

«ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ», «ΑΝΤΙΓΟΝΗ», «ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ», «ΒΑΚΧΕΣ» ΣΤΟΥΣ ΔΕΛΦΟΥΣ

ΤΟΥ ΛΕΑΝΔΡΟΥ ΠΟΛΕΝΑΚΗ

Αν η Τραγωδία προσφέρει στο θεατή, κατά τον Αριστοτέλη, ηδονή, δηλαδή ευχαρίστηση, δεν πρέπει να ξεχνάμε ωστόσο ότι η ηδονή αυτή είναι **οικεία**, αρμόζουσα δηλαδή στη φύση του έργου.

Η **οικεία ηδονή** μ' άλλα λόγια, στενά συνδεόμενη με την Αριστοτελική **σύσταση πραγμάτων** της Τραγωδίας, προηγείται κάθε ανάλογης επί μέρους εμπειρίας του θεατή. Το ίδιο δεν συμβαίνει όμως, όπως συνοπτικά προσπάθησα να δείξω στο προηγούμενο σημείωμα, με την **κάθαρση** που δεν είναι **οικεία**. Πράγματι, αν δεχτούμε τη γενικά επικρατούσα άποψη ότι η Αριστοτελική **κάθαρση** αναφέρεται αποκλειστικά στο κοινό, στους θεατές της Τραγωδίας που καθάιρονται, λυτρώνονται δηλαδή μεσ' από τη μίμηση της σπουδαίας πράξης απ' τον ίδιο τον έλεο και το φόβο που προξενεί η σπουδαία πράξη στη μυτική της υπόσταση, δεχόμαστε τότε ότι η **κάθαρση** μετέχει της εμπειρίας, στην περίπτωση δε αυτή, ότι μπορεί να μεταβάλλεται ανάλογα με το χρόνο και την εποχή, ανάλογα με τις επί μέρους ιστορικές ή άλλες εμπειρίες των θεατών. (Σε αντίθετο συμπέρασμα πρέπει να καταλήξουμε, αν δεχτούμε ότι η **κάθαρση** δεν αποτελεί παρά όρο τεχνικό, που δηλώνει απλώς την ολοκλήρωση, το πέρας της δράσης του ήρωα).

Συλλαμβάνοντας την **κάθαρση** σαν αναφερόμενη στους θεατές, η δυτική σκέψη θέτει το κέντρο βάρος, της Τραγωδίας στην αναπαραστατική της λειτουργία, όπου πρώτο ρόλο παίζει πλέον η υποκειμενική ιστορική εμπειρία. Προσπαθώντας μ' άλλα λόγια να «κονιγχορμίσουμε» την αρχαία Ελληνική Τραγωδία συνδέοντάς τη μ' εμπειρικές συλλογικές καταστάσεις, για να την κατανοήσει δεν κάνει άλλο

απ' το να υπερβαίνει την **οικεία φύση** της, να την προδίδει σαν ζωντανό οργανισμό. Βλέπουμε έτσι πειραματικές παραστάσεις όπου ο δραματικός αγώνας, η σύγκρουση, δίνει τη θέση του σ' ένα παιγνίδι αντικατακτισμών, όταν η υποκειμενική στάση του ήρωα, φερμένη στ' ακρότατα όριά της, μεταβάλλει τον αντικειμενικό κόσμο σε πραγματικό κάτοπτρο μέσα στ' οποίο παγιδευμένη αντανakλάται η μορφή του. Αυτή ήταν κυριολεκτικά η περίπτωση του Σοφοκλείου **Φιλοκλήτη** που μια διασκευή του παίζθηκε στους Δελφούς απ' τον οργανισμό Teatri Uniti, «σκηνοθετημένος» απ' τον κ. Μάριο Μαρτόνε. Εδώ ο Φιλοκλήτης δόθηκε σαν ένας σύγχρονος ναυαγός σ' ερημονήσι, που τον «επισκέπτονται» υπό μορφήν παραισθήσεων, μέσα από θόνες βίντεο οι υπόλοιποι ήρωες (Νεοπτόλεμος, Οδυσσεύς, μονοπρόσωπος χορός). Καταλαβαίνει κανείς την αγωνία του σκηνοθέτη-διασκευαστή να προσδώσει στο κείμενο έναν σύγχρονο συμβολισμό, προβάλλοντας τη μοναξιά του σημειοπύ ανθρωπού μπροστά στα «πεινύματα» του τεχνικού πολιτισμού και τα μέσα μεζικτής ενημέρωσης. Ο ικανός ηθοποιός που ενσάρκωσε το Φιλοκλήτη, Ρέμο Τζιρόνε, έδωσε πράγματι αδρά τη μοναξιά του ήρωα, όμως μόνο αυτήν. Κατά τα άλλα το θέαμα δεν ήταν Τραγωδία. Θα μπορούσε να είναι «Ροβινσών Κρούσος», θα μπορούσε να είναι οτιδήποτε άλλο, υπό δράμα του Μπέκετ μέχρι κωμωδία του Ιονέσκο. Το ερώτημα όμως παραμένει. Γιατί η ονομασία «Φιλοκλήτης»;

Απ' το θέατρο «Στάρι» της Κρακοβίας, σε σκηνοθεσία του Αντρέι Βάντα είδαμε την «Αντιγόνη» του Σοφοκλή, επίσης

διασκευασμένη, απ' την οποία έλειπαν τα χορικά του έρωτα και είχε αφαιρεθεί κάθε Διονυσιακό-Βακχικό στοιχείο. Επρόκειτο βέβαια για μια σχετικά παλιά παράσταση (1985), όπου το επικαιρικό στοιχείο, η προσπάθεια να συνδεθεί δηλαδή ο μύθος με τα τότε πολιτικά γεγονότα του Γκντάνσκ, χρησιμοποιε σαν πρόγραμμα της διασκευής. Αποτέλεσμα μια διανοητική κατασκευή, που λειτουργούσε περισσότερο σαν πολιτική μπροσούρα και λιγότερο σαν Αντιγόνη. Τον ομώνυμο ρόλο απέδωσε μεγαλόστομα κι αλγίστα η κ. Εύα

Κολαζίνσκα, στερημένη, ελέω σκηνοθεσίας, απ' τον έρωτα του πένθους, όπως θα έλεγε ο Γ. Χειμωνάς. Δεν έπειθε για το πάθος του Αίμονα ο ηθοποιός που τον ενσάρκωνε, ενώ στο ζευγάρι Τειρεσία-Κρέοντα είδαμε μian υποκατάσταση του αντίστοιχου ζεύγους Πάπα Ιωάννη-στρατηγού Γιαρουζέλσκι, εκτελεσμένο έξοχα απ' τους κ. Γιέρζυ Μπινζίσκου-Ταντέους

Χουκ. Ο χορός απαρτιζόταν από στρατιώτες του νικηφόρου «απελευθερωτικού» στρατού αρχικά, που μετατρέπονταν στη συνέχεια σε κομικές γραφειοκρατικές φιγούρες ή σε εξεγερμένους κατά του «καθεστώτος» φοιτητές. Σημερινά τα κοστούμια (κ. Κριστίνα Ζαχβάτοβιτς), δεν άφηναν αμφιβολία για το χρόνο δράσης των γεγονότων. Στα πλεονεκτήματα της παράστασης μπορεί να συγκαταλεχθεί ο γρήγορος ρυθμός των ασκημένων κορμών των ηθοποιών, η αμεσότητα με την οποία ανταποκρίνονταν στα ερεθίσματα του κειμένου.

Ο χώρος δεν μου επιτρέπει ν' αναφερθώ παρά περιληπτικά μόνο στις άλλες δύο παραστάσεις που είδα. Απ' το θέατρο

«Σοπανάμ» (Ινδία) δόθηκε μια διασκευή του **Προμηθέα Δεσμότη** του Αισχύλου, με «πάντρεμα» δυτικών και ινδικών παραδοσιακών τρόπων, στοιχεία ινδικής μυθολογίας αλλά επίσης και ευρήματα εμνευσμένα απ' τη δυτική φιλολογική έρευνα πάνω στις ινδοευρωπαϊκές ρίζες του προμηθεϊκού μύθου. Το όλο πράγμα κινήθηκε σ' επανερχόμενα κυκλικά επεισόδια που θιμίζαν περισσότερο επικηθεατρική αφήγηση παρά Τραγωδία, φέροντας στο μυαλό τη «Μαχαμπάρατα» του Πήτερ Μπούκ. Η σκηνοθεσία ήταν του κ. Καβαλάι Ναργιάννα Πάννικα. Τα ενδιαφέροντα και πανέμορφα στοιχεία που περιλαμβάνει ο ινδικός χορός και η μουσική, χάνονταν δυστυχώς μέσα στο γενικό σύνολο, που δεν ήταν ούτε αμιγής Τραγωδία, ούτε καθαρό Ινδικό Θέατρο. Γενική εκτίμηση ενός καλοκορδισμένου πάντως θεάματος, μ' έντονο εξωτικό χρώμα.

Απ' τον ισπανικό θίασο «La cuadrada de Sevilla» δόθηκαν διασκευασμένες οι **Βάκχες** του Ευριπίδη σε μια εκδοχή «Φλαμένγκο». Ήταν η πιο ενδιαφέρουσα απ' τις ξένες παραστάσεις κι η πιο συγγενική με το θέμα της, λόγω κυρίως του γνήσιου πάθους που οι γηγενείς, ισπανικοί ρυθμοί διοχέτευαν στο «σώμα» της. Το «βαθύ» λαϊκό τραγούδι, οι «μαύροι» ήχοι της μουσικής ο οίστρος των δονουμένων κορμών συγκροτούν μια χρηματική γλώσσα. Σημειώνω ενδεικτικά την εκρηκτική παρουσία της μεγάλης χορευτικής του Φλαμένγκο, Φερνάντο Ρομέρο, στο ρόλο της Αγάης, την έξοχη κορυφαία της Κόντα Ταδόρα, τον υποβλητικό διάβολο-Διόνυσο (Χουάν Ρομέρο), το συναρπαστικό καλόγερο-Τειρεσία (Μαρίννο Φράιλε). Η σκηνοθεσία ήταν του κ. Σαλβαδόρ Τοβόρα.