

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 5 (1993)



Το Τρίο σε Μι-μπεμόλ τον Ερίκ Ρομέρ και η Ελληνική του Πρώτη «Εκτέλεση»: Μια Τριπλή Ανασύνθεση;

Αθανασία Τσατσάκου

doi: [10.12681/comparison.10720](https://doi.org/10.12681/comparison.10720)

Copyright © 2016, Αθανασία Τσατσάκου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Τσατσάκου Α. (2017). Το Τρίο σε Μι-μπεμόλ τον Ερίκ Ρομέρ και η Ελληνική του Πρώτη «Εκτέλεση»: Μια Τριπλή Ανασύνθεση;. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 5, 149–160. <https://doi.org/10.12681/comparison.10720>

Το Τρίο σε Μι-μπεμόλ του Ερίκ Ρομέρ
και η Ελληνική του Πρώτη «Εκτέλεση»:
Μια Τριπλή Ανα-σύνθεση;

ΤΙΣ 20 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1992, Η ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ» παρουσίασε στη Θεσσαλονίκη (και σε πανελλήνια πρώτη) το θεατρικό έργο του Ερίκ Ρομέρ *Le Trio en mi bémol*. Όπως πληροφορούμαστε από το πρόγραμμα της παράστασης, τη μετάφραση του έργου έκανε ο Νικηφόρος Παπανδρέου, τη σκηνοθεσία ο Πέτρος Ζηβανός, τα σκηνικά και τα κοστούμια ο Ρίτσαρντ Άντονι. Τους ρόλους του Πολ και της Αντέλ έπαιξαν αντίστοιχα ο Δημήτρης Ναζίρης και η Έφη Σταμούλη. Στην παράσταση ακούστηκε από μαγνητόφωνο το Α' μέρος, *andante*, από το Τρίο για Πιάνο, Κλαρινέτο και Βιόλα σε Μι-μπεμόλ Κ 498 του Μότσαρτ.

Το έργο *Το Τρίο σε Μι-μπεμόλ* παίχτηκε για πρώτη φορά στο παρισινό θέατρο Renaud-Barrault, κατά τη θεατρική περίοδο 1987-1988, σε σκηνοθεσία του ίδιου του Ερίκ Ρομέρ, με σκηνικά του Γιάννη Κόκκου και πρωταγωνιστές τον Pascal Greggory και τη Jessica Forde.¹ Η γαλλική παράσταση άρχιζε με τη ζωντανή εκτέλεση επί σκηνής του μουσικού κομματιού του Μότσαρτ.

Πρόκειται για μια «σύντομη κωμωδία σε επτά εικόνες» που χαρακτηρίζεται από μια τριπλή λιτότητα, η οποία παραπέμπει —τηρουμένων των αναλογιών— στον κλασικό κανόνα των τριών ενοτήτων: δύο πρόσωπα που στο παρελθόν αποτελούσαν ένα ερωτικό ζευγάρι ξανασμίγουν φιλικά και συναντιούνται σε ταχτά διαστήματα επί ένα χρόνο, σ' ένα δωμάτιο.

Η παράσταση της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης» προσφέρει πολλά επίπεδα συγκριτικής προσέγγισης. Θα επιχειρήσω εδώ να προσ-

διορίσω το σημείο σύγκλισης των βασικών διυποκειμενικών σχέσεων που ρυθμίζουν την παράσταση, μελετώντας από την πλευρά του αναγνώστη-θεατή (α') τη σχέση μεταξύ του Πολ και της Αντέλ, (β') τη σχέση μεταξύ του γαλλικού κυρίως θεατρικού κειμένου και της ελληνικής σκηνικής του πραγμάτωσης και (γ') τη σχέση του θεατρικού και του μουσικού έργου, που σηματοδοτείται από τον κοινό τους τίτλο. Θα προσπαθήσω επίσης να αποκαλύψω τον ποιητικό άξονα, του οποίου η ύπαρξη επαληθεύεται από το υψηλό αισθητικό αποτέλεσμα της παράστασης.

Πολ - Αντέλ

Από την αρχή του έργου, η επιθυμία της ανθρώπινης επικοινωνίας είναι συνειδητή τόσο στον Πολ όσο και στην Αντέλ. Συνειδητό είναι και το ενδιαφέρον που δείχνουν ο ένας για τον άλλο. Ωστόσο οι διαφορές τους είναι σημαντικές και έχουν αρχετυπικές αναφορές. Ο Πολ βιώνει τη μοναξιά έξω από το ζευγάρι. Αντίθετα η Αντέλ βιώνει τη μοναξιά μέσα στο ζευγάρι. Ο Πολ επιθυμεί την ερωτική επιστροφή της Αντέλ:

Για να γυρίσεις σε μένα θα χρειαστεί να περάσει πολύς καιρός.² [β' εικόνα]

Απομονώνεται στο δωμάτιό του, γράφει, αναπολεί, παίζει πιάνο, ακούει μουσική. Με δυο λόγια παραμένει (και περιμένει) ακίνητος. Η Αντέλ, που είχε την πρωτοβουλία του χωρισμού, είναι εξωστρεφής, ζει τη ζωή της και ακολουθεί τα ρεύματα της εποχής. Ερωτεύεται, παλινδρομεί, αλλάζει. Γενικά κινείται.

Για τον Πολ, η κλασική μουσική έχει τη δύναμη της ιδέας. Γι' αυτό και η αγάπη του γι' αυτήν βρίσκεται «στον πυρήνα του εαυτού [του]» (γ' εικόνα). Κάθε άλλη σχέση προϋποθέτει την επιλογή της:

«για να μ' αγαπήσει», έλεγα, «πρέπει πρώτα ν' αγαπήσει τη μουσική που αγαπώ».
[γ' εικόνα]

Ο Πολ αντιλαμβάνεται τη μουσική ως κάτι το υπερβατικό που εσωτερικεύεται από το σώμα του, προκαλώντας σ' αυτό μια φυσική «ευεξία» (ό.π.). Για την Αντέλ η μουσική είναι ρυθμοί και μελωδίες που ενυπάρχουν στο σώμα της και εξωτερικεύονται με το χορό και το τραγούδι.

Ο Πολ χωρίζει τη ζωή του σε «περιόδους» (ό.π.). Εντάσσει, κατατάσσει, ακριβολογεί, ονομάζει. Γι' αυτόν, προωθημένη γνώση σημαίνει «οργάνωση» (ό.π.). Κάνει «επίδειξη γνώσεων». Κρίνει, συ-

γκρίνοντας. Αναγνωρίζει μέσα από τη διαφορά. Η Αντέλ δεν ενδιαφέρεται για τη γνώση καθ' εαυτήν. Βιώνει, χρησιμοποιεί τη μνήμη των αισθήσεων, αναγνωρίζει μέσα από την ταύτιση:

ΑΝΤΕΛ: Όχι δεν είναι του Μπαχ. Αυτόν μπορώ να τον ξεχωρίζω [στο πρωτότυπο *reconnaitre*: «αναγνωρίζω», που αποδίδει σωστά την άποψη της Αντέλ].

ΠΟΛ: Φυσικά, αδύνατον να τον μπερδέψει κανείς με το Χέντελ, τον Τέλεμαν, τον Πάρσελ, το Βιβάλντι.

ΑΝΤΕΛ: Σταμάτα. Δε βαρέθηκες να κάνεις επίδειξη γνώσεων. Αγαπώ ένα κομμάτι γι' αυτό που είναι, κι όχι επειδή το 'γραψε ο τάδε ή ο δείνα. Και νομίζω ότι είναι προτιμότερο να θυμάται κανείς τις μελωδίες παρά τα ονόματα των συνθετών... [γ' εικόνα]

Στην προσπάθειά τους να επικοινωνήσουν, ο Πολ και η Αντέλ, σε πρώτο στάδιο, αυτοαναλύονται και αποκαλύπτουν ο ένας στον άλλο τις διαφορές τους. Προσφέρουν όμως ταυτόχρονα και κάτι πολύ σημαντικό στη σχέση τους. Ανακαλύπτουν ο ένας χάρη στον άλλον, και οι δυο τους χάρη στην κοινή τους αδυναμία στο *Τρίο σε Μι-μπεμόλ* του Μότσαρτ, πτυχές και δυνατότητες του εαυτού τους που μέχρι τότε δεν είχαν υποψιαστεί.

Ο Πολ, συνειδητοποιώντας ότι έχει βιώσει το πρώτο άκουσμα του *Τρίο* σαν μια τελετουργία μύησης, αντιδρά με τον τρόπο της Αντέλ: Υπερβαίνει την εξωτερική του ακινησία, σιγοτραγουδά και χορεύει μαζί της τη μουσική του Μότσαρτ σαν να πρόκειται για σύγχρονη μουσική. Η «σοβαρότητά» του καταρρέει. Η ΑΝΤΕΛ, από την πλευρά της, αντιλαμβανόμενη τη σημασία που έχει γι' αυτήν το *Τρίο*, κάνει μια προσπάθεια να υπερβεί τον εμπειρισμό και την «αστάθειά» της. Φέρεται «σοβαρά». Αρχίζει να συγκρίνει τον Πολ με τους άλλους άντρες και να τον ξεχωρίζει. Λέει στην ε' εικόνα:

Το σύνολο σχεδόν των ανθρώπων που συναναστρέφομαι δεν έχει καμιά προσωπική γνώμη.

Και λίγο πιο ύστερα:

Εσύ είσαι η εξαίρεση. Μπορεί να διαφωνούμε σε όλα, αλλά προτιμώ τη γνήσια διαφωνία μαζί σου παρά τη δήθεν συμφωνία με τους άλλους.

Για πρώτη φορά, θυμάται τον τίτλο του έργου του Μότσαρτ:

Τρίο σε Μι-μπεμόλ — δεν είμαι τόσο ζών όσο νομίζεις. [ζ' εικόνα]

Στο τέλος του έργου, η Αντέλ κλείνει τον Πολ στην αγκαλιά της και βυθίζεται μαζί του σε μια ευτυχισμένη ακινησία, καθώς ακούνε μαζί το *Τρίο* τους.

Η εσωτερίκευση της μουσικής του Μότσαρτ από τον Πολ και την Αντέλ, όταν συνειδητοποιείται ως κοινή εμπειρία μύησης στην γ' εικόνα, αναγορεύεται σε αρχή ανα-σύνθεσης του ζευγαριού. Από την ε' εικόνα, ο Πολ ενεργοποιείται. Παίρνει πρωτοβουλίες. Αποκτά άνεση στις κινήσεις του. Βγαίνει από τον δοκιμαστικό σωλήνα του δωματίου του. Διαλέγει με το γούστο της Αντέλ. Ξέρει το «κόκκινό» της και το «πράσινό» της.

Η ANTELA ομολογεί στην στ' εικόνα:

Τελευταία ανεβαίνουν σταθερά οι μετοχές σου [...]. Δεν ξέρω τι έκανες όταν ζούσαμε μαζί. Έβλεπα μόνο τα κουσούρια σου κι όχι τα προτερήματά σου. Τώρα βλέπω όλο και πιο πολύ τα προτερήματά σου, όλο και λιγότερο τα κουσούρια σου.

Η τυχαία επαφή της ANTELA με το *Τρίο*, μέσα σε ένα βιβλιοπωλείο, έχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας θαυματουργής αποκάλυψης και ταυτόχρονα μιας ολοκλήρωσης και μιας τελείωσης:

Ένωσα ξαφνικά σαν να πετούσα [κατά λέξη: «σαν να είχα ανυψωθεί από τη γη»]. Δεν ήξερα πια πού βρισκόμουν, δεν έβλεπα αυτούς που ήταν γύρω μου: Είχα μπει ολοκληρωτικά μέσα στη μουσική και βγήκα μόνο όταν τέλειωσε το κομμάτι.³ [ζ' εικόνα]

Τα αγγίγματα της Αντέλ γίνονται τώρα λιγότερο συμβατικά. Στο τέλος προσφέρει την αγάπη της στον Πολ, προσφέροντάς του το *Τρίο*, ενώ εκείνος ομολογεί ότι, κατά βάθος, την είχε υποτιμήσει.

Το *Τρίο σε Μι-μπεμόλ* είναι η λύση του αινίγματος της σχέσης του Πολ και της Αντέλ, που επισύρει την άρση όλων των παρεξηγήσεων. Τόσο εκείνης που αφορά στο σημαδιακό δώρο του Πολ, που ποτέ δεν έφτασε στα χέρια της Αντέλ, όσο και εκείνης που είχε οδηγήσει στη μεγάλη ρήξη. Η ανα-σύνθεση γίνεται βεβαίως με διαφορετικούς ποιητικούς όρους, δηλαδή με όρους ταύτισης και όχι συμπληρωματικότητας. Η πορεία από τον έρωτα προς την αγάπη, που είχε ανακοπεί εξ αιτίας του χωρισμού, ξαναβρίσκει το νήμα της. Ένα νέο ζευγάρι αναδύεται: το ζευγάρι Πολ-Αντέλ.

Κείμενο - Παράσταση

Το θεατρικό έργο *Το Τρίο σε Μι-μπεμόλ* αποτελείται από επτά εικόνες. Ο αριθμός επτά, αν λάβουμε υπόψη τη συμβολική-μαγική του διάσταση, υποδηλώνει την επιλογή του συγγραφέα να γράψει —στην ουσία να επινοήσει— την ιστορία ενός θαύματος και συνάμα προτρέπει τον σκηνοθέτη να πραγματώσει σκηνικά αυτό το θαύμα. Το θαύμα αποτελεί συνεπώς τον κοινό συνειδητό στόχο του κειμένου και της παράστασης.

Ο σκηνοθέτης (στην περίπτωση μας ο Πέτρος Ζηβανός), στην πρώτη επαφή του με το θεατρικό κείμενο, δεν μπορεί να έχει ακόμη συνείδηση της δυνατότητας που έχει η μέλλουσα παράσταση να γίνει μια δεύτερη γραφή. Ο Ρομέρ-συγγραφέας γνωρίζει τη δυνατότητα αυτή επειδή ενδιαφέρεται τόσο για την παράσταση όσο και για τον σκηνοθέτη. Το ενδιαφέρον αυτό είναι πραγματικό και πηγαίο. Δεν έγκειται μόνο στο ότι η παράσταση καθορίζει την τύχη του έργου του αλλά και στο ότι και ο ίδιος είναι —και μάλιστα κατ' εξοχήν— σκηνοθέτης.

Έχω την άποψη ότι, με αυτόν τον τρόπο, συντίθενται διαλεκτικά δύο διαφορετικές απόψεις πάνω στη σχέση θεατρικού κειμένου και παράστασης: εκείνη της Ζωής Σαμαρά που υιοθετεί την αρχή της συμπληρωματικότητας και υποστηρίζει ότι το θεατρικό κείμενο είναι ατελές (ή ημιτελές) «σε σχέση με τη μορφή που έχει θέσει ως στόχο», μιλώντας ταυτόχρονα για σκηνοθετικές επεμβάσεις που δίνουν «άλλη διάσταση στο θέαμα»⁴ και σε εκείνη της Ελένης Βαροπούλου που υιοθετεί την αρχή της ενσωμάτωσης, ρευστοποιώντας πλήρως τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ κειμένου και παράστασης, καθώς μιλά είτε για ένα κείμενο ενεργοποιημένο και ενεργητικό, ένα «κείμενο που εμβαίνει στο πεδίο του ορατού μέσω μιας σκηνοθεσίας της οποίας ο δράστης “θέλει” να μένει αθέατος» είτε για «διαβήματα όπου προβάλλεται η οικειοποίηση, η μετάπλαση του δραματικού κειμένου από τον σκηνοθέτη».⁵

Οι σκηνοθετικές «αυθαιρεσίες» της πειραματικής γαλλικής παράστασης του έργου *Το Τρίο σε Μι-μπεμόλ* κάνουν τον αναγνώστη-θεατή να αναρωτηθεί αν ο Ρομέρ είναι ολότελα διχασμένος ανάμεσα στον συγγραφέα και στον σκηνοθέτη ή αν αποδύεται σε μια προσπάθεια αυτοερμηνείας, νομιμοποιώντας, με το παράδειγμά του, την ελευθερία του σκηνοθέτη να επέμβει στο έργο του, να παραβεί τις οδηγίες του, να δώσει τη δική του ερμηνεία ή/και να προβάλει τη δική του άποψη.

Ο Ζηβανός φαίνεται να απαντά στην πρόκληση της δεύτερης εκδοχής. Οι ενστάσεις του είναι πολλές και αφορούν περισσότερο στη σκηνοθετική άποψη παρά στο θεατρικό κείμενο του Ρομέρ. Στην πρωτοτυπία της άποψής του συντελεί και η ελληνική μετάφραση του έργου από τον Νικηφόρο Παπανδρέου. Εξηγούμαι: Ο γαλλικός τίτλος του έργου είναι *Το Τρίο σε Μι-μπεμόλ*, ενώ ο ελληνικός *Τρίο σε Μι-μπεμόλ*. Η παράλειψη του άρθρου στη δεύτερη περίπτωση οδηγεί την ελληνική παράσταση σε σημαντικές διαφοροποιήσεις.

Στο κείμενο του Ρομέρ το άρθρο εξωτερικεύει τη σημασία και απολυτοποιεί τον ρόλο του συγκεκριμένου μουσικού έργου. Η άποψη του συγγραφέα για το *Τρίο* ταυτίζεται με την ιδεαλιστική άποψη του Πολ για τη μουσική. Η εγγραφή της άποψης του συγγραφέα στη οπτική γωνία του Πολ σηματοδοτείται ακόμη από τη γραφομηχανή που βρίσκεται στο δωμάτιό του και που τον βλέπουμε να τη χρησιμοποιεί, καθώς και από το γεγονός ότι, ποντάροντας στο «βαθύτερο Είναι» της Αντέλ, παραφράζει το γνωστό «στοίχημα» του Πασκάλ που αποτελεί μια από τις σταθερές των έργων του Ρομέρ. Στην κινηματογραφική του ταινία *Μια Νύχτα στις Μοντ* (1969), για παράδειγμα, ακούμε τον μαρξιστή ήρωά του να παραφράζει το ίδιο «στοίχημα», προσπαθώντας να πείσει τον καθολικό φίλο του να ποντάρει στην Ιστορία.

Λέει λοιπόν ο Πολ στην έκτη εικόνα:

[Αν κέρδιζα] η χαρά μου θα ήταν τόσο που δε θα μπορούσα να την κρύψω ακόμα κι αν το 'θελα. Αντίθετα, αν χάσω, δε χάνω τίποτα, αφού δεν έχω πια αυταπάτες. Την προηγούμενη φορά, όταν δεν είπες τη φράση, η απογοήτευσή μου ήταν τεράστια, ενώ αν την είχες πει, η ικανοποίηση θα ήταν αναμενόμενη. Τώρα, κι όσο περνάει ο καιρός ακόμα περισσότερο, συμβαίνει το αντίθετο: αν δεν την πεις, δε χάθηκε ο κόσμος, έτσι κι αλλιώς δεν το θεωρώ πιθανό· αλλά αν την πεις, θα βρεθώ στον έβδομο ουρανό.

Και λίγο πιο ύστερα:

Ακόμα κι αν υπήρχε μια πιθανότητα στο εκατομμύριο, το κέρδος είναι πολύ μεγάλο για να τα παρατήσω.

Στη μετάφραση του Παπανδρέου η απουσία του άρθρου από τον τίτλο ενσωματώνει το μουσικό κομμάτι στο θεατρικό έργο. Έτσι το *Τρίο σε Μι-μπεμόλ* γίνεται η ύλη του τελευταίου και συνάμα ταυτίζει την άποψη του μεταφραστή —και κατ' επέκταση του Έλληνα σκηνοθέτη—

με τη σωματική άποψη της Αντέλ για τη μουσική. Μεταφράζοντας το κείμενο, ο θεατρολόγος και σκηνοθέτης Παπαανδρέου σκηνοθετούσε — συνειδητά ή όχι, αδιάφορο — μια παράσταση με επίκεντρο την Αντέλ την οποία ενσάρκωνε η ηθοποιός Έφη Σταμούλη, που όμως είναι και σύζυγός του. Άλλωστε και η ίδια η Έφη Σταμούλη που, όπως διαβάζουμε στο εξώφυλλο του ελληνικού κειμένου, βοήθησε τον Παπαανδρέου στη μετάφραση, είναι φυσικό να επικέντρωσε το ενδιαφέρον της στο πρόσωπο της Αντέλ.

Η διαφοροποίηση του τίτλου στην ελληνική μετάφραση είχε ως αποτέλεσμα τη διαφορετική εκτέλεση του *Τρίο* επί σκηνής. Στο τέλος του έργου ο Ρομέρ-συγγραφέας κάνει την ακόλουθη υπόδειξη: «χωρίς να χαλαρώσουν το τρυφερό τους αγκάλιασμα [ο Πολ και η Αντέλ] ακούνε, μαζί με το κοινό, το πρώτο μέρος του *Τρίο σε Μι-μπεμόλ* για πιάνο, άλτο και κλαρινέτο K 498 του Μότσαρτ».

Ωστόσο ο Ρομέρ-σκηνοθέτης προσθέτει την παρακάτω υποσημείωση που ανατρέπει ολόκληρη τη σκηνοθετική γραμμή του Ρομέρ-συγγραφέα: «Δεν υπάρχει περίπτωση να απαιτήσετε από ένα κοινό, ακόμα και μουσικόφιλο, να έχει την υπομονή ν' ακούσει στο τέλος μιας παράστασης ένα κομμάτι πεντέμισι λεπτών. Έτσι, η μουσική θα σβήσει σιγά-σιγά, έπειτα από λίγα μέτρα, ενώ θα πέφτει η αυλαία. Θα ήταν όμως κρίμα να στερήσουμε από τους θεατές την πλήρη ακρόαση (μιλώ μόνο για το πρώτο μέρος) ενός έργου για το οποίο γίνεται συνεχώς λόγος και από το οποίο ακούγονται μόνο ψήγματα. Μια λύση θα ήταν να παιχτεί ζωντανά το *andante* αυτού του *Τρίο* επί σκηνής εν είδει προλόγου».

Άραγε πρόκειται μόνο για τη λύση ενός τεχνικού προβλήματος; για μιαν απλούστευση που στόχος της είναι η ακίνδυνη για την παράσταση πρόσληψη της μουσικής από τους θεατές; Ή μήπως για μια διόρθωση που κατά βάθος εναρμονίζει τη μουσική εκτέλεση με τον τίτλο του έργου, καθώς η μουσική του Μότσαρτ επιβάλλεται από έξω και με επισημότητα, γεμίζοντας εκ των προτέρων τη μνήμη των θεατών; Η απόκλιση από το αρχικό κείμενο είναι αισθητή και προδίδει τον δυισμό του Ρομέρ, που μοιάζει να διαχωρίζει την ιδανική λύση από την εφικτή, τη μουσική (σκηνοθετική) ιδέα από τη μουσική (σκηνική) πράξη, ολοκληρώνοντας την ιδέα πριν και έξω από το έργο και αφήνοντας την πράξη ημιτελή.

Ο Ζηβανός επιλέγει άλλο δρόμο. Η άποψή του είναι πιο επικοινωνιακή, πιο «δημοκρατική» θα μπορούσαμε να πούμε, από εκείνην του Ρομέρ-σκηνοθέτη, καθώς αρνείται να επιβάλει τη μουσική στους θεα-

τές. Τα πρώτα μέτρα του *Τρίο* ακούγονται διακριτικά και σε τακτά διαστήματα ως μουσική υπόκρουση της παράστασης, κυρίως στα κενά μεταξύ των εικόνων, και με αυτόν τον τρόπο συντελείται ένα αργό πέρας από το υποσυνείδητο στη συνείδηση των θεατών, παράλληλο με εκείνο που συντελείται από το υποσυνείδητο στη συνείδηση του Πολ και της Αντέλ.

Ωστόσο ο Έλληνας σκηνοθέτης δεν τολμά ή δεν θέλει να αφουγκραστεί το θεατρικό κείμενο ως το τέλος. Πείθεται από τον Ρομέρ-σκηνοθέτη και (χάριν των θεατών;) αφήνει τη μουσική να σβήσει σιγά-σιγά, ενώ πέφτει η αυλαία. Πάντως η τεχνική αυτή επιλογή κάνει αισθητή στους θεατές την αντίθεση ανάμεσα στην οπτική κρυστάλλωση και στη μουσική διαρροή της τελευταίας εικόνας.

Η παράσταση της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης» αναδεικνύει αυτό του οποίου το γαλλικό θεατρικό κείμενο αυτό καθαυτό δεν μπορεί να έχει συνείδηση. Ότι δηλαδή είναι ένα παιχνίδι κατασκευής που εμπειριέχει όλες εκείνες τις εξοχές που επιτρέπουν στον σκηνοθέτη να μετατοπίζει το επίκεντρο του ενδιαφέροντός του και να κάνει προσθαφαιρέσεις στις σκηνοθετικές οδηγίες του συγγραφέα, όλους τους πόλους στους οποίους μπορεί να στηρίζει το ρυθμικό παιχνίδι των αντιθέσεων που νευρώνουν την παράσταση. Η εναλλαγή αμηχανίας/άνεσης προβλήθηκε ιδιαίτερα, αν όχι κυρίαρχα, από τη σκηνοθεσία του Ζηβανού. Επισημαίνουμε ακόμη τον τονισμό της αντίθεσης μεταξύ του κυκλικού βλέμματος που ρίχνει η Αντέλ στο δωμάτιο του Πολ, στην αρχή του έργου, και της κίνησης του Πολ να την οδηγήσει στο κέντρο του, που σηματοδοτεί την αντίσταση της Αντέλ στην επιθυμία του Πολ να την καθηλώσει στην τρυφερή του παγίδα. Η γεμάτη νόημα επανάληψη, από την πλευρά της, της έκφρασης «προς το παρόν» επιβεβαιώνει αυτή την αντίσταση.

Το *Τρίο σε Μι-μπεμόλ* ως τίτλος και ως τρόπος μουσικής εκτέλεσης αποτελεί το κλειδί και την ταυτότητα της σκηνοθετικής άποψης του Ζηβανού. Στην ελληνική του «πρώτη εκτέλεση» οδηγεί σε μian αυθεντικότερη προσέγγιση του θεατρικού κειμένου, η οποία άλλοτε αποκλίνει από τη γαλλική πειραματική παράσταση και άλλοτε συγκλίνει με αυτήν. Αναγορεύεται με αυτόν τον τρόπο σε αρχή σκηνικής ανα-σύνθεσης του έργου του Ρομέρ, που είναι ταυτόχρονα επιστροφή στο αρχικό κείμενο και υπέρβασή του. Έτσι, το ζευγάρι Πολ-Αντέλ, που είδαμε να αναδύεται στο τέλος της παράστασης, αποδεικνύεται απολύτως αναστρέψιμο. Μπορεί δηλαδή να αναγνωσθεί και ως ζευγάρι Αντέλ-Πολ.

Θέατρο - Μουσική

Στην ελληνική παράσταση του *Τρίο σε Μι-μπεμόλ* τόσο η θεατρική όσο και η μουσική πράξη γνωρίζουν την αποσπασματικότητά τους, καθώς η πρώτη οφείλει να κερματισθεί σε επτά ασυνεχείς χρονικά εικόνες, ενώ η δεύτερη επιτρέπει την ακρόαση μόνο των πρώτων μέτρων από το πρώτο μέρος του έργου του Μότσαρτ. Ωστόσο η ταύτιση του θεατρικού με το μουσικό έργο μέσω του κοινού τους τίτλου μαρτυρεί τη συνειδητή επιθυμία τους να μετατρέψουν την αποσπασματικότητα σε συνεκτική ολότητα. Θέλω να πω ότι το μεν θεατρικό έργο γονιμοποιείται από το μουσικό και επιθυμεί να οικειοποιηθεί τη δεδομένη τελειότητά του, το δε μουσικό έργο προσβλέπει στην ολοκλήρωση της ακρόασής του από τους πρωταγωνιστές και τους θεατές της παράστασης.

Στην αρχή βεβαίως της συνάντησής τους, το μουσικό *Τρίο* δεν γνωρίζει ότι μπορεί να γίνει αναπόσπαστο μέρος του θεατρικού *Τρίο*. Από την πλευρά του, το θεατρικό *Τρίο*, που δεν αρθρώνεται σε πράξεις και σκηνές, αλλά περιγράφεται ως σύντομη κωμωδία σε επτά εικόνες, δεν έχει ακόμη επίγνωση του ότι αυτή η ιδιαίτερη δομή του παραπέμπει στην παρτιτούρα, της οποίας οι νότες και οι παύσεις, οι φράσεις και οι αναπνοές αντιστοιχούν στις θεατρικές εικόνες και τα μεταξύ τους διαστήματα.

Όμως, στην παράσταση της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης», συντελείται μια όσμωση. Το μουσικό έργο καλείται να διεισδύσει στα διαστήματα που μεσολαβούν μεταξύ των εικόνων, αποτελώντας με αυτόν τον τρόπο τη συνεκτική ύλη της θεατρικής παράστασης. Συνέπεια αυτής της διείσδυσης είναι το ότι η ασυνέχεια μετατρέπεται σε συνέχεια, καθώς τα διαστήματα παύουν να είναι κενά, αποκτούν υπόσταση και πυκνότητα και γεμίζουν με διεργασίες.

Η θεατρική παράσταση, με τη σειρά της, αποκτά τα χαρακτηριστικά μιας συναυλίας μουσικής δωματίου, όπως είναι οι χαμηλοί και οικείοι τόνοι. Το δωμάτιο του Πολ ως μοναδικός χώρος υποδοχής των θεατρικών δρώμενων θα μπορούσε να υποδεχτεί, με τρόπο ιδανικό, ανάλογα μουσικά δρώμενα. Ο Πολ, η Αντέλ και ο εξωσκηνικός Στανισλάς υφάινουν τις σύνθετες σχέσεις τους, κυριαρχώντας εναλλακτικά στο παιχνίδι της ζωής σαν ένα μουσικό τρίο απόλυτα εναρμονισμένο.

Το τελικό αποτέλεσμα αυτής της όσμωσης, αυτής της συνύφανσης του θεατρικού και του μουσικού στοιχείου, στην παράσταση της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης», είναι η ταύτιση της σκηνικής πραγμάτωσης

με τη μουσική εκτέλεση. Το *Τρίο σε Μι-μπεμόλ* αναγορεύεται σε αρχή μελωδικής, τούτη τη φορά, ανασύνθεσης του θεατρικού κειμένου.

Ο Ζηβανός αφήνει, όπως είδαμε, την παράσταση μουσικά «ανοιχτή», αναβάλλοντας επ' άπειρον τη σύμπτωση της οπτικής με την ακουστική ολοκλήρωσή της και επιτρέποντας στη μελωδία να διαρρέυσει από το δωμάτιο του Πολ. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ένα πικρό και ελαφρώς ειρωνικό σχόλιο του σκηνοθέτη, που μοιάζει να λέει ότι, στην αποσπασματική εποχή μας, κάθε τελείωση μιας δυαδικής σχέσης δεν μπορεί παρά να έχει στιγμιαία χαρακτηριστικά, καθώς η ιδανική εκτέλεση του *Τρίο σε Μι-μπεμόλ* θα αναζητείται πάντα στη συμφωνία τριών μουσικών οργάνων.

Ο Ποιητικός Άξονας

Τα κανονικά και γεμάτα διεργασίες διαστήματα μεταξύ των εικόνων, καθώς και οι σκηνικές παλινδρομήσεις της Αντέλ, κάνουν την παράσταση να πάλλεται και της προσδίδουν ένα ρυθμό που τη συνέχει. Έτσι η παράσταση παρέχει στον θεατή τη δυνατότητα να την αξιολογήσει ποιητικά, υποβάλλοντας την σε μια «ρυθμανάλυση», ανάλογη με εκείνη που προτείνει ο Gaston Bachelard⁶, για να εφαρμοστεί στην ποίηση του Mallarmé. Η ρυθμανάλυση αυτή περιλαμβάνει τα ακόλουθα στάδια: (α') την αναζήτηση της γενικής οπτικής γωνίας των αντιθέσεων, (β') την ανακάλυψη της κεντρικής εικόνας, (γ') την εξακρίβωση αν η τελευταία ενσαρκώνει ουσιαστικά τη γενική διαλεκτική σκοπιμότητα του έργου, (δ') την ανεύρεση του μεταφυσικού κέντρου του ποιητικού σύμπαντος και (ε') τη μελέτη του όντος σε σχέση με την ουσία και τον δυναμισμό του.

Η παραπάνω ρυθμανάλυση, όταν εφαρμόζεται από τον αναγνώστη-θεατή στο *Τρίο σε Μι-μπεμόλ* οδηγεί στις ακόλουθες διαπιστώσεις που αποδεικνύουν την ενύπαρξη στο θεατρικό κείμενο και στην ελληνική «πρώτη εκτέλεση» του ενός πολύ συγκεκριμένου ποιητικού άξονα: (α') Η διαλεκτική του έργου ασκείται πάνω στις διυποκειμενικές σχέσεις. Όλες, δηλαδή, οι αντιθέσεις (αμηχανία/άνεση, απόκλιση/σύγκλιση, αποστασιοποίηση/μέθεξη) θεωρούνται υπό το πρίσμα της επικοινωνίας. (β') Η κεντρική εικόνα του έργου είναι το *andante* του *Τρίο σε Μι-μπεμόλ* Κ 498 του Μότσαρτ. Πρόκειται για μια εικόνα ακουστική που η παρουσία της είναι διαρκής και μόνιμη είτε στο υποσυνείδητο είτε στη συνείδηση των πρωταγωνιστών και των θεατών. (γ') Το *Τρίο* ως

πραγματικότητα και ως ταυτότητα του έργου ενσαρκώνει τη γενική διαλεκτική σκοπιμότητά του, που μπορεί να συμπυκνωθεί στη δυάδα ταύτιση-ανασύνθεση. (δ') Το μεταφυσικό κέντρο του έργου, που αποσπά όλους τους παράγοντες της παράστασης από την πλήξη και που εναντιώνεται σ' αυτό το αίσθημα,⁷ είναι η χαμηλότονη έκφραση (η μουσική δωματίου). (ε') Το ον (πρόσωπο, κείμενο, παράσταση, σύνθεση) που ζει, εκφράζεται και δημιουργεί χαμηλότονα, όταν μπαίνει μέσα στη μουσική του *Τρίο*, που είναι η ίδια του η ουσία, εγκαταλείπει την ακινησία ή/και την περιχαράκωσή του και συνειδητοποιεί την επιθυμία του για μια περίπτωση. Ο μετασχηματισμός και η μεταμόρφωση του όντος μέσω της περίπτωσης —το ζευγάρι που χορεύει αγκαλιασμένο, στην τρίτη εικόνα, γίνεται σύμπλεγμα που κρυσταλλώνεται και λάμπει στην έβδομη— μεταφράζει τον δυναμισμό του που πραγματοποιεί μian αισθητική τελείωση (παρά τα αποσιωπητικά με τα οποία ισοδυναμεί το «σβήσιμο» της μουσικής, καθώς πέφτει η αυλαία) και που κάνει το έργο να θυμίζει, όπως λέει και ο Πέτρος Ζηβανός, «σπάνιο συλλεκτικό κομμάτι».⁸

Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς

1. Eric ROHMER, *Le Trio en mi bémol*, Actes Sud-Papiers, 1988, σ. 5.

2. Η μετάφραση των παραθεμάτων είναι του Ν. Παπανδρέου (Eric ROHMER, *Τρίο σε Μι-μπεμόλ*, μετάφραση Νικηφόρου Παπανδρέου για την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», Θεσσαλονίκη, Ιούλιος 1992).

3. Οι υπογραμμίσεις δικές μου.

4. Βλ. σχετικά Ζωή ΣΑΜΑΡΑ, «Αισθητική του Ατελούς: Συμβολή στη Σημειωτική του Θεατρικού Κειμένου», περ. *Φιλόλο-*

γος, αρ. 56 (Θεσσαλονίκη 1989), σσ. 93-94.

5. Βλ. Ελένη ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, «Αναφορές», εφ. *Το Βήμα* (4 Απριλίου 1993).

6. Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'Espace*, Παρίσι: P.U.F., 1957.

7. Πρβλ. Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Παρίσι: Seuil [Collection «Tel Quel»], 1973, σ. 43.

8. Στο πρόγραμμα της παράστασης της *Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης»*, Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 1992.

P r é c i s

Athanassia TSATSACOU, *Le Trio en mi bémol d'Eric Rohmer et sa première «exécution» grecque: une triple re-composition?*

Dans le présent article se détermine le point ou convergent les rapports intersubjectifs fondamentaux (Paul-Adèle, texte-représentation, théâtre-musique) qui régissent la

première représentation grecque de la pièce d'Eric Rohmer *Le Trio en mi bémol*. Il s'agit du premier mouvement de l'oeuvre homonyme de Mozart qui devient le principe d'une triple re-composition (erotique, scénique, sue'lodique). En plus, se dévoile à travers une «rythmanalyse», selon Gaston Bachelard, un axe poétique très concert qui explique le haut effet esthétique de la représentation.

