

ΤΑ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΚΩΔΙΚΑ

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

This study analyses the different semiotic systems of the theatre code, following the basic categories of Kowzan and Fischer-Lichte with some modifications. Acoustical and optical sign systems are examined systematically, as well as those of the actor and the scenic space, in their relationship with the corresponding sign systems of the surrounding culture and society, and their specific theatrical use is pointed out. The whole of these sign systems with their possible combinations and meanings forms a systematic frame of theory, in which all known historical theatre codes are moving.

Ο θεατρικός κώδικας είναι ένα πολύπλοκο και ρευστό σύστημα σημείων, που δεν παράγει ένα υλικό αντικείμενο (όπως το κάνουν άλλες τέχνες) και δεν μπορεί να διαχωριστεί από τη διαδικασία της παραγωγής του. Αν αφαιρέσουμε όλα τα συστατικά στοιχεία της συμβατικής παράστασης, παραμένουν ο ηθοποιός κι ο θεατής ως απόλυτος πυρήνας του θεάτρου¹, που επικοινωνούν μέσω ενός ρόλου. Ο ελάχιστος ορισμός του θεάτρου, κατά τον Bentley², είναι ότι ο A (actor) ενσαρκώνει το ρόλο X, ενώ ο θεατής S (spectator) τον παρακολουθεί. Γι' αυτό το σκοπό ο A παίρνει μίαν ορισμένη εξωτερική μορφή (ενδυμασία, μακιγιάζ κτλ.), συμπεριφέρεται με ορισμένο τρόπο (υποκριτική) και κινείται σ' έναν ορισμένο χώρο (σκηνή). Το θέατρο χρησιμοποιεί, δίπλα στα δικά του ειδικά σημεία (π.χ. την προσωπίδα, τον κόθορνο κτλ.), έτοιμα και ενυπάρχοντα σημεία του πολιτισμού, στον οποίο ανήκει, αλλά με διαφορετική, δηλαδή θεατρική λειτουργικότητα. Παράγει σημεία ήδη υπαρκτών σημείων και αναδημιουργεί έτσι ένα μέρος του όλου πολιτισμικού συστήματος επί σκηνής.

Τα σημεία του θεάτρου καταδηλώνουν σημεία ορισμένων πολιτισμικών συστημάτων. Μία σημειωτική του θεάτρου, που αναφέρεται σε τέτοια, με διαφορετική προέλευση σημεία, πρέπει επομένως να βασίζεται σε μια σημειωτική των διάφορων αυτών πολιτισμικών συστημάτων (π.χ. χειρονομία, ενδυμασία, μουσική κτλ.). Η εγγενής δυσκολία της θεατρικής σημειολογίας είναι ακριβώς αυτή: ότι απαρτίζεται

¹ M. Dietrich, *Der Schauspieler und das Publikum. Maske und Kothurn* 10 (1964), σσ. 41 εξ.

² E. Bentley, *The Life of Drama*. London 1965.

από σημεία που σημαίνουν σημεία πολλών διαφορετικών πολιτισμικών τομέων με διαφορετική ιδιότητα και λειτουργία. Ποιά είναι όμως τα σημεία του θεάτρου;

Ο Kowzan, στη θεμελιακή εργασία του για τα σημεία του θεάτρου³, απαριθμεί τα εξής: λόγος, προσωδία, μιμική, χειρονομία, κίνηση του ηθοποιού στο χώρο, χαρακτηρισμός, κόμμωση, ενδυμασία, σκηνικό αντικείμενο (requisite), σκηνικό, φωτισμός, μουσική, ακουστικά εφέ. Η Fischer-Lichte, στην πρόσφατη συστηματική εργασία της⁴, προσθέτει το θεατρικό χώρο, που δίνει απαραίτητα σημειωτικά στοιχεία, αν δεν θέλει κανείς να ξεκινήσει από έναν ορισμένο δεδομένο τύπο θεάτρου. Εφαρμόζοντας διαφορεικά κριτήρια, όπως οπτικά ή ακουστικά σημεία, πρόσκαιρα ή σταθερά, σημεία αναφορικά με τον ηθοποιό ή σημεία αναφορικά με το χώρο, καταλήγουμε στο εξής σχήμα:

	α-ακουστικά ο-οπτικά	π-πρόσκαιρα σ-σταθερά	η-του ηθοποιού χ-του χώρου
1) γλωσσικά σημεία	α	π	η
2) παραγλωσσικά	α	π	η
3) ακουστικά εφέ	α	π	η+χ
4) μουσική	α	π	η+χ
5) μιμικά σημεία	ο	π	η
6) σημεία χειρονομιών	ο	π	η
7) «γειτνιαστικά»	ο	π	η
8) μασκάρωμα	ο	σ	η
9) κόμμωση	ο	σ	η
10) ενδυμασία	ο	σ	η
11) διαμόρφωση του χώρου	ο	σ	χ
12) σκηνικό	ο	σ	χ
13) σκηνικά αντικείμενα	ο	σ	χ
14) φωτισμός	ο	σ	χ

Η κατηγορία «διαμόρφωση του χώρου» αναφέρεται στο θεατρικό χώρο, ενώ το σκηνικό χώρο καλύπτουν το σκηνικό, τα σκηνικά αντικείμενα κι ο φωτισμός.

Ξεκινώντας από τον ελάχιστο ορισμό του θεάτρου, ότι ο Α ενσαρκώνει ένα ρόλο Χ μπροστά στον S, φτάνουμε σε όλα τα δυνατά θεατρικά σημεία: 1) ο Α εμφανίζεται σε ορισμένη μορφή, 2) συμπεριφέρεται με ορισμένο τρόπο, και 3) σε ορισμένο χώρο. Το πρώτο αφορά τις σημειωτικές κατηγορίες 8-10. (ως «μασκάρωμα» εννοείται όχι μόνο η εμφάνιση του προσώπου, αλλά όλου του ανθρώπου), το δεύτερο αφορά τα κινησιακά σημεία 5-7 (σημεία χειρονομιών αναφέρονται όχι μόνο σε εκφραστικές κινήσεις των χεριών, αλλά και όλου του σώματος: «γειτνιαστικά» ή «προσεγγιστικά» σημεία, proxemics, αναφέρονται στις κινήσεις του σώματος μέ-

³ T. Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*. Warszawa 1970, σσ. 133-183.

⁴ E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*. Band 1. *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1983, σσ. 21 εξ.

σα στο χώρο)⁵ και τα ακουστικά σημεία 1-4 (η μουσική και τα ακουστικά εφέ δεν παράγονται όμως αναγκαστικά από τον ηθοποιό), το τρίτο αφορά το θεατρικό κτίριο και τη σκηνή, τα σημεία 11-14. Όλα τα σημεία που παράγονται από τον ηθοποιό, αναφέρονται σε σημεία πολιτισμικών συστημάτων (εκτός από την κατηγορία 8 που δηλώνει και μια φυσική εμφάνιση), ενώ τα σκηνικά σημεία μπορούν να μεταδίδουν κι ένα φυσικό περιβάλλον.

Η ανάλυση των θεατρικών σημειωτικών συστημάτων και η θεωρητική προσέγγιση στους συνδυασμούς τους, δηλαδή στο θεατρικό κώδικα, είναι εφικτή μόνο τότε, όταν εξεταστεί η λειτουργικότητα των σημείων αυτών στα πολιτισμικά συστήματα που ανήκουν. Μια τέτοια αναζήτηση ξεφεύγει κάπως από τα όρια της καθαυτού θεατρολογίας: επειδή κάτι τέτοιο κατορθώνεται μόνο σε συνδυασμό με άλλους επιστημονικούς κλάδους, η θεωρητική τοποθέτηση της σημειολογίας ως διακλαδικής μεθοδολογίας («υπερεπιστήμης») αποβαίνει γόνιμη για τον προβληματισμό αυτό.

Οι δεκατέσσερις κατηγορίες σκηνικών σημείων κατατάσσονται (κάπως διαφορετικά από την Fischer-Lichte)⁶ σε τρεις ομάδες: 1) οι πράξεις του ηθοποιού ως σημεία, με υποκατηγορίες τα ακουστικά σημεία (1-4) και τα κινησιακά (5-7), 2) τα σημεία της εμφάνισης του ηθοποιού (8-10), και 3) τα σημεία του χώρου (11-14).

1. Οι πράξεις του ηθοποιού ως σημεία

1.1. Ακουστικά σημεία

Σ' αυτή την κατηγορία συνοψίζουμε και τη μουσική και τα ακουστικά εφέ, εφόσον παράγονται ή κατανοούνται από τον ηθοποιό (τραγουδιστής, οργανοπαίχτης κτλ.). Για λόγους απλοποίησης κατατάσσουμε και εδώ την μουσική ορχήστρα και τα τεχνικά εφέ (κεραυνό, τρένο κτλ.) που δεν μπορούν να εκληφθούν ως παράγωγα της υποκριτικής.

1.1.1. Γλωσσικά σημεία

Η γλώσσα είναι το πιο συνηθισμένο και το πιο εξελιγμένο σύστημα επικοινωνίας των ανθρώπων. Η θεωρία της γλώσσας προσπαθεί, από την αρχαιότητα (ποιητική, ρητορική) να εντοπίσει τους κανόνες, κατά τους οποίους η γλώσσα παράγει τις σημασίες της. Και η σημειωτική εξελίχθηκε στο πλαίσιο της γλωσσολογίας: η μεθοδολογία της είναι επηρεασμένη σε μεγάλο βαθμό από τη δομή της γλώσσας (αυτό φαίνεται άλλωστε και στην ορολογία). Σ' αυτό έγκειται και μια από τις δυσκολίες της εφαρμογής της σημειωτικής σε άλλα συστήματα επικοινωνίας.

⁵ Ο όρος «γειτνιαστικό» σημείο για το proxemic sign είναι ετυμολογικά πιο σωστός (βλ. Μ. Σετάτος, Σημειωτική και γλωσσολογία. *Διαβάζω* 71, 1983, σσ. 26-29, ιδίως σ. 27): ο όρος «προσεγγιστικό» σημείο ίσως πλησιάζει περισσότερο την ουσία (Γ. Βέλτσος, *Διαβάζω* 71, 1983, σ. 36).

⁶ Η σύμπτυξη των κατηγοριών 1 και 2, μαζί με 3 και 4 σε μια ομάδα κρίθηκε αναγκαία για την απλοποίηση της παρουσίασης του συστήματος των θεατρικών σημείων στο δοκίμιο αυτό.

νίας, π.χ. στο θέατρο (βλ. π.χ. την επίμονη αναζήτηση της ελάχιστης μονάδας του θεατρικού κώδικα).

Η σημείωση, το ότι δηλαδή ένα σημαίνει δηλώνει ένα σημαινόμενο (κατά τον ορισμό του Saussure), είναι, στην περίπτωση της γλώσσας, συμβατική, κοινωνικά καθιερωμένη και αρκετά σταθερή. Αυτό κάνει τη γλώσσα, που με το υλικό της (φωνήματα, λέξεις, γραμματικούς κανόνες) μπορεί να δημιουργεί άπειρους συνδυασμούς (συντάγματα) και να παράγει απεριόριστες σημασίες, το πιο εύχρηστο και περίπλοκο σύστημα επικοινωνίας των πολιτισμών. Στο θέατρο ο λόγος όμως δεν βρίσκεται πάντα στη πρώτη γραμμή (υπάρχουν και μορφές θεάτρου, όπου λείπει τελείως).

Κατά το περίφημο Organon-Modell της γλώσσας του Bühler (1934) η γλώσσα εκπληρώνει στον πολιτισμό τρεις λειτουργίες: είναι έκφραση, έκκληση και έκθεση⁷, είναι δηλαδή σημείο στο επίπεδο του υποκειμένου, σημείο στο επίπεδο της σχέσης του (με άλλους συνομιλητές ή με μια κατάσταση), ή σημείο στο επίπεδο του αντικειμένου (της κατάστασης). Ο Roman Jakobson θα διευρύνει το σχήμα των λειτουργιών της γλώσσας σε έξι κατηγορίες⁸, αλλά για τις ανάγκες μας εδώ φτάνει το μοντέλο του Αυστριακού πρωτοπόρου της θεωρητικής γλωσσολογίας. Η πιο βασική λειτουργία της γλώσσας στο θέατρο είναι, ότι τα λόγια του Α (του ηθοποιού) σημαίνουν τα λόγια του Χ (του ρόλου) που μπορούν να εκλαμβάνονται, όπως και στην πραγματικότητα, στα τρία αναφερόμενα επίπεδα (αναφορικά με τη δική του προϊστορία, την εσωτερική του κατάσταση κτλ., αναφορικά με τις σχέσεις του με άλλους, κι αναφορικά με κάποια δεδομένα, μια κατάσταση κτλ.). Η γλώσσα με τις τεράστιες δυνατότητες που έχει μπορεί, ως ένα βαθμό, να υποκαταστήσει άλλα σημειωτικά συστήματα (π.χ. η τεχνική της «λεκτικής» σκηνογραφίας στον Σαίξπηρ, ο χαρακτηρισμός άλλου σκηνικού προσώπου στο αρχαίο θέατρο⁹, η αναγνώριση της συμφοράς στο πρόσωπο του άλλου ως συμβατικό μοτίβο του Κρητικού θεάτρου¹⁰ κτλ.). Επειδή όμως ο λόγος εκφωνείται πάντα από τον ηθοποιό (αλλιώς φτάνουμε στο καθαρά ακουστικό ραδιοφωνικό έργο, όπως και σε ορισμένα έργα του Beckett), δεν μπορεί να αντικαταστήσει και σημεία χειρονομιών και γειννίασης, που συνδέονται άμεσα με την απαγγελία του ηθοποιού. Όλα τα άλλα εκφραστικά μέσα του θεάτρου μπορούν να παραμεριστούν από τη γλώσσα. Δίπλα στον απαγγελλόμενο λόγο μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ο γραπτός (πίνακες, ντοκουμέντα, διαφάνειες, π.χ. στο ρομαντικό θέατρο ή και στον Brecht).

⁷ K. Bühler, *Sprachtheorie*. Wien 1934 (Stuttgart 1965).

⁸ R. Jakobson, *Selected Writings*. 2 τόμ. The Hague 1971. Σύντομη παρουσίαση των λειτουργιών της γλώσσας Κ. Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, Τι είναι η σημειωτική; *Διαβάζω* 71 (1983), σσ. 15-23, ιδίως σσ. 19 εξ.

⁹ F. Honzl, Die Hierarchie der Theatermittel. A. van Kesteren/H. Schmidt (eds.), *Moderne Dramentheorie*. Kronberg 1975, σσ. 133-142.

¹⁰ Για την τεχνική αυτή W. Puchner, Prinzipien der Personenführung im griechischen Drama von 1590 bis 1750. *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 118 (1981), σσ. 107-128, ιδίως σσ. 110 εξ.

1.1.2. Παραγλωσσικά σημεία

Τα παραγλωσσικά σημεία έχουν άμεση σχέση με τα γλωσσικά και τα κινησιακά, δηλαδή εκείνα τα σημεία που συγκροτούν, όλα μαζί, την άμεση επικοινωνία. Τα παραγλωσσικά σημεία χαρακτηρίζουν την προσωδία ή απαγγελία και δεν μπορούν, όπως τα γλωσσικά, να χωριστούν σε ελάχιστες διακριτικές μονάδες, αλλά εμφανίζονται μόνο σε συνδυασμούς και είναι αχώριστα από τη γλώσσα: ύψος και δύναμη της φωνής, έκταση, άρθρωση, τονισμός, ποιότητα, ρυθμός, απήχηση. Άλλοι παραγλωσσικοί παράμετροι δεν αποκαλύπτονται με το απλό άκουσμα, αλλά απαιτούν μετρήσεις: ένταση, χρόνος, συχνότητα, αλλαγές στη συχνότητα κτλ.¹¹. Ενώ οι σημασίες των παραγλωσσικών σημείων είναι κάπως σταθερές (οι εκδηλώσεις της χαράς, οργής, λύπης κτλ. εκλαμβάνονται, από τη ρητορική της αρχαιότητας κιόλας, περίπου με τον ίδιο τρόπο από όλους τους ανθρώπους), η διερεύνησή τους ωστόσο δεν οδήγησε ως τώρα στην απόδειξη μιας σταθερής σχέσης της σημασίας του παραγλωσσικού σημείου με τα χαρακτηριστικά του (δηλαδή τι ακριβώς είναι αυτό που κάνει το λόγο ειρωνικό, μελαγχολικό κτλ.)¹².

Στα παραγλωσσικά σημεία διακρίνουμε τρεις κατηγορίες: φωνητικές ποιότητες, μη φωνητικές, που εμφανίζονται πάντα σε συνδυασμό με γλωσσικά σημεία (τονισμός, διαλείμματα, προφορά, προσωδία κτλ.), και μη φωνητικές, που εμφανίζονται ανεξάρτητα από τη γλώσσα ή και την αντικαθιστούν (γέλιο, κλάμα, επιφωνήματα). Στην ποιότητα της φωνής αποδίδονται συνήθως ορισμένες φυσιολογικές ή και σωματικές ιδιότητες¹³, η ποιότητα της φωνής έχει για τον ερμηνευτή ενδεικτική σημασία. Στο θέατρο βέβαια η φωνή του ηθοποιού χρησιμοποιείται ως σημαίον (καταδηλώνει μια ορισμένη σκηνική εμφάνιση, όχι αναγκαστικά τη φυσιολογική του ηθοποιού). Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν τα περισσότερα παραγλωσσικά σημεία, που διαμορφώνουν μαζί με τα γλωσσικά το νόημα: με διαφορετικό τονισμό κάθε φράση μπορεί να αποκτά διαφορετικό νόημα, μπορεί δε να διατυπωθεί χωρίς καμιά αλλαγή ως διαπίστωση, ερώτηση, ως αναφώνηση· ο τόνος της φωνής στο τέλος της φράσης αποτελεί ένδειξη, αν θα υπάρξει συνέχεια ή όχι κτλ. Τα παραγλωσσικά σημεία αυτής της κατηγορίας ρυθμίζουν δηλαδή την επικοινωνία¹⁴, αλλά δίνουν και μια σειρά από πληροφορίες για τον ομιλητή και το συναισθηματικό του κόσμο¹⁵, ιδιαίτερα καλλιεργήθηκαν αυτές οι λεπτές

¹¹ G. L. Trager, *Paralanguage: A First Approximation*. D. Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*. New York 1964, σσ. 274-288· P. Winkler, *Notation des Sprechausdrucks*. *Zeitschrift für Semiotik* 1 (1979), σσ. 211-221.

¹² R. Scherer, *Affektlaute und vokale Embleme*. R. Posner/H.P. Reinecke (eds.), *Zeichenprozesse*. Wiesbaden 1977, σσ. 199-214.

¹³ Για την ερμηνεία της ανθρώπινης φωνής βλ. P.F. Oswald, *The Semiotics of Human Sound*. Den Haag 1973 (με όλη την παλιότερη βιβλιογραφία).

¹⁴ K.L. Pike, *Phonetics*. Ann Harbour 1962· H. Weinrich, *Phonologie der Sprechpause*. *Phonetics* 7 (1961), σσ. 4-18· F. Daneš, *Sentence intonation from a functional point of view*. *Word* 16 (1960), σσ. 34-54.

¹⁵ Βλ. σε επιλογή: A. Musgrave Horner, *Movement, Voice and Speech*. London 1970. K. Scherer, *Nonverbale Kommunikation*. Hamburg 1970.

μέθοδοι (αυτο)χαρακτηρισμού στο θέατρο του Stanislawski¹⁶. Φαίνεται, ότι ανάμεσα σε γλωσσικές ομάδες υπάρχουν συμβατικότητες που καθορίζουν πότε ένας λόγος εκλαμβάνεται ως πονηρός, αδιάφορος, φοβισμένος κτλ. Έτσι η χρήση των σημείων αυτών στο θέατρο προϋποθέτει την ισχύ τους στο πολιτισμικό περιβάλλον. Αλλά υπάρχουν και ειδικές θεατρικές συμβατικότητες απαγγελίας, όπως το μακρόσυρτο «τραγούδισμα» των ζακυνθινών Ομιλιών, που δεν έχουν άμεσο αντίκρισμα στο κοινωνικό περιβάλλον. Έτσι ο παραγλωσσικός κώδικας του θεάτρου διαφέρει συχνά και στην ουδέτερη ομιλία από τον καθημερινό (έχει μεγαλύτερη ένταση, απόχρωση, τονισμό κτλ., είναι πιο «δουλεμένος» λόγος)· αυτό διαφέρει και από ηθοποιό σε ηθοποιό. Μια εξαίρεση αποτελούν το γέλιο, το κλάμα και η κραυγή, που δείχνουν κάποια αυτονομία και πρέπει να εξεταστούν πρώτα σχετικά με τους κανόνες εφαρμογής τους στο πολιτισμικό περιβάλλον, πριν ερμηνευτούν στη χρήση τους επί σκηνής, γιατί μπορούν να εφαρμοστούν στη σκηνή και σε αντίθεση με τις κοινωνικές συμβάσεις (βλ. το σκάνδαλο της πρεμιέρας των «Ληστών» του Schiller).

Στην άμεση επικοινωνία συμμετέχουν και κινησιακά σημεία. Πριν ασχοληθούμε μ' αυτά, θα ρίξουμε ακόμα μια ματιά στα υπόλοιπα ακουστικά σημεία.

1.1.3. Ακουστικά εφέ

Αυτή και η επόμενη κατηγορία σημείων (ακουστικά εφέ και μουσική) συμπεριλαμβάνουν μη γλωσσικά ακουστικά σημεία, τα οποία παράγονται από τον ηθοποιό, ή, αν όχι, χαρακτηρίζουν το σκηνικό χώρο (στην περίπτωση της μουσικής μπορούν να χαρακτηρίσουν και την εσωτερική κατάσταση του ηθοποιού). Είναι σε θέση όμως να καταδηλώνουν και μη σωματικές εμφανίσεις επί σκηνής (φαντάσματα κτλ.).

Τα ακουστικά εφέ («θόρυβοι»), που παράγονται εκούσια στη σκηνή (υπάρχουν και οι θόρυβοι των σκηνικών μηχανών, παρασκηνίων κτλ. που δεν ανήκουν στο σύστημα των θεατρικών σημείων), είναι φυσικοί θόρυβοι (βροχή, αέρας, καταιγίδα), ήχοι ζώων (γάβγισμα, κελάηδισμα), θόρυβοι μηχανών (τρένο, ρολόι), είτε και θόρυβοι που παράγονται από ορισμένες πράξεις (κλείσιμο πόρτας, γυαλί που σπάει κτλ.). Οι θόρυβοι αυτοί μπορούν να καταδηλώνουν 1) έναν ορισμένο χώρο, μian ορισμένη κίνηση (τρένο που περνά) και έναν ορισμένο χρόνο, να προσδιορίσουν μian ορισμένη κατάσταση ή δράση (π.χ. η μάχη), ή 2) να χαρακτηρίσουν πράξεις ενός σκηνικού χαρακτήρα (εδώ τα ακουστικά εφέ μπορούν να παράγονται στη σκηνή, on-stage, ή και εκτός σκηνής, off-stage). Συχνά χρησιμοποιείται το ακουστικό αυτό σημείο ως συμβολικό μέσο, ή αυτό υποβάλλει μian ορισμένη σκηνική ατμόσφαιρα (βλ. τις σκηνοθεσίες έργων του Τσέχοφ από τον Stanislawski). Στο λειτουργικό του χαρακτηρισμό κάποιου σκηνικού χώρου, το ακουστικό εφέ συγγενεύει με τη σκηνογραφία (στο ραδιοφωνικό έργο ο χαρακτηρισμός του χώρου, στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό σε τέτοια ακουστικά εφέ). Στην κλασικίζουσα δραμα-

¹⁶ Κ. Στανισλάβσκι, *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*. Αθήνα 1962· του ίδιου, *Πλάθοντας ένα ρόλο*. Αθήνα 1962 του ίδιου, *Η ζωή μου στην τέχνη*. 2 τόμ. Αθήνα 1980.

τουργία τα ακουστικά εφέ συχνά λείπουν τελείως (βλ. μόνο το «τικ-τοκ» του Κουστουλιέρη στο «Κατζούρμπο», όταν χτυπά την πόρτα της Πουλισένας)¹⁷, ενώ είναι πιο χαρακτηριστικά για το ρεαλιστικό και νατουραλιστικό θέατρο¹⁸. Ειδικά μηχανήματα που παράγουν ακουστικά εφέ υπάρχουν από την αρχαιότητα· π.χ. το «βροντείον», σε συνδυασμό με το οπτικό «κεραυνοσκόπιον», έδωσε την ψευδαίσθηση της καταιγίδας¹⁹.

1.1.4. Μουσική

Ενώ για τους σκηνικούς «θορύβους» δεν υπάρχουν ελάχιστες διακριτικές μονάδες, η μουσική διαθέτει στον τόνο μιαν ενότητα που συνδυάζεται με διάφορους κανόνες (σκάλες, τονικά συστήματα, αρμονίες) σε συντάγματα²⁰. Μεγάλο μέρος του ενδιαφέροντος της μουσικής σημειωτικής απορροφά σήμερα το ερώτημα, αν η μουσική, ως αυτόνομη τέχνη, είναι από τη φύση της μια σημαίνουσα ή όχι τέχνη²¹. Ο προβληματισμός αυτός όμως δεν μας αφορά εδώ, γιατί στο θέατρο η μουσική χάνει έτσι κι αλλιώς ένα μέρος της αυτονομίας της· άλλωστε δεν μας ενδιαφέρει εδώ η αισθητική διάσταση της μουσικής, αλλά η λειτουργική.

Σχεδόν κάθε πολιτισμός γνωρίζει μουσική, και τη χρησιμοποιεί, ένα ορισμένο είδος της, σε διάφορες κοινωνικές περιστάσεις (τελετουργίες, γάμους, θανάτους, εργασίες, προετοιμασίες πολέμου κτλ.). Κάθε μουσικό είδος αρμόζει σε μιαν ορισμένη κοινωνική πράξη²². Αυτή η απόλυτη κοινωνική λειτουργικότητα των μουσικών ειδών έχει ανατραπεί από δύο χρήσεις της στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, όπου το είδος της μουσικής δεν είναι πια καθορισμένο: τη συναυλία (όπου η μουσική δεν έχει πλέον «πρακτικές» λειτουργίες)²³ και η μουσική-κατανάλωση στο

¹⁷ «Κατζούρμπος» Β 108, Γ 463, βλ. για τα ιταλικά αντίστοιχα της τεχνικής αυτής Β. Πούχγερ, Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό Θέατρο. *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*. Άγιος Νικόλαος Κρήτης, Σεπτ. 1981, υπό έκδοση.

¹⁸ E. Voigt, *Das Geräusch im europäischen Drama. Erscheinungs- und Verwendungsform von der Antike bis 1900*. Diss. Wien 1966.

¹⁹ H.D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*. Darmstadt 1978.

²⁰ M. Levy, Sur la problème de la définition des unités musicales. *Semiotica* 15 (1976), σσ. 8-27· J.J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris 1975· D. Osmond-Smith, Problems of Terminology and Methods in the Semiotics of Music. *Semiotica* 11 (1974), σσ. 269-294.

²¹ βλ. κυρίως τις μελέτες στο συλλογικό τόμο P. Faltin/H.-P. Reinecke, *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie. Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln 1973· επίσης: R. Francès, La perception de la musique. *Musika* I (1973), σσ. 9-12· Nattiez, ό.π., σημ. 20, σσ. 129-193· Schneider, ό.π., σημ. 20, σσ. 143-177.

²² βλ. H.H. Eggebrecht, Funktionale Musik. *Archiv für Musikwissenschaft* 1973, σσ. 1-25.

²³ Για την αλειτουργικότητα της μουσικής βλ. T. Kneif, Über funktionale und ästhetische Musikkultur. *Jahrbuch des Staatlichen Institutes für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz* 1969, Berlin 1970, σσ. 108-122. Για την έλλειψη άμεσης κοινωνικής λειτουργικότητας ως γνωρίσματος της «απόλυτης» μουσικής βλ. το συλλογικό τόμο *Autonomie in der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt 1972, κτλ.

σουπερμάρκετ, στο δρόμο, στο σπίτι, στο αυτοκίνητο κτλ., όπου το είδος (τζαζ ή κλασική μουσική, δημοτικό τραγούδι ή ηλεκτρονική μουσική) δεν παίζει πια κάποιον ιδιαίτερο ρόλο. Από την ελληνική μυθολογία ως τον Σαίξπηρ η μουσική είναι η απεικόνιση της αρμονίας του σύμπαντος, στα μετά το μεσαίωνα χρόνια της αρμονίας και της κοινωνίας. Και από το 1880 και πέρα χρησιμοποιείται κυρίως ως απεικόνιση των ανθρώπινων συναισθημάτων. Για το πρόβλημα, ποιά μουσικά σημεία δηλώνουν ποιά συναισθήματα, υπάρχουν διαφορές από πολιτισμό σε πολιτισμό, ακόμα και μέσα στον ίδιο πολιτισμό²⁴. Αυτό μας οδηγεί ήδη στη διαπίστωση, ότι τα μουσικά σημεία χαρακτηρίζονται από μια σχετική αοριστία, ως προς τη σημασιολογική τους ερμηνεία.

Ενώ αυτό ισχύει κυρίως για την «απόλυτη» μουσική, στο θέατρο τα μουσικά σημεία βρίσκονται και χρησιμοποιούνται στα συμφραζόμενα πολλών άλλων σημειωτικών συστημάτων, ώστε το νόημά τους να γίνεται αναπόφευκτα πιο συγκεκριμένο. Η χρήση μουσικών σημείων μπορεί να ξεκινήσει από τον ηθοποιό, ο οποίος τραγουδά ή παίζει ένα όργανο, ή από μια ορχήστρα.

Το τραγούδι στο μουσικό θέατρο βέβαια σημαίνει κάτι διαφορετικό απ' ό,τι στο δραματικό θέατρο: στο τελευταίο καταδηλώνει το τραγούδι του ρόλου X, ενώ στην όπερα είναι μια ιδιάζουσα απαγγελία του ρόλου X, δηλαδή ανήκει στα παραγωγωτικά σημεία²⁵. Στην ιστορία του λυρικού θεάτρου της Δύσης ορισμένες φωνές συχνά χρησιμοποιούνται για ορισμένους τύπους χαρακτήρων («ηρωικός τενόρος», *soubrette* κτλ.)²⁶. Το τραγούδι (και πιο συγκεκριμένα η άρια) είναι σε μεγάλο βαθμό έκφραση έντονων συναισθημάτων. Και από αυτήν την άποψη συγγενεύει με τα παραγωγωτικά σημεία. Όταν ο ηθοποιός παίζει ένα όργανο στη σκηνή, ο σκοπός του συνήθως φανερώνει την εσωτερική του ψυχική κατάσταση (βλ. και τη σκηνή ανάμεσα στον μουσικό και τον Λογγίνο, στη Β' πράξη του «Ζήνωνα», όπου ο οργανοπαίχτης δεν βρίσκει αμέσως τη μελωδία που ταιριάζει στη ψυχική κατάσταση του Λογγίνου· όταν το επιτύχει, ο ταραγμένος ήρωας ανακουφίζεται και αποκοιμάται)²⁷.

Η μουσική της ορχήστρας ή μουσικών εκτός σκηνής (*off-stage*, π.χ. στη σκηνή του Ελισαβετιανού θεάτρου) μπορεί να χαρακτηρίσει το σκηνικό χώρο²⁸, σκηνικά αντικείμενα (π.χ. το σπαθί του Siegfried στο «Ring der Nibelungen» του Ri-

²⁴ Βλ. ιδίως Nattiez, ό.π., σημ. 20, σσ. 107 εξ., 127 εξ.

²⁵ Βλ. σε επιλογή: R. Mancini, *L'art du chant*. Paris 1969· R. Husson, *Le chant*. Paris 1962· M. Imberty, Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4 (1973), σσ. 175-195.

²⁶ Βλ. π.χ. R. Husson, *La voix chantée*. Paris 1960.

²⁷ «Ζήνων» Β' 1-78. Σε αγγλικό χειρόγραφο του λατινικού προτύπου της ιησουιτικής τραγωδίας σώζονται ακόμα και οι νότες των τραγουδιών του μουσικού (βλ. B. Πούχνερ, Θεατρολογικές έρευνες για το πρότυπο του «Ζήνωνα». *Θησαυρίσματα* 17 (1980), σσ. 206-284).

²⁸ Βλ. το κεφάλαιο «ο χώρος και η μουσική» στο A. Welck, *Musikpsychologie und Musikästhetik*. Bonn 1979².

Richard Wagner)²⁹, να ορίσει το σκηνικό τόπο, την κατάσταση ή δράση, ή και να υποβάλει μίαν ορισμένη ατμόσφαιρα· αυτές τις λειτουργίες η μουσική τις έχει κοινές με τα ακουστικά εφέ. Εκτός απ' αυτό όμως μπορεί να ερμηνευτεί και ως σημείο ορισμένων σκηνικών ρόλων (τεχνική του *Leitmotiv*, ή και στον Καραγκιόζη), ιδιοτήτων τους, συναισθημάτων και σκέψεων, μπορεί να συνοδεύει και κινήσεις τους στο χώρο. Τέτοιο σκοπό υπηρετεί συστηματικά η μουσική μπαλέτου.

Η μουσική, στη σημειωτική της λειτουργικότητα στο θέατρο, μπορεί από τη μια να αναλάβει λειτουργίες παρόμοιες με τα γλωσσικά (και παραγλωσσικά) και κινήσιμα σημεία του ηθοποιού, από την άλλη λειτουργίες των σημείων του χώρου. Σ' αυτές τις δύο λειτουργίες χρησιμοποιούνται μουσικά σημεία σε πολλά είδη θεάτρου, χωρίς να είναι οπωσδήποτε αναγκαία για τη θεατρική διαδικασία. Βέβαια στις περισσότερες εξευρωπαϊκές μορφές θεάτρου, το μουσικό θέατρο είναι το κατεξοχήν θέατρο³⁰. Στην Ευρώπη η απόλυτη κυριαρχία των μουσικών σημείων στην όπερα οδήγησε σε μια ειδική ιεράρχηση των θεατρικών σημείων, που είναι συμβατική κι επιτρέπει χαμηλό μόνο βαθμό σκηνικής ψευδαίσθησης³¹. Η αποστροφή από τη θεατρική ψευδαίσθηση, μαζί με τις αντιλήψεις του Νίτσε, δημιούργησαν στις αρχές του αιώνα μας, σε σκηνογράφους και σκηνοθέτες, την πεποίθηση πως η μουσική αποτελεί τη βάση κάθε θεατρικότητας (Appia, Craig, Meyerhold, Tairow) και ότι το μοντέρνο θέατρο πρέπει να μεταρρυθμιστεί με γνώμονα τη «μουσικότητα»³².

1.2. Κινήσιμα σημεία.

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν εκείνα τα οπτικά σημεία του ηθοποιού, που παράγονται με κινήσεις του προσώπου και του σώματός του. Είναι τριών ειδών: μιμικά, δηλαδή κινήσεις του προσώπου που εκφράζουν βασικά ανθρώπινα αισθήματα, «χειρονομιών» (*gestural*), δηλαδή οι λοιπές κινήσεις του προσώπου και του σώματος χωρίς αλλαγή στάσης, και «γεινίασης» (*proxemic*), δηλαδή κινήσεις του σώματος μέσα στο χώρο.

²⁹ H. Kolland, *Zur Semantik der Leitmotive in Richard Wagners Ring der Nibelungen*. *Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4 (1973), σσ. 197-210.

³⁰ Για τη συλλογή υλικού βλ. O. Eberle, *Cenarola. Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*. Olten/Freiburg 1954.

³¹ Όλα τα κινήσιμα σημεία είναι βαθιά επηρεασμένα, ή καλύτερα περιορισμένα, από το τραγούδι (βλ. π.χ. N. Scotto di Carlo, *Analyse sémiologique des gestes et mimiques du chanteur d'opéra*. *Semiotica* 1973, σσ. 209-317).

³² A. Appia, *La musique et la mise en scène (1892-1897)*. Ed. par E. Stadler. Bern 1963· D. Kreidt, *Kunsttheorie des Inszenierung. Zur Kritik der ästhetischen Konzeptionen Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs*. Diss. Berlin 1968· D. Bablet, *Esthétique général de décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris 1965· V.S. Meyerhold, *Theaterarbeit 1917-1930*. Ed. R. Tietze. München 1974, κτλ.

1.2.1. Μιμικά σημεία

Εδώ συγκαταλέγονται κινήσεις του προσώπου που εκφράζουν βασικά ανθρώπινα συναισθήματα, ενώ οι άλλες κινήσεις του εξετάζονται στα «χειρονομιακά» σημεία. Η ανάγκη του κάπως τεχνητού αυτού διαχωρισμού προκύπτει από το γεγονός, ότι μόνο γι' αυτή την ομάδα μιμικών σημείων υπάρχουν ειδικές μελέτες, ενώ τα άλλα σημεία του ανθρώπινου προσώπου συνεξετάζονται με τις σωματικές κινήσεις.

Ήδη ο Darwin ισχυρίστηκε ότι υπάρχουν σχέσεις ανάμεσα στην έκφραση του προσώπου και το ανθρώπινο συναίσθημα, σχέσεις που ισχύουν σε όλους τους πολιτισμούς³³. Στη συνέχεια αυτή η θεωρία αμφισβητήθηκε, αφού, για να θεμελιωθεί, έπρεπε να προσδιοριστούν ορισμένες παράμετροι, όπως ο κατάλογος των ανθρώπινων συναισθημάτων, οι εκφραστικές δυνατότητες του ανθρώπινου προσώπου, ο βαθμός βεβαιότητας στην ερμηνεία τών μηνυμάτων που μεταδίδονται μιμικά κτλ. Η σημερινή έρευνα κλίνει μάλλον υπέρ της αποδοχής της δαρβινικής θεωρίας, ότι πράγματι υπάρχει ένα πανανθρώπινο ρεπερτόριο μιμικών εκφράσεων για τα θεμελιακά συναισθήματα³⁴. Ο Ekman π.χ. χωρίζει τα βασικά συναισθήματα στις εξής κατηγορίες: ευτυχία, έκπληξη, φόβος, θλίψη, αγανάκτηση, αηδία / περιφρόνηση, ενδιαφέρον. Το ανθρώπινο πρόσωπο χωρίζει σε τρεις εκφραστικές ζώνες: μέτωπο/φρύδια, μάτια/βλέφαρα, και το κάτω μέρος του προσώπου με μάγουλα, μύτη, στόμα και σαγόνα. Κάθε βασικό συναίσθημα ή κάθε συνδυασμός συναισθημάτων καθρεφτίζεται και στις τρεις ζώνες του προσώπου³⁵. Όπως είναι ευνόητο, μια τέτοια κωδικοποίηση των μιμικών εκφράσεων έχει τα προβλήματά της, γιατί το ανθρώπινο πρόσωπο είναι το πιο λεπτό και ευέλικτο όργανο της μεταγλωσσικής επικοινωνίας, με σχεδόν απεριόριστη εκφραστικότητα.

Το πιο κρίσιμο πρόβλημα όμως αποτελεί το θέμα της βασιμότητας των μηνυμάτων που μεταδίδει το πρόσωπο, γιατί μπορεί να δώσει και εκούσια εσφαλμένες εντυπώσεις. Τα σημεία που εκπέμπει υπόκεινται στους κανόνες εφαρμογής μιας συγκεκριμένης κοινωνίας, που μπορούν να επιβάλλουν μια αποκλίνουσα από την πραγματικότητα συναισθηματική έκφραση: υπερβολή, μείωση της έντασης, εξουδετέρωση ή και προσποίηση. Κυρίως σε καταστάσεις δημόσιας επικοινωνίας κυριαρχεί η προσποίηση, ενώ σε ιδιωτικές συζητήσεις ή στο μονόλογο μπορεί κανείς να προσδοκά μεγαλύτερο βαθμό ειλικρίνειας των μιμικών σημείων. Έτσι, για τη σωστή ερμηνεία μιμικών σημείων, πρέπει να λαμβάνονται υπόψη μια σειρά από παράγοντες, ιδιωτικούς, πολιτισμικούς και κοινωνικούς, για να μπορεί κανείς να βασιστεί στα μηνύματα που δέχεται. Ενώ το εκφραστικό ρεπερτόριο του ανθρώπινου προσώπου σε σχέση με τα βασικά συναισθήματα φαίνεται πως είναι παγκόσμια κοινό, οι κανόνες εφαρμογής και προσποίησης αλλάζουν από κοινωνία

³³ Ch. Darwin, *The expression of emotion in human face*. London 1872.

³⁴ P. Ekman/W. Friesen/R. Ellsworth, *Gesichtssprache*. Wien/Graz/Köln 1974, σσ. 47-76 (με περισσότερη βιβλιογραφία)· P. Ekman, *Cross-Cultural Studies of Facial Expression. A Century of Research in Review*. New York/London 1973, σσ. 169-220.

³⁵ P. Ekman, *Unmasking the Face*. Englewood Cliffs, New York 1975.

σε κοινωνία (π.χ. η συμπεριφορά στην κηδεία). Πέρα απ' αυτό υπάρχουν και ταξικές και κοινωνικές διαφορές (στο λαό ή στη γυναίκα επιτρέπεται να δείχνουν πιο απροκάλυπτα τα συναισθήματά τους) αλλά και ατομικές³⁶.

Όλες αυτές οι ερμηνευτικές περιπλοκές ισχύουν βέβαια και στο θέατρο, όπου τα μιμικά σημεία παράγονται για τον ερμηνεύοντα θεατή. Η ειδική δυσκολία εδώ έγκειται στο ότι λεπτές κινήσεις του προσώπου ο θεατής δεν μπορεί να τις αντιληφθεί (όπως μπορεί π.χ. στο κινηματογράφο), εκτός αν βρίσκεται σε πολύ μικρό κλειστό θέατρο. Η δυσκολία αυτή ξεπερνιέται με δύο τρόπους: 1) τη χρήση προσωπίδας, ημιπροσωπίδας ή μακιγιάζ που τονίζει ορισμένα μιμικά σημεία³⁷, και 2) την υποκατάσταση μιμικών σημείων με άλλα, κυρίως γλωσσικά, παραγλωσσικά και υπόλοιπα κινησιακά, ώστε ο θεατής να νομίζει πως βλέπει εκφράσεις του προσώπου που, λόγω αντικειμενικών συνθηκών, δεν μπορεί να δει (βλ. π.χ. την τεχνική αυτή στην «Ερωφίλη»: «Μα τον Πανάρετο θωρώ, και με την ώρα μπαίνει,/ κι έχει κλιτό το πρόσωπο την όψιν τ' αλλαμένη» Β 235-236)³⁸.

Ο μιμικός κώδικας του θεάτρου όμως δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με το μιμικό κώδικα της κοινωνίας, που περιβάλλει αυτό το θέατρο. Σχεδόν σε όλες τις μορφές μη νατουραλιστικού θεάτρου κυριαρχούν ιδιαίτερες θεατρικές συμβατικότητες στη μιμική έκφραση των συναισθημάτων, ένας κώδικας, τον οποίο πρέπει να εκμάθει ο ηθοποιός στα πλαίσια της υποκριτικής της εποχής του, κι ο θεατής, για να αποκωδικοποιήσει σωστά τα υποκριτικά σημεία της παράστασης (βλ. τις δυσκολίες που έχει ο Ευρωπαίος θεατής παρακολουθώντας παραστάσεις θεατρικών μορφών της Άπω Ασίας).

1.2.2. Σημεία «χειρονομιών»

Χωρίς το σώμα του ηθοποιού και τις κινήσεις του («χειρονομίες») δεν υπάρχει θέατρο. Όλα τα άλλα σημειωτικά συστήματα του θεάτρου μπορούν να υποκατασταθούν. Αυτό οδήγησε και στην άποψη πως το «χειρονομιακό» σημείο είναι η ελάχιστη σημαίνουσα μονάδα όλου του θεατρικού κώδικα³⁹. Η ενασχόληση με τη χειρονομία, που αρχικά αναφερόταν πραγματικά σχεδόν μόνο στα χέρια, ανάγεται στην αρχαία ρητορική. Στη σχετική παράδοση, που αφορά τη ρητορική,

³⁶ Βλ. νεότερη βιβλιογραφία για τό θέμα: L. Rubinstein, An objective method in the quantitative evaluation of emotional change. *Behavior Research Methods and Instruments* 1969/1, σσ. 205 εξ.· W. Schüle, *Ausdrucks-wahrnehmung des Gesichts. Experimentelle Untersuchungen*. Frankfurt/M. 1976· P. Ekman/W. Friesen/S.S. Tomkins, Facial affect scoring technique (FAST): A First Validity Study. *Semiotica* 3 (1971), σσ. 37-58, κτλ.

³⁷ Βλ. παρ. 2.1.

³⁸ Βλ. για τις τεχνικές αυτές στην ελληνική δραματουργία Puchner, ό.π., σημ. 10, σσ. 110 εξ., επίσης W. Puchner, Lauschszenen und simultane Bühnenpräsenz im Kretischen Theater. *Zeitschrift für Balkanologie* XIX/1 (1983), σσ. 66-87· B. Πούχνερ, Η «Ερωφίλη» στη δημόδη παράδοση της Κρήτης. *Αριάδνη* I (1983), σσ. 173-235, ιδίως σσ. 188 εξ.

³⁹ St. Skwarczyńska, Anmerkungen zur Semantik der theatralischen Gestik. W. Kroll/A. Flaker (eds.), *Literaturtheoretische Modelle und kommunikatives System. Diskussion in der polnischen Literaturwissenschaft*. Kronberg 1974, σσ. 328-370, ιδίως σ. 341.

υποκριτική αλλά και φιλοσοφία, και κρατάει ως το Διαφωτισμό, ως κύρια γνωρίσματα της χειρονομίας καθορίστηκαν η εκφραστικότητά της και το γεγονός, ότι είναι κατανοητή σε όλους τους ανθρώπους⁴⁰. Αλλά ο 20ός αιώνας ήταν προορισμένος να αποδείξει, κυρίως με τις μελέτες του Wilhelm Wundt, του Marcel Mauss και του David Efron, ότι οι χειρονομίες και οι σημασίες τους αλλάζουν από πολιτισμό σε πολιτισμό και μαθαίνονται σαν μια «γλώσσα»⁴¹. Οι ελάχιστες διακριτικές μονάδες του κώδικα των χειρονομιών είναι, κατά τον Ray Birdwhistell, σε αναλογία με τα «φωνήματα» της γλωσσολογίας, τα «κινήματα», τα οποία (σε αντίθεση με τη γλώσσα) δεν έχουν σημασία μόνα τους, αλλά μόνο σε συνδυασμούς και σε συμφραζόμενα⁴².

Ο Greimas ξεχωρίζει χειρονομίες που έχουν κάποια πρακτική σκοπιμότητα⁴³ από «χειρονομιακά» σημεία της επικοινωνίας, σημεία δηλαδή που συνοδεύουν την ομιλία ή την αντικαθιστούν⁴⁴. Στην τελευταία περίπτωση ανήκουν συστήματα χειρονομιών όπως αυτά των κουφάλαων, ορισμένων μοναστικών ταγμάτων, των Ινδιάνων κτλ.⁴⁵, αλλά και του μίμου και του παντομίμου. Τέτοιες χειρονομίες μπορούν να αναφέρονται στο χώρο, σε αντικείμενα (εικονική λειτουργικότητα: αναφέρονται σε μια κύρια ή δευτερεύουσα ιδιότητα των αντικειμένων, π.χ. για το σπίτι σχηματίζουν τα χέρια μια σκεπή), ή να είναι σύμβολα (ρυθμίζονται από συμβατικότητα, δεν είναι από φύση τους κατανοητές: π.χ. υβριστικά σχήματα)⁴⁶. Συνδυάζονται σε παρατακτικά σχήματα (συντάγματα), και μπορούν, όπως η γλώσσα, να λειτουργούν και ως μοναδικό μέσο επικοινωνίας.

Η χειρονομία όμως δίνει και πληροφορίες για το υποκείμενο που τη χρησιμοποιεί, για την ηλικία του, το φύλο, την κοινωνική του θέση, για ένα στιγμιαίο ρόλο που παίζει, τη σωματική και πνευματική του κατάσταση, το χαρακτήρα του,

⁴⁰ J.R. Knowlson, The Idea of Gesture as a Universal Language in the XVIIth and XVIIIth Century. *Journal of the History of Ideas* 16 (1965), σσ. 495-508.

⁴¹ W. Wundt, Die Gebärdensprache. *Völkerpsychologie*, τόμ. Α', Stuttgart 1900· M. Mauss, Les techniques de corps. *Journal de psychologie et pathologie* 32/3-4 (1935), σσ. 279-293· D. Efron, *Gesture, Race and Culture*. The Hague/Paris 1972 (πρώτη έκδοση 1941).

⁴² Βλ. κυρίως *Introduction to Kinesics*. Washington 1952· *Kinesis and Context. Essays on Body Motion*. Philadelphia 1970.

⁴³ A. J. Greimas, Conditions d'une sémiotique du monde naturel. *De sens*. Paris 1970, σσ. 49-91.

⁴⁴ P. Ekman/W.V. Friesen, The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage and coding. *Semiotica* 1 (1969), σσ. 49-98.

⁴⁵ Βλ. σε επιλογή: W. C. Stokoe, Sign Language and the Monastic Use of Lexical Gestures. *Semiotica* 24 (1978), σσ. 181-194· W. Tomkins, *Indian Sign Language*. New York 1969· W.C. Stokoe, *Semiotics and Human Sign Language*. Den Haag 1974 και πολλές μελέτες στο περιοδικό *Sign Language Studies*.

⁴⁶ Ν. Πολίτης, Υβριστικά σχήματα. *Λαογραφία* 4 (1913/14), σσ. 601-669· McDonald Critchley, *Silent Language*. London 1975· R. Firth, *Symbols, Public and Private*. London 1973· R. L. Saitz/E. C. Červenka, *Handbook of Gestures: Columbia and the United States*. Den Haag 1972.

τη διάθεσή του και τα συναισθήματά του⁴⁷. Αυτές οι χειρονομίες ρυθμίζονται από τους κανόνες εφαρμογής κάθε συγκεκριμένου πολιτισμού (ποιά χειρονομία αρμόζει σε ποιόν και σε ποιά περίσταση). Ο κώδικας χειρονομιών που προσδιορίζει τον κοινωνικό ρόλο κάποιου ανθρώπου (ηλικία, φύλο, επάγγελμα/καταγωγή)⁴⁸ υποστηρίζεται βέβαια και από τον κώδικα ενδυμασίας (τα ψηλά τακούνια επηρεάζουν το βάδισμα, η ομπρέλα του ταξιδιώτη προκαλεί «πόζες» κτλ.)⁴⁹. Πέρα από την κοινωνική ιδιότητα η χειρονομία είναι ενδεικτική και για προσωπικές ιδιότητες του υποκειμένου που τη χρησιμοποιεί. Προβλήματα ερμηνείας προκύπτουν πάλι στην έκφραση συναισθημάτων, όπου η χειρονομία πρέπει να εξετάζεται στα συμφραζόμενα της.

Οι χειρονομίες όμως ρυθμίζουν και την επικοινωνία: ας σκεφτούμε μόνο τις χειρονομίες χαιρετισμού και αποχαιρετισμού⁵⁰, υποταγής, υπεροχής, πειθούς, κρυφής μομφής, κτλ. Καθώς ενέχουν συχνά και κάποια προσποίηση, δεν είναι πάντα απαλλαγμένες από παρεξηγήσεις⁵¹.

Στο θέατρο οι χειρονομίες εν μέρει καθρεφτίζουν τις σχετικές συμβατικότητες της κοινωνίας, εν μέρει όμως ακολουθούν δικούς τους κώδικες. Π.χ., σε μεγάλο βαθμό, στο ασιατικό θέατρο⁵². Στο ευρωπαϊκό θέατρο ο χειρονομιακός κώδικας συνοδεύει την ποίηση (κλασικό θέατρο), χαρακτηρίζει το πρόσωπο που τη χρησιμοποιεί (ρομαντισμός, Stanislawski) ή αναφέρεται στη συναναστροφή κι επικοινωνία (μοντέρνο θέατρο, Boulevard). Στην Commedia dell'arte ή στον Brecht καθορίζει και την κοινωνική θέση του σκηνικού ρόλου. Κάθε θεατρικό είδος και το θέατρο κάθε εποχής επεξεργάζονται διαφορετικούς κώδικες χειρονομιών (βλ. π.χ. τη διαφορά της υποκριτικής του Molière από τη σύγχρονη μ' αυτόν Comédie italienne)⁵³.

⁴⁷ Ekman/Friesen, ό.π., σμ. 45· A.E. Scheflein, *Body language and social order*. Prentice Hall 1972· του ίδιου, *How behavior means*. New York 1973.

⁴⁸ J. Eibl-Eibesfeld, *Grundriss der vergleichenden Verhaltensforschung*. München 1967· D. Morris, *Der Mensch, mit dem wir leben*. Zürich 1978.

⁴⁹ Βλ. παρ. 2.3.

⁵⁰ A. Kendon/A. Ferber, *A description of some human greetings. Comparative Ecology and Behaviour of Primates*. London 1973, κεφ. 4.

⁵¹ Βλ. κυρίως τις εργασίες του E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York 1959· *Encounters*. Harmondworth 1961· *Interactional Ritual*. New York 1967.

⁵² K. Brušak, Signs in the Chinese Theatre. L. Matejka/J. R. Titunic (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Cambridge/Mass. 1976, σσ. 59-73· R. Howard, *Le théâtre chinois contemporain*. Paris 1978.

⁵³ Τα «χειρονομιακά» σημεία του Μολιέρου προσδιόριζαν όχι μόνο την κοινωνική θέση του ρόλου, αλλά και το χαρακτήρα του. Βλ. σε επιλογή: R.W.Herzel, Molière's actors and the question of types. *Theatre Survey* XVI/1 (1975), σσ. 1-24· S. Relyea, *Signs, systems and meanings. A contemporary semiotic reading of four Molière plays*. Middletown/Conn. 1976· P.A. Wadsworth, *Molière and the Italian theatrical tradition*. Columbia 1977.

Τελικά υπάρχει και μια κατηγορία χειρονομιών που προϋποθέτει αντικείμενα τα οποία επισκευάζονται, καλλιεργούνται, καταναλώνονται κτλ.⁵⁴. Τέτοιες χειρονομίες στο θέατρο πραγματοποιούνται στην παντομίμα, όπου τα ίδια τα (σκηνικά) αντικείμενα δεν υπάρχουν⁵⁵. Εδώ διαφαίνεται πολύ καθαρά η ικανότητα των «χειρονομιακών» σημείων να υποκαθιστούν άλλα σημειωτικά συστήματα, ακουστικά και οπτικά (κόμμωση, ενδυμασία, σκηνικά αντικείμενα, σκηνογραφία κτλ.), ενώ χωρίς τις ίδιες τις χειρονομίες δεν μπορεί να συγκροτηθεί ο θεατρικός κώδικας.

1.2.3. «Γειτνιαστικά» σημεία

Τα «γειτνιαστικά» ή «προσεγγιστικά» σημεία (proxemics) είναι μια κατηγορία θεατρικών σημείων που δύσκολα κατατάσσεται, γιατί πραγματοποιούνται ως κινήσεις του σώματος («χειρονομιακά» σημεία) και αποτελούν ξεχωριστή κατηγορία κινησιακών σημείων, μόνο εφόσον σχετίζονται με τον περιβάλλοντα χώρο. Τέτοια σημεία αφορούν την απόσταση ανάμεσα σε δυο φορείς επικοινωνίας, η οποία μπορεί να αλλάξει (προσέγγιση, απομάκρυνση)⁵⁶, και τη συνεχή κίνηση μέσα στο χώρο (πορεία, βάδισμα, τρέξιμο, χορός).

Κάθε πολιτισμός καθορίζει ποιά απόσταση πρέπει να τηρούν δύο φορείς επικοινωνίας, σε ποιά περίπτωση: κοντινή στην οικεία συζήτηση, πιο μακριά στη δημόσια: τέτοιες αποστάσεις παίζουν ρόλο και σχετικά με την κοινωνική θέση του ανθρώπου: ο διευθυντής που κάθεται πίσω από το γραφείο του θα σηκωθεί και θα περάσει μπροστά όταν τον επισκεφθεί άλλος διευθυντής, ενώ εξακολουθεί να κάθεται εκεί, αν πρόκειται για υφιστάμενο. Αυτοί οι κανόνες συμπεριφοράς εφαρμόζονται και στο θέατρο, αποκτούν όμως μιαν άλλη σημασία, όταν ο σκηνικός χώρος δεν είναι μονοσήμαντος, όπως π.χ. στο μεσαιωνικό θέατρο με τη διαίρεσή του σε κόλαση, κόσμο και ουρανό.

Το βάδισμα είναι σημαντικό στοιχείο της υποκριτικής, που μεταδίδει πολλές πληροφορίες για την εσωτερική κι εξωτερική κατάσταση, στην οποία βρίσκεται το πρόσωπο που παριστάνεται. Κάθε πορεία στη σκηνή δίνει στο χώρο πρόσθετες σημασίες, αν καθορίζεται ο στόχος της: αυτό συνέβαινε στο μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο με τις πορείες από περίπτερο σε περίπτερο (ή στην πορεία του Αβραάμ με τον Ισαάκ και τους σκλάβους στην κορυφή του βουνού στη «Θυσία του Αβραάμ», αλλά και στις σκηνικές συμβατικότητες της Νέας Ελληνικής κωμωδίας της αρχαιότητας, όπου η είσοδος από τη δεξιά πάροδο σήμαινε άφιξη από το

⁵⁴ Βλ. σημ. 43, και D. Koehlin, *Techniques corporelles et leur notation symbolique*. *Language* 10 (1968), σσ. 36-47.

⁵⁵ Για τη θεωρία της παντομίμας βλ. κυρίως H. Bollmann, *Untersuchungen zur Kunstgattung der Pantomime*. Diss. Hamburg 1968· H. Frank, *Grundlagen der Informationästhetik und erste Anwendung auf die mime pure*. Diss. Stuttgart 1959.

⁵⁶ Κυρίως αυτή η ομάδα σημείων έχει επαρκώς μελετηθεί. Βλ. σε επιλογή: E.T.Hall, *The Silent Language*. New York 1959· του ίδιου, *The Hidden Dimension*. London 1966· R. Sommer, *Personal Space*. Prentice Hall, New Jersey 1969· T.D. Graves, *Quantitative Research in Proxemic Behavior*. *American Anthropologist* 65 (1963), σσ. 1003-1027.

ύπαιθρο στην πόλη, από την αριστερή ερχομό από την αγορά ή το λιμάνι. Σ' αυτή την περίπτωση ο σκηνικός χώρος έχει εκ των προτέρων ορισμένες σημασίες.

Υπάρχει όμως και η περίπτωση, όπου η σωματική κίνηση δίνει σημασίες και στον αφηρημένο χώρο, το χώρο κατεξοχήν: είναι η περίπτωση του χορευτικού θεάτρου, του μπαλέτου. Σημασίες δημιουργούνται εδώ μόνο, όταν η σωματική κίνηση συσχετιστεί με τον περιβάλλοντα χώρο⁵⁷. «Γειτνιαστικά» σημεία βρίσκουμε σχεδόν σε όλες τις μορφές θεάτρου, αλλά στο μπαλέτο κυριαρχούν απόλυτα.

2. Η εμφάνιση του ηθοποιού ως σημείο

Η εμφάνιση του ηθοποιού στηρίζεται είτε σε φυσικά δεδομένα είτε σε στοιχεία μεταμόρφωσης. Και στις δυο περιπτώσεις η εμφάνισή του καταδηλώνει την εμφάνιση του ρόλου που παριστάνει. Τα στοιχεία της εμφάνισής του είναι το μασκάρεμα (σε πρόσωπο και ανάστημα), η κόμμωση και η ενδυμασία. Με βάση αυτά τα οπτικά στοιχεία ο θεατής ταυτίζει τον ηθοποιό με το πρόσωπο που αυτός προσποιείται πως είναι.

Η ταύτιση γενικά, πέρα από την οντολογική της διάσταση, είναι προϊόν επικοινωνιακών διαδικασιών: ο άνθρωπος ταυτίζεται με την εικόνα που έχουν οι άλλοι γι' αυτόν και με την εικόνα που έχει ο ίδιος. Η ταυτότητά του καθορίζεται από τους κοινωνικούς ρόλους που κατέχει. Η σωματική όμως εμφάνιση, μόνη της, δεν είναι καθοριστική για τη διαμόρφωση της κοινωνικής ταυτότητας: κατά τον Mead είναι πιο σημαντική η καθυπόταξη σε μια κοινωνική ομάδα (π.χ. γλωσσική, θρησκευτική κτλ.), κατά τον Simmel, ο οποίος προσέχει ιδιαίτερα το φαινόμενο της μόδας, και τον Stone πιο σημαντική είναι η χρήση ορισμένων σημείων της εξωτερικής εμφάνισης⁵⁸. Η εξωτερική εμφάνιση, την οποία διαμορφώνει ο ίδιος ο άνθρωπος, δίνει αδιαμφισβήτητα στοιχεία για το πώς θέλει να παρουσιαστεί αυτός στον κοινωνικό χώρο, ποιά θέση δίνει στον εαυτό του.

Το ότι συμπεραίνουμε από την εξωτερική εμφάνιση ενός ανθρώπου στοιχεία της ταυτότητάς του, είναι ένας βασικός μηχανισμός της κοινωνικής επικοινωνίας, που επαναλαμβάνεται αυτούσιος στο θέατρο: η εμφάνισή του ηθοποιού στη σκηνή, πριν ακόμα μιλήσει, δίνει στο θεατή τα πρώτα στοιχεία πληροφόρησης για τον ρόλο που παριστάνει· μ' αυτή την εισαγωγική βάση πληροφοριών συνδέονται ύστερα όλα τα άλλα σημειωτικά συστήματα της σκηνικής τέχνης.

⁵⁷ Για τη θεωρία του μπαλέτου βλ. S.J. Cohen, *Dance as dramatic art*. New York 1974· B. Knocke, *Diaghilev and the Ballet Russe*. London 1971· A. Testa, *Discorso sulla danza e sul balletta*. Roma 1970· A.J. Varganova, *Die Grundlagen des klassischen Tanzes*. Wilhelmshaven 1974· M.D. Lasker, The Pause in the Moving Structure of Dance. *Semiotica* 22 (1978), σσ. 107-126.

⁵⁸ G.H. Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1975, σσ. 180 εξ· G. Simmel, Die Mode. *Philosophische Kultur*. Leipzig 1919, σσ. 25-57, ιδίως σσ. 27 εξ· G.P. Stone, Appearance and the Self. A.M. Rose (ed.), *Human Behavior and Social Processes. An Interactional Approach*. London 1962, σσ. 86-118.

2.1. Το μασκάρωμα

Με το «μασκάρωμα» του ηθοποιού εννοούμε τη μεταμόρφωση του προσώπου και του σώματος. Αυτά από τη μια είναι βιολογικά δεδομένα, από την άλλη όμως πληροφορούν για την κοινωνική ταυτότητα και τις ιδιότητες του κατόχου τους, και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο μεταβάλλονται και μεταμορφώνονται. Από την εποχή του Αριστοτέλη το σώμα, και ιδιαίτερα το πρόσωπο, εκλαμβάνεται ως καθρέφτης της ψυχής. Η ερμηνεία της φυσιονομίας, που φανερώνει δήθεν το χαρακτήρα του ανθρώπου, έχει μια μακρά παράδοση που φτάνει ως τον 19ο αιώνα. Για το θέατρο ιδιαίτερη σημασία απέκτησαν οι φυσιονομικές μελέτες του Lavater (το 18ο αιώνα), που ισχυρίστηκε πως το ανθρώπινο πρόσωπο διαβάζεται σαν βιβλίο που φανερώνει και τις πιο απόκρυφες πλευρές του χαρακτήρα μας⁵⁹. Τέτοιες θεωρίες αντιμετώπισαν αντιρρήσεις ήδη κατά το Διαφωτισμό⁶⁰, επιβιώνουν όμως επίμονα στην εμπειρική ψυχολογία ως τον αιώνα μας (βλ. τους τρεις ανθρώπινους τύπους του Kretschmer: το λεπτοσώματο, τον «πυκνό», δηλαδή χοντρό, και τον αθλητικό τύπο)⁶¹.

Αν και τα σωματικά δεδομένα δεν αποκαλύπτουν χαρακτηριστικά στοιχεία, ωστόσο μας επιτρέπουν ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με κοινωνικά και πολιτισμικά στερεότυπα: το ψηλό μέτωπο του στοχαστή, το μαυρισμένο δέρμα ως ένδειξη υγείας κτλ. Επειδή ορισμένα στοιχεία της εμφάνισης συνδέονται με κοινωνική υπόληψη, και ο άνθρωπος μοχθεί να την αποκτήσει, καταφεύγει και σε τεχνητές αλλαγές, πρόσκαιρες ή μόνιμες: το φκιασίδι⁶², τη δερματοστιξία, την πρόκληση ουλών, ως και τον ακρωτηριασμό. Η εξέλιξη της πλαστικής χειρουργικής τέλος ξεριζώνει τις τελευταίες επιβιώσεις της παλιάς φυσιονομικής επιστήμης: το πρόσωπο είναι σχεδόν εξ ολοκλήρου στοιχείο της επικοινωνίας, όχι μια φυσικό δεδομένο.

Έτσι και στο θεατρικό μασκάρωμα το πρόσωπο και το σώμα του ηθοποιού καθρεφτίζουν τα στερεότυπα του συγκεκριμένου πολιτισμού⁶³. Βέβαια, δίπλα στη συσχέτιση της θεατρικής «μάσκας» με τον περιβάλλοντα πολιτισμό, υπάρχουν και ειδικοί κώδικες μασκαρέματος, που ισχύουν μόνο στο θέατρο (κυρίως στο ασιατικό) ή προέρχονται από άλλα πολιτισμικά συστήματα (εικονογραφία του διαβόλου, του θανάτου κτλ.).

Μακιγιάζ και προσωπίδα χρησιμοποιούνται και εκτός θεάτρου σε τελετές, γιορτές, καρναβάλια, εκτελέσεις κτλ. Χρησιμοποιούνται πάντα ως σημείο του προσώ-

⁵⁹ J.C. Lavater, *Physiognomische Versuche, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Leipzig 1775-1778.

⁶⁰ Βλ. π.χ. G. Chr. Lichtenberg, *Über Physiognomik, wider die Physiognomen. Zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*. L. Ch. Lichtenberg/F. Kies (eds.), *Georg Christoph Lichtenbergs vermischte Schriften*. Göttingen 1801, τόμ. Γ', σσ. 401-505.

⁶¹ E. Kretschmer, *Körperbau und Charakter*. Berlin 1967²⁵.

⁶² M. Angelogou, *A History of Make-up*. London 1970.

⁶³ J. W. Baker, *Elements of Stage craft*. Sherman Oaks 1978· R. Corson, *Stage Makeup*. Englewood Cliffs, New Jersey 1975, κι άλλοι.

που⁶⁴. Ενώ το μακιγιάζ συνήθως καταδηλώνει την κοινωνική θέση του φορέα στο συγκεκριμένο πολιτισμό, η προσωπίδα τον απομακρύνει από την κοινωνία⁶⁵. Και στις δυο περιπτώσεις μεταμορφώνεται ο φορέας σε κάποιον που δεν είναι· στη δεύτερη περίπτωση η πραγματική του ταυτότητα δεν μπορεί να αναγνωριστεί (και οι πράξεις του δεν υπόκεινται στις καθιερωμένες κυρώσεις)⁶⁶.

Από μίαν άποψη το προσωπίδιο εμπεριέχει όλη την ουσία του θεάτρου⁶⁷, είναι μια υλοποιημένη παράσταση. Ενώνει σε μια υλική έκφανση το πρόσωπο του ηθοποιού και το πρόσωπο του ρόλου, φανερώνει τη μια ταυτότητα και καλύπτει την άλλη. Είναι σημείο της φανεράς μεταμόρφωσης, και μέσον της αποστασιοποίησης, γιατί φανερώνει με την ύπαρξή της την τεχνητή αλλαγή. Αυτή η «υπαρξιακή» ιδιότητα της προσωπίδας χρησιμοποιείται σε πολλές θρησκείες και λατρείες⁶⁸, όπως και σε όλες σχεδόν τις μορφές αρχέγονου θεάτρου⁶⁹. Πέρα από τις ρίζες της στη λατρεία η θεατρική προσωπίδα οδηγεί και στη διαμόρφωση τύπων, κυρίως στο κωμικό θέατρο⁷⁰, και είναι σημαντικό μέσο της αποστασιοποίησης (σε αντίθεση με το μακιγιάζ στο θέατρο της ψευδαισθήσεως). Η αφαίρεση των μιμικών σημείων οδηγεί στην πιο έντονη χρήση άλλων κινησιακών σημείων⁷¹, π.χ. στον *Arlecchino* της *Commedia dell'arte*, και στον τονισμό του τυπικού, μη ανθρώπινου στοιχείου στην υποκριτική⁷².

2.2. Η κόμμωση

Τα σημεία της κόμμωσης αφορούν την ειδική διαμόρφωση των μαλλιών και της γενειάδας. Η συχνή χρήση περούκας (ως κινητής κόμμωσης) και ψεύτικης γενειάδας στο θέατρο επιβάλλουν μια χωριστή εξέταση από τα υπόλοιπα φυσιογνωμικά σημεία. Ακόμα πιο εύκολα από εκείνα, μαλλιά και γένια μεταβάλλονται ανάλογα με τις κοινωνικές επιδιώξεις ή προσωπικές αντιλήψεις του καθένα: κόβονται, ξυ-

⁶⁴ G. Burand, *Les masques*. Paris 1961· G. Mehren, *Sinn und Gestalt der Maske*. *Antaios* XI/2 (1969), σσ. 136-153· B.L. Ogibenin, *Mask in the Light of Semiotics. A Functional Approach*. *Semiotica* 13 (1975), σσ. 1-9.

⁶⁵ Βλ. και Cl. Lévi-Strauss, *Die Zweiteilung der Darstellung*. *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt/M., 1967, σσ. 267-291.

⁶⁶ Βλ. π.χ. τον Ku Klux Klan. Για τη χρήση μάσκας σε τελετουργικά εγκλήματα βλ. I. Shallek, *Masks*. New York 1973.

⁶⁷ D. Frey, *Zuschauer und Bühne*. *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*. München 1946, σσ. 151-233, ιδίως σσ. 157 εξ.

⁶⁸ K.W. Peuckert, *Verwandlung und Gegenwart der Maske*. *Antaios* XI/2 (1969), σσ. 121-135· K. Κακούρη, *Προϊστορία του θεάτρου*. Αθήνα 1974 (με πλούσια βιβλιογραφία).

⁶⁹ K. K. Kachler, *Über Wesen und Wirken der Theatermaske*. *Antaios* XI/2 (1969), σσ. 192-208· C. Niessen, *Handbuch der Theater-Wissenschaft*. Emsdetten 1949-1957.

⁷⁰ Η σχετική παράδοση στο ευρωπαϊκό θέατρο βασίζεται στην όψιμη ελληνική και ρωμαϊκή κωμωδία. Βλ. G. Krien, *Der Ausdruck der antiken Theatermasken*. Diss. Wien 1959.

⁷¹ Για την αρχαιότητα βλ. τώρα P. Chiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Paris 1976.

⁷² Βλ. κυρίως A.D. Avdeev, *Proischozhenie teatr*. Moskva 1959.

ρίζονται, βάφονται, μεταμορφώνονται με ποικίλους τρόπους. Χρώμα, ιδιομορφία, μάκρος και πυκνότητα της τρίχωσης του κεφαλιού είναι σχεδόν σε όλους τους πολιτισμούς, εκτός από φυσιολογικά φαινόμενα, και σημαίνουν στοιχεία. Ας σκεφτούμε μόνο την ερμηνεία των κόκκινων μαλλιών, το ιδανικό των ξανθών, τη μαγική δύναμη που έχουν τα μακριά μαλλιά κτλ. Εκτός τούτου η κόμμωση είναι και ένδειξη της κοινωνικής θέσης και τάξης, ορισμένων επαγγελματών, εθνικής ή θρησκευτικής ταυτότητας, ορισμένων πολιτικών ή άλλων πεποιθήσεων κτλ. Το κούρεμα ήταν πάντα ένδειξη ατιμωτικής τιμωρίας⁷³.

Στο θέατρο τα σημεία της κόμμωσης ανταποκρίνονται συνήθως στους σχετικούς ερμηνευτικούς κανόνες του συγκεκριμένου πολιτισμού, αν και στο Νό ή το Κα- buki υπάρχουν ισχυρές θεατρικές συμβατικότητες που δεν αντικαθρεφτίζουν τον κώδικα κομμώσεως του πολιτισμού τους, όπως άλλωστε και στο αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο, όπου σε κάθε προσωπείο αντιστοιχεί μια ορισμένη κόμμωση. Η θεατρική κόμμωση, κυρίως η περούκα, μπορεί να δηλώνει μίαν ορισμένη εποχή, ή και να έχει συμβολικές λειτουργίες. Στο θέατρο του 20ού αιώνα η περούκα χρησιμοποιείται μερικές φορές και ως φορέας συμβολικών χρωμάτων⁷⁴. Συνήθως όμως τα σημεία της κόμμωσης εμφανίζονται μόνο σε συνδυασμό με τα σημεία του μασκαρέματος και της ενδυμασίας.

2.3. Η ενδυμασία

Ανάμεσα στα οπτικά σημεία της εμφάνισης του ηθοποιού κυριαρχεί το θεατρικό κοστούμι. Αυτό συνήθως επιτρέπει στο θεατή την πρώτη ταύτιση του ρόλου που παριστάνεται. Ανάμεσα στο θεατρικό κοστούμι και την κοινωνική ενδυμασία υπάρχουν, όσον αφορά τη λειτουργία τους της πληροφόρησης, στενές σχέσεις, τόσο στενές που ο ερευνητής της ενδυματολογίας J. Laver φτάνει στο συμπέρασμα, πως στην αρχή όλα τα ρούχα ήταν θεατρικά κοστούμια⁷⁵. Αυτή η διαπίστωση αναφέρεται στην ομοιότητα (ή και στον ταυτισμό) του θεατρικού με τον κοινωνικό ρόλο, τον οποίο καταδηλώνει η ενδυμασία⁷⁶. Κατά την κοινωνιολογική θεωρία του ρόλου η κοινωνική ταυτότητα ενός ανθρώπου καθορίζεται από το ποιούς ρόλους προσδίδουν οι άλλοι σ' έναν άνθρωπο, και ποιούς ρόλους δέχεται αυτός, δηλαδή από την άθροιση των κοινωνικών του ρόλων που παίζει⁷⁷. Στην εμφά-

⁷³ W. Cooper, *Hair, Sex, Society, Symbolism*. London 1971· R. Reynolds, *Beards - Their Social Standing, Religious Involvements, Decorative Possibilities and Value in Offence and Defense through the Ages*. New York 1949· E.R. Leach, *Magical Hair*. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 88 (1938), σσ. 147-164· P. Bogatyrev, *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*. The Hague/Paris 1971 (Approaches to Semiotics 5)· G.A. Megas, *Der Bartlose im neugriechischen Märchen*. *Λαογραφία* 25 (1967), σσ. 254-267, κτλ.

⁷⁴ Π.χ. στη «Νέα Σκηνή» του Ernst Fuchs. Βλ. E. Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin 1904· του ίδιου, *Die Revolution des Theaters*. München 1909.

⁷⁵ J. Laver, *Costume in the Theatre*. London 1964, σ. 15.

⁷⁶ J.C. Flugel, *The Psychology of Clothes*. London 1930 (1950).

⁷⁷ Για την κοινωνιολογική θεωρία των ρόλων βλ. J.B. Biddle/E.J. Thomas, *Role Theory: Concepts and research*. New York 1966· R. Dahrendorf, *Homo sociologicus*. Köln 1959· H.

νιση αυτών των κοινωνικών ρόλων με τρόπο, που ο άλλος να αναγνωρίζει αμέσως τι είναι αυτός και που ανήκει, η ενδυμασία παίζει πρωταρχικό ρόλο: εξασφαλίζει οπτικά την κοινωνική ταυτότητα του φορέα της.

Εδώ βέβαια δεν αναφερόμαστε στις πρακτικές ή και ηθικές (ντροπή) λειτουργίες της ενδυμασίας. Η ένδυση είναι πολιτισμικός πληροφοριοδότης πρώτης τάξης: σημειώνει ηλικία και φύλο, εθνικότητα ή και γεωγραφική περιοχή, συχνά και θρησκεία, κοινωνική τάξη ή υποομάδα και κατάσταση (άγαμος, έγγαμος κτλ.), επάγγελμα και ιδιάζουσα θέση (χιόπι, κατάδικος κτλ.): καταδηλώνει μίαν ορισμένη πρόσκαιρη κατάσταση (κηδεία, πάρτυ, υπνοδωμάτιο κτλ.) ή μίαν ορισμένη προσωπική ταυτότητα (body-image)⁷⁸. Τα παραδείγματα από το χώρο της λαογραφίας, επιστήμης της συμπεριφοράς, εθνολογίας και ανθρωπολογίας είναι ανεξάντλητα.

Στο θέατρο η ενδυμασία δεν έχει καμιά πρακτική λειτουργικότητα, αλλά είναι αποκλειστικά σημείο: για την εποχή που παίζει το έργο (πανωφόρι-χειμώνας κτλ.), για την ιστορική εποχή, για ορισμένους μυθολογικούς κώδικες (Θεός, διάβολος, κτλ.): στο ευρωπαϊκό θέατρο του 20ού αιώνα καταδηλώνει κυρίως χαρακτηριστικές ιδιότητες του σκηνικού ρόλου. Μπορεί όμως να αναλάβει, κυρίως με τα χρώματά του, και γενικότερες συμβολικές λειτουργίες στην παράσταση, π.χ. ως κινητή σκηνογραφία (έτσι το θέατρο του συμβολισμού)⁷⁹. Στο ασιατικό θέατρο υπάρχουν άλλωστε και ενδυματολογικοί κώδικες που ανήκουν αποκλειστικά σ' αυτό, είναι αποκλειστικά θεατρικοί⁸⁰.

Ο ενδυματολογικός κώδικας χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με τα άλλα σημεία της εμφάνισης του ηθοποιού, αλλά και με κινησιακά σημεία, τα οποία επηρεάζει: η στενή φούστα δεν επιτρέπει μεγάλα βήματα κτλ. Ενώ τα σημεία της εμφάνισης συνήθως εναρμονίζονται, ανάμεσα σ' αυτά και τα κινησιακά (ή και τα ακουστικά, δηλαδή τα γλωσσικά), μπορούν να υπάρχουν διαφορές, για τη δημιουργία κωμικών εφέ (π.χ. «Αρχοντοχωριάτης») ή και για ειδικό χαρακτηρισμό του σκηνικού προσώπου. Έτσι η εμφάνιση του ηθοποιού δίνει στο θεατή το πρώτο ερμηνευτικό πλαίσιο, το οποίο με την υποκριτική και τα σημεία της συγκεκριμενοποιείται κατόπιν: μπορεί να τροποποιηθεί η πρώτη εντύπωση ή και να επιβεβαιωθεί. Ενώ τα σημεία της εμφάνισης δίνουν την εξωτερική ταυτότητα του σκηνικού ρόλου, ανεξάρτητα, ως ένα βαθμό, από τη συγκεκριμένη προσωπικότητα του ηθοποιού, τα

Joas, *Die gegenwärtige Lage der soziologischen Rollentheorie*. Wiesbaden 1978· R. Merton, *The Role-Set*. *British Journal of Sociology* 8 (1957), σσ. 106-120.

⁷⁸ R. König, *Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode*. Frankfurt/M. 1967· Bogatyrev, ό.π., σσημ. 73· S. Koescher, Postal, *Body-Image and Identity: A Comparison of Kwakiutl and Hopi*. *American Anthropologist* 67 (1965), σσ. 455-461· R. Broby-Jansen, *Body and Clothes*. London 1968.

⁷⁹ Βλ. π.χ. E.G. Craig, *Die Kunst des Theaters. Erster Dialog. Über die Kunst des Theaters*. Berlin 1970, σσ. 101-126.

⁸⁰ Για την ενδυματολογία στο θέατρο βλ. D.A. Russel, *Stage Costume Design. Theory, Technique and Style*. New York 1973· I. Brooke, *Western European Costume. Its Relation to the Theatre*. Vol. 1-2, London 1949-50· M. von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*. Berlin 1921, κι άλλοι.

ακουστικά και τα κινησιακά σημεία, με τα οποία ο ηθοποιός «γεμίζει» το σχήμα αυτό, δίνουν την εσωτερική ταυτότητα του ρόλου, που είναι μοναδική και ανεπανάληπτη γιατί συνδέεται άρρηκτα με τις ατομικές ιδιότητες ενός συγκεκριμένου ηθοποιού⁸¹.

3. Τα σημεία του χώρου

Η τρίτη και τελευταία κατηγορία θεατρικών σημείων αναφέρεται στο χώρο, στον οποίο διαδραματίζεται η θεατρική επικοινωνία, το γεγονός δηλαδή, ότι ο Α παριστάνει το ρόλο X μπροστά στο θεατή S. Αυτός ο χώρος μπορεί να έχει ειδικά διαμορφωθεί γι' αυτό τον σκοπό, να είναι δηλαδή ένα θεατρικό κτίριο, ή να είναι άλλος χώρος με άλλη πρακτική λειτουργικότητα, που εξυπηρετεί προσωρινά το σκοπόν αυτό. Μέσα στον ειδικό αυτό χώρο υπάρχει συχνά μια ζώνη, που προβλέπεται για τον ηθοποιό, και μια ζώνη για τον θεατή. Αυτοί οι δύο χώροι, η θέση τους και η συσχέτισή τους, αλλάζουν από εποχή σε εποχή.

Ο χώρος εκλαμβάνεται εδώ πάντα ως δυναμικό περιβάλλον του ανθρώπου και δυναμικό πεδίο των πράξεών του⁸². Σ' αυτή τη σκοπιμότητα έχει πρακτικές και συμβολικές λειτουργίες. Η διαμόρφωση του χώρου και των αντικειμένων μέσα σ' αυτόν αντικαθρεφτίζει συχνά και ορισμένες ιδέες ή κοινωνικά δεδομένα, όπως η πολεοδομία συνήθως την κοινωνική ιδεολογία των κατοίκων της πόλης ή αυτών που τη διοικούν⁸³. Στην αρχιτεκτονική των ναών και εκκλησιών η συμβολική λειτουργικότητα είναι μάλιστα η πρωταρχική⁸⁴. Οι πρακτικές και συμβολικές λειτουργίες⁸⁵ μεταβάλλονται στην πορεία της ιστορίας και είναι συνήθως εν-

⁸¹ G. Simmel, Zur Philosophie des Schauspielers. *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*. Frankfurt/M. 1965, σσ. 75-94.

⁸² U. Eco, Funktion und Zeichen (Semiotik der Architektur). *Einführung in die Semiotik*. München 1972, σσ. 293-360.

⁸³ W.W. Widdowson, Semiotic Theory and Environmental Design. *Kodikas/Code 2* (1979), σσ. 150-164· Π. Μαρτινίδης, *Σημειολογία των αντιλήψεων και των θεωριών για την αρχιτεκτονική*. Βόλος 1979· Α. -Φ. Λαγόπουλος, Κοινωνιο-σημειωτική του χώρου. Κ. Boklund-Λαγοπούλου/Α.-Φ. Λαγόπουλος, *Σημειωτική και κοινωνία*. Αθήνα 1980, κτλ.

⁸⁴ Σε επιλογή: J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seine Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Freiburg/Br. 1902· H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950· A. Stange, *Das frühchristliche Kirchengebäude als Bild des Himmels*. Köln 1950· E. Baldwin Smith, *The Dome*. Princeton 1950· G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1951· L. Hautcoeur, *Mystique et architecture: Le symbolisme de cercle et de la coupole*. Paris 1954· O. von Simson, *The Gothic Cathedral*. New York 1956· M. Wallis, Semantic and Symbolic Elements in Architecture. Iconology as a First Step Towards an Architectural Semiotic. *Semiotica* 8/3 (1973), σσ. 220-238, κτλ.

⁸⁵ Για τις συμβολικές λειτουργικότητες της αρχιτεκτονικής βλ. επίσης G.K. Koenig, *Architettura e comunicazione*. Firenze 1970· U. Eco, A Componental Analysis of the Architectural Sign (Column). *Semiotica* 5 (1972), σσ. 97-117· G. Ghioca, A Comparative Analysis of Architectural Signs (Applied to Columns). *Semiotica* 5 (1972), σσ. 40-60· D. Agrest/M. Gandelonas, Critical Remarks on Semiology and Architecture. *Semiotica* 9 (1973), σσ. 252-271, κτλ.

δεικτικές, όχι απόλυτες: ένα σχολείο μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως νοσοκομείο, ένα θέατρο ως αποθήκη, και μια αποθήκη ως θέατρο...⁸⁶.

3.1. Ο θεατρικός χώρος

Μπορούμε να ξεχωρίσουμε χώρους, που προορίζονται ειδικά για θεατρικές παραστάσεις, από χώρους που δημιουργήθηκαν γι' άλλους σκοπούς, αλλά χρησιμεύουν, πρόσκαιρα ή μόνιμα, ως θέατρο. Η διαμόρφωση του ειδικού θεατρικού κτιρίου καθρεφτίζει συνήθως την κοινωνική λειτουργικότητα του θεάτρου στη συγκεκριμένη κοινωνία: θρησκευτική, πολιτική, μορφωτική, ψυχαγωγική κτλ. Το κυκλικό σχήμα π.χ. του αρχαίου ελληνικού θεάτρου σχετίζεται άμεσα με την αρχαία πόλη και τη δημοκρατία⁸⁷. Στην περίπτωση που χρησιμοποιούνται εξωθεατρικοί χώροι, συνήθως βαραίνει η επιλογή του χώρου, όχι τόσο η διαμόρφωσή του: η εκκλησία για το θρησκευτικό θέατρο, η καθημερινή αγορά για το λαϊκό μεσαιωνικό θέατρο κτλ.⁸⁸. Στον αιώνα μας οι θεατρικές παραστάσεις εγκαταλείπουν τα μόνιμα κτίρια, που προέρχονται από το 19ο αιώνα και αντιπροσωπεύουν μian άλλη ιδεολογία (τον «ναό» του Ωραίου, Καλού και Αληθινού στην αστική ιδεολογία της αυτονομίας των τεχνών), και διαδραματίζονται σε δρόμους και πλατείες, υπόγειες διαβάσεις, σουπερμάρκετ, εργοστάσια κτλ., σε τόπους δηλαδή καθημερινής κοινωνικής συναναστροφής⁸⁹.

Η τοποθέτηση των θεατών απέναντι στο θέαμα, ή καλύτερα η διαμόρφωση του χώρου των θεατών σε σχέση με τη σκηνή, εκφράζει επίσης την κοινωνική λειτουργικότητα του συγκεκριμένου τύπου θεάτρου. Το αμφιθέατρο της αρχαιότητας σχεδόν αγκαλιάζει την ορχήστρα: μέσα στο φως της ημέρας ηθοποιοί και θεατές βλέπονται και γνωρίζονται: το θέατρο συμβολίζει πιστά την ενότητα της ελληνικής πόλης. Το θρησκευτικό μεσαιωνικό θέατρο δεν γνωρίζει μian ειδικά διαμορφωμένη τοποθέτηση των θεατών: κινούνται ανάμεσα στα περίπτερα και παριστάζουν, αν χρειαστεί, το λαό, το πλήθος (σε όλες τις πομπές): στην ιερή αναπαράσταση της ιστορίας του Σωτήρα όλοι οι άνθρωποι είναι ενωμένοι. Στην Αναγέννηση διαμορφώνεται ο συμβατικός διαχωρισμός του θεάτρου σε χώρο της σκηνής και χώρο των θεατών, που τους χωρίζει η ράμπα. Ο ρόλος του ηθοποιού και ο ρόλος του δέκτη δεν αντιστρέφονται πια. Στο Μπαρόκ το αυστηρό αυτό σχήμα αμβλύνεται κάπως, μια που οι θέσεις των αυλικών έμπαιναν και πάνω στη σκηνή, κι ο χώρος των θεατών ήταν φωτισμένος.

⁸⁶ Eco, ό.π., σημ. 82, σσ. 315-324.

⁸⁷ H. Kindermann, *Bühne und Zuschauerraum. Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike*. Wien 1963 (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse, Bd. 242, 1. Abh.): του ίδιου, *Das Theaterpublikum der Antike*. Salzburg 1979.

⁸⁸ Βλ. τώρα H. Kindermann, *Das Theaterpublikum des Mittelalters*. Salzburg 1980 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

⁸⁹ Νέα θεατρικά κτίρια δεν είναι και τόσο συχνά. D. Bablet/J. Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris 1963· H. Schubart, *Moderner Theaterbau. Internationale Situation*. Stuttgart 1971· βλ. και το συλλογικό τόμο *Theater von heute - Räume von gestern*. Berlin 1979 (Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft, Bd. 11).

Το θέατρο της «ψευδαίσθησης» (illusion) του 19ου αιώνα, με τη σκηνή της «μπούκας» μπροστά στο σκοτεινό χώρο των θεατών, πραγματοποιεί τον τελικό χωρισμό: ο ηθοποιός δεν βλέπει πια για ποιόν παίζει, ο ένας θεατής δεν βλέπει τον άλλον, αλλά μόνο, ως ένα είδος αδιάκριτου παρατηρητή, τα συμβάντα επί σκηνής. Αυτά όμως ξεκόβονται έτσι από τον κοινωνικό συσχετισμό και παραμένουν ελεύθερες εικόνες από τον ατομικό βίο του μεμονωμένου θεατή. Ο ηθοποιός δεν παριστάνει πια τον αντιπρόσωπο της κοινωνίας των θεατών, οι θεατές, απομονωμένοι στο σκοτάδι, παύουν να είναι κοινωνική δημοσιότητα. Η ιδεολογία της αυτονομίας των τεχνών καθρεφτίζεται πιστά στους συμβατικούς χώρους του αστικού θεάτρου⁹⁰.

Το θέατρο του 20ού αιώνα πραγματοποιεί μια έξοδο από τα κτίρια αυτά, ή τα μεταμορφώνει ριζικά και κάνει κάθε προσπάθεια για να ξεπεράσει το «χάσμα της ράμπας», να ενεργοποιήσει δηλαδή τον θεατή, να σπάσει τα φράγματα της απομόνωσης του στο σκοτάδι, που του επιβάλλει ο συμβατικός ρόλος του παθητικού δέκτη του θεάματος. Αυτές οι αισθητικές αναζητήσεις συσχετίζονται βέβαια μ' ένα νέο προσδιορισμό της κοινωνικής λειτουργικότητας του θεάτρου⁹¹.

Το συμπέρασμα από αυτή τη σύντομη ιστορική ανασκόπηση είναι, πως η διαμόρφωση του θεατρικού χώρου, και ειδικά η σχέση του χώρου των θεατών με τη σκηνή, αποτελεί σημείο για τη κοινωνική λειτουργικότητα του θεάτρου σε μian εποχή γενικά, και ειδικά για τις ιδέες και τις αξίες που πρεσβεύονται στο συγκεκριμένο θέατρο. Η διαμόρφωση του θεατρικού χώρου συσχετίζεται λοιπόν άμεσα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα.

3.2. Ο σκηνικός χώρος

Σκηνικός χώρος ονομάζεται ο τόπος, όπου ο Α παριστάνει τον ρόλο Χ. Αυτό δεν γίνεται αναγκαστικά μόνο στη σκηνή. Η πρακτική λειτουργικότητα του σκηνικού χώρου έγκειται στο γεγονός, πως είναι ο χώρος του ηθοποιού, η συμβολική του λειτουργικότητα, πως σημαδεύει το χώρο όπου παρευρίσκεται το σκηνικό πρόσωπο. Η διαμόρφωση του χώρου προδιαγράφει ενδεικτικά τον τύπο κινήσεων που μπορεί να πραγματοποιήσει ο ηθοποιός μέσα σ' αυτόν· συσχετίζεται δηλαδή άμεσα με το «γειτνιαστικό» σύστημα. Το τρισδιάστατο σώμα του ηθοποιού απαιτεί πάντα το σκηνικό χώρο, έτσι που αυτός δεν μπορεί να αφαιρεθεί από τον θεατρικό κώδικα.

3.2.1. Το σκηνικό

Το σκηνικό καθορίζει συνήθως τη σημασία και την ιδιότητα του σκηνικού χώρου. Βασίζεται σχεδόν πάντα σε ορισμένες σκηνογραφικές συμβατικότητες, αφού

⁹⁰ H. Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur. *Kultur und Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1965, σσ. 56-101· βλ. και τον συλλογικό τόμο *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt/M. 1972.

⁹¹ Βλ. τις πραγματείες του W. Meyerhold «Το επαναστατικό θέατρο», «Η αναπαράσταση του θεάτρου», «Ιδεολογία και τεχνολογία στο θέατρο», στον τόμο: *Theater-Oktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*. Frankfurt/M. 1972, σσ. 121-183.

είναι αδύνατο, ακόμα και στο νατουραλιστικό θέατρο, να αναπαράγει στη σκηνή το πραγματικό περιβάλλον, για το οποίο αποτελεί οπτική ένδειξη. Σ' αυτό το συσχετισμό παραμένει αδιάφορο, αν πρόκειται για μόνιμο σκηνικό (ζωγραφισμένο, κατασκευασμένο κτλ.) ή σκηνικό που αλλάζει (από τα παρασκήνια του Μπαρόκ ως τη περιστρεφόμενη σκηνή)⁹².

Τα οπτικά σημεία της σκηνογραφίας καθορίζουν τον τόπο της σκηνικής δράσης και το χρόνο· μπορούν να δώσουν πληροφορίες για την ίδια την υπόθεση (εκκλησία, αίθουσα στέψεως, νεκροταφείο κτλ.) ή και να επηρεάσουν την υποκριτική (σημειώθηκε ήδη πως προκαθορίζει ως ένα βαθμό τα κινησιακά σημεία· βλ. π.χ. τα πειράματα του Meyerhold ή τη μόνιμη σκάλα στη σκηνή του γερμανικού Εξπρεσιονισμού)⁹³ ή να χαρακτηρίσει ένα σκηνικό πρόσωπο ως ιδιωτικό του περιβάλλον⁹⁴ (π.χ. το μελετητήριο του μάγου Ευφημιανού στο «Ζήνωνα»). Η σκηνογραφία συνδηλώνει όμως και μια γενικότερη ατμόσφαιρα (π.χ. στα έργα του Τσέχοφ) ή αποκτά συμβολικές σημασίες (ο ναός, του ηλίου στο «Μαγικό αυλό» του Mozart) ή υλοποιεί ορισμένες κοσμοθεωρίες (ο κόσμος ως φυλακή, εκκλησία, χάος κτλ.). Ο βαθμός προσδιορισμού που δίνει η σκηνογραφία φτάνει από τα αόριστα μόνιμα σκηνικά του Serlio⁹⁵, που προσφέρει απλώς μια βασική ατμόσφαιρα για το κάθε θεατρικό είδος, ως την ακρίβεια της απεικόνισης του milieu στο Νατουραλισμό⁹⁶. Κάθε εποχή κάνει και μια επιλογή στις δυνατές λειτουργικότητες, που μπορεί να έχει το σκηνικό: η συνεχώς μεταβαλλόμενη σκηνογραφία του Μπαρόκ συμβολίζει την αστάθεια και τη ματαιότητα των όντων⁹⁷, ενώ η σκηνογραφία του Ρεαλισμού προσδιορίζει με ακρίβεια τη σκηνική δράση σε τόπο και χρόνο⁹⁸. Στη ρομαντική σκηνή χρησιμοποιείται κυρίως ως δημιουργός σκηνικής ατμόσφαιρας⁹⁹, στο θέατρο του Meyerhold δίνει την ευκαιρία για ιδιαίζουσες κινησιακές ασκήσεις των ηθοποιών στη «βιο-τεχνική» υποκριτική¹⁰⁰.

⁹² Για την ιστορία της σκηνογραφίας βλ. τις εξής νεότερες εργασίες: D. Bablet, *Les révolutions scéniques du XXe siècle*. Paris 1975· του ίδιου, *Esthétique général du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris 1965· *Bühnenformen-Bühnenräume-Bühnendekoration*. FS H.A. Frenzel. Berlin 1974· W. R. Fuerst/S.J. Hume, *20th Century stage decoration*. New York 1967· M. Hampe, *Die Entwicklung der Bühnendekoration von der Kulissenbühne zum Rundhorizont-System*. Diss. Wien 1961· D. Oenslager, *Stage design, 4 centuries of scenic invention*. London 1975· O. Schuberth, *Das Bühnenbild*. München 1955, κτλ.

⁹³ H. Müllenmeister, *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*. Diss. Köln 1956· E. Piscator, *Das politische Theater*. Berlin 1929· J. Polieri, *Scénographie-Sémiographie*. Paris 1971.

⁹⁴ J. Selden/H.D. Sellmann, *Stage Scenery and Lighting*. Prentice Hall 1964.

⁹⁵ G. Schöne, *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibbiena nach den Perspektivbüchern*. Leipzig 1944 (Nendeln 1977), σσ. 11εξ.

⁹⁶ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Τόμ. Η'-Ι'. Salzburg 1968-1974.

⁹⁷ H. Tintelnnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*. Berlin 1939.

⁹⁸ M. Grube, *Geschichte der Meininger*. Berlin 1926· H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Τόμ. Ζ', Salzburg 1965.

⁹⁹ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Τόμ. ΣΤ', Salzburg 1964.

¹⁰⁰ Βλ. *Theater-Oktober*, ό.π., σημ. 91, σσ. 56 εξ., 64 εξ., 101 εξ.· A. Tairow, *Das entfesselte Theater*. Köln/Berlin 1964.

Το σημείο του σκηνικού μπορεί να είναι κυρίαρχο σε κάποιο θεατρικό κώδικα, όπως σε όλες εκσίνες τις μορφές του θεάτρου του αισθητισμού, που αντιμετωπίζουν τη σκηνή ως πίνακα και τον ηθοποιό ως κινούμενη ζωγραφιά. Αλλά μπορεί και να αντικατασταθεί σχεδόν ολοκληρωτικά από άλλα σημειωτικά συστήματα, όπως στο θέατρο του Σαίξπηρ (γλωσσικά) ή στην παντομίμα («γεινιαστικά»).

3.2.2. Σκηνικά αντικείμενα

Σκηνικά αντικείμενα (requisits) είναι τα αντικείμενα που χειρίζεται ο ηθοποιός επί σκηνής. Έτσι και μερικά μέρη της ενδυμασίας του (π.χ. γάντια, σπαθιά) ή τμήματα της σκηνογραφίας (καρέκλες κτλ.) μπορούν να αποκτήσουν τη λειτουργικότητα αυτή¹⁰¹. Το σκηνικό αντικείμενο σημαίνει το πραγματικό, ανεξάρτητα από το βαθμό γνησιότητας: συσχετίζεται άμεσα με τις δραστηριότητες του σκηνικού ρόλου (χρήση) ή και με το χαρακτήρα του. Σε αλληγορικές και τυποποιημένες φιγούρες παριστάνει τις κύριες ιδιότητές τους και καταδηλώνει την ταυτότητά τους (σκήπτρο και στέμμα για το βασιλιά κτλ.). Μερικές φορές αποτελεί και ένδειξη για ορισμένες δράσεις και καταστάσεις (αποσκευές για επικείμενο ταξίδι κτλ.). Έχει βέβαια και συμβολική σημασία, όταν ξεντούνουν το Ζήνωνα στην Ε' πράξη της ομώνυμης τραγωδίας (στ. 185 εξ.) από το «βασιλικά ρούχα» και ντύουν μ' αυτά το διάδοχό του¹⁰².

Σκηνικά αντικείμενα χρησιμοποιούνται σχεδόν σ' όλους τους θεατρικούς κώδικες, αν και με διαφορετική λειτουργικότητα: στο θέατρο του Μπαρόκ ή —κυρίως ως «μοιραία» αντικείμενα — στις λαϊκότροπες τραγωδίες του Ρομαντισμού έχουν συμβολική σημασία, ενώ στο ρεαλιστικό και νατουραλιστικό θέατρο συνδέονται περισσότερο με τους χρήστες τους: στο αρχαίο θέατρο χρησιμοποιούνται συχνά¹⁰³, στο «ρητορικό» φιλολογικό θέατρο του Goethe λιγότερο. Πάντως δεν φαίνεται να υπάρχουν γενικοί κανόνες, που ρυθμίζουν τη συχνή ή όχι χρήση σκηνικών αντικειμένων σε διάφορους τύπους θεάτρου.

3.2.3. Φωτισμός

Πρόσθετες σημασίες στο σκηνικό χώρο μπορεί να προσδώσει ο φωτισμός. Το φυσικό ή τεχνητό φως εμφανίζει το σκηνικό χώρο. Αυτή είναι η πρακτική σημασία του στο θέατρο. Έχει όμως και πολλές συμβολικές σημασίες, οι οποίες χρησιμοποιούνται στο ευρωπαϊκό θέατρο από το 17ον αιώνα και πέρα (παράσταση το βράδυ πλέον, κλειστός χώρος)¹⁰⁴. Διακριτικές ιδιότητες που έχει το φως είναι η ένταση, το χρώμα, η διάδοση και η κίνηση. Στη σκηνή μπορεί να σημαίνει φως του ηλίου, του φεγγαριού, του κεριού κτλ. Με τη ραγδαία τεχνική εξέλιξη του

¹⁰¹ J. Veltrusky, Man and Object in the Theater. P. Garvin (ed.), *A Prague School Reader in Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington 1964, σσ. 83-91.

¹⁰² Για τέτοιες «εμβληματικές» πράξεις κυρίως στο θέατρο του Μπαρόκ βλ. A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München 1964.

¹⁰³ J. Dingel, Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie. W. Jens (ed.), *Bauformen der Tragödie*. München 1971, σσ. 347-367.

¹⁰⁴ W.O.Parker/H.K.Smith, *Scene Design and Stage Lighting*. New York 1974, σσ. 351 εξ.

φωτισμού κυρίως στον αιώνα μας μπορεί να συνδηλώσει όμως πολλές άλλες σημασίες, άλλων σημειωτικών συστημάτων: ο προβολέας μπορεί να απομονώσει το πρόσωπο ενός ηθοποιού, ή ένα αντικείμενο κτλ.: σ' αυτές τις περιπτώσεις τροποποιεί τις σημασίες άλλων σημειωτικών συστημάτων επί σκηνής, χωρίς να λειτουργεί ως αυτοτελές σημείο.

Ο φωτισμός, δηλαδή το τεχνητό φως, χρησιμοποιείται όμως και ως αυτοτελές σημείο, κυρίως στον 20ό αιώνα¹⁰⁵, που καταδηλώνει τόπο της σκηνικής δράσης, καθώς και εποχή, ορισμένες καταστάσεις όπως πυρκαγιές, μάχες, καταιγίδες κτλ., ορισμένους ρόλους (π.χ. αγίων), και δημιουργεί ορισμένη ατμόσφαιρα (στην περίπτωση αυτή ισχύουν οι κώδικες φωτισμού του συγκεκριμένου πολιτισμού: π.χ. «ζεστό» ή «κρύο» φως κτλ.)¹⁰⁶. Φωτιστικά εφέ μπορούν να συσχετιστούν και με ορισμένες ιδέες: σκοτάδι —σημείο του κακού, διαβολικού, άπλετος φωτισμός—σημείο νίκης του καλού, της δικαιοσύνης¹⁰⁷ (βλ. το «Μαγικό αυλό» του Mozart).

Οι λειτουργικότητες του φωτισμού στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου φτάνουν από την ένδειξη φυσικών καταστροφών και από τις αποθεώσεις στο Μπαρόκ και τη δημιουργία ατμόσφαιρας στο Ρομαντισμό, ως την ένδειξη του απλού φωτός στο ρεαλιστικό και νατουραλιστικό θέατρο. Βέβαια κυρίαρχο σημείο γίνεται ο φωτισμός μόλις στον αιώνα μας, ύστερα από την ανακάλυψη του ηλεκτρικού φωτός: ο Adolphe Appia κήρυξε το φωτισμό ως το πιο βασικό σημείο του όλου θεατρικού κώδικα¹⁰⁸, ενώ ο Brecht ήθελε να τον απομακρύνει τελείως από τις σημασίες του δικού του κώδικα: λειτουργία του φωτισμού είναι απλώς να φωτίσει επαρκώς τη σκηνή.

Ύστερα από τη σύντομη αυτή, αλλά πάντως συστηματική αναδρομή στα επιμέρους σημειωτικά συστήματα του θεατρικού κώδικα (κατά τη Fischer-Lichte με δικές μου τροποποιήσεις)¹⁰⁹ έγινε φανερή η πολυπλοκότητα και η ρευστότητα της σύνθεσης των εκφραστικών μέσων της σκηνικής τέχνης. Το να δείξει κανείς το θεατρικό κώδικα «εν δράσει» πρέπει να είναι θέμα άλλου μελετήματος.

B. Πούχνερ
Πανεπιστήμιο Κρήτης
Φιλοσοφική Σχολή
Τομέας Θεατρολογίας-Μουσικολογίας
Ρέθυμνο

¹⁰⁵ Βλ. κυρίως A. Appia, *Die Musik und die Inszenierung*. München 1898· του ίδιου, *The Work of Living Art*. Florida 1960.

¹⁰⁶ H. Bay, *Stage Design*. New York 1974, σσ. 132-147.

¹⁰⁷ F.J. Dölger, *Die Sonne der Gerechtigkeit und das Schwarze*. Münster/W. 1971³.

¹⁰⁸ D. Kreidt, *Kunsttheorie der Inszenierung*. Diss. Berlin 1968.

¹⁰⁹ Fischer-Lichte, *Semiotik*, ό.π., σημ. 4, σσ. 25-179.