

Η σωματική γλώσσα της τραγωδίας.

Αντιγόνη του Σοφοκλή από το Teatro Olimpico, σε σκηνοθεσία Θόδωρου Τερζόπουλου. Επίδαυρος Αύγουστος 1995.

Η άποψη που θέλει τη σκηνική απόδοση της αρχαίας τραγωδίας να στηρίζεται είτε στα θεαματικά σχήματα είτε στα σταθερά θεμέλια του λόγου, παραβλέπει ασύγνωστα τη σωματική γλώσσα, που δεν ανήκει σε καμιά από τις δύο προοπτικές: υπερβαίνει από τη μια τις βραχύπνοες επιδιώξεις του εντυπωσιασμού και της ηδονής του οφθαλμού και, από την άλλη, υπονομεύει την υπεροχή του λόγου.

Ο Θ. Τερζόπουλος τα τελευταία χρόνια διερευνά αυτήν την περιοχή. Στην ενδοχώρα της υπάρχει μια μακρόχρονη παράδοση θεωρητικής και σκηνικής έρευνας, από τον Meyerhold και τον Craig, έως τον Grotowski και τον Artaud και από το Καμπούκι και το θέατρο του Μπαλί έως την αισθητική οπτική του Σ. Ταντάσι και του Σέλλαρς. Στις παρυφές της εργάζονται και σήμερα πολλοί καλλιτέχνες με σημαντικά ενίστε αποτελέσματα.

Σε κάθε παρόμοιο εγχείρημα, η γοητεία και η σχεδόν ανυπέρβλητη δυσκολία συμπορεύονται με την πρωτοτυπία ή την αυθαίρετη ερμηνεία. Η γοητεία πηγάζει από τη ρηξικέλευστη άρθρωση του σωματικού κώδικα (συχνά μέσα σε αμέσως αναγνωρίσιμα συμφραζόμενα) και την αναβίωση τελετουργικών σχηματισμών του χορού· η δυσκολία εμφωλεύει πάντοτε στην υποκατάσταση του δεσπόζοντος τραγικού λόγου. Η γόνιμη αφομοίωση εθιμοτυπιών, θρησκευτικών τελετών, λατρευτικών δρωμένων, καθώς και η επεξεργασία νέων μορφών κινησιακής έκφρασης διαμορφώνουν έναν πρωτότυπο σκηνικό λόγο, που διακυβεύεται συνεχώς στον μετεωρισμό της γλώσσας και της όρχησης.

Μια τέτοια πρόκληση αντιμετώπισε και ο Θ. Τερζόπουλος, μόνο που επωμίστηκε ακόμα μεγαλύτερο βάρος, αφού ο θίασος του Teatro Olimpico (το έμφυχο δυναμικό από το Πίκολο Τέατρο και το Στάμπιλε του Λ. Ρονιόνι), που είχε στη διάθεσή του, ήταν αλλόγλωσσος, αν και τέλεια εξασκημένος. Εξηγούμαι.

Ο σκηνοθέτης αναζητεί τη σωματική γλώσσα και ενέργεια, προσπαθεί, σε όλα του τα έργα που γνωρίζω, να εν-θυμηθεί και να εν-θυμίσει εικόνες, εμπειρίες και βιώματα, που έχουν απωθηθεί σωρευτικά σε παραμελημένες γωνιές του ανθρώπινου σώματος. Μιλάμε για έναν καλλιτέχνη που πέρασε από τη σχολή του Brecht, για έναν δάσκαλο που δεν διστάζει να οδηγήσει την ομάδα του στον Κιθαιρώνα για να ασκηθεί εν κύκλω, όπως οι ηθοποιοί στο Καμπούκι, και να ανακαλύψει μυστικά του σώματος, χαμηλές συναισθηματικές πηγές, πόρους, απ' όπου αποδεσμεύονται άγνωστες φωνές και ψυχικές δυνάμεις, ανύποπτες κινήσεις, ανεκμετάλλευτες μορφές ενέργειας· μιλάμε για έναν σκηνοθέτη που επιμένει να βλέπει στην τέχνη το μεγαλείο της ανθρώπινης ύπαρξης. Γι' αυτό δεν βιάζεται ποτέ· αργεί εμπρόθετα στις επιλογές του και στις πρόβες των έργων, δίνει σε κάθε παράσταση τον χρόνο που χρειάζεται μια γυναίκα για να φέρει στον κόσμο ένα παιδί: εννέα μήνες εξάσκησης, μάθησης και πόνου· γιατί ο λόγος που αρθρώνει ο Τερζόπουλος είναι ο λόγος του πάθους και του πόνου του σώματος, καθώς αυτό μοχθεί να ανασύρει τις κρυμμένες αλήθειες του.

Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια πρέπει να ειπωθεί και η παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή στην Επίδαυρο. Δεν πρόκειται για μια νέα σκηνική εκδοχή της *Αντιγόνης*, αλλά για ένα θαρραλέο, μοναχικό βύθισμα στα κοιτάσματα του μύθου, όπου η αντιηρωική, ασπείρουσα Αντιγόνη μαίνεται ενώπιον της αγάπης που σβήνει από τα μάτια της και του θανάτου που ενσκήπτει φοβερός. Το πειραματικό εγχείρημα του Τερζόπουλου ήταν διπλό: να σκύψει βαθιά μέσα στον τραγικό μύθο για να αντλήσει από τα πρόσωπά του νέες δυνάμεις και νέα βιώματα για την κατανόηση και την αντιμετώπιση του σύγχρονου βίου και να πλατύνει το νέο του όραμα σε διαφορετικές πολιτισμικές περιοχές. Υπάρχει δηλαδή μια κάθετη διαχρονική τομή και μια οριζόντια διαπολιτισμική σύνθεση που

διέπουν το όραμά του. Οι δυο αυτοί άξονες απεικονίζονται άλλωστε και στη σκηνή του: η κυκλική ορχήστρα, διαμέτρου δώδεκα περίπου μέτρων, εκπροσωπεί τον οριζώντιο άξονα, ενώ ο ισομήκης διάδρομος που την τέμνει εκπροσωπεί τον κάθετο άξονα. Η ορχήστρα συμβολίζει το εύρος της ανθρώπινης εμπειρίας — χαοτικής σαν την αίσθηση του κύκλου — και ο διάδρομος το βάθος του χρόνου, όπου η εμπειρία γεννιέται και μεταμορφώνεται αέναα.

Συναρπαστικό εγχείρημα, που στηρίζεται όμως και στον λόγο των προσώπων. Ο μεικτός χορός εκφραζόταν σε μεικτή γλώσσα, που όφειλε να αρθεί σ' ένα επίπεδο θέσης-άρσης, όπου η χρησιμώδης δύναμη της αρχαίας ελληνικής θα συναιρείτο με τις ευέλικτες καμπύλες της σύγχρονης ιταλικής. Η συναίρεση όμως δεν έγινε και η απόσταση μεταξύ των δύο γλωσσών έγινε αισθητή στους θεατές. Για ένα ιταλικό κοινό τα πράγματα ίσως ήταν διαφορετικά· το κοινό της Επιδαύρου όμως ένοιωσε να ξεδιπλώνονται δύο διαφορετικοί γλωσσικοί κόσμοι, χωρίς να μπορεί ο ένας να αγκαλιάσει τον άλλον. Η αίσθηση αυτή γινόταν ακόμη εντονότερη, στο μέτρο που ο σκηνοθέτης χρησιμοποιούσε τις λέξεις του επιθετικά, ως αιχμές που τρυπούσαν έναν αόρατο τοίχο.

Επόμενο ήταν το βάρος να πέσει κυρίως στην κίνηση και στον ρυθμό του χορού. Στο πεδίο αυτό ο Τερζόπουλος δικαιολόγησε πέρα για πέρα τις υμνητικές κριτικές που αποκόμισε από τις ευρωπαϊκές σκηνές. Με την εξαιρετη βοήθεια του Γ. Πάσσα στη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου και με ένα επιτελείο εκπληκτικά γυμνασμένων ηθοποιών, κατάφερε να δημιουργήσει έναν μικρόκοσμο του ανθρώπινου πάθους. Ο αφαιρετικός χώρος της σκηνής ήταν ολότελα επενδυμένος από τους ηθοποιούς και τα μέλη του χορού. Κανείς δεν έμενε ακίνητος και κανείς δεν έφευγε από τη σκηνή. Ακόμα και όταν ένα πρόσωπο αποσυρόταν στο βάθος του διαδρόμου, γέμιζε τον χώρο με την παρουσία του και με τη νηφάλια στάση του δημιουργούσε τη θερμοκρασία πριν από την έκρηξη.

Από τον αρχαίο μύθο ο σκηνοθέτης κράτησε ζωντανές και δεσπόζουσες τις έννοιες του έρωτα και του θανάτου. Σε όλα τα χρώματα που έντυναν την παράσταση, οι δύο αυτές αρχέγονες δυνάμεις εναλλάσσονταν διαρκώς: στο άσπρο και στο μαύρο των κοστούμιών, η νεανική ορμή και το θανάσιμο δέος, η αναβλύζουσα ελπίδα και ο βουβός πόνος· στο χρυσάφι του Κρέοντα και του Αίμονα, η βασιλική εξουσία, το κράτος, αλλά και η λάμψη του έρωτα και της ύβρεως· στο κόκκινο, το μένος της σύγκρουσης, το αίμα των ξεχασμένων νεκρών, ο έρωτας και ο θάνατος· στο μωβ, το λυκόφως μιας ζωής, η παραικμή ενός πολιτισμού, η δύση της ωμής εξουσίας και η ανεπαίσθητη ανάδυση μιας απροσδιόριστης ελπίδας. Όλα τα χρώματα διέγραφαν κύκλους συμβολισμών για να καλύψουν το βάθος της ανθρώπινης ιστορίας.

Η κίνηση του χορού ήταν από τα σημαντικότερα στοιχεία της παράστασης. Με δύο κορυφαίους, έναν έλληνα (Γάσος Δήμας) και έναν ιταλό (Πάολο Μούσιο), ο χορός μεταμορφώθηκε άπειρες φορές σε παφλάζον κύμα, σε σφιγμένο χέρι, σε φευγαλέο άνεμο και σε φοβισμένο παιδί. Χρησιμοποιήθηκαν αρχετυπικές στάσεις από τους ανατολικούς πολιτισμούς, από την αρχαϊκή γλυπτική, από το μοντέρνο μπαλέτο και τους αφρικανικούς χορούς. Όλος ο χορός λειτουργούσε σα να βρισκόταν συνάμα σε λατρευτικό μυστήριο, σε ταφική τελετή, σε δρώμενο μύησης και σε συνοδευτική πομπή μελλοθανάτου.

Την ίδια εκπληκτική κίνηση είχαν και οι ηθοποιοί: από τις χαμηλότερες κλίμακες του Κρέοντα (Αντόνιο Παλούμπο), έως τις υψηλότερες της Αντιγόνης (Γκαλατέα Ράντσι). Η τελευταία ήταν και η πιο ικανοποιητική στην εκφορά του λόγου δίπλα στα αρχαία ελληνικά χορικά. Μπροστά της ο Κρέων δεν κατάφερε να δημιουργήσει το αντίπαλο δέος· η καλύτερη στιγμή του σηματοδότησε το τέλος της σύγκρουσης, όταν συντετριμμένος έσκυβε πάνω στα πτώματα των δικών του και μύριζε, φιλούσε και χάιδευε το κορμί τους.

Από τον Τερζόπουλο μπορούμε να περιμένουμε όχι μόνο τη συνέχιση των διεθνών διακρίσεων, αλλά και τη διάνοιξη νέων θεατρικών οδών.

Δρώμενα 15, 1996