

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



Η δραματουργική και σκηνική ανάλυση του
«άλλου» στη Λυσιστράτη του Μιχαήλ Μαρμαρινού
(Εθνικό Θέατρο 2016)

BIKY MANTEΛΗ

Βιβλιογραφική αναφορά:

MANTEΛΗ Β. (2023). Η δραματουργική και σκηνική ανάλυση του «άλλου» στη Λυσιστράτη του Μιχαήλ Μαρμαρινού (Εθνικό Θέατρο 2016). *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 1(1), 53-64. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatropolis/article/view/34441>

BIKY MANTEΛΗ

Η δραματουργική και σκηνική ανάλυση του «άλλου» στη *Λυσιστράτη* του Μιχαήλ Μαρμαρινού (Εθνικό Θέατρο 2016)

Περίληψη¹

Το άρθρο ερευνά τη σκηνοθετική πρόταση του Μιχαήλ Μαρμαρινού για την αριστοφανική *Λυσιστράτη*, που παρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο το καλοκαίρι του 2016 στην Επίδαυρο. Εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο η συγκεκριμένη παράσταση λειτούργησε ως παράδειγμα *άλλης* σκηνικής γραφής και *άλλου* τρόπου θέασης της αρχαίας κωμωδίας, προβάλλοντας την ετερότητα της αρχαίας κωμωδίας ως είδος στο εκάστοτε εδώ και τώρα. Για το σκοπό αυτό αναλύεται η δραματουργία και η σκηνοθεσία της παράστασης. Ο πρώτος θεματικός άξονας εστιάζει στα γυναικεία πρόσωπα, στον Χορό των γυναικών και στον Χορό των γερόντων, στη σκηνική παρουσία των γυμνών σωμάτων των ηθοποιών, στη ρευστότητα της αναπαράστασης και στην αποστασιοποίηση μέσω της διάσπασης των δραματικών προσώπων και του κερματισμού των ρόλων. Το άρθρο συζητά επίσης την απόδοση του κωμικού στη σκηνή αγωνιστικής σύγκρουσης των δύο ημιχορίων (254-386) και στον παραβατικό αγώνα του έργου (614-705). Το άρθρο τεκμηριώνει την άποψη ότι η *Λυσιστράτη* του Εθνικού Θεάτρου (2016) ξεπερνά τη διαλεκτική της έμφυλης αναπαράστασης της ετερότητας και του (γυμνού) σώματος, ερμηνεύοντας τον πόλεμο των αριστοφανικών ηρώων με όρους σύγκρουσης των γενεών και των ιδεολογιών.

Representing Otherness: dramaturgy and performance in Michael Marmarinos's *Lysistrata* by the National Theatre of Greece at the Epidaurus Festival 2016

Abstract

The article focuses on Michael Marmarinos's version (2016) of Aristophanes' *Lysistrata* (411 BC). The comedy was produced by the National Theatre of Greece in 2016 and was staged, in the context of the Athens/Epidaurus Festival, at the ancient theatre of Epidaurus. I argue that the production can be viewed as a paradigm of another (different) stage version of the Aristophanic play, highlighting the otherness of old comedy as a comic genre. The dramaturgy and the director's approach to the female characters, the old women's Chorus and the old men's Chorus are closely looked up, along with the semiotics of the performance regarding the nakedness of the women's performers, the foreignization techniques and the role of music. The article takes into account the adaptation of the new translation script (by Dimitris Dimitriadis) and the rendering of comic scenes of the play, such as the *agon* of the two semi-choruses (254-386) and the parabolic debate (614-705). The article argues that the National Theatre production (2016) of Marmarinos's *Lysistrata* at Epidaurus goes beyond the debate of gendered representation of otherness and the semiotics of

¹ Η έρευνα αυτή χρωστά θερμές ευχαριστίες στον Μιχαήλ Μαρμαρινό για το υλικό της παράστασης που μου παραχώρησε και για τη συζήτηση που είχαμε σχετικά με τους βασικούς δραματουργικούς και σκηνοθετικούς άξονες της *Λυσιστράτης* του. Επίσης οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον Δημήτρη Δημητριάδη για την παραχώρηση της (αδημοσίευτης ακόμα) μετάφρασής του.

naked bodies. Rather, it interprets the war conflict in *Lysistrata* as a collision between different generations and ideologies.

Λέξεις-κλειδιά: Χορός, μουσική, ετερότητα, Εθνικό Θέατρο

Εισαγωγή

Βασική προϋπόθεση οποιουδήποτε λόγου για την ετερότητα αποτελεί η αναγνώριση της κατασκευής των ταυτοτήτων και των διαφορών. Το άρθρο² θέτει το ερώτημα «Ποιές είναι οι ταυτότητες και οι διαφορές που κατασκευάζει για τα αριστοφανικά κωμικά πρόσωπα ο σκηνοθέτης Μιχαήλ Μαρμαρινός στην παράσταση της *Λυσιστράτης* που ανέβηκε σε παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου το καλοκαίρι του 2016 στην Επίδαυρο και σε περιοδεία;», προκειμένου να συζητήσει τη διαφορετική δραματουργική και σκηνοθετική πρόταση του καλλιτέχνη. Κατά συνέπεια, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης αποτυπώνει σημεία του κωμικού δράματος σε συνάρτηση με την ετερότητα και τεκμηριώνεται η άποψη ότι η κατά Μαρμαρινό εκδοχή της αριστοφανικής *Λυσιστράτης* αποτελεί μία άλλη προσέγγιση της αρχαίας κωμωδίας, η οποία κινείται πέρα από την αντιμετάθεση των έμφυλων ρόλων μέσα στο ίδιο κοινωνικό πλαίσιο.³

Η συγκεκριμένη μεταμοντέρνα σκηνική εκδοχή της *Λυσιστράτης*, διαφοροποιούμενη από τὰ επιθεωρησιακά και επικαιρικά αναχρονιστικά σκηνικά παραδείγματα της αριστοφανικής κωμωδίας αλλά και τις πολιτικά στρατευμένες σκηνικές ερμηνείες στο πλαίσιο της ελληνικής θεατρικής παράδοσης,⁴ προσφέρει έναν άλλο τρόπο θέασης της αριστοφανικής κωμωδίας και ζητά από τους θεατές να αναθεωρήσουν τον τρόπο πρόσληψής της. Ως πρώτο σκηνικό δείγμα γραφής του σκηνοθέτη στην αρχαία κωμωδία, η *Λυσιστράτη. Ένα έργο για πιάνο* - όπως τιτλοφορείται στο πρόγραμμα της παράστασης- εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της μεταμοντέρνας αισθητικής του Μιχαήλ Μαρμαρινού για το αρχαίο δράμα και της σχέσης του με το αρχαίο θέατρο. Αυτή η μεταμοντέρνα αισθητική έχει σαφή σκηνικά

² Μια πρώτη εκδοχή του παρόντος άρθρου παρουσιάστηκε στο 6^ο Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο (Ναύπλιο 17-20 Μαΐου 2017). Ευχαριστώ θερμά τους ακροατές και τις ακροάτριες της εκεί προφορικής ανακοίνωσής μου για τους προβληματισμούς και τα ερωτήματα που έθεσαν σχετικά με το γυμνό της παράστασης.

³ Για την άποψη του σκηνοθέτη Μιχαήλ Μαρμαρινού στο ζήτημα της έμφυλης διαμάχης στη *Λυσιστράτη*, βλ. Ματίνα Κατάκη, «Μιχαήλ Μαρμαρινός: Η *Λυσιστράτη* δεν είναι αρχαία φεμινίστρια, το έργο δεν αφορά την έμφυλη διαμάχη», *Lifo*, 16-6-2016, [http://www.lifo.gr/articles/theater_articles/104426?ref=nl_160617] (6-8-2016)].

⁴ Για τη σκηνική παράδοση της *Λυσιστράτης* στο ελληνικό θέατρο βλ. την παραστασιογραφία των εκδόσεων Επικαιρότητα (1994), η οποία καλύπτει το διάστημα από το 1905 έως το 1993, Νίκος Καραναστάσης, «Παραστασιογραφία», στο *Αριστοφάνης. Λυσιστράτη*, μετ. Κώστας Τοπούζης, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1994, σ. 157-198. Βλ. επίσης Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νεοελληνική σκηνή*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, 2006. Της ίδιας βλ. επίσης Μ. Μαυρογένη, «Το βουλευβάρτο και η σκηνική ερμηνεία της αττικής κωμωδίας», στο Κωνσταντζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα. (Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών)*, Ergo, Αθήνα, 2004, σ. 265-273. Βλ. επίσης την εξαντλητική παραστασιογραφία της Μαυρολέων με στοιχεία που φτάνουν μέχρι το 2013, Άννα Μαυρολέων, *Περί αναβίωσης. Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*. Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 2016. Πολύτιμος οδηγός για την πρόσληψη του Αριστοφάνη στη σύγχρονη Ελλάδα τον 20^ο αιώνα, για την παρουσία των αριστοφανικών κωμωδιών στο πλαίσιο θεατρικών φεστιβάλ και για τις σκηνικές τάσεις και πρακτικές στο ελληνικό θέατρο αποτελεί η μελέτη της Gonda A. H. Van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton University Press, Πρίνστον/Νιού Τζέρσι, 2000.

και δραματουργικά σημεία, συστηματική έκφραση, και αποδοχή. Διακρίνεται από τη σημαίνουσα επιλογή του χώρου, είτε κλειστού είτε ανοιχτού· την όχι πάντα θετική πρόσληψη ειδικά για το θέατρο της Επιδάουρου θεατρικών κωδίκων.⁵ τη διασκευή του αρχαίου κειμένου για την παράσταση, το οποίο προκύπτει από τη δραματουργική επεξεργασία της μετάφρασης. Επιπλέον, η σκηνική όψη δεν ενσωματώνει σημεία της ελληνικής λαϊκής κουλτούρας και τελετουργικά σύμβολα στο πρότυπο της σκηνικής φόρμας που καθιέρωσε ο Κουν για το αρχαίο δράμα, αλλά δανείζεται από τη σύγχρονη ευρωπαϊκή σκηνική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας. Ωστόσο, το κείμενο της παράστασης περιέχει τέτοιες εγγραφές που μπορούν να ανακαλέσουν συνειρμούς σε πολιτικό-ιδεολογικό επίπεδο.⁶ Σε επίπεδο υποκριτικής το μεταμοντέρνο ύφος χαρακτηρίζει τον τρόπο ενσάρκωσης του τραγικού ρόλου και την προσέγγιση του Χορού.⁷

Σκηνή παράδου: Θεώρημα 1

Επεμβαίνοντας στον θεματικό άξονα του αριστοφανικού έργου και αναθεωρώντας την ποιητική και κωμικά πιστή στο αριστοφανικό κείμενο μετάφραση του Δημήτρη Δημητριάδη,⁸ ο Μαρμαρινός επιλέγει να αναπαραστήσει την έμφυλη κατασκευή των γυναικών ως ενιαίο διαχώριστο σύνολο. Τους ρόλους των κεντρικών γυναικείων προσώπων του δράματος - των πρεσβύτερων γυναικών και του Χορού- ερμηνεύουν σύμφωνα με τις ανάγκες της δραματουργίας οι ίδιες γυναίκες ηθοποιοί. Αυτή η ρευστότητα της αναπαράστασης των προσώπων καταργεί, σε επίπεδο κωμικού δράματος, τα πολλαπλά, ιδεολογικά κατασκευασμένα, στερεότυπα της αρετής και της φαυλότητας των γυναικών του αριστοφανικού κειμένου. Πιο συγκεκριμένα, η έμφυλη κατασκευή της ειρήνης στην αριστοφανική *Λυσιστράτη* αντλεί από πολλαπλά, ιδεολογικά κατασκευασμένα μοντέλα γυναικείας αρετής και φαυλότητας. Για παράδειγμα, οι γριές του γυναικείου Χορού στο έργο απεικονίζονται σταθερά ως σωτήρες της πόλεως και συνδέονται με τις θρησκευτικές υποχρεώσεις που αποδίδονται στις Αθηναίες. Τηρούν επιφυλακτική στάση απέναντι στη σεξουαλική επιθυμία και η λογομαχία τους με τον Χορό των γερόντων είναι ένα καλό παράδειγμα για το τι εστί καλός πολίτης. Αντίθετα, οι νεαρές Αθηναίες σύζυγοι, όπως η Καλονίκη και η Μυρρίνη, απρόθυμα συναινούν στο σχέδιο σεξουαλικής αποχής της Λυσιστράτης και αναπαράγουν στην κωμωδία το στερεότυπο των γυναικών ως φίλων του κρασιού και φιλήδωνων. Μάλιστα η έλλειψη αυτοσυγκράτησης ως ένα από τα

⁵ Βλ. Eleftheria Ioannidou, «Monumental texts in ruins: Greek tragedy in Greece and Michael Marmarinos's postmodern stagings», *New Voices in Classical Reception Studies* 3 (2008), σ. 17. [<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/newvoices/issue%203/issue3index.htm> (27-10-2017)].

⁶ Βλ. Ioannidou, ό.π., σ. 21 και Vicky Manteli, «Shattered icons and fragmented narrative in a world of crisis: *Herakles Mainomenos* by the National Theatre of Greece at the Epidaurus Festival 2011», *New Voices in Classical Reception Studies*, 9 (2014), σ. 70, 79. [<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/newvoices/Issue9/issue9index.htm> (21-10-2017)].

⁷ Βλ. Κατερίνα Αρβανίτη, «Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον* 1 (2011), σ. 295-296.

⁸ Για τις μεταφραστικές στρατηγικές και το ύφος της μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη και για την τελική 'αναθεώρησή' της με τη συνεργασία του σκηνοθέτη στην προοπτική της παράστασης βλ. Καίτη Διαμαντάκου, «*Λυσιστράτη* 2016. Επιλεγόμενα μιας μετάφρασης» (υπό δημοσίευση στον τόμο Πρακτικών της επιστημονικής διημερίδας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 26-27 Μαΐου 2016 *Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια*) και «Λυσιστράτη, 411 π.Χ. – 2016 μ.Χ. Η επιστροφή της γηραιάς κυρίας», *Επίμετρο* στην έκδοση της *Λυσιστράτης* του Αριστοφάνη, σε μετάφραση Δημήτρη Δημητριάδη, Νεφέλη, Αθήνα, 2017, σ. 85-107.

κυριότερα χαρακτηριστικά των νεαρών συζύγων, όπως και των περισσότερων κωμικών γυναικείων προσώπων σε άλλα έργα, έχει συζητηθεί από μελετητές στο πλαίσιο της ιδεολογικά φορτισμένης κατηγορίας των *εταίρων*.⁹

Αυτή η ρευστή αναπαράσταση των δραματικών προσώπων και του Χορού υποσημειώνει δραματουργικά τη διαλεκτική ενότητα των αντιθέτων (γριές και νέες) και προκρίνει ως σκηνικό πρότυπο εκείνο της ‘κανονικής γυναίκας’ - πλην όμως - της επιθυμητής και της όμορφης. Από το κάδρο του ωραίου γυμνού, το οποίο αποτύπωσε το πρότυπο της ‘συμβατικής’ ομορφιάς, εξαιρέθηκαν οι ευτραφείς ηθοποιοί της παράστασης. Αφενός, η Ευαγγελία Καρακατσάνη ανέλαβε ως γυναίκα του Χορού (και αργότερα ως Λακεδαίμων Κήρυξ) κωμικό ρόλο, ο οποίος σε σκηνικό επίπεδο σημειώθηκε μέσα από κινήσεις αυτοματοποιημένες στα όρια του slapstick και από μεταδραματικά εμβόλιμα σχόλια, όπως «–Κάτσε τώρα, δηλαδή εγώ- όπως με βλέπεις-μπορώ να σώσω την Ελλάδα;».¹⁰ Αφετέρου, η Σκύθαινα της Αθηνάς Δημητρακοπούλου ενίσχυσε λυρικά το χορικό άσμα του 4^{ου} επεισοδίου μετά τον όρκο των γυναικών, εκτελώντας με φωνή σοπράνο το τραγούδι.¹¹ Συνολικά, όμως, θεωρώ ότι αυτή η ενίσχυση σε επίπεδο υποκριτικού και μουσικού λόγου της δραματικής λειτουργίας των γυναικείων προσώπων πρόβαλε τη σκηνοθετική πρόταση για τη σύγκλιση των διαφορετικών δεξιοτήτων των προσώπων και την αποδοχή της ετερότητας.

Η παρουσία των γυναικείων καλλίγραμμων σωμάτων, σχεδόν ολόγυμων πλην της κεντρικής ηρωίδας, σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, αποτελεί καθαρή αισθητική πρόταση¹² μακριά από την κωμική, γκροτέσκα ή πορνογραφική αναπαράσταση. ‘Την ηδονοβλεπτική όμως,’ φαίνεται ότι αναρωτήθηκαν πολλοί θεατές. Το γυμνό αποτέλεσε σημείο αναφοράς της πρόσληψης της παράστασης σε συνάρτηση με την περιώνυμη αισχρολογία του αριστοφανικού έργου. Ωστόσο, οι καλλωπιστικοί και ενδυματολογικοί κώδικες μαζί με άλλα σημεία της παράστασης, όπως φωτισμός και μουσική, συνετέλεσαν σε ένα εικαστικής αρμονίας και γλυπτικής αισθητικής θέαμα. Στην παράσταση το γυμνό γυναικείο σώμα λειτουργεί ως σημείο θαυμασμού, όχι σεξουαλικότητας, ενισχύοντας τη συνοχή στην άποψη της δραματουργίας για την ιδεολογία του σωματικού κάλλους (βλ. πιο κάτω). Θεωρώ δε ότι ως θεατρικός κώδικας λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς την αγαματοποίηση των σωμάτων των ηθοποιών (ανδρών και γυναικών) και την παρουσία των αγαμάτων στον σκηνικό χώρο. Υπογραμμίζεται έτσι ο σεβασμός και ο θαυμασμός στο γυμνό σώμα, κατά αντιστοιχία με εκείνον των Αθηναίων του 5^{ου} αι., ο οποίος βρήκε την απόλυτη καλλιτεχνική έκφραση στα αγάλματα της εποχής.

⁹ Για τον χαρακτήρα των νεαρών συζύγων βλ. Christopher A. Faraone, «Priestess and Courtesan: The Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes’ *Lysistrata*», στο Christopher A. Faraone and Laura K. McClure (επιμ.), University of Wisconsin Press, Μάντισον, 2006, σ. 207-223 και Sarah Culpepper Stroup, «Designing women: Aristophanes’ *Lysistrata* and the ‘hetairization’ of the Greek wife», *Arethusa* 37 (2004), σ. 37-73.

¹⁰ Βλ. κείμενο της παράστασης. *Λυσιστράτη*, μετ. Δ. Δημητριάδης, σκην. Μ. Μαρμαρινός, Εθνικό Θέατρο 2017, σ. 5.

¹¹ Για την ένσταση στην ομοιόμορφη, ιδεολογικά λανθασμένη, αισθητικά άποψη σκηνική αποτύπωση του γυμνού μέσα από τα καλλίγραμματα, όμορφα σώματα των ηθοποιών, βλ. την κριτική του Σάββα Πατσαλίδη, «Οι υποσχέσεις και οι αντιφάσεις της γυμνής ‘Λυσιστράτης’», *Parallaxi* 26-9-2016, [<http://parallaximag.gr/agenda/theatro/iposchisis-ke-antifasis-tis-gimnis-lisistratis>] (25-3-2017).

¹² Για τη σκηνική αναπαράσταση του γυμνού βλ. τις κριτικές των: Δημήτρη Τσατσούλη, «Αναπροσεγγίζοντας τα μνημεία των προγόνων», *Ημεροδρόμος*, 20-9-2016 · Γρηγόρη Ιωαννίδη, «Το γυμνό σώμα της γυναίκας μέσα σε ένα αρχαίο θέατρο», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 8-8-2016 · Σάββα Πατσαλίδη, ό.π.

Η χορική προσέγγιση της τελετουργικής εμφάνισης των γυναικών στο Επεισόδιο Ι- «Είσοδο Θεωρήματος» την ονομάζει ο σκηνοθέτης στο σημειώμα του-¹³ οριοθετεί τον άξονα της κατά Μαρμαρινό *Λυσιστράτης*, μιας εκδοχής με σκηνές ερωτισμού και υψηλού λυρισμού, όπου η μουσική παίζει σημαντικότερο ρόλο και ο έρωτας προβάλλεται ως κοσμολογική και κοσμογονική ενόρμηση και το κάλλος ως ιδεολογία.¹⁴ Όλος ο γυναικείος θίασος, ένας Χορός γυναικών, ο οποίος δεν συμπίπτει δραματικά με τον Χορό του αριστοφανικού έργου, εισέρχεται στη σκηνή με τη μουσική συνοδεία του πιάνου. Οι γυναίκες φέρουν διάφανα, αποκαλυπτικά σε διαφορετικά σημεία του σώματος, φορέματα σε ποικιλία σχεδίων και χρωμάτων. Ο βηματισμός είναι χορογραφημένος, τα βήματα είναι μικρά και η κίνηση του σώματος μοιάζει με μια εγκάρσια ταλάντωση, κάτι σαν σεξουαλικός σπασμός· στο πρόσωπο των ηθοποιών ένα μεγάλο παγωμένο χαμόγελο σαν μάσκα. Τα ενδυματολογικά και καλλωπιστικά σημεία συμπληρώνονται με τα βαμμένα κόκκινα στόματα και τα ψηλά χρωματιστά παπούτσια, σε παραλλαγές που αναδεικνύουν την ιδιαιτερότητα του κάθε σώματος. Ένα «θεώρημα» για την ενόρμηση της ζωής, ένα γυναικείο σύνολο που μπορεί να ενσαρκώσει τον πόθο σε μια σκηνή ερωτικού κάλλους.¹⁵

Ο σκηνοθέτης προκαλεί από την αρχή το βλέμμα του θεατή αποσυντονίζοντάς το μέσω των ακουστικών σημείων και άλλων θεατρικών κωδίκων. Έτσι το βλέμμα του θεατή μετατοπίζεται πέρα από όποιον τρόπο θέασης της γυμνής αναπαράστασης των γυναικών. Πιο συγκεκριμένα, όπως περιγράφηκε, οι γυναίκες, οι οποίες δεν έχουν αναλάβει ακόμα τον ρόλο τους στο κωμικό δράμα, εισέρχονται στον χώρο του αρχαίου θεάτρου ως σύνολο που βιώνουν μια κοινή εμπειρία. Το αρχαίο θέατρο έχει ήδη γεμίσει από τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα της μιμητιστικής μουσικής του Δημήτρη Καμαρωτού, που ακούγεται ζωντανά από την πιανίστα τοποθετημένη αριστερά στη σκηνή του θεάτρου. Η απόσταση των γυναικών από το αρχαίο κωμικό δράμα υποσημειώνεται δραματουργικά μέσω των υπέρτιτλων –στα αριστερά και στα δεξιά της σκηνής- και των εμβόλιμων σχολίων που ακούγονται off voice. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο θεατής απομακρύνεται από την αριστοφανική κωμική υπόθεση και καθοδηγείται σε έναν τρόπο αντίληψης του αριστοφανικού έργου όπου κυριαρχεί η σωματικότητα¹⁶ ως βιωμένη εμπειρία ποτέ σταθερή αλλά πάντα σε εξέλιξη.¹⁷ Στη

¹³ Βλ. σκηνοθετικό σημειώμα στο πρόγραμμα της παράστασης, Αριστοφάνους *Λυσιστράτη*, Εθνικό Θέατρο Καλοκαίρι 2016, σ. 8.

¹⁴ Μια άποψη της δραματολογίας, η οποία τεκμηριώνεται σκηνικά με τη διευθέτηση των αγαματοποιημένων προσώπων (Λαμπιτώ, Κινησίας, γυναίκα του Χορού στην έξοδο) και αγαμάτων στον σκηνικό χώρο. Βλ. σχετικά το κείμενο που περιλαμβάνει το πρόγραμμα (επιμελημένο από τη δραματολόγο της παράστασης Έρι Κύργια) «5^{ος} αι. π.Χ. ΤΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ», σ. 15-16.

¹⁵ Στην κριτική του με τον εύγλωττο τίτλο «Το γυμνό σώμα της γυναίκας μέσα σε ένα αρχαίο θέατρο», ο Γρηγόρης Ιωαννίδης αναφέρει: «το γυμνό, σκανδαλιστικό στοιχείο της όψης» ως σημείο που συμπυκνώνει μια από τις αντιφάσεις τις οποίες ο θεατής καλείται να ξεπεράσει προκειμένου να κατανοήσει τη *Λυσιστράτη* του Μαρμαρινού και σημειώνει ότι η ειρήνη με τον εαυτό μας, απαραίτητη προϋπόθεση προκειμένου να σταματήσει ο εξωτερικός πόλεμος, θα επέλθει «[ό]ταν καταλήξουμε να βλέπουμε το σώμα ελεύθερο, όμορφο και γυμνό, όχι γυμνό επειδή είναι ωραίο, αλλά ωραίο επειδή είναι γυμνό». Ιωαννίδης, ό.π.

¹⁶ Για την έννοια της παρουσίας και της σωματικότητας, καθώς και για τη σχέση του ηθοποιού με το κοινό αντλώντας από τις απόψεις και τους προβληματισμούς της Butler και του Auslander, βλ. Judith Butler, «Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory», στο Sue-Ellen Case (επιμ.), *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1990, σ. 270-282· Philip Auslander, *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*, Routledge, London and New York, 1997.

¹⁷ Εδώ το πρίσμα της συζήτησης εμπνέεται από τις φαινομενολογικές απόψεις του Merleau-Ponty για τη σπουδαιότητα της αντίληψης, τη βιωμένη εμπειρία και το σώμα ως βίωμα, τη σωματικότητα και το σώμα-υποκείμενο. Βλ. Philip Auslander, *Theory for Performance Studies. A Student's Guide*, Routledge, London and New York, 2008, σ. 136- 140 και Judith Butler, «Performative acts and gender

συνέχεια του άρθρου μου θα δείξω ότι η σωματικότητα της *Λυσιστράτης* του Μαρμαρινού προτείνει ως άποψη για το έργο τη γνωριμία και τη συμφιλίωση με το γυμνό σώμα και κατ' επέκταση με τον εαυτό μας. Εστιάζει στην ανάγκη ατομικής και συλλογικής ειρήνης πέρα από τις αναπαραστάσεις των φύλων και των γενεών, και προβάλλει την αξία της διαφορετικότητας του Χορού ως συνόλου των πολιτών της κοινωνίας που βιώνουν μια κοινή εμπειρία διατηρώντας την ατομικότητά τους.

Ήδη, πριν την έναρξη της παράστασης, ο σκηνικός χώρος διευθετείται με τέτοιο τρόπο ώστε η ενότητα του οπτικού πεδίου του θεατή να διαστέλλεται. Σκηνή, ορχήστρα και, εν γένει, ο θεατρικός χώρος αποτελούν ένα ρευστό, ανοιχτό χωρικό σημείο για τους ηθοποιούς (δραματικά πρόσωπα και Χορό) και για τη μουσική (πιανίστα). Η προσέγγιση του σκηνοθέτη μοιάζει να συμπυκνώνει τα αφηγήματα και τον κριτικό επιστημονικό διάλογο αναφορικά με τη σκηνική οργάνωση του αρχαίου θεάτρου στις παραστάσεις αρχαίου δράματος.¹⁸ Το αρχαίο θέατρο *απο-σημειώνεται* από την αρχαιότητά του με την απαγωγή από ηθοποιό του Χορού των γερόντων (Θέμης Πάνου) του ανδρικού αγάλματος τοποθετημένου πάνω σε μια μικρή τετράγωνη εξέδρα-βωμό, αναφορά στη θυμέλη του αρχαίου θεάτρου. Σε αυτό το σκηνικό σημείο, στο κέντρο της ορχήστρας, εκεί δηλαδή όπου πριν ήταν τοποθετημένο το ανδρικό άγαλμα, θα προχωρήσει αργότερα η *Λυσιστράτη* (Λένα Κιτσοπούλου), θα ξαπλώσει μπρούμυτα, θα σηκώσει ψηλά τα πόδια και θα αρχίσει τα push-ups, σε μια κωμική προθέρμανση του αγωνιστικού ρόλου της στο αριστοφανικό έργο. Παράλληλα, η διαστολή του σκηνικού χώρου, η οποία οδηγεί στη διάσπαση της προσήλωσης και στην αποστασιοποίηση του κοινού, έχει ξεκινήσει αρκετά νωρίτερα, όσο οι θεατές έπαιρναν τις θέσεις τους στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου. Συγκεκριμένα, μια καλλίγραμμη γυναίκα με ημιδιάφανο φόρεμα και ένα εντυπωσιακό καπέλο μελ-επόκ στολισμένο με φρούτα¹⁹ περπατούσε αργά ανάμεσα στο κοινό, διερευνώντας ως τουρίστρια άλλης εποχής το αρχαίο μνημείο και ύστερα τη σκηνή του αρχαίου θεάτρου, προτού κατευθυνθεί και καθίσει στο πιάνο, στη δεξιά άκρη της σκηνής. Πρόκειται για την πιανίστα (Λενιώ Λιάτσου) που θα ντύσει ζωντανά την παράσταση. Αυτός δεν θα είναι ο μοναδικός ρόλος που της έχει επιφυλάξει ο σκηνοθέτης στην παράσταση.

constitution: an essay in phenomenology and feminist theory», στο Sue-Ellen Case (επιμ.), *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990, σ. 271-272.

¹⁸ Μια άλλη ενδιαφέρουσα διάσταση του διαλόγου, στην οποία δεν προεκτείνει το παρόν άρθρο, εστιάζεται στην ετεροτοπία των αρχαίων θεάτρων και, πιο συγκεκριμένα, της Επιδαύρου. Βλ. Eleftheria Ioannidou, «Toward a national heterotopia: ancient theaters and the cultural politics of performing ancient drama in modern Greece», *Comparative Drama*, 44. 4 (2011), σ. 385-403. [<http://scholarworks.wmich.edu/compdr/vol44/iss4/2> (13-4-2017)].

¹⁹ Αναρωτιέμαι αν αυτό το ενδυματολογικό σημείο, το οποίο ανακαλεί το καπέλο σαν εκείνα της α λα Κάρμεν Μιράντα που φορούσε ο Λευτέρης Βογιατζής ως *Λυσιστράτη* στην παράσταση του Σπύρου Ευαγγελάτου το 1976 με ανδρικό θίασο, αποτελεί διαπαραστατικό δάνειο από τη σκηνική παράδοση της αναβίωσης του αριστοφανικού έργου στο ελληνικό θέατρο. Για τη διασημειωτική παρωδία ως μηχανισμό παραγωγής χιούμορ και ειρωνείας στη σκηνοθετική δουλειά του Μιχαήλ Μαρμαρινού βλ. Vicky Manteli, «Humour and... Stalin in a National Theatre of Greece postmodern production. *Stalin: A Discussion about Greek Theatre*», στο Villy Tsakona και Diana Elena Popa (επιμ.), *Studies in Political Humour: In between political critique and public entertainment*, John Benjamins Publishing, Άμστερνταμ/Φιλαδέλφεια, 2011, σ. 243-270. Για τη διαπαραστατικότητα πρβλ. επίσης τον όρο performative intertextuality (παραστατική διακειμενικότητα) στη Jurgita Staniškytė, «New representations: the languages of contemporary Lithuanian theatre», *Lituanus*, 48 (3) (2002). [http://www.lituanus.org/2002/02_3_03.htm (6-6-2010)].

Σύγκρουση ημιχορίων (άνδρες –γυναίκες) και συμφιλίωση (γερατειά-νιάτα)

Στην ενότητα αυτή εστιάζω στον ρόλο του Χορού εξετάζοντας την πάροδο με την επίθεση των γερόντων στην Ακρόπολη (254-318/επεισόδιο 4^ο) και στη συνέχεια την άμυνα των γυναικών και τη σύγκρουση των δύο ημιχορίων (319-386/επεισόδιο 5^ο). Συζητώ επίσης τον ρόλο του Χορού στην ιδιότυπη σκηνή της παράβασης με τον αγώνα ανδρών και γυναικών (614-705/επεισόδιο 7^ο). Στο τέλος αυτής της ενότητας, συζητείται το εμβόλιμο επεισόδιο της παράστασης (13^ο) με τον εύγλωττο τίτλο «Προπόσεις».

Ο σκηνοθέτης χειρίζεται με τρόπο διαφορετικό τον αντρικό από τον γυναικείο Χορό. Στην παράσταση ο Χορός των γυναικών είναι πολυπρόσωπος και νεανικός. Οι γυναίκες παρουσιάζονται όμορφες και θελκτικές. Το γυμνό σώμα τους εκτίθεται στα μάτια των θεατών. Αντίθετα, ο Χορός γερόντων αποτελείται από τρεις ηλικιωμένους ηθοποιούς της παλαιότερης γενιάς (Γιάννης Βογιατζής, Γιώργος Μπινιάρης, Χάρης Τσιτσάκης) και έναν μεσήλικα (Θέμης Πάνου). Ωστόσο, η διανομή των λυρικών στίχων σε διαφορετικά πρόσωπα των δύο ημιχορίων, η μη απόδοση ρόλου σε Κορυφαίο και Κορυφαία, καθώς και η περαιτέρω διάσπαση των ημιχορίων σε διαφοροποιημένα υποσύνολα αποτελεί κοινό σημείο της δραματουργίας του Μαρμαρινού. Αυτή η κοινή για τα ημιχόρια δραματουργική άποψη λειτουργεί συμβολικά καθώς αποδομεί την πολιτική σημειολογία του έργου με έμφαση στα θέματα της ανδρικής κυριαρχίας και της γυναικείας ανατροπής, εστιάζοντας στη διαλεκτική ενότητα των αντιθέτων, δηλαδή στη σύνθεση ανάμεσα στα γηρατειά και στα νιάτα, στην ανημπόρια και στη σωματική ρώμη, στη σωματική φθορά και στο κάλλος. Η πολυφωνική παρουσίαση του ανδρικού και του γυναικείου στρατοπέδου κατευθύνει την προσοχή και τη συμπάθεια του θεατή εξίσου στους γέρους άντρες και στις νεαρές γυναίκες. Δραματουργικά ήδη από τη σκηνή της σύγκρουσης αντρών και γυναικών προβάλλεται η άποψη της ενότητας και της συνέργειας ανάμεσα στις δύο γενιές. Επιλέγοντας ο σκηνοθέτης να ενσωματώσει στο κείμενο της μετάφρασης του Δημήτρη Δημητριάδη εμβόλιμες πραγματολογικές ή και αναχρονιστικές αναφορές, καθώς και σχόλια στα γερατιά, στη σωματική κόπωση και την εξασθένηση των γερόντων, αλλά και στο νόημα της ζωής εντείνει το κωμικό στοιχείο της παράστασης.²⁰ Επιπλέον, η επιλογή μιας χαλαρότερης δομής του έργου (διασκευή κειμένου μετάφρασης σε επεισόδια) μειώνει δραστικά μια διδακτική ανάγνωση της κωμωδίας με έμφαση στα πολιτικά μηνύματά της. Η σύγκρουση των δύο Χορών (318-349) αποδίδεται σε κωμικό ύφος και διευθετείται στον χώρο της σκηνής και της ορχήστρας του αρχαίου θεάτρου ως μια επιπλέον υπόμνηση της δραματουργικής

²⁰ Βλ. στο κείμενο της παράστασης τα ακόλουθα επιλεγμένα εμβόλιμα σχόλια από το Επεισόδιο 4^ο:

- Βιάσου Δράκη του λέει! Πού να πάει ο άνθρωπος! Αυτός είχε τρία θέματα: ήταν γέρος, έκανε ζέστη, κουβάλαγε όλο αυτό το βάρος, και του λέγανε και βιάσου!
- Βήμα μπρος και τον παίρνει πίσω η κατηφόρα... και θυμήθηκε τον Ευριπίδη. Φευ! Πώς το λέει;
- «Φευ εις την ζωή.»
- (διορθώνει) Όχι βρε, φευ εις την μακρά ζωή!
- Ουφ! Του είχε πιαστεί ο ώμος.
- Εν τω μεταξύ, αυτές φύγανε και τα πήρανε όλα! Όλα...Τρόφιμα, πράγματα! Όλα! Ακόμα και το ψυγείο!.... Πού είναι το ψυγείο; Το είχε πάρει αυτή με την κουνιάδα της!
- Εδώ στο ίσιωμα και δεν μπορούμε! Πώς θα ανέβουμε εκεί πάνω;
- Φου φου έκανε αυτός και ο άλλος έκανε ουφ ουφ
- Όλοι μαζί κάναμε ουφ ουφ και φου φου
- Πω πω καπνίλα!
- Έχουμε και την ανηφόρα! Εγώ δεν μπορώ. Αυτή την ανηφόρα εγώ δεν μπορώ να την ανέβω.
- Γιατί μπορώ εγώ; Δεν μπορούμε, δεν γίνεται. Είμαστε και 100 χρονών!

άποψης για την ενότητα των φύλων και των γενεών στο έργο και το πνεύμα της συμφιλίωσης ανάμεσα στο γήρας και στη νεότητα. Στη συγκεκριμένη σκηνή οι κλασικές -για το αριστοφανικό πρότυπο- σκηνές γέλιου της πυρπόλησης και της κατάσβεσης αποδίδονται χωρίς έμφαση σε σεξουαλικούς υπαινιγμούς σε έντονα κωμικό ύφος στα όρια του slapstick. Θεατρικοί και μουσικοί κώδικες συμπράττουν επίσης στην κωμική αναπαράσταση της σύγκρουσης των ημιχορίων.²¹

Μετά από μια συναισθηματική αγόρευση (591-597) της Λυσιστράτης (Λένας Κιτσοπούλου) μπροστά στο μικρόφωνο, στην οποία η ηρωίδα επιχειρηματολόγησε για τον περιορισμένο χρόνο της γυναίκας, τις συνέπειες του γήρατος και την πλεονεκτικότερη θέση του άντρα στο πέρασμα του χρόνου, ξεκινά η παράβαση του έργου. Οι γυναίκες βρίσκονται στο βάθος της σκηνής όρθιες και σε μικρή απόσταση μεταξύ τους σε μετωπική στάση προς το κοινό. Οι άντρες βρίσκονται μπροστά δεξιά στην ορχήστρα, κοιτάζοντας λοξά απευθυνόμενοι στο κοινό. Ανάμεσα στις γυναίκες του Χορού και η Λυσιστράτη. Όλες οι γυναίκες περπατούν ήρεμα προς τα εμπρός. Η χορική απαγγελία μοιράζεται σε διαφορετικά πρόσωπα. Στον στίχο 637, όπως υποδεικνύει το κείμενο,²² οι γυναίκες γδύνονται εντελώς και στέκονται σιωπηλές και ακίνητες για λίγα λεπτά ενώπιον των θεατών στο κέντρο της σκηνής. Στον στίχο 664 με ένα στριπτήζ ελαφρώς κωμικό οι γέροντες βγάζουν και διπλώνουν τα ρούχα τους, κρεμούν το πούκαμισό τους στους ώμους και μένουν με τα εσώρουχα. Η εικόνα παγώνει και ο φωτισμός αλλάζει σε ημισκιά. Τα σώματα των ηθοποιών, γυναικών και αντρών, αγαλματοποιούνται: οι γυναίκες του Χορού στη σειρά με το δεξί πόδι προτεταγμένο απειλούν τους άντρες («βλέπεις αυτό το τσόκαρο; Σου λιώνω το σαγόνι.»): οι άντρες του Χορού έχουν παγώσει την κίνησή τους καθώς παίρνουν θέση μάχης με τις γροθιές σφιγμένες, όμως το σώμα κοιτάζει λοξά προς το κοινό. Η συνοδευτική μουσική από το πιάνο είναι απαλή και μελωδική. Οι γυναίκες αρχίζουν να ντύνονται αργά, με χαριτωμένες κινήσεις και περπατούν με αργό βηματισμό προς το πίσω μέρος της σκηνής, σχηματίζοντας έναν κύκλο μπροστά σε έναν καθρέφτη. Το μουσικό μοτίβο αλλάζει, το πιάνο σταματά για λίγο και ακούγεται ένας μεταλλικός επαναλαμβανόμενος ήχος, σαν κουδούνισμα ενσύρματου τηλεφώνου παλαιού τύπου. Σε λίγο ξεκινά και πάλι το πιάνο ενώ ακούγεται η άρια της υψίφωνου ηθοποιού (Αθηνάς Δημητρακοπούλου) από το βάθος της σκηνής, όπου συμβολικά τοποθετείται η Ακρόπολη.

Το εμβόλιμο επεισόδιο (13^ο) με τον εύγλωττο τίτλο «Προπόσεις» αποτελεί διασκευή του διαλόγου των δύο ημιχορίων, κατά τον οποίο άντρες και γυναίκες συμφιλιώνονται. Το αριστοφανικό κείμενο προβάλλει την νίκη των γραιών του Χορού ως αποτέλεσμα μητρικής καλοσύνης (1014-42) και όχι ως υποχώρηση των αντρών στα επιχειρήματά τους.²³ Η συγκεκριμένη σκηνή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της δραματουργίας της παράστασης αναφορικά με το κάλλος και την «απόσπηση του γήρατος από το σώμα και το πνεύμα μέσω της συμφιλίωσης, του χορού, του 'συμποσιάζεσθαι'».²⁴ Πράγματι, οι εμβόλιμες προσθήκες του κειμένου

²¹ Για την ενεργοποίηση του χιούμορ, της ειρωνείας και της παρωδίας μέσω της διάδρασης λεκτικών, οπτικών, μουσικών, παραγωγιστικών και διασημειωτικών κωδικών στις παραστάσεις του Μαρμαρινού βλ. Manteli, ό.π., σ. 243-270.

²² Jeffrey Henderson, *Aristophanes Lysistrata* (edited with introduction and commentary), Clarendon Press, Οξφόρδη, 2002, σ. 35. (Όλες παραπομπές στο αριστοφανικό κείμενο έχουν γίνει σύμφωνα με τη σχολιασμένη έκδοση του Henderson).

²³ A. H. Sommerstein, *Lysistrata* (edited with translation and notes), Aris & Phillips Ltd, Γούορμινστερ, 1990, σ. 188-189.

²⁴ Από κείμενο της δραματολόγου Έρις Κύργια για τους θεματικούς άξονες της παράστασης [https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=298106653876477&id=100010314347083 (11-4-2017)].

αποτελούν κωμικά μεταθεατρικά σχόλια, αναφορές στη γυναικεία ομορφιά, προπόσεις στον χρόνο «που φανερώνεται όμορφα στο σώμα», στα γηρατειά, σε εκλιπόντες του ελληνικού θεάτρου, στον έρωτα. Με αυτή τη χρήση διαφορετικών επιπέδων ύφους (λ.χ. προφορικό-συνομιλιακό, ποιητικό) και κειμενικών ειδών (λ.χ. προπόσεις) και με την προσθήκη εμβόλιμων στο κείμενο της παράστασης η ποιητική μετάφραση του Δημήτρη Δημητριάδη διασκεύάζεται. Εδώ αξίζει να αναφερθεί ότι ο σκηνοθέτης ακολουθεί το πρότυπο μιας στενής συνεργασίας με τους μεταφραστές των έργων του αρχαίου δράματος που επιλέγει να ανεβάσει προκειμένου να τα εκσυγχρονίσει.²⁵ Παράλληλα, ενισχύεται δραματουργικά τη συνοχή αναφορικά με τη συμφιλίωση των αντιθέτων και τη διαλεκτική ενότητα των φύλων και των γενεών σε μια καθαρή αναπαράσταση ευωχίας και συναντίληψης ανάμεσα στους δυο Χορούς. Μέσα από τη διασκευή του κειμένου με την προσθήκη αστείων και απευθύνσεων προς το κοινό, τα πολιτικά νοήματα του αριστοφανικού έργου υποβαθμίζονται. Σκηνικά, η αρχική εικόνα παραπέμπει σε συνάθροιση γυναικών σε χαμάμ. Όσο οι γυναίκες σχηματίζουν μια μεγάλη ομάδα καθισμένες σε ένα στρώμα, το μουσικό μοτίβο γίνεται πιο μελωδικό και ο φωτισμός πιο ατμοσφαιρικός. Στον στίχο 1020 σηκώνονται και πλησιάζουν τους γέροντες και, όπως υποδεικνύει το κείμενο (1021), τους ντύνουν με ήρεμο, ευγενικό τρόπο. Κρατώντάς τους από το χέρι τους οδηγούν και τους καθίζουν στη μεγαλύτερη τροχήλατη πλατφόρμα του σκηνικού. Στον στίχο 1025, κατά το κείμενο, μια γυναίκα (Αθηνά Μαξίμου) βγάζει το μυγάκι από το μάτι ενός γέρου. Άλλες γυναίκες φιλούν στο μάγουλο τους γέρους (στ. 1035). Στη συνέχεια η κίνηση των σωμάτων γίνεται πιο χορευτική. Αργά, όλοι, άντρες και γυναίκες, γίνονται μια ομάδα και ξεκινούν όλοι μαζί τον χορό. Οι γυναίκες φορούν στους γέρους τα άνθινα στεφάνια που ως τώρα έφεραν οι ίδιες στα μαλλιά τους. Στις προπόσεις άντρες και γυναίκες του Χορού πίνουν από πλαστικές κούπες. Σχηματίζουν μια σειρά ο ένας πίσω από τον άλλο και βηματίζουν με χορογραφημένο, ρυθμικά στακάτο τρόπο. Καθώς προχωρούν σηκώνουν με κωμικά επιδεικτικό τρόπο το αριστερό πόδι και κουνούν το δεξί χέρι στροβιλιστά. Η όλη σκηνή διευθετείται σε τρία σύνολα: η Λυσιστράτη, μια γυναίκα και ένας γέρος πίσω από τα δύο μικρόφωνα στα αριστερά της σκηνής· ένας γέρος του Χορού μόνος στο κέντρο της ορχήστρας· στα δεξιά, κινούμενος ως ενιαίο σύνολο, ο Χορός των γερόντων και των γυναικών σε μια δυνατή εικόνα συμφιλίωσης, ενότητας και αμοιβαίας χαράς μέσω του χορού.

Διαλλαγή: Λυρική, εικαστική γυναικεία αναπαράσταση κόντρα στο αριστοφανικό γκροτέσκο

Αν ο Αριστοφάνης στο έργο του αποδομεί την τάξη πραγμάτων με την ερωτική αποχή των γυναικών από τη συζυγική κλίση και την κατάληψη του δημόσιου ταμείου της πόλεως, τότε σίγουρα την επαναφέρει στη σκηνή της Διαλλαγής, όπου το *κωφό* γυναικείο πρόσωπο ως υπερσεξουαλική σκηνική παρουσία²⁶ ενσαρκώνει στο μέγιστο

²⁵ Εκτενέστερα για την παρούσα συνεργασία του σκηνοθέτη με τον λογοτέχνη και μεταφραστή Δημήτρη Δημητριάδη βλ. Διαμαντάκου, ό.π., 2017. Βλ. αντίστοιχη δραματουργική επεξεργασία από τον σκηνοθέτη και τη Μυρτώ Περβολαράκη της μετάφρασης του Γιώργου Μπλάνα για την τραγωδία *Ηρακλής Μαινόμενος* που παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Επιδαύρου 2011. Ειδικότερα για τη συνεργασία του σκηνοθέτη με τον ποιητή και μεταφραστή Γιώργο Μπλάνα και τη μεταθεατρικότητα της παράστασης σε συνάρτηση με το μεταφραστικό ύφος του Μπλάνα βλ. Vicky Manteli, 2014, σ. 67-84.

²⁶ Σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη οι προσωποποιημένοι γυναικείοι αριστοφανικοί χαρακτήρες, όπως Διαλλαγή, Οπώρα, Θεωρία και Ειρήνη, αναπαριστάνονταν με γκροτέσκο τρόπο (Martin Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2006, σ. 158. Αντίθετα, τα πρόσωπα τα

βαθμό αριστοφανικής αισχρολογίας και γκροτέσκου τον αντρικό τρόπο υπάρξης και θέασης σε απόλυτη συνάρτηση με το σώμα της γυναίκας. Ο ρόλος της Διαλλαγής είναι μοναδικός στο αριστοφανικό έργο. Η γυμνότητα και η σιωπή της, η απουσία αυτόβουλης δράσης τη διαφοροποιούν από τα υπόλοιπα γυναικεία πρόσωπα του κωμικού δράματος. Στο κωμικό δράμα η Διαλλαγή, χαρακτηριστική αριστοφανική προσωποποίηση, αποτελεί αντικείμενο εκμετάλλευσης όχι μόνο των πρέσβων από την Αθήνα και τη Σπάρτη αλλά και της αριστοφανικής ηρωίδας προκειμένου να ελέγξει τις χωρικές διαπραγματεύσεις ανάμεσα στον Αθηναίο και τον Λακεδαιμόνα πρέσβη. Πράγματι, στον στίχο 1114 η Λυσιστράτη καλεί τη Διαλλαγή να έρθει στη σκηνή και στη συνέχεια η ίδια εποπτεύει τις διαπραγματευτικές διαδικασίες.

Η σκηνική αναπαράσταση της Διαλλαγής στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου ακυρώνει κάθε γκροτέσκα ή χυδαία αποτύπωση. Επιπλέον εντάσσει στη δραματουργία το πιο ζωντανό, το *εκ των ων ουκ άνευ* σημείο του αρχαίου δράματος: τη μουσική. Αντί οποιασδήποτε άλλης σκηνικής διευθέτησης, λόγου χάρη άντρα ή γυναίκας ηθοποιού, ντυμένου ή γυμνού σώματος, κωμικής ή γκροτέσκας απεικόνισης, παρουσίας ή απουσίας έμφασης στο σεξουαλικό στοιχείο με τη συνοδεία άσεμνων χειρονομιών, ο ρόλος της Διαλλαγής ενσαρκώνεται από την πιανίστα, την οποία ο θεατής έχει τοποθετήσει διαμεσολαβημένα στο ακουστικό του πεδίο, όχι όμως απαραίτητα και στο οπτικό.

Στον στίχο 1110 ο Χορός αναφέρεται στη «σαγήνη» της Λυσιστράτης. Στο σημείο αυτό η Λυσιστράτη περπατώντας ήρεμα ανάμεσα στις γυναίκες και τους άνδρες των δύο ημιχορίων στέκεται μπροστά από μια νεαρή καλλίγραμμα ηθοποιό (Σοφία Κόκκαλη) την οποία ξεχωρίζει και καλεί να περπατήσει και να σταθεί μπροστά στη σκηνή μόνη. Σε συνάρτηση με τον δραματουργικό άξονα της παράστασης αναφορικά με το γυναικείο κάλλος και το γυμνό γυναικείο σώμα, ο θεατής θα μπορούσε να υποθέσει εδώ ότι πρόκειται για τη σκηνική αναπαράσταση της Διαλλαγής. Τελικά, τέσσερις στίχους μετά (1114) η Λυσιστράτη-Κιτσοπούλου με ήρεμο βηματισμό, σχεδόν αθόρυβα, προχωρά προς το πιάνο και σηκώνει την πιανίστα. Την οδηγεί από το χέρι στο κέντρο της σκηνής. Αυτή είναι η Συνδιαλλαγή. Δύο γυναίκες του Χορού σέρνουν στο κέντρο της σκηνής ανάμεσα στη Λυσιστράτη και την Συνδιαλλαγή τις τροχήλατες πλατφόρμες, όπου σε κάθε μία είναι τοποθετημένο ένας μικρός πλαστικός φαλλός, παρωδιακή αναπαράσταση του Λάκωνα και του Αθηναίου στη σκηνή των διαπραγματεύσεων. Η μουσικός στέκεται ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες βουβή, κομψή, ντυμένη με το ημιδιάφανο μακρύ της φόρεμα και το πλατύ καπέλο της. Η μουσική έχει σταματήσει για πρώτη φορά στη διάρκεια της παράστασης. Αυτή η σκηνοθετική επιλογή αποδυναμώνει, αφενός σε επίπεδο κωμικού δράματος, τη λανθάνουσα διαφορά εξουσίας ανάμεσα στους άντρες και στις γυναίκες του έργου και, αφετέρου σε επίπεδο δραματουργίας, τη διαλεκτική της έμφυλης αναπαράστασης της ετερότητας. Η Διαλλαγή, η οποία θα τερματίσει τον πόλεμο στην Ελλάδα και θα φέρει την ειρήνη στην *πόλη* και στον *οίκο*, συμβολίζεται με τη μουσική.

Στη σκηνή των διαπραγματεύσεων η εκφώνηση μοιράζεται σε ζευγάρια ηθοποιών που απαγγέλουν μαζί, διαβάζοντας από χαρτί τα λόγια του Αθηναίου και του Λάκωνα. Στη σκηνή και στην ορχήστρα του θεάτρου διαμορφώνονται μικρές ομάδες γύρω από τα μικρόφωνα ή εκτός αυτών αλλά και γύρω από τις άδειες τροχήλατες πλατφόρμες, οι οποίες φέρουν η καθεμία ως μοναδικό αντικείμενο έναν φαλλό. Αυτά τα κωμικά σημεία αναπαράστασης συμβολίζουν τον Λάκωνα και τον Αθηναίο στο

οποία πιθανώς εξαιρούνταν από την κωμική ασχήμια ήταν οι γυμνές εταίρες, καλλίγραμμα γυμνά βουβά γυναικεία πρόσωπα που συνοδεύουν τον κωμικό ήρωα στη σκηνή του κόμου, βλ. Revermann, ό.π., σ. 157.

επεισόδιο με τη Συνδιαλλαγή. Η Συνδιαλλαγή θα μείνει ακίνητη στο κέντρο της σκηνής κοντά σε μια από τις τροχήλατες πλατφόρμες. Διαφορετικά από τις συνήθειες προσεγγίσεις της συγκεκριμένης αριστοφανικής σκηνής κανενός τύπου παρενόχληση, άγγιγμα ή βία δεν υφίσταται σκηνικά. Μετά τους στίχους 1186-87 (Λάκων. «Πάμε όπου θες.») μια γυναίκα του Χορού (Ελενα Τοπαλίδου) θα πάρει ένα μακρύ ύφασμα και θα τυλίξει την ήδη ντυμένη Συνδιαλλαγή. Στη συνέχεια η ίδια ηθοποιός θα αποσπάσει τους φαλλούς από τα τροχήλατα και θα τους τοποθετήσει πάνω στο τραπέζι της εξέδρας- συμβόλου της Ακρόπολης.

Η συγκεκριμένη αναπαράσταση του ρόλου της Διαλλαγής αποτελεί μια σημαίνουσα σκηνοθετική επιλογή²⁷ καθώς υποδηλώνει την κυρίαρχη θέση του μέλους στο αρχαίο δράμα και υποβάλλει δυναμικά έναν καινούριο τρόπο σκηνικής προσέγγισης της αρχαίας κωμωδίας, σύμφωνα με τον οποίο ο μουσικός κώδικας εντάσσεται στη δραματουργία. Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειώσω ότι εμπεριέχει αρκετό ρίσκο για τη σκηνοθεσία του αριστοφανικού έργου καθώς αφενός απαλείφει μέρος της πολιτικής των φύλων, αφετέρου διαγράφει το απόλυτα κωμικό στοιχείο της σκηνής.²⁸ Μετά από αυτή τη λυρική και σε σημεία ειρωνική αναπαράσταση της πιο ουσιαστικά γκροτέσκας αριστοφανικής σκηνής του έργου, μένει να δούμε πώς θα χειριστεί δραματουργικά ο σκηνοθέτης την επίσης κορυφαία σκηνή του αριστοφανικού *κόμου*.

Έξοδος: Κώμος (1296-1321)/ επεισόδιο 14^ο

Η συζήτηση ως τώρα έχει δείξει την αξία του Χορού και της μουσικής στη δραματουργία και τη σκηνοθεσία της κατά Μαρμαρινό *Λυσιστράτης*. Θεωρητικά αυτά τα δύο σημεία (Χορός και μουσική) μπορούν να λειτουργήσουν απολύτως πετυχημένα στην έξοδο του έργου, όπου ο Αριστοφάνης στον περίφημο κώμο της αρχαίας κωμωδίας διαδηλώνει ότι η κοινή απόλαυση της καλής ζωής φέρνει την ειρήνη. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, θα λέγαμε ότι ο ποιητής ήθελε το κοινό του να κάνει έρωτα και όχι πόλεμο, και γι' αυτό τον λόγο χρησιμοποιούσε το καταληκτήριο γλέντι προκειμένου να απαλειφούν όποιες ενστάσεις μπορεί να είχε το κοινό σχετικά με την έκβαση και τη λύση της κωμωδίας. Το κοινό χρειαζόταν την προσωρινή ουτοπία, την πίστη ότι υπάρχει λύση στα προβλήματα.

Η έξοδος στην παράσταση του Μαρμαρινού βρίσκεται σε απόλυτη συνάφεια με τους δραματουργικούς και σκηνοθετικούς άξονες, και κυρίως δεν ισοπεδώνει τον αριστοφανικό κώμο με αντιπολεμική και πολιτική φλυαρία. Αντίθετα, τον απογειώνει εστιάζοντας στην όχι και τόσο ουτοπική ιδέα της γνωριμίας και της συμφιλίωσης με το σώμα και κατ' επέκταση με τον εαυτό μας, την ιδέα της συνέργειας των φαινομενικά αντιθέτων και, τέλος, της κατανόησης της ετερότητας.

Στην τελευταία σκηνή της παράστασης οι γυναίκες και οι άντρες των δύο ημιχορίων αγκαλιάζονται σε έναν κύκλο. Μιλούν όλοι μαζί. Κινούνται ως ενιαίο σώμα σαν εκκρεμές. Το μουσικό μοτίβο ανακαλεί το μοτίβο της εισόδου των γυναικών (Θεώρημα Ι). Η Λυσιστράτη έρχεται από την Ακρόπολη στο κέντρο της σκηνής. Είναι μόνη, περπατά αργά, μιλά σκυφτά στο μικρόφωνο, ο λόγος της είναι ήρεμος και ακούγεται στα αυτιά των θεατών απαλά. Ο χορός των γυναικών όλο πιο ρυθμικός, συντονισμένος. Σε μια εικαστική απεικόνιση μια ηθοποιός (Λένα

²⁷ Πρβλ. τον προσδιοριστικό υπότιτλο του σκηνοθέτη «Αριστοφάνους ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ. Ένα έργο με πιάνο» στο σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης, ό.π., σ. 8.

²⁸ Ωστόσο, θα πρέπει να τονίσω ότι αυτό το σκηνοθετικό απροσδόκητο εντάσσεται αρμονικά στην αισθητική του μεταμοντέρνου και στο ύφος των παραστάσεων του Μαρμαρινού, το οποίο χαρακτηρίζεται από την ανάμειξη σημειωτικών κωδίκων και τη διάδραση διαφορετικών μέσων και αισθητικών ειδών. Βλ. Manteli, 2011, ό.π.

Παπαληγούρα) κρατώντας με το χέρι υψωμένο εν είδει πρόποσης μια κούπα κρασιού τοποθετείται ακίνητη σαν άγαλμα πάνω στη μικρή τροχήλατη πλατφόρμα· η ναυελική πόζα θυμίζει στήσιμο σώματος σε ανάκλιτρο. Οι γέροι του Χορού είναι καθισμένοι στη μεγαλύτερη πλατφόρμα. Ένας γέροντας (Θέμης Πάνου) βρίσκεται πίσω από το μικρόφωνο. Η παράσταση τελειώνει. Μέσα σε αυτήν την πολυεστιακή σκηνική διευθέτηση το μάτι του θεατή θαυμάζει τη γεμάτη χάρη κίνηση του γυναικείου Χορού, απολαμβάνει την καλοπέραση και την ευχαρίστηση που μοιράζονται άντρες και γυναίκες, νέες και γέροι, ξεχνώντας το σχέδιο της Λυσιστράτης.

Συμπεράσματα

Η δραματουργία και η σκηνοθεσία της παράστασης της *Λυσιστράτης* του Εθνικού Θεάτρου αποδόμησε τη μνημειοποιημένη αναβίωση της αριστοφανικής κωμωδίας.²⁹ Αποδυναμώνοντας τα πολιτικά μηνύματα του αριστοφανικού έργου αναφορικά με τον ηρωισμό της Λυσιστράτης και την κακοδιαχείριση της πολιτικής από τους άντρες, παρωδώντας τα σύμβολα της αντρικής κυριαρχίας, η παράσταση έδωσε έμφαση στη γνωριμία και τη συμφιλίωση με το γυμνό σώμα και κατ' επέκταση με τον εαυτό μας, στην ατομική και τη συλλογική ειρήνη που ξεπερνά τα φύλα και επεκτείνεται στις διαφορετικές γενιές, δηλαδή στο σύνολο των πολιτών της κοινωνίας. Πρόβαλε τη διαφορετικότητα του Χορού με την κατάργηση της ομαδικής συνεκφώνησης, τη διανομή των λυρικών στίχων σε διαφορετικούς ηθοποιούς των ημιχορίων και την περαιτέρω διάσπαση τους σε υποσύνολα. Περιορίσε την κωμική υπερβολή στην υποκριτική του γυναικείου Χορού, ενώ αύξησε το χιούμορ στη σκηνική προσέγγιση του Χορού των γερόντων. Παράλληλα, με τον -σχεδόν πραξικοπηματικό- τρόπο με τον οποίο έφερε κυριολεκτικά στη σκηνή τη μουσική ως μέσο συμφιλίωσης αντρών και γυναικών, καθώς και με την εκτεταμένη διασκευή της μετάφρασης (μέσω των εμβόλιμων κωμικών, αναχρονιστικών, πραγματολογικών και μεταθεατρικών σχολίων) και με τη χρήση σχολιαστικών υπερτίτλων, η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου πρότεινε έναν νέο τρόπο πρόσληψης της αριστοφανικής κωμωδίας, μεγεθύνοντας τον κόσμο του αρχαίου δράματος και προεκτείνοντάς τον στον κόσμο του σημερινού θεατή.

Η χωρική διευθέτηση του σκηνικού χώρου με την επέκταση της ορχήστρας στο βάθος της σκηνής (σκηνικό Ακρόπολης και δημόσιο ταμείο), τη λειτουργική ένταξη στην παράσταση ενός σημείου αναφοράς στην αρχαία θυμέλη (βωμός), τη ρευστότητα σκηνής και ορχήστρας, τα αγαλματοποιημένα σώματα των ηθοποιών κατά τον ρόλο τους αλλά και προηγούμενα (λόγου χάρη Λαμπιτώ, Κινησίας, γυναίκα του Χορού στην έξοδο), και τη διάσπαση της σκηνικής δράσης σε μονάδες, ομάδες και υποσύνολα ηθοποιών συνθέτουν μια διαφορετική, *άλλη*, σημαίνουσα πρόταση για τη σκηνική προσέγγιση της αριστοφανικής *Λυσιστράτης*. Επομένως, προεκτείνοντας τη θέση ότι η σκηνή του αρχαίου θεάτρου αποτελούσε στον αρχαίο ελληνικό κόσμο έναν τόπο για την αναπαράσταση του *άλλου*, δηλαδή του διαφορετικού - των ξένων, των βαρβάρων, των γυναικών, των δούλων - η κατά Μαρμαρινό εκδοχή της *Λυσιστράτης* από το Εθνικό Θέατρο το 2016 προσέφερε στον σύγχρονο θεατή ένα *άλλο* παράδειγμα πρόσληψης των γυναικών και των γερόντων του αριστοφανικού έργου.

²⁹ Πρβλ. την άποψη της Ιοαννίδου αναφορικά με το μεταμοντέρνο στοιχείο της όχι μνημειοποιημένης σκηνικής προσέγγισης του Μιχαήλ Μαρμαρινού για την αρχαία τραγωδία και την αποσπασματική κειμενικότητα του αρχαίου δράματος στις παραστάσεις του, Ιοαννίδου, 2008, σ. 15-21.