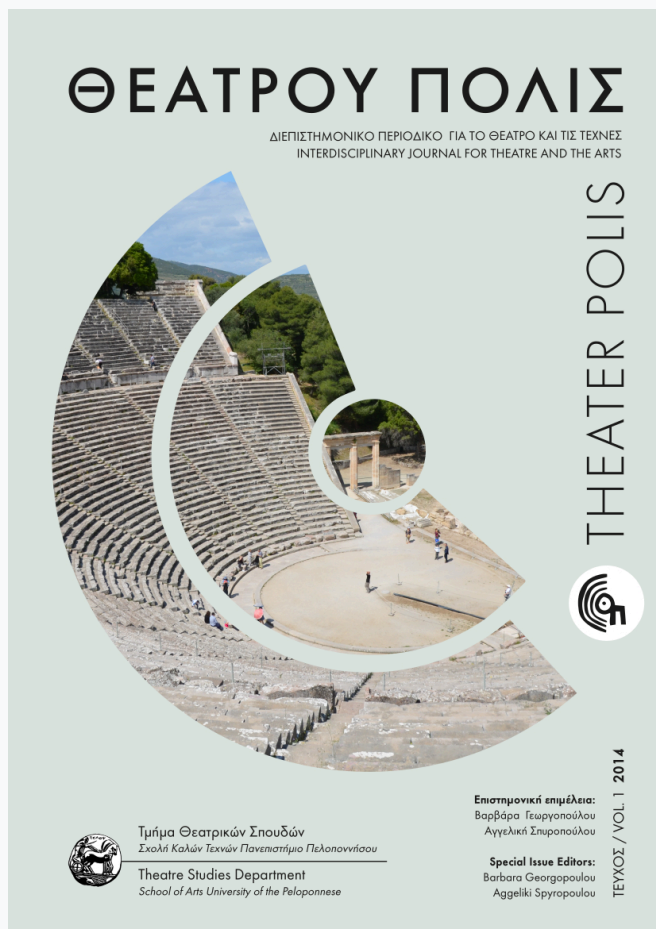


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 1 (2014) ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ



Το θέατρο και ο νέος θεατής μετά τον μεταμοντερνισμό

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ Σ. (2023). Το θέατρο και ο νέος θεατής μετά τον μεταμοντερνισμό. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 28–45. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/article/view/34561>

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ*Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης***Το θέατρο και ο νέος θεατής μετά τον μεταμοντερνισμό**

Ο μεταμοντερνισμός είναι νεκρός; Κι αν ναι, υπάρχει αντικαταστάτης; Η βασική θέση του άρθρου λέει πως κανένας «-ισμός» δεν πεθαίνει, υπό την έννοια της ολοκληρωτικής εξαφάνισης. Απλώς κάποιος άλλος συνεχίζει αντλώντας από τις κατακτήσεις του προηγούμενου. Στην περίπτωσή μας, η ηγεμονία της διαδικτυακής κουλτούρας της παγκοσμιοποίησης έχει επιβάλει ένα συγκεκριμένο τύπο γνώσης, εξουσίας και δημοκρατίας που σταδιακά (και μοιραία), αλλάζει όχι μόνο τον τρόπο που γράφει κανείς για το θέατρο ή «πουλά» το θέατρο, αλλά και τον τρόπο που κοιτά κάποιος το θέατρο και συμμετέχει. Το θέατρο, για να επιβιώσει, υιοθετεί ολοένα και πιο συχνά τακτικές και θέσεις που αντανακλούν τη φόρμα και το περιεχόμενο των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Για την τεκμηρίωση της παραπάνω θέσης, το άρθρο αντλεί τα παραδείγματά του από το εμπορικό θέατρο (όπως αυτό εκπροσωπείται από το West End και το Broadway) αλλά και από το εναλλακτικό (π.χ., το θέατρο της επινόησης, το θέατρο-ντοκουμέντο, το διαδραστικό θέατρο).

Λέξεις κλειδιά: μεταμοντερνισμός, ίντερνετ, παρουσία, συμμετοχή, εμπορευματοποίηση

Πριν από τριάντα περίπου χρόνια, με αφορμή το αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*¹ στο γερμανόφωνο θέατρο, είχα δημοσιεύσει ένα κείμενο με θέμα το μεταμοντέρνο θέατρο, έχοντας ως σημείο αναφοράς το έργο του Peter Handke. Αν δεν κάνω λάθος πρέπει να ήταν ένα από τα πρώτα κείμενα στην ελληνική θεατρική βιβλιογραφία που σχολίαζε τη θεωρία του μεταμοντερνισμού. Λίγα χρόνια αργότερα, με την ιδιότητα του λέκτορα στο ΑΠΘ, θυμάμαι τις πρώτες απόπειρές μου να διδάξω στους φοιτητές μου κάποια βασικά στοιχεία από τη θεωρία αυτή. Μολονότι η γενικότερη φυσιογνωμία των θέσεων της δεν ήταν και ό,τι πιο εύκολο για παιδιά που είχαν γνωρίσει τη (δραματική) λογοτεχνία μέσα από πιο

¹ Βλ. περιοδικό *Διαβάζω*, τχ. 70, 1983.

κλασικές φιλολογικές προσεγγίσεις, οι αντιδράσεις τους έδειχναν μια καθ' όλα θετική διάθεση. Μάλιστα, όσο περνούσε ο καιρός και όσο η τεχνολογία έμπαινε πιο πολύ στη ζωή τους, μεταμοντέρνες αναγνώσεις δραματικών έργων, όπως το *Βρίζοντας το κοινό*, *Ο Ρόζενκραντς και ο Γκίλντενστερν* είναι νεκροί, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, καθώς και απόψεις για τον θάνατο του συγγραφέα, το τέλος της ιστορίας, το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων, όχι μόνο δεν ξένιζαν πλέον αλλά θεωρούνταν σχεδόν αυτονόητες.

Έκτοτε θα κυλήσει μπόλικο νερό στο αυλάκι. Πολλά πράγματα θα αλλάξουν, άλλα προς το χειρότερο και άλλα (πολύ λίγα) προς το καλύτερο. Οι τότε φοιτητές μου, τώρα κοντά στα πενήντα οι πιο παλιοί, θα δώσουν τη θέση τους σε μια άλλη γενιά, με μια άλλη αντίληψη των πραγμάτων. Οι σημερινοί εικοσάρηδες που έχω στις τάξεις μου δεν είναι όπως οι κατά φαντασία ή κατ' επιλογή μεταμοντέρνοι γονείς τους. Δεν φαίνεται να έχουν την ίδια πίστη στις ελπιδοφόρες εξαγγελίες του μεταμοντερνισμού περί κατάλυσης της αντιπαραθετικής λογικής της μοντερνικότητας μέσα από τοποθετήσεις του τύπου είτε/είτε. Η κρίση στην Ελλάδα, για παράδειγμα, τούς έδειξε ότι η Ενωμένη Ευρώπη κάθε άλλο παρά ενωμένη είναι. Ακόμη και η κουβέντα που γίνεται περί διαφορετικότητας, κατά βάση γίνεται σε συνάρτηση με τη θρησκεία, την εθνική ταυτότητα, την τοπικότητα κλπ. (βλ. την ιταλική Λίγκα του Βορρά, το γαλλικό Εθνικό Μέτωπο, την ελληνική Χρυσή Αυγή, μεταξύ άλλων πρόσφατων φαινομένων). Δηλαδή, η διαφορετικότητα, που τόσο πονοκεφάλιασε τους πρώτους μεταμοντέρνους κύκλους διανοουμένων και καλλιτεχνών, δείχνει να επιστρέφει δριμύτερη στο γνωστό δίπολο, «εμείς και αυτοί». Στους κόλπους της Ενωμένης Ευρώπης η διαίρεση βορρά και νότου είναι ένα τρανταχτό παράδειγμα ελέγχου της μεταμοντέρνας θεώρησης (ή ευχής) περί άρσης των αναντιστοιχιών. Από τη μια οι φράκτες αποκλεισμού του άλλου και από την άλλη η ρητορική περί κατάλυσης των διαχωριστικών λωρίδων. Από τη μια η ρητορική περί ομογενοποίησης και από την άλλη η πεισματική προβολή του «Εγώ» ως η νέα πηγή Αποκάλυψης και ατομικής σωτηρίας.

Ως απάντηση στο τέλος των μεγάλων αφηγήσεων (βλ. Μαρξισμός, κομμουνισμός, σοσιαλισμός, φεμινισμός κλπ.), ο «μετά-μεταμοντερνισμός»² (ο συνοδοιπόρος της παγκοσμιοποίησης) περίπου συμβουλεύει τον άνθρωπο να αγνοήσει τα πάντα και να τραβήξει τον δρόμο προς τη δική του Ιθάκη μόνος του. Η νέα τάξη πραγμάτων, που έχει

² Για την ώρα, δεν υπάρχουν αρκετές μελέτες που να αναλύουν την τάση αυτή. Μια καλή αφετηρία, έστω και σύντομη, είναι η *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, στην ηλεκτρονική σελίδα <http://en.wikipedia.org/wiki/Post-postmodernism>.

καθιερωθεί εδώ και λίγα χρόνια, όχι μόνο δεν ακυρώνει αλλά περίπου προβιβάζει σε υπαρξιακό αξίωμα το σλόγκαν *Mind your own business*, αποδεχόμενη έτσι την ανικανότητα του ατόμου να επηρεάσει πολιτικές αποφάσεις και δη να ανατρέψει τη νέα (οικονομική) υπεραφήγηση που ήρθε να αντικαταστήσει τις παλιές. Οι (μεταμοντέρνες) κατακτήσεις και κυρίως εξαγγελίες και ουτοπίες της γενιάς του '60 είναι μια μακρινή ανάμνηση. Κι αυτό δεν φαίνεται πουθενά αλλού πιο έντονα από τον χώρο του φεμινισμού, του κινήματος εκείνου που εν πολλοίς όρισε και τη φυσιογνωμία της πρώτης φάσης του μεταμοντέρνου, γι' αυτό στέκομαι για ένα σύντομο σχόλιο.

Μετα-μεταμοντέρνος φεμινισμός

Μια διερευνητική ματιά στη νέα γενιά των εργαζόμενων γυναικών θα δείξει ότι ελάχιστα μοιάζει με τη γενιά εκείνων των γυναικών που αγωνίστηκαν για ίσες ευκαιρίες, δικαιώματα, σεβασμό κλπ. Είναι προφανές πως έχουν αποκοπεί από την ιστορική συνέχεια του κινήματός τους. Η εικόνα που προβάλλεται επίμονα είναι εκείνη του επιτυχημένου ατόμου, σύμφωνα με τη Rosi Braidotti.³ Οι σημερινές γυναίκες θεωρούν την οικονομική καταξίωσή τους ως το πλέον ενδεικτικό στοιχείο της επιτυχίας τους και ως γυναίκες. Πράγμα που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι, η όποια κοινωνική αποτυχία οφείλεται στην έλλειψη χρημάτων και μόνον και όχι σε έμφυλες ή κοινωνικές ανισότητες.

Η μεταμοντέρνα γυναίκα των πολλών οραμάτων και της συλλογικής δράσης, έχει μετεξελιχτεί σε μια μετα-μεταμοντέρνα ύπαρξη που δοξολογεί την παγκόσμια αξία του χρήματος ως την κινητήρια δύναμη για την πρόοδό της. Το αίσθημα αλληλεγγύης, που ήταν το κύριο χαρακτηριστικό των πρώτων φεμινιστριών, προφανώς έχει θαμπώσει και στη θέση του κατοικοεδρεύει τώρα ένας «μετα-μεταφεμινιστικός φιλελευθερισμός», όπως τον αποκαλεί η Braidotti,⁴ ή, αν προτιμάτε, ένας εθνοκεντρικός νεοδαρβινισμός, που κόπτεται μεν για την παγκοσμιοποίηση, όμως πάντα με όρους που αφορούν το Εγώ και την υλική του ευμάρεια.

Οι γυναίκες, και αναφέρομαι κυρίως στις λευκές δυτικές, έχοντας κατακτήσει πολλά και σημαντικά, θεωρούν ότι ο βασικός σκοπός επετεύχθη και έτσι δεν χρειάζεται να ασχοληθούν με τα προβλήματα άλλων γυναικών. Μάλιστα, υπάρχει μια γενική τάση από τις ερευνήτριες

³ Rosi Braidotti, «A Critical Cartography of Feminist Post-Postmodernism», *Australian Feminist Studies*, 20.47 (2005), 171.

⁴ Στο ίδιο, 179-80.

να παρακάμπτεται τελείως το ιδεολογικό και πολιτικό προφίλ των υπό εξέταση γυναικών, ώστε να αναδειχτεί, χωρίς μουτζούρες, η σπουδαιότητά τους μέσα στο ιστορικό γίγνεσθαι. Έτσι βλέπουμε το εξής παράδοξο: προσωπικότητες όπως η Margaret Thatcher, ανεξάρτητα από τις πολιτικές (και όχι ιδιαίτερα αγαπητές) της θέσεις, να απομονώνεται και να σχολιάζεται όχι μόνο ως εξέχουσα προσωπικότητα αλλά και ως πρότυπο επιτυχημένης γυναίκας. Το ίδιο και η ακροδεξιών πεποιθήσεων Evita Peron, και η ακόμη πιο ύποπτων πεποιθήσεων κινηματογραφίστρια Leni Riefenstal, την οποία οι σύγχρονες φεμινίστριες επιμένουν να επιβάλουν ως παράδειγμα χειραφετημένης γυναίκας, παρακάμπτοντας ή αποσιωπώντας τις διασυνδέσεις της με το ναζιστικό καθεστώς.

Αυτή η τάση ανακάλυψης-προβολής (συχνά εκβιαστική) της «εξέχουσας προσωπικότητας», όχι μόνο οδηγεί στην αποκατάσταση του ονόματος ατόμων αμφιλεγόμενης αξίας, αλλά και σε μια τάση απομάκρυνσης του ατόμου από το συλλογικό σώμα και κατά συνέπεια την ενίσχυση της τρωτότητάς του.⁵

Η νέα πραγματικότητα μετά τον μεταμοντερνισμό

Εκείνο που υπογραμμίζεται μέσα από την παραπάνω αναφορά στον φεμινισμό έχει να κάνει με το βασικό πρόβλημα του μεταμοντερνισμού, το οποίο δεν είναι άλλο από την αδυναμία του να εντοπίσει ή, έστω, να προβλέψει και, εν συνεχεία, να διαχειριστεί με συνέπεια, τις δομικές αδικίες που βρίσκονταν μέσα στην ίδια την φιλοσοφία (και πρακτική) της παγκοσμιοποίησης. Παρασυρόμενος εν μέρει από έναν εγγενή ρομαντισμό, βιάστηκε ίσως να δει το φαινόμενο της διασποράς ανθρώπων, ταυτοτήτων και ιδεών, ως το ελιξήριο στις διπολικότητες και αποκλειστικότητες του μοντερνισμού, αποκλείοντας ή παραβλέποντας το ενδεχόμενο ανασύνταξης της αποκλειστικής σκέψης και πράξης σε ένα άλλο επίπεδο, εξίσου, εάν όχι, πιο επικίνδυνο και απόλυτο.

Από την άλλη, η αριστερά (νέα και παλαιότερη), η μεγάλη χαμένη των εξελίξεων, φαίνεται πως δεν έχει, ακόμη και σήμερα, κατανοήσει τη μη διαλεκτική, σχεδόν σχιζοφρενική, φυσιογνωμία του ύστερου καπιταλισμού και τεχνοπολιτισμού. Δεν έχει αντιληφθεί τις σχέσεις που διαμορφώνονται ανάμεσα στις κοινωνίες και τους γεωγραφικούς τους τόπους, τις νέες μορφές υποκειμενικότητας που φέρνει στο προσκήνιο η καταιγίδα της παγκόσμιας κινητικότητας και τεχνολογίας, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να αρθρώσει ένα λόγο πειστικό και επιστημονικά τεκμηριωμένο.

⁵ Στο ίδιο, 172-73.

Οι σημερινοί νέοι, όπως οι νέοι κάθε εποχής, σαφώς (και ευτυχώς) διαφέρουν από τους παλαιότερους. Όπως οι πιο παλιοί, έτσι και αυτοί καλούνται να διαχειριστούν τις υποσχέσεις αλλά και τα προβλήματα της εποχής τους, προβλήματα που ζητούν αναθεωρήσεις και επαναχαράξεις δρομολογίων, καινούρια επικοινωνιακά και φιλοσοφικά μοντέλα. Η ισχυρή θέση της τεχνολογίας προφανώς έχει αλλάξει τις σχέσεις που έχουν τόσο με τον εαυτό τους όσο και με τον χώρο και τον χρόνο τους. Η έννοια της «παρουσίας» έχει και αυτή αλλάξει. Εάν δεχτούμε ότι ο μεταμοντερνισμός είναι η θεωρία εκείνη που από την αρχή είχε εστιάσει μέρος της συζήτησης επάνω στην ήττα του ατόμου από την υψηλή τεχνολογία, οι σημερινοί νέοι αισθάνονται ότι, μέσω της τεχνολογίας, αποκτούν δύναμη, καθορίζουν πράγματα και καταστάσεις. Θεωρούν ότι η παρουσία και συμβολή τους είναι αναγκαίες προϋποθέσεις για να πάρει σάρκα και οστά το πολιτιστικό προϊόν. Νιώθουν δυνατοί κάνοντας κλικ, «σερφάροντας» ή «γκουγκλάροντας». Θεωρούν τους εαυτούς τους ελεύθερους, ανεξάρτητους, δημιουργικούς. Σε αντίθεση με τους μεταμοντέρνους γονείς τους, που αμφισβητούσαν την πραγματικότητα και τις επικαλύψεις της, οι σημερινοί εικοσάρηδες πιστεύουν ότι αυτό που κάνει το «Εγώ» τους είναι η πραγματικότητα.⁶ Με άλλα λόγια, η τεχνολογία τους ενθαρρύνει να δουν τον εαυτό τους σαν ένα κεντρικό πρόσωπο σε μια αφήγηση που πηγαίνει πέρα από την τεχνολογία ως εργαλείο επικοινωνίας.

Η (αν)ελευθερία της γραφής

Στην τηλεόραση, για παράδειγμα, τα «κείμενα» πολλών προγραμμάτων δεν θα υπήρχαν χωρίς τη συνδρομή του δέκτη, μια συνδρομή που δεν είναι συμπτωματική, αλλά μέρος της κειμενικότητας του θεάματος --σε αντίθεση πάντα- με το τυπωμένο έργο το οποίο, είτε το διαβάσει κάποιος είτε όχι, υπάρχει. Από τη στιγμή που το ολοκληρώσει ο συγγραφέας και το εκδώσει ο εκδότης, ανήκει στα περιουσιακά στοιχεία του πολιτισμού. Το μόνο που αφήνεται στην κρίση του δέκτη είναι το νόημά του. Σε μια εκπομπή, όμως, όπως ο *Μεγάλος αδερφός* [*Big Brother*], το τηλεφώνημα του θεατή δίνει υπόσταση στο τηλεοπτικό κείμενο. Χωρίς αυτόν, δεν υπάρχει.⁷ Σε μια παράλληλη τροχιά, εξίσου διαδραστική, είναι και άλλα

⁶ Alan Kirby, «The Death of Postmodernism and Beyond», *Philosophy Now* 58 (2006). Από την ιστοσελίδα: <http://www.philosophynow.org> (επίσκεψη 15 Ιουνίου 2013).

⁷ Για περισσότερα βλ. Kirby, ό.π. Επίσης, βλ. Amy Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970*, McFarland, Λονδίνο, 2006 και Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, U of Michigan P, Αν Αρμπορ, 1992.

γνωστά τηλεοπτικά προγράμματα που έχουν τον θεατή τοποθετημένο ακριβώς στο μέσον της δράσης/αφήγησης, όπως το *Total Request Live* (1998), του καναλιού MTV, για παράδειγμα.

Είναι προφανές πως η τηλεόραση όχι μόνο προτιμά τα *reality shows*, αλλά και τα κανάλια για αγορές ή εκείνα που με διάφορες ερωτήσεις και κουίζ εμπλέκουν τον θεατή, ζητώντας να δώσει την απάντησή του τηλεφωνικά, ώστε να κερδίσει κάποιο χρηματικό ποσό (και, εννοείται, να κερδίσουν και οι εταιρείες τηλεφωνίας από την κλήση του). Όλες αυτές είναι επιλογές μάρκετινγκ, που δημιουργούν την (ψευδ)αίσθηση της συμμετοχικής δημοκρατίας, ότι τάχα όλοι έχουμε λόγο και ίσα δικαιώματα. Και τα παραδείγματα δεν σταματούν στην τηλεόραση. Η επικοινωνιακή λογική και διαδραστική δυναμική της τεχνολογίας σιγά-σιγά επιβάλλεται παντού. Στο σινεμά, λ.χ., η τελική σύνθεση των εικόνων είναι αποτέλεσμα επεξεργασίας υπολογιστών. Και το δείχνουν. Ενώ παλιά ο στόχος των ειδικών εφέ ήταν να κάνουν το απίθανο να μοιάζει πιθανό, τώρα στόχος είναι να κάνουν το απίθανο να μοιάζει απόλυτα κατασκευασμένο. Το σινεμά, προλαβαίνοντας το θέατρο, δίνει όλο και περισσότερο χώρο ώστε ο υπολογιστής να μπει και να λειτουργήσει ως δημιουργός των εικόνων του και ως ρυθμιστής της ποιότητας των σχέσεων με τον δέκτη.

Πέραν ανταγωνισμού, βέβαια, είναι αυτή τη στιγμή το ίντερνετ, όπου το άτομο, με το ποντίκι ανά χείρας, κινείται ανάμεσα σε πολιτιστικά κείμενα και κόσμους ολόκληρους, πυροδοτώντας δράσεις και καταστάσεις που θεωρεί «δικές του». Πρόκειται για μια μορφή εμπλοκής πολύ πιο έντονης από την αντίστοιχη που προσφέρει ένα βιβλίο ή μια παράσταση, διότι δημιουργεί στο άτομο την εντύπωση (ή την ψευδαίσθηση, όπως ισχυριστήκαμε), ότι έχει παράλληλα τον έλεγχο επάνω στο πολιτιστικό προϊόν που τον απασχολεί. Οι διαδικτυακές σελίδες τού επιτρέπουν να γίνει αυτός ο συγγραφέας στη θέση του Συγγραφέα, όπως εύστοχα το επισημαίνει ο Kirby.⁸ Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η περίπτωση του Jonathan Lebed, του δεκαπεντάχρονου που κατηγορήθηκε το 2001 για διαδικτυακή απάτη, ότι δηλαδή αγόρασε και πούλησε μετοχές χρησιμοποιώντας πολλά ψεύτικα ονόματα. Περιέπεσε στην αντίληψη των αρχών όταν καθιερώθηκε ως διαδικτυακή περσόνα που έκανε αγοραπωλησίες και τις προωθούσε παράλληλα στην ιστοσελίδα του (*stock-dogs.com*), όπου πρότεινε υποσχόμενες μετοχές. Η δραστηριότητα αυτή του απέφερε 800.000 δολάρια.

⁸ Kirby, ό.π.

Με άλλα λόγια, ο νεαρός αυτός μπόρεσε, μέσα από την τεχνολογία και τις δυνατότητες διάδρασης, να ανακαλύψει και να επιβάλει έναν «άλλο» εαυτό. Το ίντερνετ του δίδαξε πόσο θαμπή, και εν πολλοίς διαχειρίσιμη, είναι η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην πρόσληψη και την πραγματικότητα. Οι άνθρωποι που τον παρακολουθούσαν live τον αντιμετώπιζαν ως εκείνο που πραγματικά ήταν: ένας δεκαπεντάχρονος. Εκείνοι που τον ήξεραν αποκλειστικά και μόνο διαβάζοντας τις σκέψεις του στο διαδίκτυο, τον αντιμετώπιζαν ως έναν πολύ σοβαρό χρηματιστή. Όπως μας πληροφορεί η Jensen, στην οποία οφείλω και την παραπομπή στο παράδειγμα αυτό,⁹ ο Τζόναθαν άρχισε να ασχολείται, όπως όλοι, με το διαδίκτυο πρώτα ως παθητικός δέκτης. Σταδιακά η εμπλοκή του έγινε πιο συστηματική. Συγκέντρωνε πληροφορίες από την τηλεόραση και τα καινούρια προγράμματα, παρακολουθούσε συζητήσεις σε ιστοσελίδες με ειδήσεις γύρω από τις επιχειρήσεις και παρατηρούσε τα πρόσωπα που εμφανίζονταν στο διαδίκτυο στις αγοραπωλησίες μετοχών. Στο τέλος, χρησιμοποίησε το ίντερνετ για να προβάλει την performance του μυθιστορηματικού εαυτού του. Από δέκτης, δηλαδή, έγινε performer, και ό,τι άρχισε ως πρόσληψη σταδιακά εξελίχθηκε σε θεατρική επιτέλεση [*performance*] μέσα από τη διαδραστική επαφή του με την τεχνολογία.

Συμπέρασμα: τόσο η μορφή όσο και το περιεχόμενο του μέσου δημιουργούν χώρο για να παρουσιάσει κάποιος την όποια επιτέλεσή του. Και είναι προφανές πως, όσο περνά ο καιρός, η τεχνολογία θα εξελίσσεται σε μια νέα μήτρα της Αποκάλυψης, στο μέσον εκείνο που θα προσφέρει απλόχερα στο μοναχικό άτομο τη δυνατότητα να διαπραγματεύεται όχι μόνο το ποιο προσωπείο θα φορέσει αλλά και σε ποιον χώρο θα κινηθεί, αλλοιώνοντας, διευρύνοντας ή στρεβλώνοντας πράγματα και καταστάσεις κατά το δοκούν. Σε αυτές τις διαδικασίες οι μετέχοντες βλέπουν τα ίδια τα σώματά τους και την εικονική τους προέκταση ως sites ερμηνείας ή καινούριας ανακάλυψης. Το μέσον γίνεται μια προέκταση του σώματος σε καθημερινή βάση. Όταν, για παράδειγμα, ψωνίζουμε διαδικτυακά ή όταν αλληλογραφούμε στα πέρατα τα γης, η τεχνολογία προεκτείνει το υλικό σώμα σε εναλλακτικούς χώρους και χρόνους, μεταμορφώνοντάς το από ύλη σε εικόνα.

⁹ Amy Petersen Jensen, *Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970*, McFarland, Λονδίνο, 2006, σ. 168, 169.

Περί πραγματικού και Πραγματικού

Σιγά - σιγά βλέπουμε να αλλάζουν άρδην οι σχέσεις των παντός τύπου θεαμάτων με τον δέκτη-θεατή-καταναλωτή. Η επιβολή της λογικής της τεχνολογίας έχει ακυρώσει ή τείνει να ακυρώσει όλες τις παγιωμένες σχέσεις των σημείων. Εκείνο που φαίνεται να μετρά πλέον για τους παροικούντες τον κόσμο της τεχνολογίας είναι ο πολυάσχολος, και πέραν συγκεκριμένης ηλικίας, «μετα-μεταμοντέρνος» δέκτης-καταναλωτής, ο διαρκώς καλωδιωμένος και απομονωμένος. Η τηλεόραση, όπως δείξαμε πιο πάνω, δεν το κρύβει ότι τον έχει ανάγκη, αφού τρέφεται απ' αυτόν. Τον θέλει συν-τελεστή. Και το παράγωγο της συνεργασίας τους είναι κάποιο «κείμενο» που το χαρακτηρίζει η απόλυτη παροδικότητα και αστάθεια, ένα κείμενο που δεν επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο, γιατί αλλάζουν κάθε λίγο και λιγάκι οι «συγγραφείς τηλεφωνητές». Είναι ένα κείμενο χωρίς παρελθόν και μέλλον, ένα κείμενο που δεν αντέχει ούτε στην κριτική ούτε στον χρόνο. Έχει, όμως, ένα πλεονέκτημα: κάνει τον θεατή να νιώσει, όπως αναφέρεται και πιο πάνω, ότι μέρος του θεάματος του ανήκει.

Βέβαια, για να μην υπάρξουν παρερμηνείες, να πούμε εδώ ότι τόσο η τηλεόραση όσο και το θέατρο πάντα χρησιμοποιούσαν τον θεατή στη διαδικασία παραγωγής του νοήματος των κειμένων τους. Το έκαναν, όμως, ως επιλογή και κατά περίπτωση και όχι ως ανάγκη. Να θυμίσω, τις διαδραστικές παραστάσεις των ντανταϊστών, της αμερικανικής *Ζωντανής Εφημερίδας*, των φουτουριστών, του Πισκάτορ [Erwin Piscator], του Μπρεχτ [Bertolt Brecht] και, πολύ αργότερα, των Living Theatre, The Open Theatre, Performance Group, Εουτζένιο Μπάρμπα [Eugenio Barba], Αουγκούστο Μποάλ [Augusto Boal] κλπ., όπου ο θεατής ήταν διαρκώς στο επίκεντρο της δράσης, με στόχο την πολιτικοποίηση της διαδικασίας της πρόσληψης και της ερμηνείας. Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι σήμερα πολλά θεάματα στήνονται έχοντας τη συμμετοχή του δέκτη ήδη προγραμματισμένη μέσα στη δομή τους, κάτι που, για ορισμένους μελετητές, είναι ευεργετικό, υπό την έννοια ότι ένας θεατής πλήρως ενταγμένος στη δραματική/θεατρική αφήγηση, είναι σε θέση να επιφέρει αλλαγές, ακόμη και να «ανατρέψει την αναπαράσταση», όπως επισημαίνει η Jill Dolan, και να καταλήξει σε συμπεράσματα που δεν του υποδεικνύει το αρχικό κείμενο.¹⁰ Οι θιασώτες της παραπάνω άποψης

¹⁰ Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, UMI Research Press, Av Άρμπορ, 1988, σ. 119. Για περισσότερα γύρω από τις σχέσεις αυτές βλ. επίσης, Dennis Kennedy, *The Spectator and the Spectacle*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη, 2009, Jerome Rothenburg, «New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance», στο Michael Benamou και Charles Caramello (επιμ.), *Performance in*

αντιμετωπίζουν την εξέλιξη αυτή ως μια μορφή εκδημοκρατισμού της κουλτούρας, υπό την έννοια ότι όλοι μπορούμε να γίνουμε συγγραφείς, ακόμη και «επικίνδυνοι». Άλλοι μιλούν για την αναγέννηση του «ολιστικού υποκειμένου», τη «χαρραυγή της εποχής της ειλικρίνειας», κατά την οποία απλά και αναγνωρίσιμα πράγματα αποκτούν ειδικό βάρος όταν παρουσιάζονται με ειλικρίνεια. Άλλοι πάλι, όπως η Jensen, τα αντιμετωπίζουν ως κάτι αναπόφευκτο και όχι κατ' ανάγκη κακό.¹¹

Πάντως, εάν ζούσε ο μεταμοντέρνος Άντυ Γουόρχολ [Andy Warhol], σίγουρα θα επικροτούσε τις πιο πρόσφατες εξελίξεις, μιας και βρίσκονται πολύ κοντά σε αυτό που είχε πει, υπεραμυνόμενος των pop επιλογών του, ότι δηλαδή το να κάνεις λεφτά είναι σίγουρα τέχνη, όπως και το να δουλεύεις είναι τέχνη, αλλά μια καλή επιχείρηση είναι η καλύτερη τέχνη, κάτι που έχει πια γίνει και *modus operandi* και *modus vivendi* για τους μεταμοντέρνους καιρούς μας. Όλα μεταφράζονται σε χρήμα. Είναι η εποχή στην οποία επιστρέφει μια διαφορετική μορφή ντετερμινισμού, όπου επιβιώνει ο μοναχικός αγωνιστής (ή μυθοπλάστης), το άτομο που είναι διαρκώς έτοιμο να φορέσει ένα καινούριο προσωπίο και να πρωταγωνιστήσει σε ένα δικό του κείμενο, υπακούοντας στα κελεύσματα της θεολογίας της οικονομίας των αγορών. Ο «νομάδας» των Ντελέζ [Gilles Deleuze] και Γκαταρί [Felix Guattari] σε νέες περιπέτειες.

Για να μην είμαστε αφοριστικοί σε ό,τι αφορά το παρόν, να σημειώσουμε ότι και οι παλαιότερες γενιές έχουν να επιδείξουν άθλια και εφήμερα κείμενα. Εκείνο που τα διαφοροποιεί, ωστόσο, από τη σημερινή κατάσταση είναι το γεγονός ότι ήταν, κατά κανόνα στο περιθώριο του πολιτισμού, ενώ τώρα κατοικοεδρεύουν στο κέντρο. Και ο λόγος αυτής της μετατόπισης προφανής: έχουν αλλάξει τα συστατικά και οι μέθοδοι του παιχνιδιού της ισχύος, της επικοινωνίας και της προβολής. Η τεχνολογία αφομοιώνει σταθερά τον δέκτη-θεατή στην αφηγηματική δομή του μιντιακού της κειμένου και, παράλληλα, εντέχνως και υπούλως, τον ενθαρρύνει να τοποθετήσει τον εαυτό του μέσα στις δικές του δομές, που όμως είναι μόνο ψευδαισθησιακά «δικές του», γιατί πολύ πριν του δοθούν, κάποιοι μερίμνησαν να τις ελέγξουν.

Διατυπωμένο κάπως αλλιώς: η παγκοσμιοποίηση μιλά για υποκειμενικότητες και διαφορετικότητες, αλλά κατά βάση τις

Postmodern Culture, Coda Press, Μάντισον, 1977, σ. 11-18 και Vivian Sobchack, «The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic Presence» στο Robert Stam και Toby Miller (επιμ.), *Film and Theory*, Blackwell Publishers, Μάλντεν, Μασσαχουσέτη, 2000.

¹¹ Βλ. Raoul Eshelman, «Performatism, or the End of Postmodernism», *Anthropoetics* 6. 2 (2000) και Jensen, ό.π., σ. 167-68.

χρησιμοποιεί για να αποκομίσει κέρδη. Ο προχωρημένος καπιταλισμός της παγκοσμιοποίησης είναι μια μηχανή-πολλαπλασιαστής αποεδαφοποιημένων ατομικών διαφορών που πακετάρονται και προωθούνται στην αγορά με την ετικέτα του νέου, του υβριδικού, του δημοκρατικού και του πολυπολιτισμικού. Αυτή η λογική πυροδοτεί μια σχεδόν βαμπυρική κατανάλωση του «άλλου». Από τη διεθνή κουζίνα μέχρι την παγκόσμια μουσική, η κατανάλωση διαφορετικότητας και ατομικοτήτων είναι μια μόνιμη πολιτιστική πρακτική. Κυριολεκτικά «τρώμε» την παγκόσμια οικονομία με τη βοήθεια της νέας οργανικής βιομηχανίας τροφίμων, τη «φοράμε» μέσα από τις προτάσεις των οίκων μόδας, την «ακούμε», τη «λουζόμαστε», την παρακολουθούμε σε καθημερινή βάση κλπ. Ως έχουν τα πράγματα, είναι προφανές πως όλα τα καταβροχθίζει η παγκόσμια και παμφάγος μηχανή αναπαραγωγής.

Τι κάνει το εμπορικό θέατρο της νέας αγοράς;

Σίγουρα δεν είναι εύκολα τα πράγματα για το θέατρο, τουλάχιστον για τα πιο μικρά και εναλλακτικά σχήματα, γιατί τα μεγάλα θεάματα ήταν, ούτως ή άλλως, πάντα δεμένα στο άρμα της οικονομίας. Απλώς, τώρα θα έλεγα πως με την είσοδο στο θέατρο της λογικής της νέας (μεταμοντέρνας) οικονομίας, αλλάζουν ριζικά τα πάντα και, κυρίως, αλλάζει η νοοτροπία και οι μεθοδεύσεις των επενδυτών. Πάρτε, για παράδειγμα, τα μεγάλα θεατρικά κέντρα του Broadway και του West End. Τίποτα δεν μοιάζει με το θέατρο που οραματίστηκαν οι νέοι του *Hair* και του *Jesus Christ Superstar*. Αφετηρία της αλλαγής πλεύσης η δεκαετία του 1970 και το μιούζικαλ *A Chorus Line* (1975). Συνεχιστές το *Cats* (1982), το *Le Miserables* (1985) και το *Phantom of the Opera* (1986), μουσικά θεάματα από τα οποία μπορεί να μην αναδείχτηκε κάποιος μεγάλος πρωταγωνιστής, αναδείχτηκε όμως το πνεύμα μιας νέας διαχείρισης, της οποίας πρώτιστο μέλημα ήταν η απόσβεση της διόλου ευκαταφρόνητης επένδυσης των οκτώ και πλέον εκατομμυρίων δολαρίων. Βασική θέση των εμπνευστών της νέας στρατηγικής ήταν οι παραγωγές να μην περιορίζονται πια στο ταμείο του θεάτρου για να κάνουν απόσβεση του κεφαλαίου τους, αλλά να απευθύνονται και στις καταναλωτικές συνήθειες των θεατών μέσα από την κυκλοφορία T Shirts, CDs, μπρελόκ, πόστερ κ.λπ. Σκέψη που, στο πέρασμα του χρόνου, θα αποδειχτεί τελικά πολύ αποδοτική. Μάλιστα, είναι αυτό ακριβώς το περιβάλλον που ζητούσε η επιχείρηση Disney Corporation για να αποφασίσει τελικά να «βάλει πόδι» και στο θέατρο, με την παράσταση *The Beauty and the Beast* (1994). Στόχος της εταιρείας εξαρχής δεν ήταν η μοναδικότητα της θεατρικής εμπειρίας, αλλά η δυνατότητα μαζικής διακίνησης του θεάματος μέσα από την

αναπαραγωγή του σε διαφορετικά μέρη και διαφορετικές γλώσσες. Δεν είναι τυχαίο που, μετά την προεμιέρα του έργου, οι υπεύθυνοι της εταιρείας θα ισχυριστούν ότι με τις επιλογές τους έφεραν ένα καινούριο τρόπο σκέψης στο θέατρο, τόσο σε επίπεδο καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και εμπορικής εκμετάλλευσης.¹² Κάτι που θα φανεί ακόμη πιο καθαρά στη δεύτερη θεατρική τους παραγωγή, *Ο Βασιλιάς των Λιονταριών* (*The Lion King* 1997), όπου η εταιρεία, δεν αρκέστηκε μόνο στην απλή διαχείριση (εκμετάλλευση) του καταναλωτή, αλλά πιο πολύ ενδιαφέρθηκε ώστε να τον έχει ως δρών πρόσωπο-χαρακτήρα μέσα στον μύθο της. Έτσι, άρχισε να κατασκευάζει περιβάλλοντα (θεαματικά πάρκα, κουστούμια, παιχνίδια, όλα εμπνευσμένα από τις παραγωγές της), όπου ο θεατής μπορούσε να συμμετέχει, αφήνοντας το σώμα του να κατοικήσει το σώμα μυθικών αφηγήσεων, δίνοντας τους έτσι ζωή, τη δική του ζωή.¹³

Με όλα αυτά κατά νου, δεν είναι τυχαίο που, αυτήν τη στιγμή, οκτώ κινηματογραφικές εταιρείες του Χόλιγουντ δραστηριοποιούνται στο Broadway. Έχουν αντιληφθεί ότι το θέατρο των μετα-μεταμοντέρνων καιρών, προσφέρει ευκαιρίες, εφόσον βρίσκει κανείς τρόπους να εμπλέξει πιο ενεργά τον θεατή/καταναλωτή. Το παν είναι να μάθει ο κόσμος να «αγοράζει» το θέαμα και όχι να το παρακολουθεί. Το θέατρο, όπως το οραματίζονται οι νέοι διαχειριστές του, θέλει «πελάτες» και όχι κατ' ανάγκη φίλους. Αν κάνετε μια βόλτα στη Leicester Square, την καρδιά του West End, θα δείτε ότι όλα τα πωλητήρια αναζητούν ανάμεσα στα βιαστικά στίφη των τουριστών, ενθουσιώδεις περαστικούς που μπορούν να διαθέσουν πενήντα ακόμη και εκατό στερλίνες για ένα σόου που θα τακτοποιήσουν αργότερα στη μνήμη του υπολογιστή τους, δίπλα στα άλλα αξιοθέατα που είδαν κατά την επίσκεψή τους στο Λονδίνο. Μια βόλτα σε τέτοια μέρη δείχνει πώς η βιομηχανία της θεατρικής ψυχαγωγίας ενσωματώνει στις πρακτικές της ολοένα και πιο πολύ την επιτελεστική ενέργεια του παγκοσμιοποιημένου κεφαλαίου. Τα think tanks του εμπορίου βλέπουν ότι η ικανοποίηση της επιθυμίας των ανθρώπων να δουν εικονοποιημένες τις φαντασώσεις τους, είναι ένας κερδοφόρος ελιγμός. Βλέπουν ότι ένα ψυχαγωγικό θέαμα του τύπου που συζητούμε, μπορεί και δημιουργεί σχέσεις ανάμεσα σε αγνώστους

¹² Η παράσταση θα παρουσιαστεί σε 115 πόλεις δεκατριών χωρών, αποφέροντας στους παραγωγούς 1.5 δισεκατομμύρια δολάρια.

¹³ Ως προς το τι πέτυχε η επιλογή αυτή, αρκεί να αναφέρουμε το εξής: πρόκειται για την πλέον επικερδή επένδυση στην ιστορία του Broadway. Από το 1997 μέχρι τον Απρίλιο του 2012 έφερε στο ταμείο 853.8 εκατομμύρια δολάρια. Για περισσότερα στοιχεία, βλ. Jensen, ό.π., σ. 165-175.

(κοινωνικό φαντασιακό) με έναν πολύ απλό τρόπο: ενισχύοντας την πράξη αναγνώρισης της σκηνικής πράξης. Έχουμε να κάνουμε, δηλαδή, με μια μορφή «ποιητικής κατασκευής/ανασύνθεσης» του κόσμου, που λειτουργεί ανάμεσα στη φαντασία και την απτή πραγματικότητα.

Όσο περνά ο καιρός, η νέα τάξη πραγμάτων εγκλωβίζει όλο και πιο επικίνδυνα το θέατρο στη λογική της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας. Φέρνοντας στο θέατρο τη λογική και τα συστήματα των συνεργασιών και χορηγιών –που αναπτύχθηκαν πρώτα στον κινηματογράφο και φυσικά στο ποδόσφαιρο–, οι νέοι επενδυτές στοχεύουν στην εκρίζωση του θεάματος από την εθνική του κουλτούρα και την περιφορά του στις αγορές του κόσμου –όπως ένας νομάς που διασχίζει διαρκώς σύνορα, αλλάζει συμμαχίες και συνεργασίες, δημιουργεί καινούριους φίλους και εχθρούς, στην προσπάθειά του να επιβιώσει και να πετύχει. Μπροστά σε θεάματα τύπου Stomps και Cirque du Soleil, κανείς δεν αναζητεί εθνικές αφετηρίες. Φυσικά ξέρουμε ότι υπάρχουν κάποιες αφετηρίες, ένα Broadway ή ένα West End, ή ένα Λας Βέγκας, αλλά δεν έχουν καμιά σημασία. Τα μέρη αυτά δεν ταυτίζονται με μια συγκεκριμένη εθνική περιοχή. Είναι sites μιας υπερεθνικής οικονομικής δομής, που μεταμορφώνει τα συστήματα πρόσληψης και αξίας. Στον σύγχρονο θεατρικό καπιταλισμό, ένα Broadway, επί παραδείγματι, λειτουργεί ως η βασική δομή της αξίας εκείνης που βοηθά στην αναπαραγωγή του σόου ως αγαθό προς κατανάλωση, ιδιαίτερα στις διεθνείς αγορές. Με άλλα λόγια, το Broadway είναι μια ιδέα κάπου στο βάθος, που όμως ελέγχει τη διαδικασία της αναπαραγωγής και, παράλληλα, αποκομίζει τεράστια κέρδη από το franchise.

Βέβαια κάποιος θα ισχυριστεί –και πολύ σωστά– ότι το θέατρο, σε όλες τις φάσεις της εξέλιξής του, εκμεταλλεύτηκε την ιδέα του έθνους/τόπου στις ποικίλες εκδοχές του (έθνος-αυτοκρατορία, έθνος-ομοσπονδία κλπ.). Το θέμα είναι ότι σήμερα η εταιρική (corporate) πραγματικότητα, αναπροσαρμόζει τις θεατρικές δομές χρηματοδότησης και παραγωγής, ώστε να προωθήσει το νεοσυντηρητικό όραμα του έθνους ως οικονομία, ως site επιχειρηματικού ανταγωνισμού κι όχι εθνικής ταυτότητας. Υπερεθνικά θεάματα, όπως ο *Βασιλιάς των Λιονταριών* και άλλα που αναφέραμε, έρχονται να πιστοποιήσουν ότι, όπως τα σεξπηρικά φεστιβάλ, που στήθηκαν για να προωθήσουν τον μύθο του υψηλού ουμανισμού, σήμερα ο θεατρικός καπιταλισμός ασκεί –μέσω της γλώσσας της πολιτισμικής δημοκρατίας– τις, όχι λιγότερο, ηγεμονικές φιλοδοξίες του στη σφαίρα μιας ελεύθερης διαπολιτισμικής αγοράς.

Τι κάνει το εναλλακτικό θέατρο;

Φυσικά δεν είναι όλο το θέατρο Broadway ή West End. Γι' αυτό, αν αφήσουμε τον χώρο του εμπορικού και του μεγάλου (διεθνοποιημένου) θεάματος, όπου τα πράγματα είναι κάπως πιο ξεκαθαρισμένα σε ό,τι αφορά τις σχέσεις θεατή-δέκτη και επενδυτή, και στραφούμε στον ευρύτερο θεατρικό χάρτη, θα δούμε ότι γίνονται πράγματα, επιχειρούνται ανοίγματα, δοκιμάζονται λύσεις. Είναι προφανές πως απασχολεί πολύ σοβαρά η επιβολή των προδιαγραφών της νέας οικονομίας που συζητήσαμε πιο πάνω, η συρρίκνωση των επιχορηγήσεων (κυρίως στην Ευρώπη), όπως απασχολεί και ο νέος δέκτης, ο οποίος, με τη δραστηριότητά του, κινείται συχνά στα όρια ενός επικίνδυνου εγωκεντρισμού. Είτε αρέσει είτε όχι, πάντως, είναι ένας δέκτης με τον οποίο το θέατρο της νέας εποχής καλείται να επικοινωνήσει. Και είναι βέβαιο πως, όσο θα βελτιώνεται η τεχνολογία, τόσο θα μεγαλώνει και ο ρόλος που θα κληθεί να του αναθέσει μέσα στο ευρύτερο κείμενο της παράστασης. Για την ώρα, ουδείς γνωρίζει με σιγουριά ποια σκηνική ή συγγραφική λύση είναι η πιο αποτελεσματική ή αποδοτική. Πάντως, οι τάσεις που κυκλοφορούν, δείχνουν και το εύρος της αναζήτησης. Εν τάχει: θέατρο αυτολεξεί, θέατρο της επινόησης, κατά πρόσωπο θέατρο, θέατρο των πολυμέσων, θέατρο της εικόνας, θέατρο των αυτιών, θέατρο του νέου ρεαλισμού, θέατρο του υπερνατουραλισμού, σωματικό θέατρο και ούτω καθ'εξής. Rimini Protokoll, Forced Entertainment, DV8, She She Pop, Goat Island, The Wooster Group, Punchdrunk και στην Ελλάδα οι Blitz, Κανιγκούντα, Vasistas, ODC, Projector, είναι ορισμένες από τις ομάδες που έκαναν ή συνεχίζουν να κάνουν προτάσεις που αφορούν, μεταξύ άλλων, και τις σχέσεις με τον θεατή.

Το αιωρούμενο Εγώ: Should I Stay or Should I Go?

Αντί άλλου δείγματος γραφής, στέκομαι στο *Τηλέμαχος-Should I Stay or Should I Go?*, το θεατρικό πρότζεκτ δύο νέων καλλιτεχνών, του Ανέστη Αζά και του Πρόδρομου Τσινικόρη,¹⁴ που είδαμε στη δραστήρια και ολοένα και πιο εξωστρεφή Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στην Αθήνα (2013), με τη συμμετοχή απλών ανθρώπων¹⁵ που βίωσαν στο πετσί τους τα καλά και

¹⁴ Σε συνεργασία με το κατεξοχήν διαπολιτισμικό θέατρο της Γερμανίας Ballhouse Naunystasse, που διευθύνει ο Τούρκος κινηματογραφιστής Φατίχ Ακίν.

¹⁵ Η πρώτη προσπάθεια των δύο καλλιτεχνών στον χώρο της περφόρμανς-ντοκιμαντέρ είχε γίνει το 2011 με το *Ταξίδι με τρένο*,

τα στραβά της μετανάστευσης, Έλληνες δύο γενιών που, για ποικίλους λόγους, ζήτησαν διέξοδο στα οικονομικά τους αδιέξοδα μέσα από τη φυγή. Από τη μια η πατρίδα (και η ταυτότητα) και από την άλλη ο τόπος διαμονής (και η υπηκοότητα). Από τη μια η πραγματικότητα και από την άλλη οι μνήμες, από τη μια ο ελληνισμός και από την άλλη ο κοσμοπολιτισμός. Μένω ή φεύγω; Τοπικότητα ή παγκοσμιότητα; Μοντερνισμός ή μεταμοντερνισμός; Αυθεντικότητα ή υβριδισμός; Μία κουλτούρα ή πολλές; Διαπολιτισμός ή παγκοσμιότητα; Γηγενές ή αλλότριο; Ιδού τα συγκρουόμενα ζεύγη. Και η πρόκληση: Πώς διαχειρίζεται κανείς αυτές τις σκόρπιες εμπειρίες με θεατρικούς όρους ώστε να ξεφύγει από τον εναγκαλισμό των απόλυτων όρων, που θέτουν τοποθετήσεις του τύπου είτε/είτε, δηλαδή η διπολικότητα του μοντερνισμού, ώστε να προχωρήσει σε κάτι πιο κοντά στη νέα υβριδική πραγματικότητα; Πώς επικοινωνεί με τον δέκτη της ιντερνετικής κουλτούρας, τι περιθώρια του αφήνει για να δείξει το Εγώ του;

Την απάντηση επιχειρούν να μας τη δώσουν οι ερασιτέχνες πρωταγωνιστές (της διπλανής πόρτας), οι οποίοι κάθονται γύρω από ένα τραπέζι με φαγητά και, σαν παραμυθάδες του παλιού καλού καιρού, ανοίγουν την ψυχή τους, μας εμπιστεύονται τις μύχιες σκέψεις τους με ένα λόγο απλό, ενίοτε βαρετό, ενίοτε κομψό και ενίοτε ξύλινο. Ο ένας, παλιά καραβάνα και ο πιο μάγκας (και Ελληναράς) της παρέας, μάς αφηγείται πως έφτιαξε και έχασε περιουσία δύο-τρεις φορές τότε στο καζίνο τότε σε λάθος επιλογές. Ένας άλλος πως πήρε τον δρόμο της ξενιτιάς για να μπορέσει τα ξεπληρώσει τα χρέη που επωμίστηκε από τον πατέρα του την εποχή που οι τράπεζες έδιναν δάνεια με το τσουβάλι. Μια άλλη, επίσης νέα, με μεταπτυχιακές σπουδές, μας εξομολογείται πως βρέθηκε στη Γερμανία να σιδερώνει ρούχα. Ιστορίες γεμάτες πόνο, νοσταλγία, μνήμες, βιώματα, δοσμένα άλλοτε στα ελληνικά κι άλλοτε στα αγγλικά η γερμανικά και διανθισμένα με οπτικοακουστικό υλικό με πρόσωπα και μέρη σχετικά με τον κάθε αφηγητή ξεχωριστά. Μικρές

στο πλαίσιο του Ελληνικού Φεστιβάλ. Παίχτηκε στην ταράτσα του Μεγάρου ΟΣΕ στο Μεταξουργείο, με πρωταγωνιστές τους μηχανοδηγούς και τους άλλους εργαζομένους του ΟΣΕ, οι οποίοι, με τις ιστορίες τους, χαρτογραφούσαν, ως αυτόπτες μάρτυρες αλλά και «θύματα», την υποβάθμιση των ελληνικών σιδηροδρόμων. Την επόμενη χρονιά θα συνεχίσουν με μια νέα περφόρμανς-ντοκιμαντέρ αλά Rimini Protokoll, με τον τίτλο *Επίδαυρος*, με πρωταγωνιστές τους κατοίκους της περιοχής του Λυγουριού και της Παλιάς Επίδαυρου, οι οποίοι κλήθηκαν να καταθέσουν επί σκηνής τις ζωντανές μαρτυρίες και μνήμες τους από την εμπειρία μισού και πλέον αιώνα παραστάσεων στο αρχαίο θέατρο (Ελληνικό Φεστιβάλ, 2012, Μικρή Επίδαυρος).

οδύσσειες από μικρούς, κατακερματισμένους ανθρώπους σαν κι εμάς, εγκλωβισμένους στη λογική της αγοράς και της σύγχρονης πραγματικότητας. Αφηγήσεις που εμπλέκουν και τον θεατή με ερωτήματα του τύπου «τι ήταν για σας οι αγανακτισμένοι;», «τι είναι για σας η Ελλάδα, η πατρίδα;», ώστε να διευρύνουν τη συμμετοχική κοινότητα που δημιουργείται γύρω από το τραπέζι της επιτέλεσης, να μας κάνουν να νιώσουμε τελικά κάτι κοινό: ότι οι «άλλοι» είμαστε εμείς, ξένοι στον τόπο καταγωγής, όπως και ξένοι στον τόπο φιλοξενίας. Ούτε μοντέρνοι ούτε μεταμοντέρνοι. Έλληνες και κάτι άλλο, θύτες και θύματα στο ίδιο έργο της επιβίωσης, καθαροί και υβρίδια ταυτόχρονα, μάγκες και ψευτόμαγκες.

Θέατρο ντοκουμέντο

Κάποιος θα μπορούσε να επικολλήσει στο όλο εγχείρημα την ετικέτα «θέατρο ντοκουμέντο ή ντοκιμαντέρ», που παραπέμπει ευθέως στη δραματοποίηση ιστορικών, προσωπικών και κοινωνικών γεγονότων. Και δεν θα 'χε άδικο. Με μια μόνο επισήμανση: σε αντίθεση με την αντικειμενικότητα του ντοκουμέντου, εδώ δεν αποφεύγεται η μεροληπτική παρουσίαση και το φορτισμένο προσωπικό σχόλιο. Όπως είπαμε, οι συμμετέχοντες καταθέτουν, σε τόνους αυστηρώς προσωπικούς, βιωματικές εμπειρίες. Συνεπώς τίθεται εν αμφιβόλω το αμερόληπτο της αφήγησης. Εκείνο που βοηθά τον θεατή να καταλήξει στα δικά του συμπεράσματα είναι το γεγονός ότι υπάρχει μια πολυπρισματική προσέγγιση του θέματος, κάτι που οδηγεί σε μια κάπως πιο εξισορροπημένη εξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν έννοιες, όπως πατρίδα, ταυτότητα, γλώσσα, ξενιτιά κλπ.

Κι εδώ χωράει και το ερώτημα: γιατί τέτοια μανία με την έκθεση πραγματικών (βιωμένων) γεγονότων; Γιατί αυτή η συρρίκνωση της θεατρικής θεματικής στο επίπεδο του αυστηρώς προσωπικού; Μας τελείωσαν τα καλογραμμένα (από επαγγελματίες) δραματικά έργα με θέμα τη μετανάστευση, εν προκειμένω, και καλούμε τώρα τον κάθε τυχόντα που έζησε μια ανάλογη εμπειρία να βγάλει τα κάστανα από τη φωτιά υποδυόμενος τον συγγραφέα; Γιατί αυτή η ανάγκη εμπλοκής του θεατή, που είναι προφανές ότι, σε αντίθεση με τις μεγάλες παραγωγές του Broadway, δεν αποσκοπεί στο κέρδος;

Μια πρώτη απάντηση που θέλουν να δώσουν οι εναλλακτικές προτάσεις λέει ότι ο σύγχρονος άνθρωπος, παρ' όλες τις διευκολύνσεις που του παρέχει η υψηλή τεχνολογία, φαίνεται πως ζει ξανά την αγωνία της αβεβαιότητας και της ανασφάλειας, όπως περίπου την έζησε ο άνθρωπος της πρώτης βιομηχανικής επανάστασης. Τα 'χει χαμένα, κι ας

τον ποτίζει με ψευδαισθήσεις η τεχνολογία. Σε αντίθεση με την τηλεόραση, που ενισχύει τη σύγχυση μεταξύ αληθινού και ψεύτικου, το καλό εναλλακτικό θέατρο προσπαθεί να βγάλει προς τα έξω ένα άλλο ανθρώπινο Εγώ, πιο καχύποπτο, ένα Εγώ που, για να πειστεί, θέλει πλέον αποδείξεις, τεκμήρια, θέλει ν' ακούσει επιτέλους κάποιες χειροπιαστές αλήθειες ή να πει το ίδιο κάποιες δικές του αλήθειες. Ίσως γιατί, ποτέ άλλοτε, δεν ένιωθε να του τις αποκρύβουν τόσο πολύ και τόσο έντεχνα. Θέλει να πιστέψει, αφού όμως πρώτα ερευνήσει. Και εκτιμώ πως δεν είναι διόλου τυχαία η στροφή πολλών –νέων κυρίως– καλλιτεχνών στην επικοινωνιακή δυναμική της «υπερνατουραλιστικής» αισθητικής.

Το θέατρο-ντοκουμέντο (όπως ήταν παλιά η *Ζωντανή Εφημερίδα*, σε καιρούς εξίσου δύσκολους, όπως οι σημερινοί), είναι ένα τέτοιο δείγμα γραφής, που βασίζεται επάνω σε άτομα που βίωσαν τη μεταναστευτική ή κάποια άλλη εμπειρία, και ανεβαίνουν στη σκηνή να μας μιλήσουν ευθέως, χωρίς κάποιο προστατευτικό προσωπείο. Και αυτό έχει τη σημασία του, ιδεολογική και αισθητική. Το ζητούμενο εδώ δεν είναι ο αυστηρός επαγγελματισμός –όπως τον γνωρίσαμε μέσα από την καθιέρωση του ρεαλιστικού θεάτρου–, αλλά η επαναφορά της αθωότητας μέσα από την παρουσία ατόμων που δεν έχει διαμορφώσει κάποια σχολή, όπως και μέσα από την παρουσία του θεατή στην ίδια τη δόμηση/κατασκευή της ιστορίας, όπως είδαμε να γίνεται στο *BIOS* από την ομάδα *Blitz*, στη διαδραστική περφόρμανς *Κατερίνη* (2010), αλλά και σε άλλες επιτελέσεις της ίδιας ομάδας.

Οι σκηνοθέτες που δραστηριοποιούνται σε αυτόν τον χώρο πιστεύουν πως κάπως έτσι το θέατρο αποκτά ένα πλεονέκτημα σε σχέση με τη λογική της τεχνολογικής διαμεσολάβησης και διάδρασης. Γίνεται πιο ειλικρινές, αυτόνομο και άμεσο, ένας δημόσιος τόπος, όπου πολλές φωνές μπορούν να ακουστούν, ένας τόπος του οποίου τα όρια είναι διαρκώς υπό διαπραγμάτευση μέσα από την παρουσία των θεατών-αφηγητών-παραμυθιάδων, οι οποίοι, ως νέοι ραψωδοί, αναλαμβάνουν το έργο επαναπροσδιορισμού των χώρων που μοιραζόμαστε και αλληλοεξυπηρετούμε. Όλοι αυτοί οι άνθρωποι της καθημερινότητάς μας διασχίζουν σύνορα, υπερβαίνουν όρια, μεταφράζουν εμπειρίες, κάνουν λάθη, εκκινώντας από την περιφέρεια των δρωμένων με κατεύθυνση το κέντρο. Η κινητικότητά τους είναι απάντηση στην επικίνδυνη στατικότητα του mainstream. Είναι η άρνησή τους να αποδεχτούν το παρόν ως μια ρέπλικα ενός νεκρού παρελθόντος.¹⁶

¹⁶ Για περισσότερα γύρω από τον διασπορικό λόγο βλ. R. Radhakrishnan, *Diasporic Mediations: Between Home and Location*, University of Minnesota Press, Μινεάπολη, 1996, Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Λονδίνο, 1983, Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, Penguin,

Ορισμένα παραδείγματα

Τα παραδείγματα πολλά και καθημερινά. Στέκομαι επιλεκτικά και εν τάχει σε ορισμένα, διεθνή αυτή τη φορά. Πρώτος σταθμός η Στουτγκάρδη, όπου ο σκηνοθέτης Volker Losch παίρνει κυριολεκτικά από τον δρόμο νέους τουρκικής καταγωγής και τους ανεβάζει στη σκηνή του Schauspielhaus, δίνοντάς τους βήμα να εκφράσουν την οργή τους για την χώρα που τους φιλοξενεί (στο *Wut=οργή*). Στην πόλη Έσσεν, είκοσι μετανάστες μας αφηγούνται τις ιστορίες τους (*Homestories*) που δεν έχουν να κάνουν τίποτε με την εικόνα της ειρηνικής πολυπολιτισμικής συμβίωσης. Στο Αμβούργο, στο Kulturfabrik Kampnagel, μουσικοί και χορευτές, όλοι παιδιά μεταναστών, δημιουργούν τον δικό τους φανταχτερό κόσμο, απάντηση στη μιζέρια και την κατάθλιψη της πραγματικότητας. Η ίδια ατμόσφαιρα και διάθεση και σε άλλες πόλεις. Στο Μόναχο, το θέατρο Kammerspiele αφιερώνει όλη τη σεζόν στο motto «Ανοικτό σε όλα», που περιλαμβάνει τα πάντα, από *Οιδίποδα* μέχρι θέατρο του δρόμου και στο τέλος μία συζήτηση με θέμα την Ευρώπη και την κοινωνική ενσωμάτωση.

Η μετανάστευση, που κάποτε ήταν θέμα μόνο για τους στατιστικολόγους και τους πολιτικούς, είναι σήμερα μόνιμο θέμα σε πολλές ευρωπαϊκές και αμερικανικές πόλεις, όπου καλλιτέχνες και απλοί άνθρωποι με διαφορετικές εθνικές καταβολές, βρίσκουν χώρο και τρόπο να μιλήσουν για τα όνειρά τους, τις απογοητεύσεις τους, την οργή τους. Πολλές φορές ακουμπούν και σε γνωστά κείμενα, όπως ο *Οθέλλος*, τα οποία χρησιμοποιούν για να προβάλλουν τις θέσεις τους. Είναι προφανές πως όλη αυτή η ποικιλότητα αναγκάζει το θέατρο να κινείται διαρκώς οριακά, ανάμεσα στο υψηλό και το λαϊκό, το επαγγελματικό και το ερασιτεχνικό, το mainstream και το carnivalesque (τουλάχιστον όπως είχε ορίσει ο Μπαχτίν [Bakhtin] τον όρο –του ανατρεπτικού και απρόβλεπτου).

Ορισμένα συμπεράσματα

Αντιλαμβάνομαι και εκτιμώ ιδιαίτερα τις προσπάθειες των σύγχρονων καλλιτεχνών που δίνουν τον δικό τους αγώνα για να καταλάβουν την πραγματικότητα, πως αυτή διαμορφώνεται μετά τον μεταμοντερνισμό, και να την παρουσιάσουν στη σκηνή, ενίοτε και με τη δική μας συνδρομή.

Νέα Υόρκη, 1992, και Edward Soja, *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, Λονδίνο, 1989.

Όπως εκτιμώ ιδιαίτερα την κοινωνική τους ευαισθησία. Ωστόσο, απέναντι στα προβλήματα που έχει κομίσει η νέα εποχή και οι αγορές της, αυτό από μόνο του δεν αρκεί για να παραχθεί σημαντικό έργο. Σημαντικός είναι ο καλλιτέχνης εκείνος που, δεν λειτουργεί απλώς ως οργανωτής (και φωτογράφος) της κοινωνικής πραγματικότητας αλλά, κυρίως, ως ερμηνευτής. Μάλιστα, με δεδομένη την κοινωνική και οικονομική κατάσταση που επικρατεί σήμερα, χρειαζόμαστε –όσο ποτέ άλλοτε– καλλιτέχνες που να μας αφορούν ατομικά και, πολύ περισσότερο, συλλογικά. Έχουμε ανάγκη από καλλιτεχνικά έργα που να μας δείχνουν αυτό που ζούμε και δεν βλέπουμε, παρά δημιουργίες που περίπου μας λένε πως «εκείνο που βλέπουμε στη σκηνή, αυτό είναι, ούτε παραπάνω, ούτε παρακάτω». Κι εδώ είναι το στοίχημα για κάθε καλλιτέχνη που εμπλέκεται σε τέτοιου είδους δοκιμές: να κάνει το προσωπικό να ενδιαφέρει το ευρύ κοινό, διαφορετικά δεν βλέπω κανένα λόγο να πάω να ακούσω ιστορίες που έχω ακούσει άπειρες φορές. Ο προσωπικός πόνος δεν παράγει κατ' ανάγκη και καλό θέατρο.

Σε μια εποχή κατά την οποία σαρώνει ο ομοιωματικός λόγος της τηλεόρασης και του ίντερνετ, έχουμε ανάγκη από έργα/παραστάσεις που προβάλλουν βαθιές σκέψεις μέσα από τον καθημερινό λόγο και ασυνήθιστες σκέψεις σε συνηθισμένες καταστάσεις. Πονήματα φιλοσοφικά, με την πραγματική έννοια του όρου και όχι βουτηγμένα στο προσωπικό μελό ή τον φτηνό αισθησιασμό, ή κείμενα που υποτίθεται μας εμπλέκουν δημιουργικά, ενώ κατά βάθος το μόνο που επιτυγχάνουν είναι να διευκολύνουν την ταχύτερη ψυχοσυναισθηματική εμπλοκή (και αποδοχή) μας, και άρα την ευκολότερη εμπορευματοποίησή τους. Καλλιτεχνικές δημιουργίες που διαβάζουν τον κόσμο κάθετα και όχι οριζόντια. Έργα και σκηνοθεσίες που έχουν αίσθηση της ιστορίας, που δεν φοβούνται τις ρωγμές, τον κίνδυνο και τις ανισόπεδες διαβάσεις. Έργα και παραστάσεις που λένε ναι στην εξωστρέφεια και, κυρίως, δεν διστάζουν να ταρακουνήσουν θεσμούς και ιερές αφηγήσεις. Καλλιτεχνήματα που δεν κουκουλώνουν τις πληγές, αλλά τις αποκαλύπτουν.