

Θέατρο και ουτοπία

I

Θα αρχίσω με την εξής απόλυτη και, ενδεχομένως για ορισμένους, ρομαντική διατύπωση: σε μια εποχή κατά την οποία οι αρχές της αγοράς και της κουλτούρας των media τείνουν να εξομοιωθούν και να αφομοιωθούν τα πάντα, το θέατρο παραμένει (τουλάχιστον εν «δυναμει») ένα από τα τελευταία καταφύγια της ουτοπίας¹. Και για να αποφευχθούν τυχόν παρερμηνείες, σπεύδω να προσθέσω πως το θέατρο ασφαλώς και δεν είναι σε θέση να προκαλέσει επαναστάσεις και ριζικές κοινωνικές αλλαγές (όπως άλλωστε δεν μπορεί να το επιτύχει οποιαδήποτε καλλιτεχνική έκφραση). Στην καλύτερη περίπτωση, κι αυτό το έχει επανειλημμένα αποδείξει, μπορεί να προβάλλει τρόπους σκέψης και χώρους δράσης που, χωρίς να υποτάσσονται ή να καθρεφτίζουν υποχρεωτικά τα φετίχ και τις πλασματικές εικόνες της τρέχουσας πραγματικότητας, βοηθούν στον εποικοδομητικό διάλογο. Κι αυτό το διαπιστώνει κανείς επιχειρώντας μια σύντομη αναδρομή των θεατρικών σελίδων. Εκεί θα δει πως από την εποχή του Αριστοφάνη και μετέπειτα το θέατρο δεν έπαψε ποτέ να λειτουργεί και με τη μορφή εργαστηρίου της ουτοπίας, ως μια μήτρα εναλλακτικών τρόπων σκέψης και δράσης. Ακόμη και σε εποχές στυγνής αστυνόμευσης του πνεύματος, το θέατρο έβρισκε τους τρόπους να μελλοντολογεί, να υπερβαίνει και να ονειρεύεται κάποιο «μετά» των πραγμάτων, κάποια «δική του» Αρκαδία². Στον Shakespeare, στον Calderon, στον Corneille, στον Shaw, στον Meyerhold, στους εκπροσώπους της ιστορικής πρωτοπορίας και σε πολλούς άλλους, το σανίδι δεν ήταν απλώς ένας χώρος διασκέδασης ή παραμυθίας, αλλά πάνω απ' όλα μια προσωπική «ετεροτοπία», ένας χώρος όπου μπορούσαν να επενδύσουν ανοίκεια οράματα για το «αύριο» του ανθρώπου και της κοινωνίας γενικότερα. Φαίνεται ότι γνώριζαν τα άτομα αυτά πως ο μόνος τρόπος δημιουργικής συμμετοχής του θεάτρου στο διάλογο γύρω από τις ανθρώπινες αξίες, τη ζωή, το θάνατο, την ελευθερία, τη δημοκρατία κ.ο.κ. ήταν να βρισκείται διαρκώς ένα βήμα μπροστά, ανοίγοντας δρόμους ή υποδεικνύοντας δρομολόγια.

Το θέατρο της ουτοπίας τείνει, από την ίδια τη φύση της ποιητικής του, να υπηρετεί το «άγνωστο άλλο» και όχι το «οικείο ίδιο». Εκ των πραγμάτων, υπερβαίνει την πραγματικότητα, προκαλεί και αυτο-εκκεντρώνεται, για να προτάξει στο προσκήνιο το μελλοντικά δυνατό, το πιθανό ή ακόμη και το αυστηρώς προσωπικά επιθυμητό. Και προς αυτή την «έκκεντρη» κατεύθυνση το βοηθούν οι εγγενείς (και μοναδικές, θα λέγαμε) δυνατότητές του. Το θέατρο

Ο Σάββας Πατσαλίδης είναι καθηγητής Θεατρολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

είναι πάντοτε κάτι «άλλο»· είναι ένα σώμα πάντοτε «αλλού». Άλλα υποδηλώνει το πρόσωπο και άλλα το προσώπειο. Η μάσκα, ο λόγος, η ίδια η σκηνική μυθ-ιστορία, τα σώματα των ηθοποιών, η σκηνή και τα παρασκήνια είναι πολυσημαίνοντα οχήματα σημασίας που έχουν τους δείκτες πάντοτε στραμμένους σε «άλλους» χώρους, «άλλους» τόπους και χρόνους, ακόμη και όταν πασχίζουν να πείσουν για το «εδώ και τώρα» της γραφής τους (βλ. Pirandello, για παράδειγμα). Με όλα αυτά θέλω να τονίσω πως το θέατρο δεν είναι ποτέ απόλυτα ταυτόσημο με τα ιστορικά σημαινόμενά του· δεν είναι ποτέ η «πραγματικότητα» και δεν μπορεί να είναι ποτέ κάτι τέτοιο, γιατί σε μια τέτοια περίπτωση θα ακυρωνόταν η ίδια η υπόστασή του· το θέατρο θα ήταν η ίδια η ζωή, που μπορεί να εμπνέει την τέχνη, η ίδια όμως δεν είναι τέχνη. Το θέατρο, λοιπόν, δεν μπορεί παρά να λειτουργεί μέσα στο χάσμα μεταξύ ενός σκηνικού σημαινόντος και των αποδεκτών σημαινόμενών του. Και αυτήν ακριβώς τη δύστροπη δυναμική είναι που έχουν εκμεταλλευτεί ποικιλοτρόπως πολλοί φωτισμένοι ένοικοί του.

II

Η ουτοπία στο θέατρο μπορεί να εκφραστεί με πολλούς τρόπους: κοινωνιολογικούς, αισθητικούς, ιδεολογικούς κ.ο.κ. Οσάκις το θέατρο επαναστατεί ενάντια στο νόμο του μοιραίου και του αναπόφευκτου, για παράδειγμα, υπηρετεί ένα μελλοντικό σκοπό και συνεπώς προωθεί την ιδέα της ουτοπίας. Είναι σαν να λέει, ο κόσμος μας αντιμετωπίζει τεράστια προβλήματα· πλην όμως, υπάρχουν ακόμη δυνατότητες αλλαγής· μπορεί να μεταμορφωθεί και να πώς γίνεται. Ασφαλώς, θα πρέπει να πούμε εδώ πως κάποια στιγμή η οποιαδήποτε θεατρική εμπροσθοφυλακή μοιραία θα γίνει οπισθοφυλακή. Τι ποιο φυσιολογικό, άλλωστε; Η κοινωνία αλλάζει, προχωράει, προσαρτά ή προσαρμόζει στις ανάγκες της ό,τι κρίνει καλό ή χρήσιμο κ.ο.κ. Φέροντας κατά νου όλες τις πρωτοπορίες του αιώνα μας (και όχι μόνο), βλέπουμε πως από το σώμα τους τράφηκε και συντηρήθηκε το θέατρο του κατεστημένου. Αδιάφορο πώς και πού θα καταλήξει μια ανοίκεια προσπάθεια, το κρατούμενο παραμένει και είναι ένα: το θέατρο μπορεί και οφείλει να «ονειρεύεται», συνεισφέροντας έτσι το μικρό οβολό του σ' αυτό το μελλοντολογικό διάλογο.

Συνήθως η ουτοπία, ως όραμα και ως τρόπος γραφής, δεν εμφανίζει συγκρούσεις· είναι στατική, επίπεδη και ισορροπημένη. Ασφαλώς τέτοια υλικά δεν μας δίνουν καλό θέατρο, το οποίο, όπως γνωρίζουμε, βασίζεται κυρίως στη λογική της αντιπαράθεσης/σύγκρουσης³. Γι' αυτό και βλέπουμε πως ο πλέον συνήθης τρόπος έκφρασης της ουτοπικής σκέψης στο θέατρο είναι μέσα από την τεχνική της αντιστροφής, ήτοι της δραματοποίησης μιας δυστοπίας. Ακόμη κι όταν το θέατρο παρουσιάζει έναν κόσμο απόλυτης απόγνωσης, η ουτοπική ελπίδα δεν παύει να σιγοκαίει στο βάθος. Με άλλα λόγια, μια άρνηση προωθεί μια κατάφαση. Και αυτό παρατηρείται στο έργο πολλών συγγραφέων όπως ο Jarry, ο Apollinaire, ο Goll, ο Kokoschka, ο Claudel, ο Kaiser, ο Capek, ο Witkiewicz, ο Beckett, ο Müller, ο Bond κ.λπ. Στο μελαγχολικό τοπίο των δρώμενών τους, όπου η ελπίδα και η νίκη του ανθρώπου είναι μια μακρινή ανάμνηση, υπάρχει και η κρυμμένη όψη των πραγμάτων· υπάρχει και ο «άλλος», ο ανέκφραστος (μετα)λόγος που οι συνθήκες αποψίλωσαν, δεν εξαφάνισαν όμως. Η απελπισία των συγγραφέων αυτών δεν ευαγγελίζεται το μηδενισμό, αλλά την ανακάλυψη

νέων λόγων (μελλοντικής) ύπαρξης. Όταν ο Αριστοφάνης, λ.χ., σατιρίζει και εξευτελίζει την κατάντια της πόλης των Αθηνών (το ιστορικό και θεατρικό «εδώ και τώρα»), στην ουσία προσβλέπει σε μια άλλη Αθήνα, απαλλαγμένη από τις αρρώστιες και τη σήψη της εποχής. Η δυστοπία του παρόντος χρόνου φλερτάρει διαρκώς με την ιδέα ενός «άλλου» τόπου», μιας «ευ-τοπίας». Ένα ανάλογο σκεπτικό συναντούμε στις γκροτέσκο εικόνες του Jarry, στα αναρχικά μηνύματα του Living Theatre, στις παρωδίες του Luis Valdez, στα εφιαλτικά τοπία του έργου του Heiner Müller, στους τεχνοκρατούμενους χώρους του Richard Foreman, στην εικονολαγνεία του Bob Wilson και του Jan Fabre κ.λπ.

Με άλλα λόγια, λοιπόν, η δυστοπία είναι στη βάση της ένα «πολεμικό» όραμα. Μολονότι φοβίζει και απωθεί με τις εικόνες της, δεν παύει να κρύβει μέσα της, όπως είπαμε, και το σπόρο των εναλλακτικών λύσεων. Αυτό σημαίνει πως οποιαδήποτε σκέψη για το μέλλον, για το «μετά» των πραγμάτων δεν μπορεί παρά να εσωκλείει στους κόλπους της δυο αντίρροπες δυνάμεις: τη δύναμη της ουτοπίας και τη δύναμη της δυστοπίας. Αυτές είναι οι ρυθμιστικές συνισταμένες που δίνουν το στίγμα, χρωματίζουν τα δρώμενα, ελέγχουν τις σχέσεις σκηνης/πλατείας και καθορίζουν, εν πολλοίς, τα ζεύγη της σκηνικής σύγκρουσης (και ενδεχόμενης λύσης): ίδιο-άλλο, παρελθόν-παρόν, παρόν-μέλλον, κλασικό-μοντέρνο, υγιές-ασθενές κ.λπ.

III

Πέραν των κοινωνικών ουτοπιών που συναντούμε στο θέατρο και αφορούν πρωτίστως τις δυνατότητες αλλαγής ορισμένων κοινωνικο-ιστορικών δεδομένων και οραματίζονται την εγκαθίδρυση μιας άλλης κοινωνίας πολιτών, δεν είναι λίγοι αυτοί που δοκιμάστηκαν και δοκιμάζονται με την παραγωγή και προαγωγή αισθητικών ουτοπιών, όπου επιδιώκεται η προβολή μιας ιδανικής και αισθητικά τέλει τάξης πραγμάτων. Πριν όμως στραφούμε σ' αυτό το θέμα εκτενέστερα, καλό θα ήταν στο σημείο αυτό να κάνουμε μια εν τάχει παρέκκλιση για να αναφερθούμε σε ορισμένους διαχρονικούς μύθους και να δούμε πώς συμβάλλουν στη συζήτηση γύρω από την έννοια της θεατρικής ουτοπίας (αισθητικής και κοινωνικής).

α. Εν πρώτοις, έχουμε το «μύθο του μεγάλου ηθοποιού», που λέει ότι οι ηθοποιοί του παρελθόντος (μακρινού ή πρόσφατου) ήταν ανεπανάληπτοι και συνεπώς κανείς σήμερα δεν μπορεί να τους φτάσει (και πολύ περισσότερο να τους επισκιάσει). Αυτό που υπαινίσσεται μια τέτοια σκέψη είναι ότι οι σύγχρονοι ηθοποιοί, ανεξάρτητα από το όποιο όνομά τους στην αγορά, είναι απλώς μαριονέτες στα χέρια του εκάστοτε σκηνοθέτη. Δεν έχουν το κύρος, το ανάστημα, το πολυσχιδές ταλέντο, την ελευθερία κινήσεων και γενικά το εκτόπισμα των παλαιότερων συναδέλφων τους· πολλές φορές μάλιστα δεν είναι καν ενημερωμένοι. Στην Ελλάδα, για παράδειγμα, αναφερόμαστε στον Μινωτή, στην Παξινού, στον Κατράκη κ.λπ. ως τις μοναδικότητες που κανείς δεν μπορεί να προσπεράσει. Τους οφείλουμε απόλυτο σεβασμό. Το ίδιο συμβαίνει όταν αναφερόμαστε στους κωμικούς ηθοποιούς της δεκαετίας του 1950: όλοι συμφωνούν πως αποτελούν μια μοναδική συνομοταξία χωρίς αντίπαλο.

β. Δεύτερον, έχουμε το «μύθο του μεγάλου συγγραφέα», που λειτουργεί ως ενδείκτης δημιουργικής αριότητας και αυθεντίας και παραμένει έως σήμερα ορόσημο για όλους τους μετέπειτα. Ποιος τολμά, αλήθεια, να συγκριθεί μ' έναν Αισχύλο ή έναν Shakespeare;

Κάτι τέτοιο θα ήταν ιεροσουλία· θα εισέπραττε την ειρωνεία πανταχόθεν. Οι θεματοφύλακες έχουν αποφανθεί: ό,τι είπαν και έγραψαν οι δημιουργοί αυτοί εξακολουθεί να είναι το έγκριτο σημείο αναφοράς. Γι' αυτό και οποιαδήποτε τολμηρή διασκευή τους (ή μίμησή τους) είθισται να κρίνεται αυστηρά και συχνά αρνητικά.

γ. Υπάρχει, επίσης, ο «μύθος του κριτικού», που λέει ότι οι κριτικοί του παρελθόντος ήταν κορυφαίοι στοχαστές με τεράστια γνώση του θεάτρου, της ιστορίας του και της φιλοσοφίας του, ενώ οι σημερινοί είναι στενόμυαλοι, απαίδευτοι, περαστικοί αχυράνθρωποι ποικίλων εκδοτικών συγκροτημάτων κ.λπ. Διαβάζοντας, για παράδειγμα, για τον Τερζάκη, τον Άλκη Θρύλο κ.λπ., μένουμε με την εντύπωση ότι αυτό που πέτυχαν αποτελεί ορόσημο που δύσκολα υποσκελίζεται.

δ. Είναι, τέλος, και ο «μύθος του θεατή», που μας υπενθυμίζει διαρκώς ότι παλαιότερα το θεατρόφιλο κοινό είχε περισσότερη γνώση, ήταν πιο πιστό και ενθουσιώδες, ενώ το σημερινό είναι επίπεδο, άσχετο, άξεστο, τηλεοπτικό κ.λπ. Αυτό, συνήθως, συνδυάζεται με τη γενικότερη τάση που λέει ότι η σημερινή γενιά είναι σαφώς κατώτερη από την προηγούμενη, η σημερινή παιδεία το ίδιο, όπως και η γλώσσα κ.λπ. Με άλλα λόγια, ο μύθος αυτός είναι ταυτισμένος με τη λαϊκή ρήση «κάθε πέρσι και καλύτερα».

Ασφαλώς, εδώ γεννάται και το εύλογο ερώτημα: γιατί κάθε εποχή μιλά με τέτοιο πάθος για την κρίση των αξιών της; Γιατί κάθε εποχή έχει την τάση να εξυμνεί τις αρετές του παρελθόντος και να υποβιβάζει με τέτοια ευκολία την τρέχουσα πραγματικότητα; Ιδίως για μας τους Έλληνες, με παρακαταθήκη το εντυπωσιακό αρχείο της αρχαίας γραμματείας, το ερώτημα δεν έπαψε να μας απασχολεί και πλειστάκις να μας δημιουργεί τεράστια προβλήματα. Κάνοντας μια αναδρομή στην πιο πρόσφατη ιστορία του τόπου, θα διαπιστώσουμε ότι κάθε γενιά είχε την τάση να κρούει, εκκωφαντικά πολλές φορές, τον κώδωνα του κινδύνου, δίνοντας την εντύπωση πως έφτασε η συντέλεια του κόσμου. Κάθε γενιά έβλεπε τον εαυτό της να υστερεί τραγικά σε σύγκριση με την προηγούμενη. Με άλλα λόγια, λοιπόν, μιλώντας για κρίση κανένας δεν καινοτομεί, αφού η «κρίση» (οικονομική, πολιτιστική ή άλλης μορφής) ήταν πάντοτε το σήμα κατατεθέν όλων όσων προηγήθηκαν και φαντάζομαι θα είναι και για όσους θα ακολουθήσουν. Για κρίση μίλησε η γενιά του μεσοπολέμου, για κρίση η μετεμφυλιακή, η μεταδικτατορική, η γενιά των υπολογιστών και των διαφόρων «X's» κ.ο.κ. Για κρίση μιλούν πάντοτε οι πολιτικοί σε κάθε προεκλογικό αγώνα. Είναι στο στόμα των εκπαιδευτικών, των λογοτεχνών κ.λπ. Η εντύπωσή μου είναι ότι όλες αυτές οι, από μια άποψη τουλάχιστον, «συντηρητικές» αντιλήψεις περί παλαιότερων κριτικών, θεατών, συγγραφέων, θεατρικών πρακτικών, αξιών, γλωσσικών ιδιωμάτων κ.λπ. υπάρχουν και σφυρηλατούνται (εντέχνως ή ατέχνως) για να διαμορφώνουν (στην περίπτωση μας) το «θεατρικό μύθο της χρυσής εποχής» κάθε πολιτισμού, ένα μύθο που αποκάλυπτα δίνει τα εύσημα στο χθες, ανακαλύπτοντας μέσα από ποικίλους μηχανισμούς πράγματα και καταστάσεις που ενδεχομένως μόνο στη φαντασία αυτών που τα συντάσσουν υπάρχουν. Εάν δούμε τα πράγματα νηφάλια και χωρίς προκαταλήψεις, θα διαπιστώσουμε ότι ασφαλώς και δεν είναι καλύτερος ο «θεατρικός Παλαμάς» από τους περισσότερους σύγχρονους Έλληνες δραματικούς συγγραφείς, όπως δεν είναι καλύτερος ο Τερζάκης ή ο Άλκης Θρύλος ή ο Φώτος Πολίτης κ.ο.κ. από αντίστοιχους καλλιτέχνες και κριτικούς της μοντέρνας Ελλάδας. Πρόκειται, δηλαδή, για μια εν πολλοίς «φαντασιακή πραγματικότητα», που όμως λειτουργεί

γεί καταλυτικά, αφού ορίζει και προσδιορίζει, προβάλλει αξίες που με τον καιρό καθιερώνονται ως ο «κανόνας» κάθε καλής δημιουργίας και κάθε υγιούς κοινωνίας. Πέραν, όμως, απ' αυτό το συντηρητικό και ιδεολογικά ύποπτο πλαίσιο ερμηνείας, υπάρχει και μια άλλη εξήγηση αυτής της τάσης ωραιοποίησης του παρελθόντος. Και εξηγούμαι:

Το γεγονός ότι σφυρηλατούνται αυτοί οι μύθοι είναι γιατί έχουν κάτι ουτοπικό μέσα τους: προβάλλουν, μέσα από τη απόρριψη του «εδώ και τώρα», την ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο, όπου οι ηθοποιοί όντως θα είναι τέρατα υποκριτικής δεινότητας, οι κριτικοί σοφοί στοχαστές και αμέριμοι «δικαστές», το κοινό γνωστικό, ενθουσιώδες και συναρπαστικό, οι μοντέρνοι τραγικοί εφάμιλλοι των κλασικών κ.λπ. Με άλλα λόγια, πιστεύεται πως μέσα από τη σύγκριση με ένα φανταστικό χθες, το θέατρο (και όχι μόνο) του σήμερα θα ανακτήσει την παρελθούσα (έστω, και κατά φαντασία) δόξα του και θα αρχίσει να επιδρά καταλυτικά και ενεργητικά και στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο. Είναι, με άλλα λόγια, κι αυτός ένας τρόπος καταπολέμησης του εφησυχασμού και της παραίτησης (Klaic 62-3). Και απ' αυτή την άποψη, δεν είναι κακό. Άλλωστε όλοι θα συμφωνούσαμε πως η ελπίδα ενός «καλύτερου αύριο» είναι ασφαλώς αναγκαία για την επιβίωση όχι μόνο του θεάτρου αλλά και της κοινωνίας γενικότερα. Μιλώντας, λοιπόν, για κρίση αξιών ή κρίση θεάτρου είναι, πιστεύω, ό,τι πιο ελπιδοφόρο υπάρχει. Πρέπει να ανησυχούμε όταν δεν μιλάμε πλέον για «κρίση» και επαναπαυόμαστε στα κεκτημένα: τότε «ναι», κάτι δεν πάει καλά. Για κρίση μίλησε ο Αριστοφάνης, ο Webster, ο Shakespeare, ο Vega, ο Swift, ο Goethe, ο Nietzsche, ο Shaw, ο Beckett και τόσοι άλλοι. Για κρίση μίλησαν οι επιφανέστεροι αμερικανοί και ευρωπαίοι στοχαστές, όταν μάλιστα ήταν εμφανέστατη η ευδαιμονία των μαζών. Μέσα στην καρδιά της ευτυχέστερης δεκαετίας της ιστορίας των Ηνωμένων Πολιτειών (1920), μίλησε για κρίση ο Elmer Rice με την εφιαλτική *Αθροιστική Μηχανή* και ο Eugene O' Neill με τη *Μαλιαρή Μαϊμού*. Για κρίση μιλούν τώρα οι επιστήμονες της μεταμοντέρνας εποχής μας. Για κρίση μιλούν όλοι οι θεατρολόγοι, οι γλωσσολόγοι. «Η Κρίση του Θεάτρου»: έτσι ονομάζει τη στήλη του στο περιοδικό *Η Λέξη* ο Γιάννης Βαβέρης, σε μια εποχή που το θέατρό μας βιώνει τις καλύτερες στιγμές του. Και καλά κάνει αυτός και όλοι οι άλλοι γιατί όταν ο άνθρωπος πάψει να κάνει θέατρο (ή τέχνη ή θεωρία) την ανεπάρκεια της εποχής του, σημαίνει ότι έπαψε να έχει οράματα, να φλερτάρει με την ουτοπία. Η ουτοπία ήταν και είναι το ακαριαίο αντιστάθμισμα στην τρέχουσα και απειλητική δυστοπία.

Και κάτι ακόμη. Το θέατρο, ως τέχνη, έχει την εξής ιδιομορφία: είναι διαρκώς υπό «διάλυση». Με αυτό θέλω να πω ότι το θέατρο δεν έχει ένα σταθερό σώμα, όπως έχει ένα μυθιστόρημα, ας πούμε. Ασφαλώς υπάρχει η σταθερά του κειμένου· αυτό όμως δεν είναι θέατρο, είναι δραματική λογοτεχνία, ένα ανάγνωσμα που μερική μόνο σχέση έχει με το θέατρο ως σύνολο. Το θέατρο (που σαφώς εμπερικλείει πολλές φορές το κείμενο) είναι ένα σώμα άπιαστο, ένα σώμα χωρίς όργανα. Ζει και πεθαίνει διαρκώς, και διαρκώς δεν είναι το ίδιο. Μόλις κλείσουν τα φώτα της σκηνής και αποχωρήσει και ο τελευταίος θεατής σταματά και η ιστορία του. Ό,τι απομένει είναι ανεκδοτολογικό και αποσπασματικό υλικό και φυσικά σωρεία μύθων. Σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν να αποδοθούν τα ακριβή πρακτικά μιας παραγωγής, γιατί σε καμιά περίπτωση δεν είναι σταθερές και αμετακίνητες οι σχέσεις θεατή και θεάματος (που αυτές και μόνο αυτές συντηρούν την έννοια «θέατρο»). Υπάρχει μια ασύλληπτη ρευστότητα που ακυρώνει οποιαδήποτε παγίωση. Το θέατρο είναι α-τελής· δεν

συλλαμβάνεται. Υπάρχει για να αυτο-διαγράφεται και να εν-γράφεται στο διηγετικές. Κατά συνέπεια, η ίδια η ιστορία του είναι όπως η αρχαιολογία, στην καλύτερη περίπτωση, και στη χειρότερη, όπως το κυνήγι φαντασμάτων (Klaic 63). Από τη στιγμή που το σώμα του είναι γεμάτο από «ζώνες αβεβαιότητας», μας αφήνει χώρο για να νοσταλγήσουμε και να φανταστούμε το παρελθόν του. Όσο πιο αβέβαιο είμαστε για τη φυσιογνωμία αυτού του σώματος, τόσο πιο πολύ νοσταλγούμε, τόσο πιο πολύ φανταζόμαστε, ιδανικοποιούμε, αλλά και ανησυχούμε ταυτόχρονα· ανησυχούμε για την «κατάντια» μας (που, σε αντίθεση με το παρελθόν, είναι διαρκώς ορατή και άρα αναγνώσιμη και αναγνωρίσιμη). Και συνεπώς, αφού ανησυχούμε για το παρόν, δεν μπορεί παρά να ανησυχούμε και για το μέλλον, με αποτέλεσμα να μην αποτολμούμε το μεγάλο άνοιγμα, τη ρήξη, την καινοτομία. Φοβούμαστε πως κάνοντας κάτι «άλλο» το κοινό θα αποξενωθεί, πως θα καταλήξουμε στο περιθώριο και ο παραγωγός μας ενδεχομένως στη φυλακή ή με αποψιλωμένο τραπέζιζικό λογαριασμό. Η ουτοπία του «άλλου» γενικά τρομοκρατεί τους πνευματικά αποστραγγισμένους, αναστέλλει. Είναι προτιμότερο (ή ασφαλέστερο) να παρελθοντολογεί κάποιος, παρά να μελλοντολογεί. Τουλάχιστον το παρελθόν προσφέρει τα μοντέλα άλλων ουτοπιών που πλέον ροκάνισε ο χρόνος και έτσι δεν έχουν τίποτε το «επικίνδυνο» ή το ανοίκειο. Ανήκουν στον κανόνα πια, στο θεατρικό τοπίο. Άλλως ειπείν, δεν είναι πλέον ουτοπίες. Κάποτε, όμως, ήταν ο «άλλος τόπος» που εάν δεν υπήρχε, σίγουρα τα πράγματα θα ήταν διαφορετικά προς το χειρότερο. Απλά διατυπωμένο: την ουσιαστική ιστορία του θεάτρου τη γράφουν οι καινοτόμοι και όχι αυτοί που αναπαράγουν το ήδη παραχθέν· ένας Wagner, για παράδειγμα, ένας Jarry, ένας Artaud. Εδώ είναι και η διαφορά ανάμεσα στο συν-γραφέα και τον αντι-γραφέα ή τον περι-γραφέα. Αυτός που γράφει (ή σχεδιάζει) για το αύριο είναι σαφώς πιο έντιμος απέναντι στα μοντέλα του παρελθόντος απ' αυτόν που εγκλωβίζεται σ' αυτά. Και δεν είναι διόλου τυχαίο που όλες σχεδόν οι πρωτοπορίες του αιώνα μας αντλούν το υλικό τους από το παρελθόν, όχι για να το αντιγράψουν αλλά για να το επαναδιαπραγματευτούν και, συνεπώς, να υφάνουν τα νήματα της συνέχειας. Στο παρελθόν αναζήτησαν τα πρότυπά τους οι ρώσοι πειραματιστές τις αρχές του αιώνα, στο παρελθόν τα αναζήτησε ο Peter Brook, ο Grotowski, ο Richard Schechner, ενώ είχαν το δείκτη στραμμένο προς το μέλλον.

IV

Με αφετηρία τον Wagner και κατόπιν τους ρομαντικούς και την αντίληψή τους για το μεγαλείο της αρχαιότητας, ο μύθος του *Gesamtkunstwerk* σκιαγραφεί την ουτοπία της αισθητικής τελειότητας/ολότητας. Για τον Wagner, το θέατρο ήταν η τελειότερη έκφραση των τεχνών, η μόνη που μπορούσε να συνδυάσει τη δυναμική ετερόκλητων εκφραστικών κωδικών και, κατά συνέπεια, η μόνη σε θέση να υπερβεί τους περιορισμούς της κάθε τέχνης ξεχωριστά και να γίνει η απόλυτη έκφραση πέρα από τα επιμέρους και τα συγκεκριμένα.

Ο Wagner άρχισε να δημιουργεί σε μια εποχή κατά την οποία στη Γερμανία ήταν έντονο το ενδιαφέρον για τους πρωτόγονους και μη χριστιανικούς πολιτισμούς, και δη για τη μυθολογία. Αυτό το ενδιαφέρον δεν ήταν απλώς ιστορικό και παραδοσιακό, αλλά παράλληλα και δηλωτικό της τάσης της ιστορικής συνείδησης να συντάσσει τις ουτοπίες της μέσα

από τη μυθολογική σκέψη. Ο μύθος, με άλλα λόγια, ήταν ένα είδος οργανικής ρίζας που είχε τη δύναμη να καθοδηγήσει και να θρέψει την ανθρώπινη εμπειρία και να βοηθήσει στον προγραμματισμό ενός καλύτερου μέλλοντος. Εάν κάποιος επιθυμούσε να επανενώσει το μοντέρνο άνθρωπο με τα πάθη του (που του στέρησε ο ορθολογισμός και η εκβιομηχάνιση), ήταν αναγκαίο να πάει πέρα από το απλά περιπετειώδες και το ηρωικό, προς την κατεύθυνση του μυθικού, το οποίο ήταν βαθιά πιο ανθρώπινο ακριβώς γιατί ήταν πέρα από τον άνθρωπο⁴. Αναζητώντας νόημα λοιπόν στο χώρο αυτό, ο Wagner θα καταλήξει στην προσωπική του ουτοπία για τον «πραγματικό, γυμνό άνθρωπο [...] το αληθινό ανθρώπινο ον» (264). Μολονότι μιλά για το μύθο και την ιστορία ως αντίθετα, η αντίθεσή τους είναι μάλλον διαλεκτική και όχι αλληλοαναιρούμενη. Ο Wagner φτάνει στο μύθο διά μέσου της ιστορίας, ελπίζοντας πως έτσι θα κατανοήσει καλύτερα την έννοια του ιστορικού και του μελλοντικού. Γι' αυτόν, ο μύθος είναι η τελειότερη έκφραση της ανθρώπινης εμπειρίας. Όπως θα γράψει το 1851, «η εμπειρία είναι το παν» (266).

Στο έργο του *Die Kunst*, ο Wagner αναφέρεται στο αρχαίο ελληνικό δράμα και λέει ότι ήταν μια πολιτική και πνευματική δημιουργία στην οποία όλος ο λαός (volk)⁵ μαζεύονταν για να καταλάβει τον εαυτό του, τις πράξεις του, να επιτύχει μια εσωτερική ενότητα με τον εαυτό του, το συνάνθρωπό του και το θεό του. Με την παρακμή της Αθήνας, όμως, ήρθε και η παρακμή του δράματος· και όπως το ελληνικό πνεύμα θρυμματίστηκε σε χιλιάδες εγωκεντρικές ενασχολήσεις, έτσι και η συγκροτημένη τραγωδία διαλύθηκε σε ανεξάρτητα καλλιτεχνικά είδη και η φιλοσοφία αντικατέστησε την τέχνη ως ερμηνευτής της πραγματικότητας. Οι Ρωμαίοι και οι Χριστιανοί απέρριψαν το δράμα για διαφορετικούς λόγους: οι πρώτοι αρνούμενοι την πνευματικότητά του και οι δεύτεροι την αισθησιακή του απόλαυση. Όταν η τέχνη αναβιώθηκε στην Αναγέννηση, συνεχίζει ο Wagner, εμφανίστηκε ως χώρος διασκέδασης των πλουσίων και των ισχυρών. Η «ηδονή», που κάποτε ήταν για όλη την ανθρωπότητα, έγινε με τον καιρό περιουσιακό μόριο των ολίγων. Έτσι, καλλιτέχνες και κοινό διαβρώθηκαν, η τέχνη έγινε εμπόριο και όπλο του καπιταλισμού. Κατά την άποψη του Wagner, η ελληνική τέχνη ήταν η πιο βαθιά και ευγενέστερη έκφραση της λαϊκής συνείδησης: για να ξανακερδίσει η δραματική τέχνη την ουσιαστική της λειτουργία και τη μελλοντική της επιβίωση, προτείνει ο Wagner, πρέπει να γίνει επαναστατική και να αρχίσει απορρίπτοντας ό,τι διαμορφώθηκε κάτω από την επίδραση της μοντέρνας κοινωνίας (3: 2, 11, 12, 21)· με άλλα λόγια, προτείνει τη θεατρική ουτοπία ως απάντηση στην τρέχουσα δυστοπία. Ο ίδιος δοκιμάζει ποικίλους τρόπους επικοινωνίας με το κοινό, με μοναδικό σκοπό να συντάξει μια σκηνική πρόταση αναγνωρίσιμη και συνάμα ανοίκεια. Καταφεύγει σε μια ονειρική ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία πιστεύει πως ο θεατής θα μπορέσει να δει με ενάργεια μια νέα λογική και συνέχεια στα φαινόμενα του κόσμου (του) (269). Αρνούμενος να δώσει νέα ερεθίσματα στο «μάτι της καθημερινότητας», σταθμεύει όλες τις αναζητήσεις του στην καθαρότητα της ουτοπίας (του), που στην περίπτωση του ισοδυναμεί με το θάνατο. Όπως ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά σε ένα γράμμα του στον Franz Liszt (1854), σαφώς επηρεασμένος από τον Schopenhauer, η «άρνηση της επιθυμίας για ζωή είναι η μόνη δυνατή σωτηρία». Η αναζήτηση του ονείρου και του θανάτου, λοιπόν, είναι αυτά που θα οδηγήσουν την «οργανική μορφή» των θεατρικών του αναζητήσεων στο μουσικό θέατρο. Εκεί επιστρατεύει όλο το δυναμικό του μέσου για να εκφράσει σκηνικά τις ουτοπικές δια-

θέσεις της ψυχής και του νου. Χαμηλώνει τα φώτα της πλατείας, ώστε οι θεατές να παραδίδονται πιο εύκολα στην ατμόσφαιρα της σκηνής. Πιστεύοντας ότι οι μεγάλες αλήθειες δεν υποτάσσονται στο ερευνητικό μάτι του ρεαλισμού, ενισχύει το χάσμα ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία. Ακόμη, μετακινεί την ορχήστρα από τη σκηνή, ώστε να μην είναι απόλυτα ορατή, και κατά συνέπεια ο ήχος της να περιλούζει την αίθουσα ως μια δύναμη που έρχεται από το «πουθενά» και το «παντού». Τέλος, καταργεί τα θεωρεία, που για χρόνια ήταν χώρος επίδειξης, και τακτοποιεί όλα τα καθίσματα σε μετωπική διάταξη με τη σκηνή. Το κοινό, από μια μάζα ατόμων, γίνεται τώρα ένα συλλογικό σώμα. Αυτή είναι η ουτοπία του ολικού (του) θεάτρου· και όπως όλες οι ουτοπίες, έτσι κι αυτή δεν αποκρύβει τις ολοκληρωτικές της διαθέσεις: το «τέλειον όλον» σχεδιάζεται με στόχο να συμπαρασύρει, να πολιορκήσει, να απορροφήσει, να εξυψώσει. Με άλλα λόγια, υποδηλώνει το τέλος του θεατή ως αυτόνομου υποκειμένου, αφού το έχει ως δεδομένο (ή απώτερο σκοπό) πως αργά ή γρήγορα θα χαθεί μέσα στο έργο και θα ανασταλεί συνεπώς η οποιαδήποτε ατομική του κρίση. Κατά κάποιον τρόπο, ο ιδεολογικός πυρήνας αυτής της ουτοπίας δεν διαφέρει και πολύ από τη βασική θέση των εκπροσώπων της ιστορικής πρωτοπορίας που ήταν η αποθέωση του δημιουργικού «εγώ». Στην περίπτωσή μας, η αναζήτηση του Wagner ισοδυναμεί με την αναζήτηση ολοένα και μεγαλύτερης δύναμης εκ μέρους του σκηνοθέτη-Θεού που, με αφετηρία και περατότητα τον εαυτό του, φιλοδοξεί να τακτοποιήσει κατά βούληση τα σημεία και τους ηθοποιούς και να συντάξει τη δική του σκηνική εκδοχή του κόσμου. Παίρνοντας στα χέρια του, λοιπόν, όλα τα σημαίνοντα νήματα της παράστασης, ο Wagner δείχνει πως επιδιώκει να ελέγξει ταυτόχρονα κοινό και ηθοποιούς. Η δημιουργία του θέλει να τελειώνει, όπως όλες οι ουτοπίες, στη δικτατορία ενός ατομικού καλλιτεχνικού ναρκισσισμού, μια «δικτατορία» η οποία μπορεί να φτάσει ακόμη και στα άκρα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση πολλών σκηνοθετών και κατασκευαστών της περιόδου.

Με την εμφάνιση στο προσκήνιο του σκηνοθέτη αρχίζει να γίνεται ιδιαίτερα αισθητή η «σύγκρουση» ανάμεσα στον «πανίσχυρο» (πρώτο) λόγο του ποιητή και τη «μετα-ποίηση» του κατασκευαστή. Όλοι οι εμπλεκόμενοι διεκδικούν πλέον το δικό τους «κέντρο»: διεκδικούν την αφετηρία του αυθεντικού. Η θεοποίηση του υποκειμένου θέλγει ολοένα και περισσότερους δημιουργούς, θεωρητικούς, κριτικούς κ.λπ. Οι τοποθετήσεις κορυφαίων σκηνοθετών όπως ο Craig, ο Appia και λίγο αργότερα ο Reinhardt κ.ά., η γνώριμη σύγκρουση ανάμεσα στον Stanislavsky και τον Chekhov, μεταξύ άλλων, κλιμακώνουν τη διαμάχη γύρω από το ποιος έχει την κυριότητα επάνω στο έργο και το σκηνικό όραμα: η αυστηρώς φιλολογική/λογοτεχνική (και λογοκεντρική) ιδιότητα του θεάτρου ή η νεωτερική προβληματική που αρχίζει να παρεισφρεί στις αναγνώσεις των κειμένων, ακριβώς με την είσοδο του 20ού αιώνα, και προβάλλει τη σημασία του «πληθυντικού των αναγνώσεων»; Ανεξάρτητα από το ποιος έχει δίκιο, με την είσοδο του 20ού αιώνα η «λέξη», το ιερό όργανο της δραματικής γραμματείας (και της ακαδημαϊκής κοινότητας) ελέγχεται πλέον αυστηρά από τους οπαδούς της παράστασης, όπως ελέγχονται αυστηρά και κάποια «αιώνια» μηνύματα, που για πολλούς μελετητές εμφανίζονται απριόρι αμετακίνητα. Μια βαθύτατη αντίθεση προς τον «ορθό λόγο», την πολιτισμένη τάξη και τον καθωσπρετισμό γίνεται το σήμα κατατεθέν της ιστορικής πρωτοπορίας.

Στο έργο του *Μουσική και η Τέχνη του Θεάτρου* (*Die Musik und die Inszenierung*, 1899), λ.χ., ο ελβετός Adolphe Appia (1862-1928) κάνει ειδική αναφορά στο ρόλο του σκηνοθέτη,

υποστηρίζει την εξουσία του και συνάμα επιχειρεί να επαναδιαπραγματευτεί τις δυνατότητες του θεατρικού χώρου, του ηθοποιού, του ενδυματολογίου και του φωτισμού. Απώτερος σκοπός του είναι να βρει τρόπους σύνθεσης όλων των επιμέρους στοιχείων με τη βοήθεια της μουσικής (κατά το πρότυπο του μέντορά του Wagner) και του φωτισμού⁶. Είναι ο πρώτος που μιλά για την ανάγκη οπτικοποίησης της διάθεσης και της ατμόσφαιρας του έργου. Ο φωτισμός, κατά την άποψή του, είναι ο υπέρτατος ζωγράφος της σκηνής· ορίζει και αποκαλύπτει. Για να επιτύχει στους στόχους του ο Arria εγκαταλείπει τη γνώριμη τακτική των βαμμένων σκηνικών και εισάγει τα τρισδιάστατα σκηνικά, τα οποία αναδεικνύει με την περίτεχνη χρήση των φωτιστικών και τις συνεχείς αλλαγές γωνίας, έντασης, διάρκειας και κατεύθυνσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο φωτισμός γίνεται ισοδύναμο στοιχείο με τη μουσική, επιτυγχάνοντας μια ανάλογη οπτική ενότητα.

Ο E. G. Craig (1872-1960), γιος της μεγάλης ηθοποιού Ellen Terry και για ένα διάστημα μαθητευόμενος και προστατευόμενος του ηθοποιού Henry Irving, δημοσιεύει το δικό του νεωτερικό μελέτημα με τον τίτλο *Γύρω από την Τέχνη του Θεάτρου* (*On the Art of the Theatre*, 1905), όπου δηλώνει ότι η τέχνη του θεάτρου δεν είναι η υπόκριση ή το γραπτό κείμενο, ούτε ο σκηνικός διάκοσμος ή ο χορός, αλλά ένας λειτουργικός συνδυασμός των επιμέρους στοιχείων της παράστασης κάτω από την απόλυτη διεύθυνση του σκηνοθέτη. Κατά την εκτίμησή του, το θέατρο πρέπει να αποκολληθεί από την υπερβολική προσήλωση στο ρεαλισμό και την εικονοποίηση των ψυχολογικών καταστάσεων του ηθοποιού. Αντί της παρουσίας του ηθοποιού προτείνει τη χρήση της μάσκας και της «υπερ-μαριονέτας» (*über-marionette*)⁷. Το ανθρώπινο πρόσωπο, σημειώνει, είναι πολύ ανήσυχο για να μεταδώσει αποτελεσματικά αφηρημένες ιδιότητες. Μόνο η μάσκα, διατείνεται ο Craig, είναι σε θέση να το πράξει, δεδομένου ότι έχει, από την ίδια τη φύση και μορφή της, μια «ακατανίκητη δύναμη», η οποία όταν χρησιμοποιηθεί ορθά μπορεί να γίνει η «ορατή έκφραση του μυαλού»⁸. Εφόσον χρησιμοποιούνται ηθοποιοί, τονίζει, πρέπει να μη μιλούν και απλώς να κινούνται. Για να σώσουμε το θέατρο, σημειώνει ενδεικτικά, πρέπει να το καταστρέψουμε πρώτα· μόνο έτσι θα κτίσουμε το θέατρο του μέλλοντος, ένα θέατρο που θα λείι λιγότερα και θα αποκαλύπτει περισσότερα από τις άλλες τέχνες. Εφόσον το επιτύχει αυτό, δεν θα είναι πλέον ένα θέατρο κηρύγματος αλλά αποκάλυψης· θα αποκαλύπτει κρυμμένες σχέσεις. Θα είναι θέατρο βασισμένο στην κίνηση, το χρώμα, το φωτισμό, τον όγκο και τα σύμβολα και όπου κανένα στοιχείο δεν θα υπερτερεί του άλλου. Ο σκηνοθέτης, ως κυρίαρχος του όλου εγχειρήματος, θα έχει ως έργο να οπτικοποιήσει τις σκέψεις του συγγραφέα, να μας αποκαλύψει την εσωτερική ζωή, την ουσία του δράματος. Γι' αυτό, προειδοποιεί ο Craig, ο διάκοσμος δεν πρέπει ποτέ να αυτονομείται, αλλά να εναρμονίζεται με τις κινήσεις των ηθοποιών, το λόγο, τη μουσική. «Το παιχνίδι ανάμεσα στη γραμμή, το χρώμα, τα αντικείμενα και τα φωτιστικά εφέ», γράφει ο Denis Bablet στη μελέτη του για τη σκηνογραφία του Craig, «πρέπει να προκαλεί στο κοινό μια οπτική αίσθηση εναρμονισμένη με την ακουστική αίσθηση, την οποία και θα ενδυναμώνει»⁹. Όπως ο Arria, έτσι κι αυτός υποστηρίζει την απόλυτη απλότητα στα σκηνικά, στο φωτισμό και τα κοστούμια. Ελάχιστα τον ενδιαφέρει η ιστορική εγκυρότητα των προτάσεών του. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η υποταγή των πάντων στο προσωπικό του όραμα, ένα όραμα εν πολλοίς ανεφάρμοστο. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που ελάχιστα από τα σκηνικά προσχέδιά του θα υλοποιηθούν. Ενδεικτική είναι

η περίπτωση των σκηνικών που έφτιαξε για την παράσταση του *Άμλετ* στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (σκη. Στανισλάφσκι) και που κατέρρευσαν (όπως τα περισσότερα όνειρα) λίγη ώρα πριν από την προεμέρα.

Τόσο ο Arrja όσο και ο Craig είναι οι βασικοί εισηγητές του θεατρικού μοντερνισμού. Ζητούν την «οργανική ολότητα»: προσβλέπουν σε ένα προσωπικό στιλ και ένα μοναδικό όραμα για τον κόσμο. Απώτερος στόχος τους είναι να συντάξουν μια δική τους ουτοπία, ικανή να αγκαλιάσει τον κόσμο μέσα σε μια καλά συγκροτημένη σκηνική εικόνα. Είναι, εν πολλοίς, το διαμετρικά αντίθετο της μεταμοντέρνας ποιητικής ουτοπίας, όπου ο «παν-ιστορισμός» και η «παν-στιλιστική» θεώρηση δίνουν την εικόνα ενός κόσμου αντιμαχόμενων και συχνά αλλοπρόσαλλων στοιχείων. Με το έργο τους μετακινούν τη σκηνική εικόνα μακριά από το συγκεκριμένο, το ορατό και το ιλουζιονιστικό περίγραμμα του ρεαλισμού και τη μεταφέρουν πιο κοντά στο γενικό, το θεατρικό και το ποιητικό σύμπαν, όπου πλέον η σκηνική εικόνα λειτουργεί ως προέκταση των θεμάτων και δομών (η μετα-αφήγηση) του συγγραφέα. Άλλως ειπείν, αυτό που ζητούν είναι μια θεατρικότητα απλότητας, υπαινιγμού, αφαίρεσης και μεγαλείου, μέσα στα πλαίσια ενός τρισδιάστατου «γλυπτικού σκηνικού» που θα συνδέει τον ηθοποιό και το σκηνικό τόπο. Η σκηνή γι' αυτούς είναι χώρος υπόκρισης και όχι κάποιος «άλλος τόπος», ένα δωμάτιο ή ένα γραφείο. Στόχος της θα πρέπει να είναι η μεταφορά της πνευματικής ουσίας ενός αντικειμένου: «σκηνικό σαν πλατωνικές σκιές», όπως σχολιάζει σε μια από τις μελέτες του ο σκηνογράφος Aronson¹⁰.

Λίγο αργότερα, ένας άλλος οραματιστής, ο Antonin Artaud, θα μιλήσει για ένα «καθαρό» θέατρο ουτοπίας, μακριά από την ψυχολογία και το γραπτό μύθο. Αυτό που ζητεί ο Artaud μέσα από τις θεωρητικές του περιπλανήσεις είναι ένα σώμα «αντι-αριστοτελικό», που θα αναπνέει και θα βιώνει την τοπογραφία της σωματικής και ψυχικής του ολότητας «εδώ και τώρα». Από τους πιο σύγχρονους καλλιτέχνες της ουτοπίας ξεχωρίζει η περίπτωση του πολωνού σκηνοθέτη Grotowski και οι απόψεις του για το «φτωχό θέατρο» και τον «ιερό ηθοποιό-Σάμαν», τον απόλυτα απελευθερωμένο από τα κοινωνικά δεσμά, το κέλυφος της κοινωνικής του ταυτότητας και τη μάσκα της μυθικής αναπαράστασης. Κατά την άποψη του πολωνού σκηνοθέτη, η κοινωνική «μάσκα» είναι ένα μυθικό περιβλήμα που δεν επιτρέπει στο σώμα να διεκδικήσει τη σκηνική του υλικότητα, παρουσία. Αντίθετα, το κυκλώνει από οριοθετημένα σημεία (πλοκή, κοστούμια, σκηνικά κ.λπ.) που αναφέρονται σε μια άλλη πραγματικότητα, πλασματική, πλην όμως έντεχνα μυθοποιημένη. Προς το σκοπό αυτό εγκαταλείπει τις ρεαλιστικές συνταγές και αναζητεί τα στηρίγματά του σε αρχαϊκές προθεατρικές πηγές, οι οποίες ευελπιστεί πως θα επιτρέψουν σε όλους τους λαούς να επικοινωνήσουν χωρίς να τους διαχωρίζει η πολιτιστική τους ταυτότητα, ήτοι να επικοινωνήσουν μέσα από κοινά και «προ-λογικά» μυθικά περιβλήματα. Δηλαδή, με αφετηρία το παρελθόν, ο Grotowski προγραμματίζει ένα μέλλον «παν-ανθρώπινο».

Παράλληλες ουτοπικές σκέψεις θα προβάλλουν και πολλοί θεατράνθρωποι της «Γενιάς του '60», μέλημα των οποίων ήταν να αναδείξουν, μέσα από τη «διάλυση» του σώματος, το ολικό «γεγονός» (event) εις βάρος της μίμησης πράξεως σπουδαίας και τελείας. Απαλλάσσοντας το σώμα από τις οποιοδήποτε περιοριστικές μυθ-ιστορίες του, πίστεψαν πως έτσι θα μπορούσαν να το ανασυνθέσουν πάνω σε νέες βάσεις, πέρα από την ιστορία και έξω από την καταναλωτική κοινωνία. Όσο για την πιο πρόσφατη γενιά θεατράνθρώπων, αυτή έχει

εμφανώς εγκαταλείπει τις «ρομαντικές» ουτοπίες της δεκαετίας του 1960, όπως μας τις γνώρισε το «φτωχό θέατρο» του Grotowski, τα συλλογικά πειράματα του Bread and Puppet Theatre και τα αναρχικά μηνύματα του Living Theatre, και αναζητεί απαντήσεις και ουτοπικά δρομολόγια με μια άλλη φιλοσοφία ζωής και φυσικά με άλλα μέσα. Ο Bob Wilson, λ.χ., ένας από τους πλέον γνωστούς και καταξιωμένους πειραματιστές της εποχής των υπολογιστών, ασχολείται σχεδόν αποκλειστικά με την «απο-υλικολογία» του σώματος με μέσα που θα ζήλευαν και οι πλέον φανατικοί φουτουριστές. Όπως ο Craig, έτσι κι αυτός απαλλάσσει το θέατρό του από την καταλυτική παρουσία του κείμενου και ανοίγει τις πόρτες του σε μια φορμαλιστική, στιλιζαρισμένη ουτοπική σκηνογραφία γεωμετρικών προδιαγραφών και αισθητικής σκοπιμότητας. Οι μαθηματικές κατασκευές του, με τα αργονήματα οπτικά πλάνα (tableaux), σκόπιμα περιορίζουν το σώμα του ηθοποιού σε αριθμούς ή σημεία μέσα στην ευρύτερη σκηνογραφική αρχιτεκτονική. Οι ηθοποιοί του Wilson είναι αφηρημένες, «αρχιτεκτονικοποιημένες παρουσίες»¹¹, μακράν οποιασδήποτε «φυλικής» ή ιδεολογικής ταυτότητας· είναι εικαστικές γραμμές πάνω σε μια επιφάνεια που μετακινούνται ή ακινητοποιούνται για να μετακινήθουν πάλι (παίρνοντας και τους ανάλογους αριθμούς «Γυναίκα 1», «Γυναίκα 2» κ.ο.κ.)· κατά τον κριτικό Birringer, είναι «αυτοματοποιημένοι υπνοβάτες» μέσα σε ένα σούπερ μάρκετ θεαμάτων (180). Απώτερος σκοπός του Wilson είναι να επανατοποθετήσει και να επαναπροσδιορίσει το μοντέρνο σώμα. Μέσα στις πολυποικιλίες, διαφανείς διαστρωματώσεις των εικόνων του, το σώμα δεν είναι πια το προνομιούχο κέντρο, η αφετηρία και η περατότητα της δράσης και του λόγου, όπως κατ' αναλογία δεν είναι πια ούτε το κείμενο του συγγραφέα· είναι απλούστατα ένα υλικό ανάμεσα σε πολλά άλλα υλικά, όπως ο ήχος, το χρώμα, το φως, τα αντικείμενα κ.ο.κ., που συντάσσονται με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε να δημιουργούν μια ονειρική αίσθηση του μη πραγματικού, μια πανδαισία ηχο-χρωμάτων, επιτρέποντας ή, ακόμη, και εξαναγκάζοντας το θεατή, όπως δηλώνει ο ίδιος ο Wilson, να επιχειρήσει τις δικές του συναρμολογίες, έστω και εάν αδυνατεί να συλλάβει τη σημασία των συμβόλων και των ιστορικών παραπομπών/αναφορών που εμπεριέχει η παράσταση¹². Ένα τέτοιο θέατρο μοιάζει με ένα «μυθικό σφουγγάρι», όπως το αποκάλεσε η κριτική, που απορροφά εξίσου εύκολα και το ιστορικό και το μυθικό (Innes 208), όπως και εξίσου εύκολα προκαλεί σύγχυση με τα διάφορα αφηγηματικά του χόσματα, την αφαίρεση και την αέναη αλλαγή που εμφανίζουν τα ετερογενή του υλικά. Από την άλλη, όμως, όλα αυτά έχουν και κάποιο απώτερο σκοπό, που δεν είναι άλλος από το να προβάλλουν επιδεικτικά και επιτακτικά την α-συνέχεια και να υπογραμμίσουν την εκκέντρωση που επικρατεί σε όλα τα επίπεδα· μια εκκέντρωση που εκθέτει τα όρια του ομοιώματος και παράλληλα το μηχανιστικό τους έλεγχο. Όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο δημιουργός στο πρόγραμμα της γερμανικής παράστασης του έργου *CIVIL wars*, «ο καλύτερος τρόπος να το επιτύχεις αυτό είναι με κάτι μηχανικό που προσφέρει απόλυτο έλεγχο. Τότε έχουμε ελευθερία. Η ιδανική λύση είναι να μετατραπούν όλα σε μηχανή» (ό.π., Birringer 224)· σχόλια που εμφανώς παραπέμπουν στις απόψεις του Kleist και του Craig για τις μαριονέτες και ενδεχομένως στον Μαρινέτι και τους φουτουριστές. Όπως σ' αυτούς, έτσι κι εδώ ο περιορισμός του ανθρώπινου παράγοντα σε ουδέτερα ελεγχόμενα στοιχεία προδίδει την απόλυτη υποταγή του σώματος και τη συνακόλουθη αποσημειωτικοποίησή του μέσα σε μια αυριανή «δυστοπία» (Birringer 225).

V

Πέραν από την «ουτοπία του ολικού θεάματος», υπάρχει επίσης η «ουτοπία της κριτικής αξιολόγησης», όπως την αντιλήφθηκε ο Brecht. Από τις πρώτες θεωρητικές του τοποθετήσεις (στο έργο *Mahagonny*, 1930), ο Brecht δείχνει ότι δεν τον συγκινούν οι προοπτικές του «αριστοτελικού», όπως το ονομάζει, δράματος, με τους προβολείς στραμμένους στη «μίμηση πράξεως σπουδαίας και τελείας». Το «σπουδαίο», και δη το «τέλειο», στο μυαλό του Brecht, προσλαμβάνουν μια άλλη σημαίνουσα πρακτική και ιδεολογία. Γι' αυτό και στέκεται με σκεπτικισμό απέναντι στα επιτεύγματα της καθιερωμένης δραματουργίας και τον τρόπο που παρουσιάζουν τους ήρωες και τις αξίες τους. Αυτό που τον ενδιαφέρει άμεσα είναι το πώς θα επιτύχει ένα νέο ιδεολογικό/θεατρικό συσχετισμό ανάμεσα στη σκηνή και την πραγματικότητα. Προς το σκοπό αυτό η αριστοτελική κάθαρση αντικαθίσταται από την ιδέα της δράσης. Εάν τον Artaud τον ενδιέφερε το θέατρο-τελετουργία, τον Brecht τον ενδιαφέρει ένα θέατρο που θα είναι «σαν μια τελετουργία» μύησης στα μυστικά μιας μελλοντικής ουτοπίας. Τον ενδιαφέρει μια νέα λειτουργική σχέση δέκτη και πομπού, σημαίνοντος και σημαινόμενου, ώστε να παραχθεί η σοσιαλιστική ουτοπία. Έτσι, στη θέση των ιδεαλιστών (που μάλλον βεβιασμένα ταυτίζει διαρκώς με τον «αριστοτελισμό»), που αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα ως ένα σύνολο εμπορεύσιμων αγαθών, ο Brecht αντιπαραβάλλει τη δική του θέση που βλέπει την πραγματικότητα ως μια πορεία σημείων που διαρκώς εξελίσσονται, μεταβάλλονται και αλληλοσυμπληρώνονται. Εάν για τους ιδεαλιστές και τους φορμαλιστές η Φύση (και μαζί η Ανθρώπινη Φύση) εμφανίζεται ως μοναδική και αμετάβλητη, στον Brecht είναι μεταβλητή, ατελής και ιστορικά καθορισμένη. Στη θέση της θεατρικής αληθοφάνειας (όπως την εισήγαγε και την καθιέρωσε το αστικό δράμα), αντιπαραβάλλει την απομυθοποίηση· στη θέση του φιλοσοφικού ιδεαλισμού τοποθετεί το φιλοσοφικό υλισμό· στο μονισμό και τον ντετερμινισμό του σύμπαντος εισηγείται τον πλουραλισμό· στη θέση της πατριαρχικής ιδεολογίας προτείνει τη μητριαρχική, απελευθερωτική διαλλακτικότητα. Μιλά για το θέατρο του «ανοιχτού τέλους», σε αντίθεση με την κλειστή δομή του «καλοφτιαγμένου έργου», όπως το δίδαξε η αμέσως προηγούμενη γενιά με τον Sardou, τον Scribe και λίγο αργότερα με τους Ibsen, Chekhov κ.λπ. Υποστηρίζει την αποστασιοποίηση του θεατή από τα δρώμενα και την προστασία του από τυχόν συναισθηματικές εμπλοκές. Στην καρδιά της ποιητικής του βρίσκει η κριτική παρατήρηση και εγρήγορση, το «πώς» και όχι το «τι» των πραγμάτων.

Ο Brecht επιζητεί στην ουσία ένα άλλο είδος «ολικού θεάτρου». Στη θέση του βαγκνεरिकού *Gesamtkunstwerk* προτείνει τη διάσπαση των επιμέρους στοιχείων, ώστε το καθένα να προβάλλει το δικό του (μετα)σχόλιο, αναγκάζοντας το θεατή να ζυγίσει τις εναλλακτικές λύσεις, να αποφασίσει και, κατά συνέπεια, να οδηγηθεί στην πράξη, ήτοι στο μέλλον. Ο Brecht, δηλαδή, καταφεύγει στη θεατρική ουτοπία ως όργανο αλλαγής του κόσμου μέσα από τη συνειδητοποίηση του κοινού. Το θέατρό του είναι το σχόλιο για μια μελλοντική σοσιαλιστική κοινωνία, μέσα από τη δραματοποίηση της σύγχρονης καπιταλιστικής δυστοπίας, με αρωγό την τεχνική της αποστασιοποίησης¹³. Ο Brecht επιδιώκει αυτό ακριβώς που αποφεύγει ο Στανισλάφσκι και οι ρεαλιστές των πρώτων χρόνων του 20ού αιώνα: αντί να κρύβει τη διαμεσολάβηση στην παραγωγή του νοήματος την εκθέτει, προδίδοντας τόσο τη

θεατρικότητά της όσο και τον ανθρώπινο χαρακτήρα της. Γι' αυτό και ζητεί από τους ηθοποιούς του να εκφέρουν το λόγο όπως ένας καθηγητής παρουσιάζει το θέμα του. Δεν αποζητεί να «κατακτήσει» το «φυσικό», αλλά να εκθέσει το «αφύσικό» του, όπως ενδεικτικά μας πληροφορεί ο «Πρόλογος» στο έργο του *Η Εξαίρεση και ο Κανόνας*. «Μην αντιμετωπίσετε τίποτε ως φυσιολογικό», γράφει στο συγκεκριμένο έργο, και προτρέπει τους θεατές να δουν πίσω από τα σημεία την πορεία παραγωγής. Όπως μας λέει και στις θεατρικές του σημειώσεις το 1920, «είναι πιο σημαντικό αυτές τις μέρες το σκηνικό να λέει στο θεατή ότι είναι σε ένα θέατρο και όχι να του λέει ότι είναι, ας πούμε, στην Αυλίδα»¹⁴. Σ' αυτό το εξορθολογισμένο ουτοπικό θέατρο, οι ηθοποιοί κάνουν επίδειξη των ανθρώπινων σχέσεων που ερεθίζουν την κριτική εγρήγορηση του κοινού και αποσκοπούν στην αλλαγή των αξιών του, των θέσεων του κ.λπ.

Βέβαια, όπως και άλλες ουτοπίες έτσι κι αυτή δεν είναι απαλλαγμένη προβλημάτων. Θα έλεγα πως υποφέρει από πλεόνασμα ορθολογισμού που δεν συνταυτίζεται με τον εύθραυστο χαρακτήρα της ανθρώπινης φύσης. Το μοντέλο αυτό παραβλέπει το γεγονός ότι το κοινό υποτάσσεται πιο εύκολα στο συναισθηματισμό, που είναι και το αλατοπίπερο του θεάτρου. Στο θέατρο είναι πολύ πιο εύκολο να δημιουργήσεις αισθήματα εχθρότητας ή αντιπαλότητας παρά κριτικής αξιολόγησης ή επέμβασης.

VI

Πέρα από τις συγγραφικές, σκηνοθετικές και σκηνογραφικές ουτοπίες, κατά καιρούς είχαμε (και έχουμε) την «ουτοπία του θεατρικού χώρου». Η βασική ιδέα εδώ έλκει τις αφητηρίες της από την επιθυμία των κατασκευαστών να αντικαταστήσουν την οπερατική σκηνή με μια σκηνή η οποία θα περιλαμβάνει στο σκηνικό της το όραμα και το θεατή¹⁵. Στόχος είναι η ενοποίηση του χώρου της θεατρικής εμπειρίας, ώστε να δημιουργείται μια καταλυτική αλληλεπίδραση των δύο επιπέδων. Εδώ έχουμε περισσότερο μια πνευματική παρά αισθητική εμπειρία, όπου το κοινό, χωρίς τα διαχωριστικά σκηνής/πλατείας, χάνει την αυτονομία του και αφήνεται να συγκατοικήσει με τα μυθεύματα της μη οριοθετημένης σκηνής. Προέκταση (ή και αποτέλεσμα) αυτού του μύθου είναι οι παραστάσεις που δίνονται σε τυχαίους χώρους ή σε χώρους χωρίς σταθερή θεατρική μορφοδομή: γκαράζ, πάρκα, εργοστάσια, ακτές, δρόμοι, φυλακές (γνωστά σήμερα ως *site specific*) κ.λπ. Στόχος των δοκιμών αυτών είναι η ταύτιση ή ο συμπλησιασμός του θεάτρου με τον περιβάλλοντα χώρο και παράλληλα η θεατροποίηση του χώρου αυτού· ήτοι η ένταξή του στην ευρύτερη δραματική «μακροπρόταση». Σε ένα τέτοιο θέατρο με πολιορκητικές διαθέσεις ο θεατής εγκλωβίζεται, αφού το θεατρικό τοπίο παρεισφράει και επιβάλλεται στο ρυθμό της καθημερινότητας και σφραγίζει την κοινή ζωή με τα σημεία της δικής του ζωτικότητας.

Μολονότι τέτοιες προσπάθειες εξακολουθούν να ξενίζουν το μέσο θεατή, εάν αναζητήσουμε τη φιλοσοφία που τις διέπει, θα δούμε ότι το κυρίαρχο στοιχείο τους είναι η νοσταλγία μιας εποχής κατά την οποία θεατρικές εκφράσεις όπως τα μεσαιωνικά μυστήρια και οι αρχαίες τελετουργίες έφεραν τον κόσμο πιο κοντά. Είναι ένα θεατρικό πείραμα που, ενώ πρωτοπορεί (παρακάμπτοντας τη μορφοδομή των κατεστημένων θεατρικών αρχιτεκτονη-

μάτων), αγκαλιάζει ζεστά το μύθο της χρυσής εποχής, τότε που πιστεύεται πως το θέατρο είχε κάποια κοινωνική αξία ως συλλογική εμπειρία (Klaic 650).

VII

Αξίζει, τέλος, να αναφερθούμε και στην «ουτοπία του οικουμενικού» ή άλλως «διαπολιτισμικού θεάτρου», που είναι ιδιαίτερα δημοφιλές τις μέρες μας, χωρίς βέβαια να είναι κάτι πρωτόγνωρο¹⁶. Γνωρίζουμε πως το θέατρο από την εποχή της καθιέρωσής του δεν ήταν μόνιμα ριζωμένο σε έναν και μοναδικό τόπο· αντίθετα, ταξίδευε από περιοχή σε περιοχή ή από χώρα σε χώρα, γεγονός που είχε επιδράσεις και στο διαπολιτισμικό του χαρακτήρα. Οι καλλιτέχνες αποζητούσαν (και αποζητούν) την κινητικότητα όχι μόνο για οικονομικούς (και καμιά φορά για πολιτικούς) λόγους, αλλά και σαν κάποιο πνευματικό ιδανικό. Η συνεχής μετακίνηση του θεατρικού σώματος μέσα στους αιώνες εκφράζει μια βαθιά ουτοπία, αφού συμβολίζει κατά κάποιο τρόπο την ελευθερία της δημιουργίας και επικοινωνίας χωρίς γεωγραφικά και πολιτιστικά σύνορα. Το θέατρο εμφανίζεται εδώ ως μια ανεξάρτητη, ατίθαση και «α-τελής» δύναμη που μπορεί να ριζώσει και να ανθήσει παντού, για λίγο ή για πολύ δεν έχει σημασία. Είναι κάτι που μεταφέρεται και, κατά συνέπεια, διεκδικεί μέσα από τη συνεχή εκκέντρωσή του την αυτονομία και την ελευθερία. Αυτό το θέατρο (αναφέρω εν τάχει εδώ την περίπτωση του Peter Brook, λ.χ.) ερωτοτροπεί με την ιδέα να δημιουργήσει μια οικουμενική, υπερ-πολιτισμική γλώσσα που θα ξεφεύγει από τους περιορισμούς της εθνικής γλώσσας και των εθνικών παραδόσεων. Και αυτό ασφαλώς υπονοεί μια ολική και ολοκληρωτική θεατρική ουτοπία που ενθαρρύνει την ένωση καλλιτέχνη/θεατή, οπουδήποτε και οποτεδήποτε. Είτε βασίζεται στην ομοιότητα των σωμάτων και της κίνησής τους (βλ. χορός) είτε σε ακατανόητους ήχους και ψιθύρους, η γλώσσα του διαπολιτισμικού θεάτρου παραβλέπει την πολυπλοκότητα και ποικιλομορφία των πολιτισμών και προβάλλει την ουτοπία μιας μετα-πολιτισμικής ευδαιμονίας που θα στηρίζεται στην κοινή μας βιολογική αφετηρία και τις βασικές μορφές της κοινωνικοποίησης που υποτίθεται όλοι μοιραζόμαστε. Αυτό το κοινωνιολογικό μοντέλο οραματίζεται ένα θέατρο που θα ταξιδεύει σ' έναν κόσμο που εγκατέλειψε τα ουτοπικά του όνειρα και τη δυναμική του και περιθωριοποίησε την ιδέα της παγκοσμιότητας (στοιχεία που αποτελούν τον πυρήνα της ουτοπίας). Ταξιδεύοντας πέρα από τα εθνικά σύνορα, δουλεύοντας μαζί, οι καλλιτέχνες αυτοί πιστεύουν ότι γίνονται οι θεματοφύλακες της ουτοπικής φλόγας σε μια κοινωνία που ελάχιστα ενδιαφέρεται για τέτοιες φαντασιώσεις (Klaic 65-66).

VIII

Ολοκληρώνοντας τη συζήτησή μας πρέπει να πούμε και δυο λόγια για την προδοσία της ουτοπίας· γιατί ενάντια στις εμμονές περί τελειότητας και ολότητας, περί πρωτοπορίας και μελλοντολογίας, υπάρχει και το θέατρο με τις άπειρες ατέλειες και τα κραυγαλέα κενά. Στη θεωρία ή τις εξαγγελίες το θέατρο φαντάζει πολλές φορές πλήρες και πολλά

υποσχόμενο· στην πράξη, όμως, είναι συνήθως αντιφατικό, δύσκαμπτο, ανοργάνωτο, απροκάλυπτα εμπορικό, επίπεδο, ανούσιο κ.λπ. Η παρουσία του ηθοποιού είναι πολλές φορές προβληματική, όπως και η προσληπτικότητα του κοινού επιφανειακή. Σε τέτοιες περιπτώσεις (που είναι και οι συνηθέστερες), τόσο ο καλλιτέχνης όσο και ο δέκτης προδίδουν την ποιητική της ουτοπίας (Klaic 66-67). Στη θέση αυτής της ποιητικής, η ηλιθιότητα, ο οπορτουνισμός, η απύθμενη εντυπωσιολογία, η ενοχλητική ματαιοδοξία και η βασιανιστική κοινοτυπία γεμίζουν το δοχείο της ουτοπικής φαντασίας με σκουπίδια και δυσσομία που κάθε άλλο παρά υπόσχονται για το μέλλον. Τα πράγματα ασφαλώς ήταν ανέκαθεν κάπως έτσι: οι λίγοι και καλοί και οι πολλοί και σκάρτοι. *Η προοδευτική καλλιτεχνία ήταν πάντοτε περιοριστικό στοιχείο των ολίγων. Δεν υπήρξε ποτέ στην ιστορία απόλυτα δημοκρατική και λαϊκή πρωτοπορία.* Ακόμη κι αυτός ο Brecht, ο οποίος οραματίστηκε ένα λαϊκό θέατρο, το μόνο που κατόρθωσε ήταν να κερδίσει την εύνοια της θεατρικής ελίτ: αυτή τον ακολούθησε και αυτή τον επέβαλε στις μάζες. Και μάλιστα, όχι οποιασδήποτε ελίτ, αλλά της αμερικανικής (αυτή που «μισούσε» περισσότερο). Η ουσιαστική διαφορά του σήμερα με το χθες είναι ότι το σκηνικό των ημερών μας εμφανίζεται κατάτι πιο «πονηρό». Κάποτε ήταν ο ηγεμόνας, ο καρδινάλιος, ο στρατηγός κ.λπ. Αυτοί ήταν οι «ορατοί» ελεγκτές του παιχνιδιού των δυνατοτήτων. Σήμερα τα μέσα μαζικής ενημέρωσης είναι σαφώς ισχυρότερα από τον οποιοδήποτε ηγεμόνα, αφού όντας πανταχού παρόντα είναι σε θέση να αγκαλιάσουν εθνικούς πολιτισμούς χωρίς καμιά διάκριση και να επιβάλλουν αξίες (ασφαλώς τις δικές τους). Αυτά οριοθετούν τους αμείλικτους όρους του παιχνιδιού, συρρικνώνοντας τις τεράστιες δυνατότητες ενός καλλιτεχνικού μέσου, όπως το θέατρο, που υποτίθεται ότι θα έπρεπε να υπηρετούν. Έτσι, μ' αυτά τα δεδομένα της νέας εποχής, οι περισσότεροι ένοικοι του θεατρικού οικοδομήματος πορεύονται (μαζί με τους οπαδούς του) σε απόλυτες και «προ-γγραμμένες» ευθείες που στερούνται οποιασδήποτε αξίας και υπόσχεσης για το μέλλον. Η όποια θεατρική ουτοπία στα χέρια τους μοιραία και νομοτελειακά μεταμορφώνεται σε τραπεζική «ευ-τοπία» και ουσιαστική δυστοπία.

Δεν είναι εύκολο πράγμα η θεατρική ουτοπία. Δεν είναι εύκολη δοκιμασία η πρωτοπορία. Χρειάζεται ταλέντο, όραμα, έμπνευση, θυσίες, τόλμη, τρέλα. Δεν είναι για τους φελλούς, τους δήθεν, τους κακομοίρηδες, τους υποταγμένους στην αγορά ή στη στενότητα των προβληματισμών τους. Στο πρόσφατο παρελθόν η συντήρηση της ουτοπίας υπήρξε, όπως δείξαμε, έργο κορυφαίων καλλιτεχνών όπως ο Craig, ο Appia, ο Reinhardt, ο Meyerhold, ο Brecht, ο Piscator, ο Artuad, ο Copeau, ο Jarry κ.λπ. Στην εποχή μας, νέες, μεταμοντέρνες ουτοπίες, βασισμένες σε πρωτόγνωρες οπτικοακουστικές στρατηγικές και δυνατότητες, έχουν κάνει αισθητή την παρουσία τους και έχουν εισπράξει από τους θεματοφύλακες της τάξης και της παράδοσης την αναμενόμενη (πλην όμως ανούσια) αρνητική κριτική, λες και κανείς από τους κατακρίτες δεν φαίνεται να προβληματίζεται ότι σε λίγα χρόνια αυτά που κατακρίνουν θα αποτελούν ενδεχομένως μέρος ενός «σεβάσμιου» παρελθόντος και άρα μοντέλο σύγκρισης για τις επερχόμενες γενιές. Καλώς ή κακώς, υπολογιστές, βίντεο, εικόνες, κείμενα στρατολογούνται για να συνθέσουν μια high-tech ουτοπία που σαφώς διαφέρει από την ανθρωποκεντρική ουτοπία του μοντερνισμού. Η εικονική πραγματικότητα (*virtual reality*) ενός Wilson ή ενός Foreman έχει δημιουργήσει μια ατομική πλέον ουτοπία που μας δίνει τη δυνατότητα να σκηνοθετήσουμε και να πρωταγωνιστήσουμε. Δεν ανήκουμε πλέον

σε κανέναν, παρά μόνο στη φαντασία μας. Όπως δείξαμε και με τις άλλες ουτοπίες, έτσι και η νέα φόρμα μάς υπενθυμίζει και πάλι τον εγγενή ολοκληρωτισμό της ουτοπίας· μας αλώνει και μας κατακτά. Παρ' όλα αυτά όμως, δεν χρειάζεται να μας κυριεύει ο πανικός και η κινδυνολογία. Είτε έτσι είτε αλλιώς, το βέβαιο είναι ότι η κατανόηση της πραγματικότητας πάντα θα χρειάζεται την τροφή ουτοπικών εναλλακτικών λύσεων. Τα μελλοντικά μας «προλεγόμενα» πάντοτε θα προαπαιτούν και τη μεταποιητική της ουτοπίας. Η ουτοπία μιας πρωτοπορίας δεν καταστρέφει για να καταστρέψει· απλώς κατεδαφίζοντας συντηρεί την ελπίδα ή το όραμα της οικοδόμησης του αύριο. Και όσοι γνωρίζουν πραγματικά τι είναι θέατρο, γνωρίζουν ταυτόχρονα πως είναι και το κατ' εξοχήν μέσο για το κυνήγι αυτών των «φανταστικών λύσεων», όπως είχε πει στα τέλη του 19ου αιώνα στην *Παταφυσική* του ο Jarry· είναι ένας φιλόξενος χώρος για να τις εφαρμόσουμε. Εάν το θέατρο δεν ήταν ένα αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμού μας για 2.500 χρόνια, η ουτοπική μας φαντασία πάλι θα υπήρχε, μόνο που θα ήταν σαφώς φτωχότερη.

Σημειώσεις

1. Για περισσότερα βλ. Dragan Klaić, «Utopia Sustained», *Theatre* 26/1-2, 1995, σσ. 60-69. Η ουτοπία, γράφει το *Oxford English Dictionary*, είναι ένα φανταστικό νησί που απολαμβάνει ένα τέλειο κοινωνικό, νομικό και πολιτικό σύστημα (Sir Thomas More)· είναι οποιαδήποτε φανταστική, αόριστη, μακρινή περιοχή, χώρα ή τόπος· ένα μέρος, πολιτεία ή κατάσταση ιδανικά τέλεια σε σχέση με τις πολιτικές και νομικές συνήθειες και καταστάσεις· ένα απίστευτα ιδανικό σχήμα, ειδικά για την κοινωνική βελτίωση.

2. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί εδώ ότι παρ' όλη την εγγενή δυναμική του μέσου, η θέση του στις ουτοπίες καλλιτεχνών εκτός του χώρου ήταν ανέκαθεν πολύ επισφαλής. Η γενική εκτίμηση ήταν ότι το θέατρο αποτελούσε μια έντεχνη έκφραση της απάτης και προβολής του ψέματος· γι' αυτό και δεν αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τους συγγραφείς μοραλιστικών ουτοπιών. Πρώτος ο Πλάτωνας θα εκδιώξει από την ιδανική του *Πολιτεία* τους ηθοποιούς, με την αιτιολογία ότι είναι εκφραστές της τέχνης του ψέματος· στη θέση τους θα αντιπροτείνει άτομα που θα έχουν τη δυνατότητα να αφηγούνται και όχι να υποκρίνονται το δραματικό κείμενο, ώστε να αναδεικνύεται ολοστρογγυλή η γραφή του δημιουργού και όχι η «μετα-γραφή» του ηθοποιού. Ανάλογη είναι και η θέση του Bacon, ο οποίος γράφει: «...έχουμε επίσης χώρους που εξασπαστούν τις αισθήσεις [...] Αλλά εμείς μισούμε την προσποίηση και τα ψέματα». Βλ. Francis Bacon, *The New Atlantic*, New York 1946, p. 248. Ο Restif de la Bretonne θα γράφει στο έργο του *The French Daedalus* (1781) ότι το θεατρικό θέαμα προσφέρει ασήμαντες χαρές που αμοιζούν μόνο σε παιδιά ή σε έθνη που βρίσκονται ακόμη στη βρεφική τους ηλικία. Στο Manuel, Frank E. and Manuel, Fritzie P. (επιμ.), *French Utopias, an Anthology of Ideal Societies*, New York 1966, p. 171. Ανάλογα συναισθήματα εκφράζει και ο H. G. Wells στην *Modern Utopia*, όπου υποστηρίζει ότι στη δική του ιδανική πολιτεία η υποκριτική, το τραγούδι ή η απαγγελία θα απαγορεύονται, αφού διαφθείρουν την ψυχή και υποτάσσουν το μυαλό στα θέγλητρα του χειροκροτήματος.

3. Μ' αυτό το σκεπτικό ο Edward Bulwer-Lytton αποκλείει το θέατρο από την ιδανική πολιτεία του έργου του *The Coming Race (Η Επερχόμενη Φυλή)*, 1871), τονίζοντας ότι σε μια μελλοντική κοινωνία απόλυτης αρμονίας και εντυχίας δεν είναι δυνατό να «γεννηθεί ένας Δημοσθένης, ένας Webster...ή ένας Butler· δεν υπάρχουν εγκλήματα και πόνος από τα οποία θα μπορεί να αντλήσει το υλικό της η τραγωδία· ούτε ελαττώματα στα οποία να κτίσει η κωμωδία τη σάτιρά της». Μια τέτοια Αρχαδία δεν θα έχει την ευκαιρία να δημιουργήσει «έναν Shakespeare ή έναν Moliere ή μια Mrs Harriett Beecher Stowe», New York 1871, p. 112.

4. Richard Wagner, «Communication to my Friends», 1851, στο *Wagner on Music and Drama*, επιμ. Albert Goldman και Evert Sprinchorn, New York: Dutton, 1964, pp. 262-3.

5. Στο δοκίμιο του «Das Kunstwerk der Zukunft» (1850), ο Wagner ορίζει το *volk* ως το «σύνολο όλων αυτών που νιώθουν μια κοινή ανάγκη», σε αντίθεση μ' αυτούς που δεν νιώθουν μια αληθινή ανάγκη και ψάχνουν υποκα-

τάστατα στην πολυτέλεια, στον καπιταλισμό και στην άβη επιστήμη. Κάθε υποδιαίρεση της τέχνης, γράφει, έχει διαβρωθεί· ο χορός έχει μετατραπεί σε μιμική, η μουσική σε αφηρημένη φόρμα, το τραγούδι σε οπερατική άρια και το δράμα στη νεκρή φόρμα της λογοτεχνίας. Ο Volk πρέπει να αντιδράσει στη βιοματική ανάγκη, να επανενώσει τις τέχνες, να ανακαλύψει ξανά τη μόνη πραγματική, ελεύθερη και οικουμενική σημαντική τέχνη, μια ολοκληρωτική τέχνη όπως τη συναντούμε στην αρχαία Ελλάδα. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 τόμοι, Leipzig 1871-72, 3, pp. 48, 112.

6. Adolphe Appia, *Die Musik die Inszenierung*, Μόναχο 1899, pp. 36, 43, 81. Το έργο αυτό γράφτηκε αρχικά στα γαλλικά με τον τίτλο *La musique et la mise en scene*, κυκλοφόρησε όμως πρώτα σε γερμανική μετάφραση, με την ελπίδα να κερδίσει τους πρώτους οπαδούς του στην ιδιαίτερη πατρίδα του Wagner. Στα αγγλικά θα μεταφραστεί το 1950-60, ενώ δεν έχει ακόμη μεταφραστεί στα ελληνικά. Όπως σχολιάζει ο Lee Simonson στο έργο του *The Stage is Set*, «οι πρώτες 125 σελίδες του έργου του Appia δεν είναι τίποτε άλλο από το εγχειρίδιο της μοντέρνας σκηνικής τέχνης».

7. Για περισσότερα βλ. Irène Exnat, «Gordon Craig, The Uber-marionette, and the Dresden Theatre», *Theatre Research International* 5. 3, 1980, p. 178.

8. Gordon Craig, «The Actor and the Über-marionette», *Mask* 1. 2, 1908, pp. 5, 11.

9. Denis Bablet, «Edward Gordon Craig and Scenography», *Theatre Research* II. 1, 1971, p. 11.

10. A. Aronson, «Postmodern Design», *Theatre Journal* 43. 1, 1991, p. 4.

11. Johannes Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1993, p. 177.

12. Βλ. Christopher Innes, *Avant-Garde Theatre: 1892-1992*, London, Routledge, 1993, p. 206.

13. Καλό θα ήταν να σημειώσουμε διευκρινιστικά εδώ ότι ο όρος V-effekt έχει συνδεθεί τόσο πολύ με το όνομα του Brecht που εμφανίζεται πλέον ως δική του επινόηση. Και όμως, δεν τον δημιούργησε αυτός· απλώς τον υπογράμμισε. Πρώτος ο Αριστοτέλης στο 22ο Κεφάλαιο της *Ποιητικής* μιλά για την υποχρέωση του ποιητή να μετατρέπει την οικεία γλώσσα σε ανοιξεία, με τη βοήθεια στιλιστικών ευρημάτων. Αργότερα ο Francis Bacon στο *Novum Organum* θα γράψει ότι δεν πρέπει να δεχόμαστε χωρίς σκέψη παραδοσιακές απόψεις και αντιπροτείνει τη χρήση της «αποστασιοποίησης» (estrangement). Βλ. *Novum Organum*, New York 1902, 2, p. 32. 185. Από την ίδια ιδέα θέλγονται και οι γερμανοί ρομαντικοί. Ο Novalis, ένας από τους πρωτοπόρους και πλέον πρωτότυπους ρομαντικούς ποιητές, ορίζει την ποιητική τέχνη ως «την τέχνη της έκπληξης κατά τρόπο ευχάριστο»· είναι ένας τρόπος να κάνεις «ένα θέμα παράξενο και όμως κατανοητό» (ό.π., Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey. From the Greeks to the Present*, Ithaca, Cornell UP, 1984, p. 386). Πιο πρόσφατα, ο ρώσος φορμαλιστής Victor Shklovsky, στο δοκίμιό του «Τέχνη ως Τεχνική» (1917), εισάγει τον όρο «priyom ostraneije» (τεχνική παραξενίματος), ο οποίος γίνεται και ο ακρογωνιαίος λίθος της ρωσικής φορμαλιστικής θεώρησης της τέχνης. Βλ. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, επιμ. L. T. Lemon και M. J. Reis, Lincoln, Nebraska, 1965, p. 12. Είναι σημαντικό να πούμε ότι την περίοδο που ο Shklovsky δημοσιεύει την εργασία του, ο Brecht βρίσκεται στη Μόσχα, πράγμα που μας κάνει να υποθέσουμε ότι είχε άποψη επί του θέματος πριν επιστρέψει στη Γερμανία.

14. Βλ. John Willett, *Caspar Neher: Brecht's Designer*, London, Methuen, 1969, p. 98.

15. Να αναφέρουμε εδώ το φουτουριστικό πόνημα του Guillio Camillo, που καταθέτει στο *The Idea of the Theatre* (1532) το σχέδιο του Etienne-Louis Boullée, «Newton-Kenotaph» (1784), που προτείνει ως φόρο τιμής στον Isaac Newton και στο επιστημονικό πνεύμα του διαφωτισμού· τα οράματα του Pierre Albert-Birot, όπως καταγράφονται στο «Théâtre Nunique», (1916), όπου σχεδιάζει ένα θέατρο με τους θεατές στο μέσον. Έχουμε ακόμη τον Oskar Strand, ο οποίος το 1917 δημοσιεύει τα σχέδιά του για ένα θέατρο πολυ-επίπεδο, όπου ο θεατής θα βρίσκεται διαρκώς κυκλωμένος από τη δράση. Στο «Endless Theatre» (1923) ο Frederick Kiesler μιλά για ένα υπερψυφωμένο κυκλικό θέατρο, με ανελκυστήρες, ράμπες και δεκάδες χιλιάδες θεατές. Επίσης, ιστορικής σημασίας είναι και τα διάφορα πειράματα με το χώρο που έγιναν από καλλιτέχνες του Bauhaus, όπως ο Farkas Molnar, ο Joost Schmidt, ο Xanti Schawinsky, ο Andor Weininger κ.ά. Τέλος, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι προτάσεις και κατοπιनों καλλιτεχνών όπως ο Blanding Sloan («infinidome», 1937), ο Jacques Polieri («Theater Kaleidoscope», 1955) κ.λπ. Για περισσότερα βλ. Mel Gordon, «A History of the Theater of the Future», *Theatre* 26. 1/2, (1996, pp. 13-32. Επίσης Σάββας Πατσαλίδης, «Ο Θεατρικός Χώρος ως Πολιτισμικό Παράδειγμα: Σύντομη Διαχρονική Αναφορά», *Μεταθεατρικά: 1985-95*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1995, σσ. 137-157.

16. Για περισσότερα επί του προκειμένου βλ. Σάββας Πατσαλίδης, «Το Θέατρο στο Σταυροδρόμι των Εθνικών Πολιτισμών: Υποσχέσεις και Αδιέξοδα Μετα το Μοντερνισμό», *Μεταθεατρικά 1985-95*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1995, σσ. 191-224.