

HANS-THIES LEHMANN

ΜΕΤΑΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Μαρίνα Αγαθαγγελίδου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

Ελένη Βαροπούλου

ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

Πλάτων Μαυρομούστακος



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις της ελληνικής νομοθεσίας (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα) και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως άνευ γραπτής αδείας του εκδότη η κατά οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δανεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

Στο εξώφυλλο: Ο Η.-Τ. Lehmann στο Μονοδένδρι της Ηπείρου, στην 1η Θερινή Ακαδημία του Εθνικού Θεάτρου, καλοκαίρι 2000 (φωτογραφία: Ζωή Γαμπιεράκη)

Εκδόσεις Πατάκη – Βιβλία για την τέχνη
Hans-Thies Lehmann, *Μεταδραματικό θέατρο*
Τίτλος πρωτοτύπου: *Postdramatisches Theater*

Μετάφραση: Μαρίνα Αγαθαγγελίδου
Υπεύθυνος έκδοσης: Άγγελος Κοκολάκης

Διορθώσεις: Γιάννης Αντωνόπουλος
Σελιδοποίηση: Κωνσταντίνος Καπένης

Copyright© Verlag der Autoren, D-Frankfurt am Main 1999

Copyright© για την ελληνική γλώσσα, Σ. Πατάκης ΑΕΕΔΕ

(Εκδόσεις Πατάκη), 2023

Πρώτη έκδοση στη γερμανική γλώσσα από τις εκδόσεις Verlag der Autoren, Φραγκφούρτη, 1999

Πρώτη έκδοση στην ελληνική γλώσσα από τις Εκδόσεις Πατάκη,
Αθήνα, Οκτώβριος 2025

K.E.T. E893 K.E.Π. 476/25 ISBN 978-618-07-1260-5



ΠΑΝΑΓΗ ΤΣΑΛΔΑΡΗ (ΠΡΩΗΝ ΠΕΙΡΑΙΩΣ) 38, 104 37 ΑΘΗΝΑ,

ΤΗΛ: 210.36.50.000, 801.100.2665, 210.52.05.600, ΦΑΞ: 210.36.50.069

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 16, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ: 210.38.31.078

ΥΠΟΚ/ΜΑ: ΚΟΡΥΤΣΑΣ (ΤΕΡΜΑ ΠΟΝΤΟΥ - ΠΕΡΙΟΧΗ Β' ΚΤΕΟ), 57009 ΚΑΛΟΧΩΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, Τ.Θ. 1213,

ΤΗΛ: 2310.70.63.54, 2310.70.67.15, 2310.75.51.75, ΦΑΞ: 2310.70.63.55

Web site: <http://www.patakis.gr> • e-mail: info@patakis.gr, sales@patakis.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος στην ελληνική έκδοση (από την Ελένη Βαροπούλου)	13
Πρόλογος του συγγραφέα στην 3η έκδοση	23

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

<i>Είσοδος</i>	31
<i>Προθέσεις</i>	34
<i>Επιχειρησιακά μυστικά του δραματικού θεάτρου</i>	38
<i>Τομή της μιντιακής κοινωνίας</i>	40
<i>Ονόματα</i>	41
<i>Παράδειγμα</i>	43
<i>Μεταμοντέρνο και μεταδραματικό</i>	44
<i>Επιλογή του όρου</i>	45
<i>Παράδοση και μεταδραματικό ταλέντο</i>	47
<i>Το νέο, η πρωτοπορία</i>	48
<i>Mainstream και πείραμα</i>	50
<i>Ρίσκο</i>	51

ΔΡΑΜΑ

Δράμα και θέατρο	57
<i>«Προς το επικό» – Πέτερ Σόντι, Ρολάν Μπαρτ</i>	57
<i>Αποξένωση μεταξύ θεάτρου και δράματος</i>	59
<i>«Δραματικός λόγος»</i>	60
<i>Θέατρο μετά τον Μπρεχτ</i>	62
<i>Είναι το σασπένς συναρπαστικό;</i>	63
<i>«Τι δράμα!»</i>	65
<i>«Φορμαλιστικό θέατρο» και μίμηση</i>	66
<i>Μίμηση της δράσης</i>	68
<i>«Ενεργητικό θέατρο»</i>	69

Δράμα και διαλεκτική	72
<i>Δράμα, Ιστορία, νόημα</i>	72
<i>Το ιδεώδες του ευσύνοπτου (Αριστοτέλης)</i>	73
<i>Χέγκελ 1: ο αποκλεισμός του πραγματικού</i>	77
<i>Χέγκελ 2: η επιτέλεση</i>	80

ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΕΣ

Προς την προΐστορία του μεταδραματικού θεάτρου.	85
<i>Θέατρο και κείμενο</i>	85
<i>Ο εικαστός αιώνας</i>	88
<i>Πρώτη φάση: «καθαρό» και «μη καθαρό» δράμα</i>	89
<i>Δεύτερη φάση: κρίση του δράματος, ξεχωριστοί δρόμοι του θεάτρου</i> . . .	89
<i>Αυτονόμηση, επαναθεατροποίηση</i>	91
<i>Τρίτη φάση: «νέα πρωτοπορία»</i>	95
Μια σύντομη ματιά στις ιστορικές πρωτοπορίες	103
<i>Λυρικό δράμα, συμβολισμός</i>	103
<i>Στατικότητα, πνεύματα</i>	105
<i>Σκηνική ποίηση</i>	106
<i>Πράξεις, δράσεις</i>	109
<i>Ταχύτητα, νούμερα</i>	110
<i>Landscape Play</i>	112
<i>«Καθαρή μορφή»</i>	114
<i>Εξπρεσιονισμός</i>	116
<i>Υπερρεαλισμός</i>	117

ΠΑΝΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Πέραν της δράσης: τελετουργία, φωνές του χώρου, τοπίο	123
<i>Κάντορ ή η τελετή</i>	127
<i>Γκρύνπερ ή ο από-ηχος στον χώρο</i>	133
<i>Ουίλσον ή το τοπίο</i>	137
Μεταδραματικά θεατρικά σημεία	145
<i>Άρση της σύνθεσης</i>	145
<i>Ονειρικές εικόνες</i>	147
<i>Συναισθησία</i>	148
<i>«Κείμενο της παράστασης»</i>	150
1. <i>Παράταξη / Μη ιεραρχία</i>	151
2. <i>Ταυτοχρονία</i>	153
3. <i>Παιχνίδι με την πυκνότητα των σημείων</i>	155

4. Υπεραφθονία	157
5. Μουσικοποίηση	158
6. Σκηνο-γραφία, οπτική δραματολογία	161
7. Θερμότητα και ψυχρότητα	163
8. Σωματικότητα	164
9. «Συγκεκριμένο θέατρο»	167
10. Εισβολή του πραγματικού	170
11. Γεγονός / κατάσταση	177
Πέραν της ψευδαισθησης	183
<i>Αισθητική απόσταση, «mémoire involontaire»</i>	<i>184</i>
<i>Επίπεδα ψευδαισθησης</i>	<i>187</i>
<i>Επίδειξη και επικοινωνία</i>	<i>189</i>
Παραδείγματα	191
1. Μια βραδιά με τον Γιαν και τους φίλους του	191
2. Αφηγήσεις	193
3. Σκηνικό ποίημα	195
4. Ανάμεσα στις τέχνες	197
5. Σκηνικό δοκίμιο	198
6. «Κινηματογραφικό θέατρο»	200
7. Υπερνατουραλισμός	203
8. <i>Cool Fun</i>	207
9. Θέατρο του «μοιρασμένου» χώρου	213
10. Θεατρικά σόλο, μονολογίες	217
11. Χορικό θέατρο	223
12. Θέατρο του ετερογενούς	228

ΠΕΡΦΟΡΜΑΝΣ

Θέατρο και περφόρμανς	233
<i>Ένα ενδιάμεσο πεδίο</i>	<i>233</i>
<i>Θέσπιση μέσω επιτέλεσης</i>	<i>235</i>
<i>Αυτομεταμόρφωση</i>	<i>237</i>
<i>Επιθετικότητα, ευθύνη</i>	<i>241</i>
Ο ενεστώτας της περφόρμανς	244

ΚΕΙΜΕΝΟ

Κείμενο, γλώσσα, ομιλία	253
<i>Μονομαχία γλώσσας και σκηνής</i>	<i>253</i>

<i>Ποιητική της ενόχλησης</i>	255
<i>Γλώσσα ως αντικείμενο έκθεσης</i>	257
<i>Μουσική διαφόρων γλωσσών</i>	259
<i>Γλωσσική πράξη ως γεγονός</i>	260
Κείμενο, φωνή, υποκείμενο	261
<i>Κειμενικό τοπίο</i>	262
<i>Θέατρο = Βωβός κινηματογράφος + ραδιοφωνικό έργο</i>	263
<i>Θέατρο των φωνών</i>	264
<i>Υποκείμενο / διάχυση</i>	266
<i>Locus agendi, Locus parlandi, ακουστική σημειωτική</i>	268

ΧΩΡΟΣ

Δραματικός και μεταδραματικός χώρος	275
<i>Δραματικός, κεντρομόλος και φυγόκεντρος χώρος</i>	275
<i>Μετωνυμικός χώρος</i>	277
<i>Δράμα και άλλα πλαίσια</i>	278
Μεταδραματική αισθητική του χώρου: μια επισκόπηση	280
<i>Η «αλλαγή» γύρω στα 1980</i>	280
1. <i>Ταμπλό (πλαισιώσεις)</i>	281
2. <i>Παιχνίδι με τον χώρο και την επιφάνεια</i>	282
3. <i>Σκηνικό μοντάζ</i>	284
4. <i>Χωροχρόνοι</i>	286
5. <i>Χώροι σύγκρουσης</i>	289
6. <i>Τόπος εξαίρεσης</i>	290
7. <i>Theatre on Location</i>	291
8. <i>Ετερογενείς χώροι</i>	292

ΧΡΟΝΟΣ

Προβλήματα του θεατρικού χρόνου	297
<i>Χρονικά στρώματα</i>	297
<i>Ο «άλλος» χρόνος</i>	304
<i>Χρόνος του δράματος, μονομαχία</i>	306
<i>Κρίση του χρόνου</i>	307
<i>Ο Μπέκετ, ο Μύλλερ, ο χρόνος</i>	309
Μεταδραματική αισθητική του χρόνου	313
<i>Χρόνος ως χρόνος</i>	315
1. <i>Διάρκεια</i>	316
2. <i>Χρόνος και φωτογραφία</i>	318

3. Επανάληψη	319
4. Χρόνος της εικόνας	322
5. Αισθητικές της ταχύτητας: επιτάχυνση, ταυτοχρονία, κολάζ	325
Θέατρο και μνήμη	328
Ιστορική μνήμη	328
Ανάμνηση του σώματος	329
Απεμπλοκή	331
Χρόνος του χρέους.	333
Παρέκβαση για την ενότητα του χρόνου	334

ΣΩΜΑ

Ματιές στο σώμα	343
Εικόνα, θέατρο και νόημα	346
Από τον αγώνα στην αγωνία	347
Punctum, ανθρωποφάνεια	349
Μεταδραματικές σωματικές εικόνες	351
1. Χορός	351
2. <i>Slow motion</i>	353
Η χειρονομία	354
3. Γλυπτά	355
Το σώμα, το θύμα, ο ηδονοβλεψίας	358
4. Δυνατά σώματα.	359
5. Το σώμα και τα πράγματα	360
6. Ζώα	364
7. Αισθητικό σώμα εναντίον πραγματικού σώματος	365
8. Πόνος, κάθαρση.	366
9. Κολασμένα σώματα	370
10. Φθαρτά σώματα	371
11. Πνεύματα.	373

ΜΙΝΤΙΑ

Θέατρο +/- Μίντια	379
Κυριαρχία των μίντια;	379
Δημόσιος χώρος, εμπειρία	381
«Διάδραση»	384
«Θεατρικότητα», θέατρο, θάνατος	385
Μιντιακό και τεχνολογικό σώμα	386
Μηχανή ψευδαίσθησης.	388

Τα μίντια στο μεταδραματικό θέατρο	391
1. Χρήση των μίντια	391
2. Μιντιακή έμπνευση	393
3. Καταστατική σημασία των μίντια	396
4. Θεατροποιημένα μίντια	397
5. Η ιταλική σκηνή	399
6. Εικονική παρουσία	400
7. Τζέσουραν, ξανά	401
Διασυνδέσεις	403
8. Βιντεοεγκατάσταση	404
Αναπαράσταση και «αναπαραστασιμότητα»	410
Ηλεκτρονικές εικόνες ως αποφόρτιση	410
«Αναπαραστασιμότητα», μοίρα	412
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	
Το πολιτικό	419
Περί μανιφέστων	420
Διαπολιτισμικό θέατρο	422
Η αναπαράσταση, το μέτρο και η υπέρβαση	425
Afformance Art;	428
Δράμα και κοινωνία	429
«Κοινωνία του θεάματος» και θέατρο	433
Πολιτική της αντίληψης, αισθητική της ευθύνης	435
Αισθητική της διακινδύνευσης	437
Επίμετρο στην ελληνική έκδοση (από τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο) . . .	441
Βιβλιογραφία	447
Ευρετήριο	461

Πρόλογος στην ελληνική έκδοση

Το βιβλίο *Μεταδραματικό θέατρο* ολοκληρώθηκε το 1999 από τον θεωρητικό του θεάτρου Hans-Thies Lehmann, καθηγητή Θεατρολογίας κατά την περίοδο εκείνη στο Πανεπιστήμιο Goethe της Φρανκφούρτης, και αστραπιαία κυκλοφόρησε στη Γερμανία από το ιστορικό Verlag der Autoren. Σημαντικό εκδοτικό οίκο της πόλης, συνδεδεμένο από το 1969 με τη νέα θεατρική σκηνή και με συγγραφείς όπως ο Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, ο Πέτερ Χάντκε, ο Χάινερ Μύλλερ, ο Μπότο Στράους.

Σήμερα, είκοσι έξι χρόνια αργότερα, το βιβλίο φτάνει στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό από τις Εκδόσεις Πατάκη και σε μετάφραση της Μαρίνας Αγαθαγγελίδου ως εργασία a posteriori: Πρώτον, επειδή το συγκεκριμένο δοκίμιο, προερχόμενο από τη δεκαετία του '90, δημοσιεύεται υστερόχρονα στην ελληνική γλώσσα και μάλιστα «μετά θάνατον», αφού ο συγγραφέας του έχει φύγει από τη ζωή στις 16 Ιουλίου 2022. Δεύτερον, επειδή η κατάθεση του Lehmann, ακριβέστερα ο θεατρολογικού, φιλοσοφικού και αισθητικού περιεχομένου στοχασμός του γύρω από την εκρηκτική αλλαγή του δραματικού παραδείγματος, με το θέατρο να στρέφεται ριζοσπαστικά προς μια μη δραματική διάσταση επιφυλλάσσοντας καθοριστικό ρόλο στα νέα μέσα, αν και είχε διατυπωθεί την ώρα που τα ίδια τα θεατρικά εγχειρήματα σηματοδοτούσαν αυτού του είδους την αλλαγή, μεταφέρεται τώρα μόλις στην ελληνική γλώσσα. Όταν πλέον η αλλαγή έχει ωριμάσει, δώσει καρπούς, κριθεί στην πράξη κι όταν πολλά από εκείνα τα χαρακτηριστικά της που ήταν ρευστά, αδιευκρίνιστα, χωρίς να προσδιορίζονται με κάποιο γενικότερο αποδεκτό όνομα, έχουν πια κατανοηθεί ή και γίνει κοινό κτήμα. Τρίτον, επειδή οι αναγνώστριες και αναγνώστες θα προσεγγίσουν τις διαπιστώσεις, αναλύσεις και τοποθετήσεις του συγγραφέα, ύστερα από τη διεθνή καθιέρωση του όρου «μεταδραματικό» κι αναπόφευκτα κάτω από το βάρος της μεγάλης απήχησης του βιβλίου σε πολλές χώρες του κόσμου και σε μη ευρωπαϊκές κουλτούρες. Στην απήχη-

ση αυτή έχουν συντελέσει τόσο οι μεταφράσεις του δοκιμίου σε 24 γλώσσες όσο και η αναγνώριση της χρησιμότητας και παραγωγικότητάς του από ετερόκλητους καλλιτεχνικούς περίγυρους και σε πολύ διαφορετικές γεωπολιτισμικές πραγματικότητες.

Καίρια ανταποκρίθηκε το 1999 το *Μεταδραματικό θέατρο* στον ορίζοντα των προσδοκιών που καλλιεργήθηκε τη δεκαετία του '70 από ανεξάρτητες και δυναμικές ομάδες καλλιτεχνών οι οποίες δρούσαν όχι μονάχα στην Ευρώπη αλλά και στις άλλες ηπείρους. Ως φορείς του αιτήματος για ένα τέτοιο πόνημα αναδείχτηκαν πλάι στα ομαδικά θεατρικά σχήματα και νεαρές καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες της περφόρμανς, μια νεότερη γενιά θεατρολόγων, γνωστοί δημιουργοί νέων σκηνικών γλωσσών και τάσεων, φιλόσοφοι, συγγραφείς, άνθρωποι των ανθρωπιστικών επιστημών. Όλες και όλοι αναζητούσαν νέους τρόπους έκφρασης και δοκίμαζαν καινούρια εργαλεία και μεθόδους, αποδεσμευμένοι από παντός είδους ακαδημαϊσμούς. Ενόψει μιας κοινωνίας των μίντια, ενός πανίσχυρου τεχνολογικού κόσμου και μιας εκ βάθρων πολιτισμικής ανακατάταξης η οποία ήταν εμφανής.

Βεβαίως, σε μian «εκ των υστέρων» μεταφορά του συγκεκριμένου βιβλίου στην Ελλάδα, δεν θα μπορούσαν να αγνοηθούν μια σειρά από πολεμικές που ασκήθηκαν εναντίον της ιδέας του μεταδραματικού θεάτρου, αφότου μάλιστα έγινε σαφές πόσο η ιδέα επηρέαζε δραστικά το τοπίο της σκηνικής πράξης και τη θεωρία. Αντιδράσεις και αμφισβητήσεις εκδηλώθηκαν σε πανεπιστημιακά περιβάλλοντα και στήλες της κριτικής. Συζητήσεις έγιναν γύρω από αισθητικές κατηγορίες και ορισμούς ή για ενδεχόμενες αρνητικές επιπτώσεις των σκηνικών μορφών που παρεκκλίνουν του «δραματικού». Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο των αντιδράσεων και της αντίστασης στην ιδέα και στον όρο, εντοπίζονται και οι διαφωνίες γύρω από διακρίσεις όπως μεταδραματικό και μεταμοντέρνο, μεταδραματικό και περφορματίφ, μεταδραματικό και δια-πολιτιστικό, μεταδραματικό και μετααποικιοκρατικό, έννοιες οι οποίες συχνά λειτουργούσαν διαζευκτικά ή αντιθετικά. Πάντως, οι ποικίλες τριβές σε θεωρητικό επίπεδο δεν εμπόδισαν έναν γόνιμο διάλογο, την ανταλλαγή ιδεών που σταθερά επιζητούσε ο Lehmann με πανεπιστημιακούς συναδέλφους και επιδραστικούς θεωρητικούς, κυρίως όμως με τους ίδιους τους δημιουργούς. Διάλογο που αφορούσε αφενός τις φόρμες αφετέρου την κοινωνικοπολιτική σημασία και τις προοπτικές της μεταδραματικής θεατρικής πράξης ή τη δυναμικότητα της μεταδραματικής πρακτικής να παρεμβαίνει πολιτικά στον δημόσιο χώρο. Ανάμεσα στους συνομιλητές του συγκαταλέγονταν ο Ζορζ Μπανού και η Μονίκ Μπορί, ο Ρίτσαρντ Σέχνερ και ο Πατρίς Παβίς, ο Καρλ Χάιντς Μπόρερ, ο Μάικ Πίρσον, ο Κρίστοφ Μένκε και η Μπεττίνε Μένκε, ο Ζαν-Λουί Μπεσσόν, ο Ζαν Ζουρντέιγ. Οι τριβές δεν εμπόδισαν ούτε τον όρο

«μεταδραματικό» να κατακτήσει εκείνην την «οικουμενικότητα» για την οποία γράφει ο θεατρολόγος καθηγητής και σκηνοθέτης Αλέξανδρος Ευκλείδης αναφερόμενος στο έργο και στην προσφορά του Hans-Thies Lehmann.¹ Η πρωτοβουλία να μεταφραστεί το *Μεταδραματικό θέατρο* στην Ελλάδα ανήκει στον θεατρολόγο Πλάτωνα Μαυρομούστακο, καθηγητή στο Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, κι έχει περάσει αρκετός καιρός από τότε που αυτός εκδήλωσε για πρώτη φορά το ενδιαφέρον του να εμπλουτίσει τον ελληνικό θεατρολογικό λόγο με τη σκέψη του Lehmann.

Το 2019 η Ακαδημία των Τεχνών στο Βερολίνο τίμησε με ένα συμπόσιο, που έφερε τον τίτλο «Το μεταδραματικό θέατρο παγκοσμίως», τα είκοσι χρόνια από την πρώτη έκδοση του βιβλίου και μαζί τον συγγραφέα του, μέλος της Ακαδημίας. Δίπλα σε πανεπιστημιακούς δασκάλους, θεωρητικούς, κριτικούς και επικεφαλής πολιτιστικών φορέων, ήταν η παρουσία και οι λόγοι καλλιτεχνών από πολλές γωνιές της γης αυτά που κατέδειξαν, ακόμη μια φορά, πόσο αναγκαία υπήρξε, μian ορισμένη χρονική στιγμή, η παρέμβαση ενός τέτοιου «ασυνήθιστου» βιβλίου. Αναγκαία τόσο για τη σημερινή τέχνη του θεάτρου όσο και για τις καλλιτεχνικές και παιδαγωγικές πρακτικές οι οποίες υλοποιούσαν την άποψη του Lehmann για μια συνάρθρωση της θεατρολογικής έρευνας με την πρακτική-καλλιτεχνική εκπαίδευση και τη δημιουργία.

Η ιδέα του «μεταδραματικού» αναδύεται το 1991 στο βιβλίο του Hans-Thies Lehmann *Θέατρο και μύθος. Η διαμόρφωση του υποκειμένου στον λόγο της αρχαίας τραγωδίας*,² σε αντιδιαστολή με την έννοια «προδραματικό» την οποία είχε επεξεργαστεί καθώς επιχειρούσε να ερμηνεύσει με καινούριο τρόπο, και με υιοθέτηση των πιο σύγχρονων φιλοσοφικών ρευμάτων, την αρχαία ελληνική τραγωδία. Τότε είχε αντιμετωπίσει ιστορικά και αισθητικά τις μεταπλάσεις του δράματος στον ευρωπαϊκό περίγυρο ορίζοντας το «δραματικό» ως την κατεξοχήν δραματουργική μορφή που αναπτύχθηκε μετά την Αναγέννηση. Ως όρος όμως, το «μεταδραματικό» χρησιμοποιήθηκε στην πράξη και έδωσε καρπούς που επηρέασαν τα γερμανικά θεατρικά πράγματα αφού δοκιμάστηκε στον πανεπιστημιακό χώρο της πόλης Γκίσεν. Εκεί, στο Ινστιτούτο των Εφαρμοσμένων Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου, δίδασκε

1. Αλέξανδρος Ευκλείδης: «Ο τελευταίος οικουμενικός όρος του θεάτρου», στο Αφιέρωμα στον Hans-Thies Lehmann: *Σύγχρονα θέματα*, τχ. 157-158, Οκτώβριος 2022-Μάρτιος 2023, σ. 15-17.

2. Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Metzler, Στουτγάρδη 1991.

ο Lehmann πλάι στον πολωνικής καταγωγής καθηγητή Αντρέι Βιρτ ενώ και οι δύο διερευνούσαν νέους τρόπους διδασχής και παιδαγωγικά μοντέλα. Η θεατρική εμπειρία και πράξη στις οποίες ο Lehmann έδινε πάντα το προβάδισμα, η συστηματική ζωντανή παρακολούθηση παραστάσεων με προέλευση από διάφορες χώρες του κόσμου και η φιλοσοφική εμβάθυνση σε καλλιτεχνικά ερωτήματα και ζητήματα αισθητικής τα οποία έθεταν θεωρητικοί και άνθρωποι της τέχνης από τη δεκαετία του '60 κι ύστερα, οδήγησαν γρήγορα τον συγγραφέα στην ολοκλήρωση του μελετήματος για τη μεταδραματική διάσταση του θέατρου έως τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Σε μια συζήτηση το 2006 με τον Ντέιβιντ Μπάρνερτ και τη μεταφράστρια της αγγλικής εκδοχής του *Μεταδραματικού* θεάτρου Κάριν Γιουρς-Μάνμπυ, αναφέρει ο Lehmann: «Ο όρος έχει πολύ να κάνει με τα χρόνια της διδασκαλίας μου στο Γκίσεν με τον Αντρέι Βιρτ. Μιλήσαμε για το θεατρικό πρόγραμμα και γράψαμε ένα σύντομο κείμενο για το πώς οι θεατρικές σπουδές ήρθαν στο Γκίσεν, και θυμάμαι ότι χρησιμοποιήσαμε εκεί τον όρο “μεταδραματικό” αναφερόμενοι περισσότερο στον Ρόμπερτ Ουίλσον και άλλους. Στο *Μεταδραματικό* θέατρο δεν διατυπώνω, μάλλον υπαινίσσομαι κάτι σαν θέση: ότι σε άλλες ηπείρους, σε άλλες κουλτούρες, η ιδέα του διαλογικού δραματικού θεάτρου δεν υπήρξε το ζητούμενο, αυτή αποτελεί προϊόν μιας πολύ ιδιαίτερης εξέλιξης στο εσωτερικό της ευρωπαϊκής κουλτούρας...».³

Ο χαρακτηρισμός «ασυνήθιστο» βιβλίο ταιριάζει και στο *Μεταδραματικό* θέατρο, ενώ είναι μια διατύπωση που είχε χρησιμοποιήσει παλιότερα, για ένα προηγούμενο βιβλίο του Lehmann, ο Ράινερ Νέγκελε, καθηγητής της Γερμανικής και Συγκριτικής Λογοτεχνίας στα πανεπιστήμια Johns Hopkins και Yale, όταν παρουσίασε το 1978 το βιβλίο των Hans-Thies Lehmann και Χέλμουτ Λέτεν *Μπέρτολτ Μπρεχτ Το Προσευχητάρι. Κείμενο και συλλογικό διάβασμα*.⁴ Ο Νέγκελε, αποτιμώντας τη μελέτη εκείνη που τάραξε τα νερά της ορθόδοξης μπρεχτολογίας, έριξε το βάρος στο νέο μοντέλο λογοτεχνικής ανάγνωσης επειδή με τη βοήθειά του οι συγγραφείς προέβαιναν σε άρση γνωστών διχοτομιών και κατηγοριών και σε μίαν υπέρβαση κατακυρωμένων κριτικών discours που βασιζόνταν στην κανονιστική φιλολογική νοσηματοδότηση. Το «κολεκτίφ» των δύο συγγραφέων, ξεκινώντας από το πεδίο των κειμενικών αισθήσεων, συνύφανε την ακριβή γλωσσική προσέγγιση με σχόλια σε

3. David Barnett, Hans-Thies Lehmann και Karen Jurs-Munby: «Taking stock and looking forward: Postdramatic theatre (An interview with Hans-Thies Lehmann and Karen Jurs-Munby)», στο: *Contemporary theatre review*, τόμ. 16, αρ. 4 (2006), σ. 483-489.

4. Hans-Thies Lehmann και Helmut Lethen (επιμ.): *Bertolt Brechts «Hauspostille»: Text und Kollektives Lesen*, Metzler, Στουτγάρδη 1978.

προσωπικό τόνο που προέτασαν την υποκειμενικότητα. Ενέπλεξε την κατά λέξη ανάλυση των μπρεχτικών κειμένων με «άγριους» συνειρμούς και συνδύασε μια ματεριαλιστική σύλληψη του λογοτεχνικού με την «απόλαυση του κειμένου», όπως θα έλεγε ο Ρολάν Μπαρτ. Διαβάζοντας το βιβλίο για το «Προσευχητάρι», ο Νέγκελε όχι μόνο βρήκε στη σκέψη και τη γραφή του Lehmann ίχνη από τις εργασίες του ουγγρικής καταγωγής φιλόλογου Πέτερ Σόντι ή επιρροές από τις μεταδομικές ερμηνείες, τη Σημειωτική και τη θεωρία των κειμένων όπως ευδοκίμοσαν στη Γαλλία τότε, αλλά και διαπίστωσε πόσο μεγάλη σημασία είχαν για τον Lehmann οι αντιφάσεις, οι τομές, οι ανατροπές, η διατάραξη των βεβαιοτήτων.⁵ Ερευνητικό και ανατρεπτικό παρέμεινε το πνεύμα του Lehmann και όταν αυτός ως θεατής συγχρόνων σκηνικών εγχειρημάτων αποφάσισε να συγκεντρώσει, κάτω από την «ομπρέλα»⁶ του όρου «μεταδραματικό», και να ερμηνεύσει διάφορα θεατρικά διαβήματα τα οποία διατάρασαν την εμπειρία των θεατών, δοκίμαζαν νέες πολιτικές της αντίληψης ή συγκρούονταν με τα στερεότυπα του δράματος. Το «ασυνήθιστο» του βιβλίου προκύπτει εδώ από το ότι ο Lehmann, καθώς πραγματευόταν το θεατρικό παρόν –μερικά μάλιστα καλλιτεχνικά διαβήματα έφταναν στο κοινό περίπου την ίδια ώρα με το βιβλίο–, διασταύρωνε τον φιλοσοφικό στοχασμό με την επιστήμη του θεάτρου και με το δοκιμακό είδος, κάτι όχι τόσο σύνηθες στα τυπικά πανεπιστημιακά θεατρολογικά συγγράμματα. Η προσέγγισή του ήταν τόσο αισθητική, φιλοσοφική, διεπιστημονική, πολιτισμική όσο και εμπειρική, πειραματική, αφού άφηνε ως «εν κινήσει γραφή» στις αναγνώστριες ή αναγνώστες «χώρο» προκειμένου να στοιχειοθετήσουν κατά την αναγνωστική διαδικασία τη δική τους περιδιάβαση.

Ο Hans-Thies Lehmann, σπουδαστής και βοηθός του Πέτερ Σόντι στο Freie Universität του Δυτικού Βερολίνου και συγκεκριμένα στο φημισμένο Ινστιτούτο Γενικής και Συγκριτικής Λογοτεχνίας τα χρόνια 1966-1971, όταν το διηύθυνε ο Σόντι, ποτέ δεν απαρνήθηκε τη θεωρητική σκέψη και τις μεθόδους εργασίας του δασκάλου του. Ακόμη κι όταν μετατοπίστηκε από τη λογοτεχνική Ερμηνευτική στην Αποδόμηση εντείνοντας μέσα στη δεκαετία του '90 την ενασχόλησή του με τη σκέψη του Ντερριντά αλλά και του Λακάν. Σε διαφορετικό μήκος κύματος από έναν άλλο συμφοιτητή του, τον φίλο Βέρνερ Χάμαχερ, ο οποίος συνέχισε να πορεύεται στον δρόμο της Αποδόμησης, ο Lehmann αξιοποίησε στο έπακρον όσα του είχε κληροδοτήσει ο Σό-

5. Rainer Nägele [Κριτική του βιβλίου Bertolt Brechts *Hauspostille*: Text und Kollektives Lesen]: *MLN*, τόμ. 96, αρ. 3, German Issue (Απρίλιος 1981), σ. 694-697.

6. «Ομπρέλα»: Ο όρος χρησιμοποιήθηκε συχνά από τον ίδιο τον Lehmann για το μεταδραματικό θέατρο.

ντι για το τραγικό και την κρίση του μοντέρνου δράματος.⁷ Έτσι, με γνώμονα την ιδιαιτερότητα της τραγικής μορφής στο θέατρο, έφτασε ξαναδιαβάζοντας τις μεταπλάσεις του τραγικού, από την αρχαία τραγωδία μέχρι τον Χάινερ Μύλλερ, τη Σάρα Κέιν ή τον Χάουαρντ Μπάρκερ, να συγκροτήσει μια δική του Ποιητική και να την εναποθέσει στο πυκνό πεδίο της θεωρίας του τραγικού και των θεωριών περί τραγωδίας. Το προδραματικό, το δραματικό και το μεταδραματικό θέατρο ως τριλογία και Ποιητική έχουν ξεχωριστή αξία γιατί η σκοπιά από την οποία γράφτηκαν είναι τελικά όχι τόσο το δράμα όσο η πραγματικότητα της παράστασης, η επιτέλεση και η τραγική εμπειρία. Ο Lehmann, αναφερόμενος στην επιρροή που δέχτηκε από τον Σόντι, έλεγε συχνά: «Έμαθα πώς να διαβάζω, τρεις φορές: πρώτα όταν ήμουν παιδί, τη δεύτερη φορά με τον Πέτερ Σόντι, την τρίτη με τον Ντερριντά (...) Υπάρχει ένας διάλογος μεταξύ μας. Αυτό που έκανε εκείνος [ο Σόντι] για το δράμα, επικεντρωμένος στις κειμενικές δομές, αποπειράθηκα να κάνω εγώ για το δραματικό θέατρο».⁸

Όχι μόνο ρίχνοντας τον φακό σε κάθε λογής υλικά, διαδικασίες, τέχνες, τεχνολογικά μέσα, επιστημονικά δεδομένα, σε όλα γενικώς όσα είναι πρόσφορα να παραγάγουν θέατρο, ή σε κείμενα μη δραματικά, αλλά και φωτίζοντας τη δυναμικότητα όλων ανεξαιρέτως των έργων να ανταποκριθούν στα προστάγματα μιας σημερινής μεταδραματικής λογικής, ο Lehmann κατέθεσε έναν τύπο αισθητικής θεωρίας με μεταδραματικό πρόσημο. Σ' αυτήν κρίνεται η ιδέα της αναπαράστασης και κατά συνέπεια η φύση της παράστασης, ενώ η παράσταση αποκαθίσταται ως καταστασιακό, συμμετοχικό γεγονός. Κρίνονται επίσης η θέση του θεατή και το πολιτικό, δηλαδή με ποιον τρόπο και σε ποιες συνθήκες το θέατρο μπορεί να καταστεί όντως πολιτικό μπροστά στα οξυμένα κοινωνικά και πολιτιστικά προβλήματα του παρόντος. Ο θεατρολόγος Ζαν-Λουί Μπεσσόν, ομότιμος καθηγητής στο πανεπιστήμιο Paris-Nanterre και μεταφραστής στη γαλλική γλώσσα του τελευταίου μέρους της τριλογίας που τιτλοφορείται *Τραγωδία και δραματικό θέατρο*,⁹ έχει ακολουθήσει το νήμα της πορείας του Lehmann και τον προβληματισμό του γύρω από το πολιτικό, από την πρώτη δημοσίευση του Lehmann το 1977 με

7. Peter Szondi: *Theorie des Modernen Dramas (1880-1950)*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1956.

8. David Barnett, Hans-Thies Lehmann και Karen Jurs-Munby: «Taking stock and looking forward: Postdramatic theatre (An interview with Hans-Thies Lehmann and Karen Jurs-Munby)», ό.π.

9. Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, Alexander Verlag, Βερολίνο 2013.

τίτλο «Συμβολή σε μια υλιστική θεωρία της λογοτεχνίας»¹⁰ μέχρι το opus magnum του, όπως χαρακτηρίζει ο Μπεσσόν, την περί τραγωδίας και δραματικού θεάτρου πραγματεία που κυκλοφόρησε το 2015 στον εκδοτικό οίκο Alexander Verlag του Βερολίνου. «Κατά τον Lehmann» γράφει ο Μπεσσόν «το πολιτικό δεν μπορεί να εμφανιστεί στο θέατρο παρά μόνο με τρόπο έμμεσο, λοξό. Δεν μπορεί να αρθρωθεί σκηνικά παρά μόνο υπό την προϋπόθεση να μην είναι αναγώγιμο στο συντακτικό του πολιτικού λόγου της κοινωνικής πραγματικότητας. Πράγμα που, παραδόξως, σημαίνει πως το πολιτικό στο θέατρο δεν πρέπει να γίνεται αντιληπτό ως αναπαραγωγή αλλά ως εκείνο που ο Lehmann αποκαλεί “τομή”, “διακοπή” των κατηγοριών του πολιτικού. Έτσι το θέατρο θέτει υπό ερώτηση το πραγματικό που αναπαρίσταται στην σκηνή, αναδεικνύοντας την “εξαιρετικότητα” του. Κι έτσι βρίσκει τα μέσα να αναπτύξει μια πολιτική της αντίληψης, μιαν “αισθητική της ευθύνης”, όπου η τροποποίηση της αντιληπτικής ικανότητας συμβαίνει περισσότερο στη μορφή παρά στο περιεχόμενο. Το θέατρο διαταράσσει την εμπειρία, δημιουργώντας στον θεατή μια μορφή “αναποφασιστικότητας” απέναντι στο αναπαριστώμενο αντικείμενο».¹¹

Η πρώτη εργασία του Lehmann δίπλα στον Σόντι το 1966 αφορούσε τη δραματική σύγκρουση στη φιλοσοφία του Χέγκελ. Λίγο αργότερα ανέλαβε να διδάξει σε σεμινάριο του Ινστιτούτου κείμενα του Καρλ Μαρξ, μολονότι ο ίδιος ο Σόντι δεν ήταν θιασώτης του πολιτικοποιημένου κλίματος που κυριάρχησε στο Βερολίνο με τον παρισινό Μάη του '68. Η *Αισθητική θεωρία* του Αντόρνο και η φιλοσοφία του Βάλτερ Μπένγιαμιν υπήρξαν ακρογωνιαίοι λίθοι στις παραδόσεις του Σόντι, και ο αντίκτυπός τους δεν περνάει απαρατήρητος στα μετέπειτα δοκίμια, στον στοχασμό και στη διδασκαλία του Lehmann. Αν όμως υπάρχει κάτι το οποίο αξίζει να τονισθεί σε σχέση με το βιβλίο *Μεταδραματικό θέατρο* είναι η προσήλωση του Lehmann, κατά την πράξη ανάγνωσης, στο ιδιότροπο και το συγκεκριμένο. Όπως ο ερμηνευτής ενός λογοτεχνικού κειμένου καλείται να διεισδύσει στις λέξεις ανασύροντας τις παραδοξότητες, τις αντιφάσεις, το απροσδόκητο, ενώ παρατηρεί την κειμενικότητα σαν να επρόκειτο για ένα συγκεκριμένο, ζωντανό άτομο, έτσι και στο θέατρο το θεατρολογικό βλέμμα καλείται να αιωρηθεί μεταξύ γενικού και ιδιαίτερου, να εκπλαγεί, να αμφισβητήσει το γενικά παραδεκτό. Ήδη το 1966

10. Εισαγωγή του Hans-Thies Lehmann στο: Hans-Thies Lehmann (επιμ.): *Beiträge zu einer materialistischer Theorie der Literatur*, Verlag Ullstein, Φρανκφούρτη-Βερολίνο-Βιέννη 1977.

11. Jean-Louis Besson: «Με αφορμή την απώλεια του Hans-Thies Lehmann», στο *Αφιέρωμα στον Hans-Thies Lehmann: Σύγχρονα θέματα*, ό.π., σ. 18-21.

ο Σόντι, παρουσιάζοντας στο ακροατήριο τον κριτικό Ζαν Σταρομπίνσκι, καλεσμένον από τη Γαλλία να κάνει την εναρκτήρια ομιλία κατά τα εγκαίνια του Ινστιτούτου στο Βερολίνο, έθετε ως νέο προσανατολισμό της Γενικής και Συγκριτικής Λογοτεχνίας «όχι το να αναδείξει επιρροές ούτε το να επιμείνει στο ερώτημα περί της ουσίας του λογοτεχνικού φαινομένου αλλά στο να μεσολαβήσει ώστε να εννοηθεί το γενικό και το ιδιαίτερο της ιδέας, της ιστορίας, της θεωρίας και της λογοτεχνικής εμπειρίας».¹²

Στα άρθρα του Lehmann για σύγχρονες πειραματικές παραστάσεις αλλά και σε άρθρα του για κινηματογραφικές ταινίες, όπερες, έργα εικαστικών καλλιτεχνών, δεν παρέλειψε να αναφερθεί ο θεωρητικός Πατρίς Παβίς, φίλος του από τις αρχές της δεκαετίας του '80, σε ένα κείμενο που έγραψε το 2022 in memoriam ενός συνοδοιπόρου στον δρόμο της παραστασιολογίας, της σημειωτικής θεωρίας και του σκηνικού πειραματισμού. Στο κείμενό του ο Παβίς τονίζει αφενός τη σημασία των «σωματικών μεταδραματικών εικόνων» καθώς αυτές ξεπροβάλλουν στο *Μεταδραματικό θέατρο* με τη συνδρομή του Χορού που καθίσταται «τόπος» για να αρθρωθεί η ενέργεια του σώματος, αφετέρου τοποθετεί τον Lehmann στην παράδοση της *Φαινομενολογίας της αντίληψης* του Μερλό-Ποντύ, θέλοντας να εξηγήσει την ιδέα του Lehmann για το πώς ο θεατής «ενσωματώνει» τις μεταδραματικές εικόνες.

Ως θεατρολόγος και σύζυγος, μοιράστηκα επί τριάντα χρόνια με τον Hans-Thies Lehmann εκατοντάδες παραστασιακές εμπειρίες σε διάφορες χώρες του κόσμου. Και μπορώ να καταθέσω τη μαρτυρία ότι στο *Μεταδραματικό θέατρο*, για το οποίο ο Πατρίς Παβίς χρησιμοποιεί τον χαρακτηρισμό «πανόραμα του θεάτρου των δεκαετιών '70, '80 και '90», ο Lehmann έχει στηριχθεί σε ζωντανές εντυπώσεις, βιώματα, διαπιστώσεις και επιτόπου παρατηρήσεις. Ότι στο βιβλίο έχει μεταφέρει το βλέμμα ενός «χειραφετημένου θεατή» και κριτικού διανοητή που υποστήριζε ότι ο θεατρολογικός λόγος θα πρέπει, όσον αφορά τις σύγχρονες παραστάσεις, μάλλον να έπεται της θεατρικής πράξης παρά να προτρέχει. Είναι πιο γόνιμο κι οπωσδήποτε λιγότερο αυταρχικό, θύμιζε πότε πότε ο Lehmann, η θεωρία να μη χρησιμοποιεί τα θεατρικά διαβήματα μόνο όταν χρειάζεται παραδείγματα και θέλει να εικονογραφήσει ή να στηρίξει τις δικές της υποθέσεις εργασίας. Κι εδώ υποβόσκει πάλι η σύμπλευση του θεωρητικού αλλά και πραγματιστή Lehmann με τους

12. Αναφορά από την εναρκτήρια ομιλία του Szondi στο «Rückblicke, Texte und Gesichte», στο Irene Albers (επιμ.): *Nach Szondi: Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin 1965–2015*, Kadmos, Βερολίνο 2015. Στον συλλογικό τόμο περιλαμβάνεται και το κείμενο του H.-T. Lehmann «Aura und Distanz - Erinnerungen an Peter Szondi», σ. 288-292.

καλλιτέχνες που αποπειρώνται την υπέρβαση καθώς προχωρούν στην παραγωγή του «άλλου» και στη δοκιμή του καινούριου έχοντας αποσυνδέσει τις φόρμες, τα εκφραστικά μέσα, τις διαδικασίες από το δραματικό παράδειγμα και τους κανόνες του.

Ο προβληματισμός του Lehmann γύρω από τη θέση του θεατή στις σύγχρονες παραστάσεις είχε βαθιές ρίζες στο μπρεχτικό θεώρημα περί «τέχνης του θεατή» και στο μοντέλο του Lehrstück: έργου διδαχής ή διδακτικού έργου ως «θεάτρου χωρίς κοινό» καθώς όλες και όλοι παίζοντας σ' αυτό συμμετέχουν σε μια κοινή παιδευσιακή διαδικασία και εμπειρία. Για το πώς ο Μπρεχτ επηρέασε τη θεατρική πράξη παγκοσμίως και πώς στις μορφές του μεταδραματικού θεάτρου ανιχνεύονται τα ίχνη ενός μεταμπρεχτικού Gestus, μίλησε ο Lehmann ως Πρόεδρος της Διεθνούς Εταιρείας Μπρεχτ στο 14ο συμπόσιο που οργάνωσε το 2013, στο Πόρτο Αλέγκρε της Βραζιλίας η Internationale Brechtgesellschaft. Σε εκείνη τη συνάντηση ο Lehmann, αφού αναφέρθηκε στις μεταδραματικές μορφές θεάτρου που αφορμώνται από την περφόρμανς, τα μίντια, την ένταση μεταξύ ζωντανής παρουσίας και διαμεσολαβημένης, το ντοκουμέντο, τη σύμπραξη θεάτρου με διάφορες κοινωνικές πρακτικές, αλλά και στη σύνδεση της θεατρικής πράξης με ειδικούς τόπους ή περιβάλλοντα, τόνισε ότι οι τρόποι νοητικής και σωματικής ένταξης των θεατών στις διάφορες ετερογενείς μορφές του μεταδραματικού προσφέρονται να μετατρέψουν τον ενεργειακό χώρο του θεάτρου σε χώρο αμφισβήτησης, στοχασμού, παραγωγής πέρα από την απλή κατανάλωση ιδεών. Έτσι, ο ίδιος έκανε σαφές ότι το μεταδραματικό θέατρο απαντάει, μέσω δοκιμών και νέων προτάσεων σχετικά με τη συμμετοχική θέση του θεατή και τη θέση του ως «συμπααραγωγού», στο ερώτημα από ποια γωνία προτίθεται να ασκεί τον αισθητικό, κοινωνικό, πολιτικό κι ευρύτερα πολιτιστικό ρόλο του.

Ελένη Βαροπούλου

Πρόλογος του συγγραφέα στην 3η έκδοση

Πάνε πλέον έξι χρόνια από την κυκλοφορία του παρόντος βιβλίου, δέκα χρόνια από τη βασική του σύλληψη και δεκαπέντε χρόνια από την εννοιολογική αντιπαραβολή του προδραματικού θεάτρου με το μεταδραματικό θέατρο.¹³ Το ευχάριστο γεγονός της τρίτης έκδοσης μας δίνει την ευκαιρία να προτάξουμε όχι έναν απολογισμό (που δεν θα ήταν δυνατός, δεδομένης της γρήγορης και πολύπλοκης εξέλιξης του θεάτρου) αλλά κάποιες παρατηρήσεις που αφορούν το σημερινό «βλέμμα» του γράφοντος πάνω στην παρούσα μελέτη.

Παρότι το βιβλίο απέβλεπε κυρίως στην αναλυτική περιγραφή των πιο πρόσφατων θεατρικών ιδιωμάτων, η έννοια του μεταδραματικού θεάτρου βρήκε απήχηση και ως θεωρητική κατηγορία. Η μελέτη μπορεί, νομίζω και ελπίζω, να εξακολουθεί να προσφέρει υπηρεσίες στην κατανόηση της εξέλιξης του θεάτρου. Αυτό που πριν από δέκα ή δεκαπέντε χρόνια θεωρούνταν ακόμη περιθωριακό, έχει στο μεταξύ εν πολλοίς, όπως λένε, εδραιωθεί και μάλιστα προσδιορίζει την αισθητική κάποιων καθιερωμένων θεάτρων. Το μεταδραματικό θέατρο αφομοιώθηκε πολλαπλώς και εξακολουθεί να εκφράζει ικανοποιητικά την εποχή του. Το ότι κατά την ενσωμάτωσή του ατονούν συχνά οι πρώτες δυνατές ωθήσεις δεν αποτελεί έκπληξη. Εξαιρετικές, αμίμητες θεατρικές ανακαλύψεις χάνονται μαζί με τους δημιουργούς τους, μεγάλες ιδέες ξεφουσκώνουν, έχοντας υποβληθεί σε μηχανική επανάληψη, και ριζοσπαστικές σκηνοθεσίες καταλήγουν, έχοντας βάλει πολύ νερό στο κρασί τους, να παράγουν μόνο ασήμαντα τερτίπια. Το γεγονός ότι, εξαιτίας αυτών, δεν αργούν να ηχήσουν (και να επαναλαμβάνονται με προβλέψιμη συχνότητα) οι εκκλήσεις για την προστασία του κειμένου και του πνεύμα-

13. Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Metzler, Στουτγάρδη 1991, σ. 2.

τος ενός έργου, μικρή σημασία έχει. Τέτοια συμβαίνουν σε όλη τη νεότερη ιστορία του θεάτρου. Όσον αφορά την αξία του κειμένου, έχω λόγους να θέλω να υπενθυμίσω ότι η μελέτη αυτή επικεντρώνεται σαφώς στα καλλιτεχνικά μέσα του θεάτρου, σε πλευρές της σκηνοθεσίας. Σε καμία περίπτωση δεν μπορεί ή δεν στοχεύει να ανταποκριθεί στην πληθώρα των νέων τρόπων γραφής.

Αποδείχτηκε, ωστόσο, ότι το *Μεταδραματικό θέατρο* έγινε σημείο αναφοράς και για αυτού του είδους τη συζήτηση.¹⁴ Ενώ υπάρχουν κείμενα που ανταποκρίνονται συνολικά, ή ως προς κάποιες ουσιώδες εκφάνσεις τους, στο μεταδραματικό θέατρο, άλλα μοιάζουν να υποδηλώνουν ότι οι μεταδραματικές ωθήσεις εξασθενούν.¹⁵ Ασφαλώς, το βιβλίο δεν αμφισβητεί επ' ουδενί το γεγονός ότι το δραματικό θέατρο συνεχίζει να διεκδικεί την προσοχή του κοινού. Από την άλλη μεριά, το βλέμμα που θέλει να συλλάβει τις βασικές εξελίξεις δεν μπορεί να επικεντρώνεται στους θεατρικούς οργανισμούς, ούτε φυσικά στην παραγωγή κειμένων. Το θέατρο και η επιτελεστική πρακτική εν γένει καταλαμβάνουν ένα πολύ ευρύτερο πεδίο. Σήμερα θα έδινα ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα σε υβριδικές καλλιτεχνικές προσεγγίσεις: μεταξύ διαφορετικών τεχνών, καθώς και μεταξύ της τέχνης και άλλων μορφών πρακτικής. «Νομαδικές» μορφές παραγωγής, δίκτυα, νέες μορφές προσωρινών κοινοτήτων και συνδημιουργίας, διαμεσικές δραστηριότητες, που χρησιμοποιούν αισθητικά και πρακτικά την ηλεκτρονική επικοινωνία, πρότζεκτ μεταξύ έκθεσης, εγκατάστασης και περφόμανς, μορφές δράσεων και πρότζεκτ στον αστικό χώρο, θέατρο ντοκουμέντο με ερασιτέχνες, συναιρέσεις πολιτικών και αισθητικών, καλλιτεχνικών και διδακτικών διαδικασιών (lecture performance) σε και με διαφορετικούς οργανισμούς μού φαίνονται να αποτελούν ενδείξεις μιας μετατόπισης της παραδοσιακής αντίληψης για τις επιτελεστικές τέχνες. Τα καθιερωμένα θέατρα είναι πλέον μόνο ένας από τους διάφορους φορείς που προωθούν αυτές τις δραστηριότητες και για τους οποίους η ιδέα της «τέχνης» αυτής καθαυτήν δεν βρίσκεται αναγκαστικά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους. Η «πρόοδος» του μεταδραματικού θεάτρου συνίσταται, από πολλές απόψεις, στην απομάκρυνση από το θέατρο τέχνης, διατηρώντας το εντός οπτικού πεδίου.

Σίγουρα, από το 1999 και εξής, έχουν αποσαφηνιστεί κάποιες οπτικές, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις έχει μετατεθεί το κέντρο βάρους. Κάποια πράγμα-

14. Βλ. *Text und Kritik*, XI/04, «Theater fürs 21. Jahrhundert», Μόναχο 2004. Επίσης: *Etudes théâtrales* 24/25, «Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000)», 2002.

15. Βλ. *Text und Kritik*, ό.π., σ. 7.

τα –όπως η απουσία αναφοράς στις παραστάσεις των Forced Entertainment, οι οποίοι μου ήταν ελάχιστα γνωστοί, λόγω της αναπόφευκτης τυχαιότητας του τι μπορεί να γνωρίσει κανείς μέσω της προσωπικής του εμπειρίας ως θεατή– μου φαίνονται οδυνηρές ελλείψεις, καθώς στις παραστάσεις αυτές έλαβε χώρα μια εμπνευσμένη και πολυεπίπεδη δουλειά πάνω στον «άξονα του θεάτρου».¹⁶ Ωστόσο, η πληρότητα δεν ήταν ούτως ή άλλως ο στόχος (το ζητούμενο ήταν μάλλον η κατάρτιση ενός «λεξιλογίου» και η ανάδειξη της εσωτερικής λογικής της εξέλιξης των θεατρικών μέσων) και προσπάθησα να γράφω αποκλειστικά για καλλιτέχνες και θεάτρα, τις παραστάσεις των οποίων είχα δει με τα μάτια μου. Μεγαλύτερη έμφαση θα έπρεπε να δοθεί σήμερα προπάντων σε εκείνες τις περίεργες συνδυαστικές μορφές πρακτικής που παρουσιάζουν ενδιαφέρον από πολιτισμικής απόψεως και όπου εξωθεατρικά και παραθεατρικά συμπεριφορικά και αναπαραστατικά πρότυπα κάνουν πάλι την είσοδό τους στην επιτελεστική πρακτική: αφενός το «παιχνίδι» όχι με την έννοια του «play» αλλά με την έννοια του «game», και αφετέρου τα τελετουργικά στοιχεία. Ιδιαίτερα εξαιτίας των εξελισσόμενων διαπολιτισμικών σχέσεων και συγκρούσεων, οι δυνατές μορφές θεατρικότητας πέραν του ευρωκεντρικού δράματος είναι ανυπολόγιστες και απαιτούν μια ανθρωπολογικά τεκμηριωμένη θεωρητικοποίηση των θεατρικών διαδικασιών. Τέτοιες εξελίξεις επιβεβαιώνουν τη θέση ότι το ζήτημα του θεατή είναι το άλφα και το ωμέγα του θεάτρου. Αυτό είναι και το ζητούμενο: πώς θα καταφέρει το θέατρο να θέσει υπό διερώτηση τη θέση, την κατάσταση και τις εμπειρικές δυνατότητες του θεατή μέσα σε έναν μιντιακό κόσμο και να τις εξελίξει περαιτέρω. Και πώς θα βρει φόρμες που να είναι αληθινές, δηλαδή να αντιστέκονται στην εύκολη κατανάλωση και συγχρόνως να φέρνουν στο προσκήνιο τον ζωντανό χαρακτήρα του θεάτρου και τις δυνατότητες της «αισθητικής του επιτελεστικού» (Έρικα Φίσερ-Λίχτε) – μεταξύ άλλων για να θέσει (ξανά) κοινωνικά ζητήματα, φυσικά με καλλιτεχνικό και όχι με διδακτικό τρόπο και να προσαρμοστεί σε ένα ολοένα διευρυνόμενο πεδίο πολιτισμικής απόκλισης. Για να εστιάσουμε σε αυτές τις διαδικασίες με μεγαλύτερη ακρίβεια, πρέπει να προσεγγίσουμε το θέμα από τη σκοπιά της θεωρίας της εμπειρίας και όχι της ερμηνευτικής.

16. Βλ. Judith Helmer και Florian Malzacher (επιμ.): *'Not Even a Game Anymore'. The Theatre of Forced Entertainment / Das Theater von Forced Entertainment*, Alexander, Βερολίνο 2004, που κυκλοφόρησε στο μεταξύ και στο οποίο συμπεριλαμβάνεται το κείμενο του γράφοντος: «Shakespeares Grinsen. Anmerkungen zum Welttheater bei Forced Entertainment», σ. 103-120.

Η παρούσα μελέτη έχει επίσης εγείρει ερωτήματα σε άλλους τομείς, τα οποία έγιναν ακόμη πιο σαφή μετά την ευρεία, διεθνή υποδοχή της (τέσσερις μεταφράσεις έχουν δημοσιευθεί, άλλες τρεις ετοιμάζονται) και τα οποία αφορούν τις προοπτικές για τη θεωρία και την ιστορία του θεάτρου που αναπτύσσονται στο βιβλίο.

Στο μεταδραματικό θέατρο, τα θεατρικά μέσα χειραφετούνται κατά κάποιον τρόπο από τη μακραίωνη, λιγότερο ή περισσότερο σταθερή τους συγκόλληση. Αυτονομούνται, σαν να έχει διαρραγεί το παραδοσιακό συνεκτικό σύνολο των στοιχείων που, στη συνείδησή μας, συγκροτούν τη μορφή του δραματικού θεάτρου. Το θεατρικό τοπίο που διαμορφώνεται μετά από αυτή την έκρηξη μοιάζει με ένα είδος φωτογραφίας: Στην έκρηξη που έχει αποτυπωθεί στην εικόνα, βλέπουμε ακινητοποιημένα τα επιμέρους κομμάτια, καθώς εκτινάσσονται προς όλες τις κατευθύνσεις. Όλα όσα συνθέτουν το θέατρο (σώματα, χειρονομίες, οργανισμοί, χώρος, αντικείμενα, αρχιτεκτονική, εγκαταστάσεις, χρόνος, ρυθμός, διάρκεια, επανάληψη, φωνή, γλώσσα, ήχος, μουσική κ.ο.κ.) έχουν πλέον αυτονομηθεί και τη στιγμή της λήψης της φωτογραφίας βρίσκονται σε διαφορετική απόσταση από τον χωροχρόνο της έκρηξης, εκτοξεύονται προς διάφορες κατευθύνσεις, παραπέμπουν στην προέλευσή τους με περισσότερη ή λιγότερη σαφήνεια, ενώ συγχρόνως συνάπτουν νέες αποσπασματικές σχέσεις. Τα επιμέρους μέρη συνδυάζονται μεταξύ τους και ταυτόχρονα σχηματίζουν συνάψεις με άλλα στοιχεία που δεν υπήρχαν προηγουμένως στο θεατρικό σύμπλεγμα: Ένα πλήθος νέων δυνατοτήτων εμφανίζεται και μέσα από την κατάρρευση δημιουργείται κάτι καινούριο. Αυτή η ευρετική θέση δεν έχει ως στόχο να αποτελέσει μια καθολική θεατρική θεωρία, αλλά να κάνει πιο αισθητές ορισμένες συνάψεις, διαδικασίες, αισθητικά μέσα, συνάψεις και διασυνδέσεις. Πάντως, έτσι γίνεται φανερό ότι ορισμένα πράγματα που μπορεί να φαίνονται πρωτάκουστα απλώς αναβιώνουν ξεχασμένες ή μισοξεχασμένες δυνατότητες του θεάτρου ή συνδέονται με πρακτικές της περφόρμανς και της θεατρικής αναπαράστασης σε άλλους πολιτισμούς.

Το *Μεταδραματικό θέατρο* εμπεριέχει μια θέση (και όχι την εξήγησή της) σχετικά με την ιστορική εξέλιξη του ευρωπαϊκού θεάτρου. Σύμφωνα με αυτήν τη θέση, το αρχαίο θέατρο είναι τόσο διαφορετικό από αυτό που νοείται ως δράμα από την Αναγέννηση και μετά, ώστε τουλάχιστον το τραγικό θέατρο της αρχαιότητας να μπορεί άνετα να χαρακτηριστεί ως προδραματικό. Υπό μια ευρεία έννοια, η μακρά εποχή που διαρκεί από την Αναγέννηση έως και το παρόν καθορίζεται στην Ευρώπη από το δραματικό θέατρο. Παράλληλα με το μεταδραματικό θέατρο, το οποίο αναπτύσσεται στους ενδιάμεσους

χώρους και στα νέα πεδία που διαμορφώνονται από την εποχή της ιστορικής πρωτοπορίας και μετά (επικό και λυρικό θέατρο, τέχνες της δράσης κ.ο.κ.) και το οποίο με την ανάδυση της μιντιακής κουλτούρας εκδηλώνεται με αποφασιστικό και πολύπλευρο τρόπο, το δραματικό θέατρο εξακολουθεί να υπάρχει, όπως έχει ήδη επισημανθεί. Ωστόσο, έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι οι μεταδραματικές μορφές παιξίματος, αναπαράστασης και δράσης ίσως υποδεικνύουν μια εξέλιξη κατά την οποία η αισθητική διάταξη του παραδοσιακού δραματικού θεάτρου στο σύνολό του παραμερίζεται προς όφελος νέων στρατηγικών επικοινωνίας.

Τα παραπάνω συνηγορούν στην ανάγκη μια νέας θεωρητικής πρόσβασης στην παράδοση του δραματικού –σχεδόν θα έλεγα «υπερδραματικού»– θεάτρου, που να εκκινεί από τις μεταδραματικές θεατρικές μορφές. Όπως τα θεατρικά κείμενα δεν πρέπει να διαβάζονται μόνο από τη σκοπιά των λογοτεχνικών σπουδών (η οποία, βεβαίως, παραμένει απαραίτητη) αλλά από τη σκοπιά του θεάτρου, έτσι και η θεατρικότητα του δραματικού θεάτρου πρέπει να περιγραφεί αναδρομικά εκ νέου, με τρόπο που να συνδέει τις δραματοουργίες του δραματικού θεάτρου με το ζήτημα της θέσης του θεατή μέσα σε αυτό. Η ανάδειξη των τάσεων που οδήγησαν και οδηγούν τους θεατρικούς δημιουργούς μακριά από το θέατρο του δράματος συμβάλλει, με άλλα λόγια, στην ενίσχυση μιας οπτικής πάνω στην ιστορία του δραματικού θεάτρου που αντιλαμβάνεται με μεγαλύτερη ακρίβεια τις εντάσεις μεταξύ δράματος και θεάτρου,¹⁷ μεταξύ κειμενικής μυθοπλασίας και παιξίματος, μεταξύ έργου και επίτεσης, καθώς και την αντανάκλαση αυτών των εντάσεων στον μοντερνισμό και στον μεταμοντερνισμό.

Τέλος, το ζήτημα του θεατή προσφέρει επίσης μια δίοδο στο πρόβλημα του πολιτικού (πολύ περισσότερο απ' ό,τι το πολιτικό περιεχόμενο των θεατρικών έργων). Για την επαρκή εξέταση του πολιτικού θα χρειαζόταν ένα δεύτερο βιβλίο. Ο επίλογος, ωστόσο, υποδεικνύει την κατεύθυνση προς την οποία, κατά τη γνώμη του γράφοντος, πρέπει να στραφούμε. Η συλλογή δοκιμίων μου *Das Politische Schreiben* [*Η πολιτική γραφή*] μπορεί από ορισμένες απόψεις να θεωρηθεί συμπλήρωμα της παρούσας μελέτης. Αν όμως το μεταδραματικό θέατρο χαρακτηρίζεται από την προτίμηση του άξονα του θεάτρου έναντι του ενδοσκοπικού άξονα, προκύπτουν μια σειρά από περαιτέρω ερωτήμα-

17. Πρβλ. τις αναλύσεις του Christoph Menke. Αναφέρομαι εδώ κυρίως στο κείμενό του «Praxis und Spiel. Bemerkungen zum Begriff eines postavantgardistischen Theaters», στον τόμο: Patrick Primavesi και Olaf A. Schmitt (επιμ.): *Aufbrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Recherchen 20, Theater der Zeit, Βερολίνο 2004, σ. 27-35.

τα: ερωτήματα που αφορούν τη σχέση μεταξύ αισθητικής και ηθικής, το ερώτημα τι σημαίνει «κατανόηση» σε μια παράσταση και φυσικά το ερώτημα ποια μπορεί να είναι η μοίρα των μεγάλων παραδόσεων της τραγωδίας και της κωμωδίας έξω από τα όρια του δραματικού θεάτρου. Στα ερωτήματα αυτά δεν πρέπει να δοθούν βιαστικές απαντήσεις, με βάση μια ευρωκεντρική οπτική. Υπό αυτή την έννοια, ελπίζω ότι το *Μεταδραματικό θέατρο* θα συνεχίσει να προσφέρει υπηρεσίες εγείροντας νέα ερωτήματα.

Hans-Thies Lehmann

Απρίλιος 2005

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Είσοδος

Με το τέλος του «γαλαξία του Γουτεμβέργιου», το γραπτό κείμενο και το βιβλίο μπαίνουν ξανά σε αμφισβήτηση, ο τρόπος αντίληψης μεταβάλλεται: Μια συγχρονική αντίληψη πολλαπλής προοπτικής αντικαθιστά τη γραμμική-διαδοχική. Μια αντίληψη πιο επιφανειακή αλλά συγχρόνως πιο περιεκτική, εμφανίζεται στη θέση της επικεντρωμένης και πιο βαθιάς αντίληψης, η οποία είχε ως πρότυπο την ανάγνωση λογοτεχνικών κειμένων. Απέναντι στην πιο προσοδοφόρα κυκλοφορία κινούμενων εικόνων, η αργή ανάγνωση, όπως και το περίπλοκο και δύσκολο θέατρο, κινδυνεύουν να χάσουν το κύρος τους. Συνδεδεμένα αισθητικά με όρους αμοιβαίας παραγωγικής απώθησης και έλξης, η λογοτεχνία και το θέατρο παίρνουν τη θέση μιας μειοψηφικής πρακτικής. Το θέατρο δεν είναι πλέον μαζικό μέσο. Το να αρνείται κανείς σθεναρά αυτό το γεγονός κατανάει όλο και πιο γελοίο, το να στοχάζεται πάνω σε αυτό καθίσταται όλο και πιο επιτακτικό. Απέναντι στην πίεση που προκαλεί η γοητεία των συνενωμένων δυνάμεων της ταχύτητας και της επιφάνειας, ο θεατρικός λόγος, ενώ χειραφετείται από τον λογοτεχνικό λόγο, την ίδια στιγμή έρχεται πιο κοντά του ως προς τη συνολική λειτουργία του μέσα στον πολιτισμό: Πρόκειται, τόσο στην περίπτωση του θεάτρου όσο και σε αυτήν της λογοτεχνίας, για δομές οι οποίες εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από την απελευθέρωση των δραστηκών ενεργειών της φαντασίας και οι οποίες εξασθενούν μέσα στον πολιτισμό της μάλλον παθητικής κατανάλωσης εικόνων και δεδομένων. Η οργάνωση και των δύο δομών δεν είναι πρωτίστως απεικονιστική αλλά σημειωτική. Συγχρόνως, και ενώ ο πολιτιστικός «τομέας» υπόκειται όλο και περισσότερο στον νόμο της εμπορικότητας και της αποδοτικότητας, γίνεται αισθητό ένα πρόσθετο μειονέκτημα: Το θέατρο δεν παράγει ένα χειροπιαστό και συνεπώς διακινήσιμο και εμπορεύσιμο προϊόν, όπως ένα βίντεο, μια ταινία, ένας δίσκος, ακόμη και ένα βιβλίο.

Οι νέες τεχνολογίες και τα νέα μέσα καθίστανται με ιλιγγιώδεις ρυθμούς

όλο και πιο «άυλα» – «Les Immateriaux» ήταν ο τίτλος μιας έκθεσης που οργάνωσε ο Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ το 1985 στο Παρίσι. Απεναντίας, το θέατρο χαρακτηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από την «υλικότητα της επικοινωνίας». Σε αντίθεση με άλλες μορφές καλλιτεχνικής πρακτικής, διακρίνεται για το ιδιαίτερα μεγάλο υλικό βάρος των υλικών και των μέσων του. Σε σύγκριση με το μολύβι και το χαρτί του ποιητή, το λάδι και τον καμβά του ζωγράφου, το θέατρο χρειάζεται πολλά: τη συνεχή δραστηριότητα ζωντανών ανθρώπων, τη συντήρηση θεατρικών χώρων, οργάνωση, διοίκηση και τεχνικές εργασίες, σε συνάρτηση με τις υλικές απαιτήσεις καθεμιάς από τις τέχνες που συνενώνονται στο θέατρο. Ωστόσο, αυτός ο θεσμός, που μοιάζει σχεδόν παλιομοδίτικος, συνεχίζει να βρίσκει με αξιοσημείωτη σταθερότητα μια θέση στην κοινωνία, δίπλα στα τεχνολογικώς προωθημένα μέσα. Προφανώς εκπληρώνει μια λειτουργία η οποία σχετίζεται ακριβώς με τα «μειονεκτήματά» του.

Το θέατρο δεν είναι μόνο ο τόπος των σωμάτων που έχουν βάρος, αλλά και ο τόπος της πραγματικής συνάθροισης, όπου συμβαίνει μια μοναδική σύγκλιση της αισθητικά οργανωμένης και της καθημερινής, πραγματικής ζωής. Σε αντίθεση με όλες τις τέχνες του αντικειμένου και της υλικής διαμεσολάβησης, εδώ λαμβάνει χώρα τόσο η ίδια η αισθητική πράξη (το παίξιμο) όσο και η πράξη της πρόσληψης (η παρακολούθηση της παράστασης) ως πραγματική δράση σε ένα εδώ και τώρα. Θέατρο σημαίνει ένας από κοινού βιωμένος χρόνος, ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές, που αναπνέουν τον ίδιο αέρα μέσα στον ίδιο χώρο όπου πραγματοποιούνται το παίξιμο και η θέαση. Η μετάδοση και η πρόσληψη των σημείων και των σημάτων λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα. Μέσω της συμπεριφοράς που εκδιπλώνεται τόσο επί σκηνής όσο και στον χώρο των θεατών, η θεατρική παράσταση οδηγεί στη δημιουργία ενός ενιαίου κειμένου, ακόμη και αν δεν υπάρχει καθόλου ομιλούμενος λόγος. Μια επαρκής περιγραφή του θεατρικού γεγονότος συνδέεται συνεπώς με την ανάγνωση αυτού του ολικού κειμένου. Όπως τα βλέμματα όλων των συμμετεχόντων μπορούν δυνάμει να συναντηθούν, έτσι και η θεατρική κατάσταση δομεί μια ολότητα τόσο από φανερές όσο και από κρυφές επικοινωνιακές διαδικασίες. Η παρούσα μελέτη διερευνά τον τρόπο με τον οποίο η σκηνική πρακτική που έχει διαμορφωθεί από τη δεκαετία του '70 και εξής χρησιμοποιεί τα βασικά δεδομένα του θεάτρου, στοχάζεται ειδικά πάνω σε αυτά και τα ανάγει κατευθείαν σε περιεχόμενο και θέμα της αναπαράστασης. Γιατί το θέατρο μοιράζεται με τις άλλες τέχνες του (μετα)μοντερνισμού τη ροπή προς τον αυτοστοχασμό και την αυτοθεματοποίηση. Όπως, σύμφωνα με τον Ρολάν Μπαρτ, στον μοντερνισμό κάθε κείμενο θέτει το πρόβλημα της δυνατότητας του –επιτυγχάνει η γλώσσα του το πραγματικό;–, έτσι και η ριζοσπαστική

σκηνοθετική πρακτική αναπτύσσει έναν προβληματισμό σχετικά με τη θέση της ως φαινομενικής πραγματικότητας. Ακούγοντας τους όρους «αυτοστοχασμό» και «αυτοθεματική δομή», αναλογίζεται κανείς καταρχήν τη διάσταση του κειμένου, αφού η γλώσσα είναι κατεξοχήν εκείνη που προσκαλεί στο παιχνίδι της αυτοστοχαστικής χρήσης των σημείων. Το θεατρικό κείμενο όμως υπόκειται απλώς στους ίδιους νόμους και στις ίδιες ανατροπές με τα οπτικά, ακουστικά, χειρονομιακά, αρχιτεκτονικά κλπ. σημεία του θεάτρου.

Ένας ριζικά διαφοροποιημένος τρόπος χρήσης των θεατρικών σημείων υπαγορεύει την περιγραφή ενός σημαντικού τμήματος του νέου θεάτρου ως «μεταδραματικού». Συγχρόνως, το νέο θεατρικό κείμενο, το οποίο με τη σειρά του στοχάζεται κάθε τόσο πάνω στη συγκρότησή του ως γλωσσικού κατασκευάσματος, είναι σε μεγάλο βαθμό ένα «όχι πια δραματικό» θεατρικό κείμενο. Ο τίτλος *Μεταδραματικό θέατρο* υποδηλώνει, παραπέμποντας στο λογοτεχνικό είδος του δράματος, τη διατηρούμενη συνάφεια και ανταλλαγή μεταξύ θεάτρου και κειμένου, ακόμη και αν εδώ ο λόγος του θεάτρου είναι αυτός που βρίσκεται στο κέντρο και ως εκ τούτου το κείμενο λειτουργεί μόνο ως ένα στοιχείο, στρώμα και «υλικό» της σκηνικής διαμόρφωσης και παύει να έχει κυρίαρχο ρόλο. Σε καμία περίπτωση δεν συνεπάγεται αυτό κάποια α priori αξιολογική κρίση. Σημαντικά κείμενα εξακολουθούν να γράφονται, ενώ ο όρος «θέατρο του κειμένου», που χρησιμοποιείται συχνά περιφρονητικά, στην πορεία αυτής της μελέτης θα χρησιμοποιηθεί για να δηλώσει ένα γνήσιο και αυθεντικό είδος του μεταδραματικού θεάτρου και όχι κάτι απλώς ξεπερασμένο. Ωστόσο, και με δεδομένη την εντελώς ανεπαρκή κατάσταση της θεωρητικής προσέγγισης των νεόκοπων σκηνικών λόγων σε σύγκριση με την ανάλυση του δράματος, κρίνεται σκόπιμο να διερευνηθεί αποφασιστικά και η διάσταση του κειμένου υπό το πρίσμα της θεατρικής πραγματικότητας.

Στο «όχι πια δραματικό θεατρικό κείμενο» του παρόντος σύμφωνα με την Πόσμαν, κλονίζονται οι «αρχές της αφήγησης και της απεικόνισης» και η τάξη μιας «πλοκής».¹⁸ Επέρχεται μια «αυτονόμηση της γλώσσας».¹⁹ Ο Σβαμπ, η Γέλινεκ και ο Γκετς –διατηρώντας σε διαφορετικό βαθμό ο καθένας τη δραματική διάσταση– γράφουν κείμενα στα οποία η γλώσσα δεν εμφανίζεται ως λόγος κάποιων προσώπων –στον βαθμό που υπάρχουν ακόμη αναγνωρίσιμα πρόσωπα– αλλά ως αυτόνομη θεατρικότητα. Η Γκίνκα Στάινβακς, με το «θέα-

18. Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Niemeyer, Τύμπινγκεν 1997, σ. 177.

19. Στο ίδιο, σ. 178.

τρο ως προφορικό θεσμό» που προτείνει, επιχειρεί να διαμορφώσει τη σκηνική πραγματικότητα σε αναβαθμισμένη ποιητική-αισθητηριακή πραγματικότητα της γλώσσας. Διαφωτιστική για αυτό που συμβαίνει εδώ είναι η έννοια των αντιπαρατιθέμενων «γλωσσικών επιφανειών», οι οποίες παίρνουν τη θέση του διαλόγου – έννοια που προτάθηκε από την Ελφρίντε Γέλινεκ. Όπως εξηγεί η Πόσμαν,²⁰ η διατύπωση αυτή στρέφεται ενάντια στη διάσταση του βάθους των ομιλούντων προσώπων, που θα σηματοδοτούσε μια μιμητική ψευδαίσθηση. Με αυτή την έννοια, η μεταφορά των «γλωσσικών επιφανειών» αντιστοιχεί στη στροφή που πραγματοποιήθηκε στη μοντερνιστική ζωγραφική, όταν δεν επιδιωκόταν πλέον η ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου, αλλά αντιθέτως η επιφανειακότητα της εικόνας, η δισδιάστατη πραγματικότητά της, καθώς και η πραγματικότητα του χρώματος «σκηνοθετούνταν» ως αυτόνομες ποιότητες. Άλλωστε, η ερμηνεία που θέλει την αυτονομημένη γλώσσα να μαρτυρά ένα ελλιπές ενδιαφέρον για τον άνθρωπο δεν φαίνεται δεσμευτική.²¹ Μάλλον έχουμε να κάνουμε εδώ με ένα διαφοροποιημένο βλέμμα πάνω στον άνθρωπο. Όχι τόσο η εμπρόθετη στάση – χαρακτηριστικό του υποκειμένου – όσο η διακοπή της, όχι η συνειδητή βούληση όσο η επιθυμία, όχι τόσο το «εγώ» όσο το «υποκειμένο του ασυνειδήτου» βρίσκουν εδώ έναν τρόπο έκφρασης. Αντί λοιπόν να παραπονιόμαστε για την απουσία μιας προκαθορισμένης εικόνας του ανθρώπου στα μεταδραματικά κείμενα, καλό θα ήταν να εξετάσουμε ποιες νέες δυνατότητες σκέψης και παρουσίας του ατομικού υποκειμένου περιέχονται σε αυτά.

Προθέσεις

Πρόθεση της μελέτης αυτής δεν είναι η περιεκτική απογραφή. Επιδιώκεται μάλλον η εκδίπλωση της αισθητικής λογικής του νέου θεάτρου. Το ότι κάτι παρόμοιο δεν έχει επιχειρηθεί μέχρι στιγμής, παρά σε πολύ μικρό βαθμό, οφείλεται αφενός στο γεγονός ότι σπάνια πραγματοποιείται η συνάντηση μεταξύ του ριζοσπαστικού θεάτρου και εκείνων των θεωρητικών των οποίων η σκέψη θα μπορούσε να ανταποκριθεί στις τάσεις αυτού του θεάτρου. Μεταξύ των θεατρολόγων αποτελούν μειοψηφία εκείνοι που βλέπουν την επιστήμη του θεάτρου ως στοχασμό πάνω στη θεατρική εμπειρία, καταφεύγοντας συστηματικά στο πραγματικό, υπάρχον θέατρο. Οι φιλόσοφοι, πάλι, στοχάζονται εξαιρετικά συχνά γύρω από το «θέατρο» ως σύλληψη και ως ιδέα, ανάγουν μάλιστα τη «σκηνή» και το «θέατρο» σε δομικές έννοιες του θεωρητι-

20. Στο ίδιο, σ. 204-205.

21. Στο ίδιο.

κού λόγου, σπάνια όμως γράφουν για συγκεκριμένους θεατρικούς δημιουργούς ή θεατρικές μορφές. Οι αναγνώσεις του Αρτό από τον Ζακ Ντερριντά, οι αναλύσεις του Ζιλ Ντελέζ για τον Κάρμελο Μπένε, ή το κλασικό κείμενο του Λουί Αλτουσσέρ για τον Μπερτολάτσι και τον Μπρεχτ είναι απλώς κάποιες πολύ σημαντικές εξαιρέσεις, που επιβεβαιώνουν τον κανόνα.²² Η ομολογία πίστης σε μια αισθητική οπτική θα πρέπει να συνοδεύεται ίσως από την επισήμανση ότι οι αισθητικές διερευνήσεις εμπεριέχουν πάντα ηθικά, πολιτικά και νομικά ζητήματα, με μια πιο ευρεία έννοια. Η τέχνη και ιδιαίτερα το θέατρο, που είναι ενσωματωμένο στην κοινωνία με διάφορους τρόπους –από τον ομαδικό χαρακτήρα της παραγωγής ως τις δημόσιες επιχορηγήσεις, κι από εκεί στον συλλογικό τρόπο πρόσληψης– βρίσκεται εντός του πεδίου μιας πραγματικής κοινωνικο-συμβολικής πρακτικής. Όσο άτοπη κι αν είναι η τρέχουσα υποβάθμιση της αισθητικής σε κοινωνικές θέσεις και εξαγγελίες, άλλο τόσο τυφλή είναι η αισθητική διερώτηση η οποία δεν αναγνωρίζει στην καλλιτεχνική πρακτική του θεάτρου την ικανότητά της να στοχάζεται πάνω στις κοινωνικές νόρμες αντίληψης και συμπεριφοράς.

Η περιγραφή εκείνων των μορφών του θεάτρου που εκλαμβάνονται εδώ ως μεταδραματικές αποβλέπει στην ενδεχόμενη χρησιμότητά της. Αυτό που επιχειρείται εν προκειμένω είναι αφενός η αναγωγή της εξέλιξης του θεάτρου του 20ού αιώνα σε μια προοπτική που εμπνέεται από τις προφανώς ακόμα δύσκολα κατηγοριοποιήσιμες εξελίξεις του νέου θεάτρου και των πλέον σύγχρονων εκφράσεών του, αφετέρου η διευκόλυνση της εννοιολογικής σύλληψης και λεκτικοποίησης της εμπειρίας αυτού του συχνά «δύσκολου» θεάτρου του παρόντος, και κατά συνέπεια η προώθηση της δυνατότητάς του να γίνεται αντιληπτό και να συζητιέται. Γιατί δεν χωράει αμφιβολία: οι νέες θεατρικές μορφές έχουν μεν σφραγίσει ολοφάνερα το έργο κάποιων από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες της εποχής μας, έχουν κερδίσει λίγο πολύ ένα πολυάριθμο, συνήθως νεανικό κοινό, που συνέρρει και εξακολουθεί να συρρέει σε θέατρα όπως το Mickytheater, το Kaaitheater, το Kampnagel, το Mousonturm και το TAT στη Φρανκφούρτη, το Hebbeltheater, τη Szene Salzburg και άλλα, έχουν ενθουσιάσει ένα πλήθος κριτικών, ενώ κάποιες από τις αισθητικές αρχές τους έχουν καταφέρει να «φωλιάσουν» στο καθιερωμένο θέατρο (αν και συνήθως σε αποδυναμωμένη μορφή). Όμως η μεγάλη πλειοψηφία του κοινού, που περιμένει σε γενικές γραμμές να δει στο θέατρο την ει-

22. Βλ. τη χρήσιμη συλλογή φιλοσοφικών-πολιτικών κειμένων για το θέατρο από τον Timothy Murray (επιμ.): *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Αν Άρμπορ 1997.

κονογράφηση κλασικών κειμένων, που αποδέχεται ίσως μεν τα «μοντέρνα» σκηνικά, αλλά έχει κλείσει συμβόλαιο με την κατανοητή πλοκή, τη νοηματική συνάφεια, την πολιτισμική αυτοεπιβεβαίωση και τη θεατρική συγκίνηση, δεν δείχνει και τόση κατανόηση για τις μεταδραματικές μορφές ενός Ουίλσον, ενός Φαμπρ, ενός Σλέεφ ή ενός Λόουερς – για να αναφέρουμε μόνο κάποιους από τους πιο καθιερωμένους θεατρικούς δημιουργούς. Αλλά ακόμη και αυτοί που είναι πεπεισμένοι για την καλλιτεχνική αυθεντικότητα και την ποιότητα ενός τέτοιου θεάτρου δεν έχουν πολλές φορές τα εννοιολογικά εργαλεία για να διατυπώσουν την αντίληψή τους. Αυτό αποτυπώνεται στην επικράτηση καθαρά αρνητικών κριτηρίων: Το νέο θέατρο, ακούμε και διαβάζουμε, δεν είναι αυτό ούτε εκείνο ούτε το άλλο. Λείπουν, ωστόσο, οι κατηγορίες και οι λέξεις που θα προσδιόριζαν με τρόπο θετικό και θα περιέγραφαν αυτό που είναι το νέο θέατρο. Η μελέτη αυτή επιθυμεί να συμβάλει στην προσπάθεια να καλυφθεί αυτό το κενό και συγχρόνως να ενθαρρύνει θεατρικές πρακτικές που ξεφεύγουν από τις κοινές προκαταλήψεις μας σχετικά με αυτό που είναι ή θα πρέπει να είναι το θέατρο.

Συγχρόνως, η μελέτη αυτή επιθυμεί να διευκολύνει εκείνους που θα ήθελαν να προσανατολιστούν στο πολύχρωμο τοπίο του νέου θεάτρου. Πολλά πράγματα σκιαγραφούνται εν συντομία και στοχεύουν να ενθαρρύνουν πιο λεπτομερείς αναλύσεις. Μια περιεκτική «επισκόπηση» όλων των μορφών του νέου θεάτρου είναι εκ των πραγμάτων αδύνατη, και όχι μόνο για πραγματιστικούς λόγους, δηλαδή όχι μόνο επειδή η ετερογένειά του δεν δύναται να οριοθετηθεί. Η μελέτη αυτή εστιάζει στο «θέατρο του παρόντος»,²³ σε μια προσπάθεια να προσδιοριστούν θεωρητικά τα στοιχεία που συνθέτουν την ιδιαιτερότητά του. Μόνο ένα μέρος του θεάτρου των τελευταίων 30 χρόνων εξετάζεται εδώ. Στόχος δεν είναι η δημιουργία ενός εννοιολογικού πλαισίου όπου χωράνε τα πάντα, ασχέτως με το εάν η αισθητική τους μαρτυρά έναν όντως σύγχρονο προσανατολισμό ή εάν απλώς διαιωνίζει με επιδέξιο τρόπο παλιά μοντέλα. Η κλασική ιδεαλιστική Αισθητική είχε στη διάθεσή της την έννοια της «ιδέας»: του σχεδίου ενός εννοιολογικού όλου, που επιτρέπει στις λεπτομέρειες να συγκεκριμενοποιούνται (να συμφύονται), καθώς ξεδιπλώνονται στο επίπεδο της «πραγματικότητας» και συγχρόνως σε αυτό της «έννοιας». Κάθε ιστορική φάση μιας τέχνης μπορούσε έτσι να εκληφθεί από τον Χέγκελ ως συγκεκριμένη και ειδική εκδίπλωση της ιδέας της τέχνης, κάθε έργο τέχνης ως ιδιαίτερη συγκεκριμενοποίηση του αντικειμενικού πνεύματος μιας

23. Wilfried Floeck (επιμ.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Francke, Τύμπινγκεν 1998.

εποχής ή μιας «μορφής τέχνης». Η ιδέα μιας εποχής ή μιας παγκόσμιας ιστορικής κατάστασης προσέφερε στον ιδεαλισμό ένα κλειδί που επέτρεπε τον συγκερασμό της ιστορικής και της συστηματικής προσέγγισης της τέχνης. Αφού η εμπιστοσύνη σε τέτοιου είδους θεωρητικές κατασκευές ατόνησε –όπως αυτήν του Θεάτρου, σε σχέση με την οποία το θέατρο μιας συγκεκριμένης εποχής θα αποτελούσε μόνο μια επιμέρους έκφραση–, ο πλουραλισμός των φαινομένων επιβάλλει να αναγνωρίσουμε τον απρόβλεπτο και «ξαφνικό» χαρακτήρα της *επινόησης*, τη μη αναγώγιμη στιγμή της ανακάλυψης.

Συγχρόνως, η ετερογένεια κλονίζει όλες εκείνες τις μεθοδολογικές βεβαιότητες, σύμφωνα με τις οποίες η εξέλιξη της τέχνης υπακούει σε αιτιώδεις σχέσεις μεγάλης κλίμακας. Είναι σημαντικό να αποδεχτούμε τη συνύπαρξη διαφορετικών θεατρικών ιδεών, όπου δεν υπάρχει ένα κυρίαρχο παράδειγμα. Θα μπορούσαμε επομένως –αυτό θα ήταν μια πιθανή συνέπεια– να αρκεστούμε σε μια παρατακτική παρουσίαση, η οποία θα απέδιδε, τουλάχιστον επιφανειακά, δικαιοσύνη σε όλα τα είδη του νέου θεάτρου. Όμως ο περιορισμός σε μια εξατομικευμένη ιστορική-εμπειρική καταγραφή όλου του φάσματος των τάσεων που υπάρχουν δεν μπορεί να είναι ικανοποιητικός. Θα ήταν απλώς σαν να μεταφέρουμε στο παρόν την ιστορικιστική εκείνη αυτάρκεια, σύμφωνα με την οποία τα πάντα είναι άξια μελέτης μόνο και μόνο επειδή έχουν κάποτε υπάρξει. Οι θεατρολόγοι δεν πρέπει να προσεγγίζουμε το δικό μας παρόν με το βλέμμα του αρχαιοθώτη. Γι' αυτό τίθεται το ζήτημα του πώς θα αποφύγουμε ή έστω πώς θα αντιμετωπίσουμε αυτό το δίλημμα. Η ακαδημαϊκή κοινότητα επιλύει μόνο φαινομενικά τις δυσκολίες που προκύπτουν από την εξάλειψη γενικών ιστορικών και αισθητικών ρυθμιστικών μοντέλων· συνήθως μέσω μιας κατάτμησης που οδηγεί σε σχολαστικές εξειδικεύσεις, οι οποίες, βεβαίως, με τη σειρά τους δεν μπορούν να συνιστούν τίποτα άλλο παρά ολοένα και πιο δύσχρηστες συλλογές δεδομένων. Ούτε καν για τα γειτονικά πεδία δεν παρουσιάζουν κάποιο ενδιαφέρον ή δεν προσφέρουν κάποιο στήριγμα. Μια άλλη απάντηση θέλει τη θεατρολογία να ποντάρει στην περιβόητη διεπιστημονικότητα. Όσο σημαντική όμως κι αν είναι η ώθηση που προκύπτει από έναν τέτοιο προσανατολισμό, θα πρέπει να επισημανθεί ότι στο όνομα ακριβώς της διεπιστημονικής προσέγγισης έχουμε συχνά την τάση να εξαφανίζουμε ταχυδακτυλουργικά, ως ενοχλητικό στοιχείο, τον πραγματικό λόγο και την αφορμή της θεωρητικοποίησης, δηλαδή την ίδια την αισθητική εμπειρία με τον απροστάτευτο και αβέβαιο πειραματικό χαρακτήρα της, προς όφελος των μεγάλων στρατηγικών κατηγοριοποίησης (οι οποίες μέσω της διεπιστημονικής προσέγγισης ανάγονται σε όλο και μεγαλύτερη κλίμακα).

Αν δεν θέλουμε να υποκύψουμε στη μετατροπή του στοχασμού περί τέ-

χνης σε μια κενή νοήματος αρχειοθέτηση ή κατηγοριοποίηση, απομένει ένας διπλός δρόμος. Από τη μια, ακολουθώντας τον Πέτερ Σόντι, θα πρέπει να διαβάσουμε τις διάφορες μορφές καλλιτεχνικής πρακτικής ως απαντήσεις σε καλλιτεχνικά ερωτήματα, ως εμφανείς αντιδράσεις απέναντι στα προβλήματα αναπαράστασης που αντιμετωπίζει το θέατρο. Με αυτή την έννοια ο όρος «μεταδραματικό» –σε αντίθεση με την «εποχιακή» κατηγορία του «μεταμοντέρνου»– δηλώνει μια συγκεκριμένη προβληματική της αισθητικής του θεάτρου: ο Χάινερ Μύλλερ είχε επισημάνει κάποτε ότι του φαινόταν εξαιρετικά δύσκολο να συνεχίζει να διατυπώνει τις σκέψεις του χρησιμοποιώντας τη δραματική φόρμα. Από την άλλη, εκφράζεται ένα είδος (ελεγχόμενης) εμπιστοσύνης προς την προσωπική, την «ιδιοσυγκρασιακή» αντίδραση, σύμφωνα με τον Αντόρνο. Σε περιπτώσεις όπου το θέατρο προκάλεσε ένα «τράνταγμα», μέσω του ενθουσιασμού, της γνωσιακής αποκάλυψης, της σαγήνης, της έλξης ή της εναγώνιας (όχι όμως καθηλωτικής) αδυναμίας κατανόησης, εξετάστηκε προσεκτικά το πεδίο που σημαδεύτηκε από τέτοιου είδους εμπειρίες. Μόνο στην πορεία των αναλύσεων, ωστόσο, θα λογοδοτήσουμε εν μέρει για τα βασικά κριτήρια επιλογής.

Επιχειρησιακά μυστικά του δραματικού θεάτρου

Για αιώνες κυριαρχούσε στο θέατρο της Ευρώπης ένα αισθητικό παράδειγμα που διακρίνεται σαφώς από τις εξωευρωπαϊκές θεατρικές παραδόσεις. Ενώ, λόγου χάρη, το ινδικό Κατακάλι ή το ιαπωνικό θέατρο Νο είναι δομημένα τελείως διαφορετικά και αποτελούνται κατά βάση από χορό, μουσική, υπερβολικά στιλιζαρισμένες τελετουργικές διαδικασίες, καθώς και αφηγηματικά και λυρικά κείμενα, το θέατρο στην Ευρώπη σήμαινε την επί σκηνής απεικόνιση λόγων και πράξεων, μέσω του μιμητικού δραματικού παιχνιδιού. Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ επέλεξε τον όρο «δραματικό θέατρο» για να ονομάσει της παράδοση στην οποία ήθελε να βάλει ένα τέλος με το δικό του επικό «θέατρο της επιστημονικής εποχής». Με μια ευρεία έννοια (που θα περιλάμβανε και το μεγαλύτερο μέρος του έργου του ίδιου του Μπρεχτ), ο όρος αυτός μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να δηλώσει τον πυρήνα της ευρωπαϊκής θεατρικής παράδοσης των νεότερων χρόνων. Στον όρο αυτό ενυπάρχει μια σύνδεση μεταξύ μοτίβων τα οποία εν μέρει είναι συνειδητά και εν μέρει θεωρούνται αυτονόητα και τα οποία συνεχίζουμε πολλές φορές να εκλαμβάνουμε ως καταστατικά στοιχεία του Θεάτρου, χωρίς να διερωτόμαστε επ' αυτών. Το θέατρο νοείται σιωπηρά ως το θέατρο του δράματος. Οι έννοιες της μίμησης και της δράσης, όπως και η, κατά κάποιον τρόπο, αυτόματη σύνδεση των δύο αυτών εννοιών, συγκαταλέγονται στα συνειδητά θεωρητικοποιημένα στοιχεία αυτού

του θεάτρου. Ως αλληλένδετο και μάλλον ασυνείδητο μοτίβο της κλασικής θεατρικής σύλληψης μπορεί να θεωρηθεί η προσπάθεια να δημιουργηθεί ή να ισχυροποιηθεί μέσω του θεάτρου η κοινωνική συνοχή, μια κοινότητα που θα συνδέει ψυχικά και διανοητικά τους θεατές με τη σκηνή. «Κάθαρση» είναι η θεωρητική ονομασία που δόθηκε με κάποια καθυστέρηση σε αυτήν την επ' ουδενί πρωτίστως αισθητική λειτουργία του θεάτρου· πρόκειται για την εγκαθίδρυση της συναισθηματικής αναγνώρισης και σύνδεσης, μέσω των συναισθημάτων που παρουσιάζονται εντός του πλαισίου του δράματος και μεταβιβάζονται στους θεατές. Αυτά τα χαρακτηριστικά δεν μπορούν να διαχωριστούν από το αισθητικό παράδειγμα του «δραματικού θεάτρου», η σημασία του οποίου υπερβαίνει συνεπώς κατά πολύ την ισχύ μιας απλής ειδολογικής κατάταξης.

Το δραματικό θέατρο βρίσκεται υπό την κυριαρχία του κειμένου. Στο θέατρο των νεότερων χρόνων η παράσταση λειτουργούσε σε μεγάλο βαθμό ως απαγγελία και εικονογράφηση του γραπτού δράματος. Ακόμη και στις περιπτώσεις όπου προστίθενταν μουσική και χορός, ή ακόμα και όταν κυριαρχούσαν, το «κείμενο», με την έννοια της κατανοητής αφηγηματικής και νοητικής ολότητας, εξακολουθούσε να παίζει καθοριστικό ρόλο. Παρόλο που τα δραματικά πρόσωπα φανερώνονταν όλο και πιο έντονα μέσα από ένα μη λεκτικό ρεπερτόριο που συμπεριλάμβανε σωματικές χειρονομίες, κίνηση και μιμικές εκφράσεις, η ανθρώπινη μορφή συνέχισε και κατά τον 18ο και 19ο αιώνα να προσδιορίζεται θεμελιωδώς από τον λόγο. Το κείμενο, με τη σειρά του, παρέμεινε επικεντρωμένο στη λειτουργία του ως κειμένου ρόλων. Ο χορός, ο αφηγητής, τα ιντερμέδια, το θέατρο εν θεάτρω, ο πρόλογος και ο επίλογος, τα κατ' ιδίαν και χίλιες δυο λεπτοφυέστερες προσπάθειες «ανοίγματος» του δραματικού κόσμου, και εντέλει ακόμη και το μπρεχτικό ρεπερτόριο του επικού τρόπου παίξιματος μπόρεσαν να ενσωματωθούν και να προστεθούν στο δράμα, χωρίς να καταστρέψουν τη συγκεκριμένη εμπειρία του δραματικού θεάτρου. Το κατά πόσον οι λυρικές γλωσσικές μορφές ήταν αποτελεσματικές μέσα σε μια δραματική δομή ή το κατά πόσον αξιοποιήθηκαν οι επικές δραματουργίες, δεν παίζει πρωτεύοντα ρόλο· το Δράμα κατόρθωσε να τα εγκολπωθεί όλα αυτά, χωρίς να χάσει τον δραματικό χαρακτήρα του.

Όσο και αν παραμένει αμφίβολο σε ποιον βαθμό και με ποιον τρόπο το κοινό των περασμένων αιώνων αφηνόταν να εξαπατηθεί από τις «ψευδαισθήσεις» που του παρείχαν τα σκηνικά τρικ, τα έντεχνα παιχνίδια του φωτός, η μουσική συνοδεία, τα κοστούμια και τα σκηνικά, το δραματικό θέατρο ισοδυναμούσε με τη δημιουργία ψευδαίσθησης. Το θέατρο αποσκοπούσε στο να κατασκευάσει έναν μυθοπλαστικό κόσμο και να μετατρέψει τις «σανίδες που ση-

μαίνουν τον κόσμο»²⁴ σε σανίδες που αναπαριστούν τον κόσμο – κάπως αφηρημένα, αλλά πάντα με στόχο η φαντασία και η ενσυναίσθηση των θεατών να εμπλέκονται στη δημιουργία ψευδαίσθησης. Αυτό που είναι αναγκαίο για να λειτουργήσει η ψευδαίσθηση δεν είναι ούτε η πληρότητα ούτε η συνοχή της αναπαράστασης αλλά η αρχή σύμφωνα με την οποία ό,τι γίνεται αντιληπτό στο θέατρο μπορεί να συσχετιστεί με έναν «κόσμο», δηλαδή με μια ολότητα. Ολότητα, ψευδαίσθηση, αναπαράσταση του κόσμου στηρίζουν το μοντέλο του Δράματος και, αντίστροφα, το δραματικό θέατρο υπερασπίζεται μέσω της μορφής του την ολότητα ως μοντέλο του πραγματικού. Το δραματικό θέατρο τελειώνει όταν τα στοιχεία αυτά δεν συνιστούν πλέον ρυθμιστική αρχή, παρά μόνο μια πιθανή εκδοχή της θεατρικής τέχνης.

Τομή της μιντιακής κοινωνίας

Είναι διαδεδομένη η αντίληψη ότι όλες οι πειραματικές μορφές του σύγχρονου θεάτρου από τη δεκαετία του '60 έχουν ως πρότυπό τους τις ιστορικές πρωτοπορίες. Η παρούσα μελέτη εκκινεί, ωστόσο, από την πεποίθηση ότι η αναμφίβολα βαθιά τομή των ιστορικών πρωτοποριών γύρω στα 1900 διατήρησε τα βασικά στοιχεία του «δραματικού θεάτρου», σε πείσμα όλων των επαναστατικών νεωτερισμών: Οι καινούριες θεατρικές μορφές υπηρετούσαν την –εκμοντερνισμένη πλέον– αναπαράσταση κειμενικών κόσμων, πάσχιζαν μάλιστα να σώσουν το κείμενο και την αλήθεια του από την κακοποίηση που υφίστατο από τη συμβατική θεατρική πρακτική, αμφισβήτησαν μόνο σε περιορισμένο βαθμό το παραδοσιακό μοντέλο της θεατρικής αναπαράστασης και επικοινωνίας. Σαφώς και τα σκηνικά μέσα του Μέγερχολντ δρούσαν άκρως αποστασιοποιητικά σε σχέση με τα παρουσιαζόμενα έργα, αλλά τα έργα παριστάνονταν ως ολότητες. Σαφώς και οι επαναστάτες του θεάτρου συγκρούστηκαν με όλα σχεδόν τα στοιχεία της παράδοσης, αλλά ακόμη και όταν στράφηκαν σε αφηρημένα ή σε αποστασιοποιητικά θεατρικά μέσα παρέμεναν πιστοί στην επί σκηνής μίμηση μιας δράσης. Αντιθέτως, με τη διάδοση και ύστερα με την πανταχού παρουσία των μίντια στην καθημερινή ζωή από τη δεκαετία του '70 και εξής, αναδύθηκε ένα πολύμορφο είδος θεατρικού λόγου, που εδώ χαρακτηρίζεται ως μεταδραματικό θέατρο. Αυτό δεν σημαίνει ότι αμφισβητείται η πρωτοποριακή ιστορική σημασία της καλλιτεχνικής και θεατρικής επανάστασης που σημειώθηκε στο γύρισμα του περασμένου αιώ-

24. «Bretter, die die Welt bedeuten»: Στίχος από το ποίημα του Σίλλερ «An die Freunde» [«Στους φίλους», 1803], που χρησιμοποιείται έκτοτε ως στερεότυπη έκφραση-μετωνυμία της θεατρικής σκηνής. (Σ.τ.Μ.)

να. Ένα κεφάλαιο του βιβλίου είναι αφιερωμένο στις προδρομικές μορφές, στα πρώτα ξεκινήματα και στις προαναγγελίες του μεταδραματικού θεάτρου, που σημειώθηκαν εκείνη την περίοδο. Παρά την ομοιότητα των μορφών έκφρασης θα πρέπει, ωστόσο, να αναλογιστούμε ότι τα ίδια μέσα μπορούν να αποκτήσουν εντελώς διαφορετική σημασία σε άλλα συμφραζόμενα. Στο μεταδραματικό θέατρο, οι μορφικές γλώσσες που αναπτύχθηκαν από την περίοδο της ιστορικής πρωτοπορίας μετατρέπονται σε ένα οπλοστάσιο εκφραστικών χειρονομιών, που αποσκοπεί στο να δοθεί, εκ μέρους του θεάτρου, μια απάντηση στους νέους τρόπους επικοινωνίας υπό τις συνθήκες της κυρίαρχης τεχνολογίας της πληροφορίας.

Το γεγονός ότι κατά την οριοθέτηση μιας νέας θεατρικής ηπείρου με διαφορετικά κριτήρια, αξίες και διαδικασίες προέκυψε η ανάγκη να εκτεθούν μια σειρά από απρόσμενες συνεπαγωγές αυτού που εξακολουθεί να χαρακτηρίζει την κοινή αντίληψη για το θέατρο σήμερα, μπορεί να θεωρηθεί μια ευπρόσδεκτη παράπλευρη συνέπεια της έρευνας. Παράλληλα με αυτή την κριτική των αρκετά αμφισβητήσιμων –κατόπιν προσεκτικής θεώρησης– βεβαιοτήτων του θεωρητικού λόγου περί δράματος, είναι αναγκαίο να εισαχθεί δυναμικά μια έννοια του μεταδραματικού θεάτρου που να αντιπαρατίθεται στις φαινομενικές αυτές βεβαιότητες. Παρότι η νέα αυτή έννοια προτείνεται κυρίως ως προσδιορισμός του σύγχρονου θεάτρου, την ίδια στιγμή καθιστά αναδρομικά δυνατή την προβολή των «μη δραματικών» όψεων του θεάτρου του παρελθόντος. Οι καινούριες αισθητικές φωτίζουν αλλιώς τόσο τις παλιότερες θεατρικές μορφές όσο και τις θεωρητικές έννοιες που τις επένδυσαν. Βεβαίως, όταν κάνουμε λόγο για τομές στην ιστορία μιας μορφής τέχνης απαιτείται πάντοτε προσοχή, ιδίως όταν αυτές είναι πρόσφατες. Μπορεί να υπάρχει ο κίνδυνος να υπερτιμηθεί το βάθος της τομής για την οποία γίνεται λόγος εδώ εν είδει αξιώματος: της ανατροπής των θεμελίων του για αιώνες κυρίαρχου δραματικού θεάτρου, τη ριζική μεταμόρφωση της σκηνικής πρακτικής υπό το αμφίσημο φως της κουλτούρας των μίντια. Ωστόσο, ο αντίθετος κίνδυνος, το να βλέπεις δηλαδή το καινούριο πάντα μόνο ως παραλλαγή του παλιού και του γνώριμου, φαντάζει, ιδιαίτερα για τον ακαδημαϊκό χώρο, πιο απειλητικός, καθώς μπορεί να συνοδεύεται από ακόμη πιο καταστροφικές παραγνώρισεις και αβλεψίες.

Ονόματα

Η λίστα που ακολουθεί αποτελεί κάτι σαν πανόραμα του μεταδραματικού θεάτρου, που είναι το ερευνητικό πεδίο αυτής της μελέτης. Πρόκειται για φαινόμενα πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, για διεθνώς γνωστούς θεατρικούς δη-

μιουργούς αλλά και για ομάδες που είναι σχεδόν άγνωστες έξω από έναν μικρό κύκλο μυημένων. Κάθε αναγνώστης θα φτιάξει μια διαφορετική λίστα με τα ονόματα που του είναι γνωστά. Αρκετοί είναι αυτοί των οποίων το «έργο» –εφόσον θέλουμε να χρησιμοποιούμε αυτό τον όρο αναφερόμενοι σε σκηνοθέτες, θεατρικές ομάδες, σκηνοθεσίες και θεατρικές δράσεις– δεν μπορεί να εκληφθεί στο σύνολό του ως μεταδραματικό. Δεν εξετάζονται όλοι αναλυτικά σε αυτό το βιβλίο. Με αυτή την έννοια, λειτουργούν ως ένα –σαφώς ελλιπές– «namedropping» του μεταδραματικού θεάτρου: Ρόμπερτ Ουίλσον, Γιαν Φαμπρ, Γιαν Λόουερς, Χάινερ Γκέμπελς, Άιναρ Σλέεφ, Γιούργκεν Μάνταϋ, Άχιμ Φράυερ, Κλάους Μίχαελ Γκρύνπερ, Πίτερ Μπρουκ, Ανατόλι Βασίλιεφ, Ρομπέρ Λεπάζ, Ελίζαμπεθ Λεκόντ, Πίνα Μπάους, Ράινχολντ Χόφμαν, Ουίλιαμ Φόρσαϊθ, Μέρεντιθ Μονκ, Αν Τερέζα ντε Κερσμάακερ, Μεγκ Στιούαρτ, Εν Κναπ, Γύργκεν Κρούζε, Κρίστοφ Νελ, Λεάντερ Χάουσμαν, Φρανκ Κάστορφ, Ούβε Μένγκελ, Χανς-Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ, Ταντέους Κάντορ, Εϊμούντας Νεκρόσιους, Ρίτσαρντ Φόρμαν, Ρίτσαρντ Σέχνερ, Τζον Τζέσουραν, Θεόδωρος Τερζόπουλος, Τζόρτζιο Μπαρμπέριο Κορσέττι, Εμίλ Χρβάτιν, Σίλβιου Πουρκαρέτε, Τόμαζ Παντούρ, Γέρζυ Γκροτόφσκι, Εουτζένιο Μπάρμπα, Σαμπούρο Τεσιγκαβάρα, Ταντάσι Σουζούκι. Στη λίστα αυτή πρέπει να συμπεριληφθούν και αμέτρητες θεατρικές δράσεις, περφόρμανς και χάπενινγκ ή θεατρικά στιλ που είναι εμπνευσμένα από τα χάπενινγκ, με εκπροσώπους όπως οι Χέρμαν Νις, Όττο Μυλ, Wooster Group, Survival Research Laboratories, Squat Theatre, The Builders Association, Magazzini, Falso Movimento, Theatergroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Matschappij Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel Pro Forma, Serapionstheater, Bak-Truppen, Remote Control Productions, Tg Stan, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV 8 Physical Theatre, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de Complicité, Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeau, Akko-Theater, Gob Squad. Αναρίθμητες θεατρικές ομάδες, μικρά, μεσαία και μεγάλα πρότζεκτ και παραστάσεις που συνδέονται με μία ή και περισσότερες από τις «θεατρικές γλώσσες» οι οποίες υποδηλώνονται μέσω των αναφερόμενων ονομάτων. Νεότεροι θεατρικοί δημιουργοί όπως ο Στέφαν Πούχερ, η Ελένα Βάλντμαν, ο Ρενέ Πόλλες, ο Μίχαελ Ζίμον. Συγγραφείς το έργο των οποίων συγγενεύει, εν μέρει τουλάχιστον, με το μεταδραματικό παράδειγμα: στον γερμανόφωνο χώρο ιδιαίτερα ο Χάινερ Μύλλερ, ο Ράιναλντ Γκετς, η Σχολή της Βιέννης, ο Μπάτσον Μπροκ, ο Πέτερ Χάιντσε, η Ελφρίντε Γέλινεκ...