



Από τη θεατρικότητα της κυριαρχίας στο αντιθέατρο των πληβείων

Μεταμφιέσεις της κυριαρχίας

Ο Πλούταρχος, μελετώντας τον κόσμο των ζώων, ίσως μόνο για να καταλάβει πιο καλά τον κόσμο των ανθρώπων, κάνει τούτη την παρατήρηση: Οι μεταμορφώσεις του χαμαιλέοντα είναι αποτέλεσμα φόβου, ενώ οι μεταμορφώσεις του χταποδιού είναι αποτέλεσμα πονηρίας¹. Μήπως μια ανάλογη διάκριση διαπερνά την ανθρώπινη συμπεριφορά; Μήπως η μιμητική προσαρμοστικότητα, η οποία στη σύγχρονη κοινωνία καθοδηγείται από τον πολιτισμό της διαφήμισης και των μέσων ενημέρωσης, δεν ορίζει το σύνολο των σχέσεων της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης; Μήπως τακτικές επιβίωσης κοινωνικής, τακτικές μαθημένες στη διάρκεια μιας εκπαίδευσης που μεταβιβάζει δεξιότητες και κώδικες συμπεριφοράς, έχουν σαν κοινό γνώρισμά τους τη μεταμφίεση, την επιδέξια χρήση της αλλαγής, εγγράφοντας έτσι τις ανθρώπινες κοινωνικές σχέσεις σε ένα πολύπλοκο δίκτυο από υπολογισμούς, ιεραρχήσεις, χειρισμούς, λοξοδρομήσεις; Μέρος μιας πρακτικής λογικής που διαπερνά τη διαφοροποιημένη καθημερινότητα των διαφορετικών κοινωνικών στρωμάτων, αυτή η μαθημένη συμπεριφορά, ορίζεται περισσότερο σαν μια ικανότητα που αποκτάται στην πράξη παρά σαν ένα σύνολο από οδηγίες δράσης. Και αναπτύσσεται, ανάλογα με τις εμπειρίες του καθένα, στα όρια των σχέσεων εξουσίας, ακόμα και αν τις αμφισβητεί ή επιχειρεί να τις πλαγιοκοπήσει.

Τούτη η κοινωνική δεξιότητα, της οποίας η ιστορία και η ανθρωπολογία έχουν διερευνηθεί πολλαπλά², θα μπορούσε να περιγραφεί σαν μια θεατρικότητα έξω από το θέατρο. Καθώς αναδύεται σε διάφορες πτυχές της κοινωνικής ζωής, δεν κάνει άλλο από το να διευκολύνει τις μεταμφιέσεις των κοινωνικών δραστών στο πολυεπίπεδο παιχνίδι της αλληλεπίδρασης. Μπορεί έτσι να διαθλά σχέσεις, να μεταμφιέζει το χαρακτήρα τους, να διευκολύνει τη μετατροπή τους ή την εγκατάστασή τους. Μ' άλλα λόγια, η θεατρικότητα δεν είναι παρά η μορφή που παίρνει η κοινωνική αλληλεπίδραση όταν τα συμφέροντα και οι ιεραρχίες δεν επιβάλλουν γυμνή τη δύναμή τους και τη λογική τους, προδικάζοντας, συχνά βίαια, τις ανθρώπινες συμπεριφορές. Στη θεατρικότητα συμφέροντα και σχέσεις δύναμης μεταμφιέζονται, εκφράζονται πλάγια, είτε γιατί έτσι παραγνωρίζονται και επιβάλλονται πιο αποτελεσματικά, είτε γιατί έτσι αμφισβητούνται και πλαγιοκοπούνται. Ίσως έτσι η θεατρι-

κότητα να ορίζει ένα πεδίο εκφραστικής των κοινωνικών σχέσεων όπου οι κοινωνικοί ανταγωνισμοί, καθώς μεταβάλλονται από ποικίλες ατομικές ή συλλογικές συμπεριφορές, εκτίθενται στο ενδεχόμενο της αποσταθεροποίησής τους ή και της εκτροπής τους.

Ακριβώς γιατί η θεατρικότητα σαν κοινωνική συμπεριφορά μπορεί να προσφέρει τη δυνατότητα να εμφανίζεται κανείς ως άλλος, ακριβώς γιατί υποστηρίζει μια ανέγερση και εκτέλεση ρόλων, μπορεί και μεσολαβεί τις σχέσεις δύναμης που χαρακτηρίζουν το κοινωνικό. Ποια περισσότερο δραστική μεταμπίεση μπορεί κανείς να σκεφτεί από εκείνη του κυρίαρχου σε προστάτη ή του αδύνατου σε ισχυρό; Αν στη θεατρικότητα προσεγγίζεται ένας άλλος εαυτός, δεν είναι το πιο ουσιώδες και το πιο βαθύ χαρακτηριστικό της ετερότητάς του η διαφορετική δύναμη που διαθέτει σε σύγκριση με τον προηγούμενο εαυτό; Δεν είναι τελικά όλο το σύνθετο οικοδόμημα που συναποτελούν ποικίλες και διασταυρωνόμενες θεατρικές συμπεριφορές ένα θέατρο δύναμης;

Η μεσολάβηση της θεατρικότητας περιλαμβάνει μια ποικιλία τρόπων επέμβασης στις σχέσεις δύναμης. Είναι δυνατό η θεατρικότητα να διαθλά, να αποκρύπτει, να δικαιολογεί ή να υπονομεύει, είναι δυνατό να συνεργεί στη θεμελίωση σχέσεων ή στην ανατροπή τους. Δεν έχουμε να κάνουμε με ένα παιχνίδι σκιών μόνο. Κάθε κοινωνική σχέση εξαρτάται και από τους τρόπους έκφρασής της και από τους τρόπους παραγνώρισής της. Δεν εξαρτάται μόνο από τις κοινωνικές αναγκαιότητες που την υποστηρίζουν. Είναι έτσι δυνατό η θεατρικότητα να δημιουργεί υλικά αποτελέσματα, να μετέχει στην κοινωνική δράση που εγκαθιστά νέες σχέσεις και μετατρέπει τις υπάρχουσες. Με τούτη την έννοια, η θεατρικότητα, αν και πολυτελής και σπάταλη, αν και πάντα περιφραστική και υπερβολική, αν και συχνά οφθαλμοφανώς διακριτή από την υπόλοιπη «κανονική» ζωή, έχει υπόσταση πραγματική, μεταβάλλει ή και καθορίζει τη ζωή κάποιων ανθρώπων και συνοδεύει πολλές φορές γεγονότα με κομβικό, ιστορικό ρόλο.

Μελετώντας ο E. P. Thompson τη λαϊκή κουλτούρα του 18ου αιώνα, κυρίως στην Αγγλία, επιμένει με έμφαση στο ρόλο που είχε η θεατρικότητα στη μεσολάβηση των σχέσεων εξουσίας που χαρακτήριζαν το δίπολο ευγενείς και πλήθος. «Κατά μία έννοια, οι κυρίαρχοι και το πλήθος χρειάζονταν ο ένας τον άλλο, παρακολουθούσαν ο ένας τον άλλο, έπαιζαν θέατρο και αντιθέατρο ο ένας στο ακροατήριο του άλλου, μετρίαζαν ο ένας την πολιτική συμπεριφορά του άλλου»³. «Όπως οι κυρίαρχοι επιβεβαίωναν την ηγεμονία τους με ένα επιτηδευμένο θεατρικό στίλ, έτσι και οι πληβείοι επιβεβαίωναν την παρουσία τους με ένα θέατρο της απειλής και της στάσης»⁴.

Στην εποχή που αναφέρεται ο Τόμσον, η μεσαιά τάξη δεν έχει διαμορφώσει ακόμα τον αυτοτελή της ρόλο. Η κοινωνία διαπερνάται από το βαθύ χάσμα που χωρίζει το λαό από την αριστοκρατία. Και, όπως κάθε κοινωνία, έτσι και τούτη επιδιώκει να αναπαραγάγει αυτή τη διαίρεση και να την ελέγξει σε όφελος των κυρίαρχων. Καθώς η Εκκλησία υποχωρεί στον ιδεολογικό, νομιμοποιητικό της εξουσίας ρόλο της και ενώ η δημόσια εκπαίδευση και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας δεν την έχουν ακόμα διαδεχτεί σε έναν τέτοιο ρόλο, η συμμετοχή των συλλογικών συμβολικών πρακτικών στην επιβεβαίωση ή την αμφισβήτηση της εξουσίας παραμένει καθοριστική. Οι κρατούντες επιχειρούν με μελετημένες θεατρικές κινήσεις να επιβεβαιώσουν την υπεροχή τους, νομιμοποιώντας την ως αγαθοποιό και προστατευτική. Ένας ιδιότυπος χειραγωγητικός πατερναλισμός διαχέεται μέσα από ένα λε-

πτοδουλεμένο δίκτυο σχέσεων εύνοιας και προστασίας και προβάλλεται με μια δημόσια θεατρικότητα που εμφανίζει τους ηγεμόνες να νοιάζονται για τους υπηκόους τους, να συμπάσχουν μαζί τους ή να χαίρονται με τις χαρές τους. Οι ισχυροί πρωταγωνιστούν σε δημόσιες επιδείξεις ελεημοσύνης προς κάθε λογής αναξιοπαθούντες. Τοπικοί άρχοντες υποστηρίζουν γιορταστικούς αγώνες και προσφέρουν έπαθλα στους νικητές ή χρηματοδοτούν πανηγύρια και οργανωμένα δημόσια θεάματα. Αλλά και η παροχή χάριτος σε κάποιους καταδικασμένους σκηνοθετείται σαν μια επιβεβαίωση της ανώτερης ηθικής του ηγεμόνα που σαν φιλεύσπλαχνος πατέρας ξέρει να συγχωρεί. Η απονομή της δικαιοσύνης διαπερνάται άλλωστε από μια θεατρικότητα που επιχειρεί να εμφανίσει σύσσωμη την κοινωνία να δικάζει και να επιβάλλει την ποινή, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στην περιφορά των τιμωρουμένων στην πόλη, έκθετων στον ενεργητικό δημόσιο χλευασμό ή όπως συμβαίνει στις δημόσιες εκτελέσεις. Όλες τούτες οι δημόσιες εμφανίσεις των κυρίαρχων και των αντιπροσώπων τους, με την αξιοποίηση της δύναμης της θεατρικότητας, παρουσιάζουν την εξουσία στο ρόλο του αγαθού προστάτη των αδυνάτων ή της κοινωνίας συνολικά⁵. Μεταμφιέζεται έτσι η δύναμή τους, που το πραγματικό της πρόσωπο αναδειχνει η βίαιη επέμβαση του στρατού, των τοπικών αρχών ή των μηχανισμών του κράτους (δικαστήρια, φυλακές κ.λπ.), σε μια διαχειριστική πρόνοια προσανατολισμένη στο ένα κοινό καλό.

Αναγνωρίζουμε σε τούτη τη σειρά από χειρονομίες των κρατούντων έναν κοινωνικό μηχανισμό που επιχειρεί να θεμελιώσει τις σχέσεις υπεροχής με τρόπο που δε στηρίζεται αποκλειστικά στην καταστολή και τη βία. Η συμβολική βία, στην οποία αναφέρεται ο Μπουρντιέ⁶, εδράζεται σε μια θεμελιώδη παραγνώρισή της. Εμφανίζεται έτσι σαν λογοκριμένη, προϊόν ενός ευφημισμού που παρουσιάζει μια σχέση δύναμης μεταμφιεσμένη σε σχέση αλληλεγγύης ή αυτονόητης εξάρτησης των αδυνάτων από αγαθούς ισχυρούς. Όπως και ο Τόμσον, έτσι και ο Μπουρντιέ παρατηρεί ότι μια τέτοια συμβολική σχέση μπορεί να συνυπάρχει με άλλες μορφές ελέγχου και επιβολής. Όμως, αποκτά ιδιαίτερη σημασία σε κοινωνίες όπου οι κοινωνικές σχέσεις μορφοποιούνται σε σχέσεις προσωπικής αλληλεξάρτησης. Τέτοια είναι, για παράδειγμα, η σχέση του γαιοκτήμονα με τον κολίγο του, που μπορεί να μεταμφιέζεται σε σχέση προστατευτικού πατέρα με φιλότιμο γιο. Ξέρουμε άλλωστε ότι και σε σύγχρονες κοινωνίες μπορεί να συνυπάρχει η θεατρικότητα του πατερναλισμού, η οποία παρουσιάζει για παράδειγμα τον εργοστασιάρχη σαν πατέρα των εργατών του, με την απρόσωπη δομή της καπιταλιστικής επιχείρησης. (Μια συνύπαρξη ιδιαίτερα αποτελεσματική στην περίπτωση του «ιαπωνικού θαύματος»).

Η θεατρικότητα των κυρίων είναι μια θεατρικότητα της παραγνώρισης. Το κοινό της λοιπόν πρέπει να ταυτιστεί με το ρόλο, να αναγνωρίσει στο αναπαριστώμενο θέαμα μιας αρμονικής κοινωνίας έναν υποτελή αλλά εξασφαλισμένο από τους κινδύνους και τις περιπέτειες ρόλο. Παρ' όλη την αίσθηση πως πρόκειται για μια θεατρική χειρονομία, χειρονομία που μπορεί κάποια άλλη στιγμή να αποδειχнется εύκολα ψεύτικη στα μάτια του λαού, η θεατρική της δημόσιας ελεημοσύνης παρέσυρε εκείνους τους καιρούς, όπως φαίνεται, το κοινό της. Άλλωστε και σήμερα, σκηνοθετημένες επιδείξεις αφιλοκερδούς ανωτερότητας και βοήθειας στους αναξιοπαθούντες παρασύρουν το δικό τους κοινό, καθώς προβάλλονται μάλιστα πολλαπλασιασμένες στα σύγχρονα μέσα ενημέρωσης.

Η θεατρικότητα των κυρίων, οργανωμένη με μεγάλη προσοχή και εκτελεσμένη σε επι-

λεγμένες συγκυρίες τις οποίες οι κύριοι ελέγχουν προσδιορίζοντας το χαρακτήρα τους, δεν είναι μια θεατρικότητα ευκαιριακή. Δεν πρόκειται για ένα πλέγμα από τακτικές υπολογισμένες πάνω στην εξέλιξη των πραγμάτων καθώς επιχειρούν να κεφαλαιοποιήσουν μια ευκαιρία, μια συγκυριακή εύνοια της «τύχης». Η θεατρικότητα των κυρίων έχει τα χαρακτηριστικά μιας προσχεδιασμένης στρατηγικής, με το νόημα που δίνει σ' αυτή ο M. de Certeau⁷. Ελέγχει το χώρο της όπως ελέγχει το χρόνο της. Είναι κύρια των περιστάσεων και κύρια της «πλοκής» που ξεδιπλώνει τους ρόλους. Ο τόπος της προσδιορισμένος, οργανωμένος θεατρικά σαν πεδίο επίδειξης: Ο χώρος των εορταστικών αγώνων, για παράδειγμα, ή η έκταση της μεγαλειώδους πομπής που καταλαμβάνει το δημόσιο χώρο και συνοδεύει τον ηγεμόνα στην απόδοση της δικαιοσύνης ή της ελεημοσύνης.

Ο χρόνος της προσανατολισμένος στη σιγουριά του παρελθόντος. Εκεί είναι η πηγή της αυτονομίας αποδοχής των ρόλων, της φυσικοποίησης της εξουσίας. Η θεατρικότητα της παραγνώρισης είναι τελικά μια θεατρικότητα της διαιώνισης. Τα πρότυπά της έξω από τη ροή του χρόνου, αμετάλλακτα και σταθερά, επιχειρούν τούτο το χρόνο να τον σταματήσουν. Στάσεις σωμάτων, ενδυμασίες, χειρονομίες τυποποιημένες και αναγνωρίσιμες, ενταγμένες σε ένα τυπικό που επαναλαμβάνεται και που η καταγωγή του εμφανίζεται να φτάνει στην ίδια την ανθρώπινη φύση, μνημειώδεις επιδείξεις συμβόλων, θυρών και κάθε είδους συμπτυνωμένων παρουσιάσεων μιας εξουσίας που σκηνοθετείται ως διαρκώς παρούσα στο πέρασμα των αιώνων: όλα τούτα ορίζουν μια θεατρικότητα «επική». Και θα μπορούσαμε μαζί με τον Μπαχτίν να πούμε, πως τούτος ο επικός κόσμος «[ο]ικοδομείται στην περιοχή μιας απόλυτης απόμακρης εικόνας, έξω από κάθε σφαίρα πιθανής επαφής με το εν τω γίνεσθαι, ανολοκλήρωτο και κατά συνέπεια επιδεκτικό επανερμηνείας και επαναξιολόγησης παρόν»⁸.

Οι κύριοι θεμελιώνουν την παράστασή τους σε ένα επικό παρελθόν. Ένα παρελθόν το οποίο τη νομιμοποιεί και την καθορίζει. Το παρόν της παράστασης, η ίδια η χρονική έκταση της εκτέλεσής της, δεν έχει υπόσταση παρά μόνο σαν επανάληψη, επιβεβαίωση ενός τέτοιου παρελθόντος. Οφείλει να διαχωριστεί από το παρόν της κοινωνικής ζωής σαν πεδίο απρόβλεπτων μετατοπίσεων στο περιεχόμενο συμπεριφορών και κινήσεων. Η τυποποίηση των ρόλων παραπέμπει σε πρότυπα παγιωμένα, τα οποία ανακαλούνται γιατί πρέπει να εξασφαλίζουν τη σταθερότητα και τη συνέχεια. Οι κύριοι χειρίζονται τη θεατρικότητα σαν πεδίο ανάπτυξης επετειακών δρώμενων, προγραμματισμένων και ελέγξιμων, με καθορισμένους ρόλους και καθορισμένη έκβαση. Ο συνδυασμός του επικού και επετειακού χαρακτήρα τέτοιων παραστάσεων ορίζει τελικά το χρόνο τους σαν απόλυτα διακριτό από τον πολυεπίπεδο χρόνο της κοινωνικής ζωής, κλειστό και ακίνητο ταυτόχρονα, προστατευμένο από την ετερογένεση που μοιραία χαρακτηρίζει το απρόβλεπτο ενός μη προσχεδιασμένου παρόντος.

Την εποχή της κατοχής της Ινδίας, οι Βρετανοί δεν αρκέστηκαν στην ωμή βία για να θεμελιώσουν την κυριαρχία τους. Χρησιμοποίησαν ταυτόχρονα μορφές θεατρικής ανάδειξης της υπεροχής τους που στόχο είχαν να νομιμοποιήσουν την εξουσία τους σαν την υπέρτατη εκείνη ενοποιητική δύναμη που, κληρονομώντας τις μεγάλες αυτοκρατορίες του παρελθόντος, θα εξασφάλιζε την ευημερία της Ινδίας. Μια τέτοια θεατρικότητα της κυριαρχίας έπρεπε αυτονομία στο παρελθόν και στις αυτοκρατορικές παραδόσεις της χώρας να ανα-

ζητήσει τον εκφραστικό της εξοπλισμό. Έτσι, οι Βρετανοί διοικητές προσεταιρίστηκαν την παράδοση των ινδικών *durbar* για να οργανώσουν μεγαλειώδεις τελετές επίδειξης της ιεραρχικής και ιεραρχημένης εξουσίας που επεδίωκαν να θεμελιώσουν⁹. Τα *durbar* αποτελούσαν τελετές υποδοχής από τον τοπικό ηγεμόνα ή τον αυτοκράτορα ανώτατων προσκεκλημένων, πρεσβευτών και άλλων. Αποτελούσαν ταυτόχρονα τελετές απόδοσης επαίνων ή ανταλλαγής δώρων που επιβεβαίωναν τις σχέσεις υποτέλειας και ιεραρχίας, τις σχέσεις ευνοίας και υπακοής. Στη διάρκεια της τελετής, την οποία συνόδευαν επιβλητικές εορταστικές εκδηλώσεις και θεάματα εξαιρετικά, καθοριστική σημασία είχε η θέση που κατείχαν οι θεατές. «Η σχετική τοποθέτηση των ανθρώπων και των αντικειμένων χρησίμευε για να συμβολίζει τη σχέση τους με τον ηγεμόνα. Η εγγύτητα ήταν ένδειξη κύρους και εξουσίας και οι θέσεις ήταν ορισμένες σύμφωνα με την κοινωνική ιεραρχία»¹⁰.

Οι Βρετανοί μετέτρεψαν το σχηματισμό και τη θεατρικότητα του *durbar* σε μια επίδειξη της κυριαρχίας τους πάνω στους τοπικούς Ινδούς ηγεμόνες. Τοποθετώντας με τούτη την κίνηση το Στέμμα, ή τον εκπρόσωπο του διοικητή, στο προεξάρχον σημείο της διάταξης και καθιστώντας το αποδέκτη των τιμών και των δώρων υποταγής, το Αυτοκρατορικό *durbar* απέδιδε στην κεντρική εξουσία μια προαιώνια νομιμοποίηση, παρεμβάλλοντάς τη στη διαδοχή των αυτοκρατόρων της Ινδίας. Οι Βρετανοί έτσι από κατακτητές γίνονταν νόμιμοι κληρονόμοι μιας εννιαίας ξανά αυτοκρατορίας. Μια ιδιαίτερα αυστηρή και λεπτομερής κατάταξη των μελών της ινδικής αριστοκρατίας και των «ομοτίμων» τους Βρετανών αντιστοιχούσε σε μια προσδιορισμένη θέση τους στην τελετή, όπου ο καθένας έφερε συγκεκριμένη ενδυμασία, είχε δικαίωμα να κατέχει συγκεκριμένα όπλα, γινόταν δεκτός με διαβαθμισμένες ανάλογα με τη θέση του τιμές και πρόσφερε τα δώρα που όφειλε. Την επίδειξη των συμβόλων της εξουσίας, σε τούτη την καλοσχεδιασμένη παράσταση, μεσολαβούσαν, εκτός από τα περίτεχνα σκηνικά (όπου σημασία είχαν τα στιλιστικά αρχιτεκτονικά στοιχεία που επεδίωκαν να παντρέψουν ινδικά και ευρωπαϊκά σύμβολα και μοτίβα), και φαντασμαγορικές παρελάσεις. Οι στολές, οι επιβλητικοί ελέφαντες και οι πολύχρωμοι θυρεοί έδιναν στην τελετή τον αέρα της μυθοποιημένης ανατολής, μιας ανατολής παραδομένης στην προστατευτική και δυναμικά εκσυγχρονιστική κυριαρχία της δύσης.

Η θεατρικότητα των αποικιοκρατικών *durbar* είναι διπλά προσανατολισμένη στο παρελθόν. Και γιατί αναβιώνει μορφές μιας παραδοσιακής αυτοκρατορικής θεατρικότητας της υπεροχής, και γιατί τούτη τη θεατρικότητα του παρελθόντος τη χρησιμοποιεί για να δώσει ιστορικό βάθος, παρελθόν, σε μια πρόσφατη, απόλυτα εμβόλιμη εξουσία. Σαν θεατρικότητα των νέων κυρίαρχων είναι μια θεατρικότητα επική. Και σαν θεατρικότητα της κυριαρχίας ελέγχει απόλυτα το χώρο της, ρυθμίζει το σκηνικό της και επιβάλλει με το οργανωμένο τυπικό συμπεριφοράς μια διάταξη σωμάτων και κινήσεων ικανή να αποδίδει συγκεκριμένους ρόλους στους μετέχοντες¹¹.

Πληβειακή θεατρικότητα και αποστασιοποίηση

Για να γυρίσουμε στην Αγγλία του 18ου αιώνα, στον αντίποδα της αριστοκρατίας και της υπολογισμένης θεατρικότητας της ηγεμονίας της βρίσκεται ο λαός, το πλήθος, βρίσκονται οι πληβείοι. Χωρίς ακόμα συνείδηση της ιδιαίτερης ταξικής τους ταυτότητας, με συ-

μπεριφορές όμως που δεν περιγράφουν απλά την πειθήνια και αυτονόητη υποταγή τους. Σύμφωνα με τον Τόμσον: «Οι πληβειακές διαμαρτυρίες, κατά περίπτωση, δεν είχαν κανέναν απώτερο στόχο από το να προκαλέσουν την ηγεμονική αυτοπεποίθηση της αριστοκρατίας, να γυμνώσουν την εξουσία από τις συμβολικές της μυθοποιήσεις ή ακόμα απλά να είναι βλάσφημες. Ήταν μια αναμέτρηση για την "όψη", όμως το αποτέλεσμα της αναμέτρησης μπορούσε να έχει υλικές συνέπειες...»¹²

Σε μια χαρακτηριστική περιγραφή μιας εξέγερσης για την ακρίβεια των τροφίμων (food riot), το πλήθος «...ακόμα και στη μεγαλύτερη ορμή της οργής του» διατηρεί την αίσθηση ενός εξεγερτικού «αντιθεάτρου». Μια θριαμβευτική πομπή διασχίζει την πόλη, απελευθερώνει κρατουμένους και, κοροϊδεύοντας τις επίσημες παρελάσεις, βαδίζει σε σχηματισμό με τύμπανα και γκαίντες, ανεμίζοντας σε μακριά κοντάρια αντί για σημαίες βρώμικα ρούχα. Επιτιθέμενο το πλήθος στο δημοτικό μέγαρο καταστρέφει αρχεία και πορτρέτα των βασιλέων και, σε μια συμβολική χειρονομία, διαλύει κυριολεκτικά τις έδρες του δικαστηρίου. Έπειτα, παρωδώντας τις μεγαλόπρεπες πομπές των ηγεμόνων, τους μεταφέρει με χλευαστικές τιμές στο σπίτι τους, χωρίς να τους κακοποιήσει, παρ' όλο που έχει δεχτεί πυρά από τους προστάτες στρατιώτες τους¹³.

Η θεατρικότητα των πληβείων σε τούτες τις βλάσφημες εκδηλώσεις της είναι μια θεατρικότητα με έντονο το παρωδιακό στοιχείο. Αντίθετα με τη θεατρικότητα των κυρίων, δεν είναι μια θεατρικότητα ταυτιστική. Χρειάζεται να δραστηριοποιεί τις συγκρίσεις, να αναδεικνύει τους ρόλους αλλά και το «έξω» τους, να ορίζει το πέρασμα από το εσωτερικό στο εξωτερικό του ρόλου, τέτοιο που να περιγράφει μια πλήρη αίσθηση των ορίων του. Οι πληβείοι παριστάνουν τους ρόλους τους, δεν ταυτίζονται μ' αυτούς, γιατί με τούτο το μέσα-έξω από το ρόλο εκφράζουν τη διάθεσή τους να υπονομεύσουν το ίδιο το ταυτιστικό θέατρο των ηγεμόνων. Παρωδούν τις πομπές, γελοιοποιούν τα σύμβολα της εξουσίας, μεταχειρίζονται στη συμβολική διαπόμπευση μορφές της επιδεικτικής απόδοσης δικαιოსύνης των κυρίαρχων για να εφαρμόσουν το δικό τους παραδοσιακό δίκαιο μέσα από τη χλεύη και τη γελοιοποίηση των ενόχων — χλεύη που μπορεί να μεταφερθεί με ανάλογες εκδηλώσεις από το μοιχό σύζυγο στο διεφθαρμένο τοπικό διοικητή¹⁴.

Οι κυρίαρχοι ρόλοι αντιστρέφονται. Όμως η αντιστροφή αυτή δεν αναδεικνύει νέους ρόλους, νέα πρότυπα. Η βλάσφημη αντιστροφή αναδεικνύει την ίδια τη θεατρικότητα της κυρίαρχης σκηνής: οι πληβείοι παριστάνουν τους κυρίαρχους μόνο για να αποκαλύψουν τη θεατρική λογική της παραγνώρισης. Εκείνη που δεσμεύει σε ρόλους που αποκρύπτουν τη φύση των σχέσεων εξουσίας. Η δική τους θεατρική συμπεριφορά υποδεικνύει με υπερβολικό και φλύαρο συχνά τρόπο τη θεατρική της υπόσταση. Με τούτη την έννοια, υποδύονται ρόλους επισημαίνοντας την ίδια την πράξη της υπόδυσης. Ένας χωρικός, ντυμένος παπάς με φουσκωμένη κοιλιά και κέρατα, μετέχει ταυτόχρονα σε μια μεταμφίεση και σε μια αποκάλυψή της: η καρικατούρα του παπά σχηματίζεται έτσι από μια χειρονομία αποστασιοποίησης με την μπρεχτική έννοια του όρου¹⁵. Στο αντιθέατρο των πληβείων υλοποιείται έμμεσα η προγραμματική επιδίωξη του μπρεχτικού θεάτρου να εξαρθώνει την ενότητα του ρόλου και να ανακόπτει την πορεία της ταύτισης του ηθοποιού και του θεατή με το περιεχόμενό του.

Σε τούτους τους ρόλους οι πληβείοι είναι περαστικοί. Η υπερβολική, παρωδιακή ερμη-

νεία αποδεικνύει τα όρια και τις κρυμμένες πτυχές τους. Η αποστασιοποιητική παρουσίασή τους, σε μια σκηνή που κοινό και ηθοποιοί δε διαχωρίζονται, γεννά τη ρίζα μιας ανατρεπτικής συμβολικά πράξης. Η γελοιοποιητική βλασφημία υποστηρίζει μια αναδιπλασιασμένη θεατρικότητα της εξέγερσης.

Δείχνει να είναι τούτη η θεατρικότητα των πληβείων στραμμένη στο παρελθόν. Καθώς εδράζεται στην ενοποιητική δύναμη των συνθηκών και των εθίμων, μοιάζει να επαναλαμβάνει πρότυπα συμπεριφοράς που απηχούν αξίες αναλλοίωτες στο χρόνο. Όπως όμως επιμένει ο Τόμσον¹⁶, δεν πρόκειται για μια οποιαδήποτε παραδοσιακή κουλτούρα. Το παράδοξό της έγκειται στο ότι, ενώ οι μορφές της είναι συντηρητικές, προορισμένες να διατηρούν ένα σύνολο από εκφραστικές συνθήκες και τη συνέχεια μιας προφορικής παράδοσης που μεταδίδεται από γενιά σε γενιά, το περιεχόμενό της είναι συχνά εξεγερτικό. Αντιστέκεται, στο όνομα της παράδοσης, σε αλλαγές στις σχέσεις ζωής και τις συνθήκες εργασίας που επιβάλλει ένα νέο πλέγμα ιεραρχιών και προτεραιοτήτων στην παραγωγή. Χλειάζουν το θεατρικό πατεναλισμό των κυρίων, γιατί στις υλικές συνθήκες της κοινής ζωής τους οι πληβείοι ζουν την ωμότητα της καταπίεσης και της εκμετάλλευσης που κινητοποιεί την αντίδρασή τους ή την αποστασιοποίησή τους. Δε βρισκόμαστε μπροστά σε μια κουλτούρα μοιρολατρική, μια κουλτούρα παραίτησης. Στις εξεγέρσεις και στο βλάσφημο αντιθέατρό της αγνοφαινεται μια αίσθηση χρόνου που αποδίδει έναν ιδιότυπο ρόλο στο μέλλον. Δεν έχει έρθει ακόμα μια επίγνωση της ταξικής διαφοροποίησης ή του ιδιαίτερου περιεχομένου που μπορεί να αρθρωθεί στην ταξική συνείδηση. Έτσι δε διαμορφώνονται στόχοι μακροπρόθεσμοι, με στοιχεία στρατηγικής και περιεχόμενο που να υπερβαίνει τα όρια της ανοχής του καθεστώτος. Υπάρχει όμως στις εκρήξεις του πλήθους μια αίσθηση κατοχής του άμεσου μέλλοντος στην καθοριστική διάσταση του παρόντος της κοινής δράσης. Το μέλλον ως σχέδιο απουσιάζει, όχι όμως και το μέλλον ως ευκαιρία αλλαγής, ως πεδίο έστω βραχυπρόθεσμης ελπίδας. Έτσι, όπως ακριβώς στη ζωή του καθένα πρέπει η ευκαιρία να αρπάζεται γιατί τίποτα δεν είναι σίγουρο στην εποχή της αβεβαιότητας που συνοδεύει η αλλαγή των όρων παραγωγής και εργασίας με την εδραίωση του καπιταλισμού, με τον ίδιο τρόπο «το πλήθος επιβάλλει τη δύναμή του σε στιγμές στασιαστικής άμεσης δράσης, γνωρίζοντας ότι η στιγμή του θριάμβου του θα κρατήσει μόνο για μια εβδομάδα ή μια μέρα»¹⁷.

Στο ιδιότυπο μόρφωμα μιας «εξεγερτικής παραδοσιακής κουλτούρας» δρα μια θεατρικότητα πληβειακή που έχει προσανατολισμένη τη δράση της σε ένα άμεσο χειροπιαστό μέλλον. Αντίθετα με την επική θεατρικότητα των κυρίων που εδράζεται στο παρελθόν, ένα παρελθόν μακρινό και άφθαρτο γιατί είναι ένα παρελθόν πρότυπο, οι πληβείοι προσανατολίζουν την παραδοσιακή χλευαστική τους θεατρικότητα σε ένα μέλλον προσωρινό, ένα μέλλον που το κυριεύουν για λίγο, στο όνομα μιας συνέχειας δικής τους, στο όνομα λοιπόν ενός παρελθόντος κοντινού, οικείου, χειροπιαστού όσο και το παρόν.

Αντίστοιχα, αντίθετα με το μνημειώδη χώρο-σκηνικό του θεάτρου των κυρίων, οι πληβείοι εισβάλλουν στο δημόσιο χώρο κάνοντάς τον προσωρινά δικό τους, μετασχηματίζοντας με την ακαριαία δράση τους την ευρηματικότητα των παραδιακών μεταμφιέσεων, την αυτοσχεδιαστική οργάνωση της πομπής και την κοινή δράση τους κατά των συμβόλων της τοπικής ή κεντρικής εξουσίας. Τούτος ο χώρος-σκηνικό ενός προσωρινού αντιθέατρου είναι ένας χώρος που μεταναστεύει. Κάθε κομμάτι του μπορεί να ενσωματωθεί στην άρθρω-

ση μιας πόλης-σκηνή. Στα ίδια τα διοικητήρια, στη βέβηλη συμβολική καταστροφή τους, αρθρώνεται τούτη η θεατρικότητα του πλήθους.

Η διάκριση ανάμεσα σε μια θεατρικότητα των κυρίων και σε μια θεατρικότητα πληβειακή βρίσκει τις αντιστοιχίες της σε μια πολυσυζητημένη θεωρία για τη δυναμική της λαϊκής παράδοσης. Τη θεωρία του Μ. Μπαχτίν για το καρναβάλι.

Περιγράφοντας τις γιορτές που οργανώνουν στη διάρκεια του Μεσαίωνα οι επίσημες αρχές, η εκκλησία, οι τοπικοί φεουδάρχες ή οι ηγεμόνες, παρατηρεί ο Μπαχτίν πως «το παρελθόν χρησίμευε για να καθιερώσει το παρόν»¹⁸. Χαρακτηριστικές ήταν οι επετειακές αναπαράστάσεις ενός παρελθόντος μυθοποιημένου (είτε σε θρησκευτικό είτε σε κοσμικό σενάριο) αλλά και οι κάθε είδους πομπές ή τελετές με αυστηρό τυπικό. Η επικρατούσα τάξη πραγμάτων συνιστούσε για τούτες τις γιορτές μια τάξη αυτονόητη. Η θεατρική της απεικόνιση στα «δρώμενα» μιας τελετής γιορτασμού δεν ήταν παρά η επιβεβαίωση τούτης της τάξης και η νομιμοποίησή της στις πεποιθήσεις των υποτελών, καθώς απολάμβαναν προσωρινά τις παροχές και την ανεκτικότητα που συνόδευαν κάποτε την επίσημη γιορταστική περίπτωση. Στην ουσία τους όμως οι επίσημες γιορτές ήταν «μονολιθικά σοβαρές», απηχούσαν στο χώρο τους και το χρόνο τους μια σταθερότητα επαναλαμβανόμενη.

Στον αντίποδα των επίσημων τελετών γιορτασμού βρισκόταν, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, το καρναβάλι, που «γιορτάζε την προσωρινή απελευθέρωση από την επικρατούσα αλήθεια και την καθιερωμένη τάξη, σηματοδοτούσε την αναστολή όλων των ιεραρχικών διακρίσεων, προνομίων, προτύπων και απαγορεύσεων»¹⁹. Το καρναβάλι, γιορτή λαϊκή, ξέφρευε από τον ασφυκτικό έλεγχο της εκκλησίας και των αρχών, δημιουργώντας στην καρδιά του δημόσιου χώρου, του χώρου της αγοράς κυρίως, μια ατμόσφαιρα ελευθερίας, εξίσωσης και αφθονίας.

Η αναίρεση όλων των διακρίσεων και ο εξισωτικός του χαρακτήρας τοποθετούν το μεσαιωνικό καρναβάλι στην επικράτεια μιας συμβολικής αναίρεσης της επίσημης κουλτούρας. Η θεατρικότητα των μεταμφιέσεων, η διαδομένη αντιστροφή των ρόλων που εκφράζει τη συμβολική αντιστροφή των σχέσεων εξουσίας ανάμεσα, για παράδειγμα, στα δύο φύλα²⁰, τις κοσμικές αρχές και τους υπηκόους ή τις θρησκευτικές αρχές και τους πιστούς, μεταφέρει στο καρναβάλι στοιχεία «αντιθεάτρου». Και δω η ίδια αναδιπλασιασμένη θεατρικότητα κάνει τους συμμετέχοντες να μπαινοβγαίνουν σε επίσημους ρόλους, παρωδώντας με τούτο τον τρόπο την κυρίαρχη τάξη πραγμάτων αλλά και εκείνους τους ίδιους. Γιατί στο καρναβάλι δεν υπάρχουν ηθοποιοί και κοινό, όλοι συμμετέχουν σε μια κατασκευασμένη προσωρινή δεύτερη ζωή.

Το γέλιο είναι το καταλυτικό στοιχείο που τροφοδοτεί και εκφράζει ασταμάτητα αυτό το πηγαινέλα ανάμεσα σε ρόλους, που εκθέτει τη συνοχή τους και υπονομεύει την ταύτιση. Στην καρναβαλιστική ατμόσφαιρα τίποτε δε μένει σοβαρό, τίποτα δεν επιβάλλεται με τη μνημειώδη μονιμότητά του. Είναι ένα γέλιο όλων με όλους, γέλιο παγκόσμιο αλλά και γέλιο αμφίθυμο²¹. Η αμφιθυμία του έγκειται στο διπλό του χαρακτήρα: υμνεί θριαμβευτικά μια συνθήκη ζωής γεμάτη χαρά και αφθονία και, ταυτόχρονα, περιγελά, χλευάζει. Είναι γέλιο με θετικό αλλά και αρνητικό πρόσημο. Για τούτο μπορεί να υποστηρίξει μια αναδιπλασιασμένη θεατρικότητα.

Οι μεταμφιέσεις, οι εναλλαγές ρόλων, οι αντιστροφές στη γλωσσική και σωματική έκ-

φραση, αρθρώνονται σε μια εικονογραφία που χαρακτηρίζει το λαϊκό πολιτισμό και ο Μπαχτίν ονομάζει γκροτέσκο ρεαλισμό²². Κύριο χαρακτηριστικό του η υποβίβαση των υψηλών αξιών μέσα από τη γελοιοποίησή τους, η αναγωγή των πνευματικών εκδηλώσεων στις ταπεινές υλικές θεμελιώσεις τους, στη σφαίρα του σωματικού και του γήινου. Και ο γκροτέσκος ρεαλισμός γεννά ένα γέλιο αμφίσημο. Γιατί δεν είναι οι εικόνες του φτιαγμένες από ένα σατιρικό συγγραφέα που απομακρύνεται από τον κόσμο για να τον περιγελάσει²³. Στις εικόνες του γκροτέσκου ρεαλισμού, στις σκηνές δηλαδή μιας καρναβαλιστικής θεατρικότητας, το πλήθος αναγνωρίζει κομμάτια της κοινωνικής ζωής και όψεις χαρακτήρων γνωστών. Στο καρναβαλιστικό γέλιο όλοι είναι κριτές και κρινόμενοι²⁴.

Ενδεικτική της καρναβαλικής αναδιπλάσιασμένης θεατρικότητας είναι και η λαϊκή συνήθεια της ενθρόνισης ενός ψεύτικου βασιλιά. Ένας παλιάτσος εκλέγεται από το πλήθος των μασκαράδων για να βασιλέψει όσο διαρκεί το καρναβάλι²⁵. Η χλευαστική αναφορά στους πραγματικούς βασιλιάδες είναι φανερή. Όμως ο ίδιος ο βασιλιάς θα γίνει αντικείμενο περιγέλου από εκείνους που τον έχουν εκλέξει: Θα τον ξεμασκαρέψουν, θα τον ξυλοφορτώσουν (συμβολικά αλλά ίσως και πραγματικά) και θα τον γκρεμίσουν από τα προνόμια που οι ίδιοι του έδωσαν. Πρόκειται για μια συμβολική αποκαθήλωση που αντιστοιχεί σε μια καταστροφή της μεταμφίεσης. Καταστροφή όμως εξίσου θεατρική, μια και εκείνος που μεταμφιέστηκε σε βασιλιά μεταμφιέζεται τώρα σε διαπομπευόμενο βασιλιά, με μια ταυτόχρονη αποκάλυψη του θεατρικού ρόλου που ενσαρκώνει. Η δύναμη της αναδιπλάσιαστικής θεατρικότητας που μπορεί να εκθέτει μια θεατρική συμπεριφορά μόνο για να τη μεταφέρει σε ένα άλλο επίπεδο θεατρικής δράσης. Η είσοδος και η έξοδος από το ρόλο γίνεται πάντα με θεατρικό τρόπο υποδεικνύοντας την ίδια τη θεατρική φύση της καρναβαλικής γιορτής.

Τα όρια της σκηνής: Η θεατρικότητα της αναμέτρησης

Όμως τούτη η αναδιπλάσιασμένη θεατρικότητα μπορεί να μεταφερθεί και στην ίδια τη θεατρική σύμβαση που υποστηρίζει την καρναβαλιστική συμπεριφορά. Το μέσα και έξω από το ρόλο στο πλαίσιο του καρναβαλιού μπορεί σε ένα άλλο επίπεδο να μετατραπεί σε ένα μέσα και έξω από το καρναβάλι σαν ένα οριοθετημένο πεδίο αντιστροφών. Τούτο οι κύριοι το αναγνωρίζουν. Και όταν ο στόχος τους να περιορίσουν το καρναβάλι σε μια απελευθερωτική της κοινωνικής πίεσης βαλβίδα ασφαλείας αποτυγχάνει, όταν βλέπουν το καρναβάλι να ξεχειλίζει σε δράσεις έξω από το πλαίσιο ενός θεάτρου συμβολικής αντιστροφής των σχέσεων δύναμης, τότε επεμβαίνουν δυναμικά για να το ελέγξουν²⁶.

Εύγλωττο παράδειγμα ένα σύγχρονο καρναβάλι που διατηρεί ουσιαστικά κοινά χαρακτηριστικά με το καρναβάλι που περιγράφει ο Μπαχτίν, ιδιαίτερα στην ένταση της συμβολικής αντιστροφής ρόλων: πρόκειται για το καρναβάλι που γιορτάζουν κάθε χρόνο στο Notting Hill του Λονδίνου οι καταγόμενοι από την Καραϊβική και ιδιαίτερα από το Τρινιτάντ²⁷. Η ιστορία του περιέχει ήδη ενδείξεις για την κομβική του σημασία στη μεσολάβηση των σχέσεων δύναμης ανάμεσα σε διαφορετικές, ταξικά και φυλετικά, ομάδες. Αρχικά το καρναβάλι γιορταζόταν από τη γαλλοθρεμμένη λευκή ελίτ της αποικίας του Τρινιτάντ,

για να το προσεταιριστούν στη συνέχεια οι μαύροι, μετά την απελευθέρωση των σκλάβων, μετατρέποντάς το σε γιορτή που θύμιζε κάθε χρονιά τούτη τη χειραφέτησή τους. Σε μια κοινωνία με περίπλοκες αντιθέσεις, πολιτισμικές και οικονομικές, το καρναβάλι μεσολάβουσε και διαθλούσε διαφορές και εχθρότητες. Ο διοικητής της αποικίας στα μέσα του περασμένου αιώνα απαγορεύει τις μάσκες με το πρόσχημα ότι ενθαρρύνουν την έκλυση των ηθών. Λίγα χρόνια μετά, ταραχές σηματοδοτούνται από έντονες συγκρούσεις των μασκαρεμένων με την αστυνομία, για ν' ακολουθήσει το 1895 η αυστηρή απαγόρευση στους άντρες να μεταμφιέζονται σε γυναίκες²⁸. Οι συμβολικές αντιστροφές του καρναβαλιού είναι φανερό ότι ξεχειλίζουν από τη θεατρικότητα μιας γιορταστικής μεταμφίεσης και εκβάλλουν κατευθείαν στην αρένα των φυλετικών και ταξικών αναμετρήσεων. Όταν το καρναβάλι μεταναστεύει στη βρετανική πρωτεύουσα, από άκακο φεστιβάλ στην αρχή μετατρέπεται στη συνέχεια σε κινητήρια δύναμη της κοινότητας στις διεκδικήσεις της για στέγη, στους αγώνες της ενάντια στις αστικές αναπλάσεις που έθιγαν τον ιστό της συνοικίας κ.λπ. Για να φτάσουμε στο 1976 που σε μια μεγάλη «καρναβαλική ταραχή» ξεχείλισε το ογκούμενο μίσος των μαύρων ενάντια στην αστυνομία και το διάχυτο ρατσισμό του σύγχρονου βρετανικού κράτους. Ακολούθησαν προσπάθειες του κράτους να ελέγξει χωρικά το καρναβάλι. Μια από αυτές επιχείρησε να περιορίσει το γιορτασμό σε ένα μεγάλο στάδιο χωρίς επιτυχία. Η αστυνομία σταθερά επεδίωκε να ελέγχει το χώρο της συνοικίας, χωρίζοντάς τη σε τομείς και παρακολουθώντας την κίνηση ανάμεσά τους. Όμως το καρναβάλι επιβάλλει την πλήρη κατοχή του δημόσιου χώρου, μεταναστεύει σε κάθε γωνιά του, κυριεύει δρόμους και πλατείες. Μια διαρκής κίνηση φέρνει σε δυσχέρεια τις αρχές. Γιατί τελικά σε τούτη τη μεταναστεύουσα τοπικότητά του, το καρναβάλι εκκρίνει το δικό του χώρο, χώρο συμβολικών αναμετρήσεων αλλά και χειραφετητικής ισοτιμίας, δημόσιο χώρο μιας «δεύτερης ζωής», όπως την ονομάζει ο Μπαχτίν.

Στη διελκυστίνδα της αναμέτρησης κυρίαρχων και κυριαρχούμενων, η καρναβαλική θεατρικότητα μπορεί να πυροδοτήσει την καταστροφή των πραγματικών σχέσεων ισορροπίας, να επέμβει στις σχέσεις δύναμης. Για τούτο, η αναδιπλασιασμένη θεατρικότητα των πληβίων, που μπορεί να παρωδεί και να απονομιμοποιεί την εκάστοτε εξουσία, επιδιώκεται να παροχετευτεί σε μια θεατρικότητα ταυτιστική, μια θεατρικότητα που σκηνοθετούν οι κυρίαρχοι και εκτελούν οι υπήκοοι. Γιατί, αν η αποστασιοποιητική λειτουργία μιας θεατρικότητας δεύτερου βαθμού ενέχει μοιραία ένα στοιχείο υπονόμευσης της συνοχής των ρόλων και επομένως της πειθούς τους, η ταυτιστική εμπλοκή σε ρόλους κλειστούς λειτουργεί ευνοώντας την τάξη της συμπεριφοράς. Και μια τάξη επί σκηνής είναι τελικά μια σκηνική υποστήριξη της τάξης. Το καρναβάλι έτσι μεταλλάσσεται σε οργανωμένη γιορτή που ενθαρρύνει την εμπλοκή σε ρόλους που ευνοούν την παραγνώριση των σχέσεων εξουσίας. Οι κυριαρχούμενοι έτσι μετέχουν στο θέατρο των κυρίων, ακόμα και σαν πρωταγωνιστές, μόνο για να παίξουν τους ρόλους της υποταγής τους.

Πολύ χαρακτηριστική είναι από τούτη την άποψη η ταχύτατη αλλοίωση του χαρακτήρα της γιορτής του πλήθους στα πρώτα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης και η μετατροπή της από παρωδιακή γιορταστική καρναβαλική δράση σε συντεταγμένη και σκηνοθετημένη θεατρική παρέλαση.

Τα πρώτα χρόνια ήταν πολύ συνηθισμένο να οργανώνονται αυθόρμητες διαδηλώσεις,

παρελάσεις μασκαρεμένων που γελοιοποιούσαν τους προηγούμενους κρατούντες. Με ρούχα κλεμμένα από αριστοκράτες και ιερείς, καβάλα σε γαϊδούρια και κοιβαλώντας λογής λάβαρα, οι απελευθερωμένοι Παριζιάνοι σκηνοθετούσαν το δικό τους βλάσφημο θέατρο.

Όμως μια τέτοια γιορταστική κατάληψη των δρόμων από το πλήθος, μια τέτοια εκρηκτική συλλογική δράση, περιείχε αυτό που για τις διαδοχικές επαναστατικές κυβερνήσεις φάνταζε σαν το σπέρμα μιας γενικευμένης ανομίας. Στο ανεξέλεγκτο πλήθος η γιορτή συνόρευε δυνητικά, αλλά τελικά και πραγματικά, με την οργισμένη επίθεση σε αντιπάλους, το αυθόρμητο πλιάτσικο και το συμβολικό ή πραγματικό λιντσάρισμα. Υμνώντας την τάξη που είναι απαραίτητο να επανεγκατασταθεί μετά από μια περίοδο αποδιοργάνωσης, ένας πρώην ορκισμένος μοναρχικός, που μετατράπηκε σε δυναμικό υποστηρικτή και δημόσιο πρόσωπο του νέου καθεστώτος, μιλούσε για τη δυνατότητα μια δημόσια τελετουργία να προσφέρει στον πολίτη «το παράδειγμα της τάξης, την ευτυχία της τάξης, τη μεγαλοπρέπεια της τάξης»²⁹. Έτσι, ήδη το 1792, έχουμε δύο μεγάλες λαϊκές γιορτές που έχουν σκηνοθετήσει διάσημοι καλλιτέχνες επιχειρώντας να αναδείξουν μια τελετουργία αντάξια της νέας τάξης. Ο γνωστός ζωγράφος Νταβίντ οργάνωσε στο Παρίσι τη μια από αυτές τις γιορτές, τη γιορτή του Chateauneux, σε ανάμνηση των Ελβετών που εξεγέρθηκαν στο κάτεργο το 1790³⁰. Σαν σε μια θρησκευτική πομπή, ο επαναστάτης καλλιτέχνης σημάδεψε τη διαδρομή του πλήθους καθώς θα περνούσε από περιοχές με ιδιαίτερο συμβολικό βάρος για την επαναστατική μνήμη: Η Βασίλη, το Hotel de Ville και η Place de la Revolution. Ο σκηνοθέτης έδεσε τα μάτια του αγάλματος του Λουδοβίκου του 15ου που δέσποζε στην πλατεία αυτή και του φόρεσε έναν κόκκινο φρυγικό σκούφο. Συμβολική μεταμφίεση είχαν και οι επιτηρητές της τάξης στη γιορτή: Αντί για τα ραβδιά που χρησιμοποιούσαν στις ταραχές, κρατούσαν μάτσα με στάχια σταριού (αντιστροφή του συμβολισμού των εξεγέρσεων της πείνας). Στο τέλος της πομπής, στο Champ de Mars, ο κόσμος ενθαρρύνθηκε να στήσει χορό γύρω από το Βωμό της Πατρίδας.

Η τελετή δεν είχε μεγάλη επιτυχία. Οι συμμετέχοντες, καλούμενοι να υποδυθούν το ρόλο του πολίτη που γιορτάζει, δεν μπόρεσαν να ταυτιστούν με τα δρώμενα και δε βρήκαν θέση σ' αυτά παρά μόνο μετέχοντας παθητικά, εντυπωσιασμένοι προφανώς από τη σκηνική πειθαρχία. Το γιορταστικό μέρος δε φαίνεται να κατάφερε να μεταφέρει εξημερωμένο το κλίμα της λαϊκής γιορτής στους δρόμους. Έτσι η πομπή διαλύθηκε στο τέλος της σε μια γενική αμηχανία. Ανεξάρτητα όμως από την επιτυχία της, τούτη η προσπάθεια είχε όλα τα χαρακτηριστικά της μετατροπής του αντιθέατρου των εξεγεγμένων σε μια παράσταση ελεγχόμενη από τους νέους κυρίους, εκείνους που επιδίωκαν με τη συμβολική δύναμη της κυρίαρχης θεατρικότητας να ερμηνεύσουν ρόλους καθοδηγούμενους και εγγενώς παραγνωρισμένους από το πλήθος. Την οργή και την άτακτη δράση της μεταμφιεστικής γλέυης έπρεπε να αντικαταστήσει η νηφάλια υπόδυση ρόλων υπαγορευμένων από το σκηνικό μιας νέας δημόσιας τελετουργίας³¹.

Ακριβώς γιατί η θεατρικότητα προσφέρει εικόνες εαυτού οικοδομημένες πάνω σε ήδη υπάρχουσες ταυτότητες, μπορεί να μεταμφιέζει, να παριστάνει ή να αποκαλύπτει, παρωδώντας τες, σχέσεις δύναμης. Με θεατρικό τρόπο ενδέχεται οι ισχυροί να εκφράζουν την εξουσία τους και οι αδύναμοι να την αμφισβητούν. Με θεατρικό τρόπο συγκρούσεις κοινωνικές παίρνουν κάποτε συμβολικό χαρακτήρα, καθώς μετατρέπονται σε αναμετρήσεις

συμβολικής βίας, οι οποίες όμως έχουν συχνά χειροπιαστά υλικά αποτελέσματα, επηρεάζοντας συσχετισμούς και ισορροπίες.

Οι διαιρέσεις που διατρέχουν την κοινωνία, δεν εκφράζονται πάντα με ανοιχτές συγκρούσεις ούτε οδηγούν σε βίαιες αναμετρήσεις. Αν όμως θέλουμε να διακρίνουμε πίσω από την απατηλή όψη μιας πειθαρχημένης κοινωνίας, συμπεριφορές ατομικές ή ομαδικές που τούτη την όψη διαψεύδουν και απειλούν, πρέπει να αναζητήσουμε αναμετρήσεις διαθλασμένες, οι οποίες σαν αθέατες μικρές ρωγμές διατρέχουν το κοινωνικό οικοδόμημα. Η θεατρικότητα της καθημερινής ή της έκτακτης συμπεριφοράς συχνά τέτοιες αναμετρήσεις μεσολαβεί. Και εκεί που κανείς δεν το φαντάζεται, στη διάρκεια της σχολής ή της γιορτής, στις μνημειώδεις επετείους ή στις καθημερινές τακτικές μιας ευρηματικής επιβίωσης, χειρονομούνται εντάσεις, παριστάνονται ταυτότητες ανύπαρκτες ή απατηλές, μ' άλλα λόγια, «παίζεται» η ίδια η κοινωνική ισορροπία και η κοινωνική νομιμότητα σε ένα θέατρο που απειλεί να ξεχειλίσει προς φαινομενικά απρόβλεπτες πτυχές της κοινωνικής ζωής³².

Σε τούτη την αθέατη ή παραγνωρισμένη θεατρική αναμέτρηση οι κύριοι θέλουν να παραμένουν αδιαμφισβήτητοι σκηνοθέτες. Στο δικό τους θέατρο οι ρόλοι είναι παγιωμένοι και οι παραστάσεις που τους αναδεικνύουν αυστηρά προγραμματισμένες. Ακριβώς γιατί επιδιώκουν να σκηνοθετήσουν μια εικόνα του κόσμου που νομιμοποιεί την εξουσία τους, μέσα από την παραγνώριση της θεμελιώσής της, οι κύριοι οφείλουν να παρουσιάσουν ένα σύμπαν κλειστό, όπου ο καθένας έχει τη θέση του και φέρεται όπως μια τέτοια θέση απαιτεί. Οι ρόλοι που επιφυλάσσονται για τους κυριαρχούμενους, οι οποίοι κάποτε βρίσκονται και στο κέντρο μιας παράστασης που τους εγκλείει αποσπώντας τη συγκατάθεσή τους, είναι ρόλοι προσδιορισμένοι. Αν ίχνη ορίζουν το περίγραμμά τους, τούτα τα ίχνη είναι κάτι περισσότερο από οδοδείκτες σε μια διαδρομή. Επειδή ηθοποιοί και κοινό πρέπει να ταυτιστούν με τους ρόλους, παρεκκλίσεις δεν επιτρέπονται και οι ερμηνείες εγκλείονται σε όρια απαραβίαστα.

Σε τούτο το θέατρο της ταύτισης, η εγγενής αναδιπλασιαστική δύναμη της θεατρικότητας οφείλει να ανακοπεί. Δεν υπάρχει έξω από το ρόλο, γιατί η απόσταση από το ρόλο εμφανίζεται στο κυρίαρχο θέατρο σαν μια αποτυχημένη συμμετοχή. Ο ρόλος πρέπει να παρασύρει γιατί πρέπει να λειτουργεί μεταμφιέζοντας αποτελεσματικά την κυριαρχία σε νόμιμη υπεροχή.

Οι πληβείοι, από την άλλη μεριά, στο δικό τους «αντιθέατρο», κατεργάζονται περισσότερο από οτιδήποτε άλλο τους όρους της συμβολικής τους απόδρασης από το θέατρο των κυρίων. Όχι γιατί το δικό τους αντιθέατρο μπορεί να συνιστά μόνιμα ένα πεδίο ανάπτυξης αξιών αντίθετων προς τις κυρίαρχες. Η έννοια της κυριαρχίας δηλώνει με σαφήνεια πως κάποιος δεν είναι σε θέση να ορίσουν τη ζωή και τον κόσμο των ιεραρχησέων τους αυτόνομα, αλλά πάντα υπό τους όρους που κάποιος άλλοι επιβάλλουν. Μόνο περίοδοι ανοικτής ρήξης σημαδεύουν, έστω πρόσκαιρες, αναδύσεις ενός ολοκληρωμένου πλαισίου διαφορετικών αξιών και δράσεων. Όμως η έννοια του αντιθέατρου δηλώνει επαρκώς τη συχνά αφανή δράση μιας θεατρικότητας διαφορετικής από εκείνη που επιστρατεύουν οι κυρίαρχοι. Μιας θεατρικότητας που πολλαπλασιάζοντας την εγγενή αναδιπλασιαστική δύναμη του θεατρικού, τη φτάνει κάποτε στα όριά της, διαρρηγνύοντας τα σύνορα που καθορίζουν τη σχέση της θεατρικότητας με την υπόλοιπη ζωή. Τέτοια είναι η περίπτωση του καρναβαλιού που γίνεται εξέγερση ή της παρωδιακής παντομίμας που εκβάλλει σε μαχητική διαδήλωση.

Η δύναμη της αναδιπλαιομένης θεατρικότητας έγκειται στις δυνατότητες που παρέχει στους πληθείους να ανεβάζουν βλάσφημες ανα-παραστάσεις της κοινωνίας, όπου οι ίδιοι δεν ενσαρκώνουν ρόλους αλλά τους «δείχνουν» με την μπρεχτική έννοια της λέξης³³, αρνούμενοι να προσχωρήσουν στις ταυτότητες που τέτοιοι ρόλοι υποδεικνύουν. Αυτό τους επιτρέπει να παριστάνουν τους ισχυρούς για να τους χλευάσουν ή να επιβάλλουν με τη συμβολική βία της διατόμπευσης το δικό τους εθιμικό δίκαιο.

Μπαίνοντας και βγαίνοντας στους ρόλους, επιδεικνύοντας θεατρικά την απόσταση τους από το ρόλο, είναι σε θέση οι πληθείοι να απειλήσουν καίρια, συχνά χωρίς να έχουν επίγνωση της εμβέλειας μιας τέτοιας χειρονομίας, την ίδια τη νομιμοποιητική υπόσταση του θεατρικού. Δείχνοντας τους ρόλους, δείχνει κανείς πως κάθε πλαίσιο συμπεριφοράς συνιστά μια σύμβαση. Αντιστρέφοντας τους ρόλους, εξαναγκάζει τις συμβάσεις να επιδεικνύουν τις θεωρούμενες σαν αυτονόητες θεμελιώσεις τους. Υπερφορτίζοντας τους ρόλους με ενδείξεις ταυτιστικής πειθούς, πετυχαίνει οι ρόλοι να διαρραγούν κάτω από το βάρος μιας υπερβολικής επιβεβαίωσής τους. Η υπερβολή στη μεταμφίεση γίνεται έτσι μια επίδειξη του ίδιου του κατασκευασμένου και ταυτόχρονα κατασκευάζοντος χαρακτήρα της. Και, τελικά, η ακραία αμφισβήτηση των ρόλων, η πίστη πως οι αντιστροφές δεν οδηγούν παρά σε πιο επιθυμητές κοινωνικές συμβάσεις, μπορεί να εκτροχιάσει τη θεατρικότητα έξω από το θεατρικό, παρότι αναδιπλαιομένο, πλαίσιο. Τότε η θεατρικότητα των πληθείων, ενδέχεται, να προεικονίζει ή και να υλοποιεί αποσπασματικά μιαν άλλη ζωή.

Ευχαριστίες στην Κλεώ Γκουγκουλή και τον Χρήστο Δεσμεντζόπουλο, που συνέβαλαν στη βιβλιογραφική υποστήριξη ορισμένων θέσεων του κειμένου.

Σημειώσεις

1. Πλουτάρχου, Πότερα των Ζώων Φρονιμώτερα, 978 e-f. Αναφέρεται στο J. P. Vemant - M. Detienne. *Μήτις. Η πολιτραπετή νόηση στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, Δαίδαλος, 1974, σ. 56.
2. Ενδεικτικά μπορούν να αναφερθούν οι ανθρωπολογικές μελέτες του V. Turner αλλά και του P. Bourdieu. οι ιστορικές του E. P. Thompson αλλά και των P. Vemant, M. Detienne και P. Vidal-Naquet, καθώς και οι κοινωνιολογικές του M. de Certeau.
3. E. P. Thompson, *Customs in Common*. New York, The New Press, 1993, σ. 57.
4. Ο.π., σ. 67.
5. Για τη θεατρικότητα της ηγεμονίας και του συνδηλούμενου πατερναλισμού απέναντι στους πληθείους, βλ. Thompson, ό.π., σ. 45-49. Επίσης βλ. την περιγραφή της τελετουργικής πομπής από τη φυλακή προς τον τόπο εκτέλεσης, την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης, στο R. Sennett, *Flesh and Stone*, London, Faber and Faber, 1994, σ. 290-1. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Sennett διαχωρίζει τον καρναβαλικό χαρακτήρα της πομπής από τον ψυχρό, αντιτελετουργικό, «ορθολογικό» τρόπο εκτέλεσης που εγκαινιάζει η γκυλοτίνα. (Μήπως η γκυλοτίνα εγκαινιάζει μια προοδευτική απο-θεατροποίηση της τιμωρίας, στη λογική του διαφωτισμού;).
6. Σύμφωνα με το σχήμα του Bourdieu, η συμβολική βία, αυτή η «ήπια, αόρατη μορφή βίας» (*Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, σ. 192), εμπεδώνει μια μορφή εξουσίας που «για να αναγνωριστεί κοινωνικά πρέπει η ίδια να παραγνωριστεί» (ό.π., σ. 191). Η συμβολική βία, λοιπόν, ουσιαστικά συνεργεί σε μια μεταμφίεση της εξουσίας. «Αποκαλώ παραγνώριση το γεγονός της αναγνώρισης μιας βίας η οποία ασκείται ακριβώς στο βαθμό που κανείς δεν την αντιλαμβάνεται ως τέτοια» (P. Bourdieu, Loic J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Cambridge, Polity Press, 1992, σ. 168).
7. «Ονομάζω "στρατηγική" τον υπολογισμό των σχέσεων δύναμης ο οποίος καθίσταται δυνατός όταν ένα

υποκείμενο βούλησης ή εξουσίας (ένας ιδιοκτήτης, μια επιχείρηση, μια πόλη, ένα επιστημονικό ίδρυμα) μπορεί να απομονωθεί από ένα "περιβάλλον". Μια στρατηγική παίρνει μια θέση που μπορεί να περιγραφεί σαν κύρια [priorre] και έτσι να χρησιμεύει σαν τη βάση δημιουργίας σχέσεων με ένα εξωτερικό [περιβάλλον] διακριτό (ανταγωνιστές, αντίπαλοι, "πελάτες", "στόχοι" ή "αντικείμενα" έρευνας). Η πολιτική, οικονομική και επιστημονική ορθολογικότητα έχουν συγκροτηθεί με βάση αυτό το στρατηγικό μοντέλο» (M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1988, σ. XIX).

8. Μ. Μπαχτίν, *Επος και Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Πόλις, 1995 (1941), σ. 45. Ακόμη: «Μέσα στον επικόσμο δεν υπάρχει θέση για ουδέποτε το ανολοκλήρωτο, το μη αποφασισμένο, το απροσδιόριστο. Σ' αυτόν δεν μένει καμιά διέξοδος προς το μέλλον» (ό.π., σ. 42).

9. Τα στοιχεία για το ινδικό και αυτοκρατορικό *darbar* που ακολουθούν προέρχονται από το κείμενο «City as Darbar. Theater and Power in Imperial Delhi», Hosagrahar Jyoti στη συλλογή *Forms of Dominance*, Nezar AlSayyad, Aldershot, Avebury, 1992, σ. 83-105.

10. Ο.π., σ. 86.

11. «Για τους Βρετανούς, τα *Darbar* ήταν κάτι παραπάνω από θεάματα. Ήταν προσεκτικά σχεδιασμένα και σκηνοθετημένα θέατρα για την εκφραστική αναπαράσταση και την επιβεβαίωση των κοινωνικών και πολιτικών σχέσεων» (ό.π., σ. 92).

12. E. P. Thompson, ό.π., σ. 75.

13. Η εξέγερση, που έγινε στο Newcastle - upon - Tyne το 1740, περιγράφει ο Thompson, ό.π., σ. 70.

14. Η συμβολική διατόμηση, το «ξεφώνημα», είναι ένα είδος «θεάτρου του δρόμου» (Thompson, ό.π., σ. 478), που έχει στόχο να τιμωρήσει, γελοιοποιώντας τους, τους παραβάτες των ηθικών αρχών της κοινότητας (τις πόρνες, τους κλέφτες, τους μοιχούς κ.λπ.). Οι μορφές του, παρότι αναπτύσσονται στο εσωτερικό της κοινότητας και έχουν ρυθμιστικό ρόλο στις σχέσεις που στεγάζει, μπορούν να χρησιμοποιηθούν και στη διατόμηση προσώπων της εξουσίας που ασκείται από το εξωτερικό της κοινότητας (τοπικών διοικήτων, δικαστών, ανώτερων κληρικών κ.λπ.).

15. Σύμφωνα με την κλασική μτρεχτική διατύπωση, οι αποστασιοποιητικές χειρονομίες μπορούν «να αφαιρέσουν από τα επιδεικτικά μεταβολής κοινωνικά γεγονότα τη σφραγίδα του οικείου, που τα προστατεύει σήμερα από την ετέμβασή μας» (*Μικρό όργανο για το θέατρο*, Αθήνα, Πλειάς, 1974, σ. 76). Βλ. και Σ. Σταυρίδης, «Μτρεχτική αποστασιοποίηση και ετερότητα. Οι μετέωροι τόποι των κατοικλιών», *Σύγχρονα Θέματα*, 71-72/1999, σ. 94-98.

16. Την ονομάζει «εξεγερτική παραδοσιακή κουλτούρα» (rebelious traditional culture) ο Thompson, ό.π., σ. 9.

17. Thompson, ό.π., σ. 13.

18. M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, σ. 9.

19. Ο.π., σ. 9. Βλ. επίσης M. Bakhtin, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, Αθήνα, Πόλις, 2000, σ. 197.

20. Όπως παρατηρεί και η Μ. Ιωσηφίδου, η μεταμφίση των γυναικών σε άντρες, ή το αντίστροφο, μπορεί, ανάλογα με τη χρονική και την κοινωνική συγκυρία, να «εκφράσει διαφορετικές κοινωνικές και προσωπικές επιθυμίες και απαιτήσεις» («Ο "τρανβεστισιμός" και το καρναβάλι», *Αρχαιολογία*, 41/1991, σ. 71). Η ίδια διακρίνει στη βάση μιας καρναβαλικής αντιστροφής της συμπεριφοράς των δύο φύλων την αντίφαση που διαπερνά την ανδροκική υπόδυση της γυναικείας γονιμότητας: Η χειρονομία οικειοποίησης της κοινωνικά αναγνωρισμένης αναπαραγωγικής δύναμης της γυναίκας από τους άνδρες που χορεύουν ντυμένοι γυναίκες γύρω από το γαϊτανάκι στο ελληνικό καρναβάλι οδηγεί στην κωμωδία. Ο ρόλος της γυναίκας εκτίθεται στις αντιφάσεις του: αναγνωρισμένη η δύναμη και η σπουδαιότητά της για την κοινωνία και ταυτόχρονα επιβεβλημένη η κατώτερη θέση της. Μήπως η αντιστροφή των ρόλων είναι εκείνη που πυροδοτεί, μέσα από τον παρωδιακό χαρακτήρα της μεταμφίσης, την ανάδειξη των αντιφάσεων του καθενός ρόλου; Μήπως έτσι αποκαλύπτεται στην ίδια τη λογική του δρώμενου της αντιστροφής η αποστασιοποιητική («δεικτική») δύναμη μιας αναδιπλασιασμένης θεατρικότητας; [...ίσως... οι άνδρες παρωδούν τους εαυτούς τους ως γυναίκες... Γελοιοποιούν αυτό που εύχονται να οικειοποιηθούν, γιατί είναι εκείνο που η κοινωνία ορίζει ως θηλικό και σε τελική ανάλυση μικρότερης σημασίας» (ό.π., σ. 69)].

21. M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, ό.π., σ. 24.

22. M. Bakhtin, ό.π., σ. 18.

23. Ο ανθρωπολόγος V. Turner παρατηρεί: «Η σάτιρα εκθέτει, περιγελά και προσβάλλει αυτά που θεωρεί ελαττώματα, τρέλες, πληθιότητες ή καταχρήσεις, αλλά το κριτήριο που χρησιμοποιεί για τις κρίσεις της είναι το κανονιστικό δομικό πλαίσιο των επίσημα διακηρυγμένων αξιών» (*From Ritual to Theatre*, New York, PAJ Publications, 1982, σ. 40). Διαφέρει λοιπόν από την καρναβαλική παρωδία η σάτιρα, γιατί στις αντιστροφές της επιδιώκει να βεβαιώσει τη δύναμη της τάξης και όχι, όπως η παρωδία, να αποσυναρμολογήσει χλευαστικά την τάξη (και την ιεραρχία που την εξασφαλίζει). Γι' αυτό ο Turner θεωρεί τη σάτιρα «συντηρητικό είδος». Ο Bakhtin

επισημαίνει με ανάλογο τρόπο τη διαφορά καρναβαλικού και σατιρικού γέλιου: «Ο αστός του 19ου αιώνα σεβόταν μόνο το σατιρικό γέλιο, το οποίο ήταν στην πραγματικότητα όχι γέλιο αλλά ρητορική. Γι' αυτό δεν είναι παράξενο που το παρομοιάζουν με μαστίγιο ή βούρδουλα» (*Rabelais and his World*, σ. 51).

24. Ο R. Stam χαρακτηρίζει τον «γροτέσκο ρεαλισμό», για τον οποίο μιλά ο Μπαχτίν, σαν «ένα αντι-ψευδαισθητικό στίλ το οποίο παραμένει σωματικό, σαρκικό, υλικό, [ένα στίλ] που λέει κοινωνικές αλήθειες αλλά με μια στίλιζαρισμένη, παρωδιακή και υπερβολική παρά νατουραλιστική μορφή». Μ' αυτήν την έννοια πρόκειται για ένα ρεαλισμό «οιονει - Μπαχεχτικό» (*Bakhtin and Left Cultural Critique*), στο *Postmodernism and his Discontents*, E. Ann Kaplan [ed.], London, Verso, 1988, σ. 142).

25. Περισσότερα για το θέμα του ψεύτικου βασιλιά στο καρναβάλι, βλ. Bakhtin, ό.π., σ. 197-200. Το έθιμο, που ακόμη και σήμερα επιβιώνει, της πυρπόλησης ενός γιγαντιαίου ομοιώματος του βασιλιά καρναβαλιού με τη λήξη της περιόδου του ελληνικού καρναβαλιού, είναι ίσως μια ακόμα εκδοχή της λογικής των αντιστροφών που χαρακτηρίζουν τον καρναβαλικό κόσμο.

26. Ο ανθρωπολόγος J. Goody, ανιχνεύοντας την εχθρότητα που αναπτύχθηκε απέναντι στο θέατρο σε ορισμένες περιόδους από κοινωνίες που ανήκουν σε όλα τα πολιτισμικά ή γεωγραφικά σύνολα, διακρίνει στον πυρήνα της την εγγενή γνωστική αντιφατικότητα που φέρουν οι διάφορες μορφές αναπαράστασης. Δεν είναι τυχαίο ότι ο ένας από τους τέσσερις παράγοντες, κατά Goody, που προσδιορίζουν την αμφισβήτηση της θεατρικής υπόδοσης και διαμορφώνουν πρόσφορο έδαφος για ποικίλες διώξεις και απαγορεύσεις των θεατρικών δρώμενων, είναι ακριβώς η εγγενής προοπτική του θεάτρου να υπερβαίνει τα όριά του. Η παρωδία, η γελοιοποίηση των αρχών (στη Γιορτή των Τρελών αλλά και στις παραστάσεις έργων του Σαίξπηρ) μπορεί να ξεχειλίσει σε μια υπονόμευση του κύρους κυρίαρχων ομάδων, την αταξίωσή τους, την αμφισβήτηση του ρόλου τους στην «πραγματική ζωή». Βλ. J. Goody, *Representations and Contradictions. Ambivalence Towards Images, Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*, London Blackwell, 1977, σ. 136, και σύνψη της θέσης, σ. 148.

27. Για την περιγραφή της ιστορίας του συγκεκριμένου σύγχρονου καρναβαλιού χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία από το κείμενο του P. Jackson, «Street Life: The Politics of Carnival» από τη συλλογή, *Exploring Human Geography: a Reader*, S. Daniels - R. Lee (eds.), New York, J. Wiley and Sons, 1996, σ. 298-315.

28. Η ακραία προτεσταντική ένσταση εναντίον κάθε μορφής υπόδοσης είχε στο κέντρο της την ιδέα πως «η μίμηση διαφθείρει». Στην «αντιθεατρική προκατάληψη» των προτεσταντών ιδιαίτερο ρόλο έπαιζε και «η ιδέα ότι οι άνδρες μπορεί να διαφθαρούν, να εκηλυνθούν, αν ντύνονται σαν γυναίκες» (J. Goody, ό.π., σ. 117). Η απαγόρευση οι άνδρες να ντύνονται σαν γυναίκες είναι τόσο παλιά για τη χριστιανική πίστη όσο το «Δευτερονόμιον», όπου διατυπώνεται ρητά, όπως παρατηρεί ο ίδιος συγγραφέας (ό.π., σ. 114).

29. Η διατύπωση ανήκει στο συντηρητικό υπάλληλο του γαλλικού κράτους Jean - Francois Sobry (1743-1820). Την παραθέτει ο A. Vidler, «The Scenes of the Street: Transformations in Ideal and Reality, 1750-1871», στο *On Streets*, S. Anderson (ed.), M.I.T. Press, 1986, σ. 42.

30. Η περιγραφή της γιορτής προέρχεται από τον R. Sennett, ό.π., σ. 305-307. Αναλυτικά τις γιορτές της Γαλλικής Επανάστασης παρουσιάζει η M. Ozouf στο έργο της *La fete revolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976.

31. «Πρέπει όμως να ξέχουμε ότι οι γιορτές, στο σύνολό τους, προσπαθούν να ξαναζητήσουν για δικό τους λογαριασμό μια ιστορία αναπροσαρμοσμένη και φτιαγμένη στα μέτρα τους, μια ιστορία συμπτυγμένη» (M. Ozouf, «Η γιορτή τον καιρό της Γαλλικής Επανάστασης», στο *Το έργο της ιστορίας*, Ζ. Λε Γκοφ - Πιερ Νορά [επ.], Αθήνα, Ράπτης, τόμ. III, 1988, σ. 266).

32. Ο R. Da Matta, αναλύοντας δύο σύγχρονες εθνικές γιορτές της Βραζιλίας, επιδιώκει να διατυπώσει τους όρους μιας γενικής θεωρίας για τη φύση του τελετουργικού. Ισχυρίζεται πως: «Η ατμόσφαιρα της τελετουργίας δε δημιουργείται μέσω ουσιαστικών μεταμορφώσεων του κόσμου των κοινωνικών σχέσεων αλλά με τη διαχείριση των στοιχείων και των αλληλεξαρτήσεων αυτού του κόσμου» («Constraint and License: A Preliminary Study of two Brazilian National Rituals», στο *Secular Ritual*, S. Moore - B. Myerhoff (eds.), Assen/Amsterdam, Van Gorkum, 1977, σ. 263). Έτσι οι γιορτές της Ημέρας της Ανεξαρτησίας και του Καρναβαλιού διαχειρίζονται στοιχεία καθημερινά τα οποία η πρώτη κατεργάζεται ενισχύοντας εμφαντικά τις σχέσεις ιεραρχίας, η δε δεύτερη αντιστρέφοντάς τις. Χωρίς να αρκείται στην απλή αντιδιαστολή του διατεταγμένου κόσμου μιας επίσημης παρέλασης με την εικονοκλαστική αναρχία της καρναβαλικής πομπής, ο Da Matta αναζητά στη δομή και των δύο γιορτών και στοιχεία επιβεβαίωσης της κοινωνικής συγκρότησης και τους όρους γέννησης μιας προσωρινής κοινότητας μέθεξης (communitas κατά Turner) που υπερβαίνει τη συγκρότηση αυτή. Οι παρατηρήσεις του Da Matta ενισχύουν την οπτική που αντιμετωπίζει τη θεατρικότητα σαν μια συμπεριφορά στα όρια της επιβεβαίωσης και υπέρβασης των κοινωνικών ρόλων, μια συμπεριφορά που μπορεί να νομιμοποιεί αλλά και να απειλεί τη νομιμότητα. Η θεατρική των κυριών είναι παρούσα στη γιορτή της Ανεξαρτησίας ενώ η πληθειακή θεατρικότητα στο καρναβάλι. Η ίδια

όμως η συσχέτιση και των δύο γιορτών με την καθημερινή ζωή αποδεικνύει ότι η θεατρικότητα κατεργάζεται το ίδιο υλικό που χαρακτηρίζει και τη ζωή αυτή: τις κοινωνικές σχέσεις. Μπορεί να τις κρύβει, να τις παρουσιάζει ή να τις διαθλά, όμως η θεατρικότητα είναι φτιαγμένη από την ίδια ύλη μ' αυτές. Μ' άλλα λόγια, κατ' αντιστοιχία με το σχήμα του Da Maŋa, δεν είναι η θεατρικότητα μια χωριστή συμπεριφορά που τη διακρίνουμε από την πρώτη ύλη, την «αλήθεια» του κοινωνικού κόσμου, αλλά αποτελεί έναν από τους πολλούς τρόπους που ο κοινωνικός κόσμος συγκροτείται, δηλαδή η κοινωνική ζωή νοηματοδοτείται.

33. Ο ηθοποιός, λέει ο Μπρεχτ, δεν πρέπει να προσπαθήσει να μιμηθεί τους άλλους ανθρώπους των οποίων το χαρακτήρα οφείλει να υποδυθεί επί σκηνής. Πρέπει να τους παρατηρήσει για να είναι σε θέση να τους δείξει. Έτσι πρέπει να «...κοιτάζει τους ανθρώπους σαν να του επιδείχνανε αυτό που κάνουν, κοντολογίς, σαν να του συνιστούσαν να συλλογιστεί αυτό που κάνουν» (Μπρεχτ, ό.π., σ. 88). Δείχνοντας λοιπόν ο ηθοποιός το ρόλο, τον καθιστά αντικείμενο κριτικής, ανακόπτοντας την ταύτιση. Δείχνοντας οι πληβείοι τους ρόλους που ενσαρκώνουν, τους αποσυναρμολογούν, αποδεικνύουν το συμβατικό τους χαρακτήρα και έτσι αφαιρούν την κοινωνική τους νομιμοποίηση. Η παρωδιακή θεατρικότητα είναι αντιαντιστατική, αποστασιοποιητική. Δείχνει, δεν αναπαριστά, επομένως έμμεσα ή άμεσα κρίνει, συγκρίνει και έτσι αποκαθλώνει.

