

Ο μύθος των Λαβδακιδών στο θέατρο του Ζαν Κοκτώ

Περίληψη :

Το άρθρο αυτό πραγματεύεται τις δημιουργίες του Ζαν Κοκτώ που αντλούν από τον μύθο των Λαβδακιδών. Πρόκειται για τα θεατρικά έργα *Καταχθόνια Μηχανή*, *Αντιγόνη*, *Οιδίπους Τύραννος* και το ορατόριο *Oidipus Rex*. Το άρθρο παρακολουθεί υπό το πρίσμα της διακειμενικότητας τις αλλαγές που επέρχονται στα υπερ-κείμενα σε σχέση με τα υπο-κείμενα που αποτελούν την έμπνευσή τους. Πρόκειται κυρίως για σημαντικές μεταβολές στην εκφορά και στη σκηνική αναπαράσταση του χορού, που φαίνεται ότι επηρέασε και τη μετέπειτα αισθητική των επαναγραφών και των σκηνικών αναπαραστάσεων των μύθων.

Το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα για τον Κοκτώ στο περιοδικό *Νέα Εστία*, τεύχος 1879, Δεκέμβριος 2018, σελ. 796-806.

Ο μύθος των Λαβδακιδών στο θέατρο του Ζαν Κοκτώ

Ντόρα Λεονταρίδου

Τέσσερις φορές προσεγγίζει τον μύθο των Λαβδακιδών ο Ζαν Κοκτώ, σε ισάριθμα θεατρικά έργα. Ξεκινά με την *Αντιγόνη*¹ η οποία ανεβαίνει για πρώτη φορά το 1922 – η πρώτη *Αντιγόνη* στο γαλλικό θέατρο του 20ού αιώνα – την οποία και ξαναγράφει το 1927, ως λιμπρέτο όπερας (λυρική τραγωδία) με μουσική του Arthur Honegger. Ακολουθεί μια ελεύθερη διασκευή του *Οιδίποδα Τύραννου* του Σοφοκλή το 1925, με τίτλο *Œdipe roi*, η οποία αποτελεί στη συνέχεια τη βάση για το λιμπρέτο της όπερας-ορατορίου *Οιδίπους άναξ*² (*Œdipe rex*) που παρουσιάστηκε στο κοινό ανέβηκε το 1928. Τέλος, το θεατρικό του έργο *Καταχθόνια Μηχανή*³ το πιο γνωστό και μεταφρασμένο από τα τέσσερα, πραγματεύεται εκ νέου τον μύθο του *Οιδίποδα Τύραννου* και ανεβαίνει στη σκηνή για πρώτη φορά το 1934. Στο άρθρο αυτό σκοπεύουμε να αναδείξουμε τους τρόπους με τους οποίους πραγματοποιείται η επαναγραφή του μύθου στα παραπάνω έργα, προκειμένου να εστιάσουμε στη συνέχεια στα ζητήματα που αναδύονται από την επαναδιαπραγμάτευσή του.

Η *Αντιγόνη*, είναι διασκευή της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή και αποτελεί την πρώτη «επίσκεψη» του Κοκτώ στο μύθο των Λαβδακιδών. «Γιατί ασχολούμαι με τον Σοφοκλή;» - γράφει ο Κοκτώ στις σημειώσεις του για την *Αντιγόνη* - «Διότι υπάρχουν πράγματα καινούργια τα οποία είναι πολύ γερασμένα και πράγματα παλιά, που στην ουσία είναι πολύ καινούργια⁴».

Ως προς τη μορφή, το γαλλικό υπερ-κείμενο παρουσιάζει σημαντικές τροποποιήσεις αναφορικά με το υπο-κείμενό του, την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή. Η τραγωδία του Κοκτώ ακολουθεί τη δομή της αρχαίας τραγωδίας, διατηρώντας την εναλλαγή των διαλογικών και των χορικών μερών. Ωστόσο, είναι συντομευμένη πολύ, περίπου κατά το ήμισυ. Έχουν συντομευθεί μονόλογοι, διάλογοι, τα χορικά, έχουν περικοπεί φράσεις. Ο χορός υποκαθίσταται από ένα άτομο, η φωνή του χορού και της Κορυφαίας ταυτίζονται. Πρόκειται για τη διαδικασία «σύμπτυξης»,

¹ Jean Cocteau, *Antigone*, στο: Jean Cocteau, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, nrf, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, σσ.304-323.

² Jean Cocteau, *Oedipus Rex*, στο: Jean Cocteau, *Théâtre complet*, σσ.209-222.

³ Jean Cocteau, *La Machine Infernale*, in Jean Cocteau, *Théâtre complet*, ό.π. σσ. 470-542.

⁴ Jean Cocteau, « En marge d'Antigone », στο: Jean Cocteau, *Théâtre complet* ό.π. σ.328.

η οποία «έχει ως κανόνα της να συντομεύει ένα κείμενο, δίχως να καταργεί κανένα σημαντικό από θεματική άποψη μέρος του, αλλά ξαναγράφοντάς το σε συνοπτικότερο ύφος και, επομένως, παράγοντας με νέα προσπάθεια ένα νέο κείμενο [...]»⁵». Με εξαίρεση την προσθήκη της αντίδρασης του Αίμωνα, ο οποίος φτύνει στο πρόσωπο τον πατέρα του, όταν ο αγγελιοφόρος διηγείται τα συμβάντα του θανάτου της Αντιγόνης, όπως παρατηρεί ο Genette, « η *Αντιγόνη* και ο *Οιδίπους Τύραννος* του Κοκτώ είναι στην ουσία υφολογικές συναιρέσεις: όλες σχεδόν οι στιχομυθίες συναιρούνται, αλλά σε ένα πιο λιτό και νευρώδες ύφος⁶». Με αυτόν τον τρόπο οι διαχρονικές ιδέες του υπο-κειμένου μεταφέρονται στη σύγχρονη εποχή με το κατάλληλο για τις προσλαμβάνουσες των θεατών υφολογικό επίπεδο. Οι καινοτομίες της παράστασης αφορούν στον χορό, στη σκηνοθεσία, στα σκηνικά όπως και στα κοστούμια. Στην πρώτη παράσταση της Αντιγόνης, το 1922, τα σώματα των γυναικών είναι βαμμένα λευκά, ενώ τα σώματα των ανδρών κόκκινα. Ο Κοκτώ διευκρινίζει τον λόγο αυτής της επιλογής ως εξής : «Όπως το θέατρο του Ατελιέ δεν έχει ράμπα, έπρεπε να ξαναβρώ την αίγλη της ράμπας, με έναν άλλον τρόπο⁷». Ο χορός εκφέρεται από ένα μόνον άτομο, το οποίο παραμένει στα παρασκήνια χωρίς να είναι ορατό από τους θεατές. Ακούγεται μόνον η φωνή του. Στην παράσταση του 1922, αυτόν τον ρόλο αναλαμβάνει ο ίδιος ο Κοκτώ. Ωστόσο, τα μέλη του χορού υποκαθίστανται σκηνικά από γύψινες μάσκες νέων ανδρών, που τις φιλοτεχνεί ο Πικάσο, και οι οποίες τοποθετούνται στην οροφή και κρέμονται στο σημείο από όπου ακούγεται η «φωνή» του χορού. Στην ίδια παράσταση, όλοι οι ηθοποιοί φορούν διαφανείς μάσκες, όπως εκείνες της ξιφασκίας, οι οποίες αφήνουν να διαφανούν τα χαρακτηριστικά τους. Ωστόσο, είναι βαμμένες ελαφρά με ορειχάλκινο λευκό πράγμα που δίνει έναν τόνο αέρινο στα πρόσωπά τους.

Ο Κοκτώ, όπως ο ίδιος ομολογεί, ζήτησε από την Κοκό Σανέλ να κατασκευάσει τα κοστούμια της παράστασης, διότι «είναι η πιο μεγάλη σχεδιάστρια υψηλής ραπτικής της εποχής μας και δεν φαντάζομαι ότι οι κόρες του Οιδίποδα θα ήταν κακοντυμένες⁸». Η παράσταση συνοδεύεται από τη μουσική που συνέθεσε ο Honegger. Ο Κοκτώ τού είχε ζητήσει μουσική η οποία να συνοδεύει διακριτικά τον λόγο, να έχει -όπως ο ίδιος τονίζει- τον ρόλο μιας «χειρονομίας ή ενός αξεσουάρ⁹».

⁵ Gerard Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, μετφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2018, σ.332-333.

⁶ Στο ίδιο, σ.333.

⁷ Jean Cocteau, « En marge d'Antigone », *ό.π.*, σ.328.

⁸ Gerard Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, *ό.π.*, σ.327.

⁹ Jean Cocteau, « En marge d'Antigone », *ό.π.*, σ. 328.

Ο *Oedipus Rex* είναι μια διασκευή της τραγωδίας *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή και αποτελεί την δεύτερη «επίσκεψη» του Κοκτώ στο μύθο των Λαβδακιδών. Πρόκειται για μια όπερα-ορατόριο, στα λατινικά, με βάση το γαλλικό κείμενο που αρχίζει να συντάσσει ο Κοκτώ το 1925, μετά από προτροπή του Ιγκόρ Στραβίνσκι, ο οποίος είχε εντυπωσιαστεί από τη λιτότητα της Αντιγόνης. Ζήτησε λοιπόν από τον Κοκτώ να συντάξει το υλικό για να παρουσιάσει ένα μουσικό δράμα. Στη συνέχεια όμως, ο Στραβίνσκι θέτει μια επιπλέον συνθήκη. Η γλώσσα του κειμένου δεν θα ήταν η γαλλική. Έτσι, επιλέχθηκε, όχι η ελληνική αλλά η λατινική λόγω της θρησκευτικότητας που φέρει αυτή η γλώσσα. Ο Κοκτώ γράφει το κείμενο, έχοντας υπόψη του πως στη συνέχεια θα μεταφραστεί στα λατινικά, άρα θα υποστεί τροποποιήσεις. Αναλαμβάνει να το μεταφράσει ο Jean Danielou. Ο Στραβίνσκι μένει πολύ ικανοποιημένος από το κείμενο, το οποίο θεωρεί ότι -χάρη στα λατινικά- «αποδίδει εξαιρετικά το μεγαλείο που είναι αποτυπωμένο στον αρχαίο μύθο¹⁰».

Το λιμπρέτο ακολουθεί τη δομή της αρχαίας τραγωδίας, είναι ωστόσο εξαιρετικά λιτό και σύντομο. Αναμφίβολα πρόκειται για μια εξαιρετικά εκλεκτική επιλογή των στοιχείων που παραμένουν στην ποιητική πρακτική της «σύμπτυξης», όπου, παρά τις περικοπές, διατηρούνται τα σημαντικά από θεματική ή σημειωτική άποψης στοιχεία που εκφέρει τα υπο-κείμενο¹¹. Εισάγει ωστόσο και έναν καινούργιο χαρακτήρα, έναν εξωδραματικό αφηγητή, τον Σπήκερ¹², ο οποίος αναλαμβάνει να ενημερώνει το κοινό με τα στοιχεία εκείνα που θα του ήταν απαραίτητα για να καταλάβει την ιστορία.

Η πρώτη παράσταση λαμβάνει χώρα στις 30 Μαΐου 1927, με την αιγίδα των Ρωσικών Μπαλέτων στο θέατρο Σάρα Μπερνάρ, στο Παρίσι. Ο Στραβίνσκι διευθύνει την ορχήστρα. Ωστόσο, ένα μέρος του κοινού απογοητεύεται, καθώς περίμενε μια παράσταση και βρίσκει περισσότερο ένα θέαμα που προσιδιάζει σε συναυλία, και το απορρίπτει. Δεν λείπουν βέβαια και οι καλές κριτικές¹³ και οι παραστάσεις συνεχίζονται στη Νέα Υόρκη, το Άμστερνταμ, τη Βοστώνη, το Λένινγκραντ, τη Βουδαπέστη. Ο Κοκτώ, ο οποίος προσέβλεπε να υποδυθεί τον ρόλο του Σπήκερ, δεν λαμβάνει μέρος τελικά, μετά από βέτο που έθεσε ο σκηνοθέτης ο Diaghilev.

¹⁰ Gerard Lieber, «*Oedipus Rex*, Notice », στο : Jean Cocteau, *Théâtre complet*, ό.π., σ.1637.

¹¹ Gerard Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δεύτερου βαθμού*, ό.π., σ.332-333.

¹² Στο κείμενο εμφανίζεται με την εξής μορφή: «Le Speaker», εκγαλλισμένη -λόγω του οριστικού άρθρου-, αγγλική λέξη.

¹³ Gérard Lieber, «*Oedipus Rex*, Notice », στο : Jean Cocteau, *Théâtre complet*, ό.π., σ.1639.

Αρκετά χρόνια μετά το 1952, η παράσταση ξαναπαρουσιάζεται στο πλαίσιο του Φεστιβάλ « Η Ευρώπη του 20ού αιώνα». Αυτήν τη φορά, ο Κοκτώ αναλαμβάνει τη σκηνοθεσία, τα σκηνικά και τα κοστούμια. Προσθέτει επτά ταμπλό βιβάν, τα οποία συνοδεύουν το κάθε επεισόδιο, σαν ονειρικές εικόνες. Η παράσταση ανεβαίνει στο θέατρο των Ηλυσίων Πεδίων στο Παρίσι και ο Κοκτώ υποδύεται επιτέλους τον Σπήκερ, που τόσο είχε θελήσει από την αρχή. Πρόκειται για μια ξεκάθαρη επιτυχία. Η παράσταση ανεβαίνει κι άλλες φορές, στο Λονδίνο, το 1959 και το 1960 στο Εθνικό Λαϊκό Θέατρο¹⁴ υπό τον Ζαν Βιλάρ¹⁵.

Οιδίπους Τύραννος

Πρόκειται για μια εξαιρετικά συντομευμένη διασκευή¹⁶ της ομώνυμης τραγωδίας, η οποία φαίνεται ότι γράφηκε μετά την *Αντιγόνη*, αλλά πριν από τον *Oedipus Rex*, αφού το κείμενο του Κοκτώ φέρει την ημερομηνία 27 Οκτωβρίου 1925¹⁷. Ωστόσο ανέβηκε πολύ αργότερα, το 1937, αφού ήδη είχε παρουσιαστεί στο κοινό η λατινική εκδοχή του σε όπερα-ορατόριο. Η παράσταση γνωρίζει επιτυχία, αφού παίζεται στο θέατρο Antoine, τελικά για τρεις εβδομάδες αντί της μιας που είχε προγραμματιστεί. Οι καινοτομίες της παράστασης δεν τυγχάνουν πάντα καλών κριτικών, προκαλούν όμως την περιέργεια. Σημειώνεται η καινοτομία της τοποθέτησης των τριών μελών του χορού μέσα στην αίθουσα από την μια και την άλλη πλευρά της σκηνής¹⁸. Τα κοστούμια και τα αντικείμενα της παράστασης αποτελούν μια μίξη ετερόκλητων στοιχείων από το παρόν και το παρελθόν : φρυγικοί σκούφοι, αφρικανικό ταμπούρλο μεταξύ άλλων. Αρκετά αργότερα, ο Μορίς Τιριέ¹⁹ θα γράψει μια μουσική για το κείμενο, το οποίο θα ανέβει εκ νέου στην Alliance Française το 1958.

Καταχθόνια Μηχανή

Η *Καταχθόνια Μηχανή* αποτελεί την πιο ευφάνταστη επαναγραφή του μύθου των Λαβδακιδών, από τις τέσσερις που έγραψε ο Κοκτώ. Ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι πρόκειται για την τελευταία «επίσκεψη» του συγγραφέα στον μύθο, η οποία φέρει ένα κριτικό φορτίο, διαφαίνεται άλλωστε και από τον τίτλο της. Η

¹⁴ Théâtre National populaire.

¹⁵ Ο Ζαν Βιλάρ, (Jean Vilar) είναι ο σκηνοθέτης που ίδρυσε το Φεστιβάλ της Αβινιόν στη Γαλλία.

¹⁶ Jean Cocteau, *Œdipe Roi*, in *Théâtre complet*, ό.π., σσ.426-441.

¹⁷ Gerard Lieber, « Œdipe Roi, Notice», στο: Jean Cocteau, *Théâtre complet*, ό.π., σ.1671.

¹⁸ J.L. Le Marois, *Echo*, 14 Ιουλίου 1937.

¹⁹ Maurice Thiriet.

Καταχθόνια Μηχανή είναι μια επινόηση, μια μηχανογραφία των θεών με σκοπό την ολοκληρωτική συντριβή ενός θνητού. Πολλές διακειμενικές αναφορές έχουν εντοπιστεί από τους ερευνητές, με κορυφαία εκείνη του *Οιδίποδα* του Ζιντ, που έχει προηγηθεί²⁰. Το θεατρικό αυτό έργο γράφηκε το 1932 και ανέβηκε για πρώτη φορά το 1933 σε σκηνοθεσία Λουί Ζουβέ και κοστούμια της Κοκό Σανέλ. Εκτυλίσσεται σε τέσσερις πράξεις που φέρουν τους παρακάτω υπότιτλους: I. «Το Φάντασμα» II. «Συνάντηση Οιδίποδα και Σφίγγας» III. «Η νύχτα των γάμων» IV. «Οιδίπους Τύραννος».

Αναφορικά με το κείμενο, ο Genette σημειώνει πως πρόκειται για «αναληπτική συνέχιση, όχι από την αφετηρία του δράματος (χρησμός, γέννηση και εγκατάλειψη του Οιδίποδα), αλλά αμέσως μετά το θάνατο του Λαΐου²¹». Καινούργια πρόσωπα έχουν εισαχθεί, αυξάνοντας τον συνολικό αριθμό σε δεκαεπτά, συμπεριλαμβανομένου και του εξωδραματικού αφηγητή με την ονομασία «Η Φωνή²²» που, ενδεχομένως, λειτουργεί ως ισοδύναμο του ελλείποντα τραγικού χορού. Η διεύρυνση των προσώπων κινείται προς δύο κατευθύνσεις. Από τη μία, εμπλουτίζεται το κείμενο με πρόσωπα προβεβλημένα, τα οποία ανήκουν τόσο στο πολιτικοθησκευτικό ηγετικό φάσμα, όπως ο Άνουβις²³, η Νέμεσις, το φάντασμα του Λαΐου, ο Αρχηγός των στρατιωτών, όσο και στα λαϊκά στρώματα, όπως οι δύο στρατιώτες, το νεαρό αγόρι του λαού και το νεαρό κορίτσι του λαού. Κατ'αναλογία με την εισαγωγή προσώπων από τα λαϊκά στρώματα, προσαρμόζεται και το ύφος του λόγου, που προσιδιάζει στην καθημερινή προφορική ομιλία οικείου λόγου, με αστεϊσμούς σύγχρονους της εποχής, σκωπτικές ή ειρωνικές εκφράσεις. Η Ιοκάστη, για παράδειγμα, αποκαλεί τον Τειρεσία «Ζιζί» παρωδώντας την μυθική του υπόσταση²⁴. Το κείμενο εστιάζει σε λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής των προσώπων, όπως στη χρήση της εσάρπας και την πόρπη από την Ιοκάστης, προοικονομώντας τα ως τα τραγικά όργανα της λύσης του δράματος, όπως με την παρακάτω αναφορά της Ιοκάστης : « Όλη μέρα αυτή η εσάρπα μου με στραγγαλίζει²⁵». Ο Κλοντ Μαρτέν²⁶, βλέπει σε αυτήν και σε παρόμοιες αναφορές της

²⁰ Gerard Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, ό.π., σ.365.

²¹ Στο ίδιο, σ.363.

²² «La Voix», στο πρωτότυπο.

²³ Ο Αιγύπτιος θεός του θανάτου, με κεφάλι τσακαλιού.

²⁴ Σύμφωνα με τον μύθο, ο Τειρεσίας είχε μεταμορφωθεί σε γυναίκα για επτά χρόνια και μάλιστα είχε εξασκήσει το επάγγελμα της εταίρας σε αυτό το διάστημα.

²⁵ Ζαν Κοκτώ, *Καταχθόνια Μηχανή*, μτφρ. Γιάννης Θηβαίος, Αθήνα, Δωδώνη, 2014, σ.41.

²⁶ Claude Martin

Ιοκάστης μέσα στο κείμενο, αναλογίες με τον παράδοξο θάνατο της Ισαδώρας Ντάνκαν το 1927²⁷.

Η «Φωνή», υφίσταται απρόσωπα, μαγνητοφωνημένη. Ακούγεται στην αρχή της κάθε πράξης και ενημερώνει τους θεατές και για τον μύθο, –και για τα όσα θα παρακολουθήσουν, σχολιάζοντάς τα ταυτόχρονα.

Στην πρώτη πράξη, η οποία, δεν αντλεί από κανένα γνωστό μυθικό επεισόδιο, - πρόκειται λοιπόν για μία εξωτερική προσθήκη²⁸- εμφανίζονται δύο στρατιώτες που έχουν ως αποστολή να προφυλάσσουν την πόλη από την Σφίγγα. Όμως εκείνοι συζητούν για το φάντασμα. Εξηγούν στον αρχηγό τους, όταν εκείνος εμφανίζεται και τους εγκαλεί, πως πρόκειται για το φάντασμα του Λαΐου, το οποίο παρουσιάζεται σε άθλια κατάσταση και επιδιώκει να ενημερώσει τη γυναίκα του για έναν επικείμενο κίνδυνο. Το εύρημα αυτό βρίσκεται σε μια άμεση διακειμενική σχέση με το φάντασμα του πατέρα του Άμλετ, της ομώνυμης τραγωδίας του Σαίξπηρ, που θέλει να ενημερώσει τον γιο του. Ο Κλοντ Μαρτέν μάλιστα, φτάνει στο σημεία να υποστηρίξει ότι όλη η πρώτη πράξη της *Καταχθόνιας Μηχανής*, αποτελεί μια παρωδιοποίηση της πρώτης πράξης του Άμλετ²⁹. Ο Ζενέτ ωστόσο εστιάζει στην προειδοποίηση για το αιμομικτικό συμβάν στα δύο έργα: στον Άμλετ, «το φάντασμα θέλει να πληροφορήσει τον γιο του ότι δολοφονήθηκε από τον Κλαύδιο και ότι η βασίλισσα έχει αιμομικτική σχέση με τον δολοφόνο του [...]· εδώ το φάντασμα θέλει να πληροφορήσει την Ιοκάστη ότι δολοφονήθηκε από τον Οιδίποδα ώστε αυτή να αποφύγει μια αιμομικτική σχέση μαζί του³⁰». Κατόπιν, ο αρχηγός των στρατιωτών φεύγει, δίνοντας εντολή να μην επιτρέψουν σε κανέναν που δεν γνωρίζει το σύνθημα να περάσει. Στη συνέχεια, έρχονται ο Τειρεσίας με την Ιοκάστη για να πληροφορηθούν για το φάντασμα, αλλά οι στρατιώτες δεν τους αναγνωρίζουν και όπως δεν γνωρίζουν και το σύνθημα, δεν τους επιτρέπουν την είσοδο. Καλούν λοιπόν τον αρχηγό τους, ο οποίος αναγνωρίζει τον Τειρεσία και διευκολύνει την επικοινωνία. Ενώ η Ιοκάστη ρωτάει τον νεαρό στρατιώτη, παρουσιάζεται το φάντασμα του Λαίου και την καλεί. Εκείνη,

²⁷ Claude Martin, « Gide, Cocteau, Œdipe : Le mythe ou le complexe », στο : *La revue des lettres modernes, Jean Cocteau, t.1 Cocteau et les mythes*, num.298-303, Paris, 1973, σσ. 143-165, παρ.σ.146.

²⁸ Gerard Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, ό.π., σ.365.

²⁹ Claude Martin, « Gide, Cocteau, Œdipe : Le mythe ou le complexe », στο : *La revue des lettres modernes, Jean Cocteau, t.1 Cocteau et les mythes*, ό.π. σ.146. Ο ίδιος εντοπίζει και άλλες διακειμενικές σχέσεις στην πρώτη πράξη όπως με τον όνειρο της Αταλι (Athalie) της ομώνυμης τραγωδίας του Ρακίνα σε αυτό της Ιοκάστης, όπως και συνάψεις με άλλα λογοτεχνικά ή θεατρικά έργα, όπως με τον Λα Φονταίν, τον Μπαρές, κ.ά., σ.145-6.

³⁰ Gerard Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, ό.π., σ.365.

απορροφημένη καθώς είναι από τη συζήτηση με τον νεαρό στρατιώτη, ούτε βλέπει ούτε ακούει το φάντασμα. Το ίδιο συμβαίνει και με τον Τειρεσία, αλλά και με τους στρατιώτες. Οι φιγούρες των δύο μυθικών προσώπων έχουν απεκδυθεί την μυθική αποστασιοποιημένη αίγλη. Η Ιοκάστη αποκαλεί τον Τειρεσία με το παρατσούκλι «Ζιζί» και εκείνος -αν και μάντης- φαίνεται πως δεν είναι ικανός να μαντέψει τίποτα. Η σκηνή κινείται σε ύφος «μπουρλέσκο», όπως παρατηρεί ο Genette³¹. Στο τέλος της πρώτης πράξης οι στρατιώτες αντιλαμβάνονται το φάντασμα, μόνον όταν η βασίλισσα εγκαταλείπει τη σκηνή. Εξαντλημένο εκείνο, αφήνει ατέλειωτη την τελευταία του φράση που προειδοποιούσε τη βασίλισσα για έναν νέο άνδρα που πλησιάζει τη Θήβα. Αν και το επεισόδιο δεν αποτελεί διακείμενο του *Οιδίποδα Τυράννου*, ωστόσο, η διάχυτη απόσταση ανάμεσα στα φαινόμενα και στα πραγματικά γεγονότα, η οποία θέτει εν αμφιβόλω την ανθρώπινη αντίληψη, που διέπει την αρχαία τραγωδία, αναδύεται σαφώς και στους διαλόγους της πρώτης πράξης.

Ο δραματικός χρόνος της πρώτης και της δεύτερης πράξης εκτυλίσσονται ταυτόχρονα και, ενώ η Ιοκάστη ψάχνει το φάντασμα του Λαΐου στην πρώτη πράξη, στο άλλο σημείο της πόλης ο Οιδίποδας συναντά την Σφίγγα. Αυτή η συνάντηση είναι το αντικείμενο της δεύτερης πράξης. Ο Ζενέτ εντοπίζει εδώ μια διακειμενική σχέση με την εκφορά του θεατρικού λόγου του Ζιρωντού³². Παρών στη σκηνή είναι και ο Άνουβις. Η Σφίγγα στην εκδοχή της *Καταχθόνιας Μηχανής* φαίνεται να είναι τρισυπόστατη. Μεταμορφώνεται σε γυναίκα, όταν βλέπει τον Οιδίποδα και γοητεύεται από την ομορφιά του. Στη συνέχεια, του αποκαλύπτει τη λύση του αινίγματος. Με αυτήν την παραλλαγή του μυθικού επεισοδίου αποδομείται, ηθελήμενα ή όχι, η βασική σοφόκλεια ιδέα, ότι ο ορθολογισμός νικά το τέρας που καταδυναστεύει τους ανθρώπους. Δεν είναι ο Οιδίποδας που βρίσκει τη λύση, αλλά η Σφίγγα, η γοητευμένη από τα νιάτα του, που του την αποκαλύπτει. Απογοητευμένη, όταν εκείνος, τρελός από χαρά, ετοιμάζεται να τρέξει στη Θήβα για να παντρευτεί τη βασίλισσα και να πάρει τον θρόνο, πεθαίνει. Τότε εμφανίζεται στη σκηνή η Νέμεσις ως «alter ego» της. Η δεύτερη πράξη κλείνει με τον Οιδίποδα να ζητά να μεταφέρει στους ώμους του το νεκρό σώμα της Σφίγγας, ως απόδειξη της νίκης του, όπως ο Ηρακλής το λιοντάρι. Αυτή η σκηνή που ισορροπεί ελάχιστα ανάμεσα στο κωμικό και το γελοίο, κλίνοντας σαφώς προς το δεύτερο, ενώ αποδομεί και την οξύνοια του Οιδίποδα, ταυτίζοντάς τον

³¹ Gerard Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, ό.π., σ.364.

³² Στο ίδιο, σ.364.

με έναν ήρωα που δοξάστηκε για τη σωματική του ρώμη αλλά όχι για την πνευματική του διάνοια. Μόνον που εδώ, δεν είναι καν ο ίδιος ο Οιδίποδας που σκότωσε την Σφίγγα, αφού εκείνη παρουσιάζεται ότι σβήνει από την απελπισία. Η αποκαθήλωση του τραγικού μυθικού μεγαλείου των ηρώων που είχε αρχίσει στην πρώτη πράξη με την τρώση της Ιοκάστης και του Τειρεσία, συνεχίζεται και στη δεύτερη, με την απογύμνωση του Οιδίποδα, από τα προτερήματα της νόησης και της αρετής που έφερε το σοφόκλειο υποκείμενο.

Η τρίτη πράξη, «η νύχτα των γάμων», αποτελεί, σύμφωνα με τον Genette, τη δεύτερη «θεατρική εκδήλωση του σύγχρονου ενδιαφέροντος για την αιμομικτική σχέση, μετά το έργο του Χόφμανσταλ *Ο Οιδίπους και η Σφίγγα*, που δημοσιεύεται το 1905 και άρα προηγείται της φροϋδικής ερμηνείας³³». που στην πραγματικότητα είναι λευκή, επαναδιαπραγματεύεται το περιεχόμενο του μύθου που αντανακλά την έκβαση του χρησμού, μέσα από τα ψέματα που διηγούνται οι δύο σύζυγοι ο ένας στον άλλον. Με έμμεσο τρόπο θέτει εν αμφιβόλω τη δομή του χρησμού και της επαλήθευσής του από τα μυθικά επεισόδια, μέσα από τις διηγήσεις των βασικών πρωταγωνιστών. Η Ιοκάστη παρουσιάζει την ιστορία του βρέφους που εξέθεσε ή ίδια, ως γεγονός μιας συγγενούς της. Έμμεσα υποδηλώνει το κενό που παρουσιάζει ο μύθος ως προς το γεγονός των τρυπημένων ποδιών του Οιδίποδα, για τα οποία ο Οιδίπους δίνει μια ψεύτικη ερμηνεία. Εξάλλου δεν γνωρίζει την αληθινή. Επίσης το κείμενο τονίζει με πολλούς τρόπους τη μεγάλη διαφορά της ηλικίας, γεγονός που αποτελεί μια ακόμη ασυνέχεια του μύθου. Αυτή η διαφορά ηλικίας θα έπρεπε να είχε δημιουργήσει υποψίες στους δύο κεντρικούς ήρωες του μύθου, σύμφωνα με τον χρησμούς που είχαν και οι δύο λάβει, ένα γεγονός που η αρχαία τραγωδία δεν τονίζει. Ωστόσο, στην τρίτη πράξη της *Καταχθόνιας Μηχανής* τονίζεται επίμονα σε τρία στάδια: πρώτα από τον Τειρεσία που υπαινίσσεται την αγάπη του Οιδίποδα όχι για την ίδια τη βασίλισσα, αλλά για τα υλικά οφέλη που απορρέουν από αυτόν τον γάμο, στη συνέχεια, με τις αμφιβολίες της Ιοκάστης που αφορούν στην γυναικεία της υπόσταση σε σχέση με την ηλικία της και τέλος, με τη φωνή του μεθυσμένου ο οποίος φωνάζει κάτω από τα παράθυρα της βασίλισσας, ότι ο άνδρας που παντρεύτηκε είναι πολύ νέος για εκείνη, φράση που κλείνει την τρίτη πράξη.

Στην τέταρτη πράξη, η «Φωνή» τοποθετεί τη δράση δεκαεπτά χρόνια μετά τις τρεις προηγούμενες πράξεις. Το γαλλικό υπερ-κείμενο αντλεί από το υποκείμενο του

³³ Στο ίδιο, σ.363.

Σοφοκλή, όπως και από τον *Oedipus Rex*, του Γάλλου συγγραφέα. Αρχίζοντας από την αποκάλυψη ότι ο Οιδίπους ήταν θετός γιος του Πόλυβου, συνεχίζουν σταδιακά και οι επόμενες: για το πώς βρέφος, με τρυπημένους τους αστραγάλους δόθηκε για υιοθεσία, για τον ηλικιωμένο άντρα που σκότωσε σε συμπλοκή στο σταυροδρόμι επιστρέφοντας από τους Δελφούς. Ωστόσο, μέσα από την εξέλιξη της πλοκής τονίζονται και οι ασυνέχειες του μύθου. Αποκαλύπτεται ότι οι δύο σύζυγοι δεν είχαν μιλήσει ο ένας στον άλλον για τους τρομερούς χρησμούς που είχαν λάβει αμφότεροι, δεν τους είχε απασχολήσει ιδιαίτερα το θέμα των τρυπημένων αστραγάλων του Οιδίποδα, αν και το πρόβλημα των ποδιών του ήταν ολοφάνερο. Αυτές οι ελλείψεις στη στοιχειοθέτηση των γεγονότων που οδήγησαν στην αιμομιξία, είναι το αδύνατο σημείο της μυθικής δομής και αναδεικνύονται στην τέταρτη πράξη. Ωστόσο, στη λύση του δράματος, εμφανίζεται η Αντιγόνη για να οδηγήσει τον τυφλό πλέον πατέρα της, ένα επεισόδιο σε διακειμενική σχέση με τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Εμφανίζεται επίσης και το φάντασμα της Ιοκάστης, που αναλαμβάνει πλέον έναν ρόλο καθαρά μητρικό. Κάθε μία από τις τέσσερις πράξεις έχει τη δική της ατμόσφαιρα, τον δικό της ρυθμό, το δικό της ύφος³⁴ αλλά και τις δικές της πηγές, συνθέτοντας μέσα από «την παραδοσιακή πρακτική, γνωστή στην ποιητική με τον όρο συμφυρμός³⁵», ένα πολυφωνικό και πολυσημικό έργο. Σταθερή δομή αποτελεί η μεταχείριση των θνητών, οι οποίοι, σαν να πρόκειται για άνευ σημασίας οντότητες, τσακίζονται από μια θεική μηχανορραφία και θέληση χωρίς λογική εξήγηση.

Στα παραπάνω έργα, είτε πρόκειται για διασκευές, όπως συμβαίνει με την *Αντιγόνη* και τον *Οιδίποδα Άνακτα*, (*Oedipus Rex*), είτε για έργα που αντλούν με ελευθερία από τα μυθικά υπο-κείμενα, όπως η *Καταχθόνια Μηχανή*, ο αρχαίος μύθος μεταφέρεται στην καθημερινή πραγματικότητα του θεατή. Αυτό επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: με το κείμενο και με την παράσταση. Στα κείμενα επαναγράφεται ο μύθος με ύφος καθημερινού και οικείου λόγου, επιτελείται η απλοποίηση του τραγικού χορού, μέσα από μετωνυμικά σχήματα, όπως «Η φωνή» στην *Καταχθόνια Μηχανή*, εισάγονται καινούργια πρόσωπα -αν και δευτερεύοντα για τη σκηνική αναπαράσταση του μύθου-, τα οποία προέρχονται από λαϊκά στρώματα, σύγχρονα της κοινωνικής πραγματικότητας που περιβάλλει τον θεατή εκείνης της εποχής.

³⁴ Gerard Lieber, « La Machine Infernale, Notice », στο : Jean Cocteau, *Théâtre Complet*, ό.π., σ.1683.

³⁵ Gerard Genette, *Παλίμψηστα. Η λογοτεχνία δευτέρου βαθμού*, ό.π., σ.365.

Αναφορικά με την παράσταση, επιχειρείται η πλήρης ανατροπή του παραδοσιακού σκηνικού και αξιοποιούνται σημεία που παραπέμπουν στην πολιτιστικό και κοινωνικό γίνεσθαι του θεατή. Καταργείται η ενότητα του χώρου της αρχαίας τραγωδίας, τα κοστούμια είναι σύγχρονα ρούχα κατασκευασμένα συνήθως από την Κοκό Σανέλ, η μουσική -όπου υπάρχει- είναι του Igor Stravinski και πρόκειται για μουσική του 20ού αιώνα και όχι προσπάθεια αναβίωσης της μουσικής που συνόδευε την αρχαία τραγωδία, τα σκηνικά είναι συχνά έργα του Πικάσο. Αξιοποιούνται ακόμη απλά καθημερινά σημεία, για παράδειγμα, στην εκφορά του λόγου της Σφίγγας, στη δεύτερη πράξη της *Καταχθόνιας Μηχανής*, όπως ήχοι τρομπέτας, λάλημα πετεινού, κ.ά.

Σήμερα, αυτού του είδους οι παρεμβάσεις, κειμενικές, αισθητικές, παραστασιακές, αποτελούν ένα κεκτημένο στην πρακτική της αναπαράστασης των αρχαίων μύθων και κειμένων. Η συνεισφορά του Κοκτώ εδράζεται στο γεγονός ότι υπήρξε ένας από τους πρωτοπόρους – στο γαλλικό θέατρο αναμφίβολα ο πρώτος- που διείδε αυτήν την ανάγκη για αναπροσαρμογή του αρχαίου μύθου τόσο ως προς το κείμενο, όσο και ως προς την σκηνική αναπαράσταση, ως αναγκαίο μέσο, προκειμένου να καταστεί το αισθητικό προϊόν κατάλληλο ώστε να επιτελεστεί η πρόσληψή του από τον σύγχρονο θεατή.

Η τελευταία ενασχόληση του Κοκτώ στον μύθο αναδύεται στην τελευταία του ταινία με τίτλο *Η διαθήκη του Ορφέα*, το 1960, όπου ο ίδιος ο Κοκτώ, φέροντας τον ρόλο του ποιητή, συναντά την Σφίγγα στην Προβηγκία, στην κοιλάδα Val d'Enfer,³⁶ και μετά τον Οιδίποδα, τυφλό, οδηγούμενο από την Αντιγόνη, ενώ η Φωνή σχολιάζει: « Η Σφίγγα, ο Οιδίπους... Αυτούς που τόσο θέλαμε να γνωρίσουμε είναι πιθανόν να τους συναντήσουμε μια μέρα, χωρίς να τους δούμε³⁷». Λίγο μετά, το 1962 σε επιστολή του στον Μορίς Τιριέ που είχε συνθέσει τη μουσική για τον Οιδίποδα Τύραννο το 1958, συνοψίζει την αντίληψη του για την αναπαράσταση των αρχαίων τραγωδιών στη σύγχρονη εποχή με τα εξής λόγια: « Οι μύθοι δεν ζουν παρά μόνον όταν τους επαναφορτίζουμε με νέο αίμα. Είναι επικίνδυνο να τους θεωρούμε ανέγγιχτους. Η *Αντιγόνη*, ο *Οιδίπους*, η *Καταχθόνια Μηχανή*, ο *Οιδίπους άνακτας* χρειάστηκαν πολλή προσπάθεια για να μπει το αριστούργημα στον ρυθμό της εποχής μας. Και αν εμπλέκεται και ο μουσικός, τότε το άπτερο αριστούργημα ξαναβρίσκει τις δυνάμεις να πετάξει³⁸».

³⁶ Κοιλάδα της Κόλασης.

³⁷ Jean Cocteau, *Théâtre complet*, ό.π., σ.1689.

³⁸ Gerard Lieber, «*Œdipe Roi*, Notice», ό.π., σ.1673.

