ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

ΠΕΡΙ ΣΚΗΝΩΝ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΩΝ. ΜΙΑ ΦΟΥΚΩΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

«Δοκεῖ δὲ μέγα τι εἶναι καὶ χαλεπὸν ληφθῆναι ὁ τόπος»
Αριστοτέλους *Φυσικά* Δ΄ 4, 212a 7-8

Θα ήταν αφέλεια να μιλήσει κανείς σήμερα για έναν ενιαίο και συμπαγή θεατρικό χώρο, όπως θα μιλούσε λ.χ. ένας σύγχρονος του Bergson. Η εποχή κατά την οποία η φιλοσοφική σκέψη προσπαθούσε να απεξαρτηθεί από τις μόνιμες αναφορές της στον χώρο, στα εκτατά μεγέθη[1], φαίνεται ήδη μακρινή. Με τη συνδρομή τόσο της θεωρητικής φυσικής, της ψυχανάλυσης και της φιλοσοφίας, όσο και των μοντέρνων τεχνών, η ρευστότητα και η ροϊκότητα άρχισαν να χαρακτηρίζουν και τις εκτατές διαστάσεις, καθώς ο χώρος διασπάστηκε, κερματίστηκε, ρηγματώθηκε, πολλαπλασίασε τις εσωτερικές διαστάσεις του, απέκτησε πολύπλοκες πτυχώσεις και διαστρωματώσεις. Μέσα στις εξελίξεις αυτές, είναι ευνόητο ότι και η θεατρική σκηνή έχασε την ολότητά της. Ιδίως από τη δεκαετία του '60 και εντεύθεν κατέστη μια πληθυντική έννοια με πολλές διαστρωματώσεις και εννοιολογικές αποχρώσεις, για τις οποίες είναι αδύνατο να δοθεί μια συνοπτική εικόνα.

Εντούτοις, η αναγνώριση της πολυμορφίας της θεατρικής σκηνής, δεν συνεπάγεται ότι δεν είναι γόνιμες εκείνες οι προσεγγίσεις που αναζητούν στη θεατρική σκηνή ένα είδος σταθερών χαρακτηριστικών. Μια τέτοια προσέγγιση θα επιχειρηθεί εδώ με βάση τη φουκωική έννοια της ετεροτοπίας.[2] Θα πρέπει να σημειωθεί ότι μολονότι ο γάλλος φιλόσοφος έχει ασκήσει σημαντική επιρροή στη θεωρία του θεάτρου και πολλές ιδέες του έχουν βρει μια εννοιολογική εστία στο πλαίσιο των θεατρικών σπουδών,[3] η έννοια της ετεροτοπίας εί-

[1] Henri Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F., Paris 1957.

[2] Michel Foucault: «Of Other Spaces», *Diacritics*, vol. 16, no. 1, Spring, 1986, σσ. 22-27. Ο Foucault εξετάζει επίσης τις ουτοπίες και τις ετεροτοπίες, με γλωσσικούς όρους αυτή τη φορά, στο *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, Γνώση, Αθήνα 1986, σσ. 13 κ.εξ.

[3] Βλ. ενδεικτικά Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London and New York 1990 and *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, Routledge, London and New York 1993, Sue-Ellen Case-Janelle Reinelt (eds): *The Performance of Power. Theatrical Discourse and Politics*, University of Iowa Press, Iowa City 1991, Gerald Rabkin: «Waiting for Foucault: New Theatre Theory», *Performing Arts Journal*, vol. 14, no. 3, 1992, σσ. 90-101, Eugene Thacker: «Performing the Technoscientific Body: Real Video Surgery and the Anatomy Theatre», *Body and Society* 5, nos 2-3, 1999, σσ. 317-336, Dwight Conquergood: «Lethal Theatre: Performance, Punishment, and the Death Penalty», *Theatre Journal* 54, 2002, σσ. 339-367, Jon Erickson: «Defining Political Performance Without Foucault and Habermas: Strategic and Communicative Action», στο Tracy C. Davis-Thomas Postlewait (eds): *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σσ. 156-185, Shannon Jackson: *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, Cambridge 2004. Είναι απρόσμενο, αλλά ούτε ο Philip Auslander, καθώς αναφέρεται ειδικά στον Foucault στον οδηγό του *Theory for Performance Studies*, Routledge, London and New York 2008, σσ. 97-103, ούτε οι Christian Biet -Christophe Triau στο αξιοσημείωτο βιβλίο τους *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris 2006, περιλαμβάνουν το κείμενο «Of

ναι οικεία μάλλον στα αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά, στα φιλολογικά, τα κοινωνιολογικά ή στα ανθρωπολογικά επιστημονικά πεδία, παρά στα θεατρολογικά συγκείμενα.[4] Άρα, ποια είναι η βαθύτερη σημασία αυτής της έννοιας για τα θεατρολογικά συγκείμενα;

Όπως οι ουτοπίες, οι ετεροτοπίες είναι εκείνοι οι τόποι που έχουν το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό να βρίσκονται σε σχέση με όλους τους άλλους χώρους, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να καθιστούν ύποπτες ή ουδέτερες ή ακόμα και να αντιστρέφουν το σύνολο των σχέσεων που τυχαίνει να προσδιορίζουν. Αλλά σε αντίθεση με την ουτοπία, η ετεροτοπία είναι ένας πραγματικός τόπος που όντως υπάρχει έξω από όλους τους τόπους, ως ένας ξεχωριστός τόπος κοινωνικά συγκροτημένος, ως ένας αντι-τόπος, τρόπον τινά ως μία ενεργοποιημένη ουτοπία, στην οποία ταυτόχρονα αναπαρίσταται, αμφισβητείται και αντιστρέφεται η πραγματική τοποθεσία.[5]

Εντούτοις, ουτοπίες και ετεροτοπίες δεν είναι ολοσχερώς αντίθετες η μία έναντι της άλλης. Ένας καθρέφτης θα μπορούσε να μας δείξει ότι είναι δυνατόν να υπάρξει ένα είδος μεικτής εμπειρίας ανάμεσά τους, στον βαθμό που είναι ταυτόχρονα μια ουτοπία ή ένας τόπος χωρίς τόπο και ένας ετεροτοπικός τόπος. Θα μπορούσα να δω τον ευατό μου στον καθρέφτη, εκεί, σε έναν μη πραγματικό ή ουτοπικό χώρο, όπου όμως είμαι απών. Αλλά την ίδια στιγμή, αυτή η περίεργη, άτοπη επιφάνεια μου επιτρέπει να αναγνωρίσω, ακόμα και να ανασυγκροτήσω τον εαυτό μου εκεί όπου στέκομαι: μπροστά και έξω από αυτόν τον καθρέφτη, σε έναν απολύτως πραγματικό χώρο. Με αυτόν τον τρόπο και καθ' όσον ο καθρέφτης είναι συνδεδεμένος με κάθε άλλον χώρο που τον περιβάλλει, λειτουργεί ως μία ετεροτοπία.

Σε αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε το θέατρο με έναν γενικό τρόπο, όχι με τη δύσχρηστη πλέον έννοια του καθρέφτη που αναπαράγει ένα οπτικό είδωλο της κοινωνίας, αλλά ως μία ετεροτοπία που, ενώ διαφοροποιείται από τον υπόλοιπο κοινωνικό χώρο, ως ένας τόπος εντός και δια του οποίου δημιουργούνται μυθοπλαστικοί τόποι και μυθοπλαστικές σχέσεις, επιτρέπει στους θεατές να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους μέσα στον κοινωνικό χώρο ή ακόμα και να ανακατασκευάσουν αυτό που πίστευαν μέχρι αυτήν τη στιγμή ότι αντιπροσωπεύουν: με δυο λόγια, να συνειδητοποιήσουν ποιοι είναι εντός του χώρου και ποιες δυνατότητες έχουν να μετασχηματίσουν αυτό που είναι. Ο μετασχηματισμός αυτός είναι εφικτός ήδη από το πρώιμο στάδιο λειτουργίας της θεατρικής σκηνής ως αναπαράστασης ενός πραγματικού χώρου. Ο πραγματικός χώρος μπορεί να αναπαρασταθεί επί σκηνής διότι απλώς μπορεί να ανακατασκευασθεί. Δεν είναι ποτέ αναλλοίωτος και τετελεσμένος. Αλλά, εάν μπορεί να ανακατασκευασθεί, τότε η αυτοτέλειά του μπορεί να αμφισβητηθεί ή και τα χαρακτηριστικά του να αντιστραφούν. Η ετεροτοπική σκηνή είναι μία αδιαμφισβή-

Other Spaces» του Foucault στις παραπομπές τους.

[4] Υπάρχουν, ωστόσο, κάποιες case studies. Ο Johannes Birringer, επί παραδείγματι, χρησιμοποιεί την έννοια της ετεροτοπίας στο μελέτημά του «Makrolab: A Heterotopia», *Performance Art Journal*, vol. 20, no. 3, 1998, σσ. 66-75, απλώς για να χαρακτηρίσει την πρωτότυπη performance, *Project ATOLs Makrolab*, στο Kassel της Γερμανίας, τον Σεπτέμβριο του 1997. Η Sarah Bryant-Bertail's προτείνει ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με τον Lessing στο μελέτημά της «Theatre as Heterotopia: Lessing's *Nathan the Wise*», *Assaph* 16, 2000, σσ. 91–108. Η Yana Meerzon, χρησιμοποιώντας τους κινηματογραφικούς μηχανισμούς του zooming in, του zooming out και του πανοραμικού πλάνου, μελετά τα μοντέλα κοινωνικής πειθαρχίας και ελέγχου, τα οποία παρουσιάζονται στο έργο Marbles του Joseph Brodsky στο μελέτημά της «The Ideal City: Heterotopia or Panopticon? On Joseph Brodsky's Play *Marbles* and Its Fictional Spaces», *Modern Drama*, vol. 50, no 2, 2007, σσ. 184-209.

[5] Michel Foucault: «Of Other Spaces», ό. π., σ. 23.

τητη αναγνώριση αυτής της δυνατότητας – με κοινωνικούς και ιστορικούς όρους. Στο μέτρο που η φουκωική χωρικότητα κινείται μακριά τόσο από τον «εσώτερο χώρο» των φαινομενολόγων, όσο και από τις ποιητικές έρευνες του Bachelard[6] και τις εμπρόθετες συγκεκριμένες περιγραφές του in loci,[7] η προσοχή μας πρέπει να επικεντρωθεί στον πραγματικά βιούμενο και κοινωνικά παραγόμενο χώρο των εκάστοτε τοποθεσιών.[8] Υπό το πρίσμα αυτό, το θέατρο μας παρακινεί να αφήσουμε κατά μέρος τη γενική έννοια της χωρικότητας (spacialitity) και να στραφούμε στην πιο ειδική έννοια της *τοπικότητας* (platiality),[9] αφού η σκηνή θεωρείται ως ένας καθορισμένος τόπος, όπως και ως μία ενική τοποθεσία με σημαίνουσα δύναμη και, ως εκ τούτου, με μια κοινωνική και πολιτική δυναμική. Αυτή η μετάβαση από τον χώρο στον τόπο και στην ιδιαίτερη τοποθεσία της ανθρώπινης συμπεριφοράς, σχεδόν τυπική για τη δυτική φιλοσοφία ήδη από το χαϊντεγγεριανό *In-der-Welt-Sein* στο *Sein und Zeit*[10] και για τη θεατρική πρακτική, είναι ενδεικτική για τις ετεροτοπίες, οι οποίες στηρίζονται πάντα, αλλά και αναδεικνύουν τόπους που ανασημασιοδοτούνται συνεχώς.

Η προβληματική της ετεροτοπίας, όπως ισχυρίζεται ο Foucault, θα μπορούσε να αποτελέσει το κέντρο μιας συστηματικής περιγραφής,[11] η οποία θα είχε ως αντικείμενο τη μελέτη, την ανάλυση, την περιγραφή και την «ανάγνωση» αυτών των διαφορετικών χώρων, αυτών των άλλων τόπων. Αυτή η συστηματική περιγραφή θα μπορούσε να υπαχθεί σε πέντε αρχές.

Ως πρώτη αρχή ο Foucault δέχεται το γεγονός ότι η ετεροτοπία είναι μία σταθερά για κάθε ανθρώπινη ομάδα, αλλά με πολυποίκιλες μορφές, έτσι ώστε να μην υπάρχει καμία ετεροτοπία με μια απολύτως παγκόσμια μορφή. Στις αποκαλούμενες «πρωτόγονες» κοινωνίες παρατηρούνται οι ετεροτοπίες κρίσης, (crisis heterotopias), τουτέστιν οι τόποι που προορίζονται για εκείνα τα άτομα τα οποία βρίσκονται σε κρίσιμες σχέσεις με το κοινωνικό περιβάλλον τους, όπως οι έφηβοι, οι έγκυες γυναίκες ή οι ηλικιωμένοι. Στις μοντέρνες κοινωνίες, αυτές οι ετεροτοπίες αντικαθίστανται από τις ετεροτοπίες απόκλισης: αυτές αποτελούν έναν τόπο που είναι προορισμένος για εκείνα τα άτομα, η συμπεριφορά των οποίων θεωρείται αποκλίνουσα ως προς την απαιτούμενη νόρμα. Εδώ θα συναντήσουμε τα άσυλα των απόρων (οικονομική απόκλιση), τις ψυχιατρικές κλινικές (ψυχική απόκλιση) ή τις φυλακές (κοινωνική απόκλιση), τα νοσοκομεία (βιολογική απόκλιση) ή τους οίκους ευγηρίας (ηλικιακή απόκλιση).

[6] Gaston Bachelard: *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 2009.

[7] Η Meiling Cheng στο «Highways, L. A.: Multiple Communities in a Heterolocus», *Theatre Journal*, vol. 53, no. 3, 2001, σσ. 429-454, επιχειρεί να τροποποιήσει την φουκωική έννοια της ετεροτοπίας και να εισαγάγει την έννοια του ετερότοπου (heterolocus), προκειμένου να εστιάσει μάλλον στο τοπικό και ειδικό, παρά στο σφαιρικό. Σε αντίθεση με τις ετεροτοπίες, οι ετερότοποι δεν υπάρχουν σε παγκόσμια κλίμακα και σε κάθε πολιτισμό. Αυτό το ενδιαφέρον μελέτημα στοχεύει στην κατασκευή μιας υποκατηγορίας ετεροτοπικών τοποθεσιών ως ενός δυναμικού πεδίου της ανθρώπινης προθετικότητας, αλλά απαιτεί, φυσικά, αναλυτική συζήτηση.

[8] Edward Soja: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989, σ. 17.

[9] Una Chaudhuri: *Staging Place. The Geography of Modern Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, σ. 5.

[10] Martin Heidegger: *Είναι και χρόνος*, τόμ. Α΄, Δωδώνη, Αθήνα 1978, σσ. 178-192. Βλ. Επίσης τη μείζονα χαϊντεγγεριανή θέση, σύμφωνα με την οποία «οι χώροι προσλαμβάνουν την ουσία τους από τόπους και όχι από «τον» χώρο», στο *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, Πλέθρον, Αθήνα 2008, σ. 53.

[11] Σε μια πρώτη γαλλική εκδοχή του κειμένου, που χρονολογείται το 1966, ο Foucault μιλούσε ακόμα και για μια επιστήμη των ετεροτοπιών, που θα ονομαζόταν

Αυτή η πρώτη αρχή των ετεροτοπιών ισχύει και για τις θεατρικές σκηνές. Η θεατρική σκηνή είναι αδιαμφισβήτητα μια σταθερά για κάθε ανθρώπινη ομάδα, αλλά βεβαίως παρουσιάζει ιδιαίτερα μεγάλη ποικιλία ανάμεσα στις διαφορετικές εποχές και στους διαφορετικούς πολιτισμούς, έτσι ώστε η έννοια μιας αχρονικής ή διαχρονικής θεατρικής σκηνής να καθίσταται καθαρή αφαίρεση. Είναι αυτό που συμβαίνει εν πολλοίς με τη βιβλιογραφία της θεατρικής μεταφοράς και του θεατρικού κοσμοειδώλου.[12] Σε ό,τι αφορά δε τις ποικίλες μορφές που προσλαμβάνει η ετεροτοπία, θα πρέπει να σημειωθεί ότι αυτές υλοποιούνται ως ιδιαίτερες θεματικές των θεατρικών παραστάσεων, ενίοτε με εξαιρετική επιμονή, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε από το ενδιαφέρον συγγραφέων και σκηνοθετών για τα θέματα της οικονομικής, της σεξουαλικής, της ψυχικής ή της ηλικιακής απόκλισης. Η θεατρική σκηνή μοιάζει έτσι πολύ με μια ετεροτοπία απόκλισης από τις νόρμες των μοντέρνων κοινωνιών.

Η δεύτερη αρχή των ετεροτοπιών σχετίζεται με την προσαρμοστικότητα των λειτουργιών τους σε διαφορετικές ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες. Κάθε ετεροτοπία «έχει μια σαφή και καθορισμένη λειτουργία σε μια κοινωνία και η ίδια ετεροτοπία μπορεί, στη συγχρονία του πολιτισμού στον οποίο εμφανίζεται, να έχει τη μία ή την άλλη λειτουργία». Ο Foucault παίρνει ως παράδειγμα την τυπική ετεροτοπία του κοιμητηρίου, αυτόν τον μηκανονικό πολιτισμικό χώρο, ο οποίος ωστόσο «συνδέεται με όλες τις άλλες τοποθεσίες της πόλης, της κοινωνίας ή του χωριού, αφού κάθε άτομο, κάθε οικογένεια έχει κάποιον συγγενή στο κοιμητήριο».[13] Το κοιμητήριο, τουλάχιστον από τα τέλη του 18ου αιώνα τοποθετείτο στην καρδιά της πόλης, δίπλα στην εκκλησία ή πάντως σε ένα περίοπτο σημείο. Η λειτουργία του, σε αυτήν την περίπτωση, ήταν να φέρει κοντά τους νεκρούς με τους ζωντανούς ή, αν προτιμούμε, τον θάνατο με τη ζωή. Αλλά αυτή η λειτουργία, με το πέρασμα του χρόνου και, καθώς ο δυτικός άνθρωπος πίστευε όλο και λιγότερο στην αθανασία της ψυχής και την ανάσταση των σωμάτων, υπέστη σοβαρές μεταβολές. Ενώ οι άνθρωποι δεν ήταν πλέον σίγουροι ότι έχουν μία ψυχή ή ότι το σώμα τους θα ανακτούσε τη ζωή του μετά τον θάνατο, το νεκρό σώμα, όπως και το κοιμητήριο αποκτούσαν όλο και μεγαλύτερη σημασία, η λατρεία των νεκρών, η εξατομίκευση του θανάτου, όπως και η αστική οικειοποίηση των κοιμητηρίων εγκαθιδρύονταν όλο και πιο εμφατικά. Κατά συνέπεια, τα κοιμητήρια άρχισαν να τοποθετούνται στα εξωτερικά όρια των πόλεων και να συγκροτούν ««την άλλη πόλη,» όπου κάθε οικογένεια κατέχει τη δική της σκοτεινή τελευταία κατοικία». Η ετεροτοπία του κοιμητηρίου υφίσταται ακόμα στις μέρες μας, αλλά λειτουργεί διαφορετικά: δεν φέρει πλέον τον θάνατο κοντά στη ζωή, αλλά, αντιθέτως, τον απομακρύνει από το βασίλειο της ζωής.

Κάθε κοινωνία μπορεί, επομένως, να ακυρώσει μια παλαιότερη λειτουργία της ετεροτοπίας και να αναπτύξει μία καινούργια στη θέση της. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για τη θεατρική ετεροτοπία. Ο θεατρικός χώρος έχει πάντα πολλές σημασίες πέραν της αρχιτεκτονικής ή υλικής κατασκευής. Θα μπορούσε να θυμηθεί κανείς, εν προκειμένω, τις ατελείωτες συζητήσεις περί μεταθέσιμων ορίων ανάμεσα στα επί σκηνής και εκτός σκηνής δρώμε-

«heterotopology»: «... je rêve d'une science – je dis bien une *science* – qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. [...] la science en question s'appellerait, s'appellera, elle s'appelle déjà «l'hétérotopologie»». Βλ. Michel Foucault: *Le corps utopique. Les Hétérotopies*, ό. π., σ. 25.

[12] Γιώργος Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σσ. 65-119.

[13] Michel Foucault: «Of Other Spaces», ό. π., σ. 25..

να. Υπό αυτήν την έννοια, τι είναι το θέατρο δρόμου; Τι άλλο από μια ζωντανή ετεροτοπία, στον βαθμό που θολώνει με κάθε τρόπο στο κέντρο της πόλης, τα όρια μεταξύ της θεσμοθετημένης και της οικειοποιημένης χρήσης του θεατρικού τόπου. Οι λειτουργίες της θεατρικής σκηνής προσαρμόζονται συνεχώς στα ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα, μεταβάλλοντας αναλόγως τις λειτουργίες τους. Η αρχαία αθηναϊκή σκηνή, προσδιορισμένη εμφανώς από το δημοκρατικό πολίτευμα και τοποθετημένη στο κέντρο της πόλης, δίπλα στους ιερούς ναούς και στους τόπους των δημοσίων συνελεύσεων, διατηρούσε τόσο μια θρησκευτική διάσταση, όσο και έναν έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Τα ετεροτοπικά της στοιχεία προέκυπταν και μόνο από το γεγονός ότι ένας μυθοπλαστικός κόσμος γεννιέται κάτω από τον ιερό βράχο της Ακροπόλεως, όπου κατοικούσε το πνεύμα των θεών και δίπλα στην Πνύκα, όπου κάθε μέρα συγκεντρώνονταν "αληθινοί" άνθρωποι για να αντιμετωπίσουν "αληθινά" προβλήματα της καθημερινής ζωής. Εντελώς διαφορετική είναι η σκηνή της Δυτικής Ευρώπης κατά τον όψιμο Μεσαίωνα και την πρώιμη Αναγέννηση, όταν το λειτουργικό δράμα «που αναπτύχθηκε μέσα στον καθεδρικό ναό, κατέλαβε μία θέση κάπου ανάμεσα στο θρησκευτικό δρώμενο και στο πλούσιο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής και των υαλογραφημάτων που περιέβαλλαν αυτό το δρώμενο, και τροφοδότησε τη συμβολική δύναμη του καθενός».[14] Οι αλλαγές λειτουργίας της θεατρικής ετεροτοπίας δεν εμφανίζονται, βεβαίως, μόνο στον κάθετο άξονα της διαδοχής των εποχών και των πολιτισμών, αλλά και στον οριζόντιο άξονα, στο πλαίσιο του ίδιου πολιτισμού. Μια ιταλική σκηνή λ.χ., προορισμένη να διαχωρίζει τη φωτεινή σκηνή από τη σκοτεινή πλατεία, τουτέστιν να διαχωρίζει ξεκάθαρα τον μυθοπλαστικό από τον «πραγματικό» κόσμο, μπορεί να μεταβάλει εύκολα μία από τις λειτουργίες της, εάν ένας ηθοποιός κατέβει από το προσκήνιο και συνεχίσει το έργο του ανάμεσα στους θεατές ή εάν αρχίσει να απευθύνεται απευθείας σε αυτούς: η λειτουργία του διαχωρισμού μεταβάλλεται ευθύς σε λειτουργία ενοποίησης των δύο κόσμων. Έτσι, η ετεροτοπία της μακρινής φαντασίας και της πλαισιωμένης ψευδαίσθησης μετατρέπεται σε ετεροτοπία της ενδιάμεσης ζώνης, του μεταιχμίου, σε έναν τόπο-κατώφλι, όπου η μυθοπλασία συμμετέχει επί ίσοις όροις με την πραγματικότητα. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει εύλογα ότι η θεατρική σκηνή είναι ο κατ' εξοχήν τόπος αυτών ετεροτοπικών μεταβολών, ιδίως εάν συνυπολογίσει ότι όλες οι επικές τάσεις του δράματος, από τα qui pro quo ή τα aparté μέχρι τη λειτουργία των προσώπων-αφηγητών ή του θεάτρου εν θεάτρω[15] είναι μια υπενθύμιση ότι αυτό που συμβαίνει επί σκηνής θα μπορούσε να συμβεί και συμβαίνει και στην πλατεία.

Ο Foucault συνδέει προφανώς την τρίτη του αρχή με τη θεατρική σκηνή. Εάν η ετεροτοπία «μπορεί να παραθέτει σε έναν μόνο πραγματικό τόπο αρκετούς χώρους, αρκετές τοποθεσίες που είναι μεταξύ τους ασύμβατες», τότε η θεατρική σκηνή είναι η κατ' εξοχήν ετεροτοπία, στον βαθμό που δημιουργεί μονίμως νέα νοητικά τοπία, νέους συνειδησιακούς τόπους. Σε αυτήν την τυπικά περιορισμένη περιοχή, όπου εργάζονται οι ηθοποιοί, σχηματίζονται ταυτόχρονα ποικίλοι τόποι από τη φαντασιακή γεωγραφία του συγγραφέα, των καλλιτεχνών και των θεατών.

Η φαντασιακή γεωγραφία του συγγραφέα, για παράδειγμα, (εάν κάποιο θεατρικό έργο συμπεριλαμβάνεται στην παραγωγή της παράστασης), δημιουργεί το δυναμικό πεδίο που συνυφαίνει τον μυθοπλαστικό και πάντα παλίμβουλο κειμενικό χώρο με τον συγκεκριμένο

[14] Marvin Carlson: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1989, σσ. 14-15

[15] Γιώργος Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 205-251.

θεατρικό χώρο, που συνυφαίνει, δηλαδή, τη δυνητικότητα και την υλικότητα του χώρου. Υπό το πρίσμα αυτό, τα δραματικά πρόσωπα και οι ρόλοι, η πλοκή και οι διάλογοι λειτουργούν ως ετεροτοπικά κατώφλια ανάμεσα στις δύο χωρικές διαστάσεις και ως αξίες που επενδύουν τον σκηνικό χώρο και επενδύονται από αυτόν. Αυτό σημαίνει ότι ο δραματικός χώρος, ακόμα και ο πιο καθορισμένος, δεν είναι στατικός, αλλά αντιπροσωπεύει και αναπαριστά μια ισχυρή δύναμη δημιουργίας νέων σημασιών επί σκηνής.[16]

Σε μια πλήρως αντεστραμμένη σκοπιά, μερικές τάσεις της «new dramaturgy» (or «new writing») εγκαταλείπουν την κίνηση από το κείμενο προς τον χώρο και αφορμώνται από τον χώρο για να καταλήξουν σε ένα είδος γραφής ανοιχτής στην ιστορικότητα, την κοινωνικότητα και, κυρίως, τη χωρική φαντασία.[17] Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να μιλήσουμε για ένα θέατρο τοπίου (landscape theatre), για έναν χωρο-κείμενο (space-text)[18] ή για μια δραματουργία του performer,[19] με καταβολές από την Gertrude Stein ή τον Robert Wilson με τους οπτικούς και αρχιτεκτονικούς προσανατολισμούς του και προεκτάσεις σε παραστάσεις όπως είναι αυτή του Théâtre du Soleil: *Les Éphémères* (Φεστιβάλ Αθηνών 2007) ή εκείνη της Marina Abramović: *The Biography Remix* (Festival d' Avignon 2005). Μια τέτοια «βαθιά δραματουργία» δίνει έμφαση στα άγραφα κείμενα του χώρου και υιοθετεί τη ρευστότητα και την απροσδιοριστία των ήχων, (όπως θα μπορούσαμε να δούμε στην παράσταση *Inferno* του συγκροτήματος Socìetas Raffaello Sanzio, όλο το «κείμενο» της παράστασης συνίσταται μόνο στο κείμενο των ήχων), τις σωματικές κινήσεις, τις αρχιτεκτονικές μορφές ή τη δυνητική ανταπόκριση των θεατών.[20] Πολύ συχνά δε, η γλώσσα περνά στην υλική της διάσταση και εκλαμβάνεται μόνο ως εκφώνηση ήχων. Για τον Vito Acconci λ.χ. η γλώσσα χρησιμοποιείται στις παραστάσεις μάλλον «ως ένας τρόπος για να καλυφθεί ένας χώρος, παρά για να αποκαλυφθεί ένα νόημα».[21]

Και στις δύο περιπτώσεις, σε αυτήν της γραφής του χώρου και σε εκείνην της χωρογραφής, ο χώρος δεν είναι αμιγώς ούτε πραγματικός ούτε μυθοπλαστικός, αλλά ετεροτοπικός, τουτέστιν συστατικός ενός χιάσματος που συνυφαίνει την πραγματικότητα με τη μυθοπλασία, τη διανοητικότητα με τη σωματικότητα ή τις σκέψεις με τα πράγματα.

Σε αντιστοιχία με τις χρονικές στιβάδες, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ετεροτοπικοί τόποι είναι ριζωμένοι στο παρόν της σκηνικής πράξης, αλλά έχουν έναν διπλό προσανατολισμό, προς το μέλλον και προς το παρελθόν. Η σαφής διάκριση ανάμεσά τους, η διαφοροποίηση ούτως ειπείν των προβολικών από τους αναδρομικούς τόπους, αποδεικνύεται μάλλον σχηματική, στο μέτρο που δεν μπορεί να διαφοροποιηθεί ξεκάθαρα το μέλλον από το παρελθόν. Ένας τόπος με προσανατολισμό προς το μέλλον είναι αδιανόητος χωρίς το παρελθόν και τούμπαλιν. Η διάκριση γίνεται για μεθοδολογικούς λόγους, και μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε τη σύνδεση του χώρου με τις χρονικές στιβάδες.

Η μελλοντική διάσταση της θεατρικής σκηνής διαπιστώνεται ευθύς εξαρχής από το γεγονός ότι η σκηνή ως τέτοια απευθύνεται σε κάποιους θεατές. Ακριβέστερα: είναι σκηνή

[16] Γιώργος Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, ό. π., σ. 391.

[17] Edward Soja: «Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination», στο Alan Read (ed.): *Architecturally Speaking: Practice of Art, Architecture and Everyday*, Routledge, London 2000, (σσ. 13-30), σσ. 13-14.

[18] Anne Ubersfeld: *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Éditions sociales, Paris 1981, σ. 123.

[19] Patrice Pavice: *La mise en scène contemporaine*, Armand Colin, Paris 2007, σσ. 181-207.

[20] Heidi Taylor: «Deep Dramaturgy: Excavating the Architecture of the Site-Specific Performance», *Canadian Theatre Review*, Summer 2004, σσ. 16-19.

[21] Kate Linker: *Vito Acconci*, Rizzoli International

επειδή απευθύνεται σε κάποιους θεατές. Όποιο και αν είναι το περιεχόμενο του παραστασιακού συμβάντος ή οτιδήποτε και αν επιτελείται επί σκηνής, επιτελείται εν όψει ενός κοινού. Αλλά η φράση «εν όψει» εισάγει ήδη στην παράσταση τη διάσταση του μέλλοντος, με την έννοια είτε της προοπτικής εξέλιξης της σκηνικής δράσης είτε, ακόμα περισσότερο, της πρόσληψης αυτής της δράσης και της επένδυσής της με νοηματικά και συναισθηματικά φορτία από τους θεατές. Υπό το πρίσμα αυτό θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί εύλογα ότι ο παραστασιακός χώρος, ως μία προϋπόθεση της παράστασης, δεν καθορίζεται τόσο από στην αρχιτεκτονική του διάσταση, όσο από την αναγεννητική του ικανότητα, η οποία καθορίζεται από το έργο των καλλιτεχνών και των θεατών.[22] Η μπρεχτική σκηνή λ.χ. είναι μια ετεροτοπία προσανατολισμένη στο μέλλον, εφ' όσον παροτρύνει τους θεατές να σκεφτούν μέσω του θεάματος τη ζωή τους και την κοινότητα, στην οποία ανήκουν, και έτσι να φανταστούν τι θα μπορούσαν να κάνουν για να αλλάξουν το παρόν και να επηρεάσουν το μέλλον τους. Ακόμα και οι σκηνές που χαρακτηρίζονται ως αυτοαναφορικές, όπως αυτή του Robert Wilson, ως εικονοκλαστικές, όπως αυτή των Socìetas Raffaello Sanzio ή ως αυτοσχεδιαστικές, όπως του Eimuntas Nekrosius), δεν χάνουν τις αναφορές τους στο μέλλον, διότι, αν μη τι άλλο, εκπαιδεύουν το βλέμμα των θεατών τους σε μια νέα οπτική της πραγματικότητας, σε έναν νέο τρόπο αντίληψης και εξέτασης της φωτεινότητας και της σκοτεινότητας, της κίνησης, της ταχύτητας και της βραδύτητας, της ρευστότητας των εξωτερικών παραστάσεων κ.τ.λ. Δεν υπάρχει αθώα αντίληψη του θεατή, όσο αυθόρμητη και αν φαίνεται. Ακόμα και η πιο επινοητική ανθρώπινη διάνοια και φαντασία λειτουργεί πάντα σε έμμεσα πλαίσια, που η ίδια δεν μπορεί να καθορίσει.[23] Κατά συνέπεια, θα ήταν απλοϊκό να μιλούμε για τον θεατή και τον θεατρικό χώρο με όρους παράταξης: ο ένας μπροστά ή μέσα στον άλλον. Είναι μάλλον προτιμότερο να μιλούμε για μια αμοιβαία και συγχρονική διήθηση: ο ενεργοποιημένος από τον θεατή χώρος από τη μία πλευρά και από την άλλη, η *εν-τοπισμένη* και χωροποιημένη σκέψη και αντίληψη του θεατή. Το ίδιο απλοϊκό θα ήταν, άλλωστε, να θεωρήσουμε μονομερώς τον χώρο χωρίς τους ηθοποιούς ή τους ηθοποιούς ανεξαρτήτως του χώρου στον οποίο δρουν. Χώρος και ηθοποιός συνυφαίνονται αξεδιάλυτα σε ένα μοναδικό υφάδι.

Από την άλλη μεριά: η διάσταση του παρελθόντος. Οι καθιερωμένοι θεατρικοί χώροι, αυτοί που έχουν χρησιμοποιηθεί πολλές φορές ως θεατρικές σκηνές (ή απλώς ως χώροι θεατρικής δράσης), είναι αναπόφευκτα επενδυμένοι από ιστορίες και εικόνες, από προσδοκίες, ελπίδες και διαψεύσεις, «αλλά συνηθέστερα είναι έμπληστοι ιδεολογίας»,[24] εν ολίγοις, από φαντάσματα του παρελθόντος που ζωντανεύουν στο παρόν, παρεισδύοντας σε κάθε νέα παράσταση είτε με τη μορφή αναμνήσεων είτε με τη μορφή συνειρμών και συναισθηματικών συνδηλώσεων είτε, τέλος, χάρη σε υποσυνείδητες διεργασίες των ηθοποιών και των θεατών, κυρίως τη συμπύκνωση και τη μετάθεση. Εάν το θέατρο, γενικά, θα μπορούσε δικαιολογημένα να θεωρηθεί ως μία μηχανή μνήμης,[25] τότε ο θεατρικός χώρος είναι βεβαίως η βάση αυτής της μηχανής, ως το πιο σταθερό «συστατικό» της. «Άδειοι» χώροι, όπως αυτός που πρότεινε κάποτε ο Peter Brook,[26] δεν είναι παρά μια ισχυρή αφαίρεση, ένα σχήμα λό-

Publications, New York 1994, σ. 12.

[22] John Freeman: *New Performance/New Writing*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007, σ. 61-62.

[23] George Steiner: *Δέκα (πιθανοί) λόγοι για τη μελαγχολία της σκέψης*, Scripta, Αθήνα 2007, σσ. 60-61.

[24] Ric Knowles: *Reading the Material Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 63.

[25] Όπως ισχυρίζεται προσφυώς ο Marvin Carlson στη μελέτη του *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2001

[26] Peter Brook: *Η σκηνή χωρίς όρια*, Θεωρία, Αθήνα

γου που χρησιμοποιούν ενίοτε οι καλλιτέχνες για να τονίσουν τη δική τους πρωτογενή και δημιουργική εργασία. Εργασία όμως που δεν μπορεί να αγνοεί το αδιαμφισβήτητο γεγονός, που ο Henri Lefebvre τόνισε έγκαιρα, ότι κάθε (κοινωνικός ή θεατρικός) χώρος είναι αποτέλεσμα μιας (κοινωνικής ή θεατρικής) παραγωγής.[27]

Τι σημαίνει αυτό; Ότι κάθε χώρος, από το αρχαίο αλώνι και τον αυλόγυρο της μεσαιωνικής εκκλησίας, έως την αγορά των αναγεννησιακών πόλεων και το εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο της βιομηχανικής μητρόπολης (λ.χ. η Cartoucherie της Ariane Mnouchkine ή οι αντίστοιχοι χώροι επιλεγμένοι από τον Armand Gatti), είναι ήδη σεσημασμένος ιστορικά, κοινωνικά και πολιτιστικά, ότι φέρει ένα ιδεολογικό φορτίο και μια δεξαμενή αναμνήσεων προτού καν πλαισιωθεί ως θεατρικός χώρος και λειτουργήσει ως τέτοιος. Αυτό συμβαίνει και σε χώρους που δεν λειτουργούν καθόλου δεσμευτικά για τη σκηνοθεσία, (τα θέατρα-καταφύγια του Antoine Vitez[28]) ή ακόμα και σε παραστάσεις ειδικής τοποθεσίας (site-specific performances), όπως οι παραστάσεις σε εργοστάσια, αποθήκες, ορφανοτροφεία, φρενοκομεία κ.ο.κ., κατά τις οποίες ο χώρος και οι εξωθεατρικές του καταβολές προδιαγράφουν τη μορφή και το περιεχόμενο της σκηνικής δράσης, καθώς τα θεατρικά επενδύονται στα εξωθεατρικά στοιχεία, και, αντιστρόφως, τα εξωθεατρικά ενσωματώνονται στα θεατρικά στοιχεία, δημιουργώντας νέες μνημονικές συνθέσεις, (όπως θα μπορούσαμε να δούμε στο *Mnemopark* των Rimini Protokoll),[29] και νέα συνειρμικά υπόβαθρα, κοντολογίς, νέες ιστορικές και κοινωνικές σημασίες. Πρόκειται ακριβώς για την ετεροτοπική λειτουργία της εγγραφής πολλών διαφορετικών τόπων στον ίδιο εν-τοπισμένο χώρο. Από τη στιγμή δε που κάποιος χώρος φιλοξενεί θεατρικές παραστάσεις, το φορτίο του αρχίζει να βαραίνει έτι περαιτέρω και με θεατρικές αναμνήσεις και αισθητικές ιδιολέκτους του παρελθόντος, είτε αυτές προέρχονται από υποκριτικούς κώδικες και συγκεκριμένες σκηνοθεσίες είτε από τα κοστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα είτε, τέλος, από την ίδια την ατμόσφαιρα του τόπου.

Η ατμόσφαιρα υπάρχει στην αλληλεπίδραση της μνήμης, της πλοκής του έργου, του σκηνικού, των σωμάτων των ηθοποιών και των θεατών, όπως και των αρχιτεκτονικών μορφών, των ήχων και των χρωμάτων, αλλά δεν απορρέει απλώς ούτε από τα σκηνικά στοιχεία, ούτε από τους θεατές που μπαίνουν στη θεατρική αίθουσα. Είτε την προσεγγίσουμε σύμφωνα με τον περίφημο ορισμό της αύρας από τον Walter Benjamin's famously ως «το μοναδικό φαινόμενο της απόστασης, που ωστόσο μπορεί να είναι πολύ κοντινή»[30] ή σύμφωνα με την οπτική του Gernot Boehme, σύμφωνα με την οποία η ατμόσφαιρα είναι ένας εκστατικός χώρος, μια σφαίρα παρουσίας κάποιου άλλου πράγματος,[31] η ατμόσφαιρα παραμένει μια ετεροτοπική οντότητα που εισάγει την ακαθοριστία και την πολυσημία επί σκηνής, παραμένει κάτι διαφορετικό από ό,τι υπάρχει στον θεατρικό χώρο, κάτι μακρινό που επενδύεται στον χώρο κατά τη διάρκεια της παράστασης και τον διαμορφώνει, χωρίς όμως να ταυτίζεται με αυτόν. Όπως παρατηρεί η Erika Fischer-Lichte, «οι ατμόσφαιρες ανήκουν στον παραστασιακό, όχι στον αρχιτεκτονικό-γεωμετρικό χώρο»,[32] αλλά, θα πρέπει να προσθέσουμε ότι

1982.

[27] Lefebvre Henri: *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.

[28] Antoine Vitez: *Le théâtre des idées*, Gallimard, Paris 1991, σ. 90.

[29] Στο Premium Europa, Salonica, Greece 2008.

[30] Walter Benjamin: «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», στο Walter Benjamin: *Illuminations*, Schocken Books, New York 1969, σ. 222.

[31] Gernot Boehme: *Atmosphaere: Essays zur neuen Aesthetik*, Suhrkamp, Frankfurt 1995, σ. 33. Για η θεωρία της ατμόσφαιρας του Boehme βλ. Erika Fischer-Lichte: *The Tranformative Power of Performance. A new Aesthetics*, Routledge, London & New York 2008, σσ. 115-116.

[32] Erika Fischer-Lichte: *The Tranformative Power of Performance. A new Aesthetics*, ό. π., σ. 115.

ο παραστασιακός χώρος ερείδεται πάντοτε στο παρελθόν προκειμένου να το υπερβεί. Οι ατμόσφαιρες δημιουργούνται εδώ και τώρα, αλλά για να λειτουργήσουν ως τέτοιες, δηλαδή ως ετεροτοπικές οντότητες που εισάγουν ενώπιον ενός κοινού την πολυσθένεια της παράστασης, προϋποθέτουν διάφορες αναφορές στο παρελθόν. Αυτό επιβεβαιώνεται και στις performances που τελούνται στην ύπαιθρο ή γενικότερα σε ένα φυσικό περιβάλλον, όπου το πολιτιστικό και ιδεολογικό στοιχείο υποτίθεται ότι είναι απόν: πέραν του ότι το φυσικό περιβάλλον αποτελεί εδώ αρνητική υπόμνηση του πολιτιστικού milieu, στη βάση της τυπικής αντίθεσης μεταξύ πολιτισμού και φύσης, στις μέρες μας περισσότερο από ποτέ άλλοτε είναι συνυφασμένο πολλαπλώς με τον πολιτισμό, ο οποίος το μελετά, το ερευνά, το προστατεύει ή το καταστρέφει.

Ο θεατρικός χώρος λοιπόν είναι ένα προϊόν που αναπαράγεται, με διαφορετικές παραλλαγές και προσμίξεις ποικίλων στοιχείων, στις εκάστοτε παραστάσεις, οπουδήποτε και αν αυτές συμβαίνουν. Δεν υπάρχει κάποιος χώρος ως ένα *signifiant flottant*, ως επιπολάζον, ρευστό και ανεξάρτητο σημαίνον, διότι δεν υπάρχει κάποιος χώρος κενός νοημάτων, χώρος παρθενικός, παρά μόνο ένας χώρος που κατασκευάζεται με αναδιανομή ή ανασχηματισμό διαφόρων στοιχείων του παρελθόντος και με έμμεση αναπαράσταση γνώσεων και εμπειριών, συναισθηματικών τοπίων και αναμνήσεων. Εάν ένα κτίριο συμπυκνώνει μια κουλτούρα σε έναν χώρο,[33] το θεατρικό κτίριο είναι «από τα πλέον σταθερά αρχιτεκτονικά αντικείμενα στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού»,[34] μπορεί να συμπυκνώσει και την ιστορία αυτού του πολιτισμού, ούτως ώστε η φράση «ό,τι κάνουμε συνίσταται στο πού το κάνουμε»,[35] η οποία θέλει να τονίσει τις προσδοκίες που πηγάζουν από έναν δεδομένο τύπο χώρου, καθώς επίσης και το γεγονός ότι διαφορετικοί χώροι φέρουν μαζί τους το δικό τους πρωτόκολλο, να μην ακούγεται πλέον καθόλου υπερβολική, στο μέτρο που το «πού» διαμορφώνει το «τι» και εκλύει συνεχώς σήματα γι' αυτό στην κοινότητα εν γένει. Μία από τις σημαντικότερες λειτουργίες της ετεροτοπικής σκηνής είναι «να κινητοποιεί το έργο των θεατών να αρθρώνουν ένα νόημα».[36] Τα πρωτόκολλα του θεατρικού χώρου ανιχνεύονται πάντα στα στοιχεία μιας παράστασης και επιδρούν στους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους το έργο αυτής της παράστασης μπορεί να παρουσιαστεί και να προσληφθεί. Το κοινό προσλαμβάνει πάντα κάθε στοιχείο της σκηνής ως τρόπον τινά εννοημ ατωμένο, ακόμα και αν αυτό το στοιχείο μοιάζει «ουδέτερο» ή τυχαίο. Αυτό βεβαίως συνεπάγεται (ή προϋποθέτει το γεγονός) ότι η παράσταση εν γένει δεν είναι μια tabula rasa, ότι το απόλυτο «εδώ και τώρα» είναι μια ουτοπική αναφορά που γοητεύει εύλογα τους καλλιτέχνες, ότι κάθε παράσταση ρητά ή υπόρρητα παραπέμπει σε ένα ελάχιστο «κείμενο».[37]

Η τέταρτη αρχή του Foucault σχετίζεται με τον χρόνο. Έτσι, για λόγους συμμετρίας, αναφέρεται στις ετεροχρονίες *(heterochronies)*. Στις αληθινές ετεροτοπίες υπάρχει κάποιο είδος απόλυτης ρήξης με τον παραδοσιακό χρόνο των ανθρώπων. Το κοιμητήριο, για πα-

[33] Edward S. Casey: *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington 1993, σ. 32.

[34] Marvin Carlson: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1989, σ. 6.

[35] John Freeman: *New Performance/New Writing*, ό. π., σ. 65.

[36] Gay McAuley: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2000, σ. 42

[37] Βλ. George P. Pefanis: «The Minimum Text of the Performance and the Intertextual Binding, in *Imagination, Sensuality, Art*, Proceedings of the III Mediterranean Congress of Aesthetics, (Portorož, Slovenija), Ljubljana 2007, σσ. 162-166 και εκτενέστερα Γιώργος Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, ό. π., σσ. 195-

ράδειγμα, είναι μία μείζων ετεροτοπία αφού η επικράτειά του αρχίζει με την πιο παράξενη ετεροχρονία, την απώλεια της ζωής, και με τη «ημι-αιωνιότητα κατά την οποία η σταθερή μοίρα της είναι η αποσύνθεση και η εξαφάνιση». Εν συνεχεία σκιαγραφεί από ένα γενικό πρίσμα τη σύνθετη μόδα με την οποία οι ετεροτοπίες δομούνται και κατανέμονται στις σύγχρονες κοινωνίες μας. Έτσι, διαφοροποιεί κατ' αρχάς τα μουσεία και τις βιβλιοθήκες ως τις ετεροτοπίες του επ' αόριστον συσσωρευόμενου χρόνου: σε αυτήν την περίπτωση ο χρόνος δεν σταματά ποτέ να επαυξάνεται και να στοιβάζεται. Θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε εδώ «την ιδέα της συσσώρευσης των πάντων, της εγκαθίδρυσης ενός είδους γενικού αρχείου, τη βούληση να εγκλείσουμε σε έναν χώρο όλους τους χρόνους, την ιδέα συγκρότησης ενός χώρου για όλους τους χρόνους, ο οποίος είναι ο ίδιος εκτός χρόνου και απρόσβατος για τις καταστροφές του, το σχέδιο οργάνωσης, με αυτόν τον τρόπο, ενός είδους διηνεκούς και ακαθόριστης επαύξησης του χρόνου σε έναν ακίνητο χώρο».[38] Σε αυτήν την υποκατηγορία της ετεροτοπίας-ετεροχρονίας, η θεατρική σκηνή, με τον ενικό της χαρακτήρα, δεν έχει πολλά παραδείγματα να προβάλλει, αφού ο χρόνος της δεν είναι σωρευτικός και ο χώρος της κάθε άλλο παρά έξω από τον ιστορικό ρου βρίσκεται. Θα μπορούσαν ενδεχομένως να αναφερθούν εδώ οι περιπτώσεις του θρησκευτικού μεσαιωνικού δράματος στη Δυτική Ευρώπη, όπου το εσωτερικό των ναών τοποθετείται σε ένα είδος αχρονικού άξονα, και του μπαρόκ θεάτρου, όπου η θεατρική Weltanschauung του θεατρικού κοσμοειδώλου (theatrum mundi) συνέχει όλες τις εποχές και όλους τους κοινωνικούς σχηματισμούς του ανθρώπου.[39]

Η δεύτερη υποκατηγορία της ετεροτοπίας-ετεροχρονίας τίθεται στον αντίποδα της πρώτης: πρόκειται για εκείνη την ετεροτοπία που συνδέεται με τον χρόνο «στην πλέον πρόσκαιρη, μεταβατική και αβέβαιη εκδοχή του, τον χρόνο της γιορτής». Ο τόπος και ο χρόνος της γιορτής, κοινό αντικείμενο πολλών επιστημονικών κλάδων, θα μπορούσαν να εγγραφούν σε έναν αστερισμό εννοιών δανεισμένων από τη λαογραφία, την κοινωνική ανθρωπολογία, τη μελέτη των συμβόλων, την κοινωνιολογία και τη φιλοσοφία.[40] Εντούτοις ο Foucault δεν καταπιάνεται με το ιστορικό και ανθρωπολογικό βάθος της γιορτής, κάτι που θα τον οδηγούσε ενδεχομένως στον χαρακτηρισμό της ως «κρίσιμη συνείδηση της ενότητας της ζωής»,[41] ούτε με τον σύγχρονο εκφυλισμό της σε καταναλωτικό θέαμα.[42] Ενδιαφέρεται μάλλον για την αντίθεση μεταξύ της γιορτής ως ετεροτοπίας της ενικής χρονικότητας από τη μία μεριά και από την άλλη της γραμμικής χρονικότητας της καθημερινής ζωής και της ετεροτοπίας του συσσωρευμένου χρόνου, ήτοι της ετεροτοπίας της βιβλιοθήκης και του μουσείου.

Είναι αυτονόητο ότι η θεατρική σκηνή έχει πολλά παραδείγματα να προσφέρει σε αυτήν την υποκατηγορία της ετεροτοπίας-ετεροχρονίας, αφού πρόκειται για μια ζωντανή τέ-

246.

[38] Michel Foucault: «Of Other Spaces», ό. π., σ. 26.

[39] Για μια συνοπτική ιστορία του *theatrum mundi* στην Ευρώπη see Lynda G. Christian: *Theatrum Mundi. The History of an Idea*, Garland Publishing, New York & London 1987.

[40] Βλ. εντελώς ενδεικτικά Johan Huizinga: *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, Γνώση, Αθήνα 1989 ([1]1938), Roger Caillois: *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris 1980 ([1]1950), και *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Paris 1991 ([1]1958), Mircea Eliade: *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1990 ([1]1963) and *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965, Arl. Frigout: «La fête populaire», στο G. Dumur (dir.) : *Histoire des spectacles*, Gallimard, Paris 1981 ([1]1965), σσ. 265-291, J. Cazeneuve: *Sociologie du rite*, P.U.F., Paris 1971, Jean Duvignaud: *Fête et civilizations*, Actes Sud, Arles 1991 ([1]1973), Mona Ozouf: *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Gallimard, Paris 1988 ([1]1976), Michel Maffesoli: *L'ombre de Dionysos*, Méridien-Klincksieck, Paris 1985. Ο Foucault είχε διαβάσει πιθανώς τα περισσότερα από τα βιβλία αυτά.

[41] Jean Duvignaud: *Fête et civilisations*, ό. π., 236.

[42] Γιώργος Π. Πεφάνης: *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της διασκέδασης. Το νεομπαρόκ και το τέλος της*

χνη, που τελείται στη βάση της τριαδικής σχέσης: χώρος-χρόνος-δράση,[43] δηλαδή εντός του χρόνου, από ζωντανούς ηθοποιούς μπροστά σε ένα ζωντανό κοινό. Υπό το πρίσμα αυτό, η θεατρική σκηνή είναι μια ετεροτοπία προσανατολισμένη όχι προς το αιώνιο, ούτε καν προς το διαχρονικό, αλλά μάλλον προς το απολύτως χρονικό, τουτέστιν προς την ιστορική διάσταση της ζωής, όπου η παράσταση συγκροτείται ως ένα ντελεζιανό συμβάν, ως μια διαφορική επανάληψη χωρίς απαρχή.[44] Ιδίως στις μέρες μας, που οι θεωρίες και οι σκηνικές πρακτικές εστιάζονται συχνά στην αλλαγή παραδείγματος από το αντικείμενο τέχνης (art object) στο καλλιτεχνικό συμβάν (art event), στην κατάρρευση της διπολικότητας μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου της παράστασης, στη σύγχυση των ρόλων του ηθοποιού και του θεατή ή στην κατάργηση των ορίων που κάποτε χώριζαν την επί σκηνής και την εκτός σκηνής δράση, η θεατρική ετεροτοπία φαίνεται να ανταποκρίνεται κυρίως στην ετεροχρονία του παρόντος χρόνου, αν όχι της στιγμής, της πάντα φευγαλέας στιγμής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η ετεροτοπία του happening, του δρωμένου και της τελετουργίας, με τα λόγια του Foucault, η ετεροτοπία της γιορτής. Ας μην ξεχνούμε άλλωστε τόσο τις ιστορικές ρίζες του θεάτρου, που εισχωρούν πολύ βαθιά στα εδάφη της ιερής γιορτής και της τελετουργίας, όσο και την οντογενετική εξέλιξη του σύγχρονου θεάτρου, από τον Craig στον Artaud και από τον Appia στον Grotowski, που συνδέεται άμεσα με αυτά τα εδάφη. Ο Foucault, που δεν ενδιαφερόταν για τις αιώνιες οντότητες, ούτε τόσο για τις σταθερές μορφές και έννοιες, έστρεψε τις έρευνές του στα γεγονότα, τα οποία δεν εξελάμβανε «ως χρονικά αποσπάσματα, αλλά αντιθέτως ως σημεία διασταύρωσης ανάμεσα σε δύο διάρκειες, δύο ταχύτητες, δύο εξελίξεις, δύο γραμμές της ιστορίας».[45] Με άλλους λόγους, τα εξελάμβανε ως δυναμικές στιγμές μιας πολύπλοκης και πολυσύνθετης ιστορικής διαδικασίας, ως *σκηνές* όπου διασταυρώνονται αντίρροπες δυνάμεις.. η ετεροτοπία της γιορτής, επομένως, είναι ένα είδος συμβάντος μέσα σε έναν τόπο, ένα είδος σκηνής με τη δική της ετεροχρονία και δυναμική.

Υπάρχει και μια τρίτη εκδοχή στην τέταρτη φουκωική αρχή της ετεροτοπίας. Πρόκειται για μια μεικτή υποκατηγορία, που συνδυάζει τα χαρακτηριστικά των δύο άλλων: το παράδειγμα του Foucault είναι τα εξοχικά χωριά της Πολυνησίας, αλλά θα μπορούσαμε να προσθέσουμε τα ευφορικά malls, τα τεράστια κινηματογραφικά χωριά ή τα φαντασμαγορικά night clubs[46]. Αυτό το όψιμα επινοημένο είδος χρονικής ετεροτοπίας συνήθως προσφέρει μια ψευδαίσθηση της κατάργησης του χρόνου. Φαίνεται άχρονο, σαν ένα μουσείο, εγκατεστημένο έξω από τις προσωπικές ιστορίες των επισκεπτών, σαν ένα αρχείο, και ταυτόχρονα ριζωμένο στον χρόνο και στις κοινωνικές συνθήκες, σαν μία γιορτή. Κάποιος θα συσχέτιζε με την τρίτη φουκωική υποκατηγορία της ετεροτοπίας-ετεροχρονίας αρκετές τωρινές παραστάσεις, όπως αυτά τα ανάλαφρα θεάματα που γνωρίζουν μεγάλη και μακρόχρονη επιτυχία στις εμπορικές σκηνές του Broadway ή του Λονδίνου ή εκείνες τις πειραματικές παραστά-

ιστορίας, Πρίσμα, Αθήνα 1992, σσ. 82-88.

[43] Patrice Pavis: *L'Analyse des spectacles*, Nathan, Paris 1996, σσ. 138-157.

[44] Michel Foucault: «Theatrum philosophicum», *Critique* 282, 1970, σσ. 885-908. Βλ. Michel Foucault: *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001, (σσ. 943-967), σ. 952. Ο Foucault αναφέρεται στον Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968 και *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969. Οι σχέσεις μεταξύ φουκωικής ετεροτοπίας και ντελεζιανής επανάληψης, ως αντιαναπαράστασης, αποτελεί ένα άλλο ερευνητικό αντικείμενο, πολύ ενδιαφέρον, που δεν μπορεί όμως να εξεταστεί εδώ.

[45] Michel Foucault: «La scène de la philosophie», συνέντευξη στον M. Waranabe, Sekai, July 1978, σσ. 312-322. Βλ. Michel Foucault: *Dits et écrits II, 1976-1988*, ό. π., (σσ. 571-595), σ. 581.

[46] Για μια προσέγγιση των night clubs ως θεατρικών σκηνών βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης: *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της διασκέδασης. Το νεομπαρόκ και το τέ-*

σεις που διαρκούν για πολλές ώρες ή μέρες, στην προσπάθειά τους να αποδιοργανώσουν την ημερήσια ατζέντα και να αποδομήσουν τον παραδοσιακό χρόνο μιας παράστασης.

Οι ετεροτοπίες είναι πάντα περιορισμένες και καλώς οριοθετημένες περιοχές. Έτσι, η πέμπτη αρχή σχετίζεται με το σύστημα διάνοιξης ή έγκλεισης, το οποίο απομονώνει συνάμα, αλλά και καθιστά διαπερατό έναν ετεροτοπικό τόπο. Για να μπει κάποιος σε αυτόν θα πρέπει να έχει τη σχετική άδεια, να υποβληθεί σε κάποιο τελετουργικό ή να υιοθετήσει ένα χειρονομιακό τυπικό.

Ούτε η ετεροτοπική σκηνή είναι ελεύθερα προσβάσιμη. Κατά τη διάρκεια των δοκιμών αποτελεί έναν κλειστό χώρο, όπου μόνο οι ηθοποιοί και οι σκηνικοί συντελεστές νομιμοποιούνται να μπουν και κατά τη διάρκεια της παράστασης θα πρέπει κάποιος να αγοράσει εισιτήριο εάν θέλει να είναι παρών στο θέαμα. Στην πρώτη περίπτωση, η ετεροτοπική σκηνή μοιάζει κάπως σαν ένα άβυτο, όπου μόνο οι μυημένοι μπορούν να πλησιάσουν και στη δεύτερη, ένας τόπος επί χρήμασι θεάματος. Και στις δύο περιπτώσεις, υπάρχει μία πλαισίωση που διαχωρίζει τον σκηνικό τόπο από τον δημόσιο χώρο. Όποιος θέλει να μπει σε αυτόν τον τόπο του θεάματος θα πρέπει να σεβαστεί αυτήν την πλαισίωση, να δεχτεί τις σκηνικές συμβάσεις και να συμπεριφερθεί με τον δέοντα τρόπο. Η αυλαία είναι η παραδοσιακά εμβληματική μορφή της διάνοιξης και της έγκλεισης αυτής της ετεροτοπικής τοποθεσίας. Όταν η αυλαία σηκώνεται ενεργοποιείται η πλαισίωση παράλληλα με τη σκηνή, που διαφοροποιείται πλέον ξεκάθαρα από τον δημόσιο χώρο, και όταν πέφτει, επιστρέφει με κάποιον τρόπο σε αυτόν.

Υπάρχει και άλλο ένα χαρακτηριστικό της πέμπτης αρχής των ετεροτοπιών που μας ενδιαφέρει. Είναι η σχέση τους με όλους τους άλλους χώρους. «Αυτή η λειτουργία», σύμφωνα με τον Foucault, «αναπτύσσεται μεταξύ δύο ακραίων πόλων. Η λειτουργία τους είναι είτε να δημιουργήσουν έναν χώρο ψευδαίσθησης που να εκθέτει κάθε πραγματικό χώρο, όλους τους τόπους όπου συμμετέχει η ανθρώπινη ζωή, (...) είτε, αντιθέτως, ο ρόλος τους είναι να δημιουργήσουν έναν άλλον πραγματικό χώρο, τόσο σχολαστικά και σωστά διευθετημένο, όσο ακατάστατος, άσχημα κατασκευασμένος και μπερδεμένος είναι ο δικός μας. Ο τελευταίος τύπος θα ήταν η ετεροτοπία, όχι της ψευδαίσθησης, αλλά της αντιστάθμισης». Στην πρώτη περίπτωση θα αναγνωρίζαμε τη λειτουργία κάθε καλλιτεχνικής ενέργειας: κάθε είδος τέχνης δυνητικά προσφέρει έναν χώρο ψευδαίσθησης, όπου κάθε απωθημένο ανθρώπινο όνειρο θα μπορούσε, αναπτυσσόμενο, να επιβιώσει. Με το νόημα αυτό, το θέατρο, όπως και η τέχνη εν γένει, μας δίνει το είδος της ετεροτοπίας της ψευδαίσθησης. Στη δεύτερη περίπτωση, οι θεατρικές σκηνές, τουλάχιστον κάποια είδη της, είναι τρόπον τινά εντοπισμένες και ενεργοποιημένες ουτοπίες, αφού προσφέρουν, μέσα σε έναν πραγματικό τόπο, μια υποθετικά τέλεια εκδοχή της κοινωνικής μας ζωής, μια ιδεατή, αλλά την ίδια στιγμή, πραγματική και κοινωνικά συγκροτημένη εικόνα της ιστορικής μας συνθήκης, εικόνα που ταυτόχρονα αναπαριστά, αμφισβητεί και αντισταθμίζει τις κατασκευασμένες «πραγματικότητες». Τόσο στη δεύτερη, όσο και στην πρώτη περίπτωση, θα μπορούσε κάποιος να αναγνωρίσει τη φουκωική θέση, σύμφωνα με την οποία «η αποδοχή της μη διαφοράς μεταξύ του αληθούς και του ψεύδους, του πραγματικού και του ψευδαισθησιακού, είναι η συνθήκη της θεατρικής δράσης».[47]

Σε αυτήν την πέμπτη αρχή του Foucault αξίζει να προσεχθεί ιδιαίτερα η παρατήρησή του αναφορικά με τη σχέση των ετεροτοπιών με όλους τους άλλους χώρους. Είναι ακριβώς αυτή η σχέση που μας δείχνει τις διασταυρώσεις της αστικής και της θεατρικής γεωγραφίας.

λος της ιστορίας, ό. π., σσ. 45-105.

[47] «La scène de la philosophie», in *Dits et écrits II*,

Οι κοινωνιολογικές προσεγγίσεις του θεάτρου συνήθως εξετάζουν την τοποθεσία των θεατρικών κτιρίων (ή γενικά τους χώρους όπου λαμβάνουν χώρα η παραστάσεις) στην πόλη, με βάση τον άξονα κέντρο vs περιφέρεια, προκειμένου να αποτιμήσουν την αποκέντρωση των θεατρικών παραγωγών, καθώς και την ένταση ή τις κατευθύνσεις στην κινητικότητα των θεατρικών ομάδων. Χρησιμοποιούν δε ως κριτήρια ταξινόμησης αυτής της κινητικότητας τη θεώρηση των ρεπερτορίων, τη σύσταση των θιάσων, τα επιλεγμένα παραστασιακά είδη ή τα ακροατήρια στα οποία απευθύνεται κάθε παραγωγή. Όπως γίνεται εύκολα σαφές, αυτές οι μελέτες επιδιώκουν να ενσωματώσουν αυτό που ονομάζουμε με τρόπο γενικό και αόριστο «θεατρική ζωή» σε έναν κοινωνικό ιστό της πόλης ή, με άλλα λόγια, να εγγράψουν τη θεατρική στην αστική γεωγραφία, με τον εντοπισμό θεατρικών ζωνών οι οποίες, ανάλογα με τον τόπο και την εποχή, άλλοτε πυκνώνουν και άλλοτε αραιώνουν. Εντούτοις, με μια ευρεία έννοια της θεατρικότητας, θα μπορούσαμε να παραδεχθούμε ότι ένας οικισμός ή μια ολόκληρη πόλη μπορούν δυνάμει να μετασχηματιστούν σε μια εκτεταμένη θεατρική σκηνή, σε μια βραχύβια ετεροτοπία. Οι θεατρόμορφες γιορτές της Γαλλικής Επανάστασης,[48] η αναπαράσταση της κατάληψης του Χειμερινού Παλατιού στην μετεπαναστατική Ρωσία (1920) από τον Nikolai Evreinov,[49] η θεατρική αναβίωση της Αμερικανικής Επανάστασης και του Αμερικανικού Εμφυλίου Πολέμου (1961, 1965) ή οι αστικοί τόποι του καρναβαλιού στις μέρες μας or the urban places of the carnival in our days, (από το Rio έως το Notting Hill στο London, και από τη Νέα Ορλεάνη στη Βενετία), είναι ορισμένα από τα πολλά ιστορικά παραδείγματα.

Εάν θέλουμε να κατανοήσουμε την πόλη-σκηνή, είτε στην αρχιτεκτονική και πολεοδομική είτε στη θεατρική της διάσταση,[50] δεν είναι ανάγκη, βεβαίως, να ανατρέξουμε στις νοητικές εικόνες (Denkbilder), που μορφοποίησε ο Walter Benjamin σχετικά με τις ευρωπαϊ-

1976-1988, ό. π., σ. 571.

[48] Βλ. Marvin Carlson: *The Theatre of the French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca and London 1967, Mona Ozouf: *La fête révolutionnaire 1789-1799*, ό. π., Pierre Frantz: «Les tréteaux de la Révolution (1789-1815)», στο Jacqueline de Jomaron (dir.): *Le theatre en France*, Armand Colin, Paris 1992, σσ. 505-532, E. Kennedy: *Traitements informatiques de repertoires théâtraux de Paris pendant la Révolution*, Actes du Colloque international des Lumières, Bruxelles 1983, Paul Friedland: *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca and London 2002.

[49] Για μια εισαγωγή στο έργο και στη σκέψη του Evreinov βλ. ενδεικτικά Claudine Amiard-Chevrel: «Evreinov et le théâtre politique des années vingt», *Revue des études slaves* 53, 1981, σσ. 59-70, Tamara Baikova-Poggi: «La théâtralité chez Evreinov», *Revue des études slaves* 53, 1981, σσ. 47-57, Spencer Golub: *Evreinov: the theatre of paradox and transformation*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984 ([1]1977) και S.M. Carnicke: *The Theatrical Instinct. Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*, Peter Lang, New York 1989. Στην ελληνική βιβλιογραφία βλ. 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*, Ίδυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 559-571, του ιδίου: «Το θεατρικό ένστικτο, ο Evreinov και ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός», στο βιβλίο του *Το χαμόγελο του σαλτιμπάγκου. Δοκίμια και άρθρα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2009, σσ. 145-147, Αντώνης Γλυτζουρής: «Ο Νικολάι Εβρέινωφ και η πρόσληψη του "θεατρινισμού" στο νεοελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου», στον τόμο *Το νεοελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, Πρακτικά του Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 289-299, του ιδίου: «Δύο ξένοι στην ίδια πόλη. Δύο αδημοσίευτες επιστολές από το αρχείο Πρεβελάκη», *Παράβασις* 5, 2004, σσ. 81-91.

[50] Βλ. εν προκειμένω Σταύρος Σταυρίδης: *Από την πόλη-οθόνη στην πόλη-σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα,

κές πόλεις[51] ή στις αλληλεπιδράσεις του ιδιωτικού και του δημόσιου χώρου και των ανθρώπων-ρόλων κατά τη διάρκεια του Ancien Régime και της νεωτερικότητας, που επεδίωξε να περιγράψει ο Richard Sennet.[52] Αρκεί απλώς να σκεφτούμε όλον αυτόν τον πολύβουο και χαρούμενο κόσμο που αντιπροσωπεύει το θέατρο δρόμου, αυτή η κινητή ετεροτοπία, στο οποίο θεατροποιείται ο δημόσιος χώρος της καθημερινής ζωής, την ίδια στιγμή που ο θεατρικός χώρος ανοίγεται στο κοινό βίωμα, αποκτά έναν απόλυτα δημόσιο χαρακτήρα, και έτσι δημιουργεί μια ιδεατή παράσταση της πόλης (cityscape), που σημαίνει όχι απλώς μια αναπαράσταση της πραγματικής πόλης, αλλά μια προβολή του τρόπου με τον οποίο η κοινωνία φαντάζεται τη θέση της στον κόσμο, το παρόν της, το παρελθόν της και το πιθανό μέλλον της. Οι πολλαπλές χρονικότητες, καθώς και οι πολλαπλές τοπικότητες (placialities), μέσα σε αυτές τις ιδεατές παραστάσεις της πόλης είναι έμφορτες αναμνήσεων, φαντασμάτων και αξιών και είναι ικανές να σημάνουν μια ουτοπία, μια δυστοπία ή μια ετεροτοπία.[53]

Με την ευρύτερη δυνατή έννοια, θα μπορούσαν να εκληφθούν ως θέατρο δρόμου όλα εκείνα τα φεστιβάλ των μοντέρνων πόλεων που επιδιώκουν, μέσω αυτοσχεδιασμών ή οργανωμένων events και happenings, τον σχεδιασμό δρομολογίων σε εναλλακτικά αστικά τοπία, όπως έκανε η ομάδα *Hygiene Heute* από το 2000 έως το 2002 στο Gießen, στην Φρανκφούρτη, στο Μόναχο και στο Graz, με τη βοήθεια ακουστικών οδηγιών στους θεατές-οδοιπόρους και με ελάχιστη θεματική αφετηρία τη μυστηριώδη εξαφάνιση ενός βιβλιοθηκάριου ονόματι Kirchner[54] ή όπως συνέβη Liverpool Live Festival το 2006, όπου διαφορετικοί μεταξύ τους καλλιτέχνες, (λ.χ. οι Marcus Young, Mat Fraser και Max Zadow, Gustavo Ciriaco και Andrea Sonnberger, Joshua Sofaer και He Yun Chang), προετοίμασαν διαφορετικές διαδρομές μέσα στην πόλη, αναδεικνύοντας κάθε φορά και ένα διαφορετικό της πρόσωπο (θορυβώδες, σιωπηλό, καλλιτεχνικό κ.ο.κ.), μετατρέποντας έτσι το Liverpool σε μια τεράστια σκηνή με πολλαπλά επίπεδα σημασιών και με πολλές εστίες υποδοχής του καθημερινού.[55]

Από όσα προηγήθηκαν γίνεται σαφές ότι όπως ακριβώς οι ετεροτοπίες, οι θεατρικές σκηνές συγκροτούν τοπικά πλέγματα σημασιών, τα οποία συνθέτουν νέους όρους και διαμορφώνουν νέες συνθήκες σχετικά με τη διαπραγμάτευση του νοήματος, μέσω του οποίου οι ανθρώπινες κοινότητες διερωτώνται για την ταυτότητα και τον ρόλο τους στα ιστορικά και κοινωνικά συγκείμενα. Αλλά την ίδια στιγμή αυτά τα πλέγματα σημασιών δημιουργούν επίσης τομές αμφιβολίας, αμφισβήτησης και αμφιθυμίας. Έτσι, ως ανοιχτά συστήματα νοήματος, θα μπορούσαν είτε να προκαλέσουν την κομφορμιστική κατανάλωση συμπεριφορικών σταθερών, την αναπαραγωγή των έμφυλων σχέσεων και την παράταση των κοινωνικών ιεραρχικών ρόλων είτε, αντιθέτως, θα μπορούσαν να εμπνεύσουν την αποδόμηση των κομφορμιστικών συμπεριφορών, την αμφισβήτηση των έμφυλων σχέσεων και τον βαθύ αναστοχασμό σχετικά με τους κοινωνικούς ρόλους και τις νόρμες. Σε αυτήν την περίπτωση, θα μπορούσαμε να παραδεχτούμε ότι η ετεροτοπική σκηνή απελευθερώνει έναν τόπο,

Αθήνα 2002.

[51] Walter Benjamin: *Passagen-Werk: Paris, capitale du XIXe siècle, Le Livre des Passage*, Éditions du Cerf, Paris 1998.

[52] Richard Sennet: *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, Νεφέλη, Αθήνα 1999.

[53] Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις της Sarah Bryant-Bertail's στο έργο του Lessing *Nathan the Wise* στο «Theatre as Heterotopia: Lessing's *Nathan the Wise*», ό. π., σ. 95.

[54] Βλ. Erika Fischer-Lichte: *The Transformative Power of Performance. A new Aesthetics*, ό. π., σσ. 113-114.

[55] Cathy Turner-Synne K. Behrndt: *Dramaturgy and Performance*, Palgrave-Macmillan, London 2008, σ. 197.

με τη χαϊντεγγεριανή έννοια του όρου, και τον καθιστά κατάλληλο για την ανθρώπινη διαμονή (Wohnen).[56]

Η αναφορά στην ετεροτοπία συνεπάγεται πάντα τη θεατρική σχέση, έτσι ώστε η σκηνή να μπορεί να θεωρηθεί ως η κατ' εξοχήν ετεροτοπία, η ετεροτοπία όλων των άλλων κοινωνικών τόπων. Αλλά ισχύει και το αντίστροφο: όπως φαίνεται από την προσεκτική εξέταση των πέντε φουκωικών αρχών, οι ετεροτοπικές σχέσεις πάντα αποκαλύπτουν μια λανθάνουσα σκηνή, δηλαδή έναν τόπο πέραν του αληθούς και του ψευδούς, έναν τόπο που υπερβαίνει την αντιθετική σχέση μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, έναν τόπο όπου όλοι οι κοινωνικοί χώροι θα μπορούσαν να *εν-τοπιστούν* και να μετασχηματιστούν – έστω και για λίγο. Με την έννοια αυτήν, η ετεροτοπία είναι η σκηνή όλων των άλλων κοινωνικών τόπων.

[56] Martin Heidegger: *Η τέχνη και ο χώρος*, Ίνδικτος, Αθήνα 2006, σ. 40.

BIBLIOGRAPHY

Amiard-Chevrel Claudine: «Evreinov et le théâtre politique des années vingt», *Revue des études slaves* 53, 1981, σσ. 59-70.

Angelil Marc M.: "Construction Deconstructed: A Relative Reading of Architectural Technology" *Journal of Architectural Education* vol. 40, no. 3, 1987, σσ. 24-31.

Auslander Philip: *Theory for Performance Studies*, Routledge, London and New York 2008.

Bachelard Gaston: *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 2009.

Baikova-Poggi Tamara: «La théâtralité chez Evreinov», *Revue des études slaves* 53, 1981, σσ. 47-5.

Benjamin Walter: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in Walter Benjamin: *Illuminations*, Schocken Books, New York 1969.

– : *Passagen-Werk: Paris, capitale du XIXe siècle, Le Livre des Passage*, Éditions du Cerf, Paris 1998.

Bergson Henri: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F., Paris 1957.

Biet Christian - Christophe Triau: *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris 2006.

Birringer Johannes: "Makrolab: A Heterotopia", *Performance Art Journal*, vol. 20, no. 3, 1998, σσ. 66-75.

Brian McHale: *Post Modernist Fiction*, Routledge, New York 1988.

Brook Peter: *Η σκηνή χωρίς όρια*, Θεωρία, Αθήνα 1982.

Bryant-Bertail Sarah: "Theatre as Heterotopia: Lessing's *Nathan the Wise*", *Assaph* 16, 2000, σσ. 91–108.

Butler Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London and New York 1990.

– : *Σώματα με σημασία. Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*, Εκκρεμές, Αθήνα 2008.

Γλυτζουρής Αντώνης: «Ο Νικολάι Εβρέινωφ και η πρόσληψη του "θεατρινισμού" στο νεοελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου», στον τόμο *Το νεοελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, Πρακτικά του Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 289-299.

– : «Δύο ξένοι στην ίδια πόλη. Δύο αδημοσίευτες επιστολές από το αρχείο Πρεβελάκη», *Παράβασις* 5, 2004, σσ. 81-91.

Cacciari M. -F. Rella- M. Tafuri-G. Teyssot: *Il dispositivo Foucault*, Cluva, Venice 1977.

Caillois Roger: *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris 1980 ([1]1950).

– : *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Paris 1991 ([1]1958).

Carlson Marvin: *The Theatre of the* Paul Friedland *French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca and London 1967.

– : *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1989.

– : *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.

Carnicke S.M.: *The Theatrical Instinct. Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early*

Twentieth Century, Peter Lang, New York 1989.

Case Sue-Ellen - Janelle Reinelt (eds): *The Performance of Power. Theatrical Discourse and Politics*, University of Iowa Press, Iowa City 1991.

Casey Edward S.: *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington 1993.

Cazeneuve J.: *Sociologie du rite*, P.U.F., Paris 1971.

Chaudhuri Una: *Staging Place. The Geography of Modern Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

Cheng Meiling: "Highways, L. A.: Multiple Communities in a Heterolocus", *Theatre Journal*, vol. 53, no. 3, 2001, σσ. 429-454.

Christian Lynda G.: *Theatrum Mundi. The History of an Idea*, Garland Publishing, New York & London 1987.

Conquergood Dwight: "Lethal Theatre: Performance, Punishment, and the Death Penalty", *Theatre Journal* 54, 2002, σσ. 339-367.

Defert Daniel: «"Hétérotopie": tribulation d'un concept», in Michel Foucault: *Le corps utopique. Les Hétérotopies*, Ligne, Paris 2009, σσ. 37-61.

Deleuze Gilles: *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968.

– : *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969.

Duvignaud Jean: *Fête et civilisations*, Actes Sud, Arles 1991 ([1]1973).

Elden Stuart: *Mapping the Present. Heidegger, Foucault and the Project of a Spatial History*, Continuum, London and New York 2001, σσ. 93-153.

Eliade Mircea: *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1990 ([1]1963).

– : *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965.

Erickson Jon: "Defining Political Performance Without Foucault and Habermas: Strategic and Communicative Action",

in Tracy C. Davis- Thomas Postlewait (eds): *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σσ. 156-185.

Fischer-Lichte Erika: *The Transformative Power of Performance. A new Aesthetics*, Routledge, London & New York 2008.

Foucault Michel: *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, Γνώση, Αθήνα 1986.

– : «Of Other Spaces», *Diacritics*, vol. 16, no. 1, Spring, 1986, σσ. 22-27.

– : "La scène de la philosophie", in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001, σσ. 571-595.

– : "Theatrum philosophicum", *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001, σσ. 943-967.

– : *Le corps utopique. Les Hétérotopies*, Ligne, Paris 2009.

Frantz Pierre: "Les tréteaux de la Révolution (1789-1815)", in Jacqeline de Jomaron(dir.): *Le théâtre en France*, Armand Colin, Paris 1992, σσ. 505-532.

Freeman John: *New Performance/New Writing*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.

Friedland Paul: *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press, Ithaca and London 2002.

Frigout Arl.: "La fête populaire", in G. Dumur (dir.): *Histoire des spectacles*, Gallimard, Paris 1981 ([1]1965), σσ. 265-291.

Golub Spencer: *Evreinov: the theatre of paradox and transformation*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984 ([1]1977).

Gutting Gary (ed.): *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σσ. 28-46.

Heidegger M.: *Είναι και χρόνος*, τόμ. Α΄, Δωδώνη, Αθήνα 1978.

– : *Η τέχνη και ο χώρος*, Ίνδικτος, Αθήνα 2006.

– : *Κτίζειν, κατοικείν σκέπτεσθαι*, Πλέθρον, Αθήνα 2008.

Hetherington Kevin: *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, Routledge- and Kegan Paul, New York 1997.

Hubbard Phil-Rob Kitchin-

Gill Valentine (eds): *Key Thinkers on Space and Place*, Sage Publications, London 2004, σσ. 121-128.

Huizinga Johan: *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, Γνώση, Αθήνα 1989 ([1]1938).

Jackson Shannon: *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Kahn Miriam: "Heterotopic Dissonance in the Museum Representation of Pacific Island Cultures" *American Anthropologist*, vol. 97, no. 2, 1995, σσ. 324-338.

Kennedy E.: *Traitements informatiques de répertoires théâtraux de Paris pendant la Révolution*, Actes du Colloque international des Lumières, Bruxelles 1983.

Knowles Ric: *Reading the Material Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Kohn Margaret: "The Power of Place: The House of the People as Counterpublic" *Polity*, Vol. 33, 2001, σσ. 503-526.

Lefebvre Henri: *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.

Linker Kate: *Vito Acconci*, Rizzoli International Publications, New York 1994.

Maffesoli Michel: *L'ombre de Dionysos*, Méridien-Klincksieck, Paris 1985.

McAuley Gay: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2000.

McCoy Owens Bruce: "Monumentality, Identity, and the State: Local Practice, World Heritage, and Heterotopia at Swayambhu, Nepal", *Anthropological Quarterly*, vol. 75, no. 2, 2002, σσ. 269-316.

Meerzon Yana: "The Ideal City: Heterotopia or Panopticon? On Joseph Brodsky's Play *Marbles* and Its Fictional Spaces," *Modern Drama*, vol. 50, no 2, 2007, σσ. 184-209.

Okoye Ikemefuna S.: "History, Aesthetics and the Political in Igbo Spatial Heterotopias", *Paideuma* 43, 1997 σσ. 75-91.

Ozouf Mona: *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Gallimard, Paris 1988 ([1]1976).

Pavis Patrice: *L'Analyse des spectacles*, Nathan, Paris 1996.

– : *La mise en scène contemporaine*, Armand Colin, Paris 2007.

Πεφάνης Γιώργος Π.: *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της διασκέδασης. Το νεομπαρόκ και το*

τέλος της ιστορίας, Πρίσμα, Αθήνα 1992.

– : *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

– : «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.

– : *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.

– : «Το θεατρικό ένστικτο, ο Evreinov και ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός», στο βιβλίο του *Το χαμόγελο του σαλτιμπάγκου. Δοκίμια και άρθρα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2009, σσ. 145-147.

Pefanis George P.: "The Minimum Text of the Performance and the Intertextual Binding", in *Imagination, Sensuality, Art*, Proceedings of the III Mediterranean Congress of Aesthetics, (Portorož, Slovenija), Ljubljana 2007, σσ. 162-166.

Philo Chris: "Foucault's Geography", in Mike Crang-Nigel Thrift (eds): *Thinking Space*, Routledge, London and New York 2000, σσ. 205-238.

Rabkin Gerald: "Waiting for Foucault: New Theatre Theory", *Performing Arts Journal*, vol. 14, no. 3, 1992, σσ. 90-101.

Read Alan (ed.): *Architecturally Speaking: Practice of Art, Architecture and Everyday*, Routledge, London 2000, σσ. 13-30.

Reid-Pharr Robert F.: "Disseminating Heterotopia" *African American Review*, vol. 28, no. 3, 1994, σσ. 347-357.

Ripley Colin: "Safe as Houses: The Mettray Colony as Seen by Jean Genet", *Space and Culture* 9, 2006, σσ. 400-417.

Saint John Graham: "Alternative Cultural Heterotopia and the Liminoid Body: Beyond Turner at ConFest", *The Australian Journal of Anthropology* vol. 12, no 1, 2001, σσ. 47-66.

Sennet Richard: *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, Νεφέλη, Αθήνα 1999.

Shannon Jackson: *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Soja Edward: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989.

– : «The Spaces that Differences make», in M. Keith-S. Pile (eds): *Place and the Politics of Identity*, Routledge, New York 1993, σσ. 183-205.

– : *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*, Blackwell, Cambridge Mass. 1996.

– : *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell, London 2000.

Spain Daphne: *Gendered Spaces*, University of Carolina Press, Chapel Hill 1992.

Σταυρίδης Σταύρος: *Από την πόλη-οθόνη στην πόλη-σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002.

Stewart K.: *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an "Other" America*, Princeton University Press, New Jersey 1996.

Steiner George: *Ten (Possible) Reasons for the Sadness of Thought*, Scripta, Αθήνα 2007, (inGreek).

Taylor Heidi: «Deep Dramaturgy: Excavating the Architecture of the Site-Specific Performance», *Canadian Theatre Review*, Summer 2004, σσ. 16-19.

Taylor Jim: "Cyber-Buddhism and Changing Urban Space in Thailand", *Space and Culture* 6, 003, σσ. 292-308.

Teyssot Georges: "Heterotopias and the History of Spaces", in K. Michael Hays (ed.): *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1998, σσ. 296-305.

Thacker Eugene: "Performing the Technoscientific Body: Real Video Surgery and the Anatomy Theatre", *Body and Society* 5, nos 2-3, 1999, σσ. 317-336.

Treadwell Sarah: "The Motel: An Image of Elsewhere", *Space and Culture* 8, 2005, σσ. 214-224.

Turner Cathy - Synne K. Behrndt: *Dramaturgy and Performance*, Palgrave-Macmillan, London 2008.

Ubersfeld Anne: *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Éditions sociales, Paris 1981.

Vitez Antoine: *Le théâtre des idées*, Gallimard, Paris 1991.

Ζαϊμάκης Γιάννης: «Κοινωνικός χώρος και ετεροτοπία: αντιθετικές τεχνοπολιτικές στον κυβερνοχώρο», στο Μάνος Σπυριδάκης (επιμ.): *Μετασχηματισμοί του χώρου. Κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Νήσος, Αθήνα 2009, σσ. 341-371.