

## **Το θέατρο**

Bruno de Halleux: Σε μια πρόσφατη συνέντευξη με τη Marie H el ene Brousse, δίνετε μια καταπληκτική  κφραση για εκείνο που αποτελεί συμβάν στο πεδίο της γλώσσας. Αναφέρετε πως: "αυτό που καθίσταται ως συμβάν , είναι το να βάζει κανείς φωτιά στο σπίτι της γλώσσας."<sup>1</sup>

Rom eo Castellucci: Αυτό είναι  να μάθημα από την ελληνική τραγωδία, πρόκειται πραγματικά για  ναν αγώνα. Το θέατρό μας αναπαρίσταται με  ναν τρόπο ως πεδίο μάχης,  νας στενός αγώνας με τη γλώσσα. Η γλώσσα είναι  να κοινό σπίτι αλλά δεν μπορεί να μας κρατήσει μαζί. Για να αναδυθεί μια εικόνα ή  να στοιχείο, χρειάζεται  να συμβάν, το σπίτι της γλώσσας πρέπει να καταστραφεί. Είναι  να συνεχές παιχνίδι. Γι' αυτό το λόγο σε μια σκηνοθεσία, υπάρχει πάντα  να σημείο διαφυγής,  να *punto de fuga*, το οποίο είναι μια τρύπα στην οποία χάνεται η γλώσσα. Αλλά κατά  ναν περιέργο τρόπο, αυτόν τον αγώνα πρέπει να τον κρύβουμε. Αυτό είναι μέρος μιας θεατρικής στρατηγικής: αυτός ο αγώνας δεν αποκαλύπτεται ούτε εμφανίζεται. Μπορεί να παιχτεί σε μια  λλη σκηνή.  ταν ο Antonin Artaud  λεγε ότι πρέπει να εκβιάζετε το θέατρο, ότι πρέπει να εκβιάζετε τη δομή, εννοούσε κάτι παρεμφερές. Πρέπει να ταρακουνήσετε τη δομή για να δημιουργήσετε  να συμβάν.

BDH: Είστε λακανικός...

RC: Εμένα μου αρέσει πολύ ο Lacan, είναι κάποιος που δεν μπορούμε να τον προσπεράσουμε.  ταν σκέφτομαι το θέατρο και τη σχέση μας με τη γλώσσα, νομίζω ότι είναι μια μάλλον φυσική αναφορά. Είναι  να γεγονός.

Marc Segers: Σε κάθε περίπτωση, είναι κάτι που μας παθιάζει στη δουλειά σας. Ως ψυχαναλυτές, προσπαθούμε να δώσουμε μια θέση στο υποκείμενο, όχι στο υποκείμενο του εκφερόμενου, αλλά στο υποκείμενο της εκφοράς.  χω την εντύπωση ότι, στις σκηνοθεσίες σας, τοποθετείτε κάθε θεατή στην ίδια κατάσταση με εκείνη όπου βρίσκονται οι αναλυόμενοί μας.

RC: Ναι ! Είναι φοβερό. Πράγματι, νομίζω ότι πρόκειται για το  γγιγμα του σώματος του θεατή. Αυτό είναι το θέατρο, είναι η τέχνη της επαφής, δεν είναι κάτι που εμφανίζεται σε μια σκηνή.

MS: Δεν είναι μια αναπαράσταση.

RC: Η αναπαράσταση είναι ίσως  να πρόσχημα. Το πραγματικό θέατρο εμφανίζεται αλλού, είναι  να πέπλο μεταξύ της αίθουσας και της σκηνής. Είναι  να τρίτο αντικείμενο που δεν υπάρχει στο επίπεδο των αισθήσεων. Πρόκειται περισσότερο για μια συνάντηση, για μια επαφή μεταξύ του θεατή και εκείνου που εκτυλίσσεται μπροστά του. Είναι  να πολύ  υθραυστο πέπλο, σχεδόν  ρατο. Μερικές φορές γίνεται

---

<sup>1</sup> La Cause du d sir, n 100, p.191

ένα υλικό ή μια συζήτηση. Τονίζουμε αυτήν τη σχέση που είναι ταυτοχρόνως η δυνατότητα να βλέπεις αλλά και η δυσκολία της όρασης. Είναι ο κρύσταλλος του βλέμματος.

BDA : Επιχειρείτε μια αντιστροφή στο πεδίο του βλέμματος. Λέτε ότι ο θεατής πιστεύει ότι βλέπει την παράσταση, αλλά συνειδητοποιεί κατά τη διάρκειά της ότι είναι αυτός που κοιτάζεται.

RC: Αυτή είναι επίσης η αίσθηση που έχω μερικές φορές μπροστά σε έναν πίνακα. Μπορεί να είναι ένα άβολο συναίσθημα: βλέπομαι και ξεγυμνώνομαι. Με το σώμα μου που διακινδυνεύει ένα παράδοξο: αυτό που κοιτάζω είναι ίσως αυτό που είμαι. Μπροστά σε ένα έργο τέχνης, νιώθω εξαντλημένος, βρίσκομαι σαν τον Άγιο Παύλο που πέφτει από το άλογό του.

BDH: Το χρήσιμο, το θεραπευτικό, η παρηγοριά, αυτό που εκπληρώνει/γεμίζει, όλα αυτά σας προκαλούν τρομερή πλήξη. Η επικοινωνία σας ενοχλεί εξίσου.

RC: Η επικοινωνία είναι επικοινωνία. Το θέατρο είναι ένα άλλο σύμπαν. Το πρόβλημα είναι ότι η επικοινωνία είναι βιολογική, είναι επιφορτισμένη, είναι κατά κάποιον τρόπο φασιστική. Το θέατρο αντιθέτως, είναι πραγματικά ένας τρόπος καθοδήγησης, χορήγησης της ομιλίας ως τομής. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο προσελκύστηκα πρόσφατα από τον Holderlin<sup>2</sup>. Ο Holderlin αποτελεί μια εμπειρία τομής, (από)κοπής. Όλα όσα έχουν κοπεί είναι ενδιαφέροντα! Το πλαίσιο μετρά περισσότερο από τις λέξεις. Γι' αυτό και ο ουρανός του Holderlin είναι κενός, μπλε και κρύος. Πρέπει να προσέχει κανείς το περιεχόμενο. Το περιεχόμενο είναι ο κίνδυνος!

BDH: Αυτό είναι πολύ λακανικό! Ο Lacan μάς λέει ότι ο κίνδυνος, είναι η σημασία!

RC: Εγώ νομίζω ότι δεν υπάρχει τίποτα να επικοινωνηθεί, τίποτα να ειπωθεί.

MS: Έχουμε την εντύπωση ότι χειρίζεστε την τομή όπως οι ψυχαναλυτές. Η τομή είναι κάτι πολύ σημαντικό. Δημιουργεί μια τρύπα στις ταυτίσεις, τρύπα που αφήνει μια θέση στη δημιουργικότητα.

RC: Ναι! Ακριβώς.

### ***Ο μαγικός αυλός***

MS: Στην όπερα "Ο μαγικός αυλός", εξαλείφετε την αφήγηση, εξαλείφετε όλο τον ελευθεροτεκτονικό/μασονικό μύθο, παρόλο που είναι αυτό που οι άνθρωποι περιμένουν να ακούσουν. Έτσι, θορυβούνται και δεν τους απομένει έκτοτε παρά μία μόνο λύση: να δημιουργήσουν τη δική τους ερμηνεία.

---

<sup>2</sup> Friedrich Hölderlin, Γερμανός ποιητής και φιλόσοφος (1770-1843). Ο Roméo Castellucci σκηνοθέτησε το « Οιδίπους ο Τύραννος » το 2015 και εμπνεύστηκε από το « Θάνατο του Εμπεδοκλή » για το έργο του « Four Seasons Restaurant » (2012).

RC: Ναι, νομίζω ότι με ορισμένα έργα, εμβληματικά έργα, έργα που είναι επιφορτισμένα με σημασίες, πρέπει να αποσπάσει κανείς το έδαφος κάτω από τα πόδια του θεατή για να επαναδιαμορφώσει το βλέμμα του, την ακοή του και την προσωπική του στάση. Για ακόμη μια φορά, πρέπει να εκβιάσει κανείς τη δομή και να εκβιάσει τη σκηνή.

BDH: Είχα εκπλαγεί κατά τη διάρκεια μια πρόσφατης συνέντευξης, στην οποία λέγατε ότι για να σκηνοθετήσετε το Μαγικό Αυλό, ήσασταν στο δάσος και ότι είχατε ακούσει το έργο εκατό φορές σε επανάληψη προκειμένου να απαλλαγείτε από κάθε *a priori* γνώση σας.

RC: Ναι, είναι μια τεχνική και λειτουργεί με μουσική. Απαλλάσσομαι από τις γνώσεις μου, δεν θέλω να καταλάβω τίποτα χάρη σε μία επαναλαμβανόμενη ακρόαση. Δεν είναι μια νοήμων ακρόαση. Πρέπει να ξεκόψουμε από τη νοημοσύνη, διαφορετικά συνεχίζουμε να προστατευόμαστε, διατηρούμε εργαλεία που δεν είναι χρήσιμα. Όταν η πλέξη χαλαρώσει, τότε μπορούμε να περάσουμε από μέσα της και να ανακαλύψουμε άλλες άγνωστες πτυχές. Ανακάλυψα τη μυθολογική πλευρά της Βασίλισσας της Νύχτας, ήταν σαν μια άλλη Κλυταιμνήστρα. Μερικές φορές μπορεί να αναδυθεί μια διαφορετική προοπτική.

MS: Έχω μια ερώτηση που εξακολουθεί να μου εξάπτει την περιέργεια σε αυτήν την όπερα.

Ξεκινάτε με έναν ορίζοντα φωτός, ένα σωλήνα από νέον, τον οποίο σπάτε. Το φως του Σαράστρο, η επιστήμη, η λογική ...

RC: Ναι, το φως είναι το φίδι. Πρέπει να το σκοτώσεις. Με συνεπήρε το μικρό βιβλίο του Aby Warburg, " Η Τελετουργία του Φιδιού ". Μιλά εκεί γι' αυτό το τελετουργικό χορού μεταξύ των Ινδιάνων Χόπι, που στοχεύει στον έλεγχο του τρόμου που τους εμπνέει η φύση. Ο Warburg ξεκινά με τον Μωυσή και τελειώνει με τον ηλεκτρισμό στις Ηνωμένες Πολιτείες. Είναι πολύ ενδιαφέρον, ο ηλεκτρισμός είναι το φως, είναι επίσης ο δράκος, το φίδι που πρέπει να σκοτώσει ο Ταμίνο<sup>3</sup>.

MS: Αυτή είναι η πρώτη πράξη, η οποία υπογραμμίζει την επιβολή της εικόνας και του φαντασιακού, που αναπαριστάται από μια συμμετρική σκηνοθεσία, σε καθρέφτη.

RC: Είναι η ιδέα του περιεχομένου.

MS: Στη συνέχεια, στη δεύτερη πράξη, ξεκινάτε με έναν άλλον ορίζοντα, έναν σωλήνα ολόιδιο με το νέον της πρώτης πράξης, αλλά γεμάτο με γάλα νεαρών μητέρων. Είμαστε στην πλευρά του ζωντανού, του πραγματικού.

RC: Ταυτόχρονα, είναι ο γαλαξίας, οπότε υπάρχει μια σύνδεση με τη μητέρα. Αλλά η γραμμή του γάλακτος είναι επίσης μια σχέση με το ζωντανό και το σώμα.

Μερικές φορές είμαστε αντιμέτωποι με ιστορίες που εμφανίζονται βίαια στο σώμα. Τα θύματα σοβαρών εγκαυμάτων, οι τυφλοί, είναι άνθρωποι που έχουν βιώσει

---

<sup>3</sup> Aby Warburg, *Le rituel du serpent, récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris : Macula, 2003

κυριολεκτικά ένα δράμα στο σώμα τους. Τι σημαίνει το να είσαι «πεφωτισμένος»; Η ίδια ερώτηση τίθεται και για τις γυναίκες που βρίσκονται στο σκοτάδι, τη νύχτα. Υπάρχει εκεί μια εμφύτευση του πραγματικού.

MS: Καταλαβαίνουμε καλά ότι υπάρχει μια σχέση μεταξύ του πραγματικού, της Βασίλισσας της Νύχτας και της τροφής των ζωντανών όντων. Η ερώτησή μου είναι η εξής: για εσάς, τι είναι αυτό που τρέφει το ζωντανό ον;

RC: Αυτό είναι το ερώτημα! Προσωπικά πιστεύω ότι η εμπειρία της τέχνης μπορεί να είναι μια σημαντική εμπειρία. Όχι απαραίτητα παντού, αλλά στον πολιτισμό μας, ναι. Σε ορισμένες ηπείρους, μπορεί να είναι κάτι άλλο. Στην Ευρώπη, η τέχνη μπορεί να είναι τροφή για τους ζωντανούς. Δεν είμαι σίγουρος ότι κάτι τέτοιο λειτουργεί στην Ασία ή στην Αφρική.

BDH: Η θεατρική πράξη, η τέχνη που κάνετε, λέτε ότι είναι βάνουση! Είστε κάποιος που δε σταματά να αφυπνίζει το θεατή!

RC: Ναι, είναι απαραίτητο, πρόκειται για μια αφύπνιση. Αλλά η στρατηγική είναι κάθε φορά διαφορετική. Η ωμότητα δεν ταυτίζεται απαραίτητα με τη βία, μπορεί επίσης να είναι το αντίθετο, μια αφόρητη τρυφερότητα. Υπάρχει πάντοτε κάτι που είναι εκτός τόπου, κάτι που έχει θεμελιώδη σχέση με τη φρίκη. Κάτι που εκτοπίζει ένα αντικείμενο από τη θέση του, κάτι που αποτελεί αντιστάθμισμα. Νομίζω ότι αυτός είναι ένας απαραίτητος χώρος που πρέπει να είναι «διαθέσιμος» για κάθε θεατή. Είναι απαραίτητο να δημιουργούμε αυτήν την τομή, αυτόν τον χώρο, είναι ένα κατώφλι πέραν του οποίου κάτι μπορεί να διαδραματιστεί.

Πρέπει να το κάνουμε, πρέπει να δημιουργούμε ένα τέτοιο μέρος όπου υπάρχει μια ρωγμή, κάτι που δεν έχει επιλυθεί.

BDH: Θα μπορούσαμε να πούμε ότι κάθε έργο σας έχει μια πλευρά που ξεγελάει; Το να τους κάνετε να πιστεύουν στο ιδεώδες, όπως το ενσαρκώνει ο χαρακτήρας του Σαράστρο και μετά να συνειδητοποιούν ότι στην καρδιά του ιδεώδους υπάρχει η βρωμιά;

RC: Υπάρχει πάντα μια σχέση με τη ρητορική, η δουλειά μου είναι ρητορική. Επομένως έχει κατασκευαστεί, δεν είναι ενστικτώδης ή αυθόρμητη. Πρόκειται πραγματικά για μια σύνθεση φράσεων, για την παρουσίαση μιας παραβολής, ενός γραφήματος πάνω από το συναίσθημα. Πρόκειται για τη διαχείριση του συναισθήματος. Στην ρητορική τεχνική, υπάρχει μια «κακή» πλευρά. Η τέχνη και το θέατρο είναι πάντα αντίθετα, αυτό είναι ένα καλό νέο.

Ο συγγραφέας υπόκειται σε μια ευθύνη. Πρέπει να κοιτάζουμε, πρέπει να δείχνουμε, και αυτό δεν είναι μια αθώα χειρονομία. Κοιτάζουμε διαφορετικά στην εποχή μας. Τον 18ο αιώνα, το να κοιτάζει κανείς ήταν περισσότερο μια απλή χειρονομία. Σήμερα, είναι μια επιφορτισμένη, μπερδεμένη και περίπλοκη χειρονομία, δεν είναι γραμμική. Σε καθημερινή βάση, πρέπει να αντιμετωπίζουμε την πολυπλοκότητα αυτής της

χειρονομίας. Σήμερα, νομίζω ότι αυτή η χειρονομία είναι πιο πολιτική. Πιστεύω ότι η τέχνη γενικά είναι ικανή να δώσει νόημα στο "τι σημαίνει το να κοιτάς".

***History of oil painting – Η ιστορία της ελαιογραφίας***

BDH: Θα μπορούσατε να πείτε λίγα λόγια για το έργο που δημιουργήσατε στο Μουσείο Bozar;

RC: Ναι, υπάρχουν ίσως συνδέσεις με το Μαγικό Αυλό.



MS: Σε αυτήν την δουλειά, προτείνετε ένα απροσδόκητο έκθεμα, ένα μεγάλο ολόλευκο δωμάτιο, με σπογγοειδή υφάσματα με πτυχώσεις στους τοίχους και στη μέση του δωματίου, ένα βάθρο με μια απλή τούφα μαλλιών. Ένας αφηρημένος επισκέπτης θα έβλεπε μονάχα αυτό. Ωστόσο, ο τίτλος «History of oil painting» μας διακινεί και μας ενθαρρύνει να εμβαθύνουμε στο θέμα.

RC: Πράγματι, τίτλος «History of oil painting», είναι το κλειδί, είναι η πόρτα εισόδου. Χωρίς τον τίτλο, πρόκειται για κάτι άλλο.

MS: Στην είσοδο του εκθέματος, μια παρουσίαση του έργου μας υποδεικνύει ότι η τούφα μαλλιών ανήκει σε μια πόρνη και ότι υπάρχουν, κρυμμένα στις πτυχές του υφάσματος του τοίχου, φράσεις σχετικές με αυτήν (την πόρνη). Αλλά παραμένουμε μπερδεμένοι, μέχρι τη στιγμή που συνειδητοποιούμε ότι υπάρχει ένα στοιχείο που λείπει από το έκθεμα: ένα σώμα (αυτό που η ελαιογραφία επιτρέπει να ενσαρκώσει) και αυτό το σώμα, είμαστε εμείς, οι θεατές, που το προσκομίζουμε.

RC: Το έργο προτείνει πράγματι τη συνάντηση με την πόρνη. Η πόρνη υπήρξε πάντα μια τεράστια απαγόρευση, για μένα. Είναι ωστόσο απαραίτητη για τη γέννηση της ελαιογραφίας και για τη σχέση με τον καλλιτέχνη. Η πόρνη ήταν το μοντέλο. Όταν ήμουν στη Σχολή Καλών Τεχνών, στα μαθήματα σχεδίου, το μοντέλο ήταν μια πόρνη. Τώρα πια δε συμβαίνει το ίδιο. Έχει να κάνει με τη σχέση με το σώμα, η οποία έχει εξελιχθεί.

Στο έκθεμα, το σώμα έχει εξαφανιστεί, έχουν απομείνει μόνο τα μαλλιά: επρόκειτο για ένα συμβόλαιο μεταξύ εμού, του καλλιτέχνη και της πόρνης. Αγόρασα με χρήματα τα μαλλιά της και αυτά τα μαλλιά βρίσκονται στο έκθεμα. Το σώμα όμως απουσιάζει. Θα έχετε παρατηρήσει ότι η τούφα δεν βρίσκεται στη μέση του βάρθρου, αλλά στη θέση του κεφαλιού.

Το σώμα λοιπόν έχει φύγει: δεν είναι εκεί αλλά ταυτόχρονα είναι εκεί.

Το σώμα περιβάλλεται από φράσεις, ραμμένες στις πτυχώσεις του υφάσματος του τοίχου, οι οποίες αποτελούν μια ομολογία αυτής της γυναίκας, αυτής της πόρνης. Έτσι, κάτι από το βίωμά της λέγεται και αποκρύπτεται την ίδια στιγμή. Πρέπει να μπει κανείς μόνος σε αυτό το δωμάτιο για να βρεθεί αντιμέτωπος με τα μαλλιά της πόρνης. Δεν πρέπει να ανοίξει τις πτυχώσεις της επιτοίχιας κουρτίνας, έτσι ώστε να μαντέψει το τι λέει, χωρίς να την αγγίξει, θα πρέπει να διατηρηθεί αυτή τη σχέση με το αίνιγμα για να προκαλέσει μια ισχυρή δέσμευση με αυτό το κομμάτι σώματος.

Αλλά αυτή η σχέση με το αντικείμενο, στο έκθεμα, μας επαναφέρει επίσης στη γλώσσα, η οποία ταυτόχρονα αποκρύπτει αλλά και λέει κάτι. Είναι εκεί για να φωτίσει και να προσδώσει νόημα, αλλά είναι ανίκανη να συμπυκνώσει τη ζωή ενός ατόμου. Το έκθεμα είναι επομένως ένας ιδιαίτερος τρόπος να προταθεί ένα διπλό παιχνίδι, τόσο με το αντικείμενο όσο και με τη γλώσσα.

Για να επιστρέψουμε στο « History of oil painting », η ιστορία της τέχνης ήταν πάντα ο πυλώνας, το θεμέλιο της σχέσης μου με την τέχνη και το θέατρο. Είναι η ιστορία της τέχνης που με διαμόρφωσε. Δεν σπούδασα θέατρο. Το ίδιο το θέατρο δεν με ενδιέφερε. Ενδιαφέρθηκα γι' αυτό μόνο μετά τη συνάντησή μου με τον Carmelo Bene. Αλλά η ιστορία της ελαιογραφίας, το *oil painting*, είναι μια ζωγραφική που έχει να κάνει με το σώμα επειδή προσφέρει μια ευελιξία στη χρήση που επιτρέπει στον ζωγράφο να δημιουργεί και να αναιρεί συνεχώς. Το λάδι είναι καθολικό. Οι Ορθόδοξοι και Προτεστάντικοί πίνακες είχαν άλλες τεχνικές. Στην καθολική Αναγεννησιακή κουλτούρα, το λάδι έχει να κάνει με την αμαρτία, με τη λύτρωση, με το σώμα και τον ιδρώτα.

Η ελαιογραφία είναι ερωτική. Προφανώς σκεφτόμαστε τον Καραβάτζιο. Το λάδι είναι το σώμα.

MS: Το λάδι είναι επίσης ο Raphaël Sanzio. Σκεφτόμαστε το όνομα της εταιρείας σας: Raffaello Sanzio Societas... Υπάρχει σχέση;

RC: Όντως, δεν το είχα σκεφτεί. Υπάρχουν πράγματι διαφορετικοί λόγοι. Ο Sanzio αντιπροσωπεύει την κορυφή της Αναγέννησης, την απόλυτη ομορφιά, την κορυφή. Αλλά ήδη, με τον Raffaello Sanzio, βλέπουμε να αναδύεται μια αρχή ασθένειας. Το νεαρό κορίτσι είναι μουγγό, η Fornarina, είναι μια πόρνη σύμφωνα με την παράδοση. Μπορούμε να καταλάβουμε ότι είναι μουγγό χάρη σε μια μικρή γωνία του στόματός της.



Υπάρχει λοιπόν ήδη στο Raphael μια αρχή ασθένειας που ανακοινώνει το τέλος της Αναγέννησης και την αρχή του Μανιερισμού και του Μπαρόκ. Στην Αναγεννησιακή ζωγραφική, υπάρχει η ασθένεια και αυτός είναι ο Raphael.

Δεν επιλέξαμε λοιπόν αυτό το όνομα για την εταιρεία μας λόγω της σχέσης του με τη ελαιογραφία. Αλλά τώρα που το σκέφτομαι, αυτή είναι μια ενδιαφέρουσα νύξη.

BDH: Ένα πράγμα που με εξέπληξε επίσης στη δουλειά σας είναι ότι φαίνεται να εργάζεστε χρησιμοποιώντας υπολείμματα, απορρίμματα, την ευθραυστότητα, την επισφάλεια. Για παράδειγμα, η πόρνη που μεταφορικοποιείται στο έκθεμα από αυτό το μικρό υπόλοιπο, τα μαλλιά, αυτό το κομμάτι του σώματος. Υπάρχει κάτι που αγγίζει τον θεατή, είναι αυτή η σχεδόν πολεμική πλευρά που ενσαρκώνετε, για να αποδώσετε αξία στο Πραγματικό.

RC: Πολεμική, αυτό είναι ενδιαφέρον!

BDH: Εκκινείτε από τη γλώσσα, από το θετικισμό, τη γλυκανάλατη ομιλία του Σαράστρο στο Μαγικό Αυλό, για να αποτυπώσετε εκεί το αφόρητο.



RC: Εντυπωσιάστηκα από μια ανάγνωση μιας σελίδας του Lacan όταν μιλούσε για το « Μανή, Θεκέλ, Φάρες »<sup>4</sup>. Χρησιμοποίησα κι εγώ αυτόν τον όρο. Στο βιβλίο του Δανιήλ, στη Βίβλο, υπάρχει αυτή η μοναδική φράση, αινιγματική, αλλά η οποία δίνει το θάνατο, του βασιλιά Βαλτάσαρ που είχε διοργανώσει ένα είδος οργίου στο ναό της Ιερουσαλήμ. Υπάρχει επίσης ένας πίνακας του Rembrandt, Το Δείπνο του Balthazar, ο οποίος μιλά για αυτό το επεισόδιο. Ο Lacan αναφέρεται σε αυτές τις λέξεις αναφορικά με το σχόλιό του για τον τύπο της « Τριμεθυλαμίνης » που προκύπτει στο όνειρο του Freud « Η ένεση που έγινε στην Ίρμα ». Τον συνδέει με τον τρόπο που εμφανίζεται όταν το σώμα μειώνεται σε κρέας, όταν ανακαλύπτουμε ότι δεν είμαστε τίποτα παραπάνω από κρέας.



BDH: Το θέατρο σας αντιτίθεται πραγματικά στο σημερινό λόγο, που είναι κατευναστικός. Σύντομα θα διοργανώσουμε μια ημερίδα με θέμα « Λόγοι που σκοτώνουν », με την ιδέα ότι πολλοί από τους λόγους αυτούς είναι γλυκανάλατοι και ηρεμιστικοί...

RC: Είναι τραγικό. Αυτή είναι μια άλλη μορφή ελέγχου, είναι αμιγής επικοινωνία του κράτους, και ως εκ τούτου είναι μια βίαιη χειρονομία. Υπάρχει μια φασιστική πλευρά σε αυτό.

MS: Αυτό συμβαδίζει με μια φράση που είπατε: « Η γλώσσα χρησιμοποιείται για να αποκρύψει το περιεχόμενο και όχι για να το αποκαλύψει ».

RC: Σήμερα η τέχνη μπορεί να διακόπτει την επικοινωνία, με την έννοια ότι μπορεί να την τέμνει. Αρχικά, είμαστε όλοι μόνι με το σώμα μας, επηρεαζόμαστε, συγκινημένοι

---

<sup>4</sup> Jacques Lacan, Σεμινάριο 2, pp 189-190.

από ομιλίες που είναι "πασπαρτού". Μπορούμε να πεθάνουμε από αυτό. Επομένως, πρέπει να υπάρξει κάτι που διακόπτει προκειμένου να ενεργοποιήσουμε τη σχέση μας με την εικόνα και την ομιλία με έναν άλλο τρόπο, με τρόπο που δεν ανήκει στην επικοινωνία.

BDH: Ναι, είπατε επίσης ότι σήμερα, ενώ επικοινωνούμε ασταμάτητα, υπάρχει λίγος ή καθόλου διάλογος. Έτσι, δεν θα ήσασταν αντίθετος με αυτήν την «πολεμική πλευρά του Πραγματικού, που υποστηρίζει το πραγματικό», για την οποία μιλούσαμε νωρίτερα;

RC: Η εικόνα είναι σωστή, παρόλο που δεν ξέρω αν αντιλαμβάνομαι ότι είμαι ένας απ' αυτούς.

MS: Θα μπορούσατε να δώσετε έναν ορισμό του πραγματικού;

RC: Αυτό είναι το δικό σας επάγγελμα!

BDH: Άλλωστε, μόλις διατυπωθεί, δε θα είναι πια αυτό.

RC: Εγώ έχω ανάγκη να βρίσκομαι σε μεγάλους ελιγμούς, εσείς είστε σε ένα άλλο επίπεδο.

BDH: Ολόκληρο το έργο σας είναι πολιτικό.

RC: Κατά κάποιον τρόπο, κι εγώ το πιστεύω. Δεν είναι μια πολιτική που να έχει σχέση με την πραγματικότητα, που να θέλει να αλλάξει άμεσα την πραγματικότητα. Είναι μια πολιτική, ίσως, με την ελληνική έννοια. Η πολιτική, ειδικά στο ελληνικό θέατρο, αναδεικνύει, δημιουργεί ένα πρόβλημα. Επομένως, πρέπει να επινοούμε προβλήματα όπου δεν υπάρχουν. Ο καλλιτέχνης είναι κάποιος που δημιουργεί και είναι σε θέση να δώσει, να προτείνει ένα πρόβλημα, να επιστρατεύσει έναν ατελείωτο προβληματισμό.

MS: Να στρώσει τους θεατές στη δουλειά, να τους στριμώξει.

RC: Ακριβώς. Νομίζω ότι στον ορίζοντα όλου αυτού του μηχανισμού, υπάρχει το γεγονός ότι το θέατρο πρέπει να εμφανίζεται και να εξαφανίζεται στο σώμα του θεατή. Δε διαθέτουμε ένα σταθερό μέσο: μετά από μια παράσταση, δε μένει τίποτα, δε μένει ένα αντικείμενο. Τι μένει λοιπόν; Απομένει ένα ίχνος, μια ουλή. Τα πράγματα δεν τελειώνουν απαραίτητως στο τέλος της παράστασης. Θα επεκταθούν σε γραμμές, οι οποίες θα συναντηθούν και στη συνέχεια θα αγγίξουν άλλες.

MS: Κατά βάθος αυτό είναι το πραγματικό, αυτό που παραμένει σ' εμάς, ως αποτέλεσμα της παράστασης, μερικές φορές πολύ μετά την παράσταση.

RC: Ακριβώς, είναι όλα όσα παραμένουν στο εσωτερικό του δέρματός μας και διαφεύγουν από κάθε ορισμό. Αυτό είναι ίσως το Πραγματικό. Όλα όσα βρίσκονται έξω από το δέρμα μας καθιστούν την πραγματικότητα. Εγώ, χρησιμοποιώ εικόνες, ήχους, κορμιά και κοστούμια, αλλά δεν πρόκειται για θέατρο εικόνων. Αυτός είναι ένας λανθασμένος ορισμός του θεάτρου μου. Δεν θέλω να έχω ένα στυλ ή μια μέθοδο. Δεν

μου αρέσει αυτό. Θέλω να αναζητώ τα σημεία αντίφασης. Κάποιος που δημιουργεί πράγματα στην τέχνη πρέπει να θέλει να αντιμετωπίσει την αντίφαση.

Για παράδειγμα, η σκηνοθεσία του Μαγικού Αυλού, πριν από λίγα χρόνια θα ήταν αδύνατη για μένα. Στο τέλος, κατέληξα να δεχτώ, ενάντια στον ίδιο μου τον εαυτό. Αυτό με αναγκάζει να ζω.

BDH: Να ξεφλουδίσετε, να εξαγάγετε κάτι από εσάς...

RC: Ναι, γιατί ήταν ένα σκοτεινό και άγνωστο αντικείμενο. Συνειδητοποίησα ότι έπρεπε να δεχτώ δύσκολα ή αδύνατα πράγματα και να βουτήξω στο άγνωστο. Είναι σημαντικό να διατηρεί κανείς αυτή την έννοια της επικινδυνότητας.

MS: Αυτό δείχνετε και στο Μαγικό Αυλό: οι τυφλές γυναίκες και οι καμένοι άντρες έχουν περάσει από δοκιμασίες.

RC: Ναι, αντί για τις δοκιμασίες που περνάει ο Ταμίνο και τις οποίες προστάζει ο Σαράστρο, εδώ, είναι η ίδια η ζωή που τους έπληξε, είναι το χαστούκι της ζωής, είναι επίσης μια μύηση στη ζωή.

MS: Εκεί όπου η μασονία προσφέρει δοκιμασίες 'με το κλειδί στο χέρι', οι ενδεχόμενες δοκιμασίες της ζωής είναι εντελώς διαφορετικής φύσης, εντελώς διαφορετικού βάρους. Εκεί βρίσκεται το Πραγματικό.

RC: Ακριβώς. Το αποκορύφωμα αυτής της σκηνής είναι τα χάρδια των τυφλών γυναικών στο δέρμα των καμένων αντρών, στις ουλές τους. Είναι ένας τρόπος να διαβάσει κανείς ένα τραγούδι αγάπης, όπως διαβάζουμε το σύστημα Μπράιγ. Ζήτησα από τις τυφλές γυναίκες να διαβάσουν το δέρμα των αντρών. Αυτό πραγματοποιούσε τη διασταύρωση δύο κόσμων, μια επίγεια συνάντηση.

### ***Vita Nuova***

BDH: Πριν ολοκληρώσουμε, (θα μας πείτε) δυο λόγια για την παράσταση που πρόκειται να δημιουργήσετε στο Kanal Pompidou σύντομα, την « Vita Nuova » ;

RC: Αυτό θα συμβεί πράγματι εδώ, σε αυτόν τον τόπο, στο κρύο, με αυτοκίνητα και ανθρώπους, που θα είναι Αφρικανοί γίγαντες. Επίσης, θα υπάρξουν κινήσεις μεταξύ αυτών των αυτοκινήτων κι αυτών των ανδρών που έχουν την εμφάνιση προφητών ή βοσκών. Υπάρχει επίσης μια σύνδεση με τον κινητήρα που κοιμάται.

Ένας άντρας μιλάει σε μια στιγμή για ένα στολίδι και για διακόσμηση, δηλαδή για χειροτεχνίες. Αυτό είναι το ισχυρότερο και πιο απαραίτητο στο πεδίο της τέχνης. Το να φέρουμε τη διακόσμηση στη ζωή μας είναι πιο επείγον από το να θέλουμε να την μεταμορφώσουμε. Η φτώχεια της καθημερινής μας ζωής φωτίζεται εδώ από το στολίδι και τη διακόσμηση που μας περιβάλλουν σε αυτό το μέρος.

Το βλέπω σαν ένα έργο στον ανθρώπινο χώρο, στην προοπτική και στη δεκτικότητα. Είμαστε εδώ σε μια γειτονιά με σημαντικό αφρικανικό πληθυσμό. Αυτό το παλιό γκαράζ είναι ένα μέρος με αυτοκίνητα. Δεν επινοώ λοιπόν εδώ τίποτα, τα πράγματα

είναι ήδη εκεί. Υπήρχαν εδώ αυτοκίνητα, δηλαδή αντικείμενα, είναι συγκεκριμένο και αποτελεσματικό. Κι έπειτα, υπάρχουν οι κάτοικοι της γειτονιάς, που εκπροσωπούνται εδώ από μαύρους γίγαντες. Σκέφτηκα μια συνάντηση μεταξύ αυτών των αυτοκινήτων και αυτών των ανθρώπων.

Και ίσως η συνάντησή τους θα παραγάγει κάτι άλλο.

BDH: Λέτε ότι δεν επινοείτε τίποτα, αλλά μεταγράφετε την εμπειρία του πραγματικού, με την οποία έρχεστε αντιμέτωπος κάθε λεπτό της ζωής σας.

RC: Εγώ δεν κάνω τίποτα παραπάνω από το να μοντάρω, να συναρμολογώ πράγματα που υπάρχουν ήδη, έναν άπειρο αριθμό μοντάζ.

Θα σταματήσουμε λοιπόν; Grazie...

MS και BDH: Εμείς σας ευχαριστούμε πάρα πολύ!

Μετάφραση: Μυρτώ Κομνηνού