

του. Η σκηνή είναι, περίπου, η προέκταση της συνείδησής του και μάλιστα του ασυνείδητου του, σαν να μπορεί, ανοίγοντας και κλείνοντας διαδοχικά τα μάτια, να συνεχίζει να παρακολουθεί ένα έργο ή μια φαντασίωση της «άλλης του σκηνης» (πρβλ. *Το θέατρο δωματίου* του Ζ. ΓΑΡΝΤΙΕ, 1955). Ορισμένοι σκηνοθέτες (ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ, ΜΠΑΡΜΠΑ) επιμένουν, ώστε ο αριθμός των θεατών να είναι περιορισμένος και μια «θηρησκευτική» ατμόσφαιρα να εμποτίζει σκηνή και πλατεία. Ο θεατής, αντίθετα με τη γιορτή, το τελετουργικό, το μεγάλο θέαμα, δραματικό ή επικό, το χάλπενγκ, βρίσκεται απομονωμένος και επιστρέφει στον εαυτό του, όπως στον κυψελοειδή χώρο του κινηματογράφου της αμεσότητας. Για τούτο, το *καφέ θέατρο**, ένα είδος σήμερα πολύ δημοφιλές και συγγενές της «πενίας» των μέσων, είναι το ακριβώς αντίθετο του θεάτρου δωματίου: το τελευταίο, πράγματι, δεν αντέχει το θόρυβο, την αναστάτωση και τα σατιρικά θέματα, που αφυπνίζουν αμέσως το «σύνολο των φιλόγελων». Δραματοουργίες που στρέφονται αποκλειστικά στο άτομο – όπως το ψυχολογικό θέατρο – ή την κοινωνική τάξη – όπως το θέατρο της καθημερινότητας* ή ακόμη το θέατρο δωματίου του Μ. ΒΙΝΑΒΕΡ (1978, 1982, θεωρητικά) ή το θέατρο της αμεσότητας των Λ. ΚΑΛΑΦΕΡΤ ή Ζ. ΛΕΠΙΝΟΥΑ (*Pas la mort*, 1995) – βρίσκουν στο θέατρο της αμεσότητας μια κατάσταση ακρόασης ευνοϊκή για τη γραφή και την ιδανική σχέση τους με το κοινό.

Με το θέατρο δωματίου συμβαίνει, ό,τι και με τη μουσική: πρέπει να αποκαταστήσουμε την πολυφωνία των διαλόγων και των θεμάτων του, τις παραφωνίες, την ιδιαίτερη τονικότητα κάθε οργάνου: σχολαστική εργασία δραματουργικού ψηφιδωτού και σύνθεσης φωνών.

☐ Strindberg, 1964· Sarrazac, 1989, 1995· Danan, 1995

θέατρο εικόνων

⇔ Γαλλ.: théâtre d' images· Αγγλ.: theatre of images· Γερμ.: Bildtheater· Ισπ.: teatro de imágenes.

Τύπος σκηνοθεσίας που αποσκοπεί στη δημιουργία σκηνικών εικόνων, γενικά, μεγάλης ομορφιάς, αντί της ακρόασης ενός κειμένου ή της παρουσίας «ανάγλυφων» φυσικών δράσεων. Η εικόνα είναι ορατή από μακριά, σε δύο διαστάσεις, επίπεδη λόγω απόστασης και λόγω της τεχνικής της σύνθεσής της. Κατά τον ΦΡΟΥΝΤ, η εικόνα μπορεί να απεικονίσει καλύτερα τις ασυνείδητες διαδικασίες απ' ό,τι η συνειδητή σκέψη και η γλώσσα. «Οι εικόνες [...] συνιστούν ένα πολύ ατελές μέσο απόδοσης της συνειδητής σκέψης και μπορούμε να πούμε ότι η οπτική σκέψη πλησιάζει περισσότερο τις ασυνείδητες διαδικασίες απ' ό,τι η λεκτική σκέψη και είναι αρχαιότερη, τόσο από φυλογενετική όσο και από οντογενετική άποψη». (*Essais de psychanalyse*, 1972: 189). Αυτός είναι ασφαλώς ο λόγος για τον οποίο οι σκηνοθέτες, από τον ΓΟΥΙΛΣΟΝ ως τον ΚΑΝΤΟΡ κι από τον ΣΕΡΩ ως τον ΜΠΡΑΟΥΝΣΒΑΪΚ καταφεύγουν, φυσικώς τω τρόπω, στην οπτική σκέψη που είναι ικανή να υποβάλει τη βαθιά ασυνείδητη διάσταση του έργου.

☐ Marranca, 1977· Simhandl, 1993

θέατρο εκ των συνενόντων

⇔ Γαλλ.: théâtre de l' environnement· Αγγλ.: environmental theatre· Γερμ.: environmental Theatre· Ισπ.: teatro ambiental.

Σύγχρονος όρος που επινόησε ο ΣΕΚΝΕΡ (1972, 1973b, 1977) για μια πρακτική που φροντίζει να καθιερώνει νέες σκηνικές σχέσεις, να σκέφτεται το κοινό με όρους απόστασης ή προσέγγισης, να μειώνει τη διάκριση μεταξύ σκηνης και πλατείας και να ελαττώνει τις απόψεις και την ένταση της παραστάσης.

Το εκ των συνενόντων θέατρο υπερβαίνει

κείμενο και σκηνή

ποιότητας μεγάλης ποικιλίας, πολύ κι στο καθιερωμένο θέατρο ή στο one(wo)man show, ενίοτε συρραφές, αλλά συνήθως πρωτότυπα (ΖΟΥΚ, ΖΟΥΛΥ, ΜΠΑΛΑΣΚΟ). Το καφέ-θέατρο δεν μπόρεσε ακόμα να εξοικονομήσει τα μέσα για μια δημιουργία απελευθερωμένη από τις εμπορικές πιέσεις και, πολύ περισσότερο, να δημιουργήσει ένα καινούργιο θεατρικό είδος με διάρκεια.

☐ Merle, 1985

κείμενο και σκηνή

⇔ Γαλλ.: texte et scène· Αγγλ.: text and performance· Γερμ.: Text und Aufführung· Ισπ.: texto y escena.

Ο στοχασμός πάνω στις σχέσεις κειμένου και σκηνής ανοίγει μια εις βάθος συζήτηση περί *σκηνοθεσίας**, υπόστασης του θεατρικού λόγου και *ερμηνείας** του *δραματικού κειμένου**.

1. Ιστορική εξέλιξη

α. Η λογοκεντρική στάση

Από τον ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ έως την εμφάνιση της σκηνοθεσίας ως συστηματικής πρακτικής, στα τέλη του περασμένου αιώνα, κι εκτός των λαϊκών παραστάσεων ή των θεαματικών έργων, το θέατρο ήταν εγλωβισμένο σε μια λογοκεντρική σύλληψη. Είτε ως χαρακτηριστική στάση της κλασικής αριστοτελικής δραματολογίας είτε της δυτικής παράδοσης, επανέρχεται, κάνοντας το κείμενο πρώτο στοιχείο, βαθεία δομή και ουσιαστικό περιεχόμενο της δραματικής τέχνης. Η σκηνή (το «θέαμα», η *όψις** κατά τον ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ) ακολουθεί ως επιφανειακή και περιττή έκφραση, απευθύνεται μόνο στις αισθήσεις και τη φαντασία κι εκτρέπει το κοινό από τη λογοτεχνική καλλιτέπεια του μύθου και το στοχασμό επί της τραγικής σύγκρουσης. Παράγεται μια θεολογική αφομοίωση *κειμένου*, καταφύγιου της αένανης σημασίας της *ερμηνείας* και της ψυχής του έργου και *σκηνής*, περιφερειακού πεδίου επιτήδευσης, αισθησιασμού,

Κι αναστροφή υποψία ό της αλήθειας, νείδητων δυνά, ρου προκαλούν τρικής τέχνης αποποιός ως τότε θεωρή σκηνή, και ό,τι συντεάγεται στην τάξη του υπέ της σημασίας της *παράστασ*, ορίζει την κατάληξη αυτής της ε καθαρότητα της αισθητικής και της διατύπωσης: «Το θέατρο που υπη σκηνοθεσία και την υλοποίηση, δηλ ό,τι συνιστά το ιδιαίτερος θεατρικό, στο κειμενο, είναι θέατρο βλάκα, τρελού, ομοφυλόφιλου γραμματικού, μπακάλη και θετικιστή, δηλαδή δυτικό» (1964, IV: 49-50).

2. Διαλεκτική του κειμένου και της σκηνής

Η ιστορική εξέλιξη της σχέσης κειμένου και σκηνής απεικονίζει τη διαλεκτική αυτών των δύο συστατικών της παράστασης. Εκ των δύο το ένα:

– είτε η σκηνή επιδιώκει να αποδώσει ή να επαναλάβει το κείμενο·

– είτε μεγεθύνει την απόκλιση από αυτό, το κριτικάρει ή το σχετικοποιεί με μια οπτική απόδοση που δεν το αναδιπλασιάζει.

α. Η σκηνική δυναμική του κειμένου

Στην πρώτη περίπτωση, της σκηνικής *επανάληψης*, η σκηνοθεσία περιορίζεται στην αναζήτηση σκηνικών σημείων που απεικονίζουν ή δίδουν στο θεατή την ψευδαίσθηση ότι απεικονίζουν το αναφερόμενο του κειμένου. Με ανησυχία διαπιστώνουμε ότι για το κοινό –και μάλιστα για πολλούς «ρεαλιστές» σκηνοθέτες και «φιλολογικές» κριτικές, αλλά επίσης για ανθρώπους της σκηνής– η λύση

αυτή φαίνεται υποδειγματική, στόχος προς επίτευξη: «Η καλή σκηνοθεσία είναι ένας εσωτερικός μετασχηματισμός, σημείο προς σημείο που εξελίσσεται ως το τέλος. Το κείμενο γίνεται παράσταση, ακολουθώντας μια δυναμική κατεύθυνση, η οποία πριν υπεννοείται, άρα ήταν κρυμμένη, ενώ τώρα πραγματώνεται εις τρόπον ώστε να μοιάζει αναπόφευκτη» (ΧΟΡΝΜΠΥ, 1977: 109). Αυτή η θεώρηση του κειμένου, ως κρυμμένης δυναμικής (ΧΟΡΝΜΠΥ, 1977) ή «σκηνικής δυναμικότητας» (ΣΕΡΠΙΕΡΙ, 1978) θεωρεί ότι το κείμενο εμπεριέχει μια επαρκή σκηνοθεσία την οποία αρκεί να ξαναβρούμε κι ότι η παράσταση και η σκηνική εργασία δεν συγκρούονται με τη σημασία του κειμένου, αλλά την υπηρετούν. Αυτή είναι η αντίληψη μιας φιλοσοφικής στάσης απέναντι στο θέατρο (δίχως να έχει ο όρος κάτι το προσβλητικό). Έχει την αξία να μην πετιέται το παιδί (κείμενο) με το νερό του μπάνιου (σκηνική διαδικασία), οπωσδήποτε χρήσιμη, σήμερα, στους μη ελεγχόμενους πάντοτε πειραματισμούς των ανθρώπων που χειρίζονται κι έχουν εμμονή με το κείμενο. Κινδυνεύει, όμως, με τη σειρά της, να εμποδίσει τη θεατρική έρευνα, διαιωνίζοντας έναν ορισμένο λογοκεντρισμό.

β. Το αγεφύρωτο επιηνευτικό* χάσμα

Αντιστρόφως, μοιάζει ορθότερο να σημειώσουμε το χάσμα κειμένου και σκηνοθεσίας. Μόλις η σκηνοθεσία απελευθερώνεται από το ρόλο της θεραπευτικής απέναντι στο κείμενο, δημιουργείται απόσταση σημασιοδότησης ανάμεσα στα δύο συνθετικά και ανισορροπία οπτικού και κειμενικού. Αυτή η ανισορροπία γεννά μια νέα ματιά επί του κειμένου κι ένα νέο τρόπο να δειχθεί η πραγματικότητα που υποβάλλει το κείμενο.

Το χάσμα γίνεται αδιαπέραστη τάφρος μεταξύ κειμένου και τόπου/χρόνου εκφοράς του. «Ίσως», γράφει ο Μπερνάρ Ντορτ, «η ικανοποίησή μας στο θέατρο να οφείλεται ακριβώς στο ότι βλέπουμε να εγγράφεται στη φευγαλέα στιγμή και τον περιορισμένο

χώρο της παράστασης ένα κείμενο εξ ορισμού ξένο στο χρόνο και το χώρο. Έτσι, η θεατρική παράσταση δεν γίνεται το πεδίο μιας ανακτημένης ενότητας, αλλά μιας ανειρηνευτής, για πάντα, έντασης, ανάμεσα στο αιώσιο και το φευγαλέο, το καθολικό και το ιδιαίτερο, το αφηρημένο και το συγκεκριμένο, ανάμεσα στο κείμενο και τη σκηνή. Δεν υλοποιεί περισσότερο ή λιγότερο ένα κείμενο: το κριτικάρει, το αναγκάζει, το ερωτά. Αντιπαραβάλλεται μαζί του και το αντιπαραβάλλει μαζί της. Δεν είναι μια συνθήκη, αλλά μια μάχη» (*Le Monde du dimanche*, 12 Οκτωβρίου, 1980).

3. Κειμενική μυθοπλαστικότητα και σκηνική μυθοπλαστικότητα

Η θεωρία της μυθοπλασίας υποχρεώνει να στοχαστούμε τη σχέση κειμένου και σκηνής ως προς τη μυθοπλαστική διαδικασία της σκηνοθεσίας. Η μυθοπλασία μπορεί να μοιάζει ως μέσος όρος και διαμεσολάβηση ανάμεσα σε αυτό που αφηγείται το δραματικό κείμενο κι αυτό που εικονίζει η σκηνή, ως εάν η διαμεσολάβηση να πραγματοποιείται από την οπτική και κειμενική διαμόρφωση ενός μυθοπλαστικού πιθανού κόσμου, κατασκευασμένου, αρχικά, κατά τη δραματολογική ανάλυση και την ανάγνωση, εικονοποιημένου κατόπιν επί σκηνής. Αυτή η υπόθεση δεν είναι ψευδής, αν προσέξουμε να μην επανεισαγάγουμε λάθρα τη θεωρία του ενεργοποιημένου αναφερόμενου που θα εικόνιζε αυτή τη μεσολάβηση. Αν, τελικά, υπάρχει προφανής σχέση κειμένου και παράστασης, δεν είναι υπό μορφή μετάφρασης ή αναδιπλασιασμού του πρώτου στο δεύτερο, αλλά οπτικοποίηση του μυθοπλαστικού σύμπαντος που δομείται από το κείμενο και του μυθοπλαστικού σύμπαντος που παράγεται από τη σκηνή· χρειάζεται να διερευνήσουμε τις τροπικότητες αυτής της οπτικοποίησης.

α. Δύο μυθοπλαστικές υποστάσεις

Οι δύο μυθοπλαστικές υποστάσεις, διά

του κειμένου και διά της σκηνης, διαθέτουν ιδιαίτερα γνωρίσματα, δεδομένου, ωστόσο, ότι το σκηνικό μυθοπλαστικό σύμπαν είναι ταυτόχρονα:

– αυτό που περικλείει και εισάγει το μυθοπλαστικό σύμπαν του προφερόμενου επί σκηνης κειμένου, αυτό που του παρέχει την αποφαντική κατάσταση:

– αυτό που μπορεί να αναιρεείται και να διαλύεται εκ των έσω, διά της παρεμβολής του εκφερόμενου στην παράσταση κειμένου. Το δραματικό κείμενο είναι, τελικά, ένα σημειολογικό σύστημα, του οποίου η σημασιολογική ακρίβεια κι ο άμεσα κατανοήσιμος λεκτικός χαρακτήρας αποσαφηνίζουν τα άλλα σημαίνοντα συστήματα και τους παρέχουν τη δυνατότητα να συναρτηθούν στα σημαινόμενα που προέρχονται από το γλωσσικό κείμενο.

Η οπτικοποίηση των δύο μυθοπλαστικών τρόπων, στην περίπτωση της θεατρικής σκηνοθεσίας, αποκαθίσταται χάρη στην αναδιπλασιασμένη μυθοπλασία.

• Σκηνική μυθοπλαστικότητα

Η θεατή και ακουστή κατάσταση, στην οποία προφέρεται το δραματικό κείμενο, διά της σκηνικής απόφανσης.

• Κεμενική μυθοπλαστικότητα

Διά της μυθοπλαστικότητας των ακροατών του κειμένου, διότι, ακόμη κι αν αληθεύει ότι το κείμενο δεν έχει νόημα παρά στη σκηνική εκφορά του, ο θεατής παραμένει ελεύθερος να δημιουργήσει μια άλλη μυθοπλασία από αυτή που επιλέγει η σκηνοθεσία και να χειριστεί το κείμενο ως βοννό ή ως ήπειρο, στην οποία φθάνει μόνο με την ανάγνωση και τη φαντασία («*in the mind's eye*» θα έλεγε ο Άμλετ).

Ωστόσο, αυτή η πραγματική διάκριση δεν είναι λιγότερο θεωρητική, διότι οι δύο μυθοπλαστικοί τρόποι διασυνδέονται και συσκοτίζουν τα πράγματα για την ικανοποίηση και ψευδαίσθηση του θεατή. Η σκηνή και η δια-

μόρφωση του τόπου και του χώρου ορίζουν εξαρχής ένα πλαίσιο* που δίδεται ως τόπος της μυθοπλασίας, μίμηση του μυθοπλαστικού κόσμου. Αυτή η πρώτη σκηνική μυθοπλαστικότητα είναι τόσο πιο ισχυρή, όσο οι ηθοποιοί, η ατμόσφαιρα, ο ρυθμός κ.λπ. κάνουν τα πάντα για να μας πείσουν ότι είναι η ενσαρκωμένη μυθοπλασία.

Η σκηνική μυθοπλαστικότητα «επισφραγίζει» πλήρως τη μυθοπλασία του κειμένου (δίδοντας καμιά φορά την εντύπωση ότι είναι η ίδια η ενσάρκωση του λόγου, η μόνη πιθανή σκηνοθεσία κ.λπ.). Οι δύο μυθοπλασίες καταλήγουν να ερμηνεύονται σε σημείο που δεν ξέρουμε πια αν το δραματικό κείμενο δημιουργεί την αποφαντική κατάσταση ή η απόφανση που δεν μπορεί παρά να οδηγεί στο συγκεκριμένο κείμενο. Η συγχώνευση αυτών των δύο πλασματικών υποστάσεων παράγεται ως για να συναρτηθεί και να εντείνει περισσότερο την ψευδαίσθηση του θεατή, ότι βρίσκεται σε έναν περιέργο μυθοπλαστικό κόσμο, σε σημείο που, ό,τι βλέπει μπροστά του (ηθοποιοί, φωτισμό, ήχους), του φαίνεται ότι υπάρχει αλλού, σε μια «άλλη σκηνή», σύμφωνα με τα λόγια του ΜΑΝΟΝΙ (1965).

β. Παρουσία/απουσία

Αυτή η γενική συγχώνευση των δύο τύπων μυθοπλαστικότητας, η οποία μπορεί να αποτελέσει ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της θεατρικής αντίληψης, προέρχεται, τουλάχιστον για τη σκηνοθεσία ενός προϋπάρχοντος δραματικού κειμένου, από την ανταλλαγή των δύο σημειωτικών αρχών του γλωσσικού κειμένου και της σκηνικής διαμόρφωσης:

– το γλωσσικό κείμενο σημαίνει διά μόνων των σημείων του, ως απουσία για μια παρουσία, δηλαδή η βιωμένη πλασματική πραγματικότητα ως παρούσα και πραγματική:

– η σκηνή προσφέρεται ως άμεση παρουσία αυτού που, στην πραγματικότητα, δεν είναι παρά απουσία και συγχώνευση του σημαινόντος και του αναφερόμενου.

Αφού λάβει αυτές τις επιφυλάξεις, ως προς τη σχέση κειμενικής και σκηνικής μυθοπλασίας και τη δυσκολία διαχωρισμού τους, η θεωρία της μυθοπλασίας είναι σε θέση να εξειδικεύσει ορισμένους χειρισμούς των σχέσεων κειμένου και παράστασης.

☞ Σενάριο, οπτικό και κειμενικό, προ-σκηνοθεσία

☐ Pavis, 1983b, 1986a· Fischer-Lichte, 1985· Issacharoff, 1988· Carlson, 1989, 1990

κείμενο κύριο, κείμενο δευτερεύον

☞ Γαλλ.: *texte principal, texte secondaire*· Αγγλ.: *dialogue, stage directions*· Γερμ.: *Haupttext, Nebentext, Bühnenanweisungen*· Ισπ.: *texto principal, texto secundario*.

Διάκριση που εισάγει ο P. ΙΝΓΚΑΡΝΤΕΝ (1931, 1971), κατά την οποία το «γραμμένο» δράμα περιέχει παράλληλα τις *σκηνικές οδηγίες** ή *δευτερεύον κείμενο* και το *κείμενο* που λένουν οι ηθοποιοί ή *κύριο κείμενο*.

1. Τα δύο κείμενα έχουν σχέση συμπληρωματικότητας: το κείμενο των ηθοποιών αφήνει να διαφανεί ο τρόπος της εκφοράς του και συμπληρώνει τις *σκηνικές οδηγίες*. Αντιστρόφως, το δευτερεύον κείμενο αποσαφηνίζει την κατάσταση ή τα κίνητρα των προσώπων και, άρα, τη σημασία των λόγων τους.

Ο ΙΝΓΚΑΡΝΤΕΝ (1971: 221) θεωρεί ότι, κατ' ανάγκη, τα δύο κείμενα συμπίπτουν με τη μεσολάβηση των αντικειμένων, που δείχνονται επί σκηνής, της οποίας και το κύριο κείμενο γίνεται η ηχώ. Τελικά, αυτή η σύνδεση των δύο κειμένων πραγματοποιείται μόνο στη ρεαλιστική ή εικονογραφική σκηνοθεσία, κατά την οποία ο σκηνογράφος επιλέγει μια σκηνική πραγματικότητα που απορρέει από τις *σκηνικές οδηγίες* του δευτερεύοντος κειμένου. Αυτή η απολύτως χρονολογημένη αισθητική ξεκινά από την αρχή, ότι ο συγγραφέας, γράφοντας, έχει μια ορισμένη οπτική της *σκηνής*, που η *σκηνοθεσία* πρέπει οπωσδήποτε να αποδώσει.

2. Σήμερα, πολλές σκηνοθεσίες στέκουν στον αντίποδα των πληροφοριών που δίδονται στο δευτερεύον κείμενο από το δραματουργό και διασαφηνίζουν το κύριο κείμενο με μια κριτική εικονογράφηση (κοινωνιολογική, ψυχαναλυτική). Αυτός ο τύπος ερμηνείας μετασχηματίζει, σαφώς, το προς υπόκριση κείμενο ή τουλάχιστον το παγώνει και το συγκεκριμενοποιεί σε μια από τις δυναμικές του.

Η σημερινή πρακτική της *σκηνοθεσίας** αποκαλύπτει ότι το δευτερεύον κείμενο δεν είναι επιβεβλημένο και απαραίτητο δεκανίκι για τη συγκρότηση της σημασίας, ότι δεν έχει ρόλο ελέγχου και επίβλεψης σε σχέση με το κύριο κείμενο. Διευκρινίζουμε ότι αυτή η αντίληψη είναι αντίθετη σε πολλές προκαταλήψεις, ιδιαίτερα της «καλής» σκηνοθεσίας ή της «πιστής στο κείμενο» σκηνοθεσίας.

☞ Δραματικό κείμενο, κείμενο και σκηνή, οπτικό και κειμενικό

☐ Steiner, 1968· Pavis, 1983b

κείμενο παράστασης

☞ Γαλλ.: *texte spectaculaire*· Αγγλ.: *performance text*· Γερμ.: *Aufführungstext*· Ισπ.: *texto espectacular*.

Η σημειολογική έννοια *κείμενο* δίδει την έκφραση *κείμενο παράστασης* (ή *σκηνικό κείμενο*): είναι η σχέση όλων των *σημαινόντων συστημάτων** που χρησιμοποιούνται στην *παράσταση* και των οποίων η συναρμογή και η αλληλεπίδραση απαρτίζουν τη *σκηνοθεσία**. Το κείμενο παράστασης, λοιπόν, είναι μια έννοια αφηρημένη και θεωρητική και όχι εμπειρική και πρακτική. Θεωρεί την παράσταση ως συνοπτικό μοντέλο, στο οποίο παρατηρούμε την παραγωγή σημασίας. Αυτό το κείμενο παράστασης σημειώνεται και υλοποιείται στο *βιβλίο σκηνοθεσίας** ή οποιαδήποτε άλλη μεταγλώσσα που κάνει τον -σίγουρα πάντα ελλιπή- απολογισμό της σκηνοθεσίας, ιδίως των ιδεολογικών και αισθητικών επιλογών της.

Η λέξη δηλώνει μια περίπλοκη και συγκεχυμένη κατάσταση ή/και πλοκή*, η οποία εμποδίζει τα δραματικά πρόσωπα (και τους θεατές) να αντιληφθούν με σαφήνεια τις αντίστοιχες θέσεις τους, στη στρατηγική σκακιέρα του έργου. Είναι η συνήθης κατάσταση στο *βωντβίλ** και την *κωμωδία πλοκής**.

Η ηδονή του θεατή, όταν παρακολουθεί την περιπλοκή, αναμιγνύεται με την παρόξυνση του να μην είναι ποτέ σίγουρος ότι καταλαβαίνει τελείως ή αρκετά γρήγορα και με το ότι δημιουργούνται προσκόμματα στην επιθυμία του, να φθάσει στο τελικό συμπέρασμα. Κι αντιστρόφως, υπάρχει επίσης συχνά η ηδονή της υπέρβασης της περιπλοκής, χάρη σε κάποια σύννοψη ή απλουστευτική προεξόφληση, η οποία αποτελεί το ενδιαφέρον της κωμωδίας πλοκής.

περίπλοκή [2]

⇨ Γαλλ.: complication· Αγγλ.: complication· Γερμ.: Komplikation· Ισπ.: complicación.

Στιγμή του έργου (ουσιαστικά στην κλασική δραματολογία*), όπου εμπλέκεται η σύγκρουση*, όπου η δραματική ένταση γίνεται όλο και πιο ζωηρή. Η δράση* δεν έχει καμιά τάση να απλοποιηθεί (λύση ή τελική πτώση), περιπλέκεται σε νέες περιπέτειες κι ο ήρωας βλέπει, λίγο λίγο, τις διεξόδους να αποκλείονται. Κάθε επεισόδιο καθιστά πιο αδιέξοδη την κατάστασή του, μέχρι την ανοιχτή σύγκρουση* ή την τελική καταστροφή*.

περίσκεψη

⇨ Γαλλ.: délibération· Αγγλ.: deliberation· Γερμ.: Überlegung· Ισπ.: deliberación.

Όρος της κλασικής δραματολογίας, προερχόμενος από τη ρητορική. Σκηνή όπου ο ήρωας ανακαλεί μια σπαρακτική εσωτερική σύγκρουση (συνήθως με πολιτική χροιά) σε *μονόλογο** ή σε *στροφικά μέρη*, προσπαθώντας να πάρει μια απόφαση, κάποτε συνεπικουρούμενος από τους συμβούλους του. Ο ομιλητής εκθέτει τα κίνητρα και τα επιχειρή-

ματά του, διστάζει επί μακρόν ή οργανώνεται, προκειμένου να επιλέξει τη λιγότερο επώδυνη λύση.

☐ Fumaroli, 1972· Pavis, 1980d

περφόρμανς

⇨ Γαλλ.: performance· Αγγλ.: performance· Γερμ.: Performance· Ισπ.: espectáculo.

Η *performance* ή *performance art*, έκφραση που θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «θέατρο οπτικών τεχνών», εμφανίστηκε τη δεκαετία του '60 (δεν είναι εύκολο λοιπόν, να τη διακρίνουμε από το *χάπενινγκ** κι έχει ως καταβολές τα έργα του συνθέτη Τζον Κεϊτζ, του χορογράφου Μερς Κανινγκαμ, του καλλιτέχνη της βίντεο-τέχνης Ναμ Τζογν Παϊκ, του γλύπτη Άλαν Καπροου). Ωριμάζει τη δεκαετία του '80.

Η περφόρμανς συνενώνει, δίχως προκατάληψη, τις εικαστικές τέχνες, το θέατρο, το χορό, τη μουσική, το βίντεο, την ποίηση και τον κινηματογράφο. Παρουσιάζεται, όχι σε θέατρο, αλλά σε μουσεία ή γκαλερί τέχνης. Είναι ένας «καλειδοσκοπικός, πολυθεματικός λόγος» (Α. Γουίρε).

Δίδεται έμφαση μάλλον στο εφήμερο κι ανολοκλήρωτο της δημιουργίας, παρά στο αναπαριστώμενο κι ολοκληρωμένο έργο τέχνης. Ο καλλιτέχνης της περφόρμανς (*περφόρμερ**) δεν χρειάζεται να είναι ηθοποιός, που παίζει ένα ρόλο, αλλά κάποιος που απαγγέλλει, ένας ζωγράφος, ένας χορευτής, και, λόγω της έμφασης που δίδεται στη φυσική παρουσία, ένας αυτοβιογραφούμενος επί σκηνής με άμεση σχέση προς τα αντικείμενα και την κατάσταση που εκφέρεται. «Η performance art αναζωογονείται διαρκώς από καλλιτέχνες που θέλουν τη δουλειά τους υβριδική, αφήνοντας, χωρίς αναστολή, τις ιδέες τους να παρασύρονται προς την κατεύθυνση του θεάτρου από τη μια πλευρά, της γλυπτικής από την άλλη, με περισσότερη φροντίδα για τη ζωτικότητα και την επίδραση του θεάματος, παρά για την ορθότητα του θεωρητι-

κού ορισμού αυτού που παρουσιάζουν. Η *performance art*, για την ακρίβεια, δεν επιδιώκει να σημαίνει τίποτα» (ΤΖ. ΝΑΤΑΛ).

Η Αντρέα ΝΟΥΡΓΕ, σε ένα ανέκδοτο άρθρο, διακρίνει πέντε τάσεις της *performance*:

- Η *σωματική τέχνη** (body art) χρησιμοποιεί το σώμα του καλλιτέχνη για να το θέσει υπό το κράτος του κινδύνου (Β. ΑΚΟΝΣΙ, Σ. ΜΠΑΡΝΤΕΝ, ΤΖ. ΠΕΙΝ): να το εκθέσει ή να πειραματιστεί με την εικόνα του.

- Η διερεύνηση του χώρου και του χρόνου με μετακινήσεις σε αργή κίνηση και σχηματοποιήσεις: όπως *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* του ΡΙΝΚΕ (1968).

- Η αυτοβιογραφική παρουσίαση, όπου ο καλλιτέχνης αφηγείται πραγματικά γεγονότα της ζωής του (Λ. ΜΟΝΤΑΝΟ: *Michell Death* ή Σ. ΓΚΡΕΪ: *A personal History of the American Theater*, 1980).

- Η τελετουργική και μυθολογική παρουσίαση, παραδείγματα χάριν: τα *Όργια και Μυστήρια* του ΝΙΤΣ.

- Το κοινωνικό σχόλιο: όπως ο καλλιτέχνης της βίντεο-τέχνης Μπομπ ΑΣΛΕΪ, καθώς διηγείται μοντέρνες μυθολογίες ή η Λόρεϊ ΑΝΤΕΡΣΟΝ στο *United States, I και II* (1979-1982), που συνδυάζει ποίηση, ηλεκτρονικό βιολί, κινηματογράφο και διαφάνειες σε ένα θέαμα πολυμέσων.

☞ Μέσα (και θέατρο), πειραματικό θέατρο

☐ Marranca, 1977· Goldberg, 1979· Wiles, 1980· Battcock, Nickas, 1984· Thomsen, 1985· επίσης τα περιοδικά *ArTitudes international*, *Performing Arts Journal*, *Parachute*, *The Drama Review*· Carlson, 1996

περφόρμερ

☞ Γαλλ.: performer· Αγγλ.: performer· Γερμ.: Performer· Ισπ.: performer.

1. Αγγλικός όρος, που χρησιμοποιείται ορισμένες φορές για να υπογραμμίσει τη διαφορά με τον όρο «ηθοποιός», που θεωρείται ως πολύ περιορισμένος στην ερμηνεία του θεάτρου πρόζας. Αντίθετα, ο *περφόρμερ* είναι

και τραγουδιστής, χορευτής ή μίμος, με δύο λόγια, ότι ένας καλλιτέχνης της Δύσης ή της Ανατολής μπορεί να παρουσιάσει (*to perform*) ως θέαμα. Ο *περφόρμερ* πραγματώνει πάντα μια επίδοση (μια *περφόρμανς*) με τη φωνή, τη χειρονομία ή ένα όργανο, σε αντιπαράθεση με την ερμηνεία και τη μιμική αναπαράσταση του ρόλου από τον ηθοποιό.

2. Με μια ειδικότερη σημασία, ο *περφόρμερ* είναι αυτός που μιλά και δρα επ' ονόματί του (ως καλλιτέχνης και ως πρόσωπο) και απευθύνεται κατ' αυτόν τον τρόπο στο κοινό, ενώ ο ηθοποιός αναπαριστά το δραματικό πρόσωπο, υποκρινόμενος ότι δεν ξέρει πως είναι μονάχα ηθοποιός του θεάτρου. Ο *περφόρμερ* αναλαμβάνει τη σκηνοθεσία του εαυτού του, ο ηθοποιός παίζει το ρόλο ενός άλλου.

πηγές

☞ Γαλλ.: source· Αγγλ.: source· Γερμ.: Quelle· Ισπ.: fuente.

Το σύνολο των κειμενικών ή σκηνικών έργων που επηρεάζουν άμεσα ή έμμεσα το δραματικό συγγραφέα.

Με τη στενή έννοια, «πηγή» είναι το κείμενο από το οποίο εμπνέεται ο δραματογράφος κατά την προκαταρκτική εργασία του: άλλα έργα, αρχαία, θρύλοι, μύθοι κ.λπ. Κάθε δραματική συγγραφή ενέχει μια *δραματολογική** εργασία *διασκευής**, αφού ο δραματογράφος καταφεύγει σε ποικίλα υλικά, τα οποία χρησιμοποιεί ανάλογα με τις ανάγκες του, κάποτε, ωστόσο, στο όριο της λογοκλοπής (ο ΜΠΥΧΝΕΡ αντιγράφει αποσπάσματα από ιστορικά βιβλία, για το έργο *Ο Θάνατος του Δάντον**).

Η έννοια «πηγή» δεν χρησιμοποιείται πια καθόλου, εκτός από τη θετικιστική κριτική, όπως του ΛΑΝΣΟΝ, ο οποίος γράφει στον πρόλογο του, στην κριτική έκδοση των *Φιλοσοφικών Γραμμάτων* του ΒΟΛΤΑΙΡΟΥ (1909): «η ιδέα ήταν να καταφέρουμε να ανακαλύψου-

10/10/09

(V) 40.

τόχρονη

αυτόχρονη

simultanés· Αγγλ.: simultaneous
imultanbühne· Ισπ.: decorad

ανεμημένα στο χώρο και ορ
άρκεια της παράστασης, όπ
αίζουν ταυτόχρονα ή εναλλά
ς το κοινό από το ένα μέρ
Μεσαίωνα, κάθε σκηνή λέγ
, οίκος, πλαίσιο για ξεχωρισ
ποπική σκηνή). Σήμερα, αυτό
είναι της μόδας, γιατί αντα
ιν ανάγκη διάσπασης του χ
λλαπλασιασμού των χρονικ
ίον των προοπτικών* (πρβλ.
1789 και L'Âge d'Or στην Κ
ίουστ I και II σε σκηνοθεσί
ν Στουτγκάρδη το 1977).

se en scène· Αγγλ.: production, sta
ερμ.: Inszenierung, Regie· Ισπ.: p
esta

α της σκηνοθεσίας είναι πρό
λογείται από το δεύτερο μισό
να. Η λέξη μαρτυρείται από το
, 1955: 9). Εκείνη την εποχή ο
γίνεται ο «επίσημος» υπεύθυν
ξη της παράστασης. Προηγου
ντής ή άλλοτε ο πρωταγωνιστή
ται να διαμορφώσει την παρά
α με μια προϋπάρχουσα φόρ
εσία εξομοιώνονταν με μια στοι
τοποθέτησης* των υποκριτών. Στο
ονό επικρατεί ακόμη αυτή η
ι το σκηνοθέτη, ο οποίος ρυ
τις κινήσεις των ηθοποιών κα
μούς.
Π. Ντορτ ερμηνεύει την εμφάν
θεσίας, όχι λόγω της πολυπλοκ
εχνικών μέσων και της συνακό
καιότητας ενός κεντρικού «χελ
λόγω του μετασχηματισμού

νού: «Από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, δεν υπάρχει πλέον για το θέατρο ένα κοινό ομοιογενές και σαφώς διαφοροποιούμενο, ανάλογα με τα δραματικά είδη που του προσφέρονται. Έκτοτε, δεν υπάρχει πλέον καμιά προκαταβολική βασική συμφωνία ως προς το ύφος και το νόημα των παραστάσεων μεταξύ θεατών και θεατρανθρώπων» (1971: 61).

1. Σκηνοθετικές λειτουργίες
α. Ελάχιστος και μέγιστος ορισμός

Ο Α. ΒΕΝΣΤΑΪΝ προτείνει δύο ορισμούς της σκηνοθεσίας, έναν από την άποψη των ειδικών κι έναν που ανταποκρίνεται στην άποψη του ευρύτερου κοινού: «Με την ευρεία σημασία, ο όρος σκηνοθεσία δηλώνει το σύνολο των μέσων σκηνικής ερμηνείας: σκηνογραφία, φωτισμός, μουσική και υπόκριση των ηθοποιών [...] Με τη στενή σημασία, ο όρος σκηνοθεσία δηλώνει τη δραστηριότητα συναρμογής, σε ορισμένο τόπο και χρόνο, των διαφόρων στοιχείων σκηνικής ερμηνείας ενός δραματικού έργου» (1955: 7).

Χωρίς να παραγνωρίζουμε τη σπουδαιότητά τους, δεν θα σταθούμε στους ιστορικούς λόγους της εμφάνισης της σκηνοθεσίας, στα τέλη του 19ου αιώνα. Θα ήταν εύκολο να δείξουμε την τεχνική ανατροπή της σκηνης, μεταξύ 1880 και 1900, ιδιαίτερα τη μηχανοποίησή της και την τελειοποίηση του ηλεκτρικού φωτισμού. Σε αυτά προστίθεται η κρίση του δράματος, όπως επίσης η υποχώρηση της κλασικής δραματουργίας και του διαλόγου (ΣΤΖΟΝΤΙ, 1956).

β. Απαίτηση συγκέντρωσης

Στις απαρχές της, η σκηνοθεσία επιβεβαιώνει την κλασική αντίληψη του σκηνικού θεατρικού έργου, ως έργου πλήρους και αρμονικού, που περιλαμβάνει και υπερβαίνει το άθροισμα των υλικών ή σκηνικών τεχνών, οι οποίες εθεωρούντο κάποτε ξεχωριστές θεμελιακές οντότητες. Η σκηνοθεσία διακηρύσσει την υπαγωγή κάθε τέχνης ή απλώς κάθε

09/10/09
10/10/09

σημείου σε ένα αρμονικό όλον, το οποίο ελέγχεται από μια ενοποιητική σκέψη. «Δεν μπορεί να δημιουργηθεί έργο τέχνης, αν δεν κατευθύνεται από μια ενιαία σκέψη» (Ε.Γκ. ΚΡΑΪΓΚ). Από την εμφάνιση της σκηνοθεσίας, αυτή η απαίτηση συγκέντρωσης συνοδεύεται από τη συνειδητοποίηση της ιστορικότητας των κειμένων και των παραστάσεων, της σειράς των διαδοχικών συγκεκριμενοποιήσεων του ίδιου έργου. Η ιστορικότητα αυτή, εκδηλώνεται με την επιβολή, στο προς παράσταση κείμενο, μιας νέας γνώσης: αυτής των κοινωνικών επιστημών: «Η γνώση αποτελεί συνιστώσα της σκηνοθεσίας» (ΠΙΕΜ, 1984: 67).

γ. Χωροθέτηση

Η σκηνοθεσία συνίσταται στη μεταφορά της δραματικής γραφής του έργου (γραπτό κείμενο και/ή σκηνικές οδηγίες*) σε σκηνική γραφή. «Η τέχνη της σκηνοθεσίας προβάλλει στο χώρο αυτό που ο δραματουργός δεν μπορεί παρά να προβάλλει στο χρόνο» (ΑΠΑ, 1954: 38). Η σκηνοθεσία «ενός θεατρικού έργου συνιστά το αληθινά και ιδιαίτερα θεατρικό μέρος του θεάματος» (ΑΡΤΩ, 1964b: 161, 162). Συγκεφαλαιωτικά, αποτελεί λοιπόν το μετασχηματισμό ή, καλύτερα, την υλοποίηση του κειμένου μέσω του ηθοποιού και του σκηνικού χώρου, σε μια διάρκεια βιωμένη από τους θεατές.

Ο χώρος υπάρχει, αν μπορεί έτσι να ειπωθεί, «εν τοῖς ῥήμασι»: το κείμενο απομνημονεύεται κι εγγράφεται στο πεδίο χειρονομιών του ηθοποιού, φράση προς φράση. Ο ηθοποιός αναζητεί τη διαδρομή και τις στάσεις που αρμόζουν καλύτερα στην εγγραφή του μέσα στο χώρο. Τα λόγια των διαλόγων, που βρίσκονται συγκεντρωμένα στο κείμενο, διασπείρονται για να εγγραφούν στο σκηνικό χώρο και χρόνο, προσφερόμενα, όχι μόνο προς ακρόαση, αλλά και προς θέαση: «Ο τύπος απόφασης του δραματικού κειμένου περιέχει την απαίτηση να προσφέρεται προς θέαση», γράφει δικαίως ο Π. ΡΙΚΕΡ (1983: 63).

Η χειρονομία, παραδείγματος χάριν, δουλεύεται συστηματικά για να είναι αναγνώσιμη (περισσότερο από ορατή): είναι στιλιζαρισμένη, αφαιρετική, αναλυτική, μνημοτεχνικά συνδεδεμένη με την πορεία του κειμένου, βασισμένη σε ορισμένα σημεία αναφοράς, ορισμένα στηρίγματα (υπο-παρτιτούρα*).

δ. Συντονισμός

Οι διάφορες συνιστώσες της παράστασης, που οφείλονται στην παρέμβαση πολλών δημιουργών (δραματουργού, μουσικού, σκηνογράφου κ.λπ.), συναρμολογούνται και συντονίζονται από το σκηνοθέτη. Είτε πρόκειται για την ενσωμάτωσή τους στο όλον (όπως στην όπερα) είτε αντίθετα, για ένα σύστημα όπου κάθε τέχνη διατηρεί την αυτονομία της (ΜΠΡΕΧΤ), αποστολή του σκηνοθέτη είναι να αποφασίσει το είδος του δεσμού ανάμεσα στα διάφορα σκηνικά στοιχεία, πράγμα που επηρεάζει με καθοριστικό τρόπο την παραγωγή του συνολικού νοήματος. Αυτή η εργασία ομοιογενοποίησης και συντονισμού γίνεται προκειμένου για το θέατρο δράσης με εξήγηση και σχολιασμό του μύθου [1]* που γίνεται κατανοητός μέσα από τη σκηνή, που χρησιμοποιείται ως γενικό πληκτρολόγιο της θεατρικής δημιουργίας. Η σκηνοθεσία πρέπει να σχηματίζει ένα πλήρες οργανικό σύστημα, μια δομή, όπου κάθε στοιχείο να ενσωματώνεται στο σύνολο, όπου τίποτα να μην αφήνεται στην τύχη, αλλά να έχει μια λειτουργία στη συνολική σύλληψη.

Κάθε σκηνοθεσία αποκαθιστά μια *συνολική*, η οποία *εξάλλου*, κινδυνεύει ανά πάσα στιγμή να μετατραπεί σε ανακολουθία. Από αυτήν την άποψη είναι παραδειγματικός ο ορισμός του ΚΟΡΩ, που ανακεφαλαιώνει αναρίθμητα θεατρικά δοκίμια: «Διά της σκηνοθεσίας εννοούμε: το σχέδιο μιας θεατρικής δράσης. Είναι το σύνολο των κινήσεων, στάσεων και χειρονομιών, η συμφωνία στις φυσιογνωμίες, φωνές και σιωπές: είναι η πληρότητα του σκηνικού θεάματος που απορρέει από μια ενιαία σκέψη, που το συλλαμβάνει,

το ρυθμίζει και το εναρμονίζει. Ο σκηνοθέτης ανακαλύπτει και βοηθά να επικρατήσει αυτός ο μυστικός, αλλά και ορατός δεσμός ανάμεσα στα δραματικά πρόσωπα, η αμοιβαία ευαισθησία, η μυστηριώδης αντιστοιχία των σχέσεων, χωρίς τα οποία το δράμα, ακόμη κι αν ερμηνεύεται από άριστους ηθοποιούς, χάνει το μεγαλύτερο μέρος της εκφραστικότητάς του» (Κορω, 1974: 29-30).

ε. Αποκάλυψη του νοήματος

Η σκηνοθεσία, λοιπόν, δεν θεωρείται πλέον «αναγκαίο κακό», το οποίο θα μπορούσε το δραματικό κείμενο, τελικά, να αντιπαρέλθει, αλλά το καθεαυτό πεδίο εμφάνισης του νοήματος του θεατρικού έργου. Για τον Στανισλαβσκι, η σύνθεση της σκηνοθεσίας αποβλέπει στο να καταστήσει εμφανές, με υλικό τρόπο, το βαθύτερο νόημα του δραματικού κειμένου. Για τούτο, η σκηνοθεσία διαθέτει όλα τα μέσα, σκηνικά (σκηνικός μηχανισμός, φωτισμός, κοστούμια κ.λπ.) και υποκριτικά (υπόκριση του ηθοποιού, σωματικότητα, χειρονομία). Αφορά, λοιπόν, και στο χώρο, στον οποίο κινούνται οι ηθοποιοί, και στην ψυχολογική και κινησιακή ερμηνεία τους. Κάθε σκηνοθεσία αποτελεί ή ίδια μια ερμηνεία του κειμένου (ή του σεναρίου), μια εξήγησή του «στην πράξη»· δεν έχουμε ως θεατές πρόσβαση στο έργο, χωρίς τη διαμεσολάβηση αυτής της ανάγνωσης του σκηνοθέτη.

στ. Τρία ερωτήματα για τη σκηνοθετική ρύθμιση

Κάθε νέα σκηνοθεσία του ίδιου κειμένου συνελπάγεται μια νέα συγκεκριμενοποίηση. Για να την εννοήσουμε, θα πρέπει να ανιχνεύσουμε τη σχέση ανάμεσα στο δραματικό κείμενο και το πλαίσιο εκφοράς του, θέτοντας τρία θεωρητικά ερωτήματα:

• Ποια μορφή *συγκεκριμενοποίησης* δημιουργείται από το δραματικό κείμενο σε κάθε νέα του ανάγνωση ή σκηνοθεσία; Ποιο κύκλωμα *συγκεκριμενοποίησης* εγκαθιδρύεται ανάμεσα στο έργο, τα *κοινωνικά συμ-*

φραζόμενα και το αισθητικό αντικείμενο (ΜΟΥΚΑΡΟΒΣΚΥ [1934]· ΠΑΒΙΣ, 1983α).

• Ποιος τύπος *μυθοπλασίας* δημιουργείται διά της επαφής κειμένου και ανάγνωση, σκηνης και θεατή; Και γιατί ο συνδυασμός των δύο μυθοπλασιών, του κειμένου και της σκηνης, είναι απαραίτητος για τη θεατρική μυθοπλασία; (ΠΑΒΙΣ, 1985d).

• Ποιου είδους *ιδεολογοποίηση* υφίσταται το δραματικό κείμενο και η παράσταση; Το κείμενο δεν μπορεί να γίνει κατανοητό, παρά στο πλαίσιο της *διακειμενικότητάς** του, ιδιαίτερα των λεκτικών και ιδεολογικών σχηματισμών μιας εποχής ή ενός συνόλου κειμένων. Πρέπει, κατά συνέπεια, να φανταστούμε τη σχέση της δραματολογικής και σκηνικής υφής του κειμένου με τα *κοινωνικά συμφραζόμενα*, δηλαδή με άλλα κείμενα και λόγους επί του πραγματικού μιας κοινωνίας. Καθώς η σχέση αυτή είναι από τις πλέον ευαίσθητες και μεταβλητές, το ίδιο δραματικό κείμενο παράγει έναν ατέλειωτο αριθμό αναγνώσεων και, εν πολλοίς, απρόβλεπτων σκηνοθεσιών.

ζ. Φανταστική λύση

Η σχέση ανάμεσα στις δύο μυθοπλασίες, κειμένου και σκηνης, δεν περιορίζεται στην εγκαθίδρυση μιας κυκλικής πορείας μεταξύ εκφερομένου κι εκφοράς, παρουσίας κι απουσίας. Αντιμετωπίζει τα απροσδιόριστα και τις αμφισημίες του κειμένου και της παράστασης τα οποία δεν συμπίπτουν, κατ' ανάγκη, εντός κειμένου και επί σκηνης. Ορισμένες φορές, η παράσταση καθιστά διαφορετικό, δηλαδή πολύσημο ή αντίθετα κενό νοήματος, ένα απόσπασμα του κειμένου. Άλλες πάλι φορές, η σκηνοθεσία παίρνει θέση απέναντι σε κάποια απροσδιοριστία ή αντίφαση του κειμένου.

Το να καταστεί ασαφές στη σκηνή κάτι που ήταν σαφές στο κείμενο ή να διαφωτιστεί κάτι που ήταν ασαφές, είναι διαδικασίες προσδιορισμού/απροσδιοριστίας, που βρίσκονται στον ίδιο τον πυρήνα της σκηνοθε-

σίας. Τις περισσότερες φορές, η σκηνοθεσία συνιστά μια εξήγηση του κειμένου, ως διαμεσολάβηση ανάμεσα στην πρωταρχική και τη σύγχρονη της πρόσληψη. Καμιά φορά, αντίθετα, συνιστά «περιπλοκή του κειμένου», μια εσκεμμένη προσπάθεια να αποκλειστεί κάθε επικοινωνία, ανάμεσα στα κοινωνικά συμφραζόμενα αυτών των δύο ετεροχρονισμένων προσλήψεων.

Ορισμένες σκηνοθεσίες (ιδιαίτερα εκείνες που εμπνέονται από μια μπρεχτικού τύπου δραματουργική ανάλυση) θέλουν να δείξουν ότι το δραματικό κείμενο δίνει φανταστικές λύσεις σε πραγματικές ιδεολογικές αντιφάσεις της εποχής, στην οποία τοποθετείται η μυθοπλασία. Αναλαμβάνουν, λοιπόν, την ευθύνη να αναδείξουν εικονικά και παραστατικά την ενυπάρχουσα στο κείμενο αντίφαση. Οι σκηνοθεσίες, που ακολουθούν το μοντέλο του ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ, προσπαθούν να αποκαλύψουν το ασυνείδητο, μέσα από ένα υπο-κείμενο, ένα κείμενο παράλληλο με αυτό που στην πραγματικότητα εκφέρουν τα πρόσωπα.

η. «Παρ-ωδιακός» λόγος

Όποια κι αν είναι η επιδίωξη, δηλωμένη ή όχι, να καταδειχθεί η αντίφαση του μύθου ή η βαθύτερη αλήθεια του κειμένου με την αποκάλυψη του υπο-κειμένου του, η σκηνοθεσία είναι πάντα ένας λόγος πλάι (παρά) στην ουδέτερη κι επίπεδη ανάγνωση του κειμένου «παρ-ωδιακός», ανατρέχοντας στην ετυμολογία της λέξης. Όμως, ούτε η αντίφαση, ούτε το ασυνείδητο υπο-κείμενο βρίσκονται πραγματικά παρά ή πάνω από το κείμενο (εν είδει μετα-κειμένου): βρίσκονται στην αμοιβαία σύγκρουση και διαπλοκή των δύο αναγνώσεων, στο εσωτερικό της συγκεκριμενοποίησης της μυθοπλασίας του ιδεολογικού συσχετισμού: όπως μια παρωδία που δεν μπορεί να διαχωριστεί από το παρωδούμενο αντικείμενο.

θ. Διεύθυνση ηθοποιού

Η σκηνοθεσία διέρχεται μια συγκεκριμένη φάση διεύθυνσης των ηθοποιών. Ο σκηνοθέ-

της καθοδηγεί τους ηθοποιούς, επιστρέφοντας κι επεξηγώντας τους την εικόνα που δημιουργούν δουλεύοντας βάσει των προτάσεών του και διορθώνοντας σε σχέση με τους άλλους ηθοποιούς. Διασφαλίζει ότι η λεπτομέρεια της χειρονομίας, του τονισμού, του ρυθμού εναρμονίζεται με το σύνολο του σκηνοθετικού λόγου, ενσωματώνεται σε μια αλληλουχία σκηνών, μια σκηνή, ένα σύνολο. Οι ηθοποιοί δοκιμάζουν, στις πρόβες, διάφορες καταστάσεις απόφανσης*. Σιγά σιγά, έπειτα από μια ορισμένη προετοιμασία, καταλαμβάνουν το χώρο, ρυθμίζοντας και ρυθμιζόμενοι από το σύνολο των σκηνικών συστημάτων: «Αυτό είναι διεύθυνση του ηθοποιού, να καταφέρει να σας κινητοποιήσει και να σας φαίνονται οι κινήσεις που κάνετε επί σκηνής, όχι ότι πρέπει «να γίνουν», αλλά προφανείς να αισθάνεστε ότι ο ρόλος παίζεται μόνο με τις μετακινήσεις» (ΦΕΡΑΝ στο *Théâtre Public*, n° 64-65, 1985, σ. 60). Μια παρόμοια σκηνοθεσία προϋποθέτει ότι τα σημεία που παράγει ο ηθοποιός εκπέμπονται καθαρά, χωρίς «μουτζούρες», ούτε παρεμβολές, με τα παγίως επιδιωκόμενα από την όλη σκηνοθεσία, στοιχεία, ότι οι ηθοποιοί παίξουν οι μεν με τους δε, ότι γίνονται ακουστοί κι η υποκριτική τους ερμηνεία είναι «αναγνώσιμη». Συχνά εκδηλώνεται μια ιδιαίτερη φροντίδα για τον τονισμό και το ρυθμό, γι' αυτό που οι Γερμανοί αποκαλούν *Sprachregie* (σκηνοθεσία λόγου).

Η σκηνοθεσία δεν είναι κατ' ανάγκη –όπως είναι της μόδας να λέγεται– μια αυταρχική επιβολή του σκηνοθέτη που απογυμνώνει τους δημιουργούς και τυραννά σαδιστικά τους ηθοποιούς-μαριονέτες. Μάταια ο ΜΠΡΕΧΤ υπενθύμιζε: «Σε εμάς ο σκηνοθέτης δεν έρχεται στο θέατρο με έτοιμες ιδέες και οράματα, με ένα προκατασκευασμένο σχέδιο καθορισμού των θέσεων και των σκηνικών. Η επιθυμία του δεν είναι να «υλοποιησει» μια ιδέα. Η εργασία του συνίσταται στο να αφυπνίσει και να οργανώσει τη δημιουργική δραστηριότητα των ηθοποιών (μουσι-

κών, ζωγράφων κ.λπ.). Γι' αυτόν, πρόβα δεν σημαίνει να καταπιούν διά της βίας μια ιδέα, που είχε εκ των προτέρων στο κεφάλι του, αλλά να υποβάλει σε δοκιμασία τις όποιες ιδέες» (1972: 405).

ι. Υπόδειξη

Στη θεατρική διάλεκτο λέγεται ότι ο σκηνοθέτης κάνει υποδείξεις στους ηθοποιούς. Όλη η δυσκολία βρίσκεται στο να δοθεί και να γίνει αποδεκτή αυτή η υπόδειξη παινικτικά: «Είναι πολύ δύσκολο να δεχτείς μια υπόδειξη, όπως είναι δύσκολο για το σκηνοθέτη να την κάνει με σαφήνεια. Πρέπει να συλλάβεις το πνεύμα της και να μην γίνεις σκλάβος στο γράμμα της» (ΝΤΥΛΕΝ, 1946: 48). Είναι μια συμβουλή που ακολουθούν οι περισσότεροι σκηνοθέτες, για τους οποίους η υπόδειξη δεν πρέπει να καταλήγει σε μίμηση: «υποδεικνύω», δεν σημαίνει «υπαγορεύω», είναι περισσότερο «υποδηλώνω», «πληροφορώ», «δείχνω έναν πιθανό δρόμο».

2. Προβλήματα της σκηνοθεσίας

α. Ρόλος της σκηνοθεσίας

Η εμφάνιση του σκηνοθέτη, στην εξέλιξη του θεάτρου, εκφράζει μια νέα στάση απέναντι στο δραματικό κείμενο: για πολύ καιρό, πράγματι, το κείμενο θεωρούνταν κλειστή περιοχή, όπου δεν υπάρχει παρά μόνο μία δυνατή ερμηνεία, η οποία πρέπει να αποκαλυφθεί (το μαρτυρεί η διατύπωση του ΛΕΝΤΟΥ που συστήνει στο σκηνοθέτη «να υπηρετεί το κείμενο και όχι να το θέτει στην υπηρεσία του»). Σήμερα, αντίθετα, θεωρείται ότι το κείμενο απευθύνει μια πρόσκληση, να αναζητηθούν οι πολλαπλές σημασίες του, ακόμα και οι αντιφάσεις του· προσφέρεται σε νέες ερμηνείες. Η έλευση της σκηνοθεσίας αποδεικνύει επιπλέον ότι η θεατρική τέχνη* καθιερώνεται ως αυτόνομη τέχνη. Η σημασία της βρίσκεται στην αναζήτηση τόσο της μορφής και της δραματουργικής και σκηνοθετικής δομής της, όσο και του ή των νοημάτων του κειμένου. Ο σκηνοθέτης δεν είναι ένα στοι-

χείο εξωτερικό στο δραματικό έργο: «Υπερβαίνει τις δραστηριότητες της πλαισίωσης και εικονογράφησης ενός κειμένου. Παίζει, αντίθετα, ένα θεμελιακό ρόλο στη θεατρική παράσταση: την απαραίτητη διαμεσολάβηση ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση [...] Κείμενο και θέαμα καθορίζονται αμοιβαία, το ένα εκφράζεται μέσω του άλλου» (ΝΤΟΡΤ, 1971: 55-56).

β. Ο σκηνοθετικός λόγος*

Η σκηνοθεσία ενός κειμένου έχει πάντα το δικό της λόγο να πει: κεφαλαϊώδης παρέμβαση, αφού για την παράσταση θα είναι η «τελευταία λέξη»· δεν υπάρχει καθολικός και οριστικός λόγος του έργου, τον οποίο θα πρέπει να αποκαλύψει η παράσταση. Η εναλλακτική λύση, που έχει ακόμη πέραση στις μέρες μας, σε μεγάλους σκηνοθέτες – «να παιχτεί το κείμενο» ή «να παιχτεί η παράσταση» – εξαρχής, λοιπόν, υπονομεύεται. Δεν θα μπορούσαμε ατιμώρητα να μεταχειριστούμε προνομακά τον έναν από τους δύο όρους. Δεν θεωρείται πλέον, σήμερα, το κείμενο σημείο αναφοράς, παγιωμένο από μία και μόνη σκηνοθετική ερμηνεία, που δεν θα είχε παρά μία «αυθεντική» σκηνοθεσία (σενάριο*, κείμενο και σκηνή*).

γ. Πεδίο του σκηνοθετικού λόγου

• Οι σκηνοθετικές οδηγίες* δίδουν συγκεκριμένες κατευθύνσεις για τη σκηνοθετική πραγματοποίηση, αλλά η σκηνοθεσία δεν είναι διόλου υποχρεωμένη να τις ακολουθήσει κατά γράμμα.

• Το ίδιο το κείμενο συνήθως υποβάλλει ευθέως τον τρόπο και τον τόπο εκτύλιξης της δράσης, τη θέση των προσώπων κ.λπ. (χωροχρονικές ενδείξεις*). Ένα δραματικό κείμενο, όποιο κι αν είναι αυτό, δεν μπορεί να γραφεί, χωρίς να έχει μια γενική, έστω, ιδέα μιας πιθανής παράστασης, χωρίς μια, έστω, στοιχειώδη επίγνωση των νόμων της χρησιμοποιούμενης σκηνοθεσίας, της αναπαριστώμενης πραγματικότητας, της ευαισθησίας

μιας εποχής στα προβλήματα του χώρου και του χρόνου (προ-σκηνοθεσία*).

• Καθώς οι σκηνικές οδηγίες και οι υποδείξεις του κείμενου δεν είναι ποτέ πράγματι υποχρεωτικές, η προσωπική παρέμβαση του σκηνοθέτη, που ως ένα βαθμό είναι εξωτερική ως προς το κείμενο, αποδεικνύεται καθοριστική. Το πεδίο και η μορφή αυτής της παρέμβασης δεν είναι αποσαφηνισμένα. Ακόμη κι αν έχει προσχεδιαστεί σε ένα τετράδιο, ο σκηνοθετικός λόγος δεν μπορεί να απομονωθεί από την παράσταση: συνιστά την εκφορά της, μια μεταγλώσσα τέλεια ενσωματωμένη στον τρόπο παρουσίασης της δράσης και των δραματικών προσώπων: δεν έρχεται να προστεθεί στο λεκτικό κείμενο και στη σκηνή, ούτε αποτελεί η ίδια ολοκληρωμένο κείμενο: διαχέεται μάλλον στις επιλογές της υπόκρισης, της σκηνογραφίας, του ρυθμού κ.λπ. Από την άλλη, σύμφωνα με την παραγωγικο-προσληπτική αντίληψή μας για τη σκηνοθεσία, δεν υπάρχει, παρά αφού αναγνωρισθεί και, εν μέρει, μοιραστεί με το κοινό. Δεν πρόκειται για μια σκηνική σύνθεση παράλληλη προς το δραματικό κείμενο, αλλά για ένα μετα-κείμενο που οργανώνει, εκ των έδων, τη σκηνική συγκεκριμενοποίηση, που δεν βρίσκεται δηλαδή στο πλάι (παρά τω) του δραματικού κείμενου, αλλά κατά κάποιο τρόπο, στο εσωτερικό του, ως συνισταμένη του κυκλώματος της συγκεκριμενοποίησης (κύκλωμα μεταξύ σημαίνοντος-κοινωνικών συμφραζομένων και σημαινομένου του κειμένου) (ΠΑΒΙΣ, 1985: 244-268).

• Πέρα από τη συνειδητή εργασία του σκηνοθέτη, πρέπει, τελικά, να αφήσουμε περιθώριο στην οπτική ή ασυνείδητη σκέψη των δημιουργών. Εάν, καθώς επισημαίνει ο ΦΡΟΥΝΤ, η οπτική σκέψη προσεγγίζει περισσότερο τις ασυνείδητες διαδικασίες από τη λεκτική σκέψη, ο σκηνοθέτης ή ο σκηνογράφος μπορούν να παίξουν ένα ρόλο διαύλου ανάμεσα στο δραματικό και το σκηνικό κώδικα. Η σκηνή τότε θα παρέπεμπε πάντα στην «άλλη σκηνή» (εσωτερικός χώρος*).

3. Τυπολογία των σκηνοθεσιών

α. Η σκηνοθεσία των κλασικών

Η ταξινόμηση των σκηνοθεσιών είναι παρακινδυνευμένη υπόθεση και οι κατηγορίες νεφελώδεις (ΠΑΒΙΣ, 1996). Ορισμένες κατηγορίες σκηνοθεσιών των κλασικών ισχύουν, τρηουμένων των αναλογιών, και για τις σύγχρονες σκηνοθεσίες. Δι' αυτών, μάλιστα, όλα τα αισθητικά ζητήματα τίθενται και πάλι επί τάπητος. Το γεγονός ότι πρόκειται για κείμενα ήδη παλαιά και δύσκολα προσλαμβανόμενα σήμερα χωρίς μια ορισμένη ερμηνεία, σχεδόν υποχρεώνει το σκηνοθέτη να επιλέξει μια ερμηνευτική οπτική ή να τοποθετηθεί εντός της ερμηνευτικής παράδοσης. Πολλές λύσεις προσφέρονται λοιπόν στην εργασία του:

• Αρχαιολογική ανασύσταση

Όχι σκηνοθεσία, αλλά επανάληψη που εμπνέεται από την πρωταρχική σκηνοθεσία, με αρχαιολογικό ζήλο, εφόσον είναι διαθέσιμα τα τεκμήρια της εποχής.

• Οριζόντια ανάγνωση

Αν αρνηθεί κανείς τη σκηνή και τις σκηνικές επιλογές της, προς «όφελος» μιας οριζόντιας ανάγνωσης του κειμένου, δίχως μια ορισμένη οπτική για την παραγωγή του νόηματος, τρέφει την αυταπάτη ότι εστιάζει μόνο στο κείμενο, ενώ η οπτικοποίησή του αποτελεί μόνο επαναληπτικό πλεονασμό. Άλλοτε, το κείμενο βιώνεται ως μία μοναδική δράση που δεν αποτελεί «είδωλο» της πραγματικότητας (ΑΡΤΩ): άλλοτε, προσλαμβάνεται ως «νυστέρι που επιτρέπει να αυτο-εγχειριστούμε» (ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ, 1971: 35).

• Ιστορικοποίηση

«Ιστορικοποίηση» σημαίνει να ληφθεί υπόψη το χάσμα ανάμεσα στην εποχή της αναπαριστώμενης ιστορίας, την εποχή της συγγραφής και τη δική μας: σημαίνει έμφαση σε αυτό το χάσμα κι εξέταση των ιστορικών καθορισμών σε τρία επίπεδα ανάγνωσης (ιστορικοποίηση*). Αυτός ο τύπος σκηνοθεσίας, περισσότερο ή λιγότερο δεδηλωμένα, αποκαθιστά τις ιδεολογικές προϋποθέσεις που

έχουν συγκαλυφθεί κι αποκαλύπτει τους μη-χανισμούς της αισθητικής κατάσκευής του κειμένου και της παράστασής του. Οι ΠΛΑΝΣΟΝ, ΒΙΛΑΡ, ΣΤΡΕΛΕΡ, ΦΟΡΜΙΓΚΟΝΙ, ΒΕΝΣΑΝ ανήκουν σε αυτή τη σχολή «κοινωνιολογικής σκηνοθεσίας» (ΒΙΤΕΖ, 1994: 147).

• Εκμετάλλευση του κειμένου ως ακατέρ-γαστου υλικού

Παλαιά κείμενα χρησιμοποιούνται ως απλό υλικό με εντελώς διαφορετικές από τις δικές τους αισθητικές ή ιδεολογικές βλέψεις (μπρεχτική επικαιροποίηση, εκσυγχρονισμός, διασκευή, επαναγραφή). Το ερμηνευμένο έργο με παραθέσεις ή αποσπάσματα άλλων έργων φωτίζεται διακειμενικά (ΜΕΣΓΚΙΣ, ΒΙΤΕΖ).

• Σκηνοθεσία δυνατών και πολλαπλών νοημάτων του κειμένου

Όταν χρησιμοποιούνται σημαίνουσες πρακτικές* (ΚΡΙΣΤΕΒΑ) που επιτρέπουν στο θεατή να «χειριστεί» το σκηνικό κείμενο (Α. ΣΙΜΟΝ, 1979: 42-56). Αυτές οι πρακτικές ταλαντεύονται μεταξύ σκηνικής αφαίρεσης και σκηνικού πληθωρισμού.

• «Κατακερματισμός» του αρχικού κειμένου

Ταυτόχρονη διάλυση της επιφανειακής του αρμονίας και αποκάλυψη των ιδεολογικών αντιφάσεων (πρβλ. ΠΛΑΝΣΟΝ: το *Κατακερματισμός του Σιντ*, το *Arthur Adamov* και το *Folies bourgeoises*) ή τις σκηνοθεσίες του Théâtre de l' Unité (!).

• Επιστροφή στο μύθο

Η σκηνοθεσία αδιαφορεί για την ιδιαίτερη δραματολογία του κειμένου, για να αποκαλύψει το μυθικό του πυρήνα (ΑΡΤΩ, ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ, ΜΠΡΟΥΚ και ΚΑΡΙΕΡ στη διασκευή της *Μαχαμπχαράτα*).

β. Επιστροφή στη γραφή

Ένας πιθανός τρόπος για να προσανατολιστούμε στα διάφορα είδη σκηνοθεσίας είναι να εξετάσουμε με ποιον τρόπο μεταχειρίζεται το κείμενο: «Απ' όποια πλευρά κι αν πάροουμε το ζήτημα, όλα τα ερωτήματα του

θεάτρου ανάγονται στο εξής ένα: ποια είναι η τύχη του κειμένου στη σκηνή;» (ΣΑΛΛΑΒ, 1988: 93). Κάθε δεκαετία φαίνεται να προτείνει τη δική της άποψη για τη σχέση των κειμένων και της σκηνής:

- στη δεκαετία του '50 προτάθηκε μια *ανάγνωση* (με σεβασμό) των έργων της εθνικής κληρονομιάς (ΒΙΛΑΡ).

- στη δεκαετία του '60 εισάγεται μια *επανανάγνωση*, κριτική κι αποστασιοποιημένη (ΠΛΑΝΣΟΝ).

- στη δεκαετία του '70 προτιμάται μια *αποδομητική ανάγνωση*, αποδιάρθρωση πολυφωνική και διαλογική (ΜΠΑΧΤΙΝ, 1978) των σημαίνουσών πρακτικών (ΒΙΤΕΖ).

- στη δεκαετία του '80 ανιχνεύεται η αισθητική της πρόσληψης και ο «ρόλος του αναγνώστη» (ΕΚΟ, 1980), κερδίζουν έδαφος και προτείνονται *μετα-αναγνώσεις*, κατά τις οποίες κάθε παρατήρηση συνοδεύεται από ένα περιθωριακό ή πλάγιο σχόλιο (ΜΕΣΓΚΙΣ).

- στη δεκαετία του '90 αποκαθίσταται η ισχύς της γραφής και παρατηρείται πληθώρα τρόπων γραφής τόσο αυτόνομων, όσο και ανοικτών σε μια σκηνοθεσία: *υπερ-ανάγνωση που προσαρμόζεται* σε όλες τις κατάστασεις (ΚΟΛΑΣ ή ΠΥ).

- και στην τρίτη χιλιετία; Το κείμενο ή το υπερ-κείμενο θα περάσει ίσως από την ανθρώπινη μνήμη στη μνήμη του υπολογιστή, από το σώμα στην εικονική πραγματικότητα, χωρίς κανείς να το συνειδητοποιεί, συνδυάζοντας υπερ-γραφή και υπερ-ανάγνωση.

ε. Ερωτηματολόγιο, οπτικό και κειμενικό

□ Becq de Fouquières, 1884· Antoine, 1903· Appia, 1899, 1954, 1963· Rouché, 1910· Allevy, 1938· Baty, 1945· Moussinac, 1948· Blanchart, 1948· Veinstein, 1955· Jacquot και Veinstein, 1957· Dhomme, 1959· Pandolfi, 1961· Reinhardt, 1963· Artaud, 1964a· Bablet, 1968· Touchard, 1968· Dullin, 1969· Dort, 1971, 1975, 1977a, 1979· Girault, 1973· Sanders, 1974· Vitez, 1974, 1981· Pignarre, 1975· Bettetini, 1975· Wills, 1976· *Pratiques*, 1977· Benhanou, 1977, 1981· Übersfeld, 1978b· Strehler, 1980· Pavis, 1980e, 1984a·

Hays, 1981· Jomaron, 1981, 1989· Braun, 1982· Brauneck, 1982· de Marinis, 1983· Melrose, 1983· Banu, 1984· Javier, 1984· Piemme, 1984· Fischer-Lichte, 1985· Thomsen, 1985· Alcandre, 1986· Bradby και Williams, 1988· Sallenave, 1988· Jomaron, 1989· Thibaudat, 1989· Bradby, 1990· Lassalle, 1991· Régy, 1991· Abirached, 1992· Yaari, 1995

σκηνοθεσία σε δεδομένο χώρο

⇒ Γαλλ.: mise en scène liée a un lieu donné· Αγγλ.: site specific performance· Γερμ.: ortsggebundene Inszenierung.

Σκηνοθεσία και θέαμα που έχουν σχεδιαστεί με αφετηρία και σε σχέση με ένα δεδομένο χώρο, άρα εκτός των καθιερωμένων θεάτρων. Ένα μεγάλο μέρος της εργασίας συνίσταται στην αναζήτηση ενός χώρου, συχνά ασυνήθιστου, που είναι φορτισμένος από μια ιστορική διάσταση ή μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα: μια αποθήκη, ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο, μια γειτονιά της πόλης, ένα σπίτι ή ένα διαμέρισμα. Η «ένταξη» ενός κλασικού ή μοντέρνου κειμένου σε αυτό το χώρο που έχει βρεθεί, το φωτίζει με νέο φως, του δίνει μια απρόσμενη δυναμικότητα και φέρνει το κοινό σε μια εντελώς διαφορετική σχέση με το κείμενο, το χώρο και την πρόθεση. Αυτό το νέο πλαίσιο δημιουργεί τις συνθήκες μιας νέας εκφοράς, η οποία, όπως συμβαίνει και με τη λεγόμενη *land art*, μας επιτρέπει να ανακαλύψουμε τη φύση και τη διάταξη της περιοχής και δίδει στο θέαμα ένα ασυνήθιστο περιβάλλον που συνιστά όλο το θέλγητρο και τη δύναμή του.

Αυτή η τεχνική σκηνοθεσίας δοκιμάστηκε πολλές φορές κατά τον 20ό αιώνα. Παραθέτουμε ως παραδείγματα: τον ΕΒΡΕΪΝΟΦ και την ανασύσταση της Κατάληψης των Χειμερινών ανακτόρων· τον Κορη και τα μυστήρια που σκηνοθέτησε στην Μπον και τη Φλωρεντία· το Θέατρο του Ήλιου και τις διευθετήσεις του χώρου της Καρτουσερί σε συνάρτηση με κάθε νέα δημιουργία· τους Royal de Luxe, Fura dels Baus και Briith GOF που ειδικεύθηκαν στην εκτροπή της αρχικής λει-

τουργίας των χώρων και τη σκηνοθεσία της φανταστικής τους διάστασης.

σκηνοθέτης

⇒ Γαλλ.: metteur en scène· Αγγλ.: director· Γερμ.: Regisseur· Ισπ.: director de escena.

Το πρόσωπο που επιφορτίζεται να συνθέσει ένα έργο, αναλαμβάνοντας την αισθητική και οργανωτική ευθύνη του θεάματος, επιλέγοντας τους ηθοποιούς, ερμηνεύοντας το κείμενο, χρησιμοποιώντας τις σκηνικές δυνατότητες που έχει στη διάθεσή του.

1. Η εμφάνιση της σκηνοθετικής λειτουργίας και του όρου τοποθετείται, γενικά, στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Αν η λέξη και η συστηματική πρακτική της *σκηνοθεσίας** χρονολογούνται από τότε, προδρομικές μορφές του σκηνοθέτη, λιγότερο ή περισσότερο νομιμοποιημένες, εμφανίστηκαν από πολύ νωρίς στην ιστορία του θεάτρου (πρβλ. BENSTAIN, 1955: 116-191).

2. Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, ο *διδάσκαλος* ήταν κάποτε ο ίδιος ο συγγραφέας και είχε οργανωτικό ρόλο. Στο Μεσαίωνα, ο επικεφαλής είχε την ιδεολογική και αισθητική ευθύνη των μυστηρίων. Την εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, πολύ συχνά ο αρχιτέκτων ή ο σκηνογράφος οργανώνει το θέαμα με τη δική του οπτική. Τον 18ο αιώνα, μεγάλοι ηθοποιοί παίρνουν τη σκυτάλη: ο ΙΦΛΑΝΤ και ο ΣΡΕΝΤΕΡ είναι οι πρώτοι μεγάλοι «καλλιτεχνικοί διευθυντές» στη Γερμανία. Μόνο με την έλευση του νατουραλισμού—ιδιαίτερα με το δούκα Γεώργιο II του ΜΑΪΝΙΓΚΕΝ, τον Α. ΑΝΤΟΥΑΝ και τον Κ. ΣΙΑΝΙΣΛΑΒΕΚΙ—η λειτουργία αυτή γίνεται γνωστικό αντικείμενο και αυθύπαρκτη τέχνη.

3. Είναι δύσκολο να αποφανθούμε οριστικά για την αρμοδιότητα και τη σπουδαιότητα του σκηνοθέτη στη θεατρική δημιουργία, διότι, σε τελευταία ανάλυση, τα επιχειρήμα-

τα συνοψίζονται πάντοτε σε θέματα γούστου και ιδεολογίας κι όχι σε μια αντικειμενική αισθητική συζήτηση. Θα διαπιστώσουμε μόνο ότι ο σκηνοθέτης υπάρχει και κάνει αισθητή την παρουσία του στη σκηνοτική δημιουργία -ιδιαίτερα μάλιστα, όταν δεν βρίσκεται στο ύψος των καθηκόντων του. Στις δεκαετίες του '60 και '70, ο ρόλος του σκηνοθέτη, περιοδικά, τίθεται υπό αμφισβήτηση από τους άλλους «συντελεστές»: ο ηθοποιός που αισθάνεται αιχμάλωτος τυραννικών εντολών· ο σκηνογράφος που θα ήθελε να παγιδεύσει με τη δική του σύλληψη την καλλιτεχνική ομάδα και το κοινό· η «ομάδα» που αρνείται τις διακρίσεις στο εσωτερικό της και προτείνει μια *συλλογική δημιουργία**· και τελευταίος, ο πολιτιστικός εμπνευστής που λειτουργεί ως ενδιάμεσος μεταξύ τέχνης κι εμπορευσιμότητάς της, μεταξύ καλλιτεχνών και πολιτείας: θέση άβολη αλλά στρατηγική.

4. Τη δεκαετία του '90, η σκηνοθετική λειτουργία δεν αμφισβητείται πλέον καθόλου, αλλά γίνεται αξιοσημείωτα κοινότοπη. Ούτε τίθεται πλέον ζήτημα, αν ο σκηνοθέτης κάνει πολλά ή λίγα -αν είναι δάσκαλος ή χωρομέτρης, αν η σκηνοθεσία συμπίπτει με τη «σκηνοτική υπερβολή» (BINABER, 1988)· μάλλον με τον BINABER, τίθεται «το στοίχημα μιας επιστροφής σε περισσότερη σεμνότητα κι ελαφρότητα, σε λιγότερη τέχνη και περισσότερη τεχνική» (BINABER στον ΦΛΕΚ, 1989: 254). Βέβαια, υπάρχει ακόμη η μάλλον κουτοπόνηρη παρά αφελής άποψη, ότι καλύτερη σκηνοθεσία είναι αυτή που αφήνει το κείμενο να μιλήσει (Σ. ΖΑΪΝΤΕ, Κ. ΡΕΖΥ, Π. ΣΕΡΩ, Ζ. ΛΑΣΑΛ, στο: *L'Art du théâtre*, n° 6, 1986). Η Μ. ΝΤΥΡΑΞ υποστηρίζει ότι η σκηνοθεσία πρέπει να κάνει το λιγότερο δυνατό: «Η υπόκριση κλέβει από το κείμενο, δεν του προσθέτει τίποτα, το αντίθετο, του αποσπά παρουσία, βάθος, σάρκα κι αίμα» («Το θέατρο» στο *La Vie matérielle*).

Η νέα γενιά σκηνοθετών δεν εξαρτάται πλέον από ένα αποδομητικό μοντέλο, είτε

αυτό είναι η ψυχανάλυση, ο μαρξισμός ή η γλωσσολογία, δεν αναφέρεται πια σε υποδείγματα ή σχολές, κι ακόμη λιγότερο σε κινήματα ή «-ισμούς»: προχωρεί βήμα προς βήμα, ορισμένες φορές δίχως την προστατευτική αιγίδα του θεατού. Ορισμένοι καλλιτέχνες περνούν από τη σκηνοθεσία στο γράψιμο (Α. ΑΚΙΜ, Χ. ΚΟΛΑΣ, Σ. ΑΝ, Π. ΡΑΜΠΕΡ, Φ. ΜΙΝΥΑΝΑ, Ζ. ΖΟΥΑΝΩ, Δ. ΛΕΜΑΓΙΕ, Α. ΜΠΕΖΥ, Ζ.-Φ. ΠΕΥΡΕ, Ζ. ΡΟΥΣΩ), άλλοι διατηρούν ανάμνηση της «τυπικής» παιδείας τους κοντά στον ΒΙΤΕΖ (ΜΠ. ΖΑΚ, Κ. ΣΙΑΡΕΤΙ, Σ. ΛΟΥΚΑΣΕΒΣΚΙ, Σ. ΜΠΡΑΟΥΝΣΒΑΪΚ, Ζ. ΝΤΑΝΑΝ), ορισμένοι ανοίγονται στη *διαπολιτισμική παραγωγή* (Κ. ΒΕΡΙΣΕΛ, Ζ. ΤΣΑΪ, Ε. ΝΤΥΡΪΝΚΕΡ, Μ. ΝΑΚΑΣ, Ε. ΜΑΡΤΣΕΣΙ, Ε. ΣΟΛΑ), ορισμένοι διακρίνονται από μια νέα σχέση με το κείμενο, θεωρούμενο ως πλαστική ύλη (Ε. ΝΤΑ ΣΙΛΒΑ, Ο. ΠΥ) ή αντιστεκόμενο υλικό (Σ. ΝΟΡΝΤΥ, Π. ΠΡΑΝΤΙΝΑΣ, Κ. ΑΛΟΥΣΕΡΙ, Ε. ΛΑΚΑΣΚΑΝΤ).

□ Alley, 1938· Borgal, 1963· Bergman, 1964, 1966· Brook, 1968· Dullin, 1969· Vitez, 1974, 1984· Wills, 1976· Hays, 1977· Temkine, 1977, 1979· *Pratiques*, 1979· Godard, 1980· Strehler, 1980· Braun, 1982· *L'Art du théâtre*, n° 6, 1986· *Art Press*, 1989· Floeck, 1989· Meldolesi, 1989· Carasso κ.ά., 1990

σκηνολογία

⇒ Γαλλ.: scénologie· Αγγλ.: scenology· Γερμ.: Szenologie· Ισπ.: escenologia.

Ο ΜΕΓΕΡΧΟΛΑΝΤ ονομάζει έτσι (*scenovendie*) την επιστήμη της σκηνης, που μελετά τη δραματουργία, τη σκηνοθεσία, την υποκριτική, τη σκηνογραφία, εν συντομία όλα τα στοιχεία που συμβάλλουν στη δημιουργία της παράστασης. Σήμερα, θα μιλούσαμε για *θεατρολογία** ή, για τις μη ευρωπαϊκές μορφές, για *εθνοσκηνολογία**.

σονγκ

⇒ Γαλλ.: song· Αγγλ.: song· Γερμ.: Song· Ισπ.: song.

* Αγγλική λέξη για το «τραγούδι».

Όνομα που δίδεται στα τραγούδια στο