ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΝΩΡΙΣΜΕΝΗ ΤΕΧΝΗ

Ψυχαγωγία, τέχνη, παιδεία, είναι τρεις όροι που σχεδόν αβίαστα χρησιμοποιούνται για το θέατρο, αλλά με επιφυλακτικότητα για την τηλεόραση, η οποία, ως φορέας πολιτισμού, δέχεται μύδρους από τους σύγχρονούς της. Αν όμως ο επικοινωνιακός και πληροφοριακός χαρακτήρας της τηλεόρασης είναι αυτονόητος, στη θέατρο η επικοινωνία σκηνής-πλατείας μοιάζει πολύπλοκη και γι' αυτό ευρέως συζητήσιμη. Όσο για την πληροφορία, αυτή προέρχεται μέσα από σύνθετες διαδικασίες και καταστάσεις, με στόχο μια διαχρονική αλήθεια, πέρα από την επικαιρότητα, και συχνά ανιχνεύεται πέρα από τον οπτικοακουστικό χώρο.

Η τηλεόραση, από τα πρώτα της βήματα, χρησιμοποίησε το θέατρο ως κύριο μέσο έκφρασης. Ο όρος *television drama*, που συνδυάζει πετυχημένα και τα δύο λεξήματα, χρονολογείται από το 1928 στις Ηνωμένες Πολιτείες και από το 1930 στη Βρετανία, δηλώνει τη μεγάλη σχέση του θεάτρου με το νέο μέσο και αναφέρεται κυρίως σε θεατρικές παραστάσεις στην τηλεόραση. Ήδη από το 1936 το BBC[1] σε μόνιμη εκπομπή, τη *Θεατρική Επιθεώρηση*, παρουσίαζε παραστάσεις του West End, ενώ στις 12 Μαΐου του 1937 μετέδωσε το *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα* του Λουίτζι Πιραντέλλο, το πρώτο θεατρικό έργο ειδικά σκηνοθετημένο και κινηματογραφημένο για την τηλεόραση, και το 1939 εμφανίζονται τα πρώτα έργα (plays) γραμμένα για αυτήν.

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50 το θέατρο κυριαρχεί στη μικρή οθόνη σαν πρόγραμμα ή δανείζοντας την αισθητική του, αφού η τηλεοπτική οθόνη παραπέμπει σε σκηνή θεάτρου: τα σκηνικά του στούντιο είναι αντίγραφα θεατρικών και οι ηθοποιοί είναι στημένοι όπως στην παράσταση· πολλοί κριτικοί μάλιστα αναρωτιούνται αν η τηλεόραση είναι μεταμφιεσμένο θέατρο ή μεταμφιεσμένος κινηματογράφος, γιατί στο μεταξύ, με την πρόοδο της τεχνολογίας, η τηλεόραση αρχίζει να δανείζεται και να εκμεταλλεύεται τεχνικές της έβδομης τέχνης, όπως το κοντινό πλάνο, την εστίαση σε συγκεκριμένο πρόσωπο ή χαρακτηριστικό, τονίζοντας την οικειότητα και τις προσωπικές στιγμές των ηρώων. Επιπλέον, ο ρυθμός, ο χρόνος και ο τρόπος με τον οποίο γυριζόταν ένα «τηλεοπτικό έργο», ακόμη και οι πρόβες είχαν τη σφραγίδα του θεάτρου, μόνο που οι τελευταίες αφορούσαν τώρα ένα μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων. Από το 1960 η τηλεόραση, αποκτώντας σιγά-σιγά «αυτοπεποίθηση», προτείνει τη δική της φωνή και γλώσσα, διαφορετική αισθητική και φόρμα· τα εκφραστικά της μέσα διευρύνονται και το πεδίο της πάει πέρα από το θέατρο και τον κινηματογράφο, ώστε στο television drama να εντάσσονται πλέον νέες κατηγορίες όπως οι σειρές, τα σίριαλ, οι τηλεταινίες και οι σαπουνόπερες αργότερα[2].

Με την εισβολή της στον ιδιωτικό, προσωπικό χώρο πολλοί τηλεθεατές έχουν την πρώ-

[1] Η εκπομπή κανονικού τηλεοπτικού προγράμματος από το BBC ξεκινά στις 2 Νοεμβρίου του 1936 από το ιστορικό κτίριο του Λονδίνου «Αλεξάνδρα Παλλάς» και περιλαμβάνει ειδήσεις, ζουρνάλ, ταχυδακτυλουργικά τρικάζ, αποτελέσματα αγώνων κρίκετ. Βλ. Στάθης Βαλούκος: *Ελληνική τηλεόραση*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998, σ. 10.

[2] Βλ. Dennis Kennedy (ed): "Television", στον τόμο: *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford University Press, Oxford 2003, v. 2,.

τη τους θεατρική εμπειρία μέσω της μικρής οθόνης, ενώ γενικά είναι πολύ περισσότεροι αυτοί που βλέπουν θέατρο στην τηλεόραση από αυτούς που το παρακολουθούν στο ραδιόφωνο ή ζωντανά σε μια αίθουσα. Τα ποσοστά ακροαματικότητας καθιστούν την τηλεόραση το «Εθνικό Θέατρο» της Αγγλίας και της Γαλλίας[3] και είναι φυσικό πολλοί συντελεστές της θεατρικής πράξης να αναζητούν τον πειραματισμό, αρχικά, της τηλεόρασης, και μέσω αυτής την αναγνωρισιμότητα. Γνωστά ονόματα του θεάτρου και της λογοτεχνίας στα τηλεοπτικά πλατώ, όπως του John Mortimer, του John Osborne, του Harold Pinter, του Tom Stoppard ή του Samuel Beckett, προσφέρουν αίγλη και εγκυρότητα στους τηλεοπτικούς παραγωγούς, ενώ ταυτόχρονα καθιστούν γνωστά στο ευρύ κοινό έργα που θα έμεναν απρόσιτα στους πολλούς. Ο Pinter ήταν από τους πρώτους που πίστεψε στη μεγάλη δύναμη της τηλεόρασης· το *A Night Out* (*Μια νύχτα διασκέδασης*), γραμμένο το 1959 για το ραδιόφωνο, όταν προβλήθηκε την επόμενη χρονιά στα πλαίσια θεατρικής σειράς, καθήλωσε περίπου έξι εκατομμύρια τηλεθεατές, ο συγγραφέας μάλιστα υπολόγισε πως *Ο επιστάτης* του, που παιζόταν στην τηλεόραση παράλληλα με τις παραστάσεις στο West End, θα χρειαζόταν 30 χρόνια ώστε ο αριθμός των θεατών να αγγίξει αυτόν των τηλεθεατών. Η προβολή των θεατρικών έργων γινόταν σε ειδικές εκπομπές όπως οι βρετανικές *Θεατρική Επιθεώρηση* (πριν τον πόλεμο), που έδωσε τη θέση της στο *Θέατρο στην πολυθρόνα* (1956-68) και ακολούθησαν το *Θέατρο της Τετάρτης* (1965-70) και το *Έργο για σήμερα* (1970-84).

Στην Ελλάδα οι θεατρικές εκπομπές ξεκίνησαν το 1971 στην τότε ΥΕΝΕΔ με *Το μικρό θέατρο*, πρωτοβουλία του Μήτσου Λυγίζου, που μέσα σε δύο χρόνια παρουσίασε 150 περίπου μονόπρακτα. Το 1972 ακολουθεί το ΕΙΡ, με το πολύ πετυχημένο *Θέατρο της Δευτέρας*. Η πρωτοβουλία του Στέφανου Ληναίου, το 1973, για μια νέα θεατρική εκπομπή, που θα παρουσίαζε έργα νέων συγγραφέων, δεν πραγματοποιήθηκε[4]. Αρκετά νωρίτερα όμως, λίγο πριν τη δικτατορία του 1967, στο πολιτιστικό μαγκαζίνο της Μαρίας Καραβία έπαιξε ζωντανά η Έλλη Λαμπέτη την *Ανθρώπινη Φωνή* του Jean Cocteau, πιθανόν σε παγκόσμια τηλεοπτική «πρώτη», όπως πιστεύει η δημοσιογράφος[5].

Όσον αφορά τη μεταφορά θεατρικών παραστάσεων, τις δεκαετίες του '60 και '70, το BBC δεν έχασε καμιά από τις μεγάλες δημιουργίες του Royal Shakespeare Company[6]· σε διάστημα έξι μόνο χρόνων, από το 1978, παρουσίασε 37 έργα του Ελισαβετιανού συγγραφέα. Η ιταλική RAI βιντεοσκόπησε τις παραστάσεις του Giorgio Strehler, το γερμανικό ZDF δεν περιορίστηκε σε Γερμανούς αλλά πρόβαλε και ξένους και οι τηλεοράσεις του τότε Ανατολικού Μπλοκ «παρακολουθούσαν» στενά το θέατρο. Όσο για την ελληνική τηλεόραση (ΕΡΤ1), βιντεοσκοπήθηκαν όλες οι παραστάσεις στην Επίδαυρο και στο Ηρώδειο, ενώ και στην Ιαπωνία το δίκτυο NHK κατέγραψε παραστάσεις Kabuki, Bukaku και No[7].

Μορφές του θεάτρου στην τηλεόραση

Οι μορφές με τις οποίες εμφανίζεται σήμερα το θέατρο στην τηλεόραση ποικίλουν. Ο

[3] Βλ. στο ίδιο. Βλ. επίσης Martin Bonham: "Television Drama", στον τόμο: *The Cambridge guide to the theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

[4] Υπεύθυνο θεωρήθηκε το καθεστώς Ιωαννίδη. Βλ. Σ. Βαλούχος, ό.π., σ. 20.

[5] Βλ. Μ. Καραβία: «Αναμνήσεις από τη βρεφική εποχή», *Καθημερινή*, 10 Μαρτίου 1996, σ. 10 του αφιερώματος για την τηλεόραση.

[6] Το βίντεο εμφανίζεται το 1958.

[7] Βλ. O. Quirot: "Télévision et Théâtre", στον τόμο: M. Corvin (éd.): *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Bordas, Paris 1995, και M. Bonham, ό.π.

αυθεντικότερος τρόπος κατ' οίκον θεατρικής παρακολούθησης είναι η βιντεοσκόπηση και αναμετάδοση αυτούσιων παραστάσεων ή σε ορισμένες επιλεκτικές περιπτώσεις η απευθείας αναμετάδοσή τους[8]. Στην περίπτωση αυτή η θεατρική μέθεξη αφορά, έμμεσα ή και τυχαία, άτομα απομακρυσμένα και χωρίς καμία σχέση μεταξύ τους. Και ενώ η τηλεόραση κατηγορείται για αποξένωση, διαπιστώνουμε πως συχνά συμβαίνει το αντίθετο, αποδεικνύεται πως είναι ένα φιλικό και «δημοκρατικό» μέσο που επιτρέπει στους πολλούς να παρακολουθούν αυτό που λίγοι έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν ζωντανά και να τους μεταφέρει νοητά στον ίδιο χώρο.

Συνήθως όμως το θέατρο έρχεται στον ιδιωτικό μας χώρο με τη μεταφορά γνωστών έργων γυρισμένων ειδικά για τη μικρή οθόνη, στη θεατρική ή κινηματογραφική τους μορφή, για τις οποίες απαιτείται ιδιαίτερη επεξεργασία και του κειμένου αλλά κυρίως της σκηνοθεσίας, ώστε το «νέο» έργο να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις της τηλεόρασης και ο σκηνοθέτης να εκμεταλλευτεί πλήρως τις δυνατότητες που αυτή του παρέχει. Η κινηματογραφική δε αναδημιουργία χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ελευθερία η οποία, όχι σπάνια, καταλήγει σε διασκευή του εκάστοτε θεατρικού έργου. Η πολιτική της αναδημιουργίας είχε σαν αποτέλεσμα να αποκτήσει η Ευρώπη μια πλούσια συλλογή έργων από την οποία τα κανάλια αντλούν έτοιμες παραγωγές. Ένα από τα πρώτα πολιτιστικά κανάλια, ευρωπαϊκού προσανατολισμού –και ως προς το περιεχόμενο και ως προς τη συμπαραγωγή–, που επέλεξε τη θεατρική μεταφορά από τη βιντεοσκόπηση ή την αναμετάδοση, ήταν το γαλλικό SEPT που δημιουργήθηκε το 1986. Μεγάλα ονόματα του θεάτρου, όπως ο Peter Brook, η Ariane Mnouchkine, ο Roger Planchon, πέρασαν εκούσια πίσω από την κάμερα, ο τελευταίος μάλιστα δημιούργησε και δικό του γραφείο παραγωγής[9]. Σκηνοθέτες του κινηματογράφου συνεργάζονται και αυτοί για θεατρικές παραγωγές του SEPT, και ακόμη ο Samuel Beckett «σκηνοθετεί»[10] τους Polanski και Rufus στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Θα πρέπει να επισημανθεί βέβαια πως η τηλεόραση ενδιαφέρεται για ήδη καταξιωμένους συγγραφείς και όχι για νέους, για κλασικό και όχι τόσο για σύγχρονο ρεπερτόριο. Οι ευρωπαίοι συγγραφείς από τη μεριά τους είναι πιο επιφυλακτικοί να δώσουν στην τηλεόραση νέα έργα τους, φοβούμενοι πως θα έχουν «διαρροή» θεατών από τις αίθουσές τους, ενώ οι αμερικανοί συνάδελφοί τους πράττουν ακριβώς το αντίθετο[11].

Μία τρίτη μορφή τηλεοπτικού θεάτρου αφορά θεατρικά έργα αποκλειστικά γραμμένα για την τηλεόραση. Οι συγγραφείς εδώ δηλώνουν εξ' αρχής πως το έργο τους γράφτηκε και προορίζεται για τηλεοπτική προβολή, χωρίς αυτό να σημαίνει πως πρόκειται για «εύκολο» θέατρο που απευθύνεται σε μαζικό κοινό. Οι λόγοι που προτιμούν το στούντιο από την αίθουσα είναι προσωπικοί, αισθητικοί, ιδεολογικοί.

Υπάρχει και η περίπτωση –εξαίρεση βέβαια– που το θεατρικό έργο, αντί να κάνει πρεμιέρα στο σανίδι για το οποίο προοριζόταν, να εμφανίζεται πρώτα, για διάφορους λόγους, στη μικρή οθόνη. Τέτοιο παράδειγμα είναι το *Προάστειον Ν. Φαλήρου* του Δημήτρη Κεχαΐδη, που παρουσιάστηκε το 1988 από την ΕΡΤ 1[12] και το *Πιστοποιητικό θανάτου* του Γιώργου

[8] Δεν θα πρέπει να παραληφθεί πως τελευταία συνηθίζονται κατ' οίκον επαγγελματικές παραστάσεις, έργων «δωματίου» κυρίως, φέροντας έτσι το θέατρο σ' ένα χώρο οικείο με αυτό της πλοκής.

[9] Ο Planchon έχει γυρίσει και πολλά κινηματογραφικά έργα, φαίνεται μάλιστα πως ο κινηματογράφος τον κέρδισε από το θέατρο.

[10] Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας πως οι διδασκαλίες στον *Godot* είναι λεπτομερέστατες, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για σκηνοθεσία της σκηνοθεσίας.

[11] Βλ. O. Quirot, ό.π.

[12] Το μονόπρακτο δημοσιεύτηκε το 1960 στο περιοδικό *Κινηματογράφος – Θέατρο* (τ. 1, Απρίλιος 1960), ξαναγράφτηκε το 1965, μεταδόθηκε στο ραδιόφωνο το 1986

Μανιώτη, που παίχτηκε από το πρώτο κανάλι της ΕΡΤ το 1989[13].

Στη σχέση θεάτρου και τηλεόρασης δεν θα πρέπει να παραλειφθεί η σημαντική συμβολή ενημερωτικών εκπαιδευτικών ή καλλιτεχνικών εκπομπών, δημοσιογραφικής φύσης, που αφορούν στην πληροφόρηση του κοινού για τα τεκταινόμενα στο χώρο του θεάτρου ή στην καλλιέργειά του πάνω σε θέματα θεατρικής παιδείας και αισθητικής.

Η τηλεόραση στο θέατρο

Πέρα από το πώς εμφανίζεται το θέατρο στην τηλεόραση θα άξιζε να ερευνηθεί πώς χρησιμοποιείται η τηλεόραση στο θέατρο, από το συγγραφέα ή από το σκηνοθέτη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της τηλεοπτικής συσκευής στην παράσταση ως σκηνοθετικό εύρημα, όπου αυτή λειτουργεί σαν ενεργό σκηνικό αντικείμενο ή ακόμη καλύτερα σαν κεντρικός άξονας του έργου και της παράστασης. Ένα παράδειγμα αποτελεί η πρόταση της Γλυκερίας Καλαϊτζή την άνοιξη του 2005 στο θέατρο Αμαλία της Θεσσαλονίκης. Η σκηνοθέτις ένωσε τρεις μονολόγους του Ιάκωβου Καμπανέλλη, τον *Πανηγυρικό*, το *Αυτός και το παντελόνι του* και τον *Επικήδειο* κάτω από τον τίτλο *Άνδρες σε κρίση*[14]. Ο τηλεοπτικός δέκτης στο κέντρο της σκηνής αποτέλεσε συνδετικό κρίκο των δύο πλέον «κειμένων», του συγγραφέα και της σκηνοθέτιδος, αλλά και δίκτυο επικοινωνίας του ενός έργου με το άλλο· επίσης χρησιμοποιήθηκε σαν μέσο σήμανσης του παρόντος –εντάσσοντας τα μονόπρακτα στη σημερινή εποχή–, και διευκόλυνσης στην πρόσληψη. Κεντρικό πρόσωπο του κειμένου της Καλαϊτζή ένας Συγγραφέας που μόλις έχει γράψει τον *Πανηγυρικό* τον οποίο παρακολουθούμε μαζί του: ο Δήμαρχος θα χρησιμοποιήσει την τηλεοπτική συσκευή για να δείξει σε βίντεο πώς ήταν η πόλη του στο παρελθόν, ενώ αποσπάσματα από παλιές ασπρόμαυρες ταινίες θα συνοδεύσουν το λόγο του. Στο *Αυτός και το παντελόνι του* ο Συγγραφέας χειρίζεται το δέκτη, οι σκηνικές οδηγίες του έργου εμφανίζονται στην οθόνη, καθώς και το σκηνικό, η γυναίκα και το παιδί, από παλαιότερη ταινία ή θεατρική μεταφορά. Οι αναμνήσεις της ηρωίδας, υποδηλώνονται με το πάγωμα της εικόνας. Ο *Επικήδειος* θα αναγγελθεί με την είδηση του θανάτου ενός συγγραφέα μέσα από το δελτίο ειδήσεων. Η τηλεόραση στη συγκεκριμένη παράσταση *σήμαινε* και *επικοινωνούσε*, ταυτιζόμενη με το αντικείμενο της σημειολογίας που, για τον Roland Barthes, είναι η σημασία και για τους Buyssens και Pietro η επικοινωνία[15].

Οι συγγραφείς από τη μεριά τους δεν χρησιμοποιούν την τηλεόραση σαν απλό σκηνικό αντικείμενο, δηλώνοντας την παρουσία της μόνο μέσω των εναρκτήριων οδηγιών, αλλά της δίνουν φωνή και ρόλο και την εντάσσουν στη δράση. Η περίπτωση του Παύλου Μάτεσι είναι χαρακτηριστική. Στην *Τελετή*[16] ο παρουσιαστής εμφανίζεται ζωντανός μέσα από τη συσκευή –ο συγγραφέας αρνείται τη χρήση βίντεο– και μάλιστα «ξεχύνεται» έξω από αυτήν. Η διάδραση χαρακτηρίζει τους ηθοποιούς της σκηνής και τον τηλεπαρουσιαστή και όλο το

και δημοσιεύτηκε στην τελική του μορφή το 1988 στο περιοδικό *Εκκύκλημα* (τ. 16, άνοιξη 1988), με την οποία παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά στην τηλεόραση, σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα. Βλ. Ε. Χατζησυμεών, *Θεατρικά Τετράδια*, τ. 36, σσ. 23, 28.

[13] Σκηνοθεσία: Στέλιος Ράλλης, με τους: Άννα Κυριακού, Πέρη Μιχαηλίδη, Πατάκη, Αθήνα, *Θέατρο Ι*, 1992.

[14] Πρώτη παράσταση 1η Απριλίου 2005, από την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης».

[15] Βλ. Georges Mounin: *Introduction à la sémiologie*, Minuit, Paris 1970, σσ. 12-13.

[16] Καστανιώτης, Αθήνα 1997. Το μονόπρακτο έλαβε το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου το 1966.

τέχνασμα συμβάλλει στο να τονισθεί το παράλογο και συνάμα το γκροτέσκο της κατάστασης και της υπόθεσης που αφορά στην κηδεία μιας υπερήλικης θείας των ηρωίδων του έργου. Το παράλογο είναι εντονότερο στη *Βιοχημεία*[17] και αυτό αντανακλάται όχι μόνο στον τρόπο που συμμετέχει η τηλεόραση αλλά και στην εικόνα της ίδιας της συσκευής, αφού σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες «είναι ψεύτικη, μεγαλύτερη από την κανονική, σαν μπούκα σκηνής, με κουρτινάκι στη θέση της οθόνης.» Η τηλεόραση παίζει το ρόλο του διαμεσολαβητή ανάμεσα στην εξουσία και στους εξουσιαζόμενους-υποτελείς πολίτες, τους «ενημερώνει», τους χειραγωγεί και τους τρομοκρατεί, προσφέροντας το μόνο τρόπο επικοινωνίας τους με τον εξωτερικό, παράλογο και εφιαλτικό κόσμο –η ζωή βρίσκεται σε μεγάλο κίνδυνο– ενώ ταυτόχρονα τους αποκόπτει από αυτόν, τονίζοντας τον εγκλεισμό και την απομόνωσή τους. Οι παρουσιαστές που παραβαίνουν τους κανόνες της ή που προσπαθούν να αποδράσουν, βγαίνοντας από τη συσκευή για να βρεθούν στο χώρο της πρόσληψης, το δωμάτιο της οικογένειας, πυροβολούνται, οπότε και σε αυτό το έργο η τηλεόραση εισβάλλει στην πραγματικότητα των ηρώων με το πραγματικό σώμα του ηθοποιού-παρουσιαστή, αλλά και με τη μορφή της εξουσίας.

Χρειάζεται επίσης να τονισθεί η συχνή χρήση του βίντεο, όχι μόνο σαν προβολή αλλά και σαν κινηματογράφηση την ώρα της δράσης, σε πολλές παραστάσεις τα τελευταία χρόνια. Αυτό αφορά και έργα όπου το κείμενο δεν το απαιτεί και είναι επιλογή του σκηνοθέτη, αλλά και νέα έργα όπου ο συγγραφέας εντάσσει μια άλλη τέχνη μέσα στη θεατρική.

Τέλος, θα ήταν καλό να επισημανθεί και ο τρόπος με τον οποίο επιδρά η τηλεόραση στο θέατρο, στη γραφή και στη σκηνική μεταφορά. Υπάρχουν αρκετά παραδείγματα τηλεοπτικών συγγραφέων που πέρασαν κατόπιν στον κινηματογράφο και στο θέατρο. Παρατηρούμε πως η γραφή τους δεν διαφοροποιείται αισθητά και πως στο σανίδι μεταφέρεται η σημερινή τηλεοπτική αισθητική· άλλωστε η τηλεόραση χρησιμοποιεί τους κώδικες του προφορικού λόγου, είναι αποσπασματική, με ύφος συχνά δραματικό[18], στηρίζεται στο ρεαλισμό, και ένα τηλεοπτικό έργο θεωρείται ρεαλιστικό γιατί αναπαράγει την κυρίαρχη αντίληψη για την πραγματικότητα και όχι γιατί αναπαράγει την πραγματικότητα[19], εξάλλου «τόσο η γλώσσα όσο και η τηλεόραση *διαμεσολαβούν* την πραγματικότητα.»[20] Σχετικά με το ίδιο θέμα ο Γιώργος Πεφάνης παρατηρεί πως «το κυρίαρχο βλέμμα της κάμερας, σε σχέση με το οπτικό *αντικείμενό* του, επιβάλλει συνεχή μετατόπιση του βλέμματος του θεατή, η οποία δημιουργεί νέες θεωρήσεις, νέες οπτικές και προοπτικές, νέες εποπτείες του πραγματικού. Επομένως η μέσω της κίνησης κατάτμηση και ενοποίηση της πραγματικότητας επιτρέπει στη φιλμική γραφή [και άρα στην τηλεοπτική] να δημιουργήσει τη δική της πολύπτυχη και αυτοτελή πραγματικότητα.»[21]

Συγκλίσεις και αποκλίσεις

Ίσως δεν είναι εύκολος ένας ορισμός για το θεατρικό τηλεοπτικό έργο. Αν προσαρμό-

[17] Δωδώνη, Αθήνα. Το μονόπρακτο γράφτηκε το 1970.

[18] Βλ. John Fiske και John Hartley: *Η γλώσσα της τηλεόρασης*, μτφρ. Ράνια Αστρινάκη, Επικοινωνία και κουλτούρα, Αθήνα 1992, σσ. 14-15.

[19] Βλ. John Fiske: *Η ανατομία του τηλεοπτικού λόγου*, μτφρ. Βαρβάρα Σπυροπούλου, Δρομέας, Αθήνα 2000, σ. 41. Άλλωστε η επικοινωνία προϋποθέτει τη σημασία.

[20] J. Fiske και J. Hartley, ό.π., σ. 17.

[21] Γ. Πεφάνης: «"Υπερκειμενικός" συνειρμός και ολίσθηση της μνήμης», στο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σσ. 105-106.

σουμε αυτόν που ο Armin Frank έδωσε για το ραδιοφωνικό έργο (όχι απαραίτητα θεατρικό) θα λέγαμε πως πρόκειται για ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό έργο, γραμμένο κατ' αρχήν για την τηλεόραση, συγκεκριμένης διάρκειας, που θέλει να προκαλέσει ειδική εντύπωση στο κοινό και χρειάζεται βασικές δομικές αλλαγές για να παιχθεί αλλού[22]. Στο ότι το ραδιοφωνικό έργο είναι κυρίως γλωσσικό, σύμφωνα με τον ορισμό του Frank, θα προσθέταμε για το τηλεοπτικό ότι είναι επιπλέον και πρωτίστως οπτικό· η «γλώσσα» ούτως ή άλλως υπάρχει, αφού το νόημα και η επικοινωνία επιτυγχάνονται είτε με την κίνηση του σώματος είτε με την «αφήγηση» της κάμερας. Αν για τον Βάλτερ Πούχνερ «το ραδιοφωνικό έργο αναζητά τα δικά του [...] εκφραστικά μέσα: φωνή, θόρυβο, ήχους, μουσική [και αν] το γραμμένο κείμενο μοιάζει ολοένα περισσότερο με μια παρτιτούρα, [και] η καλλιτεχνική ολοκλήρωση του έργου περιορίζεται [...] στην ακουστική απόδοση»[23], το θεατρικό έργο που γράφεται για την τηλεόραση θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από οδηγίες του συγγραφέα για την κίνηση της κάμερας, το είδος του πλάνου, τη γωνία λήψης, τη μουσική, τις σιωπές, αυτό ακριβώς που κάνει ο Samuel Beckett, πετυχαίνοντας ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που καθηλώνει το βλέμμα και την ακοή του τηλεθεατή.

Πολλά είναι αυτά που χωρίζουν την τηλεόραση από το θέατρο, όπως αρχετά είναι και τα κοινά τους σημεία. Όμως πόσο και σε τι διαφέρει ένα θεατρικό έργο γραμμένο για τη μικρή οθόνη από αυτό που γράφεται για να παιχθεί σε μία αίθουσα; Το θέατρο «είναι τραγικά εφήμερο, [...] η στιγμή της παραγωγής και η στιγμή της κατανάλωσης ταυτίζονται απολύτως.» Η θεατρική παράσταση, πέρα από εφήμερη είναι «και κυριολεκτικά ανεπανάληπτη.»[24] Σίγουρα δεν ισχύει το ίδιο για την τηλεόραση όπου η «παράσταση» προηγείται της προβολής της και αποτελεί μία πράξη τετελεσμένη, ολοκληρωμένη και πανομοιότυπα επαναλήψιμη. Το θέατρο στη σκηνή είναι ζωντανό, στην οθόνη είναι «ζωντανεμένο».

Η κάμερα είναι πρωτίστως το μάτι του θεατή, μέσω αυτής επικοινωνεί ο ηθοποιός μαζί του· ο συγγραφέας και πολύ περισσότερο ο σκηνοθέτης βλέπουν το έργο μέσα από τις δυνατότητες που τους παρέχει ο φακός, τονίζουν κάποια λεπτομέρεια, εξηγούν ό,τι χρήζει επεξήγησης και κυρίως αφηγούνται. Στο σημείο αυτό η τηλεόραση μοιάζει πολύ με τον κινηματογράφο και είναι πολύ κοντά στο μυθιστόρημα[25], κάτι που στο αμιγώς θεατρικό κείμενο μπορεί να συμβεί μόνο με τις σκηνικές οδηγίες. Για τον θεωρητικό της τηλεόρασης John Fiske «η κάμερα χρησιμοποιεί τέτοια γωνία λήψης και τέτοιο βάθος πεδίου που μας επιτρέπει να αποκτήσουμε τέλεια εποπτεία και, ως εκ τούτου, πλήρη κατανόηση της σκηνής. Μεγάλο μέρος της απόλαυσης που παρέχει ο τηλεοπτικός ρεαλισμός προέρχεται, σύμφωνα με τον ίδιο, από αυτήν την αίσθηση παντογνωσίας που μας δίνει.»[26] Το αντίθετο όμως θα λέγαμε πως συμβαίνει στην περίπτωση θεατρικού τηλεοπτικού έργου, γιατί η κάμερα ενώ μπορεί να εξηγεί, περιορίζει το βλέμμα του θεατή και γίνεται μέσο χειραγώγησής του. Με την κάμερα «ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης μπορούν να προσανατολίσουν με υποκειμενικό τρόπο την προσοχή και τα συναισθήματα των θεατών, παρουσιάζοντας συγκεκριμένα ερεθίσματα».[27] Η απόσταση της κάμερας από το αντικείμενο λήψης κωδικοποιείται και διέπεται από συμβάσεις γνωστές στον τηλεθεατή, συμβάλλοντας έτσι στην οικονομία της αφήγη-

[22] Ο ορισμός του Frank αναφέρεται από τον Βάλτερ Πούχνερ, ο οποίος μελετά το ραδιοφωνικό έργο στο «Στόχοι και μέθοδοι της διερεύνησης του ραδιοφωνικού ακροατηρίου». Βλ. *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1984, σσ. 335-373. Για τον ορισμό βλ. σσ. 337-338.

[23] Στο ίδιο, σ. 344.

[24] Ν. Παπανδρέου: *Περί θεάτρου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1989, σσ. 13, 14.

[25] Βλ. στο ίδιο, σ. 19.

[26] J. Fiske, ό.π., σ.19.

[27] Robert H. Hiliard: *Γράφοντας για την τηλεόραση και*

σης. Υπάρχει ο κίνδυνος όμως, η συνεχής χρήση των ίδιων σημείων να τα καταστήσει ανενεργά και από τη στιγμή εκείνη το σημείο να γίνει κλισέ[28].

Η τηλεόραση, επισημαίνει και πάλι ο Fiske, για να έχει απήχηση θα πρέπει να είναι πολυσήμαντη και ευέλικτη. Το τηλεοπτικό κείμενο το διακρίνει η πολυσημία και χρησιμοποιεί τα ίδια λεκτικά σχήματα με το θέατρο, όπως την ειρωνεία, τη μεταφορά και μετωνυμία, την αντίφαση, την υπερβολή[29]. Κατά κανόνα τα λογοτεχνικά κείμενα είναι *ανοιχτά* σε ερμηνείες και αναγνώσεις, είναι *γραφόμενα*, κατά τον Roland Barthes, ενώ τα τηλεοπτικά είναι *κλειστά*, όπως υποστηρίζει ο Umberto Eco, εκτός από κάποια πρωτοποριακά[30], στα οποία θα λέγαμε πως ανήκουν και τα θεατρικά τηλεοπτικά έργα.

Η μεγάλη διαφορά τηλεοπτικού θεάτρου και ζωντανού θεάματος έγκειται στη λειτουργία του κοινού και του χώρου. Για το γνωστό σκηνοθέτη Louis Jouvet τρεις είναι οι συμμετέχοντες της θεατρικής τελετής: οι θεατές, οι ηθοποιοί και ο συγγραφέας. Δεν νοείται θέατρο χωρίς θεατές, η ύπαρξη τους είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την παράσταση, η οποία γίνεται όχι μόνο γι' αυτούς, αλλά και μαζί τους[31], συμμετοχή που γκρεμίζει τον υποτιθέμενο τέταρτο τοίχο. Άλλωστε ο *θεατρικός χώρος* αποτελείται από τον *σκηνικό*, το σύνολο δηλαδή των σημείων της σκηνής μαζί με το χώρο του κοινού[32]. «Η ηλεκτρονική διαμεσολάβηση αλλοιώνει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του θεάτρου που είναι η ζωντανή παρουσία του ηθοποιού ενώπιον της sine qua non συνάθροισης του κοινού με συνείδηση στη συνενοχή της θεατρικής σύμβασης.»[33] Στην τηλεόραση ο θεατής είναι απών κατά τη διαδικασία καταγραφής του θεατρικού παιχνιδιού[34], δεν υπάρχει διάδραση, θα μπορούσαμε να πούμε πως ίσως κατά το ήμισυ υπάρχει θεατρική πράξη και ο καθαρά θεατρικός χώρος είναι μόνο ο *σκηνικός τόπος*, το μέρος δηλαδή που καταλαμβάνουν οι ηθοποιοί, εφόσον την προβολή του *σκηνικού χώρου* την επιλέγει η κάμερα.

Σύμφωνα με τον Β. Πούχνερ η αντίδραση του θεατή στο θέατρο και στον κινηματογράφο είναι διαφορετική από αυτήν του ακροατή, και θα προσθέταμε, του τηλεθεατή. Ο θεατής μεταφέρει «τις σωματικές του αντιδράσεις και την έντασή του σε άμεσα αναγκαίες και συμβατικές πράξεις (χειροκρότημα, σήκωμα, επιστροφή στο σπίτι).»[35] Ο τηλεθεατής όμως μπορεί πιο έντονα και πιο ελεύθερα να εκφράσει την επιδοκιμασία ή την αποδοκιμασία του, ακόμη και κατά τη διάρκεια της «παράστασης», είτε λεκτικά, είτε με χειρονομίες, με την αλλαγή του καναλιού ή και με το κλείσιμο της συσκευής. Η συλλογικότητα και η αμεσότητα υποχωρούν στον ιδιωτικό χώρο, όπου η προσοχή του παραλήπτη «απειλείται» από καθημερινά ή άλλα ερεθίσματα.

Θεατρικά τηλεοπτικά έργα

Σημαντικοί συγγραφείς έγραψαν θεατρικά έργα αποκλειστικά για την τηλεόραση. Ανά-

το ράδιο, μτφρ. Ν. Σαρρής, Έλλην, Αθήνα 2001, σ. 19.

[28] Βλ. J. Fiske και J. Hartley, ό.π., σ. 65.

[29] Βλ. J. Fiske, ό.π., σσ. 131-144.

[30] Αναφέρεται στο ίδιο, σσ. 145-147.

[31] Βλ. Ν. Παπανδρέου, ό.π. σ. 16.

[32] Η Anne Ubersfeld διακρίνει τον σκηνικό τόπο (lieu scénique), τον σκηνικό χώρο (espace scénique) και το θεατρικό χώρο (espace théâtre), βλ.: *L'École du spectateur*, Éditions sociales, Paris 1991, σ. 55.

[33] Α. Σιβετίδου: «Θέατρο της ακοής: η δύναμη των λέξεων», *Πρακτικά* σε CD της ημερίδας *Εικόνα και λόγος στα Media*, Τμήμα Δημοσιογραφίας και Μ.Μ.Ε., Α.Π.Θ., 4 Νοεμβρίου 2005.

[34] Ο θεατής είναι απών όταν οι ηθοποιοί παίζουν αλλά είναι παρών όταν οι ηθοποιοί έχουν παίξει.

[35] Β. Πούχνερ, ό.π., σ. 372.

μεσά τους ο Samuel Beckett, ο Tom Stoppard και ο δικός μας Γιώργος Μανιώτης, ο οποίος έχει γράψει δύο σήριαλ, το *Μικρό εμφύλιο* και τους *Ακροβάτες*, που μοιάζουν με θέατρο, και 280 ταχυδράματα, τις *Μικρές τελετές*. Στα «ταχυδράματα» ο συγγραφέας επικεντρώνεται, αναλύει και δίνει όλο το δραματικό βάρος σε μια καθημερινή στιγμή, η οποία αποτελεί το DNA του έργου, επιτρέποντας στο θεατή να δει την ύφανση, τους «κόμπους» του δράματος και να το αναπαραστήσει στη φαντασία του. Από τεχνική άποψη, η τηλεοπτική γραφή του Μανιώτη δεν διαφέρει από τη θεατρική και τα ταχυδράματα μπορούν να παιχθούν τόσο στο θέατρο όσο και στην τηλεόραση, καθώς είναι ψηφίδες που επιτρέπουν στον σκηνοθέτη να τις συνθέσει όπως αυτός θέλει. Κατά την άποψη του συγγραφέα, στο θέατρο προέχει η ανθρώπινη ύπαρξη, ενώ στην τηλεόραση η περιπέτεια και η ελευθερία χώρου και χρόνου. Όσο για το κοινό του, τον ενδιαφέρει η «πρώτη» φύση του ανθρώπου, η βαθύτερη, και όχι η «δεύτερη», η επίκτητη· θέλει λοιπόν να αγγίξει τον (τηλε)θεατή, ανεξάρτητα από τα βιώματα, τα οποία πιθανόν αλλοίωσαν το χαρακτήρα του[36].

Ο Beckett στρέφεται από το 1965 στην τηλεόραση για καθαρά τεχνικούς και αισθητικούς λόγους[37]. Εκτός από το θεατρικό *Not I (Όχι εγώ)* του 1972, έργο για ένα στόμα, όπως το αποκαλεί, το οποίο προσάρμοσε το 1977 για το BBC, όλα τα τηλεοπτικά του είναι ειδικά γραμμένα για τη μικρή οθόνη. Το 1956 είχε ξεκινήσει να γράφει για το ραδιόφωνο· η αρχή έγινε με το *All that fall (Όλοι αυτοί που πέφτουν)* και ακολούθησαν άλλα επτά[38]. Το 1963 η γοητεία της έβδομης τέχνης τον οδηγεί στο *Film*, μια ταινία που παρά την υποτυπώδη πλοκή της βρίσκεται στα όρια του παραδοσιακού κινηματογράφου. Όμως το σινεμά με το υψηλό κόστος παραγωγής και το μεγάλο πλήθος τεχνικών δεν του επιτρέπει τον αποκλειστικό έλεγχο της εικόνας.

Η τηλεόραση, λιγότερο σύνθετη, του αφήνει το πεδίο ελεύθερο σε όλη τη διαδικασία της παραγωγής και, ακόμη κι αν επισήμως δεν του αναγνωριζόταν ο τίτλος του σκηνοθέτη, αυτός βρισκόταν πίσω από την κάμερα[39], ήδη μέσα από το κείμενό του, απαιτώντας συγκεκριμένα πλάνα και σκηνοθετώντας το χρόνο και το χώρο, αφού χρονομετρεί τις κατευθυνόμενες από τον ίδιο κινήσεις.[40] Οι τεχνικές οδηγίες, ιδίως στα τελευταία έργα, *Quad* (1981) και *Nacht und Traüme* (*Νύχτα και όνειρα*) (1982) καταλήγουν να συνθέτουν ολόκληρο το κείμενο και κατά συνέπεια ο λόγος να παραχωρεί τη θέση του στην εικόνα, έτσι ώστε ο M. Esslin να τα χαρακτηρίζει «οπτικά ποιήματα»[41]. Η μαθηματική λεπτομέρεια που αποδίδει στην κίνηση, η οποία καταντά γεωμετρική, κάνει τους ήρωες του *Quad* να μοιάζουν με σκιές του βωβού κινηματογράφου σε κίνηση.

Ο ιρλανδός δραματουργός θεωρεί τις λέξεις ένα φορτίο που δεν του επιτρέπει την πλήρη και ειλικρινή έκφραση, αντίθετα απ' ότι συμβαίνει με την εικόνα, τον ήχο, αλλά και τη

[36] Οι απόψεις του συγγραφέα δόθηκαν προσωπικά στη γράφουσα.

[37] Τα τηλεοπτικά του έργα είναι: *Ε, Τζο* (1965), *Τρίο του φαντάσματος* (1975), *... μόνο σύννεφα...* (1976), *Quad* (1980), *Νύχτα και όνειρα* (1982), και η τηλεοπτική εκδοχή του θεατρικού *Όχι εγώ* (1977). Για το τηλεοπτικό έργο του Μπέκετ βλ. Σ. Φελοπούλου: «Ο Μπέκετ ως τηλεοπτικός *auteur*», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τ. 26 (Μάιος-Αύγουστος 2004), σσ. 112-118.

[38] Πρόκειται για τα *Embers* (1959), *Words and Music* (1959), *Esquisse radiophonique* (1960), *Pochade radiophonique* (1960), *Cascando* (1962), *Radio I* και *Radio II* (1976). Η γλώσσα του τίτλου δηλώνει την πρώτη γραφή από τον συγγραφέα.

[39] Βλ. M. Esslin : "Une poésie d'images mouvantes", *Revue d'Esthétique* – Samuel Beckett, numéro hors série, Jean-Michel Place, Paris 1990, σ. 394.

[40] Και στα θεατρικά του καθοδηγεί συνεχώς τον ηθοποιό, τον σκηνοθέτη και το θεατή, μέσα από το κείμενο, με αποτέλεσμα ο δραματικός του λόγος να γίνεται ελλειπτικός και αποσπασματικός.

[41] Βλ. ό.π., σ. 401.

σιωπή που, γι' αυτόν, *μιλούν* ευκρινέστερα. Η συνεργασία κάμερας και μουσικής ή κίνησης και μουσικής καταλήγει σε διάλογο της μουσικής με την αφήγηση και αναπληρώνει την έλλειψη της ανθρώπινης φωνής. Ο συγγραφέας αντιλαμβάνεται πως η τηλεόραση του προσφέρει τη δυνατότητα που επιθυμεί: να μιλήσει χωρίς λόγια , αφού η κάμερα μπορεί να εισβάλλει στο μυαλό και στη συνείδηση του ήρωα, όπως στο *Eh! Joe*, το πρώτο του έργο, να παίξει με το παρελθόν και το παρόν, να μπερδέψει τη μνήμη με το όνειρο, να τονίσει το διφορούμενο[42], να διαχωρίσει το σώμα από το λόγο, αλλά και από τα μέλη του. Αν στο θέατρο του Beckett οι λιγοστοί σκηνικοί ήρωες μιλούν για να υπάρχουν, στο τηλεοπτικό του θέατρο μένει ή ο αρτιμελής βουβός ήρωας ή μια φωνή χωρίς σώμα. Οι ασώματες φωνές που κυριαρχούν στο *Όχι εγώ* και στο *Νήχτα και όνειρα*, το τεράστιο στόμα που αγωνιά και σπαρταρά σ' ολόκληρη την οθόνη στο *Όχι εγώ* ή το gros plan στα μάτια και στο στόμα της γυναίκας του ... *μόνο σύννεφα...* σοκάρουν το θεατή, τον ενεργοποιούν και ταυτόχρονα τον καθηλώνουν. Η οθόνη του τηλεοπτικού δέκτη με το μικρό της μέγεθος δείχνει τα ανθρώπινα μέλη στις πραγματικές τους μεν διαστάσεις, κοντινές με αυτές των τηλεθεατών, αλλά καθώς ο φακός εστιάζει σ' ένα κομμάτι του σώματος το κάνει να φαντάζει τρομερό. Η τεχνική της μεγέθυνσης, που για τον Pierre Sorlin γεννά παράλληλα ένα λυρισμό[43], είναι πολύπλοκη στο θέατρο, δεν πετυχαίνει πάντοτε και γίνεται δύσκολα αντιληπτή από το θεατρικό κοινό.

Μαζί με το «ακρωτηριασμένο» σώμα, ο Beckett εισάγει στη σκηνή, γράφει η Αφροδίτη Σιβετίδου –στην οθόνη θα λέγαμε στη συγκεκριμένη περίπτωση– «ένα ακρωτηριασμένο θέατρο –κατ' εικόνα του κόσμου του– όπου ο λόγος έχει υποχωρήσει επ' ωφελεία του σκηνικού.»[44] Το κερματισμένο τηλεοπτικό του σύμπαν μοιάζει πολύ με την «κατάτμηση», που θεωρείται χαρακτηριστικό της τηλεόρασης –εξετάσαμε παραπάνω τη σχέση της με το βλέμμα και την πραγματικότητα– και η οποία επιτρέπει στον ενεργό θεατή μια μορφή συγγραφικής δραστηριότητας[45].

Από το τηλεοπτικό σύμπαν του δραματουργού δεν λείπουν και οι άλλες τέχνες: το *Ghost Trio* (*Τρίο του φαντάσματος*) έχει ως αντικείμενο αναφοράς το τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο (έργο 70, αρ. 1) του Beethoven, τον τίτλο του *Νήχτα και όνειρα* τον δανείζεται από ένα λιντ του Schubert και στο ... *μόνο σύννεφα...* εκφράζεται μέσα από την τελευταία στροφή του *Πύργου* του άγγλου ποιητή William Yeats. Το θέατρό του για την τηλεόραση γίνεται λοιπόν ένα μοντάζ από μνήμες, εικόνες, σώματα, ήχους, μουσική και κυρίως ποίηση.

Ο Tom Stoppard είναι από τους θεατρικούς συγγραφείς που ασχολήθηκε πολύ με την

[42] Η Marie-Claude Hubert αναφερόμενη στα ραδιοφωνικά έργα, και κυρίως στις *Στάχτες*, παρατηρεί πως το ραδιόφωνο, με το σώμα να αντιπροσωπεύεται μέσω της φωνής, ευνοεί το διφορούμενο ώστε να αναρωτιόμαστε αν το άτομο βρίσκεται ενώπιον της πραγματικότητας ή μιας παραίσθησης. Βλ. "Beckett dramaturge: de la mise en espace à la mise en scène", στον τόμο: M.-Ch. Autant-Mathieu (éd.): *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, C.N.R.S., Paris 1995, σ. 39. Θα μπορούσαμε να δεχτούμε πως το ίδιο συμβαίνει και στην τηλεόραση η οποία είναι πιο έμμεση από το θέατρο και ο φακός επιτρέπει και διευκολύνει μια διαφορετική πρόσληψη της πραγματικότητας.

[43] Για τον P. Sorlin, το θέατρο παρέχει την ίδια δυνατότητα μεγέθυνσης που δίνει και ο κινηματογραφικός φακός. Βλ. *Esthétique de l'audiovisuel*, Nathan Université, Paris 1992, σ.73.

[44] Αφροδίτη Σιβετίδου: «Σάμουελ Μπέκετ, ένα θέατρο σιωπής», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τ. 26 (Μάιος-Αύγουστος 2004), σ. 110.

[45] Η κατάτμηση αφορά «μικρές διαδοχικές ενότητες εικόνων και ήχων, που η μέγιστη διάρκειά τους είναι περίπου πενταλεπτη.» Το ζάπιγκ θεωρείται και αυτό κατάτμηση που «αγγίζει τα όρια της αποσπασματικότητας και βγάζει από την τηλεόραση το πλέον ανοικτό παραγωγικό κείμενο, διότι αποφεύγει όλες τις προ-

τηλεόραση· τα έργα του για αυτήν τα αποκαλεί "plays for television" και καλύπτουν μια περίοδο είκοσι περίπου χρόνων, αρχής γενομένης από το 1965[46]. Όπως ομολογεί, η τηλεόραση ή το ραδιόφωνο ήταν σκαλοπάτια για το θέατρο και το κενό των δέκα χρόνων ανάμεσα στα τηλεοπτικά του συμπίπτει με τη μεγάλη αρχή της θεατρικής του καριέρας. Τα έργα που θα μας απασχολήσουν εδώ είναι τα *Professional foul* (*Επαγγελματικό φάουλ*) και *Squaring the Circle* (*Επιχειρώντας τα αδύνατα*)[47]. Πρόκειται για κείμενα που έχουν τα χαρακτηριστικά ταυτόχρονα του θεάτρου και του κινηματογράφου και θα μπορούσαν κάλλιστα να ήταν τηλεταινία το πρώτο και ντοκιμαντέρ το δεύτερο.

Το *Επαγγελματικό φάουλ* χωρίζεται σε δεκάξι σύντομες, ως επί το πλείστον, και γρήγορα εναλλασσόμενες σκηνές, που διαδραματίζονται σε διαφορετικούς και ρεαλιστικά αναπαριστάμενους χώρους, από το εσωτερικό αεροπλάνου και την αίθουσα συνεδρίου, μέχρι το νυκτερινό δρόμο, με μεγάλο πλήθος ηθοποιών και πολλά κοντινά και εστιασμένα πλάνα. Τα στοιχεία αυτά συνηγορούν στην άποψη που εκφράζεται από μελετητές του πως πρόκειται περισσότερο για television film παρά για play for TV, όπως ο ίδιος το ονόμασε[48]. Σαν γραπτό κείμενο έχει όλα τα χαρακτηριστικά του θεατρικού, με τα πρόσωπα να προηγούνται και το διάλογο να έπεται των διδασκαλιών στην αρχή κάθε σκηνής. Οι τεχνικές οδηγίες που αφορούν στην κάμερα απουσιάζουν, έμμεσα όμως, είτε στις διδασκαλίες, είτε στο σώμα του κειμένου, αντιλαμβανόμαστε το σημείο εστίασης, το βαθμό προσέγγισης του αντικειμένου και την ταχύτητα κίνησης.

Το έργο γράφτηκε για τη Διεθνή Αμνηστία[49], συνδέει ένα φιλοσοφικό συνέδριο στην Πράγα μ' έναν αγώνα ποδοσφαίρου και θέλει να προβληματίσει το θεατή πάνω στα ανθρώπινα δικαιώματα. Για πολλούς είναι θρίλερ με στοιχεία κωμωδίας, περισσότερο νατουραλιστικό παρά ρεαλιστικό, με μια σοφιστικέ δομή που συνδυάζει ειρωνικές συνδηλώσεις του τίτλου με ηθική, πολιτική και ποδόσφαιρο· δεν είναι ντοκιμαντέρ για την πρώην Τσεχοσλοβακία, αλλά έργο πάνω στην προτεραιότητα ενστικτωδών ηθικών απαντήσεων, στον προβληματισμό ανάμεσα στη δημόσια και προσωπική ηθική, τη φιλοσοφία και την εφαρμογή της[50]. Πρωταγωνιστής, ένας καθηγητής φιλοσοφίας του Cambridge που είναι ο επίσημος προσκεκλημένος του συνεδρίου και θα βρεθεί αντιμέτωπος με καταστάσεις που θα απαιτήσουν πολλά υποχρεωτικά φάουλ: οι συνάδελφοί του, η αστυνομία, η ποδοσφαιρική ομάδα, ακόμη και ο ίδιος θα αναγκαστούν να παραβούν τους κανόνες στο όνομα μιας ηθικής αξίας, ενός προσωπικού ή συλλογικού συμφέροντος. Το στοιχείο της έκπληξης θα είναι η μη αναμενόμενη αλλαγή στη συμπεριφορά του καθηγητή επ' ωφελεία των καταπιεσμένων. Σύμ-

σπάθειες κλεισίματος», J. Fiske, ό.π., σσ. 158, 161.

[46] Πρόκειται για τα *A Separate Peace* (1966), που αποτελείται από δύο έργα και το ένα διαφωτίζει το άλλο: ένα ντοκιμαντέρ που αναφέρεται στο σκάκι και έγινε σε συνεργασία με τον Christopher Martin και ένα θεατρικό έργο. *Teeth* (1967), *Another Moon Called Earth* (1967), στο οποίο στηρίχθηκε το *Jumpers*, *Neutral Ground* (1968), βασισμένο στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, *Professional Foul* (1977), *Squaring the Circle* (1984), οι ημερομηνίες αφορούν την προβολή. Το *A Walk on the Water* πρωτογράφτηκε για το θέατρο το 1960, προσαρμόστηκε και παίχτηκε όμως από την τηλεόραση το 1963 και τελικά ξαναπροσαρμόστηκε για την σκηνή, όπου και ανέβηκε το 1968 με τον τίτλο *Enter a Free Man*.

[47] Η απόδοση των τίτλων στα ελληνικά είναι δική μου.

[48] Η άποψη εκφράζεται εντονότερα από τον Tim Brassel στο *Tom Stoppard an assessment*, Martin's Press, N. Y. 1985, σ. 189.

[49] Έπρεπε να το είχε παραδώσει το 1976, αλλά δεν είχε τίποτε στο μυαλό του. Η έμπνευση ήρθε μετά από ένα ταξίδι στην τότε Ε.Σ.Σ.Δ..

[50] Βλ. σχετικά M. Billington: *Stoppard the playwright*, Methuen, London 1987, σσ. 115-160, A. Jenkins: *The Theatre of Tom Stoppard*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σσ. 136-142, T. Brassel, ό.π.

φωνα με τον Mel Gussow η ζωή και το έργο του Stoppard βρίθουν φαινομενικών αντιφάσεων και «στα θεατρικά του, τα πράγματα δεν είναι ποτέ όπως ακριβώς φαίνονται.»[51] Το ίδιο συμβαίνει και εδώ: οι αντιφάσεις χαρακτηρίζουν τη συμπεριφορά του καθηγητή και των συναδέλφων του, τις προθέσεις και τις πράξεις της τσεχικής αστυνομίας, του υπευθύνου του συνεδρίου, και στο τέλος όλα ανατρέπονται.

Ο Stoppard επιλέγει προφανώς την τηλεόραση από το θέατρο για να αγγίξει και να ευαισθητοποιήσει μεγαλύτερο αριθμό θεατών, αφού και τα δύο, υπό μελέτη, έργα αναφέρονται σε πολιτικές καταστάσεις σε πρώην σοσιαλιστικές χώρες. Το *Επιχειρώντας τα αδύνατα* τοποθετείται στην Πολωνία και αναφέρεται στους αγώνες της Αλληλεγγύης, καλύπτοντας τα γεγονότα από τον Ιούλιο του 1980, όταν οι εργάτες προσπαθούσαν να οργανωθούν σε συνδικάτα, μέχρι την επιβολή του στρατιωτικού νόμου από το στρατηγό και πρωθυπουργό Γιαρουζέλσκι. Το ύφος του ντοκιμαντέρ είναι έντονο –drama-documentary το χαρακτηρίζουν οι περισσότεροι μελετητές– τα πρόσωπα, οι καταστάσεις και οι χώροι είναι πραγματικοί, ο συγγραφέας στηρίχθηκε σε έγγραφα, μαγνητοταινίες, μαρτυρίες και βιβλία για την παλαιότερη και σύγχρονη ιστορία της χώρας.

Στο έργο, καμία από τις δύο πλευρές, ούτε η κυβέρνηση, ούτε η Αλληλεγγύη, εμφανίζονται ομοιογενείς, καθώς στους κόλπους τους εκφράζονται διαφορετικές απόψεις και στρατηγικές και η αντίφαση, χαρακτηριστικό του Stoppard, υπερτονίζεται. Μετά από σκληρές διαμάχες αμερικανών και βρετανών παραγωγών, το κείμενο που προβλήθηκε ήταν διαφορετικό από το αρχικό, στο οποίο ο συγγραφέας παρενέβαινε ο ίδιος ως πρόσωπο και αναδημιουργούσε γεγονότα που μας επέτρεπαν να γνωρίζουμε τι ήταν πραγματικότητα και τι εικασία. Η αμερικανική παραγωγή αντικατέστησε το Συγγραφέα μ' έναν αμερικανό Αφηγητή, που βρισκόταν ανεξήγητα στην Πράγα, και απαιτούσε μία μόνο ερμηνεία των γεγονότων και μονόπλευρους χαρακτήρες. Ο Stoppard, αντιστεκόμενος, αποστασιοποιήθηκε αρκετά από την άποψη του Αφηγητή, παρουσιάζοντάς την, χάρη στο χαρακτήρα του Μάρτυρα που δημιούργησε, υποκειμενική και επιρρεπή σε λάθη. Συχνά ο Αφηγητής μιλά στην κάμερα· άλλοτε, voice over, η ασώματη φωνή του μας υπενθυμίζει πως ό,τι βλέπουμε είναι η προσωπική γνώμη ενός Δυτικού, πως ο παντογνώστης αφηγητής δεν είναι αλάθητος και πως οι συγγραφείς επιλέγουν ή τροποποιούν πραγματικά γεγονότα, χάριν εντυπώσεων ή σκοπιμοτήτων[52]. Η αμφιβολία και η διττότητα παρουσιάζονται εντυπωσιακά με τη διπλή εκδοχή που ο συγγραφέας δίνει σε σκηνές όπου δεν υπήρχαν μάρτυρες. Έτσι έχουμε ομιλία του Brezhnev, τύπου Πράβδα, και αμέσως μετά μας τον εμφανίζει, στο ίδιο μέρος, να μιλά σαν γκάνγκστερ. Τελικά, αυτό που κάνει το έργο περισσότερο play και λιγότερο ντοκιμαντέρ είναι η προσωπική άποψη για την Ιστορία και η αισθητική του.

Το κείμενο έχει όλα τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ενός θεατρικού έργου, ενώ ο ρυθμός του είναι κινηματογραφικός. Χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, που παραπέμπουν σε θεατρικές πράξεις και σε 122 σύντομες σκηνές, με το χώρο και τον χρόνο να αναφέρονται συστηματικά. Η κατάτμηση του δίνει νεύρο και ενδιαφέρον, ενώ υποχρεώνει το θεατή να ανασυνθέσει μόνος του όλη την ιστορία. Η ματιά του παραλήπτη είναι αυτή που θα κρίνει αν πρόκειται για θέατρο-ντοκιμαντέρ, για θέατρο-ντοκουμέντο, για τηλεοπτικό θέατρο ή για τηλεοπτική ταινία με στοιχεία δράματος.

σσ. 189-203.

[51] M. Gussaw: *Conversations with Stoppard*, Nick Hern BooksLtd, London 1995, στο πρόγραμμα της παράστασης *Αρκαδία* από το ΚΘΒΕ (2004), μτφ. Σ. Λίτσα, σ. 45.

[52] Βλ. A. Jenkins, ό.π., σσ. 116-117, M. Billington, ό.π., σσ. 160-161.

Ίσως αξίζει να αναρωτηθούμε αν αυτό το θέατρο που γράφτηκε για την τηλεόραση έχει θεατρικότητα[53]. Η Véronique Stenberg διακρίνει δύο θεατρικότητες, της *στιγμής* και της *διάρκειας*. Η πρώτη είναι άμεση, στηρίζεται στην ένταση και στην εντύπωση που μπορεί να προκληθεί από μια μπαστουνιά στη φάρσα μέχρι τη βαριά μπεκετική σιωπή, οτιδήποτε μπορεί να περάσει από τη σκηνή στην πλατεία. Στην κωμωδία η ένταση συντηρείται από τη διακοπή και τις παύσεις, ενώ στην τραγωδία οφείλει να είναι αδιάλειπτη. Η δεύτερη θεατρικότητα αφορά στο σύνολο του έργου, στη διαχείριση των εντάσεων και των συναισθημάτων και είναι κυρίως αισθητική[54]. Στο τηλεοπτικό του θέατρο ο Beckett –όπως και στο σύνολο του θεατρικού του έργου– χειρίζεται και τις δύο. Υπάρχει ένα συνεχές ρεύμα εντάσεων που διαπερνά την οθόνη και φθάνει στον τηλεθεατή, προσδίδοντας στο έργο ιδιαιτερότητα και έναν προσωπικό χαρακτήρα. Στον Stoppard θα διακρίναμε μόνο τη θεατρικότητα της *στιγμής*, διακοπτόμενη, με τέμπο και εναλλασσόμενες εντυπώσεις. Και στα δύο έργα, ο συγγραφέας παίζει με την έκπληξη, τη διπλή ή πολλαπλή όψη της αλήθειας και της πραγματικότητας.

Μπορεί το θέατρο και η τηλεόραση να έχουν, σε μεγάλο βαθμό, διαφορετικούς κώδικες, να χρησιμοποιούν άλλες τεχνικές, να απαιτούν άλλο χειρισμό τόσο του πομπού όσο και του δέκτη, όμως στόχος της «παράστασης», και στα δύο μέσα, οφείλει να είναι, και είναι η ενεργοποίηση, η ψυχαγωγία, η καλλιέργεια και η γοητεία του κοινού, μέσω της φωνής, της κίνησης και της υποκριτικής.[55] Αλλά, όσο κι αν τιμά την τηλεόραση να ασχολείται μαζί της το θέατρο, θα ήταν άδικο να παραβλέπαμε πως το όφελος είναι αμοιβαίο. Τα θεατρικά έργα που γράφονται για τη μικρή οθόνη, ή απλώς προβάλλονται σ' αυτήν, είναι τέχνη που αναβαθμίζει την τηλεόραση, πλουτίζει το θέατρο, και στην καλύτερη περίπτωση, μετατρέπει τους τηλεθεατές σε θεατές, μετακινώντας τους στις θεατρικές αίθουσες.

[53] Οι ορισμοί και οι απόψεις για τη θεατρικότητα είναι πολλοί και συχνά αντικρουόμενοι. Δεν έχουμε, δυστυχώς, τη δυνατότητα σ' αυτό το άρθρο να τους αναφέρουμε, πόσο μάλλον να τους αναπτύξουμε.

[54] Βλ. V. Stenberg: "Théâtre et théâtralité: une fausse tautologie" στον τόμο: Anne Larue (éd.): *Théâtralité et Genres Littéraires*, La Licorne UFR, Poitiers 1996, σσ. 51-61.

[55] Οι στόχοι αναφέρονται στο Α. Σιβετίδου: «Θέατρο της ακοής...», ό.π., σσ. 1, 4.