

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

**Ένα εκπαιδευτικό εγχειρίδιο για τη μελέτη του δράματος****Δυο λόγια για το ανά χείρας κείμενο**

Το βασικό ερέθισμα για τα σχόλια που ακολουθούν υπήρξε ένα ολιγοσέλιδο κείμενο, που η Αμερικανίδα καθηγήτρια θεατρολογίας Elinor Fuchs διένειμε στους φοιτητές της, ώστε να τους διευκολύνει να χειρίζονται με μεγαλύτερη ευχέρεια ένα δραματικό έργο («EF's Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play» *Theater* τμ. 34, τχ. 2 (2004), σ. 4-9). Διάβασα το κείμενο με κάποια καθυστέρηση και ομολογώ πως το βρήκα χρήσιμο και πολύ κοντά στα ερευνητικά και συγγραφικά μου ενδιαφέροντα, γι' αυτό και το χρησιμοποίησα ως βάση και πλοηγό των παρατηρήσεων που ακολουθούν.

Τώρα, το ότι αποφάσισα να επικεντρωθώ πιο πολύ στη μελέτη του δραματικού έργου [work] παρά στη μελέτη του κειμένου της παράστασης [text], οφείλεται σε τρεις λόγους. Πρώτον, γιατί για το κείμενο της παράστασης υπάρχει ήδη ένα αρκετά πλήρες εργαλείο ανάλυσης από τον Patrice Pavis, δεύτερον, γιατί το κείμενο της παράστασης κυριαρχεί πλέον σε όλες σχεδόν τις μελέτες που κυκλοφορούν, 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 αφάνταστα την ανάλυση και την αξιολόγησή του. Ο κόσμος (και πιο πολύ αναφέρομαι στους νέους) 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 Ταορμίνια, μέχρι και τον Απρίλιο του 2011 (η τελευταία απονομή πριν από την ολοκλήρωση του ανά χείρας κειμένου, στην Αγία Πετρούπολη), το μεγάλο βραβείο δόθηκε σε έντεκα σκηνοθέτες (πρώτος στη σειρά ο Πήτερ Μπρουκ [Peter Brook], σε δύο συγγραφείς (Χάινερ Μύλερ [Heiner Müller] και Χάρολντ Πίντερ [Harold Pinter]) και δύο Γάλλους ηθοποιούς (Μισέλ Πικολί [Michel Piccoli] και Πατρίς Σερώ [Patrice Chéreau]). Το 1990, καθιερώθηκε και μια δεύτερη κατηγορία, με τον τίτλο «Νέες θεατρικές πραγματικότητες» [*New Theatrical Realities*],

με επίκεντρο τη νεότερη γενιά. Σ' αυτήν την κατηγορία βραβεύτηκαν είκοσι σκηνοθέτες (ανάμεσά τους, Κριστόφ Μαρτάλερ [Christof Marthaler] και Χάινε Γκαίμπελς [Heiner Goebbels]), οκτώ θίασοι (όλοι, με έντονη την παρουσία του σκηνοθέτη: βλ. Rimini Protokoll και Théâtre 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 Μπίλιανα Σερμπλιάνοβιτς [Biljana Srbljanovic]. Θα μου πείτε, και λοιπόν; Κι όμως, οι αριθμοί λένε τη δική τους ιστορία, η οποία πολλές φορές είναι αποκαλυπτική.

Καταρχάς, 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. Η σημασία μιας βράβευσης, πέρα από ηθική (και, εν μέρει, υλική) ανταμοιβή, ανοίγει τις πόρτες στα μεγάλα φεστιβάλ, λειάνει τον δρόμο για την κατάληψη σημαντικών καλλιτεχνικών θέσεων κ.λπ. Βλ. Τόμας Όστερμπίερ [Thomas Ostermeier] (Βερολίνο), Κριστόφ Μαρτάλερ (Ζυρίχη), Οσκάρας Κορσουνόβας [Oskaras Korsunovas] (Λιθουανία), Αντρέυ Ζόλντακ [Andrey Zholdak, Ουκρανία] κ.λπ.

Ενδεικτικό των τάσεων που επικρατούν είναι ο τρόπος που διαφημίζονται οι περιοδεύουσες παραστάσεις στη χώρα υποδοχής. Πάρτε, για παράδειγμα, το δικό μας φεστιβάλ. Τι διαβάζουμε στα διάφορα ρεπορτάζ; Έρχεται η Αριάν Μνουσκίν [Arianne Mnouchkine], ο Ρόμπερτ Ουίλσον [Robert Wilson], ο Πέτερ Στάιν [Peter Stein], ο Κριστόφ Βαρλικόφσκι [Krzysztof Warlikowski], ο Ρομέο Καστελούτσι [Romeo 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 επάνω 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 Μπέκετ). Ρωτήστε έναν Έλληνα θεατρόφιλο να σας κατονομάσει κάποιον Βέλγο καλλιτέχνη του θεάτρου. Το πιθανότερο είναι να αναφέρει κάποιον από τους tg STAN, Γιαν Φάμπρ [Jean Fabre] και Ίβο βαν Χόβε [Ivo van Hove]. 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 Κορσουνόβας. Για την Πολωνία, θα σταθεί ίσως στον Βαρλικόφσκι ή τον Κριστιάν Λούπα [Krystian 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 υπερτερούν σε όγκο από τις πάλαι ποτέ κυρίαρχες ανακοινώσεις, που είχαν ως θέμα την ποιητική του δραματικού έργου. Το πώς φτάσαμε εδώ είναι γνωστό.

Όπως μάθαμε εμείς οι πιο παλιοί, εν αρχή ήταν το έργο. Στην πορεία περάσαμε στο ανοικτό κείμενο, από 'κεί στο σενάριο, στο λιμπρέτο, στο κολάζ. Από το δράμα περάσαμε στη θεατρική *performance*, μετά, απλώς στην *performance* χωρίς κανένα συνοδευτικό και, τώρα, στο *project*. Ακόμη και καταξιωμένοι συγγραφείς, όπως ο Μαρκ Ρέιβενχιλ [Mark Ravenhill] και ο Άντονι Νίλσον [Anthony 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 (και) σ' αυτούς, αλλά στον «μάγο» σκηνοθέτη-οραματιστή, ο οποίος, συχνά με τη βοήθεια ενός δραματουργού (βλ. Όστερμάιερ & Μάριους φον Μάγενμπουργκ [Marius von Mayenburg], Μαρτάλερ & Στέφανι Καρπ [Stephanie Carp]), αναζητεί τη δική του μοναδική «χώρα», όπως θα έλεγε μια Τζούλια Κρίστεβα [Julia Kristeva], ένας Ζακ Ντεριντά [Jacques Derrida] ή ένας Ζακ Λακάν [Jacques Lacan], είτε μέσα από οπτικά ταμπλό (βλ. Ουίλσον), είτε μέσα από κάποια ιδιαίτερη κίνηση και απρόσμενες ηχητικές συνθέσεις (βλ. Μαρτάλερ), ήχους και θόρυβο (βλ. Γκαίμπελς), μια γλωσσική βαβέλ (Γιαν Λωβέρ [Jan Lauwers]), είτε μέσα από καμιά δεκαριά στίχους (ό,τι άφησε από τον πρωτότυπο *Άμλετ* των περίπου 3.800 στίχων ο σκηνοθέτης Ζόλντακ).

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 στιγμή, γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1990, με την εμφάνιση της Σάρα Κέην [Sarah Kane] και, μετά, του Μαρκ Ρέιβενχιλ, οι Ευρωπαίοι συγγραφείς έζησαν μια αναγέννηση (κυρίως στη Γερμανία), που δεν κράτησε ωστόσο πολύ. Στα μέσα της επόμενης δεκαετίας, οι σκηνοθέτες τους παράτησαν και πάλι και στράφηκαν αλλού. Κάποιοι στους κλασικούς (δείτε με τι έργα μάς ήρθαν στο Ελληνικό Φεστιβάλ τα τελευταία χρόνια οι Στάιν, Βαρλικόσφκι κ.ά.), 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 Χάινερ Μύλερ, 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 ιδιαίτερο περιορισμό. Αφήνουν το πεδίο αρκετά ελεύθερο για τροποποιήσεις και μεταποιήσεις. Μοιάζουν με *works-in-progress*, παρά με ολοκληρωμένα έργα. Όπως και τα έργα της βραβευμένης με Νόμπελ Ελφρίντε Γέλινεκ [Elfriede Jelinek], η οποία τα βλέπει (δική της η δήλωση) 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 (καλλιτεχνικούς, κριτικούς, ακαδημαϊκούς) είναι λογικό, ακόμη κι αν δεν το επιδιώκουν, να λειτουργούν ως δυνάμεις αισθητικής και ιδεολογικής ομογενοποίησης. Θα μου πείτε, είναι κακό αυτό; Εξαρτάται πώς θέλει να δει κανείς την έννοια «θέατρο», κι όχι μόνο. 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 απόλυτης ομοιότητας. Και από την εμπειρία μου ως θαμώνα 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 μια 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 «ατίθασο».

### **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, βεβαίως ο λόγος. Εξ ου και το επίθετο που τη συνοδεύει εδώ και πάρα πολλά χρόνια: μπάσταρδη. 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 εδώ 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 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 *αυτολεξεί* [*ad verbatim*] που, 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 η απόλυτη προσοχή και ο σεβασμός 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 Βαλέρ Νοβαρινά

[Valère Novarina], Ρίτσαρντ Μάξουελ [Richard Maxwell], Ζοέλ Πομερά [Joël Pommerat]. Αλλά και σ' αυτές τις ακραίες περιπτώσεις, όποιος απορροφάται απόλυτα από αυτήν πολύ δύσκολα θα εκτιμήσει το σύνολο της σύνθεσης, όπως πολύ ωραία μας το υπενθυμίζει στο εγχειρίδιό της η E. Fuchs. 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 την δει σε συνάρτηση με το θέμα που θέτει προς συζήτηση και στοχασμό το έργο (το πρόβλημα του ρατσισμού), βεβαίως την εκτιμά καλύτερα και πολύ πιο ολοκληρωμένα. Γιατί απλούστατα την βλέπει σε όλο της το εύρος, και έτσι αποκαλύπτονται οι όποιες δυνατότητες, καθώς και οι όποιες αδυναμίες της.

Άλλο ένα αυτονόητο, με αφορμή όσα αναφέρει η Fuchs: η αποκλειστική προσήλωση στους χαρακτήρες δημιουργεί επίσης 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 αποσπούμε τους χαρακτήρες από το περιβάλλον που έχει δημιουργήσει γι' αυτούς ο συγγραφέας και να τους εντάσσουμε σε ένα δικό μας περιβάλλον για να είναι πιο κοντά μας ή πιο «δικοί μας» ή πιο κατανοητοί, είναι μια «επικίνδυνη» επιλογή, γιατί έτσι επιβάλλουμε μια άλλη λογική σε ένα δραματικό κόσμο που 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 επιπόησης που αναφέρθηκε πιο πάνω, 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*. Σε ένα τέτοιο θέατρο, από τη φύση του πιο ανοικτό και «χαλαρό» στις προδιαγραφές του, πολύ συχνά έχουμε λόγο κι εμείς οι θεατές. Που σημαίνει ότι, το όποιο «κείμενο» δημιουργηθεί «πεθαίνει» με το πέρας της *performance* που το πραγματώνει.

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 χάνονται 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 τον τρόπο λειτουργίας, τους μηχανισμούς 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, απότομης μεταβολής (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. Η *Τρικυμία* του Σαίξπηρ, λ.χ., αρχίζει στο μέσον μιας φοβερής καταιγίδας, ο *Οιδίποδας* στο μέσον ενός λιμού, ο *Θάνατος του εμποράκου* σχεδόν προς το τέλος της ζωής του Λόμαν, το ίδιο και το *Λεωφορείο ο Πόθος* στη ζωή της Μπλανς. 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**

Το δράμα 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, εξ αρχής, πώς είναι αυτός ο χώρος, ποια είναι η φυσιογνωμία του. Είναι 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 Σάμουελ Μπέκετ, για παράδειγμα) και ένα ρεαλιστικό (ηθογραφικό) έργο όπως *Οι φοιτητές* του Γρηγορίου Ξενόπουλου ή το *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν ή *Οι Κούρδοι* του Γιάννη Καμπύση ή το *Είναι ένοχος ο Πάρκερ; [Trial]* του Έλμερ Ράις [Elmer Rice] ή το *Ψηλά από τη γέφυρα* του Άρθουρ Μίλερ [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 Εμίλ Ζολά [Emil Zola] και στους *Υφαντές* του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν [Gerhart Hauptman]. Αν αναζητάτε ένα εντελώς διαφορετικό παράδειγμα, ρίξτε μια ματιά στα περισσότερα έργα της Έλενας Πέγκα ή της Μαρίας Ευσταθιάδη ή του Σάκη Σερέφα, όπου οι πιο χαλαρές χωρικές διευθετήσεις επιβάλλουν και μια αλλιώςτική αντιμετώπιση των σχέσεων του χαρακτήρα με το περιβάλλον του. Στην προκειμένη περίπτωση το περιβάλλον λειτουργεί πιο πολύ ως «φόντο» παρά ως ρυθμιστής των λόγων και των πράξεων των ηρώων (βλ. εν τάχει το έργο *Παρείσακτοι* της Ευσταθιάδη ή το *Βαλς εξιτασιόν* της Πέγκα ή το *Λιωμένο βούτυρο* του Σερέφα, αλλά και πολλά άλλα, όπως: ...και *Ιουλιέτα* του Άκη Δήμου, *Ο κανών* του Βασίλη Βασικεχαγιόγλου, η *Ιοκάστη* του Γιάννη Κοντραφούρη, η *Κασσάνδρα* του Μάριου Ποντίκα κ.ο.κ.).

Αφού ενημερωθούμε για το χωρικό στίγμα του έργου, περνάμε σε πράγματα που αφορούν τον 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 Θόρντον Ουάιλντερ [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 Δημήτρη Κεχαΐδη, σε ένα παιγνιωδώς θεατρικό, όπως το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Σαίξπηρ και στα «έργα κουζίνας» του Άρνολντ Ουέσκερ [Arnold Wesker]. Προσέξτε και τα έργα του Γερμανού Ρόναλντ Σίμελφενινγκ [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 Στρίντμπεργκ 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 Γιον Φόσε [Jon Fosse], υπογραμμίζοντας το *Φθινοπωρινό όνειρο* και, πρωτίτως, 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 Μπέκετ *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 Φόσε: «Οι άνθρωποι κάθονται στα δωμάτιά 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 Χοζέ Ριβέρα [José Rivera], Καρίνταντ Σβιχ [Caridad Svich], Τσέρι Μοράγκα [Cherrie Moraga], Λουί Αλφάρο [Luis Alfaro], Μαρία Αϊρίν Φόρνες [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 Τσέχωφ), 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 τη μπουρού πλοίου στην ομίχλη (αναζητήστε παραδείγματα στα «έργα της θάλασσας» του Ο'Νηλ [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 Τζων Τζέσουραν [John Jesurun], του Πινγκ Τσονγκ [Ping Chong] κ.ά);

Μαζί με τον χωρόχρονο, η Fuchs βάζει στη συζήτηση και την 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 Ο'Νηλ *Μεγάλο ταξίδι της μέρας μέσα στη νύχτα*. Δείτε πώς οι καιρικές συνθήκες χρωματίζουν τα δρώμενα στα έργα του Φόσε που αναφέρεται πιο πάνω. Ανατρέξτε

στον *Βασιλιά Ληρ*, στη σκηνή της καταγίδας, που έρχεται να υπογραμμίσει 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; Δυσοίωση; Αποπνικτική; Υποσχόμενη; Εύφορη; Εσωστρεφής; Και κάτι επιπλέον: πώς διαμορφώνονται οι διαθέσεις; Σίγουρα όχι από μόνες τους, μας λέει η Fuchs. Υπάρχουν δεκάδες επιλογές. Με τη μουσική, τη βία, τον φωτισμό, τα χρώματα, τους ήχους, τα σχήματα, τους όγκους, τις μάσκες, τον χορό, το αλκοόλ, το κλάμα των παιδιών, τον βόμβο βομβαρδιστικών αεροπλάνων; Αναζητήστε την *Αθροιστική μηχανή* [*The Adding Machine*] του Έλμερ Ράις, 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 Ο'Νηλ. Εάν αναζητάτε κάτι πιο σύγχρονο, έχουμε τα έργα του Ρόμπερτ Ουίλσον, όπως και αυτά του Ρίτσαρντ Φόρμαν [Richard Foreman], του Λη Μπρούερ [Lee Breuer], και πολλών άλλων.

Η Fuchs μας συμβουλεύει, επίσης, να αφουγκραστούμε τη μουσική αυτού του φανταστικού πλανήτη-μικρόκοσμου. Πέρα από τη ζωντανή ή μαγνητοφωνημένη μουσική που συνοδεύει ή διακόπτει τη δράση, υπάρχουν και άλλες μορφές μουσικής επένδυσης μιας κατάστασης, μιας συμπεριφοράς, μιας αντίδρασης κλπ. Ας μην ξεχνάμε ότι όλοι οι δραματικοί κόσμοι έχουν μουσική (είτε εσωτερική, είτε εξωτερική), που μπορεί να είναι κάποιο θρηνητικό τραγούδι (δείτε έργα όπως το *Ντιμπούκ*), μια απαγγελία, ένα νανούρισμα, μια περίεργη προφορά (σημειώνω τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου), 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 Χοζέ Ριβέρα). Και, βεβαίως, δεν ξεχνάμε ποτέ τον «εκκωφαντικό» ήχο της σιωπής: ο ήχος με τα περισσότερα υπο- και συν-δηλούμενα (σημειώνω επί τροχάδην τα έργα του Μπέκετ, αλλά και των Πίντερ και Μύλερ). 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. Γιατί, όπως επανειλημμένα τονίσαμε, τίποτα από τα παραπάνω δεν το φανταζόμαστε. Για καθετί, χρειαζόμαστε αποδείξεις για να στηρίξουμε τη θέση μας. Καλό είναι να ρωτάμε διαρκώς, πώς αυτός ο δραματικός πλανήτης σχετίζεται με τον δικό μας (ή διαφοροποιείται). 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 Όσκαρ Ουάιλντ [Oscar Wilde] *Ο σοβαρός κύριος Ερνέστος* [*The Importance of Being Earnest*]. Αν θέλετε και κάποιο άλλο, γιατί όχι το *Ωραία μου Κυρία* του Μπέρναρ Σω [Bernard Shaw]. Είναι και οι κωμωδίες της αγγλικής παλινόρθωσης και οι «σοφιστικές» κωμωδίες του Αμερικανού Φίλιπ Μπάρυ [Philip Barry]. Έξοχες πινακοθήκες ταξικών (και γλωσσικών) τακτοποιήσεων. Όπως είναι, στα καθ' ημάς, οι κωμωδίες των Τσιφόρου, Σακελλάριου, Πρετεντέρη, Γιαννακόπουλου, Ψαθά και πιο πριν του Βυζάντιου και του Χουρμούζη.

Ακόμη, μας ενδιαφέρει να μάθουμε, 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/σελίδας, εν προκειμένω) 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. Μπρεχτ, Χάουαρντ Λώσον [Howard Lawson], Κλίφορντ Οντέτς [Clifford Odets], Ερνστ Τόλερ [Ernst Toller], Αλεξάντερ Οστρόφσκι [Alexander Ostrovsky], μεταξύ άλλων). Αν θέλετε να δείτε πώς ένας συγγραφέας χειρίζεται την ταυτόχρονη παρουσία πολλών χαρακτήρων επί σκηνής, στραφείτε στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη (όπως: *Το μεγάλο μας τσίρκο*, *Οδυσσεά γύρισε σπίτι κ.ά*). Μην ξεχάσετε να ρίξετε και μια ματιά στο *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* του Τένεσι Ουίλιαμς [Tennessee Williams] (όπου συνδυάζεται η περιπέτεια του ατομικού και ο τρόμος του μαζικού). Αν θέλετε απόλυτα εξατομικευμένους χαρακτήρες, δείτε τα πρώιμα έργα του Ντέιβιντ Μάμετ [David Mamet] (*Έντμοντ*, *Ποικιλίες πάπιας*), του Σαμ Σέπαρντ [Sam Shepard] (*Το δόντι του εγκλήματος*), της Μαρίας Ευσταθιάδη, της Μαρίας Λαϊνά, του Ανδρέα Φλουράκη, του Γιάννη Μαυρισάκη, του Γιάννη Τσίρου, του

Παναγιώτη Μέντη, των Αντώνη και Κωνσταντίνου Κούφαλη, της Χρύσας Σπηλιώτη, του Βασίλη Κατσικονούρη 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; Εξαντρικά; 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 Φρίντριχ Ντύρενματ [Friedrich Dürrenmatt]. Προσέξτε τα έργα παρενδυσίας, όπου η ενδυματολογική μεταμόρφωση του χαρακτήρα είναι καθοριστική. Μην ξεχάσετε εδώ τον Ζαν Ζενέ [Jean Genet] στις *Δούλες* και το *Μπαλκόνι*. Είναι και ο Αμερικανός Τσαρλς Λούντλαμ [Charles Ludlam] σε έργα όπως το *Μυστήριο της Ίρμα Βεπ*. Και, βεβαίως, πολύ νωρίτερα, Αριστοφάνης (*Εκκλησιάζουσες*), κατόπιν, Σαίξπηρ (στις περισσότερες κωμωδίες του) και πολλοί άλλοι.

Τα ράσα, προφανώς, από μόνα τους δεν κάνουν τον παπά. Άρα, λοιπόν, προχωράμε, ακολουθώντας πάντα το δρομολόγιο της Fuchs, να δούμε πώς επικοινωνούν αυτά τα πλάσματα: Με τις γροθιές; Τα πιστόλια; Τις λέξεις; Τη συζήτηση; Τα χάρδια; 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, λόγου χάρη, ο Μπρεχτ (*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 Ίψεν, όπως και του Ο'Νηλ, 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, κ.ά.) προσφέρουν πολλά καλά παραδείγματα για συζήτηση. Παραπέμπω τέλος και στην *Αντιγόνη* του Άρη Αλεξάνδρου (1951), ένα κείμενο για τον ηρωισμό σε εποχές αντιηρωικές. 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 Νοβαρινά και ο Πομερά. Η ελληνική βιβλιογραφία, επίσης, προσφέρεται. Δείτε τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, όπως και τον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτεσι. Και πηγαίνοντας πιο πίσω, την *Ιφιγένεια* και τον *Θυέστη* του Πέτρου Κατσαίτη. Από τη σύγχρονη αγγλόφωνη δραματουργία, θα σας συνιστούσα πολλά έργα Αφρικανοαμερικανών δημιουργών, με καλύτερο παράδειγμα τη Σούζαν-Λόρι Παρκς [Suzan-Lori Parks].

Άμεσα συνδεδεμένο με το παραπάνω είναι και το θέμα της γλώσσας: 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 εκπληκτικός μονόλογος του Λάκι στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Αξίζει να δούμε ένα μικρό κομμάτι, σε μετάφραση Αλεξάνδρας Παπαθανασοπούλου (εκδόσεις Ύψιλον, 1994):

*Δεδομένης της ύπαρξης, ως αυτή αναδύεται από τα πρόσφατα δημόσια έργα Ζουμπά και Βατμάν ενός προσωπικού Θεού κουκουακουακουα με άσπρη γενειάδα κουακουα άχρονου και άχωρου όστις από τα ύψη της θείας του απαθείας της θείας του αθαμβίας της θείας του αφασίας πολύ μας αγαπά όλους πλην ορισμένων εξαιρέσεων για λόγους άγνωστους αλλά ο χρόνος θα δείξει και συμπάσχει ακολουθώντας το παράδειγμα της θείας εκείνης Μιράντας με όλους εκείνους οι οποίοι για λόγους άγνωστους αλλά ο χρόνος θα δείξει βουρλίζονται ριγμένοι στα μαρτύρια και το πυρ το εξώτερον του οποίου πυρός οι φλόγες έτσι [...] αλλά ας μην προτρέχουμε και δεδομένου επίσης ότι μετά τις ημιτελείς εργασίες ας μην προτρέχουμε ημιτελείς ημιτελείς και τιμηθείσες υπό της ακακακαδημίας της Ανθρωποποπομετρίας της Βέρνης-εν-Βέσση των Αρχιντί και Μουνάρ καταδείχτηκε περίτρανα χωρίς καμιά πιθανότητα λάθους εκτός βέβαια από εκείνη που διακρίνει τα ανθρώπινα έργα εν γένει ότι [...] μετά από τα δημόσια έργα των Ζουμπά και Βατμάν αποδεικνύονται αδιάσειστα [...] από το θάνατο του Βολταίρου και εντεύθεν είναι της τάξεως των δύο εκατοστών και εκατό γραμμαρίων κατά κεφαλήν κατά μέσο όρο πάνω-κάτω κατά προσέγγιση στρογγυλών αριθμών του δεκαδικού συστήματος δύο και εκατό γεμάτα ολοτσιτσίδος στην Κονεμάρα για λόγους άγνωστους κοντολογίς... (σ. 49-51).*

Ο καταγιστικός μονόλογος του Λάκυ, με τις συνεχώς ανακυκλούμενες εικόνες και φράσεις, την υπέρβαση των κανόνων σύνταξης και στίξης, καταλύει όλους τους Γκοντό και τη μεταφυσική τυραννία της σκέψης. Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια μεταμοντέρνα, από μια άποψη, απελευθερωτική ομιλία, που σκέφτεται από την «άλλη πλευρά» των ορίων. Ο Beckett σκόπιμα αναμειγνύει ποικίλα στοιχεία —άλλα αποδεκτά και άλλα απαράδεκτα— γραμματικές και συντακτικές «α-νοησίες», στοχεύοντας

πάντοτε στη διαγραφή των ορίων και τη διαπλάτυνση του ανθρωπίνου πεδίου σκέψης. Με άλλα λόγια, μέσα από την ομιλία του Λάκου, ο Μπέκετ υπογραμμίζει νέες κινήσεις και νέους κανόνες για τα γλωσσικά παίγνια, έχοντας πρώτα υπερβεί και ανατρέψει ο ίδιος τους παλιούς κανόνες

Για τους ίδιους λόγους, θα πρότεινα και δύο έργα του Πέτερ Χάντκε [Peter Handke]: *Βρίζοντας το κοινό* και *Κάσπαρ*, καθώς και την *Αντιγόνη* του Μακ Ουέλμαν [Mac Wellman] και αυτήν της Μαργκερίτ Γιουρσενάρ [Marguerite Yourcenar], μεταξύ πολλών άλλων καλών επιλογών, στις οποίες θέση οπωσδήποτε έχει και η Γέλινεκ. Στην ελληνική βιβλιογραφία, αναζητήστε ορισμένα από τα παραδείγματά σας σε έργα του Δημήτρη Δημητριάδη, του Ηλία Λάγιου, της Μαρίας Λαϊνά, της Κλαίρης Μιτσοτάκη, της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, του Άκη Δήμου, του Παύλου Μάτεσι, 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'ντοσσοος; Άντε έλαα. Βαριέμαιαιαιαιαιαι. Βαριέμαιαιαιαιαιαι 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 Μάμετ, στο *Shopping and Fucking* του Ρέιβενχιλ και στο *Φαίδρας έρωσ* της Καίην. 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 Γκιγιέρμο Έρας [Guillermo Heras] στο *Ρότβαϊλερ* και, κυρίως, του Ροντρίγκο Γκαρσία [Rodrigo Garcia] στο «Είστε όλοι σας καθάρματα». Χωρίς να ξεχνάμε, φυσικά, σε αυτή τη γοργή σταχυολόγηση, και τα έργα που μας έρχονται από τον χώρο του φεμινιστικού θεάτρου, σε πολλά από τα οποία κυριαρχεί η γλώσσα της απογοήτευσης, συχνά της αηδίας και ακόμη πιο συχνά της οργής (βλ. Ηβ Ένσλερ [Eve Ensler], Άνι Σπρινκλ [Annie

Sprinkle], Κάρεν Φίνλεϋ [Karen Finley] και Χόλυ Χιουζ [Holly Hughes]). Είναι, επίσης, η εκδικητική γλώσσα των Αφρικανοαμερικανών τη δεκαετία του 1960 (βλ. Αμίρι Μπαράκα [Amiri Baraka], Εντ Μπούλινς [Ed Bullins]), και η γλώσσα του κοινωνικού σαρκασμού στους μονολόγους του Έρικ Μπογκοσιάν [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 και στο *Φύλλα της* του Ανδρέα Φλουράκη και τη μουσικότητα της λέξης και του ρυθμού στον *Όμηρο* του Δημητριάδη, από όπου και το παρακάτω ενδεικτικό απόσπασμα:

*Ρωτώ Ποιος είμαι  
Το ρωτώ  
Πάλι και πάλι*

*Σήμερα  
έπλυνα το άσχημο γέρικο σώμα μου  
Δεν το κοίταξα  
Δεν αντέχουν τα μάτια μου τόσον ορατό χρόνο  
αν και είναι το μόνο που αντέχουν  
Έπλυνα το σώμα μου  
κι έπειτα κοίταξα τον ήλιο  
Αυτό έκανα*

*Ποιος το έκανε αυτό  
Ποιος είναι  
αυτός που ρωτάει*

*Εγώ  
Εγώ ποιος*

*Ρωτώ  
Δεν περιμένω απάντηση  
Δεν ρωτώ για να μάθω  
Δεν θέλω να μάθω  
Ρωτώ αλλά  
δεν θέλω να ξέρω  
Ρωτώ για να μην ξέρω  
Μόνο για να ρωτώ Ποιος είναι αυτός  
και να μην παίρνω απάντηση*

*Είμαι αυτός που ρωτάει  
και δεν παίρνει  
και δεν θέλει να πάρει  
απάντηση  
επειδή δεν θέλει να ξέρει*

*Δεν ξέρω ποιος είμαι  
και δεν θέλω να ξέρω*

*Κι όμως ξέρω  
Είμαι κάποιος  
Ξέρω ποιος  
Δεν είμαι αυτός που ήμουν*

Δεν θα είμαι αυτός που ήμουν  
Δεν είμαι αυτός που είμαι  
Δεν θα είμαι αυτός που είμαι  
Ρωτώ όμως  
όχι επειδή δεν ξέρω  
Ρωτώ  
επειδή έχω πάρει την απάντηση  
Ναι  
απαντήσεις έχω πάρει  
Όχι μία  
Εγώ τις έχω δώσει  
Απαντήσεις κι απαντήσεις  
Τι να τις κάνω  
Σε κάθε ερώτηση  
έδωσα απάντηση  
Καμία ερώτηση αναπάντητη  
[από το χειρόγραφο]

Και, βεβαίως, σε καμιά περίπτωση δεν αφήνουμε έξω από τη συζήτησή μας τις σιωπές. Πώς μας «μιλούν»; Τι μας λένε; Προφανώς δεν είναι τυχαίες. Έχουν λόγο ύπαρξης. Συγγραφείς όπως ο Πίντερ και ο Μπέκετ δεν εκπέμπουν, εάν δεν αποκωδικοποιηθούν οι σιωπές τους. Όλη η ένταση και η ουσία βρίσκεται εκεί. Δεν έχουμε την πολυτέλεια να τις αγνοήσουμε. Η σιωπή είναι δράση. Και μάλιστα καθοριστική.

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, συμβουλευεί η Fuchs, 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 αλλάζει και ποιος το αλλάζει; Συμβουλευεί 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 'κεί, 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 Βλαντιμίρ και ο



Εστραγκόν 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 τ'άβαλε 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 Σαίξπηρ, το *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* του Ο'Νηλ, 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 Καρόλ Φρεσέτ [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 *Ευγένια* του κυρ Θόδωρου Μοντσελέζε στο προσκήνιο. Πώς διαρθρώνεται η πλοκή της ζωής της κουτσοχέρας ηρωίδας και η τύχη της; Πού και πώς την οδηγεί ο συγγραφέας; Η πορεία της από την ευτυχία στη δυστυχία και μετά πίσω στην ευτυχία. Ανάλογη συλλογιστική ακολουθήστε με τη *Στέλλα Βιολάντη* και την *Κοντέσα Βαλέραϊνα* του Ξενόπουλου, τον Σόλνες στον *Αρχιμάστορα* και τη Νόρα στο *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν, τον Λόμαν στο *Θάνατο του εμποράκου* και τον Πρόκτορ στις *Μάγισσες του Σάλεμ* του Άρθουρ Μίλερ, τη Λώρα στον *Γυάλινο κόσμο* του Τενεσί Ουίλιαμς, τον Βούτσεκ στο ομώνυμο έργο του Μπύχνερ, τον *Φάουστ* του Γκαίτε 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 χωρόχρονου στο (μυθ)ιστορικό «εκεί και τότε»; Δείτε στη *Μικρή μας πόλη* πώς διαχειρίζεται το θέμα ο Ουάιλντερ όταν μεταφέρει τη δράση στον ουρανό, μετά τον θάνατο της πρωταγωνίστριας (Έμιλυ). Για τον ίδιο ακριβώς λόγο δείτε το τέλος της *Αθροιστικής μηχανής* του Έλμερ Ράις.

Σημειώστε τις χρονικές αλλαγές στον *Θείο Βάνια* του Τσέχωφ (από το καλοκαίρι στον μουντό χειμώνα) και πώς επηρεάζουν τις διαθέσεις των δραματικών προσώπων. Μελετήστε το παιχνίδι με τον χρόνο στο έργο του Φάουστο Παραβιντίνο [Fausto Paravidino] *Νεκρή φύση σε χαντάκι*, όπου η εξιχνίαση του εγκλήματος είναι άρρηκτα δεμένη με το κάθε λεπτό που περνάει. Μην παρακάμψετε το *Για πάντα* του Σίμελφενινγκ, 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. Θα υποστήριζα κάτι ανάλογο και για τα περισσότερα έργα των Έντουαρντ Άλμπι [Edward Albee] και Σαμ Σέπαρντ.

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 Έντμοντ, στο ομότιτλο έργο του Μάμετ, είναι ένα καλό παράδειγμα. Ο *Μακμπέθ* είναι επίσης ένα καλό παράδειγμα. Όπως και η *Τρικυμία* και το *Όνειρο καλοκαιρινής 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 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 'κεί 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 Λίντα στον *Θάνατο του εμποράκου*, το μαντήλι στο έργο της Πώλα Βόγκελ [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, μας συμβουλεύει η Fuchs: 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 αυτοτροφοδοτούμενο. 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 σημειομένων 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 ή τι επιδίωξε; Να αισθανθείτε έλεος, φόβο, οργή,

ανακούφιση; Να εκλογικεύσετε τα πράγματα; Να κάνετε τον δικό σας απολογισμό περί ηθικής, ανηθικότητας, ανεκτικότητας, υπέρβασης, συγκατάβασης, εκδίκησης; 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 ετυμολογία 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 σκηνης-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 Φλωμπέρ στον μονόλογο της Κλαίρης Μιτσοτάκη *Οι παράξενοι λόγοι της κυρίας Μποβαρύ*. Αναζητήστε τον Ντοστογιέφκσι στο έργο της Μαρίας Ευσταθιάδη *Δαίμονας*, τον Σαίξπηρ 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 Ανδρέα Στάικου *Κλυταιμνήστρα*. Αναζητήστε τους αρχαίους ποιητές στο *Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Ο' Νηλ, τον Σοφοκλή στην *Αντιγόνη* του Μπρεχτ και του Άρη Αλεξάνδρου, του Άθολ Φούγκαρντ [Athol Fugard] και της Γιουρσενάρ, ή στην *Ηλέκτρα* του Ούγκο φον Χόφμανσταλ [Hugo von Hofmannsthal], τον Άμλετ στη *Μηχανή Άμλετ*

του Χάινερ Μύλερ. Ουκ έστιν τέλος. Το θέατρο γεννήθηκε μέσα στη διακειμενικότητα και τη διαπολιτισμικότητα, και συνεχίζει να αναπτύσσεται έτσι.

### **Τα δραματικά πρόσωπα αυτού του κόσμου**

Έχοντας κάνει όλη αυτή τη διαδρομή στα μονοπάτια του δραματικού κόσμου, είναι φυσικό τώρα να είστε πολύ καλύτερα εξοπλισμένοι ώστε να καταλήξετε σε κάτι πιο σίγουρο και «υποψιασμένο» σε ό,τι αφορά τους χαρακτήρες που ζουν σ' αυτόν τον κόσμο, έχοντας πάντοτε υπόψη σας ότι 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, μας λέει η Fuchs: 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 πιο δύσκολα.

Μην ξεχνάτε αυτό που είπαμε: τίποτα σε αυτόν τον 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, όπως ελπίζω να έκανα σαφές πιο πριν, 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 αλλαγές, συμπληρώματα, βελτιώσεις. 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, είτε του νομοθέτη. Δώστε χώρο στο έργο να σας πείσει, να σας αλλάξει, να σας κερδίσει. Όσο πιο πολύ απορείτε, όσο πιο πολύ ερευνάτε, τόσο θα 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.\*

---

\* Η δημοσίευση αυτή εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος «ΘΑΛΗΣ» που έχει συγχρηματοδοτηθεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο – ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (ΕΣΠΑ) – Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: ΘΑΛΗΣ-ΕΚΠΑ «Το θέατρο ως μορφοπαιδευτικό αγαθό και καλλιτεχνική έκφραση στην εκπαίδευση και την κοινωνία».