

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

## Περί θεατρικής κριτικής και φαντασμάτων

*Η κριτική είναι ελεύθερη όσο είναι κοινωνικά ασήμαντη.*

### ΠΕΡΙ ΘΑΝΑΤΟΥ

Αν το καλοσκεφτεί κανείς, είναι σχιζοφρενικό αυτό που συμβαίνει στις μέρες μας. Από τη μια, η ιατρική και όλες οι συγγενείς επιστήμες κάνουν το παν να επιμηκύνουν τη ζωή ή να εξαφανίσουν από το σώμα τις απειλητικές αυλακίες του γήρατος και, από την άλλη, βλέπουμε να απλώνεται στον χώρο των ανθρωπιστικών σπουδών μια απίστευτη θανατολαγνεία (για να ακούγεται πιο ωραία και να μη φοβίζει αναφέρεται ως «τέλος») που σκεπάζει τα πάντα, από την ιδεολογία μέχρι την εθνική αφήγηση, την ταυτότητα, το είδος κτλ. Στις σελίδες που ακολουθούν δεν θα μιλήσω ακριβώς για θάνατο, αλλά πιο πολύ για φαντάσματα, δηλαδή για μεταθανάτια φαινόμενα. Και εννοώ τα φαντάσματα που στοιχειώνουν την πράξη της θεατρικής κριτικής.

### ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΗΣ ΑΠΟΥΣΙΑΣ

Το πρώτο φάντασμα βγαίνει κατευθείαν μέσα από τον τρόπο του κενού που δημιουργεί το ίδιο το αντικείμενο της κριτικής, δηλαδή η παράσταση (ή, αν προτιμάτε, οποιοδήποτε θέαμα η πηγή του οποίου είναι ανεξάρτητη ή πέρα από τον κριτικό). Η αντίδραση σε αυτό τον φόβο του απόντος αντικειμένου (δηλαδή, της ετερότητας) είναι ακριβώς αυτό που διαβάζουμε σε μια εφημερίδα ή σε ένα περιοδικό: η ίδια η κριτική. Άλλως πως, η κριτική, είτε ακαδημαϊκή είτε δημοσιογραφική, είναι το παράγωγο μιας υποκειμενικής συνείδησης που χαρακτηρίζεται από μία εκ των προτέρων ιδιοποίηση, όσο και κυριαρχία, του απόντος αντικειμένου. Υπ' αυτή την έννοια, όλες οι προσεγγίσεις που χαρακτηρίζουν τον χώρο (μαρξιστικές, φεμινιστικές, κοινωνιολογικές, ανθρωπολογικές, μεταδραματικές κτλ.) είναι μέθοδοι, στις οποίες προσφεύγει κάποιος ώστε να νομιμοποιήσει τον υποκειμενικό του λόγο, συνήθως σε βάρος της ριζοσπαστικής ετερότητας του αντικειμένου της κρίσης (του), που είναι, εν προκειμένω, όπως είπαμε, η ήδη «νεκρή» παράσταση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η προσωπική απάντηση του καθενός στην αγωνιώδη ερώτηση του Οράτιου, με αφορμή τον τρόπο που προκαλεί η παρουσία/απουσία του φαντάσματος του νεκρού βασιλιά Άμλετ: «Τι, το πράγμα αυτό πάλι εμφανίστηκε απόψε;» (στο πρωτότυπο: «What, has this thing appeared again tonight?»).

Προσέξτε: «πράγμα» ονομάζουν το φάντασμα του βασιλιά οι ζωντανοί στην αρχή του έργου. Όπως είναι βυθισμένο μέσα στην τεράστια πανοπλία του, το σώμα του βασιλιά Άμλετ δεν είναι εύκολα αναγνώσιμο. Πού ζει; Σε ποια χρονική διάσταση; Άγνωστο. Σίγουρα, πάντως, δεν ζει σε κάποιο σπίτι με τους ζωντανούς. Το φάντασμα δεν έχει χωροχρονικά δεδομένα ή περιοριστικά εν γένει πλαίσια. Το πού και το πότε παραμένουν πάντοτε αδιευκρίνιστα, υπόθεση επιστημονικής φαντασίας. Ένα φάντασμα θέτει σε βαθιά δοκιμασία τη μεταφυσική της παρουσίας, επάνω στην οποία στηρίζονται πολιτικές, φιλοσοφικές, κριτικές και,

ασφαλώς, λογοτεχνικές αποφάσεις. Δηλαδή, αμφισβητεί οποιαδήποτε βάση επάνω στην οποία θα μπορούσαμε να στηριχτούμε για να κάνουμε διακρίσεις του τύπου πραγματικό και πλασματικό, εντός και εκτός κ.ο.κ. Αυτό ταραξίζει τον πρίγκιπα Άμλετ-κριτικό-θεατή, ο οποίος, μέσα από όλη αυτή την περιπέτεια αναγνώρισης, είναι βέβαιος μόνο για ένα πράγμα: οποιαδήποτε και να είναι η ταυτότητα αυτού του απόκοσμου «πράγματος» που εμφανίζεται αστραπιαία στον κόσμο του, τουλάχιστον μπορεί να υποστεί τη βάση της «ανάκρισης». Με άλλα λόγια, ο Άμλετ δεν αντιδρά σε κάτι που είναι ή σημαίνει ή υποδηλώνει η φιγούρα (ας πούμε, τον πατέρα του — κάτι που πολύ θα το επιθυμούσε), αλλά στο γεγονός ότι υπάρχει μια φιγούρα εκεί πέρα, κάπου. Δηλαδή, αντιδρά στο φάντασμα ως γεγονός (για event μιλούν οι άγγλοι κριτικοί). Και αυτός είναι και ο μόνος τρόπος να αποφασίσει κατά πόσο αξίζει να ζει ή να μη ζει («To be or not to be»). Να αποφασίσει για το μέλλον της ψευδαίσθησης ή για την ψευδαίσθηση του μέλλοντος.

Κάπως έτσι και ο κριτικός μιας παράστασης κάνει κάτι ανάλογο μπροστά στη φευγαλέα (χωρίς αύριο) ετερότητα του αντικειμένου της παρατήρησής του, μια ετερότητα που κυριαρχείται από τον αμλετικό θεό, ο οποίος ξετυλίγει ιστορίες ζαλιστικών παραδόξων, όπου τα τεκμήρια είναι απλά πορώδεις εικόνες και η ταυτότητα μια ψευδαίσθηση που δεν μένει για πολύ στο οπτικό μας πεδίο. Έρχεται και, εξίσου ξαφνικά, απέρχεται, και ο κριτικός καλείται να αντιδράσει στο ελάχιστο που μπορεί να εκληφθεί ως βεβαιότητα: στο γεγονός ότι, οτιδήποτε και να 'ναι εκείνο που βλέπει, δεν μπορεί να πει ότι δεν είναι. Οποιαδήποτε ώρα και να εμφανιστεί το φάντασμα, κανένας δεν μπορεί να αρνηθεί το γεγονός της εμφάνισής του. Γνωρίζει πολύ καλά πως αν «αυτό το πράγμα» δεν εμφανιστεί τελικά, η παράσταση δεν υφίσταται. Εάν πάλι εμφανιστεί, το ερώτημα που τίθεται ευθύς αμέσως είναι προφανές: ως κριτικοί, είμαστε σε θέση ή έτοιμοι να πιστέψουμε σ' αυτό που βλέπουμε, στην όποια αλήθεια του, στην παροντικότητά του; Αν αρχίσουμε να το βομβαρδίζουμε με ερωτήσεις και να το πολιορκούμε με τις ατελείωτες εγωπαθείς υποθέσεις μας, μήπως υπάρχει ο κίνδυνος το φάντασμα να το «βάλει στα πόδια», να εξαφανιστεί, όπως εξαφανίζονται όλα τα φαντάσματα; Ίσως. Από την άλλη, όμως, γνωρίζουμε, και εν μέρει εφησυχάζουμε, ότι θα επιστρέψει και πάλι, ολίγον τι μεταλλαγμένο, εν γνώσει του ότι θα υποστεί την ίδια, όχι πάντοτε ευχάριστη, ανάκριση, επ' αόριστον. Για να εξαφανιστεί ξανά ώστε να γεννηθούν/εμφανιστούν κάποιοι άλλοι εν τη απουσία του. Και ξανά. Ad infinitum.<sup>1</sup>

Σε αυτή τη συναρπαστική σκυταλοδρομία εντυπώσεων, εμφανίσεων και εξαφανίσεων, κάθε πλευρά είναι υποχρεωμένη να αγωνίζεται ώστε να τονώσει τη βεβαιότητα που τρέφει ότι υπάρχει για τον εαυτό της, για την αλήθεια της, υπηρετώντας, κατά κάποιον τρόπο, την ιδέα που λέει ότι μόνο όταν ριψοκινδυνέψει κάποιος τη ζωή του κερδίζει την ελευθερία. Άποψη

1 Για το θέμα του φευγαλέου της παράστασης, βλ. την πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη του Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Λονδίνο 2008, καθώς και την εξίσου αξιόλογη πρόταση της Πέγκυ Φέλαν γύρω από τη μοναδικότητα (και μη εμπορευσιμότητα) της θεατρικής πράξης, πρόταση που ουσιαστικά άνοιξε και τη συζήτηση του θέματος· Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Λονδίνο 1993.

που μπορεί να ακούγεται αρκετά ρομαντική (σχεδόν μαρξιστική), όμως είναι πέρα για πέρα αληθινή. Άλλωστε τι άλλο είναι το θέατρο και η περί θεάτρου γραφή από μια επικίνδυνη άσκηση ανα-γεννήσεων εδώ και τώρα, μια αέναη ανα-σύνταξη, ανα-προσαρμογή, ανα-κατανομή, ανα-βίωση, ανα-κάλυψη, ανα-διατύπωση, ανα-παράσταση. Ένα μεθυστικό παιχνίδι ζωής και θανάτου, παρουσίας και απουσίας, επιθέσεων και αντιστάσεων. Σε κάθε ενεργοποίηση του προσφύματος «ανά», η μοναδική βεβαιότητα είναι ότι το αμλετικό φάντασμα της σκηνής πάντα θα παραμένει «κάποιος, σαν κάποιος άλλος». Το καλύτερο που μπορεί να προσδοκά ένας κριτικός είναι να έχει μια θέση με καλή θέα, όπως ο φαντάρος-σκοπός στον Άμλετ, ώστε να μπορεί να δει καθαρά τι γίνεται και, βέβαια, καλή μνήμη ώστε να συμμαζέψει τα διάσπαρτα σημεία αμέσως μετά (εφόσον μιλάμε για κριτική σε εφημερίδα) και, μέσα σε 600 ή 700 λέξεις (ανάλογα με το έντυπο), να συζητήσει την παροδική του παρουσία και μοναδικότητα, με στόχο να πείσει με επιχειρήματα (εννοείται συμπυκνωμένα) ένα άλλο φάντασμα, τον απόντα αναγνώστη, γιατί πρέπει να παρουσιαστεί στο ταμείο να πληρώσει τα φαντάσματα της σκηνής.<sup>2</sup>

#### ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ (ΘΕΑΤΗ)

Τούτο πάει να πει ότι ο κριτικός οφείλει να έχει, αν μη τι άλλο, μια γενική εικόνα εκείνου του αόρατου δέκτη (το φάντασμα του Άμλετ, πάλι) που περιμένει να ενημερωθεί από τη σύντομη παρέμβασή του.<sup>3</sup> Για παράδειγμα, κάποιες πληροφορίες για την ηλικία του, το φύλο του, την οικονομική του κατάσταση, την παιδεία του. Όλα αυτά έχουν σημασία, γιατί διαφορετικά γράφει κάποιος για ένα αποκλειστικά γυναικείο κοινό, για ένα νεανικό, ένα μαύρο, ένα πολιτικά τοποθετημένο, ένα κοινό σε καθεστώς δουλείας, ένα πανεπιστημιακό κοινό κτλ.<sup>4</sup> Εδώ ενδεχομένως να διερωτηθεί κάποιος: γιατί σχολιάζουμε τα προφανή; Μα γιατί, ακριβώς, έπαψαν όλα αυτά να είναι προφανή. Τις τελευταίες δεκαετίες έχουν αλλάξει άρδην οι σχέσεις κριτικού – αναγνώστη, που επιβάλλουν μιαν άλλη διαχείριση της «μαγικής» δύναμης της λέξης. Τι εννοούμε με αυτό;

Κάποια χρόνια πριν ήταν σαφώς πιο εύκολη η επικοινωνία, με την έννοια ότι ο κριτικός ήξερε περίπου ποιο ήταν το αναγνωστικό του κοινό. Τα πράγματα είχαν εθνικά, ιδεολογικά, ταξικά και αισθητικά ορισμένες σταθερές που έκαναν το έργο της γραφής σαφώς ευκολότερο. Αλλά και ο δέκτης ήξερε ποιος του μιλούσε. Εάν ανατρέξει κανείς στις σελίδες της θεατρικής κριτικής των τελευταίων εκατό περίπου ετών, τόσο στην Ελλάδα όσο και στον υπόλοιπο δυτικό

2 Από την ελληνική βιβλιογραφία βλ. Γιώργος Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας: ανοικτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007· Ζωή Βερβεροπούλου, «Η ιδιοσυγκρασία της θεατρικής κριτικής: ζεύξεις, τομές, μεταίχμια», *Κ*, τχ. 19 (2010) σ. 139-149 και *Η κριτική θεάτρου στον Τύπο*, στο: Περικλής Πολίτης (επιμ.), *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας. Το ελληνικό παράδειγμα*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 444-482.

3 Το θέμα του δέκτη μ' έχει απασχολήσει και σε άλλες εργασίες μου. Παραπέμπω στην πιο πρόσφατη που επικεντρώνεται στην αναζήτηση του μεταμοντέρνου θεατή: Savas Patsalidis, «Who's There? Theater Festivals in Search of a Postmodern Audience», *Theater*, τμ. 41, τχ. 1 (2011), σ. 80-86.

4 Για περισσότερα επάνω στο θέμα, σε σχέση κυρίως με την Αμερική, βλ. Richard Palmer, *The Critics' Canon: Standards of Theatrical Reviewing in America*, Greenwood, Westport, Conn. 1988.

κόσμο, θα διαπιστώσει ότι όλοι σχεδόν οι κριτικοί ήταν κατά κανόνα άτομα προερχόμενα από τις ανώτερες οικονομικά ή πνευματικά τάξεις. Μολονότι εμπειριστές αρκετοί από αυτούς, ήταν γενικά από όλους αποδεκτό πως διέθεταν περισσότερες γνώσεις, άρα είχαν το δικαίωμα να «καθοδηγήσουν» τους λιγότερο μυημένους. Τα τελευταία, όμως, χρόνια, τα επονομαζόμενα και ως χρόνια των πολλών «μετά», τα πράγματα έχουν αλλάξει ριζικά. Η σύγχρονη αγορά, αντιδρώντας άμεσα στην αναζήτηση εκ μέρους των ανθρώπων καινούριων αντικειμένων, προσφέρει μια πληθώρα από νέους καταναλωτικούς τόπους, νέες πληροφορίες, νέες ουτοπίες και νέες ψευδαισθήσεις συμμετοχής στα κοινά. Μπροστά στα νέα δεδομένα, τόσο οι υπηρέτες του θεάτρου όσο και οι ιδιοκτήτες εφημερίδων, που φιλοξενούν τις θεατρικές στήλες, έχουν κάθε λόγο να θέλουν να μάθουν ποιο είναι το κοινό τους, ποιοι το απαρτίζουν, ποια είναι τα πιστεύω του, η παιδεία του, τι περιμένουν να διαβάσουν. Υπάρχει μία διάχυτη αβεβαιότητα. Το μόνο βέβαιο είναι πως έχουν να κάνουν με έναν δέκτη εντελώς διαφορετικό. Έναν δέκτη πιο ανεξάρτητο και ολίγον τι «αυθάδη», πιο ανεκτικό, πιο κοσμοπολίτη, πιο μοναχικό, πιο δεκτικό στη διαφορετικότητα, πιο αδιάφορο σε ό,τι αφορά διακρίσεις του τύπου εθνικό και αλλότριο, εμπορικό και μη. Έναν δέκτη που δείχνει πως δεν έχει και τόσο ανάγκη τον παραδοσιακό κριτικό να τον ενημερώσει και να τον καθοδηγήσει, δεδομένου ότι έχει στη διάθεσή του λογής λογής πηγές πληροφόρησης. Έχει τα ποικίλα ρεπορτάζ (τα οποία συγχέει με την κριτική), έχει τις κουτσομπολίστικες στήλες στις εφημερίδες που τον ενημερώνουν και για την προσωπική ζωή των καλλιτεχνών, τις διαφημίσεις, την τηλεόραση και, κυρίως, το ίντερνετ και τους μπλόγκερς που αποτελούν αυτή τη στιγμή μια νέα κατηγορία ατόμων που ασκούν μεγάλη επιρροή, συχνά ανεξέλεγκτη όσο και ποιοτικά αμφίβολη, στο ευρύ κοινό. Είναι τα νέα φαντάσματα, η εναλλακτική μορφή δημοσιογραφίας, η οποία, ανταπαντώντας στις κατηγορίες που τη χρεώνουν, αποδίδει την υποχώρηση της δημοτικότητας των παραδοσιακών κριτικών στο γεγονός ότι δεν έχουν αίσθηση του κοινού γούστου και πώς αυτό εξελίσσεται. Σε μια εποχή έντονης σχετικότητας, μας λένε, οι πιο παλιοί κριτικοί επιμένουν να θεωρούν τους εαυτούς τους εκφραστές της «μίας» αλήθειας, «υπέρτατους αναγνώστες» που έχουν αναλάβει το έργο να αποφανθούν κατά πόσο η παράσταση αποκλίνει από το «θεσμοθετημένο νόημα» του κειμένου.<sup>5</sup> Μολονότι υπερβολικοί οι αφορισμοί τους, κάπου έχουν δίκιο. Σίγουρα δεν είναι όλα ρόδινα με την τρέχουσα κριτική. Ποτέ δεν ήταν. Και κυρίως σήμερα. Τα προβλήματα είναι πολλά και δυσεπίλυτα. Προσωπικά εντοπίζω το βασικότερο πρόβλημα στο γεγονός ότι η κριτική επιμένει να αναλώνει τον χρόνο της πιο πολύ με ερωτήσεις γύρω από το θέατρο, παρά με το θέατρο ως τη βασική ερώτηση. Δεν δείχνει διατεθειμένη (ή ενδεχομένως και έτοιμη) να συμπορευτεί με τις αλλαγές που γίνονται στον χώρο, με αποτέλεσμα να χάνει διαρκώς έδαφος και συνοδοιπόρους (ανάμεσα στους νέους).<sup>6</sup>

5 Πώργος Σαμπατακάκης, «Μίμψεις-ήθος-διάνοια: Οι εθνοκεντρικές παράμετροι της νεοελληνικής θεατρικής κριτικής», *Επιστημονική επιθεώρηση τεχνών του θεάματος*, τχ. 1 (2009), σ. 198.

6 Για τις δυσκολίες και τις ιδιαιτερότητες του κριτικού λόγου γενικά βλ. Susanne Jannsen, «Reviewing as Social Practice: Institutional Constraints on Critics' Attention for Contemporary Fiction», *Poetics*, τχ. 24 (1997) σ. 275-297, και του θεατρικού ειδικότερα, Ian Senior, «Theatre Critics and Theatregoing», *Economic Viewpoint*, τμ. 24, τχ. 2 (2004), σ. 65-69.

### ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

Ως έχει η κατάσταση, είναι προφανές πως δεν αρκούν τα παραδοσιακά εργαλεία ανάλυσης. Είναι πολύ χρήσιμος ο Αριστοτέλης με την ποιητική του, όμως δεν αρκεί. Όπως δεν αρκούν οι μέχρι πρότινος κυρίαρχες απόψεις περί ιερών κειμένων, κλειστών ή καθαρών ειδών, εθνικών και αλλότριων δημιουργιών, εμπορικών και μη δοκιμασιών, ανώτερων και κατώτερων ειδών. Έχουν αλλάξει τα δεδομένα, γιατί απλούστατα έχει αλλάξει ο κόσμος και, μαζί του, οι τρόποι επικοινωνίας, οι εικόνες, οι προσδοκίες, το γούστο, η χρήση του λόγου, η ποιητική των κειμένων και η αξία των λέξεων. Όπως εξαφανίστηκαν πολλές αφηγήσεις και άτομα με την πτώση των πρώην ολοκληρωτικών καθεστώτων του ανατολικού μπλοκ, έτσι έχουν εξαφανιστεί πολλές από τις παγιωμένες αντιλήψεις μας που αφορούν τον κανόνα, τους χαρακτήρες, τις ιστορίες και άλλα συστατικά στοιχεία των λογοτεχνικών ειδών. Κάποια φαντάσματα έχουν φύγει και κάποια άλλα πήραν τη θέση τους.

Εδώ και αρκετά χρόνια παρακολουθούμε τη λιτανεία όλων εκείνων των απόψεων που διαμόρφωσαν το σκηνικό του δυτικού πολιτισμού και την προώθηση νέων κριτηρίων, περισσότερο ιστορικών και κοινωνικών. Οδεύουμε προς μια παγκοσμιοποίηση του ιστορικισμού, σύμφωνα με τον οποίο οι χαρακτήρες σε ένα δραματικό έργο πρέπει να αντιμετωπίζονται ως πολιτιστικές κατασκευές, τούτέστιν ως τα παράγωγα μιας συγκεκριμένης ιδεολογικής στιγμής και διάθεσης και όχι ως μοναδικές, ξεχωριστές οντότητες. Τέτοιες οντότητες, διατείνεται ο Jameson,<sup>7</sup> δεν υπήρξαν ποτέ. «Κατασκευάστηκαν» για να εξυπηρετήσουν τρέχουσες κοινωνικοπολιτικές και άλλες σκοπιμότητες.

Το ευανάγνωστο σύστημα αναπαράστασης, με το οποίο μεγαλώσαμε, δείχνει ότι δεν μπορεί πια να αντέξει τους κραδασμούς που προκαλούν οι νέες ιδέες της μεταμοντέρνας εποχής. Εάν οι πιο παλιές τοποθετήσεις και θεωρήσεις είχαν ως στήριγμα τη διχοτομία πραγματικότητα/φαντασίωση και όλες οι αφηγήσεις τους είχαν έναν τόνο αποκαλυπτικό, δηλαδή εκκινούσαν από το μυστήριο και κατέληγαν στη λύση, από το σκοτεινό κατέληγαν στο φωτεινό,<sup>8</sup> ο σύγχρονος λόγος, θεωρητικός ή λογοτεχνικός, ιστορικοποιώντας τα δεδομένα, καταλήγει στη διάσπαση, σε μια διαρκώς διογκούμενη ποικιλότητα, όπου πλέον όλα μπαίνουν στη λογική της οικονομίας της διαφοράς. Συνεχείς πτήσεις «πέρα από».<sup>9</sup> Υποκείμενα και κείμενα «εν πορεία» (in process), δηλαδή σε μια μόνιμη διαδικασία μεταλλαγής και μεταμόρφωσης.

7 Fredric Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», στο: Hal Foster (επιμ.), *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Pluto, Λονδίνο 1985, σ. 115.

8 Thomas Docherty, *Alterities: Criticism, History, Representation*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1996, σ. 36-70.

9 Σε ένα τέτοιο φυγόκεντρο και άτακτο σύμπαν η ανάπτυξη μίας αφήγησης δεν μετακινείται από την εμφάνιση (appearance) στην πραγματική, αποκαλυπτική ή διαφωτιστική γνώση (enlightenment) της πραγματικότητας, αλλά μετακινείται μόνον από την εμφάνιση (appearance) στην εξαφάνιση (dis-appearance) και από κει σε μια διαφορετική εμφάνιση κ.ο.κ.· ό,τι περίπου συμβαίνει και σε μια σύγχρονη δημοκρατία, το σώμα της οποίας διαμορφώνεται μέσα από μία σειρά εμφανίσεων —όσο περισσότερες τόσο το καλύτερο—, μιας και έτσι όλοι οι πολίτες έχουν την ευκαιρία να δηλώσουν την παρουσία τους κάπου και να νιώσουν ίσοι απέναντι στους άλλους.

Σε αυτό το φυγόκεντρο σύμπαν της σχετικότητας, τίποτα δεν εξαντλείται μέσα από μια απλή κριτική ανάγνωση, γιατί ακριβώς δεν υπάρχει τέλος στα πλαίσια που μπορούν να τη φιλοξενήσουν. Μια κριτική μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο πειστική, ποτέ όμως τόσο πειστική ή τόσο περιεκτική ώστε να ακυρώνει όλες τις άλλες. Αυτό δεν υπονοεί ότι υπάρχει κάτι μέσα στο κείμενο ή στην παράσταση, μια ουσία που ανήκει στο θέατρο και που αρνείται το ενδεχόμενο της «τελευταίας λέξης» επάνω στην αξία της. Εκείνο που υπογραμμίζεται από τη σύγχρονη θεωρία είναι πως, κάθε λέξη (και πράξη) είναι πλαισιωμένη ιστορικά και πολιτιστικά. Όπως το έργο κρατά τον θεατή σε μια διαδικασία συνεχούς μεταλλαγής, έτσι και η αντίστοιχη κριτική καλείται να πορευθεί απορώντας, συμπαρασύροντας και τον αναγνώστη-φάντασμα σε ένα ανάλογο ταξίδι ανοικτού τέλους, τουτέστιν σε ένα συναρπαστικό κυνήγι φαντασμάτων.

Το πρόβλημα με πολλούς κριτικούς είναι ότι, στην αγωνία τους να οικειοποιηθούν το φάντασμα του αντικείμενου της συνείδησής τους (που είναι η παράσταση), τείνουν να ακυρώνουν ή να ελαχιστοποιούν το στοιχείο της παροδικότητας, του φευγαλέου που βρίσκεται εντός του. Αντιμετωπίζουν το αντικείμενο σαν κάτι που διαθέτει μια εγγενή σταθερή οντότητα, γεγονός που επιτρέπει όχι μόνο την οικειοποίησή του από τη συνείδηση, αλλά και την ενδεχόμενη εμπορευματοποίησή του από τον λόγο, την αναπαράστασή του από την τέχνη και την αγιοποίησή του από τους μηχανισμούς της κουλτούρας.<sup>10</sup>

Ο κριτικός που αντιμετωπίζει το αντικείμενο της κρίσης του ως δεδομένο, είναι σαν να κλείνει τα μάτια στην ιστορικότητα εκείνη που το αναγκάζει να μεταβάλλεται διαρκώς, όπως αρμόζει σε ένα φάντασμα. Ο κριτικός που γνωρίζει την υλικότητα της ιστορίας καταλαβαίνει ότι το αντικείμενο που αναλαμβάνει να κρίνει δεν ορίζεται από την εμφάνισή του σε σχέση με μια κεκαλυμμένη ουσία, αλλά μάλλον από την παροδική εξαφάνισή ή απούλοποίησή του. Είναι ένα αντικείμενο-φάντασμα, το οποίο σε κάθε εμφάνισή του χαρακτηρίζεται από μοναδικότητα, υπό την έννοια ότι δεν διαφέρει μόνο από μας, αλλά και από τον ίδιο τον εαυτό του (όπως συμβαίνει με τις συνεχείς παραστάσεις ενός έργου — καμία δεν είναι πανομοιότυπη με την προηγούμενη).

Άρα: η ιστορία ενός έργου είναι το σύνολο των μοναδικών εμφανίσεων και ανεπανάληπτων εξαφανίσεών του.<sup>11</sup> Εκείνο που καλείται να κάνει ο σύγχρονος κριτικός είναι να αποβάλει από πάνω του κάθε αίσθημα ιδιοκτησίας και να καλλιεργήσει τη συνείδηση της υλικότητας του αντικείμενου και όλης της ιστορικής του ετερότητας. Τούτο σημαίνει ότι πρέπει να είναι πάντοτε σε εγρήγορση, δηλαδή να καλλιεργεί διαρκώς νέες σχέσεις μαζί του.<sup>12</sup> Όπως είπαμε και στην αρχή, ο υποψιασμένος κριτικός κάνει ό,τι περίπου και ο Άμλετ: προσέχει το ίδιο το

10 Docherty, *Alterities: Criticism, History, Representation*, σ. 13.

11 Όπως ορθά υποστηρίζει ο θεωρητικός Τόμας Ντόχερτι [Thomas Docherty], είναι επικίνδυνη υπεραπλούστευση να προσποιείται ο κριτικός ότι το έργο υπάρχει μόνο μέσα στη δική μας ιστορία, γιατί τότε είναι σαν να αποδέχεται, σαν να προσπογράφει την ιστορική μοναδικότητα του αντικείμενου αυτού καθεαυτού, πράγμα που δεν ευσταθεί. Βλ. στο ίδιο, σ. 14.

12 Για τις σχέσεις κριτικού και παράστασης βλ. επίσης Irving Wardle, «Thieves and Parasites: on Forty Years of Theatre Reviewing in England», *New Theatre Quarterly*, τμ. 13 (Μάιος 1997), σ. 119-132.

γεγονός και όχι τα σύμβολα του γεγονότος.<sup>13</sup> που σημαίνει πως, κάθε φορά που πηγαίνει να κρίνει μια παράσταση, πρέπει να είναι ανοικτός και βαθιά δημοκρατικός, δηλαδή να μην έχει αποφασίσει εκ των προτέρων πώς πρέπει να είναι η σκηνική υλοποίηση του κειμένου. Ασφαλώς, κουβαλά το δικό του θέατρο μέσα του που τον επηρεάζει, όμως οφείλει να αφήνει χώρο και για τη μοναδικότητα του παραστασιακού γεγονότος να τον πείσει, να τον αλλάξει, ακόμη κι αν αυτή η αλλαγή οδηγεί σε θέσεις μακράν του αποδεκτού κέντρου, δηλαδή των πολλών. Το να επιδιώκει ένας κριτικός να βρίσκεται εκεί όπου βρίσκονται οι πολλοί, δεν τον κάνει καλύτερο ή πιο αξιόπιστο. Θα έλεγα, το διαμετρικά αντίθετο. Η αποκλίνουσα κριτική σκέψη του Σω [Shaw], για παράδειγμα, είναι εκείνη που έκανε τη διαφορά την εποχή του μοντερνισμού. Το ίδιο και τα θεατρικά έργα του Στρίντμπεργκ [Strindberg] και του Ίψεν [Ibsen], όπως και τα μυθιστορήματα του Τζόυς [Joyce], του Φώκνερ [Faulkner], της Βιρτζίνια Γουλφ [Virginia Woolf], τα ποιήματα του Γέιτς [Yeats], του Έλιοτ [Eliot] κτλ. Κανένας μεγάλος δημιουργός δεν έγραψε κάπου στη μέση, αναζητώντας κάποιο consensus. Ο σημαντικός λόγος είναι από τη φύση του φυγόκεντρος ποτέ κεντρομόλος.

Έτσι και η κριτική: για να είναι ουσιαστική και αποδοτική, δεν πρέπει να αρκείται στη μελέτη της ορατότητας των σημείων ή στο τι κρύβει το κείμενο της παράστασης, αλλά πιο πολύ στο τι ξεχνάει ή τι καταπιέζει. Η ανήσυχη κριτική δεν ρωτά τι λέει ή προβάλλει, αλλά τι παίρνει ως δεδομένο. Στόχος μιας καλής κριτικής δεν είναι η αναδόμηση του νοήματος, αλλά η εξερεύνηση των μηχανισμών ή των δομών εκείνων μέσω των οποίων τα κείμενα ή οι παραστάσεις τους λειτουργούν και σημαίνουν. Με πολύ απλά λόγια, μια καλή κριτική δεν είναι εκείνη που μας κάνει να αναγνωρίσουμε αυτό που ήδη γνωρίζουμε, αλλά εκείνη που μας κάνει να αναγνωρίσουμε εκείνο που δεν γνωρίζουμε. Εκείνο που καλείται, εν ολίγοις, να κάνει ο ενημερωμένος κριτικός της εποχής των πολλών «μετά-», είναι να αποδομήσει τις θεατρικές ανα-δημιουργίες του κόσμου, δηλαδή την ποιητική και την ιδεολογία της αναπαράστασης, με στόχο την καλύτερη κατανόηση των σημείων που μας περιβάλλουν. Και έτσι, υποθέτω, γίνεται πράγματι δημιουργός, «συνυπεύθυνος πολιτισμού στον ίδιο σχεδόν βαθμό με τον καλλιτέχνη», όπως επισημαίνει η Ζωή Βερβεροπούλου.<sup>14</sup> έτσι το κείμενό του διεκδικεί μια σπουδαία θέση ανάμεσα στα άλλα σπουδαία (και πολλαπλώς ακραία) κείμενα της εποχής του· έτσι συμμετέχει στο ιστορικό γίνεσθαι.

Και για να κλείσω όπως άρχισα: είτε έτσι είτε αλλιώς, είτε με τόλμη είτε χωρίς, αποκλίνων ή συγκλίνων, ο κριτικός είναι καταδικασμένος να ανακαλύπτει το θέατρο τη στιγμή της εξαφάνισής του, όπως ο Άμλετ ανακαλύπτει το νόημα της ύπαρξής του όταν αποχωρεί το φάντασμα του πατέρα του. Δηλαδή, ο θάνατος του ενός θα συνεχίσει να εγγυάται τη γέννηση του άλλου. Εκτός κι αν η καταλυτική είσοδος της τεχνολογίας ακυρώσει σιγά σιγά την αίσθηση του εφήμερου που έχουμε για την παράσταση και επιβάλλει μια άλλη λογική, της πιστής και μόνιμης αναπαραγωγής. Οπότε όλα αλλάζουν ριζικά. Και μαζί με αυτά ο κριτικός λόγος, το πώς σκεφτόμαστε, πώς αποτιμούμε και πώς θυμόμαστε το θέατρο.

13 Docherty, *Alterities: Criticism, History, Representation*, σ. 15.

14 Βερβεροπούλου, «Η ιδιουσυγκρασία της θεατρικής κριτικής» και «Η κριτική θεάτρου στον Τύπο».