ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

ΤΟ ΔΙΑΚΥΒΕΥΜΑ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΟΨΙΜΗ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ

Ένας δομικός ορισμός της σκηνοθεσίας, που περιλαμβάνει το υλικό, τη γενική μέθοδο και τον σκοπό της, είναι αυτός που δίνει ο Jean Caune: πρόκειται για «μια σημαίνουσα αισθητική πρακτική που μετασχηματίζει καθορισμένα υλικά (κείμενο, χώρο, σώμα, φωνή...) σε μια προσδιορισμένη μορφή, με σκοπό να δημιουργήσει αισθητές σχέσεις και νοηματικές εντυπώσεις μεταξύ σκηνής και θεατών, συγκεντρωμένων σε κάποιον χώρο, για κάποιον χρόνο»[1].Μολονότι ο ορισμός αυτός είναι σαφής και ακριβής, δεν μπορεί να φτάσει σε εκείνον τον βαθμό αυστηρότητας που θα μας επέτρεπε να ορίσουμε ένα ενιαίο σκηνοθετικό πεδίο και να μιλήσουμε για «τη» σκηνοθεσία και όχι για σκηνοθεσίες, (κατά τον τρόπο που μιλούμε για τις θεωρίες και όχι για τη θεωρία ή για τις ιστορίες και όχι για την ιστορία), και που θα απέκλειε τις «σκηνοθεσίες» που συναντούμε στην καθημερινή ζωή και αφορούν σε πλείστες όσες δραστηριότητες, ατομικές και συλλογικές: η σκηνοθεσία του υφισταμένου προς τον προϊστάμενο, του ερωτευμένου προς το αγαπημένο πρόσωπο, ακόμα και του ομιλητή σε ένα συνέδριο, προς το ακροατήριό του. Η μόνη ασφαλιστική δικλείδα θα μπορούσε να είναι ο προσδιορισμός «*αισθητική* πρακτική», αλλά η εντυπωσιακή επέκταση της έννοιας της αισθητικής σε όλους σχεδόν τους τομείς απειλεί να ακυρώσει το ιδιαίτερο νόημά της.

Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Η διεύρυνση του σημασιολογικού πεδίου του θεάτρου σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής ζωής και ο εντοπισμός εστιών παραστασιμότητας σε κάθε δραστηριότητα που λαμβάνει χώρα εκτός θεατρικής σκηνής, stricto sensu,[2] έχουν μετατρέψει αναπόφευκτα τη σκηνοθεσία σε μία mot-valise, μία λέξη ή ένα νοητικό σχήμα που ταξιδεύει σχεδόν παντού σε διαφορετικές περιοχές της θεωρητικής αναζήτησης και σε ποικίλους χώρους της κοινωνικής εμπειρίας. Από τη σκηνοθεσία της προσωπικής ταυτότητας ενώπιον του άλλου (performing self) μέχρι τη σκηνοθετημένη προσήνεια και ευφράδεια των πολιτικών στα τηλεοπτικά debates, διανοίγεται ένας τεράστιος «θεατρικός» κόσμος, όπου η έκθεση στο βλέμμα του άλλου συνιστά τον αποχρώντα λόγο της κοινωνικής ύπαρξης. Για να εκτεθεί κάτι όμως σύμφωνα με μία συγκεκριμένη πλαισίωση πρέπει να σκηνοθετηθεί έτσι ώστε είτε να καταναλωθεί ως οπτικό αντικείμενο, που υποκαθιστά σταδιακά τον κόσμο είτε να ερμηνευθεί ως μία συνειδητή παράσταση του εγώ προς τον άλλον. Και στις δύο εκδοχές έχουμε μία θεατροποίηση της ζωής. Στην πρώτη όμως, η θεατροποίηση τείνει να εξαλείψει την άμεση αίσθηση του κόσμου: αν όλα θεατροποιούνται, σε τι συνίσταται τότε το θέατρο;[3] Στη δεύτερη εκδοχή, η θεατρικότητα των διυποκειμενικών σχέσεων εκβάλλει σε μία διαλεκτική της ταυτότητας

[1] Jean Caune: *La dramatisation*, edition des Cahiers Théârte Louvain, Louvain 1981, σ. 230.

[2] Γιώργος Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σσ. 159-193.

[3] Regis Debray: «La juste mise en scène», Colloque International de Rennes: *Mises en scène du monde*, Les solitaires intempestifs, Besançon 2005, (σσ. 29-37), σ. 32.

και της διαφοράς, του φαίνεσθαι και του είναι: είμαι αυτό που δεν είμαι και δεν είμαι αυτό που είμαι. Η μεταμφίεση και η ενσάρκωση ενός άλλου υποκειμένου εκφράζουν το όριο αυτής της διαλεκτικής. Η παρουσία μου εγγράφει στο παρόν μία απουσία που δεν μπορεί να καθοριστεί, καθώς ολισθαίνει και διαφεύγει συνεχώς. Την απουσία αυτή ο Sartre την ονομάζει μηδέν και ο Καστοριάδης ριζικό φαντασιακό. Όπως και αν την ονομάσουμε, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι αντιπροσωπεύει την ουτοπία της δημιουργικής έκρηξης, στην οποία ο άνθρωπος μπορεί ακόμα να πιστεύει.[4]

Το διακύβευμα της σκηνοθεσίας ως μηχανισμού αναπαράστασης του κόσμου μέσω της δύναμης της μεταφοράς συνυφαίνεται βεβαίως με ένα πλήθος ζητημάτων που αφορούν στην αναπαραστασιμότητα του κόσμου και της γνώσης αυτού του κόσμου και που απλώνονται από τα επιστημονικά προτάγματα του θετικισμού και τα καλλιτεχνικά μορφώματα του νατουραλισμού και του ρεαλισμού μέχρι και τις δομές της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας, οι οποίες αναπαριστούν κατά συνθήκη το πολιτικό δυναμικό του κοινωνικού συνόλου. Γνωρίζουμε την κριτική που ασκήθηκε στα θετικιστικά μοντέλα από την μπερξονική φιλοσοφία και εφ' εξής, στην αισθητική αναπαράσταση ήδη από τη νιτσεϊκή *Χαρούμενη γνώση* και στην αντιπροσωπευτική δημοκρατία από τον πολίτη της Γενεύης Rousseau, τον Marx, τον Sartre, τον Καστοριάδη ή τον Pierre Bourdieu, για να αναφέρω μόνο κάποιες ξεχωριστές περιπτώσεις του πολιτικού στοχασμού της νεωτερικότητας. Γνωρίζουμε όμως επίσης ότι η θεατρική μεταφορά, άρα και η εκτεταμένη χρήση της έννοιας της σκηνοθεσίας, δεν περιστέλλονται από τις επιμέρους κριτικές, όσο σφοδρές και αν είναι αυτές ενίοτε. Θα πρέπει λοιπόν να συμπορευθούμε με αυτές και να προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε, όσο πιο στενά μπορούμε, την έννοια της θεατρικής σκηνοθεσίας στη φάση της όψιμης νεωτερικότητας που διάγουμε σήμερα.

ΜΙΑ ΠΟΛΥΜΟΡΦΗ ΤΕΧΝΗ

Η σκηνοθεσία είναι αφ' ενός το σύνολο των μέσων σκηνικής ερμηνείας και αφ' ετέρου η δραστηριότητα συναρμογής ή σύνθεσής τους·[5] είναι ταυτόχρονα διαδικασία και αποτέλεσμα μέθοδος και ολοκλήρωμα, στρατηγική και απόληξη σε κάποιο αισθητικό (ή μη) μόρφωμα. Ο σκηνοθέτης είναι ο ρυθμιστής της διαδικασίας και αυτός που υπογράφει το τελικό της προϊόν. Όσο και αν οι δύο έννοιες δεν είναι ταυτόσημες, (δεδομένου ότι ο σκηνοθέτης πρωτοεμφανίζεται στο λεξιλόγιο το 1820 ως ο ρυθμιστής, ο υπεύθυνος για τη διάταξη της παράστασης,[6] ενώ η λειτουργία της σκηνοθεσίας ανάγει τις ρίζες της στην αρχαία ελληνική χορο-

[4] Πρβλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Η φιλοσοφική σημασία του θεάτρου στην παιδεία του 21ου αιώνα: Σκέψεις και υποθέσεις με αφορμή τον Evreinov και τον Καστοριάδη», στο βιβλίο του *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 559-571.

[5] A.Veinstein: *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris 1955, σ. 7.

[6] A.Veinstein: *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, ό. π., σ. 9. Για τη σταδιακή ανάδυση και αποκρυστάλλωση της λειτουργίας και της τέχνης του σκηνοθέτη στην Ευρώπη βλ. ενδεικτικά Max Grube: *The story of the Meininger*, University of Miami Press, Florida 1963, John Osborne: «From political to cultural despotism: The nature of the Saxe-Meinigen aesthetics», *Theatre Quarterly* V, 17, 1975, σσ. 40-54, Helen Krich Chinoy: «The emergence of the director», στο Toby Cole-H.C. Chinoy (eds): *Directors on directing. A source book of the modern theatre*, Allyn & Bacon, New York 1963, σσ. 1-77, Marie-Antoinette Allevy: *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Droz, Genève 1976 ([1]1938), Jean-Jacques Roubine: *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, P.U.F., Paris 1980, Ann Marie Koller: *The theater duke: Georg*

διδασκαλία), από μία ιστορική στιγμή και εξής διαχέεται η μία στο πεδίο της άλλης, καθώς ο φορέας αντλεί από τη λειτουργία και η λειτουργία ενεργοποιείται μέσω του έργου του φορέα. Χρονικά η στιγμή αυτή δεν είναι ακριβώς εντοπίσιμη, θεωρητικά όμως πρέπει να συνδέεται με το βαγνεριανό gesamptkunstwerke, το ολικό και ενιαίο έργο τέχνης που εκπροσωπείται στην παράσταση της όπερας και του θεάτρου.[7] Η σκηνοθεσία προκύπτει από τη σύλληψη της θεατρικής πραγματικότητας ως ολότητας και ο σκηνοθέτης αποτελεί στην πράξη τον εγγυητή του αντίστοιχου οράματος και της προσπάθειας πραγματοποίησής του. Αν, με άλλα λόγια, το θέατρο συνιστά ένα ολικό και ενιαίο έργο τέχνης, χρειάζεται, όπως έλεγε ο Gordon Craig, μια ενιαία σκέψη για να το κατευθύνει, μια σκέψη που να γνωρίζει το όλον και τα επιμέρους, καθώς και τις συστηματικές σχέσεις τους επί σκηνής, να ρυθμίζει και να συντονίζει την ανάπτυξή τους. Η γνώση, επομένως, αποτελεί συνιστώσα της σκηνοθεσίας,[8] ως προϋπόθεση, αλλά και ως στόχευσή της.

Η γνώση εδώ σχετίζεται με την τάξη, τον *κόσμο* έναντι του χάους.[9] Η σκηνοθεσία επιχειρεί ένα πέρασμα από το χάος της φαντασίας στον *κόσμο*, δηλαδή στην τάξη της συγκεκριμένης σκηνής: «σκηνοθετώ» σημαίνει αναπόφευκτα και «ταξι-θετώ», επιλέγοντας από ένα μεγάλο πλήθος δυνατοτήτων, που μου προσφέρει το θεατρικό έργο, εκείνες που αρμόζουν καλύτερα να συγκεκριμενοποιηθούν και να ενεργοποιηθούν στο εκάστοτε παρόν μέσω του δικού μου οράματος του κόσμου, που είναι συνάμα ουτοπικό και πραγματικό. Η ταξιθεσία αυτή ισοδυναμεί με την οργάνωση και τη νομή της εμπειρίας του αισθητού και του νοητού.

Παρά τις επιβραδύνσεις που συχνά αντιτάσσει η ιστορία στα νέα καλλιτεχνικά μορφώματα και παρά τις συναφείς αντιστάσεις πολλών καλλιτεχνών, η σκηνοθεσία κέρδισε πολύ γρήγορα την εκτίμηση του θεατρικού κόσμου με τις οριζόντιες αναγνώσεις της και ακολούθησε στη συνέχεια ποικίλες ερμηνευτικές και δημιουργικές κατευθύνσεις: στην αρχή μεσολαβώντας ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση, έτσι ώστε και οι δύο πόλοι να καθορίζονται αμοιβαία και να εκφράζονται ο ένας μέσω του άλλου,[10] ως χωροποίηση δηλαδή αυτού που ο δραματουργός εγγράφει στη χρονική μόνο διάσταση,[11] με σεβασμό απέναντι στο αρχικό κείμενο, όπως συνέβη με τις σκηνοθεσίες του Jean Vilar στη δεκαετία του 1950. Αργότερα η σκηνοθεσία προέβη σε αποκαλύψεις των ιδεολογικών και αισθητικών μηχανισμών των κειμένων και των παραστάσεών τους με «κοινωνιολογικές» σκηνικές ερμηνείες,[12] όπως αυτές του Giorgio Strehler του Roger Planchon ή του Jean-Pierre Vincent· αναζήτησε πολλαπλά νοήματα με αποστασιοποιημένες και κριτικές επαναναγνώσεις και με χρήση των σημαινουσών πρακτικών, που επιτρέπουν στον θεατή να κάνει διαφορετικούς «χειρισμούς» του σκηνικού κειμένου[13] ή με αποδομητικές τεχνικές που αποδιαρθρώνουν την επιφανεια-

II of Saxe Meiningen and the German Stage, Stanford University Press, California 1984, R. Pignarre: *Histoire de la mise en scène*, P.U.F., Paris 1993.

[7] Richard Wagner: «Μουσική του μέλλοντος: Η ενότητα των τεχνών στο θέατρο», *Θέατρο* 12, 1963, σσ. 9-24.

[8] J.-M. Piemme: *Le souffleur inquiet. Alternatives théâtrales* 20-21, Ateliers des Arts, Bruxelles 1984, σ. 67.

[9] Παραθέτω τα λόγια του Bernard Stiegler από το Colloque International de Rennes: *Mises en scène du monde*, (σσ. 90-104), σ. 101: «Το γεγονός ότι ο Θεός είναι νεκρός δεν μας δίνει το δικαίωμα να λέμε ότι και ο διάβολος είναι νεκρός. Φαίνεται πως είναι πιο ζωντανός από ποτέ, ως δύναμη του χάους. Όμως η σκηνοθεσία είναι πάντα σκηνοθεσία μίας μάχης ανάμεσα σε αυτές τις δύο διαστάσεις: στην τάξη ή τον κόσμο και στο χάος».

[10] Bernard Dort: *Théâtre réel*, Seuil, Paris 1971, σσ. 55-56.

[11] Adolph Appia: *Texts on theatre*, Routledge, London 1993, σ. 114.

[12] Antoine Vitez: *Écrits I. L' école*, POL, Paris 1994, σ. 147.

[13] Alfred Simon: *Le théâtre à bout de souffle*, Seuil, Paris 1979, σσ. 42-56.

κή νοηματική συγκρότηση των έργων και αποκαλύπτουν πολυφωνικές και διαλογικές ενότητες, όπως είναι το θέατρο του Antoine Vitez. Σταδιακά προχώρησε από μία λογοκεντρική και κειμενοκεντρική σε μία πιο σύνθετη και πολύπλευρη θεώρηση της θεατρικής πράξης πότε κατακερματίζοντας τα αρχικά κείμενα, πότε υποθάλποντας νέες δραματουργίες, ανοιχτές στις σκηνοθεσίες και στις ενδεχόμενες ερμηνείες των θεατών και πότε συγκροτώντας μιαν οπτική ή και ακουστική γραμματική, ένα παρα-κείμενο,[14] μία αυτοτελή σκηνική γραφή, την οποία υποστήριξαν πολλοί σκηνοθέτες, όπως ο Richard Foreman, ο Jon Fosse, η Ariane Mnouchkine κ.ά.

Μέσα από όλους αυτούς του ιστορικούς και αισθητικούς μαιάνδρους, τροποποιήσεων, ανακατατάξεων και αναπροσδιορισμών, ο σκηνοθέτης μπορεί να θεωρηθεί ως ένας ενορχηστρωτής νοηματικών πλεγμάτων και χωροχρονικών στιβάδων. Εν-τοπίζει και εν-χρονίζει έναν ρευστό μυθοπλαστικό σύμπαν. Ο εντοπισμός και ο εγχρονισμός συμβάλλουν στην εξήγηση και την ερμηνεία ενός κειμένου με το γεφύρωμα ανάμεσα σε μία πρωταρχική πρόσληψή του, που είναι συνήθως αόριστη και δυσπρόσιτη (λόγω του ότι οι παρελθούσες θεατρικές παραστάσεις ως ενικά φαινόμενα αφήνουν μόνο ίχνη και έμμεσα στοιχεία στους μεταγενέστερους)[15] και στην εκάστοτε επιχειρούμενη σύγχρονη πρόσληψή του. Εξαιρώντας τις περιπτώσεις όπου η σκηνοθεσία σκοπεύει στον περιορισμό, στη συσκότιση ή στον αποκλεισμό των σχέσεων ανάμεσα στις δύο αυτές προσλήψεις, οι μέθοδοι ποικίλουν από την απλή εστίαση σε ορισμένες πλευρές των κειμένων μέχρι και την ολοσχερή αποδόμησή τους, με πολλές ενδιάμεσες διαβαθμίσεις. Δύο από τις πιο σημαντικές είναι η επικαιροποίηση και η ιστορικοποίηση. Σύμφωνα με την πρώτη, επιχειρείται ο εκσυγχρονισμός του κειμένου μέσω επιλογής ή κατασκευής ενός νεώτερου ιστορικού και κοινωνικού περιβάλλοντος, μέσα στο οποίο συνδέονται οι παλαιότερες θεατρικές μορφές με οικείες καταστάσεις και αναγνωρίσιμες σχέσεις για τους σύγχρονους αποδέκτες. Η ιστορικοποίηση, από την άλλη μεριά, στηρίζεται στα κοινωνικά, ιστορικά και θεατρικά στοιχεία των κειμένων και διατηρεί τις αποστάσεις του σύγχρονου θεατή από αυτά, επιζητώντας την κριτική αντιμετώπιση της σύγχρονης κατάστασης. Η μπρεχτική αποστασιοποίηση, που υφέρπει συνήθως στη μέθοδο αυτήν, δεν στοχεύει στην ανασύσταση του παρελθόντος, αλλά σε μια συνειδησιακή εγρήγορση ενώπιον των προβλημάτων του παρόντος. Τόσο η επικαιροποίηση, όσο και η ιστορικοποίηση, με διαφορετικές μεθοδεύσεις η κάθε μία, ερείδονται στις αντιστοιχίες των εποχών και στοχεύουν στην ανάδειξη, αν όχι μιας συμπαγούς condition humaine, τουλάχιστον της διαχρονικότητας των ανθρώπινων προβλημάτων. Λανθάνει, με άλλα λόγια, μια φιλοσοφική θεώρηση του ιστορικού χρόνου ως αδιάλειπτου γίγνεσθαι, αλλά και ως εξέλιξης που διατηρεί σταθερές ορισμένες δομές, οι οποίες γίνονται αντιληπτές μέσω αναλογιών και αντιστοιχιών. Η επικαιροποίηση τείνει να κατανοήσει το παρελθόν μέσω του παρόντος· αντιστρόφως, η ιστορικοποίηση τείνει να κατανοήσει το παρόν μέσω του παρελθόντος. Και με τις δύο διευθύνσεις επιβεβαιώνεται ένας διαχρονικός ιστός που διατρέχει τον ανθρώπινο χρόνο.

Η ίδια παρατήρηση ισχύει όμως και για άλλες σκηνοθετικές σχολές, τάσεις ή επιμέρους διαβήματα. Σύμφωνα με το μοντέλο του Στανισλάβσκι λ.χ. ο σκηνοθέτης διδάσκει στον ηθοποιό τη βιωματική συμμετοχή στον ρόλο και προσπαθεί να αποκαλύψει το ασυνείδητο στρώ-

[14] Κατά την Beatrice Picon-Vallin στην ανακοίνωσή της στο Colloque International de Rennes: *Mises en scène du monde*, ό. π., (σσ. 107-120), σ. 116.

[15] Για το θέμα αυτό βλ. τα κεφάλαια «Το ελάχιστο κείμενο της παράστασης και τα διακειμενικά πλέγματα» και «Σταυροδρόμια στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου» στο Γιώργος Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεά-*

μα του έργου, μέσα από ένα υπο-κείμενο (sub-text), παράλληλο προς το κείμενο που εκφέρουν τα δραματικά πρόσωπα. Τόσο η συμμετοχή στον ρόλο, όσο και η ανάσυρση του υποκειμένου ενώπιον ενός σύγχρονου κοινού προϋποθέτουν αυτόν τον διαχρονικό ιστό που νοηματοδοτεί τα ψυχικά περιεχόμενα από το τότε στο τώρα. Ένα ακόμα παράδειγμα μπορούμε να αντλήσουμε από τη μέθοδο του κειμενικού montage, κατά την οποία περισσότερα του ενός δράματα συρράπτονται ή συνυφαίνονται σε μία ευρύτερη δραματουργική ενότητα βάσει ενός θεματικού άξονα συνηθέστερα ή, πιο σπάνια, μιας υφολογικής παραμέτρου. Και εδώ εξυπακούεται μια ενιαία χρονική ζώνη, όπου εκδηλώνονται διαχρονικές αναφορές: ένας θεματικός άξονας και μία επαναλαμβανόμενη υφολογική παράμετρος, με τις διαθλάσεις των νοημάτων και τις αλλοιώσεις των μορφών, με τους αναχρονισμούς και τις μεταφορές τους, μπορούν να διατρέχουν διαφορετικές εποχές και ερμηνευτικές κοινότητες. Η τέχνη του θεάτρου βεβαίως ορίζεται γενικά στη βάση της ενικότητας, της παροντικότητας και της ενθαδικότητας,[16] αλλά ειδικότερα το έργο της σκηνοθεσίας προσεγγίζεται καλύτερα με όρους της διαχρονίας. «Σκηνοθετώ», σημαίνει υπό το πρίσμα αυτό ρίζωμα στο παρόν και ταλάντωση στον χρόνο.

ΝΕΕΣ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ

Οι προοπτικές της σύγχρονης σκηνοθεσίας διαμορφώνονται με τους όρους της πληροφορικής και των νέων τεχνολογιών, αλλά και με τη σκηνική διερεύνηση και εφαρμογή ερευνητικών δεδομένων και θεωρητικών προταγμάτων, όπως επίσης και παλαιότερων καλλιτεχνικών εγχειρημάτων.

Η πληροφορική μπορεί να επηρεάσει αποφασιστικά τις εξελίξεις με τον ηλεκτρονικό σχεδιασμό των σκηνικών και των κοστουμιών, με τον αυστηρό έλεγχο των φωτισμών, της μουσικής και των ήχων, με την παροχή μοντέλων μεγάλης ακριβείας κατάτμησης του σκηνικού χρόνου, των κινήσεων και των χειρονομιών, κ.ο.κ. Σκηνοθέτες όπως ο Robert Wilson ή ο Robert Lepage και σκηνογράφοι όπως ο Erich Wonder, αποδεικνύουν του λόγου το αληθές. Οι δυνατότητες δεν είναι απλώς μεγάλες, είναι ερεθιστικές, εάν σκεφτεί κανείς ότι μπορούν να γεννηθούν νέες θεατρικότητες, νέοι συσχετισμοί και νέες αντιλήψεις, όταν λ.χ. οι αθέατοι χώροι γίνονται παράλληλα θεατοί, όταν παραστάσεις που γίνονται στην άλλη άκρη του πλανήτη μπορούν να ενσωματώνονται παράλληλα σε μία άλλη παράσταση μέσω διαδικτύου on line. Οι νέες τεχνολογίες, τα video wall, τα laser ολογραφήματα, τα monitors, οι οθόνες προβολής, οι κάμερες, οι δορυφορικές συνδέσεις μπορούν να ανατρέψουν τις χρονικές και χωρικές προδηλότητες, να ρευστοποιήσουν την ανθρώπινη παρουσία, με δυο λόγια να σχετικοποιήσουν την πραγματικότητα, πολλαπλασιάζοντάς την σε ένα νέο εικονικό σύμπαν, μεταφέροντάς την παντού και πουθενά.[17]

Τα ερευνητικά δεδομένα των επιστημών, όπως η λαογραφία, η εθνολογία και η ανθρωπολογία, η ιστορία ή η ψυχανάλυση προσφέρουν στη σκηνοθεσία καθ' όλο το δεύτερο ήμι-

τρου, ό. π., με την αντίστοιχη βιβλιογραφία.

[16] Τα χαρακτηριστικά αυτά συζητούνται ποικιλοτρόπως στο Γιώργος Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας*, ό. π.

[17] Alice Rayner: «Everywhere and nowhere: Theatre in cyberspace», στο Michal Kobialka (ed.): *Of borders and thresholds. Theatre history: Practice and theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 1999, σσ. 278-302.

συ του εικοστού αιώνα ενδιαφέροντα μοντέλα σκέψης, ερμηνευτικά πλαίσια και υποθέσεις εργασίας που λειτούργησαν και λειτουργούν ακόμα ως βάσεις για διάφορα σκηνικά εγχειρήματα. Οι «αρχαιολογικές» ανασυστάσεις θεατρικών γεγονότων με πειραματικό χαρακτήρα και με σκοπό την ακριβέστερη ιστορική (και όχι αναγκαία καλλιτεχνική) προσέγγιση πιθανών παραστάσεων παλαιών έργων, ριζωμένων στο απώτερο παρελθόν, προσφέρουν ένα δείγμα ανάκτησης του ιστορικού παρελθόντος ή έστω ορισμένων πτυχών του. Οι ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις, παρά τη μονομέρεια που ενίοτε τους προσάπτουν, διανοίγουν ενδιαφέρουσες ερμηνευτικές οδούς προς την «άλλη σκηνή», τον σκηνοθετημένο χώρο του ασυνειδήτου.[18] Οι μελέτες του ανθρωπολόγου Victor Turner[19] λ.χ., που διαβάζει τον Arnold van Gennep,[20] και αργότερα του Richard Schechner, ο οποίος δοκιμάζει τις θεωρίες του στη σκηνή και μεταφέρει τα σκηνικά του πορίσματα στις θεωρίες του,[21] δημιούργησαν στην Αμερική μια ιδιαίτερη σκηνοθετική παράδοση με ερευνητικούς προσανατολισμούς γύρω από τα δρώμενα και τις τελετουργίες.[22] Αντίστοιχη πορεία εμφανίζεται και στην ευρωπαϊκή ήπειρο με τον Grotowski, τον Eugenio Barba και τους «μαθητές» τους. Σε όλον τον εικοστό αιώνα, αλλά ακόμα και σήμερα είναι πολλές οι παραστάσεις που εμπνέονται από τις λαογραφικές, ανθρωπολογικές και εθνογραφικές έρευνες και σηματοδοτούν μιαν επιστροφή (ή μιαν αναθεώρηση των εικόνων που βρίσκουν) στις τοπικές παραδόσεις και στα εναπομείναντα ίχνη του λαϊκού πολιτισμού. Όλες αυτές οι προσπάθειες ενέχουν μια θεατρική χειρονομία ανθρωπολογικού τύπου και εντάσσονται στη γενικότερη σήμερα τάση επανατελετουργοποίησης (reritualization) του θεάτρου, που εκδηλώνεται με την αξιοποίηση των συλλογικών βιωμάτων, των συμβολικών μορφών και των επαναφερόμενων συμπεριφορών (restored behavior) που απαντώνται στα έθιμα και τις τελετουργίες του λαϊκού πολιτισμού, ιδίως δε στο λαϊκό θέατρο.[23]

Από την άλλη μεριά διάφοροι κλάδοι της φιλοσοφίας (ερμηνευτική, φαινομενολογία, δομισμός και μεταδομισμός, προσφάτως δε και η αναλυτική σχολή),[24] η θεωρία της λογοτε-

[18] Jean-François Lyotard: «The Unconscious as Mise-en-Scène», στο M. Benamou-Ch. Caramello (eds): *Performance in postmodern culture*, University of Wisconsin-Coda Press, Madison 1977, σσ. 87-98, Octave Mannoni: *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Seuil, Paris 1985, Yves Thoret: *La théâtralité: Étude freudienne*, Dunod, Paris 1993.

[19] Βλ. ενδεικτικά *Drama, fields and metaphors: Symbolic actions in human society*, Cornell University Press, Ithaca & London 1975, *From ritual to theatre: The human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982, καθώς και το μεταγενέστερο άρθρο του «Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?», στο R. Schechner-W. Appel (eds): *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge University Press, Cambrdge 1991, σσ. 8-18.

[20] Κυρίως το διάσημο βιβλίο του *Les rites des passages*, Picard, Paris 1981 (¹1909).

[21] Ενδεικτικά: *Between theater and anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, *Performance theory*, Routledge, London & New York 1988, *The future of ritual. Writings on culture and performance*, Routledge, London 1993, *Performance studies. An introduction*, Routledge, London & New York 2003.

[22] Πρόκειται για τη μία από τις δύο ισχυρές «σχολές» μελέτης των παραστάσεων στην Αμερική, την «ανατολική», με κέντρο το New York University, που διαφοροποιείται από τη «μεσοδυτική σχολή», με κέντρο το Northwestern University. Βλ. Jon McKenzie: *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London & New York 2001, σ. 47.

[23] Η σχετική βιβλιογραφία είναι ανοικονόμητη. Για το ελληνικό κοινό θα πρότεινα οπωσδήποτε το βιβλίο του Βάλτερ Πούχνερ: *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, *Λαογραφία*, Παράρτημα 9, Αθήνα 1985, με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία.

[24] Ένα αντιπροσωπευτικό πανόραμα των σήγχρονων φιλοσοφικών θεμάτων σχετικά με το θέατρο παρέχει το βιβλίο των David Krasner-David Z. Saltz (eds): *Staging philosophy. Intersections of theater, Performance*

χνίας, η σημειολογία, η θεωρία της διαλογικότητας (και η επεξεργασμένη μορφή της από την Julia Kristeva[25]) και του καρναβαλικού στοιχείου από τον Bakhtine[26] ή η θεωρία των ομιλιακών πράξεων του Austin εμπλουτίζουν σημαντικά τους θεωρητικούς ορίζοντες της σύγχρονης σκηνοθεσίας, προ(σ)καλώντας σε νέες διερευνήσεις. Βεβαίως σήμερα οι σκηνοθέτες δύσκολα θα υιοθετούσαν αυτούσια τα προτάγματα κάποιας θεωρητικής σχολής είτε αυτή υπάγεται στις γυναικείες και τις μετα-αποικιοκρατικές είτε στις διαπολιτισμικές σπουδές, όμως οι θεωρίες παρεισφρέουν αναπόφευκτα στη σκηνή και, αν δεν κατευθύνουν, τουλάχιστον επηρεάζουν τις κινήσεις της σκηνοθετικής μαγκέτας.

Τα παλαιότερα καλλιτεχνικά εγχειρήματα αποτελούν για τους σύγχρονους σκηνοθέτες μια εύλογη δεξαμενή εικόνων, παραστάσεων, ιδεών και σχέσεων. Ζωγραφικοί πίνακες ενσαρκώνονται επί σκηνής (ως tablaux vivants ή ως ενσωματωμένα στη δράση σταθερά οπτικά σημεία), ή επηρεάζουν με την αισθητική τους όλη την παράσταση· εικαστικοί καλλιτέχνες που ενεργούν οι ίδιοι ως σκηνοθέτες ή ενσωματώνονται ενεργά στη θεατρική ομάδα· χορογράφοι, όπως η Pina Bauch, που αναζητούν πρωτίστως έναν χώρο σωματικής δράσης, έναν σωματικό χώρο ή ένα σώμα-θέατρο· σκηνοθέτες, όπως ο Christoph Marthaler και συγκροτήματα, όπως το Théâtre de Complicité, που επιδιώκουν την αποδιάρθρωση της ιεραρχίας μεταξύ γλωσσικών και σωματικών σημείων με βάση την αισθητική του σύγχρονου χορού και μετά επενδύουν τη σκηνή, καθιστώντας την εργαστήριο της κίνησης και της χειρονομίας και μετατρέποντας το έδαφός της σε μια ψυχική και πολιτική οντότητα· πολιτική οντότητα που, όπως φαίνεται στις σκηνοθεσίες του Frank Castorf στη Volksbühne του Βερολίνου, αντιστοιχεί στην αναζήτηση της προσωπικής κατάστασης στο εδώ και τώρα της παράστασης και στον συσχετισμό της με τις ευρύτερες ιστορικές συνθήκες· ποιητικά εδάφια και αφηγηματικά αποσπάσματα που μέσω του montage συνδέονται με τον σκηνικό λόγο· προβολή κινηματογραφικών séquences ή μεμονομένων πλάνων που κερματίζουν ή πολλαπλασιάζουν τη σκηνική αφήγηση σε πολλαπλούς χώρους και χρόνους· φωτογραφικά και μουσικά clichés συνδυάζονται με φωτιστικά instantanés· προκλητικά ηχητικά πλαίσια επενδύουν καλειδοσκοπικούς χρωματισμούς και σωματικούς κραδασμούς, για να σχηματίσουν από κοινού ή ξεχωριστά ένα χαλαρό ensemblage παράδοξων μορφών· αστικά, μη θεατρικά περιβάλλοντα, θεατροποιούνται, δρόμοι, πλατείες και γειτονιές μετατρέπονται σε σκηνές, (λ.χ. τον Φεβρουάριο στη Βενετία διάφορες θεατρικές ομάδες μεταμορφώνουν ολόκληρες γειτονιές σε σκηνοθετημένα εδάφη θεατρικής δράσης), ενώ, κατά την παράδοση των τελετών και των γιορτών της Γαλλικής Επανάστασης[27] ή της μετεπαναστατικής σκηνοθεσίας της κατάληψης των Χειμερινών Ανακτόρων στη Ρωσία το 1920 από τον N. Evreivov (*The Storming of the Winter Palace*), φυσικά τοπία σκηνοθετούνται, προσφέροντας όχι μόνο μιαν αυθεντική σκηνογραφική υποδομή, αλλά και μια γνήσια οικολογική διάσταση στα καλλιτεχνικά σχέδια. Η φύση, ως έννοια, αλλά και ως πραγματικότητα, κατέχοντας κεντρική θέση στην ευρωπαϊκή avant guard σε όλον τον 20ό αιώνα, από τα οράματα των φουτουριστών έως τη φυσιολατρία

and philosophy, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.

[25] Julia Kristeva: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1978.

[26] Mikhaïl Bakhtine: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Rennaissance*, Gallimard, Paris 1970, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Πλέθρον, Αθήνα 1980, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris 1984, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, Πόλις, Αθήνα 2000.

[27] M. Ozouf: *La fête revolutionnaire 1789-1799*, Gallimard, Paris 1988 και «Η γιορτή», στο J. Le Goff-P. Nora (επιμ.): *Το έργο της ιστορίας*, τόμ. Γ΄, Ράππας, Αθήνα 1988, σσ. 243-268.

του Joseph Beuys,[28] καταλαμβάνει το επίκεντρο στη σύγχρονη Land Art, όπου η ίδια πλέον προβάλλεται ως ένα τεράστιο φυσικό θέατρο, ως ένα απαράμιλλο έργο τέχνης.

Όλο και περισσότερο πολλαπλασιάζονται οι μη θεατρικοί χώροι όπου αναδεικνύεται η θεατρική πράξη. Χώροι ασυνήθιστοι, προσαρτημένοι σε μια συγκεκριμένη λειτουργία (ένα εργοστάσιο) ή φορτισμένοι από μια ιστορική ή κοινωνική διάσταση (ένα νοσοκομείο, μια φυλακή, ένα ορφανοτροφείο), μπορούν να δώσουν στην παράσταση μια σπάνια δυναμική, όπως μας έδειξαν οι παραγωγές των θεατρικών σχημάτων Fura dels Baus, Brith GOF και Royal de Lux, και να ανασύρουν από τα έργα νοηματικές πτυχές και συναισθηματικά κλίματα που αλλιώς θα έμεναν στο σκοτάδι.

Ας αναφερθεί τέλος και μία ακόμα σημαντική προοπτική της σύγχρονης σκηνοθεσίας: η συλλογική δημιουργία στη δραματουργία, τη σκηνογραφία, την κινησιολογία και, βεβαίως, στη σκηνοθεσία. Εάν μπορούμε να δεχθούμε τη διαπίστωση ότι όλη η ιστορία της σκηνοθεσίας στον εικοστό αιώνα, μέσα και από τους τρεις μεγάλους κύκλους της έμπνευσής της (το αρχαίο ελληνικό θέατρο, η Commedia dell'arte και τα ασιατικά θέατρα), είναι ένας μετασχηματισμός (και μια μετάθεση της λειτουργίας) της ορατής ή νοητής ράμπας που συνδέει και συνάμα χωρίζει τους ηθοποιούς από τους θεατές,[29] τότε θα πρέπει να δεχθούμε ότι ένας ανάλογος μετασχηματισμός λαμβάνει χώρα και στο εσωτερικό του παραστασιακού μηχανισμού, στη ράμπα δηλαδή που διαχωρίζει τις αρμοδιότητες των σκηνικών καλλιτεχνών και προδιαγράφει την κεντρική αναφορά τους στον σκηνοθέτη. Μολονότι είναι γενικά αποδεκτό ότι το θέατρο είναι μια συλλογική τέχνη, η εμφάνιση της συλλογικής σκηνοθεσίας δεν είναι αυτονόητη. Συνδέεται βεβαίως με την ανάγκη του καλλιτέχνη όχι μόνο να λειτουργεί, αλλά και να δημιουργεί στους κόλπους της ομάδας, με τη γοητεία που ασκεί πάντα η ελευθερία, ο αυθορμητισμός και ο αυτοσχεδιασμός, με τη σχεδόν φυσική αντίδραση για άρση των ελεγκτικών μηχανισμών και των ιεραρχήσεων, σε ένα πεδίο όπου δεσπόζει η τάση μετατόπισης των ορίων και υπονόμευσης των προδηλοτήτων. Δεν είναι τυχαίο ότι οι συλλογικές δημιουργίες γνώρισαν το αποκορύφωμά τους, μετά τις παραγωγές του Berliner Ensemble, κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70, εποχή του Happening και του Rock, του Living Theatre και των φοιτητικών εξεγέρσεων, του Performance Group, του Théâtre du Soleil ή των γυναικείων συγκροτημάτων στον αγγλοσαξονικό κόσμο της δεκαετίας του '70.[30] Η κυριαρχία της ομάδας και της συλλογικής δημιουργίας τείνει να εξαλείψει την ιερότητα του αριστουργήματος, αλλά και την αδιαμφισβήτητη αυθεντία, την ενός ανδρός αρχή του πάλαι ποτέ πανίσχυρου σκηνοθέτη, να πλειοδοτήσει το αισθητό αντί του λογικού και τη δράση, (τις σωματικές εικόνες, τις χειρονομίες, τις κινήσεις), αντί της ομιλίας. Η σκηνή, έτσι, τείνει να μετατραπεί σε πεδίο αναζήτησης του αισθητού κόσμου ως ενός μικρού οικοσυστήματος, την ισορροπία του οποίου επιφορτίζεται η ομάδα, ως έκφρασης μιας ουτοπικής θέασης του κόσμου και της δημιουργίας.[31]

[28] Ελένη Βαροπούλου: *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη τέχνη*, Άγρα, Αθήνα 2002, σ. 376.

[29] Βλ. την εισήγηση του Jean-Loup Rivière στο Colloque International de Rennes: *Mises en scène du monde*, ό. π. (σσ. 80-85), σ. 85.

[30] Η σημασία του συλλογικού μοντέλου δεν μπορεί να υποτιμηθεί παρά τα δείγματα δυσλειτουργίας του στα συγκροτήματα αυτά. Βλ. Έλση Σακελλαρίδου: *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα-μπρεχτική στη μετα-φεμινιστική αναπαράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006, σ. 100 κ.α.

[31] Josette Féral: «Le processus de création: Entre méthode et utopie», στο Colloque International de Rennes: *Mises en scène du monde*, ό. π., (σσ. 154-166), σ. 166.

ΝΕΕΣ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ

Οι νέες προοπτικές δημιουργούν συχνά και νέες προκλήσεις υψηλού κόστους, περιπέτειες δηλαδή με ενδεχομένως μεγάλο αντίτιμο, στις οποίες ενίοτε ελλοχεύουν και σημαντικές αντιφάσεις. Ποιες είναι λοιπόν οι προκλήσεις εκείνες, μπροστά στις οποίες βρίσκεται σήμερα η σκηνοθεσία; Εφ' όσον το τοπίο των παραστασιακών τεχνών δεν είναι ξεκάθαρο, εφ' όσον, με άλλα λόγια, δεν είναι εφικτός ο ακριβής εντοπισμός των κοινών χαρακτηριστικών ανάμεσα στις σκηνοθεσίες λ.χ. του Krystian Lupa του Peter Stein ή του Romeo Castellucci, αλλά μόνο η συγκριτική περιγραφή της δουλειάς τους στη βάση του ίδιου έργου,[32] η απάντηση του ερωτήματος δεν μπορεί να είναι παρά επιφυλακτική και υποθετική. Εξάλλου, η πρωτεϊκή εξερεύνηση της ποικιλίας, της διαφορετικότητας και της μείξης των πολιτιστικών στοιχείων είναι τόσο έντονη σήμερα και τόσο ολισθηρή στη διασπορά των υποκειμενικών οπτικών, που μόνο μια μεθοδική έκδοση των τετραδίων εργασίας των σκηνοθετών θα μπορούσε κάπως να αμβλύνει –μέθοδος που στον εικοστό αιώνα είχε υιοθετήσει ο Brecht με τα γνωστά βιβλία– μοντέλα παράστασης που εξέδιδε.[33] Αυτό όμως δεν συμβαίνει συχνά, στη δε Ελλάδα δεν συμβαίνει καθόλου, λες και οι σκηνοθέτες θεωρούν αξιολογήσιμο μόνο το τελικό προϊόν της δουλειάς τους και όχι την κατά συνθήκη σύνθετη και επίπονη προεργασία του. Η εικόνα της απόκλισης ανάμεσα στις αφετηρίες και τις απολήξεις δεν ανήκει στα παρασκήνια του métier, γιατί προσφέρει επιπλέον τη δυνατότητα εξέτασης των βημάτων, των αναβαθμών, των τροποποιήσεων και των «αλμάτων», κοντολογίς της ουσίας του σκηνοθετικού διαβήματος.

α. Η τεχνολογική έκρηξη

Μια πρώτη πρόκληση προέρχεται από τη χρήση της πληροφορικής και των νέων τεχνολογιών. Πώς θα διαχειριστεί η σκηνοθεσία τις τρομερές τεχνολογικές δυνατότητες χωρίς να χάσει από το ενεργό πεδίο της αυτό, για το οποίο γεννήθηκε, δηλαδή τη δημιουργική καθοδήγηση επί σκηνής του ανθρώπινου όντος; Πώς θα διαφυλάξει την αμεσότητα της επικοινωνίας με τον θεατή, αυτό το ίζημα της θεατρικής σχέσης, όταν ο ηθοποιός κινδυνεύει να μετατραπεί σε εικονικό είδωλο, σε αντικατοπτρισμό, που μόνο νοσταλγικά θυμίζει των ανθρώπινη παρουσία; Πώς θα αξιοποιήσει τον ιστορικό και βιωματικό χρόνο, στον οποίο άλλωστε και η ίδια ριζώνει, όταν η σκηνή κατακλύζεται από τεχτητές χρονικότητες και απεδαφοποιημένες χωρικότητες; Δεδομένου ότι οι μικροϋπολογιστές μπορούν να αντικαταστήσουν δυνάμει όλους τους σκηνικούς συντελεστές, σχεδιάζοντας χορογραφίες και μουσικές επενδύσεις, φωτισμούς, κοστούμια και σκηνικά αντικείμενα, γράφοντας σενάρια, καταμετρώντας λεπτομερέστατα φωνητικούς παλμούς, υπολογίζοντας παύσεις και σιωπές κ.ο.κ., ποιες ενδιάμεσες λύσεις θα επιτρέψει ο σκηνοθέτης στον εαυτό του: θα αρνηθεί τον δραματουργό και

[32] Didier Plassard: «Le metteur en scène: Homme-memoire, interpète ou démiourge», Colloque International de Rennes: *Mises en scène du monde*, ό. π., (σσ. 66-79), σ. 70.

[33] Χωρίς να παραγνωρίζεται εδώ ο ελλοχεύων κίνδυνος σχηματοποίησης των καλλιτεχνικών αφετηριών, η οποία και στην περίπτωση του Brecht οδήγησε συχνά σε άκριτες χρήσεις μιας «προκατασκευασμένης τεχνολογίας» της σκηνικής αναπαράστασης και στην αποσιώπηση ζωτικών στοιχείων, (λ.χ. της αφελούς μάθησης ή της αναπροσαρμοστικότητας) της μπρεχτικής δημιουργίας. Βλ. Carl Weber: «Brecht in Eclipse», *Drama Review* 24, 1, 1980, (σσ. 115-124), σσ. 123-124.

τον σκηνογράφο, τον ενδυματολόγο και τον φωτιστή ή θα αρνηθεί και τον ίδιο του τον ρόλο για να γίνει ένας ηγεμονικός, πλην μοναχικός, προγραμματιστής και χειριστής ενός πανίσχυρου computer, κλεισμένος σε ένα δωμάτιο; Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα ερωτήματα αυτά, που διατυπώνονται συχνά πυκνά από πολλούς καλλιτέχνες και θεωρητικούς, δεν είναι έμφοβα, δεν παράγουν κανέναν μύθο καταστροφής και δεν σχετίζονται με καμία συντηρητική κινδυνολογία: απορρέουν απλώς από τη σκηνική πρακτική, τη συμμετοχή στη θεατρική διαδικασία και τη συστηματική εξέταση των ζητημάτων που απορρέουν από αυτήν. Όπως κανείς δεν μπορεί να βεβαιώσει την επικείμενη φαλκίδευση της ζωντανής θεατρικής σχέσης από τα τεχνολογικά μέσα, έτσι κανείς δεν μπορεί να βεβαιώσει και το αντίθετο: το γεγονός ότι το θέατρο αντιμετώπισε επιτυχώς και στο παρελθόν ανάλογες προκλήσεις δεν αποτελεί ουσιαστική απάντηση, γιατί προϋποθέτει μια κυκλική θεώρηση της ιστορίας, η οποία είναι η ίδια υπό αμφισβήτηση. Από την άλλη, η δυνατότητα του θεάτρου να αφομοιώνει δημιουργικά τις νέες τέχνες (κινηματογράφος) και τεχνικές είναι αδιαμφισβήτητη, στον βαθμό όμως που το θέατρο παραμένει θέατρο: μια τεράστια οθόνη που αντικαθιστά τη σκηνή δεν μπορεί να αφομοιώσει τίποτα· το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να μετατρέψει τα πάντα σε εικονικά σημεία. Ανάμεσα, λοιπόν, στις δύο αβεβαιότητες αναπτύσσεται ο ήπιος προβληματισμός και η κριτική σκέψη, όχι η επιπόλαιη κατάφαση των ρευμάτων και του συρμού.

β. Απώλεια των σταθερών αναφορών και αυτονόμηση των τεχνών

Μια δεύτερη πρόκληση προκύπτει από τις αλλαγές στα επικοινωνιακά επίπεδα του θεάτρου, στον βαθμό που τόσο η εσωτερική (επί σκηνής), όσο και η εξωτερική (μεταξύ σκηνής και πλατείας) επικοινωνία δεν λειτουργούν πλέον μόνο με τους ίδιους συμβατικούς τρόπους.[34]Η ανάδειξη και καθιέρωση των performances λ.χ. κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα επέτεινε τον περιορισμό στη χρήση του δραματικού κειμένου. Η κλασική αντιμαχία μεταξύ δραματουργών και σκηνοθετών έπαυσε να τίθενται πλέον στην αιχμή των αντιπαραθέσεων, στον βαθμό που οι performances ακυρώνουν εκ προοιμίου ή περιορίζουν στο ελάχιστο την παρουσία των πρώτων στο σχεδιασμό και τη συγκρότηση των παραστάσεων. Στο εσωτερικό επίπεδο επικοινωνίας, η διάδραση των ηθοποιών δεν επιτελείται πλέον μέσω της φαντασιακής δράσης των δραματικών προσώπων και στο εξωτερικό επίπεδο οι μυθοπλασιακές βάσεις επικοινωνίας με τους θεατές συρρικνώνονται, για να αντικατασταθούν από διάφορες μορφές της αμεσότητας και της παροντικότητας της σκηνικής χειρονομίας. Κρίση του δραματικού προσώπου και των σχέσεων μεταξύ σκηνής και πλατείας: πρόκειται για τις δύο μεγάλες κρίσεις του θεάτρου, που σε συνδυασμό με τις άλλες δύο, του μύθου και του διαλόγου, σκιαγραφούν τη μεγάλη περιπέτεια της θεατρικής τέχνης στον εικοστό αιώνα,[35] περιπέτεια που μπορεί να ειδωθεί και ως μία γενική κρίση της αναπαράστασης.[36] Καμία αναγκαστική δέσμευση δεν αναγνωρίζει πλέον η σκηνοθεσία για να εμπνευσθεί ή να καθοδηγηθεί από το δραματικό κείμενο, όπως παραδεχόταν κάποτε μια πλειάδα μεγάλων σκηνοθετών από τον Antoine μέχρι τον Jouvet.[37]Ακόμα περισσότερο: αρκετοί

[34] Manfred Pfister: *The theory and analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, κυρίως το 3ο κεφάλαιο.

[35] Jean-Pierre Sarrazac: «Introduction: Crise du drame», στο Jean-Pierre Sarrazac: *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, *Études théâtrales* 22, 2001, (σσ. 7-14), σ. 14.

[36] Erika Fischer-Lichte: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Metzler, Stuttgartt 2001.

[37] Βλ. Ενδεικτικά André Antoine: *Mes souvenirs sur le*

σύγχρονοι σκηνοθέτες θα αμφέβαλλαν για την ακρίβεια του περίφημου παραλληλισμού του Gaston Baty, ανάμεσα στο κείμενο ως σπόρο και στο θέατρο ως καρπό.[38] Αλλά το ερώτημα που παραμένει, παρά τα όσα ανακοινώνουν με τρόπο συμψηφιστικό και, κατά τη γνώμη μου, κάπως βιαστικό, αρκετοί θεατρολόγοι,[39] είναι: το δραματικό κείμενο συμπίπτει με ένα τραπέζι; Με άλλα λόγια, αποτελεί απλώς ένα υλικό που μπορεί να σημασιοδοτηθεί κατά βούληση και κατά περίπτωση με όποιον τρόπο θέλει ο εκάστοτε αποδέκτης; Αν η απάντηση που θα δώσουν οι σκηνοθέτες είναι θετική, τότε μπορούν να κάνουν ό,τι θέλουν με όποιο κείμενο επιθυμούν, να το κάνουν να σημαίνει ό,τι θέλουν και να μη σημαίνει ό,τι δεν θέλουν ή να μη σημαίνει τίποτα.[40]

Αν όμως με την απώλεια των σταθερών αναφορών, που δεχόταν παραδοσιακά η σκηνή από τον συγγραφέα και το δραματικό κείμενο, ο σκηνοθέτης χάνει ένα σημαντικό τμήμα των αρμοδιοτήτων του, να ενσαρκώνει δηλαδή επί σκηνής τα νοήματα και τις μορφές του κειμένου, (η βαθιά γνώση των οποίων ετίθετο ως απαράβατη προϋπόθεση),[41] με την αποδιάρθρωση του θεατρικού έργου ως οργανικού όλου χάνει την πιο σημαντική εξουσία του: δεν αποφασίζει πλέον αυτός για το πώς και βάσει ποίων ιεραρχικών σχέσεων θα οργανωθούν τα σκηνικά συστήματα, διότι απλούστατα οι επιμέρους σκηνικές τέχνες τείνουν να γίνουν έκκεντρες, να μη συγκλίνουν πλέον προς ένα ιδεατό κέντρο, που αποτελούσε τον πυρήνα του gesamptkunstwerke και την ηγεμονική εστία του σκηνοθέτη. Αυτονόμηση των επιμέρους τεχνών σημαίνει εδώ μεταβίβαση των σκηνοθετικών αρμοδιοτήτων κυρίως στους ηθοποιούς ή τους performers, στους σκηνογράφους και τους χορογράφους, τους ενδυματολόγους και τους μουσικούς και, βεβαίως, στους θεατές – στο μέτρο και στον βαθμό που καλούνται και αυτοί να συμμετάσχουν ενεργά στη διαδικασία της παράστασης. Η κλασική αντίληψη του σκηνοθετικού έργου ως σχεδιασμού της θεατρικής δράσης, με την εξασφάλιση της συμφωνίας μεταξύ των σκηνικών κωδίκων και του κειμένου και με την εμπέδωση του «μυστικού δεσμού» τους, όπως τη βλέπουμε λ.χ. στον Jacques Copeau,[42] δύσκολα θα έβρισκε πεδίο εφαρμογής στις περισσότερες μεταμοντέρνες παραστάσεις δραματικών κειμένων. Μια τέτοια συνθήκη είναι μάλλον ευνοϊκή για τους ερευνητικούς σκηνοθέτες που αρέσκονται στους πειραματισμούς και που πρόθυμα θα υιοθετούσαν την άποψη του Peter Brook ότι η λέξη του δράματος ενεργοποιείται μόνο σε δεδομένες σκηνικές περιστάσεις.[43] Τι γίνεται όμως με την απόσχιση των επιμέρους τεχνών από το κεντρομόλο θεατρικό σχέδιο; Πώς μπορεί η σύγχρονη σκηνοθεσία να αντιμετωπίσει τις αποκλίνουσες δυνάμεις και τις φυγόκεντρες τά-

théâtre libre, Fayard, Paris 1921, (κείμενο της 27ης Νοεμβρίου 1889), F. Gémier: *Le théâtre*, Grasset, Paris 1925, σσ. 54, 74, Georges Pitoëff: *Nôtre theatre*, Messages, Paris 1949, σ. 37, Luis Jouvet: *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris 1952, σ. 20 κ.α., *Réflexions du comédien*, La librairie théâtrale, Paris 1952, σ. 190, Jean-Pierre Sarrazac-Philippe Marcerou (dir.): *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Actes Sud, Arles 1999, Denis Bablet: *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας, Ι^ος τόμος, 1887-1914*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008. Για μια συνοπτική περιγραφή της πορείας του προβλήματος κατά τον 20ό αιώνα βλ. Γ.Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 253-287.

[38] Gaston Baty: *Rideau baisé*, Bordas, Paris 1949, σ. 218.

[39] Πολλές νύξεις και αναφορές στο Hans-Thies Lehmann: *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002.

[40] Βλ. εδώ και την τοποθέτηση του Stéphane Braunschweig στο Colloque International de Rennes: *Mises en scène du monde*, ό. π., (σσ. 86-89), σ. 88.

[41] Jacques Copeau : *Critique d'un autre temps*, Gallimard, Paris 1923, σ. 241.

[42] Jacques Copeau: *Appels I*, Gallimard, Paris 1974, σσ. 29-30.

[43] Peter Brook: *Η σκηνή χωρίς όρια*, Θεωρία, Αθήνα 1982, σ. 49.

σεις των άλλων τεχνών; Μπορεί ίσως να μετατραπεί σε σκηνοθεσία των αυτόνομων τεχνών, αλλά τι νόημα θα είχε τότε η αυτονομία; Μπορεί ενδεχομένως να αποτελέσει και αυτή μια αυτόνομη τέχνη, ισότιμη προς τις άλλες, όπως συνέβη και με τη δραματουργία, αλλά πώς θα μπορούσε να γίνει αυτό χωρίς να ακυρώσει τον συγκλίνοντα, ενοποιητικό της λόγο, χωρίς δηλαδή να παύσει να είναι σκηνοθεσία; Θα μπορούσε βεβαίως και να εξαλειφθεί, όπως θα εξαλείφονταν μαζί της και η δραματουργία και η χορογραφία και η σκηνογραφία σύμφωνα με το όραμα ενός ενεργητικού θεάτρου κατά Jean-François Lyotard,[44] όπου θα παράγονταν μόνο ασυνεχή συμβάντα, μέσα από μια τυχαία και συγχρονική συμπαράθεση ήχων και θορύβων, σωματικών μορφών και εικόνων. Από το σημείο αυτό όμως και μετά συνεχίζουμε ακόμα να μιλάμε για θέατρο;

γ. Η διαχρονική διάσταση

Μια τρίτη πρόκληση προκύπτει από την έρεση της σκηνοθεσίας στην παροντικότητα και ενθαδικότητα, δηλαδή στην ενικότητα του θεατρικού φαινομένου και ταυτόχρονα από την αναπόφευκτη ανάπτυξή της μέσα σε μία διαχρονική διάσταση – όπως περιγράφτηκε προηγουμένως. Πώς θα μπορέσει η σύγχρονη σκηνοθεσία να διαχειριστεί την εγγενή αυτήν αντίφαση, χωρίς υπεκφυγές μπροστά στο γεγονός ότι το θέατρο, (και όχι μόνο η σκηνοθεσία), μολονότι παράγει ενικά φαινόμενα, είναι μια καλλιτεχνική δραστηριότητα βαθιά ριζωμένη στη μνήμη και στοιχειωμένη από την επανάληψη;[45] Η άκριτη προσήλωση στον παροντικό χαρακτήρα παραβλέπει ή αποσιωπά τόσο την αντίστοιχη με του αρχαίου μνήμονα λειτουργία του σκηνοθέτη, που αναθεωρεί το παρόν υπό το φως του παρελθόντος,[46] ανακατασκευάζοντας πάντα μια σχέση ανάμεσα στις δύο αυτές χρονικότητες, (αυτό δεν επιχειρούν μεταξύ άλλων οι Roger Planchon στον *George Dandin*, ο Mathias Langhoff στις *Τρωάδες* ή ο Thomas Ostermeier στο *Κουκλόσπιτο*;), όσο και τις θεατρικές πηγές του παρελθόντος οι οποίες ανακαλούνται, ενεργοποιούνται ή και θεματοποιούνται από μια συγκεκριμένη παράσταση σε διαφόρους βαθμούς και με ποικίλους τρόπους. Βεβαίως, η ανάκληση, η ενεργοποίηση και η θεματοποίηση είναι πράξεις αυτές καθ' εαυτές ενεστωτικές, αφού το νόημά τους δεν πηγάζει από το παρελθόν, αλλά από το πανίσχυρο «εδώ και τώρα» του θεάτρου. Όμως το νόημα αυτό δεν μπορεί να συλληφθεί παρά μόνο σε αναφορά προς το παρελθόν και προς ένα αδιόρατο ακόμα μέλλον. Η σκηνοθεσία δεν επισκιάζεται από το παρελθόν, αλλά δεν μπορεί να λειτουργήσει χωρίς αυτό ως σκηνοθεσία, στον βαθμό που το θέατρο είναι μια τέχνη «της επανάληψης αποστηθισμένων και επαναλαμβανόμενων κειμένων και χειρονομιών».[47] Κάθε θεατρικό σημείο[48] και γενικότερα κάθε σκηνική τέχνη, πολλώ δε μάλλον η σκηνοθεσία που φιλοδοξεί να τις συντονίζει, προδίδει μια μνημονική λειτουργία της

[44] Jean-François Lyotard: «Le dent, la paume», στο *Des dispositifs pulsionnel*, Galilée, Paris 1994, (σσ. 91-98), ιδίως σ. 97.

[45] Marvin Carlson: *The haunted stage. The theatre as memory machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2001, σ. 11. Βλ. επίσης Joseph Roach: *Cities of dead. Circum-atlantic performance*, Columbia University Press, New York 1996 και «History, memory, necropfilia», στο P. Phelan-J. Lane (eds): *The ends of performance*, New York University Press, New York, 1998, σσ. 23-30.

[46] Didier Plassard: «Le metteur en scène: Homme-mémoire, interpète ou démiourge», ό. π., σ. 74.

[47] Jeanette Malkin: *Memory-theater and postmodern drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, σ. 3.

[48] Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre 2. L'école du spectateur*, Éditions sociales, Paris 1981, σσ. 268-269.

σκηνικής πράξης, η οποία τη συνδέει ή τη συναρτά με προγενέστερες παραστάσεις, μέσα από ένα ορατό ή αδιόρατο δίκτυο πυκνών ή αραιών αναφορών ή αυτοαναφορών[49] και τη διηθεί μέσα από τη μνήμη και τις αναμνήσεις του κοινού.

Η κατάφαση της διαχρονικής διάστασης αποτελεί ήδη μία επιλογή που προστατεύει τη σκηνοθεσία από την προηγούμενη αντίφαση κατακερματισμού των σκηνικών τεχνών, από τον ακραίο σχετικισμό και τον άκριτο υβριδισμό που παρεισδύει συχνά στις μεταμοντέρνες παραστάσεις, ενώ αφήνει ανοιχτές όλες τις προοπτικές στη διακειμενικότητα, στη μνήμη και την ιστορία, στο παρελθόν του θεάτρου και το βαρύ πολιτισμικό φορτίο που μεταφέρει στο παρόν, στη δυνατότητα ενός νέου εξανθρωπισμού του κόσμου,[50] κοντολογίς, στον διάλογο με τα θραύσματα που μας συγκροτούν και τα σκοτάδια που μας γεμίζουν.

δ. Στρατηγική της εικόνας

Μια τέταρτη πρόκληση μπορεί να εντοπιστεί στη βάση της αναπόδραστης εμπλοκής των καλλιτεχνικών παραγωγών και του θεάτρου ειδικότερα με τη μόδα, τους καταναλωτικούς σχεδιασμούς και τις στρατηγικές του εμπορίου. Πρόκειται για έναν από τους τομείς που έχουν ελάχιστα μελετηθεί μέσα στον ενθουσιασμό του νέου επιστημολογικού παραδείγματος και της νέας στροφής των θεατρικών γεγονότων. Το θέατρο δεν ανήκει, ως γνωστόν από τον νόμο του Baumol,[51] στα επικερδή επαγγέλματα, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν ακολουθεί τις τάσεις των άλλων τεχνών. Ας πάρουμε το παράδειγμα της πολυφωνίας και των ειδολογικών ή υφολογικών μείξεων, που έχουν εισβάλει στη θεατρική αγορά τα δεκαπέντε τελευταία χρόνια με τη μορφή παραστάσεων είτε διαπολιτισμικών είτε μετα-αποικιοκρατικών, ακόμα και σε χώρες που ποτέ δεν άσκησαν αποικιοκρατική πολιτική. Η κυκλοφορία και η κινητικότητα των ιδεών, η ποικιλία των καλλιτεχνικών μορφωμάτων και η μείξη τους είναι το δίχως άλλο παράγοντες που διευκολύνουν την πολιτισμική ανάπτυξη, (αυτό ακούγεται εντατικά στα προγράμματα των επίσημων πολιτισμικών φορέων), ταυτόχρονα όμως καθιστούν την ιδεολογία της αγοράς λειτουργική (αυτό δεν ακούγεται σχεδόν ποτέ), επειδή το εμπόριο επιβιώνει, τρέφεται, αναπτύσσεται από τις διαφορές, καθώς μπορεί να τις συγχωνεύει, να τις μεταπλάθει, να τις μεταμφιέζει και να τις ενσωματώνει στο πανίσχυρο σύστημα διαφήμισης των συμβολικών αγαθών και της μόδας. Όσο περισσότερο αυτές αυξάνονται,

[49] Marco de Marinis: *The semiotics of performance*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1993, σσ. 133-134.

[50] Didier Plassard: «Un théâtre, pour réhumaniser le monde», στο Colloque International de Rennes: *Mises en scène du monde*, ό. π., (σσ.434-439), σ. 439.

[51] W.J. Baumol: *Performing Arts, the Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, The M.I.T. Press, Cambridge, Massassuchets 1968, H. και W. Baumol: «L'avenir du theatre et le problème des coûts du spectacle vivant», στα πρακτικά του συνεδρίου *L'économie du spectacle vivant et l'audiovisuel*, La Documentation Française, Paris 1985, σσ. 31-70. Για συναφή ζητήματα βλ. ενδεικτικά Raymonde Temkine: *L'entreprise théâtre*, Éditions Cujas, Paris 1967, του ιδίου: *Le théâtre en l'État*, Éditions Théâtrales, Paris 1992, Dominique Leroy: *Économie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, Paris 1992, Bernard Roux: *L'économie contemporaine du spectacle vivant*, Harmattan, Paris 1993. Για τους πιθανούς ρόλους της σκηνοθεσίας στο πλέγμα των σύγχρονων δυνάμεων εξουσίας βλ. François Campana: «Le metteur en scène: pouvoir de creation ou pouvoir de production», στο Laurent Creton-Michael Palmer-Jean-Pierre Sarrazac (dir.): *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2005, σσ. 206-216.

τόσο αυτό επωφελείται, όσο αυτές πολλαπλασιάζουν επικερδώς τις μορφές τους στα διάφορα πεδία της καλλιτεχνικής παραγωγής, άρα και της θεατρικής, τόσο αυτό μπορεί να καταβροχθίζει όρια και σύνορα και να εξαπλώνεται σε παγκόσμια κλίμακα.[52] Ο συστεγασμός ποικίλων ή και ετερόκλητων μορφών ζωής είχε ανέκαθεν ευνοηθεί στα καπιταλιστικά συστήματα, άρα η ποικιλία δεν μπορεί να θεωρηθεί αυτονόητα ως καλλιτεχνική «αρετή».[53]

Εάν μετατοπίσουμε επομένως λίγο την προσοχή μας από την τελική επιτέλεση των ποικιλόμορφων performances στις διαδικασίες και στους μηχανισμούς που τις παράγουν και τις επιβάλλουν στην παγκόσμια αγορά, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε και αυτήν την πτυχή του μεταμοντέρνου θεάτρου, ως πειραματικού επαναπροσδιορισμού των στοιχείων της μαζικής κουλτούρας, πλήρως ενταγμένου στο όραμα και στη στρατηγική του καταναλωτισμού και ικανού να ανακυκλώνει εικονικά συνονθυλεύματα και παράταιρους συνδυασμούς υπό το έμβλημα της αυθεντικότητας, της μη αναπαραστασιμότητας, της μη επαναληπτικότητας. Η σκηνοθεσία, τουλάχιστον αυτή που κινείται στα ποικίλα πλαίσια των πειραματισμών και της ρηξικέλευθης καλλιτεχνικής δράσης, πρέπει να είναι υποψιασμένη ως προς τις σχέσεις εμπορίου και τέχνης, εσωτερικής αναπαραγωγής των δυνάμεων της αγοράς και του θεάματος και να αντιστέκεται στις ευκολίες των συρμών. Η συνειδητοποίηση αυτή όμως δεν είναι πρόκληση μόνο για τη σκηνοθεσία. Η θεατρολογία, από την πλευρά της, δεν πρέπει να περιορίζεται πλέον στη δημιουργία ενός νέου λεξιλογίου που να μπορεί να περιγράψει τα νέα παραστασιακά φαινόμενα, σαν να τα περιμένει εξ ουρανού για να τα πιστοποιήσει: οφείλει κυρίως να τα κατανοήσει μέσα στις ιδιαίτερες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες γένεσης και αναπαραγωγής τους.

Μια θεατρολογική μελέτη που αρκείται εφησυχασμένη στην περιγραφή των παραστάσεων και δεν προβαίνει σε καμία ανάλυση κοινωνικού βάθους ή που ικανοποιείται αυτάρεσκα στην αναγωγή των νεοφανών σκηνικών μορφών σε κάποια ασαφώς ανήσυχη δημιουργικότητα του καλλιτέχνη, σε κάποιον δήθεν ταραχοποιό ριζοσπαστισμό, (που στην πραγματικότητα παρέχει ένα καλλιτεχνικό παραπέτασμα στις επιταγές του εμπορίου) ή σε μια καθόλα υπερβατική αρχή της τυχαιότητας, του ανεξήγητου ή του άφατου, όχι μόνο περιστέλλει το επιστημονικό της κύρος και ο λόγος της προσομοιάζει με εκείνον της «πεφωτισμένης» δημοσιογραφίας, αλλά, το κυριότερο, απεμπολεί την ηθικο-κριτική της ισχύ μέσα σε ένα παχύρρευστο μείγμα ανακυκλούμενης πρωτοπορίας, προκλητικού ορυμαγδού και ακραίου σχετικισμού. Η θεατρολογική έρευνα δεν μπορεί να εκδηλώνεται μόνο στον, από μια άποψη, εφησυχαστικό, συνταγματικό άξονα της συγχρονικής επόπτευσης, όπου η παρατήρηση και η οριζόντια ανάλυση των θεατρικών φαινομένων δεν επιτρέπει παρά παραλληλισμούς και συγκριτικές περιγραφές μικρής κλίμακας, οι οποίες όμως εγκυμονούν τον κίνδυνο του αβασάνιστου συμπεράσματος και της επιπόλαιης γενίκευσης. Σε κάθε οριζόντιο, συγχρονικό εγχείρημα στον συνταγματικό άξονα πρέπει να αναλογεί ένα αντίστοιχο κάθετο, διαχρονικό εγχείρημα στον παραδειγματικό άξονα, το οποίο μπορεί αφ' ενός να μειώνει τον κίνδυνο των εύκολων και συχνά υπερφίαλων αποφάνσεων και αφ' ετέρου να επιχειρεί βαθύτερες τομές στα πυκνά πολιτικά, οικονομικά και πολιτισμικά φαινόμενα της νεοφιλελεύθερης κοινωνίας μας. Τέτοιες τομές δεν είναι μόνο χρήσιμες, αλλά και απαραίτητες στον

[52] Michael Hardt-Antonio Negri: *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2000, σ. 150.

[53] Με τα λόγια του Terry Eagleton: «Ο καπιταλισμός είχε πάντα ευνοήσει το συστεγασμό ποικίλων μορφών ζωής – ένα γεγονός που θα έπρεπε να κόψει τη φόρα σε εκείνους τους απερίσκεπτους μεταμοντερνιστές που πιστεύουν ότι η ποικιλία, παραδόξως, είναι μια αρετή από μόνη της», *Μετά τη θεωρία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 71.

βαθμό που μπορούν να αναδείξουν διασυνδέσεις και συσχετισμούς μεταξύ των τριών αυτών επιπέδων. Εάν δεχθούμε λ.χ. ότι η πολιτική έκφραση του νεοφιλελευθερισμού είναι η ιδιωτικοποίηση και ο ατομικισμός, εύλογα αποκτούμε ένα δυναμικό ερμηνευτικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε καλύτερα τόσο την αντισταθμιστική επιμονή των μεταμοντέρνων θεωρητικών και καλλιτεχνών να προβάλλουν τον συλλογικό χαρακτήρα των performances, όσο και τη στροφή τους προς τον αυτοβιογραφικό λόγο, τις μονολογικές εκφορές και την ελεύθερη υποκειμενική πρόσληψη των σκηνικών δρωμένων εκ μέρους των θεατών. Ιδού ένα ενδιαφέρον πεδίο θεατρολογικής έρευνας, που υποσκελίζει τις δημοσιογραφικές κοινοτοπίες και τις κεκτημένες προδηλότητες. Ένα δεύτερο πεδίο, απολύτως συναφές με το πρώτο, είναι το οικονομικό. Εάν δεχθούμε ότι η οικονομική έκφραση του νεοφιλελευθερισμού είναι η ανισότητα, τότε το εφησυχαστικό αντίβαρο της σκηνής θα μπορούσε να είναι η ισότητα των ερμηνειών και η ισοσθένεια των προσλήψεων, μέσα σε μία ισότιμη επικοινωνιακή σχέση όπου ηγεμονεύει ο σχετικισμός του προσωπικού βλέμματος και παραγκωνίζεται ή εξοβελίζεται η ανάγκη της ιεράρχησης των νοημάτων και της αξιολόγησης των μορφών. Ένα τρίτο πεδίο, εγγενές στα δύο προηγούμενα, είναι το πολιτισμικό. Εάν και εδώ δεχθούμε, (και δεν έχουμε κανέναν λόγο να μην το κάνουμε), ότι η πολιτισμική έκφραση του νεοφιλελευθερισμού είναι ο απεριόριστος καταναλωτισμός, θα μπορούσαμε ίσως να ερμηνεύσουμε τις νεοφανείς θεατρικές σχέσεις μέσα από την ουτοπία της καλλιτεχνικής μετανεωτερικότητας, που είναι η αισθητικοποίηση της καθημερινότητας, η κατά το δυνατόν πληρέστερη συγχώνευση της τέχνης και της ζωής. Η αμφισβήτηση της υψηλής τέχνης ή (ειδικότερα του υψηλού στην τέχνη), ως μίας μεγάλης και κούφιας αφήγησης, η απόρριψη της αισθητικής αξιολόγησης των σκηνικών δρωμένων, η παράσταση όχι ως «έργο», αλλά ως διαδραστικό συμβάν, καθώς και η συνακόλουθη επιδιωκόμενη απαρχαίωση των αισθητικών κρίσεων συνάδουν με την ανάγκη μεταβίβασης του κυρίου παραστατικού «φορτίου» στον θεατή: αυτός καλείται τώρα να παράξει και να καταναλώσει την εικόνα του εαυτού του ως performer, αλλά και ως θεατή, σε ένα περιβάλλον ανταγωνιστικό, δηλαδή σε έναν αγώνα επίδειξης και θεάματος, που περιλαμβάνει όλη την κλίμακα της ανθρώπινης συμπεριφοράς, από την απλή χειρονομία έως και το ακριβοπληρωμένο trade mark, ως λογότυπο εκλεκτικότητας και παραστατικής διαφοράς. Και στα τρία αυτά πεδία απαιτούνται θεματικές πυκνώσεις και διεπιστημονικές προσεγγίσεις για τη συγκρότηση των ερμηνευτικών πλαισίων, ενώ και από τα τρία διανοίγονται ενδιαφέρουσες προοπτικές συνεργασίας θεατρολόγων και σκηνοθετών.

ΤΟ ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΟ ΡΗΜΑ «ΣΚΗΝΟΘΕΤΩ»

Όσοι μιλούν για ex nihilo δημιουργία στα μεταμοντέρνα πεδία της σκηνοθεσίας ξεχνούν (ή προφασίζονται πως ξεχνούν) το απλό γεγονός ότι το ρήμα «σκηνοθετώ» είναι μεταβατικό, ότι η πράξη της σκηνοθεσίας έχει πάντα ένα προσχεδιασμένο αντικείμενο,[54] (δεν μπορώ να σκηνοθετήσω το μηδέν), και ότι ο προσχεδιασμός αυτός προσαρτά απαρέγκλιτα τη σκηνοθεσία στην αναπαράσταση. Σκηνοθετώ κάτι και αυτό το κάτι μοιραία προϋπάρχει της σκηνοθετικής μου πράξης. Άρα η σκηνοθεσία μου το αναπαριστά με κάποιον τρόπο ή το

[54] Όπως σημειώνει εύλογα και ο Denis Guénoun: *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé, Belfort 1998, σ. 31, «για να σκηνοθετηθεί το θέατρο πρέπει να υπάρχει σκηνοθεσία κάποιου πράγματος».

αναπαράγει με κάθε τρόπο. Εάν τώρα, αυτό που αναπαριστά και αναπαράγει η σκηνοθεσία, εάν το έργο της δεν είναι παρά η ίδια της η αβεβαιότητα, οι συμφυρμοί και η σύγχυση που παράγει με τις μορφές της, τα ανεπεξέργαστα στοιχεία που μεταφέρει από την εξωθεατρική ζωή και η εκμετάλλευση του σώματος ως οπτικού προϊόντος· εάν, με άλλα λόγια, η τέχνη της σκηνοθεσίας απαρνιέται κάθε δυνατότητα αλήθειας ή η μόνη αλήθεια που δείχνει να αποδέχεται είναι η καταναλώσιμη απουσία κάθε αλήθειας, τότε καμία σοβαρή προσέγγισή της δεν είναι εφικτή σε ένα αισθητικό πλαίσιο[55] και η ίδια παραιτείται των αξιώσεών της στον καλλιτεχνικό κόσμο και περιορίζεται στην «κατασκευή» θεαμάτων, απλών δηλαδή συμβάντων, καταναλώσιμων ως οπτικών προϊόντων. Στην περίπτωση αυτήν, ο λόγος περί σκηνοθεσίας θα μπορεί να είναι περιγραφικός, επιφατικά αναλυτικός, συγγενικός ενδεχομένως με τον λόγο της διαφήμισης, όχι όμως αξιολογικός και βεβαίως όχι αισθητικός.

Εάν όμως δεχθούμε ότι η σκηνοθεσία μπορεί να αποστασιοποιηθεί από την κατεστημένη εικόνα της πραγματικότητας, ότι δηλαδή μπορεί να αποδεσμευτεί από την υποχρέωση αναπαράστασης, ήτοι διπλασιασμού αυτού που ήδη υπάρχει, ότι μπορεί να αποκοπεί από τη λειτουργία απομίμησης και να διαφοροποιηθεί από τον μηχανισμό αναπαραγωγής των εγκαθιδρυμένων ταυτοτήτων, τότε θα ήμασταν σε θέση να δούμε την ανεξαρτοποίηση της σκηνοθεσίας ως έναν λόγο που, χωρίς να αρνείται την πραγματικότητα, (πώς θα μπορούσε άλλωστε να συμβεί κάτι τέτοιο;), την υπερβαίνει για να σκεφθεί το άσκεπτο, για να δώσει πρόσβαση σε νέους χαρακτήρες της αλήθειας, για να προσπελάσει απορητικά, (όχι να «σκηνοθετήσει») το μη αναπαραστάσιμο (το κενό, το μηδέν, τον θάνατο, την τρέλα), για να προσεγγίσει διάφορες μορφές της ετερότητας και να φωτίσει κάπως το άγνωστο και το ανοίκειο.

Αλλά όλοι αυτοί οι στόχοι ανήκουν παραδοσιακά στη φιλοσοφία. Αυτό σημαίνει ότι ο σκηνοθετικός, μπορεί να γίνει μια δραστική εκδοχή του φιλοσοφικού λόγου, που δεν εργάζεται απαραίτητα (ή δεν εργάζεται καθόλου) με αφηρημένες έννοιες και υπερβατικές συλλήψεις, αλλά αναζητεί μια νέα διάσταση της γλώσσας μέσω της ομιλίας και της ποιητικής της διερεύνησης και επεξεργάζεται συστηματικά τις διάφορες μορφές της σωματικότητας, της ηχητικότητας και της σιωπής, της χωρικότητας και της χρονικότητας, της χρωματικότητας και της φωτεινότητας, καθώς και τις σχέσεις τους με ένα «ελάχιστο κείμενο»,[56] με μια ιστορία βάσης ή με ένα πλαίσιο αναφοράς, ώστε να εντοπιστεί και να εγχρονιστεί η σκηνική δράση και να δοθεί στο κοινό η δυνατότητα να δοκιμάσει μια ερμηνευτική εξουσία και μια κριτική δύναμη, για να βιώσει μια πρόσκαιρη ουτοπία. Υπό το πρίσμα αυτό, ο σκηνοθετικός λόγος θα μπορούσε να περάσει από τη χειραγώγηση και την ταπεινή απομίμηση στη χειραφέτηση, τη δημιουργική μίμηση και την έρευνα των αληθειών.

Στην όψιμη νεωτερικότητα, όπου δεν φαίνεται να έχει επαληθευθεί ακόμα η προφητεία του Schechner ότι το θέατρο θα αντιστοιχεί κατά τον εικοστό πρώτο αιώνα στο κουαρτέτο εγχόρδων, δηλαδή σε ένα «αγαπημένο, αλλά εξαιρετικά περιορισμένο είδος, μια υποδιαίρεση της performance»,[57] μια τέτοια προσδοκία για τον σκηνοθετικό λόγο παραμένει, νομίζω, βάσιμη.

[55] Πρβλ. εδώ τις γενικότερες θέσεις του Alain Badiou για τη μη αισθητική προσέγγιση παρόμοιων φαινομένων στο *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris 1998.

[56] Γιώργος Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, ό. π., σσ. 195-246.

[57] Richard Schechner: «A new paradigme for theatre in the academy», *The Drama Review* 36, 4, 1992, (σσ. 7-10), σ. 8.