

Περί θεατρικής γραφής

Πριν αρχίσετε να γράφετε, είτε κάθεστε μπροστά στον υπολογιστή σας είτε κρατάτε στα χέρια σας χαρτί και μολύβι, σκεφθείτε όλα όσα γνωρίζετε για τη γένεση και την εξέλιξη του θεάτρου. Μετά προσπαθήστε να θυμηθείτε την πρώτη παράσταση που είδατε και πώς αντιδράσατε στο θεατρικό φαινόμενο.

Στην ελληνική αρχαιότητα, ο ποιητής είχε την ευθύνη των παραστάσεων των έργων του. Ποιητική και σκηνική γραφή ήταν συνέχεια η μία της άλλης, ενώ ο δημιουργός, πριν καθίσει στο «γραφείο» του, γνώριζε ήδη, από διαίσθηση, τη θεατρική σκηνή ως χώρο συμβολικό, ή τουλάχιστον μεταφορικό, συνδεδεμένο με τον πρωτόγονο, τελετουργικό τόπο.

Σήμερα, καθώς ο ποιητικός, έμμετρος, λόγος δεν ταυτίζεται υποχρεωτικά με το θέατρο, τον ποιητή αποκαλούμε θεατρικό συγγραφέα. Ωστόσο, η διαφορά είναι βαθύτερη: η ποίηση (< ποιέω), αντίθετα από τη συγγραφή (< συν-γράφω), είναι μια μοναχική δραστηριότητα· ο (εμπνευσμένος) ποιητής γράφει ένα λογοτεχνικό είδος για να το δει αναγεννημένο σε σκηνική πράξη, ο θεατρικός συγγραφέας είναι από την αρχή ένα αναπόσπαστο κομμάτι της συλλογικότητας και της μαγικής καθημερινότητας του θεάτρου. Εντούτοις, πιστή στην αρχαιότητα, η νεοελληνική γλώσσα τοποθετεί την έννοια της παράστασης στη στιγμή της γραφής. Τον δραματικό ποιητή απο-

καλούμε επίσης δραματουργό (< δράμα + έργον): είναι αυτός που κατασκευάζει δράμα, δηλαδή σκηνικά δρώμενα. Το δικό μας *δραματουργός* δίνει στη γαλλική γλώσσα το *dramaturge*, αν και το *auteur dramatique* το αντικαθιστά όλο και περισσότερο. (Προφανώς, εξαιτίας του γερμανικού *Dramaturg*, το οποίο σημαίνει «διευθυντής ρεπερτορίου», «δραματολόγος», και έχει πολιτογραφηθεί σε άλλες γλώσσες. Η μεγάλη εξουσία στο θέατρο ενός συντελεστή που δεν είναι καλλιτέχνης ίσως φόρτισε αρνητικά τη γαλλική λέξη. Ή μήπως παίζει εδώ σημαντικό ρόλο το γόητρο του δημιουργού, ο οποίος δεν επιθυμεί να συγχέεται με μη καλλιτεχνική εξουσία του θεάτρου;) Στην αγγλική, εκτός από το *dramatist*, επικράτησε ο όρος *playwright*, και όχι, όπως θα περίμενε κανείς, το *play writer*, συχνό ακόμη στην αρχή του εικοστού αιώνα. Το δεύτερο συνθετικό, η παλαιά λέξη *wright*, που αντικατέστησε το *writer* –σαν να έπαιζαν κάποιιοι με τα σημαίνοντα των δύο λέξεων–, σήμαινε «οικοδόμος». Άρα, στη συνείδηση (και την πρακτική) των ανθρώπων του θεάτρου, ο δραματικός ποιητής δεν γράφει, κατά μείζονα λόγο δεν ποιεί –με την καθοδήγηση των Μουσών– θεατρικά έργα, θεατρικά παιχνίδια, αλλά τα χτίζει ή τα επισκευάζει. Η λέξη υπονοεί ότι η τεχνική της θεατρικής γραφής είναι ίσως πιο σημαντική από την έμπνευση. Κάποιες γλώσσες επομένως συλλαμβάνουν τη δραματική τέχνη ως μέρος της θεατρικής πράξης και συνάμα ως τεχνική. Ο δραματουργός είναι τεχνίτης. Ίσως γι' αυτό ο Philippe Minyana δηλώνει:

Δεν είμαι λογοτέχνης (*écrivain*). Είμαι θεατρικός συγγραφέας. [...] Δεν γράφω θέατρο, κάνω θέατρο (στο *Autant-Mathieu*: 127)¹.

1. Οι υπαινικτικές σημειώσεις σε παρενθέσεις μέσα στο κείμενο παρέμπουν στη Βιβλιογραφία στο τέλος του βιβλίου.

Βέβαια, ως ένα σημείο, το σχόλιό του είναι μια φυσιολογική εξέλιξη της αντίστασης του θεάτρου του παραλόγου στις θεατρικές συμβάσεις και κυρίως στο λογοτεχνικό θέατρο, του Jean Giraudoux, λ.χ., ο οποίος, στο *Αυτοσχεδίασμα των Παρισίων* (σκηνή 3), παίρνει σαφή θέση υπέρ του λογοτεχνικού θεάτρου, για να συμπεράνει στο τέλος του έργου, διά στόματος Louis Jouvet, ότι οι δραματοποιοί έχουν μόνο μία υποχρέωση: να είναι λογοτέχνες, *écrivains* (σ. 139), φράση η οποία, επιπλέον, αναπαράγει επακριβώς τη σκέψη του σπουδαίου ηθοποιού και σκηνοθέτη.

Εντούτοις, είναι καταφανές ότι η εξοικείωση με την τεχνική της θεατρικής γραφής οδηγεί μεν σε βαθιά γνώση του θεάτρου, αλλά όχι αναγκαστικά στην ικανότητα να γράφουμε. Η γραφή αρχίζει συνήθως από τα βάθη τού είναι: από μια εσωτερική ανάγκη, μια υπερφόρτωση της δημιουργικότητας, ένα (*δισταγμός*) ταλέντο. Δεν αρχίζει από τον εξωτερικό κόσμο, με την έννοια: διάβασα βιβλία, είδα έργα, άρα μπορώ να γράψω. Με αυτό το σκεπτικό οι κριτικοί τέχνης θα ήταν οι μεγαλύτεροι ζωγράφοι. (Σκόπιμα χρησιμοποιώ το παράδειγμα του ζωγράφου και όχι του λογοτέχνη. Το πρόβλημα με τις τέχνες που έχουν πρώτη ύλη το λόγο είναι ότι, επειδή τον χρησιμοποιούμε όλοι καθημερινά, πιστεύουμε ότι οποιαδήποτε γραφή είναι κτήμα μας.) Ας μην ξεχνούμε ωστόσο ότι το ταλέντο δεν αναπτύσσεται στο κενό· χρειάζεται μελέτη και πείρα, ενώ οι δύο παράμετροι είναι μεγέθη ευθέως ανάλογα: **όσο μεγαλύτερο είναι το χάρισμα τόσο περισσότερη δουλειά χρειάζεται.** Και ας προσθέσουμε το αυτονόητο: **όσο περισσότερα θεατρικά έργα διαβάζουμε ή βλέπουμε στη σκηνή, τόσο μεγαλύτερη οικειότητα αποκτούμε –αποκτά το ασυνείδητό μας– με τις δομές και την τεχνική του δράματος.** (Αν βρίσκεις συστηματικά το θέατρο βαρετό, είναι μάλλον αποδεικτικό στοι-

χείο πως χάνεις το χρόνο σου όταν ασχολείσαι μαζί του. Επιμένω στο μάλλον, γιατί θα μπορούσες να είσαι ένας νέος Ionesco.) Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με την εκμάθηση της μητρικής γλώσσας από το παιδί. Γεννιέται με την ικανότητα να μιλά, αλλά πρέπει να ζήσει σε περιβάλλον όπου υπάρχουν άνθρωποι, και όχι όπως ο Δίας στην κορυφή της Ίδης.

Υποθέτω ότι κάθε δραματουργός στα πρώτα του βήματα επιθυμεί να κατανοήσει κάποια από τα μυστικά των άλλων δημιουργών: εκείνων που κάθονται μόνοι τους και γράφουν, αλλά και εκείνων που, μπροστά στη σκηνή, γράφουν με τη βοήθεια των ηθοποιών. Πώς μπορείς όμως να επικοινωνήσεις με ένα διαφορετικό φαντασιακό από το δικό σου; Ο Steve Gooch, Βρετανός θεατρικός συγγραφέας και καθηγητής δραματουργίας, αν και στο βιβλίο του *Writing a Play* (βασισμένο στο ομώνυμο –και περιώνυμο– μάθημά του) προσφέρει μια λεπτομερή καταγραφή των μυστικών και μεθόδων του θεατρικού λόγου, δικού του και άλλων, μας προειδοποιεί, με περίσσια σύνεση, ευθύς εξ αρχής:

Η συγγραφή δεν διδάσκεται (σ. 1).

Άλλωστε, πώς να διδαχθεί, αφού όπως λέει ο ίδιος λίγο αργότερα:

Δεν υπάρχει συνταγή για να γράψουμε θεατρικά έργα: κάθε νέα δουλειά είναι μια καινούργια πρόκληση (σ. 5).

Ας μη βιαστούμε να συμπεράνουμε ότι πρόκειται για παραδοξολογία: ο Gooch θα τονίσει αργότερα (σ. 64) την ανάγκη σύνθεσης συνειδητού σχεδιασμού και εμπνευσμένης γραφής. Και ο Peter Handke, σε συνέντευξή του, εκφράζει την αμηχανία του μπροστά στο φαινόμενο της δικής του γραφής:

έχω ένα μεγάλο πρόβλημα όταν γράφω για το θέατρο. Δεν έχω ιδέα τι ακριβώς συμβαίνει (Autant-Mathieu: 25).

Προσοχή, λοιπόν! Αν κλέψουμε τα μυστικά, τα οποία εξάλλου ο ίδιος ο καλλιτέχνης δεν έχει εντελώς συνειδητοποιήσει (και ίσως σε αυτό συνίσταται η διαφορά του: εσείς και εγώ, αυτή τη στιγμή τουλάχιστον, δρούμε συνειδητά), αυτό δεν σημαίνει διόλου ότι θα γίνουμε καλλιτέχνες και εμείς. Ωστόσο, αν χρησιμοποιήσουμε σωστά τα «κλοπιμαία», θα εκτιμήσουμε διαφορετικά την τέχνη: θα κυκλοφορούμε άνετα μέσα στο χώρο της, θα τη γνωρίσουμε από το εσωτερικό της. Ήδη θα έχουμε κερδίσει πάρα πολλά. Επιπλέον, ένα κείμενο με θέμα τη θεατρική γραφή, σε θεωρητικό ή καλλιτεχνικό επίπεδο, σε προσκαλεί να πας στη γραφή, να ανακαλύψεις και να αναγνωρίσεις το ταλέντο σου.

Το «πονημάτιο» αυτό γράφεται με αφορμή το μεταπτυχιακό μάθημά μου «Θεατρική γραφή: θεωρία και πράξη»², το οποίο δεν είναι κατ' ουδένα τρόπο οδηγός για τη συγγραφή θεατρικού έργου, αλλά σε πρώτο στάδιο προβληματισμός πάνω στη γραφή γενικά, πάνω στη γραφή ενός κλασικού θεατρικού έργου στη συνέχεια, και τέλος, σαν φυσικό επακόλουθο, άσκηση για γραφή. Ο αυτοσαρκασμός στην παρένθεση του υπότιτλου, *Πώς να γράφεις (ή πώς να μη γράφεις) θεατρικά έρ-*

2. Ένα βιβλίο είναι συχνά η απάντηση σε μια πρόκληση, εσωτερική ή εξωτερική, για δημιουργία. Οι σκέψεις μου για τη θεατρική γραφή οφείλουν τη γραπτή ύπαρξή τους στην πρόσκληση της φίλης και συναδέλφου Αφροδίτης Σιβετίδου να διδάξω το μάθημα «Atelier de dramaturgie» στο Ευρωπαϊκό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα που διευθύνει, με τίτλο «L'art du spectacle» (Η τέχνη του θεάματος).

γα, προκύπτει, προφανέστατα, από φιλοπαίγμονα διάθεση, όπως και το μάθημα: **οι φοιτητές μαθαίνουν τους «κανόνες» για να ξέρουν τι ακριβώς θα μπορούν να υπονομεύσουν, αν επιθυμούν να γράψουν πρωτοποριακό θέατρο, το δικό του, ο καθένας, θέατρο.** «Η ανατρεπτικότητα, αν θέλει αποτελεσμα, χρειάζεται μακροχρόνια θητεία στις συμβάσεις», γράφει, με κωμική διάθεση, κρυμμένη πίσω από τον αφηγητή της, η δεξιοτέχνης της αέναης ανατροπής Νένη Ευθυμιάδη (σ. 93). Η υπονομευτική γραφή πρέπει πρώτα να γνωρίζει τον εαυτό της, τις αδυναμίες της, τους κινδύνους στους οποίους μας εγκλωβίζει η τεχνοτροπία της. Και ας έχουμε στο νου μας ότι η πρωτοπορία δεν αγγίζει πάντα τον ανήσυχο θεατή, καθώς δεν είναι αναγκαστικά θετική έννοια, ενώ η αίγλη της εύκολα εξανεμίζεται μέσα σε πρόχειρα κατασκευάσματα. Αντιθέτως, το κλασικό διατηρεί μια διαχρονική πρωτοπορία και κρύβει μια παράδοξη βόμβα, η οποία περιμένει τον κατάλληλο χειριστή –σκηνοθέτη, ηθοποιό, δάσκαλο, αναγνώστη– για να εκραγεί. Πώς θα αναγνωρίσεις τη βόμβα; Εδώ βρίσκεσαι σε ένα εντελώς μοναχικό μονοπάτι. Ο Beckett, για να αποφύγει τη βαριά λογοτεχνική παράδοση που τον ακολουθούσε, άλλαξε γλώσσα. Εγκατέλειπε, κάθε φορά που ο ίδιος το επιθυμούσε, τη διεθνή γλώσσα, για να τιθασεύσει την απέραντη δημιουργικότητά του και να την εγγράψει σε μιαν άλλη παράδοση, με στόχο να αποκαλύψει τις παγίδες και των δύο. Κάτι που προφανώς ήταν ανέφικτο, αφού επέλεξε τελικά τη σιωπή μέσα στην καρδιά του θεατρικού λόγου.

Αυτή τη στιγμή ακούω τη φωνή σου, γεμάτη αγωνία, να μου λέει:

- Θέλω να μάθω τα μυστικά και τις τεχνικές της γραφής. Πώς συλλαμβάνουμε ένα πρόσωπο; Πώς γίνεται ζωντανό και ολοκληρωμένο;

- Μα δεν γράφεις γιατί γνωρίζεις τα μυστικά του επαγγελματός. Γράφεις γιατί θέλεις να γράφεις και γιατί κάποιος θέλει να σε διαβάσει και να ακούσει το λόγο σου πάνω στη σκηνή. Αν δεν σε διαβάσει, αν δεν σε ακούσει κανείς, το έργο σου θα είναι θνησιγενές. Για να μπεις στο κλίμα, γίνε πρώτα αναγνώστης/θεατής· πριν προσκαλέσεις τον άλλο στην ανάγνωση/θέαση, μάθε στην πράξη τι ακριβώς σημαίνει να είσαι παραλήπτης μηνυμάτων.

Σύντομα θα συνειδητοποιήσεις ότι οι πιο πολύτιμες ρητές συμβουλές δεν προέρχονται από καθηγητές ή εγχειρίδια αλλά από σπουδαίους συγγραφείς, παλιούς και νέους, σε προλόγους των έργων τους, συνεντεύξεις, ή και μέσα στα κείμενά τους. Εντυπωσιακά παραδείγματα συναντούμε στην ελληνική αρχαιότητα. Στους δύο πρώτους στίχους των *Βατράχων* ο Ξανθίας ρωτά τον Διόνυσο:

Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ὦ δέσποτα,
ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;

Η «οδηγία» είναι σαφής: όσο και αν το τέχνασμα είναι επιτυχημένο, ώστε να γελούν «ἀεὶ» οι θεατές, ας μη χρησιμοποιήσουμε «εἰωθότα» στη δική μας κωμωδία. Το θέατρο, φαίνεται να μας λέει ο Αριστοφάνης, είναι μια συντηρητική/επαναστατική δύναμη: ενώ έχει αναλλοίωτες συμβάσεις που θα διατηρήσει μέσα στους αιώνες, θα είναι πάντα πρωτοποριακό. Ο Διόνυσος, ως θεϊκός κριτικός θεάτρου, δεν ανέχεται τις θεατρικές κοινοτοπίες. Ας προσέξουμε ότι εδώ, ήδη από τα τέλη του πέμπτου π.Χ. αιώνα, οι θεατές γελούν με το μεταθέατρο: το σχολιασμό και τη ματαίωση συγκεκριμένων «μυστικών», τα οποία χρησιμοποιούσαν οι δημιουργοί, προφανώς από τη γέννηση της κωμωδίας, για να προκαλούν γέλιο.

Με μεγάλη απόσταση στο χώρο και το χρόνο, πάλι στην

αρχή, διαλόγου ωστόσο αυτή τη φορά, ο ήρωας προσεύχεται στον Δία των ποιητών, χλευάζοντας τα στερεότυπα που χρησιμοποιούν:

ὦ Ζεῦ φίλιε καὶ ξένιε καὶ ἔταιρειε καὶ ἐφέστιε καὶ ἀστεροπητὰ καὶ ὄρκιε καὶ νεφεληγερέτα καὶ ἐρίγδουπε καὶ εἴ τί σέ ἄλλο οἱ ἐμβρόντητοι ποιηταὶ καλοῦσι, καὶ μάλιστα ὅταν ἀπορῶσι πρὸς τὰ μέτρα· τότε γὰρ αὐτοῖς πολυώνυμος γενόμενος ὑπερείδεις τὸ πίπτον τοῦ μέτρου καὶ ἀναπληροῖς τὸ κεχηνὸς τοῦ ρυθμοῦ (Λουκιανός, *Τίμων ἢ Μισάνθρωπος*).

Η παρωδία των λογοτεχνικών συμβάσεων φαίνεται να είναι μια σταθερά στην ιστορία της ελληνικής γραμματείας και να προκαλεί το γέλιο του αναγνώστη/θεατή, πράγμα που δείχνει το ενδιαφέρον, συγγραφέων και κοινού, για θέματα τεχνικής. Το μετακείμενο του Λουκιανού αναφέρεται σε άλλο λογοτεχνικό είδος, με μια αντι-προσευχή, που αμφισβητεί την παντοδυναμία του Δία, την ίδια στιγμή που απομυθοποιεί την έννοια της ποιητικής έμπνευσης. Η μόνη εξουσία πλέον που απομένει στον πατέρα των θεών και των ανθρώπων είναι φορμαλιστική: επιβλέπει το στίχο που χωλαίνει και συμπληρώνει τα κενά του ρυθμού με τα γραφικά, ή και φαιδρά, επίθετα που του αποδίδουν οι ποιητές. Το θέμα είναι συνάμα ποιητικό και μεταφυσικό, με σατιρική διάθεση. Όλη η δύναμη του Δία φαίνεται να πηγάζει από την αδυναμία των ποιητών.

Η μελέτη ενός θεατρικού κειμένου, όπως και μιας παράστασης, μπορεί να γίνει μέσα από διάφορες λογοτεχνικές θεωρίες: σημειωτική, αποδόμηση, διακειμενικότητα, φαντασιακό, για να αναφέρω μόνο όσες έχω χρησιμοποιήσει συστηματικά στα μαθήματά μου. Πάνω σε μια απέραντη σκηνή ανάγνωσης, μπροστά σε μαγικό καθρέφτη, ο αναγνώστης παίζει το ρόλο φιλοσόφου και μελετά το αντικείμενό του μέσα από

μια επιστημονική θεώρηση. Γίνεται διαμεσολαβητής· προσφεύγει σε γνώσεις που του παρέχουν οι επιστήμες του ανθρώπου, για να εμβαθύνει στη φιλοσοφία και την τέχνη του έργου. Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε μια νέα οπτική: **το βλέμμα του συγγραφέα**, αφού πρώτα τονίσουμε ότι η έκφραση δεν υπονοεί αγιογραφία του συγγραφέα ή, έστω, συγγραφική εξουσία. Αν στο στρουκτουραλισμό και τη σημειωτική ξεκινούμε με το δεδομένο ότι ο συγγραφέας είναι «νεκρός», τι θα γίνει αν –στη νέα οπτική που προτείνω– τον αναστήσουμε, αλλά σε νέες βάσεις; (Την παλιά βιογραφική μέθοδο την έχουμε ήδη δοκιμάσει. Ξέρουμε πού μπορεί να οδηγήσει: σε ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το δημιουργό και τις προϋποθέσεις της δημιουργίας, αλλά οπωσδήποτε όχι σε συγκροτημένη σκέψη και επιστημονικό/καλλιτεχνικό προβληματισμό για το δημιούργημα.) Χωρίς περίσσια ιστορικά και βιογραφικά σχόλια, που μας πνίγουν και ξεχνούμε το έργο, προσπαθούμε να βλέπουμε με τα μάτια του συγγραφέα-δημιουργού και όχι απλώς του συγγραφέα-κοινωνικού-όντος, με το δημιουργικό και όχι το κοινωνικό εγώ, όπως θα έλεγε η ψυχοκριτική (Mauro: 227-232). Άλλωστε, στο γνωστό άρθρο του Barthes για το θάνατο του συγγραφέα, νεκρός είναι ο συγγραφέας-εξουσία (όπως αποκαλύπτει η ετυμολογία της λέξης *auteur* < *auctor* > *auctoritas*), και όχι αυτός που συν-γράφει, που συμμετέχει στη διαδικασία της μίμησης. (Το ελληνικό *συγγραφέας*, από το *γράφω*, που σήμαινε αρχικά «χαράζω», και το γαλλικό *écrivain*, από το λατινικό *scribo*, με την ίδια ετυμολογική έννοια, δεν θα επέτρεπαν το ευφύες παιχνίδι στον Γάλλο θεωρητικό.) Ο Barthes επισημαίνει ότι ο γράφων δεν είναι ο πατέρας του κειμένου· γεννιέται ταυτόχρονα με το κείμενό του, το οποίο δεν είναι μήνυμα του Συγγραφέα-Θεού (Barthes, 1968b: 493). Καταργεί, λοιπόν, τον γράφοντα για να επιτρέ-

ψει στη γραφή να επιβληθεί. Δίνει με αυτό τον τρόπο και στον αναγνώστη «τη θέση που του ανήκει» (σ. 492). Η θεωρία του «βλέμματος» πάει (ή τουλάχιστον έχει την ψευδαίσθηση ότι πάει, και η ψευδαίσθηση μπορεί να είναι μία από τις αρετές του θεάτρου) ένα βήμα πιο πέρα: προσκαλεί τον αναγνώστη να ξαναγράψει το έργο, με νέα ανάγνωση και νέα γραφή.

Θα ήταν ίσως ενδιαφέρον να χρησιμοποιήσουμε τη θεωρία της θεατρικής γραφής σαν θεωρία ανάγνωσης, και να μείνουμε σε αυτό το στάδιο. Αν αυτή είναι τελικά η επιλογή μας, δεν θα αναρωτηθούμε πώς θα διάβαζε το έργο ο δημιουργός του, αλλά πώς θα το διαβάσαμε εμείς σε μια παρόμοια ενέργεια: σε μια διαφορετική λειτουργία της έννοιας του συγγραφέα, ένα δημιουργικό εγώ δραστηριοποιείται μέσα από ένα άλλο. Με αυτό τον τρόπο, επίσης, κάνουμε χρήση μόνο των βιογραφικών και ιστορικών στοιχείων που έχουμε αναλάβει ή οικειοποιηθεί ως οι νέοι παραγωγοί του. Αν, λ.χ., ο συγγραφέας είναι ένας μεγάλος πρακτικός του θεάτρου, όπως ο Μολιέρος, ζω το θέατρο με τη συν-παράσταση του κειμένου. Αν πάλι είναι γιατρός και ζω, άθελά μου, μέσα στην ιατρική σκέψη καθώς διαβάζω ή ξαναγράφω το έργο του, αυτό δεν σημαίνει βιογραφική οπτική, αλλά ότι κάτι κρυμμένο στα βάθη του κειμένου με οδήγησε εκεί ή, ακόμη, ότι το ένστικτό μου ενεργοποιήθηκε. (Οι καθηγητές της υποκριτικής –είτε είναι ηθοποιοί είτε σκηνοθέτες– κάνουν συχνές αναφορές στον ιστορικό συγγραφέα. Η καλλιτεχνική τους ιδιότητα τους ωθεί να μιλήσουν νοερά με τον άλλο δημιουργό, προκειμένου να κατανοήσουν σε βάθος το κείμενό του, να ξαναζήσουν τα δικά του βιώματα, να ανακαλύψουν τις «προθέσεις» του.)

Για τη συγγραφή, σε μια πρώτη άσκηση, μπορούμε να πάρουμε ένα έργο από το ένδοξο παρελθόν του θεάτρου –ένα έργο που, αποδεδειγμένα, το έχει αποδεχθεί το μέλλον– και να

αρχίσουμε ένα διάλογο μαζί του. Εδώ υπάρχουν ήδη ολοκληρωμένοι χαρακτήρες και μια στερεά δομή η οποία έχει δοκιμαστεί σε παραστάσεις. Ωστόσο, μια «διασκευή» θυμίζει στο θεατή το μεγαλείο του πρώτου έργου· με τη δική μας μετα-ποίηση προκαλούμε άνισες συγκρίσεις. Γι' αυτό, πριν αναζητήσουμε σκηνοθέτη και θίασο, ας πάμε σε μια δεύτερη άσκηση, ας δοκιμάσουμε να περιοριστούμε στο μύθο, όπως οι αρχαίοι δραματικοί ποιητές ή και πολλοί από τους μεταγενέστερους: δεν έκαναν διασκευή έργων· έγραφαν ένα καινούργιο, με αφορμή τον ίδιο μύθο. Σε μια «δεύτερη» ανάγνωση του κλασικού έργου, θα αντιληφθούμε ότι τα πρόσωπα αρχίζουν σιγά-σιγά να ξαναζωντανεύουν, ίδια και συνάμα διαφορετικά, μέσα στη δική μας φαντασία και εποχή. Το έργο αρχίζει να γίνεται δικό μας. Εννοείται ότι δεν θα διαβάσουμε το κείμενο το οποίο επιλέξαμε όπως ένας φιλόλογος ή ένας θεατρολόγος, ή ακόμη, επαναλαμβάνω, όπως ο δικός του δημιουργός. (Στην τελευταία περίπτωση, που δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον, ίσως θα ξαναγράφαμε το ίδιο έργο.) Θα το διαβάσουμε ως δυνάμει δημιουργοί. Μπορούμε, λοιπόν, να αναρωτηθούμε:

- Πού βρήκε το θέμα του και τους χαρακτήρες του ο συγγραφέας; Στη φαντασία του; Στην πραγματικότητα; Σε άλλα έργα; Αρχικά δεν φαίνεται να υπάρχει διαφορά. Σύντομα συνειδητοποιούμε ότι επεξεργάζεται αλλιώς τα δεδομένα, ανάλογα με την προέλευσή τους. (Αν έχει αντλήσει το υλικό του από το περιβάλλον του, δεν έχεις παρά να μελετήσεις το δικό σου για να «ξαναγράψεις» το έργο. Αν από άλλα έργα, αντικαθιστάς τα δικά του αγαπημένα έργα με δικά σου.)
- Υπάρχουν μήπως λέξεις, έννοιες, συμβάντα που δεν έχουμε το δικαίωμα να πούμε ή να παρουσιάσουμε; Ποιες αρχές, ποια κριτήρια μας βοηθούν να πάρουμε τις σω-

στές αποφάσεις; Όταν η Ντορίν προφέρει πάνω στη σκηνή το ρήμα *roter*, «ρεύομαι» (*Ο Ταρτούφος*, I, 2, στ. 194), ο Μολιέρος επεμβαίνει σαν να προέβλεπε το ρόλο του μπρεχτικού αφηγητή, μάλιστα με πλάγια γράμματα στο περιθώριο εν είδει σκηνικής οδηγίας, για να πληροφορήσει τον αναγνώστη του, διαχωρίζοντας τη θέση του από την ηρωίδα του:

Αυτή που μιλά είναι υπηρέτρια.

Η συγκεκριμένη υπηρέτρια, ωστόσο, μοιράζεται μέσα στο έργο όλες τις απόψεις του συγγραφέα, γεγονός που δίνει άλλη διάσταση στο σχόλιο. (Η ίδια τεχνική επαναλαμβάνεται στο IV, 5, στ. 1487. Δεν οφείλεται επομένως σε μια απλή σύμπτωση αλλά σε παιγνιώδη αντιμέτωπιση του αναγνώστη.)

- Υπάρχουν συμβάσεις και γενικές σιωπηλές ντιρεκτίβες σε κάθε εποχή, οι οποίες μας υποχρεώνουν να διαλέξουμε ένα θέμα, ένα πρόσωπο; Όταν επιλέγουμε μια οπτική γωνία για να εξετάσουμε το θέμα μας ή να χτίσουμε την ιστορία μας, ποιος (ή τι) αποφασίζει πώς θα γίνει η επιλογή; (Διαισθάνομαι την αγανάκτησή σου. Είσαι έτοιμη να μου πεις:
 - Μα είναι σοβαρή ερώτηση αυτή; Σήμερα όλα επιτρέπονται: δεν έχουμε παρά να αφήσουμε τη φαντασία μας να διαλέξει.
 - Επιτρέπονται όμως; Πέρα από την κοινή λογική των συντελεστών του θεάματος, θα αποφασίσει το κοινό, στο οποίο απευθύνεται το έργο, τι επιτρέπεται και τι όχι. Αλλά τότε θα είναι αργά για τη συγκεκριμένη παράσταση.)

Αφού κατανοήσουμε το έργο που επιθυμούμε να ξαναγρά-

ψουμε, για να αποφύγουμε το «ανάθεμα» του Αφέντη:

Κατάρα σ' αυτούς που έχουν το θράσος να ξαναγράφουν ό,τι είναι ήδη γραμμένο! (Κούντερα: 98),

θέτουμε μια νέα σειρά ερωτημάτων. Θα τα επεξεργαστούμε με τέτοιο τρόπο ώστε να μας οδηγήσουν στη γραφή:

- Ποια κενά υπάρχουν στο έργο που μας προσκαλούν να τα συμπληρώσουμε, κενά που άφησε συνειδητά ο συγγραφέας, κενά που ανακάλυψε, ή και επινόησε, η δική μας ανάγνωση; (Οι δύο θεατρικές προτάσεις που κλείνουν το παρόν βιβλίο είναι πλασμένες με άπειρα κενά.) Ποια ερωτήματα έμειναν αναπάντητα στα οποία νιώθουμε μια ακαταμάχητη ανάγκη να απαντήσουμε;
- Τι γίνεται πριν ανοίξει η αυλαία; Τοποθετούμε τα πρόσωπα μέσα στον αρχικό τους χώρο και «μαντεύουμε» τις σκέψεις τους, φτάνει να μην είναι μια απλή αντανάκλαση των δικών μας.
- Τι γίνεται πριν και τι μετά κάθε «σκηνή», όπως και αν εκλαμβάνουμε την έννοια της σκηνής; Εδώ έναν τέλειο αντίλογο προσφέρει ο Beckett. Αν ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν δεν θυμούνται από πού ήρθανε, είναι γιατί ο ίδιος δεν μπορεί να ξεχάσει, ούτε να συγχωρήσει, την τεχνική του παραδοσιακού έργου που «τοποθετεί» πάντα τα πρόσωπα, για λόγους αληθοφάνειας, σαν να ήμασταν όλοι επακριβώς τοποθετημένοι στη ζωή.
- Τι διαφορετικό θα μπορούσε να συμβεί όταν πέφτει η αυλαία και που να αντιπροσωπεύει τη δική μας εποχή;
- Ποια σκηνή θα μπορούσε να ήταν η νέα κορύφωση στο δικό μας κείμενο; Αλλάζοντας κέντρο βάρους, ανακαλύπτουμε διαφορετικές πιθανότητες του έργου. Τι γίνεται αν ξαναγράψουμε το έργο χωρίς κορυφαίο συμ-

- βάν; Με δύο ή περισσότερα τέτοια σημεία; Αναπάντεχη ένταση (ανατροπή); Κορύφωση της δράσης και στη συνέχεια παρατακτική δομή που αρνείται να κατέβει;
- Αν μας εμπνέει ένας δευτερεύων χαρακτήρας, τον κά-
νουμε πρωτεύοντα ή και πρωταγωνιστή. Προσθέτουμε
πρόσωπα. Κάποια φεύγουν, κάποια εξελίσσονται αλ-
λιώς, κάποια άλλα ανατρέπονται. (Φαντάσου να ζηλεύει
ο Ιάγος, αλλά να μην πρόκειται για κωμικό έργο).

Ο καταξιωμένος θεατρικός συγγραφέας μπορεί να δανει-
στεί ένα άλλο έργο είτε για να το διασκευάσει είτε για να εγ-
γράψει τον παλιό μύθο μέσα στη νέα εποχή. Και στις δύο πε-
ριπτώσεις ο δημιουργικός συγγραφέας γράφει ένα δικό του έρ-
γο. Ο Heiner Müller, σε μια στιγμή ιδιοφυσούς έμπνευσης, με-
τατρέπει το επιστολικό μυθιστόρημα του Laclos *Επικίνδυνες*
σχέσεις σε αναιρετικό θεατρικό λόγο. Οι επιστολές ήταν μια
ανταλλαγή, ένας διάλογος με χώρο γραφής ακόμη και τη γυ-
μνή πλάτη μιας ερωμένης. Η «υποκριτική τέχνη των θηρίων»
(Müller: 39) τονίζεται ξανά, θεατρικά αυτή τη φορά. Καθρέ-
φτης που αποκαλύπτει την ψυχή του παραλήπτη, η «επιστο-
λή» γράφεται μπροστά στα μάτια του θεατή από αυτόν που
την ακούει πάνω στη σκηνή.

Στο μακρινό παρελθόν οι κριτικοί δύσκολα αποδέχονταν
την «καταστροφή» των μνημείων λόγου της χώρας τους.
Έχουν περάσει, αμετάκλητα ελπίζω, οι εποχές που οι κριτικοί
μας αποδοκίμαζαν τον Απουίη, γιατί τόλμησε να γράψει μια
σύγχρονη *Αντιγόνη*. Δεν είχαν προφανώς αντιληφθεί την αστεί-
ρευτη δημιουργικότητα που αναβλύζει μέσα από το έργο του
Σοφοκλή και μεταμορφώνεται σε άπειρες εκδοχές. Ηρωίδα και
της ψυχάνalysis στον εικοστό αιώνα, η Αντιγόνη αναπαρι-
στά την **καθήλωση** μιας νέας γυναίκας σε εμπειρίες της παιδι-

κής ηλικίας, την αγάπη της για την οικογένεια που είχε όταν ήταν μικρή, και που υποκαθιστά την επιθυμία της για νέα οικογένεια.

Τα σύγχρονα έργα με ηρωίδα την Αντιγόνη επαναστατούν, όχι μονάχα εναντίον της αδικίας ή της παράλογης εξουσίας, αλλά και εναντίον της πρώτης *Αντιγόνης*. Η ηρωίδα του Απουίη κάνει μια απόλυτη, υπαρξιακή επανάσταση. Στον Brecht τα αδέρφια επαναστατούν εναντίον του στερεότυπου των αδελφών εχθρών (που έδωσε τον υπότιτλο στην πρώτη τραγωδία του Racine: *Θηβαΐδα ή Οι αδελφοί εχθροί*), αρνούνται να υποκύψουν στη Μοίρα, δημιουργούν συνειδητά τη δική τους, και ας τους οδηγήσει σε βέβαιο θάνατο· τουλάχιστον θα είναι δική τους επιλογή, και ο θάνατος θα επέλθει ύστερα από πάλη. Δεν θα έχουν καταθέσει εύκολα τα όπλα. Στο έργο της Μαρίας Λαμπαδαρίδου-Πόθου, *Αντιγόνη ή Νοσταλγία της τραγωδίας*, ο Κρέων απεκδύεται την ψυχαναλυτική έννοια πατέρας-τύραννος, αλλά αποκλειστικά για να εξαφανιστεί πίσω από την ασημαντότητά του, τραγικό (και αντι-τραγικό) συστατικό της δικής μας εποχής, σύμφωνα με τη συγγραφέα. Η παρα-ποίηση είναι συχνά πηγαία και αγνή ποίηση.

Αλλά και όταν ο επόμενος συγγραφέας μένει πιστός στον θεατρικό λόγο του πρώτου, όπως είναι η περίπτωση του Brecht σε σχέση με τον Σοφοκλή (*Η Αντιγόνη του Σοφοκλή*, εξάλλου, είναι ο πλήρης τίτλος του έργου του), πάλι η σφραγίδα του είναι έντονη. Ας πάρουμε ένα σύντομο παράδειγμα. Η πρώτη Αντιγόνη έχει ένα μυστικό. (Η έννοια του μυστικού είναι μία από τις τεχνικές του τραγικού· η κυρία Άλβινγκ μάλιστα έχει δύο μυστικά.) Το μυστικό, λοιπόν, θα το μοιραστεί μόνο με την αδελφή της, το αίμα της, αυτήν για την οποία χρησιμοποιεί τη λέξη με βαθιές συναισθηματικές συνδηλώσεις: «αυτάδελφον» (πρβλ. *Ευμενίδες*: στ. 89) – «σε κάλεσα έξω από τις αυλόπορ-

τες για να με ακούσεις μόνη» (στ. 18-19). Και ενώ η Ισμήνη δεν γνωρίζει τίποτε, η Αντιγόνη είναι ενήμερη για κάθε εξέλιξη, σαν να έχει μια μνητική επικοινωνία με την πόλη, ή σαν να βρίσκεται συγχρόνως εκεί και εδώ. Η Ισμήνη του Brecht θα αρκεστεί στη διαπίστωση:

Δεν πήγα στην αγορά, Αντιγόνη. Κανένα νέο για τους αγαπημένους μας δεν έφτασε ως εμένα.

Ο σύγχρονος συγγραφέας ερμηνεύει το αρχαίο κείμενο, διατηρώντας την πολυσημία του, πράγμα θεωρητικά ανέφικτο σε αποκωδικοποίηση. Μας υποχρεώνει να αναρωτηθούμε: Μα πώς γίνεται; Ποια είναι στο βάθος η ιδιοφυία του Brecht και από ποιο υλικό ακριβώς είναι φτιαγμένη η ηρωίδα; Για να απαντήσουμε απνευστί: η σοφόκλεια Αντιγόνη αντιπροσωπεύει την επιτομή της γνώσης· δεν χρειάζεται να πάει στην αγορά για να συλλέξει πληροφορίες, και ο Brecht το γνωρίζει.

Ένας μεγάλος δεξιοτέχνης της νέας γραφής αρχαίων κειμένων είναι ο Jean Cocteau. Αφού μετέφρασε τον *Οιδίποδα τύραννο* στη γαλλική –η μετάφρασή του μάλιστα μεταφράστηκε στη λατινική και έγινε το λιμπρέτο για το ορατόριο του Igor Stravinsky, *Oedipus Rex*– έγραψε ένα δικό του *Οιδίποδα* με τον τίτλο *Η χθόνια μηχανή*. Το έργο αποτελείται από τέσσερεις πράξεις, αλλά μόνο η τέταρτη χρησιμοποιεί τον Σοφοκλή. Εκείνο που συγκλονίζει στο έργο είναι ότι, ενώ μένει πιστό στα πάθη του *Οιδίποδα*, μας κάνει να ζούμε την απειλή του ανερχόμενου φασισμού στην Ευρώπη. Λίγους μήνες πριν από την προεμιέρα, που έγινε στις 10 Απριλίου 1934, οι Γάλλοι ακροδεξιοί είχαν κατέβει στους δρόμους του Παρισιού, να διαδηλώσουν και να απαιτήσουν μια διακυβέρνηση παρόμοια με τις δικτατορίες της Ιταλίας και της Γερμανίας. Ο κίνδυνος που απειλεί τη χώρα του, μαζί με το έργο του Σοφοκλή, είναι το υλικό από