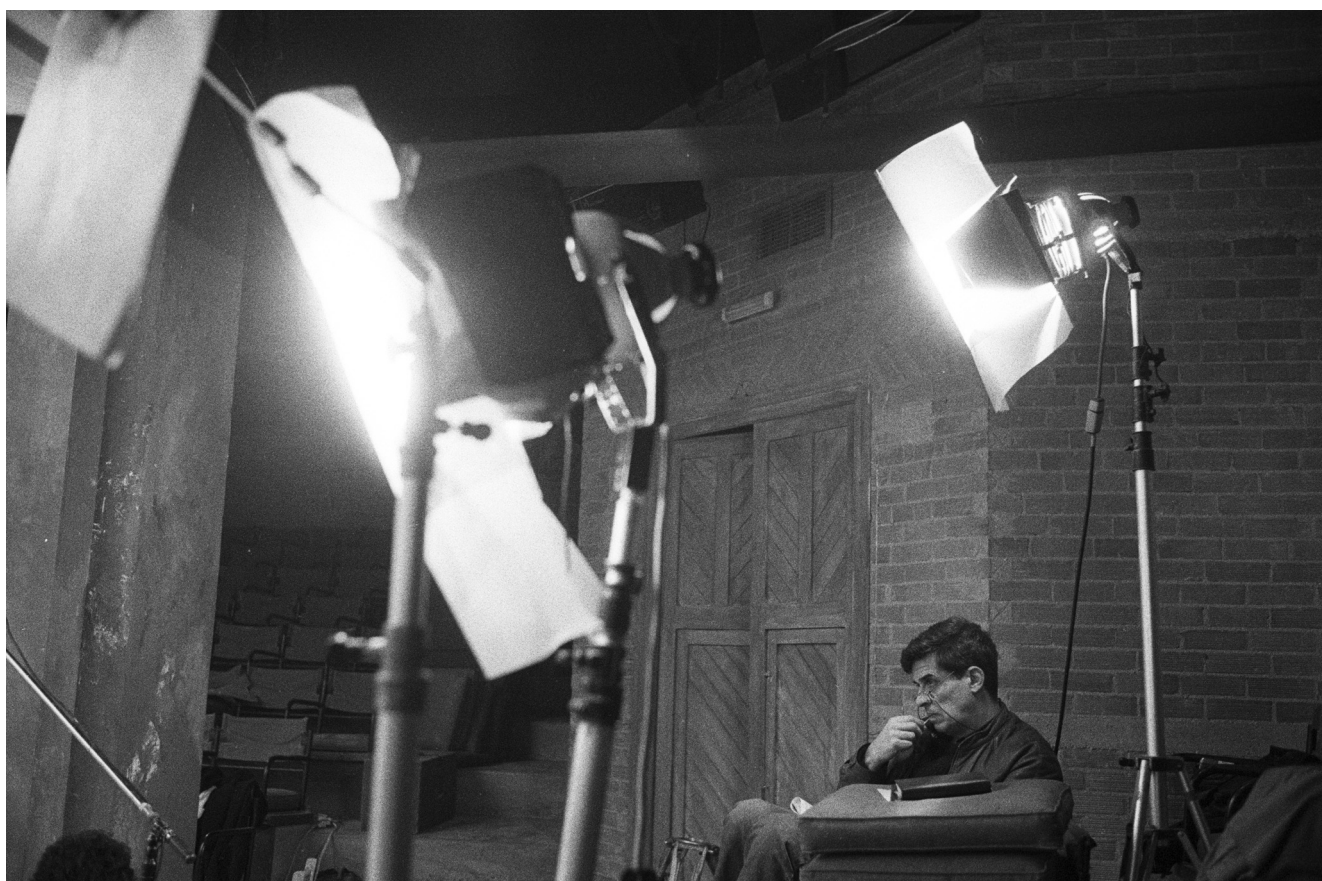


Η ΗΘΙΚΗ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ: ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΛΕΥΤΕΡΗ ΒΟΓΙΑΤΖΗ

ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, θεατρολόγος



Ο σκηνοθέτης και ηθοποιός Λευτέρης Βογιατζής υπήρξε ένα enfant du siècle αφού αυτά που χαρακτήρισαν τις σκηνοθετικές και ερμηνευτικές καταθέσεις του, στα τέλη του κατεξοχόν αιώνα της σκηνοθετικής τέχνης και στην πρώτη δεκαετία του 21ου, ήσαν, πρώτον, η έμμονη θέληση για φόρμα, ακόμη και μέσα από δύσκολες διαδικασίες και μέχρι το σημείο εκείνο όπου η ίδια η φόρμα γίνεται καλλιτεχνική Ηθική. Δεύτερον, η επιπόηση και υλοποίηση, κατά το ανέβασμα του έργου, ενός πρισματικού σκηνικού λόγου μέσα στον οποίο είχαν ενταχθεί τα πάντα: το ζήτημα του χώρου και μια «δραματουργία της θέασης», η εξονυχιστική ανίχνευση του κειμενικού σώματος και η έμπρακτη διατύπωση μιας σειράς ερμηνευτικών υποθέσεων



αναφορικά με την ιδιοσυστασία της γλώσσας του κειμένου, τις φανερές όψεις αλλά και τα μουσικά μιας συγκεκριμένης λογοτεχνικής γραφής και ποιητικής καθώς αυτά προσφέρονται προς διαλεύκανση. Τρίτον, η αναγωγή της δουλειάς και παρουσίας του ηθοποιού σε κέντρο βάρους της παράστασης, δεδομένου ότι στις παραστάσεις του Λευτέρη Βογιατζή το παίξιμο ήταν μια σκέψη σωματοποιημένη, ενώ ήταν και η κρίσιμη εκείνη εμπειρία μέσα από την οποία το όντως πραγματικό αναφαίνεται στο θέατρο ως μια στιγμή αληθινής συνάντησης του σώματος των ηθοποιών με τη φωνή τους αλλά και με τις λέξεις κάποιου άλλου που παλεύουν να τις κάνουν δικές τους. Τέταρτον, η επιδίωξη τα «τοπία της παράστασης» να έχουν συγκροτηθεί έτσι ώστε ο θεατής να αφήνεται σε μια συν-αίσθηση, με τον τρόπο του Μπωντλαίρ, όταν αυτός μιλάει για οπτικές και ακουστικές αντιστοιχίες, για αισθήσεις που ανταποκρίνονται η μια στην άλλη και συνεργούν.

Στέκεται κανείς με απορία μπροστά στο θεατρικό σύμπαν αυτού του σπουδαίου καλλιτέχνη και διερωτάται, από ποια σκοπιά θα πρέπει να παρατηρήσει τα τόσο διαφορετικά σκηνικά διαβήματα και επιτεύγματα τριών τουλάχιστον δεκαετιών. Αν δεν τον καταβάλλει η μελαγχολία για τη ματαιότητα της προσπάθειας να περιπλανηθεί στους δαιδάλους μιας παραστασιολογίας και στα πεδία της πρόσληψης, προκειμένου να περιγράψει και να συνεκτιμήσει ίχνη, ιστορικά ντοκουμέντα, υλικά από τις χαμένες στον χρόνο παραστάσεις, τότε η ίδια η άσβεστη ανάμνηση των θαυμαστών εγχειρημάτων, του υποδεικνύει πώς να ψάξει μέσα στη ροή της μνήμης. Πώς να εντοπίσει τις χειρονομίες-κλειδιά κι εκείνα τα μοτίβα όπου βρίσκονται αποκρυσταλλωμένες, συμπυκνωμένες πολλές από τις σελίδες της υποκριτικής και σκηνοθετικής παρακαταθήκης του Λευτέρη Βογιατζή.

Ο σκηνοθέτης αυτός αντιμετώπιζε κάθε έργο που επέλεγε να ανεβάσει με μια χειρονομία δημιουργού, ο οποίος δεν φέει χρόνο και μόχθο. Κάνοντας πολύμηνες και εξαντλητικές πρόβες, ερευνώντας χωρίς να βιάζεται, ότι μπορούσε να σχετίζεται με ένα κείμενο, έναν συγγραφέα, έναν περίγυρο, αναψηλαφώντας το κείμενο μαζί με τον μεταφραστή ή τη μεταφράστρια κατά τη διάρκεια πολλών εξουθενωτικών συναντήσεων, εξέθετε το έργο στη δοκιμασία της σκηνικής επαλήθευσης, τότε μόνο, όταν η δραματική παραλλαγή και η μεταφραστική εκδοχή ηκούσαν στα αυτιά

του ικανοποιητικές και του φαίνονταν πρόσφορες για εκφορά από τους ηθοποιούς. Αυτή η τόσο εκτεθειμένη στον χρόνο και στις διαπροσωπικές τριβές χειρονομία ήταν μια χειρονομία ξοδέματος της οποίας η δαπάνη θα πρέπει να διαβαστεί με την ανθρωπολογική έννοια του όρου.

Το τελετουργικό μιας τέτοιας προετοιμασίας, με το δόσιμο και την αυταπάρνηση, με την ακλόνητη αφοσίωση στη σπουδή και αναζήτηση, με τον χρόνο και τα στάδια που απαιτούσε, σήμαινε ένα είδος μυητικής διαδικασίας η οποία στόχευε στην αυτογνωσία. Και ο δρόμος προς την αυτογνωσία περνούσε μέσα από μια προσέγγιση, αποδοχή και αφομοίωση της ετερότητας, αφού ο Λευτέρης Βογιατζής και οι ηθοποιοί του πλησίαζαν, σε απόσταση αναπνοής, το κείμενο που ήταν κάτι άλλο, έξω από αυτούς τους ίδιους, σε μίαν απόπειρα να το οικειοποιηθούν όχι μονάχα εγκεφαλικά, νοηματικά, κατανοώντας το απλώς. Το κείμενο έπρεπε να το ακούσουν μέσα τους, να το υιοθετήσουν λέξη προς λέξη κι ύστερα να το αρθρώσουν ενεργειακά, με όλες τις αισθήσεις σε σύμπραξη και με κινητοποιημένο τον ρυθμό του Είναι. Επρόκειτο για μια βασανιστική συνδιαλλαγή, μια πάλη με τον εαυτό τους και με το Άλλο, το ξένο, καθώς πολλά πράγματα γίνονταν κατά την πορεία ορατά για πρώτη φορά, παίρνοντας σχήμα κι όνομα, ενώ άλλα, γνώριμα και καθησυχαστικά, εκτίθονταν στον κίνδυνο της αλλαγής ή της απόρριψης. Όταν κάποτε διερωτήθηκα γιατί οι παραστάσεις του Λευτέρη Βογιατζή και μάλιστα εκείνες στις οποίες ερμήνευε ο ίδιος έναν κεντρικό ρόλο, παρήγαν δίπλα στην πνευματικότητά τους τόσον αισθησιασμό, κουβαλούσαν τόσες εμμονές και τόσους δαίμονες, κατέληξα στο συμπέρασμα ότι αιτία ήταν η κατάφαση στον πόθο μιας πολύ προσωπικής, *de profundis* έκφρασης. Ο ηθοποιός την ώρα που υποδύεται με τόλμη ένα δραματικό πρόσωπο, ένιωθε συγχρόνως και ενδοιασμό, αιδώ, συγκίνηση για το μέχρι πού μπορεί να τον εξωθήσει αυτός ο πόθος για αποκάλυψη.

Νομίζω πως μια έννοια παραμονεύει πίσω από τους διαφόρους συγγραφείς, ξένους και έλληνες, με τους οποίους καταπιάστηκε ο Λευτέρης Βογιατζής, αλλά και πίσω από τους διαφορετικούς ρόλους που ο ίδιος ερμήνευσε. Είναι η έννοια του διαφορούμενου, με όλο το φορτίο του μη αποσαφηνισμένου και της απειλής που μεταφέρει. Τον ηθοποιό Βογιατζή αφορούσαν πρωτίστως τα ιδιότυπα δραματικά πρόσωπα, μορφές δύσβατες, μετέωρες, ρευστές



που πορεύονται μέσα στην αμφισημία και τη σκοτεινιά: από τον δικαστή Αδάμ της *Σπασμένης στάμνας* του Κλάιστ, μέχρι τους χαρακτήρες του Μολιέρου που η κωμική πλευρά τους εμπεριέχει και μια κωμική απελπισία, κι από τον Μήτσο στο έργο *Σε φιλώ στη μούρη* του Γιώργου Διαλεγμένου, τον οποίον ο ίδιος είχε ερμηνεύσει μέσα σε ένα «παραλήρημα σκαιοτήτας και δυστροπίας, φόβου και ενοχών»¹ μέχρι τον αβυσσαλέο Τίνκερ στο *Καθαροί πια* της Σάρας Κέην. Δουλεύοντας με κείμενα του Τσέχοφ, του Πίντερ, του Τόμας Μπέρνχαρντ, του Ντοστογιέφσκι, του Χάουαρντ Μπάρκερ, ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Βογιατζής τελειοποίησε μια εργασία διύλισης στο ψυχογραφικό υλικό και έδειξε πώς το θέατρο μπορεί να επωμισθεί κάτι συνταρακτικό για τους ηθοποιούς και τους θεατές που παίρνουν μέρος στην εμπειρία της παράστασης: συνταρακτική είναι η στιγμή, όταν καθώς σκάβεται το ανθρώπινο βίωμα, βγαίνει σταδιακά στο φως η υπαρξιακή ουσία και παίρνει σχήμα ο υπαρξιακός τρόμος.

Σχέσεις εξουσίας αναδεικνυαν με πολλούς τρόπους οι παραστάσεις του Λευτέρη Βογιατζή. Πέρα από το ότι στις επιλεγμένες από τον ίδιο δραματουργίες ο εξουσιασμός του άλλου προσώπου, οι μορφές φανεράς αλλά και συγκαλυμμένης βίας, οι διαπροσωπικές εμπλοκές και εξαρτήσεις, αποτελούσαν βασικά μοτίβα τα οποία συστηματικά επανέρχονταν κάτω από διαφορετικό προσωπείο, θα έλεγα ότι και στο επίπεδο της φόρμας, στις παραστασιακές διαδικασίες και καλλιτεχνικές αρχές, η δομική βία ήταν κυρίαρχος παράγων για τη διαμόρφωση μιας ορισμένης αισθητικής. Με γνώμονα μια τέτοια δομική βία, γίνεται κατανοητός ο ειδικότερος παραστασιακός μηχανισμός, η συγκεκριμένη σκηνική πράξη στο Θέατρο της Οδού Κυκλάδων. Έτσι, ήσαν εκεί καταφανείς η εξουσία που ασκούσαν οι λέξεις. Η επιβολή μιας αξιοθαύμαστης ακρίβειας. Η καθιέρωση της λεπτομέρειας ως στοιχείου με αδιάσειστο αισθητικό κύρος. Η αυστηρή πειθαρχία στο σκηνικό σχέδιο για το οποίο ο σκηνοθέτης είχε το απόλυτο πρόσταγμα. Η επιτακτική κατάληξη σε ένα τελετουργικό ομιλίας. Η απαρέγκλιτη προσφυγή σε μια σκηνική μουσικότητα, η οποία ενώ περιέκλειε το σύνολο των ήχων ως ακουστικό περίγυρο, έδινε προτεραιότητα στις φωνητικές τοπικότητες και στην κυκλοφορία της αναπνοής, στους ρυθμούς εκφοράς του λόγου και στις αυθεντικές ποιότητας της προφορικής έκφρασης.

Θεωρώ πως οι αισθητικοί στόχοι, αυτοί καθεαυτοί και τα σκηνικά αποτελέσματα που σχετιζόνταν με μια δομική βία τέτοιου τύπου, τη δικαίωναν απολύτως, γιατί σε τελευταία ανάλυση, η βία αυτή ερχόταν σε σύγκρουση με μια άλλη βία: τη βία του εύκολου εντυπωσιασμού, εκείνη που ασκείται όταν το βλέμμα καταδυναστεύεται από γρήγορες, απανωτές εικόνες αλλά και γενικότερα τη βία του χάους, η οποία είναι ικανή να αποπλίσσει και να υποτάξει τον θεατή καθιστώντας τον δεσμώτη ανεξέλεκτων οπτικών πεδίων. Η εξουσία που ασκούσαν οι λέξεις, στο Θέατρο της Οδού Κυκλάδων, αποτελούσε μια έσχατη εγγύηση ότι η εικόνα δεν θα υπερκεράσει τον λόγο κι ότι το ζητούμενο είναι ένας θεατής σκεπτόμενος, σε εγρήγορση, με τεταμένη προσοχή και οξυμένες αισθήσεις, έτοιμος να διαπεράσει την πυκνή υφή του κειμένου και του «σκηνικού τοπίου», να συνειδητοποιήσει τις σκηνικές πραγματικότητες και να ψάξει για τα αινίγματα. Αλλά και στην καλλιτεχνική στάση του Λευτέρη Βογιατζή, να λειτουργεί ένα θέατρο του οποίου η προσφορά συνιστούσε ένα είδος αντίλογου στις τρέχουσες, εύπεπτες παραστάσεις του θεατρικού περιγύρου και συγχρόνως μια πράξη αντίστασης στον κονφορμισμό, σε πολλούς αλλοτριωτικούς μηχανισμούς ή σε καθημερινές μυθολογίες, όπως αυτή της διεθνούς επιτυχίας μέσα στην παγκοσμιοποιημένη αγορά, υπάρχει συμπυκνωμένο το ήθος ενός ριζοσπάστη μοραλίστα της θεατρικής τέχνης. Με τις θεατρικές επιλογές και τις σκηνικές πρακτικές του, ο Λευτέρης Βογιατζής είχε αντεπιτεθεί στη βία της θεατρικής αγοράς ασκώντας έμμεσα μια κριτική στη σύγχυση που επικρατεί ανάμεσα στην αυτονόητη κατανάλωση θεατρικών προϊόντων και σε μια ουσιαστική, ζωτική επιθυμία για την τέχνη.

Η πρώτη σκηνική εκδοχή της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή προέκυψε το 1992 στο μικρό και κλειστό Θέατρο της Οδού Κυκλάδων μετά από σχεδόν τριετή έρευνα και σκηνική αναζήτηση που πραγματοποίησε το Εργαστήριο Αρχαίου Δράματος. Εκεί δοκιμάστηκε μια ομαδική διαδικασία, η οποία όχι μόνο οδήγησε τους νέους της ομάδας να μελετήσουν, να ανιχνεύσουν, να παίξουν το σοφόκλειο κείμενο αλλά και να γίνουν ηθοποιοί. Σχετικά με την επίμοχθη εκείνη μαθητεία που είχε αφήσει τη σφραγίδα της στο στυλ της παράστασης και στη συμπεριφορά των ερμηνευτών, είχα γράψει: «Μαθήτευσαν οι νέοι στην τέχνη εκφοράς του λόγου, σε μια προσήλωση σχεδόν σχολαστική στο

γράμμα του κειμένου. Μαθήτευσαν στην τέχνη της κατανόησης και στην τέχνη ανάκλησης του βιώματος και της συναισθηματικής μνήμης, στην τέχνη επίκλησης των πνευμάτων και αναβίωσης των τραγικών παθών. Αυτή η μαθητεία που ομολογείται από τους ερμηνευτές γύρω από το τραπέζι της ανάγνωσης και της μύησης, αποτελεί συστατικό της σκηνικής γλώσσας. Εγγράφεται στην παράσταση αντίστοιχα όπως στο μπρεχτικό θέατρο εγγράφεται και μένει ευδιάκριτη η ιδιότητα του ηθοποιού, καθώς αυτή καταδεικνύεται και υπογραμμίζεται από τον επικό ηθοποιό.² Εκείνη τη διαδικασία, ένα δηλαδή παιδαγωγικό προτσές και συγχρόνως μια μέθοδος για το ανέβασμα του έργου, θα τη συσχετίζα με την πρακτική του μπρεχτικού Lehrstück ή «έργου μάθησης» (όχι «διδακτικού έργου» όπως εσφαλμένα αποδίδεται συχνά ο όρος). Η θεατρική αγωγή στο Εργαστήριο Αρχαίου Δράματος, κάτω από την καθοδήγηση του Λευτέρη Βογιατζή, έδινε το προβάδισμα στην

εμπειρία. Ζητούσε από τους νέους να συμμετάσχουν ενεργά σε μια ομάδα που δοκιμάζει και δοκιμάζεται, ζητούσε από τον καθένα να πορευτεί τον δρόμο της αυτογνωσίας και να αναλάβει τις ευθύνες του. Ο θίασος που προήλθε από εκείνο το εργαστήριο έπαιξε στη συνέχεια την κρητική αναγεννησιακή κωμωδία *Κατσούρμπος* του Γεωργίου Χορτάτη ως άσκηση στο κωμικό ύφος, «συνθέτοντας με πληρότητα ένα κωμικό ιδίωμα όλο διαχρονικά συστατικά και αναφορές».³

Ο Βογιατζής, με το να διδάσκει πεισματικά, πυρετικά, τους εκάστοτε ηθοποιούς του θιάσου, στις δοκιμές για το ανέβασμα ενός έργου αλλά και με το να αναλάβει απερίφραστα έναν ρόλο «παιδαγωγού» στο Εργαστήριο Αρχαίου δράματος όπου η θεατρική έρευνα περιλάμβανε και την προαγωγή νέων ερασιτεχνών σε ηθοποιούς, ανταποκρίθηκε πλήρως στο αίτημα ενός σκηνοθέτη-δασκάλου. Με το αίτημα αυτό, όπως το υπαγόρευε η σκηνική νεωτε-





ρικότητα, είχε συστηματικά τροφοδοτηθεί το παραδειγματικό προφίλ του σκηνοθέτη μέσα στον 20ό αιώνα. Βεβαίως ο Λευτέρης Βογιατζής έχοντας ως αφηγηρία τη μεγάλη ευρωπαϊκή θεατρική παράδοση όσον αφορά την πρωτοκαθεδρία και τους σχεδιασμούς του σκηνοθέτη, ακολούθησε εκείνες τις ατραπούς που υπαγόρευσαν η ιδιοσυγκρασία του, οι ιδιαίτερες συνθήκες μέσα στις οποίες υποχρεώθηκε να δώσει μορφή στα οράματα του, οι συνεργασίες που τον επηρέασαν και τις οποίες εγκατέλειψε, κυρίως όμως η συνειδητοποίηση ότι η ανθρώπινη οντότητα εμφανίζεται σήμερα όλο και πιο αδιαφανής, μεταιχμιακή, υβριδική. Κι από την τελευταία αυτή διαπίστωση θα μπορούσε κανείς να αντλήσει ένα επιπρόσθετο επιχείρημα για την τάση του να διεισδύει στο κωμικό υπόστρωμα της τραγικής ταυτότητας και το αντίστροφο ή γιατί ήθελε μέσα από τον έμμετρο λόγο του Μολιέρου όχι μονάχα να αντιστέκεται στον ευτελισμό των αξιών του κωμικού αλλά και να δρασκειάζει το κατώφλι του τραγικού.

Το σφιχτό, περιορισμένο Θέατρο της οδού Κυκλάδων, με τη στενότητα χώρου και τις δυσλειτουργίες του, αναζωπύρωνε συνεχώς στον σκηνοθέτη και ηθοποιό Βογιατζή μian αγωνία του χώρου, η οποία όμως στην πορεία της δουλειάς του αποδείχτηκε αισθητικά θαυματοουργή. Γιατί πέρα από τις εύστροφες, ευρηματικές σκηνογραφικές λύσεις που εφαρμόζονταν στον χώρο κάθε φορά που τα έργα, πολυπρόσωπα, πολύπρακτα και με πολλούς τόπους δράσης, χρειάζονταν μια σκηνική ψευδαίσθηση, πέρα επίσης από τις προσωρινές αναμορφώσεις ή τις ανακατασκευές για ειδικούς λόγους, ο ίδιος ο χώρος με τη συγκεκριμένη χωρική ιδιομορφία του, κατευθύνοντας τους θεατές στο να τον κατοπτρεύουν και να τον περιβάλλουν με το βλέμμα, τους υποχρέωνε να «ενσωματώνουν» την παρουσία τους στο δρώμενο. Η δυνατότητα μιας έντονης γεινίασης με τα αντικείμενα και τον ηθοποιό, η δυνατότητα να περιεργάζεται ο θεατής με μian αμεσότητα αφοπλιστική, τα επιμέρους συστατικά της σκηνογραφίας και κυρίως ορισμένες λεπτομέρειες ακουμπώντας σ' αυτές το βλέμμα του με διάθεση ενατένισης, η δυνατότητα τέλος να παρακολουθεί από κοντά πώς το φως διαχέεται στον χώρο και πώς κατανέμεται το σκοτάδι, ώθησαν τον σκηνοθέτη να καλλιεργήσει μian εκλεπτυσμένη αισθητική του environment. Έτσι οι θεατές έπαιρναν μέρος, εισέδυσαν σε «σκηνικά τοπία» ή περιβάλλοντα αντί ν' αγναντεύουν από μα-

κριά ένα σκηνικό ταμπλό. Από μια θέση μάρτυρα και συμπαραστάτη, μπορούσαν να αντιλαμβάνονται και να προσέχουν ακόμη κι έναν σχεδόν ανεπαίσθητο, δισταγμό του ηθοποιού. Μπορούσαν να επικεντρώνουν την προσοχή τους σε κάποια τμήματα και υλικά της σκηνογραφίας σαν να επρόκειτο για μικρές εγκαταστάσεις αλλά και να απολαμβάνουν τη ρυθμική διευθέτηση ή την κυβιστική προοπτική των πραγμάτων στον χώρο. Στις οπτικές γωνίες που διαφοροποιούνταν από ανέβασμα σε ανέβασμα, έτσι ώστε τα αντικείμενα και οι κατασκευές, οι κινήσεις, οι χειρονομίες και οι φυσιογνωμίες των ηθοποιών να προβαίνουν αλλιώς μέσα στον χώρο, ήταν θεμελιωμένη κάθε φορά, μια «δραματουργία της θέασης», στη σύνθεση της οποίας διέπρεπε ανελλιπώς ο σκηνοθέτης.

Το σκηνοθετικό ιδίωμα του Λευτέρη Βογιατζή διαμορφώθηκε τελικά σε συνάρτηση με τις ιδιότητες, τα εμπόδια και προσόντα, τη φύση του μικρού κλειστού χώρου. Ο χώρος επέτρεπε στο αποτύπωμα του υποκειμενισμού και της εκφραστικότητας να παρουσιάζεται ευκρινέστερο και βαθύτερο. Τελικά η καταλληλότητα του χώρου κρίθηκε στην πράξη, αφού εκεί μέσα, στο άντρο της Οδού Κυκλάδων, το σκηνοθετικό ιδίωμα αποδείχτηκε εξαιρετικά αποτελεσματικό. Αφού εκεί παράχθηκαν παραστάσεις που αποτέλεσαν καμπή στην ερμηνεία κλασικών συγγραφέων όπως ο Σοφοκλής, ο Γκολντόνι, ο Μολιέρος. Αφού εκεί η σκηνοθεσία κατάφερε να σταθεί τόσο καίρια απέναντι στους απάτητους ορίζοντες των νέων δραματουργιών προσδίδοντας αίγλη στο πάθος, στη σκληρότητα, στα ψυχικά ερέβη, στο τραγικό γκροτέσκο. Από την άλλη μεριά, το πέρασμα από αυτό το «στενόχωρο» θέατρο σε άλλου τύπου σκηνές, και η ασίγηστη επιθυμία του σκηνοθέτη για θέατρα με μεγαλύτερες διαστάσεις, λειτούργησαν ως μοχλός για τον μετασχηματισμό του σκηνοθετικού ιδιώματος προς μια φόρμα με μia κάποια αντικειμενική απόσταση, με μian ελαφρά επική πνοή ή με κονστρουκτιβιστικές ανησυχίες.

Πραγματικό ξεκίνημα για το «εναγώνιο ψάξιμο των ορίων του σκηνικού ρεαλισμού» σήμανε, το 1986, η παράσταση του τετράπρακτου σκηνικού ποιήματος του Αλεξάντρ Γκριμπογέντοφ *Συμφωνία από το πολύ μυαλό*, αφού εκεί ο σκηνοθέτης αποπειράθηκε να εγκαταστήσει, μέσα στα λίγα τετραγωνικά μέτρα του χώρου, «μια πανοραμική θέα πάνω στη ρωσική κοινωνία των αρχών του 19ου αιώνα».⁴ Από τότε και μέχρι τον μολιερικό *Αμφιρύωνα*,

το 2012, σε ανοικτό χώρο, η σύγκρουση ανάμεσα στη μεγάλη και μικρή σκηηνική φόρμα, παρέμεινε στη συνείδηση του σκηνοθέτη μια ανοικτή αντιπαράθεση αισθητικής τάξης. Ο Βογιατζής αναμετρήθηκε με μίαν ορισμένη εκδοχή του ψυχολογικού ρεαλισμού κι ακολούθησε τη μεταστασιαλαβσκή οδό μέχρι εκεί «όπου μετά τη νοητή ολοκλήρωση μιας βιογραφίας και το εξαντλητικό χτίσιμο του ρόλου, ο χώρος αποκαθαίρεται και τυλίγει τις νατουραλιστικές λεπτομέρειες σε μια ποιητική αχλύ». ⁵ Στη συνέχεια πειραματίστηκε με την όξυνση και τη δραστική παρέμβαση της λεπτομέρειας στο πλαίσιο μιας αποσπασματικής ρεαλιστικής απεικόνισης καθώς και με την έξοδο του ηθοποιού από την εικόνα προκειμένου να δοθεί το προβάδισμα στο ζωντανό βίωμα της στιγμής και στη σφοδρή συνάντηση με τον θεατή. Η εγγύτητα που υπήρχε ανάμεσα στα σκηηνικά στοιχεία, η προβεβλημένη υλικότητα των αντικειμένων και η πυκνή ύφανση του σκηηνικού λόγου, κα-

θόρισαν τη σκηνοθετική πινελιά του Λευτέρη Βογιατζή στον χώρο της Οδού Κυκλάδων. Εδώ ταιριάζει η διατύπωση του Σεζάν, όπως τη μεταφέρει ο Πέτερ Χάντκε στο κείμενο πρόζας *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Έγραφε ο Σεζάν σ' ένα γράμμα του ότι δεν «ζωγράφιζε εκ του φυσικού» και ότι οι εικόνες του ήσαν πολύ περισσότερο «κατασκευές και αρμονίες, παράλληλες με τη φύση». ⁶

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Ελένη Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα: η παράδοση του καινούργιου 1974-2006*, Άγρα, Αθήνα 2009, τόμ. Β', σ. 473.
- 2 *Αυτ.*, τόμ. Α', σ. 65-66.
- 3 *Αυτ.*, τόμ. Β', σ. 514.
- 4 *Αυτ.*, τόμ. Α', σ. 180.
- 5 *Αυτ.*, τόμ. Β', σ. 473.
- 6 Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Suhrkamp, Φραγκφούρτη 1980, σ. 78.

