

Φεστιβαλισμός, ιστορισμός και τουρισμός

*«Το παρελθόν τείνει να πάρει τη μορφή μιας παγκόσμιας Disneyland»
D. Kennedy (1997)*

Η συζήτηση που έγινε μέσα στο καλοκαίρι του 1998 αναφορικά με την παραχώρηση του Ηρώδειου στον αμερικανό μόδιστρο Calvin Klein φέρνει στην επιφάνεια ορισμένα πολύ ενδιαφέροντα θέματα που αξίζει να δούμε πιο αναλυτικά. Για παράδειγμα, ποια είναι ή πρέπει να είναι η σχέση των διαφόρων καλλιτεχνικών εκδηλώσεων (ειδικά των Φεστιβάλ) με τον πολιτισμό και τα μνημεία ή τους χώρους γενικότερα όπου φιλοξενούνται; Ποια μπορεί να είναι άραγε η σχέση της συναυλίας του τάδε λαϊκού τραγουδιστή με τις φεστιβαλικές εκδηλώσεις που γίνονται, για παράδειγμα, στο Θέατρο Δάσους στη Θεσσαλονίκη κάθε καλοκαίρι ή ακόμη και στο Ηρώδειο; Ή πώς «δένει» μια εκδήλωση εικαστικών για φιλανθρωπικούς σκοπούς με τη Μικρή Επίδαυρο, ας πούμε, και την όποια ιστορική αποστολή της; Ή, ακόμη, πώς συμβαδίζει η ιερότητα της Επιδαύρου με τις ορδές των τουριστικών λεωφορείων που καταφτάνουν από όλα τα σημεία της επικράτειας, μεταφέροντας ηλιοκαμένους τουρίστες φορτωμένους φωτογραφικές μηχανές; Αλληλοσυμπληρώνονται ή αλληλοαναιρούνται;

Αντί του γνώριμου «μεταμοντέρνου» ερωτήματος «σε ποιον ανήκει το έργο», θα μπορούσαμε ενδεχομένως εδώ να διερωτηθούμε: «σε ποιον τελικά “ανήκει” το οποιοδήποτε μνημείο»; Ή, μάλλον καλύτερα, ποιος το «δικαιώνει» με την παρουσία του; Ο περίεργος τουρίστας, λ.χ., είναι λιγότερο ή περισσότερο «επικίνδυνος» πελάτης/επισκέπτης από τον όποιο Calvin Klein ή τον όποιο ανεγκέφαλο θεατράνθρωπο ή καλλιτέχνη, ο οποίος με τον ένα ή τον άλλο τρόπο εξασφάλισε μια πρόσβαση στα ιερά χώματα του μνημείου; Και εάν όντως υπάρχουν «επικίνδυνοι» πελάτες, χρήστες κ.λπ., ποιος θα αναλάβει να τους επισημάνει; Με ποια κριτήρια; Ή μήπως, σε μια εποχή παγκοσμιοποίησης και ειδολογικής σύγχυσης, τέτοια ερωτήματα είναι πλέον και άκαιρα και ανώφελα; Χωρίς να αναζητούμε την απόλυτη απάντηση, θα μπορούσαμε ίσως να αγγίξουμε εν τάχει ορισμένες πτυχές του όλου θέματος. Σαν ρίζουμε μια ματιά στο φεστιβαλικό χάρτη της Ευρώπης (και όχι μόνο), θα εκπλαγούμε από τον τεράστιο αριθμό των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων που προγραμματίζο-

νται κάθε χρόνο, ειδικά τους θερινούς μήνες. Στην Ελλάδα, για παράδειγμα, έχουμε περίπου 25 καλοκαιρινά «Φεστιβάλ» (ή απομμήσεις τους) που απλώνονται, άλλα με αξιώσεις και άλλα όχι, από την Επίδαυρο μέχρι την Αμοργό και από το Ηρώδειο μέχρι τους Φιλίππους, με λογίων-λογίων θεματικούς άξονες. Υπάρχει τέτοια διασπορά καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων σήμερα, που κανένας εκφραστικός χώρος, όπως και κανένα αστικό σημείο, δεν βρίσκεται πια στο απυρόβλητο. Έχουν προ πολλού εγκαταλειφθεί οι χρουσεφάντινοι πύργοι και οι στεγανοποιήσεις. Βιώνουμε μια ιστορική στιγμή κατά την οποία όλα είναι διαθέσιμα, εφόσον υπόσχονται κάτι. Οι παλαιότερες διαχωριστικές λωρίδες ανάμεσα στα είδη και τις κοινωνικές τάξεις ολοένα και συρρικνώνονται. Ακόμη και αυτή η έννοια της εθνικής ταυτότητας βρίσκεται υπό διαπραγμάτευση. Στο μωσαϊκό των καιρών υπάρχει κάτι για όλα τα γούστα, εκλεπτυσμένα και μη, λαϊκά ή υψηλά, εθνικά ή αλλότρια. Για τους φίλους της κλασικής μουσικής, λ.χ., υπάρχει το περίφημο φεστιβάλ του Σάλτσμπουργκ, της Εξ-αν-Προβάνς, του Μπάνροϊτ, του Μονάχου, της Σαβουλίνα, της Περολάδα, του Γκλαϊντεμπορν, της Βερόνα κ.ο.κ. Για τους φίλους του πειραματικού θεάτρου υπάρχει το πολυσυζητημένο φεστιβάλ του Εδιμβούργου (το γνωστό και ως fringe). Για τον Shakespeare, πέρα από το καθιερωμένο φεστιβάλ του Στράντφορντ, υπάρχουν δεκάδες άλλα φεστιβάλ, μικρότερου βεληγεκούς, διάσπαρτα σε όλη τη Μεγάλη Βρετανία, που τιμούν (ή έτσι ισχυρίζονται) το μεγάλο αναγεννησιακό δημιουργό. Εάν αρέσει η τζαζ μουσική, τότε υπάρχει το καλό φεστιβάλ του Μοντρεάλ, όπως υπάρχει και η Ρώμη, η Ούμπρια, το Μοντρέ, το υπαίθριο φεστιβάλ του Lincoln Centre στη Νέα Υόρκη, η Νέα Ορλεάνη κ.λπ. Για τον κινηματογράφο υπάρχει το φεστιβάλ του Ρίο ντε Τζανέιρο, του Σαν Σεμπάστιαν, μεταξύ άλλων.

Το ενδιαφέρον με τις περισσότερες των εκδηλώσεων αυτών είναι ότι δεν περιορίζουν τις δραστηριότητές τους σε ένα συγκεκριμένο χώρο, μια άρτια θεατρική ή συναυλιακή αίθουσα, ας πούμε, αλλά απλώνονται, όπως τα χταπόδια, σε όλα τα διαθέσιμα διαμερίσματα του αστικού τοπίου: σε πάρκα, δρόμους, γήπεδα, εργοστάσια, ξεχασμένα κλασικά ή νεοκλασικά αρχιτεκτονήματα, αναστηλωμένα ερείπια κ.λπ., τα οποία δημιουργούν μια, θα λέγαμε, εορταστική ατμόσφαιρα που φιλοδοξεί, όπως τα μεσαιωνικά Μυστήρια, να βγάλει την τέχνη από τα γνώριμα στεγανά της και τους κλειστούς χώρους του χειμώνα και να τη φέρει πιο κοντά στους πολίτες, τονώνοντας παράλληλα και το αίσθημα των διακοπών, της ξεγνοιασιάς και της λαϊκής συμμετοχής.

Βέβαια αυτό είναι καλό, μόνο που δεν αρκεί για να δικαιωθεί ένα Φεστιβάλ ή μια μεμονωμένη εκδήλωση. Στην όλη προβληματική εμφολωθούν και άλλες παράμετροι. Λ.χ., δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι κάθε χώρος που φιλοξενεί ένα θέαμα κάθε άλλο παρά «κενός σημασιών» είναι, αφού στους κόλπους του κατοικεί μια ολόκληρη φιλοσοφία και αισθητική ζωής. Ακόμη και ένα πάρκο εκπέμπει και σαφώς επιβάλλει τη δική του αισθητική και φιλοσοφία ζωής. Δεν πρόκειται για κάποιο «αθώο» κατασκεύασμα, αλλά για ένα «κείμενο» που δημιουργήσαν οι άνθρωποι για να εξυπηρετεί τις ανάγκες τους ή ακόμη και κάποιες από τις σκοπιμότητές τους (ιδεολογικής ή άλλης μορφής). Μετατρέποντας, λοιπόν, το αστικό τοπίο σε μια απέραντη σκηνή, είτε για τις ανάγκες ενός Φεστιβάλ είτε για κάτι άλλο, πρέπει ταυτόχρονα να μπορούμε και να συνομιλήσουμε μαζί του, να πάρουμε κάτι απ' αυτό και να προσθέσουμε κι εμείς με τη σειρά μας κάτι¹. Τίποτε δεν επιτρέπεται να λειτουργεί εντελώς στην τύχη ή ευκαιριακά. Πρέπει να γνωρίζουμε ότι ένα Φεστιβάλ κλασικού ρεπερτορί-

ου, για παράδειγμα, σε μια εντελώς υποβαθμισμένη περιοχή αποκτά άλλες σημασίες απ' ό,τι θα αποκτούσε εάν υλοποιείτο σε μια μεσοαστική περιοχή, με υψηλό μορφωτικό επίπεδο, οικονομική επιφάνεια κ.λπ. Όπως επίσης μια παράσταση στα νταμάρια της Πετρούπολης παρασάγγας απέχει (και σε επίπεδο πρόσληψης και σε επίπεδο αισθητικής και ιδεολογίας) από μια παράσταση στο Μέγαρο Μουσικής. Άλλη γλώσσα μιλά το ένα και άλλη το άλλο. Εάν ο Πύργος του Αιφελ, λ.χ., βρισκόταν εκτός σχεδίου πόλεως, ασφαλώς και θα είχε μια άλλη φυσιογνωμία και μια άλλη σημασία. Όπως, κατ' αναλογία, και το Άγαλμα της Ελευθερίας στο στόμιο του λιμανιού της Νέας Υόρκης, εκεί όπου στήθηκε για να καλωσορίζει επί δεκαετίες τα εκατομμύρια των μεταναστών που κατέφθαναν στη Γη της Επαγγελίας καταπονημένοι και ρακένδυτοι, αναζητώντας την ελευθερία και την ευμάρεια. Με άλλα λόγια, υπάρχει μια σαφής σχέση ανάμεσα σε ένα μνημείο και τον περιβάλλοντα χώρο: υπάρχει μια συνεχής συνάρθρωση. Όλα είναι άρρηκτα δεμένα με το ευρύτερο πλαίσιο που τα εμπεριέχει: ορίζονται, δηλαδή, από τις πιθανές αντιθέσεις (όπως και τις ομοιότητες) τους προς αυτό. Για παράδειγμα, υψηλότερα και ογκωδέστερα αστικά στοιχεία υπονοούν πολλές φορές συγκεκριμένες ηθικές, αισθητικές ή άλλες αξίες, ακόμη και δυναμισμό (όπως συμβαίνει με αρκετά κοινοβούλια, τράπεζες, όπερες αλλά και με τους πλείστους των καθεδρικών ναών, όπως, για παράδειγμα, ο τεράστιος Καθεδρικός Ναός της Σεβίλλης, ο όγκος του οποίου δεσπόζει κυριολεκτικά μέσα στο κέντρο της πόλης και επιβάλλει την παρουσία του και ό,τι αυτό συνεπάγεται στη γύρω περιοχή). Κατά τρόπο ανάλογο, ένα κεντρικό αστικό σημείο σίγουρα τείνει από τη γεωγραφική του θέση και μόνο να συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία της δύναμης, σε σχέση βέβαια με ένα περιφερειακό που περιορίζεται σε ένα δεύτερο και υποδεέστερο από όλες τις απόψεις ρόλο².

Μέσα σ' αυτό το πολυσημαίνον τοπίο, λοιπόν, λειτουργούν εδώ και χρόνια πολλά καλλιτεχνικά Φεστιβάλ, όπως και διάφορες υπαίθριες εκδηλώσεις, χωρίς τούτο να σημαίνει ότι υπάρχει πάντοτε και η ανάλογη αρμονία ανάμεσα στο χώρο που φιλοξενεί και το καλλιτεχνικό είδος που εκτίθεται προς κατανάλωση. Και αυτό φαντάζομαι ήταν και το έναυσμα για τη συζήτηση γύρω από την επίδειξη μόδας του Klein. Και βέβαια δεν πρόκειται για κάτι πρωτόγνωρο. Είναι ένα θέμα που επανειλημμένα μας έχει απασχολήσει. Εντελώς πρόχειρα φέρνω ως παράδειγμα την περίπτωση του Φεστιβάλ της Επιδαύρου, ενός Φεστιβάλ που συχνά έχει απασχολήσει τους ειδικούς με τις επιλογές του και τον τρόπο λειτουργίας του. Όλο και κάποιος θέτει κάθε χρόνο το ίδιο ερώτημα: τι θα γίνει με την εμπορευματοποίηση των Επιδαυρίων; Τις συμμετοχές; Τους τουρίστες; Εν ολίγοις, ποιος δικαιούται το χώρο; Και διερωτώμαι κι εγώ με τη σειρά μου: Μια κάκιστη θεατρική παράσταση ενός κλασικού έργου, για παράδειγμα, δικαιώνει περισσότερο ένα χώρο όπως το Ηρώδειο, το Δίον ή κάποιο άλλο μνημείο, απλώς και μόνο γιατί ειδολογικά ανήκει στο θέατρο, από ό,τι μια καλαίσθητη επίδειξη μόδας; Εν τέλει, σ' αυτό το πολύπλοκο παιχνίδι ανάμεσα στη λαϊκή και την υψηλή τέχνη ποιος θα κληθεί να θέσει όρια και δυνατότητες; Ποιος θα μας πει ότι αυτό είναι καλό θέαμα και αυτό όχι; Πού σταματά η καλώς εννοούμενη φιλοξενία και πού αρχίζει η κατάχρηση, η καταπάτηση και η τουριστική εκμετάλλευση; Ή μήπως θέτουμε ερωτήματα που τα έχει πια ξεπεράσει/απαντήσει η εποχή μας και απλώς ψάχνουμε ψύλλους στ' άχυρα, έτσι για να δικαιολογούμε την επιστημονική μας ταυτότητα ως θεατρολόγοι ή, έστω, μελετητές του πολιτισμού;

Πέρα από τις όποιες κινδυνολογίες, πρέπει να παραδεχτούμε ότι τα κέρδη από το γιγαντισμό των ανά τον κόσμο Φεστιβάλ υπήρξαν αρκετά ευκρινή, ίσως και πολύ περισσότερα από τις ζημιές, όπως υπάρχαν και τα κέρδη από τη θεσμοθέτηση του μεγαλύτερου εγχώριου Φεστιβάλ, της Επιδαύρου, αλλά και του Φεστιβάλ των Αθηνών, που άρχισε να λειτουργεί δυο χρόνια αργότερα (1956). Παρ' όλες τις εγγενείς και εξωγενείς δυσκολίες, η μέχρι σήμερα τροχιά τους έχει να επιδείξει πολλές κατακτήσεις, καθόλου ευκαταφρόνητες αισθητικά, οικονομικά, ακόμη και εθνικά. Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι με τα «Επιδαύρια», λ.χ., η χώρα μας για πρώτη φορά κατορθώνει να συγκεντρώσει τις μοντέρνες θεατρικές δυνάμεις γύρω από την κλασική κληρονομιά της, επιχειρώντας με τον τρόπο αυτό να διεκδικήσει και αυτή το μερίδιο που της ανήκει στον παγκόσμιο θεατρικό χάρτη. Η πρόθεση ήταν εξ υπαρχής σαφής: μέσα από ένα Φεστιβάλ εθνικής και διεθνούς εμβέλειας θα μπορούσε να καταθέσει τις δικές της προτάσεις, να προβάλει τις δικές της ανησυχίες και τη δική της καλλιτεχνική πολιτική, να προβάλει τη θεατρική της παράδοση, να δείξει την αδιάσπαστη συνέχεια μέσα από μια ευλαβική και αποθεωτική αντιμετώπιση του παρελθόντος. Ασφαλώς σε όλη αυτή την πορεία υπήρξαν και παρατράγουδα, γελοιότητες, ακραίες και κενοφανείς προτάσεις και ανεκδιήγητα θεατρικά εξαμβλώματα, που κάθε άλλο παρά προσέφεραν στο διάλογο μεταξύ κλασικής και σύγχρονης Ελλάδας. Ωστόσο, για να είμαστε κάπως ακριβοδίκαιοι, όπως και να το δει κανείς, η θεσμοθέτηση των Επιδαυρίων ήταν μια ορθή και αναγκαία κίνηση που κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει. Όπως, επίσης, κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει το γεγονός ότι η ορχήστρα του αργολικού θεάτρου ομολογούμενως ευτύχησε να φιλοξενήσει και μεγαλειώδεις παραστάσεις, γόνιμες και οφέλιμες συναντήσεις, σε ένα τοπίο που ξαναζωντάνεψε μετά από αιώνες σιωπής με πρωτοβουλία των ανήσυχων ελλήνων θεατρανθρώπων.

Να θυμήσουμε εν τάχει την *Εκάβη*, σε σκηνοθεσία Α. Μινωτή, όταν δέκα χιλιάδες άτομα ταξίδεψαν με κάθε μέσο για να θαυμάσουν την Κατίνα Παξινού και την πρωτοεμφανιζόμενη σε τραγωδία Άννα Συνοδινού, ως Πολυξένη. Ακόμη, να απομονώσουμε το έτος 1956, όταν για πρώτη φορά παρουσιάζεται ο «ασεβής» Αριστοφάνης στο κοίλο της Επιδαύρου με τη *Λυσιστράτη*, σε σκηνοθεσία Α. Σολωμού (και στους βασικούς ρόλους η Μ. Αρώνη και ο Χριστόφορος Νέξερ)· το 1958, όταν ο Μινωτής κατέβηκε με τον *Οιδίποδα Επί Κολωνώ*, μια παράσταση που έμελλε να χαράξει τη μετέπειτα θεατρική του πορεία· το 1975, όταν για πρώτη φορά ανοίγουν οι πόρτες της Επιδαύρου για να φιλοξενήσουν και άλλα σχήματα, πέρα από το Εθνικό, όπως οι μυθικές πλέον *Όρνιθες* του Θεάτρου Τέχνης, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν, η σημαντική *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το ΚΘΒΕ, σε σκηνοθεσία Μ. Βολανάκη. Να σημειώσουμε, επίσης, το έτος 1980, όταν η Μελίνα Μερκούρη κάνει το ντεμπούτο της στο αργολικό θέατρο, υποδυόμενη την Κλυταμνήστρα, από την τριλογία του Αισχύλου· το 1984, όταν η «ερωτική» σκηνοθεσία του Γιάννη Χουβαρδά στην *Άλκηστη* (ΚΘΒΕ) εξοργίζει τόσο πολύ τους απροετοίμαστους θεατές, που διακόπτουν την παράσταση· είναι την ίδια θεατρική περίοδο που το Εθνικό κατεβαίνει στα Επιδαύρια με την *Αντιγόνη*, σε σκηνοθεσία Γιώργου Ρεμούνδου, η οποία προκαλεί εξίσου έντονες αντιδράσεις με τα ελισαβετιανά βελούδα και τις βαριές αλυσίδες που γέμισαν την Ορχήστρα. Έχουμε, επίσης, ως σημαντική χρονιά το 1989, όταν το Θεσσαλικό μπαίνει, πρώτο από τα ΔΗΠΕΘΕ, στην Ορχήστρα της Επιδαύρου με μια ενδιαφέρουσα «φολκ» εκδοχή της *Ηλέκτρας*, σε σκη-

νοθεσία Κ. Τσιάνου, με τη Λυδία Κονιόρδου στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Χωρίς ασφαλώς να ξεχνούμε τις πολλές και σημαντικές προτάσεις από ξένους φιλοξενούμενους, όπως ο Stein, ο Sturua, ο Hall, ο Ronconi κ.λπ., που με την παρουσία τους προσέφεραν και αυτοί στο συνεχιζόμενο διάλογο ανάμεσα στα κλασικά κείμενα και την εποχή μας. Τέλος, να σημειώσουμε και την ενδιαφέρουσα «άλωση» του «ιερού» αυτού χώρου από την Αλίκη Βουγιουνκλάκη, με τη *Λυσιστράτη*, μια «άλωση» που συζητήθηκε πάρα πολύ και έδωσε, για άλλη μια φορά, την αφορμή να τεθεί το γνώριμο ερώτημα: ποιος δικαιούται τελικά να παρουσιάζει τη δουλειά του στο εν λόγω Φεστιβάλ;

Ασφαλώς δεν είμαστε οι μόνοι που προβληματιζόμαστε πάνω στο θέμα αυτό, αφού δεν είμαστε οι μόνοι που διαθέτουμε κλασικούς συγγραφείς, αρχαία θέατρα ή Φεστιβάλ. Ούτε οι μόνοι που έχουμε ενδώσει στο δέλεαρ του εύκολου τουριστικού συναλλάγματος, ξεπουλώντας ή εκμεταλλευόμενοι μνημεία και φυσικές ομορφιές. Η συζήτηση ανάμεσα στις σχέσεις κλασικού και σύγχρονου, υψηλής και μαζικής/λαϊκής τέχνης, τουριστικής οικονομίας και τέχνης, αποτελούν μόνιμο πονοκέφαλο των απανταχού ανθρώπων της Τέχνης και των Γραμμάτων από την εποχή του ιταλικού ουμανισμού. Μόνο που σήμερα, με δεδομένη την καταλυτική παρουσία των μέσων μαζικής ενημέρωσης και μαζικής κατανάλωσης, την πληθυσμιακή έκρηξη, την άνοδο του βιοτικού επιπέδου και της παιδείας, τον ανταγωνισμό κ.λπ., το όλο θέμα είναι όσο ποτέ άλλοτε επίκαιρο και φλέγον. Στην Αγγλία, για παράδειγμα, οι συζητήσεις γύρω από την ανεξέλεγκτη εμπορευματοποίηση και φεστιβαλοποίηση του Shakespeare δεν έχουν τελειωμό. Ο ιερός βάρδος των Βρετανών έχει γίνει «μπαλάκι» στα χέρια ειδικών αλλά και επιτήδειων, ικανών αλλά και ανίκανων. Μολονότι έχουν περάσει αιώνες από το θάνατό του, εξακολουθεί να είναι ένα «σίγουρο χαρτί» στα χέρια των μπρεσάριων και των λοιπών διαχειριστών του πολιτισμού. Εγγυάται τη μαζική προσέλευση — εγχώρια και αλλοδαπή — και συνεπώς το εύκολο χρήμα. Όπως ήταν, άλλωστε, και στις απαρχές της εκβιομηχάνησης στην Αμερική, το 19ο αιώνα, όταν χιλιάδες εργάτες που συνέρρεαν στα αστικά κέντρα αναζητούσαν την «εύκολη» διασκέδασή τους στα μεγάλα θεάματα που συνήθως συμπεριελάμβαναν και κάποιον «προσαρμοσμένο» στις ανάγκες τους Shakespeare. Ανάλογη ατμόσφαιρα επικρατεί και σε ορισμένα θεατρικά φεστιβάλ κλασικών συγγραφέων στη Γαλλία, όπου όλοι φαίνεται να διερωτώνται: τελικά τι σκοπό —ή σκοπιμότητες— εξυπηρετούν τα ποικίλα φεστιβάλ και πώς μπορούν να συμβαδίσουν με τη μεταμοντέρνα εποχή μας (χωρίς να προδίδουν την ποιότητά τους); Πόσο πολύ επηρεάζονται από τις πρακτικές της αγοράς και της τεχνολογίας; Ποιους εξυπηρετεί ο γιγαντισμός τους; Τι είδους μηχανισμοί κατευθύνουν και διαμορφώνουν το ποιόν και το ποσόν τους; Ποιος ο ρόλος τους στο σχηματισμό της λεγόμενης «πολιτικής του κανόνα», εννοώντας με τον όρο «κανόνας» το σύνολο των έργων που απαρτίζουν τα σημαντικότερα κείμενα ενός έθνους, μιας γλωσσικής κοινότητας ή ενός ευρύτερου πολιτισμού; Είναι δυνατό να ανθίσει ένα Φεστιβάλ αξιώσεων χωρίς στέρεη πολιτισμική υποδομή;

Πρόκειται για ένα θέμα πολύ ευρύ και πολύπλοκο, που δεν αφορά μόνο τη χώρα μας, μα ούτε και το θεσμό των Φεστιβάλ και μόνο ή την εποχή μας. Πηγαίνει αρκετά χρόνια πίσω. Γνωρίζουμε πως ένα από τα σημαντικότερα αποτελέσματα της τεχνολογικής έκρηξης του αιώνα μας ήταν η σταδιακή είσοδος της μηχανής στον εργασιακό χώρο και, κατά συνέπεια, ο πολλαπλασιασμός του ελεύθερου χρόνου του εργαζόμενου. Με διεκδικήσεις και

απεργίες ο εργάτης θα κατοχυρώσει το οκτάωρο και την πενθήμερη απασχόληση, δημιουργώντας έτσι νησίδες ελεύθερου χρόνου για να διασκεδάσει, να ασχοληθεί με τα χόμπι του, να μορφωθεί και βέβαια να ξοδέψει χρήματα. Ιδιαίτερα μάλιστα με την είσοδο ταχύτερων μέσων μεταφοράς, όπως το αεροπλάνο, η δυνατότητα του εργαζόμενου να ταξιδέψει δεν αποτελούσε πλέον προνόμιο των ολίγων ή των τολμηρών αλλά κατά βάση μια απλή οικονομική διαδικασία. Με την ταχύτητα μετακίνησης και αλλαγής παραστάσεων που άρχισε να προσφέρει η νέα τεχνολογία, η Γη, ο άλλοτε μυστήριος αυτός πλανήτης, θα αρχίσει να φαίνεται ολοένα και πιο μικρός, πιο γνώριμος και πιο προσπελάσιμος. Γίνεται με τον καιρό ένα «παγκόσμιο χωριό», που δεν έχει τίποτε πλέον να αποκρύψει. Μέσα απ' αυτές τις μεταλλαγές σταδιακά η έννοια του κέντρου και της περιφέρειας, των εντός και των εκτός, ακόμη και του σήμερα με το χτες αποκτούν μια περιέργη ρευστότητα. Το να ταξιδεύει κανείς σε μια ξένη χώρα είναι, κατά κάποιον τρόπο, σαν να ταξιδεύει «μέσα ή πίσω στο χρόνο»³. Το ταξίδι προσφέρει μια δυνατότητα πρόσβασης, πλασματική ή όχι θα το δούμε παρακάτω, σε «ξεχασμένους», «χαμένους» ή «μυθικούς» κόσμους, όπως, για παράδειγμα, μια βόλτα στον Παρθενώνα, στις Πυραμίδες των Αζτέκων, των Φαραώ κ.ο.κ. Είναι, τρόπον τινά, ένα διαβατήριο στον «ιστορισμό», μια δυνατότητα γνωριμίας (έστω, επιφανειακής) με το «αλλότριο», το «ξένο», το γεωγραφικά και χρονικά «μακρινό», το «έξωτικό» κ.λπ.

Ασφαλώς υπάρχουν τουρίστες που ταξιδεύουν με απώτερο σκοπό να ψωνίσουν, να ενισχύσουν την γκαρνταρόμπα τους, να ζήσουν ή να υποκλέψουν για λίγο κάτι από τη λάμψη μιας άλλης πόλης ή και να μαυρίσουν στον ήλιο· ωστόσο η πλειοψηφία των τουριστών είναι κατά κύριο λόγο «συλλέκτες» και «καταναλωτές» εμπειριών παρά υλικών αγαθών (Kennedy 176). Και σ' αυτή ακριβώς την επιθυμία τους για μια «άλλη» εμπειρία είναι που στοχεύουν τα δεκάδες τουριστικά γραφεία, με βαρύγδουπες υποσχέσεις του τύπου «ανανέωση», «ρομάντζο», «περιπέτεια», «απομάκρυνση από τη βαρετή ρουτίνα» κ.λπ. Κάθε ταξίδι προβάλλεται και ως δύναμι απολαυστικό, περιπετειώδες, μοναδικό κ.ο.κ. Μόνο που για να λειτουργήσει ο άνθρωπος σήμερα ως πραγματικός «μεταμοντέρνος» τουρίστας, δηλαδή να «βιώσει» όλα αυτά που του υπόσχονται οι διαχειριστές του ελεύθερου χρόνου του, καλείται να παίξει συνειδητά, όσο διαρκούν οι διακοπές του, το ρόλο του «ξένου», ήτοι αυτού που γνωρίζει να αποδέχεται και να απολαμβάνει τα ερεθίσματα που του προσφέρονται από τους «ιθαγενείς» διασκεδαστές του. Στο θέατρο θα λέγαμε ότι έχουμε να κάνουμε με ένα είδος «μπρεχτικής αποστασιοποίησης», όπου τα συναισθήματα είναι ελεγχόμενα και καθοδηγούμενα. Στοχαζόμαστε, δεν εμπλεκόμαστε όμως συναισθηματικά (Kennedy 175).

Και ας μη γελιόμαστε. Κανένας δεν μπορεί να αγνοήσει αυτή την τρομαχτική βιομηχανία που έχει αναπτυχθεί γύρω από τον τουρισμό και όλα τα παρακλάδια του —μεταξύ των οποίων ανήκουν εν πολλοίς και τα Φεστιβάλ. Ούτε αυτές οι εθνικές κυβερνήσεις είναι σε θέση να το πράξουν. Οι αριθμοί άλλωστε είναι αρκετά αποκαλυπτικοί: σήμερα υπολογίζεται ότι ταξιδεύουν περίπου 500 εκατομμύρια άτομα το χρόνο. Οι αριθμοί προβλέπεται να διπλασιαστούν μέχρι το 2010. Δηλαδή, σε μια περίπου δεκαετία το ένα έκτο του πληθυσμού της Γης θα διασχίζει με μια βαλίτσα όνειρα, όπως η Μπλανς ντυ Μπουά του T. Williams, πολιτισμούς, θα «υπερ-βαίνει» εθνικά σύνορα, θα δίνει και θα παίρνει ερεθίσματα, θα προβάλλει και ενδεχομένως θα προσβάλλει πολιτισμικά πρότυπα, θα επιβάλλει και σίγουρα θα αποβάλλει ρυθμούς, στερεότυπα κ.λπ. Με άλλα λόγια, είναι αδύνατο σήμερα, σε έναν τόσο

ανταγωνιστικό κόσμο, αυτή η δια-κινούμενη τουριστική «βόμβα», αυτή η υπερ- και δια-πολιτισμική χιονοστιβάδα να μην έχει αντίκτυπο στα ήθη και τα έθιμα πολιτισμών και κοινοτήτων, σε οικονομίες και τεχνολογίες, σε τρόπους διασκέδασης και καλλιτεχνικής έκφρασης. Από τη στιγμή που ένα δισεκατομμύριο «ξένοι» προβλέπεται να βρίσκονται σε συνεχή «αναζήτηση» του «άλλου», του εθνικά «αλλότριου», δεν πρέπει να μας εκπλήσσει που οι εγχώριες οικονομίες, αν και γνωρίζουν τα μειονεκτήματα, κάνουν τα αδύνατα δυνατά για να αποκομίσουν κάποια οφέλη —άλλα βραχυπρόθεσμα και άλλα μακροπρόθεσμα. Άλλωστε, το «ελληνικό τουριστικό παράδειγμα», με τη ραγδαία και απερίσκεπτη εμπορευματοποίηση των νησιών και του πολιτισμού, είναι αρκετά ενδεικτικό, χωρίς να είναι μοναδικό.

Από μια άποψη, λοιπόν, τα διάφορα πολιτιστικά Φεστιβάλ —είτε αυτά είναι καθαρά αρθρωμένα γύρω από ένα συγκεκριμένο θεματικό/ειδολογικό άξονα είτε είναι ένας συμφυρμός ειδών— είναι λίγο έως πολύ ενταγμένα μέσα σ' αυτή την ευρύτερη λογική και πολιτική της σύγχρονης οικονομίας, της παγκοσμιοποίησης, εάν θέλετε, της αγοράς, χωρίς τούτο να σημαίνει υποχρεωτικά ότι εξ υπαρχής θεσμοθετούνται για να υπηρετήσουν αυτό και μόνο το πράγμα. Ο ρόλος τους (τουλάχιστον ο ιδεατός) υποτίθεται ότι είναι σαφώς πιο ευρύς, μολονότι αρκετά συγκεχυμένος καμιά φορά. Υποτίθεται ότι η αγνή πρόθεσή τους είναι να καλλιεργήσουν και να αναδείξουν την εγχώρια πολιτισμική κληρονομιά, σε μια εποχή όπου όλα αναλώνονται και καταναλώνονται σε ένα «σούπερ μάρκετ θεαμάτων». Και με τα δεδομένα του σήμερα συχνά το επιτυγχάνουν, έστω και με αποψιλωμένο το όραμα.

Βέβαια, η σύγχυση που επικρατεί ανάμεσα στην οικονομία και τις Τέχνες, όσο φορτισμένη και να είναι τις μέρες μας, δεν αποτελεί αποκλειστικά προνόμιο της εποχής μας και των φεστιβαλικών της εκδηλώσεων. Εάν ανατρέξουμε στις σελίδες της θεατρικής ιστορίας, θα διαπιστώσουμε ότι η είσοδος και η σταδιακή καθιέρωση του θεσμού των Φεστιβάλ —και της Αρχαίας Ελλάδας συμπεριλαμβανομένης— ήταν από την αρχή άρρηκτα συνδεδεμένη και με μια προβληματική όχι υποχρεωτικά καλλιτεχνική ή αισθητική. Για παράδειγμα, από τα τέλη του 17ου αιώνα, όταν θα αρχίσουν να κάνουν δειλά-δειλά την πρώτη τους εμφάνιση κάποια πρωτογενή στη σύλληψη και την εκτέλεσή τους Φεστιβάλ, βλέπουμε ότι δεν εισάγονται ως πολιτειακοί θεσμοί αλλά ως μέρος ενός συνολικότερου «πακέτου», του «*Grand Tour*», μιας ταξιδιωτικής «περιπέτειας» που ήταν τότε προνόμιο μόνο της ελίτ, των απανταχού της Ευρώπης Ευγενών. Ορισμένοι έξυπνοι επιχειρηματίες της εποχής είχαν σκαρφιστεί την ιδέα να καθιερώσουν ορισμένες οργανωμένες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, κάτι σαν Φεστιβάλ ποικίλης ύλης, και να τις εντάξουν στο πρόγραμμα του «Μεγάλου Ταξιδιού» που προσέφερε μια διέξοδο στην ανία των αριστοκρατών. Ήταν, δηλαδή, εκδηλώσεις που εκ προοιμίου απέκλειαν τις «άξεστες» και ρακένδυτες μάζες, αφού απαιτούσαν τη μετακίνηση του θεατή, ήτοι απαιτούσαν άτομα με κάποια σεβαστή οικονομική επιφάνεια.

Η πρακτική αυτή θα επιβιώσει σε όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα, χωρίς ωστόσο καμιά σημαντική βελτίωση, λειτουργική ή ιδεολογική. Τα πράγματα θα πάρουν μια πιο επαγγελματική μορφή στη Βαϊμάρη, το 1876, όταν ο φιλόδοξος και πονηρά σκεπτόμενος Richard Wagner θα εγκαινιάσει το Bayreuth Festspielhaus, με στόχο να μνήσει περισσότερο κόσμο στην ομορφιά της μουσικής και του θεάτρου (διάβαζε να γνωρίσει στην καλλιτεχνική Ευρώπη τα δημιουργήματά του). Πρόκειται για μια πρώτη σημαντική αλλαγή πλευσης διόλου τυχαία. Όπως η φεουδαρχική και αριστοκρατική δομή της Ευρώπης του 17ου και 18ου αι-

ώνα είχε επιβάλει τη δική της μορφή και ιδεολογία φεστιβαλικής (και όχι μόνο) διασκέδασης, έτσι και η δημοκρατικότερη Ευρώπη του 19ου αιώνα θα εισαγάγει τη δική της οπτική. Να θυμήσουμε ότι η καθιέρωση του βαγκνερικού φεστιβάλ συμπίπτει με την εκβιομηχάνιση της Ευρώπης, την άνοδο της μεσαίας τάξης στην εξουσία, τη νέα οικονομία κ.λπ. Αναφερόμαστε, δηλαδή, σε μια εποχή εκδημοκρατισμού των θεσμών, ευκολότερης πρόσβασης στον πολιτισμό και την παιδεία και, βέβαια, στη διασκέδαση. Επίσης, πρόκειται για μια εποχή που φέρνει, μεταξύ άλλων, την απομόνωση του εργαζόμενου, σείει τα θεμέλια της πρότερης συλλογικότητας, προβάλλει τον ατομικισμό, τον ανταγωνισμό, τον υλισμό κ.λπ. Όπως λοιπόν οι Ολυμπιακοί Αγώνες (που αναβιώνονται την ίδια περίπου περίοδο), έτσι και τα Φεστιβάλ, ιδιαίτερα του θεάτρου, θα μπουν στην καθημερινότητα με την αιτιολογία ότι γεφυρώνουν το χάσμα ανάμεσα σε ένα μυθοποιημένο (φαντασιακό) χτες και ένα ξεπεσμένο σήμερα, ότι προσφέρουν μια γεύση κλασικής θεατρικότητας, μαγείας, αυθεντικότητας, συλλογικότητας και υψηλής τέχνης —στοιχεία που, κατά την εκτίμησή τους, χρεοκόπησαν από τους νέους ρυθμούς της καθημερινότητας. Μέσα σ' αυτό το πνεύμα επιλέγονται και οι κατάλληλοι χώροι, χώροι ήδη φορτισμένοι με σημασίες και απαλλαγμένοι από την «αρρώστια» και τον «ξεπεσμό» της σύγχρονης εποχής. Και αυτοί οι «ιεροί» και «υψηλοί» χώροι που επιλέγονται ή αναπαλαιώνονται ή σχεδιάζονται εκ του μηδενός δεν είναι άλλοι παρά αρχαία ελληνορωμαϊκά μνημεία ή πρότυπα, τα οποία στρατεύονται για να γίνουν οι φορείς της ανανέωσης και της παιδείας του θεατή, να λειτουργήσουν ως ανάχωμα στην επέλαση του υλισμού, της ματαιοδοξίας και της σήψης (Kennedy 176).

Ανάλογη συνέχεια θα έχουμε και τον 20ό αιώνα, ιδιαίτερα μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Μετά τις πρωτοφανείς και μαζικές καταστροφές του πολέμου, η Ευρώπη πανικόβλητη θα νιώσει την ανάγκη να επανασυνδεθεί με το χαμένο παρελθόν της, να ξαναβρεί τις αξίες της, τη συλλογικότητά της, τους προσανατολισμούς της, κάποια ιδεώδη. Και ασφαλώς η στροφή στους μεγάλους εγχώριους και αλλοδαπούς ευρωπαίους κλασικούς ήταν για όλους το πιο σίγουρο και δοκιμασμένο χαρτί γι' αυτή την ανασύνταξη. Είτε για λόγους εθνικούς είτε για λόγους γοήτρου, οι κλασικοί θα μεταμορφωθούν σε φεστιβαλικούς/θερινούς σταρ, δίνοντας τροφή ποιικίλης ποιότητας σε μυημένους και μη, σχετικούς και άσχετους. Ήταν, κατά τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, η καλύτερη, αποδοτικότερη και πλέον ακριβεία γέφυρα ανάμεσα σε ένα καταστραμμένο «σήμερα» και ένα «μυθοποιημένο» χτες. Κάπως έτσι θα αρχίσει να λειτουργεί το Φεστιβάλ του Εδιμβούργου και της Αβινιόν, το καλοκαίρι του 1947: με στόχο την αναβίωση μιας φθίνουσας ευρωπαϊκής συνείδησης, χρησιμοποιώντας τον Shakespeare ως εφελτήριο για την επιστροφή σε ένα πολιτισμικά υψηλό ιδεώδες, ένα αντίβαρο στον υλισμό, την άσκοπη κατανάλωση, τον εφησυχασμό, την κενότητα κ.λπ.

Με ανάλογη ιδεολογική και αισθητική πλατφόρμα θα αρχίσουν να κάνουν ραγδαία την εμφάνισή τους και άλλα Φεστιβάλ, σε ανάλογους χώρους —σε αναπαλαιωμένα αρχαία ρωμαϊκά θέατρα και αλλού— σε μια προσπάθεια, αφενός, να συνδέσουν το όνομά τους μ' αυτή την ανανεωτική προσπάθεια του παντρέματος του χτες και του σήμερα και, αφετέρου, να προσελκύσουν τους ολοένα αυξανόμενους τουρίστες, προσφέροντάς τους νεωτερικές αναγνώσεις κλασικών κειμένων, που πολλές φορές δεν ήταν τίποτε άλλο παρά κακέκτυπα. Ανεξάρτητα από το αποτέλεσμα, αυτό που έχει σημασία είναι ότι, όπως οι Ολυμπιακοί Αγώνες αναβιώθηκαν για να επαναδραστηριοποιήσουν (υποτίθεται) τον αρχαίο θεσμό,

στοχεύοντας σε μια υπερβατική πνευματικότητα —ολυμπιακό ιδεώδες, ευγενής άμιλλα, φιλία των λαών, ειρήνη κ.ο.κ—, έτσι και τα φεστιβάλ αμέσως με την πρώτη τους μαζική εμφάνιση θα επιδιώξουν μια δική τους χρονική υπέρβαση μέσω της υψηλής τέχνης (Kennedy 177). Οι κλασικοί μπαίνουν ξανά στον καλλιτεχνικό στίβο ως έμπνευση, ως πολιτική ή ηθική δύναμη και ως κοινή κληρονομιά. Όπως θα πει ο Jean Cocteau, το Φεστιβάλ είναι ένας τόπος «υψηλός της τέχνης και του πνεύματος».

Βέβαια, είναι εύκολο να καταλάβει κανείς τη δήλωση του Cocteau, εν έτει 1924, δηλαδή σε μια εποχή κατά την οποία «εμαίνεται» ο πόλεμος ανάμεσα στη μαζική και την υψηλή τέχνη. Ας μην ξεχνούμε ότι όλο το σκεπτικό της ιστορικής πρωτοπορίας ήταν να αντισταθεί στην εμπορευματοποίηση και μαζικοποίηση του πολιτισμού. Το παράδοξο είναι ότι η νεωτερικότητα και η οικονομία, μολονότι σε «εμπόλεμη» κατάσταση για ένα διάστημα, με την πάροδο του χρόνου θα βρουν χώρο να συνυπάρξουν. Αυτό που θα αντιληφθούν οι πρωτεργάτες της πρωτοπορίας είναι ότι κανείς δεν μπορεί να απαλλαγεί από τους κοινωνικούς και οικονομικούς μηχανισμούς. Έτσι, προτού κλείσει καν η τρίτη δεκαετία του αιώνα μας, οι σχέσεις ανάμεσα στην υψηλή και τη λαϊκή τέχνη, ανάμεσα στο ατομικό και το μαζικό, το ελιτίστικο και το τουριστικό, το εθνικό και το αλλότριο, τη διαδικασία πρωτογενούς παραγωγής και τη βιομηχανία αναπαραγωγής γίνονται ολοένα και πιο σύνθετες. Καθώς η τεχνολογία αναπτύσσεται, αναπτύσσεται και η δυνατότητα του ανθρώπου να αναπαράγει μαζικά τη γνώση. Όπως αναπτύσσεται και η δυνατότητά του να ταξιδέψει. Όλο και περισσότερα σημεία του Πλανήτη αρχίζουν να γίνονται σημεία επίσκεψης και θέασης. Και από τη στιγμή που υπάρχει ζήτηση, είναι μοιραίο κάποια στιγμή να δημιουργηθεί και η ανάλογη προσφορά. Έτσι, η ιστορία και η κληρονομιά του κάθε τόπου, που για χρόνια βρισκονταν εθνικά περιχαρακωμένα, αρχίζουν με τη σειρά τους να μεταμορφώνονται σε εμπορεύσιμο αγαθό, ιδιαίτερα μέσα από τις δυνατότητες της τεχνολογίας να αναπαράγει το πρωτότυπο, προσφέροντας το ομοίωμά του. Το πιο εύκολο πράγμα σήμερα είναι να πουλήσει κανείς «κληρονομίες». Το δε αξιοπερίεργο είναι ότι τώρα που συζητούμε για το «τέλος της ιστορίας» όλο και περισσότερος κόσμος δείχνει ενδιαφέρον για την ιστορία⁴. Και ο τουρισμός, κατά κάποιον τρόπο, είναι ένας παράγοντας που μας μετατρέπει σε μικρούς ιστορικούς. Όσοι εμπλέκονται στους μηχανισμούς του γνωρίζουν ότι για να επιβιώσουν πρέπει να αναπαράγουν ακατάπαυστα «κληρονομίες» τις οποίες, ενώ κανένας δεν μπορεί να ορίσει επακριβώς —τι είναι ή τι σημαίνουν—, ωστόσο μπορεί κάλλιστα να εμπορευθεί. Ζούμε σε μια διαρκώς διογκούμενη και διαχεόμενη ιστορική κουλτούρα, όπου αναζητούνται ή επαναφέρονται στο προσκήνιο τα πάντα: ξεχασμένοι πολιτισμοί, περιθωριοποιημένα ευρήματα, μουσικές παραδόσεις, ακόμη και σκουπίδια, εφόσον είναι εμπορεύσιμα⁵. Μουσεία, θεματικά πάρκα, αναπαλαιώσεις παντός είδους, ομοιώματα του Παρθενώνα, του Πύργου του Άιφελ μπαίνουν στους τουριστικούς, και όχι μόνο, οδηγούς ως θέλγητρο, ως σημείο επίσκεψης, ακόμη και ως ενδείκτης πολιτισμού. Κοντά σ' αυτά επανεκδόσεις «ριμέικ» κλασικών χολιγουντιανών ταινιών, τραγουδιών, ανακυκλώσεις αντικειμένων και ιδεών βρίσκονται στα ράφια των μαγαζιών προς πώληση. Βρισκόμαστε σε μια ιστορική στιγμή όπου όλα ξανα-γράφονται, ανα-βιώνονται, ανα-λύονται, ανα-κυκλώνονται, ανα-προσαρμόζονται. Υπάρχει μια διάχυτη διάθεση «κανιβαλισμού» του ιστορικά και εθνικά «αλλότριου» ή απομακρυσμένου. Το παρελθόν τείνει να πάρει τη μορφή μιας παγκόσμιας Disneyland, με

την έννοια ότι η Disneyland είναι το πιο λογικό μοντέλο/πρότυπο αναφορικά με το πώς μπορεί κανείς να παρουσιάσει μια κουλτούρα του χτες μέσα σε μια παγκόσμια οικονομία του σήμερα (Kennedy 179). Και είναι ένα μοντέλο δημοφιλές γιατί προσφέρει με τον τρόπο του μια φαντασιακή ιστορία, ένα μυθικό κόσμο/κατασκεύασμα που μας ταξιδεύει. Πρόκειται για μια άσκηση στη νοσταλγία που παρουσιάζει μια αποκαθαρωμένη εικόνα του πολιτισμού, σε θέση να θέλξει πολλούς τουρίστες, οι οποίοι απολαμβάνουν την εμπειρία ως εμπορεύσιμο αγαθό (Kennedy 180). Μια εμπειρία που μεριμνούν, όπως είπαμε, να υλοποιήσουν μεγάλα ταξιδιωτικά γραφεία, ακόμη και κυβερνήσεις —δηλαδή φορείς που είναι σε θέση να εκμεταλλευτούν ή να σκαρφιστούν τα πάντα, εφόσον υπάρχει ζήτηση. Όλα είναι εν δυνάμει μια «εμπειρία της κληρονομιάς»⁶. Τίποτε δεν βρίσκεται πια στο απυρόβλητο.

Μ' αυτή την έννοια, είναι όλο και δυσκολότερο να εντοπίσουμε πια ένα αδιαμεσολάβητο «άλλο» ή κάτι αυθεντικό. Και ασφαλώς το παρελθόν, που δύσκολα ελέγχεται, είναι ένας ιδανικός τόπος για την αναζήτηση του «άλλου». Σ' έναν κόσμο ομοιωμάτων ο συλλέκτης εμπειριών αναζητεί το επιβεβαιωμένο αντικείμενο, το συγκεκριμένο σημείο: εδώ είναι ο τάφος του Λεωνίδα, εδώ του τάδε Φαραώ κ.λπ. Μόνο που και εδώ καρδοκεί και το αντίγραφο. Οι Καρυάτιδες έχουν απομακρυνθεί για να προστατευτούν από τη μόλυνση του περιβάλλοντος. Το ομοίωμα είναι ο παράδεισος του συντηρητή, του αναπαράγωγού. Κατευθυνόμενοι προς την έξοδο σχεδόν πάντα περνάμε και από το μαγαζάκι με τα σουβενίρ: μια καρυάτιδα για το καθιστικό μας δεν θα ήταν άσχημη, όπως κι ένας τσολιάς για το ανηπάκι μας.

Το παρελθόν «πουλάει», γιατί μας προσφέρει τη δυνατότητα να ζήσουμε μια «άλλη» εμπειρία, κάτι που δεν είναι «δικό» μας, χωρίς να είμαστε σε θέση να το ελέγξουμε. Ίσως και να μην ενδιαφέρει αυτό. Στην αποξένωση που κόμισε η νεωτερικότητα, η μετανεωτερικότητα προσφέρει ως βάλασμο μια «ομοιωματική» μορφή ιστορικής συλλογικότητας ή ένα εναλλακτικό και μυθοποιημένο «άλλο», πακεταρισμένο με όλα τα αναγκαία «πρωτόγονα», «αυθεντικά» συστατικά του. Πρόκειται, δηλαδή, για μια «δια-στροφή» του πραγματικού, που προσποιείται το αυθεντικό. Πρόκειται για μια «θεατροποιημένη αυθεντικότητα»⁷, ένα έκθεμα που εξαντλούμε διά του βλέμματος και ενίοτε διά της ακοής. Η εικόνα δεν ανήκει πια μόνο στα περιουσιακά στοιχεία της εκκλησίας, ούτε σε κάποια εικονογραφημένα βιβλία και περιοδικά, όπως ήταν παλαιότερα. Τώρα οι ορίζοντες έχουν μεγαλώσει. Εικονικές μάχες, *virtual reality*, *internet* και άλλα συναφή μας διασκεδάζουν, αναπαράγοντας την ψευδαίσθηση του πραγματικού. Και όλα αυτά συμπυκνωμένα χωρικά και χρονικά για να αναλώνονται πιο εύκολα. Στο Μοναστηράκι, λ.χ., φιλοξενείται με τη μορφή ποικίλων εκθεμάτων προς πώληση (μινιατούρες θεών, αγαλματίδια ηρώων κ.ο.κ.) όλη η Ελλάδα του χτες και του σήμερα. Και αυτό το εικονικό και συνάμα εμπορικό θέαμα της ιστορίας φαίνεται να μην ενοχλεί ιδιαίτερα τον περίεργο τουρίστα και τον περαστικό. Αυτό που έχει σημασία γι' αυτόν είναι ότι το ομοίωμα που του προσφέρεται μπορεί να μην είναι το «αυθεντικό», ωστόσο με τις ακριβείς προδιαγραφές του έχει στραμμένους τους δείκτες προς το αυθεντικό, παραπέμπει σε μια αφετηρία, είναι δηλαδή, με το δικό του τρόπο, ένα σημαίνον. Πρόκειται για μια σκυταλοδρομία ανάμεσα στο χειροπιαστό και το φαντασιακό⁸. Έτσι κι αλλιώς, η έννοια του «αυθεντικού» ήταν και παραμένει κάτι πολύ ρευστό και απροσδιόριστο, αφού ορίζεται και επαναπροσδιορίζεται διαρκώς από τον περίγυρο. Ποιος μας λέει, άλλωστε, ότι η σημερινή Disneyland δεν θα μελετάται κάποια στιγμή στο μέλλον ως η «αυ-

θεντική Αμερική» του 20ού αιώνα⁹. Μήπως η Αμερική δεν τείνει να πλησιάσει ολοένα και περισσότερο τις προδιαγραφές του φανταστικού κόσμου του Walt Disney;

Ο τουρίστας γενικά τείνει να βλέπει τα χειροπιαστά αντικείμενα και τους χώρους που φιλοξενούνται ως σημαίνοντα αλλά και ως γέφυρα για να μπει στον κόσμο του φανταστικού. Η Επίδαυρος, λ.χ., (και όλα τα μνημεία ανάλογου κύρους και σημασίας) γίνεται αντικείμενο θαυμασμού όχι μόνο για το τι είναι (ένα αξιοθαύμαστο κατασκευάσμα) αλλά και για αυτά που υποδηλώνει ιστορικά και πολιτιστικά. Μια επίσκεψη στη Επίδαυρο, πέρα από αξιοσημείωτο γεγονός που ο τουρίστας θα αναφέρει στους φίλους και την παρέα του άμα τη επιστροφή του, είναι και μια μοναδική ευκαιρία να φανταστεί, να πλάσει τη δική του μετα-ιστορία.

Όλα αυτά σημαίνουν ότι, εφόσον θέλουμε ο ιστορικός χώρος που χρησιμοποιούμε ή εκθέτουμε να «εκπέμπει», να ερεθίζει τη φαντασία, δεν μπορούμε να τον διαθέτουμε για παντός είδους «αλλόκοτες» φεστιβαλικές εκδηλώσεις. Και μια τέτοια άποψη, σπεύδω να υπογραμμίσω, δεν έχει να κάνει διόλου με κάποια υποτιθέμενη «ιερότητά» του. Κάθε άλλο. Κανένας χώρος δεν είναι από τη φύση του «ιερός», αφού είναι ένα ανθρώπινο κατασκευάσμα με συγκεκριμένη αποστολή —και πολύ περισσότερο ένας χώρος όπως της Επιδαύρου, που η αρχική ιδέα της σύλληψής του δεν ήταν «κάτι τυχαίο ή αυθαίρετο, αλλά αποτέλεσμα των υφιστάμενων τεχνολογικών δυνατοτήτων, από τη μια, και, από την άλλη, των σχέσεων που το ίδιο το θέατρο εκαλείτο να διεκπεραιώσει ανάμεσα στα περιβάλλοντα στοιχεία του ευρύτερου “αστικού κειμένου”»¹⁰. Το έχουμε πει και στην αρχή: κανένας χώρος δεν ισοδυναμεί με το «βαθμό μηδέν της γραφής», όπως θα έλεγε ο Roland Barthes. Ακόμη και ένας, υποτίθεται, αδιάφορος δρόμος εκπέμπει τα δικά του μηνύματα, δεν είναι κενός σημασιών, «α-ιστορικός» δηλαδή, ακόμη και όταν θέλει να εμφανίζεται προς τα έξω ως «α-νόητος» ή «αδιάφορος», «γυμνός» από προγενέστερα νοήματα —όπως επιχείρησε να επιτύχει η ανήσυχη «Γενιά του '60», με σκηνοθέτες όπως ο Peter Brook, ο Joseph Chaikin, ο Jerzy Grotowski, ο Richard Schechner, ο Jerome Savary, ο Julian Beck κ.ά., σαν απάντηση στις πρακτικές του θεάτρου από την Αναγέννηση και μετά. Όλα όσα εμπίπτουν στην έννοια «θεατρικός χώρος» (εσωτερικά και εξωτερικά) υπάρχουν για να προβάλλουν τη δική τους ιδεολογική και αισθητική ιστορία, τη δική τους σημαίνουσα ταυτότητα που εκπέμπει και επικοινωνεί τόσο συνταγματικά όσο και παραδειγματικά. Είναι μέγα σφάλμα, λοιπόν, ένας χώρος όπως η μοναδική στο είδος της Επίδαυρος να μετατραπεί σε χώρο συναυλιών, ας πούμε. Και τούτο γιατί ούτε ο τόπος ούτε το φιλοξενούμενο καλλιτεχνικό είδος θα «συν-ομιλούσαν» εποικοδομητικά, αφού αλλού θα έστρεφε τους δείκτες το ένα σκέλος και αλλού το άλλο.

Ασφαλώς το τουριστικό δαιμόνιο και οι διαχειριστές των ανά τον κόσμο Φεστιβάλ πάντοτε θα σκαρφίζονται τρόπους να προσφέρουν σε πακέτο τους κλασικούς, τα μνημεία και την «αυθεντικότητά» τους. Πάντοτε θα επενδύουν στη μεταμόρφωση του «μακρινού» ή του «αλλότριου» στα καθ' ημάς. Πάντοτε θα επιχειρούν, με άλλα λόγια, να μικραίνουν την απόσταση ανάμεσα στην Επίδαυρο και σε μας. Εν ολίγοις, πάντοτε θα βοηθούν στο πέρασμα της κλασικής κληρονομιάς από την υψηλή τέχνη στο χώρο της εμπορικής εικόνας, δηλαδή στο χώρο και το σκεπτικό ενός μεταμοντέρνου μωσαϊκού, όπου ο τουρίστας θα καλείται να παίξει ένα παιχνίδι, ένα είδος πολιτισμικού σαφάρι με το εξωτικό, το προς στιγμήν «δικό» του και παράλληλα το αιωνίως «μυστηριώδες άλλο». Αυτό που προσφέρουν τα

διάφορα Φεστιβάλ που φιλοξενούνται σε χώρους ιστορικά και κοινωνικά μακρινούς είναι η αναγκαία γέφυρα για τη σύνταξη μιας, ίσως και φαντασιακής, ιστορίας, που έρχεται να καλύψει τα όποια κενά μπορεί να έχει ο δέκτης/θεατής γύρω από τη φυσιογνωμία και την ιστορική του προοπτική. Μ' αυτόν τον περιεργο τρόπο το θέατρο, έστω και για λίγο, μεταμορφώνεται σε ένα είδος δημόσιου μνημείου, τουτέστιν αναπόσπαστου κομματιού της ζωής και της γεωγραφίας ενός τόπου και μιας κληρονομιάς.

Έχοντας όλα αυτά κατά νου, να σημειώσω ως κατακλείδα ότι αυτό που απαιτούν οι καιροί από ένα θεατρικό —και όχι μόνο— Φεστιβάλ είναι να διερωτηθεί, πιο συστηματικά και προβληματισμένα, για την επικαιρότητα αλλά και για το ανεπίκαιρο του λόγου και της πράξης του και σίγουρα της γεωγραφίας του. Μπροστά στα νέα καταλυτικά δεδομένα, μπροστά στην επέλαση των *media* και των ταχύτατων (μετ)αλλαγών, πρέπει να διερευνηθούν με την ανάλογη ταχύτητα οι νέοι χώροι και οι σχέσεις ταυτότητας και διαφοράς που αυτοί δημιουργούν. Τώρα που αμφισβητούνται τα σύνορα, οι τάξεις, οι διαπροσωπικές σχέσεις, τα συμπεράσματα του ουμανισμού, τώρα που ο τουρισμός εξελίσσεται σε μια νέα Εξουσία, πρέπει και οι διαχειριστές των θεατρικών Φεστιβάλ να επανεξετάσουν, όσο γίνεται πιο συγκροτημένα, τη σχέση του αντικειμένου τους με την κοινότητα (εγχώρια και αλλοδαπή) και τη Νέα Τάξη Πραγμάτων, ως επίσης και τη σχέση τους με τον παράγοντα οικονομία. Γιατί βέβαια δεν είναι δυνατή ούτε καν επιθυμητή η στεγανοποίηση της τέχνης και η απομάκρυνσή της από την αγορά. Αυτό που χρειάζεται είναι μια υγιής συνάρθρωση¹¹. Διαφορετικά, θεσμοί όπως τα Φεστιβάλ θα αποσιλωθούν από τη χρησιμότητά τους, αφού δεν θα είναι σε θέση πια να λειτουργήσουν ως πολιτιστικό παράδειγμα και θα περιοριστούν σε ένα είδος κακόγουστης και εύκολης λαϊκής και τουριστικής διασκέδασης.

Σημειώσεις

1. Βλ. Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trans. Annette Lavers και Colin Smith, New York 1968, ως επίσης πάλι του ιδίου, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, trans. Richard Howard, New York 1979.

2. Και για να μεταφέρουμε τη συζήτηση στα καθ' ημάς, ο Λευκός Πύργος της Θεσσαλονίκης θα ήταν εδώ ένα καλό σημείο αναφοράς, όπως και το κτίριο Μακεδονικών Σπουδών ή ο Πύργος των Αθηνών, στη γωνία όπου συναντώνται οι πλέον πολυσύχναστοι εμπορικοί δρόμοι της πρωτεύουσας: Λ. Βασιλίσσης Σοφίας, Λ. Αλεξάνδρας, Λ. Κηφισίας και Μεσογείων.

3. Dennis Kennedy, «Shakespeare and Cultural Tourism», *Theatre Journal* 50 (1998), pp. 175-6.

4. James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge UP, 1997.

5. Richard Samuel, *Theatres of Memory*, London, Verso, 1994. Επίσης David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge UP, 1985.

6. Myra Shackley, «When is the Past? Authenticity and the Commoditization of Heritage», *Tourism Management* 15. 5 (1994), p. 97.

7. Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, London, Macmillan, 1976, p. 102.

8. Μολονότι σύντομη, δεν παύει να είναι ενδιαφέρουσα η επιφυλλίδα επί του θέματος του Αντ. Λιάκου, «Η Αιχμαλωσία του Φαντασιακού», εφ. *Το Βήμα*, 23 Αυγούστου 1997, Β3.

9. Eric Cohen, «Authenticity and Commoditization in Tourism», *Annals of Tourism Research*, 15 (1988), p. 380.

10. Το ίδιο σκεπτικό ανάλυσης ισχύει και για την περίπτωση των ρωμαϊκών θεάτρων, για παράδειγμα. Εάν ρίξουμε μια ματιά στο χάρτη της Ρώμης, θα δούμε ότι, παρόλο που η ιταλική πρωτεύουσα είναι περιτριγυρισμένη από λόφους, όλα τα αρχαία θεάτρά της είναι, όλως παραδόξως, κτισμένα σε επίπεδες επιφάνειες, το ένα δίπλα

σχεδόν στο άλλο, δίνοντας την εντύπωση μιας πρωτογενούς θεατρικής περιοχής (βλ. το Campus Martius, για παράδειγμα). Πράγμα που σημαίνει ότι η τεχνολογική ανάπτυξη των Ρωμαίων τους έδινε τη δυνατότητα να κτίσουν (με τη βοήθεια υποστυλίων, αψίδων κ.λπ.) τα θέατρά τους σε οποιοδήποτε σημείο του «αστικού κειμένου». Κάτι που αδυνατούσαν να πράξουν στην αρχαία Ελλάδα, για παράδειγμα, όπου ελλείψει τεχνολογικών μέσων υποχρεωτικά έπρεπε να αναζητήσουν άλλες λύσεις, πιο πρακτικές και άρρηκτα δεμένες με τη μορφοδομή του φυσικού τοπίου —χωρίς φυσικά να αγνοούμε και την τεράστια σημασία του θρησκευτικού παράγοντα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Richard Schechner, το αρχαίο ελληνικό θέατρο είχε «κοινωνιομετρικό σχέδιο». «Είναι ανοιχτό», σημειώνει ο αμερικανός θεατρολόγος, «πέρα και γύρω απ' αυτό η πόλη είναι ορατή κατά τη διάρκεια των παραστάσεων [...] Η πόλη είναι αυτή που οριοθετείται γεωγραφικά και ιδεολογικά» (*Essays on Performance 1970-76*, New York, Drama Book Specialists, 1977, p. 115). Το θέμα είναι ότι, όπως στην αρχαία Ελλάδα, έτσι και στην περίπτωση των ρωμαϊκών, οι κατασκευαστές των θεατρικών μονάδων προσπαθούσαν με κάθε δυνατό μέσο να τις ενσωματώσουν και να τις εννοματούσαν μέσα στο ευρύτερο οικιστικό τοπίο, έτσι ώστε να προβάλλουν την ορατότητά τους και παράλληλα να τονίζουν την πολιτιστική και θρησκευτική τους φυσιογνωμία.

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

