

Εικονικό σώμα και ζωντανό κορμί:
Σκέψεις για την εφαρμογή της τεχνολογίας
στο σύγχρονο θέατρο

Βάλτερ Πούχγερ

Στις «πρωτοποριακές» παραστάσεις του θεάτρου των τελευταίων δεκαετιών κυριαρχεί, ολοένα και περισσότερο, το σώμα του ηθοποιού. Το γεγονός αυτό έχει βρει και έκφραση στις θεωρίες του θεάτρου, που στους ορισμούς τους του θεατρικού φαινομένου δεν μιλούν πια για πεντάπτυχα (συγγραφέας – σκηνοθέτης – ηθοποιός – ρόλος – θεατής), ή τρίπτυχα (ηθοποιός – ρόλος – θεατής), στον ορισμό του «θεατρικού» ως προσδιοριστικού στοιχείου φαινομένων και εκτός θεάτρου ανάλογα με το θεατρικό είδος και την εποχή, το είδος της μεθοδολογικής προσέγγισης ή το μοντέλο ανάλυσης, αλλά για μια αμοιβαία επικοινωνία ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές. Το τελείως αναφαίρετο στοιχείο της θεατρικής επικοινωνίας στη μεριά της παραγωγής είναι το σώμα του ηθοποιού.

Στο μεταξύ, με την εξέλιξη των *performances* σε ξεχωριστό είδος πολύμορφης υπόστασης και το άνοιγμα του θεάτρου σε πάσης φύσεως θεαματικές εκδηλώσεις, και οι έννοιες της επικοινωνίας και του θεατρικού ρόλου (του σκηنيκού χαρακτήρα) ή του ηθοποιού ως ξεχωριστού λειτουργήματος και λειτουργίας μέσα στη θεατρική εκδήλωση δεν είναι πια αυτονόητες και χάνουν ολοένα την εφαρμοσιμότητά τους σ' ένα θεατρικό γίνεσθαι που χαρακτηρίζεται κυρίως από την απόλυτη ανοιχτότητά του, την απελευθέρωση από πάσης φύσεως συμβάσεις, και καλούν τον θεατή σε μια περιπέτεια στο άγνωστο, όπου δεν υπάρχουν παραδομένες συνήθειες και κώδικες, αλλά διακυβεύεται κάθε φορά όλη η προσωπικότητά του με την παρουσία και συμμετοχή του σ' ένα αισθητικό βίωμα, το οποίο μπορεί να έχει τον όποιο χαρακτήρα.

Αυτές οι εξελίξεις στη θεωρία έχουν συμπαρασύρει και την εφαρμοσιμότητα του σημειολογικού μοντέλου της ανάλυσης της θεατρικής παράστασης, όπως δημιουργήθηκε στις δεκαετίες του 1970 κι 1980 και τεκμηριώθηκε σε μια εκτενέστατη βιβλιογραφία, που ξεπερνά τα 500 μελετήματα, και το οποίο φαίνεται, υπό την οπτική γωνία αυτή, ως ένα απλοϊκό φορμαλιστικό κατασκευά-

σμα, που συρρικνώνει το θεατρικό συμβάν σε μια απλή επικοινωνία ειδικού τύπου, το σκηνικό κόσμο σ' ένα «κείμενο» που μεταβιβάζεται και διαβάζεται και τη συνολική παραγωγή σ' ένα οπωσδήποτε εναρμονισμένο σύνολο, το οποίο περνάει ένα μήνυμα, έστω κι αν αυτό είναι αποκλειστικά αισθητικό. Οι νέες εξελίξεις δεν περνούν πια υποχρεωτικά κάποιο αναγνώσιμο μήνυμα, επωμίζον στον θεατή όλο το φόρτο της ερμηνείας, εάν εκείνος επιθυμεί μια τέτοια, όπως είναι και στη διακριτική του εξουσία η επιθυμία επικοινωνίας ή όχι, όποτε θέλει, και δεν διευκολύνεται σ' αυτήν με «στρατηγικές της ροής πληροφοροφόρησης», με «σωστές δοσολογίες ενημέρωσης» κτλ. κι όλα αυτά που προβλέπει η συμβατική δραματουργία και τα ανατρέπει ήδη το μοντέρνο δράμα (Pfister 1991).¹

Το θέατρο του 20ού αιώνα εξελίσσεται, στις μακροδομές του, από λογοκεντρικό σε σκηνοθετικό θέαμα, όπου ο λόγος, σύμφωνα με τις εξελίξεις στη λογοτεχνία και φιλοσοφία από τον Wittgenstein και τον λετρισμό εντεύθεν, εκθρονίζεται ολοένα και περισσότερο, στον βαθμό που αμφισβητείται η ικανότητά του να λειτουργεί ως πραγματικό μέσο επικοινωνίας, και χρησιμοποιείται σε μεγάλη έκταση «ποιητικά», δηλαδή κυρίως με τις ηχητικές και φωνητικές του ποιότητες. Ο Hans-Thies Lehmann διατύπωσε πρόσφατα τον επιτυχημένο όρο «μεταδραματικό θέατρο» (το «μετα» με χρονολογική σημασία) (1999). Η αλλαγή της στάσης αυτής απέναντι στη γλώσσα είχε και ένα άλλο συνεπακόλουθο. Ως συμβατικό και ιστορικό κοινωνικό σύστημα έκφρασης, η γλώσσα κρύβει μέσα της, συνήθως, ανομολόγητα και ασυνειδητοποιήτα, αξίες και συμπεριφορές, απαγορεύσεις και συστάσεις, και παγιδεύει και φυλακίζει εν τέλει το άτομο, το οποίο δεν διαθέτει μια δική του «γλώσσα» να εκφράσει το Εγώ του, αλλά χρησιμοποιεί την έτοιμη, παραδομένη και κωδικοποιημένη, που άθελά του τον παραμορφώνει και τον αλλοιώνει, τον εξουσιάζει και τον εντάσσει στον εκάστοτε πολιτισμό, την εκάστοτε κοινωνία και εξουσία, χωρίς να έχει τρόπο να αμυνθεί.² Αυτό είναι το θέμα του *Kaspar* του Peter Handke – οι αντιδράσεις γνωστές από τα χρόνια του ντανταϊσμού. Η δυσπιστία προς τη γλώσσα ως εγκεφαλικό και κατευθυντήριο μέσο έκφρασης και επικοινωνίας έχει δημιουργήσει από την αρχή του αιώνα μια ιδιαίτερη ευαισθησία για τη «γλώσσα του σώματος», που συχνά βρίσκεται σε αντίθεση με τη γλώσσα του

-
1. Για την εφαρμογή αυτών των κατηγοριών ανάλυσης στην ελληνική δραματουργία βλ. Πούχνερ (1991).
 2. Η αρνητική αυτή οπτική βέβαια κρύβει και αποσιωπά την άλλη διάσταση, τη θετική: πως η γλώσσα είναι και βασικό βοήθημα στη διαμόρφωση της προσωπικότητας, της σκέψης, της έκφρασης και της κοινωνικότητας. Είναι πολιτισμικό αγαθό υψίστης σημασίας και το πιο ευέλικτο και ικανό, πλούσιο και αναπτύξιμο σύστημα ανθρώπινης επικοινωνίας και έκφρασης εν γένει. Κατά τον 20ό αιώνα ωστόσο φαίνεται πως κλείνει ένας κύκλος της γλωσσικής λογοκρατίας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, που άρχισε ήδη στην αρχαιότητα. Αλλά πρέπει να διακόψω εδώ τη «διαδρομή» αυτής της σκέψης, γιατί μας οδηγεί αλλού· και μακριά.

λόγου, κι εκφράζει συνήθως υποσηνείδητες πτυχές της προσωπικότητας.

Αυτή η μετάβαση από τον λόγο στο σώμα, στην εικόνα, στον ήχο, στον μύθο, που παρατηρείται σχεδόν σε όλη την κλασική *avant garde* του 20ού αιώνα, είχε ως συνέπεια και τη διάλυση και κατάργηση της υπόθεσης, δηλαδή της σκηνικής αφήγησης μιας πλοκής, του θεατρικού ρόλου και σκηνικού χαρακτήρα, που ήταν οι φορείς αυτής της αφήγησης, του ρεαλισμού και ιλλουζιονισμού, του ψυχολογισμού και της παρουσίας αναγνώσιμων ανθρωπίνων υπάρξεων στη σκηνή, και συρρίκνωσε και κατάργησε μ' αυτό και όλους τους παραδοσιακούς μηχανισμούς της μέθεξης και ταύτισης του θεατή, της συμβίωσης του μέσα στον σκηνικό κόσμο, και μ' αυτό του ψυχικού και νοητικού σασπένς, με λίγα λόγια αυτού που λέγανε ποικιλοτρόπως «κάθαρση», με τις γνωστές πολλές σημασιολογικές αποχρώσεις που έχει ο όρος. Δεν στήνεται πια ένας αληθοφανής σκηνικός κόσμος και δεν μνείται ο θεατής, με ειδικές στρατηγικές πληροφόρησης, σ' αυτόν. Το θέατρο είναι απλώς το θέατρο, και ο θεατής καλείται να συμμετέχει σ' ένα συμβάν, το οποίο δεν γνωρίζει ποιο θα είναι. Ο ηθοποιός δεν προσποιείται πια πως είναι τάχατες ο τάδε και η τάδε, αλλά απλώς είναι ένας φορέας και ένα μέρος του θεάματος. Δεν παίζει πια ένα ρόλο, αλλά είναι ένα σώμα που δείχνεται και δείχνει.

Αυτές οι νέες μορφές του σύγχρονου θεάτρου – η ορολογία δεν έχει ακόμα κατασταλάξει και δεν έχει και σημασία αυτό προς το παρόν – δεν ανεβάζουν πια θεατρικά έργα με αναγνώσιμη υπόθεση, κι αν το κάνουν, επεμβαίνουν ριζικά στο υπαρκτό κείμενο. Αυτή η «ασέβεια» τεκμηριώνεται από το γεγονός ότι δεν θέλουν να κάνουν «θέατρο» και δεν θέλουν να μεταφέρουν ένα έτοιμο δράμα ως λεκτική παρτιτούρα μιας παράστασης στη σκηνή. Η δυσπιστία προς τη γλώσσα, πως είναι τελικά η φυλακή και η εξουσίαση του ατόμου, οδηγεί στην αίσθηση του δικαιώματος της ελεύθερης διαμόρφωσης και χρήσης του όποιου κειμένου, λογοτεχνικού ή άλλου, κλασικού ή μοντέρνου, που χρησιμοποιείται συχνά κυρίως στην ηχητική του διάσταση, με ακατάληπτο τρόπο εκφοράς, μουρμούρισμα, ταυτόχρονη απαγγελία, επανάληψη, κατακερματισμό των συντακτικών δομών, διακοπές, από-σημασιοδότηση κτλ. Τα έργα της Gertrude Stein χαίρουν ιδιαίτερης εκτίμησης από αυτή την άποψη (βλ. Stein 1984).

Πολλές φορές οι παραστάσεις («τελέσεις») αυτές θεματοποιούν και προβληματίζονται πάνω στις βασικές συνθήκες και συμβάσεις του θεατρικού φαινομένου (σώμα, χώρος, χρόνος) και απομυθοποιούν το θεατρικό γεγονός ως δήθεν πραγματικό. Το θέατρο είναι θέατρο, το σκηνικό φτιαχτό, ο χρόνος του «έργου» ο πραγματικός χρόνος, οι υποκριτές δεν υποκρίνονται αλλά είναι κτλ. Επίσης καταστρατηγούνται οι συνηθισμένοι τρόποι και ρυθμοί της πρόσληψης: διαταράσσονται τα μεγέθη (πολύ μεγάλο, πολύ μικρό), επιβραδύνονται οι κινήσεις ή πιο σπάνια επιταχύνονται, η «δράση» είναι μινιμαλιστική ή μαξιμαλιστική (γίνονται πολλά ταυτόχρονα που αποκλείεται να αντιλαμβάνεται όλα ο θεατής), πολύ φως ή απόλυτο σκοτάδι, έντονα ηχητικά εφέ ή απόλυτη σιωπή κτλ. Με την ακραία χρήση των σκηνικών μέσων υπογραμμίζεται και συνειδητοποιείται η τεχνητή τους υπόσταση.

Όλα αυτά, όμως, δεν έχουν ιδιαίτερο «διδασκτικό» σκοπό, όπως είχε ακόμα το έργο *Publikumsbeschimpfung* (*Βρίζοντας το κοινό*) του Handke (Πούχνεο 1984: 375-92), όπου το σοκ της παράστασης που δεν γίνεται απέβλεπε στη συνειδητοποίηση του κοινού ότι το θέατρο είναι απλώς θέατρο και τίποτε άλλο. Στο στόχαστρο της επίθεσης ήταν δηλαδή η παραβολή του κοσμοθεάτρου, που βρίσκεται στη βάση του ιλλουζιονιστικού θεάτρου (της ψευδαίσθησης). Ο πειραματισμός με ακραία μεγέθη και ρυθμούς οδηγεί σε νέα αισθητικά αποτελέσματα, που με τη σειρά τους οδηγούν και σε νέα κι άγνωστα ως τώρα αισθητικά βιώματα εκ μέρους των θεατών. Το σασπένς δεν είναι ακριβώς απόν, παρά την έλλειψη της παραδοσιακής μέθεξης (που βασιζόταν στην ψυχολογική αναγνωσιμότητα των σκηνικών χαρακτήρων), αλλά έγκειται στην αντιμετώπιση του άγνωστου, στον αφνιδιασμό, στην αίσθηση πως τα πάντα είναι δυνατά να γίνουν. Σ' αυτό βοηθάει βέβαια η σημερινή τεχνολογία, ή καλύτερα αυτή εν πολλοίς έκανε πραγματοποιήσιμα πολλά από τα εφέ που σήμερα χρησιμοποιούνται. Αυτό αφορά βέβαια κυρίως τον φωτισμό, που για τον Robert Wilson, όπως για τον Edward Gordon Craig και τον Adolphe Appia στις αρχές του αιώνα, είναι η πρώτη θεατρική τέχνη. Απλώς οι δυνατότητες των φωτιστικών εφέ έχουν πολλαπλασιαστεί σε τέτοιο βαθμό, που οι αισθητικές δυνατότητες χρήσεως του φωτισμού σήμερα είναι σχεδόν άπειρες. Αυτό συνεπάγεται κάποια «απ-ανθρωποποίηση» του θεάματος, όπως διατυπώνεται και στις περιφημες «Steps» («Σκάλες») του Craig, όπου έλειπαν μερικές φορές οι άνθρωποι, ή όπως περιγράφεται στην έννοια της «Über-Marionette» (1905).

Η νέα αυτή «υποκριτική» έχει να κάνει περισσότερο με τη χορογραφία παρά με το σύστημα Στανισλάφσκι ή το όποιο άλλο «ανθρώπινο» παίξιμο, έστω και στιλιζαρισμένο, και οι ηθοποιοί μοιάζουν περισσότερο με χορευτές παρά με συμβατικούς υποκριτές. Η πειθαρχία του σώματος, οι χρονομετρημένες αργές κινήσεις, ο τονισμός της σωματικότητας ως αυτοσκοπός, χωρίς ψυχολογισμούς κτλ., δεν επιτρέπει πια κάποια ταύτιση με τον «ρόλο,» αλλά το σκηνικό σώμα γίνεται εκφραστικό όργανο στα χέρια του σκηνοθέτη, κινούμενο μέρος της σκηνογραφίας (και εδώ θυμάται κανείς τα Ballets Russes στο Παρίσι στις αρχές του 20ού αιώνα). Ωστόσο δεν είναι απλώς ανδρείκελα στη βούληση του παντοδύναμου τυράννου-σκηνοθέτη ή απλά μέρη της σκηνογραφίας, αλλά η υποκριτική τους τέχνη εστιάζεται στην ακριβή εκτέλεση των κινήσεων, στην αυτοσυγκέντρωση και στην εκπομπή ενέργειας. Και σ' αυτό βοηθάει βέβαια η τεχνολογία (ο φωτισμός, η απομόνωση μελών του σώματος από το φωτισμό κτλ.).

Οι θεωρητικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου από τους Lyotard και Lehmann, που από νωρίς αμφισβήτησαν το σημειολογικό μοντέλο ως «δασκαλιστικό» και μαθητική εξάσκηση για αρχαρίους (Lyotard 1984, Lehmann 1989), εστιάζονταν όχι σε σημεία που μεταδίδονται και σημασίες που «διαβάζονται», αλλά στις ροές και ώσεις ενέργειας, που εκπέμπει ο ηθοποιός και λαμβάνει ο θεατής. Αυτή η εκπομπή ενέργειας, που τραβάει την προσοχή και καθηλώνει τον θεατή, υπήρχε βέβαια και στο συμβατικό θέατρο και ήταν εμπειρικό φαινόμενο κυρίως στο παίξιμο μεγάλων ηθοποιών (στην Ελλάδα π.χ.

γνωστή είναι η περίπτωση του Αιμίλιου Βεάκη), την οποία καταλάβαινε ο θεατής αλλά και ο ίδιος ο ηθοποιός, που ξέρει πολύ καλά πότε επικοινωνεί με το κοινό («τους έχει») και πότε όχι. Στις παραστάσεις αυτές, νέου τύπου, η εκπομπή ενέργειας εκ μέρους των ηθοποιών, που γίνονται κατ' αυτόν τον τρόπο εστία προσοχής και νέας, διαφορετικής μέθεξης του θεατή, είναι συχνά καθοριστικό στοιχείο, που επιτυγχάνεται με την απόλυτη αυτοσυγκέντρωση και αυτοκυριαρχία του ηθοποιού αλλά και με την ασυνήθιστη συμπεριφορά του – συχνά με τις πολύ αργές κινήσεις του, χρονομετρημένες, που δίνουν στον εκτελεστή και στον παρατηρητή χρόνο να ανακαλύψουν λεπτομέρειες του σώματος και της κινησιολογίας του, χρόνο να σκεφθούν και να αισθανθούν, να προβληματίζονται πάνω στη «σημασία» των βλεπομένων (ώσπου να τα παρατήσουν ή να ικανοποιηθούν με τα λίγα που κατόρθωσαν όχι να αποκρυπτογραφήσουν αλλά να δημιουργούν οι ίδιοι) και να βιώνουν άγνωστες ψυχικές καταστάσεις εμπλεκόμενοι σε ένα άγνωστο θέαμα. Αυτή η βραδύτητα και η ενέργεια που απελευθερώνει έχει σχεδόν ψυχοθεραπευτικές δυνατότητες. Να μην ξεχάσουμε ότι ο Robert Wilson θεραπεύτηκε ως παιδί από τον τραυλισμό του από την ηλικιωμένη χορεύτρια Bird Hoffmann, που ασχολήθηκε με πνευματικά καθυστερημένα παιδιά και εφάρμοσε μια θεραπεία της αργής κίνησης που απελευθερώνει από την ψυχοσωματική ένταση (Brecht 1978: 15).

Για όλα αυτά – πειθαρχία του σώματος, αργή κίνηση, εκπομπή ενέργειας, κενό του χώρου, μιμησιακά σκηνικά εξαρτήματα – πρότυπο ήταν το θέατρο της Άπω Ανατολής, που στην εποχή του Artaud και του Brecht είχε παίξει τόσο σημαντικό ρόλο στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου του 20ού αιώνα. Στην περίπτωση του Wilson, που οι εργασίες του συγκεντρώνουν ένα μεγάλο μέρος των χαρακτηριστικών των νέων μορφών του σύγχρονου θεάτρου, ήταν το θέατρο No, που στα ιντερμέδιά του, τα *Knee Plays*, παρουσιάζεται συχνά και αυτούσια με όλη τη συμβατική παραδοσιακή σκηνική διευθέτηση. Βέβαια, υπάρχει και εδώ μια θεμελιώδης διαφορά, που είναι συχνά χαρακτηριστική για τις λεγόμενες δια-πολιτισμικές παραστάσεις (Pavis 1992). Στην περίπτωση του θεάτρου No ο τρόπος υποκριτικής και σκηνοθεσίας έχει κληρονομηθεί αυτούσια από αιώνες, πρόκειται δηλαδή για σταθερή παράδοση που μεταδίδεται από γενεά σε γενεά ηθοποιών, ενώ στην περίπτωση του Wilson είναι μια προσωπική αισθητική επιλογή, που δεν δημιουργεί ούτε βασίζεται σε παράδοση.

Στον Wilson η ομορφιά των ασυνήθιστων εικόνων αιχμαλωτίζει και μετατρέπει το βίωμα σε όραμα. Οι υπερλογικές και υπερρεαλιστικές εικόνες και διαδικασίες, απρόσμενες και αιφνιδιαστικές, που δίνουν χώρο και χρόνο για σκέψη, βίωμα και ονειροπόληση, μας απαγάγουν στον κόσμο των ονείρων κι φαντασιώσεων, όπου τίποτε δεν είναι σταθερό, όλα μπορούν να συμβούν, κι όλα είναι μυστηριώδη κι ανεξήγητα, χωρίς αναγνώσιμο νόημα, όμως γοητεύουν και συναρπάζουν με την ομορφιά τους. Με την ενέργεια αυτή και την ομορφιά του θεάματος ο κόσμος όχι απλώς επικοινωνεί, όπως το ήθελε το σημειωτικό μοντέλο, αλλά κοινωνεί, γίνεται κοινωνός ενός μυστηρίου που το βίωμα του απελευθερώνει τη συνείδηση και τον ψυχισμό από τη ρουτίνα και την καθημερι-

νότητα και μας μυεί στα μεγάλα θέματα της ύπαρξης. Μας κάνει πιο πλούσιους, όπως έλεγε ο Κάρολος Κουν.

Ο Wilson καταπιάνεται και με τα μεγάλα θέματα της ύπαρξης και με τους παγκόσμιους μύθους. Τα θεάματά του οδηγούν, παίρνοντας στοιχεία από την καθημερινότητα, την ιστορία, τους μύθους, τις μεγάλες προσωπικότητες (Einstein, Marx, Stalin, Freud κτλ.), στο κέντρο της παράλογης εποχής μας, στην καταστροφή της φύσης, στην αποκάλυψη, τον πόλεμο, το θάνατο, τη ζωή στη μοναξιά κτλ. Αλλά δεν κυριαχούν τόσο τα νοήματα, παρά οι υπερλογικές και σαγηνευτικές εικόνες και η ενέργεια που εκπέμπουν οι συντελεστές στις περιέργες και τελετουργικές τους κινήσεις. Κολάζ, *pastiche*, επανάληψη, υπερλογική σύνδεση, τελετουργία, ομορφιά, πόνος, μοναξιά, άρνηση αρμονικής ενορχήστρωσης των μέσων – αυτά είναι μερικά χαρακτηριστικά των θεαμάτων του. Και κυρίαρχο στοιχείο, μεταμοντέρνο, είναι να μην μπερδεύονται τα εκφραστικά μέσα μεταξύ τους, ο λόγος με την εικόνα και με τη σωματική κίνηση. Συχνά απαιτεί από τους ηθοποιούς σε άλλους ρυθμούς να μιλούν (ό,τι έχει μείνει από τη γλώσσα) και σε άλλους ρυθμούς να κινείται το σώμα τους.

Διάλεξα τον κορυφαίο εκπρόσωπο αυτών των τάσεων, για να δώσω εισαγωγικά κάποια τυπολογία της νέας θεατρικής αισθητικής (όπως διαμορφώνεται και διαμορφώθηκε τις τελευταίες δεκαετίες), η οποία βέβαια δεν περιορίζεται στα φαινόμενα και χαρακτηριστικά μόνο που ανέφερα. Ωστόσο είναι ευκρινής, τώρα μετά τη στροφή του αιώνα, η εξέλιξη από τον λόγο στο σώμα και από την πλοκή στην εικόνα – μια εξέλιξη, στην οποία συμμετείχε ενεργά και την οποία έκανε δυνατή η σύγχρονη τεχνολογία. *Κυβερνοχώρος και εικονική πραγματικότητα*, προβολή βίντεο και σώματα φτιαγμένα στον υπολογιστή και προβαλλόμενα στη σκηνή ως πραγματικά δεν είναι, και στο θέατρο, ασυνήθιστα φαινόμενα. Η θεατρική τέχνη πειραματίζεται με την τεχνολογία. Ωστόσο, υπάρχει εδώ μια διαφοροποίηση. Το ζωντανό κορμί του ηθοποιού/χορευτή, που μυρίζει και ιδρώνει, πάλλεται από ένταση και πειθαρχείται σε αργές κινήσεις, που προβάλλεται στη γύμνια ή την εύθραστη και ευάλωτη οντότητά του ως θνητό κα πληγώσιμο, φθαρτό και αδύναμο, που από μόνο του ή με τη βοήθεια του φωτισμού εκπέμπει ροές και ώσεις από ενέργεια – αυτό το κορμί ίσως μπορεί να αναπαριστάνεται με τεχνητά μέσα, αλλά η ψυχοσωματική «απάντηση» του θεατή δεν έχει αποδέκτη και η ατμοσφαιρα δεν «φορτίζεται» από την *επανάδραση* της πλατείας, που Τανεβάζει» ακόμα περισσότερο τον ηθοποιό. Γίνεται απλώς μια μονομερής «επικοινωνία,» δεν πραγματοποιείται η «κοινωνία» – μια ποιότητα που φαίνεται πως θα μείνει και στο μέλλον μοναδικό γνώρισμα της θεατρικής τέχνης: το ότι συμβιώνουν άνθρωποι σε μια ζωντανή σχέση ένα αισθητικό βίωμα, το οποίο λυτρώνει, εμπλουτίζει, προβληματίζει και κάνει ουσιαστικότερους ηθοποιούς και θεατές. Στον Wilson η απώτερη στοχοθεσία, πέρα από το κυρίαρχο αισθητικό στοιχείο («είμαστε καλλιτέχνες όχι φιλόσοφοι») είναι η λύτρωση από τη μοναξιά και το βίωμα του θανάτου (της καταστροφής, της αποκάλυψης) ως φυσιολογικού γεγονότος.

Με γνώμονα αυτήν την ακολουθία των σκέψεων θα προσπαθήσω (α) να

δώσω κάποια τυπολογία της «σωματικότητας» στο σύγχρονο θέατρο, χρησιμοποιώντας το νέο βιβλίο του Lehmann, για να αντιδιαστείλω στη συνέχεια (β) τις προσπάθειες υποκατάστασης του ζωντανού «κορμιού» από τεχνολογικά *ersatz*-σώματα ή και το συμφυρμό και των δύο, για να σταθώ, τέλος, στην μάλλον αισιόδοξη προοπτική του θεάτρου, πως θα επιβιώσει τελικά ως χώρος μια ζωντανής (επι)κοινωνίας σ' ένα αισθητικό βίωμα, που αντιτίθεται ως μη-εξηγημένο «μυστήριο», φρίκης ή ομορφιάς, τελετουργίας ή αυτοσχεδιασμού, στη ζοφερή πραγματικότητα των ατόμων και κοινωνιών στα πρώτα χρόνια της εποχής της παγκοσμιοποίησης, που ένας θεός ξέρει, σε ποιες χαμερπείς και ποταπές ανταπάτες θα μας οδηγήσει ακόμα.

Α': Για μια τυπολογία της σωματικότητας

Το ζωντανό κορμί στο θέατρο είναι θνητό και θνησιγενές, σε αντίθεση με τις αθάνατες αναπαραστάσεις των Καλών Τεχνών και τα τεχνητά και εικονικά σώματα της τεχνολογίας. Στη σκηνή των ζωντανών ηθοποιών ρίχνουμε μια ματιά σ' ένα μελλοντικό ή και δυνητικό Άδη, σ' έναν κόσμο, που αύριο μπορεί να μην υπάρχει πια. Η ιδέα είναι του Heiner Müller. Αυτό δημιουργεί αισθήματα κρυφής ηδονής ή και την αγωνία του κινδύνου. Βέβαια, το σώμα δεν είναι ένα. Υπάρχει το σώμα της ηδονής, της δουλειάς, των σπορ, της δημοσιότητας, της ιατρικής κτλ. (Barthes 1989). Στο θέατρο το σώμα είναι σημείο, όπως το θέλει η σημειολογία, αλλά είναι και σώμα καθαυτό, όπως στην περίπτωση της ομορφιάς των αστέρων του κινηματογράφου και του θεάτρου. Άλλα «σωματικά» θέματα, όπως ο φαλλός στην αρχαία κωμωδία και ο πόνος του Φιλοκτήτη, τα βάσανα στις κολάσεις του χριστιανικού θεάτρου και η αρρώστια του Βούτσεκ, αποτελούν μάλλον εξαίρεση στο συμβατικό θέατρο. Με το μοντέρνο θέατρο, σεξουαλικότητα, πόνος και αρρώστια, σωματική διαφορετικότητα, ήβη, γηραιατιά, άλλο χρώμα κτλ. θεματοποιούνται στη σκηνή (Lehmann 1999: 361εξ.).

Στο θέατρο «νέου τύπου» τα σώματα δεν είναι τόσο φορείς νοημάτων και σημασιών, παραδειγμάτων και συμβόλων, παρά κορμιά που δείχνουν αυτό που είναι. Στην περίπτωση της γύμνωσης και της έκθεσης της ομορφιάς αυτό ήταν πάντα αυτονόητο. Εδώ όμως θεματοποιείται θεατρικά και η διαδικασία της παρατήρησης: το σώμα εκτίθεται στους θεατές. Στη συνειδητοποίηση του θεάσθαι ως διαδικασίας ηδονοβλεψίας βοηθάει το γεγονός πως συχνά δεν δείχνονται σώματα όμορφα, που τα θαυμάζει κανείς και ξεχνιέται, αλλά σώματα με ατέλειες, σε επικίνδυνες ασκήσεις, σώματα άμορφα, αδύναμα, «θνητά», ή αλλοιώνονται με τον καταμερισμό τους και την απομόνωση μελών τους από το φωτισμό. «Ο ηθοποιός δεν είναι ερμηνευτής, γιατί το σώμα του δεν είναι ένα όργανο/εργαλείο» (Novarina 1988: 22).

Αν ψάξουμε για τις ρίζες της αντίληψης της αυτονομίας του θεατρικού σώματος, οδηγούμαστε στον εκφραστικό χορό, στη *solo art* και τα *happenings* μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, στην *object art*, όπου θεωρείται το αισθητικό ή καθημερινό αντικείμενο αυτόνομο, και στις υποκριτικές αναζητήσεις που οδηγούν από τον Grotowski στον Eugenio Barba. Το θεατρικό κορμί απλώς εί-

ναι παρόν, δεν «σημαίνει», και η παρουσία του καταστρατηγεί και διακόπτει τις διαδικασίες της «σημείωσης» (πώς δηλαδή τα σημεία σημαίνουν κάτι, αποκτούν τις σημασίες τους), οι οποίες ενδεχομένως ξεκινούν από τη δομή της παράστασης, τη δραματολογία ή τη γλώσσα (Lehmann 1999: 368). Είναι, στην ιδιοσυγκρασία του, ιδιοτυπία του, ιδιομορφία του, στις κινήσεις και την ακινησία του, αυτό που είναι και τίποτε άλλο. Ο Lehmann εισάγει εδώ τον όρο «ανθρωποφανία», που έχει άμεσες επιπτώσεις στο είδος της επικοινωνίας που πραγματοποιείται: δεν κωδικοποιούνται και αποκρυπτογραφούνται κρυφές ή φανερές σημασίες, αλλά η γυμνή και απόλυτη παρουσία οδηγεί στη απλή συν-ύπαρξη θεατών και ηθοποιών και σ' ένα κοινό βίωμα.

Η ιδιότητα της υπόστασης του σώματος του ηθοποιού γίνεται πιο εύκολα κατανοητή αν την συγκρίνουμε με το σώμα του χορευτή. Αυτός δεν μεταδίδει νοήματα, ή όχι κυρίως, αλλά εκπέμπει στη δράση του ενέργεια, οι κινήσεις του είναι αυτόνομες και απαλλαγμένες από το να «παριστάνουν» κάτι. Μοντέρνα χορογραφία, από την περιοχή του εκφραστικού χορού, αλλά πιο προγραμματικά σε σύγχρονα σχήματα, όπως της Pina Bausch στο Wuppertaler Tanztheater, είναι κάτι σαν έρευνες στις δυνατότητες κινησιολογίας του ανθρώπινου σώματος, στην ανασυγκρότηση και καλλιτεχνική αξιοποίηση μιας χαμένης γλώσσας, αυτής του σώματος. Οι χορογραφίες των William Forsythe, Meg Stuart και Wim Vandekeybus δεν τονίζουν πια το όμορφο και τέλειο σώμα αλλά ασχολούνται και με το σώμα των καθημερινών κινήσεων: πτώση, κάθισμα, ξάπλωμα, τούμπες και μιμικές και φωνητικές εκδηλώσεις, σφιχταγκάλιασμα. Με παιγνιώδεις συνθέσεις παρουσιάζεται ο άνθρωπος των χαμένων δυνατοτήτων του σώματός του, που δεν ανταποκρίνεται πια σε υπαρκτές κοινωνικές δομές και στις κανονιστικές «αφηγήσεις» του πολιτισμού: ο χορός δεν είναι πια η απεικόνιση της αρμονίας του ανθρώπου, της κοινωνίας και του σύμπαντος. Ξεκινώντας από την απόλυτη τέχνη του σώματος, το χορό, οι κινήσεις και η ακινησία του ηθοποιού δημιουργούν ρυθμό (κατάταξη του χρόνου) και οριοθετούν το σκηνικό χώρο.

Ιδιαίτερη σημασία στην κινησιολογία έχει αποκτήσει το *slow motion*, που αλλοιώνει την πρακτική σκοποθεσία των κινήσεων, οι οποίες μετατρέπονται σε αισθητικές πράξεις, που «εκθέτουν» το σώμα στη συγκριμενικότητά του και το αναγκάζουν στην εκπομπή ενέργειας. Έτσι το ζωντανό κορμί αποκτά κάτι από την αξιοπρέπεια, τη μοναδικότητα και την ιερότητά του ως «επιφάνεια» και φανέρωση. Οι κινήσεις γίνονται «χειρονομίες», χωρίς άμεση σκοπιμότητα και σημασία, που στην τελετουργικότητά τους παραπέμπουν σε κάτι δυνητικό, το οποίο δεν ολοκληρώνεται και παραμένει «μυστήριο». Στη χαμένη γλώσσα των «χειρονομιών», που συμπεριλαμβάνει όλο το σώμα, ανήκει και η αντίληψη του σκηνικού σώματος ως γλυπτού ή εικόνας, στην ακινησία του, όπου η «χειρονομία» παγώνει και παγιώνεται – όπως στις σκηνοθεσίες των Romeo και Claudia Castellucci στη Societas Raffaello Sanzio, που διατείνονται, πως το «κάθε κορμί έχει το δικό του παραμύθι» και παρουσιάζουν τα σώματα ως ασύλληπτη κι αβάστακτη πραγματικότητα σε μια βασανιστική παρουσίαση της παρα-

μόρφωσης.³ Στο θέατρο του βέλγου δημιουργού Jan Lauwers⁴ τα «γλυπτά» και «αγάλματα» της σκηνης κοιτάζουν το κοινό, προκλητικά, επιθετικά, ή ατάραχα ή περίεργα, και ανταποδίδουν το βλέμμα του θεατή-*voyeur*. Σε αντίθεση με τα αρχαία γλυπτά οι ηθοποιοί τονίζουν τα γηρατειά και τη φθορά, την κούραση και εξάντληση, ή και την παραμόρφωση από το πάχος. Το κορμί ως «θύμα» παρουσιάζεται στο δικαστήριο του κοινού, που κρίνει με τα τρέχοντα κριτήρια, ώσπου να συνειδητοποιήσει ότι ακριβώς αυτή η στάση τους θεματοποιείται εδώ.

Μια άλλη εκδοχή της «σωματικότητας» είναι η παρουσίαση όχι εύθραυστων και θνητών σωμάτων, αλλά αθλητικών, που κινδυνεύουν στις ριψοκίνδυνες ασκήσεις τους. Στο θέατρο του Einar Schleeff, που τονίζει το χορικό στοιχείο, η κινησιολογία φτάνει στα άκρα, όπως και στις αθλητικές ασκήσεις του καναδικού θιάσου La La La Human Steps.⁵ Αντίθετα στο θέατρο του Tadeusz Kantor τα σώματα είναι συχνά ακίνητα και νεκρά σαν πράγματα και παριστάνονται από κούκλες μαζί με ηθοποιούς. Ιδιαίτερη άνθηση γνωρίζει εν γένει το «μεταμοντέρνο» κουκλοθέατρο και μηχανικό θέατρο στην Ολλανδία. Ξεκινώντας από την *Über-Marionette* του Craig η αντικατάσταση του ηθοποιού-ανθρώπου από μηχανιστικά κινούμενα ανδρείκελλα ή μηχανήματα είναι μια προοπτική που απασχολεί τους σημερινούς καλλιτέχνες. Ο Heiner Müller διατείνεται, πως το επόμενο βήμα της εξέλιξης μπορεί να είναι η ενότητα ανθρώπου και μηχανής (Höfning 1987: 50). Στο τεχνητό σώμα προστίθεται το σώμα ζώνων, όπως εμφανίζεται στο θέατρο του Jan Fabre και στον Robert Wilson ή και στους Castelucci (βλ. παραπάνω).

Η βασική αντίθεση με την παραδοσιακή αντίληψη για το θεατρικό σώμα έγκειται στη διαφορετική διαλεκτική μεταξύ αισθητικού και πραγματικού σώματος. Στο κλασικό μπαλέτο π.χ. το αισθητικό σώμα είναι ταυτόχρονα και το πραγματικό, αλλά εκπαιδευμένο, εμπλουτισμένο με την «τέχνη», «τεχνητό» με την έννοια μια επίκτητης αισθητικής διάστασης που προσαυξάνει τη φυσική ομορφιά με την αισθητική εντέλεια. Το στερεότυπο χαμόγελο της μπαλερίνας κρύβει τη σκληρή δουλειά και την εξοντωτική δοκιμασία της στιγμής και παρουσιάζει, προς θαυμασμό και επικρότηση, το αισθητικό αποτέλεσμα μιας διαδικασίας «δαμασμού» της φυσικής υπόσταση του σώματος. Οι νέες μορφές θεάτρου προσπαθούν να δείξουν αυτή τη βίαιη συμμόρφωση του σώματος με τους αισθητικούς κανόνες. Στο θέατρο του Jan Fabre π.χ., στο γεωμετρικό και φορμαλιστικό χώρο της σκηνης, τα σώματα των ηθοποιών λειτουργούν σαν μη-

3. Σημαντικές σκηνοθεσίες τους είναι: *Santa Sofia – Teatro Khmer* (1985), *Gilgamesch* (1990), *Hamlet* (1992), *Masoch* (1993), *Orestea* (1995), *Giulio Cesare* (1997).

4. Το 1980 ίδρυσε στις Βρυξέλλες το «Θέατρο επιγόνων zlv», μαζί με ζωγράφους, μουσικούς και χορευτές. Χαρακτηριστικό της δουλειάς του είναι το σκηνικό montage, όπου σώματα, χειρονομίες, στάσεις, φωνές και κινήσεις αποκόπτονται από τη συνέχεια και συνοχή του χώρου και του χρόνου, και συνδυάζονται εκ νέου, απομονώνονται ή παρουσιάζονται σε μορφή άσχετου μωσαϊκού (ό.π. Lehmann 1999: 295εξ.).

5. Και άλλα παραδείγματα στο Lehmann (1999: 381εξ.).

χανήματα, που επαναλαμβάνουν ακριβώς τις ίδιες κινήσεις: ντύσιμο, γδύσιμο, χορό κτλ. Στο έργο *Η δύναμη των θεατρικών ανοησιών* οι άντρες αναγκάζονται να σηκώσουν τις γυναίκες ψηλά και να τις πηγαίνουν από τη μια μεριά της σκηνής στην άλλη ξανά και ξανά, ώσπου να είναι εμφανής η εξάντλησή τους, παρά την ακρίβεια με την οποία επαλαμβάνουν, σαν μηχανές, τις κινήσεις στις οποίες έχει εκπαιδευτεί το σώμα (Hrvatin 1994).⁶ Η μηχανική επανάληψη ωστόσο οξύνει το βλέμμα και για τις ελάχιστες διαφορές, με τις οποίες ξεχωρίζει η προσωπικότητα και μορφή του ενός σώματος από το άλλο, ακόμα και στις προγραμματισμένες κινήσεις του. Το θέατρο του Fabre δεν δείχνει, είναι, παρουσιάζει, όπως λέει ο ίδιος, «ανόθευτα τη νόθευση, όπως είναι,» τη διαδικασία μίμησης της πραγματικότητας από τα μέσα του θεάτρου.

Το θέμα του πραγματικού/τεχνητού γίνεται ακόμα πιο επίκαιρο στην παρουσίαση του πόνου, όχι του υποκρινόμενου αλλά του αληθινού. Ο πραγματικός πόνος «πονάει» και το θεατή. Υπάρχουν διάφορες εκφάνσεις του μοτίβου αυτού. Οι εξοντωτικές και ριψοκίνδυνες σωματικές ασκήσεις στο *La la la Human Steps*, οι παραστρατιωτικές σωματικές ασκήσεις του Einar Schleeff και μέρους του χορευτικού θεάτρου, ο μαζοχισμός στις παραστάσεις του θιάσου *La Fura dels Baus*, η σκληρότητα των παραστάσεων του Jan Fabre, σώματα άρρωστα και παραμορφωμένα. Η έκθεση του πραγματικού πόνου ξεκίνησε στη *solo art* και στα *happenings* της δεκαετίας του 1960 και βασίζεται στην ιδέα πως στην παρουσία του πόνου το θέατρο δεν μπορεί να συναγωνιστεί τα media. Άρα πρέπει να δείξει τον πραγματικό πόνο, εδώ και τώρα, όχι όπως στην τηλεόραση «εκεί και τότε» και για μια στιγμή (Fischer-Lichte 1997: 255). Ο θιάσος *La Fura dels Baus* απαντάει με σχεδόν τρομοκρατικές πρακτικές. Εδώ ανοίγει και μια νέα διάσταση της έννοιας της «κάθαρσης.» Ο πόνος γίνεται και συστατικό στοιχείο ολόκληρων θεατρικών «κολάσεων» πόνου και τρόμου, με ακραία ηχητικά εφέ, αστραπές φωτισμού, αβάστακτο θόρυβο, αδιέξοδα μεταλλικά τείχη και ένα «αποκαλυπτικό» κι εσχατολογικό καλειδοσκοπιο φρίκης και τρόμου: άρρωστοι στα αίματά τους, σαδομαζοχιστική σεξουαλικότητα, ιδρωμένα σώματα, δέρμα, λίπος και μούσकुλα. Ο κόσμος ως κλινική και τρελοκομείο χωρίς μέλλον είναι αγαπητή μεταφορά ήδη του μοντέρνου θεάτρου. Όπως και οι άνθρωποι στην αναπηρική καρέκλα (Beckett, Müller), που υπάρχουν πάλι στον *Διόνυσο* (1990) και την *Ηλέκτρα* του Tadashi Suzuki. Δαιμονικές εικόνες της κόλασης καλλιεργούν με ιδιαίτερη ένταση η ομάδα *La Fura dels Baus*, που θυμίζουν το *Inferno* του Δάντη: γυμνά σώματα σε καυτό νερό ή λάδι, απαγχωνισμένα, γκρεμοτσακισμένα, βασανισμένα, φωτιές, βασανιστές που μαστιγώ-

6. Οι παραστάσεις του χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένη χρήση σωμάτων, σε χώρο και χρόνο, με χρώμα, ήχο και κινήσεις. Σε μαθηματικές συμμετρίες και επαναλήψεις δεν επιδιώκεται καμιά σύνθεση, ούτε μεταβιβάζεται καμιά σημασία. Ο θεατής αντιμετωπίζει απλώς την έντονη παρουσία των σωμάτων, των υλικών και μορφών· το θεατρικό σημείο παρουσιάζεται ως τέτοιο (Lehmann 1999: 168εξ. και pass.).

νονν δεμένους, ουρλιαχτά, φωναχτές διαταγές κτλ.⁷ Σε νεότερες παραγωγές τους, όπως *Fausto - Version 3.0* (1998), η αινιγματική ενότητα του μυστηρίου και της βίας⁸ φτάνει στο αποκορύφωμα: τελετουργική βιαιότητα, πόνος, θάνατος και γέννηση. Με μεγάλη λεπτότητα χρησιμοποιούνται τα πολυμέσα, ο φωτισμός, θέατρο σκιών και κολάζ από ήχους.

Στην τυπολογία της μακάβριας σωματολογίας του σύγχρονου θεάτρου ανήκει και το θνητό και φθαρτό του σώματος, ο μελλοντικός θάνατός του. Έτσι, ο άρρωστος από aids Ron Vawter έπαιξε λίγο πριν από το θάνατο του δύο ομοφυλόφιλους στα τελευταία τους, στην κόψη ανάμεσα σε πραγματικότητα και υποκριτική, ενώ μια «φούγκα του θανάτου» παρουσιάζει ο Reza Abdoh στην παράσταση *Quotations from a Ruined City* (για το Σεράγιεβο), όπου πόνος και θάνατος παίρνουν αποκαλυπτικές διαστάσεις. Στο ίδιο σκηνικό ανήκει και η υπέρβαση του σώματος μέσα στο θρησκευτικό διαλογισμό και την ασκητική, όπως την πραγματοποίησε στα τελευταία στάδια των αναζητήσεων ο πρόσφατα αποβιώσας Jerzy Grotowski και οι εκλεκτοί μαθητές του. Μια νέα θρησκευτικότητα και το ενδιαφέρον για τις τελετουργίες βρίσκει κανείς και σε άλλους συγγραφείς (Handke, Strauss) και σκηνοθέτες (Α. Mnouchkine). Ο ολλανδός Gerardjan Rijnders (Toneeltroupe Amsterdam) και ο ρώσος Anatoli Vassiliev ανεβάζουν ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο τους *Θρήνους του Ιερεμία*. Νέες «μεταφορές» κι αγαπητά «τοπία» του σύγχρονου θεάτρου είναι ο θρήνος, η προσευχή, η τελετή, ο χορός και η «κοινωνία» της κοινότητας, όλα θέματα που οδηγούν στις ρίζες του θεατρικού φαινομένου. Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός, ότι τελικά η νέα και ακραία «σωματικότητα» οδηγεί σε μια τάση νέας πνευματικότητας και θρησκευτικότητας ακόμα, όπου το θέατρο αναζητά πάλι τον ομφάλιο λώρο της τελετουργίας (Πούχγερ 1985: 67εξ).

Β': Τεχνολογικό / εικονικό θέατρο

Χρήση μηχανών και τεχνολογίας υπήρχε πάντα στο θέατρο, αλλά λίγο με την έννοια του παιχνιδιού (όπως στον Αισχύλο) ή ως ιλουζιονιστικό τρικ, που προκαλεί το θαυμασμό (η προοπτική του Μπαρόκ, η περιστροφική σκηνή στα 1900). Η διαφορά είναι ότι η πραγματικότητα του 20ού αιώνα καθορίζεται πλέον από μηχανές. Η ακρίβεια των μηχανών έχει αντικαταστήσει τις ανακριβείς ανθρώπινες αισθήσεις. Μια από τις συνέπειες της βιομηχανικής επανάστασης ήταν και μια νέα, πέρα από την ηθική και τη μεταφυσική, υποδούλωση του σώματος στη μηχανή και την παραγωγή, στην ακριβή μέτρηση και εκτέλε-

7. Ο τίτλος της ομάδας δεν επιδέχεται ερμηνεία, όπως και οι τίτλοι των πρώτων παραστάσεών του: *Accions* (1983), *Suz/o/Suz* (1985), *Tier Mon* (1988), *Noun* (1990) (Lehmann 1999: 395).

8. Η ανεξήγητη βία είναι ένα από τα μεγάλα θέματα του θεάτρου του 20ού αιώνα, από τον *Θάνατο του Τινταγκίλ* του Maeterlinck ως το *Βλέμμα του κωφού* του Wilson, όπου σφάζονται τελετουργικά δύο παιδάκια από τη μητέρα τους, ενώ ο κωφάλαλος μεγαλύτερος αδελφός τους παρακολουθεί.

ση και στον κόσμο των αριθμών. Στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα μεγάλο μέρος της πραγματικότητας, όπως τη βιώνουμε, επηρεάζεται, παράγεται και «βιώνεται» από την τεχνολογία, με αποτέλεσμα, το άτομο και το σώμα του να παραγκωνίζονται ολοένα και περισσότερο και να αντιμετωπίζονται «τεχνολογικά.»

Το High Tech Theatre είναι μια πραγματικότητα. Από τη ριζοσπαστική *performance art* ως το επιχορηγούμενο Εθνικό Θέατρο, όλοι χρησιμοποιούν σχεδόν αυτονόητα τα ηλεκτρονικά μέσα, και το θέατρο του κειμένου μεταβάλλεται σταδιακά σε θέαμα των πολυμέσων. Το «νέο» θέατρο προσπαθεί να βρει απαντήσεις στη νέα αυτή πραγματικότητα, που δεν έγκειται απλώς στην άρνηση αλλά στην επιλεκτική χρήση με στόχο τη συνειδητοποίηση της νέας πραγματικότητας με ακραία αισθητικά μέσα, π.χ. μινιμαλισμό, *slow motion* κτλ., ή και μαξιμαλισμό με καταιγισμό εικόνων και ταχύτητας, ταυτόχρονη πληθώρα δράσεων κτλ. Ταυτόχρονα δημιουργείται και μια άλλη νέα δυνατότητα: η παρουσίαση εικονικών σωμάτων σε αντιδιαστολή με τα ζωντανά κορμιά των ηθοποιών. Δημιουργείται κάτι σαν «αισθητική της δυσπιστίας» προς τα *media* και την πραγματικότητα (Lehmann 1999: 404εξ.).

Οι νέες δυνατότητες του βίντεο και της τηλεόρασης προμηδοτούν και τη δυνατότητα μιας αποσπασματικής πρόσληψης της παρουσιαζόμενης πραγματικότητας, η οποία βασίζεται σε διακοπή, αλλαγή προγραμματός, αποστροφή της προσοχής, συνέχιση με διακοπές, παράλληλη παρακολούθηση διάφορων υποθέσεων κτλ. Αυτή η νέα ικανότητα να ζει κανείς με ένα ελάχιστο από συνέχεια και ενότητα πλοκής και μύθου, να ζει ένα ετερόκλητο συνονθύλευμα από πολλές ιστορίες/μυθεύματα και πραγματικότητες, αληθινές και φανταστικές, εκμεταλλεύονται ορισμένα θεατρικά σχήματα, όπως το αμερικανικό Wooster Group (Savran 1988), που παίζει με διάφορες διαβαθμίσεις του πραγματικού και με συνδυασμούς άσχετων αποσπασμάτων από διαφορετικούς κόσμους. Η ουσία είναι ότι, με την εξέλιξη του κινηματογράφου από τις αρχές του αιώνα και την τηλεόραση και το βίντεο ύστερα, και τους υπολογιστές τελευταία, το θέατρο όχι μόνο έχασε την πρωτοκαθεδρία στις τέχνες «απεικόνισης» και εξιστόρησης, αλλά έμεινε πολύ πίσω και δεν μπορεί να ξανακερδίσει το χαμένο έδαφος. Άλλωστε, στο θέατρο τα σημεία είναι, όπως είπαμε, πάντα σημεία σημείων, από τη φύση τους «υπαινικτικά» και όχι μόνο «παρουσιαστικά.» Ούτε η τελειομανία της High Tech Art, που συχνά προσπαθεί να εξαντλήσει τις δυνατότητες ακρίβειας και συνθετικότητας, δεν μπορεί να γεφυρώσει αυτή τη βασική διαφορά.

Επομένως, η «μίμηση πράξεων» και πραγματικότητας, που αντιπροσώπευε παραδοσιακά το δράμα, ο μύθος, η πλοκή, οι σκηνικοί χαρακτήρες, οι θεατρικοί ρόλοι, ο διάλογος, ο όλος σκηνικός κόσμος, που διαρθρώνεται κατά μίμηση της κοινωνικής πραγματικότητας, ο ιλλουζιονισμός, η ψευδαισθήση, η παραβολή του κοσμοθεάτρου, η αισθητική σύμβαση που κατοχυρώνει την «απάτη» (πως αυτά που βλέπει ο θεατής είναι πραγματικά, σύμβαση στην οποία στηρίζεται όλη η μέθεξη, η συναισθηματική και νοητική συμμετοχή), και η «κάθαρση» ως τελικός στόχος (στην οποία βασίζεται πάλι όλη η αριστοτελική και μη δραματοουργία), λοιπόν όλη η αφήγηση πλοκής με διαμοιρασμένους ρόλους σ'

ένα δήθεν πραγματικό κόσμο παραχωρείται σήμερα σταδιακά από το θέατρο στα media, γιατί δεν μπορεί, με τα εκφραστικά μέσα που διαθέτει από τη φύση του, να ανταγωνιστεί μαζί τους στην απόδοση μιας αληθινής ή φανταστικής πραγματικότητας. Παράλληλα το θέατρο «νέου τύπου», με τις *performances*, τα θεάματα, τις τελέσεις και παρουσιάσεις όποιας μορφής, συγκεντρώνεται στην ουσία του, τη συνεύρεση θεατών και ηθοποιών, στη σωματική συμ-παρουσίαση, στον ίδιο χώρο και χρόνο, για το κοινό βίωμα ενός αισθητικού γεγονότος.⁹ Έτσι, λοιπόν, παραχωρείται η παραδοσιακή λειτουργία του θεάτρου (να παρουσιάσει δραματικά κείμενα σε εικόνες με ζωντανούς ανθρώπους), και η μοντέρνα λειτουργικότητά του (να χειραφετηθεί από τα κείμενα και να βρει μια δική του γλώσσα, συνεχίζοντας ωστόσο να αφηγείται «πλοκές», έστω κυκλικές, στατικές, χωρίς δράση, «κενές», χωρίς νόημα και συνοχή) – παραχωρείται, λοιπόν, όλη αυτή η πολύμορφη σχέση με την υπαρκτή πραγματικότητα στα media, και το νέο θέατρο ανάγει σε αισθητικό κανόνα τη «δική του» πραγματικότητα, την «κοινωνία» ανθρώπων, σώμα με σώμα, στον ίδιο χώρο και στον ίδιο χρόνο, για να τελέσουν μαζί ένα συμβάν και να βιώσουν μαζί ένα γεγονός. Δεν είναι τυχαίο πως σχεδόν ο ίδιος ορισμός μπορεί να εφαρμοστεί στην περιγραφή της θείας λειτουργίας ή στην όποια θρησκευτική τελετουργία, αν αντικαταστήσουμε τα επίθετα του συμβάντος και βιώματος, «αισθητικό» και «καλλιτεχνικό», με «θρησκευτικό» ή «θείο». Αυτό το βίωμα αποτελεί συγχρόνως και συλλογισμό και διαλογισμό για την πραγματικότητα που μας περιβάλλει και υπόσχεται απελευθέρωση της συνείδησης και των αισθήσεων ως μια σχεδόν «σωματική» εμπειρία που συγκλονίζει και συναρπάζει. Κοντολογίς, το θέατρο γυρίζει σ' αυτό που ήταν πάντα: επικίνδυνο πείραμα με άλλες πραγματικότητες, διαφορετικές από την ισχύουσα, γι' αυτόν το λόγο «επαναστατικό». Στα χρόνια της παγκοσμιοποίησης οι τέχνες, αλλά ιδίως το θέατρο αυτής της μορφής, αποκτά μια ιδιόζουσα και εξαιρετικά σημαντική αποστολή.

Η νέα τεχνολογία περιθωριοποιεί το «ατελές» ανθρώπινο σώμα για έναν άλλο ακόμα λόγο: είναι θνητό. Η αποσιώπηση του θανάτου από την κοινωνία είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της αστικής κοσμοθεωρίας και σχετίζεται με τη βιομηχανική επανάσταση. Το σύγχρονο «σωματοκεντρικό» θέατρο βάζει

9. Αυτή είναι η βασική θέση και διάγνωση του βιβλίου του Lehmann. Βέβαια, αυτή είναι μια τάση μόνο ανάμεσα σε άλλες, αν υπολογίσουμε και τη συνύπαρξη και συνέχεια του συμβατικού θεάτρου και της συμβατικής πρωτοπορίας. Στην Ελλάδα αυτός ο προβληματισμός δεν παρουσιάζει ακόμα καμιά οξύτητα, γιατί το θέατρο «του λόγου» καλά κρατεί και η εφαρμογή της τεχνολογίας, στα περισσότερα σχήματα, μοιάζει περιορισμένη. Αυτό βέβαια είναι και ένα φαινόμενο με οικονομικές κι άλλες παραμέτρους, σχετίζεται με τον αριθμό, τη δομή και τη λειτουργία των θιάσων και τις προδοκίες του κοινού. Δεν είναι εδώ ο τόπος να δώσουμε την εικόνα του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου σε αντιδιαστολή με τη διεθνή κατάσταση (του «πρώτου», βέβαια, κόσμου), που άλλωστε στην πολυμορφία του και στην ποσότητα των υπαρκτών σχημάτων δεν είναι εύκολο να σκιαγραφηθεί με κάποια βασιμότητα των συμπερασμάτων.

τον θάνατο στο κέντρο των αναζητήσεων. Ο Heiner Müller διατύπωσε πως ο ηθοποιός ως θνητός, ως δυνητικά νεκρός, αποτελεί την ιδιάζουσα ουσία όλου του θεάτρου. Στα media παρακολουθούμε τον θάνατο, έστω και ρεαλιστικά, από απόσταση, στο θέατρο βρισκόμαστε στον ίδιο χώρο της θνησιμότητας με τους ηθοποιούς, βιώνουμε μαζί τη ματαιότητα και τη ροή του χρόνου και κατεβαίνουμε στον ίδιο – εν δυνάμει – Άδη, λόγω της τέχνης τεχνητό και πραγματικό συγχρόνως, ως συνειδητοποιημένη και βιώμενη δυνατότητα.

Η τεχνολογική πρόοδος σε λίγο θα μπορέσει να παραγάγει ή να δείχνει τεχνητά και εικονικά σώματα, που όχι μόνο δεν διαφέρουν σε τίποτε από τα πραγματικά, αλλά μπορούν να λειτουργούν, σαν τέλεια ανδρείκελα, και με τις σκέψεις και αισθήσεις πραγματικών ανθρώπων. Από την άλλη πειραματίζονται με τη δυνατότητα να μεταδώσουν στον εγκέφαλο μέσω ενός μικροσκοπικού υπολογιστή δεδομένα και πληροφορίες άλλου προσώπου.¹⁰ Αυτό θα οδηγήσει στο μέλλον σε άλυτα ακόμα, δυσεπίλυτα και σύνθετα προβλήματα ταυτότητας (από ψυχολογικής, νομικής, ηθικής κτλ. άποψης). Αυτό που είναι ήδη πραγματικότητα είναι το γεγονός ότι ο Merce Cunningham έχει ένα πρόγραμμα στον υπολογιστή, όπου μπορεί να συνθέσει τις χορογραφίες του με σχηματικά εικονικά σώματα χορευτών και ο William Forsythe πειραματίζεται με ηλεκτρονικά συνδυαζόμενα συστήματα, όπου οι κινήσεις των χορευτών στη σκηνή ενεργοποιούν φωτοκύτταρα, που συνδέονται με υπολογιστή, ώστε κάθε κίνησή τους ενεργοποιεί ή αλλάζει ή διακόπτει στοιχεία του φωτισμού ή της μουσικής (Lehmann 1999: 412εξ.).

Η χρήση της τεχνολογίας και των media στη σύγχρονη σκηνή έχει διάφορες όψεις: χρησιμοποιείται περιστασιακά, δίνει δημιουργική έμπνευση, ή είναι και βασική προϋπόθεση (Wooster, Jesurun). Επίσης παρατηρείται η παράλληλη χρήση βίντεο, όπως είδαμε πρόσφατα στο «πολυθέαμα» του Κώστα Μπέη, *Ωρα απιέναι* για τον θάνατο του Σωκράτη στο Ωδείο του Ηρώδη Αττικού. Η περιστασιακή χρήση έχει εξαπλωθεί και σε συμβατικές παραστάσεις. Για δημιουργική χρήση μιλάμε σε περιπτώσεις όπου π.χ. μιμείται η παράσταση τα media με την ταχύτατη αλλαγή εικόνων, ή τον γρήγορο διάλογο ή τα gags της τηλεόρασης, ή για σειρές (serials), αστέρες του γυαλιού, παρωδίες και ειρωνικές αναφορές στον ρηχό κόσμο των καναλιών κτλ.

Εδώ ανοίγει για το θέατρο ένα ολόκληρο πεδίο διακειμενικών παιχνιδιών, που στη γελοιοποίηση της αφασίας και βλακειάς του κόσμου του γυαλιού δεν αντλεί μεγάλα αποθέματα επιβίωσης και αυθυπόστασης μέσα στον χρόνο. Πιο ουσιαστικές είναι οι προσπάθειες του Wooster Group, που επιδεικτικά παρουσιάζει όλα τα τεχνολογικά εργαλεία και μηχανήματα της θεατρικής παράστα-

10. Ο Lehmann δίνει εδώ διάφορα παραδείγματα. Ο καλλιτέχνης Stelarc (Stelios Arkadion) προσέθεσε στο μπράτσο του ένα τρίτο χέρι, που κινείται με τη βοήθεια ηλεκτρονικού εγκεφάλου, ή γίνονται επεμβάσεις στα κιναισθητικά σημεία του σώματος, ώστε να δημιουργούνται λανθασμένες εντυπώσεις για το μέγεθος και τη θέση του μέλους του σώματος (Waffende 1991: 114).

σης. Η ίδια η παρουσίαση είναι κάτι ανάμεσα σε πρόβα και παράσταση και οι ηθοποιοί απευθύνονται συχνά κατευθείαν στο κοινό. Στο ίδιο ρεπερτόριο της αποστασιοποίησης ανήκει και η απλή χρήση του φανερού μικρόφωνου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη χρήση της *high tech* δείχνουν διάφορες ιταλικές ομάδες θεάτρου (Lehmann 1999: 425εξ.). Άλλο μέσο είναι ο πολλαπλασιασμός της σκηνηκής δράσης με βίντεο και παραμορφωτικούς αντικατοπτρισμούς. Ειδικό ενδιαφέρον προκαλούν εδώ τα πειράματα του John Jesurun (π.χ. *Everything That Rises Must Converge*, 1989/90).

Η τεχνολογία δίνει και τη δυνατότητα των πολλαπλών ηλεκτρονικών διασυνδέσεων ετερογενών στοιχείων (π.χ. μελών του σώματος με ήχο και εικόνα, γλώσσα, φωτισμό, μικρόφωνα, μηχανήματα κτλ.). Και σχεδόν απειριοστή είναι η χρήση των βίντεο στην ποικιλία αυτών των παραστάσεων, που βασίζονται εν πολλοίς στην εικόνα. Εκεί εμφανίζονται, όπως στα media, τα εικονικά σώματα. Το εικονικό σώμα δεν έχει την ενοχλητική ή σαγηνευτική υλικότητα του παραγματικού ζωντανού κορμιού. Μ' αυτήν την έννοια τα media είναι α-σώματα, και ο ηλεκτρονικός χώρος (*cyberspace, internet, virtual reality*) είναι ένας «μετα-κόσμος» πέρα από χώρο και χρόνο. Και το video της παράστασης δεν μπορεί να δείξει το «θεατρικό κορμί», γιατί αυτό συγκεκριμενοποιείται μόνο στην «κοινωνία» με τα σώματα των θεατών, τη μνήμη τους, τις επιθυμίες τους κτλ. Θέατρο είναι, από ανθρωπολογική άποψη, μια συμπεριφορά (παιχνίδι, επίδειξη, παιχνίδι ρόλων, σύναξη, παρακολούθηση ως δυνητική ή πραγματική συμμετοχή), μια κατάσταση και μια παρουσίαση. Τα media είναι μόνο παρουσίαση, ατελείωτη παρουσίαση μέσα σ' έναν απέραντο χώρο. Το εικονικό σώμα δεν απογοητεύει όπως το ζωντανό κορμί στην υλικότητά του, δεν προκαλεί τη ιδιαίτερη θλίψη της σωματικότητας.¹¹ Μετά από το θεατρικό σώμα δεν υπάρχει τίποτα. Εξηγήσεις δεν δίνονται, αλλά το κορμί είναι εδώ. Ξένο, αινιγματικό, μια δυνατότητα, ένα μυστήριο, εκπέμπει ενέργεια, καλεί σε συμμετοχή, είναι μια συνάντηση με τον άλλο (την άλλη) και το άλλο· μια άγνωστη μοίρα, ένας βέβαιος θάνατος, ίσως και αύριο, δυνητικά και τώρα.

Το ζωντανό κορμί του θεάτρου δεν είναι απλώς «πληροφόρηση», «σημείο», έστω σημείο σημείου, αλλά παλλόμενη σάρκα, ή εύθραυστο δοχείο μιας ύπαρξης, λαμπρός οίκος και οικτρή φυλακή του είναι. Δεν είναι είδωλο καθαρό, ίνδαλμα, εικόνα άυλη κι εξουσιάζσιμη, αλλά ενοχλητική ή μαγευτική παρουσία, που μυρίζει, ιδρώνει, «μιλάει» και καταλαβαίνει τη γλώσσα των σωμάτων του κοινού, επηρεάζεται και αντιδρά, θνητό σαν όλα τα κορμιά στο θέατρο. Εκτίθεται, «θυσιάζεται», κινδυνεύει, μοχθεί, ταλαιπωρείται, χειροκροτείται, αποθεώνεται, για ένα βίωμα συνεύρεσης, που διαφέρει από την εικονική πραγματικότητα που μας περιβάλλει και θα είναι κάποτε σχεδόν η μοναδική υπαρξική. Αυτή η ποιότητα του διανθρώπινου βιώματος, *hic et nunc*, που προσφέρει η έκθεση και «δράση» του ζωντανού κορμιού *tel quel*, στην «κοινωνία» και συγ-κοι-

11. Τη διαπίστωση ο Έγγελος για τα αρχαία γλυπτά αγάλματα· πέρα από το τέλει σώμα τους δεν παραπέμπουν πια σε τίποτα άλλο.

νωνία με τα άλλα σώματα εκτελεστών και παρατηρητών, σώματα με τις αισθήσεις τους, τον ψυχισμό τους και τις νοητικές λειτουργίες, ίσως να εξασφαλίσει την επιβίωση της θεατρικής τέχνης, και την ουσιαστικοποίησή της, από τη στιγμή που τα media της αφαιρούν το μονοπώλιο στην αφήγηση και παρουσίαση ιστοριών, υποθέσεων, πλοκών, με χαρακτήρες και ψυχολογίες, πρόσωπα και συγκρούσεις, καταστάσεις αναγνώσιμες και ταυτόσημες, που προκαλούν την παραδοσιακή μέθεξη και συμμετοχή, πράγματα που ο «καθαρός» και εικονικός κόσμος του «κουτιού» μπορεί να δείξει ενδεδειγμένα, με μεγαλύτερη «ακρίβεια» και με εντονότερη συναρπαστικότητα. Στη μάχη για την ιδιοκτησία της πλοκής (*plot*) και των ρόλων, το θέατρο, όσο και να καταφύγει στα δεκανίκια των media, μακροπρόθεσμα θα βγει ηττημένο. Η κρίση αυτή ίσως βγει και προς όφελος του θεάτρου. Ίσως να είναι και η ευκαιρία της ουσιαστικοποίησης, αν περιοριστεί στην καθαρά θεατρική κατάσταση από την οποία ξεκίνησε, και αποκτήσει κάτι από την αξιοπρέπειά του, την ανθρωπιά του, το μεγαλείο του και τη «θρησκευτικότητα» του, ότι και να μπορεί αυτό να σημαίνει σήμερα. Δεν θα είναι πια αυτό, που ήταν για αιώνες: η απόδραση σε εικονικούς κόσμους—αυτό τα media προσφέρουν με αποτελεσματικότερο τρόπο—αλλά μύηση στην πραγματικότητα του ανθρώπου, που μας κρύβει το θέατρο σκιών της καθημερινότητας και της παγκοσμιοποίησης, που σταματάει μόλις πέσει το ρεύμα.

Κάπως έτσι ίσως να φανταστούμε το θέατρο του νέου αιώνα στις αρχές του: ξεκινώντας από ανθρώπινα κορμιά. Για τον καθένα αυτή είναι η προσωπική πραγματικότητά του, η μοίρα του, η *conditio humana*. Τα εικονικά σώματα είναι φαντάσματα, μόλις πέσει το ρεύμα.

Πανεπιστήμιο Αθηνών

Βιβλιογραφία

- Barthes, Roland. *Die Helle Kammer*. Frankfurt, 1989.
- Brecht, St. *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. London, 1978.
- Craig, Edward Gordon. *Über die Kunst im Theater*. Leipzig, 1905.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre*. Iowa: Iowa UP, 1997.
- Hrvatin, E. *Jan Fabre. La discipline du chaos, le chaos de la discipline*. Bagnolet, 1994.
- Hörmigk, F., επιμ. *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*. Göttingen 1987.
- Lehmann, Hans-Thies. "Die Inszenierung. Problem ihrer Analyse." *Zeitschrift für Semiotik* 11. 1 (1989).
- _____. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- Lyotard, J.-F. *The Postmodern Condition: A Report of Knowledge*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Novarina, Valère. *Le théâtre des paroles*. Paris, 1988.
- Pavis, Patrice. *On the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Πούγγεο, Βάλτερο. "Peter Handke: Θέατρο και πραγματικότητα". Στο: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*. Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1984. 375-92.
- _____. *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*. Αθήνα: εκδόσεις Μπούρα, 1985.

- _____. *Μελετήματα θεάτρου: Το Κομητικό θέατρο*. Αθήνα: Λαογραφία, παράρτημα ρ, 1991.
- Richards, Thomas. *Theaterarbeit mit Grotowski an Physischen Handlungen*. Berlin, 1996.
- Savran, David. *The Wooster Group. Breaking the Rules*. New York, 1988.
- Stein, Gertrude. *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-45*. London, 1984.
- Waffender, M., επιμ. *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*. Reinbek: Rowohlt, 1991.