

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Το Σώμα του Τραγικού και η Γλώσσα της Σιωπής

Μια Προσέγγιση της Κινησιακής Αφήγησης με Αφορμή
την Παράσταση Παντομίμας «Μήδεια από Σιωπή»
της Ασπασίας Κράλλη*

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΠΑΝΤΟΜΙΜΑΣ ΘΕΤΕΙ ΕΞ ΑΡΧΗΣ ΔΥΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ:

Πρώτον, εκείνο της ανάγκης μιας σχετικά σύντομης αναγνώρισης και ανάγνωσης, από τον θεατή, της κινησιακής πράξης που προτείνει.

Δεύτερον, την οργάνωση των κινησιακών αφηγηματικών της ενοτήτων, τόσο σε επίπεδο σκηνικής εκφώνησης όσο και σε επίπεδο σκηνικού εκφωνήματος, κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να εξυπηρετούν το συνολικό Αφηγηματικό της Πρόγραμμα.¹

Σε μεγάλο βαθμό, η αναγνώριση και πρόσληψη της σημασίας της κίνησης εξαρτάται από την δυνατότητα αποκωδικοποίησής της που συνήθως έγκειται στη δυνατότητα ρηματοποίησης από τον αποδέκτη/θεατή των επιμέρους κινησιακών μονάδων που συνθέτουν τα ευρύτερα κινησιακά συντάγματα. Δεν δύναται, ωστόσο, όλες οι κινήσεις να «μεταφραστούν» στο σύστημα της φυσικής γλώσσας κατά τρόπο άμεσο και σαφή παρά τον κατά βάση κοινωνικοποιημένο και άρα κωδικοποιημένο, λίγο έως πολύ, χαρακτήρα τους.² Το γεγονός αυτό έχει οδηγήσει πολλούς θεωρητικούς να υιοθετήσουν μια διάκριση μεταξύ κοινωνικοποιημένης κινησιολογίας, εύκολα αναγνώσιμης και δυνάμενης να αναλάβει αφηγηματική πράξη, στερούμενης, ωστόσο, αισθητικού αποτελέσματος, και κινησιολο-

* «Μήδεια από Σιωπή». Παντομίμα από την Ασπασία Κράλλη, στηριγμένη σε μια ιδέα της ίδιας και σκηνοθετημένη από την μίμο και τον Νίκο Φλέσσα. Η παράσταση δόθηκε στο θέατρο Studio Ιλίσια το 1994. Σκηνικά-Κουστούμια: Λιλή Πεζανού. Μάσκα: Τίνα Παραλή. Μουσική: Σαββίνα Γιαννάτου. Φωτισμοί: Κατερίνα Μαραγκουδάκη.

γίας αμιγώς αισθητικής, μη-κοινωνικής και επομένως στερούμενης νοήματος.³ Μια τέτοια διάκριση, όμως, παραβλέπει το γεγονός πως μια παράσταση, ως αισθητικό γεγονός, αφ' ενός μεταφέρει την κοινωνικά/σημασιολογικά φορτισμένη κίνηση σε ένα διαφορετικό από εκείνο της καθημερινής ζωής περιβάλλον μέσω του οποίου αυτή ανασηματοδοτείται και, αφ' ετέρου, ότι ο μίμος διαθέτει σε αντιστοιχία με μια ιδιόλεκτο την δική του «ιδιοκίνηση»⁴ που συνιστά απόκλιση από την κινησιακή νόρμα και μπορεί να παραπέμπει σε μια «ποιητική», χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι στερείται σημασίας σε κάποιο από τα αφηγηματικά επίπεδα και ότι δεν θα μπορούσε να γίνει επικοινωνίσιμη στο θεατή.⁵

Το ζήτημα, κατά την γνώμη μου, είναι άμεσα συνδεδεμένο με ένα άλλο πρόβλημα που αφορά την δυνατότητα ανάγνωσης, μέσα στο πλαίσιο του κινησιακού εκφώνηματος, εκείνων των σημείων που καθίστανται δυσανάγνωστα και, εν τέλει, αμφίσημα ενώ, στην πραγματικότητα, υποδηλώνουν την αφηγηματική λειτουργία του υποκειμένου που επιτελεί την κινησιακή πράξη. Είναι αυτά που συχνά μοιάζουν να στερούνται σημασίας, να δημιουργούν σημασιακά κενά σε μια κινησιακή πράξη. Έχει υποστηριχθεί πως στη γλώσσα της κίνησης ο συγκρητισμός υποκειμένου εκφώνησης και υποκειμένου εκφώνηματος είναι αδύνατος αφού κάθε απόπειρα μετα-κινησιακού σχολίου από το υποκείμενο εκφώνησης θα περιέπιπτε αυτόματα στο επίπεδο του κινησιακού εκφώνηματος χωρίς να υπάρχει δυνατότητα του θεατή να διαχωρίσει τα διαφορετικά επίπεδα.⁶ Πιστεύω, ωστόσο, πως, σ' ένα κινησιακό δρώμενο μπορεί κανείς να εντοπίσει κάποιες κινήσεις που θα αποκαλούσα «εργαλειακές»⁷ και ανάγονται σαφώς στο επίπεδο της κινησιακής εκφώνησης.

Τέτοιες κινήσεις στοχεύουν είτε στη μετάβαση από το ένα κινησιακό πρόγραμμα/εκφώνημα στο άλλο είτε στην πρακτική διευθέτηση του νέου αφηγηματικού υπο-προγράμματος. Με άλλα λόγια, πρόκειται για κινησιακά συντάγματα που θα ισοδυναμούσαν, σε ένα άλλο είδος θεάτρου, με αλλαγή σκηνικού, ενδυμάτων, χαμήλωμα φωτισμού και άλλα, δηλωτικών της αλλαγής του επιπέδου εκφώνησης. Στην πεζογραφία, η διαδικασία αυτή μετάβασης από το ένα αφηγηματικό επίπεδο στο άλλο με ταυτόχρονα δεδηλωμένη παρέμβαση της αφηγηματικής φωνής έχει αποδοθεί με τον όρο «μετάληψη».

Τέτοιες παρεμβάσεις του υποκειμένου εκφώνησης κατά τη διάρκεια ενός μιμικού δρώμενου αποτελούν παύσεις της καθαυτό δράσης όχι όμως και

παύση του ίδιου του δρώμενου αφού το μοναδικό επί σκηνής σιωπηλό δρων σώμα δρα ως «σκηνοθετικό» υποκείμενο και ως σκηνικό αντικείμενο. Θεωρώ ότι αυτή η διφύια του σώματος, σύμφυτη σε κάθε παράσταση παντομίμας, αποτελεί και το βασικό χαρακτηριστικό του θεατρικού αυτού είδους. Σ' αυτήν, εξάλλου, τη διφύια λειτουργεί επιπρόσθετα και εκείνη που εύστοχα έχει αποδώσει σε κάθε κινησιακό θεατρικό δρώμενο η Αν Υμπερσφέλντ, σύμφωνα με την οποία ο ηθοποιός, με την επί σκηνής κινησιολογία του, σε αντίθεση με την καθημερινή πρακτική, «ποιεί» την πράξη του επί σκηνής και ταυτόχρονα την «δείχνει» στον θεατή του.⁸ Το σώμα του μίμου ενδύεται, έτσι, μια διπλή λειτουργία: εκείνη της επικοινωνικής κινησιολογίας και εκείνη της κινησιακής πράξης.

Η «Μήδεια από Σιωπή» της Ασπασίας Κράλλη, διαθέτει μια απόλυτη οικονομία στο σύνολο αφηγηματικό της σχέδιο, δομημένη σε θεματικές ενότητες ευκρινώς διαχωρισμένες μεταξύ τους. Αυτές οι ενότητες, εκτεταμένες σε διάρκεια προκειμένου να επιτύχουν την όσο μεγαλύτερη ευκρίνεια του αφηγηματικού τους περιεχόμενου με αποκλειστικό κανάλι επικοινωνίας την κίνηση, εστιάζονται και μεγεθύνουν, με τον δικό τους τρόπο, τα βασικά μοτίβα που συνθέτουν την πορεία της Μήδειας στον πραγματικό και ψυχολογικό της χώρο, διαγράφοντας την ιδιόμορφη υπόστασή της, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Προς το παρόν, όμως, μπορούμε να σταθούμε, χάριν παραδείγματος, σε μια από αυτές τις θεματικές ενότητες, σ' εκείνη όπου το κινησιακό εκφώνημα είναι η πράξη της δολοφονίας του Άψυρτου από την Μήδεια. Δεν μπορούμε, όμως, να μην παρατηρήσουμε τις παύσεις που σημειώνονται στο επίπεδο της κινησιακής δράσης, τόσο ως προς την μετάβαση από το ένα αφηγηματικό πρόγραμμα στο άλλο όσο και στο πλαίσιο του ίδιου αυτού υποπρογράμματος της δολοφονίας. Το πρώτο τοποθετείται στην περίοδο κατά την οποία το υποκείμενο δράσης «Μήδεια», αφού αντιληφθεί το πλοίο του πατέρα της Αιήτη να πλησιάζει, κατευθύνεται προς το βάθος της σκηνής όπου βρίσκεται η μάσκα, την παίρνει και επανέρχεται στη θέση της: πρόκειται για μεταβατικό, μεταξύ των δύο αφηγηματικών προγραμμάτων, «διάλειμμα» δράσης όπου υπάρχει συγχώνευση υποκειμένου εκφώνησης και υποκειμένου εκφωνήματος, αφού η ανάγνωση από τον θεατή μπορεί να γίνει διττά αλλά και σύγχρονα: για το «εγώ»/θεατή, το σώμα της μίμου συνιστά

ταυτόχρονα ένα «αυτή» (υποκείμενο εκφωνήματος) που αναλαμβάνει μια νέα δράση μέσα στο σύνολο δρώμενο και ένα «εσύ» (υποκείμενο εκφώνησης) σε μια επικοινωνιακή διαδικασία που μεταδίδει τον τρόπο σύμφωνα με τον οποίο διαρθρώνεται η εξέλιξη της δράσης. Στην τελευταία αυτή περίπτωση βρισκόμαστε στο επίπεδο της αφηγηματικής πράξης.⁹

Στο πλαίσιο, τώρα, του αφηγηματικού υπο-προγράμματος «δολοφονία του Άψυρτου», η όλη προετοιμασία και μετατροπή της μάσκας σε σώμα του αδελφού με την βοήθεια του υφάσματος που λύνει από τη μέση της η Μήδεια, δείχνει τη συγχώνευση των δύο υποκειμένων: η εργαλειακή κίνηση κατασκευής του αδελφού που ανάγεται στο επίπεδο της εκφώνησης είναι ταυτόχρονα και μιμική, στο επίπεδο της ιστορίας, δράση αφού πρόσλαμβάνει από τον αποδέκτη την ερμηνεία ενός εκφωνήματος που δηλώνει την εκ της ίδιας της σαρκός της Μήδειας δημιουργία του «Άλλου», δηλαδή του Άψυρτου, συνδηλώνοντας έτσι και τον συγγενικό δεσμό του με αυτή, ότι πρόκειται, δηλαδή για τον αδελφό της. Όμως, κατασκευή του Άψυρτου, ως «Άλλου» και αφομοίωσή του από το ίδιο επί σκηνης σώμα, αποτελεί συστατικό του συνόλου αφηγηματικού προγράμματος διαμόρφωσης της προσωπικότητας της συγκεκριμένης Μήδειας.

Αντίστοιχο παράδειγμα που αφορά σε ένα ελάχιστο κινησιακό σύνταγμα είναι όταν, η «Μήδεια», φοράοντας για πρώτη φορά τη μάσκα, σύμβολο του «έτερου» που συνιστά η μαγική της προσωπικότητα, ολοκληρώνει την κίνησή της αφήνοντας τα δάκτυλα να φεύγουν τελευταία, αργά, μπροστά από τα μάτια: αυτή η κίνηση έχει μια καθαρά εργαλειακή λειτουργία της σωστότερης εφαρμογής της μάσκας, επειδή όμως γίνεται στα μάτια και όχι σε άλλο σημείο του προσώπου, αποκτά ταυτόχρονα και σημασία επί του εκφωνούμενου δρώμενου: η Μήδεια, έχοντας μεταμορφωθεί εσωτερικά μετά την αποδοχή της μαγικής της ταυτότητας, αφήνει τελευταία την εμπειρία πρόσληψης του εξωτερικού κόσμου μέσα από την νέα οπτική των πραγμάτων που πλέον διαθέτει. Η ίδια κίνηση, τέλος, μπορεί να εκληφθεί και ως μια αμιγώς ποιητικής σημασίας «ιδιοκίνηση» της συγκεκριμένης μίμου. Και οι τρεις εκδοχές είναι εξίσου αποδεκτές και σημασιακά βαρύνουσες, αποδεικνύουν δε τον πολυσημικό χαρακτήρα ακόμη και του πλέον απειροελάχιστου κινησιακού φωνήματος ή αλλιώς «κινήματος»¹⁰ που μπορεί, κάποτε, ενταγμένο σε ευρύτερα κινησιακά συντάγματα, να χάνει τη σημασία του λόγω της γρήγορης διαδοχής «κινήματων» ή άλλοτε, πάλι, να αναση-

μασιοδοτείται στο συνδυασμό του με άλλα κινήματα ή λόγω επαναληπτικής του εμφάνισης.¹¹

Τα παραπάνω παραδείγματα, προερχόμενα από την παράσταση παντομίμας της Ασπασίας Κράλλη, χωρίς να είναι τα μοναδικά, μας επιτρέπουν να δούμε στην πράξη αυτό που θεωρητικά είναι ίσως δύσκολο να αντιληφθούμε: εργαλειακή, κοινωνικά σημαντική και ποιητική κινησιολογία μπορούν να συνυπάρξουν σε ένα και το αυτό κινησιακό σύνταγμα ή αφηγηματικό πρόγραμμα, απόρροια του σώματος του μίμου που αναδεικνύεται έτσι σε πολυσημιακό και πολυσήμαντο.

Διότι, τελικά, αφηγηματικό κείμενο και αφηγηματική πράξη συναντώνται αναγκαστικά και αναπόφευκτα στο ίδιο αυτό σώμα, φορέα και δέκτη κάθε δράσης ή κατάστασης.

Τη δυνατότητα πολυσημίας του σώματος όπως και εκείνη της συγχώνευσης και ταυτόχρονης διάσπασής του εκμεταλλεύεται σε πολλαπλά επίπεδα η Ασπασία Κράλλη στο έργο της «Μήδεια από Σιωπή», ήτοι τόσο σε παραστασιακό επίπεδο όσο και σε επίπεδο διάρθρωσης του τραγικού στο μύθο της Μήδειας. Το μοναδικό επί σκηνής σώμα του μίμου υλοποιεί και δέχεται την υλικότητα του τραγικού, σωματοποιώντας την, αρθρώνοντας ταυτόχρονα μια επανερμηνεία του μυθικού προσώπου και της σχέσης του με το τραγικό.

Η «Μήδεια από Σιωπή» βρίσκεται σε διαλογική σχέση με το μυθικό της αρχέτυπο όπως και με το τραγικό της διακείμενο λειτουργώντας όμως κατά κάποιον τρόπο υπερβατικά απέναντι και στα δύο.

Σε επίπεδο παραστασιακής οργάνωσης, πρώτα: ο σκηνικός χώρος έχει διαρθρωθεί σε δύο επίπεδα, την κυρίως σκηνή όπου θα λάβει χώρα ο μύθος και στα περιβάλλοντα εκατέρωθεν σανιδώματα. Με την έναρξη του δράμενου, στο ένα από αυτά, δίπλα στον τοίχο, βρίσκεται η ηθοποιός ενώ ακούγεται ζωντανά δικό της φωνητικό. Η παράσταση έχει αρχίσει, μένει, ωστόσο, η ηθοποιός να συναντήσει τον ρόλο, πράγμα που θα γίνει όταν με αργή κινησιολογία θα κατέβει στην κυρίως σκηνή και θα την διευθετήσει ορίζοντας ταυτόχρονα τα πράγματα που θα αποτελέσουν τα σκηνικά αντικείμενα της παράστασης: ένα μικρό πλοίο (την Αργώ), μια σφαίρα (τα παιδιά της Μήδειας) και την μάσκα.¹² Μέσα λοιπόν από κινησιακά συντάγματα αρκετά αναγνωρίσιμα και που ανάγονται ακόμη στη σφαίρα της εκφώνησης

(παρ' όλο που συνιστούν πραξιακό εκφώνημα επί σκηνής) η ηθοποιός θα συναντήσει σταδιακά τον ρόλο της, μέσα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν κατεξοχήν το δραματικό πρόσωπο που θα υποδυθεί. Η μαρμάρινη πλατφόρμα που καταλαμβάνει αρχικά το κέντρο της σκηνής θα κριθεί ακατάλληλη και θα απομακρυνθεί αλλά συγχρόνως θα επιτρέψει στην ηθοποιό, όντας πάνω της όπως σε μια βάρκα, να βρεθεί περιβαλλόμενη από το υγρό στοιχείο, άλλο χαρακτηριστικό της Μήδειας που επίσης δηλώνεται με σύντομα κινησιακά συντάγματα που υποδηλώνουν την παρουσία του (κινήσεις της παλάμης και των δακτύλων ενός χεριού που βουτά στο νερό). Γι' άλλη μια φορά, το σώμα δρα κάτω από την διπλή ιδιότητα ενός υποκειμένου εκφώνησης και ενός υποκειμένου εκφωνήματος, χωρίς αναγκαστικά η κοινή τους δράση να προσλαμβάνει την ίδια σημασία. Πρόκειται δηλαδή για μια ιδιότυπη σκηνική οικονομία που καθιστά διαφανή στο θεατή τόσο την πράξη της δημιουργίας του κειμένου όσο και το ίδιο το αφηγηματικό κείμενο. Το σώμα ανάγεται έτσι όχι μόνο σε κειμενικό σώμα που εμπεριέχει κινησιακά αφηγηματικά προγράμματα αλλά και σε εργαλειακό σώμα και μοναδική οργανωτική αρχή του χώρου. Η εισβολή στο σώμα του ηθοποιού/μίμου του δραματικού προσώπου μέσω των αντικειμένων και ιδιοτήτων που συμβολίζουν τη Μήδεια και η οριστική ανάληψη από τον πρώτο του ρόλου σημαίνεται και από την είσοδο της μουσικής που θα συνοδεύει στο εξής την παράσταση. Το τέλος της παράστασης, άλλωστε, σημαίνεται με την παύση της μουσικής και την φωνή της ηθοποιού που θα μετατρέψει, ανεβασμένη και πάλι στα σανιδώματα, το κλάμα του δραματικού προσώπου σε κλαυσίγελω και σε οριστικό γέλιο κυττώντας την σκηνή όπου διαδραματίστηκαν τα «μήδεια» δρώμενα δηλώνοντας την έξοδό της από το θεατρικό παίγνιο ή αλλιώς την απόσχισή της από το διπλό σώμα του δραματικού προσώπου.

Βρισκόμαστε εδώ σε ένα πλήρες κινησιακό αφηγηματικό πρόγραμμα που περιβάλλει την καθαυτό τραγωδία της Μήδειας σαν ένα θέατρο μέσα στο θέατρο και το οποίο διαρθρώνεται ως εξής:

Ένα Υποκείμενο Κατάστασης S1 επιθυμεί ένα Υποκείμενο Δράσης S2 να ενεργήσει κατά τέτοιον τρόπο ώστε το πρώτο να προσεταιριστεί κάποιο αντικείμενο που γι' αυτό έχει αξία.¹³ Παρ' όλο που το συγκεκριμένο σχήμα προέρχεται από την σημειωτική των παθών που διατύπωσε ο Γκρεμάς προκειμένου να ορίσει την συνταγματική οργάνωση των ψυχικών καταστάσεων των υποκειμένων ενός αφηγηματικού προγράμματος,¹⁴ πιστεύω πως αιτιολογείται η εδώ χρήση του προσδιορίζοντας ως Υποκείμενο Κατάστασης το

Δραματικό πρόσωπο «Μήδεια» ενώ ως Υποκείμενο Δράσης την ηθοποιό, μια και όπως αναφέραμε στη συγκεκριμένη παράσταση η εμπλοκή της ηθοποιού στη δράση αποτελεί μέρος του δρώμενου. Εμπλοκή που πραγματώνεται μετα από σταδιακή «εγκόλπωση» του ρόλου του συγκεκριμένου δραματικού προσώπου του οποίου αντικείμενο επιθυμίας είναι η επί σκηνης δείξη των παθών του. Κάτι τέτοιο βέβαια προϋποθέτει συγκρητισμό των δύο υποκειμένων, δηλαδή την συγχώνυσή τους παρ' όλη την εσωτερική διατήρηση της διαφοράς τους, όπως ήδη διαπιστώσαμε πιο πάνω. Με άλλα λόγια, το επί σκηνης σώμα του ηθοποιού παραμένει ατελές, κενό σημασίας, αν δεν ενδυθεί το έτερον, δηλαδή το ρόλο, που θα τον οδηγήσει στο εκ των προτέρων τετελεσμένο όλον που αποτελεί το δραματικό πρόσωπο. Ο ηθοποιός, μέσα από την διαλογική σχέση που θα αναπτύξει με την ετερότητα που συνιστά ο ρόλος, θα πραγματωθεί ως σκηνικό Ον, προσδιορίζοντας την πραγματική του, επί σκηνης, ταυτότητα.¹⁵

Υπάρχει, ωστόσο, εδώ, μια πλήρης ομολογία μεταξύ του κινησιακού προγράμματος βάσης που μόλις διατυπώσαμε σε επίπεδο παράστασης με εκείνο που ακολουθείται επί του περιεχόμενου του σκηνικού δρώμενου, δηλαδή της ιστορίας της «Μήδειας από Σιωπή».

Η πρώτη παρατήρηση που θα μπορούσε να κάνει κανείς είναι ότι διαχωρίζοντας σε θεματικές ενότητες το έργο διαπιστώνει ότι κάθε μια από αυτές αποτελεί ένα αφηγηματικό πρόγραμμα που διέπεται από ένα ρήμα-πυρήνα: ερωτεύομαι, φονεύω, κάνω έρωτα, γεννώ, εκδικούμαι.

Πρόκειται για ρήματα γύρω από τα οποία εκτυλίσσεται το σύνολο της εκάστοτε συνταγματικής δράσης ενώ όλα τους παραπέμπουν σε καταστάσεις πάθους ή ψυχικές καταστάσεις του υποκειμένου και γι' αυτό εύκολα θα μπορούσαν να σχηματοποιηθούν με το παραπάνω διάγραμμα της σημειωτικής των παθών του Γκρεμάς. Εκείνο, ωστόσο, που ενδιαφέρει να συγκρατήσουμε εδώ επιχειρώντας κάτι τέτοιο είναι πως σε όλα τα παραπάνω προγράμματα Υποκείμενο Κατάστασης και Υποκείμενο Δράσης ταυτίζονται σε ένα και το αυτό σώμα. Η Μήδεια λειτουργεί και με τις δύο ιδιότητες. Αν το ευριπίδειο διακείμενο προσφέρει ήδη ως πηγή δράσης της Μήδειας όχι την εμπαρμένη, από την οποία δεν θα μπορούσε να ξεφύγει, αλλά το πάθος, ενέχει ωστόσο, ακόμη κάποιο δισταγμό: η Μήδεια, εκεί, θα μπορούσε και να μη σκοτώσει τα παιδιά της και να δράσει αλλιώς.¹⁶ Στη «Μήδεια από Σιω-

πή», αντίθετα, δεν υπάρχει θέμα τραγικής επιλογής. Έχει εξ αρχής αποκλείσει την Αρχή του Αποκλεισμένου Μέσου από τον ορίζοντά της, αρχή που θα σήμαινε το ένα ή το έτερον, την *Μονοφωνία*, με αποτέλεσμα, οποιαδήποτε επιλογή να εμπεριέχει το τραγικό λάθος αλλά και μια ηθική ήρωα που του επιβάλλει να αντιπαλεύει με τον ίδιο του τον εαυτό.¹⁷ Αυτή η Μήδεια, αντίθετα, δηλώνει εξ αρχής την αποδοχή του έτερου στο ένα, τη συνύπαρξη των αντιθέτων, την μεσότητα που υπερβαίνει το ανθρώπινο, που ανάγεται στη σφαίρα την υπέρβασης, που σημαίνει την αποδοχή της φύσης της ως «τέρας». Και έτσι θα πορευτεί, καταστρώνοντας στη συνέχεια τα κινησιακά της προγράμματα. Η παράσταση, συνεπής με την διαρκή διφυΐα που δομικά αρμόζει στην παντομίμα, εικονοποιεί στην πρώτη, ήδη, θεματική της ενότητα αυτήν ακριβώς την αποδοχή της ετερότητας ως αναγκαίο συστατικό της ταυτότητας της Μήδειας. Σε μια αποκαλυπτική σκηνή που προοικονομεί όλες τις μετέπειτα μεταμορφώσεις και αλλαγές, μέσα από ένα παιχνίδι με τη μάσκα, η Μήδεια θα καθρεφτιστεί στο «Άλλο» και «ίδιον» της μαγικής της διάστασης. Η μάσκα, από αντικατοπτρισμός της, θα μεταβληθεί σε Έτερον και αυτό το Έτερον θα εγκολπωθεί φορώντας την στο πρόσωπό της, για να δει, στη συνέχεια, με μια νέα οπτική τον κόσμο.

Η Μήδεια, έτσι, ξεκινά τον διάπλου της αφήγησης με ένα διπλό σώμα που εμπεριέχει την τραγικότητα και την υπέρβασή της. Δεν της απομένει, στη συνέχεια, παρά να εγκολπώνεται απλά, στις μεταμορφώσεις της, τις πράξεις της, ως συνέπειες του πολυφωνικού της σώματος, να αφομοιώνει ως δείξεις¹⁸ του ολοκληρωμένου της διφυούς εγώ το σύνολο των παθών της: με την ίδια χαρακτηριστική κινησιολογία θα εγκολπωθεί, ως θάλασσα, το μικρό πλοiάριο της Αργούς, με την ίδια κινησιολογία θα εγκολπωθεί, ως γυναίκα, τον Ιάσονα κατά τη στιγμή της ερωτικής πράξης, με την ίδια κινησιολογία θα εγκολπωθεί, ως εγκυμονούσα, τη σφαίρα-σύμβολο των παιδιών που θα γεννήσει ενώ με την ίδια αλλά αντιστροφική κίνηση απεγκόλπωσης θα συμβολίσει την δολοφονία τους στο τέλος.

Η «Μήδεια από Σιωπή», διαθέτοντας εξ αρχής ένα σώμα πολυφωνικό, ανάγεται έτσι, μέσα από τη συγκεκριμένη ιδεολογική σύλληψη και μιμική δραματοποίηση, σε αντι-τραγικό δραματικό πρόσωπο, αφού αποδέχεται εξ αρχής την τραγικότητα της διφυΐας του ως προαπαιτούμενο της μετέπειτα δράσης. Όμως, μήπως και ο μίμος, αυτή την τραγική διφυΐα, ως προαπαιτούμενο κάθε βουβής σκηνικής του δράσης, δεν φέρει εγγεγραμμένη πάνω στο σώμα του;

Σημειώσεις

1. Τα δύο αυτά ζητούμενα της μιμικής πράξης τονίζονται από διάφορους θεωρητικούς. Για παράδειγμα, ο Patrice Pavis σημειώνει: «Η ευχαρίστηση του θεατή έγκειται στο να καταλάβει, να αποδεχτεί και στη συνέχεια να εξοικειωθεί με τη νέα κινησιακή σύμβαση, να κρίνει και να αναγνωρίσει την κινησιακή πράξη σε σχέση με την νέα αυτή κινησιακή σύμβαση (που εγκαθιδρύει ο μίμος)». Βλ. Patrice Pavis, «Le discours du mime», στο *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*. Presses Universitaires de Lille, 1985, σ. 124. Επίσης, βλ. για το θέμα του σύνολου Αφηγηματικού Προγράμματος A. J. Greimas, «Conditions d' une sémiotique du monde naturel», Επιθεώρηση *Langages*, No 10, Juin 1968, σ. 3-35. Θα πρέπει να διευκρινιστεί εδώ ότι ο Γκρεμάς, στο άρθρο του αυτό, δεν χρησιμοποιεί ακόμη τον όρο «Αφηγηματικό Πρόγραμμα», που θα εισαγάγει αργότερα, αλλά μιλάει για κινησιακό πρόγραμμα και υπο-προγράμματα που συντίθενται από κινησιακά συντάγματα (δες, για παράδειγμα, σ. 12 και 14-15 του παραπάνω άρθρου).

2. Η Τζούλια Κρίστεβα έχει μιλήσει χαρακτηριστικά για τις «κλειστές γλωσσικές δομές» των οποίων η υπέρβαση θα επιτρέψει την έρευνα πάνω στην κινησιολογία ως σημειωτικό κείμενο κατά την στιγμή της παραγωγής του. Βλ. Julia Kristeva, «Le geste, pratique ou communication?», *Langages*, No 10, Juin 1968, σ. 64. Για τον κοινωνικό, κατά βάση, χαρακτήρα της κινησιολογίας εν γένει μιλάει και ο Γκρεμάς στο παραπάνω άρθρο του υποστηρίζοντας πως η φυσική κινησιολογία μετατρέπεται σε πολιτισμική ενώ ο όρος «φυσική κίνηση», όπως κι εκείνος του «φυσικού ση-

μείου», θα πρέπει να νοούνται με μια εν δυνάμει σημειωτική φύση, αποτελώντας στατικά στοιχεία μετέχοντα της σημασίας. Για μια συνολική προσέγγιση της μη-λεκτικής επικοινωνίας και κυρίως της κινησιολογίας και του κωδικοποιημένου χαρακτήρα της σε διάφορες μορφές έκφρασης δες το ενδιαφέρον βιβλίο της Ε. Παπαδάκη-Μιχαηλίδη, *Η σιωπηλή γλώσσα των συναισθημάτων. Η μη-λεκτική επικοινωνία στις διαπροσωπικές σχέσεις*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1995.

3. Για το όλο ζήτημα, δες Α. J. Greimas, στο ίδιο.

4. Η Κρίστεβα (στο ίδιο, σ. 64) μιλάει για ιδιουσυχρασιακές ιδιαιτερότητες του κάθε ατόμου που προκαλούν ειδικές κινήσεις ή παραγλωσσικά σημεία τα οποία συνοδεύουν την ομιλία του. Περαιτέρω, ο Γκρεμάς μιλάει για διάκριση μεταξύ φυσιολογικής και αφύσικης κινησιολογίας, χαρακτηρίζοντας την τελευταία ως υφολογική απόκλιση που θα μπορούσε να έχει το χαρακτήρα «παιγνίου» (στο ίδιο, σ. 11). Τέλος, ο Παβίς, αναφερόμενος συγκεκριμένα στο μίμο, διευκρινίζει πως ο τελευταίος παραβιάζει συστηματικά μια κινησιακή νόρμα, εκείνη του δικού μας σώματος και του δικού μας τρόπου μετακίνησης, υπακούοντας σε δικούς μας νόμους και συμβάσεις. Ο ίδιος θεωρητικός καταλήγει πως κατά τον ίδιο τρόπο που η ποιητική γλώσσα αποτελεί απόκλιση σε σχέση με τη νόρμα, έτσι και μια κινησιολογία θεωρητικά ουδέτερη είναι εκείνη που αποκαλύπτει την πρωτοτυπία που χρησιμοποιήθηκε (στο ίδιο, σ.σ. 129 και 130).

5. Ένα επιπλέον ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί αυτό που παραθέτει ο B. Koechlin («Techniques corporelles et leur notation sym-

bolique», *Langages*, No 10, Juin 1968), ότι διαχρονικά, πολλές κινήσεις που μοιάζουν σήμερα να έχουν μια εκφραστική ή αισθητική λειτουργία και που αφθονούν για παράδειγμα στο χορό, δεν είναι παρά κινήσεις άλλοτε συγκεκριμένες, προερχόμενες δηλαδή από την καθημερινή ζωή (τεχνικής αποτελεσματικότητας). Βλ. ό.π., σ. 45.

6. «Για τον μίμο είναι δύσκολο να παράγει κινήσεις που σχολιάζουν ένα κινησιακό εκφώνημα. Κάθε μετα-κινησιακό σχόλιο περιπίπτει αυτόματα στο ίδιο επίπεδο με τις άλλες κινήσεις, διακρίνεται με δυσκολία από αυτές, κι αυτό συμβαίνει διότι αποδίδουμε σε όλες τις κινήσεις την ίδια αξία»: Patrice Pavis, στο ίδιο, σ. 124. Επίσης, ο Γκρεμάς, στο προαναφερθέν άρθρο του ασχολείται επί μακρόν με το ζήτημα της διάκρισης ή μη υποκειμένου εκφώνησης και υποκειμένου εκφώνηματος σε μια κινησιακή αφήγηση, υποστηρίζοντας το αδύνατον του συγκρητισμού των δύο υποκειμένων, όπως αυτό μπορεί να συμβεί σε ένα γλωσσικό σύνταγμα (ό.π. σ. 16-17).

7. Αποκαλώ «εργαλειακές» τις κινήσεις εκείνες τεχνικής διακπεραίωσης με πρακτικά παράγωγα που δεν μπορούν να πηγάσουν παρά από τον φορέα επιτέλεσης μιας (αφηγηματικής) πράξης. Στην προκειμένη περίπτωση, πρόκειται για το υποκείμενο εκφώνησης της μιμικής πράξης.

8. Anne Ubersfeld, *L' école du spectateur*, Lire le théâtre 2. Paris, Ed. Sociales, 1981, σ. 196-197 (Gestuelle).

9. Χρησιμοποιώ εδώ τον όρο «αφηγηματική πράξη» με την έννοια που συναντάται στην αφηγηματολογική θεωρία του Gérard Genette όταν κάνει την τριμερή διάκριση μεταξύ «ιστορίας», «αφηγηματικού κειμένου» και «αφηγηματικής πράξης» (narration).

10. «Κίνημα»: ελάχιστη μονάδα του κινησιακού κώδικα που αντιστοιχεί στο γλωσσικό «φώνημα». Πρόκειται για ελάχιστο διακριτό στοιχείο της σωματικής κίνησης όπως για παράδειγμα το σήκωμα ή το κατέβασμα των φρυδιών. Δες σχετικά, το προαναφερθέν άρθρο της Κρίστεβα, ό.π., σ. 61, όπου και η αναφορά σε «αλλοκινητικά» κινήματα όταν, συνδυαζόμενα με άλλα κινήματα, δημιουργούν μεγαλύτερες μονάδες, τα «κινημορφήματα». Σε μια ανάλυση παντομίμας, όλα αυτά τα επιμέρους κινησιακά στοιχεία μπορούν να αποβούν αρκετά χρήσιμα.

11. Όπως παρατηρεί ο Γκρεμάς, σε ένα αφηγηματικό πρόγραμμα, τα μικρότερα κινησιακά συντάγματα μπορεί να χάνουν και να ξαναβρίσκουν τη σημασία τους κατά την διαδικασία παρατήρησης της κινησιολογίας από τον αποδέκτη (στο ίδιο, σ. 15). Κατά μείζονα λόγο, τούτο μπορεί να συμβεί σε μια παράσταση παντομίμας. Είναι επίσης σημαντικό να τονιστεί εδώ πως τα κινησιακά συντάγματα που επαναλαμβάνονται σε διαφορετικά αφηγηματικά υπο-προγράμματα λειτουργούν ως βασικά δομικά στοιχεία της κινησιακής αφήγησης και αναδεικνύουν τις διασυνδέσεις των επιμέρους θεματικών ενοτήτων αλλά και μια συγκεκριμένη λογική της αφήγησης. Ενδεικτικό, στην παράσταση «Μήδεια από Σιωπή», μεταξύ άλλων το παράδειγμα της κινησιολογίας της «εγκόλπωσης» που θα δούμε στη συνέχεια.

12. Τα σκηνικά αντικείμενα σε σμίκρυνση αποτελούν έναν σχολιασμό στα δρώμενα που δεν είναι ξένος με την αντίληψη του «παίγνιου» και μια παραπομπή σε παραμυθικά διακείμενα, από την «Αλίχη στη χώρα των θαυμάτων» μέχρι «Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ». Ο παρωδιακός χαρακτήρας που αυτά ενέχουν αναφάνεται μόνον

στο τέλος της παράστασης με την αποστασιοποίηση της μίμου/ηθοποιού από το δραματικό πρόσωπο. Μια αντίστοιχη λειτουργία σκηνικών αντικειμένων σε σμίχρωση είχαμε πρόσφατα στο ανέβασμα της ευριπίδειας «Ελένης» από το «Θέατρο του Νότου» σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά (Καλοκαίρι 1996).

13. Το Κινησιακό Αφηγηματικό Πρόγραμμα Πάθους παίρνει συγκεκριμένα την ακόλουθη μορφή: S1 ---- [S22 --- (S1 Ov)].

14. A. J. Greimas - J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991. - A.J. Greimas - J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 (t. I), 1986 (t. II). Για μια κατατοπιστική παρουσίαση στα ελληνικά της σημειωτικής των παθών δεσ το βασικό έργο του Απόστολου Μπενάτση, *Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Πάθη-Δράση-Κώδικες*, Αθήνα, Επικαιρότητα, 1995. Θα πρέπει να αναφερθεί εδώ πως ο Γκρεμάς διακρίνει δύο τύπους εκφωνημάτων: εκφωνήματα κατάστασης και εκφωνήματα δράσης στα οποία αντιστοιχούν τα υποκείμενα κατάστασης που χαρακτηρίζονται από τη σχέση ζεύξης με αντικείμενα αξίας και τα υποκείμενα δράσης που ορίζονται από τη σχέση του μετασχηματισμού (Μπενάτση, στο ίδιο, ό.π., σ. 53).

15. Για τη σχέση Ηθοποιού-ρόλου-Δραματικού προσώπου δεσ, Δημήτρη Τσατσούλη, «Από το έτρεπτον στο όλον»: Μεταμορφώσεις και διαλογικότης στη μετα-

μοντέρνα σκηνή». Ανακοίνωση στο Ζ' Διεθνές Συμπόσιο Θεατρολογίας και Σημειολογίας του Θεάτρου, με θέμα: «Ο Ηθοποιός και το σώμα των μεταμορφώσεων». Πανεπιστήμιο Πειραιώς, 5-8/4/1996. Περιλαμβάνεται στο βιβλίο του ίδιου: *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Αθήνα, Δελφίνι, 1997, όπου και εκτενέστερη βιβλιογραφία.

16. Ευριπίδης, *Μήδεια*, μτφρ. Τάσος Ρούσσοσ. Για μια ανάλυση του ρόλου της εμαρμένης στη διαμόρφωση του τραγικού ήρωα βλ. μεταξύ άλλων, Jacqueline de Romilly, *Αρχαία Ελληνική τραγωδία*, μτφρ. Ελ. Δαμιανού, Αθήνα, Μ. Καρδαμίτσας, 1976, ό.π., σ. 148 & επ. (Το τραγικό κι η εμαρμένη).

17. Για την έννοια της αρχής του αποκλεισμένου μέσου στον Αριστοτέλη και την εφαρμογή του στην τραγωδία δεσ το άρθρο του Richard E. Goodkin, «Racine en marge d' Aristote», *Poétique* 67, Sept. 1986, σσ. 349-370.

18. «Δείξεις» με τη σημειωτική σημασία του «δείκτη», του «ίχνους» αυτού που αναπαρίσταται μέσω της κίνησης στο εδώ και τώρα της σκηνής αλλά έχει συμβεί στο εκεί και τότε της δημιουργίας της προσωπικότητας της Μήδειας ως Όλον εμπεριέχοντα αντιτιθέμενα.

Πρόκειται για κινήσεις που «δείχνουν» ή, καλύτερα, παραπέμπουν στο πέρασμα του ήδη «τετελεσμένου» από το χώρο της σκηνικής δράσης και του οποίου αναγνωρίζουμε τα «ίχνη».

Sommaire

Dimitris TSATSOU LIS, *Le corps du tragique et la langue du silence. Une approche de la narration gestuelle à l' occasion de la pièce de pantomime de Aspasia Kralli: «Médée de silence».*

Dépuis Greimas, la sémiotique a longuement penché sur la nature sémiotique de la gestualité culturelle (naturelle) et son rapport avec le sens.

Le travail du mime sur scène, analysé à des syntagmes gestuels, offre un terrain privilégié pour l'analyse sémiotique du geste en général. Il montre la coexistence de deux types de gestes émanant d'une source commune: le corps du mime. Il s'agit, d'une part, des gestes outils (niveau de l'énoncé). Aussi, praxis gestuelle et gestualité communicative émanent-elles du syncrétisme du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé (le moi-corps): syncrétisme homologue à celui qu'on constate au niveau de la sémiotique linguistique.

Aspassia Kralli dans «Médée de silence» ne se contente pas de raconter l'histoire de Médée. A un premier niveau, elle thématise sur scène le passage progressif de la personne de l'actrice au personnage dramatique de Médée: incorporation de l'Autre (ce qui constitue le rôle) et formation de l'indénité de Médée par la fusion des deux. Il s'agit d'un Programme Narratif gestuel qui pourrait aisément se schématiser à l'aide de la sémiotique des Passions (de Greimas).

A un deuxième niveau, ce processus se trouve en homologie structurelle avec le dédoublement du personnage dramatique de Médée qui se mire dans son masque. Ce masque constitue l'Autre indispensable à la formation du Tout tragique du personnage, tel que nous le connaissons et qui se trouve en relation dialogique avec son archétype mythique et son intertexte tragique.

En se formant, dès le début, en Tout tragique, Médée n'a plus à obéir à «la loi du milieu exclu», à savoir au choix tragique obligatoire pour tout héros. Elle est déjà la «μεσότης», elle transcende donc le tragique, elle appartient au topos du monstre, celui qui surgit du compromis entre les extrêmes. L'ensemble des Programmes Narratifs gestuels que suivent ne sont plus la voie vers l'identité tragique et le choix impossible du héros mais des «déixis» de son statut transcendant d'un tout unique et double qui l'oblige à agir de sorte que le jeu scénique s'accomplisse: la gestuelle devient donc de caractère ludique et le mime joue le tragique qui a surgi dans un lieu et dans un temps antérieurs à la performance. C'est pourquoi, en sortant de la scène, le mime transforme les pleurs du personnage en rire de l'actrice.

