

ο Ρήγας το 1797 σε ελληνική μετάφραση ως «*Τα Ολύμπια*» στη Βιέννη (για την ιστορία της πρόσληψης του ιταλικού έργου καθώς και τα κίνητρα της μετάφρασης του Ρήγα βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Ρήγας και το θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού», στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 109-119). Η μονογραφία, που κλείνει με μια λίστα έργων, συνθετών και λιμπρετιστών κατά χρονολογική σειρά και θέατρο (κατά το χρονικό του Ivanovich, σσ. 215 εξ.) και μια βιβλιογραφία (σσ. 219 εξ.), έχει ξεχωριστή σημασία για μουσικολόγους, θεατρολόγους και φιλόλογους, γιατί για πρώτη φορά αναλύονται σε βάθος οι διάφορες προσμείξεις των θεατρικών ειδών στα λιμπρέτα όπερας της βενετικής φάσης, τα οποία αντιμετωπίζονται ως ενιαίο λογοτεχνικό corpus κεμένων. Ιδιαίτερα διαφωτιστική είναι η σύνδεση με το καρναβάλι, που αφήνει πολλαπλά ίχνη στα κείμενα, στη μουσική, στην παράσταση και στο θεσμό της βενετσιάνικης όπερας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



SUSAN BENETT,

*Theatre audiences. A theory of production and reception.*  
London/New York, Routledge 1990 (reprinted 1994). Σελ. IX, 219.

Η αμερικανική αυτή μονογραφία, που ξανατυπώθηκε το 1994, αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα για τη στροφή των θεωρητικών αναζητήσεων της Θεατρολογίας προς την πρόσληψη, κι επίσης ένα ντοκουμέντο για την «αγνωσία» της δικής της ιστορίας, που παραγνωρίζει π.χ. τελείως την αυστριακή Publikumsforschung, που υπάρχει από την αρχή της δεκαετίας του 1960 και τεκμηριώνει, για άλλη μια φορά, το γεγονός, πως ακόμα και στην επιστήμη του 20ού αιώνα υπάρχουν γλωσσικά φράγματα και εθνοκεντρικές ομφαλοσκοπήσεις, καθώς και γενικότερα ένα χάσμα μεταξύ αμερικανικών και ευρωπαϊκών ανθρωπιστικών επιστημών, το οποίο παρατηρείται αρκετά έντονα άλλωστε και στις νεοελληνικές θεωρητικές αναζητήσεις: στο χώρο του θεάτρου δεν είναι απαλλαγμένες από την «υπακοή» στις εκάστοτε πνευματικές και μεθοδολογικές μόδες, ακόμα και από κάποιαν «αφέλεια», που διακρίνει συχνά τις αμερικανικές θεατρολογικές εργασίες, όταν επιχειρούν να κινούνται σε πεδία θεωρητικά (βλ. π.χ. E. Th. Kirby, *Ur-Drama. The origins of theatre*, New York U.P. 1975 και την κριτική μου στο *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρωπού*, Αθήνα 1985, σσ. 86 εξ.).

Ο υπότιτλος είναι κάπως παραπλανητικός, γιατί δεν αναπτύσσεται τελικά ολοκληρωμένη θεωρία της παραγωγής και της πρόσληψης της θεατρικής παράστασης, αλλά γίνεται, εν γένει, μια «ευσυνείδητη» σύνοψη των σύγχρονων τάσεων της θεωρητικής Θεατρολογίας, που σημειώνει μια νέα στροφή προς την έρευνα των δεκτών (βλ. ήδη H. Kindermann, «Plädoyer für die Publikumsforschung» *Maske und Kothurn* 17, 1971, σσ. 293-303). Η συγγραφέας επιθυμεί να συμβάλει κι αυτή στο νέο αυτό ξεκίνημα, που παρατηρείται στη δεκαετία του 1980 (βλ. P. Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen 1988 και την κριτική μου στην *Παράβασι* 1, 1995, σσ. 266-274): εντούτοις η δική της «θεωρία», που την επαγγέλλεται κάμποσες φορές μέσα στο έργο και που αναπτύσσεται τε-

λικά στο τρίτο κεφάλαιο «The audience and theatre» (σσ. 92-176), είναι τελικά μια εμπειρική μάλλον περιγραφή της θεατρικής κατάστασης και διάφορων θεατρικών σχημάτων και της σχέσης τους με το ειδικό κοινό τους, τις συμπεριφορές, αντιδράσεις, τον «ορίζοντα προσδοκιών» κ.τ.λ., που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη αμερικανική σκηνή. Εννοείται ότι αναφέρεται και σχολιάζεται σχεδόν αποκλειστικά αγγλοσαξονική βιβλιογραφία ή αγγλικές μεταφράσεις κι ότι η «θεωρία» της πρόσληψης επηρεάζεται ουσιαστικά από τις «φαιμινιστικές» πτυχές του σύγχρονου θέατρου. Η εμπειρική βάση των θεωρητικών αναζητήσεων δεν είναι ιστορική ή μορφολογική, αλλά σύγχρονη και αμερικανική.

Πέρα από αυτές τις διευκρινίσεις, που τοποθετούν τις προσδοκίες του αναγνώστη σε κάπως πιο ρεαλιστικές βάσεις (απ' ό,τι το κάνει ο τίτλος), η ανάγνωση της μονογραφίας δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον. Βέβαια η επιλεκτική και αποστασιοποιητική μέθοδος, τα χρονικά άλματα και τα εκτενή παραθέματα από τις «αυθεντίες» της σύγχρονης πολιτισμικής σκέψης, όπως κυκλοφορούν στα αμερικανικά πανεπιστήμια, ενοχλούν συχνά τον αναγνώστη, που δεν μπορεί να δεχτεί π.χ. ότι η Rezeptionsästhetik της Σχολής της Κωσταντζας (Iser, Jauss, κ.τ.λ., βλ. τώρα και τον τομο στα ελληνικά: Η. J. Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, Εισαγωγή, μετάφραση, επίμετρο Μίλτος Πεχλιβάνος, Αθήνα, Εστία 1995 με εργογραφία του Jauss), η οποία σχεδόν έκλεισε πλέον τον κύκλο της (τη δεκαετία του 1970 έχυν μεταφραστεί και σχολιαστεί τα βασικά έργα της σε όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες), αποτελεί κάτι νέο, που μπορεί να δώσει νέα ώθηση στη θεωρία του θεάτρου. Η συγγραφέας άλλωστε αγνοεί βασικές εργασίες, που προωθούν τη δική της θέση, ότι χωρίς θεατή δεν γίνεται θέατρο (δεν το είπε μόνο ο Grotowski, σ. 1), όπως το M. Wekwerth, *Theater und Wissenschaft*, München 1974, μαθητή του Μπρεχτ (στον οποίο αναφέρεται εκτενώς) στο Berliner Ensemble, ο οποίος θεωρεί το θεατή ακόμα πιο σημαντικό από τον ηθοποιό στη θεατρική επικοινωνία, - μόνο και μόνο επειδή δεν έχει μεταφραστεί στα αγγλικά.

Το πρώτο κεφάλαιο «Introduction» (σσ. 1-20) χωρίζεται σε Historical approaches και Contemporary concerns. Το πρώτο επιχειρεί μια τελείως ανεπαρκή ιστορική αναδρομή, αρχίζοντας από την αρχαία Ελλάδα, η οποία καλύπτεται από τα έργα των D. Bain, *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977, που έχει μια πιο συγκεκριμένη στόχευση, και P. Walcot, *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*, Cardiff 1976, ενώ παραλείπονται βασικές εργασίες για το αρχαίο κοινό, τη σύστασή του, τις αντιδράσεις του κ.τ.λ. Η εντύπωση των τυχαίων και επιλεκτικών (με ποια κριτήρια;) αναγνωσμάτων ενισχύεται και στη συνέχεια: μετά από λίγες αράδες για το αστικό θέατρο φτάνουμε στο νατουραλιστικό και την αντίδραση σ' αυτό: αναφέρονται ο Marinetti και κυρίως ο Meyerhold. Το δεύτερο μέρος είναι σύντομη αναφορά στους Schechner, Turner, Goffman και στη μονογραφία της Elizabeth Burns, *Theatricality*, London 1972, αναλύει την κοινωνιολογική προσέγγιση στο φαινόμενο της θεατρικής επικοινωνίας (που θέλει να ακολουθήσει και η ίδια, χωρίς να γνωρίζει τον Uri Rapp, *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersozialologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt/Neuwied 1973), καθώς και τη σημειωτική μέθοδο (Σχολή της Πράγας, Pavis, Elam, Styan, Ubersfeld κ.τ.λ.), όπου παρατηρεί μια μερικώς παράλειψη της ανάλυσης της πρόσληψης (τουλάχιστον για τη γαλλική θεατρική σημειολογία κάτι τέτοιο είναι μάλλον άδικο). Παρουσιάζει και μερικώς κάπως πιο άγνωστες αμερικάνικες εργασίες, που ασχολούνται με το θεατρικό κοινό:

Una Chaudhuri, «The Spectator in Drama / Drama in the Spectator», *Modern Drama* 27/3 (1984), σσ. 281-298 (παίχνοντας αφορμή απ' το «*Equus*» του Peter Shaffer), Daphna Ben Chaim, *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*, Ann Arbor 1984 (που ξεκινάει από άρθρο του Edward Bullough, «*Psychical Distance as a Factor in Art and as Aesthetic Principle*», *British Journal of Psychology* 5 (1912), σσ. 87-118, λαμβάνοντας υπόψη και τους Sartre, Brecht, Artaud και Grotowski) και Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor 1988.

Πριν καταπιαστεί η μελετήτρια με το θεατρικό κοινό, παρεμβάλλει στο δεύτερο κεφάλαιο «Theories of reading and viewing» (σσ. 21-91) τη συζήτηση θεωριών πρόσληψης από το χώρο της λογοτεχνίας. Το κεφάλαιο ξεκινάει όμως με τον Μπρεχτ: με τους γνωστούς «Messingkauf-Dialoge» σε ανάλυση του Walter Benjamin (*Understanding Brecht*, London 1973) και του John Willett (ed.) *Brecht on Theatre*, New York 1964 (δεν χρειάζεται να επισημανθεί, πως αυτό είναι μια τελείως ανεπαρκής βάση για την ερμηνεία του Μπρεχτ), εξιστορεί ύστερα την προϊστορία του *Verfremdungs-Effekt* στο ρωσικό φορμαλισμό, αναφέρεται και στον Piscator και τον Eisenstein· αυτή η παρέμβαση για την «αποστασιοποίηση» υπηρετεί τη στήριξη ενός από τους βασικούς προβληματισμούς του έργου: σε ποιο βαθμό ο δέκτης απλώς προσλαμβάνει το μήνυμα (το αποκορυπτογραφεί) και σε ποιο βαθμό είναι δημιουργός του μηνύματος, ο οποίος απλώς δέχεται μερικά ερεθίσματα· εννοείται, ότι στο ερώτημα δεν υπάρχει γενική απάντηση σε καθαρά θεωρητικό επίπεδο (εκτός από απόλυτα αντιθετικά μοντέλα), ούτε άλλωστε προβάλλεται στη μονογραφία αυτή. Στη θεματική ενότητα «reader-response theory» συζητεί λιγότερο γνωστές στην Ευρώπη εργασίες: της Susan Suleiman (της ίδιας/Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text; Essays on Audience and Interpretation*, Princeton 1980) και άλλους (Holland, Slatoff), για να σταθεί διεξοδικότερα στην κριτική της Σχολής της Κωσταντίας από τον Stanley Fish (*Is There A Text in this Class?* Cambridge 1980· του ίδιου, «Why no one's afraid of Wolfgang Iser», *Didactics* 11/1 (1981), σσ. 2-13· βλ. και την απάντηση του W. Iser, «Talk like whales: A reply to Stanley Fish», *Αυτόθι* 11/2, 1981, σσ.82-87), αναλύοντας ιδιαίτερα της απόψεις του Iser για το θέατρο του Beckett (W. Iser, «The Art of Failure. The Stiffed Laugh in Beckett's Theater» Στον τόμο: Harry R. Garvin (ed.), *Theories of Reading, Looking and Listening*, Lewinsburg 1981, σσ. 139-189)· στη συνέχεια παρουσιάζει αναλυτικά τις γνωστές θεωρίες του Jauss για το αισθητικό βίωμα, τις οποίες αντιδιαστέλλει προς τις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της Janet Wolff (*The Social Production of Art*, London 1981, *Aesthetics and the Sociology of Art*, London 1983). Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις μαρξιστικές θεωρίες του Manfred Naumann, που τροποποιεί κάπως τις απόψεις της Rezeptionsästhetik, αναλύοντας τις (κυρίως οικονομικές) προϋποθέσεις παραγωγής της λογοτεχνίας και τον «ορίζοντα προσδοκιών» των αναγνωστών, που επηρεάζει άμεσα το δημιούργημα (M. Naumann, «Literary Production and Reception», *New Literary History* 8/1 (1976), σσ. 107-126), δίνοντας και μερικά παραδείγματα από τη σύγχρονη αμερικανική θεατρική παραγωγή (αποτελεί μικρή ιστορική ειρωνεία, ότι για την ανάλυση της λειτουργίας των καθιερωμένων θεάτρων της Αμερικής τα πιο κατάλληλα μοντέλα προέρχονται από το μαρξισμό). Ενώ η επόμενη θεματική ενότητα «Other approaches to the reader» συζητεί την κριτική του φορμαλισμού από την Pratt (Mary Louise Pratt, «Interpretative Strategies/Strategic Interpretations: On Anglo- American Reader-response Criticism» στον τόμο: J. Arac (ed.), *Postmodernism and Politics*, Minneapolis 1986, σσ. 26-54), την κοινωνιολογική προσέγγιση της ανάρνω-

σης από τον Leenhardt (Jacques Leenhard, «Towards a Sociology of Reading», στον τόμο: Suleiman/Crosman, *ό.π.*, σσ. 205-224), τις φεμινιστικές προσεγγίσεις των Fetterley και Kolodny (Judith Fetterley, *The Resisting Reader*, Bloomington 1978, Annette Kolodny, «A Map of Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts», στον τόμο: E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, New York 1985, σσ. 46-62: στον ίδιο τόμο και της ίδιας, «Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism», σσ. 144-167) καθώς και άλλων, στο τέλος και τις απόψεις των Barthes, Picard, Eco («Semiotics of Theatrical Performance», *The Drama Review* 21, 1977, σσ. 108-117), Kowzan κ.τ.λ., στην τελευταία ενότητα «Semiotics and post-structuralism in theatre and film studies» παραθέτει συνοπτικά απόψεις των Elam, Pavis, Fischer-Lichte, De Marinis, Passow, Ubersfeld, Josseline Feral («Performance and Theatricality: The Subject Demystified», *Modern Drama* 25/1, 1982, σσ. 170-181), καθώς και θεωρητικών του κινηματογράφου. Η συμπαράθεση των απόψεων, που δεν αφορούν πάντα μόνο το κοινό και την πρόσληψη, αλλά επεκτείνονται και σε μια σειρά από άλλα θέματα, φανερώνει και τη βασική αδυναμία της εργασίας: της έλλειψης μιας τελικής σύνθεσης των αναγνώσεων κάτω από κάποιο συγκεκριμένο (έστω και προσωπικό) πρίσμα.

Την εντύπωση αυτή ενισχύει και το κεντρικό κεφάλαιο του βιβλίου «The Audience and Theatre» (σσ. 92-176), που απαρτίζεται από διάφορες υπο-ενότητες: 1. culture and the idea of the theatrical event, όπου συζητούνται διάφορες προσεγγίσεις προς την έρευνα του θεατρικού κοινού (C. D. Throsby/G. A. Withers, *The Economics of the Performing Arts*, London 1979· F. Coppleters, «Performance and Perception», *Poetics Today* 2/3, 1981, σσ. 35-48, ενώ οι εμπειριστατωμένες αναλύσεις των Tiedemann, Schoenmaker και άλλων Ολλανδών θεατρολόγων παραλείπονται: Anne-Marie Gourdon, *Théâtre, Public, Perception*, Paris CNRS 1982 κ.τ.λ.), καθώς και μελέτες για τις αντιδράσεις για συγκεκριμένες παραστάσεις του μοντέρνου και μεταμοντέρνου θεάτρου (Artaud, Grotowski, Brook, Schechner/Turner, Dario Fo, Franca Rame, Eugenio Barba), ενώ δίνεται μεγάλη έμφαση στις «διαπολιτισμικές» παραστάσεις. 2. Selection: the relationship between production and reception, που ασχολείται με τις σχέσεις μεταξύ παραγωγής και πρόσληψης, πως δηλαδή ο «ορίζοντας των προσδοκιών» (η εξάρτηση από την οικονομική επιτυχία, η λογοκρισία, το κράτος, η επικρατούσα ιδεολογία, η θέση του θεάτρου, το κοινό του κ.τ.λ.) των διάφορων θεατρικών «κοινών» διαμορφώνει το ρεπερτόριο, με παραδείγματα κυρίως από τη σύγχρονη θεατρική παραγωγή των Ηνωμένων Πολιτειών, επιμένοντας ειδικά στις οικονομικές παραμέτρους και το marketing. 3. On the threshold of theatre εστιάζει το ενδιαφέρον του στη «συνάντηση» (encounter) του θεατή με το θεατρικό «γεγονός» (event): συζητούνται, σε πολύ γενικές γραμμές, οι προπληροφορίες του θεατή (είδος και θέση του θεάτρου, ιδεολογική τοποθέτηση, το θεατρικό κτίριο ή η αποφυγή του παραδοσιακού αρχιτεκτονικού πλαισίου, το foyer, η διευθέτηση του χώρου της σκηνής και του χώρου των θεατών, που μπορεί να είναι καθιερωμένη, μερικά σταθερή ή ρευστή, η αυλαία, ο φωτισμός, το πρόγραμμα, τίτλος και υπότιτλος του έργου κ.τ.λ.). 4. Performance: εδώ καταπιάνεται ύστερα με την ίδια την παράσταση και το «ρόλο» του θεατή: το διπλό «πλαίσιο», στο οποίο κινείται ο θεατής (κατά Karen Gaylord, «Theatrical Performances: Structure and Process, Tradition and Revolt», στον τόμο: J. B. Kamerman/Ros. Martorella (eds.), *Performers & Performances: The Social Organization of Artistic Work*, New York 1983, σσ. 135-150 και Herbert Blau,

«Odd, Anonymous Needs: The Audience in a Dramatized Society», *Performing Arts Journal* 10/1, 1987, σσ. 34-42), με τα σημειωτικά συστήματα της παράστασης, τις προσδοκίες του θεατή (που επηρεάζουν την πρόσληψή του), τον επαναπροσδιορισμό του κεμένου από το σκηνοθέτη, την αποκρυπτογράφηση των κωδικοποιημένων μηνυμάτων από το σκηνοθέτη, την αποκρυπτογράφηση των κωδικοποιημένων μηνυμάτων (με παράδειγμα την αρχή της «*Νόρας*» του Ίψεν κι άλλα έργα), συλλογικές και ατομικές αντιδράσεις, την επίδραση της κριτικής, όλα αυτά με συγκεκριμένα παραδείγματα πρόσφατων παραστάσεων της Αμερικής. 5. Post-performance: αναλύει τα επακόλουθα της παράστασης: αυλαία, το χειροκρότημα, βραβεία κ.τ.λ. 'Όλ' αυτά όμως δεν συγκροτούν μια θεωρία της θεατρικής πρόσληψης, αλλά μια, κάπως εμπειρική, περιγραφή μερικών παραμέτρων της.

Ακολουθεί η Conclusion (σσ. 177-186), οι υποσημειώσεις (σσ. 189- 193), η βιβλιογραφία (σσ. 194-212· σ. 197 και ένα τυπογραφικό λάθος) καθώς και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 213-219). Ο ενημερωμένος στη θεατρική θεωρία αναγνώστης παρατηρεί, ότι η μονογραφία δεν προσθέτει και πολλές καινούργιες απόψεις, αλλά εκθέτει κυρίως τις απόψεις άλλων, χωρίς να επιτυγχάνει πάντα μια πειστική σύνθεση (αυτό άλλωστε είναι και η βασική αδυναμία και πολλών ελληνικών θεωρητικών εργασιών για το θέατρο και τον πολιτισμό γενικότερα): είναι απολύτως ενταγμένη στις σύγχρονες πρακτικές και θεωρητικές αναζητήσεις του αμερικανικού θεάτρου, όπου εντούτοις τα προβλήματα της πρόσληψης παρουσιάζονται, σ' ένα εμπειρικό επίπεδο, αρκετά διαφορετικά απ' ό,τι στη γηραιά Ήπειρο. Εμπειρική είναι εν τέλει και η προσέγγιση της συγγραφέως, που χρησιμοποιεί επιλεκτικά ονόματα, παραστάσεις και παραθέματα της avant-garde του 20ού αιώνα, από τον Meyerhold ως τον Schechner, για να οριοθετήσει το θέμα της. Συμπερασματικά θα μπορούσε να πει κανείς, ότι η μονογραφία αυτή δεν συμβάλει τόσο στη διερεύνηση του θεατρικού κοινού (αυτό, ίσως, ισχύει σ' ένα καθαρά αμερικανικό πλαίσιο), παρά αποτελεί η ίδια ένα τεκμήριο και ένα δείγμα των τελευταίων προσανατολισμών της θεωρητικής Θεατρολογίας, δυστυχώς και πάλι με κάποια σημάδια «πνευματικής μόδας», προς τη διερεύνηση του θεατρικού κοινού.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ



PATRICE PAVIS,

*Theatre at the Crossroads of Culture.*

Translated by Loren Kruger, London/New York, Routledge 1992. Σελ. VII, 219.

Το φαινόμενο της «*διαπολιτισμικών*» παραστάσεων θα είναι, κοιτάζοντας τώρα το fin de siècle προς τα πίσω, ένα από τα χαρακτηριστικά της θεατρικής μορφολογίας των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Η επαφή με θεατρικά και παραθεατρικά φαινόμενα των εξευρωπαϊκών πολιτισμών οξύνει και την επίγνωση του «*ευρωκεντρισμού*» της ίδιας της έννοιας του «*θεάτρου*», που σημειώνει τώρα διάφορα ανοίγματα, όχι μόνο ως προς τις παραδοσιακές της μορφές και δραματουργικές δομές, αλλά και προς την ίδια την ουσία της, όπως δηλώνεται στις διάφορες προσπάθειες «*επανατελετουργοποίησης*» της και συμφυρισμού με άλλα μυθολογικά, θρησκευτικά και πολιτισμικά περιεχόμενα. Βέ-