



Σάββας Πατσαλίδης

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΕΤΑ ΤΗ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ

I



ΙΣΤΕΥΩ ΠΩΣ ΤΟ ΤΡΙΤΟ Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικής, που τόσο εύστοχα βάφτισε η Εταιρεία ως *Η Ζωή των Σημείων*, υλοποιήθηκε σε μια στιγμή ιδιαίτερα κρίσιμη για το χώρο, σε μια στιγμή που η σημειωτική, ως θεωρία και ως πρακτική, δοκιμάζεται ποικιλοτρόπως από μια πραγματικότητα ταχύτατων μεταβολών. Μετά από σαράντα περίπου χρόνια δυναμικής παρουσίας, η σημειωτική καλείται σήμερα να αποδείξει την ανθεκτικότητά της, την ίδια τη βιωσιμότητα του μοντέλου της. Δεν έχω βέβαια την πρόθεση εδώ να γίνω απολογητής ή συνήγορος υπερασπίσεως των επιτευγμάτων της. Ούτε προτίθεμαι ν' ασχοληθώ με λεπτομέρειες γύρω από το ποιόν και τη λειτουργία των σημείων. Αυτά άλλωστε τα έχουν κάνει μελετητές σαφώς ικανότεροι από μένα. Εκείνο που ουσιαστικά θα μ' ενδιέφερε σ' αυτή τη συντομογραφία είναι η εξέταση των λόγων που προκάλεσαν τη σημειωτική κρίση ή, για να χρησιμοποιήσω τον εύστοχο όρο του Lyotard, την *αποσημειωτικοποίηση των σημείων*. Προς το σκοπό αυτό, και για ν' αποφύγω τις παγίδες που εγκαυμονεί η οποιαδήποτε γενίκευση, θα εστιάσω τους προβολείς του κειμένου μου στο θέατρο και μόνο ευελπιστώντας πως έτσι θα μπορέσω να μιλήσω πιο αναλυτικά και για την ίδια την κρίση των σημείων και για την πιθανότητα υπέρβασής τους.

II

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΜΕΡΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ έγραφε ο Jacques Derrida στο έργο του *Writing and Difference*: «Η σκηνή είναι θεολογική... εφόσον κυριαρχείται... από τα σχέδια

* Το κείμενο αυτό βασίζεται σε μια ανακοίνωση που έγινε τον Οκτώβριο του 1989 στο

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων επί ευκαιρία του 3ου Συνεδρίου της Σημειωτικής Εταιρείας.

ενός πρώτου λόγου που δεν ανήκει στο θεατρικό οικοδόμημα πλην όμως το ελέγχει εξ αποστάσεως» (1977: 235). Πράγματι, εάν κάνουμε μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία του θεάτρου θα διαπιστώσουμε ότι, από τότε που το θέατρο μπήκε σε οργανωμένους χώρους θέασης και δράσης, λειτούργησε *ανα-παραστατικά* και κάτω από την επίβλεψη ποικίλων εξωτερικών «υπερ-αφηγητών» οι οποίοι μέσα από νόμους, κανόνες, έμμεσες ή άμεσες επεμβάσεις και αυθαίρετους δυαδισμούς του τύπου εσωτερικό/εξωτερικό, συγγραφέας/παράσταση, μίμηση/διήγηση, παρουσία/απουσία κ.λπ. καθόριζαν «κριτήρια αποδοτικότητας», όπως αναφέρει ο Lyotard (1984:29), και σφράγιζαν, ανάλογα με τις ανάγκες της εκάστοτε κοινωνίας, τις πιθανές παραστάσεις του είδους. Με άλλα λόγια, σ' όλη την ιστορία του θεάτρου υπήρχε πάντοτε κάποιος Λόγος ο οποίος μέσα από την άρνηση άλλων Λόγων εμφανιζόταν τελικά ως η αλήθεια, ο ρυθμιστής της ζωής και του θανάτου, του πρέποντος και μη πρέποντος, του ζώου και του τέρατος, για να δανειστώ τα λόγια του Έλληνα κριτικού Τάσου Λιγνάδη (1988). Αποτέλεσμα όλης αυτής της διαδικασίας ήταν και η νομιμοποίηση ποικίλων «φανταστικών θεάτρων» κάθε ένα από τα οποία ήτανε πλαισιωμένο από ορισμένα βολικά σχήματα τα οποία λειτουργούσαν ως καταγωγή και ως κατάληξη.

Η σημειωτική τώρα στην προσπάθειά της ν' απαγκιστρωθεί από τους ιδεαλιστικούς εναγκαλισμούς της δυτικής σκέψης επιχείρησε, άλλοτε με όπλο τη σκέψη του Pierce (εικόνα, σύμβολο, ενδείκτης), άλλοτε του Greimas για τον *actant*, άλλοτε του Σωσσύρ κι άλλοτε του Λεβί-Στρως, ν' αποκαταστήσει το κύρος της παράστασης και όλα τα είδη του φροντιστηρίου. Και νομίζω, πως κανείς δεν μπορεί ν' αμφισβητήσει το τεράστιο έργο της. Άλλωστε είναι η πρώτη φορά που ο μελετητής του θεάτρου έχει στη διάθεσή του τόσες πολλές και τόσο ενδιαφέρουσες μελέτες γύρω από πολλά ξεχασμένα συστατικά στοιχεία του είδους (μακιγιάζ, ενδυματολόγιο, σχέσεις σκηνής-πλατείας κ.λπ.). Πέραν όμως απ' αυτά, τα λίγο-πολύ οικεία, τίθεται κι ένα βασικό ερώτημα: κατά πόσο η σημειωτική μπόρεσε ν' αλλάξει και τις βασικές αντιλήψεις μας γύρω από την έννοια *θέατρο* και *θεατρικότητα* (*théâtralité*). Ή, για να το διατυπώσουμε κάπως διαφορετικά, κατά πόσο μπόρεσε ν' απαλλαγεί από την πατροπαράδοτη αντιπαραθετική αντίληψη περί δημιουργίας —όπου το ένα σκέλος λειτουργεί σε σχέση αρνητική με κάποιο άλλο— και τους διάφορους εξωτερικούς *Grand Spectateurs* / ελεγχτές των ορίων και δυνατοτήτων του θεατρικού γίνεσθαι. Η εντύπωσή μου είναι ότι η σημειωτική, παρόλη την απομυθοποιητική της διάθεση, διακίνησε, μέσα από μια νέα ορολογία, το «μύθο του αντί», όπως εύστοχα τον ονομάζει ο Roland Barthes (1975:57), δηλ. των *a priori* πλαισίων, μ' αποτέλεσμα να φυλακίσει κι αυτή με τη σειρά της το ελεύθερο παιχνίδι των σκηνικών σημείων, την οργανισμική τους δραστηριό-

τητα. Πιο συγκεκριμένα: 'Όταν ο Keir Elam λ.χ. υποστηρίζει ότι «αυτό που μεταμορφώνει τ' αντικείμενα, τους ανθρώπους και τη δράση σε σημεία επάνω στη σκηνή είναι η απομάκρυνση της παράστασης από την πράξη» (1977: 142, 144), ή όταν ο Jiri Veltrusky μιλά για τα σκηνικά σημεία ως «καθαρά νοήματα» και για τη δράση σαν «αυτοσκοπό» (1964: 83) τι διαφορετικό αλήθεια κάνουν από προγενέστερους κριτικούς οι οποίοι, ανεξάρτητα από τη μεθοδολογία τους, αποσκοπούσαν κι αυτοί στο πάγωμα της έννοιας της θεατρικότητας, θέτοντας εκ των προτέρων όρια και δυνατότητες; Κι όταν πάλι ο Jean Alter ορίζει τη «θεατρικότητα» ως το σύνολο των σημείων που ανήκουν *sui generis* στο θέατρο και πουθενά αλλού, δεν επιβάλλει κι αυτός με τη σειρά του ένα αυστηρό σύστημα επιλογής/απόρριψης που προδιαγράφει τις δυνατότητες του είδους και του σημείου (1988: 77); Και τέλος, όταν ο ίδιος ο Roland Barthes ορίζει την παράσταση ως «το θέατρο χωρίς το έργο» (*theatreminus-text*) (1972: 261-262), δεν αποδίδει προφανώς, έστω και απορρίπτοντας, την πρωτοκαθεδρία σ' ένα αμετάθετο ελεγχτικό κέντρο, το κείμενο, το ύστατο σημείο αναφοράς;

Βλέπουμε λοιπόν ότι η διάκριση πράξης/παράστασης (σημείωσης), μία διάκριση καθ' όλα λογική, απετέλεσε και το βασικό άξονα γύρω από τον οποίο κινήθηκε η σημειωτική και τα διάφορα αντιθετικά της ζεύγη. Στην αγωνία της να προσγειώσει τα παράγωγα της σκέψης της σε μια πράξη ερμηνείας, οικοδόμησε κι αυτή με τη σειρά της το δικό της «φανταστικό θέατρο» με σαφείς διαχωριστικές λωρίδες ανάμεσα στο θέατρο και την πραγματικότητα, την αισθητική και την κοινωνική πράξη, την τέχνη και την ιδεολογία. Κι όχι μόνο αυτό αλλά παρουσίασε τις διακρίσεις της σαν ένα δεδομένο το οποίο η ίδια απλώς καλείται να περιγράψει. Το ερώτημα όμως είναι κατά πόσο το μοντέλο αυτό όντως μπορεί να λειτουργήσει με όλα τα είδη του θεάτρου και πολύ περισσότερο να τα κατακτήσει (εκλογικεύσει) μέσα από μια τυποποιημένη κατανόηση του σημείου. Η περίπτωση του μεταμοντερνισμού παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και σ' αυτήν θα στραφώ τώρα.

III

ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΥΠΟΣΤΗΡΙΖΟΥΝ ΟΙ ΘΙΑΣΩΤΕΣ του μεταμοντερνισμού είναι ότι δεν μπορούμε πια να μιλάμε και να περιγράφουμε τη σύγχρονη *διαπολιτισμική* πραγματικότητα με βάση τις διαφοροποιητικές διαμέσους της σημειωτικής. Η κοινωνία μας, διατείνονται σύγχρονοι μελετητές, καλώς ή κακώς, έχει μπει πια σε μια πρωτόγνωρη τροχιά διασποράς με άγνωστα μέχρι στιγμής αποτελέσματα. Η ιδεολογία, η κοινωνιολογία ακόμη και οι εθνικοί πολιτισμοί οδεύουν

ολοταχώς προς το τέλος τους. Χωρίς λοιπόν τη σιγουριά ενός σταθερού χώρου σημείωσης, χωρίς κάποιο Γκοντό-σχολιαστή —που θα ενοηματοώσει τις πράξεις μας ή θα εφεύρει κριτήρια και κανόνες μελλοντικής συμπεριφοράς— πώς μπορούν να λειτουργήσουν, διερωτούνται οι ειδικοί, τα γνωστά σημειωτικά ζεύγη περί σημαίνοντος και σημαινομένου, περί εσωτερικού και εξωτερικού κ.λπ.; Σε ποιον τελικά θα λογοδοτήσει ο Φουκώ, επί παραδείγματι; Μήπως στους φιλοσόφους, μήπως στους κοινωνιολόγους, μήπως στους ιστορικούς ή σε κανέναν απ' αυτούς ή σ' όλους αυτούς; Και ποιος εξωτερικός σχολιαστής θα εξουσιοδοτηθεί να τον κρίνει κι άρα να τον κατακτήσει μέσα από κάποια α ριογί συμπεράσματα; Τη στιγμή που όλα περιφέρουν την απιστία τους σε κάθε κληρονομιά και σε κάθε αισθητική και ιδεολογική τελεολογία, ποιος θα αναλάβει να κοινωνήσει τον εκκεντρωμένο δέκτη στα μυστικά αυτής της οργασμικής δραστηριότητας;

Είτε μας αρέσει είτε όχι, υποστηρίζει ο Fredric Jameson, ζούμε σ' ένα κόσμο «*pastiche*» που δυστυχώς κινδυνεύει να χάσει την «αίσθηση του χιούμορ του». Οι νέοι τρόποι κατανάλωσης, οι νέες και συνεχώς μεταβαλλόμενες μόδες, η διαφήμιση, τα τεράστια οδικά δίκτυα, η κουλτούρα της κόκα κόλα και των απορρυπαντικών, έχουν εξαφανίσει όχι μόνο τις διαφοροποιητικές διαμέσους ανάμεσα στην πόλη και την ύπαιθρο (αντικαθιστώντας τες με το προάστιο) αλλά και ανάμεσα στο ένα είδος και το άλλο τον ένα λόγο και τον άλλο (1988: 10). Τα σημειωτικά ζεύγη που ποδηγέτησαν τις σχέσεις τέχνης/πράξης, σημείωσης/κοινωνίας τείνουν να ισοπεδωθούν κάτω από την πίεση μιας σαρωτικής στυλιστικής και εκφραστικής τυποποίησης όπου κανένα πρότυπο, κανέναν Γκοντό δεν διασώζεται για την εξήγηση της διαφθοράς όλων των λογικών προτύπων. Η ιστορία και η ιδεολογία κινδυνεύουν να χάσουν κάθε έρεισμα, διατείνεται ο Jameson. Αναλογιστείτε μόνο, μας λέει, την ταχύτατη κατανάλωση και εξίσου ταχύτατη κόπωση των ειδήσεων. Σκεφτείτε πως ένας Νίξον ή ένας Κέννεντυ, προσωπικότητες της πολύ σύγχρονης ιστορίας, εμφανίζονται σαν ξεθωριασμένες φιγούρες κάποιου πολύ μακρινού παρελθόντος. Λες και η λειτουργία των ειδήσεων δεν είναι να συντηρήσουν τον ιστορικό (αντί)λογο, αλλά μάλλον να τον απωθήσουν στα περιθώρια του λόγου βοηθώντας έτσι την «ιστορική μας αμνησία» (1988: 28).

Σε μια εποχή λοιπόν όπου τη θέση των Ολύμπιων Θεών έχουν καταλάβει οι πολυεθνικές (Maffanca 1988: 18), σε μια εποχή όπου δεκαπέντε εκατομμύρια πρόσφυγες μετακινούνται σ' όλα τα μήκη και τα πλάτη του πλανήτη μας μεταμορφώνοντας ή απειλώντας αξίες και ιθαγενείς κώδικες και σε μια εποχή όπου οι θεωρίες και οι συζητήσεις γύρω από τη φυλή, το φύλο, το είδος, την τάξη κ.λπ. όλο και πληθαίνουν δημιουργώντας μια γενική ευφορία (ή δυσφορία) γύρω από τις προϋποθέσεις άνθησης κάποιου «κοινού λόγου», είναι καθ'

όλα ψυσιολογικό να μιλάμε και για την κρίση του θεάτρου της σημείωσης. Άλλωστε το θέατρο δεν είναι κι αυτό ένας καθρέφτης του περιγύρου και των μηχανισμών του;

IV

ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΔΕΚΑ ΠΕΡΙΠΟΥ ΧΡΟΝΙΑ άρχισαν να γράφονται πολλά για το θέατρο αυτό, γνωστό ως μεταμοντέρνο ή μετασημειολογικό, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει οποιαδήποτε σύγκριση απόψεων. Από τον Jean Baudrillard και τον Arthur Kroker στον Fredric Jameson και τον Habermas και από τον Derrida, τον Lacan και τον Barthes έως την Cixous και την Kristeva έχει απλωθεί ένας λαβύρινθος προτάσεων και ορισμών που, όχι άδικα, κάνουν το μεταμοντερνισμό να φαντάζει σαν ένα πολυπρισματικό παζλ, χωρίς αρχή και τέλος. Δεν είναι λίγοι λ.χ. αυτοί που υποστηρίζουν, όπως ο Andreas Huyssen, ο Charles Newman και ο Gerald Graff, ότι ο μεταμοντερνισμός είναι απλά μια καθυστερημένη επανέκδοση του ύστερου μοντερνισμού. Άλλοι πάλι, όπως για παράδειγμα ο Arthur Kroker και ο David Cook, ακολουθώντας τη «θέση» του Baudrillard, εμφανίζουν το μεταμοντερνισμό σαν την τελευταία εκδοχή της εμπορευματοποίησης της τέχνης. Ο Habermas, από την άλλη, υπεραμυνόμενος των θέσεων του διαφωτισμού, υποστηρίζει ότι ο μεταμοντερνισμός είναι μία συντηρητική θεώρηση της τέχνης που συνειδητά υπονομεύει τη διαλεκτική. Υπάρχουν επίσης μελετητές, όπως η Dana Polan, που βλέπουν την πλέον σύγχρονη εμπροσθοφυλακή της τέχνης σαν ένα «ακαδημαϊκό τρυκ» των πανεπιστημιακών που το χρησιμοποιούν για να κάνουν για άλλη μια φορά την παλιά γνώριμη δουλειά τους: «να δείξουν πόσο δύσκολη και δυσπρόσιτη είναι η τέχνη» (1988: 50). Τέλος δεν πρέπει να ξεχνάμε και τις φεμινίστριες, τις πλέον ένθερμες παρουσίες του χώρου, οι οποίες με σημείο εκκίνησης άλλοτε τον Bahktin, άλλοτε τον Derrida κι άλλοτε κάποιον από τους Lacan, Cixous, Kristeva και Barthes, προωθούν τη δική τους μεταμοντέρνα ουτοπία με στόχο την πλήρη εξουδετέρωση των διύσμων της δυτικής σκέψης (αρσενικά/θηλυκό, ισχυρό/ασθενές κ.λπ.) και την αποκατάσταση της Γυναίκας στο κέντρο του Λόγου, ήτοι, στο ίχνος της γραφής, όπως λέει και ο Derrida στο έργο του *Περί Γραμματολογίας*. Ενδεικτικό των τάσεων αυτών είναι πολλά πρόσφατα κινηματογραφικά έργα από Αγγλία (ιδίως) και Αμερική — *Crystal Gazing* των Mulvey και Wollen και το *Indian Song* της Duras είναι δύο πολύ ενδιαφέρουσες περιπτώσεις. Όσο για τους Έλληνες κριτικούς αξίζει να σημειωθεί ότι οι αναφορές τους στο μεταμοντερνισμό έχουν λίγο ως πολύ αφετηρία την αναβίωση του αρχαίου δράματος. Παρόλο ότι η ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία στα

ελληνικά είναι μάλλον ισχνή, αυτό δεν σταματά τους κριτικούς μας από το να απορρίπτουν, εν ριπή οφθαλμού, ολόκληρη θεωρία και πρακτική, και μάλιστα τόσο αμφιλεγόμενη, με αφορισμούς του τύπου «τουριστικό άλλοθι», «ξιπασία», «επαρχιωτισμός» κ.λπ.

Τώρα το ποιος τελικά έχει δίκιο και ποιος άδικος δεν θα μας απασχολήσει εδώ. Άλλωστε κρίνω πως τέτοιες ερμηνευτικές τακτοποιήσεις και ανώφελες είναι μερικές φορές και επικίνδυνες — και ιδιαίτερα όταν το ίδιο το αντικείμενο δεν τιθασεύεται εύκολα. Αυτό που θα μας απασχολήσει από δω και μπρος είναι το πώς λειτουργεί το θέατρο αυτό απέναντι στην κρίση των σημείων.

V

ΕΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ του μεταμοντέρνου θεάτρου είναι η άρνησή του να λειτουργήσει αποκλειστικά ως χώρος σημείωσης, ήτοι, αντιπαραθετικά. Κυνικό και συνειδητοποιημένο περιφέρει, όπου και όπως μπορεί, την απιστία του σε κάθε τακτοποίηση και σε κάθε ολισμό. Δεν έχει τελικά σημασιόμενα κι αυτό γιατί δεν θέλει να τοποθετήσει τον εαυτό του (όπως θα 'καναν οι μοντερνιστές λ.χ.) σε μία διαλογική σχέση μ' ένα «εσύ». Επίτηδες απωθεί τη σημειωτική σχέση —που προϋποθέτει ότι ένα ομιλούν υποκείμενο είναι παρόν για να ελέγχει τη λειτουργία του σημειακού συστήματος— στα άκρα. Όπως όλα τριγύρω του, έτσι κι αυτό ζει αδιαφορώντας για το τι είναι «θέατρο» ή «θεατρικότητα», ή ακόμη για το τι είναι δόκιμο ή αδόκιμο, αρσενικό ή θηλυκό, σύγχρονο ή κλασσικό. Άλλωστε δεν ενδιαφέρεται να λογοδοτήσει σε κάποιο απόν σημασιόμενο, κάποιο κυρίαρχο άλλοθι. Γι' αυτό και με πρωτοφανή άνεση αντλεί σημεία και ιδέες από τους πλέον ετερόκλητους, αντιφατικούς, ή ακόμη, εάν θέλετε, και αντιθεατρικούς χώρους. Λες και η φιλοδοξία του είναι να γράψει ένα κείμενο όλων των κειμένων μαζί. Στα τοιχώματά του σφυρηλατούνται —χωρίς κατ' ανάγκη να συναντιούνται πουθενά— εκφραστικοί κώδικες από το μυθιστόρημα, την παραλογοτεχνία, τα βιβλία τσέπης, την ποίηση, την αυτοβιογραφία, την τεχνολογία, την κόκα κόλα, τα κιτς, τα schlocks, την κουλτούρα του *Reader's Digest* και των σκανδαλοθηρικών tabloids, τον Μποτιτσέλλι και τον Γουόρχωλ, τα κόμικς και τους κλασσικούς, τον Αλ Καπόνε και τον Σαίξπηρ, τον Γκάντι, τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως των Ναζί και τους ελισσαβετιανούς, το Kabuki και την αρχαία τραγωδία. Έτσι βλέπουμε στον Richard Foreman να συνυπάρχουν (καμιά φορά και εν πλήρη αδιαφορία) ο Μπρεχτ με την υψηλή τεχνολογία, η θεωρία του αποδομισμού και η πορνογραφία. Στον Bob Wilson παρεισφρύουν, ανάμεσα στ' άλλα, ο Βάγκνερ με τον Χάινερ Μίλλερ και η σύγχρονη οπτικοακουστική τεχνολογία. Όσο για τον

ίδιο τον ανατολικογερμανό Χ. Μίλλερ, τα πάντα φαίνεται να διεκδικούν και κάποια θέση μέσα στο μυθικό του κόσμο: η κόκα κόλα, οι Μπητλς, ο Σαίξπηρ, η τηλεόραση, το βίντεο, ο Μπρεχτ, ο Έλιοτ, ο Ρασίν, ο Λακλός, ο Τζων Ρήντ, η Αν Σέγκερς κ.λπ.

Φυσικά δεν είναι μόνο οι συγγραφείς που επιδίδονται σ' αυτή τη σύγχρονη οδύσσεια μέσα στον πολιτισμικό λαβύρινθο της Ευρώπης και του κόσμου. Οι σκηνοθέτες, από τη μεριά τους, και γενικά οι κατασκευαστές της παράστασης, επιχειρούν τις δικές τους τολμηρές ανακατατάξεις της θεατρικής ιεραρχίας. Θέλουν κι αυτοί με τη σειρά τους να γίνουν «συν-γραφείς», να ξαναγράψουν το παρελθόν με όπλο την κριτική τους διάθεση. Έτσι ο Vitez δεν θα διστάσει να διασκευάσει, μέχρι του σημείου της πλήρους αποσύνθεσης, τα κλασσικά έργα του Ρασίν *Phèdre* και *Britannicus*, όπως και η Βίβιαν Θεοφιλίδου να «ξαναγράψει» το φεμινιστικό έργο της Hélène Cixous *l'arrivante* και ο Lee Breuer ν' ανεβάσει ένα *Οιδίποδα επί Κολωνώ* σε ρυθμούς γκόσπελ με πενήντα μαύρους τραγουδιστές και ένα *Βασιλιά Αηρ* με αντεστραμμένους όλους τους ρόλους και με ιστορικό φόντο τη δεκαετία της ποταπαγόρευσης στην Αμερική. Και κοντά σ' αυτά αξίζει να θυμηθούμε και τη διασκευή του έργου του Άρθουρ Μίλλερ *Crucible*, από το θίασο Wooster Group, που ανάγκασε το συγγραφέα να προσφύγει στη δικαιοσύνη για να προστατέψει τα συγγραφικά του δικαιώματα από τις αυθαίρετες, όπως είπε, επεμβάσεις των κατασκευαστών. Όπως επίσης και τις παραστάσεις *Point Judith* και *Route 1 and 9* (Wooster Group) βασισμένες επάνω στα έργα *Μακρινό Ταξίδι της Μέρας* *Μέσα στη Νύχτα* του Ευγένιου Ο' Νηλ και η *Μικρή μας Πολίχνη* του Θόρντον Ουάιλντερ, που ανέβηκαν σε συνδυασμό με την προβολή/αντιπαράθεση πορνογραφικών εικόνων. Υπάρχει επίσης η *Camille* που ανέβασε σε βερσιόν τραβεστί ο Charles Ludlam, και βέβαια οι *Shakespeares* της Γαλλίδας Μπουκκίνε, ο *Βασιλιάς Αηρ* με κώδικες Καμπούκι από το Σουζούκι, οι *Τρωάδες* πάλι από το Σουζούκι όπως και δεκάδες άλλες διασκευές από εγχώριους και αλλοδαπούς.

Πρόθεση των δημιουργών αυτών δεν είναι η καταστροφή της παράδοσης, όπως γινόταν με την ιστορική πρωτοπορία, αλλά μάλλον η παραγωγή ενός νέου μεταλόγου (Finter 1985: 67) ανοικτού σε μία *ad infinitum* παρερμηνεία (Brook 1975: 51). Η *mise-en-scène* γίνεται τώρα η *mise-en-valeur* της παντομίας του κειμένου. Η εικόνα του Ολύμπιου Θεού, αυτή η πρωτογενής στιβάδα που θεοποίησε ο μοντερνισμός και η φιλολογική θεώρηση της τέχνης, θρυμματίζεται. Κάθε φορά που επιστρέφει σε κάποιο κείμενό του, επιστρέφει ως φιλοξενούμενος και όχι ως ιδιοκτήτης (Barthes 1988: 157). Το έργο του, όπως αναφέρει ο σημειολόγος Patrice Pavis, είναι απλώς ένα «αντικείμενο πόθου», ένα «σημαίνον πράγμα που αναμένει κάποιο νόημα» (1986: 11). Η

όποια ειδολογική του ιδιομορφία δεν απασχολεί, ούτε οριοθετεί δυνατότητες. Άλλωστε τ' άτομα αυτά φιλοδοξούν να ερμηνεύσουν κι όχι να επεξηγήσουν το υλικό τους. Έτσι, όπως ο Μπέκετ, αναβάλλουν συνεχώς την άφιξη του Γκοντό/θεματοφύλακα του νοήματος και τους είδους. Αρνούνται ν' αποδώσουν στο κείμενό τους μία έσχατη έννοια, για να μπορέσουν να ελευθερώσουν μία δραστηριότητα «αντι-θεολογική», ένα μηχανισμό πέδησης «αθεράπευτα ερωτικό» (Barthes 1988: 142). Το αποτέλεσμα είναι μία «υστερική περιπλάνηση» (Barthes 1988: 184), μία σειριακή κίνηση εκκενρώσεων που δεν οδηγεί πουθενά παρά μόνο στο ίδιο το αδιέξοδο της ερμηνείας. Κάθε στοιχείο τους μιλά μόνο του, άπιστο σε κάθε συστηματικό λόγο. Δεν εγγυάται καμία μελλοντική ενοποίηση σε μία επεξεργασμένη ολότητα. Παραμένει ακάλυπτο και αδιάθετο, χωρίς άλλοθι. Η εκάστοτε εμφάνισή του οδηγεί στον αφανισμό του, στην εξαέρωσή του. Όπως ορθά τονίζει και ο Γιώργος Βέλτσος, «στο κείμενο, λοιπόν ούτε φωνή, ούτε υποκείμενο...» (1988: 75). Παράσταση για την παράσταση κι όχι για κάποιον εξωτερικό παρατηρητή που προϋπάρχει της παράστασης. Τέλος ο διάλογος και ο μονόλογος, τέλος το νοητό και το ανόητο, το εξωτερικό και το εσωτερικό. Όπως οι ειδήσεις, έτσι και τα θεατρικά σημεία δεν θησαυρίζονται, δεν ανταλλάσσονται, «αυτο-καταναλώνονται», όπως αναφέρει στον τίτλο του βιβλίου του *Self-Consuming Artifacts* ο Stanley Fish, για να επανέλθουν και πάλι εικόνες μετέωρες για να μιλήσουν ως εικόνες και να επιστρέψουν στις εικόνες.

Βέβαια σπεύδω να τονίσω πως και άλλοι αιρετικοί συγγραφείς δοκιμάστηκαν με ανοίκεια υλικά ή επιχείρησαν μετατοπίσεις προς άλλους δείκτες καταννησιμότητας. Ο Μπρεχτ, λ.χ., υπήρξε ένας κορυφαίος θιασώτης της διάσπασης. Μόνο που στην περίπτωση του το έργο του, αν και ασεβές σε οτιδήποτε νόμιμο, είχε απώτερο στόχο την τελική συν-κέντρωση, την παραγωγή μιας θεμελιωτικής αλήθειας, ενός ιδεολογικού consensus, άρα ελεγχτικού πλαισίου. Το ίδιο και το έργο των αποδομιστών αфро-αμερικανών συγγραφέων της γενιάς του 1960 και όλων σχεδόν των αιρετικών του αιώνα μας. Προκαλούσε μεν τα καθιερωμένα σημειωτικά ζεύγη πλην όμως είχε στραμμένους τους δείκτες σε νέες ταξινομήσεις και χαρτογραφήσεις, άρα σε νέους ρυθμιστικούς δυαδισμούς. Αντίθετα, το έργο ενός Bob Wilson κι ενός Heiner Müller, αρνείται να εκχωρήσει τα σημεία του σε κάποια δεδομένη κατάληξη. Θέλει να διαλεχθεί με τη γενική οικονομία της γραφής. Η λέξη «όπερα», λ.χ., που χρησιμοποιεί ο Wilson για να περιγράψει το έργο του *Civil Wars*, υποδηλώνει απλώς μια «σκηνοική εργασία». Πουθενά δεν συναντάμε κατά τη διάρκεια της πολώρης αυτής παράστασης τη γνωστή οπερατική ιεραρχία των σημείων. Κάθε στοιχείο λειτουργεί ελεύθερα, μακριά από τις δεσμεύσεις μιας συγκεκριμένης ειδολογικής ή ιδεολογικής ιεράρχησης. Η αφήγηση, η δρώσα δύναμη

της όπερας, απουσιάζει, αφού οι ηθοποιοί δεν μιλούν — στερούνται φωνής, κι άρα εξουσίας. Ο David Byrne, ο οποίος διηύθυνε την ορχήστρα στην αμερικανική πρεμιέρα του έργου στο *Art Center* της Μινεάπολης, κατά διαστήματα απάγγελε μονότονα ένα κείμενο (συρραφή άλλων κειμένων από τον Σαίξπηρ, τον Ράσιν, τον Βολταίρο, τον Γκαίτε και τον Χάινερ Μίλλερ) με πολύ χαλαρό αφηγηματικό ιστό και θεματική συνέχεια. Πολλές φορές μάλιστα άλλα λεγόντουσαν κι άλλα σχηματοποιούνταν στη σκηνή, δημιουργώντας ένα τεράστιο χάσμα ανάμεσα στο σημαίνον και τα σημαινόμενά του. Κι όπως λέει ο Vitez, αυτό είναι και το πλέον συναρπαστικό: να κάνεις το θεατή να καταλάβει ότι αυτό που λέγεται δεν δείχνεται (1974: 42). Μια τέτοια ερμηνευτική θέση εδραιώνει και τη διαλεκτική σχέση κειμένου/παράστασης, σε αντίθεση με παλαιότερες αντιλήψεις που ήθελαν την παράσταση ως το παράγωγο και τον υπηρέτη του κειμένου. Τα καταγωγικά σημαινόμενα τα οποία υπάρχουν για να προσγειώνουν τα όρια και τις δυνατότητες της θεατρικότητας και των σημείων παραμένουν άπιαστα. Κανένα σκηνικό σχήμα δεν παραχωρεί την παρουσία του σε κάποιον Γκοντό για να την ενδύσει με το χιτώνα της νομιμότητας. Το ένα σημείο γεννά το άλλο (όπως και το ένας είδος το άλλο) από τα οποία «κανένα δεν είναι η αρχική γραφή» (Barthes 1988:141). Κι εδώ ακριβώς βρίσκεται και η πολύ ενδιαφέρουσα αντίφαση του μεταμοντερνισμού. Ενώ δημιουργεί την εντύπωση του πολύ δύσκολου και πολύ καινούργιου θεατρικού ιδιώματος στην ουσία είναι μια γραφή μεταχειρισμένη που μιλιέται πέρα ως πέρα από την ίδια την κουλτούρα που επιχειρεί να διασπάσει. Όπως λέει και ο Jameson, είναι η «μίμηση νεκρών στυλ... ενός φανταστικού μουσείου» (1988: 18). Σ' αντίθεση με το μοντερνισμό λ.χ., που οικοδομούσε μ' ένα αυστηρώς προσωπικό ιδίωμα για ν' αποκαταστήσει το «Εγώ» ως άρνηση του «Εμείς», ο μεταμοντερνισμός θεματοποιεί την ίδια την αδυναμία του να υπάρξει έξω από το «γενο-κείμενο», ή ακόμη και να λειτουργήσει ως το «άλλο» και το «διαφορετικό» της κοινότητας. Παραδέχεται τον εγκλωβισμό του μέσα σε μια πηχτή γλώσσα που το διαπερνά συνεχώς και του «καλλιεργεί την ασυνέχεια» (Kaplan 1988: 53). Το «εκτός» του θεάτρου, φαίνεται να υποστηρίζουν οι θιασώτες του χώρου, δεν αφήνει καμιά γλώσσα απυρόβλητη, κανένα σημείο «καθαρό». Ο Γκοντό του θεάτρου της σημείωσης δεν αποτελεί πια μια «απούσα-παρουσία», μια εγγύηση «εκτός». Είναι κι αυτός «εντός» του θεατρικού πλαισίου όπου μας υπενθυμίζει συνεχώς ότι τίποτα δεν είναι αυθόρμητο ή καινούργιο. «The inside is all there is», όπως μας λέει και ο Len Jenkin στο έργο του *Dark Ride* (1982: 22). Όλα έλκουν τις αφετηρίες τους από τα ίχνη ενός ολοκληρωμένου παρελθόντος. Το μόνο που τους απομένει είναι αυτό που συμβουλευεί ο William Burroughs: τη συνεχή και απρογραμμάτιστη μετακίνηση. Κι αυτό αποτελεί εν μέρει και μια εξήγηση του τρόπου που δραματο-

ποιούν τους χαρακτήρες τους.

VI

«HMOYN O AMΛET»). Έτσι αρχίζει η *Μηχανή Άμλετ* του Χ. Μίλλερ (1988: χ.σ.). Χρόνος: παρελθόν. «Στεκόμουνα στην ακροθαλασσιά και μίλαγα με το κύμα που έσπαγε ΜΠΛΑΜΠΛΑ, στη ράχη μου τα ερείπια της Ευρώπης». Εικόνα ερήμωσης, χωρίς εθνικό στίγμα. Ένα ανθρώπινο θέαμα απολιθωμένης ελπίδας. Η *αυθεντικότητα* και ο *αυθορητισμός*, το σήμα κατατεθέν του θεάτρου της αναπαράστασης, εδώ αντικαθίστανται από ένα ορυμαγδό κειμένων που διαθλώνται για να παράγουν άλλα κείμενα κι άλλα κείμενα. «...Τα σαγόνια αλέθουν πτώματα λέξεων και απορρίματα λόγων», θα μας πει κυνικά ο Μίλλερ στην *Περιγραφή Εικόνας* (1987: 57). «...Το κορμί δακρυσιμένο από την παρακαταθήκη των νεκροταφείων», θα πει λίγο παρακάτω. Και στο *Τοπίο με Αργοναύτες*: «...η μικρή οθόνη στο δωμάτιο κόσμο ξερνάει... Η νεολαία του σήμερα με τις στολές που επιβάλλει / Η μόδα του χθες το πρωί Φανίσματα / Των νεκρών του πολέμου που αύριο θα γίνει...» (1987: 52). Παρελθόν, παρόν και μέλλον σ' ένα σκηνικό χρόνο και χώρο απροσδιόριστο. Λέξεις-ντοκουμέντα μιας ιστορίας χαμένων ευκαιριών που ζουν ταυτόχρονα σε πολλά κείμενα χωρίς ν' ανήκουν σε κανένα, παρά μόνο στο κείμενο της παράστασης. Αρχέτυπα κατασκευάσματα γεννώνται και πεθαίνουν μπροστά σ' ένα εφιαλτικό τοπίο γεμάτο όγκους, νεκροταφεία, αποπάτους, κοπριές, και μερικούς απαγχονισμένους να κρέμονται από τους φανοστάτες με τη γλώσσα έξω (Χ. Μίλλερ, *Εγκαταλελειμμένη Όχθη*).

Για τους μεταμοντερνιστές δεν υφίσταται θέμα αυτονομίας χαρακτήρων. Όλοι είμαστε κοινωνικά υπο-κείμενα, φέρεται να υποστηρίζουν. Το άτομο σήμερα, αυτός ο ζωντανός-νεκρός, δεν είναι σε θέση να οργανώσει λογικά τον περιβάλλοντα χώρο ή να χαρτογραφήσει τη θέση του μέσα σ' αυτόν. Αν και πλήρως ενημερωμένος είναι α-κοινωνήτος. Από τη στιγμή που δεν υφίσταται εσωτερικό/έξωτερικό, το ιδιωτικό δεν μπορεί να πάρει κάποια θέση απέναντι στο κοινό. Οι τεχνολογίες, το μάρκετινγκ και η κατανάλωση έχουν δημιουργήσει ένα μονοδιάστατο, πλην όμως υπερπληροφορημένο σύμπαν, χωρίς ατραπούς φυγής. Έχουν χαθεί τ' αποτυπώματα και τα πολλά αντί. Οι χαρακτήρες, παγιδευμένοι ανάμεσα στις εποχές, ανεβαίνουν στη σκηνή ως οντότητες χωρίς τελικά σημασιόμενα, νόμους, λογική, θεό. Είναι στην ουσία μη-όντα. Ανήκουν παντού και πουθενά. Τα βιώνουν όλα και βιώνονται απ' όλα τα κείμενα. Πλαγιοκοπημένοι από τη γλώσσα είναι γραμμένοι πέρα ως πέρα (Barthes 1988: 163). «Μέσ' τα χαλάσματα», θα πει η μιλλερική Μήδεια, «πώς ζεις /

Παραμύθια με τα φαντάσματα της νιότης σου / Φέρε έναν καθρέφτη Ιάσωνα Αυτή δεν είναι / Η Μήδεια» (*Υλικό για Μήδεια* 1987: 50). Και στο *Τοπίο με Αργοναύτες*: «Θα 'πρεπε να μιλήσω για μένα Εγώ ποιος» (1987: 52).

Όλα είναι διαθέσιμα. Ακόμη κι αυτή η «φωνή» δεν τους ανήκει — ο φορέας της αλήθειας, ο σύνδεσμος ανάμεσα στον ήχο και τη λογική (Norris 1982: 28). Αυτός είναι ίσως και ο λόγος που οδήγησε τον σκηνοθέτη Stuart Sherman να γεμίσει τη σκηνή του έργου του *Τσέχωφ* (1985) με βυσσινόδεντρα φτιαγμένα από μεγεθυμένες σελίδες του τσεχωφικού έργου και να χρησιμοποιήσει μαγνητοφωνημένα αποσπάσματα, αφαιρώντας έτσι από τους ηθοποιούς του την ίδια τη φωνή τους, το πλέον αυθεντικό εργαλείο τους. Και υπάρχει ακόμη το έργο των Serban, Sellars, Pina Bausch κ.ά. όπου δραματοποιείται κατά τρόπο έξοχο αυτή η κρίση ανάμεσα στο «Εγώ» και τον ατομικό λόγο.

Βέβαια οι χαρακτήρες του μεταμοντερνισμού δεν είναι «αριθμοί», όπως βλέπουμε στον εξπρεσιονισμό ενός Κάιζερ λ.χ. ή προσωπικές αντλωνυμίες όπως συνήθως γίνεται στο θέατρο παραλόγου. Στην καλύτερη περίπτωση είναι κάτι αντίστοιχο με την τράπεζα πληροφοριών ενός υπολογιστή (Pavis 1986: 15) — η νέα γνωσιολογική μήτρα της εποχής: μας δίνουν πληροφορίες, τις επαναλαμβάνουν, χωρίς να είναι ουσιαστικά, ψυχή τε και σώματι, μέρος μιας δραματοποιημένης κατάστασης. Κι αυτό εν μέρει εξηγεί και την υποκριτική τους απραξία. Μιλούν για τον εαυτό τους σε τρίτο πρόσωπο, αλλάζουν ρόλους, σκηνοθετούν απολαύσεις και τραγωδίες, με ρούχα δανεικά από το βεστιάριο της ιστορίας. «Στο κορμί της επάνω», λέει η μίλλερική Μήδεια για τον εαυτό της, «τώρα χαράζω τη δική μου παράσταση / Να σας ακούσω να γελάτε θέλω όταν αυτή θα κραυγάζει» (*Υλικό για Μήδεια* 1987: 50). Παίζουν «κρυφτό» με την ταυτότητά τους και με τους θεατές. «Θα 'θελες να φας την καρδιά μου Άμλετ», ρωτά η Οφήλια στη *Μηχανή Άμλετ*; «Θέλω να γίνω γυναίκα», απαντά αυτός, διαλύοντας έτσι κάθε δυνατότητα ιεράρχησης των σημείων, κάθε δέσμευση με οποιαδήποτε σταθερότητα. Οι χαρακτήρες παραμένουν άπιαστοι. Το φύλο, η φυλή, η ηλικία τους δεν έχουν καμιά σημασία. Τους υποδύονται εναλλάξ άντρες και γυναίκες. Το βουβό Άμλετ του Stuart Sherman (1981) —συμπυκνωμένο σε είκοσι λεπτά— τον υποδύονται πέντε ηθοποιοί που κρατούν στα χέρια τους το κείμενο του Σαίξπηρ με φόντο ένα σκηνικό κατάμεστο από σελίδες του έργου σε μορφή μαχαριών που μετακινούνται συνεχώς. Τον *Οιδίποδα* του Lee Breuer υποδύονται πέντε τυφλοί τραγουδιστές γκόσπελ από την Αλαμπάμα. Στην παράσταση των *Τριών Αδερφών* του Τσέχωφ από το *Squat Theatre* τρεις άντρες θα υποδυθούν τους ρόλους, επαναλαμβάνοντας τα λόγια των υποβολέων τους, άβουλοι και υποτακτικοί.

Παντού κυριαρχεί ο εγκλωβισμός του ατόμου σ' ένα κείμενο «καμωμένο

από πολλαπλές γραφές, προερχόμενες από κάμποσες “κουλτούρες”, και οι οποίες αρχίζουν μεταξύ τους ένα διάλογο, μια παρωδία, μια αμφισβήτηση» (Barthes 1988: 143). «Λάσπη λέξεων», θα μας πει ο Μίλλερ στο *Τοπίο με Αργοναύτες*, «απ’ το δικό μου / Παρατημένο κορμί χωρίς ταυτότητα» (1987: 52). Ένα bricolage από θραύσματα περασμένων λόγων χωρίς καμιά αυθεντικότητα είναι ο λόγος των ηρώων τους. Ένα άτακτο αμάλγαμα είναι και ο λόγος του Κάσπαρ του Πέτερ Χάντκε όπως και του μιλλερικού Άμλετ: τίποτα δεν τους ανήκει. Έτσι διαβάζουμε στη *Μηχανή Άμλετ*: «Η Σόμπα καπνίζει αυτόν τον επεισοδιακό Οκτώβρη... Τις φτωχογειτονιές τις διασχίζει η άνοιξη του τσιμέντου / Ο δόκτωρ Ζιβάγκο θρηνεί...» Και λίγο παρακάτω σε μια παρωδία μεταμοντέρνου κλισέ, ο Άμλετ, το θύμα της μεταμοντέρνας κρίσης των αξιών, θα πει: «Δεν είμαι ο Άμλετ. Δεν παίζω πια το ρόλο μου. Τα λόγια μου δεν έχουν τίποτε άλλο να μου πουν...» Κι ενώ ο Άμλετ-Ηθοποιός συνεχίζει να μονολογεί μέχρι το μεταθεατρικό «δεν παίζω άλλο», βοηθοί σκηνης τοποθετούν ένα ψυγείο και συσκευές τηλεόρασης στο χώρο της δράσης. Από τη στιγμή αυτή ο Άμλετ-Ηθοποιός θα παίζει πια δεύτερο ρόλο στην τηλεοπτική εικόνα — όπως ο Κάσπαρ στους υποβολείς του. «Το σκηνικό είναι ένα μνημείο», γράφει ο Μίλλερ. «Παριστάνει σε εκατονταπλάσια μεγέθυνση έναν άντρα που έγραψε ιστορία. Η απολίθωση μιας ελπίδας...» Μια φωτογραφία στο πρόγραμμα μας δείχνει ότι το «μνημείο» αυτό είναι του Στάλιν. Κι ενώ ο Άμλετ-Ηθοποιός θέλει ν’ ακολουθήσει τα ίχνη των γεγονότων που έπονται της καταστροφής του μνημείου, αδυνατεί να το πράξει. Το κείμενό του έχει χαθεί, μαζί και τα σημασιόμενά του. Οι δημιουργικές ικανότητες του Άμλετ-Ανθρώπου έχουν εξαντληθεί. Και τότε βυθίζεται μηχανικά στον κόσμο μιας ανόητης ποίησης διαμαρτυρίας. Ανασκλώνει λίγο Σαρτρ, λίγο Γκίνσμπουργκ και λίγο Όσμπορν, για να καταλήξει στην πέμπτη πράξη, αφού πρώτα προβλέψει ότι ένα πρησμένο κυνηγόσκυλο θα γλιστρήσει μέσα στην πανοπλία και θα κόψει με το τσεκούρι τα κεφάλια των Μαρξ, Λένιν και Μάο, σε μια δική του διασκευή Έλιοτ: «Ζήτηω το μίσος, η περιφρόνηση, η εξέγερση...» Όλα στο μυαλό του υπάρχουν ως μια επανάληψη, σαν ένα είδος *cinéma à la mode rétro*, όπου ούτε η φάρσα κυριαρχεί ούτε η τραγωδία. «Ακόμη και να γελάσετε τώρα μπορείτε», αναφωνεί η Μήδεια, «Δώρο ο θάνατος είναι». «Στις κραυγές τ’ αυτιά σας ανοίχτε / καίγεται Γελάτε θέλω να σας δω να γελάτε / Η παράστασή μου κωμωδία είναι Γελάτε / Πώς Δάσφυα για τη νύφη, Α μικροί μου / Προδότες Μάταια δεν έχετε κλάψει / Απ’ την καρδιά μου να σας ξερριζώσω θέλω...» (1987: 52). Γλώσσα κατακερματισμένης εμπειρίας που επαναλαμβάνεται συνεχώς «στις μεγάλες στιγμές του βιωμένου κόσμου: στη μνήμη, τον έρωτα και το θάνατο» (Βέλτσος 1988: 103). Ακατάπαυ στη αιώρηση που δεν ξαναδημιουργεί, δεν απορροφά μα ούτε και συγκρούεται

με το παρελθόν: απλώς ξαναπαίξει την υλικότητά του. Όσο μεγαλύτερη είναι η σύγχυση των χαρακτήρων τόσο πιο δραστική είναι η παραίτησή τους από οποιαδήποτε προσπάθεια κατανόησης του κόσμου. Βυθισμένοι σ' ένα καταρράχτη εικόνων, σύρονται και φέρονται από το ένα απροσδιόριστο ερέθισμα στο άλλο ά-βουλοι, ά-λογοι, ά-νομοι, ά-φωνοι. Και τώρα α-σώματοι, γιατί γίνεται κι αυτό σε σύγχρονες πειραματικές παραστάσεις όπου πλέον φτάνουμε στα όκρα του μινιμαλισμού: τη σκηνηκή εξαφάνιση του ίδιου του σώματος του ηθοποιού —σε μπαλκόνι πάνω από τα κεφάλια των θεατών— και την αντικατάστασή του από το είδωλό του στον τεράστιο καθρέφτη που διακιοσμεί το σκηνηκό χώρο (βλ. το *Care and Go* του Μπέκετ, σε παραγωγή των *Mabou Mines*, Νέα Υόρκη 1975).

Τι άλλο απομένει τώρα, θα διερωτηθεί κάποιος, μετά την υποχώρηση όλων εκείνων των στοιχείων που κάνουν τη σκηνή χώρο σημειωτικής δραστηριότητας; Μήπως κάτι ανάλογο μ' αυτό που έκανε ο John Cage στο χώρο της μουσικής: ένα θέατρο πραγματικά α-θέατο; Ο χρόνος θα δείξει.

VII

ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΕΝΤΥΠΩΣΙΑΖΕΙ, πιστεύω, στο μεταμοντέρνο θέατρο είναι η αποπλιστική του ειλικρίνεια. Δεν ευαγγελίζεται λύσεις ούτε υπόσχεται συμπεράσματα. Σκόπιμα αφήνει τα πάντα αδιάθετα, αρνούμενο οποιοδήποτε κλείσιμο του παιχνιδιού των σημείων. Δεν δέχεται κανενός είδους ιδιοκτησία. Αμφισβητεί τις αφετηρίες και τις καταλήξεις. Δεν φιλοδοξεί να δημιουργήσει ένα θεατρικό χώρο που να ανασταίνεται από μια σημειολογία που θα υπακούει στη λογική των αποκλειστικών δυνατοτήτων (είτε/είτε). Πρόθεσή του είναι η παραγωγή ενός σκηνηκού λόγου επικίνδυνα περιεκτικού (και/ή). Αντιλαμβάνεται την αισθητική δραστηριότητα σαν μέρος της ίδιας της ζωής, σαν μια πολιτική πράξη που συμπεριλαμβάνει ηθοποιούς που είναι θεατές και θεατές που είναι ηθοποιοί. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει, όπως ορθά υπογραμμίζει η Brewer, επιστροφή στον πρωτογονισμό, σε μια κατάσταση που θα προηγείται της διάκρισης και της διαφοράς, δηλ. της θεατρικότητας. Η λειτουργία του στα όρια των πλαισίων στρέφει τους δείκτες προς τον ίδιο τον εαυτό του και τη θεατρικότητά του, μια θεατρικότητα-περιθώριο όπου σύγχρονες θεωρίες και πρακτικές καταχωρούν (ή και εξαφανίζουν) τη δραστηριότητά τους — πέρα από την αντίθεση ανάμεσα στο αισθητικό τέλος (κλείσιμο) και την παράσταση ως πρακτική. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα όχι μόνο την επ' αόριστον αναβολή της διάκρισης θεωρίας/πράξης, αλλ' και την αμφισβήτηση της ίδιας της ικανότητάς μας να χαρτογραφίσουμε και να ξανασχεδιάσουμε, όπως λέει και η Brewer,

τη μορφολογία αυτού που ονομάζουμε «θέατρο των “δόκιμων” έργων και παραστάσεων» (1985: 30). Εάν τελικά το εγχείρημα αυτό αποδώσει θα φανεί στο μέλλον, όταν πια ολοκληρωθεί η διαπολιτισμική πορεία που ήδη άρχισε και στην οποία συμμετέχει και η Ελλάδα. Εκτός και αν ο θάνατος της κατ'αγωγής ή ο «θάνατος του συγγραφέα», όπως είπε κάποτε ο Roland Barthes, αντί να οδηγήσει στη διασπορά οδηγήσει στην αναγέννηση ενός αμυντικού εθνοκεντρισμού τύπου Χομεϊνί όπου πράγματι θα ζητείται ο θάνατος του συγγραφέα και μάλιστα επί χρήμασι (βλ. την περίπτωση του S. Rushdie, συγγραφέα των αποδομιτικών *Σατανικών Στίχων*).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alter, Jean, «Decoding Mnouchkine's Shakespeare (A Grammar of Stage Signs)». Στον τόμο *Performing Texts*, επιμ. M. Issacharoff, R. F. Jones, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 1988: 75-85.
- Barthes, Roland, *Critical Essays*, μτφρ. Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- , *The Pleasure of the text*, μτφρ. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975.
- , *Roland Barthes by Roland Barthes*, μτφρ. Richard Howard, London: MacMillan, 1977.
- , *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον, 1988.
- Brewer, Maria Minich, «Performing Theory», *Theatre Journal* (1985): 13-30.
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, μτφρ. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- Elam, Keir, «Language in the Theatre», *Sub-stance* 18/19 (1977): 139-161.
- Jameson, Fredric, «Postmodernism and Consumer Society», στον τόμο *Postmodernism and Its Discontents*, επιμ. E. Ann Kaplan, New York: Verso, 1988: 13-29.
- Jenkin, Len, *Dark Ride*, New York: Dramatists Play Service, 1982.
- Liotard, Jean-Francois, *The Postmodern Condition: A Report on knowledge*, μτφρ. Geoff Bennington, Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Marranca, Bonnie, «Despoiled Shores: Heiner Muller's Natural History Lessons», *Performing Arts Journal* 32 (1988): 17-24.
- Μίλλερ, Χάινερ, *Περιγραφή Εικόνας* (1985), μτφρ. Νίκος Καραναστάσης, *Δράμματα* 12 (1987): 56-59.
- , *Εγκαταλελειμμένη Όχθη, Γλυκό για Μήδεια, Τοπίο με Αργοναύτες* (1982), μτφρ. Νίκος Καραναστάσης, *Δράμματα* 12 (1987): 48-55.

- , *Η Μηχανή Άμλετ* (1977), μτφρ. Ν. Φλέσσας. Αθήνα: Εταιρεία Θεάτρου Διπλούς Έρωτος, 1988.
- Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice*, London: Methuen, 1982.
- Pavis, Patrice, «The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre», μτφρ. Loren Kruger, *Modern Drama* XXIX. 3 (1986): 1-22.
- Polan, Dana, «Postmodernism and Cultural Analysis Today». Στον τόμο *Postmodernism and Its Discontents*, επιμ. E. Ann Kaplan, New York: Verso, 1988: 45-58.
- Veltrusky, Jiri, «Man and Object in the Theatre», (1940). Στον τόμο *A Prague School Reader in Esthetics, Literary Structure, and Style*, επιμ. και μτφρ. P. L. Garvin, Georgetown University Press, 1964.
- Βέλτσος, Γιώργος, *Η Μη-κοινωνιολογία: Αναλυτική του Μετα-μοντερνισμού*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1988.
- Vitez, Antoine, «Ne pas montrer ce qui est dit». Συνέντευξη με τον Emile Copfermann. *Travail théâtral* 14 (1974).
- , «Molière: vers une nouvelle tradition», *L'école et la nation* 287 (1978).

