

Μεταφράσεις και κείμενα τῆς Ἑλένης Βαροπούλου
στὶς ἑκδόσεις Ἴαγρα

HEINER MÜLLER

ΚΟΥΑΡΤΕΤΟ

Μετάφραση Ἑλένης Βαροπούλου

ΑΓΡΑ, 1994

HEINER MÜLLER

ΜΟΡΦΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΥΡΗΠΙΔΗ –
ΜΗΔΕΙΑΣ ΥΛΙΚΟ – ΗΡΑΚΛΗΣ 2, 5 ΚΑΙ 13

Εἰσαγωγή, μετάφραση Ἑλένης Βαροπούλου

ΑΓΡΑ, 1997

HEINER MÜLLER

ΔΥΣΤΗΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ

*Ἐπιλογή ἀπὸ θεατρικὰ ἔργα, ποιήματα καὶ πεζὰ
Εἰσαγωγή, ἐπιλογή, μετάφραση Ἑλένης Βαροπούλου*

ΑΓΡΑ, 2001

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΤΑΪΚΟΣ

Η ΑΥΛΑΙΑ ΠΕΦΤΕΙ

Ἐπίμετρο Ἑλένης Βαροπούλου

ΑΓΡΑ, 1999

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΑΤΤΙΣ

Πρόλογος Ἑλένης Βαροπούλου

ΑΓΡΑ, 2000

ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ ΖΩΝΤΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗ
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΚΗΝΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ

θέατρο ἐν τῷ γίγνεσθαι καὶ γράφω τίς παρατηρήσεις μου πάνω σ' αὐτό, σημαίνει ὅτι ἐπιθυμῶ νὰ ὑπάρχω μέσα στὰ θεατρικὰ πράγματα τοῦ καιροῦ μου μὲ ἐπίγνωση τῶν συνεχῶν ἀλλαγῶν στὸ πεδίο τῆς θεατρικῆς τέχνης.

Ὁ Ἕλληνας ἀναγνώστης δὲν ἔχει δεῖ τίς περισσότερες ἀπὸ τίς παραστάσεις γιὰ τίς ὁποῖες γίνεται λόγος στὰ κείμενα. Ὅμως, ὅπως τότε πού τὰ κείμενα πρωτοδημοσιεύτηκαν στὶς ἐφημερίδες, ἔτσι καὶ σήμερα προέχει μέσα ἀπ' αὐτά, καὶ μέσα ἀπὸ τὸν τωρινὸ συνδυασμὸ τους σὲ ἐνότητες, νὰ λειτουργήσουν οἱ ξένες παραστάσεις ὡς παραδείγματα καὶ ἐρεθίσματα, ὡς μέσο γιὰ καλλιέργεια τῆς θεατρικῆς σκέψης, ὡς συνδρομὴ στὴν τέχνη τοῦ θεατῆ.

Ἰούλιος 2002

ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΝΕΑ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

ΓΙΝΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ σήμερα πράγματα ἀφύσικα; Σὲ μιὰ τέτοια ρητορική ἐρώτηση πιθανὸν νὰ ἀπαντοῦσαν καταφατικά ἀρκετοὶ ὑποστηρικτὲς τῆς θεατρικῆς παράδοσης, ὀπαδοὶ τοῦ παλιοῦ καὶ πολέμοιο τοῦ καινούργιου, ἀρνητὲς ὀρισμένων νεωτερικῶν τάσεων καὶ πειραματισμῶν, βλέποντας ὅσα γύρω ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τοῦ θεατρικοῦ χρόνου, τῆς θέασης καὶ τοῦ ἀκούσματος διαδραματίστηκαν μὲ τὸ γύρισμα τοῦ 20οῦ αἰῶνα στὶς εὐρωπαϊκὲς σκηνές.

Γιὰ πολλὲς παραστάσεις πού διέπονται ἀπὸ ἓνα πνεῦμα ἀναζήτησης, ἰσχύει νομίζω ἀκόμη ἡ φράση τοῦ Γάλλου θεωρητικοῦ τοῦ θεάτρου Μπερνάρ Ντόρτ, ὅτι «οἱ σκηνοθέτες ἀντιμετωπίζουν τὸ κείμενο σὰν λιμπρέτο καὶ συνθέτουν τὸ θέαμα σὰν παρτιτούρα». Τὴν ὥρα πού ὁ δραματικὸς λόγος ὑποχωρεῖ στὸ ὄνομα τῶν ἤχων καὶ τῆς μουσικῆς, τοῦ ὀπτικοῦ καὶ τῆς εἰκόνας, ὀρισμένες βασικὲς δραματολογικὲς δομές, ὅπως ἡ ὁμιλία τῶν προσώπων τοῦ δράματος, ἐλαχιστοποιοῦνται, φτάνουν μάλιστα καὶ μέχρι τὴν κατάργηση. Ἡ διάρκεια τῶν θεαμάτων μεγαλώνει προκλητικά, ἐνῶ γίνεται χρῆση ἰδιαίτερα ἀργῶν ἢ καὶ πολὺ γρήγορων ρυθμῶν. Τὸ τί μπορεῖ κανεὶς ἐξάλλου νὰ δεῖ καὶ νὰ ἀκούσει στὸ θέατρο ἀμφισβητεῖται, περιορίζεται ἢ διευρύνεται στὸ ἔπακρο, καθὼς τὰ θεάματα ἐπικαλοῦνται τὸν κινηματογράφο, τίς πλαστικὲς τέχνες, ὅλες ἀνεξαιρέτως τίς σύγχρονες κατακτήσεις τοῦ ὀπτικοακουστικοῦ τομέα.

Τὸ καθεστῶς τῆς φθίνουσας γλώσσας σὲ ἀντιστοιχία μὲ ἐκεῖνο τῆς ἐκκίπτουσας ὑπαρξῆς ὅπως τὸ εἶχε μορφοποιήσει ἐδῶ καὶ δεκαετίες ἓνας μεγάλος τοῦ μεταπολεμικοῦ θεάτρου, ὁ Σάμιουελ Μπέκετ, ἀποτελεῖ κόμβο πού συνδέει μερικὰ ἀπὸ τὰ νεότερα δραματικά καὶ σκηνικά διαβήματα μὲ τὸ ἄμεσο παρελθόν. Ἔτσι ἡ ἔκλειψη τῶν προσώπων τοῦ δράματος καὶ ἡ ἐγκαθίδρυση στὴ θέση τους ἐνός μο-

νολογιακού Έγώ —του ίδιου του συγγραφέα— όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Χάινερ Μύλλερ ή μια εξαφάνιση των όμιλούντων προσώπων όπως στο έργο του Πέτερ Χάντκε *Η ώρα που τίποτε δεν ξέραμε ό ένας για τον άλλον*, μέσα από κάποιο άεναο και φευγαλέο πέρασμα επί σκηνης ανθρώπινων περιπτώσεων, περαστικών, πάντα χωρίς λόγια, είναι μάλλον παρακλάδια μιας γενικότερης και προεκτεινόμενης ακόμη τάσης, που σημαίνει, με τρόπο άκέραιο και απόλυτο, τη διαιωνιζόμενη κρίση του σύγχρονου δράματος.

Τώρα όλο και περισσότερο το ζήτημα του θεατή, και μάλιστα εκείνο του βλέμματος, καταλαμβάνει πρωταρχική θέση στο θέατρο. Άν, για παράδειγμα, εξετάσουμε τη σειρά των σύντομων θεαμάτων που στο φεστιβάλ της Άβινιόν του 1993 παρουσιάστηκαν ομαδοποιημένα κάτω από τον γενικό τίτλο DARK / NOIR έχοντας ως θέμα «το πέρασμα από το φως στο σκοτάδι και την έμπειρία της τυφλότητας», διαπιστώνουμε ότι συνδέονται και αυτά με την υπόθεση ενός θεατή που την ώρα της παράστασης βλέπει ελάχιστα ή δεν βλέπει τίποτε.

Ένας τέτοιος θεατής φαίνεται εκ πρώτης όψews να είναι μια ιδέα ασυμβίβαστη προς τη φύση του ίδιου του θεάτρου. Όμως, κι αν ακόμη ή έμπειρία της θέασης, συνιστώντας τη βάση του ιδιαίτερου καθεστώτος της θεατρικής τέχνης, φαίνεται να άμφισβητείται ή να καταργείται σε όρισμένα σύγχρονα σκηνηκά έγχειρήματα, ή έννοια του θεάσθαι αυτή καθεαυτή παραμένει στο επίκεντρο της θεατρικής επικοινωνίας. Άφου οι διάφοροι καλλιτέχνες, όσοι δοκιμάζουν τα όρια του όρατου στις σκηνηκές προτάσεις τους, όσοι παγιδεύουν με ποικίλους τρόπους το μάτι του θεατή και καμιά φορά επιδιώκουν το βαθμό μηδέν της αντίληψης, δεν άκυρώνουν τελικά το βλέμμα. Άπλως το εντάσσουν σε μιάν άλλη προβληματική που επ' ουδενί σκέφτεται να υποτιμήσει την εργασία του βλέμματος.

Άπό τη σκοπιά μιας ιστορίας του ματιού στο θέατρο, μπορούμε ήδη να διαβάσουμε ένα ολόκληρο κεφάλαιο για τη σύγχρονη θεατρική πράξη όπου παρατίθενται προσπάθειες, οι όποιες κατά καιρούς εξέφρασαν τη λογική μιας άλλης όργάνωσης του βλέμματος από εκείνη που ύπακούει στη δημοκρατική και παιδαγωγική άποψη ότι

όλοι οι θεατές χρειάζεται να βλέπουν άπρόσκοπτα και ισότιμα το ίδιο πράγμα. Έντοπίζονται λοιπόν θεάματα που επέτρεπαν στο θεατή μετακινούμενο στο χώρο, από δωμάτιο σε δωμάτιο, ή από πατάρι σε πατάρι, να βλέπει κατ' επιλογήν ένα μονάχα μέρος της παράστασης. Θεάματα που μέσα στο ήμίφως και στο σκοτάδι ύπονομευαν τη βεβαιότητα του θεατή για το εκτεθειμένο αντικείμενο και τα διαδραματιζόμενα θεάματα, που όπως οι πίνακες ζωγραφικής του Μπρούγκελ ανέπτυσσαν διεξοδικά ένα εικονογραφικό περιβάλλον, ενώ ή κύρια σκηνή ως λεπτομέρεια παρέμενε, σχεδόν κρυμμένη, στο έσωτερικό του περιβάλλοντος. Θεάματα, τέλος, που θεματοποιούσαν τη διασταύρωση των βλέμμάτων όπως εκείνα του ούγγρικού θεάτρου Σκουάτ, τη δεκαετία του '70, με έναιο χώρο δράσης για θεατές και ήθοποιούς, τη βιτρίνα, το δρόμο, το κατάστημα.

Όταν την ίδια δεκαετία ό Άμερικανός Ρόμπερτ Ούιλσον όργάνωσε στο όπτικό θέατρό του το βλέμμα του θεατή, ζητούμενο ήταν πώς ό θεατής θα έβλεπε όσο γινόταν περισσότερο άλιεύοντας στις παραστάσεις σημεία με βάση την καινούργια ούιλσονική αισθητική. Ό Ούιλσον έστηνε στη σκηνή μια άνυπέρβλητη ως προς τον «περφεξιονισμό» της μηχανή και παράλληλα μια δομή με πολλές επιμέρους άμφίσημες ένότητες, των όποιων ό θεατής δεν ήταν ύποχρεωμένος να άποκρυπτογραφήσει το νόημα άκολουθώντας έναν όρισμένο σημασιολογικό μίτο. Στα θεάματα της πρώτης ούιλσονικής περιόδου, ό θεατής έκανε τη δική του επιλογή νόηματος, καθώς επρόκειτο για ένα θέατρο που, παρά την τεχνολογική, άφοπλιστική του δύναμη και παρά την αισθητική του τελείωση, δεν είχε για το θεατή, παραλήπτη των ένδεχόμενων μηνυμάτων, κανονιστική λειτουργία.

Μη κανονιστική είναι και ή λειτουργία των σημασιών στα σύγχρονα θεάματα τα όποια, υίοθετώντας εν όνόματι του θεατή την άρχή του «βλέπω λιγότερα ή ελάχιστα», προβαίνουν σε μια μείωση ή έκπτωση των όπτικών συστατικών του θεάματος. Άντίθετα προς το θέατρο του Ρόμπερτ Ούιλσον όπου ή εικονογραφία ύπάκουε, με έναν ιδιάζοντα τρόπο, στη γενικευμένη τάση πληθωριστικής εξέπλωσης του όπτικού.

Τὸ «βλέπω λιγότερα ἢ ἐλάχιστα» σχετίζεται κυρίως μὲ τὴν προσωπικὴ ἐμπειρία τοῦ θεατῆ. Στοχεύει πρωτίστως τὸ θεατῆ-ἄτομο. Ὅχι ὅτι καὶ στὸ ὀπτικὸ θέατρο τοῦ Οὐίλσον ὁ θεατῆς-ἄτομο δὲν ἦταν ὁ προνομιακὸς στόχος. Αὐτὸ ποὺ κάνει τίς δύο ἐκφάνσεις—αὐτὴν τοῦ Οὐίλσον καὶ αὐτὴν τῆς ἐκπτώσεως τοῦ ὀπτικοῦ— νὰ διαφέρουν μεταξύ τους, εἶναι ἡ ποιότητα τῆς ἐγκαλούμενης ὑποκειμενικότητας. Ἡ ὑποκειμενικότητα τοῦ Οὐίλσον ἀντλούσε ἀπὸ μιὰ φαντασία ποὺ μπορούσε νὰ κινηθεῖ πρὸς ὅλες τίς δυνατὲς κατευθύνσεις καὶ ποὺ ἔβρισκε ὕλικό στὴν παράσταση καὶ γιὰ τοὺς πιὸ ἀπίθανους συνειρμούς, γιὰ σουρεαλιστικὲς ἢ καὶ γιὰ μπαρόκ νοηματικὲς ἐκτροπές. Στὰ τωρινὰ θεάματα, δείγματα μιᾶς ἀσκητικῆς στάσης ἀπέναντι στὴν κυρίαρχη ὀπτικοακουστικὴ κοσμογονία, ἡ ὑποκειμενικότητα τροφοδοτεῖται ἀπὸ μιὰ φαντασία στραμμένη μᾶλλον πρὸς τὴν ἐσωτερικότητα, πρὸς τὴ διάθεση τῆς σύμπτυξης καὶ σύγκλισης. Σημειώνεται ἔτσι ἓνα πέρασμα ἀπὸ μιὰ πολυκεντρικὴ σκηρικὴ γραφὴ σὲ μιὰ γραφὴ ἐπικεντρωτικὴ.

Οἱ διαφορετικὲς «δραματοουργίες» τοῦ ὀπτικοῦ, ἀπὸ τὴν οὐίλσονικὴ μέχρι τίς σημερινές, μὲ τὴν ἐκπτώση τοῦ ὀπτικοῦ, συνεπάγονται μιὰν ἀλλιώτικη συμπεριφορὰ τοῦ θεάτρου ἀπέναντι στὰ media: στὸ θέατρο τοῦ Οὐίλσον, καθὼς αὐτὸ ἀπέρρεε εὐθέως ἀπὸ τὴ ροὴ τῶν εἰκόνων, οἱ συνεχεῖς ἀναμορφώσεις τῶν ὀπτικῶν στοιχείων καὶ παράλληλα ἢ ἄλλη χρῆση τοῦ χρόνου ἔτσι ὥστε ὁ χρόνος νὰ καθυστερεῖ, νὰ καθηλώνει τὸ βλέμμα, εἶχαν ὡς ἀποτέλεσμα τὴν παραγωγή μιᾶς αἰσθητικῆς ΜΕ καὶ ΚΑΤΑ τῶν media. Ὅμως γιὰ τίς δραματοουργίες ἐκπτώσεως τοῦ ὀπτικοῦ σήμερα μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ σκηρικὴ δημιουργία τοῦ Οὐίλσον, ἀφοροῦν ὄχι πλέον μιὰ αἰσθητικὴ ΜΕ τὰ media ἀλλὰ ὅπωςδήποτε μιὰ αἰσθητικὴ ΚΑΤΑ τῶν media. Τὸ θέατρο διεκδικεῖ νὰ τὸ δεχτοῦμε ὡς τόπο ἀντίστασης, τόπο ὅπου τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ θὰ ἀποπειραθεῖ νὰ ἀντιληφθεῖ τὸν κόσμον καὶ τὴ σκηνή, μὲ διαδικασίες ποὺ ἀνίστανται στὴν τρομοκρατία τῶν media.

Μὲ τὰ media ἐπιμένει νὰ δουλεύει ἓνας «ἀνανεωτῆς» τοῦ «θεάτρου τῆς εἰκόνας», ὁ Καναδὸς Ρομπέρ Λεπάζ ἀπὸ τὸ Κεμπέκ. Τὰ ὀπτικά ἐφφέ, οἱ προβολές στους τοίχους, οἱ ἀκροβασίες τῶν ἡθο-

ποιῶν ἀλλὰ καὶ μιὰ ιδιαίτερη μεταχείριση-μετάπλαση τῶν ἀξεσουάρ καὶ ἀντικειμένων τῆς σκηνῆς βασιλεύουν στὸ θέατρό του. Παραγωγή τοῦ Λεπάζ ἦταν τὸ κολλάζ *Shakespeare Radial Eye Movement* μὲ θεατροποιημένα ὄνειρα ἀπὸ τὰ σαιξπηρικὰ ἔργα *Ριχάρδος ὁ Γ΄*, *Ὀνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας* καὶ *Τρικυμία*, μὲ Γερμανοὺς ἡθοποιούς στὸ Ρεζιντεντσεάτερ τοῦ Μονάχου, στὸ πλαίσιο τοῦ Φεστιβάλ «Θέατρο τοῦ Κόσμου» (1993). Ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς τῆς ἐποχῆς τοῦ «βιντεοκλίπ» εἰκονογράφησε τὸ τελευταῖο μοιραῖο ὄνειρο τοῦ *Ριχάρδου τοῦ Γ΄* σὰν ὄνειρο «ἔφιππου θανάτου» καὶ παραλήρημα σὲ ψυχιατρικὴ κλινικὴ· τὸ *Ὀνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας* σὰν ἓνα παιχνίδι μετωνυμιῶν γιὰ τὸν ἀργαλειό, τοὺς ὑφάντες, τὴ λάσπη, τὸ ἀκάθαρτο, τὸ ἀπαγορευμένο. Ὅσο γιὰ τὸν ἔρωτα τῆς Μιράντας καὶ τοῦ Φερδινάνδου στὴν *Τρικυμία*, ἀποδόθηκε σὰν ὄνειρικὴ συνάντηση πρωτόπλαστων ἢ ψυχοπαθῶν, σκηνοθετημένη ἀπὸ τὸν Πρόσπερο μάγο, σαδιστῆ, θεραπευτῆ.

Μιὰ θεατρικὴ τοιχογραφία

Ἡ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑἰΣΘΗΤΙΚΗ συντρέχει τὸ θέατρο ὅταν αὐτὸ θέλει νὰ ἀναπτύξει ἓναν σύνθετο λόγο γιὰ τὸ περιεχόμενο καὶ τὰ ὅρια τῆς ἀναπαράστασης καὶ ἀπεικόνισης στὴ σκηνή. Στις ἀρχές τοῦ 1993, ὁ Ματτίας Λάνγκχοφ—«ματεριαλιστῆς τῆς σκηνοθεσίας» καὶ μεταμπρεχτικὸς ἀμφισβητήτης τῆς μπρεχτικῆς ὀρθοδοξίας— παρουσίασε στὸ Τεάτρ Ἀμαντιέ τοῦ παρισινοῦ προαστίου τῆς Ναντέρ μιὰ παράστασή του (1992) μὲ τὸ Τεάτρ Νασιονάλ τῆς Βρετάνης καὶ μὲ τὸ γνωστὸ ἔργο τοῦ Εὐγένιου Ο'Νήλ *Πόθοι κάτω ἀπὸ τίς λεῦκες*. Ἡ πρώτη αὐτῆ «ἀμερικανικὴ τραγωδία» (1924) μεταξύ Βίβλου, ἀρχαίου ἑλληνικοῦ δράματος καὶ κελτικῶν μύθων, μὲ τὸ μεγαλεῖο ἐνὸς ἀγροτικοῦ φρέσκο, μὲ Ἴρλανδοὺς πιονιέρους τῆς Νέας Ἀγγλίας στὰ 1850 καὶ μὲ σκοτεινὸ ἔρωτισμό, ἐνοχές, ὀρμέμφυτα θανάτου, ἀνέβηκε καὶ ἐρμηνεύτηκε ἔτσι ὥστε νὰ στοιχειοθετήσει ἓναν δυναμικὸ λόγο σχετικὰ μὲ τίς τριβὲς νατουραλιστικῶν καὶ ρεαλιστικῶν μορφῶν στὸ σύγχρονο θέατρο.

Με μιὰ φαντασμαγορική σκηνογραφία, πού ἐνέτασσε κυριολεκτικά τούς θεατές στο ἀμερικανικό τοπίο, στή ζωὴ τῆς φάρμας, στή μυθιστορηματική διάθεση τοῦ Ο' Νήλ, ἐνῶ συγχρόνως τούς κρατοῦσε σὲ ἀπόσταση ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος ἢ ἀπὸ τὰ ζωντανὰ ἐπὶ σκηνῆς ζῶα, ἀπὸ τὸ ἄλογο, τὶς ἀγελάδες, χάρις σὲ ἓναν κῶνο μὲ τούλι, τὸ Πόθοι κάτω ἀπὸ τὶς λεῦκες ἀποκρυστάλλωνε μιὰ σειρά ἐρωτημάτων γιὰ τὸ πραγματικό, τὴν ἀλήθεια καὶ τὴν ἀληθοφάνεια τόσο στοῦ θέατρο ὅσο καὶ στὸν κινηματογράφο. Ἡ κινηματογραφική ἐπιλογή ὁδήγησε τὸν Λάνγκχοφ στὸ νὰ παρουσιάσει τὸ δράμα τοῦ Ο' Νήλ σὰν ἐπική ταινία σινεμασκὸπ ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '50, μὲ τὴν ὑποβλητική φωνὴ τοῦ Ἀλαϊν Κυνὸ νὰ συνοδεύει τὴν ἀρχὴ κάθε πράξης καὶ νὰ διαβάζει τὶς σκηνικὲς ὁδηγίες ἀπὸ τὴ θέση τοῦ ἀφηγητῆ καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα. Ἡ θεατρική, ἐξάλλου, ἐπιλογή ὁδήγησε τὸ σκηνοθέτη στὸ νὰ παραθέσει στὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς ἐπικοῦ συνόλου τόσο ὀρισμένες βασικὲς νατουραλιστικὲς δομές, ἐνότητος μὲ τὸν τρόπο τοῦ Ἀντρέ Ἀντουάν καὶ σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ Ἐμίλ Ζολά, ὅσο καὶ διάφορες τομὲς, ρωγμὲς, ἀσυνέχειες μὲ τὸν τρόπο τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ. Στὴν παράσταση ὑπῆρχαν ἄκρως νατουραλιστικὲς λεπτομέρειες, αὐθεντικὰ στοιχεῖα, «φέτες ζωῆς», ἔτσι ὅμως ντεκουπαρισμένα καὶ μονταρισμένα στὸ ἐσωτερικὸ, ὄχι ἐνὸς «μιλιέ», ἀλλὰ μιᾶς τεχνιτῆς εὐρύτερης ἐνότητος, ὥστε νὰ λειτουργοῦν ἄλλοτε ὡς «στόπ καρέ» καὶ ἄλλοτε ὡς μέσα ἀνάδειξης συμπεριφορῶν μὲ βάση τὸ μπρεχτικό *gestus*.

Ἡ ψευδαίσθηση καὶ ἡ ἀληθοφάνεια βρῖσκονταν σὲ διαρκὴ ὑπονόμηση παρὰ τὸν ρεαλιστικὸ ζωγραφικὸ ὄριζοντα —ἐνα κυκλόγραμμα μὲ χρωματιστοὺς οὐρανοὺς καὶ πεδιάδες—, παρὰ τὴ νατουραλιστικὴ συγκεκριμενοποίηση τοῦ πάθους, ἀκόμη καὶ μερικῶν μελοδραματικῶν ἐξάρσεων ἀπὸ τούς ἠθοποιούς, παρὰ ἐπίσης τὴν ἀκριβὴ περιγραφὴ μιᾶς ἄγριας, χαοτικῆς καθημερινότητος στὴ σκληρὴ γῆ. Μοναδικὴ σκηνικὴ ἀλήθεια τῆς παράστασης ἦταν τελικὰ ἡ συγκέντρωση καὶ ἀντιπαράθεση, σὲ ἓνα σκηνικὸ «νοητικὸ ταμπλώ», μιᾶς σωρείας ὑλικῶν καὶ στοιχείων, καθὼς καὶ ὄλων τῶν νατουραλιστικῶν καὶ ρεαλιστικῶν μεθόδων, ἔτσι πού τὸ Πόθοι κάτω ἀπὸ τὶς

λεῦκες νὰ συνιστᾷ ἓναν ἀπολογισμό γιὰ τὴν προβληματικὴ τοῦ σκηνοποιῦ ρεαλισμοῦ ἀπὸ τὸν Ἀντουάν μέχρι τὸν Μπρέχτ.

Ὁ χρόνος τοῦ ἠθοποιῦ —χρόνος ἐσωτερικὸς μὲ τὶς καθαρὰ δικές του ἐπιταγές— καὶ ὁ παραστασιακὸς χρόνος, ἀποδεδειμμένοι ἀπὸ τούς καταναγκασμοὺς τῆς δράσης, ἀπὸ τὴν ἀνάγκη γιὰ ταχεία ἀνέλιξη καὶ ἔκβαση τοῦ δράματος, βρῖσκεται στὸ κέντρο τῆς ἐρευνας καὶ τῶν σκηνικῶν πραγματώσεων πού ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια ὑπογράφει ὁ Ρῶσος Ἀνατόλι Βασίλιεφ. Πολυσυζητημένη δουλειὰ τοῦ Βασίλιεφ ἐκτὸς Ρωσίας ἦταν καὶ ἡ *Μασκαράτα*, τὸ τετράπρακτο δράμα τοῦ Μιχαὴλ Λέρμοντοφ στὴν Κομεντί Φρανσαίξ (1992-93). Ὁ Βασίλιεφ συνέθεσε γιὰ τὴ *Μασκαράτα*, «ἔργο ρομαντικὸ, γραμμένο ἀπὸ ἓναν θρεμμένο μὲ τὸν Μπαίρον καὶ τὸν πρῶμο Πούσκιν», μιὰ σειρά ἀπὸ εἰκονοκλαστικὰ ταμπλώ, ὅπου ὁ αἰῶνας τῶν προσώπων, «κούφιος, ὅμως ἐκτυφλωτικός», μὲ τούς ἀλαζόνες καὶ αὐτοκαταστροφικοὺς ἀριστοκράτες, μὲ τούς ἐξουθενωτικοὺς χοροὺς, τὶς ἱντριγκες καὶ τὶς ἐπιθανάτιες μεταμφιέσεις μὲ τούς παίκτες καὶ μονομάχους, μὲ τὶς αὐτοτιμωρούμενες ὑπάρξεις καὶ τὶς μαῦρες ψυχές, ἐμβαίνει ἐφιαλτικά, ἀπόκοσμα, φαντασμαγορικά. Ὁ Βασίλιεφ ἀντιμετώπισε τὶς δραματουργικὲς δομές, τὸ χρόνο καὶ τὴ δράση μὲ ἀπόλυτη ἐλευθερία. Βυθίστηκε στὸ πνεῦμα τοῦ Λέρμοντοφ. Ἐψάξε γιὰ τὸ δηλητηριῶδες, τὸ μυστηριακὸ, τὸ φρενιτιῶδες, τὸ παράδοξο. Ἡ σκηνὴ τοῦ φόνου τῆς Νίνας ἀπὸ τὸν «ρομαντικὸ δαίμονα» μὲ τὴ Βαλερί Ντρεβίλ καὶ τὸν Ζάν-Λὺκ Μπουτέ ὑπῆρξε χάρις στὴ σκληράδα τοῦ ἀτσαλιῦ, τὴν ἱερατικὴ στατικότητα καὶ τὶς ὑποδόριες ἐντάσεις, ἓνα κομμάτι παραστασιακῆς ἀνθολογίας. Ὁ Βασίλιεφ ἐγκατέστησε τούς καταραμένους ἥρωες τοῦ Λέρμοντοφ στὴν καρδιά τοῦ ρωσικοῦ μυστικισμοῦ καὶ σὲ ντοστογιεφσκιὰ ὑπόγεια. Ὅπως τὸ δράμα τοῦ Λέρμοντοφ ἔλκεται ἀπὸ τὴν ἀκρότητα τῆς τρέλας, ἔτσι καὶ τὴν παράσταση τοῦ Βασίλιεφ τὴν εἴλκυε ἡ δυνατότητα ὑπέρβασης τῶν ὄρων καὶ τῶν ὁρίων τῆς.

Ἄρχισε ἢ δὲν ἄρχισε ὁ παραστασιακὸς χρόνος; Οἱ ἠθοποιοί, καθὼς μιλοῦσαν μὲ τούς θεατὲς γιὰ τὰ πρόσωπα πού πρόκειται νὰ «ἐνσαρκώσουν» ἐντὸς ὀλίγου καὶ συγχρόνως γιὰ τούς ἴδιους τούς αὐτοσχεδιασμοὺς τους, καλλιεργοῦσαν στὸ θεατὴ τὴν ἐντύπωση μιᾶς

μεταιχμιακῆς ζώνης ὅπου ἀναμενόμενη παράσταση καὶ παράσταση αὐτῆ καθεαυτὴν συγχέονται. Ἡ αἴσθησις ἐνὸς ἀσαφοῦς καὶ χαοτικοῦ χρόνου ἦταν κυρίαρχη στοὺς ντοστογιεφσκικούς Δαιμονισμένους πού ὁ Βέλγος Τιερρὺ Σαλμὸν εἶχε παρουσιάσει στὸ Μόναχο, στὸ φεστιβάλ Τεάτερ ντέρ Βέλτ (Θέατρο τοῦ Κόσμου).

Στὴν ἀχανὴ αἴθουσα τῆς Μουφάτχαλε, βαμμένη μπλέ βαθύ, μπροστά σὲ κατασκευές ἀπὸ μέταλλο καὶ ξύλο πού θύμιζαν κλουβιά, ἀλλὰ καὶ σὲ σκαλωσιές, προβολεῖς, καθρέφτες, οἱ δυὸ χωριστὲς ὀμάδες τῶν θεατῶν περίμεναν στὶς κερκίδες τους, μαζί μὲ τοὺς Ἰταλούς, Ρώσους καὶ Βέλγους ἠθοποιούς τῆς παράστασης, τὸν «Πρίγκιπα» Νικολάι Σταυρόγκιν. Τὰ ντοστογιεφσκικά πρόσωπα τῶν Δαιμονισμένων προέκυπταν σὲ κάθε χώρῳ ὕστερα ἀπὸ τοὺς αὐτὸςχεδιασμούς καὶ τὶς συζητήσεις μὲ τοὺς θεατές. Ὁ Τιερρὺ Σαλμὸν καὶ ἡ ὀμάδα του ἔκαναν πρόβες στὴν Ἁγία Πετρούπολη, ὅπου οἱ ἠθοποιοὶ κυκλοφοροῦσαν στοὺς δρόμους τῆς πόλης ὡς πρόσωπα τοῦ μυθιστορημάτος, ἐνῶ στὴ Μόσχα συνεργάστηκαν μὲ τὸ σκηνοθέτη Βασίλιεφ πρὶν καταλήξουν στὰ Πάθη: σκηνές ἀπὸ τοὺς Δαιμονισμένους γιὰ τὶς καταστάσεις, τὶς ἀνθρώπινες ἐξαρτήσεις, τὰ αἰσθηματά καὶ τὰ ἐρέβη τῆς ψυχῆς.

Τὸ θέατρο ὡς ἐξαίρεση

ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ, ἐξαίρεση στοὺς κανόνες τοῦ θεάματος ἀλλὰ καὶ ἐξαίρεση στὴν κρατούσα παραστασιακὴ πρακτικὴ, θέλουν νὰ εἶναι οἱ παραστάσεις ἐκεῖνες πού βγαίνουν ἀπὸ τὰ πλαίσια τοῦ συνηθισμένου παραστασιακοῦ χρόνου: θεάματα ὅχι ἀπλῶς δύο, τριῶν, τεσσάρων, ἀκόμη καὶ πέντε ὥρων, ἀλλὰ θεάματα κάτι περισσότερο ἀπὸ πολὺωρα, πού διαρκοῦν μιὰν ὀλόκληρη νύχτα, πού συνεχίζονται ἐπὶ πολλὰς ἡμέρες, πού καταλαμβάνουν διαδοχικὰ μερόνυχτα. Ἡ ἐπιβολὴ ἐνὸς χρόνου ἄλλου ἀπ' αὐτὸν πού ὑπαγορεύουν οἱ ἀρχές τῆς θεατρικῆς ἐμπειρίας σὲ καθημερινὴ βάση συνιστᾷ τὴ θεμελιακὴ ἰδέα γύρω ἀπὸ τὴν ὁποία οἱ ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου ὀργανώνουν τέτοιες δοκιμασίες χρόνου, μὲ αἰσθητικὲς ἐπι-

πτώσεις σὲ ὅλους τοὺς συμμετέχοντες, τόσο ἠθοποιούς ὅσο καὶ θεατές.

Μιὰ ὀκτάωρη ἐκδοχὴ τοῦ μπρεχτικοῦ Φάτσερ ἀπὸ τοὺς φοιτητὲς θεατρολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Γκαίτε τῆς Φρανκφούρτης ἦταν ἓνα ἀπὸ τὰ μικρὰ καὶ χαρακτηριστικὰ παραδείγματα θεατρικῶν ἐργασιῶν πού προβληματίστηκαν γύρω ἀπὸ ἓνα θέατρο τῆς ἐξαίρεσης. Οἱ φοιτητὲς ἐρμήνευσαν μέχρι τὶς πρῶτες πρωινὲς ὥρες τῆς ἐπόμενης μέρας τὸ ἀνομοιογενὲς ὑλικὸ τοῦ Μπρέχτ, «ἐκθετόντάς» το στοὺς διάφορους χώρους ἐνὸς ἀχανοῦς, μνημειακοῦ κτιρίου ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '20 καὶ μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ ἀρχιτέκτονα Πέλτσιχ. Ἐδῶ ἡ ἐμπειρία τοῦ χρόνου συμβάδιζε μὲ ἐκεῖνη τοῦ χώρου ὅπως συνήθως συμβαίνει σὲ παρόμοιες ἐξαιρετικὲς περιπτώσεις, καθὼς ὁ χρόνος καὶ ὁ χώρος τοῦ θεάματος ἔλκονται ἀμοιβαῖα παρασύροντας ὁ ἓνας τὸν ἄλλον πρὸς ἓναν χωρόχρονο εἰδικὸ πού ἐξαιρεῖται ἀπὸ τὸν κανονικὸ.

Τὶ ὅμως σημαίνει ἡ ἐπιδίωξη θεαμάτων μὲ τεράστια διάρκεια σὲ μιὰν ἐποχὴ φοβερῶν ταχυτήτων καὶ ἐνῶ ἔχουμε σὲ βαθμὸ ὑπέρτατο ὀξυμμένη τὴν αἴσθησις τῆς ἐπιτάχυνσης; Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ποῦ ἀντλεῖ τὴ δυναμικὴ του τὸ σημερινὸ αἴτημα τῆς ἐξαιρετικότητος μολονότι στὸ θέατρο ἀκμάζουν γενικὰ οἱ ἰσοπεδωτικοὶ μηχανισμοὶ καὶ τὰ ψυχολογικὰ στερεότυπα;

Ὁ χρόνος εἶναι ἱερός, κυρίως μάλιστα ὅταν εἶναι χρῆμα μὲ τὸν τρόπο πού αὐτὸ συμβαίνει στὶς μέρες μας. Τὴν ἱερότητα τοῦ χρόνου διεκδικεῖ πρὸς ἴδιον ὄφελος ἡ θεατρικὴ τέχνη κάθε φορὰ πού ἐξ-αιρεῖ παραστάσεις ἀπὸ τὰ θεατρικὰ εἰωθότα, πού ἐκτρέπει τὴ χρονικὴ ροὴ τους προκειμένου αὐτὲς νὰ λειτουργήσουν χωρὶς τοὺς καταναγκασμούς τῆς συντομίας ἢ τῆς σπουδῆς. Τὸ βύθισμα σὲ ἓναν χρόνο διαφορετικὸ, ἀνήκουστο, προικισμένο μὲ τὴν ὑπεροχὴ τῆς παραδοξότητος καὶ τὸ προσὸν τῆς παράβασης κανόνων, εἶναι μιὰ διαδικασίᾳ μνήμης πού ἀφήνει ἀνεξίτηλα ἔχνη στὴ συνείδηση ὅσων παίρνουν μέρος στὴν παράσταση, καθὼς αὐτὴ ἔχει τὴ σημασίᾳ καὶ τὴν ἀξία τῆς οὐ-τοπίας ἀπέναντι στὸν κοινὸ τόπο.

Τὸ αἴτημα τῆς ἐξαιρετικότητος συνδέεται μὲ τὴν ἀνάγκη νὰ καταλάβει ἡ θεατρικὴ πράξις καὶ κατὰ συνέπεια τὸ θεατρικὸ βίωμα μιὰ

ξεχωριστή θέση στην αλυσίδα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ὅσο πιὸ ἰδιότυπη, ἀποκλειστικὴ εἶναι ἡ θεατρικὴ ἐμπειρία, ὅσο παρεκκλίνει ἀπὸ τὴ ρουτίνα τῶν θεατρικῶν ἐθίμων μέσα στὴν ἀστικὴ κοινωνία τῆς ἐργασίας καὶ τῆς ἀποδοτικότητας, τόσο ἀναθερμαίνεται τὸ ὄραμα ἑνὸς θεάτρου μὲ ἱερὸ χαρακτῆρα, πού ὑπακούει στὴ λογικὴ τῶν ἐξαιρετέων ἡμερῶν, τοῦ τελετουργικοῦ, τῆς εἰδικῆς γιορτῆς.

Στις δεκαετίες τοῦ '70 καὶ τοῦ '80, ἡ μεγάλη διάρκεια τῶν θεαμάτων εἶχε συστηματικὰ συνδυαστεῖ μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν κειμένων στὸ ἀκέραιο. Ὁλόκληρο τὸ κείμενο, χωρὶς περικοπές, μὲ ἀνάδειξη τῶν πραγματικῶν διαστάσεων του, στάθηκε τὸ κύριο μέλημα μερικῶν ἀπὸ τοὺς πιὸ γνωστούς σκηνοθέτες στὴν Εὐρώπη, ἀνάμεσά τους ὁ Πέτερ Στάν (Ὁρέστεια) καὶ ὁ Ἄντουαν Βιτέζ (Τὸ ἀτλαζέιο γοβάκι). Ὁ σεβασμὸς στὴ γλώσσα τοῦ κειμένου καὶ ἡ δουλειὰ πάνω στὴν κειμενικότητα συμπλήρωναν τὰ ἀναλυτικὰ διαβήματα αὐτοῦ τοῦ τύπου ὅπου ὁ σκηνοθέτης ἦταν σὲ ἀναζήτησι μιᾶς ποιητικῆς μὲ τὴν πληρέστερη δυνατὴ μορφή. Ἡ παράστασή του προϋπέθετε ἕναν θεατὴ ὑπομονετικό, διατεθειμένο νὰ παρακολουθήσει ἐπὶ ὥρες τίς πτυχές τοῦ κειμένου στὸ ξετύλιγμά τους.

Παράλληλα μὲ τὸ δραματικὸ ἔργο στὴν ἀκέραιη παραλλαγή του, τὰ μεγάλα ἔπη τῆς ἀνθρωπότητας καὶ οἱ ἱερές γραφές, ἀπὸ τὴν Ἰλιάδα ὡς τὸ Μαχαμπχάρατα, τροφοδότησαν παραστάσεις ὅπου ἡ ἐξαιρετικὴ ἐμπειρία τοῦ ἐπικοῦ, ἀφηγηματικοῦ χρόνου συμπορευόταν μὲ ἐκείνη τοῦ σπάνιου, τοῦ ἀπροσδόκητου χώρου. Ὁ Πῆτερ Μπρούκ χρειαζόταν γιὰ τὸ πολύωρο Μαχαμπχάρατα τὴ φυσικὴ αἴγλη τῶν λατομείων, ἐνῶ ὁ Γιόζεφ Ζάιλερ ἀπὸ τὴν πειραματικὴ ομάδα «Ἄγγελους Νόβους» στὴ Βιέννη ἕναν κτιριακὸ κολοσσὸ μὲ μινιμαλιστικὴ ἐσωτερικὴ διευθέτησι γιὰ τὴ θεατρικὴ «ἀνάγνωσι» τῆς Ἰλιάδας πού διαρκοῦσε πολλὰ συνεχῆ μερόνυχτα. Στις περιπέτειες τῶν κειμένων μέσα σὲ φυσικούς καὶ οἰκοδομημένους χώρους μὲ γνώμονα πάντα τὴν ἐξαιρετικὴτητα εἶχαν πρωτοστατήσῃ σκηνοθέτες ὅπως ὁ Κλάους Μίκαελ Γκρόμπερ καὶ ὁ Λούκα Ρονκόνι. Ἡ ἴδια ἡ μορφή τῆς θεατρικῆς ἐπικοινωνίας καὶ ἡ ἐγγραφή τοῦ κειμένου σὲ συγκεκριμένο περιβάλλον, μιὰ χρονικότητα καὶ ἐδαφικότητα ἐξειδικευμένες, ἦταν οἱ ἀφετηρίες τῶν ἐξαιρετικῶν διαβημάτων τους.

Ὁ ἐξαιρετικὸς ὅμως χρόνος δὲν εἶναι μόνο ὑπόθεσι τῆς μεγάλης διάρκειας ἀλλὰ καὶ ὑπόθεσι τῆς βραδύτητας, ὅταν δηλαδὴ εὐνοεῖται ἕνας παραστασιακὸς χρόνος μὲ ἐπιβραδυνόμενους ρυθμούς, μὲ βῆμα σημειωτόν, μὲ μειωμένες ταχύτητες: σὰν νὰ μπαίνουν τὰ σκηνικὰ πράγματα, μὲ ἐξονυχιστικὴ διάθεσι, κάτω ἀπὸ ἕναν φακὸ μεγεθυντικό.

Θρυλικὴ εἶναι πλέον ἡ βραδύτητα τῶν παραστάσεων τοῦ Ρόμπερτ Οὐίλσον: μιὰ πρόκλησι ἀνευ προηγουμένου σὲ ἕνα κοινὸ κινούμενο μὲ ὅλη τὴν ταχύτητά του καὶ σὲ θεατὴς δέσμιοι τοῦ ἱλιγγώδους, ἐντελῶς ἀπροετοίμαστους, στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70, γιὰ μιὰ τέτοιου εἶδους ἐξαιρετικότητα.

Πόσες πληροφορίες καὶ ποιὸ ποσὸ δραματικῆς ἀνέλιξις ἐπίζητεῖ ὁ θεατὴς σὲ μιὰ μονάδα χρόνου; Ὁ Οὐίλσον καὶ ταυτόχρονα ὅσοι σκηνοθέτες ἐπεξεργάστηκαν τὴν ἔννοια τῆς σκηνικῆς ἀργοπορίας, τῆς χρονοτριβῆς στὸ ἐσωτερικὸ τῶν σκηνικῶν εἰκόνων εἰσάγοντας μιὰν ἄλλη οἰκονομία καὶ αἰσθητικὴ τοῦ παραστασιακοῦ χρόνου, παραμένουν δημιουργοὶ ἑνὸς θεάτρου μὲ στόχο τὴν ἐξαίρεσι καὶ τὸ ἐξαιρετικό.

Ἀκριβῶς ἐπειδὴ ὁ σημερινὸς θεατὴς δὲν ἔχει καιρὸ γιὰ χάσιμο, ἐπειδὴ δὲν τοῦ περισσεύει χρόνος, ἐπείγει ὄχι ἡ ἐπίστευσι ἀλλὰ ἡ ἐπιβράδυνσι τοῦ θεατρικοῦ βλέμματος. Ὡστε ἡ παράστασι νὰ καταλάβει τὴν πρέπουσα, ἐξαιρετικὴ, βιωματικὴ θέση της. Ἡ βραδύτητα τῶν οὐίλσονικῶν παραστάσεων ἦταν ἕνας ἀκόμη τρόπος γιὰ ἐπίκλησι τοῦ ἱεροῦ χρόνου, μιὰ ἀπόπειρα ἴσως ἀνάκλησής του ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς μαγείας στὸ βιαστικὸ παρόν. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ αἴσθησι τῶν πρώτων, ριζοσπαστικῶν θεαμάτων τοῦ Οὐίλσον ὑπῆρξε τόσο μαγικὴ.

Σὲ μιὰ παράστασι μὲ βραδύτατους ρυθμούς ὁ θεατὴς μπορεῖ νὰ σταθεῖ στὴ λεπτομέρεια. Νὰ ἐμβαθύνει σὲ κάτι φαινομενικὰ ἐπουσιῶδες. Νὰ ἀφεθεῖ σὲ συνειρμούς καὶ νὰ ὄνειρευτεῖ. Νὰ παρακολουθήσει ἀπὸ κοντὰ τίς ἐντάσεις τοῦ παιξίματος διακρίνοντας στὴ χειρονομία, στὴν κίνησι, στὴν ἔκφρασι στοιχεῖα πού πρὶν δὲν τοῦ ἦταν ὁρατά. Σὲ μιὰ κατ' ἐξαίρεσι λειτουργία τὸν ὀδηγοῦν τὰ θεάματα μὲ τοὺς «ἄλλους» χρόνους, αὐτὰ ὅπου οἱ σκηνοθέτες ἀρνοῦνται νὰ με-

τρήσουν τὸ χρόνο μὲ μέτρα ρεαλιστικά, καθὼς δὲν φοβοῦνται νὰ κυνηγήσουν γιὰ τὴν τέχνη τὸ ὑπέρμετρο, τὴν ὑπερβολή, τὴν ἐξαίρεση.

Τέτοια παιχνίδια μὲ τὸ χρόνο δικαίωνουν τοὺς ἀνθρώπους τῆς σκηνηκῆς τέχνης. Ἀπὸ τὴ φράση τοῦ Σίλλερ στὸ δέκατο πέμπτο Γράμμα γιὰ τὴν «Αἰσθητικὴ Ἀγωγή τοῦ Ἀνθρώπου», «ὁ ἀνθρώπος παίζει μόνον ὅπου εἶναι ἀνθρώπος μὲ ὅλη τὴ σημασία τῆς λέξης καὶ ἀνθρώπος ἐξ ὀλοκλήρου εἶναι μονάχα ὅταν παίζει», κάνω τὸ ἀκόλουθο φραστικὸ παιχνίδι: «Ὁ σκηνοθέτης παίζει μὲ τὸ χρόνο ὅπου εἶναι σκηνοθέτης μὲ ὅλη τὴ σημασία τῆς λέξης καὶ σκηνοθέτης ἐξ ὀλοκλήρου εἶναι μονάχα ὅταν δοκιμάζεται στὸ παιχνίδι τοῦ χρόνου».

Ὁ θεατῆς ὡς καλλιτέχνης τοῦ μέλλοντος

ΒΕΒΑΙΩΣ καὶ ἡ θεματικὴ τοῦ χρόνου ἐμπνέει φιλοσόφους, καλλιτέχνες, ἐπιστήμονες, ποιητές. Ἀφοῦ πολλοὶ ἀσχολοῦνται μὲ τὸ νόημα καὶ τὴν αἴσθηση τοῦ χρόνου, τὴν ταχύτητα καὶ τὴ συγχρονικότητα, τὸν αὐθεντικὸ χρόνο καὶ τὸ “*timing*” ἢ τὶς νέες διαστάσεις τῆς ἐμπειρίας τοῦ χρόνου, ὅπως αὐτὲς ὑπαγορεύονται ἀπὸ τὰ ἠλεκτρονικὰ media καὶ τὶς τεχνολογίες.

Ἡ ἔννοια τοῦ χρόνου κατεῖχε πάντα σημαίνουσα θέση στὸ θέατρο τοῦ 20οῦ αἰώνα. Καὶ δὲν εἶναι μόνον οἱ μοντέρνες δραματοποιήσεις ποὺ ἔχουν ἐπιφυλάξει ξεχωριστὴ μεταχείριση στὸ χρόνο, ἀναδεικνύοντάς τον σὲ μείζον δραματικὸ ζήτημα: ὁ Τσέχοφ, λόγου χάριν, μὲ τὶς ἐντάσεις ἀνάμεσα στοὺς διαφορετικῆς ποιότητας χρόνους τῶν προσώπων τοῦ δράματος. Ὁ Μπέκετ, ἓνας φιλόσοφος τοῦ προυστιακοῦ χρόνου, ἐνῶ παρακολουθεῖ τὸ διακεκομμένο νῆμα τοῦ βιώματος καὶ ἐνῶ τὸ ἄ-χρονο, ἡ ἄρση τοῦ χρόνου, ἡ ἐκτὸς χρόνου ἀναμονὴ καθορίζουν τοὺς χώρους καὶ τὶς μορφές. Ὁ Χάινερ Μύλλερ ἐπίσης, ὅταν συνθέτει τὸν χρονικὸ ὄριζοντα τῶν κειμένων του μὲ ἀντιθετικὲς χρονικότητες, ἀπὸ τὴ σκοπιὰ πάντως τῆς χρονικῆς ἀσυνέπειας καὶ τῆς πολλαπλῆς προοπτικῆς.

Ὡστόσο, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς δραματοποιήσεις καὶ οἱ ἴδιες οἱ παραστάσεις ἔχουν ἀποδείξει πόσο τὰ διαχρονικὰ στοιχεῖα προσφέρονται γιὰ

τὸ ἀνέβασμα τῶν κλασικῶν ἔργων στὶς ἡμέρες μας. Ὁ παράγων χρόνος εὐνοήθηκε ἐξάλλου ἀπὸ ἐκείνες τὶς μορφές θεάτρου ποὺ ὀργανώνουν τὸ παραστασιακὸ καθεστῶς τους μὲ βάση τὸ χρόνο τοῦ θεατῆ: ἓναν γρήγορο ἢ ἀργὸ χρόνο γιὰ τὸ ἀκουσμα, τὸ κοίταγμα, ἀκόμη καὶ τὴ σωματικὴ συμμετοχὴ του στὸ θέαμα. Ἔτσι στὰ χάπενινγκ καὶ στὰ γεγονότα, στὶς δράσεις καὶ στὶς περφόρμανς, ὁ συγκεκριμένος χρόνος τῆς σωματικῆς παρέμβασης, ἡ αἰσθητικὴ τοῦ στιγμιαίου καὶ τοῦ παροδικοῦ, οἱ κατηγορίες τῆς παρουσίας-ἀπουσίας ἦταν ἀνεκάθεν δεδομένα πρωταρχικῆς σημασίας.

Ὁ συσχετισμὸς τοῦ Τσέχοφ μὲ τὴ σημερινὴ καθημερινότητα, τοὺς τρόπους ἐπικοινωνίας, τὴν αἴσθηση τοῦ παρόντος, μὲ τὸν τρόπο ποὺ αὐτὰ βιώθηκαν ἀπὸ τὴ γενιὰ τοῦ '90, καὶ συγχρόνως τὸ ξεπέραςμα τοῦ σκηνοθετικοῦ λόγου μέσα ἀπὸ τὴν τελεστικὴ διαδικασίαν χαρακτηρίζαν τὸ Βουσσινόκηπο τοῦ Στέφαν Πούχερ, στὸ «*Τεάτερ Μπάτζελ*», τὸ «*Θέατρο τῆς Βασιλείας*».

Ἐκεῖ ὁ Πούχερ πρότεινε ἓναν Τσέχοφ ἰλαρό, εὐθύ, δραστικὸ, γρήγορο. Γιὰ ἓναν σκηνοθέτη ὅπως αὐτός, ποὺ τὸν συγκινοῦν οἱ μορφές τοῦ ἐναλλακτικοῦ θεάτρου ἢ τὸν ἀπασχολοῦν κυρίως οἱ θεατρικὲς δράσεις καὶ ἐπεμβάσεις σὲ ἐξωθεατρικοὺς χώρους, μέσα στὴν πόλη, ἢ περφόρμανς καὶ ἡ βιντεο-τέχνη, τὰ πειραματικὰ διαβήματα γύρω ἀπὸ «*κοινωνικὲς καταστάσεις*», βασικὰ νεολαιίστικες, δὲν ἦταν αὐτονόγη ἡ ἐνασχόληση μὲ τὸν κορυφαῖο Ρῶσο συγγραφέα, ἓναν κλασικὸ τοῦ μοντέρνου θεάτρου. Ὁ περιφημὸς Βουσσινόκηπος, καθὼς κουβαλεῖ ὄχι μονάχα τὸ μῦθο τῆς τσεχοφικῆς γραφῆς καὶ ποιητικῆς, ἀλλὰ καὶ τὸ φορτίο μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ παραστάσεις-μύθους ποὺ σημάδεψαν τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο ἀπὸ πλευρᾶς σκηνοθεσίας καὶ ἐρμηνειῶν, δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ ἀνταποκριθεῖ στὸ αἰσθητικὸ αἶτημα τοῦ στιγμιαίου, τοῦ τωρινοῦ, τοῦ προσωπικοῦ, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀντλεῖ τὴ δυναμικὴ του τὸ θέατρο τοῦ Πούχερ. Τὸ μὴ αὐτονόγη ὅμως μπορεῖ στὴν τέχνη καὶ ἰδιαίτερα στὸ θέατρο νὰ δώσει καρπούς, ν' ἀποδείχτει γόνιμο καὶ ἐλκυστικὸ. Τέτοια ἀποδείχτηκε ἡ περίπτωση τοῦ Βουσσινόκηπου τῆς Βασιλείας μὲ ἓναν «*νέο τσεχοφισμό*» ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν ψυχολογικὴ, διαλογικὴ καὶ ἠθικὴ καθημερινότητά μας.

Ύστερα από τον πρώτο έκσυγχρονιστικό Τσέχοφ του, ο Στέφαν Πούχερ, πού στήν «Ντοκουμέντα Χ» του Κάσσελ είχε 15 minutes to Comply μαζί με την ομάδα Gob Squad παρασύροντας τους θεατές ανάμεσα στις ηλεκτρικές γραμμές του μετρώ και στις πλατφόρμες, ανέβασε το Γλάρο, στο Ντούτσες Σάουσπηλχάους του Άμβούργου, έγκατεστημένος στο μεταξύ στη Ζυρίχη ως μόνιμος σκηνοθέτης του εκεί Σάουσπηλχάους δίπλα στον Κρίστοφ Μαρτάλερ. Σέ ένενήντα λεπτά έλεγαν οι ήθοποιοι τὸ κείμενο τοῦ Βυσσινόκηπου πού χρειάζεται περίπου τρεῖς ὥρες γιά νά παρασταθεῖ ἀπό ὅσους ἐρμηνευτές ρίχνουν βάρος στις παύσεις και στην ἀτμόσφαιρα, στο μελαγχολικό κλίμα τῆς ἀπώλειας, στο ἀνείπωτο και στο ἀνεκπλήρωτο, πού φαίνεται νά ὑποβόσκουν κάτω ἀπό τίς λέξεις.

Ἄλλοτε παρατεταγμένοι σέ εὐθεία γραμμὴ στο προσκηνίο, μετωπικά, ἀπέναντι στο κοινό, ἄλλοτε σκορπισμένοι στην ἄδεια σκηνή σέ στοιχειώδη διάταξη, οἱ ήθοποιοι ἦταν μέλη ἑνὸς χοροῦ. Φορώντας σύγχρονα κοστούμια και ἀπευθυνόμενοι στους θεατές, ἀκόμη κι ὅταν μιλοῦσαν ἀναμεταξύ τους, ἔπαιζαν ζωνρά, σχηματικά και με ἑλαφρά εἰρωνεία τίς καταστάσεις, πού, ἐνῶ προέρχονταν ἀπό τὴν τσεχοφική τετράπρακτὴ «κωμωδία», θά μπορούσαν νά εἶναι και δραματικά στιγμιότυπα, σύντομες ὁμολογίες, καταθέσεις σέ μιὰ κομηντὶ γραμμένη στις μέρες μας.

Τὸ φευγαλέο τοῦ χρόνου. Ἡ προσωπικὴ ἀναφορὰ στο βιωμένο παρελθὸν ἀπό τὴν κοινότοπη ἄχαρη στιγμή ἑνὸς τετριμμένου παρόντος. Ἡ κουβέντα καθενὸς πρὸς τὸν ἄλλον πού παίρνει τὴ μορφή διαλόγου, ἀποτελοῦσε τελικά μιὰ διαπίστωση, ἕναν μονόλογο χωρίς πραγματικὸ παραλήπτη. Τὰ πρόσωπα συμπίπτουν ἐπάνω στη σκηνή λίγο παράλογα ὅπως και στη ζωὴ. Ἀπὸ τὴν κοινὴ ζωὴ, τὸν κοινὸ καθημερινὸ τους χρόνο, φτιάχνεται ἡ κοινότητά τους: «Καθοριστικὸ γιά τὸν Τσέχοφ εἶναι ὅτι τὰ πρόσωπα συμβιώνουν» ἔλεγε ὁ ποιητῆς Ὅσσιπ Μάντελσταμ.

Τὴ δεκαετία τοῦ '90, σέ ὀρισμένες γερμανικὲς παραστάσεις ἡ προσέγγιση τῶν τσεχοφικῶν κειμένων γινόταν μέσα ἀπὸ ἕνα μπεκετικό πρίσμα. Τὰ πρόσωπα συσχετίζονταν με μιὰ φιλοσοφία τοῦ χρόνου, τῆς ὁμιλίας και τῆς συνομιλίας, πού προϋπέθετε τὸν Μπέκετ.

Στο Βυσσινόκηπο τοῦ Πούχερ, ὅμως, ἡ παράθεση τῶν προσώπων ἐπὶ σκηνῆς, ἡ ἐπιφανειακότητα τῶν ἐπαφῶν και συμπεριφορῶν, ἡ ψυχρότητα και ἡ τυποποιημένη ἐμφάνισή τους προϋπέθεταν τὸν κόσμο τῶν media. Τὴ γυαλάδα τῆς ὀθόνης τοῦ ὑπολογιστῆ, τὴ μηχανικὴ διάσταση τῆς ἠχητικῆς και τῆς ὀπτικῆς κουλτούρας, τὴ φλύαρη και ἀνώδυνη ἐκμυστήρευση τῶν talkshows. Ὁ Λιοπάχιν φοροῦσε ἕνα καινούργιο κολλαριστὸ τζήν πού δὲν πρόλαβε νά τὸ φέρει στὰ μέτρα του. Ἡ Λιούμποβα μιλοῦσε σέ ἕνα κινητὸ τηλέφωνο γιά νά κλάψει και ν' ἀκούσει τὰ τρυφερά λόγια τῆς κόρης της ὅταν ὁ βυσσινόκηπος χάρθηκε. Ὁ Φίρς, λησμονημένος στην τέταρτὴ πράξη τοῦ ἔργου, ἔβλεπε νά γυρίζουν τὰ πρόσωπα σὰν φαντάσματα, καθὼς με ἕνα βίντεο προβάλλονταν στους τοίχους οἱ στοιχειωμένες σκιές τους. Ὁ νεαρὸς ὑπηρετῆς Γιάσα ἔπαιζε κιθάρα τραγουδώντας στὰ ἀγγλικά και μιλώντας γιά τὸ χρέμα κατὰ τὰ χρηματιστηριακά εἰωθότα τῆς ἐποχῆς μας. Μιὰ βιντεοσκοπημένη συνέντευξη πρόβαλλε τίς ἀπαντήσεις περαστικῶν ἀπὸ κάποια ἔρευνα τοῦ θιάσου στο δρόμο, ἀποκαλύπτοντας τὴ μὴ σχέση τῶν κατοίκων τῆς πόλης με τὸν Τσέχοφ.

Τὸ σήμερα ὅμως, στην παράσταση τοῦ Πούχερ, δὲν ἦταν ἀπλῶς θέμα κοστουμιῶν, τεχνολογικῶν μέσων και ἐμβόλιμων στοιχείων. Ἦταν ὑπόθεση πού ἀνάγεται στον τρόπο τῶν δοκιμῶν, πού ἀφοροῦσε τὴν ὑποκριτικὴ διαδικασία και κυρίως τὴν πραγματικότητα τοῦ ήθοποιου πρὶν ἀπὸ τὴν παράσταση και κατὰ τὴ διάρκειά της. Οἱ πρόβες ἔγιναν ἔξω ἀπὸ τὸ θέατρο, σέ διάφορα σημεῖα τῆς πόλης πού προσέφεραν ἀτόφιο, αὐθεντικὸ ὕλικὸ γιά αὐτοσχεδιασμούς. Τὸ βίντεο χρησιμοποιήθηκε γιά νά βοηθήσει τους ήθοποιούς νά ἀποστασιοποιηθοῦν ἀπὸ τὸ ρόλο και νά ὀργανώσουν ἀλλιῶς τὸν ἑαυτὸ τους, τὴν παρουσία τους στη σκηνή.

Ὅταν ὁ Τσέχοφ ἔγραφε τὸ Βυσσινόκηπο, παρατηροῦσε τὴ συμπεριφορὰ τῶν ήθοποιῶν στην πραγματικὴ ζωὴ τους. Πολλὰ ἀπ' ὅσα ἔκαναν περνώντας τὸ χρόνο τους και οἱ ἴδιες οἱ ιδιότητές τους τροφοδότησαν τὸ ἔργο, σύμφωνα με τὴ μαρτυρία τοῦ Στανισλάβσκι. Ὁ πραγματικὸς χρόνος τῶν ήθοποιῶν και ἡ σωματικότητά τους ἦταν τὸ θεμέλιο τῆς παράστασης τοῦ Πούχερ. Τὸ σήμερα, με τίς τσεχοφικὲς πλευρές του, ἡ κατάληξή της.

Έντονο ενδιαφέρον δείχνουν για τὸ χρόνο τοῦ θεατῆ καὶ οἱ δημιουργοὶ ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες. Παράδειγμα ὅσοι κάνουν βίντεο-τέχνη καλώντας τὸ θεατῆ νὰ μετακινηθεῖ στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς σκηνοθετημένης πραγματικότητας, νὰ δεῖ σὲ ὀρισμένο χρόνο ἓνα ἔργο μὲ εἰκόνες ὄχι στατικές ἀλλὰ κινούμενες, νὰ πάρει μέρος σὲ μιὰ διαδικασία ἢ ὁποία χωρὶς τὴν εἰδικῆ περιεχομένου διάρκεια θὰ ἦταν ἀδιανόητη. Ἡ βίντεο-τέχνη καὶ οἱ βίντεο-εγκαταστάσεις προτείνουν στὸ θεατῆ ἓνα ἄλλο εἶδος θεάτρου. Μολονότι ἐντάσσεται ἀμέσως σὲ ἓνα περιβάλλον σὰν νὰ ἦταν σὲ αἴθουσα θεάτρου, ὁ θεατῆς μπορεῖ νὰ ἐπιλέξει τὴ δική του ταχύτητα, τὸν δικὸ του τρόπο συμπεριφορᾶς καὶ συνύπαρξης μὲ τοὺς ἄλλους παρατηρητῆς-θεατῆς. Μὲ ἄλλα λόγια, ὁ θεατῆς τῆς βίντεο-εγκατάστασης διαχειρίζεται τὸ χρόνο τοῦ θεάματος ἐντελῶς προσωπικά.

Ἡ μεγάλη ἀναδρομικὴ ἔκθεση μὲ βίντεο-εγκαταστάσεις τοῦ Ἀμερικανοῦ καλλιτέχνη Bill Viola, πρῶτα στὸ Μουσεῖο Στέντελικ τοῦ Ἀμστερνταμ καὶ ὕστερα στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Φρανκφούρτης, παρεῖχε ἀφθονο ὑλικὸ γιὰ προβληματισμὸ γύρω ἀπὸ τὸ χρόνο τοῦ θεατῆ. Παλιότερα ὁ Bill Viola εἶχε πεί: « Ἄν δεχτοῦμε ὅτι τὸ ἔργο μου σχετίζεται μὲ τὸ σῶμα, αὐτὸ δὲν σημαίνει γιὰ μένα ὅτι δείχνει ἀναγκαστικά εἰκόνες σωμάτων· περισσότερο σημαίνει ὅτι ὅσοι ἄνθρωποι ἔρχονται νὰ τὸ δοῦν καὶ νὰ ζήσουν τὴν ἐμπειρία του ὀφείλουν νὰ τὸ αἰσθανθοῦν μὲ ὀλόκληρο τὸ κορμί τους ».

Ὁ χρόνος τοῦ θεατῆ στις βίντεο-εγκαταστάσεις τοῦ Bill Viola εἶναι ἓνας χρόνος ἐπιλογῆς γιὰ παραμονὴ στὸ χῶρο, ἓνας χρόνος προσεκτικῆς παρακολούθησης διαφορῶν ἄλλων ἐπιμέρους χρόνων ποὺ συνδυάζονται μὲ ἠχητικὰ καὶ φωτιστικὰ γεγονότα, κυρίως ὅμως εἶναι ὁ χρόνος μιᾶς κατάστασης ποὺ ἐμπεριέχει τὴν ἐξατομικευμένη ἐπικοινωνία μὲ ἓνα σύστημα εἰκόνων, ἠχῶν καὶ φωτός. Σὲ μιὰ βίντεο-εγκατάσταση μὲ τὸν τίτλο Ἀποκοιμισμένοι (1992), ὁ θεατῆς μπορεῖ νὰ βυθίσει διαδοχικά τὸ βλέμμα του σὲ ἑπτὰ μεταλλικὰ βαρέλια γεμάτα νερὸ γιὰ νὰ δεῖ στὸ βάθος τοῦ καθενὸς καὶ ἓνα μόνιτορ μὲ τὸ γκρὸ-πλάνο κάποιου κοιμισμένου ἀνθρώπου. Ἀπὸ τὰ βαρέλια ἀναδύεται στὸν νεκρικῆς σιωπῆς χῶρο μιὰ γαλάζια ἀνταύγεια ἀπόκοσμη ποὺ ἐπιτείνει τὴν αἴσθηση τοῦ σταματημένου χρόνου. Ἄν

ὁ θεατῆς ἔχει τὴν ὑπομονὴ νὰ παρατηρήσει ἐπὶ ὦρα κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ ἓνα ἀπὸ τὰ πρόσωπα μὲ τὰ κλεισμένα βλέφαρα, θὰ διακρίνει τὴν ἀνεπαίσθητη ἀλλαγὴ ποὺ σημειώνεται στὴν ἀκίνητοποιημένη μορφή του, σὰν ἴχνος ζωῆς ἐγγεγραμμένο στὸ βίντεο. Σὲ ἀπόλυτη ἀπομόνωση οἱ ἑπτὰ ἀποκοιμισμένοι, θαμμένοι στὸ νερὸ, προκαλοῦν τὸ θεατῆ νὰ συμμετάσχει μὲ τὸ βλέμμα του στὸ χρόνο τοῦ ὕπνου τους, νὰ βιώσει τὴν ἀπορία γιὰ μιὰ κατάσταση ὕπνου ἢ θανάτου.

Σὲ μιὰ ἄλλη βίντεο-εγκατάσταση μὲ τὸν τίτλο Λόγοι νὰ χτυπᾶς τὴν πόρτα ἐνὸς ἄδειου σπιτιοῦ (1982), ὁ θεατῆς, καθισμένος σὲ μιὰ χοντροκομμένη ξύλινη καρέκλα, ἀπέναντι στὴν ὀθόνη ἐνὸς μόνιτορ μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ καλλιτέχνη νὰ τὸν κοιτάζει κατάματα, μπορεῖ φορώντας ἀκουστικά νὰ ἀκούει σὲ ὑψηλὴ ἐνταση ἠχῶν ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ τορῦβους τοῦ περιβάλλοντος, ἀταίριαστους μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ βίντεο. Ὁ χρόνος τοῦ βλέμματος ἀντιστοιχεῖ ἐδῶ μὲ τὸ χρόνο ἐνὸς μικροῦ « δράματος ». Πίσω ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ καλλιτέχνη τρεμοπαίζουν, κάπου κάπου, ἀπροσδιόριστες σκιὲς ποὺ ὁ ἴδιος φαίνεται νὰ μὴν τις ἀντιλαμβάνεται. Ὁ θεατῆς ὅμως, συνδυάζοντας τὶς σκιὲς αὐτὲς μὲ συγκεκριμένους τορῦβους, ζεῖ τὸ « σασπένς » μιᾶς ἀπειλῆς, τὴν κορύφωση τῆς ἀγωνίας. Μέχρις ὅτου ἡ ἠχητικὴ ἔκρηξη, ἐκκωφαντικὴ στὰ αὐτιά, τοῦ ὑποβάλλει τὴν ἰδέα τοῦ φόνου. Ὁ θεατῆς ἐπιλέγει πόσο θὰ μείνει στὴν καρέκλα μὲ τὸ ἠχητικὸ καὶ ὀπτικὸ « μαρτύριο » κι ἂν θὰ παρακολουθήσει ὡς τὴ στιγμή τοῦ « φόνου », ὡς τὸ τέλος, τὴν ἀνέλιξη τῆς ἰδιότυπης αὐτῆς δραματουργίας συνειδητοποιώντας μιὰ κατάσταση ἀποκλειστικά σὲ προσωπικὸ ἐπίπεδο, ἀφοῦ γύρω του οἱ ἄλλοι θεατῆς δὲν ἀντιλαμβάνονται τί διαδραματίζεται. Ἐκτὸς ἂν ἔπειτα ἀπὸ ἓναν χρόνο ἀναμονῆς καὶ προσμονῆς, περιέργειας καὶ ὑπομονῆς, τὸν διαδεχθοῦν στὴν καρέκλα μὲ τὰ ἀκουστικά γιὰ νὰ συνδυάσουν καὶ αὐτοὶ μὲ τὴ σειρά τους τὴν ἠχητικὴ ταινία μὲ τὴ φαινομενικὰ οὐδέτερη εἰκόνα. Ὁ Bill Viola ἐγγράφει σὲ βίντεο διαδικασίες ἐξαφάνισης. Σώματα νὰ καίγονται, νὰ διαλύονται, νὰ χάνονται μέσα σὲ ὀρισμένο χρόνο, ἐνῶ ὁ θεατῆς διαλέγει ἂν καὶ πόσο θὰ ἐνεργοποιηθεῖ στὸ ἐσωτερικὸ τῶν διαδικασιῶν υἱοθετώντας τὸ χρόνο τους.

Τὸ βάρος πού ἡ σύγχρονη βιντεο-τέχνη ρίχνει στό χρόνο τοῦ θεατῆ ἦταν ἓνα ἀπό τὰ χαρακτηριστικά πολλῶν θεατρικῶν ἀναζητήσεων στό τέλος τοῦ 20οῦ αἰώνα. Ἡ ἀνάγκη τοῦ θεατῆ νά διαμορφώνει τὸν προσωπικό χρόνο του εἶναι τὸ πεδίο πρὸς τὸ ὁποῖο μετακινεῖται ὁ θεατρικός χρόνος. Ἀπὸ χρόνος ἔντασης λόγω τῶν συγκρούσεων πού προβλέπει μιὰ δραματική πλοκή ἔχει γίνει χρόνος τοῦ θεατῆ πού διερωτᾶται ἂν θὰ συνεχίσει, θὰ διακόψει, θὰ ἐμβαθύνει τὴ συμμετοχὴ του σὲ ἓνα «δρώμενο». Ὅπως ὁ χρόνος τοῦ περφόρμερ εἶναι ὁ πραγματικός χρόνος τοῦ σώματός του, καθὼς αὐτὸ ἐκτίθεται ἐνώπιον τῶν θεατῶν μὲ τὴ φυσικότητα καὶ τὴν αὐθεντικότητά του, ἔτσι καὶ ὁ χρόνος τοῦ θεατῆ εἶναι ὁ πραγματικός χρόνος τοῦ σώματός του, ἓνα ἐδῶ καὶ τώρα, συγκροτημένο ἀπὸ χειρονομίες, στάσεις, ἀντιδράσεις, μπροστὰ σὲ μιὰ κατάσταση.

Τὶς δεκαετίες τοῦ '70 καὶ τοῦ '80 τὸ θέατρο εἶχε ἐπιδιώξει τὴ σωματική συμμετοχὴ τοῦ θεατῆ σὲ παραστάσεις πού τὸν ὑποχρέωναν νά μετακινεῖται ἀπὸ τὸ ἓνα σημεῖο τοῦ χώρου στό ἄλλο. Σήμερα πού τὸ αἶνιγμα τοῦ χρόνου ἐμφανίζεται ἀλλιῶς διατυπωμένο, ὑπὸ τὴν ἐπήρεια τῶν νέων τεχνολογικῶν ἐπιτευγμάτων, ἡ ἐμπειρία τοῦ χρόνου διαφοροποιεῖται στό θέατρο. Πολλὰ ἔχουν ἀλλάξει ἀπὸ τὴν ἱστορική ἐκείνη ἐνότητα τοῦ χρόνου στὴν κλασικὴ δραματουργία, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ ἱστορία καὶ ἡ πλοκή ὄφειλαν νά διαδραματίζονται σὲ ἓναν ἀληθοφανῆ χρόνο – τὸ ἰδεῶδες ἦταν ἡ μία ἡμέρα καθὼς αὐτὴ ἐκτυλίσσεται μέσα στὴ συμβατική διάρκεια τῆς παράστασης.

ΤΟ ΛΥΚΟΦΩΣ ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

ΖΟΥΜΕ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ τοῦ σκηνοθέτη; Ἡ, ἀλλιῶς διατυπωμένο: Ἀποσύρεται ὁ σκηνοθέτης ἀπὸ τὸ ρόλο τοῦ συντονιστῆ καὶ ἰθύνοντος πού μᾶς εἶχαν κληροδοτήσει ὁ 19ος καὶ ὁ 20ος αἰώνας; Ὅρισμένες ἐνδείξεις μᾶς ὑποχρεώνουν νά θέσουμε τὸ ἐρώτημα, πού μολονοῦτι δὲν εἶναι εὐκόλο νά ἀπαντηθεῖ καταφατικά, ἐντούτοις ἐπιμένει νά αἰωρεῖται συνδεδεμένο μὲ τὴν ἰδέα ὅτι αὐτὸ πού συντελεῖται σήμερα στό χῶρο τῆς σκηνοθεσίας μοιάζει μὲ λύκοφως τῶν μεγάλων σκηνοθετῶν.

Οἱ ἐπιμέρους τέχνες –μουσική, σκηνογραφία, χορογραφία, υποκριτική, κίνηση, φωτισμοί–, ὅσες συμμετεῖχαν στὴ σκηνική σύνθεση ἢ στὴ σύμπραξη τῶν τεχνῶν γιὰ τὴν ὁποία τὸν τελικό λόγο καὶ τὴν καλλιτεχνική εὐθύνη εἶχε ὁ σκηνοθέτης, ἔχουν τώρα σὲ τέτοιο βαθμὸ ἀυτονομηθεῖ ὥστε νά ἐπηρεάζουν τόσο τὸ αἰσθητικὸ καθεστῶς τῆς παράστασης ὅσο καὶ τὴ θέση τοῦ σκηνοθέτη στὴν ἱεραρχία τῶν ἐργατῶν τοῦ θεάτρου.

Κύριο μέλημα τοῦ σκηνοθέτη τὴν ὥρα τῆς ἀποθέωσής του ἦταν νά ἐξισοροπήσει τὶς ἀντίρροπες τάσεις στό ἐσωτερικό τῆς παράστασης. Νά ἀναδείξει μιὰν ὁμοιογένεια παρὰ τὸ ἐτερόκλητο τῶν ὑλικῶν καὶ ἰδεῶν, παρὰ ἐπίσης τὶς εἰδικότερες καλλιτεχνικές πρακτικές πού καλοῦνταν νά συμπράξουν στό θέαμα. Βεβαίως ἡ ἐργασία τῆς σύνθεσης, τοῦ συμβιβασμοῦ πού ἐπωμίστηκε ὁ σκηνοθέτης διευθετώντας τὶς προστριβές καὶ ἐναρμονίζοντας τὶς ἀντιθέσεις, ὅσες προέρχονταν ἀπὸ τὶς διαφορετικὲς ἀπαιτήσεις κάθε τέχνης, δὲν ἔλυσε ποτὲ τὸ πρόβλημα τῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα στὶς αὐθεντίες. Βαθύτερη καὶ ἄλυτη παραμένει ἡ ἀντιπαράθεση τῶν δημιουργῶν πού ἐμπλέκονται στό παραστασιακὸ γεγονός, ἐνῶ ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ αὐτῆς τῆς σύγκρουσης τροφοδοτήθηκαν οἱ καινούργιες ἰδέες καὶ οἱ

νέες θεατρικές οὐτοπίες. Τὸ ζήτημα τοῦ κύρους, ποιός ἢ ποιοὶ εἶναι οἱ οὐσιώδεις παράγοντες κατὰ τὴν ἐκπόνηση καὶ ὑλοποίηση τοῦ θεατρικοῦ σχεδίου, ὑφίστατο τόσο ὅταν ὁ Γκόρντον Κραϊήγκ ἐπεδίωκε ἕναν ἠθοποιὸ ὑπερμαριονέτα ὡς ἰδανικὴ ἐκδοχὴ τοῦ τέλειου ἐπαγγελματία ἢ ὅταν ὁ Ἄντονὲν Ἄρτω ἐπεκαλεῖτο ἕναν ἀπόλυτο ἠθοποιὸ τοῦ σώματος σὲ κατάσταση τελετουργικῆς μέθης, ὅσο καὶ ὅταν οἱ μεγάλοι ζωγράφοι, χορογράφοι, χορευτὲς καὶ μουσικοὶ τῶν Ρωσικῶν Μπαλέτων τοῦ Ντιάγκιλεφ ἐφήρμοζαν στὴν πράξη μιὰν ἐξαιρετικὴ ἰσοτιμία τῶν τεχνῶν.

Στὸ θέατρο τοῦ 20οῦ αἰώνα συνεχῶς ἀνακυκλωνόταν τὸ αἶτημα τοῦ σκηνοθετικοῦ Ἐγὼ ὡς Ἐγὼ ποιητικοῦ. Ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὁ πρωτεργάτης τῆς παράστασης ὅπου τὰ ὅρια τῆς δικαιοδοσίας του ἀρχίζουν ἀπὸ ἕναν ἀπλὸ διακανονισμό, ἀπὸ τὸ συνδυασμὸ τῶν προτάσεων ποὺ ἔχουν κάνει οἱ ἄλλοι καλλιτέχνες, καὶ φτάνουν ὡς τὴν ἐξουσία τοῦ ποιητῆ καὶ πλαστοργοῦ. « Ἡρώας » τῶν μοντέρνων καιρῶν, ἕνα « ὑποκειμένο τῆς νεωτερικότητας » ἦταν ὁ σκηνοθέτης τὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια. Ὡς μυθικὴ προσωπικότητα, *persona* μὲ ξεχωριστὴ ἐμπειρία καὶ λυρισμὸ, ἀκόμη καὶ μὲ φυσικὴ παρουσία ἐπὶ σκηνῆς, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Ταντέους Κάντορ, ἔφερε στὸ πεδίο τοῦ θεάτρου μιὰ προσωπικὴ αὖρα ἐνισχύοντας μὲ αὐτὴν τὸ δημιουργήμα, τὴν ἴδια δηλαδὴ τὴν παράσταση. Σήμερα ἡ ταυτότητα τοῦ σκηνοθέτη περνάει κρίση, ἀφοῦ καθένας καλλιτέχνης ποὺ παίρνει μέρος στὴν παραγωγή τοῦ θεατρικοῦ προϊόντος τείνει νὰ εἶναι ποιητῆς γιὰ λογαριασμὸ του. Στὸ τέλος τοῦ 20οῦ αἰώνα ποιητὲς δῆλωναν ὅλοι ὅσοι συνδημιουργοῦσαν τὸ θεατρικὸ ἔργο μὲ τὰ μέσα τοῦ φωτός, τῶν σωματίων, τῶν ἤχων, τῆς γλώσσας καὶ τοῦ κεκμένου, τῆς τεχνολογίας.

Ποτὲ ἄλλοτε δὲν εἶχε καλλιεργηθεῖ μιὰ τέτοια φетиχοποίηση τῆς δημιουργικότητας ὅση τὴ στιγμή αὐτή. Τὸ κυνήγι τῆς δημιουργίας ἔχει πάρει μαζικὲς διαστάσεις. Ἀντὶ γιὰ τὸ πρότυπο τοῦ ἐκλεκτοῦ, τοῦ ἐμπνευσμένου δημιουργοῦ, ἐνός καλλιτέχνη μὲ ταυτότητα μὴ κοινὴ, ἀλλὰ μοναδική ὅπως τὴν ἤθελε τὸ παλαιότερο ἀστικὸ μοντέλο, προωθείται πλέον τὸ πρότυπο τῆς πληθώρας τῶν δημιουργῶν, μὲ λογικὴ σειρᾶς.

Τὸ τεχνολογικὸ « κολεκτίφ » εἶναι ἐξάλλου ἡ ἐργασιακὴ καὶ καλλιτεχνικὴ προοπτικὴ στὴν ὁποία προσκρούει ἡ ἰδέα τοῦ ἰδιοφυοῦς σκηνοθέτη ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὸ παρελθόν. Καὶ μπορεῖ ἡ καλλιτεχνικὴ ὁμάδα νὰ ἦταν ἤδη ὑπόθεση τῶν μοντέρνων, ἀφοῦ καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα ἢ στὴ δεκαετία τοῦ '20 οἱ ὀπαδοὶ τῆς νεωτερικότητας διακήρυτταν τὴ συλλογικότητα στὰ μανιφέστα τους. Συλλογικότητα στὸν τρόπο δουλειᾶς δὲν σήμαινε τότε καὶ ξεπέρασμα τοῦ ἰδιοφυοῦς καλλιτέχνη, τῆς ἐξέχουσας προσωπικότητας. Στὸ τεχνολογικὸ « κολεκτίφ » ὅμως οἱ ἀτομικότητες καὶ τὰ Ἐγὼ τῶν δημιουργῶν ἐκτείνονται κατὰ πλάτος, παρατάσσονται σὲ ἕναν ἄξονα συνταγματικὸ καὶ ὄχι παραδειγματικὸ.

Ὁ 20ὸς αἰώνας ἦταν ἀναμφίβολα ὁ αἰώνας τοῦ σκηνοθέτη. Πολλὲς σημερινὲς παραστάσεις ὅμως ἀπὸ νέους δημιουργοὺς σὲ ὅλες τὶς χῶρες τῆς Εὐρώπης θέτουν στὴν πράξη τὸ ἐρώτημα: Ποιός μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ ρόλος του, διαφορετικὸς πάντως ἀπ' ὅ,τι μᾶς εἶχαν παραδώσει οἱ προηγούμενες δεκαετίες συστηματικῆς σκηνοθετικῆς πρακτικῆς.

Υπάρχουν σκηνοθέτες ποὺ ὀργανώνουν τοὺς ἠθοποιοὺς σὲ ἕναν σκηνικὸ χῶρο ἐξαιρετικὰ ἰσχυρό, μὲ σκηνογραφίες τόσο ἔντονες ὥστε νὰ ὑπαγορεύουν, νὰ σφραγίζουν τὴν ἐρμηνευτικὴ γραμμὴ τῆς παράστασης. Ἄλλοτε πάλι ὁ ἐννοιολογικὸς καὶ ὁ θεματολογικὸς χαρακτήρας τοῦ παραστασιακοῦ γεγονότος συνεπάγεται τὴν καθοριστικὴ παρέμβαση ἀπὸ μέρους τοῦ δραματοργοῦ. Σὲ διάφορα θεάματα ἐξάλλου ἡ μουσικὴ καὶ ὁ ρυθμὸς, τὰ κινησιολογικὰ καὶ χορογραφικὰ δεδομένα εἶναι τὰ βασικὰ γιὰ τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα στοιχεῖα, ἐνῶ παρουσιάζονται σκηνικὰ διαβήματα ποὺ πλάθονται κυριολεκτικὰ ἀπὸ τὸ φῶς. Ἀκόμα καὶ οἱ συνήθειες τῶν θεατῶν ὅταν ξεφυλλίζουν τὰ προγράμματα τῶν παραστάσεων ἀλλάξαν. Οἱ θεατὲς δὲν ψάχνουν στὶς σελίδες τῶν ἔντυπων προγραμμάτων μονάχα τὰ ὀνόματα τοῦ σκηνοθέτη, τῶν ἠθοποιῶν, τοῦ σκηνογράφου, τοῦ μουσικοῦ, ἀλλὰ καὶ ἐκεῖνα τοῦ φωτιστῆ, τοῦ χορογράφου ποὺ δίδαξε τὴν κίνηση στοὺς ἠθοποιοὺς ἢ τῶν καλλιτεχνῶν καὶ τῶν τεχνικῶν ποὺ παρήγαγαν τὸ βίντεο, τὶς εἰκόνες, τὸ κινητικὸ πλαίσιο.

Μπορεῖ τὸν 19ο αἰώνα οἱ τεχνίτες τοῦ θεάτρου, τέλειοι ἐπαγ-

γελματίες στους τομείς τους, να παρέδιδαν συναινετικά την πρωτοκαθεδρία σε ένα πρόσωπο με την επωνυμία σκηνοθέτης. Τώρα όμως φαίνεται να επανακάμπτουν, διεκδικώντας από τη σκηνική δημιουργία το μερίδιο που τους ανήκει. Σε έναν πίνακα του ζωγράφου Πάουλ Κλέε με τίτλο *Révolution des Viaductes* (1937), οι καμάρες μιας γέφυρας έχουν αποσπαστεί από την κατασκευή. Αντί να είναι χτισμένες στο ίδιο ύδραγωγείο, οδεύουν μόνες. Καθεμιά δρά με το χρώμα, το μέγεθος, τον δικό της διασκελισμό. Πορεύεται ανεξάρτητα και για λογαριασμό της προς το μέρος του θεατή.

Μεταμοντέρνοι σκηνοθέτες και κλασικά κείμενα

ΠΑΛΗΘΑΙΝΟΥΝ ΟΙ ΘΕΑΤΕΣ από χώρα σε χώρα που έχουν τη θεατρική εμπειρία να μὴν «ἀναγνωρίζουν» ἐπὶ σκηνης τὰ κλασικὰ ἔργα καὶ νὰ στέκουν μὲ ἀπορία μπροστὰ σὲ ὀρισμένους σκηνοθετικούς χειρισμούς. Ἡ ἔσωτερικὴ λογικὴ τῶν δραματικῶν ἔργων ἐκτοπίζεται καὶ οἱ δομές τους ἀποσυνδέονται, οἱ χρονικότητες καταστρατηγῶνται, ἡ ἱστορικὴ συντεταγμένη τοῦ συγγραφέα ἀπουσιάζει ἢ ἐπανερχεται ὡς ἴχνος, ἐνῶ ὁ ἀσκὸς τῶν σημασιῶν, ἀνοιγμένος, ἀφήνει τίς σηματοδοτήσεις νὰ πνέουν πρὸς πάσα δυνατὴ κατεύθυνση.

Τὸ πολύχρωμο μείγμα ἀπὸ φόρμες, στυλιστικές, εἰκονικὰ καὶ φραστικὰ παραθέματα, τὸ κολλάζ ἀπὸ ἐτερόκλητους μύθους καὶ μυθολογικὲς κατηγορίες μὲ ἰσοτιμία τοῦ παλίου καὶ τοῦ καινούργιου, ἢ τὸ ἐρμηνευτικὸ «πάτς-γουορκ» ἀπὸ ἀντιθετικὲς ὀπτικὲς γωνίες καὶ προοπτικὲς, ἐγκαθιδρύουν ἕνα εἶδος σκηνικοῦ χάους. Ἀπὸ τὴν ἀπώλεια τῶν ταυτοτήτων καὶ τὴν ἔκρηξη τοῦ νοήματος προκαλεῖται σύγχυση, ἐμφανίζονται διακοπὲς στὸ ρεῦμα τῆς ἐπικοινωνίας. Ὡς πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια, τὸ μοντέρνο θέατρο καὶ ὅταν θεματοποιῶσε τὴν ἔλλειψη ὑπαρξιακοῦ ἢ ἄλλου νοήματος λειτουργοῦσε παίρνοντας ὑπόψη τὴν προσδοκία παραγωγῆς ἑνὸς νοήματος παραστασιακοῦ. Τελευταῖα ὅμως ὁ ὀρίζοντας αὐτὸς τῶν προσδοκιῶν ἔχει σὲ τέτοιο βαθμὸ κλονιστεῖ ὥστε ἀρκετοὶ θεατὲς νὰ αἰσθάνονται ἀπογοήτευση,

δυσφορία, ἀκόμη καὶ θυμὸ. Οἱ κλασικοὶ τους, ἐκτεθειμένοι σὲ ἕναν ἄκρατο ὑποκειμενισμό, στὴν αὐτοσχεδιαστικότητα καὶ στὸ αὐθόρμητο, σὲ ἕνα «ποιητικὸ παρὸν» χωρὶς ἐγγυήσεις, ἀποτελοῦν ὑλικὸ μὲ τὸ ὁποῖο παίζουν ἀδέσμευτα οἱ σκηνοθέτες δείχνοντας περισσότερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἀρνηση συγκρότησης ἑνὸς νοηματικοῦ συστήματος στὴ σκηνή, παρὰ γιὰ τὸ τί καὶ πῶς τῶν σημασιῶν τοῦ κειμένου.

Δὲν εἶναι λίγοι ὅσοι κατηγοροῦν τοὺς σκηνοθέτες γιὰ ἀπαράδεκτη ἔλλειψη σεβασμοῦ τόσο πρὸς τὰ κείμενα ὅσο καὶ πρὸς τὸ κοινό, πού τοὺς καταλογίζουν ἀδιαφορία, περιφρόνηση, προσβλητικὴ διάθεση. Σὰν νὰ πρόκειται γιὰ μιὰ σκοτεινὴ συνωμοσία πού ἐξυφαινεται διεθνῶς εἰς βάρος τῆς τέχνης ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς ἀνθρώπους τῆς καὶ τὴν ὁποία τὸ κοινὸ ὀφείλει νὰ ξεσκεπάσει, λὲς καὶ οἱ σκηνοθέτες ἔχουν βαλθεῖ, μέσα σὲ ἕναν αὐτοκαταστροφικὸ οἶστρο, νὰ βλάψουν τὸν ἑαυτό τους, τοὺς συγγραφεῖς, τοὺς θεατὲς. Κάποιο ἄλλοι πάλι, περισσότερο συγκρατημένοι, παρακολουθώντας τὸ φαινόμενο μὲ θλίψη, συμπεραίνουν ὅτι ὀδηγηθήκαμε σὲ ἕνα ἀδιέξοδο τῆς σύγχρονης σκηνοθεσίας ἢ ὅτι διανύουμε μιὰ περίοδο μὲ κρίση τῶν μορφῶν. Φυσικὰ ὁ ὅρος κρίση στὸ στόμα ἀρνητῶν καὶ πολέμιων κάποιας καινούργιας θεατρικῆς μορφῆς σημαίνει συνήθως ἀπόρριψη, τίς περισσότερες φορές εἶναι ἕνας εὐσχημὸς τρόπος καταδίκης τῆς. Ὡς «κρίση ζωγραφικῆς» εἶχε, λόγου χάριν, ἀντιμετωπιστεῖ τὸν 19ο αἰῶνα ὁ ἱμπρεσιονισμὸς ἀπὸ τοὺς ὀπαδοὺς τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς, «κρίση τῆς σκηνοθετικῆς τέχνης» ἢ «κρίση τῶν σκηνοθετῶν» βλέπουν ὅσοι δὲν ἐγκρίνουν τὰ διαδραματιζόμενα καὶ τὰ ἀποτιμῶν μὲ μέτρα καὶ νόρμες τοῦ παρελθόντος. Ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ αἰσθητικὴ τοῦ μοντάζ καὶ τοῦ κολλάζ στὶς τέχνες βιώθηκαν ὡς σὸκ προτοῦ γίνουσι ἕνα ἰδιαίτερο κεφάλαιο στὴν ἱστορία τοῦ σύγχρονου ὀπτικοακουστικοῦ πολιτισμοῦ ἢ προτοῦ ἐκτεθοῦν στὴν οἰκειοποίηση τῶν βιντεοκλίπ. Οἱ ἴδιες αὐτὲς τεχνικὲς καὶ αἰσθητικὲς, μεταφερόμενες στὸ θέατρο, σὲ ἀνεβάσματα κλασικῶν ἔργων, ἐξακολουθοῦν νὰ σοκάρουν: Ἡ σκηνοθετικὴ ἐργασία πού τίς δοκιμάζει πάνω στὸ *corpus* τῶν κλασικῶν δραματικῶν ἔργων συναντᾷ ἀκόμη ἀντίσταση, πολὺ μεγαλύτερη μάλιστα ἂν μαζί μὲ τίς

παραδοσιακές δομές του κλασικού κειμένου υπονομεύει και την κατανυγτικότητα, θέτει δηλαδή ζήτημα νοήματος.

Μεταμοντέρνα έχει χαρακτηριστεί ή καλλιτεχνική και πνευματική στάση των σκηνοθετών που «ἀδειάζουν» από τις παραστάσεις το νόημα, αποσύροντας παράλληλα την οποία φιλοδοξία για δλότητες, συνέχειες, ομοιογένειες αλλά και την ιδέα ενός συνθετικού λόγου από μέρους της σκηνοθεσίας που θα έβαζε σε τάξη τις σκηνικές σημασιοδοτήσεις και θα οργάνωνε τα σκηνικά δεδομένα με κοινό στόχο το νόημα. Ο χαρακτηρισμός μεταμοντέρνος, μιὰ λέξη τελικά «χωρίς νοηματική σύσταση» κατά τον Ζάν-Φρανσουά Λυοτάρ, έναν από αυτούς που παρήγαγαν τις σημερινές χρήσεις του όρου, συνοδεύει μιάν άκρως έντυπωσιακή σειρά από δημιουργούς στο χώρο του σημερινού θεάτρου. Είναι πολλοί και σημαντικοί οι σκηνοθέτες στις χώρες της Ευρώπης, της αμερικανικής ήπειρου και της Ασίας που με τον έναν ή τον άλλον τρόπο εντάσσουν στις παραστάσεις τους μιὰ «κρίση του νοήματος», ενώ οι αναντιστοιχίες, το άπροσδόκητο, ή έτερογένεια συνιστούν στρατηγικές της σκηνοθετικής πρακτικής τους.

Είναι ή «κρίση του νοήματος» που ένσυνείδητα πραγματεύονται οι σκηνοθέτες, την εποχή της πληροφορικής και των νέων τεχνολογιών, «μιὰ λιποθυμική αντίδραση απέναντι στα όλικα μοντέλα του ύστερου καπιταλισμού», όπως θα έλεγε ο Άντόρνο; Ή μήπως είναι μιὰ προσωπική, αθηντική απάντηση από τη θέση κάποιου που αρνείται να διαχειριστεί το νόημα ή να βρει καταφύγιο σε μιὰ θεολογία του νοήματος, την ώρα που ή ίδια ή πραγματικότητα έχει βγει από την τροχιά του ορθολογισμού, της έξελικτικής προοπτικής, του νοήματος ως *continuum*;

Γεγονός είναι ότι οι μεταμοντέρνοι σκηνοθέτες, εκτός από την πλήρη έλευθερία απέναντι στα κλασικά κείμενα, εκτός από την προσταγή μιās «αίσθητικής ήθικής» και μόνο, διεκδικούν και έναν «αίσθητικό» θεατή, έλευθερωμένο από κάθε υποχρέωση στην αρχαιολογία και ιστορία του νοήματος. Το αίτημα αυτό του «αίσθητικού θεατή» μās θυμίζει τη φάση εκείνη όπου ή λογοτεχνία και ή ποιητική ζητούσαν από τον «άπόλυτο» αναγνώστη να γίνει ένας

αναγνώστης «αίσθητικός», περνώντας από το πεδίο της πίστης στο άπόλυτο κείμενο στον τόπο του έρμηνεύσιμου κειμένου.

Το τέλος των πρωταγωνιστών

ΕΧΟΥΝ ΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ αποχαιρετήσει το θέατρο των πρωταγωνιστών; Αφορμή για το έρώτημα είναι ή παρατήρηση πολλών φίλων του θεάτρου ότι σήμερα μοιάζει να έχουν λιγοστέψει, αν όχι εκλείψει, οι μεγάλοι ήθοποιοί: αυτοί που επί σκηνής έμπαιναν στο πετσί του ρόλου, που καθήλωναν τους θεατές υποβάλλοντας την ιδέα του δραματικού προσώπου ενώ έβρισκαν ένα κοινό σημείο ανάμεσα στην προσωπικότητά τους και στο πρόσωπο όπως το είχε φανταστεί και μεταφέρει στο χαρτί ο ποιητής.

Δέν χωρεί αμφιβολία ότι το καθεστώς του σημερινού ήθοποιού έχει διαφοροποιηθεί από εκείνο των προηγούμενων εποχών. Το πώς οι ήθοποιοί χειρίζονται το σώμα τους προτείνοντας μιάν άλλη σωματική πυκνότητα σχετίζεται όχι μονάχα με το διαφοροποιημένο περιεχόμενο και τους καινούργιους στόχους της σκηνοθετικής εργασίας, αλλά και με τον πολιτισμό των media σε μιὰ εποχή κατά την οποία αμφισβητείται ποικιλοτρόπως το ήρωικό, άκέραιο άτομο. Η σύγχρονη σκηνοθεσία επεξεργάζεται έννοιες της σωματικότητας και ζητάει από τον ήθοποιό να διεκπεραιώνει συγκεκριμένες δράσεις που συνιστούν ξεχωριστές, αυτόνομες πραγματικότητες και δέν αναφέρονται όπωςσδήποτε στον έσωτερικό κόσμο, στην «ψυχή» μιās δραματικής μορφής.

Ορισμένες από τις δράσεις αυτές είναι σχόλια για τη δραματική κατάσταση ή το πρόσωπο, άλλες εκφράζουν έναν στοχασμό πάνω στην ίδια την υποκριτική διαδικασία ή το σώμα, άλλες, τέλος, θέτουν σε κίνηση τον έλεύθερο συνειρμό στοχεύοντας στην άκρα υποκειμενικότητα τόσο του ήθοποιού όσο και του θεατή. Βεβαίως αυτού του τύπου οι παραστασιακές στρατηγικές και το ανθρωπολογικό, πολιτιστικό μοντέλο ενός ήθοποιού που έχει απομακρυνθεί από το φάντασμα της φυσικότητας και μαζί από την ανάγκη να εκφράσει μιὰ

«ψυχή», σήμαναν τὴν ὑποχώρηση ἑνὸς θεάτρου τῶν χαρακτήρων καὶ τῶν ρόλων. Κατὰ συνέπεια, καὶ τὸ θάμπωμα τοῦ θεάτρου τῶν πρωταγωνιστῶν.

Ὁ σημερινὸς ἥθοποιός, μὲ ἐναλλασσόμενα τὰ καθήκοντα τοῦ ἀφηγητῆ, τοῦ χορευτῆ, τοῦ περφόρμερ, εἶναι ἕνας δραματουργὸς τοῦ ἑαυτοῦ του, ἀφοῦ εἰσάγει διάφορες δραματουργίες τῆς αὐτοπαρουσίας. Εἶναι ἕνας *homo ludens*, ἀφοῦ ἀσκεῖται στὸ παιχνίδι τοῦ θεάτρου καὶ τὸ συγγέει ἐνσυνείδητα, ἐπιδέξια, μὲ τὸ παίξιμο. Εἶναι ἐπίσης μιὰ ἀντικειμενικὴ ἐπιφάνεια, ἕνα εἶδος ὀθόνης πάνω στὴν ὁποία μποροῦν νὰ προβληθοῦν οἱ πιὸ ἐτερόκλητοι λόγοι ὅσον ἀφορᾷ τὴ σωματικότητά του. Ἐκφραστικὲς ἰκανότητες καὶ δεξιότητες, τεχνικὲς καὶ μέθοδοι, σκηνικὴ παρουσία καὶ προσωπικότητα, ὅλα αὐτὰ ἀπαιτοῦνται στὸ ἔπακρον ἀπὸ τὸν σημερινὸ ἥθοποιὸ γιὰ ἕνα θεάτρο ποῦ συνιστᾷ ἀρένα τῶν προσδοκιῶν, ἀφοῦ ὁ θεατῆς περιμένει ἐκεῖ νὰ ζήσει τὴ δικαίωση τῆς ζωντανῆς θεατρικῆς τέχνης. Παρ' ὅλη τὴ ζωτικότητα καὶ δημιουργικότητα, παρὰ τὸν αἰσθησιασμὸ τῆς ἴδιας τῆς παρουσίας ἢ τῆς μαστρίας στὸ νὰ ἀλλάζει ταυτότητες καὶ νὰ τίς κάνει νὰ ἐπικοινωνοῦν μὲ τὸ θεατῆ, αὐτὸς ὁ εὐπλαστος ἥθοποιός τῆς σήμερον μὲ τὴ φυγόκεντρη εὐλυγισία διαφέρει ἀπὸ τὸν ἥθοποιὸ-ἐρμηνευτῆ τοῦ παραδοσιακοῦ θεάτρου ποῦ ἐπικέντρωνε ὅλες τίς δυνάμεις του στὸ νὰ πλάσει πειστικὰ ἕναν χαρακτήρα. Ἐκεῖνος ἐπέβαλε τὴν ψευδαίσθηση τῆς ἀλήθειας ἑνὸς δραματικοῦ προσώπου. Ὑποχωρώντας τώρα, συμπαρασύρει καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ πρωταγωνιστῆ.

Τὸ εἰδικὸ αὐτὸ καθεστῶς τοῦ σημερινοῦ ἥθοποιοῦ δὲν εἶναι ἀπόρροια σκηνοθετικῶν καπρίτσιων οὔτε ἀποτελεῖ μιὰν ἀναπάντευτὴ ἐκτροπὴ ἀπὸ τίς συμβάσεις τοῦ ψυχολογικοῦ θεάτρου ἢ ἀπὸ τίς θεωρίες τῆς μίμησης καὶ τῆς ἐνσάρκωσης. Θὰ ἤθελα νὰ τονίσω πόσο τὸ ζήτημα τῆς τριβῆς ἀνάμεσα στὴν ψυχή καὶ τὸ σῶμα, πόσο ἢ ἀντιπαράθεση στὴν ἀρχὴ τῆς φυσικότητας καὶ ἢ ἀπόκλιση ἀπὸ τὸ φυσικὸ πρότυπο, ὅπως αὐτὲς ἀναδύονταν κατὰ καιροὺς μέσα ἀπὸ τίς διάφορες θεωρίες περὶ ὑποκριτικῆς τέχνης, συνδέονται οὐσιαστικὰ μὲ τὴ σημερινὴ θεατρικὴ πρακτικὴ. Ὁ ἥθοποιός δὲν ἦταν ποτὲ μόνο μιὰ ὑπαρξὴ ποῦ ἐξασφάλιζε σάρκα καὶ ὅσα σὲ κάποιον ἄλλον, ποῦ

χανόταν μέσα στὸ ρόλο ἐνῶ ταυτιζόταν μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ δράματος. Ἀκόμη καὶ ὅταν τὸ θεάτρο τοῦ 18ου αἰῶνα καθιέρωνε ἕναν ἥθοποιὸ στραμμένο πρὸς τοὺς κανόνες τῆς ἀναλογίας καὶ πρὸς μιὰ μιμητικὴ ἰκανὴ νὰ ὑποβάλλει στὸ θεατῆ τὴν αἴσθηση ὅτι ὁ ἥθοποιός ὄχι ἀπλῶς ὑποδύεται ἀλλὰ κυριολεκτικὰ ἐνσαρκώνει ἕνα δραματικὸ πρόσωπο, ἀκόμη καὶ ὅταν τὸν 19ο αἰῶνα, στὸ ἀνώτατο στάδιο τῆς ἀληθοφάνειας, καθὼς οἱ ἥθοποιοὶ ἐξισορροπώντας τὸ μέσα καὶ τὸ ἔξω ἦταν φαινομενικὰ μιὰ φύση ἄλλη ἀπὸ τὴ δική τους, ἀκόμη καὶ τότε «τὸ παράδοξο τοῦ ἥθοποιοῦ» καὶ ὀρισμένοι μεγάλοι ἥθοποιοί, στὴν πράξιν ἱερά τέρατα καὶ ντίβες, στήριζαν ἢ ὑπέθαλπαν τὴν ἀντίθεση πρὸς τὸ φυσικὸ καὶ τὴν ἐνσάρκωση.

Ἀπὸ τὸν Ντιντερό ὡς τὸν Μπρέχτ καὶ ἀπὸ τὸν Γκαῖτε καὶ τὸν Κλάιστ ὡς τὸν Γκόρντον Κραίηγκ καὶ τὸν Ἀρτῶ διακλαδώνεται μιὰ αἰσθητικὴ σὲ διαλεκτικὴ σχέση ἢ σὲ ἀντιπαράθεση μὲ τὸ ρεαλιστικὸ καὶ τὸ ψυχολογικὸ σῶμα. Στὸ ὄνομα μιᾶς ἄλλης σωματοποίησης καὶ ἑνὸς φυσικοῦ σώματος στὴ θέση τοῦ ψυχολογικοῦ. Στὸ ὄνομα ἐπίσης μιᾶς διαδικασίας τῆς ἀπ-ἐνσάρκωσης, προκειμένου μὲ τὰ μέσα τῆς αἰσθητικῆς ἀπόστασης ἀπὸ τὸ φυσικὸ νὰ καθιερωθεῖ ἕνα καθαρὰ αἰσθητικὸ, ἕνα συμβολιστικὸ σῶμα. Ἐνα σῶμα μὲ ὑπερφυσικὲς ιδιότητες, ἀκόμη καὶ ἕνα σῶμα ἐπικὰ χειρονομακὸ. Ὁ Ντιντερό μὲ «Τὸ Παράδοξο τοῦ ἥθοποιοῦ» ἦταν κατὰ κάποιον τρόπο ἕνας πρόδρομος τοῦ Κλάιστ. Ὁ ποιητῆς τῆς Πενθεσίλειας μὲ παρτιτούρες ὀμιλίας στὰ δράματά του ἀναζήτησε στὴ μαριονέτα τὴ χαμένη φυσικὴ χάρι τοῦ ἥθοποιοῦ προτοῦ ὁ Κραίηγκ ψάξει στὴν ὑπερμαριονέτα τὴ σωτηρία τῆς τέχνης τοῦ θεάτρου. Καὶ ὁ Γκαῖτε σὲ μιὰν ἀντινατουραλιστικὴ, κλασικίζουσα Βαϊμάρη, μὲ τὴ ρυθμολογία, τίς μάσκες καὶ τὴν ἀπαγγελία ἀντὶ γιὰ ἕναν φυσικὸ τόνο συνομιλίας, στάθηκε μιὰ ἐπιπλέον ψηφίδα στὸ τεράστιο ψηφιδωτὸ ἑνὸς θεάτρου τῆς ἀπόστασης ἀπὸ τὴ φύση γιὰ χάρι τῆς τέχνης καὶ τῆς θεατρικότητας.

Μήπως οἱ νέοι σκηνοθέτες, οἱ ἥθοποιοὶ ἀλλὰ καὶ οἱ συγγραφεῖς ἐπιζητοῦν νὰ ἀκυρώσουν τὸ θεάτρο στὸ ὄνομα διαφόρων ἐπικοινωνιακῶν μεθόδων καὶ στρατηγικῶν; Τὸ ἐρώτημα προκύπτει καθὼς στὶς διάφορες χῶρες τῆς Εὐρώπης πολλὰ θεατρικὰ διαβήματα χα-

ρακτηρίζονται σήμερα από την πρόθεση τῶν δημιουργῶν τους νὰ προτάξουν τὴν ἰδέα τῆς συζήτησης μὲ τὸ θεατὴ, νὰ ἀντικαταστήσουν τὴν παράσταση μὲ τὴν ἐμπειρία μιᾶς ἀνταλλαγῆς ἀνάμεσα στοὺς ἠθοποιούς ἢ σὲ ἠθοποιούς καὶ σὲ θεατές. Ἡ ἐπικοινωνία ὡς κατάσταση ἐνδιαφέρει περισσότερο ἀπὸ τὶς ἐρμηνεῖες καὶ τὶς ὑποκριτικὲς ἐπιδόσεις, ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ μιᾶς ἄκρως ἐπεξεργασμένης καὶ τελειωμένης σκηνοθετικῆς πρότασης.

Ἡ ὀλλανδικῆς καταγωγῆς Γιὰν Ρίτσεμα μὲ ὀρηκτήριο τὶς Βρυξέλλες δουλεύει τώρα πρὸς τὴν κατεύθυνση ἐνὸς «μὴ θεάτρου», ἀφοῦ οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ συζητοῦν μεταξὺ τους καθισμένοι στὴν πλατεία ἐνῶ ἡ σκηνὴ τοῦ θεάτρου μένει ἄδεια. Ἀλλὰ καὶ ὅταν οἱ ἠθοποιοὶ ἀνεβαίνουν στὴ σκηνή, παράσταση εἶναι ἡ κουβέντα πού ἀνοίγουν μὲ τοὺς θεατές καὶ οἱ ἐρωτήσεις πού τοὺς ἀπευθύνουν, ἕνας διάλογος ἠθοποιῶν καὶ κοινῶ μὲ ἀντικείμενο τὴν τέχνη, τὴ φιλοσοφία καὶ τὸ θέατρο.

Στὰ θεάματα τοῦ Γερμανοῦ συγγραφέα καὶ σκηνοθέτη Ρενέ Πόλεις ὁ θεατὴς εἶναι ἕνας ἀδιάκριτος παρατηρητὴς, ἕνας ἐπισκέπτης στοῦ ἐσωτερικοῦ κατασκευασμένων δωματίων καὶ διαμερισμάτων, ὅπου οἱ ἠθοποιοὶ «στὰ πρόθυρα νευρικῆς κρίσης» κραυγάζουν φράσεις ἢ παραληροῦν μὲ λεξιλόγιο δανεισμένο ἀπὸ τὴ βιολογία καὶ τὴ γενετική, τὴ διαφήμιση καὶ τὸ Διαδίκτυο, τὶς ἐπιχειρήσεις καὶ τὸ μάρκετινγκ. Ὁ Πόλεις γράφει τὰ κείμενα ἐνὸς θεάτρου ὅπου τὰ ἀντικείμενα μιλοῦν στὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου ἢ οἱ ἀνθρωποὶ μιλοῦν τὴ γλώσσα τῶν ἀντικειμένων. Ἐξυπνα σπίτια ὑποκαθιστοῦν τὸν ἀνθρώπο καὶ ἀποφασίζουν ἀντ' αὐτοῦ. Ἀυτοκίνητα ἔχουν αἰσθήματα. Ψυχεῖα παίρνουν πρωτοβουλίες. Τὸ ἀνθρώπινο ὑποχωρεῖ μπροστὰ στοῦ ρομπὸτ καὶ τὴν τεχνολογία, ἐνῶ ἡ γλώσσα τῆς παγκοσμιοποίησης ἔχει προκαλέσει τὴν κατάρρευση τῆς ὑπαρξῆς, ἀλλοτριώνοντας τὸ ἄτομο καὶ ὀδηγώντας το σὲ ἀνεξέλεγκτες ἐκρήξεις ὀργῆς ἢ πανικοῦ. Ὁ θεατὴς παίρνει ἐνεργὸ μέρος σὲ μιὰ «μίμηση ζωῆς», ἀφοῦ τὰ δωμάτια πού κατασκευάζει ὁ σκηνογράφος Μπέρτ Νόμαν ἀναπαριστοῦν μὲ ἀκρίβεια τὸ σπίτι, τὸ ξενοδοχεῖο, τὴν ἐπιχείρηση ἀλλὰ καὶ εἶναι ὁ πραγματικὸς τόπος διαμονῆς τῶν ἠθοποιῶν. Οἱ ἠθοποιοὶ ἐξάλλου δὲν ἀποβλέπουν νὰ δεῖξουν πόσο καλοὶ ἐρμηνευτὲς

εἶναι οὔτε ὅτι ἔχουν ἀποστηθίσει τὰ κείμενα. Ἐκφράζονται ἐλεύθερα χωρὶς ἀναστολὲς τὴν ὥρα τοῦ θεάματος καὶ ὁ ὑποβολέας ἀκούγεται φανερά. Οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ Πόλεις ἀφήνουν τὸν ἑαυτό τους ἐκτεθειμένο στοῦ κοινῶ, βιώνοντας τὸ θέατρο ὡς τόπο ἀπελευθέρωσής τους καὶ ὡς χρόνο αὐθεντικῆς συνάντησης καὶ διαλόγου μὲ τοὺς θεατές.

Ἀπὸ τὴν περασμένη δεκαετία ὀμάδες ὅπως τὸ Γκόμπ Σκουὼντ ἢ τὸ Φόρστ Ἐντερτείνμεντ τοῦ Τίμ Ἔτσελς εἶχαν ἐξωθήσει μὲ τὰ πάρτυ τους, τὶς συναντήσεις, τὶς κοινὲς γιὰ ἠθοποιούς καὶ θεατές καταστάσεις τὴν παράσταση σὲ ἕναν βαθμὸ μὴδέν. Ἡ παράσταση ἐξατμίζεται, εἶναι ὑπὸ ἐξαφάνιση. Ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ ἀποδομεῖται. Ἀντὶ γιὰ θέατρο ἔχουμε συζήτηση, διάλεξη, ἐπικοινωνιακὰ γεγονότα ἀντίστοιχα ὅπως στοῦ χορὸ τοῦ Ξαβιέ Λέ Ρουά, ἕναν «μὴ χορὸ», ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὸ χορὸ. Ἀν σκεφτοῦμε μὲ ὄρους θεατρικῆς γενεαλογίας, θὰ ἔλεγα ὅτι οἱ προτάσεις πολλῶν σημερινῶν ὀμάδων μὲ αἴτημα τὸ ζωντανὸ θέατρο, τὴ σύμπτωση τέχνης καὶ ζωῆς, εἶναι δείγματα μιᾶς *live art* πού οἱ καλλιτέχνες, ὡς τρίτη γενεά, τοποθετοῦν ἀπέναντι στὰ χάπενινγκ τῆς δεκαετίας τοῦ '60 καὶ στοῦ Λίβινγκ Θήατερ, ἀπέναντι ἐπίσης στοὺς περφόρμερ τῶν τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα.

Ἡ ὑπὸνόμευση, ἀκόμη καὶ ἡ ἄρνηση τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης (μὲ τοὺς γνωστούς ὄρους τῆς ἐρμηνείας καὶ ἀπόδοσης ἐνὸς ρόλου), γιὰ χάρη κάποιων στιγμῶν ἀνταλλαγῆς, συνιστᾷ ἕνα φαινόμενο τῆς ἐποχῆς τῶν *media*. Ὅχι ἀπλῶς ἐπειδὴ δίνεται τὸ προβάδισμα σὲ ἐπικοινωνιακὲς τεχνικὲς, ἐπειδὴ ἀναπαράγονται καὶ ἀξιοποιοῦνται διαδικασίες τῶν μέσων μαζικῆς ἐπικοινωνίας—ἢ φόρμα τοῦ *talk show* π.χ. ἢ ἄλλες τηλεοπτικὲς πρακτικὲς—, ἀλλὰ κυρίως ἐπειδὴ μέσα ἀπὸ τὴν ἐπίκληση τῶν ἐπικοινωνιακῶν τεχνικῶν ἀναδεικνύεται τὸ αὐθεντικὸ καὶ τὸ ζωντανὸ στὶς σχέσεις ἠθοποιῶν-θεατῶν. Στόχος εἶναι ἡ ἰδιαίτερη ποιότητα τῆς ζωντανῆς συνάντησης κάθε θεατῆ μὲ τὸν ἠθοποιὸ ὡς προσωπικότητα καὶ ἄτομο παρὰ μὲ τὸν ἠθοποιὸ-ἐρμηνευτὴ. Μιὰ τέτοια ἐμπειρία μονάχα τὸ θέατρο—καὶ σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ μαζικὰ μέσα—μπορεῖ νὰ ἐξασφαλίσει.

Στὸ θέατρο βλέπουμε τὸν κατεστραμμένο φλοιὸ τοῦ ρόλου. Βλέ-

πουμε τον ήθοποιό να αντιμετωπίζει τους ρόλους χωρίς τη διδαχή του σκηνοθέτη, να εμφανίζεται άνετος, έτοιμος όμως να ριψοκινδυνεύσει ο ίδιος ξεσκεπάζοντας τις αδυναμίες του και προβάλλοντας την προσωπική διάσταση. Αυτό το νόημα έχει και η εργασία της φλαμανδικής ομάδας TG STAN (Stop Thinking About Names), όταν με την κατάργηση του σκηνοθέτη καταστρέφει βασικά τη θεατρική ψευδαίσθηση, ενώ εκθέτει τις ικανότητες ή μη των μελών της την ώρα της πρόβας.

Δέν υπάρχει αμφιβολία ότι διανύουμε ένα μεταβατικό στάδιο κατά το οποίο η εργασία του ήθοποιού με τον εαυτό του βρίσκεται στο επίκεντρο της θεατρικής έκφρασης εξίσου με την εργασία του θεατή που διερωτάται για το καθεστώς του όσο διαρκεί η παράσταση. Ό,τι συμβαίνει σήμερα στο θέατρο δεν είναι δράσεις που προέκυψαν από πρόβες και σκέψη. Είναι οι πρόβες και η σκέψη ως δρώνο μπροστά σε έναν ισότιμο συνομιλητή, το θεατή.

Δημόσιοι χώροι, ιδιωτικές στιγμές

ΠΟΤΕ ΑΛΛΟΤΕ δεν είχε λάβει τέτοιες διαστάσεις και δεν είχε φτάσει σε τέτοιες ακρότητες ή ανάγκη να βλέπουμε πράγματα από πολύ κοντά ξεσκεπάζοντας τις κρυμμένες όψεις του ιδιωτικού. Αυτή η θέαση του άκρως προσωπικού, του απόκρυφου, μέσα μάλιστα από ένα μέσο μαζικής επικοινωνίας όπως η τηλεόραση, όχι μόνο έχει μετατρέψει το θεατή σε ένα είδος ήδονοβλεψία αλλά και έχει ανατρέψει την ισχύουσα ιδέα περί μυστικού, απρόσιτου και αθέατου. Ό,τι παλαιότερα μπορούσε να σταματήσει ή αιδώς, να προφυλάξουν τα ήθη ώστε να μην εκτεθεί σε δημόσια θέα, βρίσκεται τώρα παρυσιασμένο με τη μεγαλύτερη δυνατή ωμότητα μπροστά στα μάτια εκατομμυρίων τηλεθεατών. Οι κάμερες μπορούν να διειδύσουν στο άδυτο της ατομικής καθημερινότητας και να παρακολουθήσουν, να αποκαλύψουν πτυχές του καθαρά προσωπικού, ενώ διάφορα *reality shows* εικονίζουν ή «πλάθουν» απάνθρωπες αλήθειες που ξεπερνούν κάθε φαντασία σε φρίκη και σκληρότητα. Η κοινωνία της πληρο-

φόρησης και της επικοινωνίας καλλιεργεί την αίσθηση και ψευδαίσθηση ότι σε όλα υπάρχει πρόσβαση, χωρίς αναστολές και χωρίς όρια. Όχι μόνο τίποτε δεν είναι κλειστό αλλά και η σφαίρα του ιδιωτικού, αναβαθμισμένη, έχει ανοίξει τις πύλες της στον οιονδήποτε.

Το θέατρο δεν έμεινε ανεπηρέαστο από αυτές τις κοινωνικές και πολιτιστικές πραγματικότητες, από τη μεγάλη αλλαγή στους συσχετισμούς ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο. Η κουζίνα με το νοικοκυριό, το μαγείρεμα, την τέχνη του τραπέζιου και το κουβεντολόι είναι ένας ιδιωτικός χώρος που έλκεται από την έννοια του δημόσιου όταν θεατές έρχονται να παρακολουθήσουν στο διαμέρισμα μια μορφή παράστασης. Στο χώρο του μετρό οι κυλιόμενες σκάλες, οι διάδρομοι και τα βαγόνια είναι ένας δημόσιος χώρος όπου οι θεατρικές δράσεις, μπερδεύοντας ήθοποιους και περαστικούς, αναδεικνύουν προσωπικές αντιδράσεις μέσα από τις οποίες εκφράζονται ιδιωτικές στιγμές. Σε χώρους ειδικά διαμορφωμένους θεατρικές ομάδες στήνουν για τους θεατές ένα ξεχωριστό πλαίσιο συγχωνεύοντας το δημόσιο και το ιδιωτικό, αφού οι θεατές μοιράζονται από κοινού μια εμπειρία, βιώνουν μαζί με άλλους μια κατάσταση με πολλές ιδιωτικές στιγμές.

Στο θέατρο του Κόσμου, το 1999, ένα θεατρικό γεγονός με τον τίτλο Τέγκελ Άλεξάντερπλατς διαδραματιζόταν στους χώρους του μετρό, σε δημόσια περάσματα του Βερολίνου, μίαν ώρα βραδινής αιχμής. Κρατούμενοι από τη φυλακή Τέγκελ, ήθοποιοι και θεατές, επιβάτες και κόσμος της υπόγειας διάβασης, αθηντικές συνεντεύξεις φυλακισμένων και αποσπάσματα από το μυθιστόρημα του Άλφρεντ Ντέμπλιν Βερολίνο Άλεξάντερπλατς ήταν τα βασικά στοιχεία αυτού του έγχειρήματος μεταξύ ζωής και θεάτρου, πραγματικότητας και "fiction", δημόσιας και ιδιωτικής πλευράς. Η άγγλο-γερμανική ομάδα Γκόμπ Σκουόντ, κινούμενη κυρίως από το Νότιγγχαμ στις γερμανικές μεγαλουπόλεις και γνωστή για τις *live art* επεμβάσεις της σε διάφορους χώρους της δημόσιας ζωής όπου προτάσσονται ή αλήθεια της στιγμής, το ιδιωτικό και το προσωπικό, κατέληξε να φέρει τους θεατές σε ένα «πάρτυ». Στη σκηνοθε-

τημένη αυτή γιορτή με τον τίτλο *Πές το όπως το έννοεϊς* τὰ μέλη τῆς ομάδας υπῆρχαν ὡς άτομα παρά ὡς ἠθοποιοί. καὶ οἱ θεατὲς ζοῦσαν ιδιωτικὲς στιγμὲς με ὅ,τι οἱ ἴδιοι ἤθελαν νὰ αὐτοσχεδιάσουν, νὰ καταθέσουν ἐλεύθερα ὡς συναίσθημα καὶ συμπεριφορά.

Τῆ δεκαετία τοῦ '90 διάφορες ομάδες στὸ Βέλγιο καὶ στὴν Ὁλλανδία, στὴ Νορβηγία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία ἐπέμεναν σὲ ἓνα «θέατρο τοῦ ιδιωτικοῦ». Τὸ ιδιωτικὸ ἐδῶ δὲν ἦταν τόσο ὑπόθεση θεματικῆς ἢ χώρων ὅσο ὑπόθεση ἐκθεσης προσωπικῶν καὶ ιδιωτικῶν στιγμῶν, ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ ἠθοποιοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ θεατῆ. Ἐντονη ἦταν ἡ ἐπιθυμία καλλιτέχνες καὶ θεατὲς νὰ βρεθοῦν πολὺ κοντά, νὰ φτιάξουν μαζί τις εἰκόνες τοῦ θεατρικοῦ γεγονότος, νὰ συνυπάρξουν σὲ ἓνα καθεστῶς ὅπου ἡ διάκριση ιδιωτικοῦ καὶ δημοσίου ἔχει ἀρθεῖ. Ὅσοι ἀπὸ τὴ νέα γενιά, λίγο προτοῦ τελειώσει ὁ 20ὸς αἰώνας, ἀνακύκλωναν τις ιδέες τῶν χάπενινγκ καὶ τῶν εἰκαστικῶν περιβαλλόντων με δράση ἢ τὸ σύνθημα «Ζωὴ ἀντὶ τέχνη» δὲν τὸ ἔκαναν με τὴν ἴδια ἐνέργεια καὶ αἰσθητικὴ πού οἱ ιδέες αὐτὲς κουβαλοῦσαν παλαιότερα. Κύρια ἐπιδίωξη εἶναι τώρα ἡ παρουσία ὄλων, ἠθοποιοῦν καὶ θεατῶν, σὲ μιὰ φιλικὴ κοινότητα πού τὰ μέλη τῆς χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἓνα καθημερινὸ *habitus*, ἀπὸ φυσικότητα καὶ χαλαρότητα. Τὸ θέατρο με τις τεχνικὲς, τὴν ὑποκριτικὴ τέχνη καὶ τις τεχνοτροπιὲς του, με τις πρόβες καὶ τὰ προπαρασκευαστικὰ στάδια, με τις ἐντάσεις ἀνάμεσα σὲ θεατὲς καὶ σὲ ἠθοποιούς, μοιάζει νὰ ἀπουσιάζει ἀπὸ τις σύγχρονες ἐκεῖνες καταστάσεις ὅπου τὰ πάντα συγχωνεύονται καὶ ἀλληλοαναιροῦνται. Οὔτε ἡ ἀπόδοση ἐνός ἔργου ὡς ἀναπαράσταση οὔτε ἡ σωματικὴ συμμετοχὴ τῶν θεατῶν βαραίνει. Αὐτὸ πού πρόχει εἶναι ἡ παρουσία καὶ παρουσίαι: τὸ νὰ εἶναι κανεὶς παρών, τὸ νὰ ἀνήκει ἔστω καὶ προσωρινὰ σὲ μιὰ κοινότητα, τὸ νὰ μοιράζεται μιὰ κατάσταση με κάποιους ἄλλους, τὸ νὰ αἰσθάνεται πὺς τὰ πράγματα «μιζάρονται», ἀνακατεύονται, ἀλλάζουν ταυτότητα.

Ἡ θεατρικὴ ομάδα STAN, πού ἰδρύθηκε τὸ 1989, εἶχε ἀποδώσει τὸν τσεχοφικὸ *Πλατόνοφ* ὡς πρώτη συνάντηση τῶν μελῶν τῆς ομάδας με τὰ καθημερινὰ τους ρούχα καὶ ὡς ιδιωτικὴ συζήτηση γύρω ἀπὸ ἓνα τραπέζι με βότκα, μπύρα καὶ σαμπάνια. Οἱ ἠθοποιοὶ δὲν

ἔπαιζαν καὶ τὸ κείμενο ἦταν μιὰ κουβέντα ἀναμεταξύ τους. Ἡ παράσταση εἶχε παραχωρήσει τὴ θέση τῆς σὲ μιὰ συναναστροφή καθὼς οἱ θεατὲς ἔβλεπαν πὺς οἱ ἠθοποιοὶ παρουσίαζαν τὸν ἑαυτό τους καὶ τὴ ζωντανή, ἐπὶ τόπου, σχέση τους με ἓνα κείμενο διεκδικώντας μιὰ αἰσθητικὴ τοῦ ιδιωτικοῦ καὶ μιὰ ἠθικὴ τῆς στιγμῆς.

Θὰ πρέπει νὰ ὑπογραμμίσω ὅτι τὰ περισσότερα θεατρικὰ σχήματα, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸ STAN καὶ τὸ Γκρόμπ Σκουόντ εἴτε γιὰ τις ΒΑΚ-τροῦπεν ἀπὸ τὴ Νορβηγία καὶ τὸ «Ντότ Πάαρτ» («Ψόφιο ἄλογο») ἀπὸ τὴν Ὁλλανδία, εἶναι θεατρικὰ κολεκτίφ. Ὅμάδες πού πιστεύουν στὴν ὀμαδικὴ δουλειὰ καὶ δημιουργία, στὴν ἰσοτιμία τῶν ἠθοποιοῦν καὶ στὴν κατάργηση τοῦ προνομίου νὰ εἶναι ἓνας ὁ σκηνοθέτης. Ἐτσι, καθὼς κανένας δὲν ἔχει τὴ σκηνοθετικὴ εὐθύνη, ἀκόμη καὶ οἱ λειτουργίες, οἱ ρόλοι στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ομάδας ἔχουν συγχωνευθεῖ. Τὰ μέλη τοῦ κολεκτίφ ὡς άτομα σὲ ιδιωτικὴ συνάντηση παρά ὡς ἠθοποιοὶ στὸν δημόσιο χῶρο τοῦ θεάτρου καλοῦν τοὺς θεατὲς νὰ μοιραστοῦν μαζί τους μιὰ κατάσταση. Ἡ «τυραννία τῆς οικειότητας» ἔχει κορυφωθεῖ καὶ στὸ θέατρο.

Παρατηρώντας τις φωτογραφίες τέτοιων θεατρικῶν ἐγχειρημάτων διαπίστωσα ὅτι ὁ φακὸς εἶναι σχεδὸν ἀδύνατον νὰ συλλάβει καὶ νὰ κρατήσῃ τὴ θεατρικὴ ὑπόσταση τοῦ γεγονότος. Ὅ,τι διαδραματίζεται στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο δὲν ἀποκτᾷ θεατρικὴ μορφή, μιὰ φόρμα πού νὰ ἀπεικονίζεται. Εἶναι ἓνα περιστατικό, ἓνα συμβάν, μιὰ ιδιωτικὴ ἐπαφὴ καὶ ἢ κάποιος ἦταν ἐκεῖ νὰ τὴ βιώσει ἢ, ἂν ἀπουσίαζε, τίποτε δὲν θὰ μπορέσει νὰ ντοκουμεντάρει τὴ ρευστότητα καὶ τις συγχωνεύσεις ὡς θεατρικὸ ὕλικό.

Με διάφορους βαθμοὺς αὐτονόμησης τοῦ θεατῆ παίζουν ὀρισμένα θεάματα, ὅπου θέατρο καὶ πραγματικὴ ζωὴ συγχέονται. Τέτοιου τύπου διαβήματα εἶχαν καὶ ἄλλοτε γίνε ἀπὸ εἰκαστικούς καλλιτέχνες στὸ πνεῦμα τοῦ Fluxus ἢ κάτω ἀπὸ τὸν ἀστερισμὸ τῶν χάπενινγκ. Τώρα, σκηνοθετεῖται ὁ θεατῆς μέσα στὸ ἀστικὸ περιβάλλον καὶ ὄχι οἱ ἠθοποιοὶ στὸ θέατρο. Ἡ πόλη με τὴν πραγματικὴ ζωὴ, ἀποτυπωμένη στὰ κτίρια, στοὺς δημόσιους χώρους, ζωντανὴ καὶ ἐν ἐξελίξει, γίνετα θέμα. Κι ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης ὑποχωρεῖ, προτάσσοντας τὸν παράγοντα τοῦ τυχαίου καὶ τὴν ὑποκειμενικὴ δράση τοῦ θεατῆ.

Ἐνδεικτικὲς περιπτώσεις τοῦ πῶς πραγματοποιεῖται ἡ «κάθοδος» στοῦ ἀστικοῦ περιβάλλον, ἀλλὰ καὶ τοῦ πῶς μετέχει ὁ θεατὴς στοῦ θεατρικοῦ γεγονότος, ἦταν δύο θεάματα δρόμου ποὺ πραγματοποιήθηκαν τὸν Αὐγούστο τοῦ 2000 στὴ Φρανκφούρτη, στοῦ πλαίσιο τῆς Διεθνούς Θερινῆς Ἀκαδημίας Θεάτρου, τὴν ὁποία γιὰ τρίτη χρονιά εἶχε ὀργανώσει ὁ καλλιτεχνικὸς ὀργανισμὸς «Μουζόντουρμ» σὲ συνεργασία μὲ τὸ θεατρολογικὸ τμήμα τοῦ Πανεπιστημίου Γκαίτε.

Ὁ σκηνοθέτης Οὐβε Μένγκελ, προερχόμενος ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Γερμανία καὶ ἐγκατεστημένος στὴ Νέα Ὑόρκη, εἶχε ἐπέμβει παλαιότερα στοῦ νεοὺρκέζικο περιβάλλον μὲ θεατρικὲς δράσεις βασισμένες στὴν ἰδέα «ἓνα πτώμα στὴ βιτρίνα καταστήματος». Μὲ τὴν ἰδέα αὐτὴ μποροῦσε νὰ συνδεθεῖ ἡ θεατρικὴ δράση του στοῦ κέντρο τῆς Φρανκφούρτης, ὅπου τὸ πτώμα μιᾶς αἰμόφυρτης γυναίκας —ἡ περφόρμερ ἦταν ξαπλωμένη καταμεσῆς στοῦ δρόμου, σὲ ἓνα χαλί ἀπὸ πλαστικὴ γλῶση— προκαλοῦσε τοὺς περαστικοὺς νὰ σταματήσουν καὶ νὰ πιάσουν κουβέντα μὲ τρεῖς ἄλλους περφόρμερ καθισμένους κάτω ἀπὸ τὶς καμάρες τῆς στοᾶς τοῦ Μουσείου «Φρανκφούρτερ Κουνστφεράιν». Μέσα ἀπὸ τὴ συζήτηση, γραφόταν σταδιακὰ τὸ «μυθιστόρημα»: Μιὰ ἱστορία φανταστικὴ προέκυπτε ἀπὸ τὸ διάλογο ἀνάμεσα σ' ἐκείνους τοὺς περαστικοὺς ποὺ ἔδιναν σημασία στοῦ πτώμα καὶ στὰ τρία πρόσωπα, τὰ σχετιζόμενα —υποτίθεται— μὲ τὸ συμβάν, καθὼς ἀπαντοῦσαν στὶς ἐρωτήσεις καὶ εἶχαν προσχεδιάσει ἓνα βασικὸ καμβά.

Μιὰ ἀτομικὴ ἀκουστικὴ περιήγηση μέσα στὴν πόλη ἦταν ἡ σχεδὸν ἀστυνομικὴ περιπλάνηση ποὺ πρότειναν ὁ Στέφαν Κέγκι καὶ ὁ Ἔρνστ Μπέρντ. Μὲ ἓνα γουόκμαν στὰ αὐτιά, κάθε θεατὴς ἐξέδραμε χωριστά, ἀκολουθώντας ἐπὶ μία ὥρα ἓνα προγραμματισμένο καὶ ὑποδεικνύμενο ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες δρομολόγιο. Ἄκουγε τὴν ἀλλόκοτη καὶ γεμάτη «σασπένς» ἱστορία τῆς ἐξαφάνισης κάποιου βιβλιοθηκάρου, ὀνόματι Κίρχνερ. Ἐβρισκε ἴχνη του. Κυρίως ὅμως ζοῦσε τὸ θέατρο τῆς ἴδιας τῆς πόλης, ἀνακαλύπτοντας περίεργες γωνιὲς τοῦ ἀρχιτεκτονημένου περιβάλλοντος, σημεῖα ποῦ, ἐνῶ τοῦ ἦταν οἰκεία, μεταμορφώνονταν λόγω τοῦ ἰδιαίτερου κλίματος τοῦ περιπάτου σὲ ἀνοικία.

Ἡ ἰδέα τῶν ἀπομονωμένων θεατῶν ὑπῆρχε στοῦ θεάμα *Drive in Camillo*, μὲ ἑπτὰ χορευτὲς, ποῦ ὁ Σλοβένος Ἡμίλ Χέρβατιν σκηνοθέτησε στὴ Λιουμπλιάνα, σὲ ἓνα τεράστιο πάρκινγκ αὐτοκινήτων: ἓναν υπαίθριο χῶρο μὲ πολιτικὴ προϊστορία, ἀνάμεσα στοῦ κοινοβούλιο καὶ στὰ κτίρια τοῦ ἀχανοῦς ἐμπορικοῦ κέντρου. Ὁ Χέρβατιν, ποῦ πῆρε μέρος στὴ Θερινῆ Ἀκαδημία Θεάτρου, ὀργανωμένη ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τῆς Ἑλλάδας στὴν Ἡπειρο, εἶχε κάνει τὸ 1998, στοῦ «Πίκολλο Τεάτρο» τοῦ Μιλάνου, ἓνα πρῶτο θεάμα ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τῶν ἀναμνήσεων τοῦ Τζούλιο Καμίλλο (1480-1544). Στοῦ *Drive in Camillo* οἱ θεατὲς, ἀπομονωμένοι σὲ δεκάδες αὐτοκίνητα, ἄκουγαν νὰ μεταδίδονται στοῦ ραδιόφωνο τοῦ αὐτοκινήτου τὸ κείμενο καὶ ἡ μουσικὴ, ἐνῶ ἔβλεπαν μέσα ἀπὸ τὰ τζάμια τὰ σώματα τῶν χορευτῶν, τίς προβολὲς πάνω στὶς προσόψεις τῶν κτιρίων καὶ ἓναν ἠθοποιό-σχοινοβάτη νὰ κινεῖται σὲ ἱλιγχιῶδες ὕψος, κρεμασμένος στοῦ ἴσθιο μιᾶς ἀράχνης, πελώριο δίχτυ πάνω ἀπὸ τὴν πόλη.

Ὁ ὅρος «θέατρο τοῦ ἀστικοῦ περιβάλλοντος» ταιριάζει σὲ διάφορα θεατρικὰ ἐγχειρήματα καλλιτεχνῶν ποῦ «κατεβαίνουν» στοῦ δρόμο ἐμπλέκοντας τὸν ἀστικὸ περίγυρο, τὴ ζωὴ τῆς πόλης καὶ τὴν καθημερινότητά της μὲ τὸ ἔργο τους.

Τὸ θέατρο δρόμου, ὅπως τὸ γνωρίζαμε, δὲν φτάνει γιὰ νὰ καλύψει τὴν αἰσθητικὴ ἰδιομορφία παρόμοιων ἐγχειρημάτων. Μπορεῖ τὰ καλοκαίρια νὰ μαζεύονται στοὺς δρόμους τῆς γαλλικῆς πόλης Ὀριγιὰκ πολλὲς θεατρικὲς ὀμάδες ποῦ συνεχίζουν τὴν πορεία τοῦ θεάτρου δρόμου καὶ παράλληλα ἓνα φεστιβάλ μὲ τουλάχιστον δεκαπέντε χρόνια παρουσίας. Μπορεῖ οἱ νέοι σαλτιμπάγκοι καὶ ξυλοπόδαροι, οἱ παράτες μὲ τίς κοῦκλες καὶ τίς μάσκες ἢ ἄλλες εὐρηματικὲς ἐμφανίσεις σὲ πλατεῖες νὰ γοητεύουν πάντοτε περαστικοὺς, παιδιά καὶ ὄσους ἔλκονται ἀπὸ τὴν ἀπροσδόκητη, γρήγορη καὶ ἄμεση θεατρικὴ ἐπικοινωνία, ἀπὸ τίς μυθολογίες τῶν πανηγυριῶν, τοῦ πλανόδιου θεατρίνου, τῆς λαϊκῆς θεατρικῆς διασκέδασης. Μπορεῖ ἐπίσης διάφορα φεστιβάλ νὰ ἐμπλουτίζουν κάθε τόσο τὰ πολυσυλλεκτικὰ προγράμματά τους μὲ θεάματα ποῦ ἀποτελοῦν ἐκδοχὲς γιὰ τὸ θέατρο δρόμου, σήμερα, στοῦ ὄνομα μιᾶς πρακτικῆς μὲ παράδοση αἰώ-

νων, ανά την Ευρώπη. Τα θεάματα που τις τελευταίες δεκαετίες του περασμένου αιώνα θέλησαν να λέγονται θέατρο δρόμου ήταν άρρηκτα δεμένα με τις έννοιες του πολιτικού διαβήματος και της αναζήτησης ενός διαφορετικού κοινού. Οί καλλιτέχνες επεδίωκαν να προσεγγίσουν ανθρώπους που δεν σύχναζαν στο θεσμοποιημένο θέατρο. Στόχευαν να απευθύνουν τον θεατρικό λόγο τους σε μη ευνοημένους πολιτιστικά κατοίκους, στα παιδιά ή στους νέους μίας παραμελημένης, λόγου χάριν, γειτονιάς. Ανάμεσα σε αυτή την προβληματική περί κοινού και στο περιεχόμενο των θεαμάτων δεν υπήρχαν αποκλίσεις. Τα πολιτικά μηνύματα και το αίτημα μίας γιορταστικής συνάντησης προτάσσονταν από ένα θέατρο δρόμου για το οποίο το ζήτημα του κοινού παρέμενε στο επίκεντρο και ήταν μια ωραία ούτοπια σε ένα κλίμα ευφορίας, αγωνιστικότητας, αισιοδοξίας.

Σήμερα οί περφόρμερ, οί εικαστικοί καλλιτέχνες, οί σκηνοθέτες δεν έχουν την ίδια λογική περί κοινού. Στόχος τους είναι ο μοναχικός, ο απομονωμένος θεατής και η εξατομικευμένη προοπτική του την ώρα που εντάσσει στο θέαμα την πόλη, τον εαυτό του, τους άλλους θεατές, τους περαστικούς. Η πόλη με τους κινδύνους της, το απρόβλεπτο, το τυχαίο, το αϊφνίδιο και το αστικό περιβάλλον με τις εικόνες του όπως αυτές εμφανίζονται στα media, θεματοποιούνται από τους καλλιτέχνες που καλούν το θεατή να αντιμετωπίσει, ζήσω στο δρόμο, ειδικές καταστάσεις ή να ακολουθήσει τεχνικές αποξένωσης μέσα από τις όποιες ή πόλη προβάλλει αλλιώςτικη.

Βασικά δημοσιεύματα: *Το Βήμα* 21.9.1997, 20.12.1998, 3.9.2000, 17.9.2000, 9.9.2001, 27.7.2002.

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ

«**Α**Ν ΑΝΟΙΞΕΤΕ ΤΟ ΔΕΚΤΗ των όσφρητικῶν κυμάτων θά αίσθανθεῖτε τὸ ἄρωμα τοῦ γιασεμοῦ ποῦ ἀναδίνει τὸ στῆθος τῆς Μαντλὲν, χωρὶς νὰ τῆ βλέπετε. Ἀνοίγοντας τῆ συχνότητα τῶν ἀπτικῶν κυμάτων θά μπορέσετε νὰ χαϊδέψετε τὴν κόμη τῆς —μαλακῆ καὶ ἀόρατη— καὶ θά μάθετε σὰν τοὺς τυφλοὺς νὰ γνωρίζετε τὰ πράγματα μὲ τὰ χέρια. Ἄλλὰ ἂν ἀνοίξετε ὅλο τὸ σύστημα τῶν δεκτῶν, παρουσιάζεται ἡ Μαντλὲν σὲ τέλεια ἀναπαραγωγή, ταυτόσημη — δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶτε πὼς πρόκειται γιὰ εἰκόνες βγαλμένες ἀπ' τοὺς καθρέφτες, μὲ τοὺς ἤχους, τὴν ἀντίσταση στὴν ἀφή, τὴ γεύση, τὶς μυρωδιὲς σὲ τέλειο συγχρονισμό. Κανένας ποῦ θά τις δεῖ δὲν θά μπορέσει νὰ δεχτεῖ πὼς εἶναι εἰκόνες. Θά σᾶς εἶναι λιγότερο δύσκολο νὰ σκεφθεῖτε πὼς ἔχω μισθώσει μιὰ ομάδα ἠθοποιῶν, μιὰ ομάδα ἀπὸ ἀπίστευτους σωσῆς...» (Adolfo Bioy Casares, *Ἡ ἐφεύρεση τοῦ Μορέλ*, μετάφραση Παναγιώτη Εὐαγγελίδη, «Ἄγρα», 1983).

Τὸ ὄραμα ἐνὸς θεάτρου στὸ ἀπώτερο μέλλον, ὅταν πᾶν ἀπὸ τις ἐθιότητες, τις κοινωνικὲς τάξεις καὶ τὰ ἄτομα θά ἀπλώνεται παγερῆ καὶ ἀπρόσωπη ἢ ἐπικράτεια τῶν τεχνολογικῶν σημείων, εἶναι τόσο προκλητικὸ καὶ συνταρακτικὸ, ὅσο ἡ ἐφεύρεση τοῦ Μορέλ, σατανικὴ μηχανὴ ποῦ κατασκευάζει εἰκόνες καὶ ζωὴ, στὸ φανταστικὸ μυθιστόρημα τοῦ Ἀντόλφο Μπιού Κασάρες.

Ἡ ὕβρις ἔχει συντελεσθεῖ. Ὁ 20ὸς αἰώνας μὲ τις θεατρικὲς ἐπανάστασεις τῶν φουτουριστῶν καὶ τῶν κονστρουκτιβιστῶν, τοῦ ἀπόλυτου θεάτρου, τοῦ θεάτρου σὰν σύνθεση ἢ καὶ συγκεφαλαίωση τῶν Τεχνῶν, ὤδευσε πρὸς τοὺς μικροῦπολογιστές, βοηθοὺς τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ συγγραφέα, τοῦ ἠθοποιῦ, ἀλλὰ καὶ πρὸς παραστασιακὰ γεγονότα σὲ διαφορετικὲς συγχρόνως πόλεις, μὲ θεατὲς καὶ ἠθοποιούς

ἀκούστηκε τὸ δρεπάνι τοῦ θανάτου. Τότε ἡ σιωπὴ κυρίευσε τὸ θέατρο...» Ὁ Ζάν-Λουί Μπαρρώ, πάνω σὲ μιὰ γυμνὴ σανίδα γιὰ ἄλογο, χωρὶς ντεκόρ καὶ ἀξεσουάρ, αὐτοσχεδίαζε, ἐπαίξε μὲ ἐλάχιστες καίριες χειρονομίες, ἀποσαφηνίζοντας τὸν ἀμίμητο ἔκτοτε τρόπο τῆς μιμητῆς του. Στὸν διπλὸ ρόλο μητέρας καὶ γιοῦ ἦταν ἓνας ἠθοποιὸς-ἀκροβάτης, ἓνα ζωντανὸ προσωπεῖο, ἓνας «τόπος» σημείων, ἓνας ἠθοποιὸς-ἀθλητῆς κατὰ τὰ πρότυπα τοῦ Ἄντονέν Ἀρτώ, ποὺ δραματίστηκε τὸ φυσικὸ θέατρο καὶ τοὺς ἠθοποιούς νὰ τείνουν πρὸς τὸ ἱερογλυφικὸ.

Τὸ πρῶμο ἐγκώμιο τοῦ Ἄντονέν Ἀρτώ, περιγράφοντας τὸ παίξιμο τοῦ Ζάν-Λουί Μπαρρώ, ἀποδείχθηκε προφητικὰ ἐπιλογικὸ, ἀφοῦ μιλοῦσε γιὰ μιὰ «παρορμητικὴ καὶ σφύζουσα ἀπὸ ζωὴ ζέση ποὺ κυκλοφορεῖ μέσα ἀπὸ τίς ἀδρές κινήσεις, μέσα ἀπὸ μιὰ στυλιζαρισμένη καὶ μαθηματικὴ διάρθρωση τῶν χειρονομιῶν». Ὁ Μπαρρώ μεταμόρφωνε συνεχῶς τὴ σκηνὴ σὲ ἓναν χῶρο παθητικὸ καὶ ζωντανό. Ἐνῶ πολλὰ ἀπὸ τὰ θεάματά του ἀπέπνεαν ἐκείνη τὴ «μυστικὴ δύναμη» ὅπως τὴν εἶχε ἐπισημάνει ὁ Ἀρτώ, «αὐτὴ ποὺ κέρδιζε τὸ κοινὸ ὅπως ἓνας μεγάλος ἔρωτας κερδίζει μιὰ ψυχὴ καθ' ὅλα ἔτοιμη γιὰ ἀνταρσία».

Ὁ Οὐίλσον τῆς παντομίμας

ΜΕ ΤΟ ΣΟΥΦΡΕΑΛΙΣΜΟ εἶχε συνδέσει τὸ θέατρο τοῦ Οὐίλσον ὁ Γάλλος ποιητῆς Λουί Ἀραγκόν ὅταν εἶδε στὸ Παρίσι τὸ βλέμμα τοῦ κωφοῦ καί, συγκλονισμένος ἀπὸ τὴ σουρεαλιστικὴ ἀνακάλυψή του, ἔγραψε ἓνα γράμμα μὲ τίς ἐντυπώσεις του καὶ μὲ φανταστικὸ παραλήπτη τὸν Ἄντρέ Μπρετόν.

Ὅμως ἡ θεατρικὴ αἰσθητικὴ τοῦ Οὐίλσον μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ καὶ μὲ μερικὲς ἔννοιες-κλειδιά ποὺ συναντῶνται τόσο στὴ δική του σκηνικὴ γλῶσσα ὅσο καὶ στὶς σκηνικὲς ἀναζητήσεις τῶν συμβολιστῶν στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα.

Τὰ ταμπλώ καὶ ὄχι οἱ σκηνές χαρακτηρίζουν δομικὰ καὶ μορφολογικὰ τίς παραστάσεις τοῦ Οὐίλσον, ὅπου κυριαρχοῦν τὸ ἀπο-

σπασματικὸ καὶ τὸ ἑτερογενές, ἡ ἀσυνέχεια τῶν χῶρων, οἱ ἐντάσεις ἀνάμεσα στὸ φῶς καὶ τὴ σκιά, οἱ διαφορούμενες σχέσεις ἐμφυχῶν καὶ ἀψυχῶν, ἡ διαλεκτικὴ τῆς σταθερῆς ὀθόνης καὶ τῶν κινούμενων ἀντικειμένων. Ὑπάρχει μιὰ περιέργη ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὸν εἰκαστικὸ κόσμο τοῦ Οὐίλσον καὶ τὸ *Picturalisme* τοῦ συμβολιστικοῦ θεατροῦ ὅσον ἀφορᾷ τὴν ὀργάνωση τῆς σκηνῆς μὲ τὸν τρόπο ἑνὸς πίνακα ζωγραφικῆς, τὴν ἀκίνητοποιημένη εἰκόνα, τὸν πρωτεύοντα ρόλο τῆς ἐπιφάνειας, τὸ χειρισμὸ τῆς φιγούρας, τὴ χρῆση τῶν χρωμάτων καὶ τῶν γραμμῶν.

Μὲ τὸ φῶς ζωγραφίζει ὁ Οὐίλσον σκηνικὰ τοπία, τραβάει φωτεινές καὶ χρωματιστές γραμμές, ὄντας ἓνας ὀρισμένος ὀπαδὸς τῆς εὐθείας, ἢ ρίχνει κηλίδες φωτὸς ποὺ ὀλοκληρώνουν τίς γλυπτικὲς κατασκευές του ἐπὶ σκηνῆς. Τὸ φῶς ἐπιτρέπει στὰ ἀντικείμενα, ποὺ ἐμφανίζονται ξαφνικά, χάνονται ἢ ἀπομονώνονται, νὰ μοιάζουν ἐξωπραγματικά. Τὸ φῶς εἶναι τὸ ἐκθαμβωτικὸ φόντο καὶ μαζί τὸ μέσο γιὰ τὸ αἰνιγματικὸ φανέρωμα κάθε φιγούρας, τὴν ὥρα τῆς χειρονομιακῆς τῆς ἔξαρσης, γιὰ τὸ ἀνησυχαστικὸ παιχνίδι μὲ τὰ ἀλλόκοτα μεγέθη τῶν ὄντων καὶ τὴν ἀντιρραλιστικὴ κλίμακά τους, γιὰ τίς συνεχεῖς ἀναμορφώσεις τῶν ὀπτικῶν στοιχείων. Ἡ καθαρότητα κάθε φωτεινοῦ ἀλλὰ καὶ σκοτεινοῦ ταμπλώ, ἡ δύναμη τῶν περιγραμμάτων, ἡ στιλπνότητά καὶ ἡ ὁμορφὴ ἐπιφανειακότητά τῆς φόρμας, δὲν θὰ ἦταν δυνατὲς χωρὶς τὴ θαυματοποιὸ συνέργεια τοῦ φωτός.

Τὸ «στατικὸ δρᾶμα» τοῦ συμβολιστῆ Μωρίς Μαίτερλινκ διεκδικοῦσε, μέσα ἀπὸ τὸν σταματημένον χρόνον, τὴν ἀκίνησιάν τῶν προσώπων, τίς πύξες καὶ τίς σιωπές ἓνα ἄλλο βλέμμα: Ἡ «ἀκίνητη ζωὴ» καὶ ὁ θεατῆς ποὺ εἶχε τὸ χρόνο νὰ δεῖ μὲ τὴν ἡσυχία του τὸ σκηνικὸ κάδρο χωρὶς νὰ καταδυναστεύεται ἀπὸ τίς πολλὲς κινήσεις οὔτε καὶ ἀπὸ τὴν ἰδέαν τῆς κινητικότητος, ἦταν οἱ προϋποθέσεις γιὰ μιὰ δραματοποιήσιν τοῦ ὄνειρικοῦ, τοῦ φανταστικοῦ, τοῦ μυστηριακοῦ, τοῦ φανταστικοῦ. Ὁ Οὐίλσον, ξεκινώντας τὴν εὐρωπαϊκὴ θεατρικὴ ἐποποιήσιν του ἀπὸ τὸ πιὸ ριζοσπαστικὸ «θέατρο τῆς σιωπῆς», διαμόρφωσε ἓνα θέατρο τῆς ἐνατένισης ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴ θέαση ἑνὸς ὑπέροχου τοπίου, καθὼς ὁ ἥλιος ἀργεῖ νὰ δύσει, καὶ ποὺ ἐπιτρέπει

στό θεατή, ἐλευθερωμένο ἀπὸ τὴ λογικὴ τῆς δράσης καὶ τῆς λύσης τοῦ δράματος ἢ ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ νοήματος, νὰ ὄνειρευτεῖ, νὰ πλανηθεῖ ἀπὸ λέξη σὲ λέξη, ἀπὸ φόρμα σὲ φόρμα, καὶ νὰ ἀποπερατώσει ὁ ἴδιος μέσα του τὸ ἔργο, ἀνοιχτὸ στὴν ἀμφιλογία καὶ στὴν πολυσημία.

Πνευματικὴ εἶναι ἡ διάσταση ποὺ καλλιιεργεῖται στό θέατρο τοῦ Οὐίλσον καθὼς τὸ βλέμμα φιξάρεται πάνω σὲ κάτι ξεχωριστό, συγκεκριμένο, στοιχειῶδες, τὸ ὁποῖο σιγὰ σιγὰ, κάτω ἀπὸ τὴ μανία τοῦ βλέμματος, ἀποκτᾶ ὄψεις ἀνοίκειες, ἄπιαστες. Οἱ μορφές, μετατοπισμένες ἀπὸ διαφορετικούς περιγυρούς ἢ ἀντιθετικὲς πραγματικότητες καὶ τοποθετημένες μέσα στό ὑποβλητικὸ πλαίσιο μιᾶς ὀθόνης, ἰσοδύναμης μὲ πεδίο νόησης ἢ μὲ πλανητικὸ χῶρο, τὰ ἀντικείμενα ἐπίσης ντεκουπαρισμένα καὶ εἰκονιζόμενα ἀπὸ διάφορες ὀπτικὲς γωνίες θεμελιώνουν τὴν οὐίλσονικὴ ζωγραφικότητα καὶ θεατρικότητα μεταξύ σουρεαλισμοῦ καὶ συμβολιστικῆς αἴσθησης.

Ἡ μαριονέτα προσανατολίζει, ἀπὸ ἓναν ἀκόμη δρόμο, τὸ θέατρο τοῦ Οὐίλσον πρὸς τὴν περιοχὴ τῆς συμβολιστικῆς σκηνοῦς ὅπου οἱ κοῦκλες, τὰ ἀνδρείκελα καὶ τὰ «μανεκέν», τὰ «ἀνδροειδῆ» πλάσματα τοῦ Μαίτερλινκ, θέλησαν νὰ ὑποκαταστήσουν τὸν ἠθοποιὸ ἢ τουλάχιστον νὰ ἀντικαταστήσουν τὴ φυσικότητα μὲ τὴν ἱερατικότητα καὶ τὴ μνημειακὴ ἀπλούστευση, μὲ τὴν ἐπιβλητικότητα τῆς κάθετης γραμμῆς καὶ τοῦ ἀγάλματος. Στὶς οὐίλσονικὲς παραστάσεις πρωτοστατοῦν ἡ ἄκρως στυλιζαρισμένη κίνηση καὶ ἔκφραση, ἡ χάρη καὶ ἡ ἀποῦλοποίηση τῆς ἀνθρώπινης φιγούρας, οἱ λεπτὲς ἰσοροπίες μεταξύ κίνησης, χειρονομίας καὶ φωνῆς, μιὰ ἀλχημεία τῆς χειρονομίας.

Οἱ εἰκόνες του συνιστοῦν «ἀρχιτεκτονικὴ» συνθεθεμένη μὲ βασικὲς χειρονομίες καὶ μιμικίες. Γιγάντιες φιγούρες, σώματα ἐξωφρενικὰ καὶ φανταστικά, εἶχαν κατὰ καιροὺς ἐμφανιστεῖ στὴ σκηνοῦ. Μορφές ἀθῶες καὶ δαιμονικὲς, βγαλμένες ἀπὸ παραμῦθια καὶ παιδικὰ βιβλία, ἐπαναλαμβάνουν ἢ ἐπαναφέρουν πολλὰ φορὲς τὴν ἴδια χειρονομία, γλιστροῦν ἢ πετᾶνε, φοροῦν κοστούμια ἀπίστευτα, μορφαίνουν μὲ ἓνα βουδὸ γέλιο, μιὰ βουβὴ κραυγὴ. Ἡ χειρονομία, βασική, οὐδέτερη καὶ ξεκάθαρη, παραπέμπει στὶς μηχανιστικὲς κινή-

σεις, στοὺς αὐτοματισμούς, στό ἀσυνείδητο. Συνδυασμένη μὲ τὴν κομψή, ἐπιτηδευμένη, τεχνητὴ ταυτότητα τῆς φιγούρας, εἶναι μιὰ χειρονομία μαριονέτας τοῦ Κλάιστ, ποὺ τὸ θέατρό του βρῆκε μιὰ θέση στὴν οὐίλσονικὴ σκηνοῦ, ὅπως λέει ὁ Χάινερ Μύλλερ ὅταν γράφει γιὰ τὸν Οὐίλσον τὸ *Περιστέρι καὶ Σαμουράι*.

Ἡ Οὐίλσον δὲν διστάζει νὰ χρησιμοποῖήσει γιὰ τὴ δουλειὰ του τὸν ὄρο φορμαλισμός. Ἡ φορμαλισμὸς τῶν συμβολιστῶν διαμορφώθηκε στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα, τὴν ὥρα ποὺ οἱ νέες σκηνοῦ καὶ ὀπτικὲς τεχνικὲς εἶχαν ἐντείνει τίς τριβὲς μεταξύ ὄρατοῦ καὶ ἀόρατοῦ, λέξης καὶ «σιωπῆς ὡς μόνης πολυτέλειας μετὰ τίς ρίμες». Ἡ φορμαλισμὸς τοῦ Οὐίλσον, τίς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰώνα, ὅπως ἐκδηλώνεται πάντα στὴ σύνοψη τῶν χειρονομιῶν, στὶς φυσιογνωμικὲς μάσκες, στὰ σώματα ποὺ ἡ κίνησή τους δὲν εἶναι παρὰ μιὰ διαδοχὴ ἀπὸ ἀκίνησιες ἢ κινήσεις ὑπνοβάτη, στὴ νέα αἰσθητικὴ τοῦ ταμπλώ καὶ τῆς παντομίας, σχετίζεται μὲ τὴν ἔκρηξη τῶν τεχνολογικῶν δεδομένων σήμερα, μὲ τὴ σύγκρουση ὕλικου καὶ ἄυλου, πραγματικοῦ καὶ δυνητικοῦ.

Ἐξω ἀπὸ τὴν ιδέα τοῦ χειρονομιακοῦ θεάτρου καὶ τῆς παντομίας δὲν θὰ μπορούσαν νὰ νοηθοῦν οἱ παραστάσεις τοῦ Ρόμπερτ Οὐίλσον, ποὺ καθιεμὰ τους γίνεται παγκόσμιο θεατρικὸ γεγονός, ἀφότου ὁ διάσημος Τεξανὸς καλλιτέχνης καὶ δημιουργὸς νέων μορφῶν στό σύγχρονο θέατρο καθιερώθηκε, τὸ 1971, στό Φεστιβάλ τοῦ Νανσύ καὶ στὴ γαλλικὴ πρωτεύουσα μὲ τὸ *Βλέμμα τοῦ καιροῦ*. Ἡ Ρόμπερτ Οὐίλσον εἶχε ἀνοίξει μὲ ιδιαίτερη αἴγλη τὴν αὐλαία τοῦ παρισινοῦ θεατρικοῦ χειμῶνα στό Ὀντεὸν διδάσκοντας, στὴν παράσταση τοῦ Ὀρλάντο, τὸ κείμενο τῆς Βιρτζίνια Γούλφ σὲ μιὰν ἐκπληκτικὴ ἠθοποιὸ τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ κινηματογράφου, τὴν Ἰζαμπελ Ἰππέρ. Τὸν ἀφηγηματικὸ μὲνολογο τῆς Βιρτζίνια Γούλφ, καθὼς ἡ ἴδια μὲ τίς ταυτότητες τοῦ Ὀρλάντο διασχίζει τοὺς αἰῶνες, ἄλλοτε ἄνδρας καὶ ἄλλοτε γυναίκα, ἄλλοτε νεαρὸς ντιλετάντε ἐρωτευμένος λόρδος καὶ ἄλλοτε γυναίκα τῶν γραμμάτων στὴ βικτωριανὴ Ἀγγλία, ἄλλοτε συνείδηση τοῦ παρελθόντος καὶ ἄλλοτε γυναικεῖο βίωμα τοῦ σήμερα, εἶχε σκηνοθετήσει ὁ Οὐίλσον καὶ μερικὰ χρόνια πρὶν, στὴ βερολινέζικη Σάουμπυνε, διδάσκοντας τότε μιὰν ἄλλη σπουδαία ἠθο-

ποιό, τή Γιούτα Λάμπε. Στοιχεία από τή γερμανική παράσταση του Όρλάντο ανακυκλώθηκαν στη γαλλική του έκδοσή, συμπαραγωγή του θεάτρου Όντεόν με τὸ Θέατρο Βιντύ τῆς Λωζάννης καὶ με τὸ Φεστιβάλ τοῦ Φθινοπώρου.

Ἐνα ἀπίστευτο κράμα πνεύματος καὶ ὕλης, μιὰ ὠραία πρόσμειξη ἀγοριοῦ καὶ κοριτσιοῦ, μιὰ ἀλησμόνητη σύνθεση χειροπιαστῶν ἐκφραστικῶν τρόπων καὶ ποιητικῆς ὑπέρβασης, ἦταν ἡ Ἴζαμπέλ Ὑπέρ, ἀμλετικός καὶ πρισματικός Όρλάντο. Λιγότερο λυρική καὶ περισσότερο ὑπονομευτική ἀπὸ τή Γιούτα Λάμπε, ἀποδείχθηκε τὸ τέλειο φωνητικό, σωματικό, κινήσιό καὶ χειρονομιακὸ ὄργανο στὰ σκηνοθετικά χέρια τοῦ Ρόμπερτ Οὐίλσον, ἀλλὰ καὶ μιὰ μοναδική φυσική καὶ ὑπαρξιακή παρουσία. Μὲ τὰ κοστύμια τῆς Σουζάννε Ράσινγκ καὶ τή μουσική τοῦ Χάνς Πέτερ Κούν, ὁ χώρος ποὺ ὀργάνωσε πλαστικά, ἠχητικά καὶ φωτιστικά ὁ Μπόμπ Οὐίλσον ἦταν ἕνας μαγικός τόπος συνεχῶν μεταμορφώσεων. Οἱ λέξεις, οἱ ἐναλλαγασόμενοι ρυθμοί, οἱ φόρμες, οἱ ὄγκοι, τὸ φῶς καὶ τὸ σκοτάδι, τὰ χρώματα, οἱ ματιέρες, τὰ ἀντικείμενα, οἱ ἦχοι, τὰ χέρια, ἡ φωνὴ καὶ ἡ χορογραφημένη κίνηση τῆς Ἴζαμπέλ Ὑπέρ, λειτουργοῦσαν αὐτόνομα στὸ ἐσωτερικὸ ἐλάχιστων ἐνοτήτων, ἀλλὰ καὶ μέσα σὲ εὐρύτερες νοηματικές καὶ σημασιολογικές ἐνότητες, παράγοντας μετουσιωμένη τὴν ἀπαράμιλλη σκηνοκίνητη γλώσσα τοῦ Οὐίλσον.

Ἐνα ἀκόμη θέαμα τοῦ Ρόμπερτ Οὐίλσον, Ἡ Ἀλίχη στὸ κρεβάτι, ποὺ εἶχε τὴν πρεμιέρα του στὸ Χέμπελ Τεάτερ τοῦ Βερολίνου πρὶν περάσει στὸ ρεπερτόριο τῆς Σάουμπυνε, προστέθηκε στὰ σκηνοκίνητα ἐπιτεύγματα τῆς χορογραφημένης κίνησης, τῆς χειρονομίας, τῆς παντομίμας. Ἡ Ἀλίχη στὸ κρεβάτι εἶναι τὸ πρῶτο θεατρικὸ ἔργο τῆς Ἀμερικανίδας δοκιμογράφου καὶ μυθιστοριογράφου Σούζαν Ζόνταγκ καὶ δόθηκε με τὴν ἐξαιρετὴ ἠθοποιὸ Λίμπγκαρτ Σβάρτς στὸ ρόλο τῆς Ἀλίχης, ἀδελφῆς τοῦ συγγραφέα Χένρυ Τζέιμς καὶ τοῦ ψυχολόγου Οὐίλλιαμ Τζέιμς. Ἡ Ἀλίχη, καθηλωμένη σ' ἕνα κρεβάτι, ἄφηνε τὴ φαντασία της νὰ θριαμβεύει καλώντας γύρω της φανταστικές καὶ ἱστορικές γυναικείες μορφές, ἀλλὰ καὶ ἐκφέροντας ἕναν λόγο « γιὰ τὴν ἀνάγκη καὶ τὴν ὀργὴ τῶν γυναικῶν ».

Χωρίς λόγια

ΠΟΛΛΑΠΛΑΣΙΑΣΤΗΚΑΝ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ἀνά τὴν Εὐρώπη οἱ παραστάσεις ὅπου ὁ χορὸς καὶ ἀκριβέστερα ἡ χορευτικὴ ἔκφραση διαποτίζει τὴ θεατρική. Μιὰ σημαντικότερη θεατρικὴ τάση στὶς ἡμέρες μας, τὸ ὀπτικὸ θέατρο, φαίνεται νὰ ἀκολουθεῖ συστηματικὰ τὰ προστάγματα καὶ τὶς ἀρχές τοῦ σημερινοῦ χοροῦ, νὰ υἱοθετεῖ παραγωγικὰ τὶς αἰσθητικές κατευθύνσεις τοῦ χορευτικοῦ θεάτρου. Τὸ χορευτικὸ θέατρο παρεμβαίνει καθοριστικὰ στὴ σύγχρονη σκηνοκίνητη γλώσσα καὶ ἐπηρεάζει μορφικὰ πολλὰ ἀπὸ τὰ σημερινὰ θεατρικὰ ἰδιώματα. Ἡ χορευτικὴ ἔκφραση ἀποδεικνύεται πανίσχυρη, καθὼς εἰσχωρεῖ ἢ ἐντάσσεται ὀργανικὰ σὲ πολλὰ πρόσφατα σκηνοκίνητα ἐπιτεύγματα.

Στὴ βερολινέζικη παράσταση τοῦ ἔργου τοῦ Πέτερ Χάντκε Ἡ ὦρα ὅπου τίποτε δὲν ξέραμε ὁ ἕνας γιὰ τὸν ἄλλον, ποὺ σκηνοθετήσε ὁ Λὺκ Μποντὺ με διευρυμένο θίασο ἀπὸ Γερμανοὺς καὶ Γάλλους ἠθοποιούς, ἡ πλήρης ἀπουσία κειμένου-λόγου ἐξισοροπήθηκε ἐπὶ σκηνοκίνητης με ἕνα εἶδος χορευτικῆς ἔκφρασης. Κινήσεις, μετακινήσεις, καταστάσεις, σχέσεις, πρόσωπα καὶ σώματα παρήγαγαν ἕνα ποιητικὸ βουβὸ θέατρο. Ἡ μορφή καὶ τὸ ὕφος τῶν σκηνοκίνητων εἰκόνων στὴν παράσταση αὐτὴ τῆς Σάουμπυνε δὲν θὰ ἦταν τόσο αὐτονόητα, ἂν δὲν εἶχαν προηγηθεῖ καὶ ἐπιβληθεῖ ἔργα χορευτικοῦ θεάτρου ὅπως αὐτὰ τῆς Πίνα Μπάους, τῆς Ράινχιλντ Χόφμαν καὶ ἄλλων γυναικῶν χορογράφων. Ἄν ἡ παντομίμα, ἡ χειρονομία, ἡ κίνηση δὲν εἶχαν ἀποδειχθεῖ πανίσχυρα μέσα γιὰ νὰ παραχθεῖ ἐπὶ σκηνοκίνητης ἕνας θεατρικὸς λόγος χωρὶς λόγια. Ὁ Λὺκ Μποντὺ εἶναι ὁ τρίτος σκηνοθετὴς (μετὰ τὸν Κλάους Πάιμαν στὸ Μπουργκτεάτερ τῆς Βιέννης, τὸν Μάιο τοῦ 1992, καὶ μετὰ τὸν Γύργκεν Γκὸς στὸ Μπόχουμ, τὸν Μάρτιο τοῦ 1993) ποὺ ἀνέβασε τὸ ἰδιότυπο ἔργο τοῦ Χάντκε: κείμενο λογοτεχνικό, με μιὰ γραφὴ ἢ ὁποῖα ἀποκλείει τὴ γραμμικὴ ἀνέλιξη τῆς δράσης καὶ τὴν ἀνάπτυξη μιᾶς κεντρικῆς ἱστορίας, ἐπιστρατεύοντας ἕναν ἀέναο « χορὸ » γύρω ἀπὸ θεματικὰ μοτίβα, φιγούρες, ἀντικείμενα. Τὸ ἐλεύθερο πλέξιμο θεμάτων καὶ στοι-

Ε.Β. Κατάληξη των Εργασιών
Βάρη 23/2/1992

ΤΟ ΟΛΟΝ ΚΑΙ Η ΥΠΟΘΗΚΗ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΩΣ ΜΝΗΜΕΙΟ ΛΟΓΟΥ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ με τους γνωστούς ή-θοποιούς, τον μακροχρόνιο σχεδιασμό και τις πολλές περιοδείες είναι κυρίως, χάρη στη σκηνοθετική κατάθεση και τις σημαντικές έρμηνείες, θεατρικά γεγονότα με ευρύ καλλιτεχνικό αντίκτυπο. Φωτίζονται από τους προβολείς της διάδοσης και της καθιέρωσης. Καρπός μιάς πολιτικής ρεπερτορίου, συνδεδεμένος συνήθως με κρατικά θέατρα και σκηνές του δημόσιου τομέα ή με φημισμένα αν-σάμπλ, οι παραγωγές αυτές συνιστούν έγχειρήματα όριακά. Ο όρια-κός χαρακτήρας τους συνδέεται άλλοτε με την πλήρη σκηνική «έκ-δοση» ενός κειμένου, άλλοτε με την ανακάλυψη και αποκατάστα-ση ενός άπαιχτου ή δυσπρόσιτου άριστουργήματος και άλλοτε με το συνδυασμό περισσότερων του ενός έργων, ένταγμένων σε ένα δρα-ματουργικό πρόγραμμα. Το διάβημα του σκηνοθέτη, μεγαλεπήβολο πάντα και με χαρακτήρα υποθήκης για τη θεατρική εμπειρία, δο-κιμάζει τα όρια σκηνής και κοινού.

Η ανακεφαλαίωση του θεάτρου και το κύκνειο άσμα

Ο ΤΖΟΡΤΖΙΟ ΣΤΡΕΛΕΡ, μεταφράζοντας και σκηνοθετώντας απο-σπάσματα του πρώτου και δεύτερου Φάουστ —έξι χιλιάδες πεντακό-σιους στίχους του Γκαίτε— και συγχρόνως παίζοντας τον Φάουστ, κατέθεσε, στο Στούντιο του Πίκκολο Τέατρο του Μιλάνου και μά-λιστα μέσα στους μαγικούς χώρους του Τσέχου σκηνογράφου Γιό-ζεφ Σβόμποντα, μιάν υποθήκη για την τέχνη του θεάτρου, ένα μνη-μείο σκηνικού λόγου για την ποίηση, τη φιλοσοφία, το θέατρο, τον ευρωπαϊκό πολιτισμό.

Όταν δύο μάγοι τῆς σκηνῆς, ὁ Στρέλερ καὶ ὁ Σδόμποντα, ολοκλήρωσαν τὸ ἐγχείρημα Φάουστ, πρῶτο καὶ δεύτερο μέρος, ὕστερα ἀπὸ μιὰ πολύχρονη ἀναζήτηση, τότε τὸ σκηνικὸ ἐπίτευγμά τους σφράγισε τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο. Μὲ τὴν τετράωρη παράσταση τοῦ Φάουστ 2 στὸ Στούντιο, τὴ νεότερη στέγη τοῦ Πίκκολο - ἔργο τοῦ ἀρχιτέκτονα Μάρκο Ζανούσκο, ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸ ἐπιβλητικὸ Καστέλο Σφορτσέσκο καὶ τὸ παλιὸ Πίκκολο τῆς Βία Ροβέλο, ὁ Στρέλερ γύρισε ὀριστικὰ τὴ σελίδα Γκαϊτε.

Καταρρίπτοντας κάθε ἰσχυρισμὸ γιὰ τὴ «μὴ παραστασιμότητα» τοῦ τεράστιου καὶ δύσβατου αὐτοῦ κεμένου, ὅπου ὁ Γκαϊτε στοχάζεται μὲ ποιητικούς ὄρους γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν εαυτό του, τὸν Θεό, τὴ Φύση καὶ τὴν κοινωνία, γιὰ τὴ στάση ἐπίσης τῆς σύγχρονης συνειδήσεως μπροστὰ στὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ κόσμο καὶ τὶς ἀξίες τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος, γιὰ τὰ μυστήρια τοῦ Σύμπαντος, τοὺς μύθους καὶ τὰ ἀρχέτυπα. Ἄν ὁ Γερμανὸς Γκαϊτε ὑπῆρξε ἓνας «Χόμο Οὐνιβερσάλις» τῆς νεότερης Εὐρώπης καὶ ἂν ὁ Φάουστ ἀντιπροσωπεύει τὸν ἄνθρωπο τῆς Ἐπιστήμης καὶ τῆς Ποίησης, ἐνῶ δοκιμάζει τὰ ὅρια τῆς δυνάμεως καὶ τὴν ἐλευθερία του, ἐνῶ κατανοεῖ τὶς ἀγωνίες τῆς ψυχῆς καὶ τὸ νόημα τῆς ὑπαρξῆς, ὁ δημιουργὸς Στρέλερ ἀποδείχθηκε ἓνας Φάουστ τοῦ θεάτρου: κατεῖχε ὅλα τὰ μυστικὰ τῆς σκηνῆς. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ φασουστικὸ ἐργαστήρι πού λέγεται θέατρο, ἔχοντας ξεπεράσει τὴν τέλεια γνώση τῶν τεχνικῶν καὶ ἐκφραστικῶν μέσων, εἶχε φτάσει νὰ συλλάβει μὲ πληρότητα τὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα τοῦ θεάτρου, νὰ δαμάσει τὴν ὕλη καὶ τὴν οὐσία του. Μετὰ τὸ «δραματικὸ ὁρατόριο» τοῦ πρώτου Φάουστ, ὁ Φάουστ, δεύτερο μέρος, μὲ τὴ συνάντησιν ὄλων τῶν ποιητικῶν εἰδῶν - ἀπὸ τὴν ἀρχαία κλασικὴ τραγωδία στὴν ἐλεγεία καὶ ἀπὸ τὴν κωμωδία στὸ μελόδραμα - ἐπέτρεψε στὸν Στρέλερ νὰ ἐγγράψει τὸν δικό του ἐπίλογο στὴ σκηνή: ἓναν ἐπίλογο γιὰ τὶς δραματικὲς μορφές, τοὺς ἐκφραστικούς τρόπους, τὶς σκηνικὲς ὑφολογίες.

Ἵπερθέαμα γεμάτο φαντασμαγορικὲς εἰκόνες, πού ἀφῆναν ἀναυδοτὸ θεατῆ, παράσταση ὀργανωμένη γύρω ἀπὸ μιὰ σειρά ἐφφέ, πού προκαλοῦσαν ὄχι μονάχα ἐκπληξὴ ἀλλὰ καὶ θαυμασμό, ὁ Φάουστ 2 περιελάμβανε μιὰ θαμβωτικὴ «ἐπιστροφή» στὴν Ἑλλάδα τῶν τραγω-

διῶν, στὰ ὄραματα τοῦ Νότου, τοῦ Ἑλληνισμοῦ, τῆς αἰώνιας Ἑλένης. Περιελάμβανε ἐπίσης κομμάτια ἔντονης λυρικότητος καὶ μουσικότητος. Μασκαράτες καὶ γκροτέσκα σχήματα. Παρωδιακὲς καὶ ὑπερδραματικὲς φόρμες. Ὅλη αὐτὴ ἡ μορφοπλαστικὴ κοσμογονία συντελοῦνταν μέσα στὴν ἐπικράτεια τοῦ φωτός - ἀντάξια ἐνὸς Σδόμποντα. Ἀνάμεσα σὲ καπνοὺς καὶ σὲ γερμανικὲς ὀμίχλες. Μὲ τὴ συνδρομὴ θεατρικῶν μηχανῶν, ἀλλὰ καὶ τοῦ πάθους τῶν ἠθοποιῶν. Ἐνὸς πάθους πού δηλωνόταν σὲ διάφορους βαθμοὺς καὶ ποικιλότροπα ἀπὸ τὸν Τζόρτζιο Στρέλερ, Φάουστ, τὸν Φράνκο Γκρατσιόζι, Μεφιστοφελή, τὸν Τίνο Καρράρο, Κένταυρο, τὴν Ἀντρέα Γιόνασσον, Ἑλένη.

Δύο φορές ὁ Στρέλερ καταπατίστηκε μὲ τὴν Τρικυμία προκειμένου νὰ ἀντιμετωπίσει ἀπὸ δύο σκοπιεὲς τὴν σαιξπηρικὴ αὐτὴ ὑπόθηκη. Τὸ 1948 - ἓναν χρόνον μετὰ τὴν ἰδρυση τοῦ Πίκκολο - εἶχε σκηνοθετήσει τὸ ἔργο στοὺς φλωρεντινοὺς κήπους τοῦ Μπόμπολι πίσω ἀπὸ τὸ Παλάτσο Πίττι. Γιὰ τὴν παράστασιν ἐκεῖνη, πού ἀπὸ τὸ χῶρον τῶν σιντριβανιῶν πέρασε στὸ κλειστὸ θέατρο, εἶχαν κάνει σκηνικὰ καὶ κοστοῦμα ὁ Ράττο καὶ Κολκιιάτζι, ἀντίστοιχα. Στὴ δεύτερη Τρικυμία σκηνογράφος καὶ ἐνδυματολόγος ἦταν ὁ Λουτσιάνο Νταμιάνι.

Ἡ Τρικυμία εἶναι τὸ μοναδικὸ ἔργο τοῦ Σαιξπηρ πού ὑποχρέωσε τὸν Στρέλερ σὲ μιὰ δεύτερη ἀνάγνωσιν. Μετὰ τὸν Βασιλιά Ἀἴη, τὸ 1972, ὁ σκηνοθέτης αἰσθάνθηκε τὴν ἀνάγκη νὰ ξαναδεῖ ἀπὸ κοντὰ τὸ «ἀβυσσαλέο αὐτὸ ἀριστούργημα» καὶ νὰ γράψει τὸ «βιβλίον» του πάνω σ' αὐτό, «προσθέτοντας μιὰ συλλαβὴν στὸ λεξιλόγιον τοῦ κόσμου». Ἡ Τρικυμία, εἶπε ὁ ἴδιος, «εἶναι ἔργο ἀπελπισμένο. Ἡ ὕστατη κραυγὴ ἀποτυχίας μπροστὰ σὲ ἓνα θαυμάσιον ἀνθρώπινον σχέδιον πού ἀποδείχθηκε οὐτοπικό. Εἶναι τὸ ὕστατον ἐρώτημα γιὰ τὸ πεπρωμένο τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴν ἱστορία του. Γιὰ τὶς ἀντιφάσεις του καὶ τὴν ποίησιν. Γιὰ τὸ θέατρο ὡς μέσον ἀνθρώπινης ἐκφράσεως πού, περισσότερο ἀπὸ καθετὶ ἄλλο, ἀποτελεῖ παράφραση τῆς ζωῆς».

Ὁ Πρόσπερο στὴν παράστασιν τοῦ Στρέλερ ἦταν ὁ ἀναγεννησιακὸς ἄνθρωπος πού πραγματοποιεῖ μιὰ πορεία πρὸς τὴν κατάκτησιν τῆς γνώσεως. Τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴ μαγείαν στὴν ἐπιστημονικὴ σκέψιν, τὰ προβλήματα ἄσκησης ἐξουσίας καὶ διακυβέρνησεως, οἱ πα-

τριαρχικές σχέσεις, ή αντίθεση πολιτισμού και φύσης, ο μύθος του ευτυχημένου «άγριου» και της ειρηνικής διάδοσης των πολιτιστικών αγαθών στις αποικίες, όλα αυτά ενυπάρχουν σαν θέματα στο φαινομενικά βουκολικό παραμύθι της *Τρικυμίας*. Ο Πρόσπερο είναι ένας συγγενής του Βάκωνα και του Μακιαβέλι, αλλά και ένας εκπληκτικός άνθρωπος του θεάτρου, ο δραματουργός που με τη μαγική μπαγκέτα του αυτοσχεδιάζει τρικυμίες και οργανώνει θεατρικά είδη για να βάλει ερωτήματα γύρω από το περιεχόμενο της θεατρικότητας. Στην *Τρικυμία* ανακεφαλαιώνεται το θέατρο. Τραγωδία, μάσκα, φάρσα, βουκολικό έργο, κομμένα ντελ'άρτε, όλα συνυπάρχουν αρμονικά. Ο Πρόσπερο καταφεύγει στις τεχνικές του ιλουζιονισμού, στα μέσα που χρησιμοποίησε ή μαπαρόκ ιταλική σκηνή και το αυλικό θέατρο της Αγγλίας. Τη θεατρική αυτή μαγεία πλησίαζε ο Σαίξπηρ με μια πικρή και ειρωνική διάθεση για να την εξορκίσει στο τέλος του έργου.

Ούτε αποχαριτισμός του συγγραφέα στο θέατρο άλλ' ούτε και μεταφυσικά μηνύματα υπήρχαν στον επίλογο της *Τρικυμίας*. Αντίθετα, ή ανακεφαλαιώση όλων των θεατρικών ειδών και το στερνό αντίο σήμαιναν το κλείσιμο μιας παλιάς ιστορίας και το άνοιγμα σε ένα νέο θέατρο που δεν θα είναι ούτε μίμηση της πραγματικότητας ούτε ψευδαίσθηση αλλά εμπειρία με πρωταγωνιστή το θεατή.

Αδειος ρευστός χώρος, γεμάτος ποίηση και ατμόσφαιρα ήταν το νησί που έπλασε ο σκηνογράφος Νταμιάνι. Θάλασσα και γη συγκρούονται στη σκηνή. Τίποτε δεν μένει στάσιμο. Όλα μεταμορφώνονται χωρίς διακοπή, απaráλλαχτα όπως μεταβάλλεται ή κοινωνική πραγματικότητα.

Στην παράσταση του Πίκκολο ή μουσική και οι ήχοι έπαιζαν κεφαλαιώδη ρόλο. Μουσικές συνοδείες, τραγούδια του Άριελ, φωνές ζώων και ανθρώπων, φλοΐσβοι και μουγκρητά της θάλασσας αναδύονταν σαν ένα σύμπαν, σαν μια τεράστια ήχητική συμφωνία μέσα από κάποιο κοχύλι.

Τη δεκαετία του '90 επέστρεψαν σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης. Οι γίγαντες του βουνού, ατελείωτο, ύστατο δράμα του Λουίτζι Πι-

ραντέλο, γραμμένο το 1936: ένας «μύθος της τέχνης» όπως το χαρακτήρισε ο ίδιος ο συγγραφέας ήδη από το 1928, όταν άρχισε να συνθέτει, που τοποθετείται δίπλα σε δύο παλιότερους δραματικούς μύθους, στην τρίπρακτη *Νέα αποικία* (1928), «κοινωνικό μύθο», και τον τρίπρακτο *Λάζαρο*, «μύθο θρησκευτικό» (1929). Έπείσσε όμως συγχρόνως και η φημισμένη παράσταση του Τζόρτζιο Στρέλερ στο Μιλάνο, πόλη όπου προηγήθηκαν δύο ακόμη έκδοχές των πιραντελικών *Γιγάντων* από το σκηνοθέτη και ιδρυτή του Πίκκολο Θεάτρου: ή πρώτη, ιστορική για την πορεία του Πίκκολο, παράσταση στην έναρκτήρια σαιζόν 1947-48 και ή δεύτερη το 1966-7.

Ο Λούκα Ρονκόνι, διευθυντής τότε του Θεάτρου Στάμπιλε ντι Ρόμα, μετά την αναχώρησή του από το Τορίνο, έκανε τους δικούς του *Γίγαντες του βουνού* για το φεστιβάλ του Ζάλτσμπουργκ. Η παράσταση του Ρονκόνι, που ποτέ ως τότε δεν είχε ανέβασει έργο του Πιραντέλο, αντιμετώπιζε την πιραντελική δραματουργία και μάλιστα το άσπασματικό, πιο αίνιγματικό κομμάτι της με σπουδαίους Γερμανούς ήθοποιούς προερχόμενους από τη βερολινέζικη Σάουμπυνε, συνεργάτες σκηνοθετών όπως ο Πέτερ Στάν, ο Κλάους Μικαελ Γκρύνπερ και ο Λύκ Μποντύ.

Οι γίγαντες του βουνού ανέβηκαν τη χειμερινή περίοδο στο Αμβούργο και συγκεκριμένα στο Ταλία Τεάτερ με σκηνοθεσία Τσέζαρε Λιέβι, ενώ ο Τράουμγκοτ Μπούρε έρμηνευε τον Κοτρόνε, τον επονομαζόμενο Μάγο. Ακόμη και ο Μπερνάρ Σομπέλ, γνωστός για τις σκηνοθετικές επιδόσεις του σε έργα Μπρέχτ και Σαίξπηρ, άφίθηκε στην πιραντελική μαγεία αλλά και στην επικαιρότητα των ανέβασμάτων σκηνοθετώντας στο παρισινό προάστιο του Ζενεβιλιέ τους *Γίγαντες του βουνού*. Το ρόλο της Ίλζε, κόμισσας και ήθοποιού, έρμηνευε ή Μαρία Καζαρές, «ιέρεια» του γαλλικού θεάτρου που ήδη το 1951 είχε έρμηνεύσει στο πιο πολυπαιγμένο πιραντελικό δράμα, το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, σε μια παράσταση που είχε τότε αναβιώσει το καθοριστικό για την τύχη του Πιραντέλο στη Γαλλία ανέβασμα του Ζωρζ Πιτοέφ. Στην παράσταση του Σομπέλ ή υπερυψωμένη πλατεία τοποθετούσε τους θεατές απειλητικά,

σάν να είναι οι γίγαντες, απέναντι στη σκηνή του θεάτρου: εκεί ήθοιοι, μάγοι, κούκλες, πλάσματα του ποιητικού νοῦ, πάλευαν ανάμεσα σε μία συμβολική κόκκινη αὐλαία και σε μία θεόρατη γραφομηχανή, ἔμβλημα τῆς γραφῆς, να ξεδιαλύνουν τὸ μυστήριο τῆς ζωῆς και τῆς τέχνης. Τους γίγαντες τῆς πλατείας ἀντίκριζαν θαρραλέα οἱ ἠθοιοὶ ὅταν στὸ τέλος τῶν *Γιγάντων* ἐπιχειροῦσαν μὴν ἡρωική ἔξοδο πρὸς τὸ κοινό. Στὸ Ἀμβουῆργο ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ τέλος τῶν ἡμιτελῶν *Γιγάντων*, ὅπως τὸ διηγήθηκε ὁ ἴδιος ὁ Πιραντέλο ἀπὸ τὸ κρεβάτι τοῦ θανάτου στὸν γιό του Στέφανο, ἐνσωματώθηκε στὸ μὴνολογὸ τοῦ Κοτρόνε. Ἐνῶ ὁ θόρυβος γινόταν ἐκκωφαντικός, σάν να σπᾶνε τὰ θεμέλια τῆς γῆς κάτω ἀπὸ τὸ πέλμα τῶν εἰσβολέων γιγάντων, ὁ Κοτρόνε συνέχιζε νὰ μονολογεῖ και ὁμοιος με Σίσυφο νὰ κυλάει τοὺς μικροὺς και μεγάλους κύβους τῆς τέχνης ἀφήνοντας τὸ αἰνιγμὰ τῆς γὰ πάντα ἀξεδιάλυτο.

Στὴν παράσταση τοῦ Στρέλερ τὸ κάρου τῶν θεατρίνων, μὴ ἀπὸ τις εἰκόνες-κλειδιά στὸ στρελερικό φινάλε, ὅταν ἡ μεγάλη μεταλλική αὐλαία τῆς σκηνῆς τὸ κάνει μεταφορικὰ θρύψαλα δείχνοντας ὅτι τὸ ἴδιο τὸ θέατρο σάν Κρόνος καταβροχθίζει τὰ παιδιὰ του και ὅτι μονάχα ὁ θάνατος και ἡ σιωπὴ σφραγίζουν τὴ θεατρικὴ ψευδαίσθηση και τὴν ψευδαίσθηση τῆς ζωῆς, συμβόλιζε τὸ μαρτύριο τῆς τέχνης. Ἡ εἰκόνα τοῦ κάρου εἶναι τόσο χαρακτηριστικὴ γὰρ τὴ στρελερική προβληματικὴ ὅσο και ἡ ἀμέσως ἐπόμενη, ὅταν οἱ θεατρίνοι κουβαλοῦσαν τὴ νεκρὴ Ἴλζε ἀνάμεσα στοὺς θεατὲς κατεβαίνοντας σὲ ἐλεγειακὸ κλίμα ἀπὸ τὴ σκηνή. *Οἱ γίγαντες τοῦ βουνοῦ* τοῦ Στρέλερ ἦταν, ἀπὸ τὸ πρῶτο κιόλας ἀνέβασμά τους, μὴ παράσταση-ὑπόθεσις γὰρ τὸ θέατρο ὡς ἀποστολή, ἐπάγγελμα, τέχνη, τέχνασμα, καθαρὴ ψευδαίσθηση, γὰρ τὸ θέατρο-τόπου ὅπου βγαίνουν στὸ φῶς και βιώνονται οἱ ἀντιθέσεις φόρμας και οὐσίας, φαινομενικότητας και πραγματικότητας, ἀλήθειας και ψέματος. Ὅ,τι ὁ Πιραντέλο κληροδότησε στὸν γιό του Στέφανο γὰρ τὸ τραγικὸ τέλος τῆς Ἴλζε και τὴν ἐπέλαση τῶν γιγάντων, ἀπορροφήθηκε, κατὰ δόσεις, στὶς στρελερικές ἐκδοχὲς τοῦ ἔργου. Ἡ πρώτη ἐκδοχὴ τῆς σκηνικῆς αὐτῆς «τριλογίας» τῶν *Γιγάντων* ἦταν ἓνας λόγος γὰρ τὴν ἐνδεχόμενη τραγωδία τῆς τέχνης, γὰρ τὸ πόσο ἀχρηστο μπορεῖ

νὰ ἀποβεί τὸ ὑπέροχο θέατρο σὲ ἓναν κόσμον πού δὲν τὸ πιστεύει πιά. Ἡ παράσταση τοῦ 1947 ἦταν ἓνας οἰωνὸς γὰρ τὴν τραγικὴ προοπτικὴ τῆς τέχνης και τῆς ποίησης. Ἡ ἐπόμενη παράσταση τοῦ 1966 ἔδειχνε τοὺς καλλιτέχνες, εἴτε τοὺς χροεοκοπημένους ἀπόβλητους «Σκαλονιάτι» τοῦ Μάγου Κοτρόνε εἴτε τοὺς ἠθοιοὺς στὸ θίασο τῆς Κοντέσας με τις προσδοκίες και τὰ μηνύματα, νὰ παραδέρουν, τὴν ὥρα πού ἡ κοινωνία ἐγκαταλείπει κάθε καλλιτεχνικὴ ἀξία και ἰδεῶδες. Στὴν τρίτη ἐκδοχὴ, γιοὶ και ὑπηρετὲς τῶν ἀόρατων και ὁμως παρόντων γιγάντων, πολιορκοῦσαν μέχρι θανάτου τὸ θέατρο, τελευταῖο προπύργιο τῆς ψυχῆς, χῶρο γὰρ τὴν ποίηση και τὴν τέχνη, μοναδικὲς προκλήσεις στὴν ἀσχίμα τῆς ζωῆς.

Μπορεῖ ἀπὸ τὰ κρίσιμα θέματα πού περιλαμβάνει τὸ ἔργο τοῦ Πιραντέλο νὰ προτάσσεται ἓνα θέμα ὅπως αὐτὸ τῆς ἀδυναμίας νὰ ὑπάρξει συμφιλίωση ἀνάμεσα στὴν τέχνη και τὴ ζωὴ, ἀνάμεσα στοὺς γίγαντες-φανατικούς τῆς ὕλης και τοὺς ἠθοιοὺς-φανατικούς τοῦ πνεύματος και τῆς δημιουργίας με τὴν ἐξιλειωτικὴ δύναμη, ὁμως στὴν παράσταση τοῦ Στρέλερ τὸ θέατρο ἐφανίστηκε συμφιλιωμένο με ὅλα τὰ ἐκφραστικά του μέσα. Με ὅλους τοὺς συντελεστές. Με ὅλους ὅσοι τὸ ὑπηρετοῦν και τὸ πιστεύουν. Στὸς *Γίγαντες τοῦ βουνοῦ* ὁ Στρέλερ ἀποδείχτηκε ἓνας ἄλλος Κοτρόνε, θαυματοποιὸς ἱκανὸς νὰ γεμίσει με μαγικὲς εἰκόνες και φαντάσματα τὴ σκηνή. Ἀποδείχτηκε ὁ ποιητὴς πού ἀντέταξε τὴν τέχνη τοῦ θεάτρου στὸ «φόβο», τὸν ὁποῖο οἱ πιραντελικοί θεατρίνοι δηλώνουν ἐκφέροντας τὴν τελευταία λέξη, τὸ «φοβᾶμαι», ὅπως τὸ σημείωσε πρὶν πεθᾶναι ὁ Πιραντέλο. Ἀπὸ τὸ 1937, ὅταν στὰ Τζαρντίνι ντὶ Μπόμπολι τῆς Φλωρεντίας ὁ Ρενάτο Σιμόνι πρωτοανέβασε τὸ ἔργο, ὡς σήμερα, ὁ μῦθος τῶν *Γιγάντων τοῦ βουνοῦ* παραμένει ἀνοιχτός, ἀπροσπέλαστος ὅσο και παράξενος. Ὁ Στρέλερ ἔσπευσε νὰ προσθέσει στὸ μῦθο αὐτὸν τῶν *Γιγάντων* και ἓναν ἄλλον μῦθο σκηνικό, ταξίδι καινούργιο μεταξύ πραγματικότητας και παραμυθιοῦ.

Ὁ Πρόσπερο τοῦ μεταπολεμικοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου ἔσπασε γὰρ πάντα τὸ μαγικὸ ραβδί του. Με τὸ θάνατό του, τὸ 1997, ὁ Στρέλερ ἔκλεισε τὰ πενήντα χρόνια τοῦ Πίκολλο Τέατρο, τοῦ δικοῦ του

θεάτρου, που γιορτάστηκαν μέσα στον ίδιο χρόνο, ενώ τελείωσε την προσφορά του στο έπος των σκηνοθετών του 20ού αιώνα: Έκείνων ειδικότερα που τάχθηκαν με τον σκηνοθετικό λόγο και την τέχνη τους να αναδεικνύουν το λόγο των ποιητών.

Όπως στη ζωγραφική το κιάρο-σκοῦρο έχει τον Καραβάτζο του, έτσι και στο θέατρο η «μεγάλη μαγεία» και η ψευδαίσθηση θα έχουν για πάντα τις φωτερές γκολντονικές νύχτες και το Καμπιέλο, τις πιραντελικές διαθλάσεις, τους τσεχοφικούς υδρατμούς και τις μπρεχτικές λευκότητες με τον τρόπο του Στρέλερ. Ξέρουμε ότι η παράσταση, σε αντίθεση με το ζωγραφικό έργο στον πίνακα, εξατμίζεται. Για τους σπουδαίους, όμως, όπως ο Τζόρτζιο Στρέλερ, η συλλογική θεατρική μνήμη μπορεί εμμένοντας να εγκαθιδρύσει στη θέση της θεατρικής απουσίας το θρύλο. Και ο Τζόρτζιο Στρέλερ είναι ένας νεοϊταλικός θεατρικός θρύλος που απλώθηκε πέρα από τον μεταξύ της γενέτειρας Τεργέστης και της Λομβαρδίας χώρο, πέρα επίσης από τον κεντροευρωπαϊκό περίγυρο. Σε όλη τελικά την επικράτεια του θεάτρου, όποτε το θέατρο εκδηλώνεται με αισιοδοξία για τη ζωή και τον άνθρωπο, όταν υλοποιείται από άριστους, εμπνευσμένους τεχνίτες —τεχνίτης και όχι καλλιτέχνης ήθελε ο Στρέλερ να λογίζεται— και όπου αυτό ανιχνεύοντας το βάθος ή κυνηγώντας τα μυστικά των σημαντικών κειμένων μετα-ποιεί χωρίς να βιάζει το όραμα του συγγραφέα.

Ο Μπρέχτ, προτού πεθάνει, είχε δει δουλειά του Στρέλερ στην Όπερα της πεντάρας και μίλησε για «μετα-ποίηση», αναδημιουργία του έργου του επί σκηνής. Πώς έγινε και ο Στρέλερ eυτύχησε τόσο με τα έργα του Μπρέχτ; Από εκείνη την πρώτη Όπερα της πεντάρας, στα μέσα της δεκαετίας του '50, που σημάδεψε την ιταλική θεατρική ζωή και την πρόσληψη του Μπρέχτ στην Ευρώπη, ως τον Σβέικ στον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο το 1961, τη Ζωή του Γαλιλαίου το 1963, την Αγία Ιωάννα των Σφαγείων το 1970, τον Καλό άνθρωπο του Σετσουάν το 1981; Με ένα *gestus*, χειρονομίες δηλαδή σημαίνουσες κοινωνικά, που δεν ήταν μονάχα ακριβείς, έναργεις, ευστοχες αλλά και πλαστικές, αισθησια-

κές. Με ήθοποιους για τους οποίους «ἀποστασιοποίηση» σήμαινε αφενός «να παίζουν καλά», αφετέρου «να στέκονται και δίπλα στο ρόλο».

Ο Στρέλερ είχε πάντα τη σωστή απόσταση. Απείχε όσο μακριά χρειαζόταν από το γνωστό κι έρχόταν όσο έπρεπε κοντά στο άγνωστο. Η δύναμη και η οξυδέρκεια της κοινωνικής ανάλυσης μαζί με την αισθαντικότητα των παραστάσεων του έδωσαν πλούσια τροφή ακόμη και στον δοκιμιακό λόγο. Παράδειγμα τα κριτικά κείμενα του Μπερνάρ Ντόρτ αλλά και το θεμελιακό για τη θεατρολογία του Μπερνάρ Ντόρτ σχετικά με το Έλ Νόστ Μιλάν του Μπερτολούτσι. Ο Στρέλερ στάθηκε ο πιο γκολντονικός από όλους τους νεότερους σκηνοθέτες. Περισσότερο και από τον Λουκίνο Βισκόντι, που η Λοκαντιέρα του και ο δικός του Ίμπρεσάριος από τη Σμύρνη άλλαξαν το βλέμμα πάνω στον Κάρλο Γκολντόνι. Γιατί ποιού άλλου οι Άρλεκίνοι παρέμειναν ασυναγώνιστοι, στην κορυφή, από το 1947 ως σήμερα, και ποιός άλλος απέδωσε τόσο νοσταλγικά τον μεθυστικά παραχώδη δεσμό της ζωής και του θεάτρου που ενυπάρχει στις κωμωδίες του Γκολντόνι, ποιός άλλος τόσο λυρικά την Αρκαδία της Βιλατζιατούρα;

Με δέος αντιμετώπισε πάντα ο Στρέλερ τον Σαίξπηρ, έναν «σύγχρονό μας» καθώς το αντιλαμβανόταν ο Γιάν Κότ. Και αυτός ο υπέρτατος σεβασμός του προς την πολυπλοκότητα, την πυκνότητα, τις αθέατες όψεις των σαιξπηρικών δραμάτων έδωσε συγκινητικούς σκηνικούς καρπούς, από τον μπεκετικό Βασιλιά Αλή (1972) ως την πνευματική Τρικυμία.

Η μουσικότητα του στρελερικού σκηνικού ιδιώματος ήταν αυτονόητη στα ανέβασματα όπερας, στις παραστάσεις Μότσαρτ, Βέρντι, Βάγκνερ. Μουσικές όμως ήταν και οι εντάσεις, οι ψυχικές λαίλαπες στη στριντμπεργκική Καταιγίδα, μουσικές ακόμη και οι απειλές, οι κραδασμοί, οι καλλιτεχνικές αγωνίες στους πιραντελικούς Γίγαντες του βουνού.

Στο Στούντιο του Πίκκολο Τεάτρο είχα δει, το 1992, τον Στρέλερ να παίζει τον Φάουστ. Παραδομένο στο πάθος, ένοραματικό,

ακόμη και παραληρηματικό, ἐνώ ὄδευε πρὸς τὴν αὐτογνωσία καὶ τὴν πικρὴ σοφία τοῦ τέλους. Ἔτσι φασουτικό, νὰ φάγναι μέσα στοὺς καπνοὺς τῆς θεατρικῆς ψευδαίσθησης, τὸν ἔφερα πίσω στὴ μνήμη μου, τώρα πού ἡ μνήμη του μπορεῖ νὰ κρατάει ἀναμμένα τὰ φῶτα τῆς ράμπας.

ἹΘεατρικὲς Καταιγίδες

ΑΥΤΗ Η ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚΙΚΗ ΚΑΤΑΙΓΙΔΑ, Opus I στὴ σειρά τῶν «ἔργων δωματίου» γιὰ τὸ Ἰντιμα Τεάτερν τῆς Στοκχόλμης τὸ 1907, ἀνεβασμένη μαγικά ἀπὸ τὸν Τζόρτζιο Στρέλερ σὰν μικρὸ κομμάτι *Kammermusik* ἀπὸ φωνές, ἐκλάμψεις, ἀντηχήσεις, κεραυνοβόλες εἰκόνες καὶ ἀναθυμιάσεις τοῦ μνημονικοῦ, εὐτύχησε νὰ διασταυρωθεῖ στὴν Ἀθήνα στὸ διάστημα μιᾶς ἐβδομάδας μὲ τὸν Ἰωάννη Γαβριήλ Μπόρχμαν τοῦ Ἰψεν, ἀνεβασμένο στριντμπεργκικά ἀπὸ τὸν Ἰγκμαρ Μπέργκμαν. Ἡ χρονικὴ σύμπτωση, ἡ γειτνίαση τῶν δύο αὐτῶν καταδύσεων στὰ ἐνδότερα τῆς ἐρημικῆς ψυχῆς καὶ ἐνῶ τὸ παρελθὸν καταδυναστεύοντας τίς στιγμὲς τοῦ παρόντος ἐγκαλεῖ ὅλα τὰ φαντάσματα, μὲ ἀναγκάζει νὰ κάνω μερικὸς συσχετισμούς, νὰ βρῶ τίς ἀναλογίες ἀνάμεσα σὲ δύο τελικά «καταιγίδες». Γιὰ τὸν Ἰγκμαρ Μπέργκμαν, κατεξοχὴν στριντμπεργκικὸ σκηνοθέτῃ ὄχι μονάχα ἐπειδὴ ἔχει σκηνοθετήσῃ τὸν Πατέρα, τὴ Σονάτα τῶν φαντασμάτων, τὸ Ὀνειρόδραμα, τὸν Πελεκάνο, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ χαράζει μὲ στριντμπεργκικὸ πάντα λεπίδι τὴν ἐπιδερμίδα τῶν προσώπων του, ὁ Ἰωάννης Γαβριήλ Μπόρχμαν εἶναι ἕνα ἔργο πού μέσα του κοχλάζουν τὰ ἐξπρεσιονιστικά, συμβολιστικά, φανταστικά καὶ παράλογα στοιχεῖα. Δὲν ὑπῆρχε πλευρὰ στὴ σκηνοθεσία τοῦ Μπέργκμαν, ἀπὸ τίς περικοπὲς τοῦ κειμένου (ἐλάχιστες ἀλλὰ δραματουργικά καθοριστικὲς) ὡς τὴ μετατόπιση τοῦ μουσικοῦ κλίματος (ὁ Μακάβριος χορὸς τοῦ Σάιν-Σάνς λάιτ-μοτίβ στὸν Ἰψεν εἶχε ἐκτοπιστεῖ στὴν παράσταση ἀπὸ τὴν καταιγίδα τῆς Σονάτας τοῦ Μπετόβεν), πού νὰ μὴν παραπέμπει στὸν ἄλλο Σουηδό, τὸν μεγάλο Αὐγουστο Στρίντμπεργκ. Καὶ μάλιστα σὲ ἐκεῖνον τοῦ ἡμερο-

λογιακοῦ «Ἰνφέρνο», καθὼς ὁ ἔγκλειστος Ἰωάννης Γαβριήλ Μπόρχμαν μὲ καταφανῆ τὰ σημάδια τῆς ψύχωσης μετέδιδε κάτι ἀπὸ τὴ στριντμπεργκικὴ ρῆση «ἐκεῖ ὅπου εἶμαι, εἶναι ἡ κόλαση: ὁ ἴδιος ἐγὼ εἶμαι κόλαση».

Γιὰ τὸν Στρέλερ, βέβαια, ὀρισμένες δραματικὲς προδιαγραφὲς τῶν «ἔργων δωματίου», ὅπως τίς ὄρισε ὁ Στρίντμπεργκ ἀπευθυνόμενος στὸν Ἄντολφ Πῶλ, καὶ συγκεκριμένα «τὸ μικρὸ μοτίβο ἐξαντλητικὰ δουλεμένο», στάθηκαν οἱ βάσεις τῆς ἐκθαμβωτικῆς παράστασης τοῦ Πίκκολο Τεάτρο. Μὲ θραύσματα νατουραλιστικοῦ θεάτρου μεταποτισμένα σὲ μιὰ παλλόμενη, ὕδαρῆ, ἀντιφεγγίζουσα ἀτμόσφαιρα, συνέθεσε τὴ λυρική, ὄνειρικὴ Καταιγίδα τοῦ ὁ Τζόρτζιο Στρέλερ. Ὅσο ὁ Μπέργκμαν πύκνωνε, σκλήραινε, λάξευε, ἐκτόξευε τὸ αἶσθημα, τόσο ὁ Στρέλερ τὸ ἀραιώνει, τὸ τοποθετοῦσε σὲ ἕνα «Ἰντιμίστ» μικροσκοπίο, τὸ διύλιζε, ἀνέλυε ἕναν ἕναν τοὺς κόκκους του.

Τὸ κατὰ Στρέλερ «θέατρο δωματίου» εἶναι μιὰ ὀπτικοακουστικὴ σὲ ἐλάχιστονους τόνους συγχορδία, ἕνα μελωδικὸ ἀκόρντο τῶν λέξεων μὲ θροῖσματα, τρίγμους καὶ ἀχνὰ εἰδῶλα πού ἀναστατώνεται ἔξαφνα ὅταν οἱ ἀστραπὲς μιᾶς μπόρας στὴν ἐξοδὸ τοῦ καλοκαιριοῦ τῆς ζωῆς φωτίζουν ἐξοντωτικὰ τὸ παρελθὸν καὶ ἡ σπιθα τοῦ καταλαγιασμένου πάθους δυναμώνει φευγαλέα. Εἶναι μοναδικὸς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Τζόρτζιο Στρέλερ ἀπεικόνισε πάνω στὸν ἡμιδιαφανῆ τοῖχο τοῦ Ἐτζιο Φριτζέριο, στὴ γυάλινη νεκροφόρα τοῦ ἀστικοῦ σπιτιοῦ, τὸ αἰφνίδιο πέρασμα τῆς θύμησης, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐν κατόπρω θέαση τῶν ναρκισσεύμενων συνειδήσεων. Μ' αὐτὴ τὴ σκηνηκὴ του παρτιτούρα ὁ Στρέλερ καὶ μ' αὐτὴ τὴ σκηνογραφία του ὁ Φριτζέριο, ἔδειξαν ἐπιτέλους στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ πῶς καὶ γιατί βρίσκονται στὶς κορυφὲς τοῦ μεταπολεμικοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου.

Ὅλο ποιητικὲς μεταφορὲς ἦταν ὁ ἐξάισιος σκηνηκὸς χώρος τῆς Καταιγίδας τοῦ Πίκκολο Τεάτρο, ταιριαστὲς στὴ μετὰ τὸ Ὀνειρόδραμα (1902) καὶ κατὰ τὴν περίοδο τοῦ Ἰντιμα Τεάτερν (1907-1910) ὑπαινικτικὴ γραφὴ τοῦ Στρίντμπεργκ μὲ τίς ἀνομολόγητες ὀψεις καὶ τίς κρύφιες πτυχές. Στὰ μαυρόασπρα ἐσωτερικά καὶ ἐξωτερικά, οἱ ὀρατὲς φλογίττες καὶ οἱ ὑπόγειες πυρκαγιὲς πολιορκοῦσαν τὰ πρόσωπα: τὸν ὄρμιο «Κύριο» πού, παραιτημένος ἀπὸ τὸ ρόλο

ανάμεσα στο θέατρο και τὸν κομπιούτερ, τὸ ἀληθινὸ καὶ τὸ ψεύτικο, τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν ἀναπαράσταση.

Ὁ σύγχρονος περφόρμερ πού διηγείται ἱστορίες μὲ μιὰν αὔρα αὐτοσχεδιασμοῦ καὶ προσωπικῆς ἀλήθειας, μὲ χειρονομίες καθημερινές, χιούμορ καὶ ἀμεσότητα, εἶναι ἓνας ἀφηγητὴς πού στρέφεται γύρω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του, ἓνας συνομιλητὴς τῶν θεατῶν. Ἡ ἀπόστασή του ἀπὸ τὸ θεατὴ εἶναι πολὺ μικρὴ σὲ σχέση μὲ ἐκείνη τοῦ ἀφηγητῆ τῆς ἐπικῆς παράστασης ἢ τῶν θεαμάτων πού διαπερνῶνται ἀπὸ μιὰ ἐπικὴ πνοή.

Ἐνας ἀφηγητὴς ἐξηγεῖ στοὺς θεατὲς ὅτι ἡ εὐτυχία εἶναι τὸ θέμα τῆς παράστασης τοῦ Γιάν Λάουερς *Images of Affection*. Οἱ ἱστορίες, ἀστείες συντομογραφίες, εἶναι σπαρμένες ἀνάμεσα σὲ ἐξωφρενικὰ κουνέλια—γούνινες κεφαλές μὲ αὐτιά— σὲ χορογραφικὰ *solì*, τραγούδια, ἐκρήξεις καὶ ἄλλα ἀπρόοπτα. Οἱ ἱστορίες ἀποτελοῦν τὸν μίτο πού διατρέχει τὸ σκηνικὸ παιχνίδι, ὅπου συνεχῶς ἐναλλάσσονται οἱ παίχτες ἀλλὰ καὶ ἀλλάζουν οἱ ὀπτικές γωνίες τῆς σκηνικῆς ἀφήγησης.

Τὸ οἰκουμενικὸ Μαχαμπχαράτα

ὍΛΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ μὲ τὰ ἀφηγηματικά καὶ τὰ δραματικά του μέσα, μὲ τὸν ἠθοποιὸ μίμο καὶ τὸν ἠθοποιὸ ραψωδὸ, μὲ τὴ θεατρικὴ ψευδαίσθηση, τὴν ἐνσάρκωση ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ θεατρικὴ σύμβαση, τὸν σκηνικὸ ὑπαινιγμὸ, δοξολογεῖται στὸ *Μαχαμπχαράτα*, παράσταση τῆς ἐποποιίας πού, ἔχοντας γιὰ θέμα τὴν ἱστορία τοῦ μυθικοῦ γένους Μαχαμπχαράτα καὶ τὴν ἱστορία τῶν Ἰνδιῶν, εἶναι μιὰ «ἱστορία ἱερή, τόσο βαθιὰ καὶ ἀγία ὅσο οἱ Βέδες». Οἰκουμενικὸ θὰ χαρακτηρίζα τὸ θέμα πού σκηνοθέτησε ὁ Πῆτερ Μπρούκ, γιατί ἠθοποιοὶ ἀπὸ διαφορετικούς ἔθνικούς καὶ πολιτιστικούς ὀρίζοντες ξετύλιγαν μπροστὰ στὰ θαμπωμένα μάτια τοῦ θεατῆ τὸ γίγνεσθαι τῆς Οἰκουμένης, ἐνῶ χρησιμοποιοῦσαν ἐπικὲς τεχνικές, τὴ γλώσσα τοῦ ἀφηγηματικοῦ θεάτρου, θεμελιακὴ καὶ καθολικὴ, κατάλληλη νὰ ἀποδώσει ὀλικά, πανοραμικά τὸν ροῦν τῶν ἀνθρωπίνων καὶ κοινωνικῶν πραγμάτων.

Γιὰ τοὺς θεοὺς, ἡμίθεους καὶ ἥρωες τοῦ Ἰνδικοῦ πανθέου, γιὰ τὸ πῶς γεννιοῦνται, παρέρχονται καὶ ἀναδημιουργοῦνται οἱ ὑπάρξεις, γιὰ τὴν κατὰκτηση τῆς γνώσης καὶ τὸ νόημα τῆς δράσης, γιὰ τὴν ἐποχὴ τῆς ἀθωότητος τοῦ κόσμου καὶ τὸ Καλιγιούγκα—μαύρη περίοδο καταστροφῶν καὶ αἱματοχυσίας πού, σύμφωνα μὲ τὴς Ἰνδικῆς δοξασίας, ἄρχισε τὸ 3102 π.Χ. καὶ θὰ διαρκέσει 432.000 χρόνια—, γιὰ τὸ Ντάρμα, μυστικὴ προσωπικὴ τάξη, φρόνημα καὶ κώδικα συμπεριφορᾶς τοῦ ἀτόμου, γιὰ τὸν ἔρωτα, Κάμα, καὶ γιὰ τὸ Κάρμα, πεπρωμένο, προορισμὸ τῶν ἀνθρώπων μέσα στὴς κάστες τους, γινόταν λόγος στὸ τρίπτυχο Ἡ παρτίδα μὲ τὰ ζάρια, Ἡ ἐξορία στὸ δάσος, Ὁ πόλεμος. Ἡ διασκευὴ τοῦ Ζάν-Κλώντ Καρριέρ συνόψιζε καὶ θεατροποιοῦσε ἐπεισόδια ἀπὸ τὰ 18 βιβλία τοῦ σανσκριτικοῦ *Μαχαμπχαράτα* μὲ μιὰ σοφὴ λιτότητα καὶ ἓνα δυνατὸ ποιητικὸ αἶσθημα, ἰσάζια τοῦ ἀπέριττου, εὐρωστου σκηνοθετικοῦ δράματος, τῶν αὐστηρῶν καὶ ἀκτινοβόλων κοστουμιῶν, τοῦ ὀρηκτικοῦ ἀλλὰ καὶ ραφιναρισμένου παιξίματος μιᾶς ἐκπληκτικῆς ὁμάδας ἠθοποιῶν. Αὐτὸ τὸ θαυμαστὸ, ἀπαράμιλλο καὶ ἀνεκτίμητο μέσα στὴ δυτικὴ κουλτούρα *Μαχαμπχαράτα* δὲν μπορεῖ νὰ διαιρεθεῖ, νὰ ἀφομοιωθεῖ μὲ τὴ φόρμα χωρισμένη ἀπὸ τὸ περιεχόμενο, τὴ σάρκα του. Μονάχα ὡς ἀδιάσπαστο θεματικὸ καὶ μορφικὸ ὅλον, ὡς ἱεροὶ μῦθοι καὶ ἐξιστόρηση, μῆση καὶ θεατρικὴ τελετουργία, ἀποκάλυψη καὶ διδαχὴ, ἀποκτᾶ στὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ τὴς σωστὲς μνημειακῆς του διαστάσεις.

Ἐπιμένω σ' αὐτὴ τὴν πλήρη κοινωνία τοῦ θεατῆ, γιατί δὲν ὑπάρχει ἄλλος σίγουρος τρόπος νὰ κατανοήσῃ καὶ νὰ ἀπολαύσῃ ὁ καθένας τὸ σπάνιο θέαμα, στὸ ἀκέραιο. Ὅποιος κατακερματίζει τὴν παράσταση, στέκεται φειδωλὰ στοὺς εὐφάνταστους αὐτοσχεδιασμοὺς καὶ τὸ δεξιότεχνικὸ στήσιμο τῶν μαχῶν, ξεχωρίζει τὴς ὀπτικές ἀναφορὲς στὴς ἐξωτερικῆς Ἰνδίας, ἀναζητώντας ἐναγώνια, ἀμυντικὰ τὴ γραφικότητα ἢ ἐνδιαφέρεται στενὰ γιὰ τὴν ἐπίδοση τῶν ὑποκριτῶν καὶ τὴ σκηνοθετικὴ μαεστρία τοῦ Μπρούκ, ἔχει χάσει τὴν οὐσία τοῦ θεάματος. Ἄν ὁ Πῆτερ Μπρούκ, ὁ συγγραφέας Ζάν-Κλώντ Καρριέρ, ἢ ἐνδυματολόγος Χλόη Ὀμπολένσκυ καὶ οἱ ἐρμηνευτὲς πέτυχαν νὰ ἀνασύρουν καὶ νὰ κάνουν θέατρο κάποιες περιπέτειες, ἰδέες καὶ σκέψεις ἀπὸ τὸ ἀπέραντο *Μαχαμπχαράτα* τοῦ Μαχαρίσι Βέδα Βυάσα,

είναι γιατί η δραματική σύνοψη, το ιδιοφυές ανέβασμα, ή χρωματική πανδαισία και οι πλαστικές αξίες των εικόνων, ή ξέαψη, ή έκσταση αλλά και η αφηγηματική ψυχραιμία των ήθοποιων, μάς οδηγούν στο άδυτο του πάθους, του ήθους και έθους των Πάνταβας και Κόροβας. Κάτω από τέτοιους όρους άγγιζε κανείς τον νοϋ, τη φιλοσοφία, τη ζωτική υπόσταση του θεάματος. Παρακολουθούσε τις θεμελιακές συγκρούσεις όπως είναι η αντιπαλότητα των πολεμιστών αδελφών Άρτζούνα και Κάρνα, που αποτελούν δύο όψεις στο ίδιο νόμισμα. Και αντιλαμβανόταν την έννοια της υπόθηξης του Μπίσμα όταν, με το κορμί διάτρητο από τὰ βέλη, μιλούσε για τὰ όρια του ανθρώπου, την έσχατη έλπίδα, μια γέυση μελιού στα χείλη, ακόμη και την ώρα του θανάτου.

Η χρήση του τοπίου, του περιβάλλοντος χώρου, ήταν στο Μαχαμπχαράτα της Πέτρας (στο θέατρο Πέτρας παίχτηκε σε τρεις συνεχόμενες βραδιές) άκρως υποβλητική. Σε αντίθεση με διάφορα θεάματα, όπου η φύση χρησιμεύει σαν υπαίθρια σκηνική πλατφόρμα, σαν φυσικό ντεκόρ στην προστιθέμενη δράση, το Μαχαμπχαράτα ξεπηδούσε φυσικά, πηγαία από τους βράχους, τη λιμνούλα, το τεχνητό ποτάμι, τις πυρές. Μόλις ο αφηγητής-ποιητής Βιάσα έπλαθε, γονιμοποιούσε, έγκαλούσε τὰ πρόσωπα του ποιητικού του έργου, ο χώρος μεταμορφωνόταν κυριολεκτικά και μεμιάς σε έρεβώδες δάσος, απόλυτη έρημιά ή λυσσαλέο πεδίο μάχης, σε αδιαμόρφωτη, πρωτόγονη σφαίρα, σε στοιχειωμένη νύχτα, ουράνιους τόπους και ιερή, ασύλληπτη περιοχή. Στη μαγευτική αυτή εμπειρία του χώρου—χώρου αφήγησης, χώρου των ιστορικών γεγονότων όπου διαδραματίζεται ο κατακλυσμιαίος πόλεμος, ή αδελφοκτόνος σύρραξη, και χώρου υπερβατικού όπου οι θεοί μετεμψυχώνονται και ο Κρίσνα αποκαλύπτει τη « συμπαντική μορφή » του— προσετίθετο ή εμπειρία του χρόνου, μια άλλη θεατρική μαγεία καθώς ο θεατής μεταφερόταν από το χρόνο της Γένεσης και την άπαρχή του βιβλίου της ανθρωπότητας στον μετά το μακλειό και το « ατελεύτητο πένθος » των μανάδων χρόνο της κάθαρσης και από εκεί στο άχρονο Βουνό των Νεκρών.

Το θέατρο του Ήλιου αφηγείται

ΛΙΓΟΙ ΘΙΑΣΟΙ συνέδεσαν την όλη πορεία τους με τον έπικό και τον λαϊκό αφηγητή όσο το θέατρο του Ήλιου της Άριάν Μνουςκίν. Το θέαμα που ολοκλήρωσε την παιδαγωγική αντίληψη και τις αισθητικές προτάσεις της ομάδας στην « Καρτουσερί » της Βενσέν, ανοίγοντάς της το δρόμο για τη διεθνή αναγνώριση, ήταν το 1789, μια αποθέωση του θεάτρου της αφήγησης. Λαϊκή γιορτή και μαζί καταγγελία των μεθόδων που χρησιμοποίησε μια μερίδα της αστικής τάξης για να φρενάριε τη Γαλλική Έπανάσταση. Πάνω σε πέντε διαφορετικές εξέδρες, οι ήθοποιοί υποδύονταν τους σαλτιμπάγκους και αφηγητές που έπαιζαν τὰ γεγονότα της Έπανάστασης. Και οι θεατές, υποχρεωμένοι από τη σκηνογραφία να ακολουθούν τους ήθοποιούς, υποκαθιστούσαν το λαϊκό κοινό του πανηγυριού.

Ύστερα ήρθε το 1793, ένα ακόμα θέαμα εμπνευσμένο από την ιστορία της Γαλλικής Έπανάστασης. Έδώ, ή μορφή σκηνικής αφήγησης του 1789 διατηρήθηκε μονάχα στο πρώτο μέρος. Η παράσταση αναπτυσσόταν σε τρεις διαφορετικούς χώρους. Και δέν ήταν πιά γιορτή αλλά μια λιτή παρουσίαση της άκαρπης προσπάθειας του λαού να οργανώσει ένα σύστημα βασισμένο στην κοινοκτημοσύνη και την ομοψυχία.

Στη Χρυσή Έποχή ο θίασος καταπιάστηκε με σημερινές καταστάσεις και πρόσωπα. Έστησε μιάν έπικαιρη κωμωδία με τὰ εκφραστικά μέσα της Κομέντια ντέλ Άρτε. Η παράσταση άρχισε στην είσοδο της « Καρτουσερί » με τον Άρλεκίνο, τον Πανταλόνε και τον Ντοτόρε. Τόπος ήταν ή Νάπολη του 1720, που είχε χτυπηθεί από πανούκλα φερμένη μ' ένα πλοίο της Μπαρμπαραίας. Ο κόσμος καταζητούσε τον ένοχο. Έναν μικροκαμωμένο εργάτη από τὸ Άλγέρι που ονομαζόταν Άρλεκίνος ή Άμπντουλά. Ο εργάτης αυτός, κυνηγημένος από τους θεατές, έμπαινε στην κύρια αίθουσα του θεάματος στον 20ό αιώνα: μια άχανή άπροσδιόριστη έκταση με άμμόλοφους, μεταλλικές πλάκες για ταβάνι και πολύχρωμα λαμπιόνια. Τότε άρχιζε ή σύγχρονη Κομέντια. Άδύνατοι συγκρούονταν

σωρεία τῶν ἐξομολογήσεων πού ἐκδίδονται, εἶναι πάμπολλα καί ἐτερόκλητα τὰ αὐτοβιογραφικά κείμενα ἠθοποιῶν πού ἀναγνωσματοποιοῦν ρόλους καί ἐρμηνεῖες. Γιά τὸ πλάσιμο τοῦ ρόλου καί γιά τίς σκηηνικές πραγματικότητες, γιά τὸν τύπο ἠθοποιῦ κάθε ἐποχῆς καί τὴν κοινωνική του λειτουργία μᾶς πληροφοροῦν οἱ ἀφηγήσεις αὐτές, ἔστω καί κάτω ἀπὸ ἓνα πυκνὸ ἀνεκδοτολογικὸ ἐπίχρισμα.

Βεβαίως, τὰ μεγάλα θεωρητικὰ κείμενα συνεχίζουν πλάι στίς ἐπιστημάνσεις νὰ διακηρύσσουν ἀρχές καί νὰ παλεύουν γιὰ πρότυπα, νὰ περικλείουν συστήματα, ὑποκριτικές μεθόδους, ὁράματα. Ὁ Ἔντουαρντ Γκόρντον Κραϊήγκ στὸ δρόμο πρὸς τὴν ὑπερμαριονέτα, ἀνεφικτὸ ξεπέρασμα τῆς μετριότητος τοῦ ἠθοποιῦ, ἐκτιμοῦσε τὸν Κῆν καί ἔγραφε γιὰ τὸν Ἴρβινγκ μὲ τὸ «ἐπιστημονικὸ», ἀγγλικὸ του παιζίμο.

Ὁ Μπρέχτ ἐξἄλλου στὰ γραφτά του γιὰ τὸν ἐπικὸ ἠθοποιό, ἓναν ἠθοποιό πού στοχάζεται κοινωνικά μέσω τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης καί ἔχει μιὰ κριτικὴ δράση στὴ σκηνή, δὲν παραλείπει νὰ εἰδικεύει τὸ λόγο του: Νὰ περιγράφει λεπτομερειακὰ τὸ παιζίμο τῆς Ἐλένε Βάιγκελ, νὰ μιλάει μὲ παραδείγματα καί νὰ ἀναλύει σὲ *gestus* τὴν ἐρμηνεία τῶν ἠθοποιῶν.

Ἀφότου ἡ γλωσσολογία καί ἡ σημειολογία ἐξασφάλισαν στὴν Ἐπιστήμη τοῦ Θεάτρου τὰ ἐργαστήρια γιὰ μιὰ μικροσκοπικὴ ἐξέταση τοῦ παιζίματος καί μιὰ κλινικὴ μελέτη τῆς ἐργασίας τοῦ ἠθοποιῦ, ρόλοι καί ἐρμηνεῖες ἀντιμετωπίζονται σὰν ἓνα *corpus* πού τὰ ὑλικά καί ἡ δομὴ του μποροῦν νὰ ἐντοπιστοῦν στὸ ἀκέραιο καί νὰ ὑποβληθοῦν σὲ ἐξονυχιστικὸ ἔλεγχο. Πῶς ὁ ἠθοποιὸς ἐκδηλώνεται κάθε στιγμή στὸ θέαμα καί συγχρονίζεται μὲ τὰ ἄλλα ὀπτικοακουστικά στοιχεῖα του, πῶς ἐξελίσσεται μέσα στὸ χωρόχρονο τῆς παράστασης, πῶς ὑπάρχει καί ὁμιλεῖ σὲ συνάρτηση μὲ ἓνα κείμενο καί τὸν σκηηνικὸ χῶρο ἢ πῶς ὀργανώνει τὴν ἐγγύτητα καί ἀπόστασή του μὲ τοὺς ὑπόλοιπους ἐρμηνευτὲς καί τὰ ἀντικείμενα, εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ ζητήματα πού ἀπασχολοῦν σήμερα ὅσους καταπιάνονται μὲ τὴν περιγραφή μιᾶς ἐρμηνευτικῆς ἐπίδοσης. Ἡ συνθετικὴ τοῦ ἐγγειρήματος καί ὁ ἐργαστηριακὸς χαρακτήρας αὐτῶν τῶν περιγραφῶν ἐπέτρεψαν νὰ φτάσουμε σὲ πλούσια ἀποτελέσματα τὰ ὁποῖα,

ὅμως, ἔχουν μιὰ μερικὴ μονάχα πληρότητα καί δὲν λύνουν τὸ πρόβλημα.

Γιὰ τὰ σταθερὰ στοιχεῖα σὲ αὐστηρὰ κωδικοποιημένες θεατρικὲς μορφές ὅπως τὸ ἰαπωνικὸ παραδοσιακὸ θέατρο ἢ τὸ κινεζικὸ, τὰ πράγματα μοιάζουν καταρχὰς εὐκολότερα. Καί λέω καταρχὰς γιὰτι καί στὸ κινεζικὸ θέατρο ὅταν ὁ ἠθοποιὸς Μείλαν Φάνγκ, εἰδικευμένος σὲ γυναικίους ρόλους, εἶχε ἀναπτύξει δώδεκα προσωπικούς τρόπους νὰ ἐρμηνεύει τὴν ἴδια ἀκριβῶς μουσικὴ σεκάνς, τὸ ὕφος, ἡ ὕψη κάθε ἐρμηνείας ἦταν ἓνα πεδίο νοητικὸ ἔξω ἀπὸ κάθε περιγραφικότητα.

Ἀνεξάρτητα λοιπὸν ἀπὸ τὴ συντάξη ἐνὸς παιζίματος, τὴ συνάρθρωση τῶν ἐκφραστικῶν συστατικῶν, τίς προθέσεις καί τίς κοινωνικοπολιτικὲς σημασιοδοτήσεις του, τὸ παιζίμο ὀλοκληρώνεται τελικὰ σὲ ἓναν τόπο πού βρίσκεται ἐπέκεινα: Στὸ σημεῖο ὅπου τὸ ψυχικὸ καί φυσικὸ φορτίο τοῦ σώματος διασταυρῶνεται μὲ τίς ψυχικὲς καί νοητικὲς ἐπενδύσεις τοῦ θεατῆ. Κι αὐτὴ ἡ συνάντηση δὲν γίνεται νὰ περιγραφῆ, ὅπως δὲν περιγράφεται ἐξ ὀλοκλήρου ἢ ἐρμηνεῖα. Ἐνα μέρος τῆς διαρρέει πάντα, μένει ἀσύλληπτο σὰν οὐσία, καταλώνεται ἢ χάνεται στὸ χρόνο τῆς παράστασης.

Πήτερ Μπρούκ: Ὁ ἰχνηλάτης τῆς στερεοσκοπικῆς ἀλήθειας

ΚΑΝΕΝΑΣ ΑΛΛΟΣ ἴσως μεταπολεμικὸς Εὐρωπαῖος σκηνοθέτης δὲν συνδέθηκε τόσο πολὺ μὲ τὸν βασικὸ κορμὸ καί τὰ διάφορα παρακλάδια τῆς σύγχρονης εὐρωπαϊκῆς προβληματικῆς ὅσο ὁ Ἄγγλος Πήτερ Μπρούκ: μετακινούμενος ἀπὸ ἠπειρο σὲ ἠπειρο καί ἐπιχειρώντας ἀναγνωριστικὰ «ἐκστρατεῖες» ἀπὸ πολιτισμὸ σὲ πολιτισμὸ· δοκιμάζοντας παιδαγωγικὲς καί σκηηνικές πρακτικὲς, τρόπους παιζίματος καί μορφές θεατρικῆς ἐπικοινωνίας· ἐπιχειρώντας ταξίδια μύησης σὲ παραδοσιακὲς τεχνικὲς καί θεατρικὲς ἀλχημείες· ἀναζητώντας τὴν οὐσία τοῦ θεάτρου, στοχεύοντας στὸν πυρήνα τῶν πραγμάτων καί τὴν καρδιά τῶν ἀνθρώπων.

Ἡ μοναδικότητα τοῦ Μπρούκ διαρκεῖ μισό περίπου αἰώνα. Σάν σκιά ἀκολουθεῖ ἀδιάλειπτα τὸν ἐμπνευσμένο σκηνοθέτη τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ κινηματογράφου, ἀπὸ τὴν ταινία του *Μοντεράτο Καντάμπιλε* ὡς τὸν κινηματογραφημένο *Βασιλιά Λήρ* ἢ τὸ πολύωρο *Μαχαμπχαράτα*. Μοναδικὸς ἦταν ὁ Μπρούκ τοῦ Στράτφορντ καὶ τῶν σαιξπηρικῶν ἐπιτευγμάτων μὲ τὸν Λῶρενς Ὀλίβιε, τὸν Τζῶν Γκήλγουντ καὶ τὸν Πῶλ Σκόφηντ. Μοναδικὸς καὶ ὁ Μπρούκ τοῦ Διεθνούς Κέντρου Θεατρικῆς Ἔρευνας, στραμμένος πρὸς τὸ ἄμεσο θέατρο, τίς ἀπλές φόρμες, τὸ ὀργανικό, τὸ φυσικό, τὸν ἄδειο χῶρο τοῦ πρόκειται νὰ γίνεῖ πλήρης, νὰ γεμίσει μὲ τὸ ἴδιο τὸ εἶναι. Μοναδικὸς ὑπῆρξε ὁ Μπρούκ πού ἀπὸ τὸ πείραμα τοῦ Ὀργαστ μὲ τίς ἀρχαῖες γλῶσσες στὴν Περσέπολη (1971) κατέληξε στὸν *Τίμων* τὸν Ἀθηναῖο, πρῶτο θέαμα στὸ παρισινὸ θέατρο Μπούφ ντὺ Νόρ, τὸ 1974, ἀφομοιώνοντας σταδιακὰ στὴν ἔρευνά του διδάγματα ἀπὸ τὸ Ἰράν, τὴν Ἀφρική καὶ τὴν Ἀμερική.

Ὁ Μπρούκ, ὑποστηρικτὴς τοῦ Τζέτζυ Γκροτόφσκι, ἀφοῦ ὁ Πολωνὸς ὁραματιστὴς ἔχει ἐξισώσει τὸ θέατρο μὲ τὴν πρωταρχική, σῶμα μὲ σῶμα, σχέση ἡθοποιῶν-θεατῆ, ἀλλὰ καὶ ὁ Μπρούκ δάσκαλος σὲ ἓνα διεθνικὸ σχῆμα, ὅπου οἱ ἡθοποιοὶ προέρχονται ἀπὸ διαφορετικὰ γεωγραφικά, γλωσσικά καὶ πολιτιστικά πλάτη, εἶναι ἓνας ἰχνηλάτης τῆς «στερεοσκοπικῆς ἀλήθειας»: αὐτῆς πού μπορεῖ νὰ ἔρθεῖ στὸ φῶς χάρις στὸ *shifting viewpoint* τοῦ καλλιτέχνη καθὼς φορὰ πού αὐτὸς κατοπτρεῖ ἀπὸ ὅλες τίς δυνατὲς ὀπτικὲς γωνίες τὰ πράγματα, κυκλώνοντάς τα ἀντὶ νὰ τὰ βλέπει στατικά, μετωπικά.

Στὸ θέατρο Μπούφ ντὺ Νόρ, ὅπου καταστάλαξε ὁ ταξιδευτὴς Μπρούκ, ἀποκρυσταλλώθηκε ἡ σημερινὴ μπρουκικὴ αἰσθητικὴ. Χῶρος αὐτοσυγκέντρωσης, μὲ τὴ γειτνίαση ἡθοποιῶν καὶ θεατῶν νὰ πρῖμοδοτεῖ ἓναν ἡθοποιὸ εἰλικρινή, διάφανο, χωρὶς τεχνάσματα, τὸ ἐρειπωμένο οἰκοδόμημα τοῦ Μπούφ ντὺ Νόρ μεταμορφώνεται σὲ κάθε παράσταση μὲ ἐλάχιστα μέσα, ἐνῶ συγχρόνως διατηρεῖ, προβάλλει τὰ σημάδια τοῦ χρόνου, τὴ φθορά, τὴ γοητεία τοῦ μεταχειρισμένου, τὴν ἀνάμνηση τοῦ θεατρικοῦ βιώματος.

Τραγωδίες, κωμωδίες, ἔπη καὶ ὅπερες, ὅλα τὰ εἶδη στεγάστη-

καν μετὰ τὸ 1974 σ' αὐτὸν τὸν αἰσθησιακό, μύχιο χῶρο μὲ τὴν πλούσια ὕλικότητα — ἢ μᾶλλον ξεπήδησαν, σχεδὸν φυσικά, ἀνάμεσα στοὺς πανύψηλους τοίχους, μπροστὰ στὰ πόδια τῶν θεατῶν, ἀμφιθεατρικά τοποθετημένων, πάνω σὲ κάποιον χαλί, σὲ χῶμα, σὲ ἄμμο, στὴν πέτρα τοῦ δαπέδου. Ἐδῶ παίχτηκαν τὰ σαιξπηρικά ἔργα *Τίμων ὁ Ἀθηναῖος*, *Μὲ τὸ ἴδιο μέτρο* (1978) καὶ *Ἡ τρικυμία* (1990), ὅπου τὸ παίξιμο ἄγγιξε τὸ ἔσχατο ὄριο τοῦ τελείως ἀνεπιτήδευτου, τοῦ πρωτόγνωρου, τοῦ ἐλάχιστου, καθὼς τὸ νησί τοῦ Πρόσπερο πρόβαινε σὰν ἓνας στυλιζαρισμένος, πνευματικὸς κῆπος Ζέν. Ἐδῶ *Ἡ τραγωδία τῆς Κάρμεν* (1981) καὶ οἱ *Ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸν Πελέα* (1992), καταστρατηγώντας τοὺς κανόνες τῆς ὀπερας, ἔφτιαξαν ἀπὸ τὴν *Κάρμεν* μιὰ ἐρωτικὴ φύγκα καὶ ἀπὸ τὸν *Πελέα καὶ Μελισσάνθη* μιὰ σονάτα παιγμένη μεσάνυχτα σὲ ἀστικὸ ἄδυτο. Ἐδῶ ὁ γρήγορος ρυθμὸς, ἡ ρευστότητα καὶ ἡ κινητικότητα τοῦ *Βυσινόκηπου* καθόρισαν μὲ ἓναν ἰδιότυπο μπρουκικὸ τρόπο τὴν τσεχοφικὴ καθημερινότητα (1981). Πάνω σὲ ἓνα ἀριστουργηματικὸ χαλί, ἀπ' αὐτὰ τὰ «μαγικά χαλιά» πού χρησιμοποιεῖ πάντα ὁ Μπρούκ γιὰ νὰ ὀριοθετήσῃ τὸν σκηνικὸ χῶρο, ὁ Μισέλ Πικκολὶ καὶ ἡ Νατάσα Πάρου ἐρμήνευσαν τὸν Γκάεφ καὶ τὴ Λιουμπὸβ. Ἡ ἀκρίβεια, «ὑψιστὴ ἀρετὴ» τοῦ Τσέχοφ, χαρακτήριζε καὶ τὰ κοστουμὰ τῆς Χλόης Ὀμπολένσκυ, τῆς ὁποίας «ἡ δημιουργικότητα», ὅπως λέει ὁ Μπρούκ, «εἶναι τόσο μεγάλη ὅσο καὶ ἡ ἀγάπη της γιὰ τὸ ἀρτίζανά».

Ἐδῶ, τέλος, οἱ περσικοὶ θρύλοι καὶ οἱ ἰνδικοὶ μῦθοι, οἱ ραψῶδοι καὶ οἱ ἀφηγητὲς, τὸ ἔπος καὶ τὸ παραμῦθι βρῆκαν ἓνα ἰδεῶδες κατάλυμα ὅταν παίχτηκαν. Τὸ συνέδριο τῶν πουλιῶν, θεατρικὸ ἀφήγημα βασισμένο στὸ περσικὸ ποίημα τοῦ Φαρίντ Οὐντίν Ἀτάρ (1979) καὶ οἱ Βέδες τοῦ *Μαχαμπχαράτα* ὡς διήγηση τοῦ Βιάσα (1985). Στραμμένος πρὸς τοὺς ἰνδικούς μῦθους, τίς ἰνδικὲς παραδόσεις, τὴν ἰνδικὴ φιλοσοφία, ἀκόμη καὶ πρὸς τὸ «ντάρμα», κινητήρια δύναμη πού γεννιέται ἀπὸ τὴν ἀέναη σύγκρουση τῶν ἀντιθέτων, ὁ Μπρούκ ὀλοκλήρωσε τὸ 1985 τὴ θεατρικὴ ἐποποιία του *Μαχαμπχαράτα*. Σὲ αὐτὸ τὸ θέαμα-ποταμὸ, βασισμένο στὴν πέμπτη Βέδα καὶ τὴ διήγηση τοῦ Βιάσα, σὲ διασκευὴ Ζάν-Κλωντ Καρριέρ,

έγιναν θεατρικές εικόνες οι ρίζες του πολιτισμού, ή γένεση τῆς σκέψης και τῆς τέχνης.

Με ἠθοποιούς από διάφορες γωνίες τῆς γῆς, από τὴν Ἰάβα ὡς τὸν Λίβανο, δούλεψε ὁ Μπρούκ στὸ *Συνέδριο τῶν πουλιῶν*, λυρικό ἔργο τοῦ Σούφι ποιητῆ Ἀτάρ. Ὁ αὐτοσχεδιασμός και οἱ τεχνικές τῶν ἀφηγητῶν πού γνώρισε ὁ Μπρούκ σὲ Ἀφρική και Ἀσία θριάμβευσαν σ' αὐτὴ τὴν παράστασή με τὸ ταξίδι, φανταστικό και παραμυθένιο, τῶν πουλιῶν σὲ ἀναζήτηση τοῦ Σιμόργκ.

Ὁ Μπρούκ, πού μιλάει γιὰ «ἰριδίζουσες φράσεις» στὸ στόμα τῶν ἠθοποιῶν, βρῆκε στὴ Χλόη Ὁμπολένσκυ τὴ σκηνογράφο και ἐνδυματολόγο πού κάνει νὰ ἰριδίζει ὁ χῶρος, με τὴν ἐννοια ὅτι οἱ ἀποχρώσεις στὰ φρέσκο τῶν τοίχων, οἱ ματιέρες τῶν κοστούμιῶν, ἀκόμη και τὰ φυσικά στοιχεῖα, τὸ χῶμα, τὸ νερό, ἡ ἄμμος, ἐκπέμπουν μιὰν ιδιαίτερη ἀκτινοβολία και πυκνότητα.

Ὁ Πῆτερ Μπρούκ, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Στράτφορντ, τοῦ Τίτου Ἀνδρόνικου με τὸν Λῶρενς Ὀλίβιε και τὴ Βίβιαν Λή (1955), τοῦ Βασιλιᾶ Ἀῆρ με τὸν Πῶλ Σκόφηντ (1962) ἢ τοῦ ἀέρινου, ἐκτός νόμων βαρύτητας, *Ὁνειρου καλοκαιρινῆς νύχτας* (1970), μέχρι σήμερα, δὲν ἔπαψε νὰ προχωρεῖ τὴ σκηνοθετικὴ ἐργασία του παράλληλα με μιὰ ἔρευνα γιὰ τὴν τέχνη τοῦ ἠθοποιῶ. Τὸν ἠθοποιῶ πού, ὅπως ὁ μουσικός παίζει ἓνα ὄργανο, αὐτὸς χρησιμοποιεῖ ὀλόκληρο τὸ ἀνθρώπινο ἐργαλεῖο, καλεῖ ὁ Μπρούκ νὰ γεμίσει τὸν «κενὸ χῶρο» με οὐσία, νὰ ξεπεράσει τίς τρέχουσες γενικότητες και νὰ «συγκεκριμενοποιήσῃ τὸ μοναδικό».

Ὁργανικός, ἀνθρωποκεντρικός, πού ὀδεύει πρὸς τὸν πυρήνα τῆς ὑπαρξῆς, ἔχοντας ἀφήσει πίσω τὰ στερεότυπα και τὴν ἐπιφανειακὴ ψυχολογία, εἶναι ὁ κατὰ Μπρούκ ἠθοποιός. Τὸ κοινό, ὁ δεῦτερος συντελεστής στὴ θεατρικὴ ἐπικοινωνία, ἔχει τὴν ἰσχὺ νὰ ἐπηρεάζει τὴν ἐκφραση τοῦ ἠθοποιῶ, νὰ ἀλλάζει τὴν παράστασή ἀνάλογα με τὸ ἀν αὐτὴ δίνεται σὲ ἀφρικανικά ξέφωτα ἢ σὲ ἰνδιάνικες τοποθεσίες τῆς Βόρειας Ἀμερικῆς, στὴ Μόσχα ἢ τὴ Φιλαδέλφεια, σὲ ἄσυλα, νοσοκομεῖα ἢ θεατρικὲς αἰθουσες. Ὁ ἠθοποιός μετέχει σὲ μιὰν ἐμπειρία πού ὀλοκληρώνεται, φωτίζεται ἢ ἐκφυλίζεται μπροστὰ στὸ βλέμμα τοῦ ἀντιδρῶντος θεατῆ. Στὴν παράστασή-ἐμπειρία ἔχει καταλή-

ξει μετὰ ἀπὸ αὐτοσχεδιασμούς ἐνώπιον κοινῶ ἢ μετὰ ἀπὸ αὐτοσχεδιασμούς πειραματικούς, στὸ ἐσωτερικό τῆς ἀδιάλειπτα μετασχηματιζόμενης ὀμάδας.

Στὸ θέατρο ὡς πράξη ἀπελευθέρωσης τῆς προσωπικότητας ἀπὸ τὰ διάφορα πολιτιστικά στερεότυπα και ὡς πράξη δημιουργίας καινούργιων διαπολιτισμικῶν δεσμῶν πιστεύει ὁ Πῆτερ Μπρούκ. Τὸν «πολιτισμὸ τῶν δεσμῶν»-πρὸϊὸν διαπολιτισμικῆς ἀνταλλαγῆς, ἓναν πολιτισμὸ διαφορετικό τόσο ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ ἐπίσημου κράτους ὅσο πολιτισμὸ διαφορετικό τόσο ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ ἐπίσημου κράτους ὅσο και ἀπὸ ἐκεῖνον τῆς ἀτομικῆς μονάδας, εἶχε καλλιεργήσει ὁ ἴδιος στὸ Διεθνὲς Κέντρο Θεατρικῆς Ἐρευνας στὸ Παρίσι, ὅπου χρόνια ἐργάστηκε με ἠθοποιούς προερχόμενους ἀπὸ διαφορετικὲς γεωγραφικὲς ζῶνες, ἐθνότητες και πολιτιστικὲς πραγματικότητες. Δουλεύοντας στὴν ἴδια ὀμάδα, οἱ ἠθοποιοὶ με τίς διαφορετικὲς ρίζες και τὰ διαφορετικὰ φορτία κατὰφεραν νὰ ξεπεράσουν τίς ἔτοιμες ἰδέες και τὰ κλισέ πού ἀφοροῦσαν τὸν ἑαυτὸ τους, τὴ δικὴ τους πολιτιστικὴ ταυτότητα, ἀλλὰ και τοὺς πολιτισμούς τῶν ἄλλων.

«Σιγὰ σιγὰ», λέει ὁ Μπρούκ, «κάθε ἠθοποιός ἀνακάλυπτε ὅτι αὐτὸ πού λόγιαζε δικὸ του πολιτισμὸ δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο παρὰ ρηχὸς μακιερισμός και ὅτι, ἀλλιῶτικα ἀπ' ὅ,τι νόμιζε, ἀντικατοπτρίζοταν ἢ πολιτιστικὴ του ἀλήθεια και ἢ βαθύτερη ἀτομικότητά του. Ἐπρεπε, λοιπόν, ἀν ἤθελε νὰ εἶναι τίμιος μπροστὰ στὴν ἀνακάλυψη, νὰ ἀποτινάξει τὰ στερεότυπα και τὰ ἐπιφανειακὰ γνωρίσματα, ὅσα καλλιεργοῦνται τελικά σὲ φολκλορικὰ σχήματα πρὸς διάδοσή τῶν ἐθνικῶν πολιτισμῶν». Τὸν ἠθοποιῶ φυλακισμένο «στὸ ἐσωτερικό μιᾶς γλώσσας, ἐνὸς ὕφους, μιᾶς κοινωνικῆς τάξης, ἐνὸς κτιρίου, ἀκόμη και ἐνὸς τύπου κοινῶ» ἤθελε νὰ ἀπελευθερώσει ἢ κατὰ Μπρούκ θεατρικὴ πρακτικὴ – θεωρώντας τὸν «πολιτισμὸ τῶν δεσμῶν» ἀντίρροπο στὸ κατακερματισμένο πρόσωπο τοῦ κόσμου μας και διαδικασία γιὰ «ἐπανεύρεση τῆς ζωτικῆς ἀλήθειας, τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὸν ἀνθρώπο και τὴν κοινωνία, στὴ μιὰ φυλὴ και τὴν ἄλλη, στὸ μικρόκοσμο και τὸ μακρόκοσμο, στὴν ἀνθρωπότητα και τὴ μηχανή, στὸ ὀρατὸ και τὸ ἀόρατο, ἀνάμεσα ἐπίσης στίς κατηγορίες τῆς σκέψης, τίς γλώσσες, τὰ εἶδη».

Ἀναμφίβολα, ἢ προβληματικὴ τοῦ Πῆτερ Μπρούκ ἐντάσσεται σὲ

ένα ευρύτερο ρεύμα όπου συγκεντρώνονται απόψεις, θεωρίες και πρωτοπόροι του σύγχρονου θεάτρου όπως ο Μπάρμπα, ο Γκροτόφσκι, ο Σέχνερ, όσοι με την επαναξιολόγηση του δράμενου, των τελετουργιών, των μύθων και μέσω της διασταύρωσης των πολιτισμών τοποθετούνται από την πλευρά του ανθρωπολογικού μοντέλου στους αντίποδες των ιδεολογιών της ιστορικότητας, αλλά και στη συνέχεια του στοχασμού και της εμπειρίας του Άντονέν Άρτώ.

Η εντύπωση ότι ο Μπρούκ έχει οδηγηθεί σε ένα σαφές και άμεσο σκηνικό ιδίωμα αυτοπεριορίζοντας τα όρια της σκηνοθετικής του επέμβασης και απλοποιώντας το ρόλο του σκηνοθέτη είναι τελικά άπλοϊκή, πρόχειρη και παραποιεί τη φύση του μπρουκικού έγχειρήματος, διότι δεν λαμβάνει υπόψη της ότι το σκηνικό αποτέλεσμα στο θέατρο του Μπρούκ είναι καρπός μιας πολύπλοκης παιδαγωγικής πρακτικής που αποβλέπει να έναρμονίσει τις πολιτιστικές διαφορές των ήθοποιών σε ένα τέτοιο βάθος ώστε οι χειρονομίες και οι εκφράσεις, ή γλώσσα των σωμάτων, να πλησιάσουν το γενικό, να βρουν έναν κοινό παρονομαστή, να τείνουν προς το πρωταρχικό της θεατρικής πράξης, πέρα από εκείνες τις «τεχνικές του σώματος» τις οποίες εγγράφει, κατά τον ανθρωπολόγο Μαρσέλ Μώς, στο σώμα κάθε ήθοποιου ή ιδιαίτερη πολιτιστική καταγωγή του, πέρα δηλαδή από τις κωδικοποιήσεις, ανθρωπολογικές και κοινωνιολογικές, του συγκεκριμένου περιβάλλοντος.

Πέτερ Στάιν

ΘΙΑΣΟΣ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ, ανσάμπλ που συγκροτήθηκε όταν λαμπροί ήθοποιοί, διακριθέντες σε πολλές γερμανικές σκηνές, συνένωσαν τις δυνάμεις τους και πλαισίωσαν τον Πέτερ Στάιν, ή Σάουμπυνη Άμ Χάλεσεν Ούφερ (1970) και αργότερα ή Σάουμπυνη Άμ Λένινερ Πλάτς, ήταν ένα θέατρο όπου όχι μόνο ο σκηνοθετικός λόγος αλλά και οι αλησμόνητες έρμηνείες, ο ρόλος-έπιτευγμα, δίνουν το στίγμα κάθε παράστασης.

Ένας διανοούμενος ήθοποιός που συνδυάζει έγκεφαλικότητα και

αίσθαντικότητα, που αναπτύσσει τα ψυχικά μοτίβα και μαζί τις κοινωνικές έντάσεις, που παίζει τα πάντα και ταυτόχρονα αφήνει να διαφαινεται το πώς ήταν το πρότυπο του ήθοποιού στις παραστάσεις του Πέτερ Στάιν. Παίξιμο, κίνηση και χρόνοι των ήθοποιών υπαγορεύονται από τη γλώσσα του κείμενου και τις ποιότητες του δραματικού ύλικου. Ο Στάιν θεμελιώνει μια σκηνοθετική αντίληψη για τα δραματικά πρόσωπα και το έργο, αφού μελετήσει σφαιρικά, αναλύσει το κείμενο και τον ιστορικό του περίγυρο, αφού τα θέσει με τη βοήθεια δραματοργών κάτω από ένα φιλολογικό, κοινωνιολογικό και ανθρωπολογικό μικροσκόπιο. Για να ανασύρει τις πιο αυθεντικές, κρίσιμες σήμερα πλευρές των έργων και να στοχαστεί, να «φιλοσοφήσει» γύρω απ' αυτές, διδάσκει ήθοποιούς όπως ο Μπρούνο Γκάντς που μετέτρεπε σε σκηνική μορφή την κάθε ανησυχία του Πρίγκιπα του Χόμπουργκ (1972) ή όπως ή Έντιθ Κλέβερ, που κινείται από την υπερκόσμια, όριακή κραυγή της Άγαύης (οι Βάκχες του Ευριπίδη, σκηνοθεσία Κλάους Μίκαελ Γκρύνπερ, 1973) ως το ταίριασμα κάθε ίνας της προσωπικότητάς της, με τα κομματάκια μιας Λόττε Κότε, στο μετακαπιταλιστικό οδοιπορικό ψυχής του Μπότο Στράους Μεγάλο και μικρό (1978).

Η εκπληκτική ήθοποιός Έντιθ Κλέβερ στο ρόλο της Λόττε στάθηκε ο πυρήνας που πάνω του οικοδομήθηκε το θέαμα Μεγάλο και μικρό. «Οι ήθοποιοί αποτελούν στη δουλειά μου τον σημαντικότερο παράγοντα. Κάθε σοβαρή προσέγγιση κείμενου θέτει πρώτα ζήτημα ήθοποιού», δήλωσε ο Στάιν, αναφερόμενος στο έργο του Μπότο Στράους, στην κατακερματισμένη προσωπικότητα της ήρωϊδας και τον έρμηνευτικό άθλο της Έντιθ Κλέβερ.

«Ο Τσέχοφ είναι ο συγγραφέας που έκανε έφικτο το θέατρο του 20ου αιώνα ανιχνεύοντας το κοινωνικό υπόστρωμα των ανθρωπίνων συμπεριφορών, την αντιφατικότητα και το βάθος της ψυχής του ατόμου. Για τον ήθοποιό το να παίζει Τσέχοφ αποτελεί θεραπευτική άγωγή. Είναι λουτρό στα νερά ιαματικής πηγής για κάθαρση από τις εκφραστικές περιπέτειες και τα εύκολα σχήματα όπου επί πέντε τουλάχιστον δεκαετίες βρέθηκε μπλεγμένος χάνοντας τον ατόφιο πυρήνα και την καθαρότητα της Τέχνης του. Μπροστά στο τσεχο-