



Μορφές της Κασσάνδρας στη λόγια μουσική δημιουργία

Ένας αντιστικτικός επαναπροσδιορισμός



Γράφει η ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΑΝΙΟΥ*

Το παρόν κείμενο (προϊόν της μεταδιδακτορικής έρευνάς μου), συνιστά μια σύνθεση πληροφοριών και σκέψεων ελεύθερης ροής επί των μορφών της Κασσάνδρας, όπως αποτυπώνονται στη δυτική λόγια μουσική, με την επικουρία αναφορών από το θέατρο και την ποίηση. Η Κασσάνδρα συνιστά μια σειρά από πτώσεις: από τη βασιλική περιωπή στην προσφυγική συνθήκη, από το χάρισμα στη γελοιότητα (μέσω της στέρησης της πειθούς από τον θεό Απόλλωνα) από τη μαντική στην τρέλα, από την ιερότητα στη σκύλευση. Ως εκ τούτου, νοώ την Κασσάνδρα ως ένα σύμβολο έκπτωσης της γυναικείας θέσης κατά το πέρασμα στην πατριαρχική κοινωνία.

Εισαγωγή

*«Λυπάμαι που η φωνή μου ήταν σκληρή.
Δείτε τον εαυτό σας από τα άστρα – φώναζα.
Δείτε τον εαυτό σας από τα άστρα.
'Ακουγαν και χαμήλωναν το βλέμμα τους»*
Βισουάβα Σιμπόρσκα, Κασσάνδρα

Η Κασσάνδρα συνιστά μια σειρά από πτώσεις: από τη βασιλική περιωπή στην προσφυγική συνθήκη, από το χάρισμα στη γελοιότητα (μέσω της στέρησης της πειθούς από τον θεό Απόλλωνα) από τη μαντική στην τρέλα, από την ιερότητα στη σκύλευση. Ως εκ τούτου, νοώ την Κασσάνδρα ως ένα σύμβολο έκπτωσης της γυναικείας θέσης κατά το πέρασμα στην πατριαρχική κοινωνία. Η δύναμη αυτού του προσώπου όσο και η έκπτω-

i * Διδάκτωρ μουσικολογίας και σοπράνο

σή του βάσει έμφυλων χαρακτηριστικών επιμαρτυρείται από τη σύνδεση της Κασσάνδρας με τη θεότητα Αλεξάνδρα, που λατρευόταν στα Λεύκτρα της Λακωνίας, καθώς και από την ταύτισή της με τη θεότητα Πασιφάν, η οποία τιμόταν από κοινού με τον Ήλιο σε ένα ναό στην περιοχή του Οιτύλου (Γιωτοπούλου, 2012: 15). Στη δυνατή της αυτή εκδοχή, ως «φως παντού», η Κασσάνδρα προφητεύει, αποκαλύπτει, φέρει τα κρυπτά υπό το φως του ήλιου, καθιστώντας το χρόνο ενιαίο, προσηλάσιμο και αμείλικτο, συνορεύοντας έτσι με την αλήθεια και το δίκαιο – το παράξενο δίκαιο της ζωής.

Η Κασσάνδρα, στα αρχαία κείμενα, με την ιδιαίτερα πλούσια φωνητικότητα της, εκπροσωπεί ένα τοπίο εκτοπισμένων, αφανών και ακυρωμένων φωνών: Φωνών ισχυρών πρωταρχικών, μεταμορφούμενων και παράξενων, που προξενούσαν φόβο και έβραζαν το κατεστημένο σε κίνδυνο – χαρακτηριστικό παράδειγμα το συνιστούν οι διαρκείς νομοθετήσεις για τα μοιρολόγια και τους θρήνους των γυναικών στην αρχαία Ελλάδα, τα οποία ξεσήκωναν κοινωνικές αναταραχές (Αλεξίου, 2008: 64). Μελετώντας τον «διαδραστικό» μονόλογο της Κασσάνδρας στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου, ένας άφθαστος πυκνότητας, ρυθμικότητας και εναλλαγής καταστάσεων ποιητικός λόγος αρθρώνεται: Η Κασσάνδρα λειτουργεί καθαυτή ως ποιητική φωνή, ικανή να ξεπερνά την εγγενή «ασθένεια της γλώσσας» που παρεμβαίνει και μεταμφιέζει την κατανόηση του κόσμου την ίδια στιγμή που τον εξηγεί (Wittgenstein, 2022).

Η Κασσάνδρα μπορεί να νοηθεί ως σύμβολο του «αφάνταστου», αυτού που ουδέποτε γινόταν πιστευτό στην ανθρώπινη ιστορία (για παράδειγμα, οι μαρτυρίες των επιζώντων από τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης). Το μαντικό χάρισμα την φέρει να κατοικεί μεταξύ ρητού και άρητου, αφενός ως όχημα του θεϊού λόγου, το οποίο έρχεται να ψηλαφήσει το ατελώς καταληπτό, και αφετέρου ως κάτοχο της εξουσίας του μάρτυρα «που συνίσταται στη δυνατότητα να μιλά στο όνομα μιας αδυναμίας του λέγειν» (Agamben, 2015: 189). Ενσαρκώνοντας

τον αληθινό γνώστη των γεγονότων, που η μαρτυρία του δεν θα ακουστεί ποτέ, η Κασσάνδρα μεταφέρει σε πρωθύστερο σχήμα το ίδιο της το θανατικό βίωμα, ενώ έρχεται να αποκαλύψει φωνές του παρελθόντος στον μέλλοντα χρόνο: Η Κασσάνδρα για μένα είναι το φημωμένο στόμα της θυσιαζόμενης Ιφιγένειας, που, δέκα χρόνια μετά, ανοίγει για να εκφέρει κατάρες και φρικτές προφητείες, φέρνοντας στο φως τον πηχτό ανθρώπινο πόνο που ελλοχεύει κάτω από την επιβεβλημένη κοινωνική αρμονία. Η Κασσάνδρα είναι η φωνή του ασύλληπτου. Ως τέτοια παραπέμπει στη «φωνή του Λιρ» από το έργο Τρεις ιρλανδικοί μύθοι (1920) του Henry Cowell¹ με τη μορφή της να στέκει στο κατώφλι μεταξύ ανθρώπινου-θεϊκού κόσμου και των τεθλασμένων γλωσσών τους.²

Η Κασσάνδρα προοιωνίζει μια ανεπαίσθητη απαρχή της έκπτωσης του «ιερού» μαζί με την έκπτωση της γυναίκας, όπου η προφητεία και το μαντικό χάρισμα εκτοπίζονται στην περιοχή της τρέλας και της ένδειας. Η μορφή της ζει στο σημείο όπου η αναταραχή των γλωσσικών κανόνων έρχεται να αποκαλύψει αυτό που εκλείπει ή έστω να δείξει προς τα εκεί. Η Κασσάνδρα παραμένει παντού ξένη, «ενδιάμεση» αχαρτογράφητη, εγγενώς πολυμεσική. Ζει εν μέσω παρελθόντος παρόντος και μέλλοντος, σε μια παράδοξη χρονικότητα που προσιδιάζει στις εσωτερικές συναισθητικές ροές του χρόνου και παραπέμπει στη συμπύκνωση του ποιητικού λόγου και του τραγουδιού. Εκπατρισμένη όπως είναι, το γκρέμισμα του τριπτύχου παρελθόν-παρόν-μέλλον τής

1. Σύμφωνα με τον εν λόγω μύθο, ο «Λιρ με τη μισή γλώσσα» ήταν πατέρας των θεών και του σύμπαντος. Όταν έδωσε διαταγές για τη δημιουργία του κόσμου, οι θεοί που εκτελούσαν τις οδηγίες του κατανόησαν μόνο το ήμισυ από όσα άρθρωσε, μιας και η γλώσσα του Λιρ ήταν μισή: Αποτέλεσμα είναι πως για ό,τι και αν συμβαίνει, πάντα υπάρχει μία μη αναμενόμενη και κρυμμένη αντιστοιχία, που σηματοδοτεί το άλλο μισό των σχεδίων του Λιρ για τον κόσμο (Cowell, H., 1920. *Three Irish Legends, The Voice of Lir*. Breitkopf, Νέα Υόρκη, σ. 4).

2. The Voice of Lir- Sorrel Doris Hays <https://www.youtube.com/watch?v=KYvjSXtp8g>

παρέχει μια ατέρμονη χρονικότητα που τα ερείπια της παράγουν χώρο εσωτερικό και ενδιάμεσο. Εκεί ακριβώς βρίσκεται ένα βασιανιστικό καταφύγιο η Κασσάνδρα, στο σημείο όπου «το σώμα εξαυλώνεται και ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη» (Merleau-Ponty/Csordas, 2008: 118), μεταξύ υλικότητας και άυλου, συνορεύοντας με την τρέλα και την προφητεία. Έτσι, ο τόπος της γίνεται ο τρόπος της: εξανemίζεται σε ένα πεδίο μετατροπών και τρόπους δυσερμήνευτους, οι οποίοι παραδόξως γίνονται πιστευτοί για πρώτη φορά από τον αθηναϊκό χορό της Ορέστειας. Η παθητικότητα του χορού, ωστόσο, ως προς την αποτροπή της μοίρας της (αμέσως μετά τον μονόλογο της δολοφονείται από την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο) γεννά μια ενδιαφέρουσα συναστρία υποθέσεων, που δεν είναι της παρούσης. Μένω μόνο στον Levinas, ο οποίος σχετίζει την ηθική με την «πρόσωπο προς πρόσωπο επαφή» (Levinas/Λαλιώτη, 2020: 14).

Ποιο είναι όμως το πρόσωπό της Κασσάνδρας ώστε να δημιουργούνται τα δεδομένα προς την υπεράσπισή του; Ακόμα περισσότερο, μήπως η Κασσάνδρα είναι οι ανακλώμενες πολυφωνίες μιας συνείδησης έναντι συνειδήσεων; Μήπως η Κασσάνδρα δεν άρθρωσε ποτέ ούτε μία λέξη; «Άπειρο έναντι απείρου» (Bakhtin, 2014: 207).

Έργα

Η Κασσάνδρα έχει σκιαγραφηθεί στην κοινή συνείδηση με μια υφή θυματικής ευθραυστότητας, η οποία υπερβάλλεται ακόμη περισσότερο στη δυτική μουσική δημιουργία, καθώς και σε ποικίλες σκηνοθετικές προσεγγίσεις. Στον «θρήνο της Κασσάνδρας» από τη μπαρόκ όπερα *Didone* (1641) του Francesco Cavalli (1602-1676), οι αμέτρητοι κύκλοι μεταξύ νηφαλιότητας, μαντικής ενόρασης, απομόνωσης στο πεδίο της τρέλας, ανάμνησης, απεύθυνσης, φόβου και υπέρβασης αποδίδονται μέσα από τη μπαρόκ ρητορική, «ντύνοντας» και «στρογγυλεύοντας» τον πλέον χαρακτηριστικό εκπρόσωπο

της έννοιας της «γυμνής ζωής» (homo sacer)³ στην αρχαία ελληνική γραμματεία.⁴

Ακολουθεί το 1700 η όπερα *Cassandra* του Thomas Bertin de la Doué (1680-1743), για την οποία δεν έχουμε επαρκή στοιχεία και διαθέσιμες ηχογραφήσεις.

Ως «Κασσάνδρεια» ωστόσο θα μπορούσαν να αντιμετωπιστούν τα κοινά χαρακτηριστικά στοιχεία που διατρέχουν τις ρομαντικές γυναικείες φωνές του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Σωρεία ηρώιδων φτάνουν στην τρέλα και στον θάνατο, ο οποίος επιμαρτυρείται σταθερά από τους υπόλοιπους χαρακτήρες της εκάστοτε όπερας, όμοια με τον χορό στις περιπτώσεις της αισχύλειας και της ευριπίδειας Κασσάνδρας (Αγαμέμνων/Ορέστεια, Τρωάδες). Η φωνή της Κασσάνδρας διαπνέει την εξωραϊσμένη κραυγή της όπερας και αναπληρώνει το

3. Βασιζόμενος στην αριστοτέλεια διάκριση μεταξύ ζην και ευ ζην, τη ζωή και τον βίο (την πολιτική διακριτή ζωή) ο Agamben πραγματεύεται τη φιγούρα του ιερού ανθρώπου (homo sacer) ως τον ακρογωνιαίο λίθο επί του οποίου η εξουσία θεμελιώνεται διαχρονικά. Μια παράδοση φιγούρα, ενδημούσα σε αχαρτογράφητα νομοθετικά όρια μεταξύ οίκου και πόλης, συμπεριλήψης και αποκλεισμού, πάντα πρόσφορη προς θανάτωση αλλά αδύνατο να θυσιαστεί, ο ιερός άνθρωπος συνιστά πάνω από όλα μια απειλητική ιδέα που συνδέεται με τον πρωταρχικό φόβο του ανθρώπου να καταστεί λιγότερο-άνθρωπος και αντικείμενο, προερχόμενη από τη θυματοποίηση, τον ανώνυμο θάνατο, την τύχη. Αυτή η απειλή διαιωνίζει τον διαχωρισμό μεταξύ κυριαρχίας και ευθραυστότητας, καθιστώντας το ανθρώπινο σώμα καθαυτό ως το ειδικό αντικείμενο της εκάστοτε εξουσίας. Ως εάν το γεγονός ότι είσαι άνθρωπος να μην ήταν ποτέ αρκετό (Arendt, 2015: 23) ο ιερός άνθρωπος συσχετίζεται με την έννοια της γυμνής ζωής: με ζητήματα εδαφικότητας, συνθηκών προσφυγιάς, δουλείας, με στρατοπεδικές λογικές κ.λπ. Φαίνεται πως διαχρονικά η πολιτική διεκδίκηση των ανθρώπινων ποιοτήτων κινητοποιούν τη μάχη με την πάγια ροπή της εξουσίας να συρρικνώνει τον βίο σε ανώνυμη ζωή. Ωστόσο, στηριζόμενος και πάλι στον Αριστοτέλη, ο Agamben διερωτάται: «Χρειάζεται η "φυσική ηδύτητα της ζωής" να πολιτικοποιηθεί και, προπάντων, έχει η ίδια την ανάγκη να πολιτικοποιηθεί, ή είναι το πολιτικό στοιχείο εντός της ο πλέον πολύτιμος πυρήνας της;» (Agamben, 1995: 31)

4. Frederica Von Stade. *Didone: Lamento di Cassandra* by Pier Francesco Cavalli. <https://www.youtube.com/watch?v=GkNquJRZ7GE>

αρχαϊκό στοιχείο μέσα από την έκσταση, τις αποχρώσεις, τις εντάσεις και το αλλόκοσμο. Είναι μια φωνή που αποφεύγει το σώμα, απομακρύνεται από αυτό για να προσγειωθεί ξανά εντός του, ως εάν να το μαχαίρωνε, μέσα από τη μεστότητα των τελικών κορωνών που συνδέονται με τον θάνατο της ηρωίδας. Ο θάνατος είναι το σώμα, η ζωή είναι εκτός του. Μια διαχρονική φιλοσοφική παραδοξότητα αλλά περισσότερο, εν προκειμένω, μια πουριτανική έκφραση της δυτικής κουλτούρας. Από την Elvira, τη Lucia μέχρι τη Lulu, από την Traviata μέχρι Butterfly, τη Lady Macbeth του Mtcensk και τις Marie (Berg, Zimmerman, Janacek) οι ηρωίδες κινούνται μεταξύ αυτοθυσίας, εκούσιας θυματοποίησης ή πεισματικής εμμονής στην ανεξαρτησία, που τις εκτοπίζει αυτόματα προς το δίπολο τρέλα-θάνατος (επικαλύπτοντας το κοινωνικό δίπολο – γυναικεία σεξουαλικότητα-θάνατος).⁵

Το 1987 ο Ιάννης Ξενάκης προσθέτει το μέρος της Κασσάνδρας στο έργο του Ορέστεια, γραμμένο το 1966. Η ερμηνεία προορίζεται και πραγματοποιείται από τον βαρύτονο Σπύρο Σακκά και τον κρουστό Sylvio Gualda. Ο συνθέτης βασίζεται στην αρχαία ανδροκρατούμενη επιτελεστική παράδοση, σύμφωνα με την οποία όλοι οι ρόλοι του δραματικού ρεπερτορίου αποδίδονται από άντρες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το πέρασμα από τη μικτή ανδρική τοποθέτηση στην αποκαλούμενη «παιδική φωνή», η οποία παρατηρείται στα μοιρολόγια της Μάνης, ενώ τοποθετεί στο χέρι της Κασσάνδρας το ψαλτήριο, επίγονο της αρχαίας λύρας, παραπέμποντας στον θεό Απόλλωνα και στη σύνδεσή του με το εν λόγω όργανο.

Παρά τη σχετική πιστότητά της στην αρχαία παράδοση, υποθέτω πως η Κασσάνδρα εδώ δεν παρουσιάζεται ανεξάρτητη, αλλά ως κομμάτι του αντρικού σώματος: Μοιάζει να στοιχειώνει την αντρική φωνή, τη φωνή του Αγαμέμνο-

να, και να καθίσταται μέρος της αντρικής ψυχο-γεωγραφίας. Ο θάνατός της αφομοιώνεται από τον επώνυμο θάνατο ενός βασιλιά, αντικατοπτρίζοντας τη μοίρα του εκπατρισμού και της γυναικείας θέσης. Σε καθαρά φωνητικό επίπεδο, ωστόσο, η επιλογή του Ξενάκη θα μπορούσε να ιδωθεί και ως αντιστροφή της λεγόμενης «σαπφωνικής φωνής» (Πανόπουλος, 2016: 100), μιας από τις εκδοχές αταξινόμητων γυναικείων φωνών: Η σαπφωνική φωνή διαθέτει αρρηνωπά ηχοχρωματικά στοιχεία εκ παραλλήλου προς μια ιδιαζόμενη ευρεία έκταση. Το ζήτημα μιας μεταιχμιακής κατάστασης, όσον αφορά το φύλο της φωνής όσο και τους σχηματικούς πόλους «του εντός και του εκτός» υπογραμμίζονται, αναδεικνύοντας τη μεταιχμιακή φύση της εν λόγω μορφής.⁶

Η επιλογή του Ξενάκη έρχεται να δώσει μια λύση στο δυσεπίλυτο κατά πολυλούς ζήτημα απόδοσης της Κασσάνδρας. Κατά τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, ο ρόλος αυτός δεν έτυχε ποτέ της πλήρους απόδοσής του, λόγω της απαίτησης ενός σωματικού-φωνητικού-κινητικού-προσωδικού συγκερασμού ακραίας ευελιξίας, εκτεινόμενου από την ευθραυστότητα στην αγριότητα. Ο Θόδωρος Τερζόπουλος στις Τρωάδες του (Δελφοί, 2020) λύνει το εν λόγω ζήτημα μέσω της απόδοσης της Κασσάνδρας από όλες τις ηθοποιούς του χορού διαδοχικά, με την κάθε μια να μιλά στη γλώσσα καταγωγής της, υπογραμμίζοντας ζητήματα του ανοίκειου, της προσφυγιάς μέχρι τη Βαβυλωνία της «φωνής της σκέψης που είναι ηχηρή αφ' εαυτού της» (Magna, 2021: 84). Το πολυπληθές των προσώπων και των γλωσσών λειτουργεί εξίσου σαν μια μάσκα που παραδόξως αποκαλύπτει το πρόσωπο (της μοίρας;) που δεν μπορούμε να συλλάβουμε. Η

5. Leyla Gencer - I Puritani - O Rendetemi La Speme (Σκηνή τρέλας της Elvira) <https://www.youtube.com/watch?v=MTPznTps12o> Lucia di Lammermoor Mad Scene - Joan Sutherland <https://www.youtube.com/watch?v=MGoBYXpYrdU>

6. Πρώτη εκτέλεση: Βαρύτονος: Σπύρος Σακκάς. Κρουστά: Sylvio Gualda <https://www.youtube.com/watch?v=ROKntMiTdZ4> Ανό το Klang Festival με θεματική: «Ancestral Modernism: Korean Pansori vs. Xenakis's Kassandra» 3/6/2018. Κονερχάγη. Βαρύτονος: Maciej Nerkowski, Κρουστά: Ying-Hsueh Chen <https://www.youtube.com/watch?v=EDDgB-whEUy8>

Κασσάνδρα εδώ γίνεται μια «έννοια-καθρέφτης» που στεγάζει διαφορετικές καταστάσεις, ως εάν να στερείται εαυτού, να διατυμπανίζει την περιφήμη φράση «το εγώ είναι ένας άλλος» ή να ενσαρκώνει μια υπερβατική μορφή που απηχεί τις παραδοξότητες της ανθρώπινης συνθήκης όπως διαφαίνονται στην έκ-σταση: Σε «ουτοπικές στιγμές μη-ταυτότητας» (Adorno/Padisson, 1995: 144) όπου το εγώ, πιο απόλυτο παρά ποτέ, αναπροσδιορίζεται και διαχέεται στο οικουμενικό.

Εκλιπόντων πλέον των συνδέσεων για τις αναφερόμενες παραστάσεις, όσο και για λόγους ιδιαίτερης προτίμησης, μοιράζομαι εν προκειμένω μια αγαπημένη απόδοση της Κασσάνδρας από την Κάτια Γέρου (Ορέστεια/Θέατρο Τέχνης 1982).⁷

Η Κασσάνδρα λειτουργεί ως μυστήριο πλέγμα καταστάσεων, που δε συνδέεται μόνο με φωνητικές ερμηνείες. Το 1977 στην Κασσάνδρα του François-Bernard Mâche, ηλεκτρονικά επεξεργασμένος, πολυγραφημένος και ζωντανός ήχος, πολύγλωσσα διαβαθμισμένα αποσπάσματα, αποδίδουν συνθήκες συγχρονικότητας, συναισθησίας, πριμιτιβισμού και γλωσσολαλίας. Παράλληλα, μεταφέρουν σε μια περιοχί γίγνεσθαι, όπου το νόημα του λόγου βιώνεται-δεν μεταφέρεται, αναπαράγοντας μια κατάσταση εγκλωβισμού που αναζητά διέξοδο. Για τον Mâche «στις περισσότερες μυθικές μορφές η μουσική είναι απαραίτητη. Οι θεϊκές αναπαραστάσεις ή οι ήρωες είναι μόνο παρουσία των θεϊκών δυνάμεων μέσα μας και το θέατρο των μύθων έχει μόνο μια αληθινή σκηνή: Το νου μας. (...) Αυτή η συνάντηση βιολογίας και μύθου δεν είναι τυχαίο γεγονός» (Mâche/Γεωργιάκη, 2021: 81). Μεταξύ γιουγκιανών



Εικόνα 1: Ο ρόλος της Κασσάνδρας στην Ορέστεια του Peter Hall, βάσει της πρωταρχικής συνθήκης της τραγωδίας (άντρες ηθοποιοί με μάσκες) (Royal National Theater, 1981).

αρχετύπων και αισθαντικής θεώρησης (affect theory) η προσέγγιση του συνθέτη αποδίδει ακριβώς το σημείο όπου αναγεννάται το «ηχοσώμα της λέξης», όρος με τον οποίο συσχετίζει ο μουσικολόγος Θρασύβουλος Γεωργιάδης την αρχαία ελληνική γλώσσα πριν τον 4ο π.Χ. αιώνα, (Γεωργιάδης, 1994: 23), σε μια περιοχή προτού η λέξη αρθρωθεί, ή κατόπιν του αφανισμού της (είναι εξάλλου η προφορικότητα τόσο εφήμερη) που παραπέμπει σε ένα σκιώδη τόπο μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου.⁸

Κάπως έτσι, ο Brian Ferneyhough συσχέτισε μερικά χρόνια πριν την Κασσάνδρα με το όνειρο, στο έργο του Cassandra's Dream Song (1971) για σόλο φλάουτο. Το όνειρο της Κασσάνδρας σχετίζεται με μια από τις εκδοχές απόκτησης του μαντικού της χαρίσματος, σύμφωνα με την οποία εκείνη και ο αδελφός της, Έλενος, αποκοιμήθηκαν στις πύλες ενός ναού του Απόλλωνα. Κατά τον ύπνο τους, τούς πλησίασαν φίδια, ιερά ζώα του θεού, τα οποία τους μετέδωσαν το χάρισμα.

Το έργο αυτό αποτελεί το πρώτο από τα έξι έργα που θα γράψει ο συνθέτης για σόλο φλάουτο, ανά τακτά διαστήματα κατά τη δημιουργική του ζωή, και παρου-

7. Κασσάνδρα: Κάτια Γέρου (Ορέστεια/ Θέατρο Τέχνης 1982) (λεπτό 51:00) <https://www.youtube.com/watch?v=pFFzxd7b9c&t=3708s>. Παραθέτω μια ακόμη σημαντική απόδοση της Κασσάνδρας: Σκηνοθεσία: Tadasu Suzuki. Λεπτό 16:00'. Ο σκηνοθέτης εδώ φαίνεται να εμπνέεται από την ευριπίδεια παράδοση των τριών ηθοποιών, με την ηθοποιό Saiko Maki να ενσαρκώνει Εκάβη, Κασσάνδρα και μια γηραιά φηγούρα από τον χορό των Τρωάδων. <https://www.youtube.com/watch?v=i3MWvhtjUIQhttps://www.youtube.com/watch?v=i3MWvhtjUIQ>

8. François-Bernard Mâche: Ensemble Du Nouvel Orchestre Philharmonique; Boris de Vinogradov; Jean-Claude Veilhan; Jean Koerner; Martine Joste <https://www.youtube.com/watch?v=ZPnRqaqrmSs>

σιάστηκε από τον δεξιότέχνη Yves-Pierre Artaud το 1974. Η εποχή των seventies καθιστά την ερμηνεία σχετικά με την επιλογή του συγκεκριμένου συνθετικού θέματος ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Η Κασσάνδρα για φλάουτο θα θεωρηθεί ως ένα σχόλιο προς το τότε ανδροκρατούμενο αυτό μουσικό όργανο, ενώ οι δύο σελίδες που απαρτίζουν το έργο θα αντιμετωπιστούν ως εκπρόσωποι της δι-απάλης μεταξύ θηλυκού και αρσενικού στοιχείου. Πρόκειται για ερμηνευτικές προσεγγίσεις που έχουν ξεπεραστεί. Για τον Ferneyhough «Μια έγκυρη πραγμάτωση του έργου αποτελεί μονάχα αποτέλεσμα της αυστηρής προσπάθειας για απόδοση όσων περισσότερων από τις λεπτομέρειες του κειμένου είναι δυνατό. Καμιά προσπάθεια να κρυφτεί το στοιχείο δυσκολίας δεν είναι επιθυμητή (...). Το κομμάτι ως έχει, λοιπόν, δεν αποσκοπεί να είναι ένα σχέδιο της ιδανικής ερμηνείας. Η σημειογραφία δεν αντιστοιχεί στο απαιτούμενο αποτέλεσμα: Είναι μια προσπάθεια να πραγματοποιηθεί τις γραπτές ιδιαιτερότητες για μια πράξη που είναι σχεδιασμένη ώστε να παράξει το αδύνατο να σημειογραφηθεί (unnotatable) αποτέλεσμα» (Vanoeveren, 2016: 37). Το αδιανόητο προς σύλληψη και εκφορά που φέρει η Κασσάνδρα συνηχεί «με το αδύνατο να σημειογραφηθεί», το οποίο μάλιστα ενσωματώνεται στην ίδια την παρτιτούρα, υπογραμμίζοντας έτσι την υπερβατική έως και ρομαντική φύση της νέας πολυπλοκότητας (Taruskin, 2005: 476).

Η επιλογή του φλάουτου απηχεί μια εύθραυστη και φευγαλέα εικόνα για την πραγματευόμενη φιγούρα. Ταυτοχρόνως, παραπέμπει στην αρχαικότητα του αυλού που συνδέεται με την εξευγενιστική δι-αμεσολάβηση της πρωτογενούς φωνής μέσω της πνοής του (Nooter, 2019: 5), ενώ δίνει φωνητική υπόσταση στα στοιχεία της φύσης (εν προκειμένω στο καλάμι) και στη μη μεταφράσιμη γλώσσα τους. Βάσει των γνώσεων και βιωμάτων μου, αυτή η εκδοχή μοιάζει να απηχεί την προαναφερθείσα «οπερατική τρέλα» της Bel Canto σχολής, κατά την οποία το (ομολογουμένως δεξιότεχνικότατο)

παραλήρημα της πρωταγωνίστριας συνοδεύεται από το φλάουτο. Το όργανο αυτό γίνεται η σκιά της φωνής, σκιαγραφώντας ένα δικασμό και μια «αποχώρηση εαυτού» (βλ. Lucia, Ophelia, Dinorah, Anna Bolena κ.ά). Δεν είναι τυχαίο πως το έργο του Ferneyhough συνδέεται με το όνειρο («dream») –συνθήκη απουσίας υλικότητας, υλικά βιωμένη– και το τραγούδι («song»). Θα ονόμαζα, έτσι, το Cassandra's Dream Song ως μια «άρια εν απουσία», με το φλάουτο να συνοδεύει και να συνοδεύεται από ένα «χωρίς»: Χωρίς οπερατικό σώμα και λόγο, υπενθυμίζει μια μεταξύ απουσίας-παρουσίας περιοχή ερειπίων, στην οποία ενδημεί η Κασσάνδρα.⁹

Πιο πρόσφατα, ένας άλλος εκπρόσωπος της νέας πολυπλοκότητας, ο Βρετανός συνθέτης Richard Barrett (1959) θα συνθέσει την Κασσάνδρα για σοπράνο και (ενισχυμένο) ενόργανο σύνολο (2005-2011). Η εν λόγω Κασσάνδρα αποτελεί το πέμπτο από τα είκοσι τμήματα του εκτενούς έργου Κατασκευή: Αντίσταση και όραμα (Construction: Resistance and Vision) για φωνές, ενόργανο σύνολο και ηλεκτρονική μουσική. Τα κύρια φωνητικά κείμενα αντλούνται από τις Τρωάδες του Ευριπίδη, και εμφανίζονται εν μέσω τίτλων όπως Πολιτεία, Πληγή Ι, Νησί, Νέα από το πουθενά κ.ά., δημιουργώντας ένα ενδιαφέρον δίπολο μεταξύ δημιουργίας-ουτοπίας και δυστοπίας-καταστροφής, που φέρνει στο νου τον τίτλο του κεφαλαίου «Μετά τα πάντα» (After everything) του μουσικολόγου Richard Taruskin, προς κωδικοποίηση μιας μετα-μεταμοντέρνας αμηχανίας. Η ηχητική χωροταξία βάσει ενίσχυσης, δεδομένης διάταξης των φωνητικών και των οργανικών συνόλων αλλά και μέσω ενός ειδικού ηχητικού συστήματος, συνιστά κεντρικό στοιχείο για την παρουσίαση του έργου. Η Κασσάνδρα (σοπράνο) εμφανίζεται εν μέσω των ηρωίδων Εκάβη (άλτο), Ανδρομάχη (άλτο), Ελένη (σοπράνο), με τα στερεότυπα μεταξύ νεανικότητας και

9. Brian Ferneyhough, Cassandra's Dream Song. Φλάουτο: Emmanuelle Ophèle <https://www.youtube.com/watch?v=1IKVMdH6O-A>

ωριμότητας εν σχέσει με τα επιλεγμένα είδη φωνητικών κατηγοριοποιήσεων να είναι εύγλωττα. Στην Κασσάνδρα αξιοποιούνται δύο αποσπάσματα (στίχοι 308-314 και 455-461) προς σύνθεση μιας διμερούς δραματουργίας: Αρχικά, ένας λόγος παροξυσμού σκιαγραφείται με *glissandi*, *Sprechstimme*, τρίλιες και επαναλαμβανόμενες νότες, πάντα σε χαμηλές δυναμικές, πλέκοντας ένα ειρωνικό τραγουδι γαμήλιας τελετής, που, κατά τον συνθέτη, συνδέεται με την έκληψη της ηρωίδα ως παράφρονος από τον χορό. Το δεύτερο μέρος συνιστά επεξήγηση της αρχικής της καταληψίας, περιγράφοντας τη δόλια πεποίθηση πως θα αποτελέσει η ίδια τον δούρειο ίππο καταστροφής της οικογένειας των Ατρείδων «Τη μια από τις τρεις Ερινύες παίρνει μαζί του ο στρατηγός!» Σύμφωνα με τον Barrett, το δεύτερο μέρος φωτίζει το πρώτο, καθιστώντας κατανοητή στον χορό την προηγούμενη ορταστική της παραφροσύνη. Ωστόσο, στο πρωτότυπο κείμενο τίποτα τέτοιο δεν συμβαίνει.

Παρατηρείται εδώ μια ασυνείδητη αντιστοίχιση παραλογισμού-μαντικής και δολιότητας-ορθολογισμού, ως απόηχος μιας δυτικότροπης δυαδικής λογικής και ιεράρχησης. Ο σκοπός της εκδίκησης δικαιολογεί και αφαιρεί το παράλογο επίκριμα από την Κασσάνδρα. Εμφατικότερα, ο ορθολογισμός ταυτίζεται με τη σκοπιμότητα και η σκοπιμότητα με την κατανόηση από τον περίγυρο, ακόμη και όταν φέρει το «παράλογο» (ως παρορμητικό εν προκειμένω) σπέρμα της εκδίκησης και της αυτοδικίας: Ο σκοπός ανάγεται σε κοινή γλώσσα. Από την άλλη, η μανία, ιερότερη του λόγου ως ένθεη κατά τον Πλάτωνα (Πλάτων, 2021: 277), παρουσιάζεται ως κατώτερη. Το ακατάληπτο αποσυνδέεται από το τραγικό: τους θεϊκούς νόμους, τη μοίρα, την τιμωρία στέρνησης πειθούς, και περιορίζεται στην ανισορροπία και τον επικοινωνιακό αποκλεισμό. Εν ολίγοις, αυτή η Κασσάνδρα αποξενώνεται από το υπερβατικό στοιχείο, εναρμονιζόμενη με το τριαδικό σχήμα ορθολογισμός-παραλογισμός-κοινωνική αποδοχή, με κορωνίδα του ορθολογισμού τη σκοπιμότητα, μιας

και αυτή είναι ο κοινός τόπος συνάντησης των υπολοίπων Τρωάδων σε συντονισμό προς την Κασσάνδρα.¹⁰

Στο σημείο αυτό, πέραν της διεθνούς ακτινοβολίας Κασσάνδρας του Ξενάκη, αναφέρονται έργα άλλων Ελλήνων συνθετών με ανάλογη θεματική, όπως: Ο Μονόλογος της Κασσάνδρας (1963) του Νίκου Μαμαγκάκη (1929-2013) βασισμένος στο κείμενο του Αισχύλου, για υψίφωνο, φλάουτο, κόρνο, τούμπα, άρπα και κρουστά. Ο Θεόδωρος Αντωνίου (1935-2018) το 1970 θα γράψει το μπαλέτο Κασσάνδρα, που θα τιμηθεί από την ισπανική τηλεόραση με το βραβείο «Οπδασ». Ο Αλέξανδρος Καλογεράς (1961) το 1994 θα συνθέσει ένα ομώνυμο Μονόδραμα για σοπράνο, έγχορδα, πνευστά και πιάνο. Την ίδια χρονιά, ο Ελβετός συνθέτης Michael Jarrell (1958) θα γράψει την Κασσάνδρα του για νθοποιό και ορχήστρα, βασιζόμενη στη νουβέλα Κασσάνδρα της Christa Wolf. Το έργο προσδιορίζεται ως «μονόδραμα για νθοποιό με ορχηστρικό σύνολο και σύνολο ηλεκτρονικής μουσικής». Τέλος, ο Δημήτρης Τερζάκης συμπεριλαμβάνει τη μορφή της Κασσάνδρας στην τριλογία του Αντιγόνη-Κασσάνδρα-Ηλέκτρα για μεσόφωνο και πιάνο, το 2014.¹¹

Στο σημείο αυτό, επιφυλάσσεται ξεχωριστή μνεία στο έργο του Γιώργου Σιλιγιάνου Κασσάνδρα: Τραγική Καντάτα (1981-3) για μεσόφωνο και βαθύφωνο και χορωδία, βασισμένο στους αισχύλειους στίχους. Ο συνθέτης αρθρώνει ένα συνεχές έργο τριμερούς δομής σε ελεύθερο ατονικό ιδίωμα, πάνω στο πρωτότυπο κείμενο σε ερασμακιά διάλεκτο. Τους σολιστικούς ρόλους στην ιστορική και

10. R. Barrett *Kassandra Performers*: Deborah Kayser (soprano) Peter Veale (oboe) Richard Haynes (clarinet) Carl Rosman (saxophone) Tristram Williams (flugelhorn) Marshall McGuire (triple harp) Erkki Veltheim (viola) conducted by Eugene Ughetti. <https://www.youtube.com/watch?v=AVxqgCwLw>

11. Δημήτρης Τερζάκης (2014): Florence Lousseau, Μεσόφωνος. Brigitte Helbig, piano <https://www.youtube.com/watch?v=IsDfKlhzbcm> Michael Jarrell: *Cassandra*. Ensemble Intercontemporain: Κασσάνδρα: Susanna Mälkki <https://www.youtube.com/watch?v=pLHDcAbopf8>



Εικόνα 2: Εξώφυλλο του δίσκου Κασσάνδρα: Τραγική καντάτα του συνθέτη Γιώργου Σισιλιάνου

δυσεύρετη ηχογράφηση του 1985 ερμήνευσαν οι διεθνούς βεληνεκούς λυρικοί τραγουδιστές Γιολάντα di Tasso και Γιώργος Παππάς, με την ορχήστρα και τη χορωδία της Ραδιοφωνίας της Σόφιας, υπό τη μαπακέτα του νεαρότατου τότε Βύρωνος Φιδετζή. Ο μαέστρος εισέπραξε αυτή τη χειρονομία εκ μέρους του συνθέτη ως κορύφωση μιας σταδιακά οικοδομούμενης, και κυρίως απροσδόκητης, σχέσης εμπιστοσύνης, δεδομένων των μεταξύ τους αποστάσεων ηλικίας και αίγλης (Σισιλιάνος, 2017).

Σύμφωνα με τον Σισιλιάνο, το εν λόγω απόσπασμα αποτελούσε ένα από τα τρία αποσπάσματα αρχαίας τραγωδίας που τον στιγμάτισαν περισσότερο. Αν και αρχικά προτίθετο να γράψει ένα συμφωνικό έργο προς αποφυγή του προβλήματος της γλώσσας, μια σειρά παρατηρήσεων τον κάνουν να αναθεωρήσει. Αυτές σχετίζονται αφενός με την ευκρίνεια του λυρικού τραγουδιού και τη σχέση λόγου-ορχήστρας και αφετέρου με τη δυναμική του αρχαίου κειμένου σε συνδυασμό με τη μέριμνα για ανάδειξη του ανθρώπινου παράγοντα. Όπως σημειώνει ο συνθέτης: «Αν και η γλώσσα του Αισχύλου είναι σήμερα νεκρή, η μετάφραση δεν θα ήταν μόνο προδοσία του πρωτοτύπου αλλά θα συναντούσε τα ίδια εμπόδια εννοιολογικής αντίληψης όπως και η νεκρή» μιας και

ο λόγος «στη φωνητική μουσική σχεδόν εξαφανίζεται» (Σισιλιάνος, 1985).¹² Η επιλογή του πρωτοτύπου, λοιπόν, ανάγεται σε μονόδρομο, εξασφαλίζοντας επιπλέον πλεονεκτήματα όπως η προσωδιακή δομή, η ρυθμική αγωγή και η διάρθρωση «που μόνο το αρχαίο κείμενο μπορεί να δώσει» (Σισιλιάνος, 1985).

Τόσο οι στοχασμοί πάνω στο ζήτημα του κειμένου όσο και η εμμονή στο ανθρώπινο στοιχείο «συνυφασμένο με τη φωνητική παρουσία και το ηχώχρωμα» προς διασφάλιση «διαφάνειας προθέσεων» (Σισιλιάνος, 1985), αποτελούν αξιοσημείωτα ζητήματα ως προς τον σύνολο κοσμοθεωρητικό και δημιουργικό προσανατολισμό του συνθέτη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η κατανόηση του οικουμενικού και του ανθρώπινου ως μια συνάντηση που πλέκεται σταδιακά μέσα από τη βαθμιαία μεταλλαγή περίπλοκων αισθημάτων τόσο από πλευράς Κασσάνδρας όσο και από τον χορό, μέχρις ότου ο δεύτερος «ανακαλύπτει στο πρόσωπο της Τρωαδίτισσας βασιλικής σκλάβας ένα μοναδικό ίσως και πανανθρώπινο σύμβολο γυναικείας ενόρασης, καρτερίας, γενναιότητας και αρετής» (Σισιλιάνος, 1985). Συνδέω εδώ τις δημοκρατικές πεποιθήσεις και την αντιστασιακή δράση του Σισιλιάνου στην αντιμετώπιση της Κασσάνδρας ως ανθρώπινης, γενναίας και ενορατικής, αντί μιας παραληρηματικής, θυματοποιημένης και μεταφυσικής μορφής. Η Κασσάνδρα εν προκειμένω αναδεικνύεται ως αδερφή της γενναίας Πολυξένης, «Ιώ πάτερ σου σων τε γενναίων τέκνων...», όπως λέει η ίδια, λειτουργώντας υποδειγματικά εντός γήινων περισσότερων, παρά όχι θεϊκών νόμων.¹³

12. Ως φωνητική μουσική ο Σισιλιάνος εννοεί το λυρικό τραγούδι σε συνδυασμό με συμφωνική ενόρχηση.

13. Ενδιαφέρον είναι το πώς, αν και η Κασσάνδρα δεν έρχεται αντιμετώπιση με κάποιο ηρωικό διακύβευμα, στα μάτια του συνθέτη η παράδοσή της στη μοίρα, που τραγικά η ίδια προλέγει, δημιουργεί ίσως αντιστοιχία με την επίγνωση του θανάτου και την επιλογή της μη οπισθοχώρησης εκ μέρους πολυαριθμών αντιστασιακών. Σύμφωνα με την μουσικόλογο Βάλια Χριστοπούλου, ο Σισιλιάνος ανέπτυξε αντιστασιακή δράση τόσο στα χρόνια της Κατοχής όσο

Ωστόσο, δεν μπορεί να μείνει ασχολίαστο το γεγονός ότι οι πλέον πανανθρώπινοι και νηφάλιοι στίχοι, αυτοί που κλείνουν τον συγκεκριμένο μονόλογο της Κασσάνδρας, εκχωρούνται στη χορωδία και στον μπάσο κορυφαίο («!ώ ανθρώπινα πράγματα, ίσκιος η ευτυχία που σαν το κακό έρχεται, σα σφουγγάρι βρεγμένο σβήνει τη γραφή: Αυτό πιο πολύ από όλα τα άλλα με γεμίζει οίκτο»). Τόσο η φωνή του πλήθους όσο και η «έγκυρη» ανδρική και ηγετική επί του πλήθους φωνή, αναλαμβάνουν την εκφορά τέτοιων λόγων, επισφραγίζοντας πως το πανανθρώπινο επικυρώνεται ως τέτοιο μέσα από το αρσενικό ηχώχρωμα.¹⁴

Επίλογος

Κλείνοντας, επανέρχομαι στην Κασσάνδρα, ως παρακαταθήκη φωνών που συμπεκνώνονται ως ένα απόκομμα μιας μυθολογικής φωνητικότητας¹⁵ συνδεδεμένης με μια μητριαρχική εποχή. Η Κασσάνδρα ενσαρκώνει μια παρακαταθήκη του μητριαρχικού κόσμου ως μια κηλίδα

και κατά τη δικτατορία. Συντηρητικών καταβολών και δεξιού προσανατολισμού, ο Σισιλιάνος σταδιακά θα προχωρήσει στην σοσιαλιστική ιδεολογία. Κατά τα χρόνια της Κατοχής έκρυβε όπλα της PAN (Ρωμυλία Αυλών Νήσοι) και εντάχθηκε στο αντάρτικο του Ναπολέοντα Ζέρβα. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου πρόσφερε καταφύγιο στον Μίκη Θεοδωράκη (Χριστοπούλου, Β., 2009, *Γιώργος Σισιλιάνος: Ζωή και έργο*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, σ. 27-30). Επιπλέον, το *4ο Κουαρτέτο* του συνθέτη γράφεται «σε μια περίοδο προσωπικής ψυχολογικής κρίσης» κατά τα λόγια του ίδιου, που αναφέρονται στο πραξικόπημα της 21ης Απριλίου. Κατά τη διάρκεια της επαετίας ο συνθέτης και η σύζυγός του, Έλλη Γιωτοπούλου, θα εκφράσουν δημοσίως και ποικιλοτρόπως την εναντίωσή τους (ό.π., 127).

14. Υπογραμμίζω πως το εν λόγω σχόλιο συνιστά εικασία επί ασυνείδων και αφομοιωμένων μορφών έμφυλης ιεράρχησης, και σε απολύτως καμία περίπτωση δεν αποτελεί κατηγορία περί αντιφεμινισμού.

15. Μυθολογική φωνή: Όρος που συναντάται στον Jung (Estes, 2019). Έχει αναλυθεί και εγκαθιδρυθεί στον τομέα των σπουδών της φωνής από τη φιλόσοφο Adrianna Cavarero (Cavarero, 2005) γνωρίζοντας πλούσια περαιτέρω πραγμάτευση.

μνήμης απωθημένων (ανθρώπινων και απο-ανθρωποποιημένων) φωνών που ολοένα αυξάνεται σαν σήμα κινδύνου σε λευκό θόρυβο. Ως τέτοια, παύει να αποτελεί «γυμνή ζωή», συμπεκνώνοντας αντιθέτως την περιουσία μιας ολοένα «γυμνούμενης» κοινότητας ανθρώπων στον χρόνο. Γίνεται έτσι ένα πρόσωπο μη ανεκτό, όπως ακριβώς είναι «η ευτυχία, όταν δεν την έχουμε πια» (Δάντης)¹⁶.

Κασσάνδρα, Αλεξάνδρα ή Πασιφάη, η Κασσάνδρα είναι μια φιγούρα δύναμης και αυποχώρητης προωθητικότητας μέσα από τους αιώνες, αποκαλύπτοντας, όπως η τέχνη, τις αφανείς αποσιωπημένες φωνές «θυμίζοντάς μας τον κόσμο που είμαστε πάντα έτοιμοι να ξεχάσουμε» (Merleau-Ponty, 2022). Σχεδόν σαν μια Αντιγόνη που παρέμεινε στη σπηλιά του Κρέοντα, η φωνή της Κασσάνδρας «περνάει ανάμεσα» από τα παραπετάσματα των αιώνων. Καταδικασμένη, αφάνταστη, απωθημένη, άχρονη.

Η Κασσάνδρα ενδημεί στο οπλοστάσιο μεταξύ νίκης και ήττας, δίνει πρόσωπο στην απραγματοποίητη εκδοχή των πραγμάτων, ενσαρκώνοντας τη διαπίστωση της ευριπίδειας αντιστροφής: «Αυτά που ήταν για να γίνουν δεν έγιναν ποτέ, κι αυτά που γίνονται δεν ήταν για να γίνουν». Λειτουργεί ως ένα ποιητικό υπόλειμμα εκτοπισμένο που καθιστά ανεκτή την πεζότητα, τη βιωμένη/πραγματοποιημένη πραγματικότητα, όπως η δυνατότητα της ποίησης και του χορού κάνουν την πεζότητα του λόγου και το βάδισμα υποφερτά. (Πώς θα περπατούσαμε αν ένα πρωί μας έλεγαν πως χορός πια στον κόσμο δεν υπάρχει!). Ως τέτοια, η Κασσάνδρα γίνεται ένας παλμός προϋπάρχων του λόγου, που υπαγορεύει τις σωτήριες φυγόκεντρους της ζωής.

Κάπως έτσι, η Κασσάνδρα υψώνει την πιθανότητα, τη μη βιωμένη εκδοχή των πραγμάτων, ως νίκη επί του βιώματος και γίνεται ο τόπος όπου το «πραγματικό» συντρίβεται από το «εν δυνάμει». Μια συνθήκη που η τέχνη ανασκάπτει

16. «Πόνος πιο τρανός παρά την ευτυχία να θυμάσαι στη δυστυχία»: Θεία κωμωδία, Canto V, Στίχος 120. Μτφρ. Καζαντζάκη.

διαρκώς και αναγεννά (ακόμη);. Όπως στο διήγημα *Αν* του Πιραντέλο, το «Αν» υψώνεται οδυνηρά βεβαιότερο από όσα πράγματι έγιναν, έτσι και η Κασσάνδρα, ιδωμένη ως παρακαταθήκη φωνών, συνθηκών και πιθανοτήτων, γίνεται πλούτος προϋπάρχων που φτάνει μέχρι την προφητεία του μέλλοντος, συνδέοντάς το με την προφητική σύσταση της τέχνης. Επιτομή της νίκης επί του «πραγματικού», αυτοί οι «κασσάνδρειοι» στίχοι του Οσίπ

Μαντελστάμ (1891-1938) από τα σιβηρικά γκούλαγκ:

*«Μου πήρατε τις θάλασσές μου,
το ελεύθερο να τρέχω και να πετάω.
Και τούτ' τη βάρβαρη γη μονάχα να πατάω.
Τι καταφέρατε;
Όσο να το σκεφτείτε,
τα χείλη μου σαλεύουνε.
Δεν μου τα πήρατε. Δεν μπορείτε»*
(Βορονέζ, 1935)

b

Αισχύλος (2006), *Αγαμέμνων*, μτφρ. Πάνος Δ. Αποστολίδης, Στιγμή, Αθήνα
Agamben, G. (1995), *Homosacer*, μτφρ. Παναγιώτης Τσιαμούρας, Εξάρχεια, Αθήνα
Agamben, G. (2015), *Αυτό που μένει από το Άουσβιτς: Το αρχείο και ο μάρτυρας*, μτφρ. Παναγιώτης Καλαμαράς,

Εξάρχεια, Αθήνα
Alexiou, M. (2008), *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα
Arendt, H., Agamben, G., Traverso, E. (2015), *Εμείς οι Πρόσφυγες*, μτφρ. Νίκος Κούρκουλος, Εκδ. του Εικοστού

Πρώτου, Αθήνα
Bakhtin, M. (2014), *Δοκίμια Ποιητικής*, μτφρ. Γ. Πινακούλιας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο
Barrett, R. (2003-2011), *Construction*, corrected score version 1.1 Den Haag 12 February 2012, file:///C:/Users/User/