

RENATE MÖHRMANN (ed.)

*Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*

[Η θεατρολογία σήμερα. Μια εισαγωγή].

Berlin, Dietrich Reimer 1990. Σελ. 396, 40 εικ.

Ο τόμος αυτός αποτελεί, όπως πριν από δέκα χρόνια περίπου ο τόμος του Helmar Klier (*Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt 1981), μιαν έξοχη εισαγωγή στη σημερινή κατάσταση της ειδικής επιστήμης του θεάτρου. Επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στις γερμανόφωνες χώρες — εκεί υπάρχουν μετά τις Ηνωμένες Πολιτείες τα περισσότερα πανεπιστημιακά ινστιτούτα θεατρολογίας —, ο προβληματισμός του κλάδου όμως είναι κοινός και διεθνής (με εξαίρεση τα drama departments στις αγγλοσαξωνικές χώρες και τις Ηνωμένες Πολιτείες, καθώς και σ' εκείνες τις χώρες που ακολουθούν το μοντέλο αυτό, το οποίο έχει και ένα πρακτικό και ένα θεωρητικό-ιστορικό μέρος — ωστόσο αντιμετωπίζει τα ίδια μεθοδολογικά προβλήματα). Σε αντιδιαστολή προς τον τόμο του Klier, που συγκεντρώνει προγραμματικά κείμενα για τη θεωρία και τον προσανατολισμό των σπουδών αυτών στο διάστημα εκατό χρονών ύπαρξης του κλάδου στα γερμανικά πανεπιστήμια, εδώ όλες οι συμβολές είναι σύγχρονες και γραμμένες ειδικά για τον τόμο αυτό, συχνά από νέους εκπροσώπους του κλάδου, που μόλις τώρα έχουν αρχίσει την επιστημονική τους σταδιοδρομία. Αυτό δεν δίνει μόνο τη φρεσκάδα της νιότης, αλλά έχει και μιαν άλλη αρετή: τα κείμενα είναι όλα κατανοητά, απευθύνονται στο φοιτητή και τον ενδιαφερόμενο, παρά την περιπλοκότητα της ερευνητικής κατάστασης· και ακόμα: διαπνέει μια ειλικρίνεια για τις μόνιμες δυσκολίες του κλάδου, για τις ιδεολογικές «κληρονομίες» και για τα αδιέξοδα τα μεθοδολογικά, ενώ συγχρόνως είναι και αισιόδοξα, προσβλέπουν στο μέλλον και σε μερικές περιπτώσεις, θα έλεγα, είναι «σοφά» ζυγισμένα. Μ' αυτή την υπεύθυνη πληροφόρηση για όλες τις επιμέρους ειδικότητες της θεατρολογίας ο κλάδος παρουσιάζεται με αντικειμενικότητα και χωρίς ωραιοποιήσεις σ' ένα ενδιαφερόμενο κοινό.

Πληροφοριακή είναι η Εισαγωγή (σσ. 7-20) της εκδότριας, Renate Möhrmann, που διδάσκει στο πανεπιστήμιο της Κολωνίας. Εξηγεί, γιατί το «ευρωπαϊκό μοντέλο» των θεατρικών σπουδών, σε αντιδιαστολή προς το αγγλοσαξωνικό drama department, αποκλείει την πράξη (με εξαίρεση το νέο Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Θεατρολογίας στο Gießen), πράγμα που ξενίζει συχνά τους πρωτοετείς, και τονίζει ιδιαίτερα, ότι η θεωρητική-ιστορική εκπαίδευση είναι σήμερα αναφαίρετη προϋπόθεση για τη θεατρική πρακτική, γιατί το μοντέρνο και μεταμοντέρνο θέατρο δεν υλοποιεί πια αισθητικές νόρμες, αλλά ζει κυρίως από την αποστασιοποίηση και αντίθεση με αυτές, τη διαστρέβλωση, την παρωδία και καταστροφή τους. Η σημερινή πρακτική είναι σε μεγάλο βαθμό και θεωρία, και υπάρχει μεγάλη τάση προς «ιστορικοποιημένες» παραστάσεις. Όλ' αυτά δεν επιτυγχάνονται χωρίς θεμελιακή μόρφωση. Ο κλάδος, που υπάρχει περίπου επί έναν αιώνα, διδάσκει σήμερα στα κλασικά Ινστιτούτα του Βερολίνου, της Κολωνίας (με το θεατρικό μουσείο), του Μονάχου και της Βιέννης (με έντονο το στοιχείο της «πράξης» στο πρόγραμμα σπουδών) και στα νεότερα του Erlangen, του Göttingen, της Φραγκφούρτης (μαζί με mass media), του Hildesheim, του Bochum, του Hamburg (σημνοθεσία στη Μουσική Ακαδημία), στο πανεπιστήμιο Humboldt του τέως ανατολικού Βερολίνου, στη Λειψία (στη θεατρική Ακαδημία), όπου σπουδάζουν σήμερα συνολικά περισσότεροι από 9.000 φοιτητές. Η επαγγελματική τους αποκατάσταση, όπως στους περισσότερους κλάδους των

τέως Φιλοσοφικών Σχολών, δεν είναι δεδομένη. Η σημερινή κατάσταση χαρακτηρίζεται από δύο γεγονότα: 1) την έντονη δραστηριότητα στο θεωρητικό τομέα, που ωστόσο έχει ξεπεράσει την επαναστατική φάση της απόρριψης της θεατρικής ιστοριογραφίας και κάνει βήματα προς τη θεωρητική θεμελίωση του φαινομένου «θέατρο», το οποίο όμως αποδεικνύεται ιδιαίτερο σύνθετο και δυσχερές στην ανάλυσή του, και 2) το άνοιγμα προς την επιστήμη του κινηματογράφου και της τηλεόρασης (αίτημα των φοιτητών στις αρχές της δεκαετίας του 1970), που έχει πραγματοποιηθεί στην Κολωνία, στο Bochum και τη Βιέννη· σχετικά με τη θεωρητική υποστήριξη ενός τέτοιου ανοίγματος έχει τονιστεί από την αντίθετη πλευρά η διαφορά της επικοινωνίας (μονόδρομη στα mass media, αμφίδρομη στο θέατρο, βλ. A. Paul, *Strukturprobleme der Theaterwissenschaft — aus der Sicht eines Stallknechts*. Στον τόμο: *Symposium. Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis*. 1989, σσ. 45-51), ενώ άλλοι ζητούν τη διεύρυνση του κλάδου στη βάση του «θεάματος» (π.χ. Jan Berg, *Das Autonomie-Verständnis der Theaterwissenschaft. Theaterzeitschrift* 8, 1984, σσ. 35εξ· ο συγγραφέας αυτός εκτόνισε και διατριβή επί υφηγεσία για τα μέσα επικοινωνίας στο θέατρο και στον κινηματογράφο, βλ. *Einführung in die Theaterwissenschaft. Zur Geschichte und Theorie theatraler und filmischer Kommunikation*. Berlin 1987). Η εκδότρια συμμερίζεται σαφώς τη δεύτερη άποψη, γι' αυτό βρούμε στον τόμο και συμβολές για τον κινηματογράφο. Ενώ μερικά άρθρα δεν φαίνεται να έχουν άμεση σχέση με τα κεντρικά θέματα της θεατρολογίας, όπως η «φεμινιστική» ματιά στο άρθρο της Haider-Pregler, λείπουν αντίθετα άλλα, μάλλον απαραίτητα: για το θεατρικό κοινό. Η εκδότρια εξηγεί την έλλειψη με το γεγονός, ότι η πρόσληψη συμπεριλαμβάνεται έτσι κι αλλιώς σε μια σειρά από άρθρα: άλλωστε δεν κρύβει και προσωπικές προτιμήσεις: ασχολούμενη με την κοινωνική θέση της γυναίκας-ηθοποιού (εξέδωσε τον τόμο *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt 1989), έχει συμπεριλάβει και ένα παλαιότερο άρθρο του Άγγλου ιστορικού της τέχνης Edgar Wind, που αξιολογεί τα πορτρέτα ηθοποιών για την ιχνηλάτηση των υποκριτικών τους ιδιαιτεροτήτων. Μολοντούτο, πέρα από τις όποιες προσωπικές προτιμήσεις, η επιλογή των άρθρων πρέπει να θεωρηθεί ικανοποιητική, αφού καλύπτουν, σε μερικές περιπτώσεις και με το παραπάνω (αυτό ισχύει μάλιστα και για την έκταση και την τεκμηρίωση των άρθρων), αναμφίβολα όλο το φάσμα των γνωστών αντικειμένων της ειδικής επιστήμης του θεάτρου.

Το πρώτο άρθρο, του Theo Girshausen, «Για την ιστορία του κλάδου» (σσ. 21-37), επιχειρεί με νηφαλιότητα την ανασκόπηση της εξέλιξης της θεατρολογίας, εξηγεί τη συγκυρία των εγγενών δυσκολιών της θεατρικής ιστοριογραφίας στο ξεκίνημά της και τις ακαδημαϊκές αντιδράσεις που υπήρξαν, κυρίως της φιλολογίας, που οδήγησε αρχικά στο δόγμα της «ανασύλωσης ιστορικών παραστάσεων» χωρίς την ενασχόληση με το δράμα· περιγράφει το πνευματικό κλίμα του Θετικισμού, την περιέργη σύζευξη τότε του κλάδου με τη θεατρική πράξη (η θεατρολογία προσκομίζει ιστορικά στοιχεία για τις σκηνοθεσίες), με την ιδέα του Εθνικού Θεάτρου, τον Αισθητισμό της στροφής του αιώνα — όλ' αυτά που οδήγησαν τελικά τον κλάδο σε μια «καθυστέρηση» στο θεωρητικό τομέα, πράγμα που θα αλλάξει ριζικά με τα γεγονότα του 1968. Έκτοτε, με τις εργασίες του Arno Paul και του Manfred Wekwerth (αλλά και του Dieter Steinbeck και άλλων) κυριαρχεί όχι το σημειωτικό, αλλά το επικοινωνιακό μοντέλο στη γερμανική θεωρία, που εκλαμβάνει την παράσταση ως συμβολική σύμπραξη παραγωγών και θεατών και δεν συμμερίζεται τόσο τη σημειολογική μονομέρεια της γαλλικής σχολής, που κυριαρχήθηκε από τα μο-

ντέλα του δομισμού και της αφηγηματολογίας (η Anne Ubersfeld εφαρμόζει τα μοντέλα δράσεων του Greimas στο θέατρο, που προέρχονται με τη σειρά τους από τη μορφολογική ανάλυση των ρωσικών μαγικών παραμυθιών του Propp), η οποία ασχολήθηκε κυρίως με τον «κώδικα» της παράστασης, απεναντίας μάλιστα υπερέτρεψε από την αρχή (κυρίως ο Wekwerth, παράλληλα με την «Αισθητική της πρόσληψης» της Σχολής της Κωνσταντίας) το δημιουργικό ρόλο του θεατή. Αυτή την παράδοση συνεχίζει και η πρόσφατη εργασία του Jan Berg, που εντοπίζει το πεδίο ανάλυσης όχι πια στο ίδιο το θέαμα (το οποίο στην περίπτωση των mass media αναπαράγεται μηχανικά), αλλά στον εγκέφαλο του θεατή, στη συναισθηματική και αισθητική του διεργασία και επεξεργασία: στην προσληπτική οπτική αυτής της ανάλυσης «θέατρο» και κινηματογράφος βέβαια ενώνονται στην έννοια του «θεάματος» (συμπεριλαμβανόνται και ταυρομαχίες, τσίρκο κτλ. εδώ το άνοιγμα για τα δράσιμα, τις τελετουργίες, το θέατρο της καθημερινής ζωής κτλ., εν γένει προς την ανθρωπολογική διάσταση του θέματος είναι δεδομένο). Και κάτι άλλο έχει σημασία: αυτή η παράδοση της διερεύνησης του θεάματος από την πλευρά του θεατή συμπίπτει και με τις νεότερες εξελίξεις της γαλλικής σχολής της θεατρικής σημειολογίας (βλ. τις βιβλιοκρισίες για εργασίες του Pavis και του Helbo στον παρόντα τόμο). Ο συγγραφέας κλείνει την επισκόπησή του με μια αναφορά στην αναντικατάστατη σημασία της ιστορίας του θεάτρου για την κατανόηση του σύγχρονου θεάτρου, το οποίο, από την αποστασιοποίηση της ιστορικής σκοπιάς, διακρίνεται σαν «ξένο», όχι οικείο, και μπορεί να αναλυθεί αντικειμενικότερα (πρόκειται περίπου για την ίδια διαδικασία, που έχει αφηρηθεί της την ενασχόληση με μορφές του εξευρωπαϊσμένου θεάτρου, τόσο στην πράξη – βλ. τους Brook, Schechner, Turner, όσο και στη θεωρία – βλ. τελευταία J. Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin 1986· E. Fischer-Lichte, *Wandel theatralischer Kodes: Zur Semiotik der interkulturellen Inszenierung. Zeitschrift für Semiotik* 11/1, 1989, σσ. 63-85· της ίδιας et al., *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*. Tübingen 1990· J. J. MacAloon (ed.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia 1985 κτλ.).

Στη συνέχεια οι συμβολές χωρίζονται με γνώμονα τα γνωστικά αντικείμενα της θεατρολογίας, ενώ ένα γενικό τμήμα καλύπτουν «Θεωρητικά μοντέλα και προοπτικές». Πρώτος ο Hans-Peter Bayerdörfer παρουσιάζει «Προβλήματα της θεατρικής ιστοριογραφίας» (σσ. 41-63), που, με διειδυτική ματιά, ξετυλίγει τις γνωστές δυσκολίες (η παράσταση ως γεγονός, δεν αντιστέκεται στο χρόνο, αφήνει μόνο έμμεσα ίχνη κτλ.), κάνει ωστόσο μια ενδιαφέρουσα διάγνωση για τη σύγχρονη αποστροφή από τη συγγραφή σύνθετων θεατρικών ιστοριών (σε αντίθεση με τις τάσεις της θεατρικής πράξης, που ολόένα περισσότερο εμπλέκει ιστορικά στοιχεία στις σύγχρονες σκηνοθεσίες· αναφέρει ενδεικτικά τον Peter Stein: «Είμαι της γνώμης, ότι μόνο η διερεύνηση της ιστορικής διάστασης δημιουργεί την προϋπόθεση για τις επιλογές της σκηνοθεσίας» [H. Mainusch, *Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren*. München 1986, σ. 114]): αυτή έγκειται στους θεωρητικούς προβληματισμούς της γενικής ιστοριογραφίας («posthistoire», ιστορία της καθημερινής ζωής, αμφισβήτηση αυτοκρατικών μοντέλων, ρόλος της «τύχης» στην εξέλιξη κτλ.), αλλά και στην έλλειψη (ακόμα και εν μέρει) μιας ανθρωπολογικής θεωρίας της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου (βλ. π.χ. τη συζήτηση για τον O. Brockett, *History of the Theatre*. Boston 1987, που δεν βλέπει πια ενιαία εξέλιξη του παγκόσμιου θεάτρου, αλλά επιμέρους ρήξεις). Σχετικά με την παράσταση ο συγγραφέας

αναφέρεται σ' έναν «ελάχιστο ορισμό» του θεάτρου (για το θέμα βλ. Πούγγερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, ό.π., σσ. 19εξ.), που θα μπορούσε να αντανακλασθεί προς τον γνωστό του Bentley, ότι ο Α εναρκώνει το ρόλο Β, ενώ ο Γ παρακολουθεί: ο ορισμός αυτός προέρχεται από τον Umberto Eco: «A human body [...] stands for something else to a reacting audience [...] within a sort of performative situation [...]» (U.Eco, *Semiotics of Theatrical Performances. The Drama Review* 21, 1977, σ. 110): «Ένα ανθρώπινο σώμα αντιπροσωπεύει (αντικαθιστά) κάτι άλλο για ένα κοινό που αντιδρά μέσα σ' ένα είδος παραστατικής κατάστασης» — με την πρώτη ματιά ο ορισμός είναι ακόμα προβληματικότερος από αυτόν του Bentley, γιατί ενέχει εκφράσεις και έννοιες αόριστες που απαιτούν διευκρίνιση: το «stand for» — «αντιπροσωπεύει», το «αντιδρών» κοινό (σε αντιδιαστολή με τι;), το «είδος παραστατικής κατάστασης» (αφού ο ορισμός της «παράστασης» είναι το ζητούμενο): άλλωστε εδώ δεν ξεχωρίζεται η τελετουργία της θείας λειτουργίας από τη θεατρική παράσταση. Στο άρθρο αυτό ο Eco κάνει εντούτοις άλλες σημαντικές διαπιστώσεις, που τον τοποθετούν κοντά στην «ανθρωπολογική» έρευνα του θεάτρου: «theatre has additional features distinguishing it from other forms of art and strictly linking it with every day conventional interaction» (ό.π., σ. 117). Και ακόμα: «I think [...] that the elementary mechanisms of human interaction and the elementary mechanisms of dramatic fiction are the same» — αυτό όμως δεν ισχύει τόσο για το δραματικό είδος από την αρχαιότητα ως σήμερα, όπως ισχυρίζεται (για το θέμα του δραματικού διαλόγου ως απεικόνισης του καθημερινού βλ. τον τόμο του E.W.B. Hess-Lüttich [ed.], *Multimedial Communication. Vol.II: Theatre Semiotics*. Tübingen 1982), όσο για τη θεατρική σύμβαση γενικότερα (Goffman, Turner κτλ.). Ο συγγραφέας εκφράζει επιφυλάξεις, αν η σημειωτική ανάλυση, όταν παραμένει σε καθαρά θεωρητικό επίπεδο και δεν διευρυνθεί με την ιστορική διάσταση του «γίνεσθαι» και της μεταβολής των κωδίκων, σημείων κτλ., μπορεί να οδηγήσει σε ασφαλές συμπεράσματά, γιατί και η ανάλυση της σύγχρονης παράστασης ενέχει αναπόφευκτα και την ιστορική διάσταση. Συζητώντας για τις απόψεις του Steinbeck (ό.π.), ότι η θεατρική παράσταση δεν μπορεί να καταγραφεί 100% και ότι, επομένως, ιστορικές παραστάσεις μπορούν να προσεγγιστούν μόνο με τρόπο θεωρητικό και όχι αισθητικό, ο συγγραφέας παραπέμπει στη δυνατότητα ανάλυσης σταθερών κωδίκων ή παραστάσεων-κλειδιών μιας εποχής. Ο προβληματισμός της «μεταγραφής» βέβαια παραμένει — και αυτός της ιστορικότητας: γιατί και η σημερινή, στημένη για τη θεωρητική ανάλυση, παράσταση την επόμενη μέρα μεταβάλλεται σε ιστορική. Άλλωστε η ανάλυση ιστορικών παραστάσεων μπορεί να ασχοληθεί σχεδόν αποκλειστικά μόνο με την παραγωγή: όμως η άλλη πλευρά, η ανάλυση της πρόληψης, μπορεί να διερευνήσει τις στάθερές και δυσμετάβλητες νοοτροπίες, την κοινωνιολογία των περιεχομένων και μορφών, ηθική και κοσμοθεωρία, νόρμες και ιδέες, συμπεριφορές και αντιλήψεις για θέματα όπως ο θάνατος, η σεξουαλικότητα, η εργασία κτλ., ότι ανήκει στη «longue durée», στη χρονική δυσκινησία της ιστορίας. Από τέτοιες αναλύσεις μπορούν να «ανασυγκροτηθούν» οι θεατές μιας εποχής και ενός θεατρικού είδους και οι πιθανές αντιδράσεις τους (σε ένα τέτοιο μεθοδολογικό concept στηρίζεται η σειρά του Heinz Kindermann, ο οποίος μετά τη δεκάτομη «Ιστορία του θεάτρου της Ευρώπης» [1957-1974] ξεκίνησε και ανάλογη σειρά για την ιστορία του θεατρικού κοινού, την οποία προχώρησε, ως το θάνατό του, ως τον τρίτο τόμο [*Das Theaterpublikum der Antike*. Salzburg 1979, *Das Theaterpublikum des Mittelalters* 1980, *Das Theaterpublikum der italienischen Renaissance* 1982]). Αλλά και η σχέση της θεατρικής ορολογίας και μεταφορικής έχει σημασία, η σχέ-

ση του θεάτρου με «πρωτοβάθμιες» θεατρικές εκδηλώσεις, γάμους, καρναβάλια, γιορταστικά τυπικά κτλ. (βλ. τις σκέψεις του Schechner για ένα «περιβαλλοντολογικό θέατρο»: Public events/ demonstrations [‘Impure/life’] – intermedia [happenings] – environmental theatre – traditional theatre [‘pure/art’], σε άρθρο στο *The Drama Review* 12/3, 1968, σ. 41). Η αποχή από τη θεατρική ιστοριογραφία είναι η ίδια πλέον démodée μέσα σ’ ένα γενικό κλίμα της «επανάκτησης της ιστορικής σκέψης» (βλ. J. le Goff/R. Chartier/J. Revel, *Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der neuen Geschichtswissenschaft*. Frankfurt 1990): αυτό που χρειάζεται είναι η «μεταγραφή» της θεατρικής ιστορίας υπό το φως των νέων μεθοδολογικών εξελίξεων: για μια τέτοια επιστροφή στη θεατρική ιστοριογραφία υπάρχουν ήδη οι πρώτες ενδείξεις, π.χ. σ’ ένα τόμο των Th. Postlewait/B.A. McConachie, *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City, Iowa U.P. 1989 (με συμβολές των E. Fischer/Lichte, *Theatre and Civilizing Process. An Approach to the History of Acting* [για τις θεωρίες του Norbert Elias], σσ. 19-36· B.A. Mc Conachie, *Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History*, σσ. 37-55 [για τις θεωρίες του Kenneth Burke]· M. Carlson, *Theatre Audience and Reading of Performance*, σσ. 82-98· J.R. Roach, *Power’s Body: The Inscription of Morality as Style*, σσ. 99-118 κτλ.).

Διαφοριστικό είναι το επόμενο άρθρο, του Guido Hib, «Για την ανάλυση της παράστασης» (σσ. 65-80), που επικεντρώνεται στο πρόβλημα της «καταγραφής» (του ντοκουμέντα/ρίσματος) σύγχρονων παραστάσεων. Στη θεωρητική του προσέγγιση ασκεί κριτική στις σημειωτικές κατηγοριοποιήσεις του θεατρικού κώδικα (Kowzan, μάλιστα μ’ ένα λόγο του Mukarovsky: «Η απαρθήρηση των συστατικών στοιχείων είναι ουσιαστικά μια νεκρή λίστα» J. Mukarovsky, *Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters*. Στον τόμο: A. v. Kesteren/H. Schmidt [eds.], *Moderne Dramentheorie*. Kronburg 1975, σ. 84), γιατί δεν μπορεί να δείξει τις στρατηγικές εφαρμογής «εν λειτουργία». Εδώ εξαιρούνται οι προπλάθειες του Arno Paul και του Manfred Wekwerth, που δίνουν έμφαση στο δημιουργικό ρόλο του θεατή στη θεατρική επικοινωνία, ώστε να διαπιστώνεται, τελευταία, και μια στροφή του «ταξινομητικού στρουκτουραλισμού» στις διαδικασίες τοποθέτησης των θεατρικών σημείων. Ο ίδιος έχει ασχοληθεί με σημειωτικά μοντέλα στο μουσικό θέατρο (*Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge in Sprech- und Musiktheater*. Tübingen 1988) και εισάγει εδώ την έννοια της «συστοιχίας» (Korrespondenz), που αποτελεί τον τρόπο ενεργητικής και ταυτόχρονης αντίληψης των διάφορων σημειωτικών συστημάτων του θεατρικού κώδικα από το θεατή, που ερμηνεύει συνολικά τις πολλαπλές σημασίες των 14 ή περισσότερων εκφραστικών μέσων της θεατρικής παράτασης, οι οποίες δεν συμπίπτουν, αλλά παρουσιάζουν συνήθως σημασιολογικές αποχρώσεις μεταξύ τους. Άρα μια ανάλυση έπρεπε να παρακολουθήσει όλα τα εκφραστικά μέσα συγχρόνως, τα οποία συχετίζονται με διάφορους τομείς του πολιτισμού (βλ. και Peter van Stapele, *Starting the Cycle: Possibilities for the Analysis of Performance*. Στον τόμο: E. Fischer-Lichte, *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen 1985). Ο συγγραφέας απορρίπτει το διαχωρισμό των θεατρικών σημείων σε οπτικά και ακουστικά (εικόνα και λόγο) και προτείνει, ακολουθώντας την έννοια του «κενού σημείου» (Iser, σημείο που δεν έχει αρκετά προσδιοριστεί, και για το οποίο ο θεατής αντλεί πληροφορίες από άλλα εκφραστικά media της σκηνικής τέχνης), το αντιθετικό ζεύγος «αόριστο/συγκεκριμένο» σημείο. Αποφαινεται επίσης, ότι η ανάλυση της παράστασης στην πράξη πρέπει «να ανοίγει ορισμένα νοηματικά μονοπάτια στο δάσος των σημείων», συνήθως επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στην ψυχολογία

του σκηνικού χαρακτήρα ή στην κοινωνική διάσταση της παράστασης, ανάλογα με το θεατρικό είδος. Στο τέλος ασχολείται με τα αδιέξοδα της «εμπειρικής θεατρολογίας» που πραγματοποιεί διάφορες μετρήσεις (καρδιά, σφυγμός, αναπνοή, πίεση, μυϊκοί σπασμοί, έκκριση ιδρώτα κτλ.) (βλ. H. Schälzky, *Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterwissenschaft*. München 1980), και παρουσιάζει διάφορες πτυχιακές εργασίες, που έχουν ασχοληθεί με την πρακτική του «ντοκουμενταρίσματος» μιας παράστασης, και ξεκινούν όλες από το video-film, εφαρμόζοντας όμως διάφορες στρατηγικές καταγραφής (notation): συγκεντρώνονται περισσότερο είτε στα σταθερά στοιχεία (σκηνικό, κοστούμια, αντικείμενα) είτε στα κινούμενα (γλώσσα, σώμα), είτε είναι μόνο λεκτικές περιγραφές, είτε συνίσταται στο συνδυασμό με σκίτσα ή φωτογραφίες. Οι περισσότερες εργασίες συγκεντρώνονται στην παραγωγή και ερμηνεύουν το περιεχόμενο, ανάλυση της πρόσληψης σχεδόν δεν υπάρχει. Με βάση αυτή την πανεπιστημιακή πρακτική ο συγγραφέας δίνει στο τέλος μια νότα αισιοδοξίας, ότι μπορεί να είναι αδύνατο να καταγράφεται το σύνολο της παράστασης, αλλά ωστόσο είναι εφικτό να γίνει αυτό για ένα σημαντικό μέρος της· και συνδυάζοντας τα αποτελέσματα με την ιστορική και σύγχρονη σύγκριση μπορεί να φτάσει κανείς, τουλάχιστον για τις σύγχρονες παραστάσεις, σ' ένα ικανοποιητικό βαθμό ντοκουμενταρίσματος.

Το επόμενο κεφάλαιο, της Renate Möhrmann, με τον τίτλο «Πολυθυμασμένος και πολυεπικρινόμενος. Ηθολογία στον καθρέφτη της θεατρολογίας» (σσ. 82-106), πραγματεύεται την εκπαίδευση και κοινωνική θέση του ηθοποιού από το 17ο αιώνα, που εγκαινιάζει την επαγγελματική σταδιοδρομία των υποκριτών, ως τον 20όν αιώνα, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις γυναίκες. Στο ίδιο θέμα επικεντρώνεται και το ιστορικό άρθρο (γραμμένο το 1930/31) του Edgar Wind για πορτρέτα ηθοποιών (σσ. 107-128), όπου με μοναδική ευαισθησία ερμηνεύει πίνακες για τον Garrick, συμπεραίνοντας από αυτούς τις ερμηνείες του για διάφορους ρόλους. Ο Jürgen Schläder δίνει μια επισκόπηση για το «Μουσικό θέατρο» (σσ. 129-148): η έρευνα της όπερας είναι, μετά την πώση της δεκαετίας του 1960, πάλι της μόδας· δεν ασχολείται όμως αρκετά με τη θεατρική διάσταση του μουσικού θεάματος. Η Claudia Jeschke κάνει ανάλογη ανασκόπηση για το χορό: «Το κινούμενο βλέμμα. Απόψεις της έρευνας του χορού» (σσ. 149-164), δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο πρόβλημα της καταγραφής (Labanotation), ενώ διαπιστώνει συγχρόνως την περιορισμένη χρησιμότητα που έχει αυτός ο τρόπος μεταγραφής για το ντοκουμεντάρισμα θεατρικών παραστάσεων. Με την ιστορία και τους προβληματισμούς της θεατρικής κριτικής ασχολείται το επόμενο άρθρο, πάλι της Renate Möhrmann, «Το φρενγαλέο και η καταγραφή. Η γλώσσα της θεατρικής κριτικής» (σσ. 165-186), που έχει ως επίκεντρο των δυσκολιών της τη «μεταγραφή» οπτικών σημείων σε γλωσσικές συνήθως όμως τα τρία τέταρτα των κριτικών δοκιμών ασχολούνται με το συγγραφέα και το έργο: η συνήθεια αυτή προέρχεται από το θεσμό των «νυχτερινών κριτικών» γύρω στα 1900, όπου ο κριτικός ήταν αναγκασμένος μετά την παράσταση να καταγράψει τις εντυπώσεις του και να τις παραδώσει την ίδια νύχτα ακόμα στο τυπογραφείο της εφημερίδας· έτσι μεγάλο τμήμα της κριτικής, για το συγγραφέα και το έργο, το προετοίμαζε ήδη πριν δει την παράσταση. Ο Elmar Buck καταπιάνεται με το «Χώρο του θεάτρου» (σσ. 187-215), στρέφοντας το κύριο ενδιαφέρον του στη χωροταξική τοποθέτηση των θεάτρων μέσα σε μια πόλη, σε διάφορες εποχές· ως παραδείγματα της μεθόδου αυτής του χρησιμεύουν το Λονδίνο του 16ου και 17ου αιώνα και η Κολωνία από το 18ο ως τον 20όν αιώνα. Για κινηματογράφο και τηλεόραση ως γνωστικά αντικείμενα μιας διευρυμένης θεατρολογίας πληροφορεί ο

Karl Prümm, στο άρθρο του: «Ανάγνωση του ακουστικο-οπτικού» (σσ. 217-229), επισημαίνοντας ότι ήδη στη δεκαετία του 1930 εκπονήθηκαν στην Κολωνία και το Μόναχο διδακτορικές διατριβές με κινηματογραφικά θέματα· υποστηρίζει το άνοιγμα της θεατρολογίας προς αυτή την κατεύθυνση με επιχειρήματα επιστημονικά, αλλά και πρακτικά: με την εκπαίδευση στα mass media η αγορά εργασίας για την απορρόφηση των απόφοιτων του κλάδου και την επαγγελματική τους αποκατάσταση διευρύνεται σημαντικά, αφού το κλασικό επάγγελμα του Dramaturg έχει χάσει τη «δραματουργική» του οντότητα και συμπεριλαμβάνει σήμερα και management, δημόσιες σχέσεις, προγραμματισμό, διοίκηση κτλ., πράγματα, για τα οποία ο θεατρολόγος δεν έχει καμιά ιδιαίτερη προπαίδεια.

Το δεύτερο μέρος του βιβλίου, «Θεωρητικά μοντέλα και προοπτικές», ξεκινάει με ένα σημειολογικό δοκίμιο της Erika Fischer-Lichte, «Η γλώσσα των σημείων του θεάτρου. Για το πρόβλημα της δημιουργίας των θεατρικών σημείων» (σσ. 233-259), όπου συνοψίζει τις προσπάθειές της για την ανάλυση του θεατρικού κώδικα (βλ. την τρίτομη μονογραφία της *Semiotik des Theaters*. Tübingen 1983), για την ιστορική μεταβολή των θεατρικών σημείων και για την ανάλυση της θεατρικής παράστασης· αλλά προχωρεί και πιο πέρα: 1) η έντονη συζήτηση για την ελάχιστη σημαίνουσα μονάδα, που χαρακτήρισε τη δεκαετία του 1970 (Barthes, Jolanta Brach, M. Corvin, J.M. Diez Borque, R. Durand, Steen Jansen, P. Pavis, F. Ruffini, St. Skwarczynska, I. Slawinska) κρίνεται ως άγονη (σ. 239)· 2) επίσης οι φορμαλιστικές προσπάθειες καταγραφής της δράσης από τον Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris 1950) με έξι παραμέτρους (force thématique, représentant de la valeur, obteneur, rival/opponent, arbitre, complice) και πέντε κανόνες συνδυασμών (που οδηγεί στον αριθμό των 210.141 δυνατών δραματικών καταστάσεων) ως τον Greimas (*Strukturelle Semantik*. Braunschweig 1971, σσ. 157-177, δανείζεται βασικά στοιχεία από τη μορφολογική ανάλυση των παραμυθιών κατά Propp), που αντικαθιστά τις έννοιες του Souriau με έξι άλλες αντιθετικές (subject, object, adressant, adressé, adjutant, opponent), και του οποίου το μοντέλο δράσεως μεταφέρει στο θέατρο με ελαφρές διαφοροποιήσεις η Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*. Paris 1978), απορρίπτονται ως περιορισμένα και, στην εφαρμογή τους, ως ένα βαθμό αυθαίρετα· μπορούν να εφαρμοστούν άλλωστε μόνο σε δράσεις με σύγκρουση· πιο χρήσιμο της φαίνεται το «ανοιχτό» μοντέλο των Von Wright, Danto και Dan Vijk (Georg Henrik von Wright, *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*. Amsterdam 1968· Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of Action*. Cambridge 1973· Teun A. van Dijk, *Action, Action Description and Narrative*. *New Literary Theory* 6, 1975, σσ. 273-294), οι οποίοι εισάγουν έξι διαφορετικές έννοιες ως συστατικά στοιχεία της δράσης: τον πράττοντα, το στόχο του, την πράξη (τον τύπο της πράξης), τον τρόπο και τα μέσα της πράξης, το «σκηνικό» (χρόνος, χώρος, συνθήκες) και το σκοπό (το μοντέλο αυτό έχει προτείνει και ο Elam για το θέατρο: K. Elam, *The Semiotics of Theater and Drama*. New York 1980, σσ. 120εξ.). Ας μου επιτραπεί η σκέψη, ότι τόσο γενικά και κωδικοποιημένα μοντέλα «δράσεως» δεν προσθέτουν και πολλά πράγματα στην αισθητική ανάλυση του δράματος και του θεάτρου, πέραν μιας κάπως εφηβικής ικανοποίησης ευρύτερης ταξινόμησης σύνθετων φαινομένων· άλλωστε θα μπορούσε να επεξεργαστεί κανείς και άλλα τέτοια μοντέλα (βλ. π.χ. τις διαφοροποιήσεις που εισάγει ο T. Μουδατζάκις, *Η διαλεκτική της θεατρικής σύνταξης. Μοντέλα δράσης και πρόσωπα στον «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου*. Αθήνα 1986 και πρόσφατα *Η θεατρική σύνταξη. Αρχές οικονομίας της δράσης στην τραγωδία*. Αθήνα 1993), που ωστόσο θα είχαν την ίδια γνωσιολογική αξία, ιδιαίτερα αν εφαρμοστούν σε

επεξεργασμένα έργα υψηλής αισθητικής στάθμης και με πυκνά δίκτυα δομών, αναλογιών και αντιστοιχιών· πάντως δεν αρνείται κανείς τη χρησιμότητα τέτοιων εργαλείων για κατηγορίες έργων με σταθερούς και ευανάγνωστους κώδικες ή για την παραλογοτεχνία (το ρωσικό μαγικό παραμύθι του Propp αντικαθρεφτίζει την απόλυτη κοινωνική σταθερότητα των λαϊκών κοινοτήτων της ρωσικής επαρχίας, η εφαρμογή της μεθόδου του Greimas π.χ. από το Θ. Γραμματιά για το ελληνικό δράμα του 20ού αιώνα αποτελεί παράδειγμα μιας ανάρμοστης χρήσης της μεθόδου σ' ένα ετερογενές υλικό, δηλαδή ένα ακατάλληλο πεδίο εφορμογής, βλ. Θ. Γραμματιάς, *Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία. Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα*. Αθήνα 1990). Στη συνέχεια η συγγραφέας δίνει έμφαση στην ιδιαιτερότητα της σημειωτικής υπόστασης του δράματος, όσο και της θεατρικής παράστασης: έτσι το δράμα δεν είναι μόνο παρτιτούρα της παράστασης (Zbigniew Raszewski, *Partytura teatralna. Pamjatnik Teatralny* VII, 1958, σσ. 380-412), ούτε σταθερή για «μεταβλητές» συγκεκριμενοποιήσεις (St.ansen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique. Langages* 12, 1968, σσ. 71-93), ούτε δομή βάθους σε αντιδιαστολή με δομές επιφάνειας (Marcello Pagnini, *Versuch einer Semiotik des klassischen Theaters*. Στον τόμο V. Kapp [ed.], *Aspekte objektiver Literaturwissenschaft*. Heidelberg 1973, σσ. 84-100), ούτε ένα «σημαίνον», στο οποίο αντιστοιχεί το «σημαινόμενο» της θεατρικής πραγματοποίησης (Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports estétiques, thématiques et sémiologiques*. Warszawa 1970, σσ. 208εξ.)· η Ubersfeld μίλησε για δύο ποσότητες διαφορετικών σημείων με ορισμένα κοινά στοιχεία, ή αργότερα για δύο διαφορετικά «rhenotextes» που σχετίζονται όμως σ' ένα κοινό «genotexte codé». η Fischer-Lichte προτιμάει να εκλαμβάνει την παράσταση ως «ερμηνεύουσα» (interpretant κατά την έννοια του Peirce) του δράματος, γιατί έτσι η παράσταση μπορεί να θεωρηθεί και ως αυτόνομο έργο και ως μεταμόρφωση του δραματικού έργου (E. Fischer-Lichte, *The performance as 'interpretant' of the drama. Semiotica* 64/3-4, 1987, σσ. 197-221). Το δράμα άλλωστε έχει οντολογική προτεραιότητα. Στη ιδέα, ότι χρειάζεται ξεχωριστή θεωρία για το δράμα και ξεχωριστή για την παράσταση, την έχει εκφράσει ο Mukarovsky ήδη πριν από το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Στη συνέχεια η συγγραφέας καταπιάνεται με το θέμα της επικοινωνίας, που είναι στο θέατρο και αισθητική επικοινωνία αλλά και μια ειδική περίπτωση καθημερινής face-to-face-situation (εδώ ξεχνάει να παραπέμψει στον τόμο του Hess-Lüttich, ό.π., αλλά και στις εργασίες του Goffman, καθώς και στη μονογραφία του Steinbeck, όταν αποφαινεται, ότι η προσέγγιση παραστάσεων του παρελθόντος είναι εφικτή κατ' αρχήν μόνο θεωρητικά και όχι αισθητικά). Στο τέλος συζητάει ζητήματα της μεταβολής του κώδικα, δηλαδή την ιστορική ή διαπολιτισμική διάσταση του φαινομένου (ιδίως με την εισβολή εξωευρωπαϊκών στοιχείων στο ευρωπαϊκό θέατρο του 20ού αιώνα· βλ. της ίδιας, *Wandel theatralischer Kodes: Zur Semiotik der interkulturellen Inszenierung. Zeitschrift für Semiotik* 4/1, 1989, σσ. 63-85), και ζητήματα της αυτούσιας αναπαραγωγής κωδίκων της κοινωνίας στο θέατρο, που αναδεικνύει έτσι τη «θεατρικότητα» της κοινωνικής ζωής (παραπέμπει εδώ μόνο στους Elizabeth Burns, *Theatricality*. London 1972 και Jean Duvignaud, *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*. Paris 1973, καθώς και G. Gurvitch, *Sociologie du théâtre. Les lettres nouvelles* 4/35, Φεβ. 1956, σσ. 196-210 και Uri Rapp, *Handeln und Zuschauen*. Neuwied 1973, ενώ λείπουν οι αναφορές στις εργασίες του Ervin Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York 1959, *Encounters*. Indianapolis 1961, *Behavior in Public Places* New York 1963, *Interactional Ritual*. New York 1967, *Frame Analysis*. Harmondsworth



1974, *Replies and Responses*. Urbino 1975 κτλ.). Στο τέλος επισημαίνει το νέο κλάδο της συγκριτικής θεατρολογίας, που αντιπαραβάλλει το σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο με θεατρικές μορφές σε διάφορους εξευρωπαϊκούς πολιτισμούς (παραπέμπει σε δικιά της άρθρα: E. Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater. Interkulturelle Tendenzen auf dem Theater der Gegenwart*. Στον τόμο: W.Floek [ed.], *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen 1988, σσ. 227-240. της ίδιας, *Das Theater auf der Suche nach einer Universalsprache. Forum Modernes Theater* 4, 1989, τεύχ. 2, σσ. 115-121· της ίδιας/J. Riley/ M. Gissenwehler [eds.], *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*. Tübingen 1990, ξεχνάει όμως τη μονογραφία του Fiebach για το αφρικανικό θέατρο, ό.π., τις εργασίες του Turner, ό.π., ακόμα και τον Th.Kirby, *Ur-Drama. The Origins of theatre*. New York 1975· να γνώριζε και τη δική μας μακαρίτισσα Κατερίνα Κακούρη και το μνημειώδες έργο της *Προϊστορία του θεάτρου*. Αθήνα 1974, δεν θα το περίμενε κανείς, αν και το είχα ανακοινώσει αναλυτικά στο βιεννέζικο περιοδικό θεατρολογίας *Maske und Kothurn* 23, 1977, σσ. 79-82). Το θέμα ενέχει βέβαια διάφορους προβληματισμούς και μεθοδολογικές «παγίδες» (βλ. διεξοδικά Πούγγυο, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, ό.π.): τη συγκρισιμότητα φαινομένων ανάμεσα σε ανεξάρτητους πολιτισμούς και, τελικά, την «ευρωκεντρική» χρήση της έννοιας του θεάτρου, που, σε μας, σημασιοδοτεί τον εαυτό του και τον κόσμο ολό, από τα ελληνιστικά χρόνια ως σήμερα (απο το totus mundus agit histrionem ως τη θεατρο-κοινωνιολογία του Uri Rapp, στις αρχές της δεκαετίας του 1970). Σ' αυτό το σημείο σταματάει το πυκνογραμμένο και μεστό σε νοήματα άρθρο· είναι ιδιαίτερα ευχάριστο, ότι διαβάζεται εύκολα και κατατοπίζει τον αναγνώστη σε κεντρικούς προβληματισμούς της θεατρικής σημειολογίας.

Το επόμενο άρθρο «Οπτική από κάτω. Ανάλυση πρόσληψης και επιστήμη του κινηματογράφου — ένα παράδειγμα», του Lorenz Engell (σσ. 261-395) δίνει, με παραστατικό οπτικό υλικό, μια επισκόπηση των «αναγνώσεων» του γνωστού φίλμ του Fritz Lang «M — μια πόλη ψάχνει ένα φονιά» (1931), εφαρμόζοντας τις μεθοδολογικές προσεγγίσεις της Rezeptionsästhetik, επικεντρώνοντας την προσοχή ιδιαίτερα στις λήψεις της κάμερας από την οπτική γωνία του πατώματος, που δίνει στις φιγούρες μια παραμορφωτική εικόνα και φορτίζεται έτσι με — στην ερμηνεία διαφορετικές — σημασιολογικές διαστάσεις. Από ένα άλλο φίλμ, «Hanussen» του Istvan Szabo (1988), παίρνει την αφετηρία του το επόμενο άρθρο του Wilhelm Salber, «Η ψυχή του κινηματογράφου. Μια ψυχολογική ανάλυση» (σσ. 297-316), όπου εξετάζεται με περιγραφή και συνέντευξη βάθους η επίδραση του φίλμ πάνω στον άνθρωπο: όπως και ο προηγούμενος μελετητής, ο Salber πιστεύει, πως το «καλλιτέχνημα» (artefact) φίλμ δεν υπάρχει μόνο ως αντικείμενο, παρά την υλική του υπόσταση και τη μηχανική του αναπαραγωγή, επειδή προκαλεί πολλές και διαφορετικές εντυπώσεις, παράγει πολλαπλές σημασίες και ερμηνεύεται από τους θεατές με πολλαπλό τρόπο. Ο κινηματογράφος ολοκληρώνεται, όπως και το θέατρο, στον εγκέφαλο των θεατών· η τελειωτική του μορφή είναι η εγγραφή στη μνήμη τους.

Μια φεμινιστική ματιά στη θεατρολογία ρίχνει με το άρθρο της η Hilde Haider-Pregler, «Η εξαφάνιση της ανίας από τη θεατρολογία. Διερεύνηση του οριζοντα του κλάδου από φεμινιστική προοπτική» (σσ. 317-349), αναλύοντας κυρίως δύο θέματα: τη θέση της γυναίκας-ηθοποιού στο αστικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα, και την απουσία της μορφής της μητέρας από την αστική δραματολογία της ίδιας εποχής. Με την ανάγκη της δημιουργίας αρχείων και τραπεζών με βιντεοταινίες των θεατρικών παραστάσεων ασχολείται το επόμενο άρθρο του Rainer Maria Köppl (σσ. 351-369), ενώ το τελευταίο, του

Joachim Fiebach (σσ. 371-389), προβληματίζεται με την προοπτική του ιστορικού υλισμού στη σημερινή θεατρολογία: η παλαιά θεωρία της «αντανάγκλασης της κοινωνίας» από την τέχνη (και το θέατρο), όπως τη διατύπωσαν ακόμα στη δεκαετία του 1960, αντιμετωπίζει με την εισβολή των mass media σε κάθε σπίτι, τα οποία δημιουργούν πλέον μια νέα, επίσης κοινωνική, πραγματικότητα, ανυπέρβλητες μεθοδολογικές δυσκολίες. Η θεατρολογία μπορεί να επιβιώσει μόνο ως επιστήμη του γενικότερου πολιτισμού. — Ακολουθεί ακόμα ένα ευρετήριο προσώπων (σσ. 389-396), που δίνει στον τόμο αυξημένη χρησιμότητα.

Βάλτερ Πούχνερ