

# Γενικά σχόλια σε σύνολο 50 Πολιτειών

## *Επιχορηγήσεις και μη κερδοσκοπικό θέατρο*

**Τ**Ο ΘΕΑΤΡΟ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ τέχνη άρρηκτα δεμένη με το χρήμα. Ανεξάρτητα από τον ιδεαλισμό των καλλιτεχνών που τη διακονούν, χωρίς οικονομική στήριξη δεν μπορεί να επιβιώσει ή, τουλάχιστον, δεν μπορεί να επιβιώσει επί μακρόν, πράγμα που θα διαπιστώσουν και οι, προσωρινά, υπεράνω χρημάτων εξεγερμένοι νέοι της δεκαετίας του 1960. Μέχρι και τα τέλη της αμέσως προηγούμενης δεκαετίας είναι γνωστό πως δεν υπήρχε οικονομική βοήθεια για το εγχώριο θέατρο είτε από κρατικούς είτε από ιδιωτικούς φορείς. Δεν υπήρχε καν ενδιαφέρον για τον χώρο γενικότερα. Όπως φέρεται να είπε κάποια στιγμή ο πρόεδρος Calvin Coolidge (1872-1933) όταν του πρότειναν να επενδύσει στον πολιτισμό: «Γιατί να κάνουμε κάτι τέτοιο όταν μπορούμε να αγοράσουμε ό,τι θέλουμε από τη Γαλλία;». Αυτή ή περίπου αυτή ήταν η επίσημη θέση της χώρας για πολλά χρόνια, συγκεκριμένα μέχρι τη στιγμή που εμφανίζεται στο προσκήνιο ο Οργανισμός Ford (Ford Foundation), ο οποίος, με την καθοδήγηση του τότε γενικού διευθυντή του πολιτιστικού τμήματος, του W. MacNeil Lowry, αποφασίζει να στηρίζει οικονομικά τις νέες θεατρικές δυνάμεις του τόπου, κυρίως στην περιφέρεια, αρχίζοντας με το Alley Theatre, το Arena Theatre, το San Francisco Actors' Workshop και το Phoenix Theatre. Βλέποντας ότι η πολιτιστική του στρατηγική αποδίδει, ιδρύει στις αρχές της δεκαετίας του 1960 την εταιρεία Theatre Communications Group (TCG), με στόχο να βοηθήσει στην καλύτερη διαχείριση των θεάτρων, την εξασφάλιση οικονομικών πόρων, τις πωλήσεις, την προσέλκυση συνδρομητών, την οργάνωση θεατρικών συνεδρίων και την έκδοση θεατρικών έργων. Σαραντα χρόνια αργότερα στο δίκτυο της εταιρείας TCG ανήκουν 410 θέατρα σε ολόκληρη τη χώρα.

Ένας άλλος διαμορφωτής της φυσιογνωμίας του μη κερδοσκοπικού θεάτρου είναι ο Οργανισμός Rockefeller (Rockefeller Foundation), ο οποίος από την αρχή έδειξε μια ιδιαίτερη αδυναμία για το νέο αμερικανικό θεατρικό έργο και για την εξερεύνηση μη συμβατικών τρόπων παραγωγής. Τόσο ο Ford όσο και ο Rockefeller κατάλαβαν ότι δεν μπορεί κανείς να αντιμετωπίσει ένα θεατρικό οργανισμό όπως αντιμετωπίζει μια επιχείρηση, γιατί απλούστατα το θέατρο πολύ δύσκολα αφήνει κέρδος.

Ειδική μνεία αξίζει και το Εθνικό Κληροδότημα για τις Τέχνες (National Endowment for the Arts), και τούτο γιατί είναι η πρώτη φορά στην ιστορία της Αμερικής που έχουμε άμεση ομοσπονδιακή επιχορήγηση των τεχνών, το ύψος της οποίας τον πρώτο χρόνο (1966) ανέρχεται στο ποσό των 5.000.000 δολαρίων για όλες τις τέχνες (2.500.000 πηγαίνουν αποκλειστικά στο θέατρο) (Anderson 1988: 56-57), ποσό πάρα πολύ μικρό σε σχέση με τις πραγματικές ανάγκες του χώρου, όμως δεν παύει να είναι μια σημαντική καινοτομία για την επίσημη πολιτική της χώρας, η οποία, όπως είπαμε, μέχρι τότε απέφευγε επιμελώς την επιχορήγηση των τεχνών. Ήταν φυσικό, λοιπόν, μια τέτοια αλλαγή διαθέσεων να ξενίσει τον φορολογούμενο πολίτη, ο οποίος το πρώτο πράγμα για το οποίο ζητούσε απάντηση ήταν το πώς είναι δυνατό να ενισχύονται με δημόσιο χρήμα μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί. Η ιδέα ηχούσε στα αυτιά του περίεργα, σχεδόν ως «αντιαμερικανική», για να μην πούμε ανατρεπτική. Τι πάει να πει εργασία χωρίς κέρδος; Άλλωστε, η ίδια η παράδοση του εγχώριου θεάτρου εξαρχής ήθελε το θέατρο να λειτουργεί πρωτίστως ως επιχείρηση/επένδυση. Ακόμη και όταν ενίοτε επιχειρούσε να ξεφύγει από το σφιχταγκάλιασμα της λογικής του εμπορίου, όπως στην περίπτωση των Provincetown Players και ορισμένων άλλων σχημάτων, μεριμνούσε ώστε να μην καταστρέψει εντελώς τις γέφυρες, καθώς γνώριζε ότι, αργά ή γρήγορα, θα αναγκαζόταν να ξαναμπεί στην αγορά, διαφορετικά θα έκλεινε. Η κρατική στήριξη του μη κερδοσκοπικού θεάτρου, λοιπόν, έπρεπε να δικαιολογηθεί πάση θυσία. Και αυτό έγινε με βάση το σκεπτικό που λέει ότι υπάρχει και ένας άλλος τύπος θεάτρου, πέρα από το γνωστό εμπορικό, που υπηρετεί πολιτιστικούς σκοπούς, υπερβαίνει την ιδεολογία της μαζικής και εύκολης διασκέδασης και συνεπώς θα μπορούσε να τύχει κρατικής οικονομικής υποστήριξης. Κατά κάποιον τρόπο υιοθετείται, έστω και εξ απαλών ονύχων, η ευρωπαϊκή θεατρική πολιτική, η οποία ήταν και εξακολουθεί να είναι της άποψης ότι από τη στιγμή που το θέατρο προσφέρει πρωτίστως παιδεία και μόνον δευτερευόντως ψυχαγωγία οι κρατικοί φορείς οφείλουν να το στηρίζουν. Στη Γερμανία, για παράδειγμα, το 80% των θεάτρων δέχεται κρατική επιχορήγηση, ενώ παράλληλα πολλοί νέοι συγγραφείς βγάζουν τα προς το ζην συνεργαζόμενοι αποκλειστικά με επιδοτούμενα σχήματα. Στην Ελλάδα επιδοτείται κατά μέσο όρο το 35% μέχρι το 45% των θεατρικών σχημάτων –εκ των οποίων κάποια είναι συντηρητικά, κάποια πειραματικά, άλλα καινούρια–, ανάλογα πάντοτε με τους προσανατολισμούς και τις απόψεις της αρμόδιας γνωμοδοτικής επιτροπής. Όσο αφορά την Αμερική, δίνεται επιχορήγηση με το σκεπτικό ότι σε σύντομο χρονικό διάστημα, τριών-τεσσάρων ετών περίπου, ο θίασος θα πρέπει να βρει τρόπους να αντεπεξέλθει μόνος του, ώστε να μην χρειάζεται πλέον άλλη οικονομική ενίσχυση. Στην αντίθετη περίπτωση η εκτίμηση είναι ότι κάτι δεν λειτουργεί σωστά, άρα δεν συντρέχει λόγος να συνεχιστεί η βοήθεια. Περίπου έτσι αποδέχεται και ο απλός πολίτης την έννοια της οικονομικής βοήθειας: πάντοτε με τη μορφή προσωρινής λύσης.

Αυτή η πολιτική, βέβαια, μπορεί να λύνει κάποια τρέχοντα, ενδεχομένως πολύ πιεστικά, προβλήματα, παράλληλα όμως δημιουργεί και κάποια άλλα. Για παράδειγμα, αυξάνει την ανασφάλεια των θεατρανθρώπων, αφού κανένας δεν γνωρίζει εάν θα επιβιώσει εντός του προκαθορισμένου χρονικού πλαισίου



*Nina Vance (1915-1980): η συνεισφορά της στην αναξωγόνηση της θεατρικής ζωής του Χιούστον και γενικότερα της αμερικανικής περιφέρειας αναγνωρίζεται από όλους. (Από το αρχείο του Alley Theatre)*

ή εάν θα μπορέσει να τηρήσει κατά γράμμα όλες τις νομικές προϋποθέσεις που συνεπάγεται ο μη κερδοσκοπικός χαρακτήρας του θιάσου. Γι' αυτό πολλοί ιθύνοντες αφιερώνουν τον χρόνο τους περισσότερο στην ανεύρεση οικονομικών πόρων παρά στο ρεπερτόριο, το οποίο, κάτω από τέτοιες, ενίοτε αφόρητες, πιέσεις διαμορφώνεται ανάλογα, με την έννοια ότι συνήθως αποφεύγονται οι κραυγαλέα αντιεμπορικές προτάσεις και επιλέγονται κατά κανόνα έργα ολιγοπρόσωπα, μικρού προϋπολογισμού και γενικώς ευχάριστα στο κοινό. Πράγμα που εμμέσως πλην σαφώς δείχνει ότι εκείνος που δίνει τα χρήματα (είτε ιδιώτης είτε κρατικός φορέας) θέτει με τον τρόπο του και κάποια όρια ή ακόμη και επιβάλλει έναν τρόπο σκέψης. Πρόκειται για μια σκληρή πραγματικότητα, ένα είδος άγραφου νόμου, η εφαρμογή του οποίου ασφαλώς πρέπει να εξετάζεται κατά περίπτωση και εποχή. Άλλη ήταν η λογική με τους χορηγούς στην Αρχαία Ελλάδα, για παράδειγμα, άλλη με τους ποικίλους προστάτες των τεχνών στην ελισαβετιανή Αγγλία, τη Γαλλία του Richelieu, του Rotrou και του Molière, την Ισπανία του Calderon de la Barca, και άλλη στην καπιταλιστική Αμερική εν έτει 1991, όταν η γνωμοδοτική επιτροπή του NEA αποφάσισε να στηρίξει οικονομικά αμφιλεγόμενους καλλιτέχνες, όπως ο Tim Miller, ο John Fleck, η Karen Finley και η Holly Hughes, ξεσηκώνοντας θύελλα αντιδράσεων, καθώς το έργο τους θεωρήθηκε από πολλούς ανήθικο, ακατάλληλο και γενικά όχι σύμφωνο με τα «αποδεκτά πρότυπα [στάνταρ] της αξιοπρέπειας». Το βασικό θέμα που έφερε στην επιφάνεια η διαμάχη αυτή είχε να κάνει με το εξής ερώτημα: ποιος θα ορίσει αυτά τα στάνταρ; Και πότε λέμε ότι αυτά τα όρια ξεπεράστηκαν και συνεπώς ο ενδιαφερόμενος καλλιτέχνης δεν δικαιούται επιδότησης; Το αποτέλεσμα της διαμάχης ήταν να συρρικνωθούν σταδιακά οι επιχορηγήσεις, οι οποίες μετά το 1999 έπεσαν στα 98.000.000 δολάρια (από 170.000.000), προκαλώντας πολύ μεγάλη αναστάτωση στον χώρο – αρκεί να αναλογιστεί κανείς ότι περίπου 750 καλλιτέχνες (ανάμεσά τους και πολλοί δραματικοί συγγραφείς) επιδοτούνταν ετησίως. Η υποχώρηση αυτή θα αφήσει ελεύθερο χώρο για να μπουκ στον χορό των χορηγών πολλοί ιδιωτικοί οργανισμοί, με την απαίτηση ασφαλώς αφενός να διαφημίζεται η χορηγία τους σε όλα τα έντυπα και τις μαρκίζες του θιάσου και αφετέρου οι επιλογές της ομάδας να συμφωνούν με τις γενικότερες απόψεις τους περί θεάτρου (που σπανίως ξέφευγαν από την πεπατημένη). Έχουμε περιπτώσεις θιάσων που παρουσίασαν αμφιλεγόμενο έργο και έχασαν τους χορηγούς τους, οι οποίοι, φοβούμενοι απώλεια της δικής τους πελατείας (ως αντίδραση στο «ακατάλληλο» του έργου), έσπευσαν να αποσυνδέσουν το όνομά τους από την παράσταση και τον θίασο.

Σε κάθε περίπτωση, και ανεξάρτητα από τα επιμέρους προβλήματα, η θεατρική Αμερική θα βγει κερδισμένη ποσοτικά και ποιοτικά από το όλο εγχείρημα της επιδότησης. Ενδεικτικά να αναφέρουμε ότι ποτέ στην ιστορία της δεν έχει να επιδείξει μεγαλύτερο αριθμό μη κερδοσκοπικών θιάσων. Στις αρχές τις δεκαετίας του 1990 έφτασε τους 200 (Brockett 1987: 100) και στις αρχές του 21ου αιώνα τους 400. Ανάμεσά τους συγκαταλέγεται και το πολύ σημαντικό American Repertory Theatre (ART), στη σκηνή του οποίου θα παρουσιαστεί το πρώτο έργο εκτός Νέας Υόρκης που θα βραβευτεί με Pulitzer, το *'night, Mother* της Marsha Norman (1983). Εκεί επίσης θα κάνουν παγκόσμια πρώτη

έργα συγγραφέων όπως ο Christopher Durang (1949-), ο David Rabe (1940-), ο Jules Feiffer (1929-), ο Keith Reddin (1956-), ο Ronald Ribman (1932-), όπως επίσης εκεί θα φιλοξενηθούν μεγάλοι σκηνοθέτες όπως η Anne Bogart (1951-), ο Peter Sellars (1957-), ο Andrei Serban (1943-) κ.ά.

### *Διαγωνισμοί, εργαστήρια, δημιουργική γραφή: δυνατότητες και αδυναμίες*

Στους σημαντικούς παράγοντες διαμόρφωσης του σύγχρονου θεατρικού Στοπίου της χώρας να προσθέσουμε τους διαγωνισμούς συγγραφής νέων έργων, που ήταν και ο δεύτερος στόχος του υπεύθυνου του προγράμματος του Οργανισμού Ford W. MacNeil Lowry. Την πρώτη χρονιά λειτουργίας του θεσμού είχαν καταθέσει τα χειρόγρατά τους 700 δραματικοί συγγραφείς. Μια κριτική επιτροπή ειδικών είχε κληθεί να επιλέξει τα πρώτα δέκα, από τα οποία οκτώ παρουσιάστηκαν σε διάφορες επαγγελματικές παραγωγές σε ολόκληρη τη χώρα. Το όλο εγχείρημα στοίχισε τότε στον Ford 135.833 δολάρια, ποσό που έφτασε το 1964 τα 325.000 δολάρια (Anderson 1988: 57).

Δεν είμαστε βέβαιοι ποιο ήρθε πρώτο, τα χρήματα ή η ανάγκη για νέα έργα. Σε τελευταία ανάλυση, όμως, εκείνο που μετρά είναι ότι η εντυπωσιακή άνθιση του αμερικανικού θεατρικού έργου θα βρει πολλούς φιλόξενους οικοδεσπότες, τόσο από τον χώρο του εναλλακτικού θεάτρου όσο και από τον χώρο



*Το Music Center του Λος Άντζελες: Ahmanson Theatre, Mark Taper Forum, Dorothy Chandler Pavilion. (Από το αρχείο του Mark Taper Forum)*



του πιο παραδοσιακού. Το Mark Taper Forum στο Λος Άντζελες, για παράδειγμα, και το Actors Theatre στο Λούιβιλ συγκαταλέγονται ανάμεσα στα μεγάλα (εμπορικά) σχήματα που δεν φοβήθηκαν την πρόκληση να παρουσιάσουν νέα εγχώρια έργα (ενδεικτικά: *The Shadow Box*, *Children of a Lesser God*, *The Gin Game*, *Getting Out*, *Crimes of the Heart*, *Extremities*). Αλλά και άλλα περιφερειακά θέατρα, γενικώς συντηρητικά στις προδιαγραφές τους, βλέποντας την επιτυχία του Mark Taper θα υιοθετήσουν το μοντέλο του και θα επιδοθούν σε ένα κυνήγι αναζήτησης νέων έργων με καλές εισπρακτικές προδιαγραφές, με τη σκέψη πως κάποια στιγμή θα τα μεταπουλήσουν στη Νέα Υόρκη, η οποία, ειρήσθω εν παρόδω, μπορεί να μην απολαμβάνει την αίγλη των προηγούμενων δεκαετιών, ωστόσο εξακολουθεί να αποτελεί πόλο έλξης. Όλοι γνωρίζουν πολύ καλά πως δύσκολα δημοσιεύεται θεατρικό έργο από οποιοδήποτε εκδοτικό οίκο εάν δεν έχει δοκιμαστεί με επιτυχία στη νεοϋορκέζικη σκηνή. Όπως επίσης γνωρίζουν πως δεν υπάρχει περίπτωση να παρουσιαστεί θεατρικό έργο στη Νέα Υόρκη που να μην ενδιαφέρει πρωτίστως τον Νεοϋορκέζο θεατρόφιλο. Νοοτροπία που σημαίνει, βέβαια, πάρα πολλά σε επίπεδο θεματολογίας, αισθητικής καθώς και δραματικού κανόνα, με την έννοια ότι η οικονομική κατάσταση και η γεωγραφική πραγματικότητα επιβάλλουν υπογείως έναν ομοιόμορφο και εν πολλοίς ελεγχόμενο τρόπο γραφής που ικανοποιεί, σε έναν βαθμό τουλάχιστον, τον ορίζοντα των προσδοκιών ενός συγκεκριμένου κοινού. Πρόκειται για μια «αλήθεια» που και να ήθελαν δεν θα μπορούσαν να παρακάμψουν τα διάφορα εργαστήρια γραφής, θεσμός που άρχισε στο Eugene O'Neill Theater Centre υπό την καθοδήγηση του Lloyd Richards (από το 1968), ο οποίος ήταν της άποψης ότι όσο μεγαλύτερος είναι ο όγκος παραγωγής τόσο αυξάνονται οι πιθανότητες να προκύψει κάποιο καλό έργο. Οι σκηνοθέτες που συμμετείχαν στα εργαστήρια αυτά καλούνταν να αναλάβουν την προετοιμασία της παράστασης ενός νέου έργου χωρίς να έχουν ειδοποιηθεί εγκαίρως, με το σκεπτικό ότι έτσι θα ήταν πιο αυθόρμητοι και κατ' επέκταση πιο δημιουργικοί στις προτάσεις τους. Μια ανάλογη πολιτική ίσχυε και για τους ηθοποιούς. Δεν επιτρεπόταν η απομνημόνευση και η ειδική προετοιμασία κάποιου ρόλου. Μετά από κάθε δοκιμαστική παράσταση ακολουθούσε συζήτηση ανάμεσα στον συγγραφέα, το κοινό και τα άλλα μέλη του εργαστηρίου, για να εντοπιστούν προβλήματα και να γίνουν οι αναγκαίες βελτιωτικές αλλαγές. Πρόκειται για μια τακτική που ισχύει εν πολλοίς μέχρι σήμερα.

Οι πολέμιοι της ιδέας των εργαστηρίων γραφής ήταν της άποψης ότι ο θεσμός αυτός θα μπορούσε να αποδόσει μόνο βραχυπρόθεσμα, δεδομένου ότι με την πάροδο του χρόνου οι συγγραφείς θα οδηγούνταν με μαθηματική ακρίβεια στην απόλυτη τυποποίηση. Αντί να μαθαίνουν τρόπους ενεργοποίησης της φαντασίας, θα αρκούσαν στην εκμάθηση τρόπων και τεχνικών γραφής που θα τους βοηθούσαν να επιβιώσουν σε μια ανταγωνιστική αγορά, που σημαίνει τηλεόραση, κινηματογράφος, διαφημίσεις. Οι συγγραφείς, από τη μεριά τους, είχαν κάθε λόγο να ταχθούν από την αρχή υπέρ της ιδέας των εργαστηρίων, λέγοντας ότι αποτελεί μια θετική εξέλιξη, δεδομένου ότι βοηθά την καριέρα τους και την πιο γρήγορη αναγνώριση του έργου τους, άποψη που θα υιοθετήσουν και οι πιο πολλές πόλεις, από τη Μινεάπολη μέχρι το Σικάγο, τη Νέα Υόρκη, το Ντένβερ, το Λος Άντζελες, οι οποίες από νωρίς δείχνουν ενδια-

φέρον για τον θεσμό και θεσπίζουν τα δικά τους δημιουργικά εργαστήρια, ενώ παράλληλα εγκαινιάζουν διαγωνισμούς επί παντός επιστητού –όπως διαγωνισμός για το καλύτερο έργο με θέμα την αναπηρία ή τη μεταναστευτική εμπειρία από συγγραφέα κάτω των τριάντα ετών, διαγωνισμός έργων που αφορούν τη Χαβάη, έργων που αναφέρονται στην Αμερική μετά το 1950, έργων για τη Νέα Υόρκη, έργων για τον θάνατο, την τεχνολογία κ.ο.κ. Την έκρηξη αυτή ενισχύουν ιδιαίτερα οι πιο μικροί θιάσοι και τα ταχύτατα πολλαπλασιαζόμενα πανεπιστημιακά τμήματα θεάτρου, στην προσπάθειά τους να πάρουν και αυτά ένα μικρό κομμάτι από την πίτα.

Να συμπεριλάβουμε σε αυτή τη σύντομη σταχυολόγησή των δυνάμεων που διαμορφώνουν τη θεατρική Αμερική στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και τον εντυπωσιακό αριθμό των φεστιβάλ (κυρίως την άνοιξη και το καλοκαίρι) που προσφέρουν στέγη σε πολλά θεατρικά εγχειρήματα, με σημαντικότερο εκείνο του Λούιβιλ, γνωστό ως Humana Festival of New American Plays, που άρχισε να λειτουργεί το 1977 υπό την καθοδήγηση του δραστήριου Jon Jory (πρώην ιδρυτή του Long Wharf Theatre στο New Haven του Κονέκτικατ). Έχοντας ένα μόνιμο θίασο και ένα καλό αριθμό συνδρομητών, ο Jory κατορθώνει να μετατρέψει το Φεστιβάλ του σε πραγματικό εργοστάσιο νέων δημιουργιών. Μέσα σε ένα τριήμερο η πόλη του Λούιβιλ μεταμορφώνεται στο θεατρικό κέντρο της χώρας, όπου κριτικοί, δημοσιογράφοι, ηθοποιοί και σκηνοθέτες συγκεντρώνονται για να συζητήσουν θέματα του χώρου και για να παρακολουθήσουν δώδεκα περίπου νέα έργα, τα οποία, λίγο έως πολύ, αντικατοπτρίζουν τις πιο σύγχρονες τάσεις του εγχώριου θεάτρου. Μέχρι σήμερα έχουν παρουσιαστεί περισσότερα από 340 έργα, ορισμένα από τα οποία τιμήθηκαν με διάφορα βραβεία, όπως το Pulitzer, το American Theatre Critics Award, το Suzan Smith Blackburn Prize και το Obie Award. Από το Λούιβιλ θα αρχίσουν τη λαμπρή καριέρα τους ή θα βρουν φιλόξενη στέγη ταλαντούχοι καλλιτέχνες όπως η Marsha Norman, ο Adam Rapp, ο Charles Mee, η Jane Martin, η Anne Bogart, η Tina Howe, ο Arthur Kopit, η Joyce Carol Oates, ο Craig Lucas, ο Lee Blessing, ο Steven Dietz, ο Lanford Wilson, η Ellen McLaughlin, ο William Mastrosimone, ο José Rivera και ο Richard Greesberg.

Πριν κλείσουμε την αναφορά μας στα φεστιβάλ να αναφέρουμε εν τάχει και ένα από τα πιο πρόσφατα, το νεοϋορκέζικο International Fringe Festival (FringeNYC), το οποίο εγκαινιάστηκε με πρωτοβουλία του θιάσου The Present Company το 1996 και αυτή τη στιγμή συγκεντρώνει τον μεγαλύτερο αριθμό παραστάσεων από οποιοδήποτε άλλο φεστιβαλικό γεγονός στην Αμερική. Μέσα σε 16 ημέρες περίπου 200 θεατρικά σχήματα παρουσιάζουν τη δουλειά τους σε είκοσι διαφορετικά σημεία της πόλης. 4.500 καλλιτέχνες και ένα κοινό που ξεπερνά τις 75.000 δίνουν το δικό τους χρώμα σε ένα γεγονός που σαφώς στήθηκε έτσι ώστε να λειτουργήσει ως η αμερικανική απάντηση στο φεστιβάλ του Εδιμβούργου.

Το θέμα είναι ότι αυτή τη στιγμή είναι τόσο πολλοί οι ετήσιοι διαγωνισμοί (ξεπερνούν τους διακόσιους) και τα φεστιβάλ, ώστε σχεδόν όλοι οι συγγραφείς και εν γένει οι καλλιτέχνες με σταθερή παραγωγή και πείσμα αργά ή γρήγορα κερδίζουν κάτι ή παρουσιάζονται κάπου. Τι σημαίνει αυτό; Ότι όλα όσα αναφέρουμε μπορεί να βελτίωσαν και να συνεχίζουν να βελτιώνουν την ποιό-



*Το Actors Theatre άνοιξε τις πόρτες του στο κοινό το 1964. Το 1969 ο Jon Jory αναλαμβάνει την καλλιτεχνική του διεύθυνση. Φορτωμένος με ιδέες και εμπειρίες από τη θητεία του στο Long Wharf Theatre (New Haven), επιχειρεί να χαράξει ένα άλλο δρομολόγιο στις επιλογές του θεάτρου. Αποφιλώνει από το ρεπερτόριο την έντονη παρουσία των κλασικών έργων και των επιτυχιών του Broadway και στρέφει την προσοχή του στη νέα δραματολογία. Τον Απρίλιο του 1977 καινοτομεί εγκαινιάζοντας το πρώτο φεστιβάλ, το οποίο στην πορεία εξελίσσεται στον πιο εντυπωσιακό και δημοφιλή φεστιβαλικό θεσμό στη χώρα. Όπως ενδεικτικά γράφει και ένα διαφημιστικό φυλλάδιο: «το Φεστιβάλ του Λούιβιλ σας δίνει την ευκαιρία να διαλέξετε πρώτοι εσείς τους μεγάλους νικητές, αφήνοντας τους Νεοϋορκέζους να πληρώσουν αργότερα τρεις φορές παραπάνω».*



*Joseph Papp: η ψυχή του New York Shakespeare Festival. (Από το αρχείο του New York Shakespeare Festival)*

τητα του εγχώριου θεάτρου, έχουν όμως εξίσου ενισχύσει και τους μηχανισμούς δημοσίων σχέσεων που αναλαμβάνουν οι διάφοροι εκπρόσωποι των συγγραφέων, των θιάσων, των παραγωγών (οι γνωστοί ως agents). Πρόκειται για μηχανισμούς που αποψιλώνουν την ίδια τη δημιουργική πράξη από τα όποια «δονκιχωτικά» της στοιχεία και την εγκλωβίζουν στη σκληρή και καθόλου ρομαντική λογική του μάρκετινγκ και ό,τι αυτό μπορεί να σημαίνει για έναν ουμανιστικό χώρο, όπως θέλουμε να πιστεύουμε ότι εξακολουθεί να είναι το θέατρο.

Από την άλλη, βέβαια, δεν είναι ήσσοнос σημασίας το γεγονός ότι όλη αυτή η πληθώρα, πέρα από τα όποια προβλήματα και τις όποιες μεθοδεύσεις, θα πετύχει κάτι πολύ σημαντικό: γίνεται η αφορμή να δημιουργηθεί ένα μεγάλο κοινό με πολύ ανεπτυγμένο γούστο και αισθητήριο. Ποτέ στην ιστορία του το αμερικανικό θέατρο δεν είχε μια τόσο καλά ενημερωμένη κοινότητα. Δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε ότι αυτή η ποσοτική έκρηξη θα προσφέρει δουλειά σε πολλούς ηθοποιούς και, προφανώς, πολλές ευκαιρίες σε νέους συγγραφείς, σκηνογράφους, χορογράφους, μουσικούς και ενδυματολόγους. Όπως δεν πρέπει να περνά απαρατήρητο το γεγονός ότι χάρη σε αυτές τις ζυμώσεις η περιφέρεια θα αρχίσει να παρουσιάζει πολύ περισσότερα και συχνά καλύτερα έργα από το Broadway, το οποίο ακόμη και στις πλέον παραγωγικές του στιγμές δεν ανέβασε ποτέ περισσότερα από πενήντα νέα αμερικανικά έργα σε μια σεζόν. Ένεκα αυτού του παραγωγικού πληθωρισμού θα δραστηριοποιηθούν πολύ σημαντικά περιφερειακά θεατρικά σχήματα, όπως το Steppenwolf Theatre (Σικάγο), ένα σχήμα με το δικό του έντονο σωματικό στυλ, γνωστό πια ως Chicago style, το The Guthrie Theatre (Μιννεάπολη), το οποίο επιμένει να ανεβάζει πολυδάπανες και προσεγμένες αναβιώσεις κλασικών έργων, το Horse



*Το 1966 ο Joseph Papp, με τη συνεργασία ταλαντούχων σχεδιαστών και αρχιτεκτόνων, μετατρέπει τη βιβλιοθήκη Astor Place σε μια μοναδική θεατρική κνψέλη στην οποία δίνει το όνομα Public Theatre. Για χρόνια θα παραμείνει το σημείο αναφοράς της νεοϋορκέζικης θεατρικής ζωής. (Από το αρχείο του Public Theatre)*



Cave Theatre στο Κεντάκυ, μια φιλόξενη εστία για πολλούς συγγραφείς και καλλιτέχνες από τον Νότο, το The Group στο Σιάτλ, που έχει μεταμορφωθεί σε μια πολυεθνική κυψέλη με αξιόλογη παρουσία, το Crossroads Theatre Company στο Νιου Τζέρσεϋ, μια ιδιαίτερα δραστήρια εστία μαύρων δημιουργών, και το A Travelling Jewish Theatre, ένα σχήμα κάπως πιο «μεσαιωνικό» στον τρόπο λειτουργίας του, με την έννοια ότι ξεκινά το οδοιπορικό του από τη βάση του στο Σαν Φρανσίσκο και ταξιδεύει σε όλη τη χώρα ανεβάζοντας παραστάσεις στις δύο μικρές μεταφερόμενες σκηνές του.

Όσο για τα διάφορα νεοϋορκέζικα Broadway(s), να σημειώσουμε ότι η περιοχή του Broadway εν έτει 2009 μετρά 35 θεατρικές αίθουσες<sup>1</sup> και περίπου 30 παραγωγές ετησίως. Για το Off Broadway και το Off Off Broadway είναι δύσκολο να πει κανείς πόσα θέατρα έχουν απομείνει, γιατί διαρκώς αλλάζουν τα δεδομένα. Πολλά έχουν κηρύξει πτώχευση, όπως το ιστορικό Circle in the Square (1951-1997), το Circle Repertory Theatre (1969-1996), το The Ridiculous Theatrical Company (1967-99). Το Public Theatre συνεχίζει να λειτουργεί και μετά τον θάνατο του ιδρυτή του Joseph Papp (1921-1991), στην αρχή με τη JoAnne Akalaitis στη θέση της καλλιτεχνικής διευθύντριας και δύο χρόνια μετά με τον George Wolfe, χωρίς όμως τη λάμψη και τις υποσχέσεις των πρώτων χρόνων. Το La Mama, παραμένοντας στις πειραματικές επάλξεις, επιμένει να δοκιμάζεται με νέα έργα και ανοίκειες προτάσεις, το ίδιο και το Manhattan Theatre Club. Όσο για το Roundabout Theatre, είναι αυτή τη στιγμή ο δεύτερος πιο μεγάλος μη κερδοσκοπικός οργανισμός μετά το Lincoln Center στη Νέα Υόρκη. Παρουσιάζει ένα κράμα κλασικών και μοντέρνων επιλογών, καταφεύγοντας πολύ συχνά σε λαμπερά ονόματα. Το Mabou Mines δεν παράγει πια την πρωτοποριακή δουλειά που παρήγαγε επί Lee Breuer και Akalaitis. Κάποιες παραγωγές του, ωστόσο, όπως η παράσταση του έργου του Ibsen *Το κουκλόσπιτο*, με νάνους στους κυρίαρχους ανδρικούς ρόλους και πανήψυλες γυναίκες στους ρόλους των «υποταγμένων» θηλυκών, προκαλούν αίσθηση και συζητήσεις, σε γενικές όμως γραμμές δεν δείχνει να διαθέτει πια την παλιά δυναμική του. Επαναλαμβάνει πλέον τις δοκιμασμένες ευκολίες του. Το The Ontological-Hysterical Theatre επιμένει για τους λίγους πιστούς του στο St Mark's Church, το The Wooster Group κάνει τις προτάσεις του εντός και εκτός Νέας Υόρκης και Αμερικής πάνω σε παλιά και γνωστά έργα όπως ο *Άμλετ*, η *Μικρή μας πόλη* (*Our Town*) και το *The Crucible* (*Οι μάγισσες του Σάλεμ*), αλλά και αυτό μοιάζει να μην έχει τον ενθουσιασμό και την αντισυμβατική τόλμη των πρώτων χρόνων, προσαρμόζοντας τη λειτουργία του στους νόμους της αγοράς.

### *Από το E pluribus unum στο E pluribus plura*

Δεδομένης της γεωγραφικής διασποράς και της πολυμορφίας του θεατρικού χώρου, είναι πολύ δύσκολο να πει κανείς ποιο συγκεκριμένο στυλ ή ρεύμα είναι το επικρατέστερο. Μελετώντας το ρεπερτόριο των θιάσων της χώρας, τα σκηνοθετικά και συγγραφικά στυλ που υιοθετούνται, διαπιστώνουμε ότι εκφράζονται όλες οι ιδεολογικές τάσεις και αισθητικές φόρμες, από τον νεορεαλισμό, το παράλογο, τον δομισμό, τον μεταμοντερνισμό μέχρι τον ε-



Ellen Stewart: η ψυχή του *La Mama Experimental Theatre Club* και ένθερμη θιασώτης της νέας δραματολογίας.

1. Μέχρι και την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα τα περισσότερα θέατρα στο Broadway (σύνολο δεκαέξι) ήταν ιδιοκτησία ή κάτω από τον διαχειριστικό έλεγχο του Shubert Organization. Η άλλη μεγάλη εταιρεία, η Netherlander Organization, έχει σήμερα στην κατοχή της ή διαχειρίζεται δέκα θέατρα. Και οι δύο εταιρείες διαθέτουν ιδιόκτητα θέατρα και σε επαρχιακές πόλεις, κυρίως για τις ανάγκες των παραστάσεων που βρίσκονται σε περιοδεία. Ο τρίτος μεγάλος ιδιοκτήτης είναι η εταιρεία Jujamcyn, με πέντε θέατρα στη Νέα Υόρκη και άλλα τόσα στη Βοστώνη, στη Φιλαδέλφεια και στο Σικάγο.



*To The Bread and Puppet Theatre ανήκει στις ομάδες εκείνες που τάραξαν τα νερά με τις υπαίθριες και πολιτικοποιημένες παραστάσεις τους, κυρίως στην περιοχή του Βερομόντ. Στη φωτογραφία βλέπουμε στιγμιότυπο από μια παράσταση-διαμαρτυρία στις αρχές του 1970. (Ευγενική παραχώρηση του The Bread and Puppet Theatre)*



θνοτισμό, τον μιμητισμό, τα happenings, την body art, την performance art κ.λπ. Εκείνο που θα μπορούσαμε να πούμε, ως πιο γενική και προφανώς διόλου απόλυτη παρατήρηση, είναι ότι καθώς απομακρυνόμαστε από τη γενιά του '60 σημειώνεται μια αντίστοιχη απομάκρυνση των νεότερων θεατρικών από τον ρομαντισμό, τον κοινωνικό προβληματισμό και την αισιοδοξία της επανάστασης των «παιδιών των λουλουδιών». Τα κοινά ζητήματα και προβλήματα που τότε παίδεψαν τους καλλιτέχνες δεν τους απασχολούν πλέον με την ίδια ένταση και συνέπεια. Ορισμένοι αμετανόητοι πιστοί μπορεί να επιμένουν να δηλώνουν κατά καιρούς παρόντες στις ετήσιες συναντήσεις του Bread and Puppet Theatre, όμως το κάνουν χωρίς τα παιδιά τους, τα οποία αρνούνται να ακολουθήσουν. Ομάδες, καλλιτέχνες και θεατές έχουν πάρει έναν πιο μοναχικό δρόμο. Το «εμείς» των συλλογικών 60's σταδιακά αντικαθίσταται από το «εγώ» των τεχνοκρατούμενων 80's και 90's, ο αλτρουισμός από τον ναρκισσισμό, οι χίπις από τους γιάπις, το autostop από την Κάντιλακ. Βέβαια, θεμιτά όλα αυτά, ίσως και αναμενόμενα. Στο κάτω κάτω οι καιροί μοιραία αλλάζουν, και μαζί τους αλλάζουν οι νοοτροπίες, οι προσδοκίες, οι αγωνίες και ασφαλώς το θέατρο, το οποίο μπορεί να μη σηκώνει την παντιέρα κάποιας επανάστασης ή κάποιας ουτοπίας, επιμένει όμως να ψάχνεται με την ίδια αγωνία που ψαχνόταν στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, τότε που ο Eugene O'Neill, η Suzan Glaspell, η Lillian Hellman, ο Langston Hughes και αμέσως μετά ο Arthur Miller, ο Tennessee Williams, ο William Inge κ.ά. έφεραν την ποιότητα στο εγχώριο θέατρο και ανέβαζαν τον πήχυ. Εξακολουθεί να παραμένει μια υπόθεση ανοιχτή, ένας καλλιτεχνικός χώρος πολλών φωνών, πολλών ανθρώπων, πολλών χρωμάτων, εθνοτήτων, τόπων και πολλών αδιεξόδων: *E pluribus plura* ή περίπου. Από τη μια οι προσωπικές ανάγκες και επιθυμίες και από την άλλη οι κοινωνικές αξίες και επιταγές έχουν δημιουργήσει ένα ελπιδοφόρο μείγμα στο οποίο χωράνε όλοι. Ο καλός τεχνίτης Neil Simon συνεχίζει να γεμίζει τη σκηνή με πορτρέτα «κενών αγοριών» (ο όρος «Empty Boys» ανήκει στον θεατρολόγο McConachie [2003: 286]) και να σημειώνει επιτυχίες με έργα όπως το *Come Blow Your Horn* (1961), το *The Odd Couple* (1965), το *Biloxi Blues* (1981), και το *Broadway Bound* (1983), προς μεγάλη α-

πογοήτευση των θιασωτών του σοβαρού θεάτρου. Οι μουσικές κωμωδίες συνεχίζουν και αυτές να ενισχύουν τις οικογενειακές αξίες της δεκαετίας του 1950 στις εμπορικές σκηνές του Broadway, με έργα όπως το *Hello, Dolly* (1964), το *Mame* (1966), το *Two by Two* (1970), το *Funny Girl* (1964), το *Dreamgirls* (1981) και το *The Wiz* (1975). Μόνο που τώρα το Broadway δεν λειτουργεί πλέον ως η απόλυτη κοιτίδα του αμερικανισμού, και αυτό γιατί δεν υπάρχει η αναγκαία σύγκλιση απόψεων. Η είσοδος των νέων τεχνολογιών καθώς και η δυναμική παρουσία πολλών εθνοτικών ομάδων έχουν αλλάξει τη μορφή των θεαμάτων του και την ιδεολογική τους ταυτότητα και εκ των πραγμάτων έχουν απομακρύνει ένα μεγάλο κομμάτι της μεσαίας λευκής τάξης που το στήριζε κάποτε.

Οι διχασμένοι και χαμένοι ήρωες των δεκαετιών του 1940 και 1950 συνεχίζουν να εμφανίζονται σε πρωταγωνιστικούς ρόλους σε αρκετά σύγχρονα έργα, κυρίως Αφρικανοαμερικανών, όπως ο Charles Fuller (*Zooman and the Sign* [1980], *A Soldier's Play* [1981]) και ο August Wilson (*Ma Rainey's Black Bottom* [1984], *The Piano Lesson* [1984], *Two Trains Running* [1990]). Ο αρχικός αντίκτυπος που το θέατρο της πρωτοπορίας είχε στο εμπορικό θέατρο, με τις παραστάσεις του *Hair* (1967), του *Oh! Calcutta!* (1969), του *Dionysus in 69* (1968-69), του *Gospel* (1971) και του *Pippin* (1972), μεταφέρεται πολύ γρήγορα με τα έργα του Sam Shepard και στο σοβαρό θέατρο, τα οποία παρουσιάζονται πλέον στις μεγάλες σκηνές της χώρας, με πρωταγωνιστή αυτή τη φορά τη διαλυμένη πυρηνική οικογένεια της δεκαετίας του 1950. Σε ανάλογο μήκος κύματος εκπέμπουν και τα έργα των David Rabe, David Mamet, Adam Rapp, Nicky Silver, David Lindsay-Abaire, οι ήρωες των οποίων αγωνιούν για θέματα που αφορούν την οικογένεια και τις αξίες της χώρας.

Παράλληλα με αυτά συνεχίζεται και η έντονη ενασχόληση με το σώμα. Η performance art και ο μονόλογος με το τονισμένο βιογραφικό και αυτοβιογραφικό στοιχείο (βλ. *Vagina Monologues* της Eve Ensler, *Wake Up and Smell the Coffee* του Eric Bogosian και *Swimming in Cambodia* του Spalding Gray) έχουν την τιμητική τους, το ίδιο και θέματα που αφορούν το φύλο και τη φυλή, όχι όμως την τάξη, η οποία φαίνεται πως δεν προβληματίζει πλέον, τουλάχιστον στον βαθμό που απασχολούσε παλιότερα. Τώρα προβληματίζει περισσότερο η τιμή του εισιτηρίου και πώς αυτή επιδρά στην επιλογή του είδους του έργου και του χώρου όσο και στην προσέλευση του κοινού.

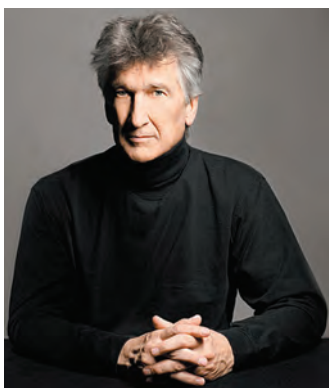
Όσο για τις γυναίκες που κάνουν καριέρα στον θεατρικό χώρο το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, εκτός από τις πρώτες φεμινίστριες που άνοιξαν τον δρόμο τη δεκαετία του 1960 (Terry, Boesing, Sklar κ.ά.), είναι και η Paula Vogel, η Eve Ensler και τώρα τελευταία η Naomi Wallace, η Constance Congdon, η Claudia Shear, η Theresa Rebeck, η Naomi Iizuka, η Kia Corthron, η Sarah Ruhl, η Lisa Kron και η Lisa Loomer, μεταξύ πολλών άλλων. Πρόκειται για μια γενιά ταλαντούχων δημιουργών που πράγματι έχουν κάνει τη διαφορά στον γυναικείο θεατρικό λόγο. Παράλληλα με την παρουσία όλων αυτών των γυναικών δημιουργών, η θεατρική κοινότητα της χώρας θα δει να ανοίγουν τις πόρτες τους και πολλά θέατρα με φεμινιστικές προθέσεις (Looking Glass Theatre, New Georges, Omaha Magic Theatre, Footsteps Theatre Company, Little Flags Theatre Collective κ.ά.) καθώς και ορισμένα με γκέι προσανατολισμούς (όπως

το Stonewall Theatre, το Glines, το Theatre Rhinoceros, το Lionheart Other Side of Silence) και κάποια λεσβιακά (Lavender Cellar, Red Dyke Theatre, Collective, Rites of Women, Split Britches και WOW Café). Η εμφάνιση του HIV/AIDS στις αρχές της δεκαετίας του 1980 θα γίνει η αιτία να κυκλοφορήσουν ορισμένα καλά έργα από συγγραφείς όπως ο Larry Kramer, ο Paul Rudkick, η Paula Vogel, η Cheryl West και κυρίως ο Tony Kushner (με το *Angels in America*) αλλά και πάρα πολλά άλλα.

Δυναμική είναι επίσης και η παρουσία του μαύρου θεάτρου, με συγγραφείς όπως ο August Wilson, ο George C. Wolfe, ο Charles Fuller, η Suzan-Lori Parks, η Leslie Lee, η Anna Deavere Smith, η Adrienne Kennedy και η Ntozake Shange, που αποστασιοποιούνται από την πολεμική των ομοφύλων τους από τη δεκαετία του 1960 αναζητώντας μια άλλη αισθητική και θεματολογία. Όπως επίσης σημαντική είναι και η παρουσία των Latinos, με τους περίπου εκατό θιάσους σε όλη τη χώρα (El Teatro Campesino, INTAR, Repertorio Español, Traveling Theatre, μεταξύ άλλων) και τους πολλούς ανερχόμενους ή ήδη καταξιωμένους συγγραφείς (Luis Valdez, Cherrie Moraga, José Rivera, Eduardo Machado, Maria Irene Fornes, Migdalia Cruz, Milcha Sanchez-Scott, Nilo Cruz, Caridad Svich, John Jesurun κ.ά.).

Στα χρόνια αυτά θα δούμε ακόμη να προβάλλεται και να καταξιώνεται το έργο καλλιτεχνών ασιατικής καταγωγής, όπως ο David Henry Hwang, η Elizabeth Wong, η Brenda Wong Aoki, ο Frank Chin, ο Chay Yew, ο Philip Kan Gotanda, ο R. A. Shiomi, και θιάσοι όπως οι East West Players (Λος Άντζελες), The Asian Exclusion Act (Σιάτλ) και Pan-Asian Repertory Theatre (Νέα Υόρκη). Να προσθέσουμε στη σταχυολόγησή μας και τα εβραϊκά, τα ιρλανδικά και τα ινδιάνικα θέατρα, που όλα μαζί δίνουν στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής μια πρωτόγνωρη και «προκλητική» πολυμορφία. Το ειδικό ενδιαφέρον είναι ότι τα περισσότερα από τα θέατρα αυτά στρέφονται σε θέματα που αγνοήθηκαν στο παρελθόν, εμπλουτίζοντας έτσι την εγχώρια καλλιτεχνική δημιουργία με μια διαφορετική αισθητική και ιδεολογία.

Τέλος, αξίζει κάποιου ιδιαίτερου σχολιασμού και μια κάπως πιο ειδική κατηγορία καλλιτεχνών (Len Jenkin, Erik Ehn, David Greenspan, Mac Wellman, Wallace Shawn, Eric Overmyer, Spalding Gray, Ping Chong, Matthew McGuire, Reza Abdoh, Charles Mee, Juliana Francis, André Gregory, Peter Sellars, Robert Falls, JoAnne Akalaitis, Robert Woodruff, Anne Bogart, Elizabeth LeCompte, μεταξύ άλλων), το έργο των οποίων (συγγραφικό και/ή σκηνοθετικό) φορτίζει με πολύ ιδιαίτερο τρόπο την προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της πραγματικότητας, το μόνιμο θέμα και ο μόνιμος «πονοκέφαλος» της αμερικανικής δραματουργίας εδώ και πολλές δεκαετίες. Αναφερόμαστε σε μια ομάδα καλλιτεχνών που συνειδητά επιλέγει να παίξει «κρυφτούλι» με τον δέκτη, έναν δέκτη τηλεοπτικά άριστα «εκπαιδευμένο» και επικίνδυνα «καλωδιωμένο», που νιώθει άνετα με τα ίδια πρόσωπα που βλέπει διαρκώς στο γυαλί, με τις ίδιες σειρές, τις ίδιες διαφημίσεις, ένα άτομο που δέχεται τις αλλαγές εφόσον είναι μικρής έκτασης και δεν ταραάζουν τις τηλεοπτικές του συνήθειες, ένα άτομο εξοικειωμένο πλέον με την ιδέα της απουσίας του βάθους, ένα άτομο που εντυπωσιάζεται από το γκλάμουρ, το λούστρο, το παροδικό. Οι καλλιτέχνες αυτοί, λοιπόν, καλοί γνώστες της pop κουλτούρας, δανείζονται στοι-



*Charles Mee: ένας από τους πλέον δημοφιλείς σύγχρονους συγγραφείς στην Αμερική με πολύ ενδιαφέρον μεταμοντέρνο ύφος. (Ευγενική παραχώρηση του συγγραφέα)*

χεία της, όπως και υλικό από πολλά λογοτεχνικά έργα, και εν συνεχεία αναδημιουργούν σκηνικούς κόσμους στους οποίους εμπλέκουν και τον δέκτη/θεατή. Τόσο σε επίπεδο γραφής όσο και σκηνικής πράξης η καλλιτεχνία τους φέρνει πιο κοντά στον κόσμο του θεατή ορισμένα από τα αδιέξοδα της σύγχρονης εποχής όπως και πολλές από τις δυνατότητές της. Με άλλα λόγια, τον εξοικειώνει με τον γρίφο του μεταμοντέρνου.

### *Ο γρίφος του μεταμοντέρνου*

Στον πρώτο τόμο της προκειμένης μελέτης είχαμε σχολιάσει αρκετά την έννοια του «πραγματικού», γιατί θεωρούμε ότι είναι το «μόνιμο ρεφραίν» της αμερικανικής κοινωνίας και κατ' επέκταση του θεάτρου της. Στον παρόντα τόμο επανερχόμαστε, για να δείξουμε πώς όλη αυτή η στροφή προς την εικόνα και το παίγνιο θα έχει ως αποτέλεσμα την ενίσχυση της αυτοαναφορικότητας του κατά τα άλλα παραδοσιακά ρεαλιστικού εγχώριου θεάτρου, του τεχνάσματος, του κώδικα, της αισθητικής. Εάν έργα όπως το *The Piano Lesson* του August Wilson, το *Edmond* και το *Sexual Perversity in Chicago* του David Mamet, το *Muzeeka* και το *Six Degrees of Separation* του John Guare, το *The Tooth of Crime* του Sam Shepard, το *Y2K* του Arthur Kopit και το *The America Play* της Suzan-Lori Parks παρουσιάζουν την ανθρώπινη δράση σε πλήρη αποδιοργάνωση, την ίδια στιγμή οι άτακτες εικόνες που παρεισφρεύουν στα δρώμενα κατά τη διάρκεια της παράστασης σφυρηλατούν κατά έναν παράδοξο τρόπο μια νέα μορφή τάξης και συνειδητοποίησης πραγμάτων. Οι καλλιτέχνες αυτοί, και πολλοί άλλοι που θα σχολιάσουμε σε άλλα κεφάλαια, γνωρίζουν πολύ καλά ότι ζουν στην πλέον ανεπτυγμένη τεχνολογικά χώρα στον κόσμο. Είναι, λοιπόν, φυσικό να δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις επιδράσεις που έχει πάνω στον άνθρωπο και το lifestyle του όλη αυτή η μετακινούμενη τεχνολογική χιονοστιβάδα, η οποία όσο αναπτύσσεται άλλο τόσο ενδυναμώνει την καχυποψία τους για τους θεσμούς, τις αφηγήσεις, τις ταυτότητες, τον ίδιο τον λόγο, ο οποίος δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως ο καθρέφτης της φύσης αλλά ως μια ψευδής «μεταφυσική της παρουσίας», όπως δηλώνει χαρακτηριστικά ο θεωρητικός του αποδομισμού, ο Jacques Derrida, που σημαίνει ότι το τι είναι πραγματικότητα και τι δεν είναι δεν το ορίζουμε εμείς διά του λόγου ή των πράξεών μας αλλά εκείνοι που καθορίζουν (διάβαζε, κατασκευάζουν) πριν από μας και όχι κατ' ανάγκη για μας τις σχέσεις των σημείων και τις ιεραρχίες τους. Και πάλι διά στόματος Derrida: «δεν υπάρχει τίποτε έξω από το κείμενο»· άλλως πως, ο κόσμος «κολυμπά» σε μια θάλασσα νοημάτων, πιθανοτήτων, εικόνων και κειμενικών επιφανειών που καταλύουν τις όποιες κατηγοριοποιήσεις και διαφοροποιήσεις. Ο κόσμος είναι μια τεράστια μεταφορά, η οποία δεν είναι ούτε αληθινή ούτε πραγματική, απλώς μια μηχανή που στήθηκε για να ζωντανέψει από την ανάποδη το μυθιστόρημα του πραγματικού.

Αυτός ο έντονος σκεπτικισμός, λοιπόν, ως προς το τι είναι αληθινό και τι κατασκευασμένο θα οδηγήσει πολλούς σύγχρονους Αμερικανούς καλλιτέχνες μακριά από τη σιγουριά των ευανάγνωστων και συμπαγών αφηγήσεων της ρεαλιστικής αισθητικής, σε ιστορίες και σκηνοθεσίες διακειμενικές, σκοτεινές, εικονολάγνες, αλληλοσυγκρουόμενες, σε ταυτότητες κερματισμένες, σε έρωτες virtual και σώματα cyborg, σε σημείο ο δέκτης, ο συνηθισμένος να καταναλώ-



*Robert Woodruff (1947-): ένας ευφάνταστος σκηνοθέτης με πολλές και ενδιαφέρουσες προτάσεις στο ενεργητικό του, κυρίως σε έργα του Sam Shepard και Charles Mee. Το 1972 ίδρυσε τον θεατρικό οργανισμό Eureka Theatre στο Σαν Φρανσίσκο και το 1976 εγκαινίασε το Bay Area Playwrights Festival. Για ένα χρονικό διάστημα διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής του American Repertory Theatre. Είναι ένας σκηνοθέτης που αρέσκεται να δοκιμάζεται κυρίως με κλασικά κείμενα (Τρωάδες, The Tempest, Μήδεια, The Duchess of Malfi κ.λπ.). (Ευγενική παραχώρηση του Robert Woodruff)*





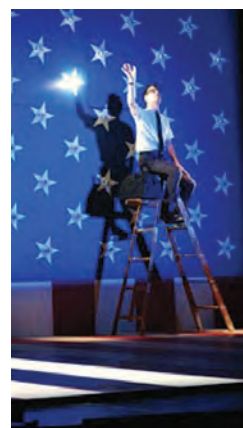
Στιγμιότυπο από την πανελλήνια πρώτη του έργου του Sam Shepard Το δόντι του εγκλήματος (The Tooth of Crime) στο υποσκήνιο του Βασιλικού Θεάτρου, ΚΘΒΕ (2002), σε σκηνοθεσία Μαριτίνας Πάσσαρη. (Φωτ. Σίμος Σαλιέλ, από το αρχείο του ΚΘΒΕ)

νει οικεία πράγματα, να μην νιώθει «σαν στο σπίτι του» μέσα στον κόσμο. Από τη στιγμή που ο δέκτης μπαίνει στο έργο τους πρέπει να είναι προετοιμασμένος να συμβιώσει με έναν κόσμο αστάθειας, τον οποίο είναι αδύνατο να κατανοήσει έχοντας ως οδηγό κάποιον υποτίθεται σίγουρο ή δοκιμασμένο τρόπο ανάγνωσης. Είναι σαν να του λένε πως κανείς δεν πρόκειται να κάνει την πορεία του προς το νόημα πιο εύκολη, και αυτό γιατί δεν υπάρχει κάποιος αξιόπιστος αφηγηματικός ή σκηνοθετικός νους ως σίγουρη πηγή πληροφόρησης και εάν υπάρχει, ενδεχομένως να είναι τρελός, μπερδεμένος, νευρωτικός, περιέργος, όπως οι δύο τραγουδιστές του Shepard στο *The Tooth of Crime*, λ.χ., πρόσωπα που επιβιώνουν μέσα στο φανταστικό τους περιβάλλον μεταπηδώντας με την άνεση του αυτονόητου από τη μια ιστορία στην άλλη, από το ένα είδος στο άλλο, από το υψηλό στο λαϊκό, από το παλιό στο νέο, από την τραγωδία στο slapstick, χωρίς ενδοιασμούς, προετοιμασίες και εκ των υστέρων αιτιολογίες.



*Το Full Circle του Charles Mee είναι μια λοξή ματιά στον κανα-  
σιανό Κύκλο με την Κιμωλία του Brecht. Το σκηνοθέτησε ο Robert  
Woodruff για λογαριασμό του American Repertory Theatre (2000).  
Για τη σκηνοθεσία του αυτή θα κερδίσει το βραβείο Eliot Norton.  
(Ευγενική παραχώρηση του Robert Woodruff)*

Σε αντίθεση με το μοντερνίστικο αμερικανικό έργο, το οποίο, όπως σχολιάσαμε στο δεύτερο μέρος του Α' τόμου, ακόμη και στις πιο σύνθετες στιγμές του (βλ. Gertrude Stein, Eugene O'Neill, Elmer Rice, Sophie Treadwell, Suzan Glaspell) ξεκαθάριζε κάποια στιγμή τις σχέσεις των σημείων, δηλαδή οδηγούσε τον δέκτη κάπου και του έδινε τις αναγκαίες εξηγήσεις, το θεατρικό έργο που αναπτύσσει η πιο πρόσφατη γενιά καλλιτεχνών αρέσκεται να επιδεικνύει τον εαυτό του και τον εσωτερικό του μηχανισμό, το πώς λειτουργεί. Αφήνει να πρυτανεύει η διάθεση αυτοσχολιασμού, χωρίς να ενδιαφέρεται να δημιουργήσει την οποιαδήποτε ψευδαίσθηση γύρω από το πραγματικό. Άλλωστε, όπως είπαμε, η θέση των καλλιτεχνών επί του προκειμένου είναι σαφής: η μίμηση δεν είναι αντιγραφή του πραγματικού αλλά μίμηση κάποιας άλλης μίμησης (κόπιας) ad infinitum. Με αυτούς τους καλλιτέχνες το αμερικανικό θέατρο, μετά από πολλά χρόνια ενασχόλησης με τη ρεαλιστική εκδοχή των πραγμάτων, μπαίνει φουριόζο (και αβέβαιο) σε μια νέα φάση που είναι η αναζήτηση ενός «χαμένου ρεαλισμού» (realism lost) και μαζί με αυτό η αναζήτηση μιας χαμένης (αξιοπίστης) αίσθησης του χθες, της ιστορίας. Δεν είναι τυχαίο που σε τέτοια έργα επικρατεί η επιφάνεια των σημείων, ένα συνεχές παρόν, μια σκόπιμη ασυμμετρία, μια πολλαπλότητα και πολυδιάσπαση τόσο της αφήγησης όσο και των προσώπων και φυσικά των τρόπων πρόσληψής τους. Από τη στιγμή που δεν προσφέρεται στον δέκτη η μία και μοναδική γωνία πρόσληψης (που περίπου τον εφησυχάζει), ενισχύει και τη διάθεσή του να αποστασιοποιηθεί από τα όποια δεδομένα και να αναζητήσει την αλλαγή του τρόπου που βλέπει/παρατηρεί τον κόσμο, έστω και αν αυτή η αναζήτηση τον οδηγεί μακριά από τις απόψεις και τις όποιες ερμηνείες και προθέσεις του συγγραφέα (ή του σκηνοθέτη). Εκείνο που επιδιώκεται είναι να οδηγηθεί ο δέκτης στη δόμηση του δικού του (μετα)κειμένου, στη μετατροπή του νοήματος σε περιουσιακό του στοιχείο και του θεάματος σε μια προσωπική σχεδία στο μέσον μιας θάλασσας πιθανοτήτων, όπου τα σημεία δεν μπορούν να συρρικνωθούν σε μία και μόνο γλώσσα, καθώς υπαναχωρούν διαρκώς, οδηγώντας σε νέες αντιφάσεις και παράδοξα, αδιέξοδα και «απορίες», όπως λέει ο Derrida. Ένα τέτοιο έργο είναι το *The Devil Inside* (Ο διάολος μέσα τους) του David Lindsay-Abair, ένα έξυπνο κολάζ με λίγο από *Ορέστη*, *Αμλετ*, *Οιδίποδα*, *Έγκλημα και τιμωρία*, λίγο από σύγχρονη σαπουνόπερα, κωμωδία slapstick, μπουρλέσκο, παράλογο, αστυνομική περιπέτεια («whodunit»), ένας λαβύρινθος κειμένων και



*Το bobrauschenberg είναι άλλο ένα «θηρασματικό» και εικονο-  
λάγνο έργο του Charles Mee που  
σκηνοθέτησε με φαντασία και ευ-  
ρηματικότητα η Anne Bogart το  
2001. (Ευγενική παραχώρηση της  
Anne Bogart/SITI)*



Ο Ορέστης είναι το έργο που έκανε τον Charles Mee ευρύτερα γνωστό. Το ανέβασαν ταυτόχρονα (το 1992) ο R. Woodruff για λογαριασμό του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια και η Anne Bogart για λογαριασμό του SITJ (από όπου και η φωτογραφία, ευγενική παραχώρηση της A. Bogart). Το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς η Tina Landeau το παρουσιάζει σε μια εγκαταλειμμένη αποβάθρα στο ποτάμι Hudson (Νέα Υόρκη). Ο Ορέστης είναι το πρώτο έργο όπου ο Mee κάνει χρήση υλικού από την αρχαία θεατρική γραμματεία.

γενικής υστερίας: ένα μεθυστικό ταξίδι επάνω στο roller coaster ενός «παλαβού» συγγραφέα, συντροφιά με κάτι «τρελαμένους» χαρακτήρες που μπαίνω-βγαίνουν στις ιστορίες κουβαλώντας ή αναζητώντας αποδεικτικά τεκμήρια. Κάθε persona έχει τον δικό της «διάολο», τις δικές της ψυχώσεις και φυσικά τη δική της ομοιωματική πραγματικότητα. Ένα trip γεμάτο απρόσμενες λακούβες, σώματα, πτώματα, θανάτους, ψευδαισθήσεις, όπως είναι και το *Like I Say* του Jenkin, το *Antigone* του Wellman, το *The America Play* της Suzan-Lori Parks και πολλά άλλα.

Μέσα σε όλο αυτό το αναδιατακτικό και ενίοτε παιγνιώδες πνεύμα πολύ δημοφιλείς θα αποδειχθούν και οι αναβιώσεις/διασκευές γνωστών μυθιστορημάτων και ταινιών, όπως το *You Can't Take it With You* (1983), *The King and I* (1985), *Singin' in the Rain* (1987), *Our Town* (1988), καθώς και οι μεταμοντέρνες επαναπροσεγγίσεις των κλασικών (από τον Charles Mee, τον John Jesurun, τον Reza Abdoh, τον Luis Alfaro, τη Sarah Ruhl, τη Cherrie Morraga, τη Juliana Francis, τη Caridad Svich, τη Ruth Margraff, την Ellen McLaughlin, την Karen Hartman και τη Susan Yankowitz, μεταξύ των συγγραφέων, και τον Robert Wilson, την JoAnne Akalaitis, την Elizabeth LeCompte, τον Robert Woodruff, την Anne Bogart, τον Peter Sellars, τον André Gregory, από τους σκηνοθέτες). Ανάμεσα στους σκηνοθέτες-auteurs που θα επηρεάσουν τον τρόπο επανερμηνείας των κλασικών, και όχι μόνο, ειδική θέση καταλαμβάνουν ορισμένοι σπουδαίοι Ρουμάνοι, όπως ο Liviu Ciulei, ο Andrei Serban, ο Lucian Pintilie και ο Andrei Beltrader, και ένας Ασιάτης, ο Tandashi Suzuki. Οι καλλιτέχνες αυτοί, προερχόμενοι από μη αγγλόφωνες χώρες, θα μπολιάσουν τα εγχώρια κείμενα με μια ξεχωριστή μουσικότητα και ένα αντιρεαλιστικό στυλ μακράν των καθιερωμένων μέχρι τότε στρατηγικών που αντλούσαν ιδέες από το σκηνοθετικό στυλ του Elia Kazan και το φεστιβάλ του Stratford.

### Αντιρεαλιστική σκηνογραφία

Όσο αφορά τον χώρο της σκηνογραφίας, παρατηρείται μια ανάλογη μετακίνηση μακριά από τα πρότυπα της σχολής του ρεαλισμού. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ming Cho Lee (1930-), ο οποίος θα κάνει ιδιαίτερη αίσθηση με την *Ηλέκτρα* για λογαριασμό του New York Shakespeare Festival στο Central Park το 1964. Οι σκηνογραφικές του προτάσεις κυριολεκτικά φέρνουν τα πάνω κάτω. Ο ίδιος είχε πει τότε ότι μέρος της έμπνευσής του προερχόταν από την κινέζικη ζωγραφική (και δη τις αναπαραστάσεις τοπίων με νερομπογιά), πράγμα που όντως φάνηκε, όπως φάνηκαν και οι επιδράσεις του Aronson, του Ter-Aruturian και του Isamu Noguchi, του γλύπτη και σκηνογράφου, αντίστοιχα, της Martha Graham. Στην πορεία ακόμη πιο σημαντικές θα αποδειχθούν οι επιρροές του από τον Brecht και το Berliner Ensemble, εξού και το στίγμα που δίνει ο ίδιος στο στυλ του: «αμερικανικός μπρεχτισμός». Στη θέση του ποιητικού ρεαλισμού ο Lee εισάγει μια γλυπτική αίσθηση στις κατασκευές του, η οποία έχει ως βάση το ξύλο και το μέταλλο. Παραδοσιακά χρώματα και διάκοσμος αντικαθίστανται τώρα από τη φόρμα και τις χωρικές σχέσεις. Δεν υπογραμμίζεται πλέον η σκηνική ψευδαίσθηση της πραγματικότητας (φωτογραφικός ρεαλισμός αλά David Belasco), αλλά η αίσθηση του χώρου και των πολλαπλών επιπέδων του. Για περισσότερο από μια εικοσαετία (1980-



2000) Αμερικανοί σκηνογράφοι όπως οι John Lee Beatty (1948-), Majorie Bradley Kellog (1946-), Santo Loquasto (1944-) και David Mitchell (1932-) θα ακολουθήσουν άλλοτε ευθέως και άλλοτε λοξά την αισθητική του Lee, προσθέτοντας ο καθένας τη δική του σφραγίδα. Κάποιοι άλλοι, πάλι αντιρεαλιστές, θα στραφούν σε πιο περιβαλλοντικές προτάσεις, ακολουθώντας το παράδειγμα που ο Richard Schechner (1934-) είχε καθιερώσει ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Εδώ ανήκουν καλλιτέχνες όπως ο Eugene Lee (1930-) και ο Jerry Rojo (1935-). Δύο ακόμη καθοριστικές παρουσίες στη διαμόρφωση της αμερικανικής σκηνογραφίας τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα είναι ο Richard Foreman και ο Robert Wilson, τη δουλειά των οποίων αναλύουμε σε ειδικό κεφάλαιο για τους «εικονολάγνους» δημιουργούς. Πάντως, εκείνο που πρέπει να διευκρινιστεί σε ό,τι αφορά το μεταμοντέρνο σκηνογραφικό στυλ τόσο του Foreman όσο και του Wilson, του Breuer και πολλών άλλων είναι ότι μπορεί να αποτελεί μια καινοτομία για τα θεατρικά δρώμενα, όμως η πρωτιά δεν ανήκει σε αυτούς. Ο σκηνογραφικός μεταμοντερνισμός πρώτα εμφανίζεται στην όπερα μέσα από τη δουλειά σχεδιαστών όπως ο John Conklin (1937-), ο George Tsyryn (1954-) και ο Michael Yeargan (1946-) και μετά στο θέατρο. Και αν το καλοσκεφτεί κανείς, δεν είναι περίεργο, δεδομένου ότι έχουμε να κάνουμε με ένα στυλ που ταιριάζει στην όπερα, η οποία ως είδος χαρακτηρίζεται από την πολλαπλότητα των σημείων δράσης και σήμανσης, τις ασυνεχείς, ενίοτε αντιφατικές, εικόνες και τον κερματισμό του οπτικού πεδίου του δέκτη. Ακόμη και χωρικά, βρίσκεται πιο κοντά στις λειτουργικές και αισθητικές προδιαγραφές της ιταλικής σκηνης, που είναι και η αγαπημένη σκηνή της όπερας, όπως και του συνόλου σχεδόν των αμερικανικών θεάτρων μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1950.

Παλιότερα, και δεδομένης της απόλυτης κυριαρχίας του εμπορικού θεάτρου, οι εσωτερικοί χώροι των αμερικανικών θεάτρων ήταν κατά κανόνα πολύ μεγάλοι (χωρητικότητας από 800 έως 1.800 θεατές), ώστε να μεγιστοποιούνται οι δυνατότητες κερδοφορίας. Τα περισσότερα από αυτά ανήκαν στους αδελφούς Shubert ή στο Θεατρικό Συνδικάτο. Με την κάμψη που παρατηρείται στο εμπορικό θέατρο τη δεκαετία του 1960 και την άνοδο των μη κερδοσκοπικών θιάσων, δημιουργείται η ανάγκη ανέγερσης καινούριων κτιρίων, με άλλη αισθητική και φιλοσοφία, που όμως δεν κατείχαν οι περισσότεροι Αμερικανοί σχεδιαστές, οι οποίοι μεγάλωσαν και διδάχτηκαν εντελώς διαφορετικά πράγματα. Γι' αυτό ο Οργανισμός Ford εγκαινιάζει το 1961 ένα επιδοτούμενο πρόγραμμα με θέμα «Το ιδανικό θέατρο» (The Ideal Theatre), το οποίο γίνεται η αφορμή να ευαισθητοποιηθούν οι εγχώριοι σχεδιαστές, αρχιτέκτονες και πολιτικοί μηχανικοί ως προς τις καλλιτεχνικές δυνατότητες που μπορεί να έχει το θέατρο ως κατασκευή. Το θέμα που απασχολεί τώρα είναι να κατασκευαστούν σκηνές που να φέρνουν τον θεατή πιο κοντά στο θέαμα και να δημιουργούν άλλες προϋποθέσεις θεατρικής επικοινωνίας (Holmberg 1994: 467). Με αυτό ως ερέθισμα αρχίζουν να σχεδιάζονται νέοι σκηνικοί χώροι, όχι για να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση του αληθινού, αλλά για να προβάλουν τον εαυτό τους για αυτό που είναι: δηλαδή μια σκηνή. Με άλλα λόγια, το αμερικανικό θέατρο αποκτά μια αυτοαναφορικότητα που συνάδει με τις λοιπές καλλιτεχνικές εξελίξεις της περιόδου.



*Ming Cho Lee: από τους σημαντικότερους σκηνογράφους το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.*