

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 5 (1993)



Θέατρο και Διαφορότητα : Η Κωμωδία της Μύγας του Βασίλη Ζιώγα και Ο Κήπος των Ηδονών του Fernando Arrabal

Ζωή Σαμαρά

doi: [10.12681/comparison.10715](https://doi.org/10.12681/comparison.10715)

Copyright © 2016, Ζωή Σαμαρά



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σαμαρά Ζ. (2017). Θέατρο και Διαφορότητα : Η Κωμωδία της Μύγας του Βασίλη Ζιώγα και Ο Κήπος των Ηδονών του Fernando Arrabal. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 5, 84–94. <https://doi.org/10.12681/comparison.10715>

Θέατρο και Διαφορότητα

Η Κωμωδία της Μύγας του Βασίλη Ζιώγα
και Ο Κήπος των Ηδονών του Fernando Arrabal*

Nous sommes des êtres regardés
dans le théâtre du monde.

JACQUES LACAN, *Séminaire XI*

Ο ΘΕΑΤΡΟ ΘΕΩΡΕΙΤΑΙ ΩΣ Ο ΚΑΤ' ΕΞΟΧΗΝ ΧΩΡΟΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ. Στο θεατρικό κείμενο η δημιουργική συνείδηση εγκαταλείπει την ιδιότητά της ως υποκείμενο για να υλοποιηθεί με τη φωνή των προσώπων.¹ Μέσο έκφρασης της λυρικής ποίησης αλλά και της αφήγησης στο πρώτο πρόσωπο, το Εγώ επενδύει, στο θεατρικό έργο, όλη τη δυναμικότητά του στην ομιλία του Άλλου. Επιπλέον ο θεατρικός συγγραφέας δεν εγκλωβίζει τις δημιουργίες του σε ένα τρίτο ενικό πρόσωπο, το μη-πρόσωπο σύμφωνα με τη θεωρία της εκφώνησης,² αλλά τις μεταλλάσσει σε ένα Εγώ αυτόνομο που συμπεριλαμβάνεται στο Γίγνεσθαι του έργου. Ιδιαιτερότητα του λόγου είναι ότι το μήνυμα που εκπέμπει προέρχεται από τον Άλλο,³ ενώ ο λόγος του Άλλου είναι ο λόγος του κυκλώματος στο οποίο εντάσσεται το υποκείμενο.⁴ Άλλος σημαίνει επομένως μια όψη του Εγώ, ενώ λόγος είναι το ασυνείδητο⁵ του υποκειμένου, αλλά και η δι-υποκειμενική κουλτούρα. Στο θεατρικό έργο μάταια ψάχνουμε τη φωνή του συγγραφέα, γιατί συνυφαίνεται με τις φωνές αυτών που ομιλούν. Θα βρεθεί αναλλοίωτη μόνον στο περι-κείμενο, δηλαδή σ' αυτά που έγραψε ο δραματουργός γύρω από την έκταση του κειμένου αυτού καθ' εαυτού: στον τίτλο και υπότιτλο του έργου, σε τυχόν σημειώσεις, προλόγους και σχόλια και κυρίως στις σκηνικές οδηγίες.

Στην παράταση τη σκυτάλη παίρνουν πραγματικά άτομα τα οποία ζουν μέσα στο χώρο και το χρόνο. Πάνω στη σκηνή, οι ηθοποιοί απο-

* Μια πρώτη μορφή αυτής της μελέτης παρουσίασα στο Διεθνές Συνέδριο Θεατρολογίας και Σημειολογίας του Θεάτρου (Αθήνα, 3-4 Απριλίου 1993).

ποιούνται το Εγώ τους για να εκφράσουν τον Άλλο, όπως κι ο συγγραφέας απαρνήθηκε τον εαυτό του και, στη σκηνή του λόγου, δημιούργησε πρόσωπα που απεικονίζουν τον Άλλο. Ωστόσο ο ηθοποιός ενσαρκώνει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την ετερότητα. Όχι μόνον είναι ο Άλλος, αλλά και γνωρίζει διαρκώς ότι ο άλλος τον οποίο υποδύεται δεν μπορεί να γίνει ένα Εγώ, ακόμη και όταν ο ρόλος που παίζει ταυτίζεται με την ίδια του την ύπαρξη. Αυτό συμβαίνει γιατί συμμετέχει σε ένα θέαμα, είναι επομένως ο Άλλος γι' αυτόν που τον βλέπει. Στα μάτια αυτού που μας θεάται αντιπροσωπεύουμε την ετερότητα. Αυτή η νέα υπόσταση του ατόμου, δημιούργημα καθαρά του θεάτρου, καταλύει την απόσταση που χωρίζει το μύθο από την πραγματικότητα. Αρωγοί στη σύνδεση του φανταστικού με το πραγματικό είναι ο χώρος και ο χρόνος ως δύο ξεχωριστές έννοιες, οι οποίες προδίδουν τη γενετική τους συγγένεια.

Στην παράσταση δεν είμαστε μονάχα συμ-παραστάτες σε ένα θέαμα, αλλά και θεατές σε μια στιγμή κατά την οποία συντελείται μια μεταμόρφωση: ο λόγος του συγγραφέα εκφέρεται διά μέσου των κινήσεων και της εκφραστικότητας του ηθοποιού. Ο λόγος γίνεται σώμα: σώμα όμως συμβολικό, αφού πάνω στη σκηνή δεν αντιπροσωπεύει ούτε τον ηθοποιό ούτε το θεατρικό πρόσωπο, αλλά το σημείο σύγκλισης των δύο. Μπορούμε εδώ να αναρωτηθούμε: ποιες είναι οι σχέσεις σώματος και λόγου στο θέατρο⁶ και αν αυτές οι σχέσεις εντάσσονται στον άξονα του χώρου και του χρόνου. Επιπροσθέτως μπορούμε να ερευνήσουμε τα δύο συστατικά του χωροχρόνου ως δρώντα και να μελετήσουμε την επίδραση που έχει στον θεατρικό λόγο η υπερφόρτιση του ενός εις βάρος του άλλου.

Αν το θέατρο χαρακτηρίζεται από ετερότητα, αυτό συνεπάγεται ότι κύριο γνώρισμά του είναι επίσης η διυποκειμενικότητα: επικοινωνία ανάμεσα στα πρόσωπα παρόντα ή απόντα (διάλογος), μεταξύ των παραγόντων της θεατρικής πράξης (συγγραφέα-σκηνοθέτη, σκηνοθέτη-ηθοποιών και —γιατί όχι;— θεωρητικού του θεάτρου - σκηνοθέτη), μεταξύ παραγόντων και προσώπων (ερμηνεία).

Παραδείγματα της σύνθετης μορφής που παίρνει η ετερότητα στο θέατρο μας παρέχουν τα έργα του Πιραντέλο. Στο *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* ο σκηνοθέτης, πρόσωπο του έργου, αναλαμβάνει όλη την ευθύνη για την παράσταση και περιορίζει την επιρροή του συγγραφέα στο δράμα, δηλαδή στο λογοτεχνικό κείμενο. Ο Πιραντέλο δανείζει το όνομά του στο συγγραφέα, πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται ο σκηνοθέτης⁷ και

που απουσιάζει από τη σκηνή, όπως οι πραγματικοί συγγραφείς. Με αυτό τον τρόπο μετατρέπει συνειδητά τον εαυτό του σε Άλλο, είναι επομένως περισσότερο ηθοποιός παρά συγγραφέας, ενώ αποκαλύπτει τους μηχανισμούς του θεάτρου, οι οποίοι βασίζονται σαφώς στην έννοια της ετερότητας.

Η ύπαρξη του Άλλου οδηγεί στη συνειδητοποίηση της διαφορετικότητας, για την οποία ο Jacques Derrida επινόησε τον φιλοσοφικό όρο *différance*, που προέρχεται, όπως επισημαίνει ο ίδιος,⁸ από τη μετοχή ενεστώτος του ρήματος *différer*. *Différance* είναι μαζί διαφορά (*différence*) και η χρονική υπόσταση της διαφοράς, όπως το ρήμα *différer* που σημαίνει «διαφέρω» και «αναβάλλω». Ο όρος επομένως αντιστοιχεί στις λέξεις μεταβολή και αναβολή, δηλαδή η διαφορά μέσα στο χώρο (επέκταση) και η διαφορά μέσα στο χρόνο (παράταση) ταυτίζονται. Για να μεταφράσω τον όρο του Γάλλου φιλοσόφου ανατρέχω στον Πλάτωνα, ο οποίος μας παρέχει μια παρόμοια έννοια και παρόμοια λέξη. Πρόκειται για τη λέξη διαφορότης που εκφράζει την έννοια της αλλότητας του Lacan και της χωροχρονικής διαφοράς του Derrida.

Ο Σωκράτης λέει στον Θεαίτητο:

Φράσω, ἂν οἶός τε γένωμαι. Ὅρθην ἔγωγε ἔχων δόξαν περὶ σοῦ, ἂν μὲν προσλάβω τὸν σὸν λόγον, γιγνώσκω δὴ σε, εἰ δὲ μή, δοξάζω μόνον.

Ο Θεαίτητος συναινεί και ο Σωκράτης συνεχίζει:

Λόγος δέ γε ἦν ἢ τῆς σῆς διαφορότητος ἐρμηνεία.⁹

Που σημαίνει: Αν προσθέσω το δικό σου λόγο στη γνώμη που έχω για σένα, τότε σε γνωρίζω, αλλιώς έχω μόνο απλή γνώμη για σένα. Ο λόγος ήταν η ερμηνεία της διαφορότητάς σου. Επομένως, ο λόγος μου, ο οποίος απευθύνεται στον Άλλο, συγκροτεί την ταυτότητά μου και οριοθετεί τη διαφορότητά μου.

Πριν όμως προχωρήσουμε σ' αυτόν τον προβληματισμό, πρέπει να αναρωτηθούμε με τον Παρμενίδα μήπως ο χώρος και ο χρόνος ανήκουν στο Φαίνεσθαι και όχι στο Εἶναι και να εξετάσουμε το θέατρο με τα δεδομένα της θεωρητικής οντολογίας. Θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στη διαπίστωση ότι το θέατρο είναι Εν, αιώνιο και αμετάβλητο μέσα στο χρόνο και έξω από το χρόνο, όπως ο άνθρωπος που «είναι ένας και μοναδικός στους αιώνες» στην *Κωμωδία της Μύγας* του Βασίλη Ζιώγα,¹⁰ ενώ τα υλικά από τα οποία γίνεται το θέατρο —λόγος, πρόσωπα, χώρος,

χρόνος— ανήκουν στην περιοχή της ετερότητας, είναι επομένως φαντασιακά, όπως οι φανταστικοί αριθμοί των μαθηματικών. Καθώς η γλώσσα του Παρμενίδη είναι παραστατική, σχεδόν θεατρική, ενισχύεται η πρόκληση για μια εφαρμογή της φιλοσοφίας του στη μελέτη του θεάτρου.

Αντιθέτως η ετερότητα, το θάτερον των Αρχαίων, ως βασική έννοια της φιλοσοφίας, οδηγεί στην ποικιλότητα: αν ο Άλλος υπάρχει, δεν μπορεί παρά να είναι διαφορετικός για να ξεχωρίζει από το Έν. Ένα είναι βέβαιο: όταν το Εγώ του θεατρικού συγγραφέα εμφανίζεται ως Άλλος, μεταβάλλεται σε παντοδύναμο όπλο εναντίον του καταναλωτικού αναγνώστη/θεατή.

Ως γνωστόν, η έννοια του χωροχρόνου βασίζεται στη θεωρία της σχετικότητας του Einstein. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1930 τρεις διαφορετικοί στοχαστές, ο Bakhtin, ο Bachelard και ο Borges, σε πολύ απομακρυσμένες μεταξύ τους χώρες, μιλούν για το χώρο και το χρόνο ως ένα αδιάλειπτο φαινόμενο. Ο Μπαχτίν, στον οποίο οφείλουμε τη μετατροπή της έννοιας σε θεωρητικό σύστημα για τη μελέτη του μυθιστορήματος, βασίζεται στον Αϊνστάιν, ο οποίος εκλαμβάνει το χρόνο ως τέταρτη διάσταση του χώρου, επομένως ως συστατικό και ταυτόχρονα παράγωγο του χώρου. Στον Μπαχτίν ο χρόνος γίνεται Ιστορία και καταβροχθίζει το χώρο.¹¹ Κατά κάποιο περιεργό τρόπο, ο Ρώσος θεωρητικός προβλέπει τη σπουδαιότητα του χρόνου στην επιστήμη σήμερα, όταν διαπιστώνει ότι ο χρόνος είναι η δεσπόμενη αρχή των λογοτεχνικών έργων.¹²

Όταν ο Jacques Lacan αντικατέστησε το cogito ergo sum με το cogito ibi sum,¹³ όχι σκέπτομαι άρα υπάρχω, αλλά σκέπτομαι εκεί που υπάρχω, πρόβαλε την ύπαρξη ως απόρροια του χώρου και το χώρο ως έκταση και αφετηρία της σκέψης, όπως ο Gaston Bachelard είχε συλλάβει το hic et nunc ως σημείο εκκίνησης του Είναι.¹⁴ Καθώς ο χρόνος έχει πρωταρχική σημασία στη λακανική ψυχανάλυση και καθώς το ασυνείδητο —«ο λόγος του Άλλου», όπως το προσδιορίζει ο Lacan¹⁵— εμφανίζεται απογυμνωμένο από το χρόνο, είναι πιθανόν ότι η παραλλαγή της περίφημης ρήσης του Descartes αναφέρεται σε λειτουργίες του ασυνείδητου, το οποίο επιπλέον περιγράφεται από την ψυχανάλυση ως η άλλη σκηνή.¹⁶

Η θεωρία της σχετικότητας άλλαξε τον τρόπο θέασης της πραγματικότητας και έβαλε σε άλλη πορεία την επιστημονική έρευνα. Αν τα πορίσματά της αμφισβητούνται σήμερα από τους ίδιους τους επιγόνους

της, είναι γιατί άνοιξε το δρόμο για τη συμπαντική σκέψη. Έτσι ο χρόνος δεν θεωρείται σήμερα ως η τέταρτη αλλά ως η βασική διάσταση του χωροχρόνου. Ο χρόνος είναι ένα κενό μέσα στο οποίο κινδυνεύουμε να χαθούμε, μια δύναμη που μας παρασύρει ή που μας διασπά σε άπειρα μόρια.¹⁷ Το θέατρο θα μπορούσε να μελετηθεί σύμφωνα με τους προβληματισμούς της κοσμολογίας, γιατί ο χωρόχρονος, αν και μαθηματική έννοια, είναι από τα πιο σημαντικά στοιχεία του.

Για να ελέγξω την ορθότητα της θεωρίας που προτείνω για την «ανάγνωση» του θεατρικού λόγου —της διαφορότητας με χωροχρονικές διαστάσεις—, θα χρησιμοποιήσω δύο θεατρικά έργα χωρίς εμφανή κοινά σημεία μεταξύ τους, με αφετηρία το έτος συγγραφής τους, όπως δηλώνεται από τους ίδιους τους δραματουργούς, δηλαδή το 1967: την *Κωμωδία της Μύγας* του Βασίλη Ζιώγα και τον *Κήπο των Ηδονών* του Φερνάντο Αραμπάλ. Τώρα αν προκύψουν ομοιότητες, αυτό προέρχεται από το θαύμα που ονομάζεται ιστορική στιγμή και στο οποίο οφείλει τη γένεσή της η τέχνη.

Στην *Κωμωδία* του Ζιώγα, που αυτοαποκαλείται επίσης φάρσα, ο χρόνος είναι ελαστικός όπως στο θέατρο του Ionesco και εντάσσει το έργο σε μια ομάδα: το θέατρο του παραλόγου. Γνωστός στο έργο σχεδόν αποκλειστικά ως «ο Δολοφόνος» —δολοφόνος όμως του Εγώ και όχι του Άλλου, δολοφόνος της δικής του αλλοτριότητας—, ο ήρωας είναι «ακαθόριστης ηλικίας» (σ. 42). Όταν αφηγείται τις κινήσεις του την ημέρα του «φόνου», εμπλέκει επιθυμίες του παρόντος που παραλληλίζουν τις δύο στιγμές —τη στιγμή της αφήγησης και τη στιγμή της δράσης— όπως όταν ζητά νερό (σ. 45), όταν οραματίζεται μια πηγή (σ. 47) ή όταν γίνεται η αναπαράσταση του εγκλήματος (σσ. 76-77). Για το καινούργιο καπέλο που επιθυμούσε να αγοράσει, θα μιλούσε στη γυναίκα του «Μια ή δύο μέρες μετά το γάμο [τους]. Ένα ή δύο χρόνια... Μπορεί και είκοσι ή σαράντα» (σ. 47). Αντίθετα όμως με το θέατρο του παραλόγου, στο έργο του Ζιώγα προσφέρεται μια εξήγηση φιλοσοφικού επιπέδου, η οποία μετατρέπει την «κωμωδία», όπως την θέλει ο τίτλος, σε τραγική φάρσα, όπως την υπονοεί ο υπότιτλος (τραγική, με διακείμενο τον Ιονέσκο).¹⁸

Τα δρώμενα συμβαίνουν, μας πληροφορεί ένα από τα πρόσωπα του έργου, η Γραμματεύς, «μέσα στο μηδενισμένο χρόνο του πλανήτη μας» (σ. 65). Ο πλανήτης μας (χώρος) μετατρέπεται σε ένα κενό που κατα-

βροχθίζει το χρόνο, τον κάνει κατάλευκο ή φωτοσκίασμα, όμοιο με τον ήρωα, που είναι «ντυμένος άσπρο-μαύρο σαν αρνητικό φωτογραφίας» (σ. 43), όπως δηλώνει ο συγγραφέας στην περιγραφή του σκηνικού. Καθώς η φωτογραφία είναι αντανάκλαση της ζωής και τέχνη, κάθε σχόλιο για τον ήρωα από την πλευρά της γραφής μπορεί να μετατραπεί σε αυτο-σχόλιο. Στην ομιλία της Γραμματέως, όταν ο αιώνας πλησιάζει στο τέλος του (σ. 64) και ο καινούργιος αιώνας έρχεται σκοτεινός (σ. 66), έχουμε την αίσθηση ότι φτάνει το τέλος του κόσμου, αλλά και το τέλος της παράστασης, όπως στο έργο του Beckett *Τέλος του Παιχνιδιού*.

Όταν ο Ανακριτής ρωτά τον Δολοφόνο ποια Κυριακή σκότωσε τη γυναίκα του, εκείνος απαντά, όπως και για το καπέλο: «Η την περασμένη ή πριν δύο χρόνια, μπορεί και είκοσι». Μολονότι δεν είναι βέβαιος για το έτος, δεν αμφιβάλλει διόλου για την ημέρα, «γιατί τα παιδιά παίζαν στο δρόμο από το πρωί» (σ. 58). Ο χώρος (δρόμος) και η στιγμή (πρωί) σηματοδοτούν την ημέρα (Κυριακή), που είναι διαφορετική από τις άλλες, που σημαδεύεται (α') από ετερότητα και (β') από το παιχνίδι, όπως και η θεατρική παράσταση. Ταυτόχρονα η παρουσία του Άλλου (παιδιά) επιβεβαιώνει την ύπαρξη του υποκειμένου.

Πολλαπλές είναι οι προσπάθειες του Δολοφόνου να περπατήσει στο δάσος (σσ. 46-77). Ο χώρος αυτός πρωτοεμφανίζεται ως ζωγραφιά πάνω στο παραβάν, το οποίο δηλώνεται ως χώρος μεταμφιέσεων της Γραμματέως (σ. 43). Όπως θα πει ο Δολοφόνος: «Μπαινοβγαίνω στη φύση — Πηγαινοέρχομαι στο χρόνο» (σ. 66). Αυτές οι προσπάθειες διείσδυσης στο χωρόχρονο με τη μορφή περιπάτου στο δάσος είναι μια κάθοδος στον Άδη ή στα έγκατα της ανθρώπινης ψυχής. Ζωγραφισμένο στο παραβάν, το δάσος είναι χώρος χωρίς πραγματική διάσταση, πάνω σε χώρο μεταμφιέσεων, επομένως είναι πρωταρχικά χρόνος και όχι χώρος, παράταση και όχι επέκταση. Η αρχετυπική κίνηση προς το κέντρο του δάσους εικονίζει μια ψυχαναλυτική και μεταφυσική έννοια, με οντολογικές διαστάσεις. Παίζεται σαν σε ρουλέτα η ίδια η ύπαρξη του ανθρώπου. Η περιήγηση στο χρόνο μετατρέπεται σε ασφυκτικό κενό στο χώρο: «Κανένας δεν έρχεται πρώτος στη ζωή», λέει ο Δολοφόνος. «Πριν απ' το τέρμα είναι ένας λάκκος, όπου συναντιούνται οι πρώτοι με τους τελευταίους» (σ. 48). Ή μπορεί να βρεθούμε αντιμέτωποι με την αντίθετη κατάσταση: ένα χάος στο οποίο αιωρούμαστε. Όπως λέει ο ήρωας για τη γυναίκα του: «Ξεχνιόταν απόφια μέσα στο σύμπαν. Απλωνόταν ήσυχα-ήσυχα προς όλες τις κατευθύνσεις του αχανούς» (σσ. 71-72).

Σ' αυτές τις περιγραφές έχουμε δύο μορφές του θανάτου: το λάκκο, τον τάφο —μετά τη ζωή— και το αχανές, το χάος — πριν από τη ζωή.

Είναι προφανές ότι το δάσος στην *Κωμωδία της Μύγας* είναι σύμβολο. Όχι απλώς ζωγραφισμένο και αποτυπωμένο σε κασέτες (εμφανίζεται επομένως ως τέχνη ή τέχνασμα), αλλά κυρίως πάνω στο παραβάν, δηλαδή άμεσα συνδεδεμένο με τη μεταμφίεση, υποδηλώνει το χώρο της τέχνης και την πρωτεύουσα μορφή που η τέχνη παίρνει μέσα στο χώρο και το χρόνο. Τόπος παραμυθιών, το δάσος είναι γεμάτο ψευδαισθήσεις, όπως και η θεατρική παράσταση.

Όντως η πλοκή του έργου είναι μια πορεία προς τη θεατρικότητα. Γενικά ο λόγος γίνεται παγίδα στο θέατρο του παραλόγου. Όμως στην *Κωμωδία της Μύγας* ο ήρωας αρνείται να παγιδευτεί από το λόγο, προβάλλει το σώμα του ως ασπίδα για να προφυλαχτεί από τις κακοτοπιές της γλώσσας. Εδώ ο Ζιώγας ανήκει στην παράδοση του Artaud ο οποίος απονέμει στο σώμα τον πρωταρχικό ρόλο. Για τον Ανακριτή το σώμα του ήρωα είναι σαφώς ένα σύμβολο, καθώς μένει ακίνητο μπροστά του, έρμαιο των παράλογων ενστίκτων του, τα οποία θέτουν και το δικό του σώμα στο προσκήνιο.

Για να ελευθερωθούν από την παγίδα της γλώσσας, τα πρόσωπα καταφεύγουν στη θεατρικότητα (ο Κλόουν, η Γραμματεύς...). Ο λόγος του δραματουργού διασπάται σε πολλές ομιλίες και πολλά σώματα, όπως γενικά συμβαίνει στα θεατρικά έργα. Ίσως τελικά αυτή η σύγχυση να γίνεται αιτία αποξένωσης του λόγου του Ζιώγα που παλεύει για να αποκαλυφθεί.¹⁹

Ο τίτλος και ο υπότιτλος —κατ' εξοχήν λόγος του συγγραφέα— προαναγγέλλουν το θέατρο, μεταβάλλονται σε ετικέτα που μας υπενθυμίζει ότι βρισκόμαστε σε παράσταση και σηματοδοτούν διπλά την ειδολογική φύση του έργου. Το ίδιο και οι *Καρέκλες* του Ιονέσκο που δεν είναι άλλες από τις θέσεις του θεάτρου, αφού στις σκηνικές οδηγίες ο συγγραφέας δηλώνει ότι πρέπει να μπου σε ημικυκλική σειρά (σ. 12), ενώ η γριά μεταβάλλεται σε ταξιθέτρια για να πουλήσει αόρατα προγράμματα και γλυκά (σσ. 58-59). Όταν συσσωρεύονται οι καρέκλες, η κίνηση των γερόντων πρέπει να θυμίζει τσίρκο, λέει ο Ιονέσκο (σ. 57).²⁰

Σύμφωνα πάντα με τις σκηνικές οδηγίες, στην *Κωμωδία της Μύγας* ο Κλόουν «συμβολίζει τη φάρσα» (σ. 44), ο Ανακριτής περιγράφεται ως χεροδύναμος (σ. 42) και θυμίζει τσίρκο όσο και ο Κλόουν, ενώ η Γραμματεύς, μεταμφιεσμένη, «ενσαρκώνει», σύμφωνα με το συγγραφέα, «ένα

τέρας της αριστοφάνειας φαντασίας» (σ. 59), γίνεται επομένως αλληγορία του θεάτρου.

Το έργο του Αραμπάλ *Ο Κήπος των Ηδονών*, τίτλος γνωστού ζωγραφικού πίνακα, είναι μια ιεροτελεστία, μύηση στα μυστήρια της ζωής και του θανάτου, είσοδος στον κήπο των ηδονών (σ. 61).²¹ Η μνήμη έρχεται αντιμέτωπη με τη στιγμή, επιθυμεί να μετατρέψει τη στιγμή σε διάρκεια. Ως ένα σημείο γραμμένο στη φυλακή (σ. 128), το έργο δίνει την εντύπωση ότι σπάει ταυτόχρονα το φράγμα του χώρου και του χρόνου. Στο εδώ, που είναι το μοναστήρι, αντιτίθεται το απ' έξω, που είναι το δάσος, ο χώρος των θαυμάτων. Όταν η Laïs λέει στην Miharca, τονίζοντας τη λέξη εδώ, «Είσαι ο μόνος άνθρωπος εδώ που με καταλαβαίνει, έλα μαζί μου», δεν είναι η έκφραση αγάπης ή η πρόσκληση σε ταξίδι που τραβά την προσοχή της «φίλης» της, αλλά η έννοια του τόπου που παραπέμπει στην έννοια του εγκλωβισμού. Η Μιάρκα ρωτά: «Εδώ, τι θες να πεις; [...] Εδώ;... Γνωρίζεις κάποιον απ' έξω;» (σ. 44). Το εδώ επαναλαμβάνεται στο έργο όταν η Λαΐς ξαναγυρίζει στην παιδική της ηλικία (σ. 61). Εδώ είναι το μοναστήρι (σσ. 24-28), το μπουντρούμι (σ. 25), η φυλακή (σσ. 63-65), που απεικονίζουν τον ασφυκτικά στενό χώρο στον Αραμπάλ, όπως στο έργο του Ζιώγα το μπουντρούμι με το οποίο φοβερίζει τον Δολοφόνο ο Ανακριτής (σ. 72) ή ο λάκκος που συγχρονίζει τους πρώτους με τους τελευταίους (σ. 48).

Το εδώ αποκτά νέα διάσταση στη διαλεκτική σχέση που έχει με το χρόνο, όταν η στιγμή εκρήγνυται για να γίνει διάρκεια. Μέσο εκपुरσοκρότησης του εδώ και της στιγμής σε χωροχρονικό άπειρο είναι το κράνος, που καλύπτει το κεφάλι, το χώρο του πνεύματος. Με το κράνος «μπορεί κανείς να ταξιδέψει στο μέλλον και στο παρελθόν», μας πληροφορεί ο Τέλος (σ. 47), το πρόσωπο του έργου στο οποίο ανήκει το κράνος. «Ησυχία», λέει σε λίγο στην Λαΐδα, «τώρα θα ταξιδέψουμε στο χρόνο» (σ. 49). Κι όταν η ηρωίδα φορά το κράνος, της απαγγέλλει με βιβλικό ύφος: «Και θα ταξιδέψεις στο χρόνο» (σ. 52). Όντως αν αυτός που φορά το κράνος πατήσει το κόκκινο κουμπί, ταξιδεύει στο παρελθόν, ενώ αν πατήσει το μαύρο, ταξιδεύει στο μέλλον (σ. 54). Αυτό το φαινόμενο μπορούμε να το εκλάβουμε ως αλληγορία της Ιστορίας: το παρελθόν της ανθρωπότητας χαρακτηρίζεται από αιματοχυσία, ενώ το μέλλον διαγράφεται σκοτεινό. Στο επίπεδο της γραφής, αυτή η ιδιομορφία του κράνους υπονοεί μια αλληγορία του θεάτρου. Δεν έχουμε παρά να πατήσουμε το κουμπί της φαντασίας, για να βρεθούμε σε άλλες

εποχές οι οποίες εκτυλίσσονται μπροστά μας, πάνω στη σκηνή. Εξάλλου, όταν τρομοκρατηθεί από τις βιαιοπραγίες του παρελθόντος, η ηρωίδα ανατρέχει σε τελετουργικές στιγμές της ζωής της (σ. 54).

Κύριος υπεύθυνος του περιπάτου στο χρόνο είναι ο Τέλοκ. Οι συνεχείς μεταμορφώσεις του (σ. 104) δεν γίνονται στη διάρκεια αλλά στη στιγμή, μετατρέπουν το χρόνο σε στιγμή, τον συρρικνώνουν. Η ετερότητα έρχεται ξανά στο προσκήνιο. Η Μιάρκα θα πει στην Λαΐδα: «μια μέρα γνώρισες τον Τέλοκ... και τότε ονειρεύτηκες άλλους κόσμους και άλλες εκτάσεις και περιδιάβαινες στο παρελθόν και στο μέλλον και με ξέχασες, Λαΐδα!» (σ. 111).

Η ηρωίδα είναι διάσημη ηθοποιός, υποδηλώνει επομένως το θέατρο. Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στην έννοια Τέχνη, όπως το δάσος πάνω στο παραβάν στο έργο του Ζιώρα. Η ατμόσφαιρα θυμίζει και εδώ τσίρκο (σσ. 45, 106). Ανάμεσα σ' αυτούς που επιθυμεί να συναντήσει η Λαΐς κατά τη διάρκεια των περιπλανήσεών της μέσα στο χρόνο είναι ο Bosch (σ. 47), ο ζωγράφος του πίνακα που έδωσε τον τίτλο στο έργο.²²

Οι κολόνες του σκηνικού σχηματίζουν ταυτόχρονα άβυσσο και λαβύρινθο, για να δώσουν οπτική οντότητα στο χρόνο. Ο χώρος παραμένει στην πραγματικότητα ο ίδιος: το μοναστήρι, η φυλακή, το σπίτι στο οποίο απομονώνεται η ηρωίδα, είναι όλα απεικονίσεις εγκλωβισμού, μοναξιάς, μαρτυρίου. Η ζωή της ηρωίδας, όπως ο λαβύρινθος του σκηνικού, πηγαινοέρχεται στο χρόνο, είναι φτιαγμένη από μετακινούμενες στιγμές. Η κίνηση του πιθηκανθρώπου με το κλουβί του, οριζοντίως και καθέτως, είναι η κίνηση στο χωρόχρονο: οι δύο διπλοί άξονες, πάνω-κάτω (ουρανός-γη), δεξιά-αριστερά είναι τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα και ταυτόχρονα ο ιερός και ο ιστορικός χρόνος. Οι δύο χρόνοι συγχέονται στην πράξη, όταν η ζωή της ηρωίδας παίρνει τη μορφή ιεροτελεστίας, ενώ ο σταυρός και η σκηνή ως δύο μορφές χωροχρόνου, δηλαδή οι συμπαντικές και οι αισθητικές διαστάσεις του, εναλλάσσονται.

Στα δύο έργα που μελέτησα *έν τάχει* κεντρική θέση κατέχει η σκηνή ως χωρόχρονος. Οι τίτλοι, οι υπότιτλοι και οι άπειρες αναφορές στην Τέχνη μαρτυρούν την πρωταρχική σημασία του θεάματος. Αρχικά ναός και βωμός, η σκηνή ανήκει σε χρόνο έξω από το χρόνο, που είναι άλλοτε ιερός και άλλοτε βέβηλος, πάντα όμως πρόκειται για ένα κενό στο οποίο αιωρείται η παράσταση της ζωής μας. Θρυμματισμένες σε άπειρα μόρια, η ζωή του Δολοφόνου και η ζωή της Λαΐδας, η οποία κατηγορεί-

ται για τελετουργικό φόνο, χάνονται πριν ακόμη εισχωρήσουν στο δάσος ή στον Κήπο των Ηδονών. Η γυναίκα του Δολοφόνου δεν τον βλέπει ποτέ, όπως δηλώνει ο ίδιος, «ολοκληρωμένο και συμπαγή, μα θρυφαλισμένο, σαν το καρύδι στα γλυκίσματα» (σ. 56).

Στον Ζιώγα ο χρόνος ταυτίζεται με το χώρο, ενώ διατηρεί την υπεροχή του. Στον Αραμπάλ, μολονότι υπάρχει ένα αδιάκοπο πήγαινε-έλα στο χρόνο, ο χώρος είναι πρωταρχικός, σαφώς αρχετυπικός.

Βγαίνω έξω από το χρόνο σημαίνει εγκαταλείπω το σύμπαν και τους κανόνες που το διέπουν, μεταφέρομαι επομένως σε ένα άλλο σύμπαν, με άλλους νόμους, δηλαδή σε άλλο χώρο.²³ Χώρος και χρόνος είναι συγγενείς μεταφορικές έννοιες που αλληλοπροσδιορίζονται.

Οι ήρωες των δύο έργων περπατούν οριζοντίως και καθέτως. Η περιπλάνηση στο χώρο ή το χρόνο γίνεται κάθοδος στον Άδη, ενώ ο χώρος και ο χρόνος μετουσιώνονται σε αρχέτυπα. Ο τόπος γίνεται ουτοπία, ο χρόνος γίνεται Κρόνος. Με αυτό τον τρόπο το θέατρο αποκτά εκ νέου τις τελετουργικές του ιδιότητες. Η θεατρική σκηνή γίνεται το κατώφλι του σύμπαντος και μας οδηγεί στη θέαση δρώμενων που λαμβάνουν χώρα στην ίδια την ψυχή μας.

Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς

1. Πρβλ. Anne ÜBERSFELD, *Lire le théâtre*, Παρίσι: Éditions Sociales, 1982, σ. 240.

2. Βλ. Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, τ. 1, Παρίσι: Gallimard, 1966, σ. 228.

3. Βλ. Jacques LACAN, *Écrits*, Παρίσι: Seuil, 1966, σ. 9.

4. Βλ. Jacques LACAN, *Le Séminaire II*, Παρίσι: Seuil, 1978, σ. 112.

5. Πρβλ. Jacques LACAN, «L'Inconscient est structuré comme un langage», *Le Séminaire XX*, Παρίσι: Seuil, 1975, σ. 20. Βλ. Joël DOR, *Introduction à la lecture de Lacan: I. L'inconscient structuré comme un langage*, Παρίσι: Denoël, 1985.

6. Πρβλ. Elizabeth WRIGHT, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Methuen, 1987, σ. 5.

7. Λουίτζι ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΟ, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, μετ. Δημήτρης Μυράτ, Αθήνα: «Δωδώνη», 1979, σ. 23.

8. Jacques DERRIDA, *Positions*, Παρίσι: Minuit, 1972, σσ. 16-17.

9. *Θεαίτητος* 209 Α.

10. Βασίλης ΖΙΩΓΑΣ, *Το Προξενό της Αντιγόνης: Η Κωμωδία της Μύγας*, Αθήνα: «Ερμής», 1980, σ. 65.

11. Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, μτφρ. Daria Olivier, Παρίσι: Gallimard, 1978, σ. 237.

12. *Στο ίδιο*, σ. 238.

13. Βλ. LACAN, ό.π., *Écrits*, σ. 809.

14. Βλ. Gaston BACHELARD, *Intuition de l'instant*, Παρίσι: Conthier, 1932, σ. 31.

15. LACAN, ό.π., σ. 16.

16. Πρβλ. O. MANNONI, *Clefs pour l'i-*

maginaire ou l'Autre Scène, Παρίσι: Seuil, 1969 και Joyce McDUGALL, *Théâtres du Je*, Παρίσι: Gallimard, 1982.

17. Για τη σύγχρονη σύλληψη του χρόνου, όπως παρουσιάζεται από τον Stephen Hawking, στις σχέσεις της με την ελληνική αρχαιότητα, βλ. Ian WINTER, «Les Relations spatiales et temporelles chez Montaigne: Une question ontologique», στο *Montaigne: Espace-voyage-écriture*, επιμ. Ζωή ΣΑΜΑΡΑ, Παρίσι: Champion, υπό έκδοση. Βλ. σχετικά επίσης και το αφιέρωμα του περιοδικού *Communications* αρ. 41 (1985): «L'espace perdu et le temps retrouvé».

18. Πρβλ. E. IONESCO, *Les Chaises: Farce tragique*, Παρίσι: Gallimard, 1954.

19. Βλ. Ζωή ΣΑΜΑΡΑ, «Ποιητική και Μεταφυσική: Θέατρο μέσα στο Θέατρο», *Σύγκριση*, 2-3 (1991), σ. 83.

20. Βλ. Michael ISSACHAROFF, *Le Spectacle du discours*, Παρίσι: José Corti, 1985, σ. 21 και Ζωή ΣΑΜΑΡΑ, «Αισθητική του Ατελούς: Συμβολή στη Σημειωτική του Θεατρικού Κειμένου», *Φιλολογος* 56 (1989), σσ. 112-113.

21. Fernando ARRABAL, *Théâtre 6*, Παρίσι: Christian Bourgois, 1969.

22. Μια συγκριτική μελέτη του πίνακα με το θεατρικό έργο καταδεικνύει ότι ο πίνακας είναι η μήτρα παραγωγής του δράματος. Κάθε λεπτομέρεια ζωντανεύει τον πίνακα πάνω στη σηνή και παραλληλίζει τους πληθυσμούς των δύο έργων: οι αμνοί, τα ζώα σε στάδιο εξέλιξης, το αρχετυπικό αυγό, είναι μερικά από τα πιο εντυπωσιακά παραδείγματα.

23. Βλ. Jean CHAVALIER και Alain GHEBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Παρίσι: Seghers, 1973: «Temps».

S o m m a i r e

Zoï SAMARA, *Théâtre et différence: La Comédie de la mouche de Vassilis Ziogas et Le Jardin des délices de Fernando Arrabal*

Le théâtre est étudié comme le lieu du logos où le message est le discours de l'Autre. Dans le texte le dramaturge investit le je dans un je-tu qui est Autre. Sur la scène l'acteur renonce à son je, tout en étant conscient du fait que l'Autre qu'il incarne ne sera jamais un je, même si c'est sa propre personne qu'il représente. Participant à un spectacle, l'acteur est un être regardé et, par conséquent, il est un il, ou tout au plus un tu, pour celui qui le regarde.

L'existence de l'Autre au théâtre nous mène à la prise de conscience de la différence, aux dimensions spatio-temporelles. Je traduis le terme de Derrida par le mot platonicien *διαφορότης*. Selon Platon, ma parole, qui s'adresse à l'autre, constitue mon identité et délimite ma différence (*Théétète* 209 A).

Etudiés du point de vue de la différence ainsi définie, *La Comédie de la mouche* de Vassilis Ziogas et *Le Jardin des délices* de Fernando Arrabal sont mis en scène là où le temps et l'espace se rejoignent. Le parcours horizontal et vertical effectué par les personnages évoque une descente aux Enfers, tandis que le temps et l'espace acquièrent la force d'archétypes: le temps (chronos) s'identifie à Cronos, l'espace (topos) devient utopie. Ainsi le théâtre assume de nouveau ses qualités rituelles.