

ΠΕΡΙ ΔΙΑΤΗΡΗΤΕΩΝ, ΑΥΘΑΙΡΕΤΩΝ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΩΝ.
ΕΝΑΣ ΜΙΚΡΟΣ ΟΔΗΓΟΣ ΤΟΥ ΟΡΘΟΥ ΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΥΝΕΠΕΙΩΝ ΤΟΥ

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ



© Arno Declair

Η φωτογραφία είναι από την παράσταση της Νόρας του Ίψεν σε σκηνοθεσία του Οστερμάγιερ, προσφορά του Φεστιβάλ Αθηνών.

Ο Πλάτων Μαυρομούστακος είναι καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Υπάρχουν πολλοί τρόποι να αντιμετωπίζουμε το διάλογο. Τον τελευταίο καιρό διαπιστώνουμε πως όλο και περισσότερο οι διάλογοι αποκτούν τα χαρακτηριστικά της δίκης. Κάτοχοι του δημόσιου λόγου, αυτόκλητοι εισαγγελείς, τηλεοπτικοί ή παραδοσιακοί, αναζητούν ευθύνες για διαφόρων βαθμίδων βαριά παραπτώματα, προτρέπουν τις αρχές να επέμβουν (και καμιά φορά αυτές ανταποκρίνονται στα πιεστικά αιτήματά τους). Ας θυμηθούμε πάλι τα βασικά: ο διάλογος δεν γίνεται με την επίκληση της ποινής, η ποινή αποδίδεται μετά από τη θεσμοθετημένη προϋ-

πάρχουσα διαδικασία, που κι αυτή υποκύπτει στις αρχές του κράτους δικαίου, και το κράτος δικαίου δεν υπάρχει χωρίς τη δημοκρατία, που κι αυτή δεν υπάρχει αν δεν υπάρχει ελεύθερος διάλογος. Όσο κι αν το σχήμα θυμίζει το φίδι που τρώει την ουρά του, ας μην παρασυρθούμε από τα φίδια, την ουρά ή τα αυγά τους. Εν ολίγοις ο τρόπος που χειριζόμαστε το διάλογο, τα επιχειρήματα που διατυπώνουμε, αποκαλύπτει τη σχέση που έχουμε εμείς οι ίδιοι με τη δημοκρατία. Πιο απλά, σχετίζεται με το δικαίωμα της ελεύθερης έκφρασης που επιτρέπει –αυτό μόνο– την

ελεύθερη διακίνηση των ιδεών για την οποία πολύ μελάνι κύνεται και πολύ συχνά πάει χαμένο.

Τον τελευταίο καιρό μια ειδική κατηγορία πολιτών, οι δημιουργοί του θεάτρου, δικάζονται με την υψηλή κατηγορία της παραποίησης των κειμένων. Στην Ελλάδα ζούμε, δεν είναι δα η πρώτη φορά: τον Αύγουστο του 1959 η σημαντικότερη ίσως παράσταση αριστοφανικού έργου στην ιστορία του 20ού αιώνα οι *Όρνιθες* σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, απαγορεύτηκε. Οι εφημερίδες ανακοίνωσαν: «Απηγορεύθη η παράσταση των παραπονημένων *Όρνιθων*».¹ Το 1975 η παράσταση δόξασε την περίοδο της μεταπολίτευσης: η επάνοδος της δημοκρατίας δηλώθηκε και στον τρόπο ανανέωσης του φεστιβάλ Επιδαύρου που υποδέχθηκε θριαμβευτικά το Θέατρο Τέχνης με εκείνη την παράσταση των «*παραπονημένων Όρνιθων*». Αναρωτιέται κανείς τι συνέβη. Η δημοκρατία στηρίζει την παραποίηση και αντίκειται εκ των υστέρων στην ιστορία της δικής της εκτελεστικής εξουσίας² ή χρειάστηκαν δεκαπέντε χρόνια για να καταλάβουμε πως δεν είχε γίνει παραποίηση των *Όρνιθων*;

Εκατό χρόνια μετά τη γέννηση του Καρόλου Κουν και σχεδόν πενήντα χρόνια μετά την ιστορική εκείνη παράσταση να που κάθε χρόνο ξανασυζητάμε για την παραποίηση των αρχαίων κειμένων. Τώρα όμως ζητούμε και να κηρύσσονται *διατηρητέα* και να καταγγέλλονται τα παραπονημένα ως *αυθαίρετα*.³ Ίσως πρέπει να δημιουργήσουμε ένα αρχείο με όλα αυτά τα κείμενα και να τα αφήσουμε να αναπαύονται εκεί ανέγγιχτα όπως επιβάλλει η «*ηθική του αρχείου (το ιδεώδες του αρχείου: η γλυκιά ισότητα που βασιλεύει σ' έναν αχανή κοινό τάφο)*».⁴ Φυσικά για τον έλεγχο αυτού του αρχείου θα πρέπει να δημιουργήσουμε και την κατάλληλη αρχή: την *Αρχή Προστασίας του Αρχαίου Δραμάτος*.⁵ Τα πράγματα δεν είναι όμως τόσο απλά αφού σήμερα πια συνειδητοποιούμε πως δεν κινδυνεύουν μόνο «*τα δικά μας αρχαία*»⁶ -αλλά και κάποια άλλα αριστουργήματα της παγκόσμιας δραματικής παραγωγής. Μάλλον αργότερα θα πρέπει να μας προβληματίσει το αν θα κηρυχθούν διατηρητέα όλα τα κείμενα που πέρασαν από την παγκόσμια σκηνή όχι μόνο τα αριστουργήματα αλλά όλα. Στο κάτω-κάτω ποιος θα κρίνει τι μπαίνει στο αρχείο και τι όχι, αφού η αρχή στη διαχρονική της λειτουργία θα καλείται να απαντήσει σε αιτήματα ακόμη και πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων, που θα θέλουν να προστατέψουν τα πολυτίμητα κείμενά τους από την πιθανή αυθαιρεσία εκείνων που θα τα προσέξουν. Τα λιγότερο σημαντικά από τα μνημεία του λόγου σταδιακά θα βρουν τη θέση τους στο ίδιο αρχείο, όπως και όλα τα ανούσια και ασήμαντα, αυτά που εμείς θέλουμε να κατακεραυνώνουμε ως ευτελή με τα επιχειρήματα του κριτικού μας λόγου. Ίσως τελικά να δεχθούμε όλα τα γραπτά όπως θα επέβαλε η λογική ακολουθία, εκείνη που προϋποθέτει τον σεβασμό σε όλα τα προϊόντα της ανθρωπίνης σκέψης και όπως βέβαια προϋποθέτει και η ιδέα της ισότητας που κι αυτή ανήκει στη δημοκρατία. Ανάλογα θα

πρέπει η αρχή να επεμβαίνει και να εμποδίζει τα αυθαίρετα, ή να τα καταστρέφει όποτε ξεφυτρίζουν. Θυμίζω παρενθετικά πως όλα αυτά συζητιούνται σε μια χώρα που βρίθει από αυθαίρετα τόσο στον πολεοδομικό ιστό της όσο και στον πνευματικό της ορίζοντα. Ίσως γι' αυτό τώρα πια εδώ και τώρα τα θέματα αυτά συζητιούνται. Χρειαζόμαστε επιτέλους νοικοκύρεμα και τάξη.

Ας σοβαρευτούμε. Οι συλλογισμοί αυτοί οδηγούν σε μη επιθυμητές τροπές όπως συχνά συμβαίνει όταν διατυπώνοντας ένα πρώτο επιχειρήμα προσπαθούμε να φτάσουμε στις φυσικές του απολήξεις συστηματικά αποδεχόμενοι τις συνέπειες της λογικής του ακολουθίας. Αλλά ας μην ξεχνούμε πως ο συμπαθής αμπελώνας της φιλοσοφίας συχνά πήρε επικίνδυνους δρόμους. Πρέπει να επανέλθουμε στο θέμα της πιστότητας και της αυθαιρεσίας της σκηνικής παρουσίασης κάθε κειμένου για να αναρωτηθούμε αν μπορούμε να μιλήσουμε για *διατηρητέα*.

Το ερώτημα σχετικά με την πιστότητα ή την αυθαιρεσία στη σκηνική παρουσίαση οποιουδήποτε κειμένου είναι τόσο παλιό όσο και το θέατρο. Η συζήτηση για το θέμα ξαναφούντωσε από τότε που παρουσιάστηκε στην Αθήνα στο πλαίσιο του φεστιβάλ η *Νόρα* του Ίψεν σε σκηνοθεσία του Οστερμάγιερ. Την οργή των κριτικών για την παραποίηση του έργου προκάλεσε το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης άλλαξε το τέλος του έργου: η *Νόρα* αντί όπως γράφει ο Ίψεν να εγκαταλείψει τον σύζυγό της, κάτι που δηλώνεται στο κείμενο με το βροντερό χτύπημα της πόρτας, στην παράσταση του Οστερμάγιερ σκοτώνει τον άντρα της. Άραγε κανείς από τους οργισμένους δεν σκέφτηκε πως όταν έγραφε το έργο ο Νορβηγός επιθυμούσε την πρόκληση; Κανείς δεν σκέφτηκε πως 130 χρόνια μετά τη γραφή του έργου το να αφήσει μια κυρία τον σύζυγό της δεν προκαλεί πια κανένα; Κανένας δεν γνώριζε (ως όφειλε) πως ο Ίψεν θύμωνε όταν το έργο του παιζόταν με αλλαγμένο τέλος (με την παραμονή δηλαδή της *Νόρας* στη συζυγική εστία) για να μην προκληθεί το κοινό αίσθημα; Δηλαδή τελικά κανένας δεν μπόρεσε ούτε να υποψιαστεί πως η ανάγνωση του Οστερμάγιερ ήταν επικεντρωμένη στο ίδιο κοινωνικό ζήτημα που παρακίνησε τον συγγραφέα. Το δικαίωμα των γυναικών να επιλέξουν τη ζωή που θέλουν είναι το βασικό θέμα του έργου και βέβαια η λύση της δολοφονίας ως σκανδαλώδης και πιο προκλητική το επαναφέρει στην επικαιρότητα: είναι πιο ενδιαφέρουσα απ' ό,τι αν η παράσταση ακολουθούσε τη λύση που υπάρχει στο τυπωμένο κείμενο.⁷ Η στάση αυτή του Οστερμάγιερ ασφαλώς δεν αποτελεί μια *αυθαίρετη* επανατοποθέτηση του παλαιού κειμένου στο -σήμερα. Δηλώνει κάτι ακόμη. Είναι η στάση στην οποία στηρίζεται κάθε νέο ανέβασμα ενός παλαιότερου κειμένου. Τα έργα δεν παίζονται σήμερα επειδή είναι γενικώς σημαντικά, ή γιατί θεωρούμε ότι είναι αριστουργήματα (πράγματι πολλά έργα είναι σημαντικά και φυσικά υπάρχουν αριστουργήματα). Υπάρχει ένας βασικός

λόγος για τον οποίο καταπιανόμαστε με τα παλαιά κείμενα, αυτό μόνο αιτιολογεί κάθε παράστασή τους: τα έργα αυτά εξακολουθούν να παίζονται γιατί έχουν να μας πουν κάτι για το σήμερα. Αυτόν το λόγο για το σήμερα αναζητούν οι δημιουργοί, ή καλύτερα αυτό οφείλουν να αναζητούν οι δημιουργοί του θεάτρου αφού το θέατρο έχει μεταξύ άλλων τη μοναδική ιδιότητα να μας παρουσιάζει το παρελθόν ως παρόν. Αυτό είναι ένα πρόβλημα που απασχόλησε όλους τους σκηνοθέτες από την αυγή του αιώνα της σκηνοθεσίας ως τις μέρες μας. Για τον 21ο αιώνα είναι πια αυτονόητο πως κάθε κείμενο αποκτά διαφορετική σημασία για κάθε διαφορετικό κοινό ή για κάθε διαφορετική ιστορική στιγμή όταν παριστάνεται από σκηνής.⁸

Εδώ δεν μπορεί κανείς να αντισταθεί στον πειρασμό μιας παρένθεσης. Πριν μερικά χρόνια παίχτηκε ο *Κύκλος με την Κιμωλία* του Μπέρτολτ Μπρεχτ. Το κείμενο και η πρόθεση του συγγραφέα είναι κατανοητά μόνο όταν παίζεται και η εισαγωγική και η τελική σκηνή που παρουσιάζει την αντιπαράθεση ανάμεσα στα μέλη δύο αγροτικών συνεταιρισμών που ερίζουν για κάποια κτήματα, τα οποία διεκδικούν οι μεν γιατί τους ανήκουν από προγονική κληρονομιά και οι δε γιατί, βλέποντας τα εγκαταλελειμμένα από τους κληρονόμους, τα καλλιεργούν. Η πρόσφατη ελληνική παράσταση αγνόησε αυτή τη σκηνή.⁹ Δεν γράφτηκε όμως στις κριτικές καμιά δριμεία καταγγελία για την παραποίηση. Αναρωτιέται κανείς γιατί. Η απάντηση που λέει ότι τα κείμενα του Μπρεχτ δεν δικαιούνται προστασία από την *παραποίηση* θα αδικούσε το μεγάλο γερμανό ποιητή του θεάτρου.¹⁰ Και η επίκληση των νέων πολιτικών συνθηκών από τότε που γράφτηκε το έργο μέχρι σήμερα δεν αρκεί για να μην παρατηρήσουμε την *παραποίηση*. Μήπως η σιωπή για αυτή την *παραποίηση* σχετίζεται με τη διάθεση να εναρμονίσει η κριτική τη στάση της με την εκάστοτε κυρίαρχη ιδεολογία, παράλληλα στηρίζοντάς την; Τα παραδείγματα θα μπορούσαν να είναι πολλά για να εικονογραφήσουμε πως σε μερίδα της κριτικής υπάρχουν πολλά μέτρα και πολλά σταθμά, πως ο πήχης αλλάζει και τοποθετείται εκεί που δεν κινδυνεύει να τον ρίξει ο κριτικός λόγος, και στην πτώση του να συμπαρασύρει τον ρόλο του κριτικού στην προσπάθειά του να διαφεντεύει την όποια συζήτηση για το θέατρο. Κι αυτό το θέμα μας πάει όμως πολύ μακριά. Ας ξαναγυρίσουμε στο αρχικό μας ζήτημα.

Η απάντηση στο αρχικό ερώτημα σχετικά με την πιστότητα ή την αυθαιρεσία δεν είναι απλή. Ίσως στη συνέχεια του παρόντος κειμένου να δίνονται οι νύξεις για μian απάντηση. Μένει μόνο μια βεβαιότητα: η κριτική αποφασίζει να πάρει θέση απέναντι σε ένα ζήτημα που απασχόλησε πολύ και από παλιά. Είναι ο καβγάς ανάμεσα στους θεατρικούς συγγραφείς και τους σκηνοθέτες που καθόρισε τις εξελίξεις του 20ού αιώνα, που κι αυτός έδωσε τη θέση του στον παλιότερο καβγά ανάμεσα στους συγγραφείς και στους ηθοποιούς το 19ο αιώνα. Και όχι μόνο: είναι η απεγνωσμένη απορία ή η

οργή οποιουδήποτε αναγνώστη βλέπει το αγαπημένο του κείμενο να ζωντανεύει στη σκηνή του θεάτρου και δεν αναγνωρίζει εκείνο για το οποίο έχει σκεφτεί οποιαδήποτε λεπτομέρειά του, αφού τον συντρόφεψε στις άγρυπνες νύχτες του ή στις ώρες της ελευθερίας, που για τον καθένα είναι, οι ώρες της ανάγνωσης. Και ας μην ξεχνάμε πως στο σύγχρονο κόσμο πριν γίνουμε θεατές έχουμε όλοι υπάρξει ως αναγνώστες, έχουμε διδαχθεί την ανάγνωση, υποχρεωτικά, από τότε που ήμασταν μικροί, ενώ στο θέατρο συνήθως πηγαίνουμε κάπως μεγαλύτεροι χωρίς κανείς πριν από την είσοδό μας σε μια σάλα να μας διδάξει το πώς θα γίνουμε θεατές. Θα ήταν λοιπόν παράξενο η ιστορία του θεάτρου να μην είχε προσπαθήσει ποτέ να απαντήσει στο ερώτημα. Θα ήταν τόσο παράξενο όσο και το να ασχολούμαστε με το θέατρο και να αγνοούμε συστηματικά ή σκόπιμα τις διάφορες απαντήσεις που κατά καιρούς έχουν δοθεί στο ερώτημα και να κατατάσσουμε με μια σχετική ευκολία τις παραστάσεις σε πιστές και αυθαίρετες.

Βέβαια, η κοινή λογική δέχεται πως το κείμενο είναι μόνο ένα τμήμα του σύνθετου γεγονότος που είναι η παράσταση και δεν χρειάζεται καν τη συνδρομή της σύγχρονης θεωρίας του θεάτρου¹¹ για να είναι απόλυτα βέβαιη για κάτι ακόμα: πως κάθε παράσταση προσθέτει σημασίες στο κείμενο που εκφέρεται από μια σκηνή, πως κάθε παράσταση παραλείπει σημασίες που υπάρχουν στο κείμενο. Δεν χρειάζεται δηλαδή, να είναι κανείς θεατρολόγος ή να είναι κριτικός θεάτρου για να καταλάβει πως ποτέ δεν ακούμε στη σκηνή ένα κείμενο αλλά ακούμε μόνο μία από τις πιθανές εκδοχές του, εκείνη τη συγκεκριμένη εκδοχή που γέννησε η όποια έμπνευση των δημιουργών της παράστασης ή τα ειδικά χαρακτηριστικά των ερμηνευτών της. Κατά τον ίδιο τρόπο που όταν βλέπουμε μια εικόνα ενός σαλονιού σε μια σκηνή δεν βλέπουμε ένα σαλόνι αλλά την εικόνα μιας από τις πιθανές εικόνες που μπορεί να μας κάνουν να αναγνωρίσουμε αυτό που βλέπουμε στη σκηνή ως σαλόνι.¹² Με τη λογική αυτή η κοινότοπη διατύπωση «Το Θέατρο είναι Λόγος» προϋποθέτει να γνωρίζουμε τη σημασία που έχει η λέξη Λόγος στο θέατρο, να καταλαβαίνουμε τί είναι ο Λόγος στο θέατρο. Το θέμα είναι πολύ πιο σύνθετο και η αφελής συνήθεια να ταυτίζουμε το θεατρικό Λόγο με το κείμενο του έργου που παίζεται είναι τόσο περιοριστική όσο και η αφέλεια που ταυτίζει οποιοδήποτε αναγνώσιμο κείμενο με την κατανόησή του κατά την ανάγνωση. Εν ολίγοις, η διάσημη ρήση του Jacques Cooreau: «Σκέπτομαι πως για κάθε καλά σχεδιασμένο έργο που προορίζεται για τη σκηνή υπάρχει μια αναγκαία σκηνοθεσία, και μόνο μία, εκείνη που είναι γραμμένη μέσα στο κείμενο του συγγραφέα.»¹³ δεν φαίνεται να γίνεται αποδεκτή στη σύγχρονη εποχή. Η αποδοχή της θα μας οδηγούσε σε ένα αυτονόητο συμπέρασμα: την επιθυμία να πρέπει να δημιουργήσουμε εκτός από διατηρητέα κείμενα και ένα

αρχείο διατηρητέων παραστάσεων που αυτές μόνο θα παίζονταν.

Ακόμη θα πρέπει να σκεφτούμε ότι η ιδέα πως σε κάθε κείμενο «υπάρχει μια αναγκαία σκηνοθεσία, και μόνο μία, εκείνη που είναι γραμμένη μέσα στο κείμενο του συγγραφέα»¹⁴ ιδέα στην οποία στηρίζεται η παρεπόμενη οργισμένη καταγγελία που λέει ότι οι σκηνοθέτες παραποιούν τα κείμενα, δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να γίνει αποδεκτή στον κάθε ένα ο οποίος γνωρίζει τα στοιχειώδη: ότι δηλαδή κατά τη σύνθετη διαδικασία προετοιμασίας μιας παράστασης το κείμενο πάντα αλλάζει για να προσαρμοστεί σε μια ατέλειωτη σειρά δεδομένων που ξεκινούν από τη δυσκολία της εκφοράς από τον συγκεκριμένο ηθοποιό μιας συγκεκριμένης διατύπωσης και καταλήγουν στη χρονική στιγμή που επιλέγεται για να παρασταθεί το έργο. Επομένως άμεσα αντιληπτό είναι και το γεγονός ότι, όλες αυτές οι μικρές ή μεγαλύτερες αλλαγές, αλλάζουν και τις σημασίες που προσλαμβάνει ο θεατής. Προφανώς οι αλλαγές αυτές θα φαίνονται αυτονόητες, όταν το έργο δεν θεωρείται μεγάλης λογοτεχνικής αξίας, ενώ δεν θα πρέπει να επιτρέπονται στο κείμενο που κατά την άποψη της κριτικής σκέψης πρέπει να χαρακτηριστεί διατηρητέο, γιατί τότε κάθε νέα παράσταση θα μείωνε τη μεγάλη του αξία. Αυτό θα έμοιαζε λογικό να συζητηθεί το 2008 αν δεν είχε ξανα συζητηθεί ήδη το 1905. Στον *Πρώτο Διάλογο για την Τέχνη του Θεάτρου* ο Edward Gordon Craig έγραφε: «[...] Αν τα έργα γράφτηκαν για να τα δούμε στη σκηνή, θα έπρεπε να θεωρούμε ότι είναι ημιτελή όταν τα διαβάζουμε. Τώρα βέβαια, δεν περιμένουμε κανείς να πει ότι βρίσκει τον Άμλετ βαρετό ή ημιτελή όταν τον διαβάσει, και βέβαια υπάρχουν πολλοί που αισθάνονται απογοητευμένοι αφού έχουν παρακολουθήσει μια παράσταση του έργου και λένε: 'Όχι, αυτός δεν είναι ο Άμλετ του Σαίξπηρ'. Αν δεν μπορούμε να κάνουμε καμιά προσθήκη για να βελτιώσουμε ένα έργο τέχνης, θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε 'τελειωμένο' – πλήρες. Ο Άμλετ τελείωσε –ήταν πλήρης– όταν ο Σαίξπηρ έγραψε τον τελευταίο του στίχο, και απέμεινε για μας να τον συμπληρώσουμε με την κίνηση, τη σκηνή, τα κοστούμια ή τον χορό, δηλαδή να υπονοήσουμε ότι είναι ατελής και ότι χρειάζεται αυτές τις προσθήκες.»¹⁵ Όλες αυτές οι πράξεις της σκηνής που δηλώνει ο Craig ότι είναι απαραίτητες για να παίξουμε τον Άμλετ δεν βρίσκονται στο κείμενο (ένα κείμενο που αναμφισβήτητα θα έβρισκε θέση στον κατάλογο των διατηρητέων) αλλά θα πρέπει να τις επινοήσουμε εμείς οι ερμηνευτές του. Για να παίξουμε καλά ένα αριστούργημα όπως ο Άμλετ θα πρέπει να επινοήσουμε συμπληρώσεις, οι οποίες δεν υπάρχουν στο σώμα του κειμένου. Αυτή η αντίληψη του Craig αναπτύχθηκε σε όλον τον εικοστό αιώνα και οδήγησε τους θεατές (ανάμεσα στους θεατές και τους θεατρολόγους) αλλά και τους κριτικούς να αντιμετωπίζουν κάθε παράσταση ερμηνεύοντας ή προσπαθώντας να κατανοήσουν την ανάγνωση του κάθε κειμένου από τον σκηνοθέτη της. Χωρίς τις προσθήκες που δεν υπάρχουν στο κείμενο, δηλαδή

χωρίς τις νέες σημασίες, δεν μπορεί να γίνει το αριστούργημα σαφές, κατανοητό, εύληπτο και απολαυστικό για τους θεατές. Η ενδιαφέρουσα αυτή αντίφαση ανήκει στη φύση του θεατρικού γεγονότος. Στο σημείο αυτό προβάλλει το ζητούμενο της σκηνικής πράξης, η θεατρικότητα, δηλαδή «το θέατρο χωρίς το κείμενο, εκείνη η συσσώρευση σημείων και αισθήσεων που ορθώνεται πάνω στη σκηνή ξεκινώντας από ένα γραπτό επιχείρημα, εκείνο το είδος κοινής αντίληψης των αισθημάτων, των τεχνασμάτων, των κινήσεων, των τόνων, των αποστάσεων, των υλικών, του φωτός, που πλημμυρίζει το κείμενο μέσα από την πληρότητα του εξωτερικού του λόγου».¹⁶ Αυτή η τελευταία παραδοχή είναι η παραδοχή που οδηγεί τον θεατή στην απόλαυση του παραστασιακού γεγονότος. Με λίγα λόγια η παράσταση, κάθε παράσταση, δεν αντιμετωπίζεται αποκλειστικά με την προϋπάρχουσα γνώση μας, δεν κρίνεται με την εναρμόνισή της με τη γνώση μας, δεν υπακούει σε όρους σωστού ή λάθους. Ίσα-ίσα η απόλαυσή μας όσο και η αποδοκιμασία μας αρχίζουν όταν προσεγγίζουμε την παράσταση αφήνοντας κατά μέρος την όποια γνώση μας για το κείμενο και προσπαθούμε να κατανοήσουμε τι προσπαθεί να μας δείξει η σκηνή και οι δημιουργοί της, με έναν μόνον αναγκαίο όρο: την αποδοχή της αυτοτέλειας της σκηνής, την αυτόνομη λειτουργία της σκηνικής εικόνας ως πλήρους έργου τέχνης που εξαρτάται απολύτως από τα δεδομένα της σκηνικής πράξης. Αυτά κρίνουμε και όχι το αν ακολουθούν τους δικούς μας όρους ανάγνωσης του κειμένου. Με την προϋπόθεση ότι ως συστηματικοί θεατές (τέτοιοι θεατές είναι οι κριτικοί) έχουμε πάντα στο μυαλό μας τους κινδύνους που ελλοχεύουν αν ξεχάσουμε πως «η σκηνική πράξη διαπερνά, διαφοροποιεί και ανατρέπει τη γνώση του θεάτρου».¹⁷

Δεν πρέπει όμως να ξεχνούμε και κάτι ακόμη: πως ό,τι αποτελεί θανάσιμο αμάρτημα για την επιστημονική εργασία, αποτελεί πηγή καλλιτεχνικής δημιουργίας.¹⁸

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως κάθε σκηνική πρόταση, τεκμηριωμένη ή αυθαίρετη, ευχάριστη ή δυσάρεστη, δεν πρέπει πάντα, να αντιμετωπίζεται με την ίδια κριτική διάθεση.¹⁹ Η παράσταση που χαρακτηρίζεται από την άτολμη διστακτικότητα ή τον ανασφαλή συντηρητισμό της όσο και εκείνη που επιχειρεί μια ουσιαστική ή μια υπεροπτικά προκλητική ή ρηξικέλευθη προσέγγιση έχουν την ίδια θέση στην κριτική στάση, κρίνονται δηλαδή από το αποτέλεσμα και όχι από την προκαθορισμένη βεβαιότητα, δηλαδή με τα εσωτερικά κριτήρια που θα πρέπει να αντλήσουμε από τα επιχειρήματα που στηρίζουν κάθε παράσταση και όχι με εξωτερικές δικές μας παραδοχές. Διαφορετικά, και τον κριτικό λόγο θα πρέπει να τον κρίνουμε με ανάλογα εξωτερικά κριτήρια.

Στην περίπτωση αυτή όμως δεν θα πρέπει να ξεχνούμε πως κάθε μορφή κριτικού λόγου, για να είναι ο έγκυρος λόγος αυτός, θα πρέπει να τοποθετείται και αυτοκριτικά έχοντας επίγνωση άλλης μιας βασικής παραδοχής: «Με όλους τους τρόπους, ακόμη και υπό το προσωπείο μιας φαινομε-

νικής ελαφρότητας, οι πράξεις που ανασύρονται από τον γραπτό λόγο, σαν να είναι έγκλειστες μέσα σε βιβλία, αναφέρονται σε σχέσεις εξουσίας. Ο δεσποτισμός που ασκείται από τον κλήρο, την πολιτική, το νόμο πάνω στους αναλφάβητους ή τους ημιμαθείς εκφράζει αυτή την απόλυτη θεμελιώδη αλήθεια. Η εμπλοκή της ισχύος στο κείμενο, η χειραγώγηση και η αποκλειστική χρήση αυτών των κειμένων από μια αφρόκρεμα λογίων είναι ενδείξεις εξουσίας.»²⁰

Ίσως με την οπτική αυτή να πρέπει να αναρωτηθούμε πια όχι για τις παραστάσεις αλλά για τις μορφές έκφρασης της εξουσίας και τον εξουσιαστικό λόγο, τον λόγο που θεωρεί δεδομένο το δικαίωμα του να μιλάει εξ ονόματος των άλλων, του κοινού ή του λαού. Όπως εξ ονόματος του λαού απαγορεύεται η παράσταση των *Ορνίθων* του 1959 από την (πραγματική) εξουσία έτσι και σήμερα: εξ ονόματος του λαού, για το λαό, καταδικάζουμε κάποιες από τις παραστάσεις. Τις παραστάσεις που αμφισβητούν την ορθότητα των απόψεών μας, που μας ενοχλούν γιατί στρέφονται εναντίον στερεοτύπων με τα οποία μας έχει μεγαλώσει και γαλουχήσει η όποια (καλή ή κακή) εξουσία και τα οποία θα μεταδώσουμε εμείς στους επόμενους. Οι άλλες παραστάσεις, οι μακρόσυρτα βαρετές, που παίζουν το έργο που ξέρουμε, εκείνες οι σεμνότευφα σεβαστικές, οι ψευτοδιανοούμενες, οι βασισμένες στις «αξίες» που μας το έθρεψαν, που δεν προσβάλλουν το «κοινό αίσθημα του λαού», δεν μας ενοχλούν. Σ' αυτές δεν θορυβούμε αλλά κοιμόμαστε, εξαίρουμε το ύψος της υποκριτικής τέχνης και πάμε για φαγητό. Στις άλλες, που δεν λαβαίνουν υπόψη τους πως το θέατρο της Επιδαύρου είναι «λαϊκό» θέατρο, ασχέτως αν είναι καλές ή κακές, -δηλαδή ενδιαφέρουσες ή μη, σε εκείνες που δεν μας αφήνουν να ηρεμήσουμε στην απόλαυση της ικανοποιημένης εικόνας μας, που μας ξενίζουν, μας προβληματίζουν και μας αποσταθεροποιούν, γιουχάρουμε και τραμπουκίζουμε, γράφουμε ιερεμιάδες, αναζητούμε ευθύνες και καταλογισμούς, ανακαλύπτουμε ξένες συνωμοσίες και καταχρήσεις των χρημάτων του λαού και μετατρέπουμε την αδυναμία μας να κινητοποιήσουμε την εκτελεστική εξουσία σε πνευματική τρομοκρατία.²¹ Παίρνουμε δηλαδή την υπόθεση στα χέρια μας εμείς σαν εκλεκτοί του λαού. Τελικά γιατί να αφήσουμε στο θέατρο το δικαίωμα να μας μιλήσει όπως μπορεί, αν δεν σκοπεύει να μας κολακεύσει; Γιατί να υπάρχει αν συγκρούεται με τη εξουσία;

Τι παράξενη αντίφαση: το Θέατρο πάντα εξελισσόταν σε σύγκρουση με την εξουσία, με όλες τις μορφές της. Αυτό είναι το πνεύμα μέσα στο οποίο εκφράστηκαν όλοι οι ανανεωτές του παγκόσμιου θεάτρου σε όλες τις φάσεις της ιστορίας του. Δηλαδή στους ήρεμους καιρούς συγκρουόταν με την πνευματική και στους δύσκολους καιρούς με την πραγματική εξουσία, μ' αυτό που παλιά και γενικά ονομάζαμε κατεστημένο. Γιατί πάντα κάποιος δεν θέλουν να μιλάει το θέατρο ελεύθερα αλλά να μιλάει καλά για εκείνους. Στους

δύσκολους καιρούς, επικαλούνται τον «λαό» και την «παράδοση», τα «ιερά και τα όσια», επιβάλλουν τα νομικά επιχειρήματα, ασχέτως αν αυτά είναι νόμιμα, επιστρατεύουν τους ερμηνευτές των νόμων και τους εκτελεστές των αποφάσεων. Στους ήρεμους καιρούς, δηλαδή στη Δημοκρατία, όπου κάθε φωνή, ακόμα και η φωνή των νομικών ελέγχεται για τη νομιμότητα της, η κλιμάκωση είναι λιγότερο επώδυνη: επικαλούνται τον «λαό» και την «παράδοση», τα «ιερά και τα όσια» αλλά, ευτυχώς για το θέατρο, αυτό δεν έχει συνέχεια, «κι αυτή δεν έχει τέλος η παρτίδα», όσο κι αν συνεχίζουν να φωνάζουν μέσα στο θέατρο ή έξω, δηλαδή στον τύπο ή σε τηλεοπτικά και μη -καφενεία.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Η ανακοίνωση του υπουργείου Προεδρίας αναφέρει ότι κατ' εντολή του Κωνσταντίνου Τσάτσου ματαιώνεται η παράσταση της 30ής Αυγούστου γιατί το έργο «ατελέστατα παρασκευασμένον απετέλεσε παραμόρφωσιν του πνεύματος του κλασικού κειμένου» και ορισμένες σκηνές του προσέβαλαν το «θρησκευτικό αίσθημα του λαού». Βλ. τις αθηναϊκές εφημερίδες, 30 Αυγούστου 1959 κ.ε. -στους τίτλους των οποίων κυριαρχούν οι λέξεις: βλασφημία, βεβήλωσις, παρανόησις, παραποίησης, παραμόρφωσις κλπ. Πιο πρόσφατα τα κείμενα που δημοσιεύτηκαν με αφορμή την αναβίωση της παράστασης για τους Ολυμπιακούς του Πεκίνου το 2008: Έλενα Δ. Χατζηγιάννου, «Όρνιθες, ένα σκάνδαλο με πολιτικές διαστάσεις», *Τα Νέα*, «Βιβλιοδρόμιο» Σαββατοκύριακο 5-6 Ιουλίου 2008, σ. 14-15, Έφη Μαρίνου, «Η 'βεβήλωσις' που καταξιώθηκε» *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, ένθετο «&7. Η Τέχνη της Ζωής» 13 Ιουλίου 2007, σ. 10-11, Γιώτα Συκκά, «Οι Όρνιθες του Κουν μισό αιώνα μετά» *Καθημερινή*, «Τέχνες και Γράμματα», 13 Ιουλίου 2007, σ. 2.
- 2 Οι συμπτώσεις είναι συχνά διασκεδαστικές: ο Κωνσταντίνος Τσάτσος εξελέγη πρόεδρος της Δημοκρατίας στις 20 Ιουνίου 1975, οι παραστάσεις των *Ορνίθων* στην Επίδαυρο έγιναν περίπου ένα μήνα μετά στις 16 και 17 Αυγούστου 1975.
- 3 Βλ. Κώστα Γεωργουσόπουλου: «Κείμενα διατηρητέα» στο *Βιβλιοδρόμιο* ένθετο της εφημερίδας *Τα Νέα*, 11-12.09.2004 και το νεότερο κείμενο του «Διατηρητέα και αυθαίρετα» ό.π., 24-25.05.2008.
- 4 Μίλαν Κούντερα, *Ο πέπλος*, μετ. Γιάννης Η. Χάρης, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005, σ. 118. Από τη θέση αυτή ευχαριστώ τον Γιάννη Η. Χάρη για τη βοήθειά του.
- 5 Κι αυτό έχει διατυπωθεί ως αίτημα! Βλ. Γιώργος Κατσιμπάρδης: «Ζητείται Αρχή Θεατρικών Δεδομένων» στήλη «Ελεύθερο Βήμα», *Ελευθεροτυπία*, 14.10.2005.
- 6 Πού να πρωτοπαραπέμψει κανείς;
- 7 Και μια ειρωνική ιστορική αναφορά: στην πρεμιέρα του έργου στη Γερμανία το 1880 ο Ίψεν αναγκάστηκε να αλλάξει ο ίδιος το τέλος και να το κάνει πιο ήπιο. Κι αυτό από το χέρι του Ίψεν γράφτηκε, όσο κι αν ο ίδιος δυσανασχέτησε. Μήπως αυτό το τέλος, επιβεβλημένο στον συγγραφέα, και ισχυρότερο από το αρχικό αφού η νεότερη εκδοχή λογικά θα έπρεπε να κατισχύει της παλαιότερης, πρέπει να χρησιμοποιείται στις κατοπινές παραστάσεις; Είναι στους παροικούντες γνωστό το πρόβλημα: το τέλος του *Κουκλόσπιτου* συχνά περικόπηκε από τις παραστάσεις του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού για να μην ταραχτεί το συντηρητικό κοινό.
- 8 Ανάμεσα στα άπειρα παραδείγματα από την ιστορία του θεάτρου ας θυμηθούμε εδώ την παράσταση του *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ από τον θίασο του Μέγιερχολντ του 1926 ή αν θέλουμε να πάμε

στη δική μας μεταπολεμική εποχή ας αναλογιστούμε πόσο διαφορετικές πολιτικές σημασίες από εκείνες που φανταζόταν ο Ιονέσκο ότι υπήρχαν στα δικά του κείμενα ανακάλυπταν οι θεατές των έργων του στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού ή στην Ελλάδα κατά την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών.

- 9 Όπως έγινε και στην πρώτη παρουσίαση του έργου από τον Κάρολο Κουν το 1956 και για ευνόητους πολιτικούς λόγους.
- 10 Άλλωστε για την υπερπροστασία των κειμένων του Μπρεχτ συχνά κατηγορήθηκαν οι επίγονοί του, συχνά από τους ίδιους υπερασπιστές της ελευθερίας της έκφρασης που ζητούν την προστασία των κειμένων.
- 11 Βλ. Ενδεικτικά το σχετικά πρόσφατο μελέτημα του Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, 1999.
- 12 Αν δεν δεχτούμε βέβαια ως δεδομένες τις παραπάνω παραδοχές θα πρέπει ταυτόχρονα να απορρίψουμε μια σειρά από κλάδους που αναπτύχθηκαν ειδικά για να αντιμετωπιστούν όλα αυτά τα προβλήματα, όπως π.χ. η θεατρολογία στο θέατρο. Θα πρέπει να μην μας ενδιαφέρουν οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις φιλολογικών κλάδων όπως για παράδειγμα η γλωσσολογία, ή ακόμα η ιστορία ως αυτοτελής επιστημονικός κλάδος, να αδιαφορήσουμε για τις θεωρίες της πρόσληψης, τη σημειωτική, ακόμη και την παιδαγωγική και γενικώς να ακυρώσουμε κάθε επιστημονική προσέγγιση αφού διάθω αποφθεγμάτων μπορούμε να ερμηνεύσουμε τα πάντα. Θυμίζω εδώ τον κίνδυνο του φιλοσοφικού αμπελώνα.
- 13 Jacques Copeau "Une renaissance dramatique est-elle possible?" στο *Revue générale*, Bruxelles 1926, σ. 421.
- 14 Jacques Copeau, ό.π.
- 15 Edward Gordon Craig "The Art of the Theatre. The First Dialogue", στο *On the Art of Theatre*, Seven Arts Book Club, London 1958, σ. 143. (1η έκδοση 1905). Και συνεχίζει παρακάτω με τον ακόλουθο διάλογο ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τον θεατή: «Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: [...] Ο Άμλετ θα εξακολουθήσει να παίζεται για καιρό ακόμα, και υποχρέωση των ερμηνευτών του θα είναι υπηρετούν το έργο όσο καλύτερα μπορούν. Αλλά, όπως έχω ξαναπεί, το θέατρο δεν θα εξαρτάται για πάντα από το έργο που θα πρέπει να παρουσιάσει, αφού κάποια στιγμή θα παρουσιάζει κείμενα που προέρχονται από την ίδια του την τέχνη. Ο ΘΕΑΤΗΣ: Και τότε το κείμενο που προορίζεται για τη σκηνή θα είναι ημιτελές όταν θα διαβάζεται τυπωμένο σε ένα βιβλίο ή όταν απαγγέλλεται; Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Ναι πράγματι, θα είναι ημιτελές οποτεδήποτε άλλοτε, εκτός από τη στιγμή που θα παρουσιάζεται στη σκηνή του θεάτρου. Δεν θα μας ικανοποιεί, θα είναι άτεχνο γιατί θα είναι ημιτελές χωρίς τη δράση που απαιτεί, το χρώμα, τη γραμμή και το ρυθμό της κίνησής του πάνω στη σκηνή.»
- 16 Βλ. Roland Barthes, "Le théâtre de Baudelaire", κείμενο που πρωτοδημοσιεύεται το 1954. Περιλαμβάνεται στις συλλογές δοκιμίων του *Essais Critiques "Points : Essais"*, Editions du Seuil, 1964 και *Ecrits sur le théâtre, "Points : Essais"*, Editions du Seuil, 2002, σ.123.
- 17 «Le théâtre est un savoir. Il y a un savoir du théâtre. Un savoir qu'il faut savoir. Mais en même temps le fait théâtral, transcende, modifie et bouleverse ce savoir.» Διατύπωση του Bernard Dort σε συζήτηση με θέμα την Θεατρική Παιδεία που οργανώθηκε στο Θέατρο του Gennevilliers το Φθινόπωρο του 1983. Πρακτικά της συζήτησης στο Περιοδικό *Théâtre/Public*.
- 18 W.B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of Traditional Hero*, Blackwell, Oxford 1968, σ. 1-8 με αφορμή τις μεταμορφώσεις του ομηρικού ήρωα σημειώνει πως η αναβίωση των ομηρικών προσώπων και ιδιαίτερα η σκηνική τους παρουσία σπάνια ικανοποιεί κάθε (λιγότερο ή περισσότερο) απαιτητικό θεατή: οι νέες περιπέτειες που αποδίδονται στην παραδοσιακή μορφή των ηρώων ή οι νέες ιδιότητες με τις οποίες φορτίζονται από τους δημιουργούς συχνά προσλαμβάνονται σαν μια μορφή βιασμού της αρχικής εικόνας. Κάθε φορά που παρακολουθούμε στη σκηνή κάποιο ήρωα που προέρχεται από τον αρχαίο μυθολογικό χώρο, είτε πρόκειται για σκηνική εκδοχή αρχαίου κειμένου, είτε πρόκειται για νέα δημιουργία, διατρέχουμε τον κίνδυνο να συγκρίνουμε τη νέα εικόνα με αυτήν που έχουμε προκατασκευάσει. Όσο πιο τεκμηριωμένη είναι αυτή η κατασκευή μας, όσο πιο στηριγμένη είναι σε συγκεκριμένη γνώση τόσο πιο εύκολα απορρίπτουμε το νέο παραλλαγμένο πρόσωπο του οικείου μύθου, τόσο πιο δύσκολο είναι να το αποδεχτούμε. Είναι η στιγμή που ανακαλύπτουμε την άγνοια του δημιουργού για θέματα που σχετίζονται με τον ήρωα. Εντοπίζουμε τις απροσεξίες του, βλέπουμε την αδυναμία του να συλλάβει όλες τις διαστάσεις και τον κατηγορούμε για αποσπασματική αντιμετώπιση, για μερικότητα ή για μονομερή προσέγγιση. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι τα στοιχεία αυτά, δηλαδή η άγνοια, η παρεξήγηση ή η απροσεξία, και κυρίως η αυθαιρεσία και το τυχαίο που συνιστούν το θανάσιμο αμάρτημα κάθε επιστημονικής προσέγγισης, είναι ακριβώς τα στοιχεία εκείνα που θα επιτρέψουν στο δημιουργικό πνεύμα ενός συγγραφέα να προσδώσει νέες αξίες στον παραδοσιακό μύθο.
- 19 Βλ. ενδεικτικά τη νηφάλια τοποθέτηση του Κ.Θ. Δημαρά: «Τι, ίσως, είναι η κριτική» στον τόμο *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1981, σ. 247-264. Βλ. ακόμη Bernard Dort, «Trois façons d'en parler», *Le Monde Dimanche*....
- 20 George Steiner, *Η σιωπή των βιβλίων*, μετάφραση Σοφία Διονυσόπουλου, Ολκός, Αθήνα 2008, σ.14-15.
- 21 Εδώ είναι ίσως απαραίτητη μια μικρή παρένθεση. Οι παραστάσεις που προσβάλλουν στο μεγαλύτερο τους ποσοστό είναι οι παραστάσεις των ξένων και καταξιωμένων σκηνοθετών. Μήπως οφείλεται αυτό στο γεγονός ότι οι ξένοι γενικά λειτουργούν «μη κρύβοντας το μίσος τους για την κλασική του λιτότητα» (Γενικεύοντας αντλώ τη διατύπωση από το σημείωμα του Κώστα Γεωργουσόπουλου, «Μια λύση» στη στήλη «Το Πνεύμα του Τόνου», *Τα Νέα*, 4 Ιουλίου 2008, με αφορμή τις σκηνογραφίες στην Επίδαυρο. Ο κριτικός προτείνει τη μη χρήση σκηνικών στα αρχαία θέατρα, πέρα από τα απολύτως απαραίτητα (θρόνους, βωμούς κτλ) και αναφέρει: «...κακά τα ψέματα, συχνά οι σκηνογράφοι, κυρίως ξένοι καλύπτουν με τέρατα το μνημείο μη κρύβοντας...», ή μήπως το γεγονός της μη αντίδρασης οφείλεται στο ότι «...υπερισχύει η νεοελληνική συνηνοχή: δικά μας είναι (θέατρα κείμενα, δάση κτλ. Τους βάζουμε φωτιά και τα καίμε, οι βάρβαροι δεν θα απλώσουν το ξερό τους.», όπως γράφει ο Μισέλ Φάις, «Η τέχνη του ξεσαλωμένου θεατή» στήλη «Προσωπική Ματιά», *Ελευθεροτυπία*, 20 Αυγούστου 2008, με αφορμή τα γιουχαΐσματα μερίδας θεατών στο θέατρο της Επιδαύρου –κατά την παράσταση της *Μήδειας* σε σκηνοθεσία του Ανατόλι Βασίλιεφ. Φυσικά το θέμα είναι πολύ σοβαρότερο από μια νύξη σε υποσημείωση. Μια από τις πολλές προσεγγίσεις του θέματος της εθνικής υπερηφάνειας που σχετίζεται με την πρόσληψη του αρχαίου δράματος και τις αντιδράσεις της κριτικής και των θεατών βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος: «Για εκείνο το τσιγάρο που δε λέει να σβήσει (Σημειώσεις με αφορμή τις παραστάσεις αρχαίου δράματος)», στο πολιτιστικό ένθετο περιοδικό «&7. Η τέχνη της Ζωής» της εφημερίδας *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 15 Ιουλίου 2007 και σε εκτενέστερη μορφή στο Περιοδικό *Σύγχρονα Θέματα, Τριμηνιαία Έκδοση Σύγχρονου Προβληματισμού και Παιδείας*, Περίοδος Β', Χρόνος 29ος, τχ. 97, Απρίλιος–Ιούνιος 2007, 5-8.