

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τόμ. 1, Αρ. 1 (2017)

Τεύχος 3-4 (2017-2018) ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ: ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ, ΣΥΓΚΛΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ



«Έξω οι Ούνοι...» 1 Τα «θεατρικά σκάνδαλα» στην
Επίδαυρο (Β') 2

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ Γ. (2023). «Έξω οι Ούνοι.» 1 Τα «θεατρικά σκάνδαλα» στην Επίδαυρο (Β') 2. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 1(1), 16-29. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatropolis/article/view/34437>

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

«Έξω οι Ούνοι...»¹

Τα «θεατρικά σκάνδαλα» στην Επίδαυρο
(Β΄)²

“Huns, go away...”: Theatre Scandals in Epidaurus (B΄)

Abstract

This paper examines two theatre scandals in Epidaurus (caused by the “irreverent” staging of a Greek tragedy by non-Greek directors) in order to conclude that such productions seem to collide with the audience’s aesthetic and ideological expectations, and disrupt the continuum of an established tradition of “reverent” stagings of Greek tragedy.

Λέξεις κλειδιά: σκηνοθεσία αρχαίου δράματος, θεατρικό σκάνδαλο, ανοικείωση, πιστότητα/ασέβεια.

«Οι ιδεολογίες είναι “αναπαραστάσεις”³ της φαντασιακής σχέσης του ατόμου με τις πραγματικές συνθήκες ύπαρξής του»⁴ κι όταν επιπλέον προσαρτώνται σε συλλογικά υποκείμενα, παράγουν κοινές φαντασιώσεις στις οποίες εδράζεται η ιδεολογική σταθερότητα μιας πολιτισμικής κοινότητας. Η διαδικασία αυτή αφενός ρυθμίζει την ομαλή υιοθέτηση των πολιτισμικών κανονικοτήτων, “υποκινώντας” αντιδράσεις εναντίον των αντικανονικών καλλιτεχνικών προϊόντων που απειλούν την καθιερωμένη “παράδοση”, κι αφετέρου ευνοεί την περαιτέρω εδραίωση «παγιωμένων πολιτισμικών πρακτικών».⁵ Επιπλέον, αν υπάρχει μια συλλογική ιδεολογία που ωθεί σε μαζικές αντιδράσεις, τότε μάλλον πρόκειται για έναν «συλλογικό πολιτισμικό

¹ Η φράση ακούστηκε στο θέατρο της Επίδαυρου στο τέλος της παράστασης των *Βακχών* Μ. Λάνγκχοφ (29 Αυγούστου 1997). Μαρτυρεί ο γράφων.

² Πρώτο μέρος: «Έξω οι Ούνοι...: Πολιτισμικές δυσανεξίες και ιδιοκτησιακές ιδεολογίες στα ελληνικά φεστιβάλ (Εθνικό Θέατρο και ΚΘΒΕ)», στο Α. Δημητριάδης – Ι. Πιπινιά – Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου «Σκηνική Πράξη στο Μεταπολεμικό Θέατρο: Συνέχειες και Ρήξεις»*, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη, 2014, σ. 435-450.

³ Για τη γενεαλογία και την ανάλυση του όρου ως «παρουσίας μιας δομής και των συνεπειών της» πρβλ. Pierre Vilar, «Marxist History, a History in the Making: Towards a Dialogue with Althusser», στο Gregory Elliott (επιμ.), *Althusser: A Critical Reader*, Blackwell, Oxford, 1994, σ. 36.

⁴ Λουί Αλτουσσέρ, «Ιδεολογία και Ιδεολογικοί Μηχανισμοί του Κράτους», στου ίδιου *Θέσεις (1964-1975)*, μτφ. Ξ. Γιαταγάνας, Θεμέλιο, Αθήνα (7η εκδ.), 1999, σ. 99 (69-121). Μνημειώδης παραμένει η ανάλυση του Paul Ricoeur, «Althusser’s Theory of Ideology», Elliott (επιμ.), *Althusser: A Critical Reader*, ό.π., σ. 44-72.

⁵ Πρβλ. Με ανάλυση και βιβλιογραφία: Jan Rehmann, *Theories of Ideology: The Powers of Alienation and Subjection*, Brill, Leiden / Βοστώνη, 2013, σ. 90-92.

Εαυτό»⁶ που λειτουργεί ελεγκτικά, αλλά και μειοδοτικά σε σχέση με μια τροπή των αντιλήψεων, που δύναται να επιφέρει ένα έργο τέχνης.⁷

Στο πλαίσιο αυτό, το παρόν άρθρο αποτελεί τη συνέχεια μελέτης⁸ για τα θεατρικά σκάνδαλα που ξέσπασαν στην Επίδαυρο, συχνότατα εν ονόματι της περιφρούρησης μιας ιερότητας του χώρου. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος της μελέτης αναλύθηκαν οι «γιουχαϊσμένες» παραστάσεις κρατικών θεάτρων (Εθνικού και ΚΘΒΕ), οι οποίες είτε επιχείρησαν μια αισθητική ανακαίνιση της σκηνικής εικόνας της τραγωδίας προς την κατεύθυνση της αστικοποίησης (η *Αντιγόνη* ως αστικό δράμα παταριού σε σκηνοθεσία Γιώργου Ρεμούνδου, Εθνικό Θέατρο, 1984, και η *Άλκηστη* ως δράμα σαλονιού της δεκαετίας του '30 σε σκηνοθεσία Γ. Χουβαρδά, Κ.Θ.Β.Ε., 1984), είτε στόχευαν στον ριζικό ιδεολογικό «μετασχηματισμό» της τραγωδίας (όπως οι μετα-μπρεχτικοί *Πέρσες* σε σκηνοθεσία Ντιμίτερ Γκότσεφ, Εθνικό Θέατρο, 2009, όπου ο Ξέρξης παρουσιάστηκε κάπως σαν Τζορτζ Μπους με διαταραχές συμπεριφοράς). Στην ίδια κατεύθυνση «ασυνέπειας» προς κάποιον παραδοσιακό κανόνα επιτέλεσης της τραγωδίας, οι παραστάσεις που δεν παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος και μελετώνται εδώ είναι οι εξής: 1. ο «καπνίζων» *Οιδίπους Τύραννος* σε σκηνοθεσία Ρόμπερτ Στούρουα (Θίασος Καρέζη-Καζάκου, 1989) και 2. η *Μήδεια* σε σκηνοθεσία Ανατόλι Βασιλιεφ (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, 2008).

Στόχος είναι να εντοπιστούν οριστικά οι κοινές αισθητικές και ιδεολογικές παράμετροι των εν λόγω παραστάσεων, ώστε να εξαχθεί ένα γενικό συμπέρασμα σχετικά με τα αίτια των αποδοκιμαστικών πρακτικών ενός μέρους του ελληνικού κοινού. Πρόκειται για παραστάσεις που δεν ενδιαφέρθηκαν για μια *αρχαιολογική ανακατασκευή* και αναβίωση⁹ του κειμένου ούτε τόσο για κάποια αδιόρατη *πιστότητα*,¹⁰ όσο για την «επανεφεύρεση»¹¹ του αρχαίου κειμένου ή τη χρήση του ως ανοικτού υλικού για σκηνοθετική πραγμάτευση. Επιπλέον, η ιστορία των θεατρικών σκανδάλων στην Επίδαυρο φαίνεται να σχετίζεται ιδεολογικά με ένα θεμελιώδες θεωρητικό ερώτημα σχετικά με το τι πρέπει να υπηρετεί η σκηνοθεσία: το κείμενο ή την ιδεολογία/αισθητική του σκηνοθέτη; Υποθέτουμε με μεγάλη ασφάλεια ότι το αγανακτισμένο κοινό θα στρατευόταν υπέρ της λεγόμενης «φιλολογικής θέσης» σύμφωνα με την οποία η σκηνοθεσία δεν θα πρέπει να είναι *αυθαίρετη*, αλλά να δικαιώνεται μέσα από μια *ορθή ανάγνωση* του δραματικού κειμένου.¹²

⁶ Walter A. Davies, *Art and Politics: Psychoanalysis, Ideology, Theatre*, Pluto Press, Λονδίνο, 2007, σ. 12.

⁷ Πρβλ. Τόνυ Μπένετ, *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, μτφ. Σ. Τσακνιάς, Νεφέλη, Αθήνα, 1983, σ. 66-70.

⁸ Βλ. υποσ. 2.

⁹ Ακολουθώντας την βασική σκηνοθετική τυπολογία του Patrice Pavis, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, trans. J. Anderson, Abingdon / Νέα Υόρκη, 2013, σ. 204 κ. εξ.

¹⁰ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, trans. C. Shantz, Τορόντο / Buffalo, 1998, σ. 367.

¹¹ Sidiropoulou, A. (2015). 'Mise-en-Scène as Adaptation' .*Critical Stages*, 12 (2015) <http://www.critical-stages.org/12/mise-en-scene-as-adaptation/>. Πρβλ. και George Rodosthenous, "The contemporary director in Greek Tragedy", στου ιδίου (επιμ.), *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy*, ό.π., 1-29.

¹² Patrice Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, trans. D. Williams, Ann Arbor, 2003, σ. 204-5.

Ιστορικά

Στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου τα επονομαζόμενα θεατρικά σκάνδαλα¹³ σχετίζονται περισσότερο με την αιφνίδια εμφάνιση νέων δραματουργικών ρευμάτων και ως εκ τούτου με τις ωφέλιμες διαβρώσεις που αυτά προκάλεσαν στον ορίζοντα των πολιτισμικών προσδοκιών μιας θεατρικής κοινότητας. Για τον εξοργισμένο “όγλο” «η προσφυγή στη βία είναι πολύ μεγάλος πειρασμός»,¹⁴ επειδή ακριβώς κατισχύει η εντύπωση ότι προσ-βάλλονται θεσμικές συλλογικές αξίες. Τα γιουχαΐσματα και οι επιδεικτικές αποχωρήσεις, οι συμπλοκές μεταξύ αντιφρονούντων, οι μεγαλόφωνες ύβρεις από αγανακτισμένους θεατές και οι προπηλακισμοί καλλιτεχνών εγγράφονται στο θεατρικό γίνεσθαι ως ένδειξη της αντικανονικότητας ενός καλλιτεχνικού προϊόντος που σε πολλές περιπτώσεις ήταν προορισμένο να διευρύνει τα όρια μιας κανονικότητας.¹⁵

Πρέπει, ωστόσο, να ληφθεί σοβαρά υπόψη από την πλευρά της μεθοδολογίας ότι, αν και οι αποδοκιμαστικές πρακτικές των αγανακτισμένων θεατών ομοιάζουν ιστορικά, τα ιδεολογικά συμπαρομαρτούντα κάθε θεατρικού σκανδάλου δεν τεκμαίρονται αυτομάτως από τη θέση που παίρνουν οι συγκρουόμενοι υπέρ ή κατά των εκάστοτε νεωτερισμών. Θα ήταν χρήσιμο να αναφερθεί ένα ιστορικό παράδειγμα που μας προειδοποιεί για την ερμηνευτική δυσκολία των θεατρικών σκανδάλων. Στις 9 Μαΐου 1921 δόθηκε η πρεμιέρα του έργου *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* του Λουίτζι Πιραντέλο στο Τεάτρο Βάλλε της Ρώμης. Πρόκειται για ένα από τα πιο θορυβώδη θεατρικά σκάνδαλα του 20^{ου} αιώνα και ο σκηνοθέτης της παράστασης, Ντάριο Νικκοντέμι (Dario Niccodemi), μαρτυρεί το λόγο:

Το κοινό κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια να κατανοήσει τον περίπλοκο όγκο των περιέργων ιδεών αυτού του πολύ δυνατού έργου και άντεξε μόνο για δύο Πράξεις. Αλλά με την Τρίτη Πράξη, λες και αυτό που συνέβαινε στην σκηνή δεν γινόταν κατανοητό, το κοινό εξεγέρθηκε. Και έγινε μάχη. Πολύ λίγες φορές έχω δει τόσο δυνατό πάθος για σύγκρουση σε ένα θέατρο.¹⁶

Πέρα από τις αποδοκιμασίες, σημειώθηκαν συμπλοκές μεταξύ των συντηρητικών *rogueconi* (γεροντοπαλίκαρων) και των *sciaccalli* (νεαρών υποστηρικτών της *avant-garde*, μεταξύ των οποίων βρίσκονταν και οπαδοί του Φασιστικού Κόμματος).

Στις 29 Αυγούστου 1959 πραγματοποιήθηκε στο Ηρώδειο η πρεμιέρα των μυθικών *Ορνίθων* του Θεάτρου Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, μιας παράστασης που ειδοποιούσε το ελληνικό κοινό για την εκσυγχρονιστική χρήση της αρχαίας κωμωδίας. Όπως μαρτυρεί ο Αιμίλιος Χουρμούζιος στην κριτική του με τίτλο:

¹³ Πλήρης πραγμάτευση με βιβλιογραφία: Neil Blackadder, *Performing Opposition: Modern Theater and the Scandalized Audience*, Praeger, Westport, CT, 2003 και Bernd Noack, *Theater skandale: Von Aischylos bis Thomas Bernhard*, Residenz Verlag, Salzburg, 2008.

¹⁴ Hannah Arendt, *Περίβιας*, εισαγ.-μτφ. Β. Νικολαΐδου-Κυριανίδου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σ. 121.

¹⁵ Το θεμελιώδες θεωρητικό κείμενο του Μπέρτολτ Μπρέχτ «Το σύγχρονο θέατρο είναι το Επικό Θέατρο» (1930) αποτελείτο από σημειώσεις πάνω στην γιουχαϊσμένη όπερα *Η άνοδος και η πτώση της πόλης Μαχαγκόνι* (ελληνική μτφ. του Π. Σκούφη στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, 83 (1961) 401-7).

¹⁶ Παράθεμα στο Jennifer Lorch, *Pirandello: Six Characters in Search of an Author*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, σ. 39. Όλες οι μεταφράσεις από τα αγγλικά είναι του γράφοντος.

«Ένα ατύχημα» (εφ. *Καθημερινή*, 1-9-1959): «Η παράσταση απεδοκιμάσθη από το κοινόν εις ωρισμένην κακής εμπνεύσεως και κακού γούστου μετασκευήν που εθεωρήθη ότι έθιγε το θρησκευτικό συναίσθημα του λαού και τελικώς η συνέχεια των παραστάσεων απηγορεύθη από τον παριστάμενον εις την “πρώτην” υπουργόν της Προεδρίας της Κυβερνήσεως. [...] Με δυσκολίαν θα διεφώνει κανείς προς την υπουργικήν απόφασιν, προκειμένου περί του χώρου εις τον οποίον θα εδίδοντο αι παραστάσεις, διότι η καλλιτεχνική αξιοπρέπεια του Φεστιβάλ, με το θέαμα τούτο, ετραυματίσθη διεθνώς. Και να λείψουν τα εύκολα και δημαγωγικά περί “δημοκρατίας” και “ελευθερίας” και τα λοιπά και τα λοιπά. Ουδέποτε η δημοκρατία και η ελευθερία εταυτίσθησαν με την αθλιότητα.

Τον λόγο του σκανδάλου στο Ωδείο του Ηρώδη¹⁷ μαθαίνουμε και από τον Μ. Καραγάτση, ο οποίος γράφει κριτική ένα χρόνο αργότερα για την αρτιότερη¹⁸ επανάληψη της παράστασης στο υπαίθριο θέατρο Χατζίσκου:

Ο ιερεύς της αρχαίας ελληνικής λατρείας παρουσιάσθηκε ντυμένος παραπλήσια με το “σχήμα” των κληρικών της Ορθόδοξου Ελληνικής Εκκλησίας και απήγγειλε τη δέησι προς τα πουλιά με ύφος επίσης παραπλήσιο του λειτουργικού της ίδιας εκκλησίας. Τούτο εθεωρήθη απόπειρα διασυσμού της παρούσης θρησκείας του ελληνικού λαού» (εφ. *Βραδυνή*, 11-6-1960).

Για τον πάντα ψυχραιμότερο Μάριο Πλωρίτη οι σκηνοθετικοί “αναχρονισμοί” μέσα σε ένα αρχαίο μνημείο απλώς «“χτυπούσαν” αταίριαστοι και αδικαιολόγητοι» (εφ. *Ελευθερία*, 1-9-1959).

¹⁷ Ο Μάριος Πλωρίτης («*Ορνιθες* του Αριστοφάνη (από το ‘Θέατρο Τέχνης’ στο Φεστιβάλ Αθηνών)», εφ. *Ελευθερία*, 1-9-1959) έγραφε για την πρώτη παράσταση: «[...] η ‘ενορχήστρωση’ υποκριτών, μουσικής, τραγουδιών και χορού χώλαινε βαρύτατα. Ενώ μερικά μοτίβα της μουσικής του Μ. Χατζιδάκι ήταν αξιοπρόσεχτα, ενώ η ενδυματολογική δουλειά του Ι. Τσαρούχη είχε συχνά λιτή καλαισθησία, η παράσταση έμεινε πολύ μακριά απ’ την αρτιότητα τόσων και τόσων άλλων εκδηλώσεων του ‘Θεάτρου Τέχνης’. Αβεβαιότητα και δισταγμός ορχήστρας κι’ εκτελεστών, φωνητική ανεπάρκεια κι’ αδεξιότητα, κινητική αμηχανία και μπαλλετίστικη χορογραφία αταίριαστη με το γενικό ύφος της παράστασης, χαρακτήριζαν τις σκηνές συνόλου». Για την παράσταση και το σκάνδαλο βλ. Gonda van Steen, “*From Scandal to Success Story: Aristophanes' Birds as Staged by Karolos Koun*”, στο Edith Hall - Amanda Wrigley (eds.), *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007: Peace, Birds, and Frogs*. Legenda, Λονδίνο, 2007, σ. 155-78, και Μάικλ Μαγιάρ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, μτφ. Ελ. Καίρη, ΕΛΙΑ, Αθήνα, 2004, σ. 125-29.

¹⁸ Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος («*Οι Ορνιθες* του Αριστοφάνους (‘Θέατρον Τέχνης’)», εφ. *Καθημερινή*, 31-5-1960) έγραφε: «Οι *Ορνιθες* προχθές [...] δεν διέφεραν, βεβαίως, ως σκηνοθετική αντίληψις, ως μετάφρασις, ως κινήσις από την περυσινήν εκείνην παράστασιν του Ηρωδείου, που εδημιούργησε το σκάνδαλον, αλλ’ αυτήν την φοράν όλα τα πράγματα επρόδιδαν την επιμελή προετοιμασίαν, την μελέτην, τας εξαντλητικάς δοκιμάς και κάποιαν διακριτικότητα απέναντι των ανθρώπων που έχουν κάθε δικαίωμα να είναι εύθικτοι απέναντι πρωτοβουλιών που αυθαιρετούν κακόγουστα. Έλειψε, λόγου χάριν, εφέτος ο ορθόδοξος παπάς και έμεινε αυτός που ήταν – παπάς του Αριστοφάνους. Έλειψαν και μερικοί κραυγαλέοι ‘μεταχρονισμοί’ [...]. Και ο Μάριος Πλωρίτης («*Ορνιθες*», εφ. *Ελευθερία*, 1-6-1960): «[...] η παράσταση είχε χυμό, ζωντάνια και κέφι άφθονο. Απαλλαγμένα από το συντριπτικό βάρος του Ωδείου Ηρώδου Αττικού, τα λιτά σκηνικά και τα κοστούμια του Τσαρούχη, αλλά και ο ‘λαϊκισμός’ της σκηνοθεσίας απόχτησαν υπόστασι και δικαίωσι. Οργάνωση και ρυθμός της παράστασης είχαν την αρτιότητα που χαρακτηρίζει το ‘Θέατρο Τέχνης’. [...] Έπειτα, οι περισσότερες αναχρονιστικές υπερβολές [...] είχαν απαλειφθεί. Και οι *Ορνιθες* παρουσιάσθησαν λυτρωμένοι από τα περσινά τους ελαττώματα [...]».

Μια λογική εξήγηση της προπηλακιστικής αυτής τακτικής θα ήταν ότι το κοινό προσήλθε στην παράσταση με συγκεκριμένες πολιτισμικές προσδοκίες, παραστασιακές προσηλώσεις, σκηνογραφικές επιθυμίες ή και υποκριτικά πρότυπα, τα οποία, επειδή ακριβώς διεψεύστησαν επί σκηνής, εκδήλωσε λεκτικά την αγανάκτησή του για το σκηνικό ασέβημα του σκηνοθέτη. Υπάρχουν, ωστόσο, δύο επιπλέον παράμετροι που πρέπει να τεθούν υπόψη:

1. Η φαντασιακή εξάρτηση της προσέλευσης στο αρχαίο θέατρο με την υποτιθέμενη πρόσληψη μιας “ιερής” εθνικής κληρονομιάς παγιωμένης ακόμα και σε εικονικά στερεότυπα (έναν μήνα πριν από την παράσταση του Κουν το κοινό βίωσε στον ίδιο χώρο το κλασικίζον «“ξαναζωντάνεμα” της ατμόσφαιρας της αρχαίας Ελλάδας» με τους *Βατράχους* του Βασιλικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Α. Σολομού, παράσταση που παρουσιάστηκε «με γνώση της Ιστορίας, ξεκάθαρη αντίληψη της ελληνικής αισθητικής, καθώς και με αξιοθαύμαστη ευρετικότητα», όπως σημείωνε ο Μ. Καραγάτσης στην κριτική του, εφ. *Βραδυνή*, 21-7-59).

2. Η φετιχιστική αξίωση να περιφρουρηθεί η υποτιθέμενη αυθεντική “ουσία” του είδους από κάθε μορφή καλλιτεχνικής διαφορετικότητας που ίσως παρεκκλίνει από τους νεοελληνικούς κανόνες σκηνικής γραφής. Ακόμη και οι πιο πληροφορημένοι θεατρολογικά κριτικοί της εποχής υποστήριζαν πως η παράσταση δικαιώθηκε μόνον όταν απαλλάχτηκε από το «συντριπτικό βάρος του Ωδείου Ηρώδου Αττικού».¹⁹

Σε αυτά τα μόνιμα εμπόδια από την αχλή μιας “ιερότητας” φαίνεται πως προσέκρουε κάθε απόπειρα αισθητικής και ιδεολογικής μεταποίησης του αρχαίου δράματος και κυρίως της τραγωδίας. Στο πλαίσιο της οριζόντιας αντιμετώπισης της ελληνικότητας ως πολιτισμικού συνεχούς, τα σκηνικά επιτεύγματα που επικαλούνταν τον σεβασμό²⁰ στην τραγωδία, την κατέστησαν ένα εθνικό ζόμπι, το οποίο συντηρούσε εθνικές φαντασιώσεις και όνειρα.²¹ Από ιστορική άποψη, μόνο με τον Κάρολο Κουν²² ήρθε το τέλος της φορμαλιστικής σκηνοθεσίας στην Ελλάδα, που

¹⁹ Μάριος Πλωρίτης, «Ορνιθες», εφ. *Ελευθερία*, 1-6-1960.

²⁰ Για το αίτημα του σεβασμού των κειμένων πρβλ. και Θεόδωρος Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία, τ. Β'*, Εξάντας, Αθήνα, 2002, σ. 36.

²¹ «[...] η επίσημη ιδιομορφία του Έθνους ως κοινωνικής κατασκευής μπορεί να θεωρήσουμε ότι εδράζεται ακριβώς στην ίδια την απόπειρα εθνικοποίησης, στη διαδικασία με την οποία μία κοινωνία καθιστά τα μέλη της *εθνικά υποκειμένα*. Η απόπειρα αυτή συνίσταται στη διαμόρφωση μιας ιστορικά ακριβούς *εθνικής φαντασίωσης*: τον άξονα γύρω από τον οποίο πλέκεται η εμπειρία της εθνικότητας.», Στάθης Γουργουρης, *Έθνος- όνειρο. Διαφωτισμός και θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας*, Κριτική, Αθήνα, 2007, σ. 28.

²² Ο Κάρολος Κουν δεν επιζητούσε μόνο την πλαστική διατύπωση του συναισθήματος επί σκηνής, αλλά αποδεχόταν ένα είδος σωματικής πληρότητας με την έννοια ότι το συναίσθημα του σκηνικού χαρακτήρα πρέπει να προϋπάρχει εγγεγραμμένο στο σώμα του ηθοποιού ως αποτέλεσμα κοινωνικής εμπειρίας: «Πιστεύω στον Στανισλάβσκι που συνέστησε στους μετέπειτα ν' αντλήσουν από τις σκέψεις και τις εμπειρίες του ό,τι προωθεί το έργο τους και να απορρίψουν ό,τι στέκεται εμπόδιο στην εξέλιξή τους. [...] Επιδίωξή μου ήταν και είναι η διαμόρφωση ενός θεάτρου οργανικού, όπου με την προβολή της ποίησης και της αλήθειας της ζωής να δημιουργείται η θεατρική μαγεία. Ένα θέατρο όπου νους, αισθήσεις, κίνηση και φωνή *θα πειθαρχούν απόλυτα στη μορφή και τους στόχους του έργου*», «Ίσως ν' ανήκω στο κατεστημένο, αλλά συχνά λειτουργώ εναντίον του», συνέντευξη του Κ. Κουν στο Γιώργος Πηλιχός, *Κάρολος Κουν: Συνομιλίες*, Κάκτος, Αθήνα, 1987, σ. 58-59· «[...] αποτάθηκα, για να μορφώσω ηθοποιούς, στις λαϊκές τάξεις, όπου υπήρχαν ακόμη υπολείμματα πλούσια σε εκφράσεις, σε κινήσεις, αισθήματα και ψυχικό κόσμο. [...] Οι κινήσεις, οι στάσεις, η κουβέντα, όλα είχαν νόημα, προέρχονταν από μια *αληθινή ψυχική κατάσταση* και ανάγκη, αν όχι βέβαια πνευματική, χωρίς επιτήδευση, χωρίς περιορισμούς, χωρίς απαγορεύσεις καλών τρόπων συμπεριφοράς, που συχνά ναρκώνουν κάθε πλαστικότητα σε άλλες τάξεις. Η πείνα ήταν πείνα, η δίψα δίψα, κι ο *πόνος ζωντανός, αποτυπωμένος δίχως προσποίηση στη σάρκα, στους μυς, στα νεύρα*. Πρωτόγονα αισθήματα, αλλά τουλάχιστον γνήσια, *αληθινά* και έντονα ζωντανά.» (Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η

περιοριζόταν στη δημιουργία ρυθμικών, χωροταξικών και σωματικών σχημάτων (τα ανθρώπινα *tableaux* του Πολίτη, οι γεωμετρικές χορογραφίες της Πάλμερ-Σικελιανού, η ρυθμική συνεκφώνηση του Ροντήρη, ο υποκριτικός μπρεσιονισμός, κ.ά.). Όμως περισσότερο απ' όλα πιστώνουμε στον Κουν το ότι γείωσε τον τραγικό λόγο και τον έκανε πιο φυσικό «[μ]έσα από το σώμα και την ολότητα της έκφρασής του»,²³ ενώ ό,τι προηγήθηκε υποκριτικά υπηρέτησε τη βαθιά αισθητική αντινομία της συνύπαρξης τραγικού μεγέθους και συναισθηματικής οικειότητας. Αυτή η αντίφαση είναι ένας *εθνοσυμβολιστικός*²⁴ μηχανισμός που εξισώνει τη “μεγαλειότητα” του ελληνικού πολιτισμού με το αίτημα να γίνει αυτή αισθητή από τον θεατή μέσα στα ανθρώπινα όρια του συμπάσχειν πάνω σε εθνικά “μάρμαρα” που θα σείονται από ρίγος. Και υπό τους όρους αυτούς η εκάστοτε “εθνική” τραγωδός και ο εκάστοτε “εθνικός” σκηνοθέτης, γίνονται τελικά *εθνο-σύμβολα* προπαγάνδισης του μεγέθους, αλλά και της πολιτισμικής εγγύτητας ενός χαμένου για πάντα “εθνικού” μεγαλείου.

Τέλος, η κριτική κατακραυγή απέναντι στο αισθητικά διαφορετικό παραμένει οξυμένη μέχρι τουλάχιστον και τη δεκαετία του 1980, επιμένοντας (όπως θα δούμε και παρακάτω) σε αιτήματα σεβασμού και ιερότητας.²⁵

Οι παραστάσεις

Η δεκαετία του 1980 στιγματίστηκε από τις *αισχροουργίες*²⁶ κατά τους κριτικούς ελλήνων και ξένων σκηνοθετών που προσπάθησαν, οσοδήποτε αποτυχημένα ή επιφανειακά, να αστικοποιήσουν την τραγωδία (με την έννοια της αισθητικής αστικοποίησης που αφενός αποσοβούσε τις εγγενείς φιλοσοφικές ενατενίσεις της τραγωδίας κι αφετέρου, επειδή ακριβώς απουσίαζε μια ισχυρή ατζέντα πολιτικοποίησης του αρχαίου μοντέλου, εξαντλείτο σε μιαν ασύστατη εικονολατρική μεταποίηση της τραγωδίας). Τη δεκαετία του '80 ο Ρόμπερτ Στούρουα υπήρξε ανανεωτής της γεωργιανής σκηνης από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή και σκηνοθέτη του Θεάτρου Σότα Ρουσταβέλι (Shota Rustaveli) στο Τιμπίλισι. Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '70 εισήγαγε σταδιακά την μπρεχτική μεθοδολογία που βασίζεται στην αφαίρεση του οικείου και του προφανούς για την πρόκληση

αισθητική γραμμή του ‘Θεάτρου Τέχνης’», στο Γ. Κοτανίδης (επιμ.), *Κάρολος Κουν για το Θέατρο: Κείμενα και Συνεντεύξεις*, Εκδ. Ιθάκη (2η εκδ.), Αθήνα, 1982 [1943], σ. 24).

²³ Κάρολος Κουν, «Η Ελλάδα και η Τραγωδία (Μ' αφορμή το ανέβασμα των *Περσών*)», στον ίδιο, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα (2η εκδ.), 1992, σ. 64-68 (67)

²⁴ Με την έννοια ότι τέτοιες τεχνικές, σύμβολα ή αφηγήσεις δεν είναι μόνον επινοήσεις ή κατασκευάσματα, αλλά κυρίως «επιλεκτικές πολιτικές κατανοήσεις πλευρών των εθνικών παρελθόντων», Anthony D. Smith, *Ethno-symbolism and Nationalism. A Cultural Approach*, Routledge, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2009, σ. 36.

²⁵ Πρβλ. Γιώργος Σαμπατακάκης, «Μίμησις-Ήθος-Διάνοια: Οι εθνοκεντρικές παράμετροι της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάτρου*, 1 (2009) σ. 185-223.

²⁶ Χαρακτηρισμός του Τάσου Λιγνάδη («Ηροστρατισμός και ασυδοσία», εφ. *Η Καθημερινή*, 29-8-1984) για τη γιουχαϊσμένη *Αλκηση* του (ΚΘΒΕ, 1984): «Ο κ. Χουβαρδάς, με το βίτσι που χαρακτηρίζει τους νεοφώτιστους, [...] και ξιπασμένος από αναφομοίωτα πειραματικά μοντέλα, έσπευσε με την ασυδοσία της ανευθυνότητας σε μια προμελετημένη αισχροουργία [...]. Το αποτέλεσμα όμως ήταν αυτό. Γελοιοποίηση ενός συγκλονιστικού έργου». Ο ίδιος κριτικός την ίδια χρονιά αποθέωσε για άλλη μια φορά την εθνοκεντρική αποστολή του Α. Μινωτή: «Ο κ. Αλέξης Μινωτής μάς έδωσε στην Επίδαυρο αυτό που περιμέναμε να μας δώσει: την κερδισμένη φόρμα μιας μακράς εμπειρίας και μια ακόμη απόδειξη του ισόβιου πάθους που τρέφει για την τραγωδία» («Η κερδισμένη φόρμα της μακράς εμπειρίας. Η δουλειά του κ. Αλ. Μινωτή στους *Πέρσες*», εφ. *Η Καθημερινή*, 26-8-1984).

εκπλήξεων στον θεατή,²⁷ σε μια χώρα που ήταν μάλλον συνηθισμένη στον ηθογραφικό ρεαλισμό. Το 1975 σκηνοθέτησε τον *Καυκασιανό Κύκλο με την Κιμωλία* του Μπρεχτ, παράσταση που θεωρήθηκε σταθμός και απέσπασε το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου της Σοβιετικής Ένωσης, ενώ υμνήθηκε από τους γερμανούς κριτικούς. Ο Στούρουα κατάφερε να αναδείξει την παραβολικότητα του μπρεχτικού έργου συνδυάζοντας παραδοσιακά στοιχεία από τοπικές γιορτές και δρώμενα με πολιτικά μανιφέστα, θρησκευτικές τελετές με γκροτέσκες δράσεις, τεχνικές του τσίρκου με ρεαλιστικές τεχνικές, φαρσικές κινήσεις με λυρικές απαγγελίες, και τέλος το παραμύθι με την κοινωνική κριτική,²⁸ επενδύοντας ταυτόχρονα στη μόνιμη λειτουργική αρχή της σκηνοθετικής εργασίας του, αυτήν της αφαίρεσης του οικείου, του αναμενόμενου και του προφανούς από το δράμα. Περισσότερο γνωστός στην Ευρώπη έγινε με τον σαιξπηρικό *Ριχάρδο III* το 1979, τον οποίο σκηνοθέτησε ως μεσαιωνικό *morality play* για τις σχέσεις εξουσίας και τη διαφθορά της ψυχής από τα ανθρώπινα πάθη.²⁹ Δεν είναι τυχαίο εξάλλου πως η παράσταση αυτή απέσπασε διθυραμβικές κριτικές από τους άγγλους κριτικούς, όταν το 1980 παρουσιάστηκε στα φεστιβάλ της Μεγάλης Βρετανίας³⁰ και θεωρήθηκε “συμβολική πολιτική αλληγορία” για την γελοιότητα της εξουσίας με έναν γκροτέσκο Ριχάρδο *καρτουνίστικου* εξπρεσιονισμού.³¹

Ο Στούρουα σίγουρα δεν ήταν ένας «ξίπασμένος επαρχιώτης» που κλήθηκε στην Ελλάδα από το ζεύγος Καρέζη-Καζάκου το 1989, για να σκηνοθετήσει τον *Οιδίποδα Τύρανο* στην Επίδαυρο. Και σίγουρα δεν ήταν ένας «κυνηγημένος» σκηνοθέτης σε κομμουνιστική «απομόνωση από το παγκόσμιο θέατρο», η οποία, κατά τον Κ. Γεωργουσόπουλο («Τερίπια ξίπασμένου επαρχιώτη», *Τα Νέα*, 5-8-1989) «στέρησε τους επαρχιακούς μοντερνιστές, όπως ο Στούρουα, από την επαφή τους με την εξέλιξη της θεατρικής τέχνης στον υπόλοιπο κόσμο». Απλώς, ο σκηνοθέτης βρέθηκε σε απόλυτη σύγχυση μπροστά σε ένα κείμενο, το οποίο δεν είχε άλλο μέσον να προσπελάσει εκτός από την ομολογία της αμηχανίας του, θεωρώντας ότι φτάνει στον Μπρεχτ με τη μείξη υποκριτικών στυλ, χειρονομακών υφών, μουσικών διαθέσεων και εικαστικών τάσεων, και με τον σκηνοθετικό συμφυρμό ανόμοιων στοιχείων από το μπουλβάρ και τη φάρσα μέχρι το μελόδραμα και το γκροτέσκο (ίσως και με τον «εσμό εντυπωσιοθηρικών εμπνεύσεων» ως «αλαλούμ κιτς διαχρονίας»):³²

Οι μεγάλοι κλασικοί συγγραφείς είναι πάντα ζωντανοί και όχι μουσειακό έκθεμα. [...] Στην Επίδαυρο ο Οιδίπους δεν είναι μόνο ένας πολιτικός παράγων, αλλά και ένα ανθρώπινο ον. Ταυτόχρονα δε θα περιορίζεται στην προσωπική του τραγωδία, αλλά θα αγωνίζεται ως πολιτικό ον,

²⁷ Πρβλ. David Barnett, *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, Bloomsbury, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2015, σ. 141.

²⁸ Πρβλ. H. Glade, “Major Brecht Production in the Soviet Union since 1957”, στο B. N. Weber – H. Heinen (επιμ.), *Bertolt Brecht: Political Theory and Literary Practice*, Manchester University Press, Manchester, 1980, σ. 95-96 (88-99).

²⁹ Πρβλ. Zdeněk Stříbrný, *Shakespeare in Eastern Europe*, Oxford University Press, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2004, σ. 120-123.

³⁰ Πρβλ. Nico Kiasashvili, “Review: A Georgian Richard III”, *Shakespeare Quarterly*, 31.3 (1980) σ. 438-439, και G. M. Berkowitz, “Shakespeare in Edinburgh”, *Shakespeare Quarterly*, 31.2 (1980) σ. 163-164 (163-167).

³¹ Janis Lull, *King Richard III*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, σ. 34.

³² Γιάννης Βαρβέρης, «Απ' το Φεστιβάλ 1989 (II): *Οιδίπους Τύρανος*», στου ιδίου, *Η κρίση του θεάτρου*, τμ. 2, Εστία, Αθήνα, 1991, σ. 333 (333-335).

εναντίον της τυφλής μοίρας που παίζει με τους ανθρώπους. [...] Πέρα από τη διαχρονικότητα θέλω να δώσω και την εντύπωση της θεατρικότητας που υπάρχει στο αρχαίο δράμα, κάτι που είναι ιδιαίτερα ελκυστικό για μένα.³³

Η αποδοκιμασία της παράστασης από το κοινό περιοριζόταν σε μια στιγμιαία και μάλλον αυθόρμητη αντίδραση τη στιγμή που η Άννα Μακράκη ως Εξάγγελος, διηγούμενος την αυτοκτονία της Ιοκάστης και την αυτοτύφωση του Οιδίποδα, άναβε ένα τσιγάρο. Είχε προηγηθεί ο απομακρυσμένος από τις σκηνοθετικές γραμμές θρήνος του Καζάκου (Οιδίπους) με «εύρος, μέγεθος, εσωτερικότητα και τρυφερότητα»,³⁴ που για τον σκηνοθέτη συνιστούσε σοβαρή υποκριτική παρέκκλιση. Εξαιτίας αυτής της μόνιμης διολίσθησης στον παραδοσιακό ρεαλισμό, ο Στούρουα ήταν υποχρεωμένος να βρει μια λύση για να επισκευάσει το ρήγμα και να επαναφέρει την παράσταση στο “μπρεχτικό” ύφος, προσφεύγοντας στην αφαίρεση του προφανούς από τον Εξάγγελο που θα έκανε πλάκα παραθέτοντας τα τραγικά γεγονότα με απάθεια. Τελικά, η ηθοποιός υπέκυψε σε μιαν αντίφαση: την ψυχολογικά ακριβή ερμηνεία του μονολόγου με μιαν επίφαση μπρεχτικής ανοικείωσης (από το αναμμένο τσιγάρο στο χέρι).³⁵

Θεωρητικά, αυτό που θα αποκόμιζε ο θεατής από την δραστική ανοικείωση της ιστορίας του Οιδίποδα είναι η αποσόβηση της εντύπωσης ότι οι άνθρωποι στο κλασικό δράμα παρουσιάζονται «αναλλοίωτοι, ανεπηρέαστοι και αβοήθητοι απέναντι στη μοίρα τους».³⁶ Για τους ίδιους λόγους, ένας αντιμεταφυσικός σκηνοθέτης που πίστευε στις αξίες του μπρεχτικού υλισμού, όπως ο Στούρουα, προσπάθησε να “εξανθρωπίσει” τη μοίρα του Οιδίποδα, παρουσιάζοντάς τον ως σύγχρονο δυνάστη του λαού, όπως ακριβώς και ο Εξάγγελος θα παρέθετε με απάθεια (αν όχι χαιρεκακία) τα δεινά αυτού του τυράννου. Εξάλλου, κανένας μαρξιστής δε θα ήταν δυνατό να αποδεχθεί τους προδιαγεγραμμένους θεόθεν όρους της τιμωρίας του Οιδίποδα, αλλά θα προσπαθούσε να τους περιορίσει σ’ ένα απτό κοινωνικό περιβάλλον, υπονομεύοντας τις φιλοσοφικές επενδύσεις του αρχαίου κειμένου. Τούτο όμως καθόλου δε σημαίνει πως ο Στούρουα ήταν «ανελλήνιστος και στον τύπο και στην ουσία» με «υποσυνειδητο βαρβαρισμό [...] που εξεγείρει έναν απωθημένο φθόνο του για την αυταπόδεικτη *αίγλη της Επιδαύρου* και αντιδρά με [...] *βλασφημίες και αταξίες*»,³⁷ ούτε φυσικά ότι προερχόταν από την περιφέρεια των ερμηνειών, την τόσο παρωχημένη για την εδώ πρωτεύουσα, όπως δυστυχώς θα ήθελε ο Στάθης Δρομάζος («*Η Οιδίποδας του Ρ. Στούρουα*» εφ. *Αυγή*, 24-8-1989):

Είναι κακή και μισοχωνεμένη μίμηση Μπρεχτικής μεθόδου, που κανείς δεν εφαρμόζει πια πουθενά, η παρουσία μιας εκτός κειμένου και δράσης σκηνικής μορφής, η οποία, δίκην ‘καλαμαρά’, καταγράφει στο τεφτέρι τα συμβαίνοντα στην ορχήστρα. (Αν με τον ‘καλαμαρά’ που υποδύθηκε η κ. Άννα Μακράκη επιδιώχθηκε η κατά Μπρεχτ αποστασιοποίηση, οφείλει

³³ Ν.Β., «Οιδίπους τύραννος – άνθρωπος», εφ. *Καθημερινή*, 27-8-1989.

³⁴ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τερίπια ξιπασμένου επαρχιώτη», εφ. *Τα Νέα*, 8-8-1989.

³⁵ Η Άννα Μακράκη «με σπάνιο ψυχικό και ερμηνευτικό σθένος ύψωσε σοφόκλειο λόγο διαυγή, ξεπερνώντας τα γιουχαίσματα ενός ανοήτως αντιδράσαντος εναντίον της κοινού», Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου*, τμ. 2, ό.π., σ. 335.

³⁶ Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Για το πειραματικό θέατρο», στον ίδιο, *Για το Ρεαλισμό*, μτφ. Λ. Κοντή, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1990, σ. 198 (184-204).

³⁷ Τάσος Λιγνάδης, «Από τον Μινωτή στον Στούρουα. Οι δύο *Οιδίποδες* στην Επίδαυρο», εφ. *Καθημερινή*, 13-3-1989.

να πει κανείς ότι λυπάται για την τόσο πρόχειρη, κακόγουστη και παραπλανητική εφαρμογή της Μπρεχτικής πρακτικής, αχρείαστης ούτως ή άλλως στο έργο αυτό, λόγω της παρουσίας του χορού).

Αυτό που σίγουρα δεν έγινε κατανοητό, ήταν ότι ο σκηνοθέτης ήταν αναγκασμένος στη χώρα του να χρησιμοποιεί ένα είδος ειρωνικής ανοικείωσης³⁸ των έργων (για να παρουσιάζει συγκαλυμμένο το όποιο πολιτικό μήνυμά τους), δηλώνοντας συχνά και για να αποφύγει τη λογοκρισία, ότι κάνει «μόνο θέατρο».³⁹ Το βασικό ωστόσο πρόβλημα για τους κριτικούς ήταν ότι αμαυρώθηκε η *αίγλη* της Επιδαύρου με σκηνοθετικές *ασχημονίες* που την κατέστησαν «ξέφραγο αμπέλι», ενώ προηγουμένως είχε περιφραχτεί με «εκλεκτή πνευματικότητα στην προσέγγιση του *ήθους* και της *διάνοιας* των δραματικών προσώπων» από τον ίδιο τον Α. Μινωτή.⁴⁰

2. Ο πλατωνιστής Α. Βασίλιεφ αντιμετώπισε τη *Μήδεια* του Ευριπίδη απορητικά ως πεδίο γνωσιακής αναζήτησης, «διότι πράγματι ένας άνθρωπος δεν μπορεί να αναζητά ανάμεσα σ' αυτά που γνωρίζει, γιατί τα γνωρίζει και συνεπώς δεν έχει ανάγκη να τα αναζητά, αλλά δεν μπορεί ακόμα επιπλέον να αναζητά κάτι σ' αυτά που δεν γνωρίζει, γιατί δεν γνωρίζει αυτά που αναζητά» (Πλάτων, *Μένων*, 80ε). Ο «φιλοσοφικότατος» Ρώσος σκηνοθέτης κράτησε για τον εαυτό του το δικαίωμα να αγνοεί αυτά που αναζητά, επικαλούμενος αυτά που γνωρίζει (σε αντίθεση με τον αγαπημένο του Σωκράτη), και προσπάθησε να δικαιώσει τον τίτλο του αναθεωρητή του Στανισλάφσκι,⁴¹ τοποθετώντας ένα πρόσθετο ερμηνευτικό εμπόδιο στην κατά τη γνώμη του υπερ-ψυχολογική *Μήδεια*: τον ογκόλιθο της «εννοιολογίας». Ακολούθως, ο Βασίλιεφ προσήλθε στην ευριπίδεια τραγωδία με διάθεση *hominis ludentis* και μια μόνιμη προσδοκία για οργανωμένες γραμμικές ακολουθίες/μελέτες, διευθετώντας χωροταξικά τα σκηνικά μέσα ως παρατακτική σύνθεση «στησιμάτων»⁴² (βλ. εικ. 1) που θεωρητικά θα λειτουργούσε ως ανάπτυγμα της εννοιολογικής ερμηνείας του κειμένου:

Το παιγνιώδες θέατρο του Βασίλιεφ αποφεύγει τη συμβατική ψυχολογία με την πρώτη στανισλαφσκική έννοια του εσώτατου συναισθηματικού περιεχομένου [...]. Αντιθέτως, η δουλειά του Βασίλιεφ εγκαθιστά αυτό που ονομάζει 'πνευματική' γραμμή μέσω του κειμένου, συντρίβοντας το συναισθηματικό της περιεχόμενο και θέτοντας αφηρημένες ιδέες αντί για συγκεκριμένες πράξεις.⁴³

³⁸ Πρόκειται για μπρεχτικού τύπου τεχνική (πβ. Meg Mum ford, *Bertolt Brecht*, Routledge, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2009, σ. 51-52).

³⁹ Christopher Innes – Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, σ. 111.

⁴⁰ Τάσος Λιγνάδης, «Από τον Μινωτή στον Στούρουα», ό.π. Για τις εθνοκεντρικές κλίσεις της παραδοσιακής κριτικής και την εμμονή με την αριστοτελική ορολογία πβ. του γράφοντος, «Μίμησις – Ήθος – Διάνοια: Οι εθνοκεντρικές παράμετροι της νεοελληνικής κριτικής», ό.π.. Για μια γενική θεώρηση του κριτικού έργου του Λιγνάδη βλ. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Μικρή Εισαγωγή σ' ένα μεγάλο κριτικό έργο», Τάσος Λιγνάδης, *Κριτικές Θεάτρου. Αρχαίο Δράμα (1975-1989)*, επιμ. της ίδιας, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 2013, σ. 7-61.

⁴¹ Ο Jonathan Pitches (*Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, Routledge, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2006, σ. 166-197) τοποθετεί τον Βασίλιεφ στον ρομαντικό «κλάδο» της ρωσικής ανανεωτικής παράδοσης.

⁴² Βλ. Ανατόλι Βασίλιεφ, *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*, μτφ. Δ. Σαραφειδου, Κοάν, Αθήνα, 2010, σ. 262-263.

⁴³ Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, ό.π., σ. 172.

Ήδη από την εποχή που δίδασκε στη Ρωσία, ο Βασίλιεφ προωθούσε την *περεστρόικα* (ανοικοδόμηση) του συστήματος Στανισλάφκι προς την κατεύθυνση μιας παιγνιώδους προσέγγισης του ρόλου έξωθεν (*ludosystem*),⁴⁴ ζητώντας από τους ηθοποιούς να ενιδρύσουν μια θρησκευτική σχέση πίστης προς την πνευματική γραμμή/ερμηνεία του κειμένου (και δηλαδή προς τον ίδιο το σκηνοθέτη-παιδαγωγό). Ακολούθως, ο σκηνοθέτης-οδηγητής πριμοδοτεί την “εννοιολογική” εργασία πάνω στα κείμενα έναντι της ψυχολογικής εξιχνίασης του ρόλου σε τέτοιο βαθμό που να μιλάει για «δομημένη σκέψη» που αντιπαρατίθεται στη μόνιμα «αδόμητη υποκριτική».⁴⁵ Για να αποφευχθεί η αβεβαιότητα της χαρακτηρισολογίας και η απροβλεψιμότητα της υποκριτικής, ο ηθοποιός καλείται να αντιμετωπίσει κάθε δραματική σύγκρουση ως αντιπαράθεση ιδεών χωρίς αναγωγές σε ψυχικές καταστάσεις ή κοινωνικά περικείμενα.⁴⁶ Η θεατρολόγος Πολίνα Μπογκντάνοβα εξηγεί το λόγο που ο Βασίλιεφ απέρριψε την καταστασιακή ανάλυση του Στανισλάφκι και εγκαινίασε την επονομαζόμενη εννοιολογική:

Η καταστασιακή ανάλυση δομείται εντός της ούτως αποκαλούμενης άμεσης προοπτικής. Δηλαδή κινείται από το γεγονός εξόδου [ενν. το στανισλαφσκικό καταγωγικό γεγονός] προς το κύριο γεγονός. Το γεγονός εξόδου αποκαλύπτει αυτό που γινόταν κατά το παρελθόν, προ της ενάρξεως του δράματος. Το κύριο γεγονός φέρνει στην επιφάνεια την κατάσταση που έχει προκύψει ως αποτέλεσμα. Η εννοιολογική ανάλυση δομείται βάση της αντίστροφης προοπτικής. Και εδώ η κίνηση δε λαμβάνει χώρα από το παρελθόν προς το μέλλον, αλλά από το μέλλον (από το κύριο γεγονός) προς το παρελθόν (προς το γεγονός εξόδου). Ο υποδύμενος τον ρόλο ηθοποιός [...] υποδύεται προτρέχοντας, υποδύεται εκκινώντας από το μέλλον.⁴⁷

Η *Μήδεια* του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών αποτελεί εννοιολογική και σκηνική μελέτη πάνω στο θέμα της παιδοκτονίας. Ο Βασίλιεφ επιθυμούσε να στήσει ένα αγωνιστικό παιχνίδι λεκτικής επιδείξεως του κειμένου με την ταυτόχρονη (παράλληλη και αιτιακά ανακόλουθη) παράθεση των γεγονότων του δράματος ως γραμμική *étude*. Για την ακρίβεια, εγκατέστησε μια μηχανή δράσεων εν είδει κινησιακών μελετών πάνω σε θέματα του έργου, παράλληλα με τις οποίες ακουγόταν το κείμενο σε επιτονισμό βερμπάλ,⁴⁸ για να αποφευχθεί ο ψυχολογικός χρωματισμός (π.χ. το εξώλογο πάθος του έρωτα δηλωνόταν με στροβιλισμούς, η συμπάθεια του Χορού προς τη Μήδεια με την περικύκλωσή της). Όπως εξηγεί και ο σκηνοθέτης:

Προχωρούσα ανέκαθεν με τον εξής τρόπο: Παίρνω ένα κείμενο, κοιτάζω την αρχή, την ιστορία του καθενός, τις εντάσεις προσπαθώ να κατονομάσω το γεγονός εξόδου! [...] Θα διατρέξουμε όλο το έργο ακολουθώντας τη σύγκρουση: όταν ‘μπαίνει’ στο ‘παιχνίδι’ η σύγκρουση,

⁴⁴ *Αντ.*, σ. 173, όπου αναλύεται το σύστημα.

⁴⁵ J. Alschitz, *The Vertical of the Role: Method for the Actor's Self-Preparation*, μετ. από τα Ρωσικά Ν. Isaeva, European Association for Theatre Culture, Βερολίνο, 2003, σ. 29.

⁴⁶ Πρβλ. Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, ό.π., σ. 173.

⁴⁷ Πολίνα Μπογκντάνοβα, «Ανατόλι Βασίλιεφ: Η λογική των αλλαγών», στο: *Ευριπίδη Μήδεια*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, Πάτρα, 2008, 46 [45-50].

⁴⁸ Βασίλιεφ, *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*, ό.π., σ. 264: «Προκειμένου να εξαλείψουμε τον κανονικό, “οριζόντιο” τονισμό, πρέπει να αγνοήσουμε τον συνηθισμένο επιτονισμό του καθημερινού λόγου· μόνον τότε μπορούμε να φτάσουμε στην πρωτογενή δύναμη που αρχίζει να ξεδιπλώνεται».

προωθείται η κίνηση. Μόνο στο τέλος η σύγκρουση αποκτά το νόημά της, βρίσκει το λόγο ύπαρξής της. Τότε το μυστικό της σύγκρουσης που έχει μετασχηματιστεί σε δράση αποκαλύπτεται. Το γεγονός εξόδου θα 'ανασάνει' θαρρείς, θα μεταμορφωθεί έως το οριστικό τέλος του, που ονομάζεται 'κύριο γεγονός'.⁴⁹

Ο Βασίλιεφ επιβάλλει σε κάθε παράσταση την τελεολογία μιας γραμμικής πορείας προς το φως του κυρίου γεγονότος, κάτι σαν μετά θάνατον φώτιση, η οποία θα δώσει λύση στις απορίες που ανέκυψαν κατά τη διάρκεια της παράστασης, και «έρχεται με την αγάπη, την ελευθερία και την αθανασία [...] αιφνιδιαστικά, σαν θαύμα».⁵⁰ Σε κάθε περίπτωση, ο νεο-ορθόδοξος αυτός σκηνοθέτης επιδιώκει να κατασκευάσει ένα σωτηριολογικό αφήγημα για τον βίο του ηθοποιού στη σκηνή ως θέσει προφήτου που με την «καθετότητά» του (όρος του Βασίλιεφ) επικοινωνεί με τις Ιδέες, το φως της αληθείας και το μέλλον του σώματος.⁵¹

Πιο συγκεκριμένα, η παράσταση ήταν σκηνοθετημένη σαν βαλκανο-τουρκικό πανηγύρι μέσα σε μια κόκκινη περιφραγμένη αρένα (του Δ. Φωτόπουλου), όπου παιζόταν το παιχνίδι της Μήδειας (Λ. Κονιόρδου) με την κόκκινη στολή ταυρομάχου (την οποία καμουφλάριζε με μια μαύρη μακριά φούστα, κάθε φορά που έπρεπε να κρύψει τα πραγματικά της σχέδια μπροστά στο Κρέοντα ή τον Ιάσονα). Οι σκηνικές συνθέσεις του χορού παρέπεμπαν σε αφαιρετικές γραμμικές απεικονίσεις ελληνικών χορών με αντιρρεαλιστικές χειρονομίες (σαλτιμπάγκων ακροβατών σε κάποιες *études*), ενώ πυρήνας του διαλυόμενου οίκου παρέμενε ένα τραπέζι-βωμός στο κέντρο της ορχήστρας, γύρω από το οποίο προσελκύνονταν τα δραματικά πρόσωπα. Η ρεμπετοποίηση του Χορού αιτιολογήθηκε με ένα απόσπασμα από την εισαγωγή του Ηλία Πετρόπουλου στα *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, όπου αναφερόταν ότι τα «ρεμπέτικα είναι μικρά απλά τραγούδια που τραγουδούν απλοί άνθρωποι».⁵² Επιπλέον, ο συνθέτης της μουσικής της παράστασης, Τάκης Φαραζής, αναφέρει ρητά πως «η σκηνοθετική οδηγία ήταν να χρησιμοποιηθεί το στοιχείο του αμανέ για τη δημιουργία ενός μουσικού υπόβαθρου πάνω στο οποίο να εκφέρεται ο μελοποιημένος λόγος της Μήδειας και ο μη μελοποιημένος προφορικός λόγος του Χορού αντίστοιχα».⁵³ Οι φουστάνελες και οι γκλίτσες (π.χ. του Αιγέα) υποψίαζαν πιο πολύ για τις αισθητικές επενδύσεις της παράστασης σε μια άλογη λαϊκότητα, όμως αυτό που άφηνε τους ηθοποιούς εκτεθειμένους στην αντιψυχολογική εννοιολογία ήταν οι μακροί χρόνοι της εκφοράς του λόγου με τις μεγάλες παύσεις και τις διακοπές στη μέση της πρότασης, οι οποίες υπονόμειναν το νόημα (τεχνική απολύτως θεμιτή, αν και ακουγόταν ως παραφωνία δίπλα στην ευφωνική Μήδεια της Κονιόρδου). Οι βοηθοί σκηνής συμμετείχαν ελεύθερα στο παιχνίδι της σκηνοθέτησης της *Μήδειας* ως *διαπάλης που οδηγεί στο φως*, συχνά ως οδηγοί ταυρόμορφων τρικύκλων. Ο Γ. Ιωαννίδης («Μήδεια πανηγυρική για τα πανηγύρια», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 18-8-2008) παρατηρούσε:

Διαβάζοντας ανάποδα το έργο, ο Βασίλιεφ καταλήγει (κάπως βεβιασμένα και εκβιαστικά) στη μεταφυσική φάρσα, στο παιχνίδι που στήνεται ανάμεσα σε μια αγριεμένη φυσική δύναμη (παραπομπή στα

⁴⁹ *Αвт.*, σ. 49 (βλ. και σ. 45-54).

⁵⁰ *Αвт.*, σ. 260.

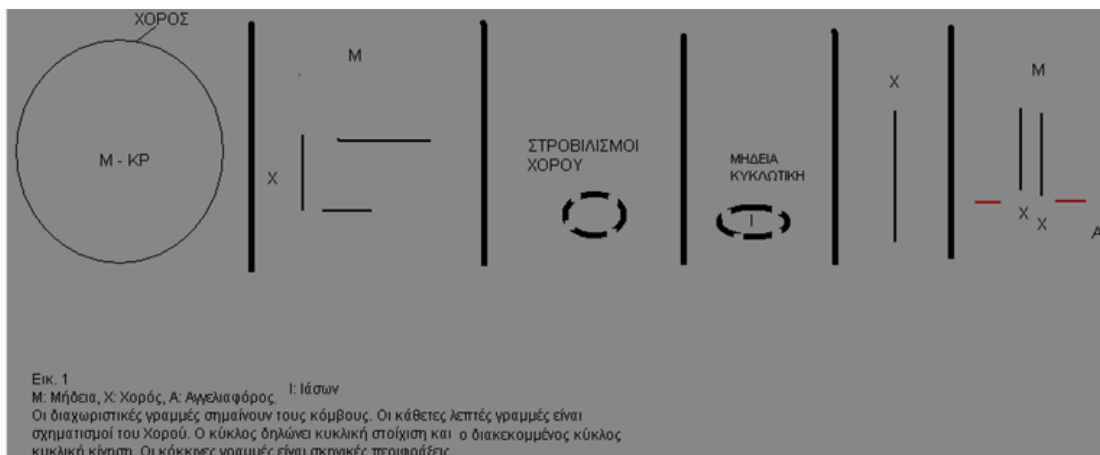
⁵¹ *Αвт.*, σ. 259-260.

⁵² Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα, 1991, σ.7.

⁵³ Από το ένθετο φυλλάδιο του CD με τη μουσική της παράστασης (συμπαράγωγή ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πατρών και Ελληνικό Φεστιβάλ, 2008).

ταυροκαθάγια) και τα ανθρώπινα. Σε αυτό το πλαίσιο προχωρά παραπέρα για να αποδώσει την τελετουργική σύγκρουση αρσενικού και θηλυκού, τη σύγκρουση ανατολής και δύσης, τη σύγκρουση του ανθρώπινου με το θείο. Παράλληλα, το ζητούμενο της θεατρικής αυθεντικότητας τον οδηγεί να στήσει ένα πανηγύρι, με τεχνικούς θεάτρου, τρίκυκλα, καρέκλες και όργανα επί σκηνής. [...] Στο κόκκινο σκηνικό της αρένας και του παλκοσένικου [...] η περισσότερο ευχάριστη κομπανία μεταποιεί την οργή της Μήδειας σε μελωδία [...] και ο αμανές κουβαλά την κραυγή της προδομένης γυναίκας. Το εννοιολογικό μέρος της παράστασης ολοκληρώνεται με τη θυσία του καρπού της ένωσης των αντιθέτων και την ανάληψή του σε μια φωτεινή πραγματικότητα. Μακάρι να μέναμε σε αυτό. Κάποια στιγμή ο Χορός, προστατευμένος πίσω από μέρη του σκηνικού που λειτουργούν σαν οδόφραγμα, εξαπολύει επίθεση στο κοινό με λεκτικές ομοβροντίες. Την επόμενη στιγμή η αγγελική ρήση πολλαπλασιάζεται σε τρεις γλώσσες και δέχεται από την πλατεία τα ομαδικά πυρά των έξαλλων θεατών.

Ο προφανής σκηνοθετικός εκλεκτισμός του Βασίλιεφ με το θεολογικό περίβλημα, αν και δεν παρουσίαζε σαφή ασυνέπεια μεταξύ προθέσεων και σκηνικής πραγμάτωσης (επειδή ακριβώς υπήρξε διαδοχική επικάλυψη των αντιθέτων), συσκοτίζε το παραστασιακό προϊόν, αντικατοπτρίζοντας την ιδεολογική αστάθεια μιας σκηνοθεσίας που έθετε ασύμπτωτα και παράλληλα αισθητικά ζητήματα από την αρχή έως στο φινάλε. Σε ένα επάλληλο επίπεδο της εννοιολογικής ανάλυσης, ο Βασίλιεφ



Εικόνα 1.

μας καλούσε εν τέλει να αντιμετωπίσουμε το παιχνίδι της Μήδειας ως τελετουργική λειτουργία που οδηγεί στη θυσία των παιδιών, όπως αυτή περιγράφεται στις σημειώσεις του σκηνοθέτη:

Η Μήδεια προσπαθεί να αρπάξει τα δυο δίδυμα αγόρια. Καταφέρνει να αρπάξει το ένα και να το βάλει πάνω στον αναποδογυρισμένο βωμό. [...]. Γιορτή θυσίας του ταύρου στο χωριό.

α) [...] Η Μήδεια θα βγάλει την τάβλα από το αναποδογυρισμένο τραπέζι και θα τη μεταφέρει στο σπίτι εκεί που θα πραγματοποιηθεί η θυσία των παιδιών.

β) Θα βγάλει τα σώματα των “νεκρών παιδιών” με ένα σχοινί από το αριστερό άνοιγμα και θα καθίσει οκλαδόν [...].

Στο τέλος και μετά τα εμβατήρια, τα τραγούδια με τα ντέφια και τις βόλτες με τα ταυρόμορφα άρματα, ο «Ιάσων (Νίκος Ψαρράς), πεσμένος πάνω από τα νεκρά παιδιά του -που όμως είναι πάνινες κούκλες- αρχίζει να τους τραγουδάει. Γέλια από το κοίλον. Ο ηθοποιός διακόπτει, ανασηκώνει το κεφάλι και απευθυνόμενος προς το κοινό λέει: ‘Έλεος!’. Και η απάντηση: ‘Αυτό λέμε κι εμείς’». ⁵⁴ «Αίσχος», «ου, ου, ου...», και τα λοιπά στο τέλος της παράστασης.

Η *Μήδεια* του Βασίλειφ δεν ήταν για τα πανηγύρια. Ήταν απλώς αποτυχημένο πείραμα εφαρμογής μιας μεθόδου που ενιδρύθηκε πάνω στο ψυχολογικό δράμα, εφαρμόστηκε πετυχημένα στον Χάινερ Μύλλερ (αφού τα έργα του δεν έχουν αρχή μέση και τέλος), αλλά απέτυχε ιδεολογικά, εννοιολογικά και φιλοσοφικά πάνω στην τραγωδία, επειδή ακριβώς ήρθε με την ελπίδα μιας οριστικής ετυμηγορίας επί του είδους. Οι ενστάσεις, ωστόσο, της παλαιάς κριτικής άφηναν ανέκαθεν τα έργα τέχνης εκτεθειμένα στο φάσμα της συσκότισης: «[...] πώς έπεισε [ενν. ο σκηνοθέτης] καλούς Έλληνες ηθοποιούς να εκφωνούν τον συνδυετικό σύνδεσμο ‘και’ ως λέξη που έχει νόημα, ενώ είναι φώνημα που συνδέει νοήματα»!

3 Αιρετικοί στην Εκκλησία της Επιδάουρου

Μέσα σε μια σκηνική παράδοση που δόξασε πολιτισμικές αυθεντικότητες και εθνικές συνέχειες ⁵⁵ οι γιουχαϊσμένες παραστάσεις στην Επίδαυρο γίνονται διασπαστές της όποιας εθνικής ενότητας παρακολούθησης της τραγωδίας ως *state of grace* ⁵⁶ με το κοινό να επιμένει στη «νοερή προβολή αξιών και ιδεολογημάτων στο μνημείο». ⁵⁷ Το ζήτημα είναι βεβαίως ιδεολογικό, και λειτουργικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων που μελετήσαμε, μπορούν να θεωρηθούν τα εξής:

- η διατάραξη του *continuum* της σκηνικής “παράδοσης”·
- η στιγμιαία ή ολική αναστολή του προσδοκώμενου “νοήματος” του έργου·
- η υποκριτική ανοικείωση με την αφαίρεση του στομφώδους και του μεγαλοπρεπούς (που για ένα μέρος του κοινού θεωρούνταν συστατικά στοιχεία της τραγωδίας μέχρι ακόμη και τη δεκαετία του 1980)·

⁵⁴ «Έντονες αποδοκμασίες για την «Μήδεια» του Βασίλειφ στην Επίδαυρο», εφ. *Τα Νέα*, 18-8-2008.

⁵⁵ A. Triandafyllidou, «When, What and How is the Nation?: Lessons from Greece», στο A. Ichijo - G. Uzelac (επιμ.), *When is the Nation?: Towards an Understanding of Theories of Nationalism*, Routledge, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2005, σ. 177-195 (182) με βιβλιογραφία. Πρβλ. επίσης P. E. Lekas, «Nation and People: The Plasticity of a Relationship», στο F. Birtek - T. Dragonas (επιμ.), *Citizenship and the Nation-State in Greece and Turkey*, Routledge, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2005, σ. 49-66. Ιστορική ανάλυση των όρων στο: Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο* 2η εκδ., Αθήνα, 2006, σ. 19-53.

⁵⁶ John Carman – Marie Louise Stig Sørensen, «Heritage Studies: An Outline», στο John Carman – Marie Louise Stig Sørensen (επιμ.), *Heritage Studies Methods and Approaches*, Routledge, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2009, σ. 11-28 (14).

⁵⁷ Ελευθερία Ιωαννίδου, «Το αρχαίο θέατρο της Επιδάουρου ως *ετεροτοπία* και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα», Αντώνης Γλυτζουρής (επιμ.), *Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου “Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως την μεταπολεμική εποχή”*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης-Ίδρυμα Τεχνολογίας & Έρευνας, Ηράκλειο 2009, σ. 457-464 (459).

- ο κλωνισμός των πολιτισμικών προσδοκιών μέρους του κοινού, οι οποίες σχηματίστηκαν μέσω τις καθήλωσης σε μεγάλες εικόνες, σχολές ή ερμηνείες·
- ο αποσχηματισμός της τραγωδίας από το παραδοσιακό αισθητικό της “ένδυμα” και κυρίως η διεκδίκηση της σκηνοθετικής χρήσης των κειμένων ως ανοικτών υλικών·
- και τέλος, η αίσθηση της παραβίασης μιας θεσμικής κανονικότητας (αν όχι «ιερότητας»),⁵⁸ στο όνομα της οποίας εκδηλώθηκαν τις πιο πολλές φορές οι αντιδράσεις του κοινού. Στο ίδιο πλαίσιο, οι αντιδράσεις των παραδοσιακών κριτικών (που τις πιο πολλές φορές συντάσσονταν αξιολογικά με αυτές του αγανακτισμένου κοινού) δεν φαίνεται να αμβλύνονται ιστορικά, αν και η νέα γενιά θεατρολόγων κριτικών εκτιμά περισσότερο την παρέκκλιση από τα κατεστημένα και τη ρήξη.

Σε κάθε περίπτωση, οι σκηνικές ερμηνείες του αρχαίου θεάτρου τα τελευταία σαράντα χρόνια υπήρξαν εξαιρετικά επιθετικές με πρόδηλη περιφρόνηση για τις ‘αυθεντικές’ προβολές του κειμένου ή τις θεάσεις των σκηνικών μέσων προς τον αρχαιοελληνικό κόσμο. Η σύγχρονη μετακίνηση των ‘ερμηνειών’ από το αιώνιο και το πανανθρώπινο στο εφήμερο και το γνωσιακά «μη ανακατασκευάσιμο» δε συμβαίνει, επειδή πρέπει «να επενδυθούν τα κόκαλα της *Αντιγόνης* με φρέσκια σάρκα –σύμφωνα με τη θεωρία του δράματος-ζόμπι», αλλά για να συγκεκριμενοποιηθεί παροντικά η σχέση της παράστασης με το κοινό,⁵⁹ ακόμη και ως ακραία αντίδραση.

⁵⁸ Πρβλ. με βιβλιογραφία Δ. Τσατσούλης, «Δυτικός “ηγεμονισμός” και εκδοχές διαπολιτισμικότητας στη σκηνική πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα», *Λογείον*, 5 (2015) 305-354 (308-9).

⁵⁹ W. B. Worthen, «Antigone’s Bones», *The Drama Review*, 52 (2008)16 (10-33).