

## Εκεί και τότε, εδώ και τώρα: περί μνήμης και θεάτρου

*Η φαντασία είναι το πρώτο στάδιο μεταμόρφωσης της πραγματικότητας.*

*Bell Hooks*

### **Περί λήθης και μνήμης**

**Z**ούμε σε μια ιδιαίτερα ρευστή πραγματικότητα όπου ακούμε όλο και πιο έντονα συζητήσεις περί τέλους, επερχόμενου ή ήδη συντελεσθέντος, δεν έχει σημασία. Ακούμε για το τέλος της ιστορίας, το τέλος της ιδεολογίας, της ταυτότητας, των εθνικών συνόρων, των εθνικών οικονομιών, των εθνικών παραδόσεων. Για τους θιασώτες των πιο σύγχρονων εξελίξεων (και εδώ εννοούμε κυρίως εκπροσώπους της οικονομικής ελίτ), αυτός είναι ο συντομότερος δρόμος προς την παγκοσμιοποίηση. Ήτοι, η αποδοχή μιας κάποιας μορφής λήθης, μερικής έστω αποκοπής από το παρελθόν. Με δεδομένες τις διασπορικές τάσεις των κοινωνιών και τον διογκούμενο υβριδισμό των συλλογικών σωμάτων είναι πια αδύνατο, μας λένε, να ζήσει κανείς με μία ενιαία, αυστηρώς συγκροτημένη και «καθαρή» εθνική ταυτότητα. Είναι καταδικασμένος να αναζητεί διαρκώς την εαυτότητά του/της ανάμεσα σε πολλές και κερματισμένες ταυτότητες, δηλαδή πέρα από τα «κεντροωμένα» και αποθηκευμένα υλικά της οικείας (κατά κανόνα γραμμικής) μνήμης. Αυτή είναι η μία όψη του νομίσματος. Ας την ονομάσουμε μεταμοντέρνα.

Από την άλλη, βλέπουμε ότι όσο πολλαπλασιάζονται οι «εργολάβοι» της λήθης και οι οικονομολόγοι της παγκοσμιοποίησης άλλο τόσο μεγαλώνει και η «βαλκανιοποίηση», δηλαδή η επιθυμία ένταξης σε ένα συλλογικό (εθνικό) «εμείς». Όσο πιο πολύ επιταχύνεται η πορεία προς μια παγκόσμια συνύπαρξη λαών άλλο τόσο ενισχύεται η παραγωγή νέων τύπων και ταυτοτήτων από όλους εκείνους (κυρίως τριτοκοσμικούς και γενικώς εκτός δυτικού παραδείγματος) που επιμένουν να θυμού-

---

Ο Σάββας Πατσαλίδης είναι Καθηγητής Θεατρολογίας στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

νται και να μνημονεύουν ξανά το ειδικό, το τοπικό, τη διαφορά που γεννά το αίσθημα γύρω από τα όρια των τακτοποιημένων ιδεολογικών, θρησκευτικών, πολιτιστικών και άλλων «πρότζεκτ». Με αυτή την έννοια λοιπόν η λήθη που καλλιεργεί ο ύστερος καπιταλισμός μπορεί να υπονομεύει την τοπικότητα και τις όποιες συνοδευτικές παραδόσεις, δεν την εξαφανίζει όμως. Στην καλύτερη εκδοχή του θα μπορούσε ίσως να καταλήξει σε ένα μείγμα παγκόσμιου (global) και τοπικού (local), δηλαδή σε ένα τρίτο ιδίωμα (ας μου επιτραπεί ο παιγνιώδης νεολογισμός glocal) που δεν έχουμε δει ακόμη. Για την ώρα βλέπουμε την επιστροφή ενός πολεμικού μοντερισμού ως απάντηση στις πρακτικές του πιο χαλαρού δυτικότερου μεταμοντερισμού.

### ***Μνημονεύοντας νεωτερικές μη γραμμικότητες<sup>1</sup>***

*Η αλήθεια είναι ο θάνατος της πρόθεσης.*

*Walter Benjamin*

Η ενασχόληση με το θέμα της μνήμης ήταν πάντοτε στην ατζέντα των μελετητών, ποτέ όμως με την ένταση που παρατηρούμε στην εποχή της εκβιομηχάνισης του δυτικού κόσμου, της επικράτησης των ιδεολογημάτων του Διαφωτισμού και της δημιουργίας των ευρωπαϊκών εθνών. Προς τα τέλη του 19ου αιώνα το ενδιαφέρον εντείνεται ακόμη πιο πολύ όταν ο Henri Bergson, στο σημαντικό βιβλίο του *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), και ο Pierre Janet, στο εξίσου σημαντικό πόνημά του *Automatisme psychologique* (1889), απομακρύνονται από τις μέχρι τότε δημοφιλείς (νατουραλιστικές) θέσεις του Theodule Ribot (*Les Maladies de la mémoire*, 1881), ο οποίος υπεραμυνόταν της άποψης ότι η μνήμη είναι ένα καθαρά βιολογικό (οργανικό) φαινόμενο που επαναλαμβάνει σχεδόν αυτόματα πράξεις που επιδρούν στο νευρικό σύστημα και κομίζονται στη συζήτηση για πρώτη φορά το θέμα της συνείδησης. Μάλιστα, με την είσοδο του Βιενέζου Sigmund Freud και την εδραίωση της άποψής του ότι η ατομική, η κοινωνική, η πολιτική και η πολιτιστική ζωή δεν μπορεί να γίνουν κατανοητά από τη στιγμή που αποσυνδέονται από την ασυνείδητη ζωή, αλλάζουν εντελώς πια οι σταθερές συντεταγμένες του τοπίου, με πολύ σοβαρές επιπτώσεις στην καλλιτεχνία της εποχής. Ζωγράφοι, ποιητές, μυθιστοριογράφοι, δραματικοί συγγραφείς, μουσικοί κ.λπ., εντυπωσιασμένοι από τη διεύρυνση των οριζόντων κατανόησης του ανθρώπου, επιχειρούν να αναπτύξουν με τη σειρά τους νέες μεταφορές και νέες εικόνες για τον χώρο, τον χρόνο και κυρίως για τις λειτουργίες του μυαλού και της γλώσσας (Robbin 1977, σ. 20). Η προγενέστερη συμπαγής και ομοιόμορφη χωροχρονική εικόνα του κόσμου και η ανστηρώς βιολογική ερμηνεία του ατόμου παραχωρούν τώρα τη θέση τους σε θραύσματα, αντιστρο-

φές, εκκεντρώσεις, ρωγμές και μνήμες που απαιτούν ειδική μεταχείριση. Τα όρια του κόσμου και του ψυχισμού κλυδωνίζονται. Εφεξής κανείς δεν μπορεί να εγγυηθεί αφετηρίες και τερατισμούς.

Ο κυβισμός του Picasso και του Duchamp, η σπειροειδής γραφή των Khlebnikov και Gertrude Stein, το μοντάζ και η «αυτόματη» κινηματογραφική γραφή του Eisenstein, τα πρωτόγνωρα αρχιτεκτονήματα του Buckminster Fuller, τα σκηνογραφικά ανοίγματα προς τον μινιμαλισμό των Claude Bragdon και Norman Bel Geddes, και οι συγγραφικές ακροβασίες των Tristan Tzara, Apollinaire και André Breton, με αποκορύφωμα το μανιφέστο *Manifeste Dimensioniste* (1936) –το οποίο υπογράφουν μεταξύ άλλων και οι Moholy - Nagy, Miro, Picabia, Kandinsky, Calder, Duchamp– δείχνουν πως τίποτα πια δεν βρίσκεται στο απυρόβλητο. Ούτε κείμενα ούτε δοξασίες· ούτε χώροι ούτε χρόνοι· ούτε αναπαραστάσεις ούτε παραστάσεις, ιστορίες ή μυθιστορίες, αλήθειες ή ψέματα<sup>2</sup>. Όλα υπό αίρεσιν. Και δεν υπάρχει καλλιτεχνικός χώρος με μεγαλύτερο ενδιαφέρον από το θέατρο, γιατί απλούστατα είναι ένα εκ φύσεως «μπάσταρδο» είδος που κινείται αενάως ανάμεσα στο εκεί και τότε της αναπαράστασης και της μυθιστορίας και στο εδώ και τώρα της παράστασης και της ιστορίας. Είναι ένα είδος που μόλις σβήσουν τα φώτα δεν υπάρχει πουθενά αλλού παρά μόνο στα διαμερίσματα της μνήμης και στα παράγωγα της τεχνολογίας (βλ. βίντεο).

### **Θέατρο: μια μηχανή μνήμης**

*Για να καταλήξει κανείς στην «καθαρότητα» του βλέμματος δεν είναι δύσκολο, είναι απλώς αδύνατο.*

*Walter Benjamin*

Το θέατρο είναι ένας χώρος που αναζητά αγωνιωδώς το αυθεντικό διά του ψέματος, για να καταλήξει να επαναλαμβάνει το αναπόφευκτο του μη αυθεντικού. Είναι ένας χώρος όπου παίζεται ξανά και ξανά η διαδικασία της γέννησης και του θανάτου, τουτέστιν η μνήμη (και η αμνησία) σωμάτων, ρόλων, έργων, όψεων, σκηνοθεσιών, ιστοριών και τόπων (Carlson 2001, σ. 18). Κανένα άλλο καλλιτεχνικό είδος δεν είναι τόσο φορτωμένο με «σκιές», με απουσίες και μνήμες όσο αυτό. Κάθε παράσταση, ακόμη και η πλέον πρωτοποριακή, είναι ταυτόχρονα και μια άσκηση/δοκιμασία μνήμης που αναβιώνει ή ξαναπαίζει «εδώ και τώρα», ευθέως ή πλαγίως, σκηνοθεσίες, ερμηνείες, κείμενα και «γραφές» (*écritures*) που έλαβαν χώρα αλλού και άλλοτε. Με αυτή την έννοια, θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι στο σώμα του θεάτρου (εκ)δηλώνεται το εύρος των ανθρώπινων πράξεων και επιλογών, των φόβων και των ελπίδων. Και εφόσον δεχόμαστε το αυτονόητο ότι κάθε πράξη μεταβάλλεται συν τω χρόνω σημαίνει πως κάθε πράξη που επιστρέφει είναι ήδη στοιχειωμένη από άλλες πρά-

Ξεις, όπως και κάθε παράσταση είναι στοιχειωμένη από προγενέστερες παραστάσεις (όπως και προγενέστερους θεατές). Όταν ο Άμλετ, λόγου χάρη, καλεί τους ηθοποιούς να παίξουν, να υποδυθούν μπροστά στη μάνα του και τον πατριό του κάτι που να μοιάζει με ή να θυμίζει τον φόνο του πατέρα του (something like), δίνει εν πολλοίς το στίγμα του προβληματισμού μας: «όλα στο περίπου». Ποτέ επακριβώς και ποτέ αυθεντικώς. Ιστορίες ξαναειπωμένες, γεγονότα ξαναπαιγμένα, εμπειρίες αναβιωμένες, ρόλοι ξαναφορεμένοι κ.ο.κ. Ούτε τελειολογίες ούτε τελεολογίες. Διαρκώς ένα «ανά»: ανα-πλάθω, ανα-κυκλώνω, ανα-βιώνω, ανα-νεώνω, ανα-καλώ, ανα-παριστάνω, ανα-μοχλεύω. Ένας κόσμος εις διπλούν (τουλάχιστον). Και αυτό είναι τελικά το θέατρο: το ανα-κυκλούμενο προσωπείο γεγονότων και σωμάτων, ένα μόνιμο πηγαϊνέλα σημείων που λένε (ή δείχνουν) και ξαναλένε (ή ξαναδείχνουν) όσα έχουν ήδη λεχθεί, που τελούν όσα έχουν ήδη συντελεστεί, που λένε την αλήθεια διά του ψέματος, κάθε φορά μέσα από άλλα (υποκρινόμενα) σώματα, σε άλλους χώρους, με άλλους τρόπους και για ένα διαφορετικό κοινό. Και αυτή η αδιάκοπη μεταλλαγή (σωμάτων, εικόνων, θεατών, συναισθημάτων, απουσιών, παρουσιών κ.λπ.) είναι που εμπλουτίζει τη μνήμη, ατομική και συλλογική, και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για ακόμη περισσότερες (εν)αλλαγές και συνεπώς περισσότερες μνήμες.

Εάν δεν υπήρχε η μνήμη το πιθανότερο είναι ότι δεν θα μπορούσαμε να διαβάσουμε ή να καταλάβουμε ένα έργο ή μια παράσταση. Η μνήμη σίγουρα υψώνει οδοφράγματα, με την έννοια ότι μας κάνει πιο επιφυλακτικούς στο ενδεχόμενο της αλλαγής, παράλληλα όμως μας βοηθά να αναγνωρίσουμε πιο γρήγορα το παρελθόν στο παρόν της παράστασης (ή του έργου). Όπως λέει και η Mary Tyrone, η ηρωίδα του αριστουργήματος του Eugene O'Neill *Long Day's Journey Into Night* (*Μεγάλο ταξίδι της μέρας μέσα στη νύχτα*), «το παρελθόν είναι το παρόν». Η μνήμη οπλίζει τον άνθρωπο με τα πιο αναγκαία ερμηνευτικά εργαλεία. Αυτό εννοεί υποθέτω και ο Derrida, όπως και άλλοι αποδομιστές, όταν μιλούν για το «ίχνος της γραφής», την απουσία απόλυτων αφητηριών (Bloom 1979). Στο μυαλό τους η απόλυτη αφητηρία υποδηλώνει μια μορφή παρθενογένεσης (δηλαδή απουσία της μνήμης), πράγμα που δεν ισχύει γενικώς, πολλώ δε μάλλον στο θέατρο, το οποίο γεννήθηκε μέσα από την επιθυμία του ανθρώπου να αφηγηθεί πρώτα γύρω από τη φωτιά και κατόπιν στο κούλο ενός οργανωμένου χώρου (ξανά και ξανά, ad infinitum) ιστορίες ήδη γνωστές, χιλιειπωμένες.

Στον Αισχύλο, στον Ευριπίδη και στον Σοφοκλή κάθε δραματική ιστορία είναι και μια (ανα)κύκλωση (οι αποδομιστές χρησιμοποιούν τον όρο «παράναγνωση») προγενέστερης ιστορίας, μια επαναφορά του ήδη τελεσμένου, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι οι μεγάλοι αυτοί δραματικοί συγγραφείς το μόνο που έκαναν ήταν δουλικά να ξανα-αφηγούνται γνωστά γεγονότα, με μοναδικό στόχο να ενεργοποιήσουν τη μνήμη του δέκτη και να διευκολύνουν τη διαδικασία της θέασης. Θα ήταν μάλλον βασανιστικά βαρετή και χωρίς καμιά σημασία η στείρα επανάληψη, η παθητική επα-

ναφορά του χθες σε οποιαδήποτε μορφή του. Το ότι τους θεωρούμε ακόμη μεγάλους οφείλεται εν πολλοίς στην ικανότητά τους αφενός να θέτουν σε λειτουργία τη μνήμη μέσα από οικεία δρώμενα και αφετέρου να δοκιμάζουν τις αντοχές της υπερβαίνοντας αυτά ακριβώς τα οικεία σχήματα. Ο Αριστοτέλης είναι πολύ σαφής επί του προκειμένου, όταν κάνει τον διαχωρισμό ανάμεσα στον ιστορικό και τον ποιητή. Το έργο του δραματικού ποιητή, μας λέει, είναι να μιλήσει για γεγονότα που θα μπορούσαν να συμβούν και όχι για γεγονότα που έχουν ήδη συμβεί, δηλαδή έχουν δοκιμαστεί στην πράξη (αυτό είναι δουλειά του ιστορικού). Μια ανάλογη θεώρηση των πραγμάτων παρατηρούμε και στην ινδουιστική παράδοση, γράφει ο Carlson στο σπουδαίο βιβλίο του για τη στοιχειωμένη σκηνή (haunted stage). Και ως παράδειγμα αναφέρει το *Natyastra* του Bharata, ενώ από την ιαπωνική παράδοση στέκεται στο *Fushikaden* του Zeami, από την αραβική παράδοση στις *Αραβικές νύκτες* κ.λπ. Σύμφωνα με την άποψη του Αμερικανού μελετητή, εάν επιχειρήσει κάποιος μια συνολική χαρτογράφηση των θεάτρων Ανατολής και Δύσης, θα διαπιστώσει ότι οι περισσότεροι δημιουργοί κάνουν χρήση οικείων προσώπων, δομών και υλικών ώστε να μπορούν να διαχειριστούν με μεγαλύτερη άνεση τις σχέσεις σκηνής/πλατείας (Carlson 2001, σ. 18-21). Οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες, για παράδειγμα, αντιμετώπιζαν πολύ θετικά το ελληνικό και το ρωμαϊκό δράμα και τους μύθους του γιατί τα έβλεπαν ως έτοιμο, αναγνωρίσιμο υλικό που διευκόλυνε αφάνταστα τη δουλειά τους (δημιουργική και επικοινωνιακή). Όταν είχε ξεσπάσει η διαμάχη στη Γαλλία ανάμεσα στους υποστηρικτές και τους πολέμιους της αρχαίας γραμματείας, στο επίκεντρο ήταν και πάλι το θέμα της μίμησης (και συνεπώς της μνήμης) από τη μια και της αποστασιοποίησης από την άλλη. Αντίθετα, στην περίπτωση των ρομαντικών παρατηρείται μια στροφή μακριά από την ενεργοποίηση της μνήμης μέσα από την επανάληψη οικείων ερεθισμάτων. Ο Goethe, ο Coleridge, ο Wordsworth, ο Shelley και άλλοι μιλούν για την ανάγκη της καινοτομίας, του εξατομικευμένου και πιο αυθεντικού λόγου. Γι' αυτούς το συναίσθημα και η μνήμη είναι αλληλένδετα. Ανάλογα με την ένταση του συναισθήματος που προκαλεί μια εμπειρία, αντίστοιχη θα είναι και η δυναμική της μνήμης του συμβάντος (και η ενδεχόμενη πρωτοτυπία στην καταγραφή του). Σύμφωνα με τον Baudelaire, η μνήμη ενεργοποιείται διά μέσου των αισθήσεων, κυρίως της αφής και της όσφρησης (των πιο «πρωτόγονων» από τις αισθήσεις). Στο μυαλό του η όλη διαδικασία είναι μια πράξη απόλυτα συνειδητή, κάτι που δεν ισχύει όμως απόλυτα στους σουρεαλιστές, οι οποίοι επικεντρώνονται πιο πολύ στο ασυνείδητο κομμάτι της πορείας που διαγράφει η μνήμη (εξού και το μεγάλο τους πάθος με τα όνειρα, τις παραισθήσεις, το παραλήρημα). Δεν επιζητούν την ορθολογική τακτοποίησή της, όπως θα επεδίωξε ένας Freud, λόγου χάρη. Κάθε φορά που καταφεύγουν στη μνήμη παρελθόντων συμβάντων είναι για να αλλάξουν το μέλλον. Είναι ενδεικτική η φράση του Breton: «Il y aura une fois», που είναι και ο τίτλος της εισαγωγής στο *Le Revolver à cheveux blancs*.

Στην περίπτωση των φουτουριστών και των ντανταϊστών το βάρος της προσπάθειας πέφτει στην ανάγκη καταστροφής της παράδοσης και βεβαίως της μνήμης που τη συνοδεύει, ώστε να μπορέσει ο άνθρωπος να κοιτάξει προς το μέλλον, απελευθερωμένος από περιττά «βαρίδια», αναστολές και δοκιμασμένα μεγέθη. Όσο για τους ρεαλιστές, εμφανίζονται και αυτοί πολέμιοι της ιδέας της επανάληψης, για άλλους λόγους όμως. Πιστεύουν πως το ξαναζέσταμα γνωστών ιστοριών αποψιλώνει την ιστορία από την αληθοφάνειά της. Από την άλλη, βέβαια, αυτοί είναι που πρώτοι θα δείξουν πόσο σημαντικό επικοινωνιακό όπλο είναι η χρήση αναγνωρίσιμων καθημερινών καταστάσεων. Τέτοιο υλικό πολύ εύκολα μπορεί να αγγίξει τον κόσμο, να φορτίσει την ανθρώπινη φαντασία και την αποθήκη της μνήμης και να ενισχύσει παράλληλα το κοινωνικό εκτόπισμα του θεάτρου και προφανώς τις δυνατότητες οικονομικής του επιβίωσης (μια διόλου αμελητέα πλέον παράμετρος – ας μην ξεχνούμε ότι από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά μπαίνουμε πια στον αστερισμό του πρώιμου καπιταλισμού και της μαζικής κουλτούρας).

Ανεξάρτητα από τις όποιες διαφοροποιήσεις (καθ' όλα θεμιτές και αναμενόμενες), η ανακάλυψη προγενέστερου υλικού έχει αποδείξει όλα τούτα τα χρόνια ότι παραμένει πάντα μια προσφιλής επιλογή των δημιουργών, κλασικών μέχρι και μεταμοντέρνων, οι οποίοι ακόμη και υποσυνείδητα επιδιώκουν να αναμετρηθούν με τα οικεία υλικά του μύθου ή κάποιας άλλης ιστορίας, να συγκριθούν με τους προγενέστερους χρήστες και να ενεργοποιήσουν με τη σειρά τους τη μνήμη του δέκτη μέσα από μια ενδεχόμενη «μετα-ποίηση» των πηγών (Carlson 2001, σ. 26). Όλη αυτή η διαδρομή οικειοποίησης άλλων λόγων και πράξεων δίνει την εντύπωση ενός άτυπου διαγωνισμού, όπως ήταν στην Αρχαία Ελλάδα, όπου σε κάθε νέα εκδοχή του οικείου κειμένου το κοινό καλείται να συγκρίνει ποικίλες άλλες (και αλλοτινές) εκδοχές. Και σε κάθε σύγκριση εκείνο που κατά κανόνα προσέχει ο δέκτης είναι πιο πολύ το «πώς» της μετα-γραφής παρά το «τι». Όσοι έχουν δει πολλούς Άμλετ στη σκηνή προφανώς γνωρίζουν τι λέει η σαιξπηρική (μυθ)ιστορία. Γνωρίζουν πώς ξετυλίγεται ο καμβάς των παθημάτων της. Εκείνο που δεν γνωρίζουν και περιμένουν να δουν και να κρίνουν είναι πώς επανέρχεται κάθε φορά στη σκηνή με άλλη υπογραφή. Με άλλα λόγια, θέλουν να δουν ιδίως όμμασι πώς ο νέος (αντι)γραφέας ιδιοποιείται το κληροδοτημένο υλικό και τις μνήμες που το «στοιχειώνουν» και προβάλλεται ως ο νέος «ιδιοκτήτης». Σε κάθε περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με ένα διάλογο κειμένων, γραφών και (ανα)μνήσεων η ένταση του οποίου μεταβάλλεται σύμφωνα με τις επεμβάσεις του νέου γραφέα και βεβαιότατα σύμφωνα πάντοτε με τις αλλαγές που επιβάλλει ή προκαλεί ο περιγύρος. Και εδώ θέλω να σταθώ κάπως περισσότερο.

Εάν, για παράδειγμα, κοιτάξει κανείς το ρεπερτόριο των εθνικών θεάτρων που γεννήθηκαν τον 19ο αιώνα στον δυτικό κόσμο θα διαπιστώσει ότι τα κείμενα που προβάλλονταν πιο πολύ ήταν εκείνα που αντλούσαν από τη δεξαμενή της εθνικής μνήμης. Βασιλιάδες, βασίλισσες, εγχώριοι μύθοι, κλασικά κείμενα, παραμύθια και



όλα τα συναφή επιστρατεύονταν ή κατασκευάζονταν (συχνά εν μία νυκτί) ώστε να καταδειχθεί και να εμπεδωθεί στο συλλογικό υποσυνείδητο ότι η ανθρώπινη ζωή και η εθνική ταυτότητα αποκτούν νόημα μόνο όταν ιδωθούν μέσα από τα κανάλια της εγχώριας (μυθ)ιστορίας. Σύμφωνα με την εκτίμηση καλλιτεχνών, πολιτικών και άλλων, χωρίς τις μνήμες αυτών των πραγμάτων δεν ήταν δυνατόν να υπάρξει εθνικό «εμείς».

Το ενδιαφέρον είναι ότι η Αμερική, η χώρα δηλαδή με το μικρότερο παρελθόν, θα αποδειχθεί η πιο παθιασμένη με την ιστορία και τις λειτουργίες της μνήμης. Εκείνο που παρατηρεί κανείς στη στάση των πρώτων προσκυνητών αποίκων απέναντι και στην ιστορία και στη μνήμη είναι μια σχετική σύγχυση που εξακολουθεί να ορίζει σε κάποιο βαθμό και την εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή (Schroeder 1989, σ. 21). Γνωρίζουμε πως οι πουριτανοί έφτασαν στον Νέο Κόσμο με σκοπό να αποκοπούν από και όχι να ανταγωνιστούν το ευρωπαϊκό τους παρελθόν, να διαγράψουν τις μνήμες της πατρίδας και να δημιουργήσουν μια νέα πραγματικότητα εκ του μηδενός. Η σφοδρή επιθυμία τους να προβάλουν μια θρησκευτική κοινότητα-μοντέλο για όλο τον κόσμο («μια πόλη στο λόφο», σύμφωνα με τη διατύπωση του τότε κυβερνήτη John Winthrop), ήταν εκείνη που τους ενθάρρυνε να καταγράφουν κάθε συμβάν και κάθε εξέλιξη ώστε οι επερχόμενες γενιές να γνωρίζουν τι πραγματικά έγινε. Αυτή η αίσθηση της σπουδαιότητας της ζωής τους, σε συνάρτηση πάντα με τις επερχόμενες γενιές, φαίνεται και από το γεγονός ότι σχεδόν κάθε τίτλος βιβλίου που κυκλοφορεί τον 18ο αιώνα φέρει τη λέξη ιστορία. Από τη μια, δηλαδή, βλέπουμε την προσπάθειά τους να δραπετεύσουν από την ευρωπαϊκή ιστορία και από την άλλη τη βιασύνη τους να γίνουν πρωταγωνιστές σε μια ξαναγραμμένη, αναγεννημένη ιστορία. Πρόκειται βεβαίως για τον γνωστό σε όλους μύθο της «δεύτερης ευκαιρίας» που θα γίνει θεμελιώδης αρχή της αμερικανικής κουλτούρας (Lewis 1955, σ. 197), σύμφωνα με τον οποίο στην Αμερική μένουν όσοι είναι πρόθυμοι να αφήσουν πίσω τους απόψεις, προκαταλήψεις, πιστεύω και μνήμες και να αγκαλιάσουν τη νέα γη και ό,τι αυτή κουβαλά. Τα γενέθλια του έθνους, γράφει το 1839 η *Democratic Review*, «είναι η αρχή μιας νέας ιστορίας [...] που μας διαχωρίζει από το παρελθόν» (Schroeder 1989, σ. 22).

Στην Ελλάδα του 1950 η εγκαθίδρυση της επίσημης μνήμης και η εξάλειψη της συλλογικής μνήμης της Αντίστασης και του Εμφυλίου τη δεκαετία του 1940 θα μπορούσε να χρησιμεύσει εδώ ως άλλο ένα παράδειγμα του τρόπου διαχείρισης της ιστορίας. Ανάλογα παραδείγματα συναντά κανείς ανατρέχοντας στις σελίδες του Ισπανικού Εμφυλίου, της Οκτωβριανής Επανάστασης κ.λπ. Για όλα τα έθνη γενικώς έχει αποδειχθεί ότι πρώτιστο μέλημα είναι να στηριχθεί η ιδέα της αδιάσπαστης ιστορικής κληρονομιάς και όχι η απογραφή της, η κακή της όψη, τα ρήγματα και οι ανομοιότητες. Ακόμη και σήμερα, σε μια εποχή όπου οι γραμμικότητες βάλλονται, εξακολουθεί να κυριαρχεί η πίστη στην καταγωγή που ασκείται στο όνομα της μνήμης. Όπως γράφει στο τέλος του έργου του *Shitz* ο Ισραηλινός συγγραφέας Hanoch Levin, «εάν δεν ήξερα ότι ζούμε μέσα στην ιστορία / δεν θα τα κατάφερα (να επιβιώσω)».

Που σημαίνει ότι χωρίς αυτή τη βεβαιότητα η ζωή θα φάνταζε παράλογη, όπως φαντάζει στον μπεκετικό Γκόγκο ο οποίος, για να μας βοηθήσει να καταλάβουμε τη μόνη παγίδευσή του (όπως και του φίλου του Βλάντιμιρ), μας λέει ευθαρσώς ότι «δεν είναι ιστορικός», ότι δεν έχει μνήμη του παρελθόντος, γιατί ακριβώς το παρελθόν στο οποίο προσφεύγει δεν του προσφέρει καμιά απάντηση ούτε τερματίζει την πράξη της παρανοϊκής αναμονής του. Βλέπει ότι το παρελθόν είναι χωρίς αίτια και αιτιατά, χωρίς συνέχεια, άρα ακατανόητο γι' αυτόν, αλλά πρωτίστως για κάθε ιστορικό (και, γιατί όχι, και θεατή) ο οποίος λειτουργεί, υπάρχει δηλαδή, εκεί όπου μπορεί να σφυρηλατήσει λογικές σχέσεις μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, σημαίνοντος και σημαινομένου. Κάτω από το δέντρο, οι δυο λακέδες του Beckett δίνουν την εντύπωση πως βρίσκονται εκτός ιστορίας, γι' αυτό και δεν θυμούνται. Όπως εν πολλοίς δεν θυμάται και ο ίδιος ο θεατής, ο οποίος αντιμέτωπος με την ασυνέχεια των δρωμένων, την ανακύκλωσή τους, δυσκολεύεται να εντοπίσει κάποια αιτιατή σχέση που να ενισχύει τη μνήμη. Βλέπει τα πάντα να επαναλαμβάνονται: πράξεις, γεγονότα, σκηνές, παίγνια, πρόσωπα. Δεν φτάνει ποτέ κάπου για να αγκυροβολήσει. Παραμένει μετέωρος, διαρκώς «κάπου ανάμεσα» και άρα ανασφαλής.

Μέσα από το σώμα και τις πράξεις των δύο ηρώων του, ο Beckett κάνει θέατρο ένα γεγονός ήδη τελεσθέν, αλλά κάθε φορά το επαναφέρει κάπως διαφορετικά. Γνωρίζει ότι δεν μπορεί να υπάρξει πανομοιότυπη επανάληψη. Στην καλύτερη περίπτωση μπορούμε να έχουμε μια οργανωμένη αναδόμηση του παρελθόντος, δηλαδή της ανάμνησης του γεγονότος. Το ότι στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* δεν υπάρχει αυτή η αναδόμηση είναι γιατί κανείς δεν κινείται γραμμικά: ούτε μπροστά ούτε πίσω. Ένας αέναςος στροβιλισμός των γεγονότων ακυρώνει τη σκέψη και όλους τους μηχανισμούς της μνήμης. Αντίθετα, η εμφάνιση του φαντάσματος του νεκρού βασιλιά Άμλετ στο ομώνυμο έργο του Σαίξπηρ επανέρχεται διαρκώς και επιβάλλει μια νέα (ανα)σύνταξη των πραγμάτων με βάση αίτια και αιτιατά. Το φάντασμα υπενθυμίζει τα γεγονότα σε όσους δεν τα γνωρίζουν (ή τα έχουν ξεχάσει). Θέλει να τα κάνει σημαντικά και πάλι για τους ζώντες. Και αυτή είναι άλλωστε η ουσία στο ανέβασμα ενός ιστορικού (ή και κλασικού) έργου: δεν έχει να κάνει μόνο με τη μνήμη, αλλά και με την επαναδραστηριοποίηση της σημασίας του παρελθόντος σε σχέση πάντα με το παρόν των θεατών, με στόχο τη δημιουργία μιας νέας κοινότητας δεκτών με διαφορετικές αποθήκες μνήμης.

### ***Ηθοποιός: όχημα μνήμης***

Τώρα, το πώς ενεργοποιείται όλο αυτό το υλικό μνήμης δεν εξαρτάται από κάποιον τσελεμεντέ με συνταγές αλλά, όπως είπαμε, από τη θέση, τη γνώση και τις προθέσεις του εκάστοτε συγγραφέα, σκηνοθέτη, μουσικού, σκηνογράφου κ.λπ. Που πολύ



απλά πάει να πει πως δεν είναι ποτέ δεδομένο. Ο καθένας ακουμπά και σε κάποιο επιλεγμένο κομμάτι από όλο αυτό το αρχείο και πράττει ανάλογα, σε συνάρτηση βεβαίως και με άλλους παράγοντες (προσωπικούς, οικονομικούς κ.ο.κ.). Όσο για τον ηθοποιό, είναι εκείνος που αναλαμβάνει να παίξει τον ρόλο του ζωντανού μάρτυρα των (μυθ)ιστορικών γεγονότων στη θέση των νεκρών μαρτύρων. Η παρουσία του είναι εκείνη που προσφέρει την αναγκαία γέφυρα αλλά και την απόσταση ανάμεσα στο πραγματικό γεγονός και τη βιωμένη εμπειρία, στο ιστορικό παρελθόν και το θεατρικό παρόν. Η μνήμη του χθες (εκεί και τότε) και η εμπειρία του σήμερα (εδώ και τώρα) βρίσκονται εγγεγραμμένα στο σώμα του. Η αποστολή του είναι να υλοποιήσει μια παράσταση με θέμα την ιστορία (εφόσον μιλάμε για ιστορικό έργο) και να υλοποιήσει μια ιστορία ως θεατρικό γεγονός. Με αυτή την έννοια, ο ηθοποιός-χαρακτήρας μεταμορφώνεται σε ένα είδος «υπεριστορικού», ο οποίος μας δίνει τη δυνατότητα να ξαναδούμε το χθες μέσα από τις διαδικασίες της ανα-παράστασης, της επανεμφάνισης (Rokem 2000, σ. 13). Και αυτό είναι το μέγιστο που μπορεί να πράξει το θέατρο: δεν μπορεί να γίνει ποτέ η ιστορία στη θέση της ιστορίας. Στην καλύτερη περίπτωση γίνεται μια επιπλέον μυθιστορική ανάμνηση, δηλαδή επιπλέον υλικό για την αποθήκη της μνήμης. Όπως λέει ο Αμερικανός κριτικός Eric Bentley, ανεξάρτητα εάν έχουμε να κάνουμε με ιστορικό έργο ή με κάτι άλλο, η βάση του θεάτρου είναι πολύ απλή και κοινή: ο Α υποδύεται τον Β τη στιγμή που ο Γ κοιτά (1964, σ. 150). Ο Β συνήθως έρχεται κατευθείαν από κάποιο προϋπάρχον κείμενο (ή προϋπάρχουσα κατάσταση), που σημαίνει ότι «είναι ήδη στοιχειωμένος» (Carlson 2001, σ. 52). Ο ηθοποιός είναι το όχημα εκείνο που αναλαμβάνει να δώσει ζωή στα φαντάσματα του ήδη φορτωμένου με σημασίες κειμένου, εμπλουτίζοντάς το με τη δική του παρουσία, μια παρουσία η οποία μπορεί να είναι απρόβλεπτη, όπως στην περίπτωση πολλών χαρακτήρων που μας έρχονται κατευθείαν από το ούτω αποκαλούμενο (ατυχώς εκτιμώ) «θέατρο του παραλόγου», ή προβλέψιμη, όπως συμβαίνει στο ρωμαϊκό θέατρο με τους χαρακτήρες-δούλους, στην *commedia dell'arte* με τύπους όπως ο Αρλεκίνο, ο Πανταλόνε, ο Ντότορε, στο μελόδραμα με τα ορφανά παιδιά, στα αμερικανικά έργα της μεθοδίου με τους καουμπόιδες, τους Γιάνκηδες κ.ο.κ. Το θέμα είναι ότι το κοινό (το πρόσωπο Γ κατά τον Bentley) τα αντιλαμβάνεται όλα αυτά πάντα σε σχέση με το τι κομίζει στις θεατρικές του αποσκευές. Δεν υπάρχει κάποιος κοινά αποδεκτός τρόπος αντίδρασης/ερμηνείας. Ο κάθε δέκτης ξεχωριστά αντιδρά σύμφωνα με τον οικείο ορίζοντα προσδοκιών ο οποίος αλλάζει όπως αλλάζει και ο κοινωνικός περίγυρος. Το μόνο σταθερό σημείο σε όλη τούτη την ευμετάβλητη διαδικασία είναι η «διπλή θέαση» που επιβάλλει η διπλή κωδικοποίηση του ίδιου του θεάτρου που λέει ότι εκείνο που βλέπουμε στο σανίδι είναι το ίδιο με εκείνο που έχουμε αποθηκευμένο στη μνήμη μας και συνάμα διαφορετικό, απόν και παρόν ταυτόχρονα. Η ιστορία έχει δείξει ότι όσοι επιχειρήσαν να πετύχουν την απόλυτη ταύτιση (ορισμένοι ακραίοι ρεαλιστές λ.χ.) αποδυναμώνοντας ή καταργώντας

τη διπλή κωδικοποίηση απέτυχαν παταγωδώς, γιατί ακριβώς με τις μεθοδεύσεις τους το μόνο που κατάφεραν ήταν να ακυρώσουν τη σκηνική πολυσημία, ήτοι το ίδιο το θέατρο, και κυρίως το βασικότερο όχημά του, το σώμα του ηθοποιού –ο απόλυτος δείκτης της θεατρικότητας και της αλήθειας. Εξού και η αγωνία όλων να το «ελέγξουν» ή τέλος πάντων να του υποδείξουνδρομολόγια. Οι αρχαίοι Έλληνες, για παράδειγμα, αντιμετώπισαν το σώμα του ηθοποιού ως μορφή και όχι ως τρισδιάστατο όγκο. Το «εξαφάνισαν» πίσω από τη μάσκα, αφαιρώντας του έτσι το δικαίωμα να «είναι» παρόν στη σκηνή ως αυτόνομη οντότητα. Οι Γάλλοι του νεοκλασικισμού το εγκλώβισαν σε αυστηρές ιεραρχίες και ιδεολογικούς κορσέδες. Σκαρφίστηκαν ένα πολύ άκαμπτο σύστημα ρόλων, σύμφωνα με το οποίο κάθε ηθοποιός μπορούσε, ανάλογα με το σώμα του, την ηλικία του, το παρουσιαστικό του κ.λπ., να υποδυθεί έναν συγκεκριμένο τύπο (όπως *jeune premier, pères nobles, coquette, paysants, comiques* κ.λπ.). Από τη στιγμή που γινόταν αυτό, η εναλλαγή ρόλων ήταν απαγορευτική, γιατί στο μυαλό του κόσμου ρόλος και άτομο ήταν απόλυτα συνδεδεμένα (Carlson 2001, σ. 56-59).

Κάθε θεατρική περίοδος έχει να επιδείξει τους δικούς της τύπους και τρόπους ενεργοποίησης της μνήμης, σύμφωνα πάντα με τη θέση των φύλων, των τάξεων και των σωμάτων στην κοινωνία. Σήμερα, για παράδειγμα, κανένας δεν θα αποδεχόταν την τυποποίηση ρόλων και σωμάτων της νεοκλασικής Γαλλίας. Το θέατρο αποκτά τη δομή και τους κώδικές του αφού πρώτα το πράξει η ίδια η κοινωνία. Με αυτή την έννοια, το σώμα ήταν και εξακολουθεί να είναι η επιφάνεια επάνω στην οποία η κοινωνία εγγράφει τις ιδεολογικές και λοιπές παραστάσεις και τακτοποιήσεις της. Κανένας ρόλος δεν είναι «αθώος» ή «φυσιολογικός» ή χωρίς μνήμης. Όλοι οι ρόλοι είναι κοινωνικές κατασκευές άρα (εκ)φορείς μνήμης. Πολλοί ηθοποιοί έμειναν χαραγμένοι στη συλλογική μνήμη απλά και μόνο γιατί υποδύθηκαν συγκεκριμένα στερεότυπα, όπως της καλοκάγαθης ξανθιάς, του μπекρή, του κακού, του ζεν πρεμιέ, της υπηρέτριας, του παράνομου κ.λπ., δηλαδή φιγούρων που είχαν συγκεκριμένο κοινωνικό αντίκρισμα. Η Αλίκη Βουγιουκλάκη πέρασε, διά μέσου της Φίνος Φιλμ, στη συλλογική μνήμη ως η Σταχτοπούτα της ελληνικής κοινωνίας, το αξιαγάπητο κορίτσι της διπλανής πόρτας, η Γεωργία Βασιλειάδου ως η καλοκάγαθη γεροντοκόρη, ο Βασιλάκης Καΐλας ως το πονεμένο παιδί και ο Νίκος Ξανθόπουλος ως ο πονεμένος άνδρας.

Σήμερα βεβαίως πολλά πράγματα που αφορούν την οργάνωση και λειτουργία των θεάτρων έχουν αλλάξει, και μαζί με αυτά και οι τρόποι πρόσληψης. Ορισμένα εθνικά θέατρα καθώς και θίασοι μπορεί να διατηρούν μια σχετικά σταθερή σύνθεση, δεν είναι όμως ο κανόνας. Ο κανόνας λέει ότι δεν υπάρχουν πια οι μόνιμες συνεργασίες με θιάσους ή κινηματογραφικά στούντιο ώστε να δίνουν χρόνο να καλλιεργηθεί η σύνδεση ηθοποιού και ρόλου και να παγιωθεί στη μνήμη των θεατών. Τα περισσότερα σχήματα δημιουργούνται για κάποιο πρότζεκτ και μετά διαλύονται, αφήνοντας

πίσω τους πιο πολύ «σκόνη» παρά μνήμες. Εκείνο που είναι φαινόμενο της «κορπορατικής» εποχής μας και αξίζει αναφοράς είναι η μακροβιότητα μιας παράστασης, τα γνωστά ως *long runs* (κάτι αδιανόητο έναν αιώνα πριν). Μια παράσταση μπορεί να παίζεται πέντε, δέκα ακόμη και είκοσι ή περισσότερα χρόνια<sup>3</sup>, οπότε είναι σχετικά εύκολο ένας ρόλος να «στοιχειώσει» από την πολύχρονη παρουσία ενός ηθοποιού, με την αποχώρησή του οποίου ο κόσμος μοιραία κάνει συγκρίσεις μόλις έχει την ευκαιρία να δει ξανά την παραγωγή. Συγκρίσεις γίνονται και όταν υπάρχουν αντικαταστάσεις την τελευταία στιγμή (States 1985, σ. 200).

Σήμερα οι περισσότεροι ηθοποιοί γίνονται γνωστοί και καθιερώνονται στη συλλογική μνήμη μέσα από την τηλεόραση. Ο κόσμος μπορεί να τους βλέπει και στο θεατρικό σανίδι, όμως η τηλεόραση είναι το κατεξοχήν μέσο που (περι)ορίζει τον ορίζοντα των προσδοκιών και διαμορφώνει τη λειτουργία της μνήμης. Πρόκειται για μια παράμετρο που δεν αφήνει διόλου ασυγκίνητους τους θεατρικούς παραγωγούς οι οποίοι ενδιαφέρονται πρωτίστως για την εισπρακτική επίδοση της επένδυσής τους. Γνωρίζουν ότι η παρουσία ενός τηλεοπτικού σταρ στο σχήμα τους είναι μια σχετική εγγύηση γιατί είναι αναγνωρίσιμοι. Ο κόσμος θυμάται - χαιρέται - πληρώνει. Και αυτό το τρίπτυχο βλέπουμε να δοξάζεται κατά κόρον στην Ελλάδα τους καλοκαιρινούς μήνες, όπου όλα τα σχήματα που βγαίνουν τσάτρα πάτρα σε περιοδεία έχουν στη διανομή τους ένα-δυο ονόματα που «περπάτησαν» τηλεοπτικά τη χρονιά που πέρασε ώστε να λειτουργήσουν ως «κράχτες». Και κάτι άλλο σε συνάρτηση με όλα αυτά που συζητούμε. Ασφαλώς και δεν πρέπει να μας ενδιαφέρει η ζωή του ηθοποιού εκτός σκηνής, το τι κάνει δηλαδή, πώς περνά τον χρόνο του, τα διαζύγια που έχει πάρει κ.ο.κ., όμως δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός ότι οι πράξεις του διαμορφώνουν εν πολλοίς και μέρος του ορίζοντα των προσδοκιών του κοινού (δηλ. της μνήμης του). Η προϊστορία που κουβαλά μαζί του μπορεί να συγκρούεται με τις προδιαγραφές του ρόλου, όμως ποσώς ενδιαφέρει τους σπόνσορες (και το πλατύ κοινό). Έτσι βλέπουμε λογής λογής μοντέλα και τηλεοπτικά νούμερα (sic) να καμώνονται τους ηθοποιούς, τους Οιδίποδες και τις Μήδειες, χωρίς κανένα ενδοιασμό. Γνωρίζουν πολύ καλά πως η εξαργύρωση της οποιας πρόσκαιρης αξίας τους θα γίνει στο ταμείο. Αυτό θυμάται (και αυτό τιμωρεί). Μόλις απομακρυνθούν από το ταμείο απομακρύνονται και από τη μνήμη. Σε τέτοιες περιπτώσεις βεβαίως δεν έχουμε να κάνουμε με διασημότητες, αλλά απλούστατα με ατάλαντους που συμβαίνει να είναι και διασημότητες. Ο Δημήτρης Χορν ήταν για την εποχή του *celebrity*, όπως και ο Αλέξης Μινωτής, η Έλλη Λαμπέτη, η Κατίνα Παξινού (στα καθ' ημάς), ο Richardson, ο Harrison, ο Olivier, ο Welles, ο Brando (στην αλλοδαπή) και άλλοι. Ήταν όμως παράλληλα και θηριώδεις ηθοποιοί. Κάθε ερμηνεία τους ήταν γεγονός, μια επιπλέον ψηφίδα στην πινακοθήκη της μνήμης. Το λυπηρό είναι ότι, όπως έχει διαμορφωθεί το σημερινό σκηνικό και με την ταχύτητα που εναλλάσσονται οι εντυπώσεις (ελέω τεχνολογίας), εκείνο που επηρεάζει πιο πολύ τη μνήμη δεν είναι αυτή

καθαυτή η παράσταση αλλά τι προηγείται ή έπεται της παράστασης. Και αυτό αναλαμβάνουν να φέρουν σε πέρας θλιβερά περιοδικά λάιφσαιλ, κουτσομπολίστικες φυλλάδες και διαδικτυακοί τόποι που πουλάνε (κατασκευασμένες και μη) ιστορίες σεξ και απιστίας σε πεινασμένα ανθρωπάκια. Όλα θυσία στην κοινωνική περφόρμανς της μάσκας και της λήθης. Και να είστε βέβαιοι πως όσο θα βελτιώνεται η τεχνολογία παραγωγής ειδήσεων και εικόνων άλλο τόσο θα κονταίνει και η μνήμη.

### **Σκηνοθέτης: ο ενορχηστρωτής της μνήμης**

Σε ό,τι αφορά τη θεατρική πράξη αυτή καθαυτή, ο άνθρωπος που αναλαμβάνει να ορίσει τον βαθμό ενεργοποίησης (και ελέγχου) της μνήμης του δέκτη είναι εδώ και 150 περίπου χρόνια ο σκηνοθέτης. Όπως τον 17ο και τον 18ο αιώνα οι συγγραφείς έδειχναν το ταλέντο τους μέσα από το ξαναγράψιμο γνωστών ιστοριών και μέσα από τη δημιουργία του δικού τους Οιδίποδα και του δικού τους Άμλετ, σήμερα έχουμε ένα ανάλογο φαινόμενο με πρωταγωνιστή έναν άλλο «μεταποιητή». Όλοι οι καταξιωμένοι ή υποσχόμενοι (και μη) σκηνοθέτες φιλοδοξούν να μας ξαναπούν την ιστορία κάποιου κλασικού ή «μοντέρνου» κλασικού, με την ελπίδα να την πουν καλύτερα από τους προηγούμενους. Για να γίνει βέβαια αυτό βασική προϋπόθεση, όπως είπαμε, είναι να διαθέτουν μνήμη, τη μνήμη άλλων παραστάσεων (κάτι που δυστυχώς δεν συμβαίνει συχνά).

Το ενδιαφέρον είναι ότι, από τη στιγμή που ένας σκηνοθέτης καθιερωθεί, κάθε νέα παραγωγή του κουβαλά ή ανακαλεί μνήμες από τις προηγούμενες δουλειές του. Ο Stein, ο Brook, ο Lurpo, η Mnouchkine, η LeCompte, ο Schechner, ο Serban, ο Hall και στην Ελλάδα ο Τερζόπουλος, ο Μαρμαρινός, η Πατεράκη, ο Χουβαρδάς κ.λπ. κάθε φορά που σκηνοθετούν περίπου σε οδηγούν να κάνεις συγκρίσεις με την προηγούμενη δουλειά τους. Ορισμένοι μάλιστα μεριμνούν ώστε να δημιουργούν γέφυρες ανάμεσα στα έργα τους ή να τα εντάσσουν σε κύκλους, ώστε οι μνήμες του ενός να δηλώνουν το «παρών» τους σε κάθε νέο εγχείρημα. Στην Ευρώπη μια τέτοια περίπτωση ήταν ο Πολωνός Καντόρ, οι παραγωγές του οποίου έμοιαζαν με μηχανές μνήμης. Ο Καντόρ πέθανε κατά τη διάρκεια των προβών του έργου *Σήμερα είναι τα γενέθλιά μου*. Όταν το έργο βγήκε τελικά σε περιοδεία μια καρέκλα παρέμεινε κενή για να θυμίζει τον απόντα σκηνοθέτη. Στην Ελλάδα ο Τερζόπουλος, άλλοτε έμμεσα και άλλοτε πιο άμεσα, προκαλεί αυτούς τους μηχανισμούς της μνήμης μέσα από τις εικαστικές και κινησιολογικές επιλογές του.

Χωρίς να αποτελεί κανόνα, η ανακύκλωση σήμερα χρησιμοποιείται πιο πολύ για να δυναμιτίσει παρά να σφυρηλατήσει τις σχέσεις κειμένου/παράστασης με τη συλλογική μνήμη. Υπάρχει μια γενικότερη τάση αποστασιοποίησης από τα ιδεολογήματα του παρελθόντος που οδηγεί πολλούς καλλιτέχνες σε μια ελεγκτική στάση απέναν-

ντί τους, όπως πιστεύω θα διαπίστωσαν πολλοί στον *Άμλετ* του Wooster Group που φιλοξενήθηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών το 2008. Εκεί οι αναφορές σε διάφορα εξωτερικά γεγονότα, σε πίνακες ζωγραφικής, σε λιγότερο γνωστά κείμενα, σε ταινίες ή και σε καθημερινά γεγονότα δεν ήταν και ό,τι καλύτερο για τον ανυποψίαστο θεατή.

### ***Οι μνήμες του Wooster Group***

Το Wooster Group είναι εδώ και τρεις περίπου δεκαετίες στην εμπροσθοφυλακή του αμερικανικού θεάτρου. Είναι μια ομάδα που ανακυκλώνει σχεδόν τα πάντα μέσα από μαγνητοφωνήσεις, τη χρήση παλιού δραματικού υλικού, ταινιών και βίντεο, ακόμη και τη χρήση κοστούμιών από προηγούμενες παραστάσεις ή κοστούμιών που παραπέμπουν σε μια αναγνωρίσιμη πηγή (ας πούμε στο στυλ ενός γνωστού μόδιστρου). Ακόμη και ο τρόπος που χρησιμοποιούν το σκηνογραφικό σχέδιο κάθε παράστασής τους έχει ειδικό ενδιαφέρον. Είναι σε όλες τις περιπτώσεις σχεδόν ή εντελώς το ίδιο: μια παραλληλόγραμμη πλατφόρμα υπερυψωμένη γύρω στις τριάντα ίντσες από το πάτωμα, στο φάρδος του θεάτρου, με ράμπες δεξιά και αριστερά για τις εισόδους/εξόδους και άλλη με σκαλιά στο μέσον και μπροστά στη σκηνή. Υπάρχει επίσης στο βάθος ένα τραπέζι μήκους περίπου οκτώ μέτρων, όπου κάθονται οι ηθοποιοί. Κατά κάποιον τρόπο το Wooster επαναφέρει τη γνώριμη πρακτική του θεάτρου των αρχών του 19ου αιώνα με τους stock χαρακτήρες (δηλαδή τους τύπους), τα χρησιμοποιημένα σκηνικά (και όχι τα εντελώς καινούργια των ρεαλιστών), τα χρησιμοποιημένα κοστούμια. Με μια βεβαίως ειδοποιό διαφορά: η χρήση όλων αυτών σήμερα προδίδει πολύ μεγαλύτερη αυτογνωσία απ' ό,τι στο παρελθόν, όπου η ανακύκλωση ήταν πιο πολύ αποτέλεσμα οικονομικής ένδειας. Ο στόχος τώρα είναι να ενισχυθεί η θεατρικότητα του συμβάντος και οι μνήμες, σε αντίθεση με το ρεαλιστικό θέατρο, για παράδειγμα, το οποίο, στην προσπάθειά του να δημιουργήσει την απόλυτη ψευδαίσθηση του πραγματικού, απέφευγε με κάθε τρόπο υλικά που να θυμίζουν στο κοινό ότι προϋπάρχουν της παράστασης. Το Wooster θέλει να δείξει στο κοινό ότι η θεατρική εμπειρία κατασκευάζεται. Και αν ο Μπρεχτ επιδίωκε μέσα από την πρακτική αυτή την αφύπνιση του κοινού, οι πιο σύγχρονοι τύποι Wooster Group απολαμβάνουν περισσότερο το καλλιτεχνικό παίγνιο. Ειδικά στον *Άμλετ* έχουμε μια πολύ ενδιαφέρουσα παράσταση φαντασμάτων: το φάντασμα του κειμένου, του Δανού πρίγκιπα, του Δανού βασιλιά, του ίδιου του Σαίξπηρ, των Brando και Gielgud (από την ταινία του 1964) και τέλος, όπως είπαμε, το φάντασμα όλων των παραστάσεων της ομάδας. Η σκηνοθέτρια Elizabeth LeCompte αποδόμησε τα πάντα και τα συναρμολόγησε μπροστά μας, άλλοτε κλείνοντάς μας το μάτι και άλλοτε γυρίζοντάς μας την πλάτη, όπως κάνει ένας μουσικός της τζαζ, ο οποίος έχει μια βασική παρτιτούρα επάνω στην οποία δημιουργεί και την οποία κάθε τόσο κά-

ποιος άλλος την παίρνει και αυτοσχεδιάζει, έως ότου όλα κάποια στιγμή επανέλθουν στον αρχικό μελωδικό καμβά για να ξαναρχίσουν πάλι. Και κάθε επιλογή είναι και μια δοκιμασία βεβαίως της μνήμης.

### **Κλασικοί: η αποθήκη της μνήμης**

*Ορίστε το δώρο μου σε σένα [...] Δεν έχεις λεφτά. Δεν έχεις πατρίδα.  
Έχεις μια ιστορία να αφηγηθείς.*

*Maxine Hong Kingston*

Μιας και αναφεροθήκαμε στον *Άμλετ* του Wooster, να πούμε εδώ ότι δεν ήταν τυχαία η επιλογή του εν λόγω έργου. Όλοι πιστεύω θα συμφωνούσαμε ότι η πιο ενδιαφέρουσα εμπλοκή της μνήμης πυροδοτείται στην περίπτωση αναβίωσης κλασικών έργων και τούτο γιατί αποτελούν τις μεγαλύτερες και ανθεκτικότερες αποθήκες πολιτιστικής μνήμης όλων των λαών. Γι' αυτό και κάθε γενιά προσπαθεί να μας δώσει μια διαφορετική τραγωδία, δηλαδή προσπαθεί να «ξαναφτιάξει» την πολιτιστική μνήμη που περιβάλλει το είδος σύμφωνα με τις δικές της ανησυχίες και προσδοκίες. Οι Έλληνες θέλουν τη δική τους Μήδεια και τον δικό τους Οιδίποδα, όπως οι Άγγλοι θέλουν τον δικό τους Άμλετ και οι Γερμανοί τον δικό τους Φάουστ. Το παιχνίδι με την ανακύκλωση των κλασικών δεν τελειώνει ποτέ, γιατί ακριβώς δεν περιορίζεται από το αρχικό κείμενο, τον χώρο δράσης και τους χαρακτήρες του. Όλα παραμένουν πεισματικά ανοιχτά και αδιάθετα. Και αυτό προκαλεί και συνάμα φοβίζει. Ειδικά για μας τους Έλληνες, που καλώς ή κακώς πιστεύουμε ότι δικαιωματικά έχουμε τον πρώτο λόγο στην ερμηνεία των αρχαίων ποιητών, τα έργα αυτά πραγματικά στοιχειώνουν τη σκέψη και συχνά θολώνουν τις πράξεις μας. Μπορεί να έχουμε μπει εδώ και δεκαετίες στον αστερισμό της θεωρίας και του πολιτιστικού υλισμού, όμως κάποιες μνήμες και κάποιες θέσεις καλά κρατούν. Διαβάστε λίγο πριν αρχίσουν τα Επιδάυρια τις συνεντεύξεις των θερινών πρωταγωνιστών. Όλοι, ή σχεδόν όλοι, μιλούν για το δέος που νιώθουν, για το πώς η είσοδός τους στο κοίλο του αρχαίου θεάτρου μοιάζει σαν μια είσοδος στον μύθο και την ιστορία, δηλαδή στις συλλογικές μνήμες. Διαβάστε επίσης και το μόνιμο (συχνά χαιρέκακο) ρεφρέν των κριτικών που περίπου συνοψίζεται στη φράση: «για να δούμε τι θα μπορέσει να κάνει ή τι καινούργιο μας φέρνει ο τάδε ή η δείνα». Σκαλίζοντας στη μνήμη φέρνω στο νου την περίπτωση της Αλίκης Βουγιουκλάκη, όταν αποφάσισε πριν από κάποια χρόνια (το καλοκαίρι του 1986) να κάνει *Λυσιστράτη* (σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού). Παρά τις κινδυνολογίες, τους αφορισμούς, το υβρεολόγιο και όλα τα συναφή που συνόδευσαν την ανακοίνωση της πρόθεσής της στον Τύπο, χιλιάδες κόσμος κατέκλυσε την Επίδαυρο όχι για να θαυμάσουν την «Αλίκη τους» αλλά για να δουν ιδί-



οις όμμασι τη μεγάλη πρωταγωνίστρια, τη «γατούλα» της ελληνικής σόου μπιζ, να επαληθεύει τα απαισιόδοξα προγνωστικά, δηλαδή να καταβαρθρωίνεται. Άλλως πως, να πληρώνει το τίμημα της υπέρβασης των προσωπειών εκείνων που την καταξίωσαν στη συλλογική μνήμη. Συμπέρασμα με συνοπτικές διαδικασίες: Ναι στη δασγάλα με τα ξανθά μαλλιά, ποτέ όμως στη φεμινίστρια, την ανυπάκουη Λυσιστράτη. Από πού κι ως πού!

Ό,τι είναι ο *Άμλετ* για τους Άγγλους είναι για μας όλοι σχεδόν οι τραγικοί: η μήτρα με τις περισσότερες μνήμες, η μεγαλύτερη προσφορά μας στον παγκόσμιο πολιτισμό, και εκ των πραγμάτων ένα μεγάλο τεστ για τον κάθε ηθοποιό ο οποίος, πριν καν πατήσει το πόδι του εκεί οφείλει να γνωρίζει πού πάει. Και αν δεν το γνωρίζει κάποιος θα του το υπενθυμίσουν. Δεν είναι τυχαίο που σπάνια ηθοποιός χωρίς καθόλου πείρα θα δοκιμάσει να μπει σ' αυτόν τον χώρο. Εξαιρέσεις βέβαια πάντοτε υπάρχουν (ιδίως στις μέρες μας), όμως η κοινή πρακτική λέει ότι ένας ηθοποιός (και εννοούμε πάντα ένας ηθοποιός που έχει επίγνωση των δυσκολιών) θα δοκιμαστεί με έναν Οιδίποδα ή έναν Αίαντα όταν θα έχει πια ωριμάσει υποκριτικά, όταν θα μπορεί να σταθεί στα πόδια του, δηλαδή θα έχει κάπως αναπτύξει ένα προσωπικό στυλ. Τούτο σημαίνει ότι κάθε νέα παραγωγή ενός μεγάλου κλασικού έργου από έναν σπουδαίο ηθοποιό είναι «στοιχειωμένη» εις διπλούν: από τη μια γιατί κουβαλά τις μνήμες των δημοφιλών πρωταγωνιστών που υποδύθηκαν τους διάφορους Οιδίποδες του παρελθόντος και από την άλλη γιατί φιλοξενεί τις προσθήκες του νέου ερμηνευτή. Με αυτή την έννοια κάθε καινούργιο ανέβασμα είναι ένα ενδιαφέρον πολιτιστικό γεγονός, γιατί στο σώμα του όλου εγχειρήματος καταγράφονται ιδέες, διαγράφονται ή ξαναγράφονται μνήμες. Το ιδανικό στην περίπτωση αυτή είναι να υπάρχει σύγκλιση των δύο φαντασμάτων, του ρόλου και του ερμηνευτή, που μπορεί να συμβεί μόνο με ορισμένους σπουδαίους καλλιτέχνες του χώρου. Όταν απουσιάζουν οι καταλυτικές φυσιογνωμίες, τότε οι συγκρίσεις γίνονται σε άλλα επίπεδα, με άλλα μέτρα και σταθμά, οπότε όλα τα ενδεχόμενα είναι ανοικτά (Roach 1996, σ. 78).

### ***Χώρος: ο οικοδεσπότης της μνήμης***

Με αφορμή τη συζήτησή μας για τους κλασικούς, είναι μια καλή ευκαιρία να μιλήσουμε λίγο και για το κτίσμα (το ίδιο το θέατρο) που φιλοξενεί το στοιχειωμένο κείμενο, το στοιχειωμένο σώμα και τον στοιχειωμένο θεατή. Εν πρώτοις, και για να προλάβουμε τις παρερμηνείες, να πούμε ότι για να έχουμε θέατρο δεν χρειαζόμαστε οργανωμένους χώρους δράσης και θέασης. Εκείνο που χρειάζεται είναι ένα είδος άτυπου συμβολαίου μεταξύ του δρώντος προσώπου και του θεατή. Σε κάθε περίπτωση, οπουδήποτε και να παίξουμε δεν παίζουμε ποτέ σε χώρους εντελώς γυμνούς από σημασίες. Κενός χώρος (απαλλαγμένος δηλαδή από αντικείμενα) δεν σημαίνει και ου-

δέτερος χώρος (Barthes 1967, σ. 41-42· Carlson 2001, σ. 133· Lefebvre 1991, σ. 93-94). Όλοι οι χώροι παραπέμπουν κάπου ή θυμίζουν κάτι. Στις πρωτόγονες τελετουργίες, για παράδειγμα, μπορεί να μην υπήρχαν οργανωμένοι χώροι θέασης και δράσης, όμως τα sites που επιλέγονταν έπρεπε να σημαίνουν κάτι το ιδιαίτερο για την κοινότητα και για τη συλλογική της μνήμη. Το ίδιο και στον αντιθεατρικό Μεσαίωνα. Σήμερα μια παράσταση μεσαιωνικού δράματος στον ίδιο χώρο που δίνονταν τότε (δηλαδή στο προαύλιο μιας εκκλησίας) φαντάζομαι πως δεν θα είχε ιδιαίτερη θρησκευτική σημασία (τουλάχιστον για τους περισσότερους), θα είχε όμως ιστορική. Και ακριβώς στο όνομα αυτής της ιστορικότητας είναι που σήμερα επιλέγονται για τις ανάγκες μιας παράστασης χώροι με «βεβαρημένο» παρελθόν<sup>3</sup>, όπως η παράσταση *Κοραή 4* από την ομάδα Πόλις που είδαμε στην Αθήνα το 2008, η οποία πραγματοποιήθηκε στα πρώην κρατητήρια της Γκεστάπο στο Μέγαρο της Εθνικής Ασφαλιστικής επί της οδού Κοραή (εξού και ο τίτλος), δηλαδή σε έναν χώρο ιστορικής μνήμης από το διάστημα 1941-44. Σκοπός της παράστασης ήταν να διερευνήσει σε μορφή ανοικτής πρόβας την ανθρώπινη υπόσταση κάτω από ιδιαίτερα αντίξοες συνθήκες, όπως είναι ο εγκλεισμός, η σωματική βία, ο εξευτελισμός, η απομόνωση. Με άλλα λόγια, ο στόχος δεν ήταν απλώς να σχολιάσει το ιστορικό γεγονός, το ήδη συντελεσθέν, και να ενεργοποιήσει ενδεχομένως τη μνήμη των παρευρισκομένων, αλλά παράλληλα να σχολιάσει και σύγχρονες περιπτώσεις εγκλεισμού και ανθρώπινου εξευτελισμού, όπως το Γκουαντάναμο και το Αμπού Γκράιμπ. Όπως αναφέρει η ομάδα στο σχετικό Δελτίο Τύπου, στόχος της ανοικτής πρόβας ήταν η εμπλοκή και των θεατών στη διαδικασία προσέγγισης ενός τόσο φορτισμένου χώρου μνήμης και ιστορίας. Μπαίνοντας στον χώρο ο θεατής ευθύς αμέσως έπεφτε κυριολεκτικά επάνω σε τοίχους που έφεραν μηνύματα γραμμένα από τους κρατούμενους, μηνύματα πόνου, απαισιοδοξίας, όλα αποτυπώματα μνήμης, μνήμης του αίματος. Επιλέγοντας αυτόν τον «στοιχειωμένο» χώρο λοιπόν, η ομάδα Πόλις μπόρεσε και άνοιξε το χρονοντούλαπο της ιστορίας και απελευθέρωσε κάποια από τα φαντάσματά του.

Τώρα, σε ό,τι αφορά τους οργανωμένους χώρους, το θέμα έχει συζητηθεί κατά κόρον, οπότε μια-δυο σύντομες παρατηρήσεις αρκούν. Όπως είπαμε πιο πάνω, κάθε θεατρικός χώρος σημαίνει κάτι, πόσο μάλλον όταν είναι οργανωμένος. Δεν είναι το ίδιο πράγμα μια επίσκεψη στο Μέγαρο Μουσικής ή στη Λυρική Σκηνή και το ίδιο σε κάποιο θεατράκι στην οδό Θεάτρου, στην Ευριπίδου, σε κάποιο σκοτεινό υπόγειο, σε έναν όροφο πολυκατοικίας στη λαχαναγορά. Όλα όσα βρίσκονται εντός και πέραξ του θεατρικού οικοδομήματος προκαλούν διαφορετικές αντιδράσεις, μνήμες, προσδοκίες, συμπεριφορές, ντύσιμο κ.λπ. Πολύ περισσότερο από μια βιβλιοθήκη ή ένα μουσείο, το θέατρο-χτίσμα είναι ένας χώρος φαντασμάτων. Στην Ιαπωνία λένε ότι τα θέατρα είναι τα μέρη όπου τα φαντάσματα βγαίνουν να πουν την ιστορία τους (Carlson 2001, σ. 147-149). Σε ορισμένα θέατρα που φιλοξένησαν για χρόνια συγκεκριμένες ομάδες ή σκηνοθέτες ή ηθοποιούς ή συγγραφείς, οι μνήμες λειτουργούν πιο

έντονα, όπως για παράδειγμα το Θέατρο Τέχνης, όπου αισθάνεσαι τις λειτουργίες της μνήμης πολύ έντονα. Πολύ όμως πιο έντονα τις αισθάνεσαι σε χώρους-μνημεία, όπως η Επίδαυρος που προαναφέραμε, όπου το οικείο κοινό που πηγαίνει εκεί κάθε καλοκαίρι παίρνει μαζί του μνήμες παλιότερων εμπειριών ή μνήμες από τα διαβάσματά του. Δεν είναι το ίδιο αίσθημα όταν πάει κάποιος στο Δελφινάριο ή στο Πετροκέ. Όλα έχουν το στίγμα τους. Γι' αυτό και έχουμε συχνά τις αποδοκιμασίες του κοινού όταν διαπιστώνονται παρεκκλίσεις από τα αποδεκτά, δηλαδή τις αποδεκτές μνήμες. Η επίσκεψη στην Επίδαυρο συνοδεύεται από μια ιδιαίτερη αύρα που επηρεάζει, θέλουμε δεν θέλουμε, την τελική μας κρίση. Ίσως για έναν πολύ νεότερο που δεν έχει ούτε την εμπειρία των πολλών επισκέψεων να είναι πιο εύκολο να λειτουργήσει ελεύθερα ή σχεδόν ελεύθερα, όχι όμως για κάποιον που αντιμετωπίζει την Επίδαυρο υπό το βάρος της ιστορικής μνήμης. Και αυτό μπορεί να το διαπιστώσει κανείς διαβάζοντας τις κριτικές στήλες των εφημερίδων. Εντελώς διαφορετικά γράφει για μια παράσταση αρχαίου δράματος κάποιος που έζησε τον χώρο για πολλά χρόνια και διαφορετικά ένα πιο φρέσκο μυαλό. Ο ένας μιλά για το παρόν με πυξίδα τα διδάγματα του παρελθόντος (δηλαδή τις μνήμες) και ο άλλος μιλά για το παρόν κοιτώντας στην καλύτερη (και σπανιότερη) περίπτωση προς το μέλλον. Ο ένας συγκρίνει και ο άλλος απλώς κρίνει και ενδεχομένως διακρίνει. Ο ένας μιλά για τη βάση και ο άλλος για την ανάγκη της υπέρβασης. Ο ένας κρίνει ενθουσιώμενος και ο άλλος υποθέτοντας.

Επειδή ακριβώς η λειτουργία του χώρου (αρχαίου ή σύγχρονου, δεν έχει σημασία) στην τελική πρόσληψη και κρίση του θεάματος είναι πολύ σημαντική, πολλοί σύγχρονοι σκηνοθέτες, όπως η Α. Μπouchkine, λόγου χάρη, προσπαθούν με διάφορους τρόπους να εγλωβίσουν τους θεατές στη λογική του θεάματος, προσφέροντάς τους ποικίλα ερεθίσματα. Π.χ. σε παράσταση με θέμα την Ινδία (*L'Indiade*, 1987), η Γαλλίδα σκηνοθέτις μερίμνησε ώστε να υπάρχουν ινδικά εδέσματα στο φουαγιέ πριν από την έναρξη ώστε ο θεατής να βιώσει πιο έντονα και συνολικά το θέαμα. Και δεν είναι η πρώτη φορά που το κάνει. Η Μπouchkine έχει την τάση να εκμεταλλεύεται το φουαγιέ της σε κάθε καινούργια παράσταση ως χώρο καλωσορίσματος των θεατών στον μαγικό της κόσμο. Είναι μια επαναλαμβανόμενη πρακτική που «στοιχειώνει» τον χώρο, με την έννοια ότι οι μόνιμοι θεατές της σε κάθε καινούργια εμπειρία έχουν να σχολιάσουν και την αμέσως προηγούμενη.

Αυτό το αίσθημα της παράδοσης μπορεί να αποκομίσει κανείς πηγαίνοντας σε πολλούς εναλλακτικούς χώρους που για χρόνια ήταν αφιερωμένοι στην πειραματική δουλειά. Τέτοια παραδείγματα στα καθ' ημάς ήταν ο Τεχνοχώρος του Γιάννη Κακλέα και ο Διπλούς Έρως του Μιχαήλ Μαρμαρινού, δύο εστίες δοσμένες στην τότε ελληνική πρωτοπορία (δεκαετία του 1980), με το δικό τους κοινό και τις ιδιαίτερες προσδοκίες του. Ένας χώρος με πολύ συγκεκριμένο αισθητικό στίγμα σήμερα είναι το Θέατρο Άττις στο Μεταξουργείο. Και αν ξάφνιασε πολύ κόσμο η πρόσφα-

τη επιλογή του Θόδωρου Τερζόπουλου να ανεβάσει το νατουραλιστικό έργο του Στρίντμπεργκ *Δεσποινίς Τζούλια* (2008) είναι γιατί οι αισθητικές προδιαγραφές του κάθε άλλο παρά συνέπιπταν με τις γνώριμες αναγνώσεις του. Ο κόσμος που τον παρακολουθεί για χρόνια δεν ήξερε ακριβώς τι θα δει, όμως βαθιά μέσα του ήταν σχεδόν βέβαιος ότι δεν θα ήταν εντελώς ξένο. Και όντως έτσι έγινε. Γιατί, ας μη γελιόμαστε, δεν είναι μόνο οι θεατές «εργλωβισμένοι» αλλά και οι ίδιοι οι δημιουργοί. Και αυτοί παίζουν με τις μνήμες τους, τις δικές τους και των άλλων.

### ***Τέλος: η αέναη δοκιμασία της μνήμης***

*Είναι πάντα πολύ αργά για την αλήθεια.*

*Jean Rhys*

Σε κάθε περίπτωση, κάθε γενιά νιώθει την ανάγκη να ανανεώσει το συμβόλαιό της με το παρελθόν και τους νεκρούς, να επαναδιαπραγματευτεί τα κληροδοτημένα, να ξανακοιτάξει τις σχέσεις της με τη συλλογική μνήμη. Μπορεί το ρομαντικό δράμα με τη γνωστή έμφασή του στην πρωτοτυπία και τη μοναδικότητα όσο και το ρεαλιστικό δράμα, με την επίσης γνωστή έμφασή του στην αυθεντική αναπαραγωγή μιας φέτας ζωής, να αποθάρρουναν κάθε μορφή ανακύκλωσης είτε ιστοριών είτε χαρακτήρων, σήμερα όμως, στην εποχή του μη αυθεντικού, το μέλημα του καλλιτέχνη δεν είναι η ομοιότητα με ό,τι προηγήθηκε αλλά η διαφορά. Οι περισσότεροι σύγχρονοι καλλιτέχνες δεν αναζητούν την οργανική ενότητα που είχαν αναζητήσει κάποτε οι μοντερνιστές, για παράδειγμα. Η διαχείριση του δάνειου υλικού τους χαρακτηρίζεται από εκλεκτικισμό, απρόσμενους συνδυασμούς, αντιπαραθέσεις, με στόχο τη δημιουργία νέων σχέσεων, εντυπώσεων, εντάσεων και ενδεχομένως νέων θεατών. Το βασικό θέμα που τους προβληματίζει είναι ότι, για να λειτουργήσει η αισθητική της μεταμοντέρνας συνθήκης, πρέπει πρωτίστως ο κόσμος να πιστέψει στη δυνατότητα της λήθης ως ελιξήριο. Πράγμα διόλου εύκολο, γιατί για να γίνει αυτό πρέπει πρώτα από όλα να αποφασίσουμε τι σόι πολίτες θέλουμε, τι σόι έθνη και τι σόι θέατρα. Το ένα δεν μπορεί να είναι αποκομμένο από το άλλο. Το ένα «μνημονεύει» το άλλο, ad infinitum.

## Βιβλιογραφία

- Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, μτφρ. A. Lavers/C. Smith, Cape, London 1967.
- Bentley, Eric, *The Life of the Drama*, Atheneum, New York 1964.
- Bloom, Harold et al. (επιμ.), *Deconstruction and Criticism*, Routledge, London 1979.
- Carlson, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, The U of Michigan P, Ann Arbor 2001.
- Heisenberg, Werner, *Physics and Philosophy*, Harper and Brothers Publishers, New York 1958.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, μτφρ. Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford 1991.
- Lewis, R. W. B., *The American Adam*, U of Chicago P, Chicago 1955.
- Nalbantian, Suzanne, *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience*, Palgrave, London 2003.
- Roach, Joseph, *Cities of the Dead*, Columbia UP, New York 1996.
- Robbin, Tony, "The New Art of Four-Dimensional Space", *Artscribe* 9, 1977.
- Rokem, Freddie, *Performing History*, U of Iowa P, Iowa City 2000.
- Schroeder, Patricia, *The Presence of the Past in Modern American Drama*, Associated University Presses, London/Toronto 1989.
- States, Bert, *Great Reckonings in Little Room*, U of California P, Berkeley 1985.

## Σημειώσεις

1. Όταν μιλούμε για γραμμικότητα στη φυσική εννοούμε ότι η σχέση αίτιου και αποτελέσματος είναι αναλογική. Αναλογική είναι μια σχέση όπου σε διπλάσια αιτία αντιστοιχεί διπλάσιο αποτέλεσμα. Όπως λ.χ. με τη δύναμη που ασκεί ένα ελατήριο, όπου σε διπλάσια επιμήκυνση έχουμε διπλάσια δύναμη αλλά πιο πολύπλοκη.

2. Για περισσότερα σε ό,τι αφορά τις σχέσεις των μοντεριστών με το θέμα της μνήμης βλ. Suzanne Nalbantian 2003.

3. Βλ. περιπτώσεις όπως η *Ποντικοπαγίδα* που έκανε πρεμιέρα στο Λονδίνο λίγο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και έκτοτε συνεχίζει ακάθεκτη. Επίσης, ορισμένα μιούζικαλ στο Broadway έγραψαν τη δική τους ιστορία και χαράχτηκαν στη μνήμη ένεκα της μακροβιότητάς τους. Βλ. *Cats*, *Grease*, *The Lion King*, *Fiddler on the Roof*, *West Side Story*, *Σικάγο* κ.λπ. Μέσα από τις παραγωγές αυτές καθιερώθηκαν καλλιτέχνες και αναδείχθηκαν ρόλοι που πέρασαν στη συλλογική μνήμη.

4. Ο Carlson, σχολιάζοντας το θέμα αυτό, παραπέμπει στον πρόλογο του έργου του Victor Hugo *Cromwell*, εκεί όπου ο ρομαντικός συγγραφέας γράφει ότι «η ακριβής τοποθεσία είναι ένα από τα πρώτα στοιχεία της πραγματικότητας» (2001, σ. 137). Για τον Hugo, όπως και για τους περισσότερους ρομαντικούς, η αυθεντικότητα και η μοναδικότητα του χώρου δράσης ήταν το καταλληλότερο περιβάλλον για την υλοποίηση του δράματος.