

Σύγκριση

Τόμ. 5 (1993)



Ο Θεατρικός Χώρος σαν Πολιτιστικό Παράδειγμα: Σύντομη Διαχρονική Αναφορά

Σάββας Πατσαλίδης

doi: [10.12681/comparison.10716](https://doi.org/10.12681/comparison.10716)

Copyright © 2016, Σάββας Πατσαλίδης



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Πατσαλίδης Σ. (2017). Ο Θεατρικός Χώρος σαν Πολιτιστικό Παράδειγμα: Σύντομη Διαχρονική Αναφορά. *Σύγκριση*, 5, 95–117. <https://doi.org/10.12681/comparison.10716>

Ο Θεατρικός Χώρος
σαν Πολιτιστικό Παράδειγμα
Σύντομη Διαχρονική Αναφορά

Ι. Η ΣΧΕΣΗ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΕΧΕΙ ΑΛΗΘΕΙΑ Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ της τυπογραφίας με τη μελέτη και, πολύ περισσότερο, την καλύτερη κατανόηση της ποίησης; Και κατ' επέκταση, τι σχέση μπορεί να έχει η μελέτη της ιστορίας και της φυσιογνωμίας του χώρου που φιλοξενεί μία παράσταση με τη μελέτη και την καλύτερη κατανόηση της δραματικής τέχνης (ήγουν, του ίδιου του κειμένου);

Μα φυσικά καμία, απαντά ένας από τους κορυφαίους εκπροσώπους της Νέας Κριτικής, ο καθηγητής θεατρολογίας Joel Spingarn ο οποίος, από τις αρχές κιόλας του αιώνα μας, έσπευσε να εισαγάγει και στον πανεπιστημιακό χώρο της Αμερικής ένα από τα πλέον φλέγοντα θεατρικά θέματα της εποχής μας (σχέσεις κειμένου/παράστασης)¹ σε μία προσπάθεια να αντικρούσει τον άλλο καθηγητή θεατρολογίας του πανεπιστημίου Κολούμπια, Brander Matthews, ο οποίος, εκκινώντας από διαμετρικά αντίθετες θέσεις, υποστήριξε με πάθος τη μεγάλη σημασία που έχει η μελέτη του θεατρικού χώρου όχι μόνο για την καλύτερη κατανόηση του κειμένου αλλά και για την καλύτερη κατανόηση της εξελικτικής πορείας του θεατρικού είδους (τις συγκλίσεις και τις αποκλίσεις του) μέσα στον χρόνο.

Έκτοτε έχουν περάσει αρκετές δεκαετίες και είναι πασιφανές ότι η ιστορία δικαίωσε μάλλον τον πιο τολμηρό και θεατρικά υποψιασμένο Matthews, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι με τη «δικαίωση» δόθηκαν και όλες οι αναγκαίες (φυσικά δε συζητάμε για οριστικές) απαντήσεις ή ότι κόπασε η διαμάχη μεταξύ των υποστηρικτών των δύο ερμη-

νευτικών θέσεων. Σίγουρα (και αυτό νομίζω πως δεν μπορεί να το αρνηθεί κανείς) έγιναν αρκετές και πολύ σοβαρές επιστημονικές προσπάθειες από τους λιγότερο «φιλολογοίζοντες» ερευνητές για να αναγνωρισθεί η αξία και η σπουδαιότητα υποβαθμισμένων, ακόμη και αγνοημένων πτυχών της θεατρικής τέχνης. Ιδιαίτερα μετά την εμφάνιση των πρώτων σημειωτικών μελετών μέσα από το γνωστό κύκλο της «Σχολής της Πράγας» (τη δεκαετία του 1940), πολλοί θεατρολόγοι και υποψήφιοι διδάκτορες στα καινούρια Τμήματα Θεατρικών Σπουδών της Ευρώπης και της Αμερικής, έχοντας ως οδηγό άλλοτε τον Saussure, άλλοτε τον Pierce ή κάποιον άλλο καταξιωμένο γλωσσολόγο (και αργότερα βέβαια μελετητές όπως ο Barthes, ο Eco, ο Foucault), άρχισαν να στρέφουν την προσοχή και τους δείκτες ανάλυσής τους σε πολύ συγκεκριμένα/ειδικά θεατρικά σημεία, όπως λόγου χάρη η οικονομία του θεάτρου, η παρουσία του κοινού, το είδος του κοινού, το μακιγιάζ του ηθοποιού, η κίνησή του, το ενδυματολογικό του, η άρθρωσή του, σε μία προσπάθεια να εξετασθούν όλοι οι πιθανοί φορείς νοημάτων που εμπεριέχει μία παράσταση. Με την είσοδο των μεθοδολογικών αυτών εργαλείων στο χώρο έρευνας και πρακτικής του θεάτρου άρχισε σιγά σιγά να αποκτά επιστημονικό κύρος η ιδέα ότι το θέατρο δεν είναι ένα αυτοτελές/ανεξάρτητο είδος, έγκλειστο στον ελεφάντινο πύργο του, όπως επίμονα προέβαλλε η φορμαλιστική και ιδεαλιστική θεώρηση της τέχνης (ιδιαίτερα μετά την καταλυτική είσοδο της Νέας Κριτικής), αλλά ένα είδος ανοικτό και εσαεί εξαρτώμενο που μπορεί να μελετηθεί ορθά, και πάνω απ' όλα σφαιρικά, μόνο σε συνάρτηση με τη μελέτη και άλλων παραγόντων που ακόμη και όταν φαντάζουν εξω-θεατρικοί ή «υποδεέστεροι» κάποιων άλλων προγενέστερων και πιο δοκιμασμένων δεν παύουν να ορίζουν σ' ένα μεγάλο βαθμό το τι είναι θεατρικό (ή μπορεί να είναι) και τι όχι.²

Σαν προέκταση λοιπόν της παραπάνω συζήτησης/αναζήτησης θα ήθελα, στην παρούσα εργασία, να στρέψω την προσοχή μας σ' ένα πεδίο έρευνας που, παρόλη την τεράστια σημασία του, μόλις πρόσφατα άρχισε να γίνεται αντικείμενο ενός συστηματικότερου επιστημονικού προβληματισμού. Και εδώ εννοώ τον ίδιο το θεατρικό χώρο όπου υλοποιείται μια παράσταση, ήτοι η τοποθεσία του θεάτρου, ο διάκοσμός του, η διαρρύθμιση των καθισμάτων του, μεταξύ άλλων, και πως όλα αυτά επηρεάζουν, έχουν επηρεάσει (ή μπορούν να επηρεάσουν) τις σχέσεις κειμένου/παράστασης/θεατή και, σε τελευταία ανάλυση, τις σχέσεις του θεατρικού είδους με τον ευρύτερο αστικό χώρο.³

Το θέμα βέβαια είναι πώς μπορεί να προσεγγίσει κάποιος επιστημονικά ένα πεδίο έρευνας που, από μια πρώτη ματιά τουλάχιστον, φαντάζει περισσότερο σαν αντικείμενο κατάλληλο για τις μελέτες ενός πολιτικού μηχανικού, ενός αρχιτέκτονα ή ενός τοπογράφου παρά ενός θεατρολόγου. Ποια μεθόδευση αλήθεια ενδείκνυται για μια στέρεη και πειστική θεατρολογική «αποδελτίωσή» του; Σίγουρα θα ήταν σφάλμα τακτικής εάν επιχειρούσαμε να πράξουμε κάτι τέτοιο διά μέσου του κειμένου (και μόνο), αφού είναι γνωστό ότι το κείμενο (ο γραπτός λόγος) έπεται, τις περισσότερες φορές τουλάχιστον, των δεδομένων του χώρου και όχι το αντίθετο. Ή μάλλον καλύτερα, υπηρετεί τις δυνατότητες του χώρου (ιδεολογικές και αισθητικές) παρά τις προσδιορίζει. Χωρίς να ισχυρίζομαι ότι αυτό που προτίθεμαι να υιοθετήσω είναι και το ασφαλέστερο κριτήριο, θέλω να πιστεύω ότι, αντιμετωπίζοντας το θεατρικό χώρο σαν ένα σημειωτικό γεγονός κατάμεστο σημασιών, έχομε νομίζω αρκετές πιθανότητες να οδηγηθούμε σε συμπεράσματα αρκετά διαφωτιστικά σε ό,τι αφορά το σύνολο της θεατρικής τέχνης. Αναλυτικότερα λοιπόν επί του προκειμένου.

II. Ένας από τους πρώτους σημαντικούς μελετητές που ασχολήθηκαν με το θέμα αυτό στην πιο πλατιά του μορφή είναι ο Roland Barthes ο οποίος, αναφερόμενος στη μελέτη του αστικού χώρου γενικότερα, σημειώνει χαρακτηριστικά ότι είναι καιρός πια οι μελετητές να αρχίσουν να αντιμετωπίζουν τον αστικό χώρο όχι σαν κάτι τυχαίο, ανεξήγητο ή κενό σημασιών, αλλά σαν ένα τεράστιο σημαίνον («κείμενο») που δημιούργησαν οι άνθρωποι για να εξυπηρετεί τις ανάγκες τους ή ακόμη και κάποιες από τις σκοπιμότητές τους (ιδεολογικής ή άλλης μορφής). Πώς θα γίνει αυτό; Μια ανάλυση του αστικού κειμένου, σπεύδει να προτείνει ο Barthes, μπορεί να υλοποιηθεί με μοντέλα ειλημμένα από τις στρουκτουραλιστικές μεθόδους, ήτοι με τη μελέτη των πιθανών αντιθέσεων, των αλλαγών και των αντιπαραθέσεων των μορφημάτων εκκείνων που εμπεριέχονται στο υπό συζήτηση αστικό κείμενο.⁴

Πολύ κοντά στις θέσεις του Γάλλου θεωρητικού βρίσκονται και οι μεθοδεύσεις της συμπατριώτισσάς του κοινωνιολόγου Sylvia Ostrowetsky⁵ η οποία, θέλοντας να δείξει πως είναι δυνατή η επιστημονική μελέτη του αστικού χώρου, κάνει αναφορά σε τρία συγκεκριμένα επίπεδα αστικής σημειωτικής: (α') τα μορφήματα, με τα οποία εννοεί τα ατομικά στοιχεία ενός κτιρίου (πόρτες, παράθυρα, βιτρό, ντεκόρ οροφής κλπ.),

(β') τα αρχιτεκτονικά σημεία μιας πόλης, όπως λ.χ. ένα μοναδικό κτίριο, ως πούμε ο Πύργος του Άιφελ και το Άγαλμα της Ελευθερίας στην είσοδο του λιμανιού της Νέας Υόρκης⁶ και, τέλος (γ'), τα «urbemes» («πολήματα») με τα οποία η κοινωνιολόγος εννοεί μεγάλες ενσωματωμένες αστικές ενότητες, όπως λόγου χάρη ένας δρόμος από παρατεταγμένα/ομοιόμορφα μαγαζιά που συγκλίνουν σ' ένα μνημείο ή σημείο, δι-
νοντας έτσι την εικόνα ενός ενιαίου κατασκευάσματος. Κάτι ανάλογο δηλαδή με αυτό που συναντάμε και στην Πλάκα των Αθηνών σε σχέση με την Ακρόπολη ή ακόμη και στην πλατεία Αριστοτέλους στη Θεσσαλονίκη όπου, ανεβαίνοντας από την παραλία με κατεύθυνση την Άνω Πόλη, βλέπομε να «συν-κλείνει» ο ενιαίος αυτός χώρος μπροστά στο άγαλμα του Ελευθερίου Βενιζέλου (με όλα τα σημαινόμενά του).

Κατά την Ostrowetsky, τα νοήματα που εκπέμπουν τα στοιχεία του κάθε επιπέδου δε λειτουργούν ούτε σημαίνουν μεμονωμένα, αλλά είναι άρρηκτα δεμένα με το ευρύτερο πλαίσιο που τα εμπεριέχει: ορίζονται δηλαδή από τις πιθανές αντιθέσεις (όπως και ομοιότητές) τους προς αυτό. Για παράδειγμα, υψηλότερα και ογκωδέστερα αστικά στοιχεία υπονοούν πολλές φορές συγκεκριμένες ηθικές, αισθητικές ή άλλες αξίες, ακόμη και δυναμισμό (όπως συμβαίνει με αρκετά κοινοβούλια, τράπεζες, όπερες αλλά και με τους πλείστους των καθεδρικών ναών, όπως για παράδειγμα ο τεράστιος Καθεδρικός Ναός της Σεβίλλης ο όγκος του οποίου δεσπόζει κυριολεκτικά μέσα στο κέντρο της πόλης και επιβάλλει την παρουσία του, και ότι αυτό συνεπάγεται, στη γύρω περιοχή). Κατά τρόπο ανάλογο, καταλήγει η Ostrowetsky, ένα κεντρικό αστικό σημείο σίγουρα τείνει από τη γεωγραφική του θέση και μόνο να συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία της δύναμης, σε σχέση βέβαια μ' ένα περιφερειακό που περιορίζεται σ' ένα δεύτερο και υποδεέστερο, από όλες τις απόψεις, ρόλο.⁷

III. Μεταγίζοντας λοιπόν μέρος της παραπάνω συζήτησης και στο θέατρο βλέπομε ότι οι παρατηρήσεις των μελετητών αυτών κάθε άλλο παρά άκαιρες είναι. Αντίθετα προσφέρουν ένα αρκετά ασφαλές εφελκυστικό για παραπέρα εκτινάξεις. Ας μην ξεχνάμε ότι από τη φύση του το θέατρο, ως ένας κατ' εξοχήν (πολυ)σημαίνων χώρος, προσφέρεται όσο ελάχιστα άλλα πράγματα για μία καιρία ανάλυση των επί μέρους μορφημάτων του τόσο σε επίπεδο παραδειγματικό όσο και συνταγματικό. Σ' ένα παραδειγματικό επίπεδο, λ.χ., σκέφτομαι πόσο μεγάλη σημασία (ιδεολογικά και αισθητικά) μπορεί να έχει το σημείο ανέγερσης ενός

θεάτρου για τη φυσιογνωμία της ευρύτερης περιοχής (αναβάθμιση, άνοδος τιμής ακινήτων, ενοικίων) ως επίσης και για τον ίδιο τον τρόπο λειτουργίας του (που αγκαλιάζει ένα τεράστιο πεδίο, αρχής γενομένης με την επιλογή του ρεπερτορίου μέχρι ακόμη και τον καθορισμό της τιμής του εισιτηρίου). Και αυτό φυσικά, ως υπογραμμισθεί, δεν αφορά τα θεατρικά τεκταινόμενα μιας κάποιας συγκεκριμένης εποχής, παρόλο που έχουμε την τάση να το βλέπουμε σε συνάρτηση μόνο με την καταναλωτική εποχή μας. Είναι, θαρρώ, μία διαχρονική πραγματικότητα που, είτε το θέλουμε είτε όχι, σαφώς επηρέασε την ιστορική εξέλιξη του είδους, (προσδι)ορίζοντάς του όρια και δυνατότητες. Ιδού πολύ επιγραμματικά κάποιες χαρακτηριστικές καμπές.

Εάν πάμε πίσω, στην ελληνιστική περίοδο, φέρ' ειπείν, θα δούμε ότι η τοποθεσία (και η αρχιτεκτονική) του θεάτρου δεν ήταν κάτι τυχαίο ή αποτέλεσμα κάποιων αυθαίρετων επιλογών. Αντίθετα προκαθοριζότανε από ποικίλες συνιστώσες κυριότερες των οποίων ήταν οι υφιστάμενες τεχνολογικές δυνατότητες από τη μια και από την άλλη οι σχέσεις που το ίδιο το θέατρο εκαλείτο να διεκπεραιώσει ανάμεσα στα περιβάλλοντα στοιχεία του ευρύτερου αστικού κειμένου. Εάν ρίξουμε μια ματιά στον χάρτη της Ρώμης θα δούμε ότι: παρόλο που η ιταλική πρωτεύουσα είναι περιτριγυρισμένη από λόφους, όλα τα θεατρά της είναι, όλως παραδόξως, κτισμένα σε επίπεδες επιφάνειες, το ένα σχεδόν κοντά στο άλλο, δίνοντας την εντύπωση μιας πρωτογενούς θεατρικής περιοχής (βλ. το Campus Martius, για παράδειγμα). Πράγμα που σημαίνει ότι η τεχνολογική ανάπτυξη των Ρωμαίων τους έδινε τη δυνατότητα να κτίσουν (με τη βοήθεια υποστηλίων, αψίδων κλπ.) τα θεατρά τους σε οποιοδήποτε σημείο του αστικού κειμένου.⁸ Βέβαια το θέατρο, ως χώρος κατ'εξοχήν πολιτιστικός, είχε το δικό του προκαθορισμένο «στίγμα», συνήθως σε μια γωνία της πόλης ή τις παρυφές της, κοντά σε μια από τις μεγάλες πύλες. Όπως και στην αρχαία Ελλάδα δηλαδή, έτσι και εδώ οι κατασκευαστές των θεατρικών μονάδων προσπαθούσαν να τις ενσωματώσουν μέσα στο ευρύτερο οικιστικό τοπίο, ούτως ώστε να προβάλλουν την ορατότητά τους και παράλληλα να τονίζουν την πολιτιστική και θρησκευτική τους φυσιογνωμία.⁹

Αυτή η πολιτιστική αντιμετώπιση του θεάτρου, ότι δηλαδή το θέατρο είναι ένα δημόσιο μνημείο και άρα αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής και της γεωγραφίας ενός τόπου, θα εγκαταλειφθεί ως ιδέα και ως πρακτική τόσο το Μεσαίωνα όσο και από ένα μέρος της Αναγέννησης, με

πολύ σοβαρές επιπτώσεις στην περαιτέρω λειτουργία και πολιτιστική του φυσιογνωμία. Χωρίς να θέλω να υπεισέλθω σε λεπτομέρειες γύρω από τους λόγους (γνωστούς άλλωστε) της περιθωριοποίησης του θεάτρου τα σκοτεινά αυτά χρόνια, αξίζει να σημειωθεί μεταξύ άλλων ότι:

Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα είναι γνωστό ότι το συμβολικό και κυριολεκτικό κέντρο των ανεπτυγμένων ευρωπαϊκών πόλεων/οικισμών ήταν ο καθεδρικός ναός, στις εσωτερικές και εξωτερικές επιφάνειες του οποίου ήταν ποικιλοτρόπως χαραγμένα τα ενδεικτικότερα πολιτιστικά μορφήματα/εμβλήματα της ιστορικής πραγματικότητας της εποχής. Στις ζωγραφικές του αναπαραστάσεις, λόγου χάρη, τις εντυπωσιακές τοιχογραφίες του, τα υπέροχα γλυπτά του, τη διαρρύθμιση των χώρων του θα συναντήσει ο μελετητής αποτυπωμένους τους μύθους, τις αλληγορίες, τα δόγματα, εν γένει τη γνώση και πρακτική που δέσποζαν την αντίστοιχη ιστορική στιγμή. Στον περι-χαραγμένο αυτό χώρο εκαλούνταν να συν-τελέσουν οι πολίτες της Ευρώπης των φεουδαρχών και των αλληλοσπαρασσομένων κρατιδίων, ήγουν να συν-υπάρξουν (και να συν-φωνήσουν) εν μέσω κοινών μύθων, αντιλήψεων, πιστεύω. Και όταν κάποια στιγμή θα γεννηθεί μέσα στα σημαίνοντα τοιχώματά του το λειτουργικό δράμα του Μεσαίωνα, μετά από μία δυσβάσταχτη σιωπή αρκετών αιώνων, πολύ φυσιολογικά, και ελλείψει ενός σταθερού θεατρικού (αστικού) κτηρίου για τη φιλοξενία του, ο καταλληλότερος χώρος για την πραγμάτωσή του ήταν λογικό να επιλεγεί, στην αρχή τουλάχιστον, ο ίδιος ο περίβολος του ναού. Και αυτό έχει τη σημασία και την εξήγησή του, αφού κατ' αυτόν τον τρόπο η ηθικά «ύποπτη» και «αιρετική» θεατρική τέχνη διαφήμιζε τη στενή της σχέση με τη θρησκευτική εξουσία, το κέντρο. Είναι λίγο πολύ σαν να έδειχνε στον απλό, θρησκευτικά τρομοκρατημένο πολίτη ότι όλα τα δρώμενα συνέβαιναν κάτω από τη σκιά του ναού, το βλέμμα του Θεού, και άρα μέσα στα εγκεκριμένα σημαινόμενά του.

Γενικά μπορούμε να συμπεράνομε από τις πηγές που έχουμε στη διάθεσή μας ότι ο μεσαιωνικός οικισμός, χωρίς να έχει κάποιο συγκεκριμένο θεατρικό στίγμα ή κάποια συμπαγή θεατρική φυσιογνωμία, λειτουργούσε σαν μια τεράστια σκηνή η οποία φιλοξενούσε λαμπρές, γραμμικές πορείες/τελετές, οι οποίες ανεξάρτητα από πού άρχιζαν ή από πού περνούσαν κατέληγαν πάντοτε στον εκκλησιαστικό χώρο/περίβολο. Αφού ελίσσονταν και εξελίσσονταν μέσα στους στενούς και δαιδαλώδεις μεσαιωνικούς δρόμους, μεταφέροντας το Λόγο του Θεού και παράλληλα διεκ-

δικώντας την πόλη και τους ενοίκους της, έφταναν συμβολικά και κυριολεκτικά στο σημείο περατότητας των πάντων: τον Οίκο του Θεού. Εκεί όπου θα «λογοδοτούσαν» για τα θεατρικά πεπραγμένα τους.¹⁰

IV. Το λαϊκό και «άστεγο» θέατρο της μεσαιωνικής πόλης θα αλλάξει από την ανάπτυξη της ιδεολογίας και αισθητικής της μπαρόκ Αυλής. Με την Αναγέννηση ο βασιλιάς θα εμφανισθεί ως ο μεγάλος διεκδικητής της εξουσίας και το Παλάτι ως ο αντικαταστάτης του Ναού. Τόσο ο βασιλιάς όσο και ο χώρος του γίνονται πλέον το νέο ελεγκτικό κέντρο, τα νέα σύμβολα της τάξης και της δύναμης, της αφετηρίας και της περατότητας των ανθρωπίνων πράξεων. Ο όχλος του Μεσαίωνα φυσιολογικά αποκλείεται, όπως αποκλείεται και η ανεξέλεγκτη και χωρικά ανοικτή συμμετοχή του. Τώρα οι χώροι της θέασης κατασκευάζονται και προγραμματίζονται ειδικά για να φιλοξενήσουν λίγο κόσμο, και αυτόν επιλεγμένο. Τίποτα εντός ή εκτός των χώρων αυτών δεν αφήνεται στην τύχη ή την ελεύθερη επιλογή των θεατροφίλων. Τα πάντα φέρουν (ή είθισται να φέρουν) την ιδεολογική και αισθητική σφραγίδα του βασιλιά. Παράσταση και θεατές δεν είναι τίποτε άλλο πέραξ θραύσματα της βασιλικής εξουσίας/επικράτειας. Και όταν το θέαμα δε φέρει τη βασιλική σφραγίδα, σίγουρα θα φέρει τη σφραγίδα κάποιου άλλου άρχοντα/πάτρωνα ο οποίος χρησιμοποιεί τους χώρους της κατοικίας του για να διασκεδάσει με επιλεγμένα θεατρικά δρώμενα τους εκλεχτούς επισκέπτες του. Όπως και για το βασιλιά, έτσι και για τον ευγενή το θέατρο τα τέλη του ΙΣΤ΄ αιώνα και σε όλο το ΙΖ΄ και μέρος του ΙΗ΄ αιώνα αποτελούσε μια μοναδική ευκαιρία επίδειξης του πλούτου και της ρώμης του. Μέσα σ' αυτό στέγαζε, δραματοποιούσε και διαφήμιζε την κυρίαρχη θέση του μέσα στην τάξη πραγμάτων.¹¹ Όσο για τους ίδιους τους ανθρώπους του θεάτρου (συγγραφείς και κατασκευαστές) γνώριζαν πολύ καλά πως για να επιβιώσουν μέσα σε ένα σύστημα αυστηρών ιεραρχικών περιγραμμάτων ήσαν υποχρεωμένοι, εφόσον ήθελαν τη «νομιμοποίηση» της δουλειάς τους, να παίζουν έμμεσα ή άμεσα το παιχνίδι της παμφάγου εξουσίας και των ψυχοφθόρων διαπροσωπικών/δημοσίων σχέσεων.

Φυσικά, σπεύδω να διευκρινίσω εδώ ότι, πέρα από τα ιδιόκτητα θέατρα υπήρχαν και κάποια, έστω λίγα, δημόσια θέατρα, διάσπαρτα στην Ευρώπη του ΙΖ΄ αιώνα, τα οποία ήταν κατασκευές (κατά το κλασικό πρότυπο — περιμετρική διάταξη των θεατών ως προς την σκηνή), ορατές

μεν, πλην όμως στις παρυφές του αναπτυσσόμενου οικισμού, ήγγουν σε περιοχές ως επί το πλείστον κακόφημες ή υποβαθμισμένες (ιδιαίτερα στο Λονδίνο). Δηλαδή σε αντίθεση με την κεντρική θέση του αρχαίου και του ρωμαϊκού θεάτρου, η τοποθεσία του δημόσιου αναγεννησιακού θεάτρου ήταν είτε εκτός σχεδίου πόλεως είτε πνιγμένο μέσα σε στενές παρόδους και αδιέξοδα, χωρίς ουσιαστικό ρόλο στη δημογραφική ή πολιτιστική διαμόρφωση της γύρω περιοχής. Και όταν δεν ήταν «χωμένο» ή «χαμένο» κάπου στις παρυφές του οικισμού, όπως η περίπτωση των ιδιόκτητων θεάτρων, που είδαμε, ήταν απαγορευτικό για το λαό και έτσι τελείως αδιάφορο για το τι έκανε ή δεν έκανε. Μόνο προς το τέλος της Αναγέννησης θ' αρχίσει σιγά σιγά να διαμορφώνεται μια νέα, ουσιαστικότερη σχέση πόλης/θεάτρου. Τότε θ' αρχίσει το θέατρο να επιστρέφει πίσω στην κεντρική του θέση μέσα στο αστικό κείμενο, διεκδικώντας τοιουτοτρόπως το συμβολικό του ρόλο μέσα στους ρυθμούς της καθημερινότητας. Δύο ημερολογιακά ασύμμετρα πλην όμως ιδεολογικά και αισθητικά συγγενή και αποκαλυπτικά παραδείγματα αυτής της τάσης αποτελούν η Όπερα του Βερολίνου, που ολοκληρώθηκε το 1745 επί Φρειδερίκου του Μεγάλου, και η πολύ μεταγενέστερη Όπερα του Παρισιού.

V. Άμεσα επηρεασμένος από τον Βολταίρο (ο οποίος υποστήριζε με πάθος την αποκατάσταση του πολιτιστικού μεγαλείου του θεάτρου — κατά το κλασικό πρότυπο), ο Φρειδερίκος (τον οποίο είναι εκδεικτικό ότι ο Βολταίρος αποκαλούσε «Περικλή») θα προσπαθήσει να κάνει το μικρό βασίλειο της Πρωσίας χώρο κοσμοπολίτικο, πολιτικά και πολιτιστικά. Προς τον σκοπό αυτό αναμορφώνει σε βάθος τη φυσιογνωμία του. Κτιρίζει πλατείες, καινούριους δρόμους, νέο παλάτι, ακαδημία, δημόσια κτήρια και φυσικά νέο θέατρο, αυτή τη φορά όμως στο κέντρο και όχι στην περιφέρεια του αστικού χώρου. Γι' αυτόν το Βερολίνο έπρεπε να γίνει η «Νέα Αθήνα», το σημείο αναφοράς όλης της Ευρώπης (CARLSON: 73-74). Και πράγματι, λίγο μετά την αποπεράτωση της κατασκευής αυτής πολλοί αρχιτέκτονες και ευγενείς από όλη την Ευρώπη θα ακολουθήσουν το παράδειγμα του Φρειδερίκου, υποστηρίζοντας την ιδέα ότι το θέατρο πρέπει πάνω απ' όλα να υπάρχει και να σημαίνει ως δημόσιο μνημείο. Έτσι η Αγγλία θα αποκτήσει το πρώτο εντυπωσιακό δημόσιο θεατρό της αμέσως μετά, το 1809 (με το ξανακτίσιμο του Covent Garden από τον Robert Smirke).¹² Την ίδια εποχή που συζητάμε ολοκληρώνεται από τον Schinkel και το περίφημο Neues Schauspielhaus

στο Βερολίνο. Ακόμη και αυτή η Γαλλία, η οποία στην αρχή έβλεπε με μεγάλη δυσπιστία τη γενικότερη τάση για «δημοσιοποίηση» του θεάτρου, θα σπεύσει να προλάβει τις νέες εξελίξεις, κτίζοντας, μέσα στην καρδιά του αστικού τοπίου, εξαιρετικής αρχιτεκτονικής θεατρικά μνημεία, που ακόμη και σήμερα διατηρούν κάτι από την παλαιότερή τους αίγλη. Ενδεικτικό παράδειγμα η πασίγνωστη παριζιάνικη Όπερα, η οποία αξίζει να πούμε ότι από την αρχή είχε προγραμματισθεί να γίνει ένα από τα πλέον βασικά σημεία αναφοράς του μεγαλεπήβολου πλάνου που είχε κατά νου ο φιλόδοξος και συνάμα οραματιστής βαρώνος Haussman.¹³ Ο Haussman ήθελε να δώσει στο Παρίσι μια νέα αρχιτεκτονική αίγλη που θα θύμιζε τις αριστοκρατικές περιόδους του παρελθόντος. Έτσι, μη φειδόμενος λεφτών, ανέθεσε στον Charles Garnier το κτίσιμο της Όπερας στο κέντρο ενός καρτιέ που, κατά τη γνώμη του, ήταν το αντιπροσωπευτικότερο και πλέον φορτισμένο αστικό κομμάτι. Και πράγματι: εάν κοιτάξουμε το χάρτη, θα δούμε ότι από τη θέση της Όπερας αρχίζουν ή τελειώνουν δρόμοι με κατεύθυνση τα κυριότερα μνημεία του γαλλικού πολιτισμού. Νότια, για παράδειγμα, θα συναντήσουμε το Palais Royal και το Λούβρο (δύο σύμβολα ενός αριστοκρατικού παρελθόντος), δυτικά συναντάμε το μνημείο του Ναπολέοντα (σύμβολο δύναμης και δόξας) και βόρεια τα σύμβολα της βιομηχανικής και τεχνολογικής ευρωστίας της πρωτεύουσας: τους τρεις σταθμούς των τρένων. Τέλος, ανατολικά θα δούμε να δεσπόζει μια άλλη πραγματικότητα: η οικονομική, με σύμβολό της το χρηματιστήριο.

VI. Είναι λοιπόν ηλίου φαινότορον ότι κανένας θεατρικός χώρος δεν είναι ποτέ κενός σημασιών, ακόμη και όταν θέλει να εμφανίζεται προς τα έξω ως «α-νόητος» ή «αδιάφορος», τουτέστιν «γυμνός» από προγενέστερα νοήματα — όπως επί ματαιίω επιχείρησε να επιτύχει η ανήσυχη «Γενιά του '60» με σκηνοθέτες όπως ο Peter Brook, ο Joseph Chaikin, ο Jerzy Grotowski, ο Richard Schechner, ο Jerome Savary, ο Julian Beck κ.ά., σαν απάντηση σ' αυτές ακριβώς τις βαρύγδουπες και πολυσημαινουσες πρακτικές του μακρινού και πιο πρόσφατου παρελθόντος. Όλα όσα εμπíπτουν στην έννοια «θεατρικός χώρος» (εσωτερικά και εξωτερικά) υπάρχουν για να εκπέμπουν τη δική τους ιδεολογική και αισθητική ιστορία. Ακόμη και ένας τυχαίος χώρος για τις ανάγκες ενός χάπενινγκ έχει τη δική του σημαίνουσα πραγματικότητα που εκπέμπει και επικοινωνεί τόσο συνταγματικά όσο και παραδειγματικά.

Ακολουθώντας λοιπόν το σκεπτικό που αναπτύξαμε πιο πάνω θα μπορούσαμε να μελετήσουμε όχι μόνο ατομικές κατασκευές ή μορφήματα, αλλά και ολόκληρες αστικές περιοχές. Επιστρέφοντας στη γαλλική πρωτεύουσα, λόγου χάρη, βλέπομε ότι όντως υπάρχει μια λογική στον τρόπο που έχει χαρτογραφηθεί και λειτουργεί η θεατρική της φυσιογνωμία. Τι έχουμε; Στην κάπως πιο ελεύθερη και διασκεδαστική Montmartre, φέρ' ειπείν, συναντάμε συγκεντρωμένα τα καμπαρέ και τις ανάλαφρες επιθεωρήσεις (music halls). Στο εμπορικό κέντρο έχουμε την Όπερα και τα μεγάλα θέατρα, ενώ γύρω από το Pantheon συναντάμε τα κάπως πιο απαιτητικά θεάματα, το Οθέον, τα μικρά πειραματικά σχήματα και την αντίστοιχη πελατεία τους. Ακόμη:

Παρόμοια, ιδεολογικά, αισθητικά και οικονομικά φορτισμένη, κατάσταση επικρατεί και στη Νέα Υόρκη, όπου το Broadway, στο εμπορικό κέντρο της πόλης, εδώ και εννέα τουλάχιστον συναπτές δεκαετίες φιλοξενεί και φιλοδωρεί τα μεγάλα θεάματα και τις ακριβές (και εύπεπτες) παραγωγές, και εν γένει επιβάλλει το λόγο του στους κατά καιρούς ενοίκους του. Είναι χωρίς αμφιβολία μια σπάνια περίπτωση έντεχνης και ομοιόμορφης «τρομοκρατίας». Ουδείς είναι σε θέση να του επιβάλλει οτιδήποτε, να το «μιλήσει» δηλαδή. Από τη στιγμή που αποφασίσει ο οιοσδήποτε να το «κατοικήσει» δεν μπορεί παρά να «εν-γραφεί» και να «μιληθεί» απ' αυτό και τη φιλοσοφία των πελατών του. Η ιστορία έχει αποδείξει ότι το Broadway είναι αρκετά ανθεκτικό στις πιέσεις. Και εφόσον συνεχίσουν να ισχύουν τα δημογραφικά/γεωγραφικά δεδομένα της Νέας Υόρκης, θα συνεχίσει και αυτό ακάθεκτο το ρόλο του. Το Off Broadway, στις παρυφές του εμπορικού κέντρου, που άρχισε να λειτουργεί τα τέλη της δεκαετίας του 1950 (στην ουσία με τα έργα του Edward Albee), κάτι σαν μια πρώτη, λιγότερο επώδυνη, εναλλακτική λύση στο Broadway —θα έλεγα κάτι όπως η Montmartre σε σχέση με το εμπορικό θέατρο του Παρισιού—, παρά τα πολλά όνειρα και τις υποσχέσεις (που ομολογουμένως κάποια ευόδωσαν) δεν άργησε να μπει κι αυτό στο παιχνίδι της οικονομικής επιβίωσης, ξεχνώντας τα πρώτα και πλούσια «μανιφέστα» του. Η γεωγραφία του Μανχάταν δεν του άφησε και πολλά περιθώρια ελιγμών και επιλογών. Πριν καλά καλά αντιληφθεί προς τα πού ήθελε (ή μπορούσε) να πάει, βρέθηκε να αναπνέει τον αέρα και να λειτουργεί στους ρυθμούς του Broadway. Σήμερα το Off Broadway ζει με την ελπίδα πως κάποιες από τις επιτυχίες του θα βρουν το δρόμο προς τα μεγάλα «φώτα του Broadway». Και αυτό σίγουρα δεν είναι

ευχάριστο, αφού από «αντίπαλος» πέρασε στην αντίπερα όχθη, αυτή του συγκάτοικου (μόνο που σ' αυτό ανήκει το ισόγειο, μια και το ρετιρέ είναι ήδη περιουσιακό στοιχείο του Broadway). Όσο για το γεωγραφικά κάπως πιο απόμακρο και λιγότερο ομοιόμορφο Off Off Broadway, είναι μια τρίτη και ίσως πιο δυναμική απάντηση στο εμπορικό θέατρο με τα μικρά και πειραματικά του σχήματα, αυτό όμως δεν το απελευθερώνει τελείως από τα ανασταλτικά δεδομένα της γεωγραφικής περιοχής που υπάρχει και αναπτύσσεται. Σίγουρα τα λειτουργικά του έξοδα είναι σαφώς λιγότερα απ' ό,τι στο Broadway, ωστόσο αυτό δεν του λύνει τα χέρια, γιατί έχει να ανταγωνισθεί μια υπερπλήρη θεατρική αγορά, πράγμα που δημιουργεί λογίων λογίων προβλήματα (ρεπερτορίου και πελατείας): σε ποιους απευθύνεται, με τι έργα, τι εισιτήριο. Τέλος, δεν πρέπει να αγνοούμε και τα πολλά και αξιολογικά περιφερειακά και πανεπιστημιακά θέατρα που, εδώ και τρεις περίπου δεκαετίες, αγωνίζονται να προβληθούν προς τα έξω ως η ουσιαστικότερη απάντηση στα αδιέξοδα και το συγκεντρωτισμό του νεοϋορκέζικου θεάτρου (και ό,τι αυτή η επιλογή συνεπάγεται: σε επίπεδο ρεπερτορίου και πάλι, τιμής εισιτηρίου, πειραματισμού, κριτικής κάλυψης κλπ.). Και έχω την εντύπωση πως, αυτή τη στιγμή, ό,τι συναρπαστικότερο παράγεται στο χώρο του αμερικανικού θεάτρου έχει την αφετηρία του στον εκτός Νέας Υόρκης χώρο. Με τις διάφορες, έστω πενιχρές, επιχορηγήσεις τα θέατρα αυτά κατορθώνουν να επιβιώσουν και μάλιστα δοκιμάζοντας και δοκιμαζόμενα με έργα ποιότητας και όχι κατ' ανάγκη εμπορικά.

Ακόμη και η εν γένει άναρχη και ά-λογη Αθήνα έχει να παρουσιάσει ένα υποτυπώδες θεατρικό σχεδιάγραμμα με ορισμένες ρευστές πλην όμως ευδιάκριτες ενότητες. Η Λεωφόρος Αλεξάνδρας, για παράδειγμα, είναι από χρόνια τώρα δοσμένη, κατά ένα μεγάλο ποσοστό, στη θερινή διασκέδαση, το ανάλαφρο θέαμα, την κωμωδία και την επιθεώρηση. Σπάνια θα δούμε εδώ πειραματική δουλειά ή μη-εμπορικούς συγγραφείς ή θιάσους. Χωρίς να είναι το Broadway, τα έξοδα παραγωγής είναι τόσο μεγάλα που ο πειραματισμός (είτε στο ρεπερτόριο είτε στην ίδια την παραγωγή) για τον επιχειρηματία/επενδυτή/χορηγό είναι πολυτέλεια, στην καλύτερη περίπτωση. Εδώ το παιγνίδι πρέπει να διεκπεραιωθεί με τα «σίγουρα ατού» που είναι ο γνωστός σκηνοθέτης, ο γνωστός σταρ, το γνωστό (ή εύπεπτο) έργο. Η ανοίξια αναζήτηση είναι από επικίνδυνη έως και απαγορευτική. Παρόμοια απογοητευτική εικόνα παρουσιάζει περίπου και το καθαυτό εμπορικό κέντρο (Σταδίου και γύρω δρό-

μοι), που φιλοξενεί ως επί το πλείστον τα μεγάλα εμπορικά ονόματα όπως το θέατρο της Αλίκης Βουγιουκλάκη, το θέατρο της Ντενίση και των εκάστοτε διαττόντων αστέρων, ως επίσης και επιθεωρήσεις κατά το πρότυπο της Λ. Αλεξάνδρας και άλλα θεάματα ευρείας λαϊκής κατανάλωσης. Λίγο παρακάτω (Αγίου Κωνσταντίνου) είναι και το ογκώδες Εθνικό Θέατρο το οποίο, όπως όλα σχεδόν ανά τον κόσμο εθνικά θέατρα, έτσι και αυτό βρίσκεται στην καρδιά του αστικού σχεδίου, σε μια από τις πλέον πολυπληθείς, ιστορικά φορτισμένες και εδώ και πολλά χρόνια εγκληματικά υποβαθμισμένες περιοχές της πρωτεύουσας. Μαζί με το αστικό κέντρο το Εθνικό Θέατρο, συντροφιά με το κουρασμένο και άτολμο ρεπερτόριό του, λειτουργεί σαν ένα είδος βιτρίνας του γενικότερου μαρασμού της πρωτεύουσας, και πολύ περισσότερο της συγκριμένης περιοχής. Τέλος, και ας μη το ξεχνάμε αυτό, έχουμε και την περιφέρεια της πρωτεύουσας, με τα μικρότερα λειτουργικά έξοδα, το «άλλο» κοινό και το «άλλο» θέατρο που φιλοξενεί εδώ και κάμποσα χρόνια (τουλάχιστον είκοσι) τα μικρότερα και (γιατί όχι;) πιο ποιοτικά και κάπως ριψοκίνδυνα σχήματα (αναφέρομαι στη Στοά του Παπαγεωργίου στου Ζωγράφου, το «Θέατρο Έρευνας» του Ποταμίτη στα Ιλίσια, το «Ανοιχτό Θέατρο» του Μιχαηλίδη στου Γκύζη, το «Θέατρο Θέαμα» του Κακλέα στον «Τεχνχώρο» (παλιό παγοποιείο του Φιξ), το «Θέατρο Σημείο» πίσω από το Πάντειο Πανεπιστήμιο, για να σταθώ σε ορισμένα ενδεικτικά ονόματα), που αποτολμούν να μπουν σε κείμενα που πολύ δύσκολα θα το έκαναν τα μεγάλα εμπορικά σχήματα. Χωρίς να πάσχουν από το σύνδρομο του κέρδους και της προβολής, επιβιώνουν με τις πενιχρές επιχορηγήσεις τους σε μια Αθήνα μιας χούφτας θεατροφίλων. Και αυτό είναι κάτι. Σημαίνει πολλά για τα θεατρικά πράγματα του τόπου. Υπάρχουν ακόμη δύο-τρία άλλα θέατρα —απομονώνω το «Θέατρο Τέχνης» του Κουν (επί της Φρυνίχου) και το «Αμφιθέατρο» του Ευαγγελάτου στην καρδιά της Πλάκας, κάτω από τη σκιά του Ιερού Βράχου της Ακρόπολης— που προβάλλονται προς τα έξω ως η «ποιοτική σημαία» του εγχώριου θεάτρου, γι' αυτό και τους «επιτρέπεται» συμβολικά να κατοικούν στο ιστορικότερο (όχι όμως εμπορικότερο) κέντρο της πρωτεύουσας: στις ρίζες της ελληνικότητας.

VII. Και τώρα δύο λόγια για τον εσωτερικό χώρο και τις σημασίες του. Όπως φευγαλέα αναφέρθηκε πιο πάνω, ο χώρος που φιλοξενεί το κοινό αντανακλά παράλληλα (και πάντοτε) κάποια κοινωνικο-πολιτικά

περιγράμματα, κάποιες ταξικές διαφορές και σίγουρα αισθητικές θέσεις. Και αυτό, όπως όλα τα άλλα θεατρικά μορφήματα, δεν είναι κάτι καινούριο. Όπως είχε πει κάποτε ο Roland Barthes: «Από τη στιγμή που υπάρχει κοινωνία, κάθε χρήση μετατρέπεται σ' ένα σημείο αυτής της χρήσης».¹⁴ Διατυπωμένο πιο απλά, ένα αδιάβροχο, για παράδειγμα, που φτιάχεται για να μας προστατεύσει από τη βροχή γίνεται αυτόματα και ένα σημείο συγκεκριμένων ατμοσφαιρικών συνθηκών. Με το ίδιο το σκεπτικό λοιπόν, μπαίνοντας σ' ένα θέατρο είναι σαν να μπαίνουμε σ' ένα σημειωτικό πεδίο όπου όλα (ήδη) «φτιάχτηκαν» για να σημαίνουν κάτι. Άλλη σημασία λόγου χάρη εκπέμπουν τα υπερπολυτελή βελούδινα καθίσματα σ' ένα πολυτελές θέατρο και άλλη τα άβολα και φτωχά σε κάποιο άλλο. Άλλη αίσθηση προκαλεί, ας πούμε, ο βαρυφορτωμένος εσωτερικός χώρος της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών στη Θεσσαλονίκη ή το Εθνικό στην Αθήνα και άλλη το λιτότερο «Βασιλικό Θέατρο» ή το εντελώς «γυμνό» θέατρο της Εταιρείας «Διπλούς Έρωτες» ή, εν τέλει, ένα θέατρο 20-30 πλαστικών καθισμάτων. Διαφορετικά θα προσλάβει ο θεατρόφιλος έναν Σαίξπηρ βολεμένος σ' ένα αναπαυτικό κάθισμα και διαφορετικά εάν είναι οκλαδόν. Όλα εκπέμπουν τις σημασίες τους και όλα σημαίνουν κάποιες σκοπιμότητες και κάποια πολιτική. Το είπαμε: δεν υφίσταται το «μηδέν της γραφής». Έχουν όλα ήδη (και πάντοτε) αρθρωθεί, όπως θα έλεγε ίσως σε μια ανάλογη περίπτωση ο Baudrillard, πολύ πριν κατοικηθεί ο χώρος από την πελατεία του. Ακόμη και το δημοκρατικότερο των θεάτρων, το αρχαίο ελληνικό, είχε τη δική του λογική και σημειωτική αντίληψη σε ό,τι αφορά τον «εσωτερικό» του χώρο και την διαρρύθμισή του. Πέρα από τη γνωστή κατασκευή του καθαυτό σκηνικού χώρου και των βοηθητικών χώρων, εξ όσων γνωρίζουμε η πρώτη σειρά των καθισμάτων προοριζότανε για τους επισήμους και τους ιερείς, ενώ η κάθε αθηναϊκή φυλή είχε το δικό της αποκλειστικό χώρο. Όσο για τους ξένους, είχαν και αυτοί τους δικούς τους «υποδεέστερους» χώρους στις κερκίδες, συνήθως στα άκρα. Κάτι ανάλογο παρατηρούμε να συμβαίνει και στα ρωμαϊκά θέατρα, όπου τα πρώτα καθίσματα ανήκαν αποκλειστικά στους προνομιούχους πολίτες οι οποίοι, κατ' αυτόν τον τρόπο, είχαν τη δυνατότητα να επιδείξουν την κοινωνική τους θέση και δύναμη.

Στην Αναγέννηση το σημαντικότερο στοιχείο όσον αφορά την εσωτερική διαρρύθμιση του χώρου ήταν η συμβολική επίδραση της γωνίας πρόσληψης του έργου (CARLSON: 136). Προς τα τέλη της Αναγέννησης,

όταν, κάτω από την επίδραση του οπερατικού μοντέλου, υπερυψώνεται η σκηνή, καθιερώνεται παράλληλα και η μια οπτική γωνία, με τον Βασιλιά να κατέχει την πλέον προνομιούχο θέση, τελείως ξεχωριστά από το υπόλοιπο κοινό. Με αυτό το σημείο ως αφετηρία διευθετούνται όλοι οι άξονες συμμετρίας της σκηνηκής επιφάνειας (και όχι μόνο). Πρόκειται αναμφίβολα για μια διαφοροποίηση πάρα πολύ σημαντική αρχιτεκτονικά, και με σαφείς πολιτικο-κοινωνικές διαστάσεις/ερμηνείες. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η σκηνή του ΙΖ' αιώνα, και μέρους του ΙΗ', είχε να επιτελέσει ένα ρόλο αρκετά συμβολικό: να σημάνει, ανάμεσα σ' όλα τα άλλα, την ίδια την πόλη και τους «ελεγκτές» τής (CARLSON: 139). Ως εκ τούτου, η βασιλική θέση, για παράδειγμα, πέρα από την προνομιούχο γεωγραφία της στο εσωτερικό του θεάτρου, περιτριγυριζότανε από κολόνες με εντυπωσιακές αναπαραστάσεις Ρωμαίων αυτοκρατόρων, θεοτήτων, ενισχύοντας, κατ' αυτό τον τρόπο, την ηγεμονική φιγούρα του άρχοντα-χρήστη. Οι θεατές μέσα σε αυτή τη χωρική και διακοσμητική διάταξη δεν ήταν τίποτε άλλο πέραξ μια προέκταση της ίδιας της πόλης του βασιλιά/ηγεμόνα ο οποίος, από την κεντρική, υπερυψωμένη του θέση, επέβλεπε, ως ένας επίγειος θεός, τα πάντα και τους πάντες.¹⁵ Όσο για το ίδιο το θέαμα που τους προσέφερε ήταν, όπως προαναφέρθηκε, και αυτό ένα είδος έμμεσης ή άμεσης δοξολογίας της δύναμής του (και πολλές φορές της προσφοράς του στις τέχνες).

Φυσικά αυτός ο αυστηρός διακανονισμός των χώρων, πρέπει να αντιληφθούμε, επεκτεινόταν και πέρα από την καθαυτό αίθουσα της παράστασης. Στην ουσία αγκάλιαζε και όριζε όλα τα διαμερίσματα του θεατρικού οικοδομήματος. Για παράδειγμα οι ευγενείς δεν έμπαιναν στο θέατρο από οπουδήποτε. Είχαν τις δικές τους εισόδους και τις δικές τους προσβάσεις στα θεωρεία τους, διαφορετικές από την πρόσβαση του λαού και φυσικά του βασιλιά. Η βασική τους είσοδος ήταν συνήθως στα βόρεια του θεάτρου. Μπαίνοντας ο πρώτος χώρος που τους υποδεχότανε ήταν το πολυποίκιλτο φουαγιέ το οποίο ήταν χωρισμένο σε δύο επίπεδα: το άνω για τις γυναίκες και το κάτω για τους άντρες. Μια πόρτα οδηγούσε από το αντρικό φουαγιέ στις θέσεις/θεωρεία της αριστοκρατίας, πίσω από την πλατεία. Όσο για τον απλό κόσμο βέβαια δεν είχε φουαγιέ. Έφτανε στα καθίσματα του από μια κεντρική πόρτα, στη δυτική συνήθως πλευρά του κτιρίου. Άλλωστε δεν είχε να επιδείξει κάτι το ιδιαίτερο ή άξιο θαυμασμού. Και από τη στιγμή που το θέατρο ήταν στη βάση του χώρος επίδειξης των ισχυρών και των επώ-

νυμων οι κοινόχρηστοι χώροι του ήταν προορισμένοι για αυτούς και μόνο. Όλα αυτά θα καταργηθούν με την είσοδο του νατουραλισμού/ρεαλισμού, την καθιέρωση της ιταλικής σκηνης, των μικρών θεάτρων και φυσικά την άνοδο της μεσαιας τάξης. Τα νέα δημογραφικά δεδομένα θα γίνουν η αιτία ν' αρχίσουν να πολλαπλασιάζονται τα θέατρα με πρωτοφανείς ρυθμούς. Τα κρατούμενα της αγοράς αλλάζουν άρδην. Είναι ενδεικτικό νομίζω το γεγονός ότι το 1885 έχουμε 302 μόνιμα θέατρα στην Γερμανία, Γαλλία, Αγγλία, Αυστρο-Ουγγαρία, Ρωσία και Β. Αμερική (HAYS: 67). Αριθμός αναμφίβολα υψηλός, ιδιαίτερα εάν τον συγκρίνομε με παλαιότερες εποχές. Η νέα τάξη πραγμάτων θα φέρει στις αποσκευές της νέες συνήθειες, νέα ήθη και έθιμα και οπωσδήποτε μια νέα ιδεολογία και αντιμετώπιση του χώρου και των πολιτιστικών του μνημείων. Τα τεράστια μεγέθη της Αυλής και της αριστοκρατίας γίνονται τώρα πιο μικρά και σαφώς λιτότερα. Η (ταξική) διαρρύθμιση των θέσεων αλλάζει όσο και η φιλοσοφία του θεάματος και οτιδήποτε έχει σχέση με αυτό. Τώρα όλο και περισσότερος κόσμος έχει ευκολότερη πρόσβαση στο θέατρο και φυσικά μια θέση με σαφώς καλύτερη οπτική γωνία. Μπαίνομε πια δυναμικά στον αστερισμό του χρήματος: ανάλογη με την τιμή του εισιτηρίου είναι πλέον και η θέση. Όπως ανάλογος με τον πληθυσμό είναι περίπου και ο αριθμός των νέων θεάτρων. Παντού αρχίζει να κυριαρχεί η λογική της προσφοράς και της ζήτησης. Με τα νέα δεδομένα, η θεατρική συλλογιστική φυσιολογικά υποχρεώνεται να προσανατολισθεί αλλού, στα γούστα και τις απαιτήσεις της νεοφώτιστης πελατείας. Οι θεατρικές δομές (σίγουρα επαναστατικές για την εποχή τους) στοχεύουν πλέον όχι μόνο να φέρουν περισσότερο κόσμο στο θέατρο αλλά και να τους δημιουργήσουν, με τη βοήθεια ομοιομορφων, δημοκρατικά διαρρυθμισμένων χώρων, την αίσθηση της συλλογικότητας, του κοινού κώδικα. Σε μια εποχή δηλαδή κατά την οποία αρχίζει η αποξένωση του ατόμου, το θέατρο έξυπνα στρέφεται σε μια νέα αντίληψη της συλλογικότητας. Στενεύει μεν την οικουμενικότητα των νοημάτων του, πλην όμως προωθεί τη συλλογικότητα μέσα από την καθημερινότητα των θεμάτων του, το χαμηλό των φώτων της πλατείας, τον ρεαλισμό της σκηνης κ.ο.κ. Φτωχοί και πλούσιοι, ενωμένοι μέσα στο σκοτάδι, έχουν πλέον την ευκαιρία να ζήσουν την ίδια εμπειρία, να ονειρευτούν, να συν-τελέσουν διά της φαντασίας τους. Ο σκηνοθέτης εμφανίζεται τώρα η νέα καθοριστική δύναμη, ο μυθοπλάστης, ο γεφυροποιός και διαμεσολαβητής ανάμεσα στην ποίηση του πρώτου γράφαντος και την πραγ-

ματικότητα του σανιδιού και της πλατείας. Αυτός πια έχει στα χέρια του το μαγικό ραβδί για να ορίσει (και πώς) το αληθινό και το ψεύτικο. Είναι ο νέος συν-γραφέας στη θέση του συγγραφέα ή, εάν θέλετε, είναι ο νέος «Καρδινάλιος» που σφραγίζει με το «Εγώ» του τα πεπραγμένα και τα δημοσιοποιεί διά μέσου των σωμάτων των ηθοποιών.

Να προσθέσουμε ακόμη ότι με το μαρασμό της ιδέας του θεάτρου ως χώρου επίδειξης (προς τα τέλη του ΙΘ' αιώνα) μοιραία και φυσιολογικά θα χάσουν την αίγλη τους και τα θεωρεία. Σήμερα, όπου έχουμε θεωρεία, είναι συνήθως για διακοσμητικούς λόγους ή για να εξυπηρετούν το κοινό που περισσεύει από την πλατεία (τι ειρωνεία!). Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε και αυτό: όσο θα μεγαλώνει το θεατρόφιλο κοινό τόσο πιο πειστική θα γίνεται η ανάγκη εξασφάλισης μεγαλύτερου, χρήσιμου χώρου, πράγμα που κάποια στιγμή θα αναγκάσει τους ανθρώπους του θεάτρου (και δη τους χρηματοδότες του) να αφαιρέσουν όλα τα ιδιωτικά θεωρεία και οτιδήποτε κατασπαταλά την εσωτερική επιφάνεια του θεάτρου, για να μεγαλώσει έτσι ο κοινόχρηστος χώρος και, κατ' επέκταση, οι δυνατότητες μεγαλύτερων εισπράξεων. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι το *par excellence* αστικό Broadway, όπου δεν υπάρχουν καν χώροι αναμονής, μπαρ, καπνιστήριο, φουαγιέ κλπ. Όλα καταλαμβάνονται από τον άξονα σκηνή/πλατεία. Είμαστε δηλαδή στον αντίποδα των οπερατικών χώρων. Το θέατρο δεν έχει πλέον καμία σχέση με την επίδειξη. Στα διαλείμματα ο κόσμος βγαίνει συνήθως στο πεζοδρόμιο για να καπνίσει και να ξεμουδιάσει. Η τέλεια σύζευξη θεάτρου/ζωής σε μια εποχή όπου βασιλεύει το κέρδος και ο ατομικισμός είναι αναμφίβολα γεγονός αξιοσημείωτο που χρήζει ειδικής μελέτης. Και τέλος:

VIII. Ο εσωτερικός διάκοσμος ήταν ανέκαθεν ένα πολύ σοβαρό μορφήμα σημασιών. Μ' εξαίρεση το αρχαίο ελληνικό θέατρο όπου, τόσο η αισθητική αντίληψη των ανθρώπων που το υπηρετούσαν όσο και η ίδια η μορφοδομή του δεν επέτρεπαν να αναπτυχθεί η τέχνη της εσωτερικής διακόσμησης, το ρωμαϊκό με τον καταστόλιστη σκηνογραφία του, αλλά πολύ περισσότερο το αναγεννησιακό και το μπαρόκ θέατρο ήταν βαριά και προσεκτικά διακοσμημένα δεδομένου ότι αυτό ταίριαζε, πάνω απ' όλα, και στην ίδια τη συμβολική και πολιτιστική τους, όπως είπαμε, λειτουργία (ως σημεία επίδειξης δύναμης και πλούτου). Στόχος του εντυπωσιακού τους διάκοσμου ήταν να υπογραμμίσουν το μεγαλείο των χρηματοδοτών τους, τα επιτεύγματά τους και το ρόλο τους στα καθ'

ημέραν δρώμενα. Η βασική πηγή των συμβόλων τους ήταν συνήθως η αρχαία Ελλάδα και κατά δεύτερο λόγο η Ρώμη. Εάν δούμε συνολικά και από μία απόσταση τα θέατρα του ΙΖ' και ΙΗ' αιώνα, θα διαπιστώσουμε ότι απ' όλους τους εσωτερικούς χώρους ο χώρος που προσφερότανε για πυκνότερο διάκοσμο ήταν αυτός της οροφής και, κατά δεύτερο λόγο, ο χώρος γύρω από το βασιλικό θεωρείο. Εκεί βρίσκονταν συγκεντρωμένα τα περισσότερα εμβλήματα δύναμης και δόξας. Γενικά μπορούμε να πούμε ότι, ανεξάρτητα από τη χώρα όπου βρισκόντουσαν τα θέατρα, οι χώροι που φιλοξενούσαν τους ευγενείς ήταν σαφώς πιο κραυγαλέοι στη διακόσμησή τους απ' ό,τι οι υπόλοιποι. Στην Όπερα του Παρισιού, λόγου χάρη, βλέπομε ότι ο βαθμός τονισμού του ντεκόρ γίνεται ολοένα και φτωχότερος/λιτότερος όπως ανεβαίνομε προς τα άνω διαζώματα. Μεταβάλλεται δηλαδή ο τρόπος σύνταξης της εσωτερικής εικόνας του θεάτρου, όπως μεταβάλλεται συνακόλουθα και ο ρόλος που καλείται να υποδυθεί ο αντίστοιχος χρήστης του. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρεί κανείς σε όλες σχεδόν τις όπερες της Ευρώπης.

Ο «εξανθρωπισμός» του διάκοσμου ουσιαστικά αρχίζει με τη ρομαντική περίοδο, η οποία θα στρέψει το ενδιαφέρον των θεατρανθρώπων και θεατροφίλων σε θέματα πιο εθνικά, με κάποιες σκόρπιες ιστορικές και μυθολογικές αναφορές, χωρίς ωστόσο να αποποιηθεί ολοκληρωτικά τις παλαιότερες πρακτικές. Ειδικά στα αμερικανικά θέατρα του ΙΘ' αιώνα θα συναντήσομε, πέρα από τα ευρωπαϊκά δάνεια, αναπαραστάσεις από την ιστορία της Αμερικής και δη τον Εμφύλιο.

ΙΧ. Ο Κ' αιώνας τελικά θα αποδειχθεί, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την εσωτερική δομή του θεάτρου και το διάκοσμό του, όχι μόνον ο δημοκρατικότερος αλλά και ο κατ' εξοχήν αιώνας της λιτότητας, του «ανθρωποκεντρισμού» και της απόλυτης εκμετάλλευσης των τεχνολογικών δυνατοτήτων της εποχής. Βέβαια, πολλά έχουν ειπωθεί (και θα ειπωθούν) για το θέμα αυτό. Αυτό που είναι βέβαιο όμως είναι ότι: παρά τη βραχύβια επικράτηση κάποιου στιλ (βλ. τους ατελείωτους «-ισμούς» που κατά καιρούς εμφανίσθηκαν), ο Κ' αιώνας είναι ακριβώς αυτό που περιγράφει και ο μεταμοντερνισμός: η απόλυτη σύγχυση των στιλ. Κάτι σαν ένα *pastiche*. Η ταχύτητα των αλλαγών είναι τόσο εξοντωτική, που κανένα στιλ δεν έχει τη δυνατότητα να διατηρήσει την πρωτοκαθεδρία του περισσότερο από λίγα χρόνια, με αποτέλεσμα να υπάρχει μια συνεχής σύγκλιση ετερογενών κωδικών που διαρκώς αλληλοδυναμιτίζονται

αλλά και αλληλοκαλύπτονται. Ο μύθος του «αντί» και των δυναστικών αντιπαραθέσεων αμφισβητείται όλο και πιο έντονα από τη νέα (άπιαστη) πραγματικότητα. Η αίσθηση που αποκομίζει κάποιος απ' αυτά που διαδραματίζονται γύρω του είναι η συνεχής ρευστότητα, η υποχώρηση του ενός και μοναδικού σημείου αναφοράς. Όπως θα έλεγε σε μια ανάλογη περίπτωση και ο Ιρλανδός ποιητής Yeats: «The center cannot hold». Όντως. Η κίνηση είναι πια αναπόφευκτα φυγόκεντρη. Άλλωστε πόσο ξεκάθαρη μπορεί να είναι σήμερα η διαχωριστική λωρίδα ανάμεσα στο κέντρο και την περιφέρεια; Πόσο πολύ διαφέρει το Κολωνάκι ή το Σύνταγμα από τα Ιλίσια ή την Αγία Παρασκευή; Και κατ' επέκταση: Ποιος χώρος άραγε είναι καταλληλότερος να φιλοξενήσει το ανάλαφρο θέαμα, ποιος το σοβαρό, τη στιγμή που καμιά γεωγραφική θέση δεν είναι πλέον ομοιογενής, ιδεολογικά, ιστορικά και αισθητικά; Και δεν είναι μόνο αυτό. Ας αναρωτηθούμε από την αρχή λοιπόν: τι είναι αλήθεια «ανάλαφρο» και τι «σοβαρό» θέαμα; Ποιος θα χαράξει τα όρια και τις δυνατότητες της «υψηλής» και της «λαϊκής» τέχνης; Με όλα αυτά τα δεδομένα, πώς θα χαρτογραφηθούν αλήθεια οι νέες γεωγραφικές και λειτουργικές θέσεις και πώς τελικά θα αντιδράσει το θέατρο σε όλα αυτά που διαδραματίζονται εντός και πέραξ αυτού; Σίγουρα ο χρόνος θα δείξει, και μάλιστα πολύ σύντομα.¹⁶

Καταλήγοντας, θέλω να τονίσω ότι οι καιροί απαιτούν όπως το θέατρο διερωτηθεί, πιο συστηματικά και προβληματισμένα, για την επικαιρότητα αλλά και για το ανεπίκαιρο του λόγου και της πράξης του, και σίγουρα της γεωγραφίας του. Μπροστά στα νέα καταλυτικά δεδομένα, μπροστά στην επέλαση των media, και των ταχύτατων (μετ)αλλαγών, πρέπει να διερευνηθούν με την ανάλογη ταχύτητα οι νέοι χώροι και οι σχέσεις ταυτότητας και διαφοράς που αυτοί δημιουργούν. Τώρα που αμφισβητούνται τα σύνορα, οι τάξεις, οι διαπροσωπικές σχέσεις, τα συμπεράσματα του ουμανισμού, πρέπει και το θέατρο να επανεξετάσει, όσο γίνεται πιο συγκροτημένα, τη σχέση του με την κοινότητα και τη νέα τάξη πραγμάτων.¹⁷ Διαφορετικά δε θα εκ-κεντρωθεί απλώς αλλά, το χειρότερο, θα εκτοπισθεί, πράγμα που σημαίνει ότι δε θα είναι σε θέση πια να λειτουργήσει ως πολιτιστικό παράδειγμα και θα περιορισθεί σ' ένα είδος μουσειακού μορίου, κατάλληλο για τις έρευνες περιέργων μεταπτυχιακών φοιτητών.

Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς

1. Ας μην ξεχνάμε ότι στο χώρο της θεατρικής πρακτικής βρισκόμαστε προ των πυλών της ηγεμονίας του σκηνοθέτη. Η απόλυτη κυριαρχία του κειμένου αμφισβητείται ολοένα και εντονότερα. Τα ανήσυχα χρόνια του πρώιμου καπιταλισμού, πέρα από τις νέες παραγωγικές σχέσεις, κομίζουν (και πολύ φυσιολογικά) στις αποσκευές τους μία άλλη προβληματική σε ό,τι αφορά τη θεατρική τέχνη και την κοινωνική τους σημασία. Οι νέοι θεατράνθρωποι, αρχής γενομένης με τους πρώτους ρεαλιστές (Lugne-Poe, Antoine, Brahmms) και λίγο αργότερα με τους Craig, Appia, Meyerhold, Evreinov, Vakhtankov, Reinhardt, στην προσπάθειά τους να επαναπροσδιορίσουν τις δύσκολες σχέσεις κειμένου/παράστασης/θεατή, αρχίζουν να πειραματίζονται με λογίων λογίων χωρικές και αισθητικές καινοτομίες, με γνώμονα πάντοτε τα νέα κρατούμενα του αστικού χώρου (τεχνολογικά, γεωπολιτικά, κοινωνικά κ.ο.κ.). Βλ. ενδεικτικά κείμενα-μανιφέστα πρωτεργατών αυτών των διεργασιών όπως: A. APPIA, *Die Musik und die Inszenierung*, 1985· G. CRAIG, *On the Art of the Theatre*, 1905· A. SYMONS, «A New Art of the Stage», 1899, και «Ideas of Wagner», 1905· YEATS, «People's Theatre» 1922.

2. Για το θέμα αυτό υπάρχει μία τεράστια βιβλιογραφία από την οποία απομονώνω κάποια ελάχιστα λήμματα: Elizabeth BURNS, *Theatricality* (London: Longman, 1972)· Una CHAUDHURI, «The Spectator in Drama / Drama in the Spectator», *Modern Drama* 27.2 (1984): 281-98· Frank COPPITIERS, «Performance and Reception», *Poetics Today* 2.3 (1982): 35-48· Josette FERAL, «Performance and Theatricality: The Subject Demystified», μτφρ.

Terese Lyons, *Modern Drama* 25.1 (1982): 170-81· Paul GARVIN, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (Washington: Georgetown University Press, 1964)· Michael ISSACHAROFF και R.F. JONES [επιμ.], *Performing Texts* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988)· C.D. THROSBY και G.A. WITHERS, *The Economics of the Performing Arts* (London: Edward Arnold, 1979).

3. Βλ. επί του προκειμένου το πολύ ενδιαφέρον και βιβλιογραφικά ενημερωμένο βιβλίο του Marvin CARLSON, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture* (Ithaca: Cornell UP, 1989). Πλούσια βιβλιογραφία εμπεριέχουν και οι κάπως παλαιότερες μελέτες των: Keir ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London: Methuen, 1980), και Michael HAYS, *The Public and Performance: Essays in the History of French and German Theatre 1871-1900* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981). Ακόμη: Richard SCHECHNER. «Towards a Poetics of Performance», στο *Essays on Performance Theory 1970-1976* (New York: Drama Book Specialists, 1977): 108-139. Στην Ελλάδα ακόμη δεν έχει αρχίσει να προβληματίζει σε βάθος το θέμα, παρόλο που κάτι τέτοιο θα βοηθούσε πολύ την καλύτερη κατανόηση τόσο της σύγχρονης όσο και της παλαιότερης θεατρικής γραμματείας. Οι σκόρπιες εργασίες που εμφανίζονται αραιά και πού δυστυχώς δε βοηθούν την ανάπτυξη ενός εποικοδομητικού διαλόγου. Από τα ελάχιστα πράγματα που κυκλοφορούν και περιέπεσαν στην αντίληψή μου ξεχωρίζει, νομίζω, η συντομογραφία του Πέτρου ΜΑΡΤΙΝΙΔΗ, «Περιοδικές και Δομικές Συνάφειες στην Ιστορία των Θεατρικών Χώρων». *Αρχαιολογία* 12 (1984):

25-34. Να προσθέσω διευκρινιστικά ότι η εμμονή μου στην αναγκαιότητα και χρησιμότητα της μελέτης του ειδικού αυτού θεατρικού σημείου δεν είναι τυχαία. Μάλλον πηγάζει από το γεγονός ότι αντιλαμβάνομαι τον ίδιο το θεατρικό χώρο σαν ένα από τα πλέον σταθερά και (γιατί όχι;) έγκυρα και φορτισμένα πολιτιστικά αντικείμενα/σημεία στην ιστορία του δυτικού κόσμου/πολιτισμού. Δεν είναι μάλιστα υπερβολή να ισχυριστούμε ότι ο θεατρικός χώρος (με την έννοια που επί τροχάδην προσδιορίσαμε πιο πάνω) είναι ένα είδος άλμπουμ, κάτι σαν αρχαιοθήκη όπου βρίσκεται καταχωρημένη, κατά τρόπο αδιάφυστο, η όλη πορεία του είδους μέσα στην ιστορία. Αλήθεια, εάν εξαιρέσουμε το ναό, ποιο άλλο πολιτιστικό στοιχείο αντανακλά τόσο εύστοχα και αποκαλυπτικά τις πολιτικο-κοινωνικές και αισθητικές αλλαγές του ευρύτερου χώρου, ιδιαίτερα του αστικού;

4. Βλ. Roland BARTHES, *Elements of Semiology*, μτφρ. Annette Lavers και Colin Smith (New York 1968) ως επίσης, πάλι του ΙΔΙΟΥ, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, μτφρ. Richard Howard (New York 1979).

5. «De l'urbain a l'urbain», *Cahiers Internationaux de sociologie* 52-53 (Ιαν.-Ιούνιος 1972), 108-109.

6. Ή, για να μεταφερθούμε και σε κάτι οικείο, η ανέγερση του ξενοδοχείου Χίλτον στην Αθήνα που απετέλεσε το σημαντικότερο και, εάν δεν απατώμαι, το ογκωδέστερο κτίσμα τα τέλη της δεκαετίας του 1960.

7. Και, για να μεταφέρουμε τη συζήτηση πάλι στα καθ' ημάς, ο Πύργος της Θεσσαλονίκης θα ήταν εδώ ένα καλό σημείο αναφοράς, όπως και το κτίριο Μακεδονικών Σπουδών, και βέβαια ο Πύργος των Αθηνών, στη γωνία όπου συναντώ-

νται οι πλέον πολυσύχναστοι εμπορικοί δρόμοι της πρωτεύουσας: Λ. Βασιλίσσης Σοφίας, Λ. Αλεξάνδρας, Λ. Κηφισίας και Μεσογείων.

8. Κάτι που αδυνατούσαν να πράξουν στην αρχαία Ελλάδα, για παράδειγμα, όπου ελλείπει τεχνολογικών μέσων υποχρεωτικά έπρεπε να αναζητήσουν άλλες λύσεις πιο πρακτικές και άρρηκτα δεμένες με τη μορφοδομή του φυσικού τοπίου — χωρίς φυσικά να αγνοούμε και την τεράστια σημασία του θρησκευτικού παράγοντα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Richard Schechner, το αρχαίο ελληνικό θέατρο είχε «κοινωνιομετρικό σχέδιο». «Είναι ανοικτό», σημειώνει ο Αμερικανός θεατρολόγος, «πέρα και γύρω απ' αυτό η πόλη είναι ορατή κατά τη διάρκεια των παραστάσεων [...]. Η πόλη είναι αυτή που οριοθετείται γεωγραφικά και ιδεολογικά» (όπ., σ. 115).

9. Να πούμε ακόμη (και αυτό είναι σημαντικό γιατί σχετίζεται με την τάξη των θεατρικών πεπραγμένων) ότι, με τους Ρωμαίους, βλέπομε για πρώτη φορά να υποχωρεί η πρωτοκαθεδρία του συγγραφέα και της ποιητής του απέναντι στις πρωτοβουλίες του κατασκευαστή και της δικής του «υλικής μετα-ποίησης». Τα τεχνολογικά δεδομένα αλλάζουν άρδην, και μαζί με αυτά τα θεατρικά (πολύ φυσιολογικά άλλωστε). Η όψις, που με τόσο σκεπτικισμό είχε αντιμετωπίσει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, επιβάλλεται τώρα σε μία κοινωνία «τηλεοπτική», μία κοινωνία άλλων παραγωγικών και αισθητικών συνθηκών. Ο σκηνογράφος γίνεται μια «παρουσία» στη νέα τάξη πραγμάτων, ενώ ταυτόχρονα το ημικυκλικό σχήμα του κατασκευαστή με την αξονική προοπτική του φιλοξενεί ένα κατά κανόνα ιλουζιονιστικό θέαμα που σιγά σιγά κλείνεται στον εαυτό του, διαχωρίζοντας το

δημόσιο αίσθημα από τις γκροτέσκο, πολλές φορές βίαιες, σκηνικές καταστάσεις. Η πρότερη ουμανιστική οικουμενικότητα απειλείται για πρώτη φορά από την εισβολή των πρώτων ρεαλιστικών (κατασκευαστικών και θεματολογικών) ψηγγμάτων σε μια από τις πλέον ακραίες εκφάνσεις τους. Ο θεατής (μετα)μορφώνεται σε «ηδονοβλεψία».

10. Βλ. Lewis MUMFORD, *The City in History* (New York 1961): 277, 291. Μολονότι αυτή η εντυπωσιακή θεατροποίηση του αστικού χώρου δεν έμελλε να έχει την ίδια συνέχεια, και σίγουρα όχι την ίδια ένταση, δεν είναι λίγα εκείνα τα στοιχεία που θα διατηρήσουν τη δημοτικότητά τους για πολλά χρόνια. Οι ρομαντικοί, για παράδειγμα, χωρίς να ασπάζονται τις ιδεολογικές τοποθετήσεις των μεσαιωνικών θα επιστρέψουν στον ευρύτερο αστικό χώρο με πρόθεση να ενισχύσουν το τοπικό χρώμα των καλλιτεχνικών πονημάτων τους αφενός και αφετέρου να προβάλουν τη σκηνική αληθοφάνειά τους. Να υποσημειωθεί εδώ ότι ήταν τέτοιο το πάθος τους για τη φωτογραφική αλήθεια των δρώμενων τους που δε θα διστάσουν να ανεβάσουν επί σκηνής ακόμη και πραγματικά φίδια, ζώα διάφορα, μαϊμούδες, σκυλιά ακόμη και άλογα (όπως συνέβη σε παράσταση του *Μαφβέθ*), εφόσον κάτι τέτοιο υποσχότανε εντονότερο ρεαλισμό. Η επιδίωξη του ρεαλιστικού αποτελέσματος προεκτεινότανε προς όλες τις κατευθύνσεις. Γι' αυτό και δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι η ρομαντική κωμωδία του Shakespeare *Όπως σας αρέσει* ανέβηκε με φόντο το δάσος του Coombe το 1884-85, και μάλιστα με μεγάλη επιτυχία. Και φυσικά δεν είναι μόνο οι ρομαντικοί που έδειξαν τέτοιο ζήλο για το «αληθινό». Λίγο αργότερα κορυφαίες προσωπικότητες του θεάτρου του Κ' αιώ-

να θα αναζητήσουν και αυτοί με τη σειρά τους λύσεις μέσα από τη χωρική αντίληψη της μεσαιωνικής δραματουργίας. Ο Reinhardt λ.χ. θα ανεβάσει τον *Everyman* του Hofmannsthal στην πλατεία του καθεδρικού ναού του Salzburg, χρησιμοποιώντας τους γύρω δρόμους και τις εκκλησίες σαν βοηθητικούς χώρους του κεντρικού θεάματος. Στόχος του από την αρχή ήταν η συλλογικότητα. Για το μεγάλο αυτό σκηνοθέτη το θέατρο είχε την έννοια του λαϊκού χώρου, του χώρου συν-τέλεσης και συν-παραγωγής. Με αυτό το σκεπτικό θα ανεβάσει το 1930 σε πραγματικό δάσος το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύκτας* και λίγο αργότερα τον *Έμπορο της Βενετίας* (σε βενετσιάνικη πλατεία, την Campo San Trovaso). Ανάλογες προσπάθειες αναβίωσης των χωρικών τεχντροπιών του Μεσαίωνα παρατηρούμε και στη Ρωσία λίγο μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση. Η ιδέα της ισότητας, της συλλογικότητας και της λαϊκής συμμετοχής θα οδηγήσει πολλούς εγχώριους θεατρανθρώπους πιο κοντά στο λαϊκό θέατρο, το θέατρο του μεγάλου θεάματος και του μεγάλου καστ. Η γνωστότερη προσπάθεια προς την κατεύθυνση αυτή είναι του Nikolai Evreinov με θέμα τη μάχη για την κατάληψη του Χειμερινού Παλατιού του Τσάρου (1920). Την εποχή μας ο αστικός χώρος, ως δύναμι θεατρικός, θα βρει τους πλέον ένθερμους οπαδούς του μέσα στη «Γενιά του 1960», τότε που οι νέοι της εποχής, απογοητευμένοι από την καθιερωμένη θεατρική πρακτική του εντυπωσιασμού και της χλιδής, θα μεταφέρουν την τέχνη τους στους δρόμους, τα πάρκα, τους σιδηροδρομικούς σταθμούς, τα αεροδρόμια. Σε μια εποχή αυστηρής ατομικότητας οι καλλιτέχνες αυτοί θα επιχειρήσουν να επαναδραστηριοποιήσουν κάποια σκόρπια στοιχεία από το συλλογικό πνεύμα άλλων

εποχών, ένα πνεύμα που λίγο αργότερα, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1970, θα αμφισβητηθεί εκ νέου, αυτή τη φορά από τους μεταμοντερνιστές, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εγκαταλείπεται ολοσχερώς. Σίγουρα απομυθοποιείται η «θεραπευτική» του ιδιότητα. Συνεχίζει όμως να θέλγει και τώρα πολλούς και σημαντικούς θεατρανθρώπους, οι οποίοι εξακολουθούν να αναζητούν την «αυθεντική» δραματική εμπειρία, δοκιμάζοντας τις αναγνώσεις τους στον ίδιο το χώρο (ή σε απομίμησή του), εκεί όπου ζωντάνεψε η πρώτη γραφή. Έτσι, σήμερα ο θεατής έχει τη δυνατότητα να δει μια σαιξπηρική παράσταση σε θέατρα στην Αμερική τα οποία είναι πιστές απομιμήσεις του Globe. Όπως μπορεί να δει *commedia dell'arte* στην Κοπεγχάγη, στο μόνιμο θέατρο Trivoli Gardens, κατασκευασμένο ειδικά για τέτοιου είδους δοκιμές. Και, φυσικά, μπορεί να δει αρχαία τραγωδία στις δεκάδες αρχαία θέατρα (και τις απομιμήσεις τους) ανά τον κόσμο. Συνολικά μπορούμε να πούμε ότι αυτή η στροφή στις «αφετηρίες» είναι αφενός παράγωγο της αναβίωσης του ιστορισμού του ΙΘ' αιώνα (που ανακάλυψε πληθώρα ιστορικών θεατρικών χώρων) και αφετέρου αποτέλεσμα των σύγχρονων αναζητήσεων γύρω από τη δυναμική της παράστασης σε χώρους άλλων προδιαγραφών και δυνατοτήτων.

11. Στέκομαι σ' ένα πολύ ενδεικτικό παράδειγμα: το θέατρο του Καρδινάλιου Richelieu το οποίο χτίστηκε το 1635 για ένα και μοναδικό σκοπό: να καθρεφτίζει τη δόξα του κατόχου του. Άλλωστε γι' αυτό ο Καρδινάλιος ξόδευε τεράστια ποσά για τη συντήρηση και προβολή του. Όπως είπε κάποτε ο Sebastiano SERLIO: «όσο πιο πολύ κοστίζουν αυτά τα πράγματα, τόσο πιο πολύ εκτιμούνται γιατί είναι πράγματα που είναι εις θέσιν να πρά-

ξουν υψηλά ιστάμενα πρόσωπα, πρόσωπα που εχθρεύονται τη φτήνια» — *The Second Book of Architecture*, μτφρ. Allardyce Nicoll, στο *Renaissance Stage*, επιμ. Barnard HEWITT (Coral Gables, Fla., 1958), 173. Και πράγματι: μέσα σε αυτό το θέατρο το κοινό παραδεχότανε τη δύναμη του Καρδινάλιου. Το ενδιαφέρον είναι ότι το θέατρο δεν είχε πρόσβαση από τον δρόμο. Δηλαδή, ενώ αποσκοπούσε στη διαφήμιση του Καρδινάλιου, ήταν απαγορευτικό για το λαό. Δεν είχε κάποιο εξωτερικό στοιχείο που να προδίδει τη λειτουργία του ή την πολιτιστική του φυσιογνωμία. Ο διακεκριμένος επισκέπτης έπρεπε να περάσει πρώτα από την αυλή, μετά από το κύριο μέρος του παλατιού και τέλος από τη μεγάλη σκάλα στο θέατρο, όπου θα διασκέδαζε με ένα έργο που άμεσα ή έμμεσα θα είχε και κάποια σχέση με το πορτραίτο του οικοδεσπότη. Και ο Καρδινάλιος δεν ήταν ο μόνος. Άλλο ένα χαρακτηριστικό στοιχείο του όλου πνεύματος που κυριαρχούσε στην Ευρώπη των χρόνων αυτών είναι και το γεγονός ότι ο Ρώσος αυτοκράτορας μπορούσε ακόμη και να αγοράσει τους ηθοποιούς, αρχιτέκτονες, συνθέτες, και σκηνοθέτες για το θέατρό του (και όχι απλώς να τους προσλάβει για ένα αριθμό παραστάσεων, όπως γινότανε στη Γαλλία). Για μια πιο εμπειροστατωμένη μελέτη βλ. Timothy MURRAY, «Richelieu's Theatre: The Mirror of a Prince», *Renaissance Drama* 8 (1977): 280-286.

12. Να προσθέσω ότι το βασικό αρχιτεκτονικό πρότυπο του Άγγλου μηχανικού ήταν οι αρχαίοι ελληνικοί ναοί. Όσο για τη διακόσμηση των εσωτερικών χώρων η αρχαιότητα και πάλι ήταν κατά κύριο λόγο η πηγή έμπνευσης του Smirke. Βλ. CARLSON 80-81.

13. Baron G.E. HAUSSMANN, *Memoires*,

3 (Paris: Victor-Havard, 1893). Βλ. επίσης HAYS' και CARLSON' 85-87.

14. BARTHES, *Elements...* ό.π.: 11.

15. Το πλέον σημαντικό θέατρο αυτής της άποψης και κατασκευής είναι και πάλι το θέατρο του Richelieu. Η θέση του Καρδινάλιου ήταν ακριβώς στο κέντρο, προσφέροντάς του έτσι την τέλεια γωνία πρόσληψης. Δηλαδή, εάν ο θεατής ήθελε πραγματικά να δει το τέλειο, τότε έπρεπε να το δει μέσα από τα μάτια του Καρδινάλιου, ήγουν να φαντασθεί τον εαυτό του στη θέση του. Τα μάτια του Richelieu ήταν το ενδιαμέσο ανάμεσα στο θεατή και το θέαμα. Αυτά μόνο έβλεπαν τον κόσμο «σωστά». Ήταν κάτι σαν ένα είδος «αρχής», «αυθεντίας», κάτι όπως το «ίχνος της γραφής» για το οποίο μας μιλά ο θεωρητικός DERRIDA στο έργο του *Περί Γραμματολογίας*.

16. Αυτό το έχουν αντιληφθεί ορισμένοι πειραματιστές θεατράνθρωποι, όπως ο Armand GATTI λόγου χάρη, ο οποίος δηλώνει χαρακτηριστικά: «για να δημιουργή-

σομε θέατρο πρέπει να το εγκαταλείψουμε. Και έτσι, το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνουμε είναι να βρούμε άλλο χώρο, όπου το θέατρο θα μπορεί να εκφρασθεί» — «On Time, Place and the Theatrical Event», μτφρ. Nancy Oakes, *Modern Drama* 25.1 (1982): 71. Μιλά δηλαδή για γεωγραφική και αισθητική εκκέντρωση. Ο Gatti ανήκει στην ομάδα των δημιουργών εκείνων που αντιστέκονται ακόμη, που πειραματίζονται διαρκώς, αναζητώντας νέες κατευθύνσεις στις σχέσεις πλατείας/σκηνής, που μετακινούνται συνεχώς σε «άλλους» χώρους, σε γκέτο, σε περιοχές μειονοτήτων, εθνοτήτων, που ανοίγουν τις πόρτες τους και σε μη-δυτικά πρότυπα, που προβληματίζονται με την ανθρωπολογία του θεάτρου, τον τελετουργικό του χαρακτήρα.

17. Για περισσότερα γύρω από το μεταμοντερνισμό και τα ποικίλα αδιέξοδά του βλ. E. Ann KAPLAN [επιμ.], *Postmodernism and Its Discontents: Theories and Practices* (London: Verso, 1988).

S u m m a r y

Savas PATSALIDIS, *Theatre Space as a Cultural Paradigm*

Is there any relationship between the study of theatre's architecture, its geographical location or its interior decoration and our better understanding of theatre as an art form? The purpose of this paper is to examine the various significations of the space where a performance is realized and then proceed to show how the semiotics of space can finally influence the relationship between text and performance, performance and spectator and theatre and the city itself. It is my contention that the history of theatre is not written irrespective of the environment that surrounds it. To have a better understanding of its development one should also have to look beyond the text itself in order to locate the various (extra)theatrical forces that have, one way or another, determined its historical course and its reception.