

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΡΙΖΕΣ:

ΑΠΟ ΤΗΝ «ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ» ΤΟΥ Κ. ΚΟΥΝ ΣΤΙΣ *ΒΑΚΧΕΣ*

(Σκηνοθεσία Θ. Τερζόπουλου)

ΚΑΙ ΣΤΗΝ *ΑΝΤΙΓΟΝΗ* (Σκηνοθεσία Γ. Κιμούλη)

ΩΣ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΣΚΗΝΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ *

Ρίζες και διαπολιτισμικότητα, δύο έννοιες που περιέχονται στον τίτλο του κειμένου μου ηχούν, εκ πρώτης όψεως, ως αντιφατικές. Οι ρίζες, στην ιστορία της σκηνοθεσίας του αρχαίου δράματος αλλά και της τέχνης γενικότερα, κατά τον 20ο αιώνα, είναι συνυφασμένες με το ιδεολόγημα της ελληνικότητας, έτσι όπως συγκεκριμενοποιήθηκε από τη γενιά του '30. Στοιχεία γεωπολιτικής¹ και εθνοκεντρισμού² διαμόρφωσαν τις προπολεμικές γενιές των σκηνοθετών που επαναπροσέγγισαν, ουσιαστικά πρώτοι αυτοί και στους φυσικούς του χώρους, έπειτα από κενό αιώνων, το αρχαίο δράμα. Με ευρωπαϊκή παιδεία και εμφανώς επηρεασμένοι από τη γερμανική ρομαντική ή κλασικίζουσα σκηνοθετική Σχολή, επεδίωξαν ταυτόχρονα να μολιάσουν τις σκηνικές προτάσεις τους με στοιχεία ελληνικότητας που προέρχονταν από το άμεσο ή απώτερο ελληνικό παρελθόν, όπως το Βυζάντιο, αναδεικνύοντας έτσι τις αναλλοίωτες μυστικές ιδιοσυστασίες των ιστορικών ειδών και την ελληνικότητα ως εμπεριεχόμενη στα αρχαία κείμενα.³

Ο Κάρολος Κουν δημιουργεί την τομή σε αυτή την παράδοση, όχι αποποιούμενος το ιδεολόγημα της Ελληνικότητας αλλά αναζητώντας το σε άλλα μονοπάτια. Περισσότερο στα θεωρητικά του κείμενα και λιγότερο στις παραστασιακές του επιτελέσεις, αναδεικνύεται σε έναν «ερευνητή» μιας Ελληνικότητας που θα μπορούσε να διαρρήξει τα σύνορα και να αγγίξει ίσως τη σύγχρονη έννοια της διαπολιτισμικότητας.

Τα πρώτα κείμενα και παραστάσεις του Καρόλου Κουν αντιμάχονται τη ρομαντική αντίληψη στη σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος αλλά εξαίρουν την ανάγκη «ερμηνείας ελληνικής, δεμένης με τις ρίζες μας»⁴ και την αναγωγή στο «λαϊκό» στοιχείο όπως φανερώνεται «στη ζωή, τη γνήσια χωριότικη ή νησιώτικη, στα δημοτικά μας τραγούδια και πιο πίσω, στις Βυζαντινές αιογραφίες και στα αρχαία αγγεία»⁵. Η γεωπολιτική θεώρηση και η ιστορική συνέχεια που

¹ Το κείμενο αυτό απετέλεσε, σε μια πρώτη μορφή του, Ανακοίνωση στην XI Διεθνή Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος που διοργάνωσε το Ευρωπαϊκό Πολιτισμικό Κέντρο Δελφών από τις 5 ως τις 12 Ιουλίου 2002 στους Δελφούς με θέμα: *Οι Θηβαίοι Μύθοι*.

² Κώστας Βεργόπουλος: *Εθνομισμός και Οικονομική ανάπτυξη*, Εξάντας, Αθήνα, 1978, σσ. 141, 148.

³ Νίκος Μουζέλης: *Νεοελληνική Κοινωνία. Όψεις υπανάπτυξης*, Εξάντας, Αθήνα, 1978, σ. 321 – Βλ. επίσης: Γ.Β. Λεονταρίτης: «Εθνικισμός και Διεθνισμός: Πολιτική Ιδεολογία», στον τόμο: *Ελληνισμός και Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιομαθητικοί άξονες της Νεοελληνικής κοινωνίας*, Εστία, Αθήνα, σσ. 27-35 – Δ.Γ. Τσα-

ούσης: «Ελληνισμός και Ελληνικότητα. Το πρόβλημα της νεοελληνικής ταυτότητας», *ό.π.*, σσ. 15-25 – Κ. Τσουκαλάς: «Παράδοση και εκσυγχρονισμός: Μερικά γενικότερα ερωτήματα», *ό.π.*, σσ. 37-48.

⁴ Αντώνης Γλυτζογιώτης: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σσ. 543-44.

⁵ Κάρολος Κουν: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Κασιανιώτης, Αθήνα, 1987, σ. 82.

⁶ Κάρολος Κουν: *Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις*, Ιθάκη, Αθήνα, 1981, σ. 23.

διασώζεται στα κατάλοιπα του λαού, απ' όπου άλλωστε θα θελήσει να αντλήσει το ανθρωπινό δυναμικό της ομάδας του, είναι προφανές στη σκηνοθετική αντίληψη του Κουν. Μια αντίληψη περί ελληνικότητας, όμως, που δεν προέρχεται από θεωρητική ή επιτομία έρευνα του ίδιου αλλά διαμεσολαβείται από τον ζωγράφο και συγγραφέα Φώτη Κόντογλου στον οποίο ο Κουν αναγνωρίζει τις οφειλές του⁶. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης, σταδιακά, ρητά στα γραπτά του και άτολμα μάλλον στις σκηνοθεσίες του, ξεφεύγει από την έννοια της παράδοσης – της οποίας «ο ρίξες φθάνουν μέχρι την αρχαιότητα»⁷ – ή της λαϊκότητας και αναγνωρίζει αφενός το πρωτόγονο τελετουργικό στοιχείο του αρχαίου θεάτρου και την ανάγκη αναζήτησης ανάλογων μορφών έκφρασης με έμφαση στη σωματικότητα, στους ήχους, στους ζωικούς τόνους, με άλλα λόγια «ένα ζωικό, οργανικό και βιολογικό θέατρο»⁸ που προκύπτει από τη «διαρκή σωματική και φωνητική άσκηση» δηλαδή από τις «πηγές του θεάτρου», πέρα από συμβατικότητες. Αφετέρου παραδέχεται ότι τα τελετουργικά στοιχεία της τραγωδίας ενδέχεται να υπάρχουν ακόμη στο ασιατικό θέατρο αργότερα δε αναφέρεται και στο αφρικανικό⁹. Ο Κουν, δημιουργεί, έτσι, τις προϋποθέσεις για ένα διαπολιτισμικό θέατρο ενώ, ταυτόχρονα, η έννοια της ελληνικότητας, προσδιοριστική της ελληνικής εθνικής ταυτότητας, διανοίγει μεν διαύλους προς Ανατολάς αλλά αυτοπροσδιορίζει την μοναδικότητά της σε αντιπαράθεση με τη Δύση.

Οι τοποθετήσεις του Καρόλου Κουν, όπως συνοψίστηκαν παραπάνω, θέτουν κάποια χρήσιμα ζητήματα για την προώθηση του προβληματισμού μας. Πρώτα απ' όλα το θέμα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Αν ακολουθήσουμε τον ορισμό της Ελένης Βαροπούλου για την αναβίωση, τότε θα πρέπει να αναρωτηθούμε ποια μπορεί να είναι τα συγκεκριμένα μοντέλα αναπαράστασης στα οποία θα προσφύγει ο σκηνοθέτης ώστε να επικυρωθεί ένας αυθεντικός τρόπος σκηνικής αναπαράστασης ανεπηρέαστος από την απόσταση μεταξύ του απώτερου παρελθόντος και του σήμερα¹⁰, κάτι που θα μπορούσε να είναι προβλέψιμο σχετικά με την αναβίωση του Κρητικού ή Επτανησιακού θεάτρου την οποία έχει επιτυχώς επιχειρήσει ο Σπύρος Ευαγγελάτος¹¹. Ο Κουν, παρ' όλο που μιλάει για ενότητα και κοινή αναζήτηση¹², είναι κατηγορηματικός όταν υποστηρίζει πως «ελληνική παράδοση για αρχαία τραγωδία δεν υπάρχει» διευκρινίζοντας ότι αυτή που υπάρχει είναι φερεμένη από τη Σχολή του Ράινχαρτ¹³. Αν επομένως επιλέξουμε να διακρίνουμε, όπως κάνει η Γιάννα Ρούλου¹⁴ επεκτείνοντας τη θεωρία των πεδίων του Pierre Bourdieu¹⁵, το πολιτισμικό πεδίο θεατρικής παραγωγής σε δύο υποπεδία, εκείνο της δραματουργικής και εκείνο της παραστασιακής παραγωγής, τότε, βρισκόμαστε απέναντι σε μια δραματουργική παραγωγή χωρίς συνέχεια και σε μια άγνωστη σε μας παραστασιακή της επιτέλεση που νομιμοποιεί εμμέσως όλες τις σκηνικές ερμηνείες. Ο μόνος

⁶ Αντόθι, σ. 52.

⁷ Κάρολος Κουν: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό.π., σ. 96.

⁸ Αντόθι, σ. 88. Του ίδιου: *Για το θέατρο*, ό.π., σ. 98 και σ. 112.

⁹ Αντόθι, σ. 112. Του ίδιου: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό.π. σσ. 101, 104, 105.

¹⁰ Eleni Varopoulou: «Adventures in Directings», στον τόμο: *Greek Classical Theatre: Its Influence in Europe*, Cultural Center of the Municipality of Athens, Athens, 1993, σ. 67.

¹¹ Μεταξύ άλλων, τον *Ερωτόκριτο* του Κορνάρου, την *Ιφιγένεια εν Ληξονεί* του Κατσαΐτη, τον *Φορτουνάτο*

του Φόσκολου, την *Ερωτική Πίστη* του Πάντιμου, την *Ερωφίλη* του Χορτάση, την *Ευγένια* του Μοντσελέζε.

¹² Κάρολος Κουν: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό.π., σ. 64.

¹³ Αντόθι, σ. 106.

¹⁴ Ioanna Roilou: «Performances of Ancient Greek Tragedy on the Greek Stage of the 20th Century: an Intercultural and Sociological Approach», στον τόμο: Savas Patsalidis & Elisabeth Sakellariou (eds.): *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*, University Studio Press, Thessaloniki, σσ. 191-202.

¹⁵ Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Oxford, 1993.

στόχος της εκάστοτε παράστασης παραμένει να αποκαλύψει το βαθύτερο, πανανθρώπινο και αιώνιο μήνυμα του δραματικού κειμένου και αυτό, όπως θα ανέμενε κανείς, με τον σκηνικό εκείνο τρόπο που θα ανταποκρινόταν καλύτερα και θα διευκόλυνε την πρόσληψή του από το εκάστοτε κοινό, γεγονός που αναπόφευκτα περιλαμβάνει μια πράξη ερμηνείας.

Αν αληθεύει ότι η γερμανόφρεση¹⁶ σκηνοθετική αντίληψη με επιφάσεις ελληνικότητας που επεκράτησε στο Εθνικό Θέατρο για την σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος κατόρθωσε να αναχθεί σε κυρίαρχο εκφραστή της εθνικής ταυτότητας και της οποίας παρεφθαρμένοι απόχοι ακούγονται ακόμη και σήμερα, είναι εύλογο να αναρωτηθεί κανείς γιατί ο Κουν που διείκεν στα κείμενά του την καρποφόρα διάνοιξη προς άλλες πολιτισμικές οντότητες, δεν προχώρησε σε επαναστατικές σκηνικές αναγνώσεις. Διότι, ουσιαστικά, και παρά την συνεχιζόμενη αντιπαράθεση Εθνικού και Θεάτρου Τέχνης για μακρύ διάστημα, η μόνη παράσταση που δημιούργησε δονήσεις στο σύστημα υπήρξαν οι αριστοφανικοί *Ορνίθες* του 1959¹⁷. Υποθέτω, για ποικίλους λόγους που δεν είναι της παρούσης να εξεταστούν, ότι ο Κουν εμπύπτει σε αυτό που υποστηρίζει ο Μπουρντιέ όταν γράφει πως «οι επιμέρους επαναστάσεις, των οποίων τα πεδία είναι διαρκώς ο τόπος, δεν αμφισβητούν τα ίδια τα θεμέλια του παιχνιδιού, τη θεμελιώδη αξιωματική του, το βάθος των έσχατων πίστewν πάνω στις οποίες στηρίζεται το όλο παιχνίδι. Αντίθετα, μέσα στα πεδία παραγωγής των πολιτισμικών αγαθών [...], η αιρετική ανατροπή επικαλείται την επιστροφή στις πηγές, στην προέλευση, στο πνεύμα, στην αλήθεια του παιχνιδιού [...]». Ένας από τους παράγοντες που προστατεύει τα διάφορα παιχνίδια από τις ολικές επαναστάσεις που θα κατέστρεφαν τους κυρίαρχους, την κυριαρχία και το ίδιο το παιχνίδι, είναι ακριβώς η σπουδαιότητα της επένδυσης σε χρόνο, σε προσπάθειες κ.ά. που υποθέτει η είσοδος στο παιχνίδι και που [...] συμβάλλει στο να κάνει πρακτικά αδιανόητη την καθαρή και απλή καταστροφή του παιχνιδιού».¹⁸

Τέλος, τρίτο θέμα που προκύπτει από τις τοποθετήσεις του Κουν είναι αυτό καθαυτό το θέμα της διαπολιτισμικότητας. «Δεν θα διατσάσω να πάω και στην αφρικανική και στην ασιατική ή οποιαδήποτε άλλη τελετουργία, γιατί αυτές είναι που απομένουν σήμερα στον κόσμο» διακηρύττει ο Κουν στα 1975¹⁹. Δεν «πήγε» όμως ποτέ και ο λόγος είναι αυτός που θίχτηκε αμέσως πιο πάνω. Ωστόσο, ο Κουν θέτει εδώ την έννοια της διαπολιτισμικότητας στη σωστή της βάση. Σε αντίθεση με αυτό που υποστηρίζεται ευρύτερα ως διαπολιτισμικό θέατρο, δηλαδή όλες οι μορφές αναβίωσης ή ξαναγραπιάματος κλασικών θεατρικών έργων από Ιάπωνες, Εσκιμώους, Ρώσους, Κινέζους, Νιγηριανούς κ.λ. με γνώμονα τις εγχώριες ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις, τις ευρύτερες ανησυχίες της σύγχρονης εποχής και την προσάρτηση-ιδιοποίηση στοιχείων από ετερόκλητες θεατρικές παραδόσεις για την άρθρωση νέ-

¹⁶ Η επίδραση του Ράινχαρτ αλλά και του Βύχελμ Λαϊγ-χάουζεν στη σκηνοθετική αντίληψη, επί παραδείγματι, του Ροντήν (και ειδικά η παραδοσιακή γερμανική τεχνική του σπρέκχορ) έχει επισημανθεί από τους μελετητές της σκηνοθεσίας αρχαίου δράματος όπως τον Α. Γλυτζουρή, ό.π., σσ. 399, 403, ή τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο: «Συγγένειες εκλεκτικές και μη: η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά τη δεκαετία του 1930», στον τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*. Πρακτικά Συνεδρίου του Τμήματος Θεατρικών

Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών / Εργο, Αθήνα, 2004, σσ. 291-298.

¹⁷ Κ.Ε.Π.Ε.Α.Ε.Δ. «Δεσμοί» (εκδ.): *Η σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τον Κάρολο Κουν*, Αθήνα, 2000, σσ. 28-32.

¹⁸ Πιέρ Μπουρντιέ: *Κείμενα Κοινωνιολογίας*, Προλ.-Επιμ.: Ν. Παναγιωτόπουλος, Δελφίνι, Αθήνα, 1994, σ. 67. Βλ. επίσης: Του ίδιου: *Μικρόκοσμοι. Τρεις μελέτες πεδίου*, επιμ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Δελφίνι, Αθήνα, 1992.

¹⁹ Κάρολος Κουν: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό.π., σ. 105.

ων σκηνικών προτάσεων»²⁰, ή, ακόμη, σε αντίθεση με τους διαπολιτισμικούς εξωτισμούς των οποίων καλοπροαίρετος αυτουργός υπήρξε ο Αντονέν Αρτώ, τους συνακόλουθους εκδυτικισμούς και την αναπάντηση του «οριανταλισμού»²¹, θα πρέπει να παραδεχτούμε, όπως προτείνει ο Σάββας Πατσάλιδης, πως «η ουσιαστική αφετηρία της κάθε διαπολιτισμικής κίνησης βρίσκεται κατά κύριο λόγο μέσα στο εγχώριο θέατρο κι όχι εκτός»²².

²⁰ Σάββας Πατσάλιδης: *Μεταθεατρικά 1985-95*, Παρατηρήτης, Θεσσαλονίκη, 1995, σ. 191.

²¹ Σάββας Πατσάλιδης: *Θέατρο και θεωρία. Περί <Υπο>κειμένων και <Δια>κειμένων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 230, του ίδιου: *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, Τυπωθήτω / Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα, 1997, σσ. 354-359.

²² Σάββας Πατσάλιδης: *Μεταθεατρικά*, ό.π. σ. 198. Η Ελένη Βαροπούλου θέτει ως ένα από τα ζητήματα της διαπολιτισμικότητας σε παραστάσεις αρχαίου δράματος τον «βαθμό αφομοίωσης του αλλότριου μέσα στο σύστημα της συγκεκριμένης παράστασης». Με άλλα λόγια, «η εργασία σύνθεσης των ετερόκλητων στοιχείων, ο συγκερασμός των αντιθέτων και η αναζήτηση μιας άλλης αυθεντικότητας που να υπερβαίνει τελικά την αρχική μη αυθεντική σχέση προς τους μακρινούς, τους ξένους, τους διαφορετικούς πολιτισμούς είναι αυτά που προέχουν σε κάθε παράσταση αρχαίου δράματος με διαπολιτισμικό χαρακτήρα», βλ. Ελένη Βαροπούλου: «Διαπολιτισμικότητα και τραγωδία», *Το Βήμα*, 28/7/2002, σ. Α51.

Ο Πατρίς Παβίς, από την πλευρά του, διευκρινίζει λακωνικότητα ότι μιλάμε για διαπολιτισμική θεατρικότητα όταν αναζητάμε τα ειδικά μέσα μετάδοσης μιας κουλτούρας προέλευσης σε ένα κοινό υποδοχής. βλ. Patrice Pavis: *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris, 1990, σ. 212.

Θα πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι ο όρος διαπολιτισμικότητα καλύπτει ένα ευρύτατο φάσμα συνάντησης διαφορετικών πολιτισμών ή πολιτισμικών στοιχείων που χρήζει μιας προσεκτικότερης κατηγοριοποίησης από εκείνη της δια-, υπέρ-, ultra-, ενδο- ή προδιαπολιτισμικότητας (Σάββας Πατσάλιδης, *Μεταθεατρικά*, ό.π., σ. 191). Γεγονός που θα ανάγκαζε να ορίσουμε, πρώτιστα, τα όρια αυτού που εννοούμε κουλτούρα προέλευσης ή κουλτούρα υποδοχής πρώτον, ως προς το δραματικό κείμενο, δεύτερον, ως προς την πολιτισμική καταγωγή του σκηνοθέτη και, τρίτον, ως προς τα αλλότρια σκηνικά στοιχεία ή τεχνικές μεθόδους διδασκαλίας των ηθοποιών. Ήδη, οι διακρίσεις σε «δυτικό», «ασιατικό» ή «αφρικανικό» θέατρο τείνουν

να απαλειφθούν διότι υποθέτουν άλλοτε μια ομοιογένεια μεταξύ ανόμοιων πολιτισμών όπως, για παράδειγμα, του ινδικού και του κινεζικού των οποίων οι τεράστιες διαφορές επικαλύπτονται κάτω από τον όρο «ασιατικό» θέατρο, και άλλοτε μια ετερογένεια μεταξύ πολιτισμών που συγγενεύουν μεταξύ τους λόγω ιστορικών συνθηκών αλληλόδρασης. Έτσι, μια παράδειγμα, ο τρόπος εκφοράς του αρχαίου δράματος από γερμανικές σκηνοθεσίες επιδρά άμεσα, όπως είδαμε, πάνω σε Έλληνες σκηνοθέτες του μεσοπολέμου διαμορφώνοντας μάλλον την κυρίαρχη ελληνική σκηνοθετική αντίληψη ανεβάζοντας του αρχαίου δράματος, του οποίου άλλωστε, η υποκριτική μορφή και κωδικοποίηση δεν έχουν διασωθεί. Η απουσία γνώσης της αρχικής σκηνικής κωδικοποίησης ενός είδους δράματος του παρελθόντος επιτρέπει, άλλωστε, τις πολλαπλές σύγχρονες σκηνικές του ερμηνείες. Είναι το επιχείρημα που χρησιμοποίησε η Αριάν Μνουσάν για να ανατρεξει, αντί σε μια απλοϊκή και μμητική αναδιάρθρωση του ελλεισασθενούς θεάτρου, σε στοιχεία άλλων παραδόσεων όπως καμπούκι, ινδικό θέατρο ή *commedia dell'arte*, στη σκηνοθεσία του έργου *La nuit des Rois*, βλ. Patrice Pavis, ό.π., σ. 202.

Ο περιορισμός στη γηγενή σκηνοθεσία ως διαπολιτισμική σκηνική γραφή, όπως επιχειρείται στην παρούσα μελέτη, στηρίζεται στην άποψη ότι η μελέτη της γηγενούς διαπολιτισμικής σκηνοθεσίας πρέπει να προηγείται και να διαφοροποιείται από όλες τις άλλες διότι συνιστά ένα πείραμα διάλογου που εκκινεί εκ των έσω και κινείται προς τα έξω, δημιουργώντας και προϋποθέτοντας έναν διπλό αποδέκτη (το κοινό υποδοχής ανήκει τόσο στην κουλτούρα προέλευσης όσο και σε μια ξένη κουλτούρα). Αυτό ουδόλως αποκλείει το δικαίωμα ούτε μειώνει στο ελάχιστο το ενδιαφέρον που προκαλούν οι αναγνώσεις αρχαίου ελληνικού δράματος από σκηνοθέτες άλλων εθνικοτήτων ή ξένου πολιτισμικού περιβάλλοντος. Το αρχαίο κείμενο είναι εκεί για να γνωρίζει διαρκώς νέες επανασηματοδοτήσεις προσαρμοσμένες είτε στον εκάστοτε αναφορικό κόσμο του συγκεκριμένου θεατή που - αφού ένα παραστασιακό κείμενο εμπεριέχει τον αποδέκτη του ως αναγκαία συνθήκη ακόμη και ως προς τη δυναμική των νοημάτων του (βλ. Marco de Marinis: «Dramaturgy

Όταν το 1986 ο Θεόδωρος Τερζόπουλος ανεβάζει στους Δελφούς τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, όχι μόνο το κυρίαρχο σύστημα ανάγνωσης αρχαίας τραγωδίας κλυδωνίζεται εκ βάθρων (κλυδωνισμό που στιγμιαία μόνο οι *Όρνιθες* του Κουν είχαν δημιουργήσει νωρίτερα), αλλά και ανατρέπει τους κατά Πιερ Μπουρντιέ όρους του ισχύοντος παιχνιδιού, αμφισβητεί τα θεμέλιά του, τη θεμελιώδη αξιωματική που διέπει το πολιτισμικό υπο-πεδίο της παρωσιαστικής παραγωγής. Ο Τερζόπουλος δεν επιδιώκει την αναβίωση του αρχαίου δράματος καταφεύγοντας στη χρήση των κυρίαρχων ή έστω αιρετικών αλλά ανώδυνων μοντέλων αναπαράστασης αλλά, με βάση τις δονήσεις που προκαλεί ο λόγος του κειμένου, προτείνει τη δική του σκηνική γραφή που μας επιτρέπει να βυθιστούμε σε φαινόμενα νοητικής φαντασίωσης, όπως θάλεγε ο Βαλερύ, που μας οδηγούν στην «καταγωγή των πραγμάτων».

Η παράσταση, όπως άλλωστε κάθε πολιτιστική δράση, είναι αδύνατον να αποτελεί απλή αντανάκλαση κάποιων σταθερών χαρακτηριστικών μιας στατικής και μονολιθικής κουλτούρας αλλά αντίθετα αποτελεί τον τόπο, «την αρένα μιας διαρκούς διαδικασίας επαναδιαπραγμάτευσης εμπειριών και νοημάτων που συνιστούν την κουλτούρα»²³. Σε αντίθεση με τη

of the Spectorator», *TDR: A Journal of Performance Studies*, 31, αρ. 2, 1987, σσ. 100-114, ειδικά σ. 102) – όπως για παράδειγμα η εκδοχή του Οιδίποδα του Lee Breuer (*To Evagelio στον Κολωνό*, 1983), οι *Βάκχες* του Soyinka, οι *Τρωάδες* του Σουζούκι κ.ά. –, είτε σε ένα οικουμενικό κοινό, με τη δημιουργία μιας υπερ-πολιτισμικής γλώσσας που αγγίζει συχνά την ουτοπία όπως την δοκίμασαν ο Πήτερ Μπουρκ με την *Μαχαμπαράτα*, ο Μπομπ Γουίλσον με την ανάζητηση ενός ομοιογενποιητικού μοντέλου [βλ. Σάββας Πατσολίδης: *Μεταθεατρικά*, ό.π. σ. 209] ή ο Εουτζένιο Μπαρίμπο που επιζητεί μια μεταπολιτισμική επικοινωνία πραγματοποιώντας «τον πολιτισμό δια μέσου των πολιτισμών» ή την ανεύρεση του δικού του κέντρου «μέσα στην παράδοση των παραδόσεων». Βλ. σχετική ανάλυση: Patrice Pavis: «Dancing with Faust: A Semioticians' Reflections on Barba's Intercultural Mise-en-Scene», *TDR: A Journal of Performance Studies*, 33, αρ. 3, 1989, σσ. 37-57.

Η διαπολιτισμικότητα, ωστόσο, ως πολυεθνικότητα ή ως επένδυση του κλασικού κειμένου με τα σημάδια ενός πολιτισμού υποδοχής, αποτελεί μια «ξένη» ματιά που τελικά καταλίνει ολοκληρωτικά την έννοια της ταυτότητας. Επιπλέον, οδηγεί συχνά σε αμφισβητούμενα αισθητικά και σημασιολογικά αποτελέσματα όταν ο σκηνοθέτης/διασκευαστής παραποιεί σημαντικά τον αρχαίο μύθο προκειμένου να εξαιμειώσει από αυτόν αυθαίρετες σύγχρονες αναφορές που δημιουργούν νοηματικά κενά και α-πορία όπως η παράσταση του Soyinka *Οιδίπους εν Κολχούνη* ή εκείνη των *Βαχχών* από τον γαλλικό θίασο Tour de Babel που ανέβηκαν στους Δελφούς (βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: «Δελφοί: XI Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Δράματος. Σε αναζήτηση του διαπολιτισμικού στο θέατρο», *Νέα Εστία*, τχ. 1750, Νοέμβριος

2002, σσ. 719-722 και ειδικά σσ. 720-21). Σε παρόμοιες σκηνοθετικές ερμηνείες, η εγγνωσμένη αξία των κλασικών απουσιάζει: δεν αναγνωρίζεται πλέον η γεωγραφική, διαχρονική ή θεματική παγκοσμιοτήτά τους και η μόνη τους αξία βρίσκεται στην ενσωμάτωσή τους σε έναν λόγο που δεν ενδιαφέρει για το νόημα, την αλήθεια, την ολότητα ή την συνεκτικότητα: πρόκειται για σκηνοθεσίες, όπως επισφαινεί ο Pavis (Patrice Pavis: *Le théâtre au croisement des cultures*, ό.π. σ. 19) σχετικιστικές και καταναλωτικές, κάτω από την επάλληλη ενός κακώς νοούμενου μεταμοντερνισμού. Αντίθετα, η παράσταση «Θηβαΐς» που ανέβηκε στον ίδιο χώρο από την Όπερα του Πεζίνου σε σκηνοθεσία Luo JinLin επέδειξε συνέπεια απέναντι στον διασκευασμένο αρχαίο μύθο, εισάγοντας τις τεχνικές του κινεζικού θεάτρου στη σκηνική ερμηνεία του και παρεμβαίνοντας με ανασηματοδοτήσεις σκηνικών καταστάσεων που υπάκουγαν στις ανάγκες πρόδηλξης του έργου από το εγγύριο κοινό της ενώ για το ξένο κοινό φάνταζαν ως ενδιαφέρουσες θεατρικές συμβάσεις. Τελικά, για να υπάρξει «δοκιμασία ή ρήξη των πολιτισμικών ορίων», όπως υποστηρίζει η Susan Bennet (*Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, Routledge, London, 1990, σ. 101), μετάλλαξη και διαρκής ροή τους, πρέπει προηγουμένως να έχουν προσδιορισθεί τα όρια. Και αυτό μπορεί να γίνει μόνο από την γηγενή σκηνοθεσία που φθάνει στο «σπινόρο» για να το διασχίσει.

²³ Phillip B. Zarilli: «For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception, and Reception in a Kathakali King Lear», στον τόμο: Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach (eds.): *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Michigan, 1999, σσ. 16-40.

σταθερότητα του αρχαίου κειμένου, η παράσταση αποτελεί τον δυναμικό τομέα παραγωγής νοήματος αφού η σκηνική εικόνα βρίσκεται, εκ προοιμίου, σε μια διαδικασία αδιάκοπης και γι' αυτό ατελούς δημιουργίας. Έτσι, απέναντι στο γραπτό κείμενο, η σκηνική γραφή²⁴ συνιστά ένα παράλληλο κείμενο που εγγράφεται απευθείας πάνω στη σκηνή, μια δουλειά σύνθεσης ποικίλων στοιχείων που πραγματώνονται πάνω στο σκηνικό χώρο. Σύστημα εν εξελίξει, δυναμικό και ζωντανό καλλιτεχνικό γεγονός, παράγει, παράλληλα και συχνά ανεξάρτητα από τα παραδεδεγμένα νοήματα του γραπτού κειμένου, παράπλευρα νοήματα, διανοίγοντας οδούς για νέες συναντήσεις, για νέες σκέψεις και προβληματισμούς στο εδώ και τώρα της σκηνικής πράξης. Η σκηνική γραφή είναι οπτική ποίηση αφού αναχωρεί και φεύγει από το δεδομένο, δημιουργώντας ρήγματα στην αρραγή συνέχεια της κοινωνικά κατασκευασμένης έννοιας ενός φυσικού παρόντος. Γίνεται η απελευθέρωση της «πράξης» από τις προτεραιότητες, τις ακαμψίες ή τους κανόνες του κειμένου²⁵.

Ο Τερζόπουλος αναδεικνύεται σε έναν γηγενή σκηνοθέτη-ανθρωπολόγο που ανασκάπτει, με αφορμή το αρχαίο κείμενο, θεωρητικά ή με επιτομία έρευνα, πρώτιστα στο πολιτισμικό έδαφος ή και υπέδαφος του τόπου του. Αν δεχτούμε πως η διαδικασία αναπαράστασης ενός αρχαίου κειμένου αποτελεί μια αναγκαία μετάλλαξη του (λόγω της μετάφρασης και ερμηνείας του) με στόχο τη διάνοιξη συνόρων, ο γηγενής σκηνοθέτης που το επιχειρεί είναι αυτός που συνοψίζει ή προσωποποιεί το ίδιο το «σύνορο». Και ένας λόγος πάνω στο «σύνορο», σε μια εποχή εθνικισμών, διχοτομών του μέσα και του έξω, έχει νόημα διότι θέτει σε αμφισβήτηση την ανιστορική ακαμψία οποιουδήποτε συνόρου, φέρνοντας ακριβώς στο προσκήνιο τον σχηματισμό του συνόρου μέσω επιτελούμενων πράξεων όπως η «διάσχιση», πράξη που τονίζει το εύπλαστο και διαπερατό του²⁶.

Ο Κουν διείδε τη διάσχιση του συνόρου ως ενδυνάμωση αυτής τούτης της ελληνικότητας. Περιοριζόμενος στην εξωτερική λαϊκότητα δεν ανέσκαψε στις βαθύτερες ρίζες ούτε απετόλμησε μια σκηνική γραφή της διάσχισης. Ο Τερζόπουλος, καταπιανόμενος με τις *Bάχες*, μια τραγωδία που θεματοποιεί την άρνηση του ανοίκειου, διαπραγματεύεται την ετερότητα, το ίδιο και το άλλο σε θεούς και ανθρώπους, υλοποιεί, παράπλευρα προς το κείμενο, μια σκηνική γραφή που αναδεικνύει και τονίζει την ιστορική διαδικασία των διαρρεόντων συνόρων. Εγγράφει, δηλαδή, το κείμενο, όχι στην ιστορική αλλά στην πολιτισμική προοπτική του, προσφεύγοντας (όπως, από άλλη οδό, ο Barba, ο Grotowski, ο Brook, ο Schechner ή και η Mnouchkine) στο μύθο και την τελετή μέσω μιας ενοποιητικής ανθρωπολογικής ματιάς που επιτρέπει τη διαπολιτισμική εμπεριείληψη.

Η σκηνική γραφή του Τερζόπουλου είναι μια κατάθεση για το σύνορο και ως σύνορο: βρίσκεται στο όριο μεταξύ ζωής και θανάτου, παράδοσης και νεοτερικότητας, περιφέρειας και κέντρου, στο σταυροδρόμι των πολιτισμών.

Χρησιμοποιώ τον όρο «σκηνική γραφή» για τη σκηνοθετική εκφώνηση του Θεόδωρου Τερζόπουλου, διότι όλοι οι κώδικες της παράστασής του δεν λειτουργούν ως υποβασιζόμενες και υπηρετούντες το κείμενο, αλλά ως εγκαθιδρύοντες μια δική τους γλώσσα. Αν πάρουμε για παράδειγμα τη γλώσσα της κίνησης, ενός κώδικα από τους πλέον χαρακτηριστικούς της σκηνικής του γραφής, διαπιστώνουμε αυτό που λέγαμε παραπάνω σε σχέση με το «σύνορο»: ο Τερζόπουλος μαρτυρεί σχετικά με τα χαρακτηριστικά σωματικά γωνιώδη των ενστάσεων ή εν

²⁴ Chantal Herbert & Irène Perelli-Contos: *La face cachée du théâtre de l' image*, Les Presses de l' Université Laval, Quebec, 2001, σσ. 8-9.

²⁵ Κ. Νάντια Σερεμετάκη: *Η τελενταία λέξη. Στης Ευ-*

ρώπης τα άκρα. Δι-αίσθηση Θάνατος Γυναίκες, μετ. Νίκος Μαστροκούλης, Νέα Σύνορα – Λιβάνης, Αθήνα, 1994, σ. XXIII.

²⁶ *Αντόνι*, σ. XXVIII.

κινήσει σωμάτων των ηθοποιών του, πως τα πρωτοανακαλύπτει, πολλά χρόνια πριν, σε φωτογραφίες προκολομβιανών γλυπτών, ερευνά στην πράξη με τους ηθοποιούς του, με αφορμή τις *Βάκχες*, τα κλειδιά της σωματικότητας που διαμορφώνουν αυτά τα προβεβλημένα γωνιώδη, με τα πόδια ανοικτά, τα δάκτυλα να ανεβαίνουν προς τα πάνω, τα επανακαλύπτει στο Μουσείο των Θιβάν, σε εικόνες των Βακχών σε βάζα του 6^{ου} αιώνα π.Χ. και τα επανασυναντά στους ιθαγενείς της Αυστραλίας, στους Νουράγγινε της Σαρδηνίας, στο Κατακάλι ή σε δρώμενα της Αφρικής²⁷. Τα δουλεύει, τέλος, στο αρχική γι' αυτόν έμπνευσης περιβάλλον τους, στην Κολομβία, ανεβάζοντας το 1998 στην Μπογκοτά την παράσταση *Διόνυσος* με κολομβιανούς ηθοποιούς κάποιοι εκ των οποίων είναι σαμάνοι. Τελετές πυροβασίας στη Θράκη, τρόποι αποδόμησης των άκρων, της παλάμης ή των δακτύλων στο χορό των Σούφι και στο ζεϊμπέκικο, ηχογόνοι ρυθμοί στον ποντιακό πυργίχο και άλλα συνιστούν «στάσεις» των *Βακχών* στο «σύννορο» από το οποίο θα επικοινωνήσουν με την τεχνική του θεάτρου Νο ή το Καμπούκι, το Μπούτο ή το Κατακάλι, την Μνουςκίν ή τον Γκροτόφσκι²⁸.

Η αποκάλυψη του φυσικού σώματος, του σώματος ως πεδίο γνώσης, επίγνωσης και μνήμης, ανοιχτού διαύλου προς το αυθόρμητο, εκείνο που υφίστατο προτού χειραγωγηθεί από τους ιδιαίτερους πολιτισμούς²⁹, αποτελεί απόδειξη της ουσιαστικής έννοιας διάσχισης των συνόρων, της διαπολιτισμικότητας ως συνάντησης των βαθύτερων ριζών της λειτουργίας του σώματος εν δράσει, δηλαδή σε κατάσταση ενέργειας, μέθεξης και έκστασης εν ώρα τελετουργικού δρώμενου. Το θέατρο του Τερζόπουλου, αντί να εξηγήσει το τελεστικό του, το «επιτελεί», το δείχνει μέσω της κινησιακής του δραστηριοποίησης. Για να επιτευχθεί, όμως, αυτό, έχει προηγηθεί μια, σχεδόν, «μνητική» διαδικασία των ηθοποιών του: Το σώμα του ηθοποιού έχει προηγούμενα υποστεί τη διείσδυση των σωματικών τεχνικών της κουλτούρας του και της υποκριτικής του παράδοσης, έχει δηλαδή, «εκπολιτιστεί» και καταστεί ένα συμπλεγές σώμα του οποίου οι πηγές διάπλασής του δύσκολα πλέον εντοπίζονται. Για να μετατραπεί σε «εύφορο» σώμα, πρόσφορο στην αποδόμηση και αναδόμησή του, πρέπει να απαλλαγεί από κάθε αποκτηθείσα πολιτιστική ταυτότητα. Με τη βιοδυναμική μέθοδο του Τερζόπουλου, οι ηθοποιοί του, εν όψει των *Βακχών*, επικοινωνήσαν με διαφορετικές μορφές λαϊκών δρωμένων ή ασιατικές τεχνικές προκειμένου να εξοικειωθούν με νέους τρόπους χρησιμοποίησης του σώματός τους, να κατανοήσουν τις «ξένες» φόρμες και να τις εγκαταλείψουν αφού προηγουμένως τις έχουν εγγράψει στα κύτταρά τους. Μια μέθοδος δουλειάς που θυμίζει εκείνη του Peter Brook³⁰. Με αυτή τη μέθοδο, η κίνηση γίνεται διαπολιτισμική, δυνάμενη να πραγματοποιηθεί από κάθε ηθοποιό, Έλληνα, Ιταλό ή Κολομβιανό διότι η χειρονομία δεν περιορίζεται σε μια κοινωνική ομάδα ή δραστηριότητα, σε ένα *gestus* με μπρεχτική σημασία, αλλά, όπως θα έλεγε ο Pavis³¹ σε κίνηση «ανθρωπολογικής αισθητικής». Ο ηθοποιός του Τερζόπουλου μετατρέπεται, έτσι, σε έναν μεταφραστικό με κείμενο: χάρη στην έτσι αποκτηθείσα κίνησή του, κάνει τους πολιτισμούς να επικοινωνούν. Ο ίδιος ο Τερζόπουλος, άλλωστε, έχει υποστηρίξει πως «το παλιό είναι και το πιο καινούργιο» για να προσθέσει πως

²⁷ Θεόδωρος Τερζόπουλος: «Αναδρομή και μέθοδος», στον τόμο: *Θεόδωρος Τερζόπουλος και το Θέατρο Αττίς. Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια, Άγγρα*, Αθήνα, 2000, σσ. 47-83, ειδικότερα σ. 60. Κάποια από τα στοιχεία που αναφέρονται εδώ προέκυψαν και από τη συζήτηση που είχε με τον Θεόδωρο Τερζόπουλο, τον Ιούνιο του 2002, με αφορμή την παρούσα μελέτη.

²⁸ Marianne McDonald: «Εισαγωγή», στον τόμο: *Θεό-*

δωρος Τερζόπουλος, ό.π., σσ. 15-31 και ειδικά στις σσ. 23 και 16.

²⁹ Ελένη Βαροπούλου: «Πρόλογος», στον τόμο: *Θεόδωρος Τερζόπουλος*, ό.π., σσ. 9-14, ειδικά σ. 13.

³⁰ Peter Brook: «Interview de Peter Brook», *Nouvelles de l'Inde*, N° 248, juin-juillet 1986, σ. 19.

³¹ Patrice Pavis: *Le théâtre au croisement des cultures*, ό.π., σ. 161.

«τα στοιχεία της δομής είναι όμοια σε όλους τους λαούς και όσο προχωράμε βαθύτερα, ψάχνοντας το θεμέλιο της ανθρώπινης ύπαρξης, βρίσκουμε και τις κοινές ρίζες. Ένα είναι το δέντρο της παράδοσης, με βαθιές τις ρίζες»³².

Η γνώση του κόσμου, η μνήμη άλλων ζωών και εποχών, για τον Τερζόπουλο έχουν αποτυπωθεί στο σώμα, στα κίτταρτα του, και αυτές επιδιώκει να ανασύρει με την βιοδυναμική του μέθοδο³³. Έτσι, με το σώμα ως ενεργειακό κέντρο, δημιουργεί την ιδιόζουσα σκηνική γραφή του, εκλαμβάνοντας το κείμενο ως «χάρτη», ως καθοδηγητικό πλάνο που επιτρέπει την μετακίνηση ανάμεσα στη γεωγραφία του μέσα και του έξω³⁴. Μια γεωγραφία που εγγράφεται σε όλο της το εύρος στην μικρή κυκλική σκηνή των *Βαχχών*, στο χώμα του δαπέδου και τα άλλα σκηνικά υλικά της όπως η διάφανη σφαίρα / σύμπαν, στα κοστούμια που συμπληρώνουν το μακιγιάζ των γυνών σωματών, στη μουσική των Αμπορτζίνιζ της Αυστραλίας και στους ρυθμικούς ήχους του τύμπανου, στους φωτισμούς και στις ρυθμικές βαριές ανάσες που δίνουν ρυθμό στην εκφορά της κάθε λέξης, στο λόγο. Έναν λόγο μη-περιγραφικό, μη-επεξηγηματικό αλλά, όπως τον αποκαλεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης, λόγο-πόνο³⁵ αφού πηγάει από την βάση του σώματος.

Ο Κουν οραματίστηκε ένα θέατρο τελετουργικό, που «να βγαίνει από το πρωτόγονο αλλά και από την ελληνική παράδοση», στο οποίο οι ηθοποιοί να εκφράζονται όχι ψυχολογικά αλλά «οργανικά», δηλαδή «ηχητικά και κινησιολογικά» και οι κραυγές τους να δίνονται με «ζωικούς τόνους» πρωτόγονους, διότι «η τραγωδία δεν είναι σίχτοι που απαγγέλλονται»³⁶. Ο Τερζόπουλος υλοποιεί το όραμα ανακαλώντας επί σκηνής το τελετουργικό και την ιερότητα, τη θερηκεντικότητα δρωμένων πρωτόγονων κοινωνιών μέσω, ωστόσο, μιας απόλυτα ελεγχόμενης τεχνικής που δημιουργεί μορφή μέσω των πυρηνικών ρυθμών. Οι *Βάκχες* του 1986 αποτελούν την από μακρού αναμενόμενη απάντηση στην ερώτηση ποια είναι η ουσία της ελληνικότητας του συνόρου, των τελειών μετάβασης και της τελετουργικής φύσης του αρχαίου θεάτρου, της επικινδυνότητάς του εν τέλει, γι' αυτό και ατετέλεσαν την υπέρβαση, την εκτροπή από την κατεστημένη παραστασιακή αντίληψη, την παρέκκλιση από τη μονοδιάστατη ορθολογική ανάγνωση της τραγωδίας³⁷ προτείνοντας αντ' αυτών, το αμφίρροπο, το διαρρέον, το δισπύστατο. Και τούτα τα στοιχεία πλέον θα αποτελέσουν την βάση για την σκηνική ανάγνωση και άλλων τραγωδιών.

Ο Τερζόπουλος ανεβάζει το 1994-95 την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή με το ιταλικό Τεάτρο Ολύμπικο. Ένα από τα σημεία της σκηνικής γραφής του είναι η εμφάνιση του Κρέοντα να κουβαλάει στην πλάτη του το σώμα του νεκρού γιού του Αίμωνα. Δεν είναι δύσκολο να διαβάσει κανείς σε αυτή τη σκηνική εικόνα την έννοια της συνύπαρξης των αντιθέτων σε ένα, του γέρονι και του νέου, της ζωής και του θανάτου. Εικόνα που παραπέμπει στο «Δίκωλον», ένα από τα σταθερά πρόσωπα του θιάσου στα αναστάσιμα δρώμενα των Μοιμόγερων, του παραδοσιακού ποντιακού θεάτρου³⁸. Πρόκειται για ενσάρκωση του «δισωματικού» σώματος,

³² Θεόδωρος Τερζόπουλος, *ό.π.*, σ. 62.

³³ Marianne McDonald: *Αρχαίος ήλιος νέος φως. Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη σύγχρονη σκηνή*, μετ. Παύλος Μάτεσις, Εστία, Αθήνα, 1993, σ. 206.

³⁴ Θ. Τερζόπουλος, *ό.π.*, σ. 58.

³⁵ *Αυτόθι*, σ. 57.

³⁶ Κάρολος Κουν: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, *ό.π.*, σσ. 101, 107, 102.

³⁷ Dimitris Tsatsoulis: «Znacaj inscenacije za shvacanje

antike drame danas», *Album*, τχ. 5, Σεράγεβο, 1999, σσ. 113-118, ειδικότερα σ. 116.

³⁸ Χρήστος Σαμουηλίδης: «Τα “Μουτσούνες” (Οι Μάσκες των Σουρμένων). Μια άγνωστη παραλλαγή του λαϊκού παραδοσιακού θεάτρου του Πόντου», *Δρώμενα*, 1, Μάρτιος-Απρίλιος 1984, σσ. 18-22. – Γιάννης Κουσροτάκης: *Καρναβάλι και Καρναγιοζής. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ. 85.

όπως το έχει ερμηνεύσει ο Μπαχτίν, που συμβολίζει τη διαλεκτική θνήσκοντος και αναγεννώμενου, του σπαρασσόμενου και ανασταινόμενου Διονύσου αλλά και ενός βασικού καρναβαλικού μοτίβου ευρέως διαδεδομένου στην μεσαιωνική Ευρώπη και όχι μόνο.

Την *Αντιγόνη* ανέβασε το καλοκαίρι του 2001 στην Επίδαυρο και ο Γιώργος Κιμούλης, ένας από τους ελάχιστους βαθιά διανοούμενους ηθοποιούς της ελληνικής σκηνής. Ο Κιμούλης-σκηνοθέτης διατήρησε ανέπαφο το κείμενο, ο λόγος ακούστηκε παραδοσιακά από τους περισσότερους ηθοποιούς. Ωστόσο, η όλη σκηνοθετική σύλληψη στηρίχτηκε στην έννοια της λαϊκής γιορτής, του πανηγυριού, αυτού που έχει επικρατήσει, μετά τον Bakhtine³⁹, ως καρναβαλικό. Αυτή η συμφυής αντίθεση κάνει τη δουλειά του Κιμούλη προκλητική-επικλητική για μια προσεχτικότερη προσέγγιση. Είναι μια δουλειά που επιζητεί μια σημειωτική προσέγγιση που δεν απαιτεί να πιστέψει μόνο αυτό που βλέπει αλλά μια σημειωτική η οποία, όπως θα έλεγε ο Lyotard⁴⁰, αναδεικνύεται «ενεργητική», είναι σε θέση δηλαδή να φαντάζεται την κατεύθυνση πολιτιστικής επανερμηνείας που διαπερνά τα σημεία της παράστασης τα οποία πρέπει να εκλαμβάνονται ως τα επιφανειακά ίχνη ενός αποκρυπτόμενου νοήματος που κινείται αλλού⁴¹. Με άλλα λόγια, μια σημειωτική που δεν ενδιαφέρεται για τα ορατά σημεία και την μεμονωμένη λειτουργία τους στο σκηνικό χώρο αλλά για τις πολιτιστικές επανερμηνείες που κυφορεί ο συνδυασμός τους. Είναι ευνόητο πως εδώ χρειάζεται ένας αναγνώστης των σημείων/ιδανικός θεατής, όπως αυτός τον οποίο επικαλείται ο Eugenio Barba⁴²: θεατής ικανός να ακολουθήσει ή και να συντροφεύσει τον δημιουργό στο χορό μιας «σκέψης-εν-δράσει» που αυτός ανοίγει.

Δομικά στοιχεία του καρναβαλικού που εισήγαγε ο Κιμούλης στην παράστασή του είναι η λαϊκή συμμετοχή στα δρώμενα, η αντιστροφή της παραδεδεγμένης τάξης, η διαλογική σχέση των αντιθέτων⁴³. Μέσα σε ένα σκηνικό που σχηματίζεται σταδιακά από εξέδρες, κάρτα και άρματα (παραπομπή τόσο σε ρωμαϊκές λαϊκές γιορτές όσο και στο Άρμα του Θέσπιδος⁴⁴) ο χορός, με μνήμες από διθύραμβο, αποτελείται από πανηγυριώτες που «παίζουν», με την αυτοσχεδιαστική αφέλεια του παιδιού, το δικό τους δρώμενο, με εργαλείο μνήμες από το μύθο. Με αεροβατικά που παραπέμπουν σε κινησιολογία τσιρκολάν, με μουσική των χορι-

³⁹ Mikhail Bakhtine: *L'œuvre de Francois Rabelais et la culture comique populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970 – Μιχαήλ Μπαχτίν: *Ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μετ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλιν, Αθήνα, 2000.

⁴⁰ Jean-François Lyotard: «La paume, le dent», στον τόμο: *Des dispositifs pulsionnels*, U.G.E., Paris, 1973.

⁴¹ Patrice Pavis: *Le théâtre au croisement des cultures*, ό.π., σ. 180.

⁴² Eugenio Barba: «Le théâtre eurasien», *Bouffonneries*, n° 22-23, 1989, σ. 22. Παρατίθεται στο: P. Pavis, ό.π.

⁴³ Η επιλογή των λαϊκών δρώμενων που παραπέμπουν στο καρναβάλι με τα διαπολιτικά και διαχρονικά στοιχεία του που εκκινούν από αρχαιοελληνικές και ρωμαϊκές γιορτές, φθάνουν στον μεσαίωνα και ταυτόχρονα επανασυναντώνται σε πολλές ασιατικές κοινωνίες ενώ επιβιώματα καταγράφονται ακόμη και σή-

μερα, προσδίδοντας στη γιορτή αυτή διαπολιτισμικό χαρακτήρα, διαφέρει ριζικά από τις αναφορές σε στοιχεία του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού όπως αυτά που χρησιμοποίησε σε παραστάσεις αρχαίου δράματος, ως και στην πρόσφατη *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του ο Κώστας Τσιάνος. Εδώ πρόκειται για στοιχεία (ήχους, ενδυματολογικά σημεία, κινησιολογία κλπ) που παραπέμπουν ευθέως στην εγχώρια λαϊκή παράδοση, άμεσα αναγνωρίσιμα από το κοινό ως τέτοια και που εγγλείουν την ερμηνεία του αρχαίου δράματος εντός των ελλαδικών ορίων και συνόρων. Για μια αναλυτική παρουσίαση της παράστασης βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: «Η αρχαία τραγωδία ως ψυχολογικό δράμα, ως μελόδραμα και ως μουσικό θέατρο», *Νέα Εστία*, τχ. 1749, Οκτώβριος 2002, σσ. 526-531.

⁴⁴ Μέσω μιας παρετυμολογίας του *carnevale* από το *carro navale* την οποία επιλέγει ο σκηνοθέτης.

κών που δημιουργεί κλίμα κεφιού και ευωχίας⁴⁵, με κοντάρια που παραπέμπουν σε θύρους ή ευετηρίδες – εργαλεία ευγονικά –, ο χορός δημιουργεί ένα ολοκληρωμένο σύστημα μιμητικών πράξεων και αναπαραστάσεων λαϊκής γιορτής που εισβάλλει και διαρρηγνύει τα περιγεγραμμένα όρια αναπαράστασης της τραγωδίας. Σύστημα που εικονοποιεί με τον δικό του τρόπο λεξήματα ή νοηματικές μονάδες του τραγικού κεϊμένου όπως εκείνος ο άντρας που αποκόπτεται από το ενιαίο σώμα-Χορό φέροντας ψηλά ένα χρυσό πανί, μεταφορά της φιλοδοξίας και του χρήματος αλλά και εικονική μονάδα που αναλογεί στο λεκτικό του Κρέοντα, όταν αυτός κατηγορεί τον Φύλακα ως φιλοχρήματο.

Ο Κάρολος Κουν επαναλάμβανε στα γραπτά του ότι το αρχαίο θέατρο είναι ένα είδος θρησκευτικής τελετής ή πανηγυριού και επομένως τα εκφραστικά μέσα που θα χρησιμοποιηθούν από τους σύγχρονους για την προσέγγισή του θα πρέπει να αντληθούν από τις αναλογίες σε χρώματα, σχήματα, ρυθμούς και ήχους που συναντάμε σε πανηγυριώτικα υπολείμματα.⁴⁶

«Το καρναβάλι φέρνει κοντά, συνενώνει, παντρεύει και συνδυάζει το ιερό με το κοσμικό, το υψηλό με το ταπεινό, το σοφό με το ανόητο», έχει πει ο Μπαχτίν⁴⁷. Ο Κιμούλης απορρίπτει το τελετουργικό της θρησκευτικής ιερότητας επιλέγοντας το αντίστροφο της: την βεβίλωση μέσω της ατελευθερωτικής δύναμης του καρναβαλικού. Έτσι, η καθαυτό τραγωδία και το λαϊκό δρώμενο βρίσκονται σε μια διαλογική σχέση μεταξύ υψηλού και χαμηλού (ως δραματικά είδη), του προερχόμενου εκ των άνω και του προερχόμενου εκ των κάτω (ως ταξικές διαβαθμίσεις). Μέχρις ότου οι δύο δράσεις διαπλακούν: ο Άγγελος που θα αναγγείλει την τελική δυστυχία του Κρέοντα είναι κάποιος από τον χορό που εισχώρησε στο τραγικό δρώμενο και «είδε». Η σκηνική γραφή διεισδύει στη δραματική γραφή.

Η συνύπαρξή των δύο διαφορετικών ειδών - τραγωδίας και λαϊκού δρώμενου - υποβάλλει και δύο διαφορετικές υποκριτικές των υποσυνόλων που δημιουργούνται: το υποσύνολο της κυρίως δράσης (τραγωδία) και το υποσύνολο του Χορού (λαϊκό δρώμενο). Δυο υποκριτικές που, πρώτιστα σε κινησιακό επίπεδο, η μια λειτουργεί ως παραμορφωτικός καθρέφτης της άλλης, το λαϊκό δρώμενο ως αντιστροφή και παρωδία της τραγωδίας. Η παρωδία μιας φόρμας από μίαν άλλη υποθέτει την ικανότητα μίμησης της πρώτης από τη δεύτερη αλλά, κυρίως, την ικανότητα παράθεσής της, επανεγγραφής της, οικειοποίησής της. Μετατρέπεται έτσι σε μια παρωδία μετακειμενική αφού εμπεριέχει μιαν ανασκόπηση πάνω στις φόρμες και τα μέσα προκειμένου να τα υπερβεί. Άλλωστε, η παρωδία δεν αποκλείει την ανάδραση μεταξύ παρωδούντος και παρωδούμενου, αντίθετα αποκαλύπτει την επίδραση του ενός πάνω στο άλλο⁴⁸. Μετά την καταδικαστική απόφαση του Κρέοντα, κατά την τελική αποχώρηση και το πέρασμά της στην «αντίπερα όχθη», η Αντιγόνη αποσύρεται πάνω στα χέρια του ευωχούμενου Χορού. Μοιάζει έτσι, μετά το πέρας του ρόλου της, να επανέρχεται στο συλλογικό σώμα απ' όπου προήλθε, εκείνο των πολιτών.

Τα δύο παραστασιακά επίπεδα δεν κινούνται επομένως μονοσήμαντα, δίχως σημεία τομής, ούτε αντανakλάται μονομερώς το ένα πάνω στο άλλο. Υπάρχει, αντίθετα, μια επαναλαμβανόμενη κατά διαστήματα διάρρηξη του ενός από το άλλο, μια σχέση ανάδρασης που δηλώνεται πλέον εμφανώς στο τέλος, όταν ο Κρέων απεκδύεται τα ρούχα του «Κρέοντα» και γίνεται (αζόμη και ενδυματολογικά) ένας ακόμη ηθοποιός / πανηγυριώτης που αναμι-

⁴⁵ Βλ. σχετική ανάλυση: Δημήτρης Τσατσούλης: «Φεσβαϊκά ΙΙΙ», *Νέα Εστία*, τχ. 1739, Νοέμβριος 2001, σσ. 767-773.

⁴⁶ Κάρολος Κουν: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*,

ό.π., σ. 114.

⁴⁷ Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 198.

⁴⁸ Patrice Pavis, ό.π., σ. 189.

γνύεται με το πραγματικό κοινό. Το εννοιολόγημα του καρναβαλικού, ωστόσο, ο Κιμούλης το επεκτείνει και στα επιμέρους σκηνικά σημεία: ο Κρέων που, κατά τον αγώνα λόγου με τον Τειρεσία ανεβαίνει στον πυργίσκο-προέκταση του θρόνου / εξέδρα απ' όπου θα καταρρεύσει συμβολικά η κορώνα του πριν από τη δική του «πτώση», παραπέμπει εμφανώς στο άρμα του Βασιλιά Καρνάβαλου η βασιλεία του οποίου διαρκεί μόνο όσο κρατήσει η ανατροπή της τάξης ενώ έπειτα θα καταποντιστεί για να καεί στο τέλος της καρναβαλικής γιορτής, σημαίνοντας την επαναφορά στην προτεραία τάξη. Ένα παιδί που παύνει στο τέλος της παράστασης την κορώνα του Κρέοντα και κάθεται στον άδειο θρόνο, συμβολίζει την αναγέννηση του βασιλιά, την ανακύλιση των εποχών, την νέα ύβρη⁴⁹ που οι ξαφνικές σειρήνες πολέμου έχουν ήδη προσημάνει. Η έννοια της ενθρόνισης / εκθρόνισης, καρναβαλικό μοτίβο με πανάρχαιες ρίζες και μαγικοθρησκευτική καταγωγή, η διαλογικότης μεταξύ φιλότιτος και νείκους στην οποία παραπέμπει το φίλι στο στόμα που δίνει η Αντιγόνη στον Κρέοντα⁵⁰ πριν αναχωρήσει για τον τάφο, οι τρεις διαβαθμίσεις της Αντιγόνης, δρώσας ως «φύση», ως «θείον» και ως μη-αποδεκτό κοινωνικό ον που εκφράζονται κινησιολογικά και μέσω της εκφοράς του λόγου, αποτελούν, μεταξύ άλλων, στοιχεία παράπλευρης σκηνικής γραφής του τραγικού κειμένου με ποικίλες σημασιοδοτήσεις⁵¹.

Ο Κιμούλης, στοχεύοντας στην απο-βυζαντινοποίηση της τραγωδίας⁵², και αρνούμενος την κατατονία στη σκηνική έκφρασή της, επιλέγει ως τόπο της τραγωδίας τη χαρμολύπη. Προς τούτο, δεν ανατρέχει στην περιρρέουσα έννοια της λαϊκότητας προς ανεύρεση ριζών αλλά στα βαθύτερα δομικά της στοιχεία που βρίσκονται στην καρναβαλική γιορτή. Ο Κιμούλης, με τη σειρά του, από έναν άλλο δρόμο, φθάνοντας στο σύνορο, το νοηματοδοτεί και αποτολμά τη διάσχιση του, καταθέτοντας τη δική του εκδοχή της διαπολιτισμικής σκηνικής γραφής.

⁴⁹ Δημήτρης Τσατσούλης, «Φεστιβαλικά ΙΙΙ», ό.π., σ. 772.

⁵⁰ Έννοια που προέχεται από τη σοφολογία αντίληψη για την Αφροδίτη ως Θεά του Έρωτα και της καταστροφής, άρα της διαλογικότητας που εμπεριέχεται στην έννοια «καταστροφικός έρωας».

⁵¹ Κάποια από τα στοιχεία που αναφέρονται εδώ προέκυψαν και από τη συζήτηση που είχα με τον Γιώργο Κιμούλη, τον Ιούνιο του 2002, με αφορμή την παρούσα μελέτη.

⁵² Οι βυζαντινές αναφορές στη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος έχουν ήδη αναπνυχθεί από την περίοδο του μεσοπολέμου στην Ελλάδα, αναδεικνύοντας το ιδεολόγημα της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού μέσω της ανακύλισης του Βυζαντίου. Μια παράσταση που έδωσε υπό τη μορφή τελετουργικού δράμενου τη συνάντηση του αρχαίου κόσμου με την πρωτοχριστιανική εμπειρία, ήταν εκείνη του Σωτήρη Χατζάκη

την άνοιξη του 2002 στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου με αφορμή τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή υποβάλλοντας μιαν αντιστοιχία μεταξύ των παθών του Οιδίποδα με τα πάθη του Χριστού. Ο σκηνοθέτης, έχοντας επίγνωση της παράβασης που επιχειρεί με τη σύζευξη χριστιανικού και τραγικού, αφενός ανατρέχει σε οικείες ρίζες και άρα σε μια ενδοπολιτισμική ερμηνεία (ελληνικότητα και συγκεκριμένα ελληνο-χριστιανικότητα) και αφετέρου χρησιμοποιεί το χριστιανικό τελετουργικό ως σκηνική εικόνα (σκηνικά, κοστούμια, ήχοι και μουσική, κίνηση, οσφρητικά ή ακόμη και γευστικά σημεία - κουλουράκια, κόλλυβα) που τελικά ανασηματοδοτεί τη λεκτική πιστότητα της παράστασης στο τραγικό κείμενο: η εικόνα αποβαίνει ισχυρότερη του λόγου και επιβάλλει τις δικές της σημασίες, πέραν και εκτός των γλωσσικών σημείων.