ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Το θέατρο προσφέρει στον άνθρωπο τη δυνατότητα να υποδυθεί αγωνίες και φόβους, που γεννιούνται μέσα από τη σύγκρουση ατομικών αναγκών και δημόσιων αξιών.

Αναγνωστικό/ερμηνευτικό εργαλείο και δύο πίνακες

Οφειλή

ΤΟ ΒΑΣΙΚΟ ερέθισμα για τα σχόλια που ακολουθούν υπήρξε μια συντομογραφία της Αμερικανίδας καθηγήτριας θεατρολογίας, Elinor Fuchs, που διένειμε στους φοιτητές της (1994: 4-9) ώστε να τους διευκολύνει να χειρίζονται με μεγαλύτερη άνεση ένα δραματικό έργο. Διάβασα το κείμενο με κάποια καθυστέρηση (συγκεκριμένα, αφού είχα ολοκληρώσει την ανά χείρας εργασία) και ομολογώ πως το βρήκα χρήσιμο και πολύ κοντά στα ερευνητικά μου ενδιαφέροντα, όσο και στα ενδιαφέροντα της παρούσης μελέτης, γι' αυτό και το χρησιμοποίησα ως βάση των παρατηρήσεων που ακολουθούν.

Γιατί αυτό το εγχειρίδιο;

Το ότι αποφάσισα να σταθώ πιο πολύ στη μελέτη του δραματικού έργου παρά στη μελέτη του κειμένου της παράστασης, οφείλεται σε τρεις λόγους. Πρώτον, γιατί για το κείμενο της παράστασης υπάρχει ήδη ένα αρκετά πλήρες εργαλείο ανάλυσης από τον Patrice Pavis (1985: 208-12), δεύτερον, γιατί το κείμενο της παράστασης κυριαρχεί σε όλα σχεδόν τα κεφάλαια της μελέτης αυτής, άρα ποιος ο λόγος να προστεθεί άλλο ένα και, τρίτον, γιατί αισθάνομαι πως ο συνεχιζόμενος κερματισμός του δραματικού έργου από τους πρακτικούς του θεάτρου έχει δυσκολέψει αφάντασια την ανάλυση και την αξιολόγησή του. Ο κόσμος έχει ξεχάσει τι σημαίνει δραματικό έργο. Και, το πιο σημαντικό, έχει ξεχάσει τι σημαίνει δραματικός συγγραφέας. Όλοι και όλα τείνουν να τον επισκιάσουν. Οι αποδείξεις άφθονες. Επιτρέψτε μου μια πολύ σύντομη περιγραφή της κατάστασης, πριν μπω στο καθαυτό θέμα μας.

Στο βασίλειο του σκηνοθέτη

Δείτε τι γίνεται με τα ευρωπαϊκά βραβεία θεάτρου (Premio Europa). Από το 1986, έτος καθιέρωσης του θεσμού στην ιταλική πόλη Taormina, μέχρι και τον Απρίλιο του 2011 (η τελευταία απονομή, πριν από την έκδοση του βιβλίου, στην Αγία Πετρούπολη), το μεγάλο βραβείο δόθηκε σε έντεκα σκηνοθέτες (πρώτος στη σειρά ο Peter Brook), σε δύο συγγραφείς (Heiner Müller και Harold Pinter) και δύο Γάλλους ηθοποιούς (Picoli και Chéreau). Το 1990 καθιερώθηκε και μια δεύτερη κατηγορία με τον τίτ-

λο «Νέες θεατρικές πραγματικότητες» (*New Theatrical Realities*), με επίκεντρο τη νεότερη γενιά. Σ' αυτήν την κατηγορία βραβεύτηκαν είκοσι σκηνοθέτες (ανάμεσά τους, Marthaler και Goebbels), οκτώ θιάσοι (όλοι, με έντονη την παρουσία του σκηνοθέτη – βλ. Rimini Protokoll και Theatre de Complicité, μεταξύ άλλων), ο λονδρέζικος κρατικός οργανισμός Royal Court Theatre (1999), για την προσφορά του στην ανάπτυξη/προώθηση της νέας δραματουργίας, και η σερβικής καταγωγής συγγραφέας B. Srbljanovic. Θα μου πείτε, και λοιπόν; Κι όμως, οι αριθμοί λένε τη δική τους ιστορία, η οποία πολλές φορές είναι αποκαλυπτική.

Κατ' αρχάς, τα ευρωπαϊκά βραβεία θεάτρου δεν εκπροσωπούν απλώς το γούστο των ισχυρότερων θεατρικών θεσμών της γηραιάς ηπείρου, αλλά κυρίως «νομιμοποιούν», εάν όχι επιβάλλουν, συγκεκριμένες τάσεις. Είναι οι απόλυτοι διαμεσολαβητές, όπως επανειλημμένα τονίσαμε σε προηγούμενα κεφάλαιά μας. Η σημασία μιας βράβευσης, πέρα από ηθική (και, εν μέρει, υλική) ανταμοιβή, ανοίγει τις πόρτες στα μεγάλα φεστιβάλ, λειαίνει τον δρόμο για την κατάληψη σημαντικών καλλιτεχνικών θέσεων κ.λπ. Κάθε άλλο παρά τυχαίο είναι το γεγονός ότι, σήμερα, τις θέσεις-κλειδιά του ευρωπαϊκού θεάτρου τις κατέχουν σκηνοθέτες (όλοι τους με κάποιο βραβείο στις αποσκευές τους). Βλ. Thomas Ostermeier (Βερολίνο), Marthaler (Ζυρίχη), Oskar Korsunovas (Λιθουανία), Zholdak (Ουκρανία) κ.λπ. Πολύ σπάνια ένας θεατρικός οργανισμός, ελληνικός ή ξένος, έχει στο ρόστερ του κάποιο ρεπερτόριο συγγραφέων ή δραματικών έργων που θέλει οπωσδήποτε να υλοποιήσει. Συνήθως, οι αποφάσεις παίρνονται με βάση τις προτάσεις των σκηνοθετών, οι οποίες μπορεί και να μη συνάδουν καν με το γενικότερο στυλ ή τις επιδιώξεις του σχήματος. Αρκεί το ότι προέρχονται από σκηνοθέτες.

Η ίδια εικόνα κυριαρχεί και στα φεστιβάλ. Και εκεί, στο τιμόνι είναι κατά κύριο λόγο πρακτικοί του χώρου, οι οποίοι συνήθως καλούν άλλους σκηνοθέτες που έχουν βραβευτεί και περιφέρονται από φεστιβάλ σε φεστιβάλ (εξ ου και η έκφραση «Airport art», που συνοδεύει τη δουλειά τους). Και για του λόγου το αληθές, αξίζει να δει κάποιος πώς διαφημίζονται οι παραστάσεις τους στη χώρα υποδοχής. Πάρτε, για παράδειγμα, το δικό μας φεστιβάλ. Τι διαβάζουμε στα διάφορα ρεπορτάζ; Έρχεται η Mnouchkine, ο Wilson, ο Stein, ο Warlikowski, ο Castellucci κ.λπ. Στις εφημερίδες δεν διαφημίζεται η παράσταση ή το όνομα του συγγραφέα. Ούτε καν τα ονόματα των ηθοποιών (το εντελώς αντίθετο, δηλαδή, με αυτό που συμβαίνει στον κινηματογράφο, όπου ο ηθοποιός είναι ο απόλυτος σταρ). Μόνο των σκηνοθετών, οι οποίοι σπάνια θα μας γνωρίσουν το έργο (και εννοώ, το ακέραιο έργο) κάποιου συγγραφέα. Οι πιο πολλές παραστάσεις που βλέπουμε βασίζονται σε διασκευές ή σπαράγματα λόγων, ή σε κάποιο σκηνοθετικό όραμα.

Ο τρόπος που οργανώνονται και προωθούνται οι σύγχρονες θεατρικές παραγωγές έχει δημιουργήσει την εντύπωση στον κόσμο πως δεν υπάρχουν πια συγγραφείς (τουλάχιστον μετά τον Beckett). Ρωτήστε έναν Έλληνα θεατρόφιλο να σας κατονομάσει κάποιον Βέλγο καλλιτέχνη του θεάτρου. Το πιθανότερο είναι να αναφέρει κάποιον από τους tg STAN, Fabre και Cassiers. Πολύ αμφιβάλλω αν θα περάσει καν από το μυαλό του το όνομα κάποιου συγγραφέα. Το ίδιο ισχύει και για τη Λιθουανία. Θα σας μιλήσει για τον Korsunovas. Για την Πολωνία, θα σταθεί ίσως στον Warlikowski ή τον Lupa, και πάει λέγοντας. Ακόμη και στα συνέδρια, οι ανακοινώσεις, και μάλιστα από νεότερους μελετητές, επάνω στη δουλειά σκηνοθετών και παραστάσεων, σιγά-σιγά αρχίζουν να υπερτε-

ρούν σε όγκο από τις πάλαι ποτέ κυρίαρχες ανακοινώσεις, που είχαν ως θέμα την ποιητική του δραματικού έργου. Το πώς φτάσαμε εδώ είναι γνωστό.

Όπως δείξαμε στις σελίδες που προηγήθηκαν, εν αρχή ήταν το έργο, μετά το ανοικτό κείμενο, από εκεί το σενάριο, το λιμπρέτο, το κολάζ. Από το δράμα περάσαμε στη θεατρική *performance*, μετά, απλώς στην *performance* χωρίς κανένα συνοδευτικό και, τώρα, στο *project*. Ακόμη και συγγραφείς, όπως ο Ravenhill και ο Neilson, μιλούν για το ίδιο το έργο τους ως σκαρίφημα (*script* το αποκαλούν) που ολοκληρώνεται στις πρόβες. Είναι σαν να παραδέχονται ότι η έννοια της δημιουργίας δεν ανήκει σ' αυτούς, αλλά στον «μάγο» σκηνοθέτη-οραματιστή, ο οποίος, συχνά με τη βοήθεια ενός δραματουργού (βλ. Ostremeier-Mayenburg, Marthaler-Stephanie Carp), αναζητεί τη δική του «χώρα», όπως θα έλεγε ένας Lacan ή μια Kristeva, είτε μέσα από οπτικά ταμπλό (βλ.Wilson), είτε μέσα από κάποια ιδιαίτερη κίνηση και απρόσμενες ηχητικές συνθέσεις (βλ. Marthaler), ήχους και θόρυβο (βλ. Goebbels), μια γλωσσική βαβέλ (Lauwers), είτε μέσα από καμιά δεκαριά στίχους (ό,τι άφησε από τον πρωτότυπο *Άμλετ* των περίπου 3.800 στίχων ο σκηνοθέτης Zholdak).

Οι καλλιτέχνες αυτοί είναι πολύ σαφείς ως προς το τι θέλουν. Αυτό που θέλουν δεν είναι ένα καλό δραματικό έργο, αλλά καλό υλικό για παράσταση, τη «δική τους» παράσταση. Προς στιγμήν, γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1990, με την εμφάνιση της Sarah Kane και, μετά, του Mark Ravenhill, οι Ευρωπαίοι συγγραφείς έζησαν μια αναγέννηση (κυρίως στη Γερμανία), που δεν κράτησε ωστόσο πολύ. Στα μέσα της επόμενης δεκαετίας, οι σκηνοθέτες τούς παράτησαν και πάλι και στράφηκαν

αλλού. Κάποιοι στους κλασικούς (δείτε με τι έργα μάς ήρθαν στο Ελληνικό Φεστιβάλ τα τελευταία χρόνια οι Castellucci, Stein, Warlikowski), κάποιοι προώθησαν δικά τους σκηνοθετικά οράματα και, όσοι αναζήτησαν λύσεις σε σύγχρονους συγγραφείς, συνήθως η κατάληξη ήταν έργα αρκετά χαλαρά και δεκτικά στις παρεμβάσεις. Εκτιμώ πως μέρος της δημοτικότητας του Heiner Müller, για παράδειγμα, οφείλεται και σε αυτό ακριβώς το γεγονός: ότι τα έργα του ταιριάζουν απόλυτα στη σκηνοθετική νοοτροπία της εποχής, υπό την έννοια ότι δεν επιβάλλουν κανέναν περιορισμό. Αφήνουν το πεδίο εντελώς ελεύθερο για τροποποιήσεις. Μοιάζουν με *works-in-progress*, παρά με ολοκληρωμένα έργα. Όπως και τα έργα της E. Jelinek (και αυτή βραβευμένη, και μάλιστα με Νόμπελ), η οποία τα βλέπει ως ένα πρώτο «υλικό για μια σύνθεση», παρά ως μια τελική πρόταση.

Πέρα από την όποια αδιαμφισβήτητη αξία έχουν να επιδείξουν πολλές από αυτές τις προτάσεις, εκείνο που θεωρώ ως πολύ σημαντικό, είναι το γεγονός ότι, ακριβώς επειδή απολαμβάνουν ευρείας αποδοχής από όλους τους κύκλους είναι λογικό, ακόμη κι αν δεν το επιδιώκουν, να λειτουργούν ως δυνάμεις αισθητικής και ιδεολογικής ομογενοποίησης. Θα μου πείτε, είναι κακό αυτό; Εξαρτάται. Η προσωπική μου εκτίμηση λέει ότι αυτή τη στιγμή το ζητούμενο, τουλάχιστο στην Ευρώπη των λαών, είναι η ετερογένεια, η συμβίωση με βάση τη λογική της διαφοράς κι όχι της ομοιότητας. Και από την εμπειρία μου ως θαμώνας διεθνών φεστιβάλ, εκείνο που έχω να παρατηρήσω είναι ότι ολοένα και αμβλύνονται οι διαφορές (αισθητικές και ιδεολογικές) μεταξύ τους. Το ένα φεστιβάλ μιμείται το άλλο, όπως κατ' επέκταση η μία εθνική δραματουργία μιμείται την άλλη, με αποτέλεσμα η θεατρική Ευρώπη να

μοιάζει ολοένα και πιο «ίδια» και σταδιακά (μοιραία, μήπως;) λιγότερο ενδιαφέρουσα.

Γι' αυτό πιστεύω πως η δυναμική παρουσία (ή επιστροφή, αν προτιμάτε) στα πράγματα και των δραματικών συγγραφέων κάθε τόπου, θα βοηθήσει (ελπίζουμε) στη χάραξη κι άλλων δημιουργικών δρομολογίων που θα κάνουν τον ευρωπαϊκό θεατρικό χάρτη πιο ποικίλο και «ατίθασσο».

Θέατρο: η μπάσταρδη τέχνη

Το θέατρο μπορεί να εντάσσεται στον χώρο της λογοτεχνίας, όμως δεν είναι αποκλειστικό περιουσιακό της στοιχείο. Δεν είναι μόνο ποίηση ή μόνο μύθος. Δεν είναι μόνο διάλογος ή μόνο κίνηση. Είναι μια πάρα πολύ σύνθετη τέχνη (ίσως η πιο σύνθετη από όλες), όπου βρίσκουν καταφύγιο και η ζωγραφική, και η μουσική, ο χορός, και βεβαίως ο λόγος. Εξ ου και το επίθετο που τη συνοδεύει εδώ και πάρα πολλά χρόνια: μπάσταρδη. Όπως δείξαμε στις σελίδες του τόμου αυτού, είναι το εκ γενετής απόλυτο υβρίδιο, γι' αυτό και κανένας ορισμός δεν είναι σε θέση να την ακινητοποιήσει ή να τη στεγανοποιήσει ή να την κάνει πιο εύκολη. Δεν μπορείτε να διαβάσετε ένα δραματικό έργο με τον ίδιο τρόπο που διαβάζετε πιο «καθαρά» είδη, ένα ποίημα, λόγου χάρη, ή ένα πεζογράφημα. Απαιτείται μια εντελώς διαφορετική διαδικασία και καλό είναι να τη γνωρίζουμε (έστω εν περιλήψει), ώστε να νιώθουμε πιο σίγουροι γι' αυτά που λέμε, που κάνουμε και που υποστηρίζουμε. Είναι σαν να μαθαίνει κανείς μια καινούργια γλώσσα, τα στοιχεία της και πώς λειτουργούν.

Σίγουρα τα παραδείγματα που χρησιμοποιούνται στην ενότητα αυτήν δεν καλύπτουν όλες τις πιθανές επιλογές. Για παράδειγμα, δεν υπάρχουν επαρκείς παραπομπές σε έργα μη δυτικά. Και ο λόγος είναι απλός. Επικεντρώθηκα σε παραδόσεις και έργα που μου είναι πιο οικεία. Αυτό σημαίνει ότι, κάποια συμπεράσματα που προτείνονται εδώ μπορεί να μη βρίσκουν ικανοποιητική εφαρμογή σε παραδόσεις παντελώς ξένες στο δυτικό θέατρο (για παράδειγμα, το τελετουργικό δράμα πολλών ινδιάνικων ή αφρικανικών φυλών, το παραδοσιακό ινδικό ή γιαπωνέζικο θέατρο). Σε γενικές γραμμές, πάντως, πιστεύω πως οι βασικές κατευθυντήριες γραμμές που υπογραμμίζονται παρακάτω μπορούν να βοηθήσουν στην ανάλυση ενός οποιουδήποτε δραματικού έργου που κυκλοφορεί στην αγορά, ανεξάρτητα από τον τόπο προέλευσής του.

Στο βασίλειο του δραματικού έργου

Ας αρχίσουμε, λοιπόν, την περιπλάνησή μας στα ενδότερα του χώρου με ορισμένα αυτονόητα, όπως, για παράδειγμα, με τη σκέψη που λέει ότι ο δραματικός κόσμος είναι μια κατασκευή, της οποίας τα όρια σταματούν εκεί όπου σταματά η φαντασία του δημιουργού (και από μια άλλη θέση προσέγγισης, εκεί όπου σταματά και η φαντασία του δέκτη που δέχεται και, εν συνεχεία, αναπλάθει τα θεατρικά ερεθίσματα). Αυτό, βεβαίως, δεν υπονοεί ότι δεν υπάρχουν κανόνες (ορατοί ή αόρατοι, άκαμπτοι ή πιο δεκτικοί). Ασφαλώς υπάρχουν, ακόμη και σε ακραίες περιπτώσεις επινοημένου θεάτρου (*devised theatre*), διαδραστικής περφόρμανς (*interactive performance*) και άλλων μεταδραματικών μορφών έκφρασης,

όπως το θέατρο *verbatim* όπου, υποτίθεται, αντιστέκονται σε κάθε μορφή εγκλεισμού σε ιεραρχίες, αυστηρές επιλογές και ντιρεκτίβες.

Θεωρήστε ως κανόνα δημιουργίας την άποψη που λέει ότι, στον κόσμο ενός δραματικού (ή μεταδραματικού) έργου, τίποτα δεν συμβαίνει (ή καλύτερα, δεν πρέπει να συμβαίνει) τυχαία, ούτε καν αυτό το ίδιο το τυχαίο. Όλα έχουν (ή πρέπει να έχουν) τη σημασία τους, μικρή ή μεγάλη – αδιάφορο. Εκείνο που μας ζητούν τα δραματικά σημεία, μεταμοντέρνα, μεταδραματικά, κλασικά ή οτιδήποτε άλλο, είναι την απόλυτη προσοχή και τον σεβασμό μας. Ένα δραματικό έργο (και, εν συνεχεία, η παράσταση που το ολοκληρώνει) δεν είναι κάποια αφηρημένη ποιητική περιγραφή του κόσμου, αλλά ένας άλλος κόσμος που ζωντανεύει μπροστά μας χωροχρονικά (εφόσον παρουσιάζεται στο θέατρο) ή ζωντανεύει μέσα από τα μάτια της φαντασίας μας (στην περίπτωση που μιλάμε αποκλειστικά για ανάγνωση). Σε ένα δραματικό/θεατρικό σύμπαν υπάρχει μόνο το «εδώ και τώρα». Το «εκεί και τότε» υπάρχει αποκλειστικά στο επίπεδο της μυθιστορίας των δρωμένων. Η γλώσσα είναι ασφαλώς ένα καίριο συστατικό στοιχείο αυτού του σύμπαντος. Και μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις προβάλλεται επί τούτω ως ο απόλυτος πρωταγωνιστής, όπως διαπιστώνει κανείς διαβάζοντας έργα των Novarina, Maxwell, Pommerat. Αλλά και σ' αυτές τις ακραίες περιπτώσεις, όποιος απορροφάται απόλυτα από αυτήν, πολύ δύσκολα θα εκτιμήσει το σύνολο της σύνθεσης. Θα του διαφύγουν πολλές άλλες και ενδεχομένως σημαντικές παράμετροι. Για παράδειγμα, η γλώσσα του έργου της Λένας Κιτσοπούλου *Άουστρας ή η Αγριάδα* (2012) όντως σε απορροφά, σε παίρνει μαζί της. Ωστόσο, εκείνος που μπορεί να τη δει σε συνάρτηση με το όλον, την εκτιμά καλύτερα και πιο ολοκληρωμένα. Γιατί, απλούστατα, τη βλέπει σε όλο της το εύ-

ρος, και έτσι αποκαλύπτονται οι όποιες δυνατότητες, καθώς και οι όποιες αδυναμίες της.

Άλλο ένα αυτονόητο: η αποκλειστική προσήλωση στους χαρακτήρες, επίσης, δημιουργεί πρόβλημα ουσιαστικής ερμηνείας, γιατί γεννά το αντίθετο αποτέλεσμα, υπό την έννοια ότι κάνει την ανάγνωση να φαίνεται πολύ εύκολη. Που δεν είναι. Τι θέλω να πω; Το να βλέπουμε ένα έργο μέσα από τους χαρακτήρες του και μόνο, το εκβιάζουμε κατά κάποιον τρόπο να ενταχθεί στον κόσμο μας ή, αν προτιμάτε, το ζυγίζουμε με βάση τα δεδομένα του οικείου μας κόσμου. Πράγμα εν πολλοίς φυσιολογικό, ταυτόχρονα όμως και επικίνδυνο, γιατί έτσι ξεχνούμε εκείνο που είπαμε πιο πάνω και που είναι πάρα πολύ βασικό (και αυτό –πάλι– αυτονόητο): ο δραματικός κόσμος δεν υπακούει στους δικούς μας νόμους, γιατί στον δικό του κόσμο τίποτε άλλο δεν είναι δυνατό, παρά μόνο εκείνο που ανήκει στον κόσμο του, στη σφαίρα δράσης, επιρροής και λειτουργίας του. Κανένας άλλος δεν ζει εκεί μέσα, ούτε πρόκειται να ζήσει. Κανένας άλλος (διαφορετικός, καινούργιος κ.λπ.) χώρος δεν πρόκειται να μας αποκαλυφθεί. Κανένας άλλος χαρακτήρας δεν πρόκειται να εμφανιστεί. Ούτε εναλλακτικές λύσεις θα προσφερθούν. Τα πράγματα είναι δεδομένα, άρα αναλλοίωτα. Εκτός κι αν αναφερόμαστε σε ειδικές μορφές δραματικής έκφρασης, όπως το θέατρο της επινόησης που αναφέρεται παραπάνω, οπότε το όλο σκεπτικό αλλάζει, γιατί σ' αυτήν την περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με μια διαφορετική δημιουργική διαδικασία, η οποία απαιτεί ένα διαφορετικό σκεπτικό που άπτεται πιο πολύ της *performance*.

Η Fuchs μας δίνει μια καλή πρώτη συμβουλή. Για να συλλάβουμε στο σύνολό του αυτό το δεδομένο δραματικό σύμπαν, μπορούμε να το φανταστούμε ως μέρος ενός πλανήτη ούτε πολύ μικρού ώστε να χάνο-

νται οι λεπτομέρειες, μα ούτε και πολύ μεγάλου ώστε να συσκοτίζεται το όλον. Για να μεταφέρουμε στους άλλους (που μπορεί να είναι οι αναγνώστες των κριτικών μας εκτιμήσεων, οι θεατές, οι φίλοι, οι φοιτητές κ.λπ.) τις ουσίες, την αύρα, τις νευρώσεις, την ψυχή και τους παλμούς αυτού του σύμπαντος, πρέπει να είμαστε σε θέση να αναλύσουμε τα συστατικά του μέρη. Άλλως πως, πρέπει να μάθουμε να βάζουμε, αν μη τι άλλο, κάποιες σωστές ερωτήσεις, ώστε να οδηγηθούμε σε ορισμένες χρήσιμες απαντήσεις που να αφορούν στον τρόπο λειτουργίας του μηχανισμού της δραματικής (ανα)παράστασης, ποια ιδεολογήματα κρύβει, ποιους σκοπούς εξυπηρετεί, πού στοχεύει κ.λπ. Με άλλα λόγια, πρέπει να κινηθούμε όπως ο Άμλετ, όταν πληροφορείται από τον σκοπό της πύλης τα καθέκαστα γύρω από το φάντασμα του πατέρα του. Θέλει να μάθει τι ακριβώς έγινε. Πώς ήταν; Πόσο διήρκεσε; Πού; Κ.λπ. Τα περισσότερα έργα, ή τουλάχιστον αυτά που αποκαλούμε σημαντικά, δεν είναι τυχαίο ότι αρχίζουν την εξιστόρησή τους σε μια στιγμή έντασης, δοκιμασίας κ.λπ. (το γνωστό *in medias res*). Ποτέ από την αρχή. Να σας θυμίσω το γνωστό σλόγκαν που χρησιμοποιούν οι Αμερικανοί καθηγητές δημιουργικής γραφής στους μαθητές τους: «μπες αργά, βγες γρήγορα» – *get in late, get out early*). Η λογική τους δεν διαφέρει και πολύ από τη λογική ιστορίας μυστηρίου. Και όχι μόνο. Η *Τρικυμία* του Shakespeare, λόγου χάρη, αρχίζει στο μέσον μιας φοβερής καταιγίδας. Ο *Οιδίποδας* στο μέσον ενός λιμού, ο *Θάνατος του εμποράκου* σχεδόν προς στο τέλος της ζωής του Loman, το ίδιο και το *Λεωφορείο ο Πόθος* στη ζωή της Blanche. Και αυτή ακριβώς η σκόπιμη καθυστέρηση, λίγο έως πολύ, μας καλεί να θέσουμε «ανακριτικές» ερωτήσεις σαν κι αυτές του Άμλετ, στην προσπάθειά του να βάλει σε μια αφηγηματική τάξη τα γεγονότα. Ορίστε ορισμένες απ' αυτές τις ερωτήσεις και

παρατηρήσεις (στην πορεία, προσπαθήστε να προσθέσετε και κάποιες δικές σας, ώστε να εμπλουτίσετε το εγχειρίδιό σας).

Ο κόσμος του έργου[114]

Το δράμα (προσέξτε, δεν χρησιμοποιώ τη λέξη θέατρο) είναι δράση. Και δράση προκαλείται όταν κάποιος θέλει κάτι. Δηλαδή, η δράση είναι άρρηκτα δεμένη με την επιθυμία. Οι (παρ)ενέργειες της δράσης εκφράζονται μέσα σε έναν χώρο, που μπορεί να είναι χώρος γεωγραφικά συγκεκριμένος, αλλά και μεταφορικός ή αφηρημένος, ας πούμε, ένας χώρος που κουβαλά κάποιος στο μυαλό του. Δηλαδή, επιβάλλεται να δούμε εξαρχής πώς είναι αυτός ο χώρος: Φυσικός ή τεχνητός; Εσωτερικός ή εξωτερικός; Ανοικτός ή κλειστός; Ομαλός ή ανώμαλος; Πεδινός ή ορεινός; Θαλασσινός ή στεριανός; Πραγματικός ή φανταστικός; Προσβάσιμος ή απροσπέλαστος; Φιλικός ή εχθρικός; Φιλόξενος ή αφιλόξενος; Καλοκαιρινός ή χειμωνιάτικος; Μονοεπίπεδος ή πολυεπίπεδος; Μονοτοπικός ή πολυτοπικός; Απλός ή σύνθετος; Ρεαλιστικός ή συμβολικός; Οικείος ή ξένος; Ευρύχωρος ή αποπνικτικός; Ο χώρος επηρεάζει άμεσα τους χαρακτήρες, τις δράσεις τους, τις σκέψεις και τον λόγο τους, γι' αυτό δεν τον προσπερνάμε. Συγκρίνετε τη χωρική ρύθμιση των δρωμένων σε ένα έργο παντελώς αφαιρετικό (όπως το *Τέλος του παιχνιδιού* ή το *Λίκνισμα* του Beckett, για παράδειγμα) και ένα ρεαλιστικό (ηθογραφικό) έργο όπως

114. Ακολουθώ τις υποενότητες που υποδεικνύει η Fuchs, γιατί είναι αρκετά περιεκτικές και χρήσιμες ως προς την καλύτερη οργάνωση του κειμένου.

Οι φοιτητές του Ξενόπουλου ή το *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν ή *Οι Κούρδοι* του Καμπύση ή το *Είναι ένοχος ο Πάρκερ; (Trial)* του Elmer Rice ή το *Ψηλά από τη γέφυρα* του Arthur Miller. Δείτε πού και πώς κινούνται σ' αυτόν τα δραματικά πρόσωπα. Πώς διαμορφώνονται οι σχέσεις χώρου-χαρακτήρων; Ποιος επηρεάζει ποιον; Ο χώρος τον χαρακτήρα ή ο χαρακτήρας τον χώρο; Για παράδειγμα, σε ένα έργο σκληρών νατουραλιστικών διαθέσεων, ο χώρος είναι καταλυτικός. Είναι πανταχού παρών, σε σημείο να «πνίγει» στην κυριολεξία τα σώματα που τον κατοικούν. Πρόχειρα σας παραπέμπω στην *Τερέζ Ρακέν* του Zola και στους *Υφαντές* του Huptmann. Αν αναζητάτε ένα εντελώς διαφορετικό παράδειγμα, ρίξτε μια ματιά στα περισσότερα έργα της Έλενας Πέγκα ή της Μαρίας Ευσταθιάδη, όπου οι πιο χαλαρές χωρικές διευθετήσεις επιβάλλουν και μια αλλιώτικη αντιμετώπιση των σχέσεων του χαρακτήρα με το περιβάλλον του.

Και κάτι άλλο. Σε περίπτωση που αναφερόμαστε και στην παράσταση του κειμένου, στο σημείο αυτό έχει θέση στη συζήτησή μας και κάποιο σχόλιο για τη μορφοδομή, την αρχιτεκτονική της σκηνής που φιλοξενεί τον χώρο δράσης: είναι κυκλική, μεταβλητή, υπερυψωμένη ιταλικού τύπου; Ανάλογα με την κατασκευή της σκηνής, αντίστοιχη θα είναι και η σχέση του θεατή με τα δρώμενα – σχέση μετωπική, περιμετρική κ.λπ. Όπως, αντίστοιχη θα είναι φυσικά και η κίνηση των επί σκηνής σωμάτων. Εντελώς διαφορετικά παίζουν οι ηθοποιοί σε μια κυκλική σκηνή από ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη σκηνή.

Αφού ενημερωθούμε για το χωρικό στίγμα του έργου, περνάμε σε πράγματα που αφορούν στον χρόνο. Πώς κυλά ο χρόνος σ' αυτόν τον χώρο; Έχει κάποια ημερολογιακή τάξη; Ας πούμε, από τη μια στιγμή στην άλλη, από τη μια μέρα στην άλλη; Είναι χρόνος με αρχή, μέση και τέλος;

Είναι ο χρόνος μιας ζωής, μιας αιωνιότητας, ενός πρωινού; Χρόνος ρετρό; Χρόνος μελλοντικός; Χρόνος ενεστωτικός; Χρόνος-άχρονος; Χρόνος πραγματικός ή φανταστικός; Κυκλικός ή γραμμικός; Είναι ο χρόνος της παράστασης ή ο χρόνος της ιστορίας; Ή ο χρόνος του θεατή; Γι' αυτό το τελευταίο, σας παραπέμπω στο κλασικό πια έργο του Thornton Wilder *Η μικρή μας πόλη*, καθώς και σε πολλές σύγχρονες *performance*, κυρίως θεάτρου της επινόησης. Συγκρίνετε τον χειρισμό του χρόνου σε ένα αντιρεαλιστικό έργο, όπως η *Ερωφίλη*, και σε ένα ρεαλιστικό, όπως το *Εκείνος κι εκείνος* του Κώστα Μουρσελά ή το *Τάβλι* του Κεχαΐδη, σε ένα παιγνιωδώς θεατρικό, όπως το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Shakespeare και στα «έργα κουζίνας» του Arnold Wesker. Προσέξτε και τα έργα του Γερμανού Ronald Schimmelpfennig (όπως ο *Χρυσός δράκος* και το *Για πάντα*), όπου το παιχνίδι με τον χρόνο είναι ο απόλυτος πρωταγωνιστής και ρυθμιστής των εξελίξεων. Σας θυμίζω, επίσης, τον Strindberg και έργα του όπως το *Ονειρόδραμα*, όπου τον χρόνο τον καθορίζει η συνείδηση που ονειρεύεται. Χωρίς να παρακάμπτω τις τσεχοφικές *Τρεις αδελφές*, όπου η αναμονή αναχώρησης (για τη Μόσχα) γίνεται ο απόλυτος ρυθμιστής. Σας θέτω, ακόμη, υπόψη τα έργα του Νορβηγού Jon Fosse, υπογραμμίζοντας το *Φθινοπωρινό όνειρο* και, πρωτίστως, το *Και δεν θα χωρίσουμε ποτέ* (1994), ένα έξοχο δείγμα «θεάτρου του μυαλού» (ή *mise en abime*), όπου λόγια, χώροι και χρόνοι είναι πλεγμένα και μπλεγμένα, σε σημείο να αρνούνται την οποιαδήποτε τακτοποίηση, παραμένοντας σε μια κατάσταση διαρκούς αιώρησης. Όπως συμβαίνει και με τους δύο λακέδες στο έργο του Beckett *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Και στις δύο περιπτώσεις, ο χρόνος ορίζει τα τρέχοντα και τα μελλούμενα. Όλοι περιμένουν κάτι να συμβεί. Και περιμένουν. Διαβάζουμε στο έργο του Fosse: «Οι άνθρωποι κάθονται στα δωμά-

τιά τους/ κάθονται στα σπίτια τους/ ανάμεσα στα πράγματά τους/..../ανάμεσα στα πράγματά τους/ ζούνε περιμένοντας/ κι ύστερα δεν περιμένουν πια/ Και τότε μένουν τα πράγματα». Εδώ δεν ξεχνάμε έργα επηρεασμένα από την αισθητική του λατινοαμερικανικού μαγικού ρεαλισμού (βλ. συγγραφείς όπως José Rivera, Caridad Svich, Cherrie Moraga, Luis Alfaro, Maria Irene Fornes κ.ά). Ακόμη:

Με τι σηματοδοτείται η έναρξη και το τελείωμα του χρόνου; Με το τικ-τακ του ρολογιού (μου έρχεται κατευθείαν στο νου ο πολύ χαρακτηριστικός ήχος από τις *Τρεις αδελφές* του Chekhov), με τον ήχο κάποιας καμπάνας, με κάποιο χαρακτηριστικό εποχικό τραγούδι –ας πούμε, τα κάλαντα–, με τον παφλασμό των κυμάτων της θάλασσας, με μια βροντή, με την μπουρού πλοίου στην ομίχλη (αναζητήστε παραδείγματα στα «έργα της θάλασσας» του O' Neill), με κορναρίσματα, με οχλοβοή, με πολυβόλα, με φωνές παιδιών που παίζουν στην αυλή του σχολείου, κάποια πολύ ειδικά ηχητικά ή άλλα εφέ (δείτε πόσο χαρακτηριστική είναι η χρήση των ήχων, πάντα σε σχέση με τον χρόνο, στα έργα των εξπρεσιονιστών), με μια απλή παύση, με την προβολή κάποιας διαφάνειας, ενός βίντεο (βλ. τα έργα του John Jesurun, του Ping Chong κ.ά.);

Μαζί με τον χωροχρόνο, μπαίνει στη συζήτηση η εποχή και το κλίμα: Καλοκαίρι; Χειμώνας; Κρύο; Θύελλες; Ξηρασία; Βλάστηση; Βροχές; Υγρασία; Τι, τέλος πάντων, βασανίζει ή δροσίζει ή απειλεί τον χώρο και τους πρωταγωνιστές του; Πώς επιδρά επάνω του(ς); Φέρτε στο μυαλό σας την ομίχλη που «πνίγει» το αριστούργημα του Eugene O' Neill *Μεγάλο ταξίδι της μέρας μέσα στη νύχτα*. Δείτε πώς οι καιρικές συνθήκες χρωματίζουν τα δρώμενα στα έργα του Fosse που αναφέρεται παραπάνω. Ανατρέξτε στον *Βασιλιά Ληρ*, στη σκηνή της καταιγίδας που έρχεται να υπογραμμί-

σει την τρικυμία εν κρανίω του Ληρ. Να θυμάστε μόνο ότι: όταν μιλάμε για τις ατμοσφαιρικές συνθήκες, μιλάμε ταυτόχρονα για μια γενικότερη διάθεση που πολιορκεί τα δρώμενα. Λογικές, λοιπόν, οι ερωτήσεις του τύπου: Χαρούμενη; Κατηφής; Ειρωνική; Ψυχαγωγική; Παθιασμένη; Συγκρατημένη; Αλλοπρόσαλλη; Απειλητική; Ύπουλη; Δυσοίωνη; Αποπνικτική; Υποσχόμενη; Εύφορη; Εσωστρεφής;

Και κάτι επιπλέον: πώς διαμορφώνονται οι διαθέσεις; Σίγουρα όχι από μόνες τους. Με τη μουσική, τη βία, τον φωτισμό, τα χρώματα, τα σχήματα, τους όγκους, τις μάσκες, τον χορό, το αλκοόλ, το κλάμα των παιδιών, τον βόμβο βομβαρδιστικών αεροπλάνων; Φέρτε στο μυαλό σας τις κραυγές του αόρατου πλήθους στη *Ραχήλ* του Ξενόπουλου και πώς προϊδεάζουν τα μέλη της τρομοκρατημένης εβραϊκής οικογένειας (και τους θεατές) για το τι μέλλει γενέσθαι. Αναζητήστε την *Αθροιστική μηχανή* (*The Adding Machine*) του Elmer Rice, για να δείτε πόσο αποτελεσματικά εκμεταλλεύεται ο συγγραφέας την τεχνολογία, για να δημιουργήσει ειδικά εφέ και, μέσα από αυτά, μια συγκεκριμένη διάθεση και ατμόσφαιρα. Στα παραδείγματά σας προσθέστε και τον *Μαλλιαρό πίθηκο (The Hairy Ape)* του Eugene O' Neill. Εάν αναζητάτε κάτι πιο σύγχρονο, έχουμε τα έργα του Robert Wilson, όπως και αυτά του Richard Foreman, αλλά και σκηνοθεσίες Ελλήνων καλλιτεχνών, όπως οι Δημήτρης Μαυρίκιος, Γιάννης Χουβαρδάς, Θόδωρος Τερζόπουλος, Γιάννης Κακλέας, Νίκος Μαστοράκης και Θωμάς Μοσχόπουλος και, από τη νεότερη γενιά, Κατερίνα Ευαγγελάτου και Γιάννης Σκουρλέτης, που «παίζουν» πολύ με την ατμοσφαιρικότητα και τις διαθέσεις.

Συμβουλή: Αφουγκραστείτε τη μουσική αυτού του φανταστικού πλανήτη-μικρόκοσμου. Πέρα από τη ζωντανή ή μαγνητοφωνημένη μου-

σική που συνοδεύει ή διακόπτει τη δράση, υπάρχουν και άλλες μορφές μουσικής επένδυσης μιας παράστασης ή μιας κατάστασης. Ας μην ξεχνάμε ότι, όλοι οι δραματικοί κόσμοι έχουν μουσική (είτε εσωτερική, είτε εξωτερική) που μπορεί να είναι κάποιο θρηνητικό τραγούδι (δείτε πολλές σκηνοθεσίες του Σωτήρη Χατζάκη, όπως η *Φόνισσα*, *Του νεκρού αδερφού*, *Ντιμπούκ*, μεταξύ άλλων), μια απαγγελία, ένα νανούρισμα, μια περίεργη προφορά (σας παραπέμπω στη θεατρική εκδοχή της *Λωξάντρας* από το ΚΘΒΕ το 2010 και στη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώδη, πάλι σε παραγωγή του ΚΘΒΕ), το θρόισμα των φύλλων, το φύσημα του αέρα, τα κύματα που σκάνε στην ακτή, τα στοιχεία της φύσης που «τρελαίνονται» (κεραυνοί, δυνατή βροχή, βροντές), ήχοι διάφοροι – από τη σειρήνα ενός ασθενοφόρου, τον συναγερμό κάποιου συστήματος ασφαλείας, ακόμη και τον ήχο μιας σφαίρας που ανατριχιαστικά σκίζει τον αέρα (δείτε το *Marisol* του José Rivera). Και, βεβαίως, δεν ξεχνάμε ποτέ τον «εκκωφαντικό» ήχο της σιωπής: ο ήχος με τα περισσότερα υπό- και συν-δηλούμενα (σημειώνω επί τροχάδην τα έργα του Samuel Beckett, αλλά και των Harold Pinter και Heiner Müller).

Σε κάθε περίπτωση, εκείνο που πρέπει να εξετάσουμε είναι η θέση που καταλαμβάνουν τα ηχοχρώματα σε μια δραματική κατάσταση και ο βαθμός που επηρεάζουν τη δράση και την ψυχολογία των δρώντων προσώπων.

Σημείωση: Τίποτα από τα παραπάνω δεν το φανταζόμαστε. Για καθετί, χρειαζόμαστε αποδείξεις προκειμένου να στηρίξουμε τη θέση μας. Καλό είναι να ρωτάμε διαρκώς, πώς αυτός ο πλανήτης σχετίζεται με τον δικό μας (ή διαφοροποιείται). Μη βιάζεστε, όμως. Ακόμη δεν είμαστε έτοιμοι να εξετάσουμε και να αναλύσουμε σε βάθος τα πλάσματα που

κατοικούν αυτόν τον κόσμο, τον τόσο δικό μας, μα και τόσο ξένο. Έχουμε δρόμο να διανύσουμε. Συνεχίζουμε, λοιπόν.

Η κοινωνική ταυτότητα του έργου

Ας συζητήσουμε λίγο για την ταυτότητα αυτού του κόσμου που βλέπουμε να ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια της φαντασίας μας. Είναι δημόσιος ή ιδιωτικός; Εκτυλίσσεται σε κάποιο γραφείο; Σε κάποιο υπνοδωμάτιο; Σε ένα σχολείο; Μια φυλακή; Μια παιδική χαρά; Και ποια είναι η κοινωνική διαστρωμάτωσή του: Αριστοκρατική; Εργατική; Αναρχική; Λούμπεν; Με άλλα λόγια, πού ανήκουν τα πλάσματα του έργου (σε ποιο κοινωνικό σύνολο); Ακόμη κι αν δεν προδίδουν ταξικές καταβολές, από κάπου έρχονται (μας το υποδεικνύει το ντύσιμό τους, η δουλειά τους, η ομιλία τους κ.λπ.). Ως ενδεικτικό παράδειγμα, στέκομαι στην υψηλή κωμωδία του Oscar Wilde *Ο σοβαρός κύριος Ερνέστος (The Importance of Being Earnest)*. Αν θέλετε και κάποιο άλλο, γιατί όχι το *Ωραία μου Κυρία* του Bernard Shaw. Είναι, ακόμη, οι κωμωδίες της αγγλικής παλινόρθωσης και οι «σοφιστικέ» κωμωδίες του Αμερικανού Philip Barry. Έξοχες πινακοθήκες ταξικών (και γλωσσικών) τακτοποιήσεων. Όπως είναι, στα καθ' ημάς, οι κωμωδίες των Τσιφόρου, Σακελλάριου, Πρετεντέρη, Γιαννακόπουλου, Ψαθά και, παλαιότερα, του Βυζάντιου (*Βαβυλωνία*).

Ακόμη, μας ενδιαφέρει να μάθουμε εάν έχουμε ομάδες εν δράσει ή άτομα; Ή και τα δύο; Έχει σημασία ο όγκος των δρώντων προσώπων. Η διάρθρωση της πλοκής και οι σχέσεις σκηνής/πλατείας (ή αναγνώστη/σε-

λίδας) επηρεάζονται άμεσα απ' αυτόν. Υπάρχει κάποιος κεντρικός χαρακτήρας; Και ποιος είναι; Από πού είναι; Τι τον κάνει κεντρικό πρόσωπο; Οι χαρακτήρες είναι τακτοποιημένοι έτσι ώστε να υπάρχει αντιπαράθεση, σύγκρουση, ή κινούνται σε χώρους που δεν τέμνονται; Η ένταση της συγκρουσιακής λογικής των δρωμένων (ή η απουσία έντασης) νιώθετε να φτάνει σε σας; Εάν όχι, τι φταίει, ή γιατί δεν φτάνει; Υπάρχει κάποιος λόγος; Εάν θέλετε να δείτε πώς δρουν μαζικά (*en bloc*) οι χαρακτήρες, αναζητήστε παραδείγματα από τη «στρατευμένη» δραματουργία (βλ. Brecht, Lawson, Odets, Toller, Ostrovsky, μεταξύ άλλων). Αν θέλετε να δείτε πώς ένας συγγραφέας χειρίζεται την ταυτόχρονη παρουσία πολλών χαρακτήρων επί σκηνής, στραφείτε στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Μην ξεχάσετε να ρίξετε και μια ματιά στο *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* του T. Williams (όπου συνδυάζεται η περιπέτεια του ατομικού και ο τρόμος του μαζικού). Αν θέλετε απόλυτα εξατομικευμένους, εγωκεντρικούς χαρακτήρες, δείτε τα πρώιμα έργα του David Mamet (*Έντμοντ*, *Ποικιλίες πάπιας*), του Sam Shepard (*Το δόντι του εγκλήματος*), του Σάκη Σερέφα, της Μαρίας Ευσταθιάδη, της Μαρίας Λαϊνά, του Ανδρέα Φλουράκη, του Μαυριτσάκη, των Αντώνη και Κωνσταντίνου Κούφαλη, της Χρύσας Σπηλιώτη και του Δημήτρη Δημητριάδη.

Αφού ξεδιαλύναμε κάπως τις δρώσες μάζες, περνάμε σε μια πιο προσεκτική ανάλυσή τους. Πώς σας φαίνονται: Εσωστρεφείς; Εξωστρεφείς; Εγωκεντρικοί; Ενδοτικοί; Ανασφαλείς; Σοβαροφανείς; Κοσμοπολίτες; Μονοδιάστατοι; Διχασμένοι; Πολυδιάστατοι; Ευγενικοί; Διακριτικοί; Υπερβολικοί; Άξεστοι; Καλλιεργημένοι; Άβουλοι; Εριστικοί; Μαριονέτες; Σαν κι εμάς; Σαν τους άλλους; Εξωτικοί, μήπως; Άγριοι; Ανεξέλεγκτοι; Εξωπραγματικοί;

Μην ξεχάσετε να σχολιάσετε το πώς είναι ντυμένοι; Ρακένδυτοι; Σικάτοι; Μοδάτοι; Εξαντρίκ; Βρόμικοι; Ρούχα από τη λαϊκή; Από το Κολωνάκι; Ρούχα ρετρό; Vintage; Ρούχα με άποψη; Σας παραπέμπω και πάλι στο *Ωραία μου κυρία*, όπου ο ενδυματολογικός κώδικας είναι πολύ αποκαλυπτικός. Για τον ίδιο λόγο, δείτε και την *Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* του Durrenmatt. Προσέξτε τα έργα παρενδυσίας, όπου η ενδυματολογική μεταμόρφωση του χαρακτήρα είναι καθοριστική. Μην ξεχάσετε εδώ τον Genet στις *Δούλες* και το *Μπαλκόνι*. Είναι και ο Αμερικανός Charles Ludlam σε έργα όπως το *Μυστήριο της Ίρμα Βεπ*. Και, βεβαίως, πολύ νωρίτερα, Αριστοφάνης (*Εκκλησιάζουσες*), κατόπιν, Shakespeare (στις περισσότερες κωμωδίες του) και πολλοί άλλοι.

Τα ράσα, βεβαίως, από μόνα τους δεν κάνουν τον παπά. Άρα, λοιπόν, προχωράμε να δούμε πώς επικοινωνούν αυτά τα πλάσματα: Με τις γροθιές; Τα πιστόλια; Τις λέξεις; Τη συζήτηση; Τα χάδια; Τον έρωτα; Τη δωροδοκία; Τον εκβιασμό; Το στάτους; Τις πλάτες του μπαμπά; Τις πλάτες του συστήματος; Τις πλάτες του συγγραφέα; Σε κάθε ανθρώπινη ομάδα υπάρχουν οι δυνατοί και οι πιο αδύνατοι, οι ηγέτες και αυτοί που ακολουθούν. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και σε έναν δραματικό κόσμο. Εξ ου και η ερώτηση: Ποιος έχει τη δύναμη σ' αυτόν τον φανταστικό μικρόκοσμο; Πώς την απέκτησε; Επάνω σε ποιον την ασκεί; Πώς και γιατί (στόχος, σκοπός, μέσα, ίντριγκες, μεθοδεύσεις, ζαβολιές, πισώπλατα κτυπήματα κ.λπ.); Αναζητήστε τα παραδείγματά σας σε συγγραφείς όπως ο Brecht, λόγου χάρη, (*Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, *Η εξαίρεση και ο κανόνας* και η *Όπερα της πεντάρας* είναι τρία καλά δείγματα). Επίσης, μην ξεχάσετε και τα έργα του Ibsen, όπως και του Ο' Neill, όπου κρυμμένα μυστικά ή λάθη του παρελθόντος γίνονται αντικείμενο

εκμετάλλευσης από επιτήδειους. Στα καθ' ημάς, τα έργα από το «Θέατρο ιδεών» στις αρχές του 20ού αιώνα (Σπύρος Μελάς, Γιάννης Καμπύσης, Παντελής Χορν, Ταγκόπουλος κ.ά.) προσφέρουν πολλά καλά παραδείγματα για συζήτηση.

Ορίστε και κάτι άλλο σχετικό. Ποιες είναι οι γλωσσικές συνήθειες αυτού του σκηνικού κόσμου; Επικρατεί η ποίηση; Η πρόζα; Ο διάλογος; Ο μονόλογος; Ο στοχασμός; Η φιλοσοφία; Η διαλεκτική; Η σιωπή; Για κάποια ιδιαίτερα παραδείγματα, σας παραπέμπω πρόχειρα στα έργα Γάλλων συγγραφέων, όπως ο Novarina και ο Pommerat. Η ελληνική βιβλιογραφία, επίσης, προσφέρεται. Δείτε τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου. Όπως και τον *Βασιλικό* του Α. Μάτεσι. Και πηγαίνοντας πιο πίσω, την *Ιφιγένεια* και τον *Θυέστη* του Π. Κατσαΐτη. Από τη σύγχρονη αγγλόφωνη δραματουργία, θα σας συνιστούσα πολλά έργα Αφρικανοαμερικανών δημιουργών, με καλύτερο παράδειγμα τη Suzan-Lori Parks. Ακόμη: η γλώσσα είναι επίπεδη, άχρωμη, αργκό, μεταφορική, λογική, παράλογη, περιπλεγμένη, επιτηδευμένη, παλιομοδίτικη, ξύλινη, στεγνή, αλαλούμ, φορτωμένη, ψεύτικη, δήθεν, χαριτωμένη, γλαφυρή, γραφική, λαϊκίστικη, λαϊκή; Ένα αποκαλυπτικό κομμάτι γύρω από τις δυνατότητες της γλώσσας είναι ο μονόλογος του Lucky στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Για τους ίδιους λόγους, θα πρότεινα και δύο έργα του Peter Handke: *Βρίζοντας το κοινό* και *Κάσπαρ*, καθώς και την *Αντιγόνη* του Mac Wellman και της Yourcenar, μεταξύ πολλών άλλων καλών επιλογών, στις οποίες θέση οπωσδήποτε έχει και η E. Jelinek. Στην ελληνική βιβλιογραφία, αναζητήστε ορισμένα από τα ποιητικά σας παραδείγματα σε έργα του Δημήτρη Δημητριάδη, του Ηλία Λάγιου, της Μαρίας Λαϊνά, της Κλαίρης Μιτσοτάκη, της Μαργαρίτας Λυμπεράκη μεταξύ άλλων. Πολλά ελληνικά έργα

επινοημένου (και όχι μόνο) θεάτρου τα χαρακτηρίζει το χαριτωμένο ύφος της γλώσσας και οι μεγάλες δόσεις νατουραλιστικής διάθεσης. Παραθέτω ένα σύντομο παράδειγμα μιας τέτοιας γλώσσας από το τελευταίο έργο της Λένας Κιτσοπούλου *Άουστρας ή η Αγριάδα* που αναφέραμε και πιο πάνω. Μιλά η Κατερίνα, ηθοποιός στο επάγγελμα, ένα από τα τρία πρόσωπα του έργου:

> Βαριέμαιαιαιαιαι. Πού'ντοοοος; Άντε έλαα. Βαριέμαιαιαιαιαιαι. Βαριέμαιαιαιαιαι και να παίζω αυτό το έργο, βαριέμαι και που είμαι εδώ τώρα, βαριέμαι και που με λένε Κατερίνα, Κατερίνα, τι είν' αυτά; Αφού δεν με λένε Κατερίνα στην πραγματικότητα, βαριέμαι και που υπάρχω, βαριέμαι και την Αθήνα και τις μαλακίες που γίνονται, βαριέμαι και την Πλάκα και τα στενάκια της Πλάκας και τις ταβέρνες που βλέπω κάθε μέρα, και το καλντερίμι και το πιπομάγαζο που πουλάει σανδάλια και τάβλι, και τον συσκευασμένο κουραμπιέ δίπλα στο τσαρούχι, βαριέμαι και που η Πλάκα θυμίζει την παλιά Αθήνα, βαριέμαι και την παλιά Αθήνα (από το χειρόγραφο).

Η απλή περιγραφή της γλώσσας φυσικά, δεν αρκεί. Πρέπει να δούμε ποια γλώσσα κυριαρχεί; Της καρδιάς, του μυαλού, της ακρότητας, του εφησυχασμού, του καθωσπρεπισμού, του ερωτισμού, της εξέγερσης; Γιατί, ανάλογα με το ποια γλώσσα κυριαρχεί, βλέπουμε και ποια συναισθήματα ξεχωρίζουν (και γιατί): οργής, λύπης, μετάνοιας, αλαζονείας, εκδίκησης, μίσους; Δείτε πόσο σκληρή, αλλά και επικοινωνιακά πόσο αποτελεσματική είναι η γλώσσα στο *Οικόπεδα με θέα* του David Mamet, στο *Shopping and Fucking* του Mark Ravenhill και στο *Φαίδρας έρως* της Sarah Kane. Στραφείτε, επίσης, για τους ίδιους λόγους, στη γλώσσα του Γιάννη Οικονομίδη στο *Σπιρτόκουτο* (αναφέρομαι και στη θεατρική και την κινηματογραφική του εκδοχή), καθώς και στη γλώσσα του G. Heras στο *Ρότβαϊλερ*. Και δεν ξεχνάμε τα έργα του φεμινιστικού θεάτρου, σε πολλά από

τα οποία κυριαρχεί η γλώσσα της αηδίας και της οργής (βλ. Eve Ensler, Annie Sprinkle, Karen Finley και Holly Hughes). Είναι επίσης η εκδικητική γλώσσα των Αφρικανοαμερικανών τη δεκαετία του 1960, και η γλώσσα του κοινωνικού σαρκασμού στους μονολόγους του Eric Bogosian. Αν θέλετε κάτι πιο ήπιο, αφουγκραστείτε τα ηχοχρώματα της νοσταλγίας και της αναπόλησης στο *Λα Πουπέ* του Βαγγέλη Χατζηγιαννίδη, τα ηχοχρώματα της καρδιάς στη *Γυναίκα της Πάτρας* του Γιώργου Χρονά, στο *Φύλλα της* του Ανδρέα Φλουράκη και στο *Τζόρνταν* των Anna Reynolds και Moira Buffini.

Και, βεβαίως, σε καμιά περίπτωση δεν ξεχνάμε τις σιωπές. Πώς μας «μιλούν»; Τι μας λένε; Δεν είναι τυχαίες. Έχουν λόγο ύπαρξης. Συγγραφείς όπως ο Pinter και ο Beckett δεν εκπέμπουν εάν δεν αποκωδικοποιηθούν οι σιωπές τους. Όλη η ένταση και η ουσία βρίσκεται εκεί. Δεν έχουμε την πολυτέλεια να τις αγνοήσουμε.

Μέχρις εδώ, έχουμε μια καλή αίσθηση αυτού του «άλλου» κόσμου. Περίπου έχουμε καταλάβει το στίγμα του: τι είναι, πώς είναι, ποιοι μένουν σ' αυτόν, πώς ή πόσο μοιάζει (ή όχι) με τον δικό μας. Τώρα, το επόμενο βήμα είναι να τον ξαναδούμε πιο διερευνητικά.

Τι αλλάζει σ' αυτόν τον κόσμο;

Να θυμάστε: ο σκηνικός κόσμος που συζητούμε είναι ένας κόσμος ζωντανός, που σημαίνει ότι δεν είναι ποτέ στατικός, διαρκώς αλλάζει. Εντός των ορίων των δικών του κανόνων, τίποτα δεν παραμένει το ίδιο. Έργο μας, σε αυτήν τη φάση, είναι να δούμε τι αλλάζει και, βεβαίως, πώς αλλά-

ζει και ποιος το αλλάζει; Συμβουλεύει η Αμερικανίδα συνάδελφος Fuchs: δείτε την πρώτη εικόνα του έργου που έχετε αναλάβει να μελετήσετε. Αμέσως μετά, δείτε και την τελευταία. Κατόπιν, εντοπίστε μια, κατά τη γνώμη σας (και πάντοτε σύμφωνα με τα τεκμήρια που έχετε από το ίδιο το έργο), πολύ δυνατή εικόνα στη μέση περίπου της ιστορίας του δράματος. Αφού το κάνετε αυτό, εξηγήστε γιατί κρίνετε πως η δράση ήταν αναγκαίο να περάσει από την πύλη της μεσαίας εικόνας για να φτάσει στην τελευταία. Περνώντας από εκεί, τι άλλαξε; Τι έχασε και τι κέρδισε;

Για να σας βοηθήσω κι εγώ, με τη σειρά μου, ορίστε ένα σύντομο παράδειγμα: Φέρτε στο μυαλό σας την εικόνα του δέντρου, όπου κάθονται ο Vladimir και ο Estragon στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Περνώντας στη δεύτερη πράξη, το δέντρο βγάζει φύλλα (για την ακρίβεια, τρία). Μην τα αγνοήσετε και τα πετάξετε στα σκουπίδια σαν απλά φυλλαράκια. Ο σπουδαίος συγγραφέας τους δεν τα 'βαλε εκεί επειδή του προέκυψε. Σκεφτείτε τι μπορεί να σημαίνει άραγε αυτή η ανεπαίσθητη, όμως σημαντική, αλλαγή. Και όπως στον *Γκοντό*, υπάρχουν δεκάδες άλλα παραδείγματα. Δείτε πώς αρχίζει, πώς ξετυλίγει το κουβάρι της και πώς τελειώνει η τραγωδία της *Ερωφίλης* ή το *Όπως σας αρέσει* του Shakespeare, το *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* του O' Neill, ο *Βασιλικός* του Μάτεσι. Ψάξτε και άλλα έργα. Κάντε μια λίστα και συγκρίνετε.

Ακόμη: οι αλλαγές μπορεί να εντοπιστούν και σε άλλα επίπεδα. Για παράδειγμα: Καθώς η ιστορία μας αποκαλύπτει τα μυστικά της, τι αλλαγές παρατηρούμε στο τοπίο αυτού του άλλου κόσμου; Από τα βουνά, η δράση μεταφέρεται στις κοιλάδες; Από το μυαλό στην ψυχή; Από την πόλη στην επαρχία; Από την καταιγίδα περνάμε στη νηνεμία των στοιχείων της φύσης; Από το εγκόσμιο στο απόκοσμο, από την καταστροφή στην

αναγέννηση, από τη γονιμότητα στη στειρότητα; Από τους εσωτερικούς χώρους, η δράση μεταφέρεται σε εξωτερικούς; Και πώς γίνεται αυτή η αλλαγή; Ανεπαίσθητα; Φανερά; Με σύμβολα; Μεταφορές; Με λάιτ μοτίβ; Περιγραφικά (όπως κάνουν πολλοί εκπρόσωποι του μεταδραματικού θεάτρου, όπως η Γαλλοκαναδέζα Carole Frechette, για παράδειγμα, στο *Κρυφό δωμάτιο* και στο *Κολιέ της Ελένης*); Και πώς επιδρά στην εξέλιξη της δράσης (είπαμε, τίποτα δεν είναι τυχαίο, εκτός βέβαια κι αν έχουμε να κάνουμε με έναν ατάλαντο συγγραφέα, που δεν ξέρει τι του γίνεται, όμως σε τέτοια περίπτωση, ποιος ο λόγος να τον διαβάσουμε ή να τον ανεβάσουμε;); Φέρτε την *Ευγένα* του Θεόδωρου Μοντσελέζε στο προσκήνιο. Πώς διαρθρώνεται η πλοκή της ζωής της ηρωίδας και η τύχη της; Πού την οδηγεί ο συγγραφέας; Ανάλογη συλλογιστική ακολουθήστε με τη *Στέλλα Βιολάντη* και την *Κοντέσσα Βαλέραινα* του Ξενόπουλου, τον Solnes στον *Αρχιμάστορα* και τη Nora στο *Κουκλόσπιτο* του Ibsen, τον Loman στο *Θάνατο του εμποράκου* και τον Proctor στις *Μάγισσες του Σάλεμ* του Arthur Miller, τη Laura στον *Γυάλινο κόσμο* (*The Glass Menagerie*) του T. Williams, τον Woyzeck στο ομώνυμο έργο του Büchner, τον Faust του Goethe και δεκάδες άλλα.

Μαζί με τις αλλαγές στον χώρο δράσης, ενδέχεται να έχουμε και χρονικές αλλαγές. Από το πρωί περνάμε στο βράδυ; Από το καλοκαίρι στον χειμώνα; Από το ιστορικό στο μυθικό; Από το γήινο στο αιώνιο; Από το γραμμικό στο μη γραμμικό; Από το «εδώ και τώρα» του θεατρικού χωροχρόνου στο (μυθ)ιστορικό «εκεί και τότε»; Δείτε στη *Μικρή μας πόλη* πώς διαχειρίζεται το θέμα ο Wilder όταν μεταφέρει τη δράση στον ουρανό, μετά τον θάνατο της πρωταγωνίστριας (Emily). Για τον ίδιο ακριβώς λόγο δείτε το τέλος της *Αθροιστικής μηχανής* του Elmer Rice. Σημειώστε τις χρονικές αλλαγές στον *Θείο Βάνια* του Chekhov (από το καλοκαίρι στον μου-

ντό χειμώνα) και πώς επηρεάζουν τις διαθέσεις των δραματικών προσώπων. Μελετήστε το παιχνίδι με τον χρόνο στο έργο του Fausto Paravidino *Νεκρή ψύση σε χαντάκι*, όπου η εξιχνίαση του εγκλήματος είναι άρρηκτα δεμένη με το κάθε λεπτό που περνάει. Μην παρακάμψετε το *Για πάντα* του Roland Schimmelpfennig. Έργο αποκλειστικά εστιασμένο στον χρόνο (τι φέρνει και τι παίρνει).

Προσθέστε εδώ και τις γλωσσικές αλλαγές. Δεν μπορεί όλα να αλλάζουν και η γλώσσα να παραμένει πεισματικά η ίδια. Κάπου επηρεάζεται (και επηρεάζει). Πού αναζητούμε αυτές τις αλλαγές; Στον τόνο, στη διάθεση, στις εκφράσεις, στις σκέψεις, στον ρυθμό, στις δράσεις, στη σύνταξη; Πάλι σας παραπέμπω στον *Θείο Βάνια*. Τα γλωσσικά του ηχοχρώματα είναι πάρα πολύ αποκαλυπτικά σε ό,τι αφορά τις σχέσεις και τις διαθέσεις των χαρακτήρων.

Έχουμε και τις σωματικές αλλαγές. Παρατηρήστε μήπως τις βρείτε στην ενδυμασία, στην κίνηση, τη χειρονομία, τη φυσική κατάσταση; Μήπως από το βασιλικό ένδυμα περνάμε στα κουρέλια; Από το καθωσπρέπει ντύσιμο περνάμε στο ακραίο, στο προκλητικό κ.λπ.; Και πάντοτε ρωτάμε, γιατί; Εδώ, οι περιπέτειες του Edmond στο ομότιτλο έργο του Mamet είναι ένα καλό παράδειγμα. Ο Macbeth είναι επίσης ένα καλό παράδειγμα. Όπως και η *Τρικυμία* και το *Όνειρο καλοκαρινής νύχτας*.

Και όλα αυτά σε συνάρτηση με αλλαγές και στη δράση. Μήπως περνάμε από την ευτυχία στη δυστυχία (δείτε τι γίνεται στην τραγωδία π.χ.); Από την περιπέτεια στον γάμο (δείτε τι γίνεται στο ρομάντζο π.χ.); Από την επικείμενη καταστροφή στην αναγέννηση (δείτε τι γίνεται στο ιπποτικό δράμα π.χ.); Από την ήττα στη νίκη και τη δικαίωση (δείτε τα περισσότερα μελοδράματα, κυρίως τα δικαστικά);

Σημείωση: Να θυμάστε ότι, όλες οι αλλαγές έχουν να κάνουν με τον χαρακτήρα και το σύνολο της δράσης, όμως η τροχιά καθεμιάς πρέπει να αντιμετωπίζεται και ατομικά, διαφορετικά αποψιλώνεται η σημασία της μέσα στα όρια του μικρόκοσμου που εντοπίσαμε στον πλανήτη (της φαντασίας του δημιουργού).

Και κάτι επιπλέον: πρέπει να δούμε και τι δεν αλλάζει; Υπάρχει κάτι σταθερό σ' αυτόν τον άλλον κόσμο; Μια απόλυτη πραγματικότητα; Ο Θεός, ας πούμε; Ο θάνατος; Μια παροδική, όμως πολύ δυνατή πραγματικότητα; Ο έρωτας, μήπως; Το μίσος; Η αντιπαλότητα; Η δίψα για εκδίκηση; Μπορείτε να αναζητήσετε το παράδειγμά σας σε έργα όπως *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Ισπανική τραγωδία*, *Ερωφίλη* και, βεβαίως, στο σύνολο σχεδόν του μεσαιωνικού δράματος (mystery plays, morality plays) μεταξύ άλλων.

Θα μου πείτε, και τι κερδίζουμε βάζοντας μαζί (συνεξετάζοντας) τον χώρο, τον χρόνο, τη φύση, τη δράση και την κοινωνία, στοιχεία που αλλάζουν και στοιχεία που παραμένουν σταθερά; Μια πρώτη απάντηση θα έλεγε πολύ απλά: έτσι ανακαλύπτουμε τον μύθο του έργου. Τα υλικά με τα οποία τον υφαίνει και τον διανθίζει ο νους του δημιουργού. Από εκεί αρχίζουν και εκεί τελειώνουν όλα. Ακόμη και σε μεταδραματικές εποχές, όπως η δική μας, όπου η ενότητα του μύθου αμφισβητείται, η παρουσία του εξακολουθεί να είναι, φυσικά με άλλον τρόπο, αισθητή. Και σε μια κερματισμένη ιστορία, ο μύθος πάλι δεν εξαφανίζεται.

Πριν ολοκληρώσουμε, να πούμε και το εξής: Τα έργα, είτε εμφανώς, είτε κεκαλυμμένα, κουβαλούν αρχέτυπα/σύμβολα/σημεία, όπως κάστρα, δάση, καταιγίδες, κάποιο σπαθί, κάποιο οικογενειακό κειμήλιο, ακόμη και ένα εντελώς καθημερινό αντικείμενο, όπως τα καλσόν της

Linda στον *Θάνατο του Εμποράκου*, το μαντήλι στο έργο της Paula Vogel *Το μαντήλι της Δεισδαιμόνας* ή ο βασιλικός στο ομότιτλο έργο του Μάτεσι, καθένα από τα οποία πυροδοτεί ή εμβολιάζει τη δράση με ιδιαίτερες σημασίες. Εάν ένα έργο, για παράδειγμα, αρχίζει την ιστορία του στο παλάτι μια ηλιόλουστη μέρα και συνεχίζει στο δάσος με βροχή, για να επιστρέψει να ολοκληρώσει τη δράση του στο παλάτι με καταχνιά (πρωί, απόγευμα – πότε;), τι υποδηλώνει; Υπάρχει κάτι που πρέπει να προσέξουμε σε αυτές τις εναλλαγές; Έχουμε, παράλληλα, κάποια μεταμόρφωση του κόσμου του έργου; Ή, απλώς, κάποιες δευτερεύουσες αλλαγές; Ο κόσμος γκρεμίζεται μπροστά στα μάτια μας ή παραμένει ο ίδιος; Πρόκειται για κάποια συμβολική (αρχετυπική) εξέλιξη των δρωμένων; Ή απλώς έτυχε;

Αυτές είναι υποχρεωτικές ερωτήσεις (απορίες) γιατί, όπως είπαμε: σε ένα καλό έργο, τίποτα δεν συμβαίνει στην τύχη. Για όλα υπάρχει (ή πρέπει να υπάρχει) κάποια τεκμηριωμένη απάντηση. Σε αντίθετη περίπτωση, κάτι δεν πάει καλά (είτε στο ίδιο το έργο, είτε στη δική μας ανάγνωση).

Και σε μας, τι συμβαίνει;

Και μην ξεχνάτε τούτο: καθώς αναζητάτε τις αλλαγές μέσα στο έργο, καλό είναι να κοιτάτε πού και πώς έχετε αλλάξει και εσείς οι ίδιοι (κριτικοί, απλοί αναγνώστες, μελετητές, ηθοποιοί). Δεν είστε αμέτοχοι. Εμπλέκεστε. Γιατί, κακά τα ψέματα, η δική σας φαντασία είναι που ενεργοποιεί τον κόσμο του έργου. Ένα έργο δεν είναι ούτε αυτοκινούμενο, ούτε αυτο-

τροφοδοτούμενο. Μπορεί να κουβαλά το νόημά του, όμως, εάν κάποιος δεν επιχειρήσει την εξόρυξή του, είναι σαν να μην υπάρχει. Και κάθε εξόρυξη είναι και μια μορφή ιδιοποίησης (διάβαζε: παρανάγνωσης) των σημαινομένων του έργου. Καμιά αλήθεια δεν είναι παγιωμένη και αμετακίνητη. Κάθε «αλήθεια» που κρύβει ένα έργο είναι αντικείμενο διαπραγμάτευσης. Διερωτηθείτε, λοιπόν, τι ζήτησε από σας το έργο; Να αισθανθείτε έλεος, φόβο, οργή, ανακούφιση; Να εκλογικεύσετε τα πράγματα; Να κάνετε τον δικό σας απολογισμό περί ηθικής, ανηθικότητας, υπέρβασης, συγκατάβασης; Ή, απλώς, σας ζήτησε να δείτε το όλο εγχείρημα αυστηρώς ψυχαγωγικά; Και αν ισχύει κάτι από όλα αυτά, το επόμενο ερώτημα είναι: τα κατάφερε; Ή μήπως όλα ήταν «δήθεν»; Αιωρούμενες προθέσεις και μόνο;

Για όλα αυτά, τελικός (απόλυτος) κριτής είστε πάντα εσείς, οι δέκτες, ο στόχος κάθε δραματικού συγγραφέα που συχνά μπορεί να γίνει και ο εφιάλτης του. Ο τελευταίος λόγος πάντα ανήκει στον «αόρατο» αναγνώστη (και θεατή). Η ετυμηγορία του ορίζει και τον πήχυ της επιτυχίας ή αποτυχίας ενός έργου. Σε τελευταία ανάλυση, αυτός είναι και ο πραγματικός ιδιοκτήτης (ή, ίσως η λέξη «μεταποιητής» να ταιριάζει καλύτερα) του νοήματος. Το χειροκρότημά του είναι εκείνο που κρατά ένα έργο ζωντανό στην ιστορία.

Ο κόσμος του έργου και τα διακείμενά του

Επίσης: μην ξεχνάτε ότι κανένα θεατρικό έργο (ή παράσταση) δεν είναι από μόνο του κάποιο ξεκομμένο, απομονωμένο νησί. Γεννιέται μέσα σε

μια δεξαμενή σημείων, τα οποία το μιλούν πολύ πριν τα «μιλήσει». Αυτό το προϋπάρχον «πλανητικό» σύστημα μπορεί να είναι λογοτεχνικό, φιλοσοφικό, πολιτικό κ.ο.κ. Ευθέως ή πλαγίως, υπάρχουν άπειρα νήματα που το συνδέουν με άλλα κείμενα και άλλες παραδόσεις. Η δουλειά μας είναι να σκεφτούμε αυτόν τον ενδοκειμενικό ή/και διακειμενικό, διαπολιτισμικό διάλογο. Να δούμε πώς επηρεάζει καταστάσεις; Πώς καθορίζει την επικοινωνία αναγνώστη/σελίδας (ή σκηνής/πλατείας); Πώς διευκολύνει τη δική μας προσέγγιση, ώστε να προσθέσουμε άλλο ένα στρώμα νοήματος ή άλλο ένα λιθαράκι στο ερμηνευτικό μας οδοιπορικό; Τα παραδείγματα είναι τόσο πολλά, που καλύπτουν όλη την ιστορία του θεάτρου. Αναζητήστε τα στους τραγικούς και δείτε πώς μεταποίησαν τους μύθους της εποχής τους. Αναζητήστε τα στους Ρωμαίους και δείτε πώς μεταποίησαν τους τραγικούς. Αναζητήστε τα στους ελισαβετιανούς και τους νεοκλασικιστές, και δείτε πώς μεταποίησαν τους Ρωμαίους και τους κλασικούς. Αναζητήστε τον Flaubert στον μονόλογο της Κλαίρης Μιτσοτάκη *Οι παράξενοι λόγοι της κυρίας Μποβαρύ*. Αναζητήστε τον Ντοστογιέφκσι (και τους *Δαίμονές* του) στο έργο της Μαρίας Ευσταθιάδη *Δαίμονας*, τον Shakespeare στο έργο του Στέλιου Λύτρα *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, τον Όμηρο και την *Οδύσσεια* στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Ιθάκη*, την *Ορέστεια* στο έργο του Στάικου *Κλυταιμνήστρα;*. Αναζητήστε τους αρχαίους ποιητές στο *Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του O' Neill, τον Σοφοκλή στην *Αντιγόνη* του Brecht, του Athol Fugard και της Yourcenar, τον Ευριπίδη στην *Ηλέκτρα* του Hoffmannsthal, τον *Άμλετ* στη *Μηχανή Άμλετ* του Heiner Müller. Ουκ έστιν τέλος. Το θέατρο γεννήθηκε μέσα στη διακειμενικότητα και τη διαπολιτισμικότητα, και συνεχίζει να αναπτύσσεται έτσι.

Τα δραματικά πρόσωπα αυτού του κόσμου

Τώρα είστε πιο έτοιμοι/έτοιμες να εξετάσετε τους χαρακτήρες που ζουν σ' αυτόν τον κόσμο. Επαναλαμβάνω: καθετί που λέτε γι' αυτούς, πρέπει να αντικατοπτρίζει τις συνθήκες του συγκεκριμένου κόσμου, συμπεριλαμβανομένου και του τρόπου που λειτουργεί η ψυχολογία σ' αυτόν τον κόσμο. Να θυμάστε ότι: οι χαρακτήρες σημαίνουν, μόνον όταν κατοικούν κάπου, όταν εμπλέκονται, ολοκληρώνουν δράσεις και πράγματα κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες. Δηλαδή, είναι συστατικά στοιχεία ενός καλλιτεχνικού πλαισίου. Βρείτε πρώτα το πλαίσιο ακολουθώντας τις οδηγίες που σας δόθηκαν. Και προσοχή: μη σκαρφιστείτε ένα πλαίσιο που απλώς σας βολεύει ή αφήνει απ' έξω μοναδικές ή ιδιαίτερες περιπτώσεις, πράγματα και αντικείμενα που θεωρείτε πως δεν «κολλάνε» ή είναι δύσκολα, δυσερμήνευτα κ.λπ. Το να αποφύγετε το πρόβλημα της ανάλυσης ενός δύσκολου σημείου, δεν σημαίνει ότι έτσι λύνετε το πρόβλημα. Ακριβώς το αντίθετο επιτυγχάνετε: τα κάνετε όλα ακόμη δυσκολότερα.

Μην ξεχνάτε αυτό που είπαμε: τίποτα σε αυτόν τον ιδιαίτερο κόσμο δεν συμβαίνει τυχαία. Συνεπώς, τα δύσκολα και τα αινιγματικά μπορεί να κρατούν και το κλειδί της καλής ερμηνείας. Προσέξτε: δεν λέω της «μιας» ερμηνείας, ούτε της «σωστής» ερμηνείας, γιατί υπάρχουν τόσες ερμηνείες και αλήθειες σε ένα έργο, όσος είναι και ο αριθμός εκείνων που το διαβάζουν ή το παρακολουθούν στη σκηνή. Καμιά ερμηνεία δεν είναι τόσο περιεκτική και οριστική που να ακυρώνει όλες τις άλλες. Συνεπώς, και αυτό το μεθοδολογικό εργαλείο που σας προτείνεται εδώ δεν είναι ούτε πλήρες ούτε απόλυτο. Επιδέχεται αλλαγών, συμπληρωμάτων, βελτίωσης. Γι' αυτό, ως γενική συμβουλή, θα έλεγα το εξής: να είστε διαρκώς περίεργοι,

ανήσυχοι, σκεπτόμενοι, ανοικτοί σε καινούργιες προτάσεις και σκέψεις. Αφήστε το ενδεχόμενο των κρυμμένων νοημάτων να διεγείρει τη φαντασία σας και το ένστικτο της αναζήτησης. Μην μπαίνετε σε ένα κείμενο (ή μια παράσταση) με ήδη διαμορφωμένες απόψεις για το πώς πρέπει να είναι τα πράγματα. Μην αναλαμβάνετε τον ρόλο είτε του συγγραφέα, είτε του σκηνοθέτη. Δώστε χώρο στο έργο να σας πείσει, να σας αλλάξει, να σας κερδίσει. Όσο πιο πολύ απορείτε, όσο πιο πολύ ερευνάτε, τόσο ξεκαθαρίζει το τοπίο μέσα σας. Μόνο έτσι έχετε δικαίωμα αποδοχής ή απόρριψης, με άλλα λόγια, δικαίωμα άποψης. Διαφορετικά, είστε εκτεθειμένοι, είτε στον ρόλο του κριτικού, είτε στον ρόλο του θεατή, είτε στον ρόλο του ηθοποιού/ερμηνευτή ή του απλού αναγνώστη. Και ως κατακλείδα, μην ξεχνάτε ότι τίποτα απ' όλα όσα συζητούμε εδώ δεν μπορεί να λειτουργήσει σωστά χωρίς βαθιά γνώση του ευρύτερου κειμένου που τα φιλοξενεί. Και εννοώ εδώ, γνώση του κοινωνικοπολιτικού κειμένου, μέσα στο οποίο γεννιούνται, σημαίνουν και επικοινωνούν όλα τα άλλα κείμενα, καλλιτεχνικά ή άλλης μορφής. Ό,τι δηλαδή σχολιάζουμε στα κεφάλαια που προηγήθηκαν.

Δίκην καταληκτικού σχολίου, μελετήστε τους δύο πίνακες που παρατίθενται παρακάτω, οι οποίοι εκτιμώ πως συμπυκνώνουν τα βασικά χαρακτηριστικά των δημοφιλέστερων συγγραφικών (πρωτίστως) και πρακτικών τάσεων στο θέατρο του 20ού αιώνα. Ο πρώτος πίνακας αφορά στη θεωρία του Brecht γύρω από το επικό θέατρο σε σχέση με τον ρεαλισμό. Ο δεύτερος πίνακας αφορά στον αντίλογο των μεταμοντέρνων (και, εν πολλοίς, μεταμπρεχτικών) στον ρεαλισμό. Η γνώση των χαρακτηριστικών αυτών, πιστεύω πως βοηθά στην καλύτερη κατανόηση και σύγκριση των κειμένων.

Ρεαλιστικό (& ματουραλιστικό) θέατρο	**Επικό (μπρεχτικό) θέατρο**
Η πραγματικότητα είναι ένα σύνολο εμπορευμάτων (συμπεριλαμβανομένου και αυτού του Ανθρώπου).	Η πραγματικότητα είναι μια αδιάκοπη πορεία εξελισσόμενων και μεταβαλλόμενων σημείων, τα οποία αλληλοεπηρεάζονται και αλληλοσυμπληρώνονται στην προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της θέσης του Ανθρώπου στον κόσμο.
Η φύση (μαζί και η ανθρώπινη) είναι μοναδική και αμετάβλητη. Οι οποιεσδήποτε διαφορές δεν είναι τίποτε άλλο παρά επιφανειακές διαφοροποιήσεις.	Η φύση (μαζί και η ανθρώπινη) είναι μεταβλητή, ατελής και καθορισμένη ιστορικά. Οι οποιεσδήποτε διαφορές είναι ενδεικτικές των εντάσεων ανάμεσα σε αυτό που τείνει να αλλάξει και σε αυτό που τείνει να μείνει σταθερό.
Σκοπός της θεατρικής μίμησης είναι η αληθοφάνεια: η αντιγραφή της φύσης ως μοναδικής πραγματικότητας (ψευδοφύση).	Σκοπός της θεατρικής μίμησης είναι η αποδόμηση· η αντανάκλαση επάνω στη φύση (μετα-φύση).
Το θεατρικό έργο υποδηλώνει την ύπαρξη παλαιότερα γνωστών αντικειμένων, «άπαξ διά παντός» καταχωρημένων στις σελίδες της ιστορίας (ιερότητα του κειμένου).	Το θεατρικό έργο υποδηλώνει την ύπαρξή του σαν μια παραγωγική ενόραση, ένα μοντέλο της παραγωγικής διαδικασίας (μεταθέατρο).
Οι ιδέες και η ιδεολογία είναι ο πυρήνας του αισθητικού όντος: φιλοσοφικός ιδεαλισμός.	Η ιστορική πραγματικότητα είναι ο πυρήνας του αισθητικού όντος: φιλοσοφικός υλισμός.
Το σύμπαν είναι μονιστικό και ντετερμινιστικό: η γνώση που αποκτούμε γύρω από τη λειτουργία του οδηγεί στην τραγωδία, η έλλειψη γνώσης στην κωμωδία (Ibsen, Strindberg, O' Neill).	Το σύμπαν είναι πλουραλιστικό και με πολλές δυνατότητες: η γνώση που αποκτούμε γύρω από τη λειτουργία του οδηγεί στην κωμωδία, η έλλειψη γνώσης στην τραγωδία (Shaw, O' Casey).

Ο άνθρωπος είναι «τρισδιάστατος» χαρακτήρας, του οποίου η ψυχολογική κατάσταση αποκαλύπτεται μέσα από τη σύγκρουσή του με το περιβάλλον: η ενότητα τέτοιου χαρακτήρα είναι ένα μεταφυσικό αξίωμα.	Ο άνθρωπος είναι ένα αντιφατικό σύνολο ποικίλων δυνατοτήτων και ιδιοτήτων, στοιχεία τα οποία διατέμνουν τις πράξεις του: η ενότητα τέτοιου συνόλου είναι ένα δεδομένο της κοινωνικής πράξης.
Το υψηλότερο ιδανικό είναι η αιωνιότητα: η πλήρωση μέσα από έναν τιμητικό θάνατο.	Το υψηλότερο ιδανικό είναι η ελευθερία (σε μιαν αταξική, δίκαιη κοινωνία): η πλήρωση μέσα από την παραγωγική ζωή.
Πατριαρχική, απολυταρχική δύναμη.	Μητριαρχική, απελευθερωτική διαλλακτικότητα.
Οι συναισθηματικές συνδιαλλαγές του δέκτη με τα δρώμενα του «θεάτρου της αυταπάτης» οδηγούν στον χώρο μιας αιώνιας ολοποιητικής ανθρώπινης εμπειρίας.	Η κριτική (αποστασιοποιημένη) συνδιαλλαγή με τα δρώμενα του διαλεκτικού θεάτρου εμπλουτίζει τις γνώσεις μας γύρω από τις δυνατότητες και τους περιορισμούς της ανθρώπινης εμπειρίας.
Η κλειστή δομή του «καλοφτιαγμένου έργου» είναι το αποτέλεσμα της εξομοίωσης των ανόμοιων, της οριστικοποίησης της αλληλουχίας αιτίας/αποτελέσματος. Η «κάθαρση» επιτελείται μέσα στο ίδιο το έργο – δίνονται οι λύσεις.	Η ανοιχτή δομή του «επικού έργου» είναι το αποτέλεσμα της φόρτισης των διαφορών ανάμεσα στα αντιφατικά σημεία που το δομούν. Η «κάθαρση» επιτελείται μέσα στην πλατεία – δημιουργούνται οι προϋποθέσεις της λύσης.
Απαραίτητος διαιτητής με το προσωπείο ενός κύριου χαρακτήρα: αστυνομικός, βασιλικός απεσταλμένος (Ρόσμενσχολμ, Ο γενικός επιθεωρητής).	Απαραίτητος διαιτητής με το προσωπείο μιας ειδικής dramatis persona: δικαστής, σοφός - τρελός (*Αγία Ιωάννα*, *Κύκλος με την κιμωλία*).
Ιδανικό συνοπτικό σημείο του έργου: μια ματιά μέσα από τα μάτια των βασικών χαρακτήρων – οι προϋποθέσεις του έργου είναι δεδομένες.	Ιδανικό συνοπτικό σημείο του έργου: μια ματιά σε όλους τους χαρακτήρες από μια θέση αποστασιοποιημένη, έξω από το έργο – οι προϋποθέσεις του έργου έχουν απλώς δοκιμαστεί.

Ιδανικός παρατηρητής είναι εκείνος στον οποίον όλα τα ανοίκεια φαινόμενα φαίνονται οικεία, γιατί ακριβώς βλέπει την αιώνια ουσία πίσω από αυτά.	Ιδανικός παρατηρητής είναι εκείνος στον οποίον όλα τα οικεία πράγματα φαίνονται ανοίκεια, γιατί σε κάθε στάδιο της εξέλιξης του ανθρώπου αναζητεί να βρει απραγματοποίητες δυνατότητες: παραγωγικός άνθρωπος.

Ρεαλιστική (& νατουραλιστική) ποιητική	**Μεταμοντέρνα (& μεταδραματική) ποιητική**
Έργο (*work*)	Κείμενο (*text)*
Ενότητα	Διαφορά
Μίμηση	Γεγονός (*event)*
Αναπαράσταση	Παράσταση/επιτέλεση (*performance*)
Εκεί και τότε	Εδώ και τώρα
Νατουραλισμός	Υπερνατουραλισμός
Ομοιογένεια	Ετερογένεια
Γραμμικότητα/συνέχεια/ειρμός	Μη-γραμμικότητα/ασυνέχεια/γυρίσματα
Φόρμα (κλειστή)	Αντιφόρμα (ανοικτή)
Ιεραρχία	Διασπορά
Εστιακό κέντρο/συσπείρωση/σύγκλιση	Πολυσημαίνον καλειδοσκόπιο/διάχυση
Τάξη	Παιγνιώδης αταξία
Σταθερότητα	Μετασχηματισμός
Σκοπός	Παίγνιο
Έντονο όλον/Μία αφήγηση	Έντονες στιγμές/Πολλές αφηγήσεις
Παραδειγματικό	Συνταγματικό
Μεταφορά	Μετωνυμία
Σύμπτωμα	Επιθυμία
Μεταφυσική	Ειρωνεία
Πρωτογενές υλικό	Δευτερογενές υλικό
Ολοκληρωμένο/κλειστό/μοναδικό	Ανολοκλήρωτο/ατελές/χρησιμοποιημένο
Ανάγνωση	Παρανάγνωση (*misreading*)
Θέατρο	Μεταθέατρο
Δράμα	Μεταδράμα
Δραματικός	Μεταδραματικός
Πρόσληψη (ζεστή/*hot*)/συνολική/οριστική	Πρόσληψη (ψυχρή/*cool*)/επιλεκτική/ανοικτή

Πολιτική του μύθου	Πολιτική της πρόσληψης
Διαμεσολαβημένα σημεία	Σημεία ως σημεία
Ειδολογική καθαρότητα	Υβριδισμός (μεικτά είδη)
Δράση	Αφηγηματική πράξη
Διαδραστικά πλέγματα	Αυτονόμηση σκηνικών σημείων
Συγκεκριμένη ιστορική περίοδος	Συγκερασμός περιόδων/αντιπαράθεση περιόδων
Ο (ένας) κόσμος του έργου	Σύγκρουση ή συνεύρεση κόσμων
Οι χαρακτήρες συνεπείς με το όλον	Οι χαρακτήρες ασυνεπείς με το όλον
Αυτόνομος χαρακτήρας	Διχασμένος/κερματισμένος χαρακτήρας
Ο ηθοποιός γίνεται ο χαρακτήρας	Ο ηθοποιός επιτελεί (*performs*) τον χαρακτήρα
Ο ηθοποιός πίσω από τον χαρακτήρα	Ο ηθοποιός μπροστά από τον χαρακτήρα
Ένας χαρακτήρας για κάθε ηθοποιό	Δύο ή περισσότεροι χαρακτήρες για κάθε ηθοποιό
Εσωτερικά κίνητρα του χαρακτήρα	Η γλώσσα ως κίνητρο
Μεταμόρφωση του «άλλου»	Μεταμόρφωση του εαυτού
Ένας αφηγητής κατά προτίμηση	Πολλοί αφηγητές χωρίς προτίμηση
Στο κέντρο της ιστορίας ο πρωταγωνιστής	Δεν υπάρχει πρωταγωνιστής, όπως δεν υπάρχει κέντρο της ιστορίας
Ψυχοσυναισθηματική ταύτιση (εσωτερικότητα)	Εξωτερική, χειρονομιακή/κινησιακή προβολή (επιδεξιότητα)
Ο ηθοποιός λειτουργεί «υπο-κειμενικά»	Ο ηθοποιός κινείται στην επιφάνεια μιας κειμενικότητας (ή κειμενικοτήτων)
Το σώμα-μεταφορέας μιας «άλλης» ιστορίας	Το σώμα ως η ιστορία (σημείο του εαυτού του)
Γλώσσα με λογική συνέχεια	Γλώσσα χωρίς ειρμό
Γλώσσα ως εργαλείο του δράματος	Γλώσσα ως υλικό του δράματος /γεγονότος
Γλώσσα ως νόημα	Γλώσσα ως σημείο ή ήχος

Συμβατική σύνταξη	Ανοίκεια σύνταξη
Οι λέξεις έχουν ιστορία	Οι λέξεις ιστορικοποιούνται
Η χειρονομία βασίζεται στη γλώσσα	Αυτόνομη χειρονομία
Διάλογος σύμφωνα με τον τύπο κάθε χαρακτήρα	Πολυφωνικός διάλογος
Το νόημα των πραγμάτων	Η υλικότητα των πραγμάτων
Η αληθοφάνεια της αναπαράστασης	Η παράσταση της παρουσίας
«Άλλος» κόσμος	Αυτός ο κόσμος
Ο πόνος ως αναπαράσταση	Ο πόνος της παράστασης
Θέατρο του μύθου	Θέατρο του κοινωνικού/πραγματικού