

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

Σύγχρονες τάσεις: δράμα, λογοτεχνία, τέχνη

Το κύριο καθήκον της αισθητικής είναι η μελέτη του αισθητικού αντικειμένου μέσα στην ιδιαιτερότητά του [...] και πρώτα από όλα πρέπει να καταλάβουμε το αισθητικό αντικείμενο με συνθετικό τρόπο, στην ολότητά του, να καταλάβουμε τη μορφή και το περιεχόμενο στην ουσιαστική τους διασύνδεση, να καταλάβουμε τη φόρμα σαν φόρμα του περιεχομένου, και το περιεχόμενο σαν περιεχόμενο της φόρμας, για να αντιληφθούμε την ιδιαιτερότητα και το νόμο αυτών των αμοιβαίων σχέσεων. [...] Η καλλιτεχνικά δημιουργική φόρμα δίνει πάνω από όλα μορφή στον άνθρωπο, ύστερα στον κόσμο.

(Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*)

Θεατρικότητα και αφηγηματικότητα

Όσο η διάκριση ανάμεσα σε δραματική και επική μορφή αμβλύνεται τόσο η υβριδικότητα αναπτύσσεται και περιπλέκεται εν ονόματι της θεατρικής αυτονομίας, ενώ η θεατρική γραφή κινείται στην κατεύθυνση της σύντηξης λόγου και σώματος. Και η σύγχρονή μας γαλλίδα συγγραφέας Noëlle Renaude δήλωνε ήδη το 1991: «αν υπάρχει κάτι για το οποίο είμαι σίγουρη είναι ότι η θεατρική γραφή – και μόνο αυτή – είναι μια φυσική γραφή»⁷⁸, υπονοώντας αυτήν τη συνένωση λόγου και σώματος που ενσταλάζει στον πυρήνα του κειμένου και αποκαλύπτει την επιδίωξη της θεατρικότητας από τους ποιητές. Κάθε απόπειρα ορισμού και θεωρητικής σύνθεσης της έννοιας της «θεατρικότητας» βρίσκεται αντιμέτωπη με αμφισβητήσεις και

⁷⁸Noëlle Renaude, «Un parti désespéré», *Théâtre/Public* 100 (Ιούλιος-Αύγουστος 1991): 93. Αναφέρεται από τον D. Bradby, *Le théâtre en France de 1968 à 2000*: 617.

αντίθετες κρίσεις. Πολυσυζητημένη και πολύπλοκη, η θεατρικότητα συνιστά συχνά αντικείμενο επιστημονικών συμποσίων. Ποικίλες απόψεις έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί που φανερώνουν τη σχετική αμηχανία: υπάρχουν τόσες θεατρικότητες όσοι συγγραφείς ή η θεατρικότητα είναι ένα είδος προφορικότητας ή ακόμη η θεατρικότητα έχει να κάνει με την κινησιολογία, είναι ο τρόπος που το κείμενο βάζει σε κίνηση το σώμα. Στο εύλογο ερώτημα αν «το θέατρο είναι εξ ορισμού θεατρικό;», η απάντηση θα ήταν κατ' αρχήν «ναι». Γιατί γενικά η θεατρικότητα συνδέεται με τη σκηνική αναπαράσταση και τοποθετείται σε όλους τους συντελεστές της θεατρικής δραστηριότητας και κατά κύριο λόγο στο κείμενο. Μόνο η διαλογικότητα – στοιχείο μίμησης της πραγματικότητας – αρκεί, σε ορισμένους μελετητές, για τη διαπίστωση του θεατρικού. Και αυτή μπορεί να επιλέγει τρόπους λεκτικούς ή παρα-λεκτικούς, ενώ σε κάθε περίπτωση υπάρχει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο η απεύθυνση πομπού σε δέκτη, ενταγμένη σε ένα σύστημα επικοινωνιακό που λειτουργεί στο σανίδι, αλλά με πραγματικό αποδέκτη το κοινό της πλατείας. Και τα μονολογικά κείμενα, σύμφωνα με αυτή την άποψη, πώς θα χαρακτηρίζονταν λόγω της μορφικής τους ιδιαιτερότητας; Εδώ έρχονται να απαντήσουν οι διάφορες κατά καιρούς εκφρασμένες απόψεις, ανιχνεύοντας τον θεατρικό χαρακτήρα της γραφής σε λιγότερο εμφανή στοιχεία. Το πλήθος και η αντιφατικότητα των απόψεων αποδεικνύει την πολυπλοκότητα της θεατρικότητας, που αποδίδεται άλλοτε στο συγγραφέα, άλλοτε στον καλλιτεχνικό συντελεστή, θεωρείται δηλαδή είτε σύμφυτη στο κείμενο, είτε επινοημένη στη διαδικασία της παράστασης.

Για την ιστορία, ο όρος εμφανίζεται στη Γαλλία το 1954 από τον Roland Barthes, στον πρόλόγό του για «το θέατρο του Baudelaire». «Είναι το θέατρο χωρίς το κείμενο, είναι μια πυκνότητα σημείων και αισθήσεων που κατασκευάζεται στη σκηνή με βάση το γραπτό»⁷⁹, βεβαιώνει, η οποία βασίζεται στην υλικότητα της γραφής, και ο κριτικός αντιπαραθέτει την «πληροφορική πολυφωνία» του θεάτρου στη «λογοτεχνική μονωδία». Η όποια

⁷⁹Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Παρίσι, Seuil, 2002: 123. Ο André Helbo σχολιάζει την άποψη του Barthes, *Le théâtre: texte ou spectacle vivant?*, Παρίσι, Klincksieck/50 Questions, 2007: 29-30. Και ο J.-P. Sarrazac, αναφερόμενος στους Barthes και Dort, εξηγεί ότι γι' αυτούς «η θεατρικότητα, είναι αυτό που επιτρέπει να σκέφτεσαι το θέατρο όχι χωρίς το κείμενο, αλλά [...] με βάση το σκηνικό του γίνεσθαι. [...] είναι κυρίως η βούληση, απαλλάσσοντας το θέατρο από την αφηρημένη και αχρονική λογοτεχνική του ταυτότητα, να αποκαταστήσει την επαφή του με τον κόσμο και την πραγματικότητα», *Critique du théâtre*, Μπελφόρ, Circé, 2000: 65.

προσέγγιση του θέματος της θεατρικότητας, αλλά και της «μόλυνσης» του θεάτρου από το μυθιστόρημα, παραπέμπει εκών/άκων στο πρώτο θεωρητικό κείμενο για το θέατρο, την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, όπου νύξεις για το εν λόγω θέμα διαφαίνονται στις διατυπωμένες θεωρητικά απόψεις. Αυτό το αποσπασματικό κανονιστικό κείμενο – σημειώσεις μαθημάτων που επανειλημμένα ανασκευάστηκαν για να χρησιμοποιηθούν στο Λύκειο – είναι αποκαλυπτικό του διχασμού του φιλοσόφου ανάμεσα στην ιδιότητα του θεωρητικού και τη θέση του θεατή, αφού η πολυπλοκότητα του θεάτρου εδρεύει εν πολλοίς στην αναπαραστατική διάσταση του κειμένου⁸⁰.

Για τον πρώτο θεωρητικό του θεάτρου, η *μίμησις* είναι η βασική προϋπόθεση κάθε μορφής τέχνης. Αξιοσημείωτο είναι ωστόσο ότι ο αρχαίος φιλόσοφος διακρίνει, στα *Φυσικά* του, δύο τρόπους μίμησης. «Αφενός, η τέχνη ολοκληρώνει αυτό που η φύση αδυνατεί να επιτύχει, αφετέρου μιμείται», παρατηρεί. Είναι ουσιώδης η λεπτή διάκριση ανάμεσα σε απομίμηση, προσηλωμένη στην πραγματικότητα, και στο στυλιζάρισμα, την ποιητικότητα, τη δημιουργική μίμηση που υπερβαίνει τη φύση και καθορίζει την τέχνη η οποία ταλαντεύεται ανάμεσα στο «ρεαλισμό και το στυλιζάρισμα»⁸¹. Σε ό,τι αφορά στο θέατρο, η *Ποιητική* συναρτά τη μιμητική δραστηριότητα με την ευχαρίστηση: «Από την παιδική τους ηλικία, οι άνθρωποι έχουν, μέσα στη φύση τους, την τάση να αναπαριστούν και την τάση να τέρπονται στις αναπαραστάσεις.» («Το τε γαρ μιμείσθαι σύμφατον τοις ανθρώποις εκ παίδων εστί [...] και το χαίρειν τοις μιμήμασι πάντας») (1448β, Κ. 4). Η τέρψη του θεάματος, της παράστασης, είναι βεβαίως σε άρρηκτη σχέση με την πολυσυζητημένη κάθαρση, όπου φαίνεται πως ο Αριστοτέλης διακρίνει στη διαδικασία της πρόσληψης μια δεδομένη αποστασιοποίηση, βασισμένη στην επίγνωση του θεατή ότι τα σκηνικά δρώμενα είναι φανταστικά. «Ευχαριστιόμαστε να βλέπουμε τις πιο τρομερές εικόνες που η θέαση τους στη ζωή μας είναι οδυνηρή» («Α γαρ αυτά λυπηρώς δρώμεν, τούτων τας εικόνας τας μάλιστα ηκριβωμένας χάιρομεν θεωρούντες») (1448β, Κ. 4), βεβαιώνει ο θεωρητικός αποδίδοντας στα συναισθήματα του ελέους και του φόβου την ευχαρίστηση της κατευναστικής κάθαρσης, η οποία συντελείται μέσα από τη διαδικασία της ταύτισης/αποστασιοποίησης. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι οι μεγάλοι τραγικοί ποιητές μας αντλούσαν τα θέματα τους από το μακρινό ιστορικό παρελθόν ή από τη μυθολογία, πρα-

⁸⁰Σχετικά με την *Ποιητική*, βλέπε, Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*: 23-41.

⁸¹Αναφέρεται από την Marie-Claude Hubert, στο ίδιο: 10.

κτική που υιοθετήθηκε και πολύ αργότερα – αρκεί να θυμηθούμε τα σαιξπηρικά έργα – αλλά συνεχίζεται επίμονα και στην εποχή μας. Η χρονική οπισθοχώρηση είναι άλλωστε ένα πολύ εύστοχο τέχνασμα θεατρικότητας, όπως επιβεβαιώνεται εμμέσως και από τον γάλλο σκηνοθέτη Antoine Vitez που σημειώνει: «Το θέατρο, σαν μορφή, συνδέεται, νομίζω, κατά το μάλλον ή ήττον συνειδητά, με το Παρελθόν. Αφηγούμαστε την ιστορία του Παρελθόντος, ντυνόμαστε όπως στο Παρελθόν, έχουμε έναν τρόπο έκφρασης πεπερασμένο»⁸².

Σε στενή σχέση με τον περασμένο χρόνο συντελείται συχνά στο θέατρο ένα είδος χρονικού εγκλιβωτισμού, όταν, με δεδομένο ότι πρόκειται για το χώρο συντήρησης των μορφών του παρελθόντος, η ανάμνηση ανάγεται σε συστατικό της θεατρικής γραφής και μέσα από το παιχνίδι παρόν/παρελθόν, εδώ/εκεί, μέσα/έξω – όπου το εδώ και τώρα ανταγωνίζεται με το εκεί και τότε – αναδεικνύεται σε φορέα θεατρικότητας. Κάτω από τον τίτλο «Η μνήμη στο θέατρο και το θέατρο της μνήμης» – όπου διολισθαίνει εμφανώς η έννοια της διακειμενικότητας – μπορούμε να διακρίνουμε τρεις τουλάχιστον διαφορετικούς μνημονικούς τύπους σε συνάρτηση με το γραπτό κείμενο και την υλοποίησή του: το θεατρικό πρόσωπο θυμάται το παρελθόν του – καθημερινό ή μυθικό –, το θέατρο θυμάται το παρελθόν του – με τη μεταγραφή αρχαίων μύθων ή μεταγενέστερων – ή ακόμη η σκηνοθεσία θυμάται – με την, όχι σπάνια, μεταφορά ετεροχρονισμένων σκηνικών εικόνων, για παράδειγμα τη μεταφορά στη σκηνική πράξη στοιχείων του σύγχρονου τραγικού σε παράσταση αρχαίας τραγωδίας⁸³. Στην κίνηση της «οπισθοχώρησης» θα πρόσθετα και την επιστροφή των δημιουργών στα ίδια τους τα έργα, για να πουν αυτό που δεν είπαν την πρώτη φορά.

Βαθύς γνώστης λοιπόν της ανθρώπινης φύσης, ο Αριστοτέλης πρώτος επιμένει στην αποστασιοποίηση του θεατή κατά τη διαδικασία της πρόσληψης, η οποία συναρτάται άμεσα με στοιχεία καταγγελτικά του θεατρικού ψέματος. Αιώνες αργότερα ο Νίτσε συντάσσεται με την άποψη που αποδίδει στον ιδανικό θεατή συνείδηση του έργου τέχνης. «Πράγματι, είχαμε πάντα την πεποίθηση ότι ο αληθινός θεατής, όποιος και αν είναι, όφει-

⁸²Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, Παρίσι, Gallimard, 1991: 129.

⁸³Προσφέρεται ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα η ομοιότητα στο παρουσιαστικό του Τειρεσία, τόσο στον *Οιδίποδα* του Peter Brook (Επίδαυρος, 1996;) όσο και σε εκείνον του Βασίλη Παπαβασιλείου, με τον Λάκω του *Περιμένοντας τον Γκοντό* (Επίδαυρος, 2000). Εδώ ανακύπτει και το άλλο μεγάλο θέμα της διακειμενικότητας στο επίπεδο της παράστασης.

λε να διατηρεί σταθερή την αίσθηση ότι βλέπει ένα έργο τέχνης και όχι μια εμπειρική κατάσταση»⁸⁴, βεβαιώνει. Ας σημειωθεί ότι η παραπάνω δήλωση του γερμανού φιλόσοφου περιέχεται στο χωρίο που μελετά το ρόλο του χορού στην τραγωδία και όπου τονίζεται η «αντινατουραλιστική» του παρουσία. Στην ίδια κατεύθυνση τοποθετείται και ο Άντον Τσέχοφ: «Ο σκοπός δεν είναι να δείξουμε τη ζωή όπως είναι ή όπως θα 'πρεπε να είναι, αλλά όπως μας φανερώνεται στα όνειρα.»⁸⁵ Αλλά και ο Vitez όταν δηλώνει κατηγορηματικά: «Να μη μιλάμε για το είναι αλλά για το δεν είναι, για το αλλού και άλλοτε»⁸⁶.

Από τη θέση του θεωρητικού, κατατάσσοντας το θέαμα ανάμεσα στα έξι συστατικά στοιχεία του θεάτρου, ο Αριστοτέλης υποστηρίζει την υπεροχή της τραγωδίας έναντι του έπους και τονίζει τον θεαματικό της χαρακτήρα. Χωρίς σαφή αναφορά στο ρόλο του ηθοποιού, και με δεδομένο ότι το θεατρικό κείμενο προσφέρεται ομοίως και εκτός σκηνής, άρα προορίζεται εξίσου για ανάγνωση, υπογραμμίζει τους σκηνικούς περιορισμούς του θεάτρου και ιδιαίτερα την αδυναμία αναπαράστασης ταυτόχρονων γεγονότων, πράγμα εφικτό στο έπος που δικαιώνει εν μέρει και την έκτασή του: «Διαφέρει δε κατά της συστάσεως το μήκος και το μέτρον» (1459β, Κ. 24)⁸⁷. Αν ολόκληρο το διασωθέν κείμενο της Ποιητικής αρθρώνεται στον άξονα της σύγκρισης της τραγωδίας με το έπος, ο μαθητής του Πλάτωνα καταλήγει στο συμπέρασμα της υπεροχής της τραγωδίας, μόνο μετά από μακρά βάσανο, όπου διαπιστώνεται η καθοριστική σημασία του σκηνικού θεάματος. Αντικρούοντας το επιχείρημα των «ποιοτικών» θεατών του έπους έναντι των «μετρίων» της τραγωδίας, απαριθμεί τα πλεονεκτήματά της επιμένοντας στα σκηνικά συστατικά, τη μουσική και το θέαμα – «την μουσικήν και τας όψεις» – που προκαλούν ευχαρίστηση, για να καταλήξει στο προτέρημα της σαφήνειας και στην ανάγνωση και στην παράσταση: «Είτα και το εναργές έχει και εν τη αναγνώσει και επί των έργων» (1462α, Κ.

⁸⁴Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* μτφ: M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe και J.-L. Nancy, Παρίσι, Gallimard, 1986: 53.

⁸⁵Άντον Τσέχοφ, *Ο Γλάρος*, μτφ. Ξένια Καλογεροπούλου, Αθήνα, Κέδρος, 1996: 17.

⁸⁶Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*: 129.

⁸⁷Σχετικά με τις ιδιαιτερότητες θεάτρου και μυθιστορήματος, «Η σκηνή δεν αντέχει την ανάλυση, δεν μπορεί να έχει λεπτομερείς περιγραφές και αφηγήσεις», γράφει η Ζωή Σαμαρά στο *Βλέμμα του συγγραφέα*: 43, και παραθέτει την αντίστοιχη άποψη του Shelly Frome: «Μια ιστορία πάνω στη σκηνή δεν είναι ίδια με μια ιστορία σε βιβλίο. Μια θεατρική ιστορία απαιτεί μια ειδική, συμπυκνωμένη μορφή.»

26). Τέλος, επανερχόμενος στο θέμα της μίμησης, υποστηρίζει το πλεονέκτημα της τραγωδίας να την πραγματώνει σε περιορισμένη έκταση – «ελάττωνι μήκει» – με το επιχείρημα ότι η συντομία ευχαριστεί περισσότερο από τη μεγάλη έκταση.

Δεν είναι λίγα τα κοινά στοιχεία που ο φιλόσοφος διακρίνει στα δύο είδη, όπως η μίμηση ή η διαλογική μορφή, τα οποία φανερώνουν την ύπαρξη της ανάμειξης των ειδών ήδη από τις απαρχές της λογοτεχνίας. Ωστόσο, όπως είναι γνωστό, η διαπιστωμένη υβριδικότητα στη λογοτεχνία – έντονη στο μοντέρνο θέατρο – που σημαίνει κυρίως την ύπαρξη της μυθιστορηματικότητας στο θέατρο, αλλά και αντίστοιχα την ύπαρξη θεατρικότητας σε άλλα είδη – είναι ένα γεγονός το οποίο πιστοποιείται εμφανέστατα στις πολλαπλές σκηνικές μεταφορές μη θεατρικών κειμένων στη σύγχρονη πρακτική. Κατά συνέπεια, η έννοια της θεατρικότητας θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί κάτω από ένα ευρύτερο πρίσμα. Με άλλα λόγια, μπορεί κανείς να διακρίνει δύο είδη θεατρικότητας: σε κειμενικό επίπεδο, αυτήν που αφορά σε κείμενα προορισμένα από το δημιουργό τους για τη σκηνή – και στην οποία έγινε αναφορά προηγουμένως και θα γίνει και στη συνέχεια – και εκείνη που εμπεριέχεται σε μυθιστορηματικά ή ποιητικά κείμενα. Μέσα από αυτή την οπτική η αναζήτηση της θεατρικότητας στον ευρύτερο χώρο της λογοτεχνίας οφείλει να κατευθυνθεί σε στοιχεία που συνιστούν τα γενικά αποδεκτά χαρακτηριστικά της δραματικής τέχνης, τα οποία, ενταγμένα δομικά στην κειμενικότητα της θεατρικής γραφής, δεν χαρακτηρίζονται ως ιδιαίτερα στοιχεία θεατρικότητας, αλλά απλώς ως κανονιστικές συνιστώσες του δράματος. Αντίθετα, η παρουσία τους σε μη θεατρικά κείμενα αντιμετωπίζεται ως φορέας θεατρικότητας, γιατί λειτουργούν μέσα στις αφηγηματικές ή ποιητικές δομές, σύμφωνα με τους νόμους του ζωντανού θεάματος με στόχο την αναπαραστατικότητα, την επικοινωνία, τη δράση⁸⁸. Ωστόσο, αν στην προηγούμενη συλλογιστική προστεθεί η προαναφερθείσα υβριδικότητα – που συνιστά αδιαμφισβήτητο γεγονός και άρα σημαίνει κατάργηση κάθε είδους κανόνων – τότε η απόπειρα κάποιας σχετικής τακτοποίησης του θέματος, που θα διευκόλυνε στη διαδικασία της προσέγγισης των κειμένων, αποδεικνύεται μάλλον αβάσιμη, επιβεβαιώνοντας περίτρανα την αρχική δυσκολία προσδιορισμού του

⁸⁸Η ενότητα «Θέατρο-ποίηση-ζωγραφική» βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στο άρθρο μου με τίτλο «Τα εύθραυστα όρια της ποίησης», *Οδός Πανός* 141 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2008), αφιέρωμα στον Μίλτο Σαχτούρη, επ. Ζωή Σαμαρά: 21-25, το οποίο μελετά ακριβώς την ύπαρξη θεατρικών δομών στην ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη.

όρου. Είναι γεγονός ότι, με την πορεία της εξέλιξης του δράματος, η αναζήτηση του θεατρικού στίγματος φαίνεται ότι όλο και δυσχεραίνει, με φυσική συνέπεια τη δύσκολη ανάδειξή του.

Θέατρο-ποίηση-ζωγραφική

Συζητώντας με τον John T. Naughton γύρω από τον Shakespeare, την ποίηση και το θέατρο, ο γνωστός γάλλος ποιητής και μεταφραστής του Yves Bonnefoy παρατηρεί με έμφαση: «αυτός ο ποιητής σκέφτηκε και κατάλαβε ότι η σωτηρία της γραφής του ήταν αλλού, ήταν εκεί όπου επίσης δούλευε, σαν από ένστικτο: στο θέατρο.» Και ο έμπειρος σαιξπηρικός μεταφραστής επεξηγεί την αξιοποίηση της ποίησης από τον ελισαβετιανό στη μεταφορά της στο χώρο του θεάτρου: «Η σκηνή προσέφερε τη δυνατότητα του ομιλούντος λόγου, στην καρδιά του οποίου, από το στόμα των προσώπων, τα κοινωνικά στερεότυπα [...] θα αφθονούσαν, θα φούντωναν, αλλά όπου ακόμη δεν θα έλειπαν οι διαυγείς ενοράσεις, οι ανατρεπτικοί λόγοι, προσφέροντας στον ποιητή την ευκαιρία να εμβαθύνει στη σχέση του με τη ζωή, τα συναισθήματα, το θάνατο, τις αυθεντικά αυτή τη φορά πραγματικές όψεις της ύπαρξης.»⁸⁹

Στην επαλήθευση της ρευστότητας των ορίων, που βρίσκεται στο επίκεντρο αυτής της μελέτης, θα συνεισφέρει η ποίηση του Μίλτου Σαχτούρη, συνιστώντας αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αφομοίωσης θεατρικών στοιχείων, τα οποία ενισχύουν τον επικοινωνιακό χαρακτήρα του γραπτού λόγου και συνεπώς υποστηρίζουν την πρόσληψη του ποιητικού προϊόντος. «Η ποίηση 'αλλάζει τη ζωή' και ανανεώνει τις κοινωνικές σχέσεις. [...] στις λέξεις που χρησιμοποιεί, λέξεις συνηθισμένες, επιδιώκει αυτήν τη διεργασία εντατικοποίησης της ανθρώπινης συναλλαγής», παρατηρεί ο σύγχρονός μας Bonnefoy, ο οποίος αναφέρεται συστηματικά στη σχέση ποίησης/θεάτρου, διακρίνοντας τον πολιτικό χαρακτήρα της ποίησης στην αναγνώριση του άλλου, που για τον ποιητή «είναι εξίσου αναγνώριση του άλλου μέσα μας», ανοίγοντας έτσι το δρόμο για «ένα παγκόσμιο 'εγώ' με ορίζοντα τον κόσμο, τον φυσικό και τον συμπαντικό.»⁹⁰

⁸⁹Yves Bonnefoy, *L'inachevable*, Entretiens sur la poésie 1990-2010, Παρίσι, Albin Michel, 2010: 79.

⁹⁰Στο ίδιο: 497. Σε αυτόν τον πλούσιο τόμο, ο ποιητής συζητάει για την ποίηση, επισημαίνοντας τις σχέσεις ποίησης/θεάτρου, ποίησης/ζωγραφικής. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι έχει γράψει δοκίμιο, με τίτλο *Théâtre et poésie, Shakespeare et Yeats*.

Δυο άνθρωποι ψιθυρίζουν
 τι κάνει την καρδιά μας καρφώνει;
 ναι την καρδιά μας καρφώνει
 ώστε λοιπόν
 είναι ποιητής («Τα δώρα», *Παραλογαίς*)⁹¹

Αυτοί οι τέσσερις στίχοι του Μίλτου Σαχτούρη δίνουν τη στόχευση της ποίησης του που κινείται δραστικά και αδυσώπητα προς τον άλλο. Οι «δύο άνθρωποι» είναι σίγουρα οι αναγνώστες, «οι παραλήπτες του μηνύματος.»⁹² Σε ένα είδος «ποίησης μέσα στην ποίηση» ο Σαχτούρης ρωτά για το ρόλο του ποιητή. Βυθισμένος στον κόσμο του ανείπωτου ψάχνει στη σιωπή των λέξεων τον ήχο και την εικόνα, για να πει τα μυστικά της ζωής, τα ανεξερεύνητα, και γκρεμίζει τα τείχη που ορθώνονται γύρω μας. Με ποικίλους τρόπους, ο ποιητικός λόγος κατευθύνεται ευθεία στις καρδιές των ανθρώπων. Η ανθρωποκεντρική του ποίηση εγγράφεται στον οριζόντιο άξονα, που πάει από την ψυχή του ποιητή στις καρδιές των άλλων, στον οποίο αντιτίθεται ο κατακόρυφος άξονας γη/ουρανόσ, στο χώρο της γραφής, που διαπερνά τη γήινη επιφάνεια. Σε άμεση συνάρτηση με τη γη – επιβεβαίωση του ρεαλιστικού χαρακτήρα της ποίησης – για να επικαλεστούμε τον Baudelaire – ο λόγος διεισδύει στα βάθη, για να εξορύξει την αλήθεια⁹³.

«Σήμερα αναγνωρίζουμε και αποδεχόμαστε την αντανάκλαση της κοινωνικής και ιστορικής εμπειρίας στον, εκ πρώτης όψεως, εντελώς περικλειστο ποιητικό κόσμο του Μίλτου Σαχτούρη»⁹⁴. Αυτή η ενδιαφέρουσα επισήμανση του Ευριπίδη Γαραντούδη προσανατόλισε την πρόθεση μου για ανίχνευση της θεατρικότητας στην ποίηση του Σαχτούρη σε περιοχές και στοιχεία που έχουν να κάνουν κυρίως με την απεύθυνση και τη διαλογικότητα του λόγου, ενισχύοντας τον επικοινωνιακό χαρακτήρα της γρα-

⁹¹Μίλτος Σαχτούρης, *Παραλογαίς*, (1948), *Ποιήματα (1945-1971)*, Αθήνα, Κέδρος, 1988: 44.

⁹²Ζωή Σαμαρά, εισαγωγή στο *Μίλτος Σαχτούρης. Φωνή από την άλλη ακρογιαλιά*, επιμέλεια, ανθολόγηση της ίδιας, Ερμής, 1997: 24. Στο ίδιο κείμενο η Σαμαρά σημειώνει: «Η πιο μαγική, η πιο επικοινωνιακή μορφή λόγου είναι η ποιητική»: 15.

⁹³Αναφορά στον ρεαλιστικό χαρακτήρα της ποίησης από τον Baudelaire γίνεται παρακάτω. Ενδεικτικοί για τη θεματική της διείσδυσης στη γη είναι οι τίτλοι του Σαχτούρη: «Ορυχείο», «Το πηγάδι», «Ο βυθός».

⁹⁴Ευριπίδης Γαραντούδης, «Μια υπόγεια, σιωπηλή, συνομιλία», *Ελευθεροτυπία*, Βιβλιοδρόμιο, (Σαββατοκύριακο 21-22 Ιουλίου, 2007).

φής του και ευνοώντας την κατάργηση ή έστω την άμβλυνση του εγκλεισμού-αποκλεισμού⁹⁵.

Άκρως αποκαλυπτικό της θεατρικής διάστασης στον κόσμο του Σαχτούρη είναι το ποίημα «Η σκηνή», ενταγμένο στη συλλογή με τον ενδεικτικό τίτλο *Με το πρόσωπο στον τοίχο*, που χρονολογείται από το 1952. Εδώ ο ποιητής έχοντας γκρεμίσει τον άορατο τέταρτο τοίχο θεάται το φέμα της ύπαρξης, στον κλειστό προσωπικό χώρο μιας κάμαρης – επιλεκτικό τόπο του μοντέρνου σύγχρονου δράματος:

Απάνω στο τραπέζι είχανε στήσει
ένα κεφάλι από πηλό
τους τοίχους τους είχαν στολίσει
με λουλούδια
απάνω στο κρεβάτι είχανε κόψει από χαρτί
δυο σώματα ερωτικά.

Στη συνέχεια, σύμφωνα με μια μοντέρνα σκηνική τεχνική, αναδεικνύει τα νήματα της απάτης: «Σπάγγοι διασχίζουν το δωμάτιο απ' όλες / τις πλευρές». Τέλος, στην κορύφωση της ευτυχέστερης στιγμής της ερωτικής πράξης, η αδυσώπητη πραγματικότητα δεν επιτρέπει αυταπάτες: «Η δυστυχία απ' έξω / έγδερνε τις πόρτες». Το ποίημα είναι «σκηνοθετημένο» με την πιο σύγχρονη αντίληψη του θεάτρου. Ο ποιητής-σκηνοθέτης-θεατής επέλεξε

⁹⁵Συχνά οι ποιητές υιοθετούν θεατρικές δομές, όπως ο Οδυσσεάς Ελύτης στη συλλογή του με τίτλο, *Ο Ήλιος ο Ηλιάτορας*. «Αφηγητής, Ο Ήλιος, Άνεμοι, Κορίτσι, Χορός ανδρών, Χορός γυναικών, Τραγουδιστές», είναι ο κατάλογος των προσώπων που αποκαλύπτει δομικές επιρροές της αρχαίας τραγωδίας, ενώ ο διάλογος ανάμεσα στα στοιχεία της φύσης και τους ανθρώπους παραπέμπει στο δημοτικό τραγούδι. Στόχος του ποιητή είναι να χαρίσει στην ποίηση τη δύναμη της «παρουσίας, της αμεσότητας στα πράγματα», δύναμη που δανείζεται από την τέχνη του θεάτρου. Μια και ο λόγος για τον Ελύτη, αρμόζει να αναφερθεί και η συλλογή του *Μαρία Νεφέλη*, που δομείται πάνω στην αντιφωνία. Εδώ ο λόγος περνά από την Μαρία Νεφέλη στον Αντιφωνητή, και δημιουργεί ένα διάλογο ανάμεσα σε τρεις φωνές, η τρίτη είναι του ποιητή. «Η Μαρία Νεφέλη περικλείει μέσα της κάθε τέχνη λόγου: τη διήγηση, τη μίμηση (σκηνικός λόγος) και απόηχους από όλα τα είδη της ποίησης: Λυρικής, Επικής, Σκωπτικής, κλπ. Μιας και το ποίημα είναι και σκηνικό, ο αναγνώστης είναι συνάμα και θεατής», Τζίνα Πολίτη, «Πλεύση για μια ανάγνωση», στο *Εισαγωγή στην Ποίηση του Ελύτη*, επ. Mario Vitti, επιλογή κριτικών άρθρων, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000: 222. Για τη χρήση θεατρικών δομών, όπως και για το παγκόσμιο εγώ που αναδύεται από τους στίχους του Ο. Ελύτη, βλ. Αφροδίτη Σιβεριτίδου, «Η γλώσσα που μιλά δεν έχει αλφάβητο», *Θέματα Λογοτεχνίας* 49 (2012): 137-144.

την αισθητική του «θεατρικού θεάτρου», που δεν συγκαλύπτει το ψεύδος, ενώ η παρουσία της εφιαλτικής πραγματικότητας εμφανίστηκε στη «σκηνογραφία» με έναν άγριο ζωικό κόσμο να παραφυλάει απειλητικά, μέσα στον κλειστό αλλά ανασφαλή ιδιωτικό χώρο:

στο πάτωμα τριγύριζαν φίδια
και πεταλούδες
ένas μεγάλος σκύλος φύλαγε
στη γωνιά («Η σκηνή», *Με το πρόσωπο στον τοίχο*)⁹⁶.

Αν μια γνωστή ιδιαιτερότητα της πολύπλοκης και πολυσυζητημένης πράξης επικοινωνίας στο θέατρο είναι ο πολλαπλός πομπός και ο συλλογικός δέκτης, εδώ ο συγγραφέας-σκηνοθέτης και συχνά ηθοποιός-πρόσωπο έχει αντικαταστήσει τον μοναδικό ποιητή. Όσο για τον μοναχικό αναγνώστη της ποιητικής πράξης επικοινωνίας, αυτός γίνεται συμμετέτοχος στο «δρώμενο», δίπλα στο δημιουργό, που ουδόλως τον αγνοεί και αυτονότητα αναγνωρίζει την πληθωρική παρουσία του:

πώς χτίσανε τόσα δωμάτια τόσα βιβλία τραγικά
δίχως μια χαραμάδα φως
δίχως μια αναπνοή οξυγόνου
για τον άρρωστο αναγνώστη («Ο σωτήρας», *Η λησμονημένη*)⁹⁷.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι στην ποίηση του Σαχτούρη η θεατρικότητα εμφωλεύει στην ένταση ανάμεσα σε ιδιωτικό και δημόσιο, σε ατομικό και συλλογικό, σε υποκειμενικό και πανανθρώπινο, που στοχεύει και πετυχαίνει την εμπλοκή του παραλήπτη. Στο κρίσιμο σημείο όπου ο ιδιωτικός χώρος δημοσιοποιείται, εκεί ακριβώς ο ποιητικός λόγος συναντά τον δραματικό· εξάλλου η δύναμη του σύγχρονου θεάτρου βρίσκεται εκεί που το έξω του λόγου και της εικόνας δομεί το μέσα των προσώπων. Και η κρίσιμη αυτή ένταση γίνεται θεατή μέσα στον παράδοξο κόσμο του ποιητή που μας εισάγει σε ένα βίαιο τοπίο ανατροπής, όπου ζωή και θάνατος συνυπάρχουν για να «πουν» τον κόσμο της εκκωφαντικής σιωπής. Ένταση που συχνά αγγίζει τα όρια της βίας και αποκάλυπτη ωμότητα διαπερνούν με δύναμη τον κόσμο του Σαχτούρη, καθώς, οργανωμένος στενά γύρω από τον άνθρωπο, ανοίγεται στο σύμπαν και ζωντανεύει από την παρουσία σε στεριά και θάλασσα ολόκληρου του ζωικού βασιλείου. Η ποίη-

⁹⁶Μίλτος Σαχτούρης, *Με το πρόσωπο στον τοίχο*, (1952), *Ποιήματα*: 86.

⁹⁷Μίλτος Σαχτούρης, *Η λησμονημένη*, (1945), *Ποιήματα*: 17.

Τότε λέω κι εγώ στο γκαρσόνι, πλάι μου
 – Φέρε μου ένα φλιτζάνι με μελάνι
 («Στο καφενείο με τις λίρες», Έκτοτε).

Οι εικόνες του Σαχτούρη συγκλονίζουν και αιφνιδιάζουν, γιατί περι-κλείουν την αγριότητα και την ιερότητα του τραγικού. Ανατρέποντας την κοσμική τάξη, με εργαλεία τη μεταμόρφωση και την παραμόρφωση, ο ποιητής επιχειρεί να ξορκίσει το κακό σε έναν κόσμο χωρίς ελπίδα. Σε έναν απίθανο κόσμο, όπου όλα έχουν ζωή, όπου τα «εκτοπλάσματα» αποκτούν υπόσταση, ο Μίλτος Σαχτούρης προσκαλεί στη μέθεξη, έτσι που «δι' ελέου και φόβου» να εξασφαλίσει την ποθητή «κάθαρση», κάνοντας έκκληση στο φαντασιακό του κάθε αναγνώστη-θεατή.

Ο Ορέστης Αλεξάκης στο αφηγηματικό του ποίημα, *Η δίκη*, οραματίζεται μια «Αίθουσα παγερή/σκοτεινιασμένη», όπου θα κορυφωθεί το δράμα της ζωής του, καθορίζοντας το χώρο της δράσης και «διδάσκοντας» τη στάση των «ηθοποιών-θεατών». «Σε στάση προσοχής προσμένουν όλοι την έσχατη κορύφωση του δράματος. Την κάθαρση. Τον έλεο και το φόβο», γράφει στη συλλογή του με τον σημαδιακό τίτλο *Θίασος στην εξέδρα*, ταυτίζοντας τη ζωή με το θέατρο, και κλείνει με το ερώτημα «...όμως ποιος είναι ο θεατής του έργου;»¹⁰⁰, στο οποίο έρχεται να απαντήσει ο ποιητής-θεωρητικός του θεάτρου της σκληρότητας Antonin Artaud: «Είμαι μάρτυρας. Είμαι ο μοναδικός μάρτυρας του εαυτού μου».

Ιδού εγώ: Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι (Το σύννεφο με τα παντελόνια)

Μέσα σε ένα σκηνικό ελευθερίας και χωρίς κανέναν ενδοιασμό ειδολογικής σφραγίδας, με μοναδικό κριτήριο το βαθύτερο νόημα του κάθε κεμένου και την ανταπόκριση του κοινού, δεν εκπλήσσει η παράσταση *Ιδού εγώ: Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι* από την Εταιρεία Θεάτρου Δυτικά της Πόλης, σε σκηνοθεσία Τάκη Τζαμαργιά (2010), με βάση την ποιητική σύνθεση *Σύννεφο με Παντελόνια* του Ρώσου ποιητή¹⁰¹. «Αφουγκραζόμενοι τις σημερινές

¹⁰⁰Ορέστης Αλεξάκης, *Θίασος στην εξέδρα*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2006: 28 και 35.

¹⁰¹Η παράσταση φιλοξενήθηκε στη Θεσσαλονίκη, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων που διοργάνωσε η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», στο θέατρο Αμαλία (28/04 -14/05/2010), με τον γενικό τίτλο «Προ-Τάσεις». Ταυτότητα της παράστασης. Διακειμενική σύνθεση και επεξεργασία: Ιερώνυμος Πολλάτος. Μετάφραση: Κωνσταντίνος Κ. Σικινιάς. Σκηνοθεσία-Δραματοουργική επεξεργασία: Τάκης Τζαμαργιάς. Σκηνικά: Γιάννης Θεοδωράκης. Κοστούμα: Έδουάρδος Γεωργίου. Κίνηση: Ζωή Χατζηαντωνίου, Κατερίνα Φωτιάδη. Μουσική: Πλάτων Ανδριτσάκης, Τάσος Σωτηράκης. Video-performance: Com.add.or. Φωτισμοί:-

ανησυχίες και τις ανάγκες του καιρού μας, κυρίως μετά την έκρηξη του περσινού Δεκέμβρη, πρόθεσή μας είναι να διερευνήσουμε τα όρια της σκη- νικής υπόστασης στην ποιητική σύνθεση του Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, *Σύν- νεφο με Παντελόνια*», διευκρινίζει ο σκηνοθέτης, αποκαλύπτοντας την ευ- ρύτερη πολιτική στόχευση της παράστασης. Η διερεύνηση των σκηνικών ορίων της ποίησης ευτύχησε στη μεταφορά της στο σανίδι, χάρη στην ευ- αισθησία της σκηνοθετικής σύλληψης και την εύστοχη υλοποίησή της από τους ερμηνευτές. «Ένα ποίημα που ο δημιουργός του το αφιερώνει στο μέλλον που έρχεται και το εισπράτουμε σαν βάλσαμο στην κραυγή ανά- γκης του σήμερα»¹⁰², γράφει ο Τζαμαργιάς, που προσεγγίζει το *Σύννεφο με Παντελόνια* «ως σενάριο για δημιουργία με αφορμή την επικαιρότητα [επιχειρώντας] να αναδείξει το νέο μιας άλλης σκληρής εποχής, αντίστοι- χης με τη δική μας», με απώτερο στόχο τη «σαρκαστική του συγχρονικότη- τα». Στο πνεύμα του καιρού που θεμελίωσε τη συγκεκριμένη επιλογή προ- στέθηκαν κείμενα της Αχμάτοβα, του Ρίτσου, της Κατερίνας Γώγου, ενώ το σκηνικό παρέπεμπε προκλητικά «σε ένα βιομηχανικό ποιητικό σύμπαν με φουτουριστικές πινελιές». Ένα πατάρι στο κέντρο της σκηνης, ένας εξώ- στης-πρόβολος προς την μεριά των θεατών, μια σκάλα, και μερικοί φωτει- νοί κάθετοι σωλήνες, όπου προστέθηκε ένα αχνό video και τα ζωντανά μου- σικά ακούσματα (ακορντεόν), συνέθεσαν το ευφυές σκηνικό από όπου ο ποιητικός λόγος απευθύνθηκε με αμεσότητα στους θεατές. Άλλωστε, εκείνο που συγκλονίζει στην κραυγή διαμαρτυρίας του ποιητή – που αυτοκτόνη- σε στα τριάντα επτά του χρόνια – είναι ακριβώς η φανερή αναζήτηση του άλλου, έτσι που ο λόγος, στο δεύτερο ενικό ή πληθυντικό πρόσωπο, να περνά άμεσα στον παραλήπτη από το στόμα του ηθοποιού-Μαγιακόφσκι:

Αν θέλετε –
Μπορώ να γίνω μανιασμένη σάρκα
– ή αν γουστάρετε ν' αλλάξω τόνο όπως ο ουρανός –
θα γίνω άφογα τρυφερός
δεν είμαι άντρας εγώ, είμαι ένα σύννεφο με παντελόνια!

Όσο και αν με την πρώτη ματιά φαντάζει παράδοξο υπάρχει μεταξύ

Άννα Μπόη. Βοηθοί σκηνοθέτη: Σμαρώ Κώτσια, Λευτέρης Ελευθερίου. Έπαιξαν: Γεράσι- μος Μιχέλης, Τζούλη Σούμα, Χάρης Χαραλάμπους, Αλέξανδρος Λυκούρας, Σόφη Παπα- δοπούλου.

¹⁰²Τάκης Τζαμαριάς, «Σκηνοθετικό Σημείωμα», στο πρόγραμμα της παράστασης. Από το πρόγραμμα είναι παρμένο και το απόσπασμα από το *Σύννεφο με Παντελόνια*.

ποίησης και θεάτρου μια υπόγεια σχέση, που δεν είναι άλλη από την ίδια την ύπαρξη της φωνής, όχι όμως αυτής που ακούγεται στο θεατρικό σανίδι και στοχεύει στο αυτί του θεατή. Πρόκειται γι' αυτές τις εσωτερικές φωνές που βουίζουν μέσα στο κεφάλι των ποιητών, αναζητώντας επιτακτικά την έξοδο τους, τη δημοσιοποίησή τους, με αντιπροσωπευτικότερο χώρο έκφρασής τους το μπεκετικό θέατρο. Τα μεταγενέστερα κείμενά του Beckett έγιναν πράγματι ο επιλεκτικός τόπος αυτού του θορυβώδους, τυραννικού μέσα. Το εκφράζει πολύ εύστοχα ο Yves Bonnefoy, όταν δηλώνει στο πλαίσιο μιας συζήτησης: «υπάρχουν σελίδες, που με τον τίτλο 'Μια φωνή' ή 'Μια άλλη φωνή', ή 'Η ίδια πάντα φωνή', είναι για μένα λόγια που νομίζω πως άκουσα έξω, αν και βγαίνουν από μέσα. [...] Φωνές σε διαφορετικές στιγμές και τρόπους μέσα σε όσα έγραψα. Φωνές, και μια σκηνή όπου υπάρχουν περνούν ή συναντιώνται, όπου μιλούν και μου μιλούν. Πιστεύω ότι αυτό το είδος θεάτρου χωρίς άλλη φαντασία εκτός από την ανιχνευτική είναι η ίδια η ουσία της γραφής που ταιριάζει στην ποίηση.»¹⁰³

Πέρα από την αμφίδρομη ειδολογική διείσδυση θεάτρου/ποίησης, παρατηρείται η διάχυση του θεάτρου προς άλλες μορφές τέχνης, οι οποίες υπερβαίνουν το λογοτεχνικό περιβάλλον, έτσι που θεατρικές δομές εμφανίζονται ανιχνεύσιμες στις πτυχές της ζωγραφικής και αποκαλύπτουν τον ευρύτερο διάλογο στο χώρο των τεχνών. «Το θέαμα δεν χρησιμοποιεί φόρμες που δημιουργούνται *ex nihilo*, τις δανείζεται από τις κοινωνικές δομές», παρατηρεί ο Patrice Pavis και μεταφέρει την άποψη του Francastel, κριτικού της τέχνης: «'Η ζωγραφική, η τέχνη, το θέατρο με όλες του τις μορφές – και θα προτιμούσα να πω το θέαμα – οπτικοποιούν σε ένα δεδομένο χρόνο όχι μόνο τους λογοτεχνικούς όρους και τους μύθους, αλλά τις δομές της κοινωνίας'»¹⁰⁴. Η ενδιαφέρουσα επισήμανση που συνδέει μεταξύ τους τις αναπαραστικές τέχνες, εξηγώντας ότι η σκέψη δημιουργεί τη μορφή ως «έκφραση του κοινού κοινωνικού περιεχομένου μιας εποχής», διευκολύνει και δικαιώνει τη μετάβαση μας στο χώρο των εικαστικών, που θα επιχειρηθεί στη συνέχεια, με βάση την πεποίθηση ότι όλες οι μορφές θεάματος αντλούν από την ίδια πηγή – τις δομές της κοινωνίας. Εξάλλου, η συνεργασία θεάτρου και ζωγραφικής – στην οποία θα εστιαστεί το ενδιαφέρον μας – θα χαρακτηρίζονταν αυτονόητη, λόγω και της δεδομένης διατεχνι-

¹⁰³Yves Bonnefoy, *L'inachevable*: 504. Ο Bonnefoy έχει μεταφράσει δέκα θεατρικά, ποιήματα και σονέτα του Σαίξπηρ.

¹⁰⁴Patrice Pavis, «Forme», στο *Dictionnaire du théâtre*.

κότητας της σκηνικής τέχνης. Επιπλέον, η σχέση θεάτρου/ζωγραφικής φαίνεται να πραγματώνεται περνώντας από τη διαμεσολάβηση της ποίησης, όπως εξηγεί ο ποιητής μεταφραστής του Σαίξπηρ, που έχει ασχοληθεί επισταμένως με τις καλές τέχνες. Ζώντας στον κόσμο των λέξεων, μέσω της ποίησης και των μεταφράσεων, ο Bonnefoy εμβαθύνει στην πολυπλοκότητα της γλωσσικής αναπαράστασης. «Για να βρεθούμε απολύτως κοντά στο παραμικρό γήινο πράγμα πρέπει να έχουμε παραβεί μέσα στις λέξεις, σε όλες τις λέξεις, το επίπεδο εκείνο όπου αυτές είναι μόνο μια αναλυτική αναπαράσταση της εμπειρικής πραγματικότητας, δηλαδή μερική, αφηρημένη, κλεισμένη σε ένα σύστημα που μας αποκλείει από τις αληθινές συναντήσεις»¹⁰⁵, επισημαίνει.

Μελετώντας τη σχέση θεάτρου-ζωγραφικής αναδύεται η ύπαρξη της διαλογικότητας, διευρυμένη εκτός του καθαρά λογοτεχνικού χώρου, καθώς συνδέεται με την ανάδειξη μιας άλλης γλώσσας μέσα στη λογοτεχνική, για «παράδειγμα των καλών τεχνών και της μουσικής»¹⁰⁶. Ξεκινώντας από αυτήν τη διαπίστωση, που αφορά τη λογοτεχνία όπου η μεταγλώσσα καλών τεχνών και μουσικής υπάρχει αποκλειστικά με τη μορφή των λέξεων, η αντίστροφη οπτική θα ήταν η ύπαρξη «άλλης γλώσσας» στα ίδια τα έργα τέχνης. Με την εξής ειδοποιό διαφορά ότι στο χώρο των εικαστικών και ιδιαίτερα της ζωγραφικής, που μας ενδιαφέρει, το διακείμενο – εδώ πρόκειται για το θέατρο – υπονοείται με τα μέσα που διαθέτει η εικόνα. Πέρα λοιπόν από τις γνωστές σχέσεις λογοτεχνίας και τέχνης, οι οποίες θεμελιώνονται στην απαραβίαστη σχέση τους με την κοινωνία, ειδικότερα το θέατρο και η ζωγραφική συνδέονται μέσω της οπτικής εικόνας, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο προσφέρει την ευχαρίστηση ή συχνά και τη γνώση αυτού που οι λέξεις αδυνατούν ή αρνούνται να πουν, όπως συμβαίνει κάποτε με το θέατρο. Σημειώνω ότι ο Goethe και ο Rilke συμφωνούσαν για την υπεροχή των χρωμάτων απέναντι στις λέξεις, της ζωγραφικής απέναντι στην ποίηση, αναγνωρίζοντας τη σημασία του οράν, που απεγκλωβίζει από τη λεκτική σαγήνη¹⁰⁷. Σε κάθε περίπτωση, επιλέγοντας τη λεκτική ή

¹⁰⁵Yves Bonnefoy, *L'inachevable*: 458.

¹⁰⁶Πρόκειται για άποψη του Marc Eigeldinger. Αναφέρεται από την Anne-Marie Gignoux, «De l'intertextualité à la réécriture», στο *Narratologie, Nouvelles approches de l'intertextualité*, επ. Alain Tassel, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001: 55.

¹⁰⁷Βλ. σχετικά Pighi Koutsoyannopoulou, «L'irruption de la peinture dans le théâtre: *Le tableau* de Ionesco, 'Art' de Yasmina Reza», στο *Le verbe et la scène, travaux sur la littérature et le théâtre en l'honneur de Zoé Samara*, επ. Aphrodite Sivetidou, Athanasia Tsatsakou, Παρίσι, Champion, 2005: 273-274.

μη-λεκτική έκφραση, οι δυο μορφές τέχνης συμβαίνει να συγκλίνουν στο χώρο του ανείπωτου και από αυτήν την άποψη ενδιαφέρουν την παρούσα μελέτη. Αν, λοιπόν, η θεατρική γραφή στοχεύει να συνενώσει λόγο και σώμα από όπου θα προέλθει η φωνή, οι εικαστικές αναπαραστάσεις του σώματος που δείχνουν το αθέατο έσω του ανθρώπου σμίγουν με τις επιδιώξεις του δράματος που ψάχνει στον αδιερεύνητο εσωτερικό χώρο. Επιπλέον, η ύπαρξη θεατρικών δομών, για παράδειγμα στη ζωγραφική, προκαλεί ιδιαίτερα, όταν ο ίδιος ο εικαστικός καλλιτέχνης εξειδικεύει το ενδιαφέρον του για το ανθρώπινο σώμα, με έμφαση σε αυτό που κρύβεται πίσω από την επιδερμική εικόνα και ακόμη, όταν ο ζωγράφος, ιδιαίτερα προσεχτικός στο φωτισμό της «σκηνής», εκφράζεται καλλιτεχνικά και λεκτικά με θεατρικούς όρους, σκηνοθετώντας και σκηνογραφώντας τους πίνακές του. Αναφέρομαι πιο συγκεκριμένα στον μεγάλο βρετανό ζωγράφο Lucian Freud, γερμανικής καταγωγής που πέθανε το 2011, εγγονό του Sigmund Freud.

Εκκεντρική προσωπικότητα ο L. Freud θεωρείται από τους σημαντικότερους εικαστικούς του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα και ασχολείται συστηματικά με το «γυμνό σώμα» σε όλη του την ωμότητα. Η έκθεση με τίτλο Atelier στο Centre Pompidou, στο Παρίσι (10 Μαρτίου-19 Ιουλίου 2010), εγγράφηκε στα βαρυσήμαντα καλλιτεχνικά γεγονότα της σαϊζόν. Επιδίωξη του καλλιτέχνη να «ενσαρκώσει [τα μοντέλα του], όπως ένας ηθοποιός [ενσαρκώνει ένα πρόσωπο]»¹⁰⁸. Ιδιόμορφος ρεαλιστής, ο Lucian Freud αναζητά το προσωπικό του όραμα των ανθρώπων και των πραγμάτων και βεβαιώνει ότι επιδιώκει «να προσφέρει στη θέαση μια εντατικοποίηση της πραγματικότητας», μέσα από παράξενες αφηγήσεις, που αναδύονται από την καταβύθιση στο ανθρώπινο σώμα. Ας σημειωθεί ακόμη η επανάληψη του όρου «σκηνοθεσία» και «σκηνογραφία» στο κείμενο της παρουσίας του έργου του, όπου η προσέγγιση με τη δραματική τέχνη προβλήθηκε κυρίως στην ενότητα με τίτλο «Όπως η σάρκα», – που δόθηκε στην τελευταία αίθουσα της έκθεσης. Εκεί λοιπόν διαβάζουμε: «Ζωγραφίζω ‘όπως η σάρκα’, σημαίνει ακόμη ότι [ο ζωγράφος] θεωρεί το έργο του σαν ένα ζωντανό οργανισμό», και είναι αυτό ακριβώς που προσεγγίζει το εικαστικό

¹⁰⁸Μεγάλο καλλιτεχνικό γεγονός θεωρήθηκε η έκθεση στο Παρίσι του βρετανού ζωγράφου Lucian Freud γεννημένου στο Βερολίνο, με τίτλο Atelier, 10 Μαρτίου - 19 Ιουλίου 2010. Η αναφορά στο έργο του ζωγράφου προέκυψε κατ' αρχάς από την προσωπική μου άποψη κατά την επίσκεψή μου στην έκθεση – συγκλονιστική –, ενώ επιβεβαιώθηκε και εκ των υστέρων ενισχύθηκε από το ενημερωτικό-επεξηγηματικό φυλλάδιο για τους επισκέπτες, από όπου αντλούνται και τα παραθέματα.

τού έργου στο ζωντανό θεατρικό γεγονός, ενώ «συναντά» την αριστοτελική άποψη για την τραγωδία¹⁰⁹. Μοναδικό θέμα των πορτραίτων του κορυφαίου εικαστικού θεωρείται η επίμονη παρατήρηση του ανθρώπινου ζώου. Ακόμη, εκείνο που πράγματι εκπλήσσει στη δουλειά του ζωγράφου, από την οπτική του θεάτρου, είναι αυτό που ονομάζει «ξαναδιάβασμα» των κλασικών. Ο Freud, μετά το 1980, δημιουργεί έργα με βάση μεγάλους ζωγράφους – Chardin, Cézanne, Constable's Elm, ανακατασκευάζοντας «σκηνές με βάση διάσημα μοντέλα»¹¹⁰. Για μια τέτοια «επανάληψη» πίνακα του Cézanne, ενδιαφέρει ο παρακάτω σχολιασμός, «αντικαθιστά την αυλαία που ανοίγει τη σκηνή με θεατρικό τρόπο», ενώ η πρακτική των «επαναλήψεων» παραπέμπει ευθέως στην αντίστοιχη πρακτική της «μεταγραφής» (réécriture) στο χώρο του θεάτρου – όρος που συχνά συγχέεται με τη διαλογικότητα ή τη διακειμενικότητα, αποκαλύπτοντας την αοριστία που επικρατεί στην επιλογή της ορολογίας που αφορά στη μεταγλώσσα.

Τη στιγμή που οι περιορισμοί στον έσω χώρο της λογοτεχνίας φαίνεται να έχουν αρθεί – εννοώ το καθεστώς της ειδολογικής ανάμειξης που θεωρείται πλέον εδραιωμένο – είναι γεγονός ότι οι υπόγειες διαδρομές και οι ευτυχείς συναντήσεις μεταξύ των διαφόρων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης είναι υπαρκτές και προκαλούν έντονα το ερευνητικό ενδιαφέρον. Ακόμη μια έκθεση ζωγραφικής με τον αποκαλυπτικά λογοτεχνικό της τίτλο «Έγκλημα και τιμωρία» προειδοποιεί για τη συνάντηση ζωγραφικής-λογοτεχνίας, στο Μουσείο Orsay, στο Παρίσι (16 Μαρτίου ως 27 Ιουνίου 2010) και επιβεβαιώνει και ενισχύει την παραπάνω άποψη. Delacroix, David, Degas, Géricault, Goya, Courbet, Picasso, Dalí, Giacometti, Warhol, δίπλα στον Dostoïevski, τον Baudelaire και κυρίως τον Hugo – χωρίς καμία πρόθεση πιστής απαρίθμησης εκ μέρους μου και για τις δυο μεριές – διέγραψαν και σχολίασαν μια διαδρομή που αρχίζει από τον πρώτο εγκληματία της ανθρωπότητας, τον Κάιν, και φτάνει μέχρι τον 20^ο αιώνα, επι-

¹⁰⁹Πράγματι, κατ' επανάληψη στην *Ποιητική* γίνονται παραλληλισμοί της τραγωδίας με το ζωντανό σώμα, υποδηλώνοντας τη βαθιά ανθρωποκεντρική προέλευση της σκέψης του πρώτου θεωρητικού, όπου στηρίζει το μεγαλείο της τραγικής ποίησης. Αναφέρω ενδεικτικά ένα απόσπασμα: «Όπως τα σώματα και οι ανθρώπινες υπάρξεις οφείλουν να έχουν μια έκταση, που το βλέμμα να μπορεί εύκολα να αγκαλιάζει, έτσι και οι ιστορίες πρέπει να έχουν μια έκταση που η μνήμη να μπορεί να συγκρατεί» (1450β, Κ. 7), γράφει ο Αριστοτέλης για την ενότητα της δράσης, προσβλέποντας στην προοπτική του ζωντανού θεάματος.

¹¹⁰Μνημειώδης έκθεση με πορτραίτα του Lucian Freud, διοργανώθηκε στη National Portrait Gallery του Λονδίνου, με τίτλο «Lucian Freud Portraits» (Φεβρουάριος – Μάιος 2012).

μένοντας στον 18^ο αιώνα της Γαλλικής Επανάστασης. Εδώ η λογοτεχνία υποστήριξε, ερμήνευσε, σχολίασε, προβληματίσε τον επισκέπτη, πλαισιώνοντας με εύστοχα παραθέματα τα έργα τέχνης που προβάλλονταν προς θέαση. Θα σταθώ μόνο στις πολλαπλές εικαστικές δημιουργίες του ίδιου θέματος από παλαιότερους και νεότερους καλλιτέχνες, είδος απεικονιστικής θεματικής επαναληπτικότητας που εδραιώνει την προσφιλή συγγραφική πρακτική και πέρα από τη λογοτεχνία. Αναφέρω ενδεικτικά το θέμα της «δολοφονίας του Μαρά», δοσμένο από τον David (18^{ος}), καθώς ο μύθος «της γυναίκας που απειλεί και σκοτώνει τον άνδρα» διαρκεί και εμπνέει τους ζωγράφους του 20^{ου} αιώνα («Η γυναίκα με το ψαλίδι»). Και φυσικά αυτονόητη θεωρήθηκε η συμβολή της επιστήμης του Ποινικού Δικαίου όπως και του κόσμου της δικαιοσύνης, δίπλα σε ληστές, μάγισσες, εγκληματίες που γοητεύουν τους καλλιτέχνες¹¹¹, με αποτέλεσμα την ευτυχή συνάντηση εικαστικών-λογοτεχνίας-επιστήμης.

Δράση και αφήγηση στη σκηνή

Με δεδομένη την αλλοίωση των ορίων, ας θυμηθούμε ξανά την παροιμιώδη ρήση του Antoine Vitez «κάνουμε θέατρο με οτιδήποτε», που κάθε άλλο παρά ουτοπική ακούγεται σήμερα, καθώς επιβεβαιώνεται με την παρουσία στο μοντέρνο θέατρο ακόμη και στοιχείων δοκιμίου. Ακραία περίπτωση συνιστά ο πολύ ξεχωριστός μονόλογος του Peter Handke *Βρίζοντας το κοινό* (*Outrage au public*). Πρόκειται για την «παρείσφρηση στο θέατρο, ιδιαίτερα δια μέσου του μονολόγου [...] ενός λόγου επιδεικτικώς και αγενώς διδακτικού.»¹¹² Σημειώνω ακόμη ότι η εντελής συμβατική μορφή του θεατρικού

¹¹¹Η έκθεση «Εγκλημα και τιμωρία», Μουσείο Orsay, Παρίσι, από 16/03/ έως 27/ 06/2010. Τα παραθέματα είναι παρμένα από το έντυπο της έκθεσης. Σημειώνω ότι η παρουσία του V. Hugo ήταν ίσως η πιο συστηματική, αφού «τα κείμενα, οι λόγοι και τα σχέδια του Victor Hugo προσφέρουν σίγουρα την πιο παθιασμένη συνηγορία που ο 19^{ος} αιώνας δημιούργησε ενάντια στην ποινή του θανάτου».

¹¹²Philippe Chardin, «Soliloque et théâtralité», στο *Théâtralité et genres littéraires, textes réunis et présentés par Anne Larue*, Πουατιέ, La licorne, UFR, Langues Littéraires, 1996: 328. Ο Σάββας Πατσάλιδης αφιερώνει στο βιβλίο του, *Θέατρο και Θεωρία*, ένα κεφάλαιο στον Peter Handke, με τίτλο «Peter Handke και το τέλος του μοντερνισμού». Μελετώντας το *Βρίζοντας το κοινό*, παρατηρεί: «Ο Handke σκόπιμα αποκλίνει από την καθιερωμένη γραμμή της θεατρικής επικοινωνίας, για να δώσει έτσι νέες διαστάσεις στα επί σκηνής δρώμενα, κάποιες άλλες επικοινωνιακές δυνατότητες. [...] να δημιουργήσει το ερέθισμα στο δέκτη να αρχίσει να προβληματίζεται και για τη σύσταση του κόσμου όπου ζει», Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000: 404. Το *Βρίζοντας το κοινό* ανήκει στα «ομι-