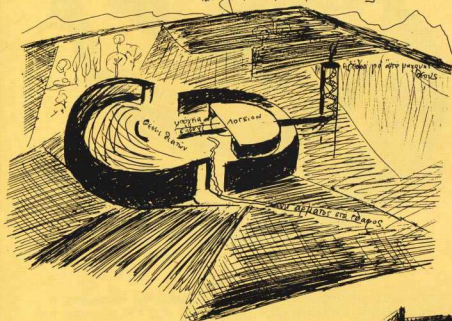


ΟΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΙ: ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΙ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ

[Εδαφος χρωματισμένο με τις διαφορετικές σκηνικές ενότητες της δορυφορικής λήψης που αναδεικνύουν τα διαφορετικά χρονικά στάδια της ζωής στην επιφάνειά του.]



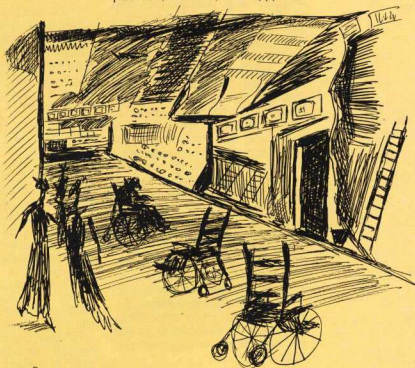
θέτης του «Πυλάδη» Διονύσης Φωτόπουλος φρόντισε να «θεάται» τον χώρο τοποθετώντας τους θεατές στο ερμητικό σκηνικό της Αποθήκης του Μεγάρου Μουσικής και «σφαλίζοντας» τις πόρτες σαν ένα ψυγείο κρεάτων, ακινητοποιώντας τη σκοτεινότητα και αναπνύει της ζωής, πλημμυρίζοντας την με οθόνες video. Η όπερα δωματίου «Πυλάδης» των Γ. Κουρουπού-Γ. Χειμωνά αντέστρεψε έτσι τις δραματουργικές δυνατότητες του κειμένου της «Ηλέκτρας» των δύο μεγάλων τραγικών σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια «συντήρησης» του τραγικού χρόνου:

Οι δύο διαφορετικές αυτές εκδόχες (άνοιγμα στο χώρο, στη γη, στη «φυσική» σκηνογραφία, από τη μία, «κλεισμο» και αναδίπλωση στη σκοτεινότητα ενός υπογειου/άδυστου από την άλλη) συγκλίνουν, ωστόσο, στο εχέρι: στο

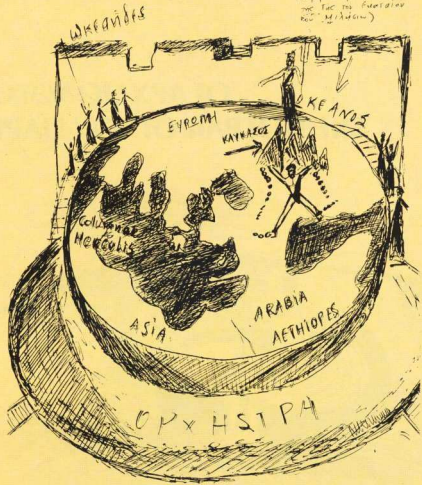
Η σκηνογράφος Θάλεια Ιστικοπούλου, μελετώντας μια μακέτα για το έργο του Emilio Isgrò «Oresteia di Tibellina» και παρουσιάζοντας τη σύλληψή της στο 7ο Διεθνές Forum Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (Δελφοί, 26-30 Αύγ. 1992), βρήκε την ευκαιρία να μιλήσει για τα «χαμένα ίχνη του παρελθόντος», όπως αυτά αναδύονται από αεροφωτογραφίες και φωτογραφίες δορυφόρων του σεισμοληκτού εδάφους της Tibellina. Μαζί με τον αρχαιολόγο Robert Agache προσπάθησαν να υποστηρίξουν τη σχέση τοπίου και θέας σε μια υπαίθρια παράσταση, και κατέληξαν σε ένα εντυπωσιακό αλλά ουτοπικό σκηνικό, πως έτσι:

[Εδαφος χρωματισμένο με τις διαφορετικές σκοτεινότερες της δορυφορικής λήψης, που αναδεικνύουν τα διαφορετικά χρονικά στάδια της ζωής στην επιφάνειά του].

Αντίθετα, ο σκηνογράφος-σκηνο-



[Οι ανασκευές μαρκιές επιπέδων, θρησκόδοξες φωτογραφίες ιστορικού τύπου σε διαφορετικά και σαν εργαλείο του χώρου. Η «κλεισμο» και η «σφαλίζοντας» της φωτογραφίας με θρησκόδοξες αρχαιολογίες.]

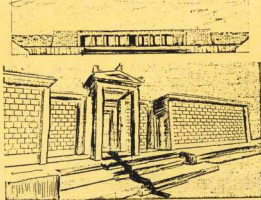


Ξεπεράσμα-υπέρβαση κάποιων αμετακινήτων συμβάσεων σε ό,τι αφορά την «όψιν» του αρχαίου και του σύγχρονου δράματος, που εκπηγάζει από το αρχαίο. Η «όψιν», ιδιαίτερα αισθητική κατηγορία του θεάτρου, πάντα υποτάσσεται σε μια σειρά άλλων συμβάσεων: του χρόνου, της υποκριτικής τέχνης, της χορηγίας, της «θεωρίας» (με την αρχαιοελληνική της έννοια). Ενα είδος θεάτρου που γραφόταν για να κριθεί από τον πολίτη (και μαζί με τον πολίτη), σήμερα μας αφήσε μοναδικό μνημείο του το Λόγο: Λόγο αμφίσημο, προβληματικό, που όμως προσρίζεται για να «παρασταθεί» έτσι κι αλλιώς. Τα τραγικά κείμενα, η αγγειογραφία, η τοιχογραφία, η σφραγιδογραφία, τα ερείπια των υπαιθρίων θεάτρων, αυτά είναι περίπου όσα ξέρουμε και όσα «είδαμε» από το μακρινό αυτό παρελθόν.

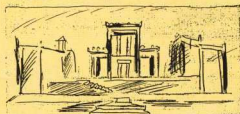
Σήμερα, όμως, η Τραγωδία έρχεται να αναβιώσει, να εκφανεθεί, να παρερμηνευθεί ίσως (αυτό δεν αλλάζει και πολύ τα πράγματα), και οι δυσκολίες πολώνονται πάλι στην «όψιν». Ορχήστρα, λογιόν, θυμέλη, δύο πάροδοι — της Πόλης, της Εξοχής — είναι στοιχεία «όψεως» που επιβάλλονται από το ίδιο το κείμενο. Τοπογραφία της ζωής του Έλληνα πολίτη στην αρχαιότητα, ένα εικαστικό αρχιτεκτόνημα που στόχο του έχει σε μια αέναη διαδικασία, να αποκρυσταλλώσει σε «δρώμενο» την αντίληψη του θεατή για το γήινο, ανθρώπινο — ή έμφυχο, γενικότερα — περιβάλλον του. Για την πρόσβαση του στον κόσμο των θεών και των ιδεών, για την πιθανή καταφέρεια που θα τον οδηγήσει στις προγονικές ψυχές: δραματική περιχαράκωση της δραματικότητας μέσα στην οποία διαβιούμε. Οι ακαδημαϊκοί (βλ. Χουρμουζιάδη, Λιγνάδη) και οι «θεατράνθρωποι» επιχειρούν το βιώσιμο, όμως δεν μπορούν και να ανησυχούν το λειψάνο, το σκηνικό χώρο που μας κληροδοτούν οι ανασκαφές: ένα σκαλοπάτι μέσα στην άδεια ορχήστρα της Επιδάου, το δάσος του Βόθου, την ηχητική του χώρου. Οι δημιουργοί οφείλουν να σκύψουν στο γράμμα, στο ίδιο το κείμενο, που αυτο-σκηνοθετείται και αυτο-σκηνογραφείται, για ν' ανηφορίσει (όπως λέει π.χ. ο Σοφο-

κλής) ο ήρωας το σκαλοπάτι αυτό: να ποιος είναι ο «δραματικός» χώρος που πρέπει να εναρμονιστεί με τον υπάρχοντα «σκηνικό». Έτσι θα αναπαρασταθεί ο τραγικός λόγος, θα προκύψει με δυσκολίες ο «συμβατικός» χώρος, όταν — κατά τη διάρκεια της παράστασης — ο ήθοποιός θα κινηθεί το πόδι του προς το σκαλοπάτι. Όπως κάνει τις διακρίσεις αυτές ο Ν.Χ. Χουρμουζιάδης, εξασφαλίζεται η στοιχειώδης πιστότητα, ο «σεβασμός» προς τον τραγικό λόγο (αν δεν μιλούμε, βέβαια, για διασκευές). Και οι τρεις αυτές απόψεις του Χώρου θα συνθέτουν το «χώρο» του τοπογραφικού που καταγράφει η αντίληψη του θεατή — ως μην ξεχνάμε τους 16.000 περίπου θεατές που στριμώχνονταν στην Επιδάου κατά την αρχαιότητα —, για να συμπεριλάβει, γενναιάδωρα, είτε την πρόσψη ενός σπιτιού, είτε την πύλη ενός παλατιού, ή (ακόμη) την αυλή ενός αγροτόσπιτου και το στόμιο μιας σπηλιάς: πάντως, μια «είσοδο» σε κάτι, και μια «έξοδο» από κάτι. Ο καλιμώνας, τα τάρταρα, το ικρίωμα, το εκκύκλιμα, οι δάδες,

τα προσώπεια, τα κοστούμια, η γυμνότητα, το μέλος, το χρώμα, η εκφορά του λόγου, όλα θα συνταχθούν για να «γεωμετρηθεί» η τελική όψιν, ο εμφυχωμένος τετραδιάστατος χώρος που θα μετατραπεί σε κινούμενη σκηνική εικόνα της ζωής μας. Μέσα στη ροή του χρόνου, το Δράμα πέρασε από πολλές σκηνικές εκδοχές, συχνά ευθέως ανάλογες με τα πιο πρόσφατα αρχαιολογικά δεδομένα (π.χ. την ανακάλυψη των προσώπων στο Λιραή), και από μια αφαιρετική σκηνική αντίληψη με ελλαξιμο/αναστρέψιμο/δυναμικό χώρο, έως τον αυστηρά προδιορισμένο «ειδικό τόπο», όπου προσηλώνεται το μάτι του θεατή. Ο θεατής της Τραγωδίας και της Κωμωδίας (βλ. τις «Φοίνισσες» του Ευριπίδη, ένα είδος αρχαιοελληνικής «όπερας») μετατρέπεται σε θεατή της ίδιας του της ζωής. Το θέατρο, φορές-φορές, γίνεται «δυσάρεστο», διαγράφοντας μια κάθετη «ρωγμή» στο χώρο της ψευδαίσθησης, αποκάλυπτοντας το οπτικό αρχιτεκτόνημα να επιμερίζει ή να «απλώνει» σε δυσδιάκριτους χώρους την «ο-



Παρθενείο,
"αρχιτεκτονική" (1963.)
Ζωστής
των Ελίων



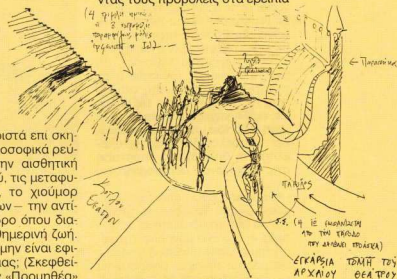
Μακέτες σκηνικών του Κλ. Κλώνη για τις τραγωδίες: «Οιδίποδας Τύραννος» του Σοφοκλή (1935), «Μήδεια» του Ευριπίδη (1956), «Προμηθεΐς Δεσμώτης» του Αισχύλου (1963) και «Ιων» του Ευριπίδη (1964).

κνηρή» καθημερινή μας αντίληψη. Προτάσσοντας το «δραματικό» χώρο του «σκηνοικού» ομίλογού του, ο σκηνογράφος γίνεται ένας αρχαιολόγος και θρησκευτικός οικουμενικός διασάσεων, ερευνά την ψυχή του ανθρώπου σε μια οριζόντια σύλληψη των πλέον ιεροουργικών και πολλαπλών νοσηματοδοτήσεων της λέξης. Ο σύγχρονος θεατής αντιλαμβάνεται – πλέον – και συνεκτιμά τα μνημεία του λόγου και εκείνου του χώρου, ως πολιτισμικά γεγονότα που μετέχουν της κοιλότητας του, εθνικής και ατομικής, και που – μάλιστα – ερμηνεύονται και διασαφηνίζονται μέσα αυτής.

Είτε με συμβατικά, ρεαλιστικά σκηνικά (κοινά στο «γράμμα» της αρχαιολογικής επιστήμης και της γενικότερης αρχαιολογίας), είτε με φωτογραφικές, μουσειακές αναπαραστάσεις, είτε συμβολίζοντας διαφορετικά το σκηνοικό διάκοσμο, εμπρεσιονιστικά, εξπρεσιονιστικά, κολορίστικά, κοντροκτιβιστικά κ.λπ., πάντα το πρόβλημα του Δραμάτος θα συμβιβάζεται στο ίδιο ζητούμενο: ποια είναι η κλασική ιδέα του τραγούδι, άσχετα αν θα παρασταθεί στο αρχαίο θέατρο ή στην υπόγεια Αποθήκη ενός Μεγάρου Μουσικής (που δεν είναι παρά υποκατάστατό του). Η Τραγωδία φαίνεται πως κατάφερε, τόσοος

αιώνας πριν, να παριστά επισημάνει τα τρέχοντα φιλοσοφικά ρεύματα, την ηθική, την αισθητική αντίληψη του κοινού, τις μεταφυσικές του αγωνίες, το χιούμορ του και – προπάντων – την αντίληψή του για το χώρο όπου διαδραματιζόταν η καθημερινή ζωή. Γιατί κάτι τέτοιο να μην είναι ειδικό και στις μέρες μας; (Σκεφθείτε, λόγω χάρι, τον «Προμηθεΐδα» μέσα στην αγκαλιά ενός Δία-Πατέρα, που δεν είναι παρά ο χαρτης του τότε γνωστού κόσμου). Πώς θα μπορούσε να είναι διαφορετικό; Τα πορίσματα της αρχαιολογικής επιστήμης δεν είναι δυνατό να συγκροτούνται με τα ίδια τα ποιητικά λόγια της εποχής που η σκαπάνη φέρνει στο φως; εδω τίθεται ένα κεφαλαίο θέμα ερμηνείας. Κάθε παράσταση μοιάζει με μία ενστικτώδη κίνηση αποκλεισμού των άλλων εκδοχών, πλην εκείνων που έχουν την δυνατότητα να ενταχθούν στην αισθητική της. Με άλλα λόγια, το «αισθητικό» γεγονός του θεάτρου μιας άλλης εποχής είναι,

ταυτόχρονα, ένας τρόπος πρόσβασης και γνωριμίας με την εποχή εκείνη, δηλαδή μια αναδίφηση στο παρελθόν. Η εξωφρενική παρουσίαση της μακέτας της Θάλειας Ιετικούπούλου μας επιτρέπει (επίσκοπο) το θαυμασμό που προκαλεί να αναλογιστούμε τους αιώνες ζωής, πάνω στους οποίους σέρνουμε τα πόδια μας και τις εφήμερες υπάρξεις μας, καθώς και τον ίλιγγο που θα 'πρεπε να μας προκαλεί η αναστήλωση ενός κίονα. Πόσο δε περισσότερο, όταν πρόκειται για ένα τεράστιο κείμενο, που ξεσκάβει, μαζί με την ποίησή του, και το περιβάλλον όπου πρωτακούστηκε, σχολιάστηκε, περιβλήθηκε τους κοδόνους και το προσωπείο της θεότητας: μοιάζει σαν να ακούμε τους ήχους από το βάδισμα των υποκριτών, σαν να αστράφτει προς στιγμήν μια λάμψη δημιουργίας γυρνώντας τους προβολείς στα ερείπια



των ανασκαφών. Κάθε χτύπημα της αξίνας και ένας στίχος.

«Αὐτὲς οἱ πέτρες ποὺ βουλιάζουν μέσα στὸ χροῖνα ὡς ποὺ θὰ μὲ παροῦσαν»
 Τῆ θάλασσα τῆ θάλασσα, ποῖος θὰ μποροῦσε νὰ τὴν ἐξαντλήσει;
 Βλέπω τὰ χέρια κάθε αἰγῆς νὰ γνέφουν στὸ γύμα καὶ στὸ γεράκι δεμένη πάνω στὸ θράξο ποὺ ἔγινε μὲ τὸν πόνο δικός μου,
 βλέπω τὰ δέντρα ποὺ ἀνασαινοῦν τὴ μαση γαλήνη τῶν πεθαμένων κι ἔπειτα τὰ χαμόγελα ποὺ δὲν προχωροῦν, τῶν ἀγαλμάτων»
 (Σεφέρης, Ποιήματα, "Μυθιστόρημα")

Νίκος Ξενός

Φιλολόγος-Δρ. Φιλοσοφίας