

ANDRÉ HELBO

*Theory of Performing Arts*

[Θεωρία των παραστατικών τεχνών].

Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company 1987

(Critical theory, vol.5). Σελ. VIII, 153.

Ο Βέλγος σημειολόγος André Helbo, που έχει παρουσιάσει ως τώρα μερικούς συγκεκριμένους τόμους και μονογραφίες για τη θεατρική σημειολογία (π.χ. *Sémiologie de la représentation*. Bruxelles-Paris 1975· *L' enjeu du discours. Lecture de Sartre*. Bruxelles-Paris 1978· *Les mots et les gestes*. Lille 1983· *Approches de l'opéra*. Paris 1986), παρουσιάζει σ' αυτό τον τόμο διάφορες μελέτες του, μεταφρασμένες στα αγγλικά, που οι περισσότερες, με την ίδια ή άλλη μορφή, έχουν δημοσιευτεί κατά καιρούς. Δεν έχουν άμεση σχέση μεταξύ τους και δεν αποτελούν μια «θεωρία των παραστατικών τεχνών»: ο τίτλος είναι, ίσως για λόγους εμπορικούς μάλλον, παραπλανητικός. Δεν είμαι και βέβαιος, αν απευθύνεται σε φοιτητές του θεάτρου ή των performing arts, που θα δυσκολευτούν μάλλον να παρακολουθήσουν τα συζητούμενα. Στις performing arts ο συγγραφέας συμπεριλαμβάνει εκτός από το θέατρο και την όπερα, το μπαλέτο, το κουλθοθέατρο και το τσίρκο, πάσης φύσεως θεάματα δηλαδή, με τα οποία, με εξαίρεση ίσως το τσίρκο, η θεατρολογία ασχολείται έτσι κι αλλιώς. Ο σύντομος πρόλογος περιέχει σκληρά λόγια για τις ως τώρα επισημονικές προσπάθειες για τη διαμόρφωση μιας θεατρικής θεωρίας, και διαπιστώνει πως αυτές δεν έχουν οδηγήσει σε τίποτε άλλο παρά σε μια σειρά από διενέξεις και θεωρητικά αδιέξοδα. Αλλά και οι τοποθετήσεις που κάνει ο ίδιος, αποσπασματικά και με τρόπο ασύνδετο, δεν θεραπεύουν την κατάσταση.

Το πρώτο μέρος του βιβλίου «Κριτική θεωρία και παραστατικές τέχνες» ενώνει τρία διαφορετικά κεφάλαια: 1) «Ένα γενικό κοινωνιο-σημειωτικό μοντέλο» (σσ. 3-23), 2) «Προς μια θεατρική σημειωτική» (σσ. 25-36) και 3) «Θεατρολογία και λογοτεχνικές σπουδές» (σσ. 37-51), που είναι σύντομα και εκθέτουν, κυρίως με προγραμματικές δηλώσεις και επιγραμματικούς αφορισμούς, τις απόψεις του συγγραφέα για ένα πλήθος θέματα. Στο πρώτο κεφάλαιο διαπιστώνεται η αναγκαία στροφή της σημειολογίας προς τα κοινωνικά συμφραζόμενα (ως «the set of rules of a game»): ο συγγραφέας εισάγει, όπως και ο Ravis, την έννοια της «συγκεκριμενοποίησης» και της enunciation (έκφρασης, διατύπωσης), για να φτάσει σε μια δυναμική (αντι-στατική) ανάλυση. Το θέατρο αποτελεί πεδίο δοκιμής τέτοιων αναλύσεων. Το δεύτερο δοκίμιο ξεκινάει με τη σημαντική διαπίστωση, πως η θεατρική σημειολογία λίγα μόνο μεθοδολογικά εργαλεία μπορεί να δανειστεί από την αφηγηματολογία (récit), αλλά κι από τη σημειωτική ανάλυση του κινηματογράφου δεν έχει να περιμένει πολλά. Το δείχνει εύγλωττα στις προσπάθειες της ρουμανικής σημειολογίας (με τα κυβερνητικά, μαθηματικά μοντέλα των Marcus και Dinu, τα γλωσσολογικά του Balea, και τα κοινωνιολογικά του Campeanu): αναφέρει και άλλα παραδείγματα δανεισμού της θεατρικής σημειολογίας από μοντέλα της γλωσσολογίας και της αφηγηματολογίας (π.χ. ένα τέτοιο αταίριαστο μοντέλο οδηγεί στην άρνηση της θεατρικής επικοινωνίας από το Mounin, την αναζήτηση της ελάχιστης μονάδας από τον Kowzan κτλ.), όπου το «κείμενο» έχει μια τελειώς διαφορετική λειτουργικότητα (η παρεξήγηση της «επικοινωνίας» ως αποκλειστικά λεκτικής είναι χαρακτηριστική, βλ. G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*. Paris 1970, σσ. 87εξ.). Όταν ζητάει στο τέλος τη διεύρυνση της θεατρικής σημειολογίας προς μια σημειολογία όλου του πολιτισμού, ξεχνάει

ότι ακριβώς αυτό ήταν το εγχείρημα του πρώτου τόμου της μονογραφίας της Fischer-Lichte (*Semiotik des Theaters*. Tübingen 1983). Το τρίτο κεφάλαιο στρέφεται εναντίον του «textual absolutism», περιγράφει στη συνέχεια τα εκφραστικά μέσα του θεάτρου, που ξεπερνούν το λογοτεχνικό κείμενο, για να προσδώσει τελικά έμφαση στην πρόσληψη. «The synthesis between production and reception theories has so far never been attempted» (σ.50, θα το πράξει ο Pavis το 1988, το σχετικό άρθρο του είναι του 1985). Ο Βέλγος συγγραφέας δεν έχει διαβάσει τα άρθρα του Arno Paul από το 1971, που βέβαια δεν χρησιμοποιούν τη σημειωτική ορολογία, περιγράφουν όμως ακριβώς το φαινόμενο της θεατρικής επικοινωνίας (A. Paul, *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln*. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 1971/1, σσ. 55-77· του ίδιου, *Theatralischer Kommunikationsprozeß. Medienspezifische Erörterungen zur Entwöhnung vom Literaturtheater*. *Diskurs* 2, 1972, σσ. 33-58, διευρυμένα και τα δύο άρθρα μαζί τώρα στον τόμο: Hl.Klier [ed.], *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt 1981, σσ. 205-289).

Ένα δεύτερο τμήμα «Βασικές διενέξεις» αποτελείται από τέσσερα πολύ σύντομα άρθρα: 1) «Ερευνητική μεθοδολογία» (σσ. 55-67), 2) «Επικοινωνία και επίγνωση» (σσ. 69-77), 3) «Πραγματολογία [pragmatics] και συζήτηση [discours]» (σσ. 79-86), 4) «Ο κώδικας, άσχετο σχήμα;» (σσ. 87-94). Οι σημειώσεις αυτές θίγουν μια σειρά από ενδιαφέροντα προβλήματα, αλλά παραμένουν στο στάδιο των νύξεων: έτσι π.χ. για τα όρια της σημειωτικής μεθόδου στα μη-ερμηνευτέα στοιχεία της παράστασης (σ. 57), για την απουσία της πρόσληψης από τις προσπάθειες της «σημειοποίησης» του θεάτρου (αγνοούνται παντελώς οι εμπειρικές μελέτες για την πρόσληψη, όπως όλη η Σχολή της «αισθητικής της πρόσληψης», βλ. τελευταία και M. De Marinis, *Dramaturgy of the Spectator*. *The Drama Review* 31, 1987, σσ. 100-114), για την απαίτηση, ο χωρισμός του θεατρικού γεγονότος σε σκηνή και κοινό να γεφυρωθεί, για την ανάλυση της πράξης της δημιουργίας του νοήματος από το θεατή (σ.60 που σημαίνει πορεία α προς τελετουργικά στοιχεία) κτλ. Γενικώς υπάρχει μια τάση υπερεκτίμησης του ρόλου του θεατή (όπως στον Wekwerth, ό.π., τον οποίο αγνοεί), στον οποίο αναθέτει όχι απλώς τη δημιουργική αποκρυπτογράφηση των νοημάτων, αλλά και την ίδια τη δημιουργία των νοημάτων της παράστασης· γι' αυτό το λόγο στη σημειωτική ανάλυση του θεατρικού κώδικα (Kowzan, Fischer-Lichte — αποφαίνεται ότι οι κατηγορίες τους είναι «artificial distinctions» [σ. 87], και ως ένα βαθμό βέβαια αναπόφευκτα είναι) δεν δίνεται και πολλή σημασία: επικεντρώνει την προσοχή του στις αμφισβητήσεις του Mounin (ό.π., σσ. 87-94) για την ύπαρξη θεατρικής επικοινωνίας, που συζητούνται in extenso (σσ. 69-77).

Το τρίτο τμήμα του βιβλίου, «Νέες προοπτικές και νέα εργαλεία», συγκεντρώνει πέντε, ακόμα συντομότερα, άρθρα: 1) «Το οπτικό παράδειγμα και η σκηνή» (σσ. 97-107), 2) «Αναγνώσιμη και ορατή διάσταση. Όπερα και θέατρο» (σσ. 109-115), 3) «Πρόσληψη και σχέση» (σσ. 117-124), 4) «Δημιουργώντας συνοχή (coherence)» (σσ. 125-135), 5) «Το παράδειγμα του θέαματος» (σσ. 137-145), μερικά από τα οποία μοιάζουν μάλλον περιστασιακά. Σε καμιά περίπτωση όμως δεν θεραπεύουν τις εγγενείς αδυναμίες της θεατρικής σημειολογίας. Οι διάφορες προσεγγίσεις φαίνονται κάπως σπασμοδικές: στο πρώτο και δεύτερο κεφάλαιο αναζητείται η διέξοδος (που είναι η αποσύνδεση της θεατρικής σημειολογίας από τη δεσποτεία της γλώσσας) στη σημειολογία των οπτικών τεχνών, δικαιολογημένη στο βαθμό που το θέατρο είναι «θέαμα». Το τρίτο κεφάλαιο εισάγει την έννοια του παιχνιδιού, κοινωνικού και θεατρικού, επειδή το θέατρο αντικαθρεφτίζει τον κόσμο·

τα κεφάλαια 4 και 5 δίνουν έμφαση στο γεγονός, ότι η παράσταση τελικά γίνεται μέσα στο κεφάλι του θεατή (σε αναλογία με την Rezeptionästhetik, όπου το τελικό προϊόν της λογοτεχνίας, το ανάγνωσμα, δημιουργείται στο κεφάλι του αναγνώστη· στο θέατρο αυτή η αντίληψη είναι κάπως πιο «λογική», εφόσον αυτό δεν παράγει ένα καλλιτέχνημα που αντιστέκεται στο χρόνο). Το πρόβλημα ότι ο γενικός κώδικας της παράστασης μπορεί να γίνει αντιληπτός ή και όχι, θέτει ένα άλλο, της συνοχής: εφόσον το θέαμα αφήνει έμμεσα μόνο ίχνη, η ανάλυση μπορεί να ξεκινήσει μόνο από την εντύπωση του θεατή· το ότι η παράσταση διαθέτει έναν κώδικα (μια νοηματική και σημασιολογική συνοχή) είναι απλώς υπόθεση εργασίας της ανάλυσης, «not an inherent entity which preexists before analysis» (σ. 127). Εφόσον το θεατρικό γεγονός υλοποιείται μόνο στην επικοινωνία (επιτυχή ή όχι), στην οποία συμβάλλει ο θεατής με το δικό του κόσμο (ιδέες, αισθήματα, μνήμες, υποσυνείδητο), ιδίως μέσω των μηχανισμών της ταύτισης, η παράσταση δεν μπορεί να αναλυθεί μόνο από τη μεριά της παραγωγής (γι' αυτό διερωτάται ο Helbo, κάπως ρητορικά, για τη χρησιμότητα της έννοιας του κώδικα). Αλλά είναι ήδη φοβερά περίπλοκη η περιγραφή του θεατρικού κώδικα, — η καταγραφή της πρόσληψης (του καθενός, της κάθε στιγμής, των αλληλεπιδράσεων των αντιδράσεων των θεατών, καμπυλών έντασης και προσοχής, μνημονικών διαδικασιών, εγγραφής και αποθήκευσης των πληροφοριών, σύνθεσης και αποσύνθεσής τους κτλ.) είναι απλούστατα αδύνατη. Ο Helbo φαίνεται έτοιμος να επωμισθεί το κόστος αυτής της επιλογής: «The theatrical event intimately mingles performance and fiction, attention and communication (except for borderline cases): by rather unwillingly privileging a cognitive dimension, for the sake of the scientific alibi, we are still very much aware that there subsists an irreducible core. Contrary to what can be rationalized to the describable strategy, it is precisely theatrical pleasure that resists analysis» (σ. 127). Αυτό δεν είναι ορθό, ίσως τέρπει κρυφά τους ίδιους τους επιστήμονες, σαφώς συνήθως τους πρακτικούς του θεάτρου. Το μυστήριο (η «τέρψη») που αντιστέκεται στην ανάλυση είναι η συνθετικότητα των διαδικασιών που γίνονται ταυτόχρονα κάθε στιγμή της θεατρικής παράστασης. Τέτοια συνθετικότητα δεν παρουσιάζει η γλώσσα/ομιλία (και αυτό ενάντια στους E. Marconi/A. Rovetta, *Il teatro come modello generale del linguaggio*. Milano 1979). Κατά τον Helbo η «εργασία» του θεατή είναι ακριβώς η ίδια με αυτή των παραγωγών: γι' αυτό η ανάλυση του θεατρικού κώδικα ως σημειωτικού συστήματος είναι αδύνατη, γιατί συμπεριλαμβάνει μόνο τη μια πλευρά μιας δημιουργικής διαδικασίας, ακόμα και η έννοια της «πρόσληψης» είναι στρεβλή, γιατί ο θεατής δίνει τόσο όσα «λαμβάνει»: «Moreover, the spectator has to grapple with clusters of signifiers in the performance continuum, which are brought face to face with the paradigms of memory and of the unconscious. It is therefore extremely dangerous to speak of the theatrical sign, and even more objectionable to limit oneself to a technical description. Even the term theatrical reception is questionable; as a dialogical experience, a contemporary event, theater does not belong in a reader's universe. Much like the stage, the audience produces what it claims to reproduce» (σσ. 143εξ.).

Αυτές είναι σημαντικές διαπιστώσεις, που μας οδηγούν πολύ μακριά από το «λογοτεχνικό» θέατρο, εντούτοις είναι μονομερείς και υπερβολικές. Και χρειάζονται κάποιες ιστορικές και μορφολογικές διαφοροποιήσεις: ασφαλώς υπάρχουν είδη αυτοσχεδιαζόμενου λαϊκού θεάτρου, όπου ο ρόλος του θεατή είναι πολύ ενεργητικός, ο «παραγωγός» απλώς εκτελεστής της συλλογικής βούλησης κτλ., όπως π.χ. στην παραδοσιακή παράσταση του Καραγκιόζη (βλ. Β. Πούγχερ, Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην

Ελλάδα. *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*. Αθήνα 1984, σσ. 259εξ.), αλλά αυτά δεν αποτελούν τον κανόνα. Ο Helbo παραβλέπει επίσης ότι η ατομικότητα του θεατή (κατά το μοντέλο αυτό φτιάχνει ο καθένας τη δική του παράσταση — βλ. τις συνεντεύξεις βάθους των Ολλανδών ερευνητών παραπάνω), κατά τη διάκριση της παράστασης και ιδίως προς το τέλος, ή και σε στιγμές έντασης και συναισθηματικής μέθεξης, επηρεάζεται, άμεσα (λόγω ακουστικών αντιδράσεων) ή έμμεσα, από το υπόλοιπο κοινό, ώστε να δημιουργηθεί και το φαινόμενο της «σύγκλισης» των εντυπώσεων και αντιδράσεων, που δεν είναι πάντα το ίδιο έντονες. Ο Helbo όμως προχωρεί σε ριζοσπαστικά συμπεράσματα: «The notion of code itself is problematical»: οι μελέτες του Kowzan και της Fischer-Lichte έχουν αποδείξει, ότι δεν μπορούν να δείξουν τον κώδικα «εν λειτουργία» σε ένα γενικό επίπεδο παρά μόνο στην ανάλυση μιας συγκεκριμένης παράστασης ή στο επίπεδο της ιστορικής νόρμας (βλ. Πούγχερ, *Σημειολογία του Θεάτρου*, ό.π.). «Since theater cannot be grasped through a rhetorical approach, one should determine procedures able to describe the permanent inflow of creativity that generates it, the constantly renewed genesis of sense». Η εμφατική προβολή τέτοιου προγράμματος δεν αντιλαμβάνεται τις ακόμα μεγαλύτερες δυσκολίες, γιατί δεν έχει ασχοληθεί συστηματικά με την Publikumsforschung (η βιβλιογραφία δεν αναφέρει και την τελευταία σχετική μονογραφία της Anne-Maria Gourdon, *Théâtre, public, perception*. Paris 1982). Έτσι με ελαφρά καρδιά ο συγγραφέας ζητεί μια «definition of the spectacle influenced by the reception theory», που να περιγράφει την «interpretative activity that goes far beyond decoding» (σ. 144). Παρά την τελική στροφή προς κριτική επίγνωση του ανεφάρμοστου του εγχειρήματος («It is certainly possible to debate endlessly the characterization of this creation-reception process»), ο ίδιος ο συγγραφέας δεν προχωρεί πέρα από μια προγραμματική διακήρυξη.

Νέος διανοητικός ρομαντισμός; Διαπιστώνει κανείς την έλλειψη νηφαλιότητας και μετριοφροσύνης, την παρουσία κάπως σπασμωδικών, αποσπασματικών και βιαστικών τοποθετήσεων που ξεκινούν άλλωστε αποκλειστικά από τη φαινομενολογία του θεάτρου του 20ού αιώνα. Είναι αλήθεια, ότι ακριβώς αυτό παρουσιάζει το τεράστιο φάσμα μορφολογίας που δυσκολεύει τόσο πολύ τη θεωρία, είναι όμως και αυτό, που με την αναβάθμιση του λαϊκού, του μεσαιωνικού και του θεάτρου του Μπαρόκ έδωσε το έναυσμα ώστε να αποκριπτογραφηθούν οι βασικές επικοινωνιακές διαδικασίες της θεατρικής παράστασης. Με την υπερεκτίμηση του θεατή όχι μόνο ως ισάξιου συνδημιουργού του καλλιτεχνήματος, αλλά και ως του μοναδικού σημείου αναφοράς της έρευνας (δηλαδή η εικόνα της παράστασης στη μνήμη του, όχι μια η ίδια η παράσταση), φτάνουμε στο άλλο άκρο του παραδοσιακού φιλολογικού θεάτρου. Ο Helbo ιδανικοποιεί της ικανότητες του θεατή: οι τοποθετήσεις του δηλώνουν αποστροφή από την κυριαρχία του λόγου (για ένα σημειολόγο ίσως είναι αυτό μια χειρονομία ωρίμανσης). Τέτοιες εμφατικές και εμπαιθεϊκές κινήσεις όμως δεν βοηθούν για μια μελλοντική θεωρία του θεάτρου.

Βάλτερ Πούγχερ