

**Ο σκηνογράφος Κυριάκος Κατζουράκης είτε:  
Περί της ταπεινοφροσύνης του καλού κλέφτη.**

Του Γιάγκου Ανδρεάδη

Ξαναβλέποντας εικόνες από μακέτες σκηνογραφιών του Κυριάκου Κατζουράκη, πολλές από τις οποίες έχω γνωρίσει ζωντανά και στο θέατρο, ξανασκέφτομαι τα λίγα που έχω μπορέσει να κατανοήσω σχετικά με τη σκηνογραφία και που μου φέρνουν στο νου λέξεις όπως ψευδαισθησι, θαύμα, μαγεία, κίνηση, φως.

Η σκηνογραφία του θεάτρου, τουλάχιστον στην εκδοχή που το πρωτογνώρισε η Ελλάδα, είχε πάντα να κάνει με την ψευδαισθησι και το θαύμα. Ο Αγάθαρχος, σκηνογράφος του Αισχύλου, μνημονεύεται, εκτός από τα άλλα του επιτεύγματα με τα οποία πλούτισε το σκηνικό οπλοστάσιο, για τις καινοτομίες του στην προοπτική, που από μόνη της παίζει με την ψευδαισθησι και το θαύμα, καθώς σκάβει στη δισδιάστατη επιφάνεια το βάθος που παγιδεύει το μάτι του θεατή. Ένα σκηνικό όμως συγγενεύει γενικότερα με το θαύμα και τη μαγεία. Αν κοιτάξουμε μια μακέτα σκηνικού, αυτή, ακόμα κι αν είναι η πιο πιστή μικρογραφία του σκηνικού, δεν μας αποκαλύπτει αμέσως όλα τα μυστικά αυτού που θα δούμε στην παράσταση.

Από τη μακέτα λείπει πρώτα από όλα η κίνηση. Μια κίνηση που δεν είναι μονάχα ούτε κυρίως αυτή που έχουν κάποια κουρδιστά παιχνίδια, τα *αυτόματα* παίγνια που οι Έλληνες γνώριζαν ήδη από τα χρόνια του Ομήρου και που έφτασαν σε εκπληκτική τελειότητα στα χρόνια του Ήρωνα του Αλεξανδρινού. Σε ένα πετυχημένο σκηνικό, οι αλλαγές που θα γνωρίσει στη διάρκεια του έργου είναι τόσο πιο πετυχημένες όχι όσο είναι πιο εντυπωσιακές, αλλά όσο καλύτερα συσσωματώνονται στη δράση, το μύθο, τη *σύσταση πραγμάτων* του έργου, δηλαδή το όλον της σκηνικής αφήγησης, που είναι καρπός του λόγου, της έκφρασης, της κίνησης, της μουσικής και όλων των άλλων στοιχείων που απαρτίζουν μια παράσταση.

Επίσης, από τη μακέτα λείπει ο φωτισμός, που είναι κυρίαρχο στοιχείο μιας παράστασης στην εποχή μας. Μπορεί στα αρχαία χρόνια να έλειπαν σχεδόν πλήρως τα φώτα, εκτός από αυτά που προσέφερε η φύση και ενίοτε κάποιες τυρές (όπως των φρυκτωριών στον *Αγαμέμνονα*) ή δαυλοί (όπως της Κασσάνδρας στις *Τρωάδες*) και ακόμα μπορεί ο Μπρεχτ να επιχειρηματολόγησε υπέρ των αδιαφοροποίητων «φώτων πρόβας», η αίσθησή μου ωστόσο είναι πως ακόμη και τότε –και πολύ περισσότερο σήμερα– οι φωτισμοί στήνουν ένα *σκηνικό εις την δευτέραν* μετέχοντας στη δράση και πρωταγωνιστώντας πολλές φορές στη θεατρική διαλεκτική κίνηση από το σκοτάδι στο φως, από το κρυφό στο φανερό και αντιστρόφως. Για τον Κατζουράκη η σημασία των φωτισμών είναι καταλυτική και αυτό φαίνεται τόσο στο εικαστικό, όσο και στο θεατρικό και στο κινηματογραφικό του έργο. Μεγάλες περιοχές σκοταδιού, μαύρου, εναλλάσσονται με χρώμα και φως –ή μεταλλάσσονται σε χρώμα και φως– τα οποία έτσι γίνονται πιο δραστικά.

Ένα πετυχημένο σκηνικό είναι μαγανεία και με άλλες έννοιες. Είναι ένα κοχύλι αδειανό που όμως εκπέμπει μουσική της μέσα θάλασσας. Ένα κενό κέλυφος που προσελκύει με μια κεντρομόλο δύναμη τα όντα που είναι τα θεατρικά πρόσωπα, οι ηθοποιοί που τα ενσαρκώνουν, η ανάσα των θεατών, να εισχωρήσουν και να του χαρίσουν την εφήμερη και αέναη ζωή της παράστασης. Η μαγανεία αυτή μου θυμίζει του λόγια κάποιου Γάλλου σκηνοθέτη του πρώτου μισού του 20ού αιώνα που μας μιλάει για τη δύναμη μιας αδειανής σκηνης. Όχι αυτής που απομένει ορφανή διότι μια παράσταση απέτυχε και απαξιώθηκε από τους θεατές της, αλλά της σκηνης που μένει αδειανή διότι ο κύκλος των παραστάσεων έκλεισε, και τώρα γίνεται ο χώρος ενός άλλου δράματος: Μπροστά στα μάτια της ψυχής του ανθρώπου του θεάτρου, ο οποίος καθυστερεί εκεί, δέσμιος της αναπόλησης, παρελούνουν –ή πιο σωστά *ξαναπαίζονται*– σαν σε όραμα, οι σκηνες των έργων που ανέβηκαν, οι μορφές των ηθοποιών που έπαιζαν, τα ενεργειακά φορτία των αισθημάτων, σκηνικών και άλλων, φορτία που παραμένουν δρώντα, έστω και αν όσα τα γέννησαν έχουν παρέλθει ανεπιστρεπτί.

Έτσι και για το δημιουργό που συζητούμε. Μια σκηνογραφία του είναι ένα κέλυφος, έργο εσκεμμένα ημιτελές που καλούνται να γεμίσουν, να *τελειώσουν*, οι ιδέες, οι μνήμες, οι συγκινήσεις άλλων, του σκηνοθέτη, του μουσικού, τα κορμιά άλλων, των ηθοποιών. Και

ακόμη μια σκηνογραφία είναι γι' αυτόν πάντα ένα όραμα. Όραμα που πρέπει να συναντήσει το σκηνοθετικό είτε και το υποκριτικό, αλλά που εκκινεί από αφετηρίες που καταλήγουν μεν στο διάλογο με το έργο, το κείμενο, τους συντελεστές, αλλά που, αναμφίβολα, έχουν μια πολύ πιο προσωπική και ταυτόχρονα πιο σύνθετη καταγωγή. Ο σκηνογράφος διαβάσει ένα κείμενο και οραματίζεται έναν κόσμο. Και αυτή η συνάντηση γεννά τη σύνθεση των δικών του αποσκευών και του άλλου, του καινούργιου, που είναι το έργο και η ερμηνεία του έργου, οι συγκλίνουσες δηλαδή ενέργειες που καλούνται να γεννήσουν το απροσδόκητο.

Οι αποσκευές του Κατζουράκη είναι πολλαπλές: Από τη μία είναι ο διάλογος του τώρα με το άλλοτε, του εδώ με το αλλού. Του κλασικού, αρχαίου είτε και αναγεννησιακού, με το μοντέρνο και ακόμα με το λαϊκό κοιταγμένα με τα μάτια του μοντερνισμού: Στοιχεία που βρίσκουμε κυριαρχικά στον Τσαρούχη και τον Διαμαντόπουλο, στον Κουν και τον Λαζάνη. Και ακόμα, η εμμονή σε εκείνη την ιθαγένεια της ματιάς και της γραφής, που είναι το αντίθετο του επαρχιώτικου αποκλεισμού και η προϋπόθεση του ανοίγματος στον κόσμο. Από την άλλη, είναι ο γόνιμος διάλογός του με μια ζωγραφική, εκείνη –και εδώ θα μπορούσαμε να θυμηθούμε πάλι τον Τσαρούχη– που μέσα στην ακινησία της εγκυμονεί ήδη σε τέτοιο βαθμό κίνηση, δράση, δράμα, ώστε να δικαιούμαστε να πούμε ότι η θεατρική τους δουλειά, οι *Τρωάδες* του ενός είτε το *Τέμπλο* του άλλου, είναι με μια έννοια έργα που αποκαλύπτουν μια σκηνική διάσταση που οι πίνακές τους έκρυβαν ανέκαθεν. Τέλος, ο σκηνογράφος για τον οποίο μιλούμε διεκδικεί τον τίτλο του θαυματοποιού, όπως και άλλοι που έγραψαν ιστορία στο πεδίο αυτό, από τον υποτιμημένο από τους αδαείς Κλώνη μέχρι και τον Τσαρούχη, και για έναν άλλο λόγο: Το ότι καταφέρνει, επιζητεί πιστεύω, να μας δείχνει πλούσιο αυτό που είναι φτωχό, δυνατό αυτό που είναι αδύνατο, μεταστοιχειώνοντας τα ταπεινά υλικά. Μερικά παραδείγματα: Στο *Ο Άντρας είναι Άντρας* του Μπρεχτ μεταμορφώνονται καρούλια καλωδίων της ΔΕΗ σε κανόνια, γέφυρα, τραίνο, εξέδρα, κ.ά. Στο δίπτυχο του Στρίντμπεργκ *Τζούλια/Σουάνεβιτ*, τα απειλητικά σχοινιά που κρέμονται απ' το ταβάνι πάνω σε έναν πάγκο του χασάπη στο *Μις Τζούλια* μεταμορφώνονται σε τσίρκο στο *Σουάνεβιτ*. Ένα λευκό ύφασμα στους *Παραθεριστές* του Γκόρκυ μετατρέπεται σε ουρανούς ολόλαμπρους και νυχτερινούς. Ένα διάτρητο φόντο στο *Μίννη η αθώα* αλλάζει συνεχώς σε φώτα της πόλης. Τα σιδερένια δόρατα στο *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* γίνονται σιδερόφραχτος κλοιός και μια κόκκινη κηλίδα στο κέντρο της ορχήστρας στην Επίδαυρο γίνεται αιμοσταγές σήμα επερχόμενης σφαγής. Στο *Happy End* με απλά στοιχεία ζωντανεύει η πολιτική πλευρά του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Αυτά είναι εντέλει στάση αισθητική, «άρτε πόβερα» εκτός συρμών και εισαγωγών, και άρα στάση πολιτική, εφόσον συλλαμβάνουμε την πολιτική ως το αντίθετο της συνθηματολογίας.

Και εδώ αξίζει ένας ειδικός έπαινος στον καλλιτέχνη. Πρόκειται για το γεγονός ότι, αν και προσβεβλημένος αθεράπευτα ο ίδιος από το μικρόβιο της σκηνοθεσίας, δεν επεδίωξε, συνεργαζόμενος με τους διάφορους σκηνοθέτες, να *υπερ-σκηνογραφήσει*, να δώσει δηλαδή στην *όψιν* των σκηνικών, των κοστούμιών και των σκευών το αρνητικό εκείνο προβάδισμα που ο Αριστοτέλης καταδικάζει τόσο εύστοχα στην *Ποιητική* του και που δυστυχώς τόσο συχνά συμβαίνει στην εποχή μας, εποχή όπου η εικόνα λειτουργεί ερήμην ή και κόντρα στο λόγο με όλες τις έννοιες της λέξης. Και εδώ θα προσπαθήσω να ξανασυνδέσω το σκηνογράφο με το ζωγράφο Κατζουράκη, λέγοντας ότι όπως δεν υπερ-σκηνογραφεί, επίσης πουθενά δεν *υπερ-ζωγραφίζει*, δηλαδή πουθενά δεν αναλώνεται στο να μας κάνει επίδειξη ικανοτήτων, καθώς αφήνεται, παραδίδεται, στο θαύμα της εικόνας ταπεινός, παραδεχόμενος ορθώς πως ό,τι καλό βγαίνει από τα χέρια μας το έχουμε κλεμμένο από κάποιο σπήλαιο με κρυμμένους θησαυρούς, μπορεί αυτό του Πλάτωνα ή εκείνο του Αλαντίν ή κάποιο άλλο, κρυμμένο πιο κοντά μας. Και αυτό διότι η ταπεινοφροσύνη η αληθινή, η ταπεινοφροσύνη του καλού κλέφτη, είναι η σφραγίδα, η επισφράγιση, της ποιότητας της γραφής.