτικής δομής (ας μην ξεχνάμε το πρότυπο του «καλού κάγαθου»). Η μέθεξη στο θείο, σύμφωνα τουλάχιστον με την πλατωνική κοσμοθεωρία, αποτελεί σταθερή πηγή γνώσης της Ομορφιάς ή, αντίστροφα, η ανάγκη μέθεξης στο Κάλλος είναι ασφαλής οδός πρόσβασης στο θείο. Βέβαια, για τον Ευριπίδη τα πράγματα δεν είναι ακριβώς έτσι. Ο ειρωνικός καλλιωπισμός του Πενθέα δεν είναι άλλο από το «κόλπο» που εφαρμόζει η θεϊκή διάνοια για να προκαλέσει σύγχυση ανάμεσα στην περιπλεγμένη ατομικότητα του ήρωα και την εξίσου περίπλοκη κοινωνική πραγματικότητα που τον περιβάλλει. Ουσιαστικά, ο τραγικός αντιστρέφει τις αισθητικές προκειμένες των συγχρόνων του, παράλληλα με μια ριζική αντιστροφή των ηθικών τους αξιών: από τη διαλεκτική αντιπαράθεση του Πενθέα-θύτη προς τον Πενθέα-θύμα προκύπτει αφήρησε όλη της την καθάρτητα μια εννοιολογική διάκριση: «ού καλόν τού άγαν». Θεοσιζείται, έτσι, η «πόλη» του Διόνυσου, μια ιδεατή προβολή του παρελθόντος της πόλης-κράτους στο επίπεδο της μυθικής διαστροφής της πραγματικότητας: Τα δεδομένα των αισθήσεων αποκαλύπτουν τις συνιστώσες της παραισθήσεως.