

ELAINE ASTON/GEORGE SAVONA

*Theatre as Sign-system. A Semiotics of Text and Performance.*

London/New York, Routledge 1991. Σελ. 203, 4 διαγράμματα, πολυάριθμες ταμπέλλες.

Οι συγγραφείς θεωρούν τη μονογραφία αυτή μια εισαγωγή στη θεατρική σημειολογία, γραμμένη για ένα ευρύτερο αγγλόφωνο κοινό χωρίς σχετικές γνώσεις και για πανεπιστημιακή χρήση για τα τμήματα θεατρικών σπουδών, που να καλύπτει το κενό ανάμεσα στο σύγγραμμα του Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London 1980, το οποίο είναι πολύ ειδικευμένο για το ευρύ κοινό και του Martin Esslin, *The Field of Drama*. London 1987, που είναι σύγγραμμα πολύ απλουστευτικό και ισοπεδωτικό, δεν εισάγει τον αναγνώστη στο αντικείμενο παρά μόνο στις απορίες του συγγραφέα. Στον αγγλόφωνο χώρο η θεατρική σημειολογική αντιμετώπιση από τους θεατρικολόγους, πρακτικούς και θεωρητικούς, με πολύ σκεπτικισμό (βλ. π.χ. το άρθρο του B. Hammond, *Theatre Semiotics: An «Academic Job creation Scheme?»* Στον τόμο: S. Barnett (ed.), «Semiotics of the theatre: 1983 Alsager Seminar». *Interface 2*, 1984, σσ. 78-89). Η στάση αυτή δεν είναι τελείως αδικαιολόγητη, αν σκεφτούμε τον άκρατο και άκριτο ενθουσιασμό και την «πνευματική μόδα», που προκάλεσαν τα γαλλικής προελεύσεως «μοντέλα δράσης» κι άλλα αφηρημένα σχήματα, ένας περιεργος «μυστικισμός της ορολογίας», που εισάγει και δανειζεται, σαν σε ένα μεταμοιχτερό γλωσσικό collage, ολοένα νέες έννοιες και θεωρητικά μοντέλα από διάφορες επιστήμες και μεθόδους, χωρίς να προσέχει δεόντως τη συνθετικότητα του ερευνητικού αντικειμένου, την ιδιοσυγκρασία του και τη σχεδόν απεριόριστη μορφολογία του, που δυσχεραίνει κάθε γενικευτική προσέγγιση. Όπως τόνισα στην εισαγωγή μου στη «Σημειολογία του θεάτρου» (Αθήνα 1985), η σημειωτική μέθοδος απλώς φανερώνει κάπως πιο ανάγλυφα τις δυσκολίες που υπάρχουν (και πάντα θα υπάρχουν) στην ανάλυση της θεατρικής παράστασης, και δεν παρέχει κανένα μαγικό κλειδί γενικής ανάλυσης του θεατρικού κώδικα στο επίπεδο της θεωρίας. Τέτοια είναι περίπου και η τοποθέτηση των συγγο. (βλ. σ. 180), που δεν συνιστούν μιαν αποκλειστική εφαρμογή της μεθόδου στην ανάλυση του θεάτρου και του δράματος, αλλά επιλεκτική είναι πεπεισμένοι ότι η σημειωτική προσέγγιση μπορεί να δείξει, σε αντίθεση με άλλες μεθόδους, πώς «γίνεται» θέατρο, δηλαδή πώς κωδικοποιούνται και αποκωδικοποιούνται οι σημασίες και τα σημαίνοντα κτλ.· αλλά, ενώ αυτό ισχύει στο θεωρητικό επίπεδο, στο επίπεδο της αρχής (principle), και είναι κατανοητό ως θεωρητικό μοντέλο, στην πράξη προκύπτουν πολυάριθμες δυσκολίες εφαρμογής, λόγω της πολυλειτουργικότητας και πολυσημίας των θεατρικών σημείων και της γενικής συνθετικότητας και ρευστότητας του θεατρικού κώδικα. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό, ότι σημαντικές εργασίες στον τομέα αυτό γίνονται σπάνια τα τελευταία χρόνια (βλ. π.χ. M. Issacharoff/R.F. Jones eds.), *Performing Texts*. Philadelphia 1988 με συμβολές όπως των J. Alter, *Decoding Mouchkine's Shakespeare (A Grammar of Stage Signs)*, σσ. 75-85· K. Elam, *Much Ado About Doing Things With Words (and Other Means): Some Problems in the Pragmatics of Theatre and Drama*, σσ. 39-58· M. Issacharoff, *Stage Codes*, σσ. 59-74· R.F. Jones, *A Medieval Prescription for Performance: Le Jeu d'Adam*, σσ. 101-115· P. Pavis, *From Text to Performance*, σσ. 86-100· R. Schechner, *Performance Orientations in Ritual Theatre*, σσ. 116-137, A. Whiteside, *Self-referring Artefacts*, σσ. 27-38), και η στροφή από την ανάλυση της «παραγωγής» στην ανάλυση της «πρόσληψης», η οποία από τη φύση της είναι ακόμα πιο περίπλοκη και ανιχνεύσιμη (βλ. και τη βιβλιοκρισία για τον Pavis), οδηγεί το θεωρη-

τικό κλάδο σε μια κρίση «επικοινωνιακής» με τους μη-μνημένους, η οποία αντικαθρεφτίζεται, στον αγγλόφωνο χώρο π.χ., στην τέλεια απουσία της σημειωτικής μεθοδολογίας από τα διδακτικά εγχειρίδια δραματολογίας (π.χ. S. Griffiths, *How Plays are Made*. London 1982· M. Kelsall, *Studying Drama: An Introduction*. London 1985· P. Reynolds, *Drama: Text into Performance*. Harmondsworth 1986).

Η «υπερβολή», φαίνεται, — απόλυτη κατάφαση και απόλυτη άρνηση, — δεν είναι μόνο ελληνικό εθνικό ελάττωμα, υπάρχει και αλλού. Η ιστορία και η καθυστερημένη αλλά ενθουσιώδης υποδοχή και αποδοχή του ρωσικού φορμαλισμού (Propp κτλ.) και του τσεχικού στρουκτουραλισμού (Σχολή της Πράγας) στη Γαλλία των δεκαετιών του '60 και '70 (Barthes, Greimas, Ubersfeld κτλ., πιο τυχρός στάθηκε ο πολωνικός δομισμός, που διαδόθηκε πιο γρήγορα, βλ. Kowzan), είναι διδακτική: μεταφέρθηκαν μόνο τα θεωρητικά μοντέλα και σχήματα χωρίς τις ιστορικές και πολιτισμικές προϋποθέσεις (το φαινόμενο της υπερβολικής κλίσης και προτίμησης αφηρημένων σχημάτων από τη γαλλική διάνοηση είχε επισημάνει ήδη ο Άγγελος Σιζελιανός, Ποιο το δράμα της Γαλλίας στο επίπεδο του πνεύματος (1940). *Απαντα*, τόμ. ΙΔ' 1983, σσ. 9-15.). Έτσι η σημειολογία, που έγινε δεκτή στον τόπο μας με τόσο, μεταφερόμενο από το Παρίσι, ενθουσιασμό είναι κι αυτή μόνο ένα εργαλείο, ένας τρόπος προσέγγισης, ο οποίος ούτε αποκλείει ούτε παραμερίζει άλλους, δοκιμασιμένους ή μη. Και η επιτυχία εφαρμογής εξαρτάται από τη σταθερότητα του καλλιτεχνικού πεδίου, όπου εφαρμόζεται, και το βαθμό συνθετικότητας, ο οποίος δεν πρέπει να είναι υπερβολικά μεγάλος (ευανάγνωστα αποτελέσματα επιφέρει π.χ. στο λαϊκό θέατρο και τη λαϊκή ενδυματολογία, βλ. π.χ. τις μελέτες του Petr Bogatyren, ή στο δημοτικό τραγούδι, βλ. ενδεικτικά Ε. Καψωμένος, *Το σύγχρονο κρητικό ιστορικό τραγούδι. Η δομή και η ιδεολογία του*. Αθήνα 1979). Η σημειολογία δεν είναι απόκρυφη γνώση που θα φέρει μαγικά αποτελέσματα, όπου και να εφαρμοστεί.

Οι συγγρ. προχωρούν πάντως αρκετά προσεκτικά και είναι συνεχώς διαλλακτικοί. Η εισαγωγή (σσ. 1εξ.) δίνει μια σύντομη ιστορία του δομισμού και της σημειολογίας και περιγράφει τον σκοπό του βιβλίου, που προσπαθεί να εισχωρήσει στη θεωρία τόσο του δράματος όσο και της παράστασης. Την αναγκαία διχοτόμηση είχε εισαγάγει ήδη ο Mukarovsky. Τα κεφ.2-5 αφιερώνονται στο δράμα: 2. ανάλυση της δραματικής δομής (πώς η story γίνεται plot, ιστορία -> υπόθεση), διαίρεση, άνοιγμα - κλείσιμο, συμβάσεις, χρόνος, έξοδοι και είσοδοι κτλ.· 3. ο σκηνικός χαρακτήρας: λειτουργικότητες (αναλύεται το μοντέλο δράσης του Greimas κατά Propp, που η Ubersfeld το εφάρμοσε στο θέατρο, συγκεκριμένα στην «Hedda Gabler» του Ίψεν και στη «Φαίδρα» του Ρακίνα· οι συγγρ. παραδέχονται όμως ότι υπάρχουν μια σειρά από θεατρικά έργα, όπου το αναλυτικό αυτό μοντέλο δεν μπορεί να εφαρμοστεί με επιτυχία), οι πλαισιώματα, οι συμβατικότητες (π.χ. αυτοπαρουσίαση, έκθεση, σχολιασμός του χορού, ο έμπιστος, ο από μηχανής θεός, βωβόι ρόλοι, σημαίνοντα ονόματα), ο ηθοποιός (ταύτιση/αποστασιοποίηση), η ψυχολογία του χαρακτήρα· 4. ο διάλογος: «δείξεις» και λειτουργίες (επικοινωνία), στίχος και πεζό, διάλογος στους κλασικούς, το αστικό δράμα και το «radical drama» (δηλαδή το μοντέρνο· το τμήμα αυτό δεν ικανοποιεί, γιατί παραλείπονται μια ολόκληρη σειρά από μελετήματα που έχουν γραφεί για το δραματικό διάλογο, καθώς επίσης περιορίζονται πολύ οι μορφολογικές δυνατότητες του διαλόγου· οι συγγραφείς αναφέρουν άλλωστε μόνο αγγλόφωνη βιβλιογραφία, μολοντί η βασική εργασία του M. Pfister, *Das Drama*, 6η έκδ. München 1988 έχει μεταφραστεί και στα αγγλικά)· 5. σκηνικές οδηγίες Α': το κεφάλαιο αποτελεί μια ουσιαστική συμβολή, επειδή δεν υπάρχει ικανοποιητική ιστορία ή και μορφο-

λογία των διδασκαλιών στο ευρωπαϊκό δράμα: επισημαίνεται ο συμβατικός διαχωρισμός σε άμεσες (extra-dialogic) και έμμεσες (intra-dialogic) διδασκαλίες και γίνεται μια προσπάθεια κατηγοριοποίησής τους (σσ. 82εξ.) με βάση τα εξής έργα: «Οιδίπους τύραννος», «Everyman», «As You Like It», «Phaedra» (Ρακίνας), «Lady Audley's Secret», «Hedda Gabler», «The Cherry Orchard», «The Mother», «Endgame», «Top Girls» (η επιλογή αυτή αντικατοπτρίζει την απλοϊκή τριχοτόμηση της Ευρωπαϊκής δραματολογίας σε classics, bourgeois drama και «radical» drama): οι 57 κατηγορίες ομαδοποιούνται αναφορικά με το σκηνικό χαρακτήρα (ταυτότητα, φυσική οντότητα, φωνή κτλ.), με τα σκηνικά και με τεχνικά ζητήματα, ενώ για κάθε λειτουργία αναφέρεται ένα παράδειγμα για την έμμεση και άμεση σκηνική οδηγία. Παρά το περιορισμένο δείγμα έργων, προκειται για την πιο συστηματική προσπάθεια κατηγοριοποίησης των λειτουργιών των διδασκαλιών· η ιστορική τους κατηγοριοποίηση βέβαια είναι υπερβαλλόντως απλοϊκή: στους classics — συμβατικότητες, στο bourgeois drama καλλιέργεια της illusion (ψευδαίσθηση), στο «radical» drama καταστροφή της illusion. Κάθε φοιτητής θεατρικού τμήματος μπορεί μέσα σε λίγες ώρες να εντοπίσει αρκετά παραδείγματα, που αποδεικνύουν προβληματικό το σχήμα αυτό. Αλλά στα stage directions οι συγγρ. θα επανέλθουν.

Το δεύτερο μέρος αφιερώνεται στη θεατρική παράσταση: Κεφ. 6. η σημειολογία της παράστασης, με θεματικές ενότητες τον ηθοποιό ως σημείο, το σύστημα σημείων κατά Kowzan (οι τροποποιήσεις της Fischer-Lichte αγνοούνται, βλ. Β. Πούχνερ, *Σημειολογία*, ό.π.), το ερωτηματολόγιο του Pavis (σσ. 110εξ., βλ. και τη βιβλιοκρισία μου για τον Pavis στον παρόντα τόμο· το ερωτηματολόγιο αυτό έχει δημοσιευτεί και στο *New Theatre Quarterly* 1 (2), 1985, σσ. 208-232· ο σχολιασμός του questionnaire για φοιτητές θεατρικών σπουδών, που δεν είναι εξοικειωμένοι με τη σημειωτική ορολογία, είναι ανεπαρκής), πολιτισμικοί κώδικες στο θέατρο, κώδικες χώρου (αρχιτεκτονική, τοποθέτηση των θεατών), κνησιολογίας (υποκριτική και χειρονομία), ο θεατής και η παραγωγή των σημασιών. Κεφ. 7: «Σκηνικές οδηγίες Β'» που εξετάζονται τώρα από την πλευρά της παράστασης: status, ηθοποιός, διάλογος, σκηνικά και τεχνικά στοιχεία κτλ.· Κεφ. 8: «Reading the image»: ασχολείται με τη διαδικασία της κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης, τη σκηνογραφία και τα επίπεδα λειτουργικότητάς της, τον προσδιορισμό του σκηνικού χώρου, τις ζωγραφικές αντιλήψεις και το θεατή ως ερμηνευτή· Κεφ. 9 δίνει ένα παράδειγμα «καταγραφής» θεατρικής παράστασης, το «Krapp's Last Tape» του Beckett (που ως ιδιότυπο «μονόδραμα» είναι ιδιαίτερα «εύκολο»), το 10. κεφάλαιο δίνει μια σύντομη επανεκτιμήτων και μειονεκτημάτων της σημειωτικής μεθόδου στην ανάλυση του θεάτρου. Πρέπει να αναφερθεί βέβαια σ' αυτό το σημείο, ότι μεγάλα τμήματα της ανάλυσης δεν ανήκουν αποκλειστικά στη σημειωτική μέθοδο, αλλά είναι αναφαίρετα τμήματα της παραδοσιακής ανάλυσης δράματος και παράστασης. Ακολουθούν «συστάσεις» παραπέρα διαβάσματος για τον αναγνώστη, αναλυτικά για κάθε κεφάλαιο, μια αρκετά περιεκτική βιβλιογραφία (σσ. 185-192), μόνο αγγλόφωνη, και index.

Παραμένει βέβαια ως ένα βαθμό συζητήσιμο, αν επιτεύχθηκε τελικά ο στόχος του βιβλίου, που ήταν διδακτικός (όχι ερευνητικός· εκτός από το κεφάλαιο για τις σκηνικές οδηγίες δεν προσφέρει νέα πορίσματα): «We have argued consistently for the benefits of the semiotic approach, and have attempted, precisely because of a national reluctance to take on board these benefits, to offer an accessible study of the field to a British readership. At the same time, we would stress that while we view the semiotic approach as a highly productive way of 'seeing' theatre, it is only *one* way...» (σ.180). Το έργο δεν δια-

βάζεται πάντα εύκολα· σε ορισμένα κεφάλαια είναι υπερβολικά σχηματικό και απλοϊκό, σε άλλα παρασύρεται από τα υπαρκτά και επεξεργασμένα μοντέλα ορισμένων σημειολόγων, μοντέλα που δεν αναλύονται πάντα επαρκώς, ώστε να μένει τελικά μια ισχυρή δόση ασάφειας. Ο δρόμος ανάμεσα στον Elam και τον Esslin δεν φαίνεται και τόσο εύκολος. Σημαντικό μειονέκτημα είναι η αποκλειστική αναφορά και καταγραφή αγγλόφωνης βιβλιογραφίας· υπάρχουν και μεμονωμένα τυπογραφικά λάθη. Ωστόσο το βιβλίο πρέπει να θεωρηθεί σημαντική προσπάθεια «εξήγησης» για ένα ευρύτερο κοινό της σημειωτικής μεθόδου στις θεατρικές σπουδές· άλλωστε και η δική μου ελληνική «Σημειολογία του θεάτρου» (1985, που σήμερα βέβαια θα έπρεπε να ξαναγραφεί), τον ίδιο σκοπό είχε.

Βάλτερ Πούχγκερ