



HELEN GILBERT/JOANNE TOMPKINS

*Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics.*

London/New York: Routledge 1996, σελ. IX, 344, 12 εικ.

Οι δύο Αυστραλέζες συγγραφείς οδηγούν τον αναγνώστη σ' ένα κόσμο άγνωστο και συνάμα πολύ γνωστό: το αγγλόφωνο δράμα και το θέατρο του τρίτου κόσμου, συγκεκριμένα κυρίως των χωρών του τέως British Empire (δηλαδή Αυστραλία, Αφρική, Καναδάς, Νέα Ζηλανδία, Καραβαϊκή, ενώ η Ινδία αποκλείεται για πρακτικούς λόγους, γιατί οι πριν απ' την αποικιοκρατία μορφές του δράματος και του θεάτρου εκεί ήταν ήδη πολύ σύνθετες), οι οποίες από την εποχή του Μεσοπολέμου ασκούν καταλυτική επίδραση στην αισθητική του μοντέρνου θεάτρου του 20ού α. Εδώ όμως η σκοπιά είναι διαφορετική: βλέπεται και το θέατρο της παγκοσμιοποιημένης πλέον Δύσης με τα μάτια των ιθαγενών και περιγράφεται ο αγώνας της ανεξαρτητοποίησης στο πνευματικό επίπεδο κατά τη διάρκεια της αποικιοκρατίας και κυρίως μετά, όταν οι επιδράσεις είναι πιο έμμεσες, αλλά τις κρίσεις διέπουν ακόμα μοντέλα της αποικιοκρατίας. Περιγράφεται ο αγώνας των μη-δυτικών πολιτισμών να βρουν τη δική τους γλώσσα έκφρασης, να αναζωογονήσουν τις πολιτισμικές τους παραδόσεις, να αναβιώσουν τον προ-αποικιοκρατικό τους πολιτισμό, να τον καλλιεργήσουν υπό τις διαφορετικές σήμερα συνθήκες και να τον προσατέψουν από διάφορες νεοαποικιοκρατικές διαδικασίες (τουρισμός, τηλεόραση κτλ.). Έτσι τόσο στη θεματογραφία όσο και στην αισθητική του δράματος και του θεάτρου παρατηρείται μια τεράστια ποικιλία ντόπων μορφών, συνδυασμών παραδοσιακών, μετασχηματισμένων παραδοσιακών και δυτικών στοιχείων, που γονιμοποιούν τις αντιλήψεις και τα οράματα του σύγχρονου θεάτρου: αλλά οι συγγο. εξετάζουν το φαινόμενο καθαυτό και κρατούν μια μάλλον κριτική στάση και απόσταση προς τις «δυτικές» εφαρμογές και ερμηνείες. Είναι δηλαδή ανεπιφύλακτα με το μέρος των non-western cultures, δεν γοητεύονται από τις δια-πολιτισμικές παραστάσεις (τις κατατάσσουν μάλλον στις νεο-αποικιοκρατικές μορφές) και προσπαθούν να ξεφύγουν από τον παντοδύναμο εθνοκεντρισμό του Δυτικού Πολιτισμού, ο οποίος επιβάλλεται σήμερα σταδιακά σ' όλο τον κόσμο. Αυτό κάνει το βιβλίο συμπαθητικό και διδακτικό. Άλλωστε οι δύο συγγο. είναι πολύ καλά ενημερωμένοι στη σύγχρονη θεατρική θεωρία και την performance theory.

Η κατηγορία του post-colonial drama έχει τεράστια μορφολογία, αλλά ορισμένα κοινά θεματολογικά στοιχεία: επεξεργασία της άμεσης ή έμμεσης εμπειρίας της αποικιοκρατίας, προσπάθεια συνέχισης ή αναβίωσης του προ-αποικιοκρατικού πολιτισμού, συνειδητή ή όχι ένταξη ή απόρριψη μετα-αποικιοκρατικών πολιτιστικών στοιχείων, αμφισβήτηση της επίσημης ιστορίας και της ηγεμονίας του αγγλικού ιμπεριαλισμού. Αυτό ξεκαθαρίζει η «Introduction: re-acting (to) Empire» (σσ. 1-14). Το πρώτο κεφάλαιο «Re-citing the Classics: canonical counter-discourse» (σσ. 15-52) ασχολείται με ανεβήσματα κλασικών έργων διασκευασμένα από τους ιθαγενείς σύμφωνα με την ερμηνεία τους: εδώ κυριαρχεί κυρίως ο Σαίξπηρ, και μάλιστα ο «Οθέλλος» και η «Τρικυμία» (Caliban), δραματοποιήσεις του «Robinson Crusoe» (Παρασκευάς), καθώς και η ελληνική τραγωδία, κυρίως «Βάκχες» του Ευριπίδη και η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή, και χριστιανικά θέματα (Ηρώδης, η εκδίκηση των προπατόρων κτλ.). Αλλά αυτές οι παραστάσεις δεν πρέπει να ερμηνευθούν μόνο από την άποψη των ethnocentric western critics, αλλά και ως αντι-

δραση στον ισχύοντα «κανόνα» (αξιολόγηση και ιεράρχηση λογοτεχνικών έργων όπως γίνεται στις ανθολογίες): «Traditionally composed of works by Anglo-European male writers, the canon has become an obvious site for attacks from those whom it excludes: women, people of colour, homosexuals, and non-European being the more obvious examples» (σ. 49). Σ' αυτά τα συμφραζόμενα θα μπρούσε να εντάξει κανείς και το δράμα «Harvest» της Ινδής συγγραφέως Manjula Padmanabhan, που κέρδισε το πρώτο βραβείο του Ωνάσειου διεθνούς θεατρικού διαγωνισμού το 1997· και εδώ η θεματογραφία, παρ' ό- τι μετατίθεται σ' ένα κοντινό μέλλον, είναι επηρεασμένη από την εμπειρία της αποικιο- κρατίας και προβληματίζεται με τις νέες μορφές της (εμπόριο ανθρώπινων οργάνων).

Με τα ανάμοστα κριτήρια κρίσεως των «δυτικών» κριτικών, σχολιάζοντας π.χ. τα έργα του Αφρικανού δραματογράφου S. Soyinka, ξεκινάει το δεύτερο κεφάλαιο: «Traditional enactments: ritual and carnival» (σσ. 53-105): το αποικιοκρατικό πνεύμα με την «εθνοκεντρική» ματιά του συνεχίζει σ' ένα πολιτισμικό επίπεδο. «Criticism of African theatre continues to be largely circumscribed by western critics' inability to comprehend – or even, in some cases, to be *willing* to comprehend – different set of assumptions» (σ. 53). Ακόμα και τα κριτήρια του «αυθεντικού» ή «καθαρού» «according to a predetermined western definition of authenticity and the exotic/erotic» είναι ανάμοστα και «εθνοκεντρικά». Μόνο στην Αφρική μιλούνται περ. 800 διαφορετικές γλώσσες και υπάρχει μια πληθώρα από παραδόσεις και συνδυασμούς παραδόσεων, άγνωστων και δυσεμφάνειτων για το δυτικό κόσμο, που αποτελούν το υπόβαθρο του «μετα-αποικιοκρατικού δράματος». Το παραδοσιακό υλικό αυτών των εφρασιτικών μορφών προέρχεται είτε από θρησκευτικά δρώμενα και τελετουργίες είτε από μορφές έκφρασης που θα μπορούσαν να περιγραφούν ως «καρναβαλικές». Στην αρχή του τμήματος, που ασχολείται με την τελετουργία, γίνεται εξαντλητική κριτική της έννοιας της «performance», όπως την έχει επεξεργαστεί ο Richard Schechner (βλ. *Παράβασις* 1, 1995, σσ. 302-307): τον προσδιορισμό του βρίσκουν πολύ ευρύ, γιατί τελικά αναφέρεται σε «any meaningful activity that has a sense of ceremony, an actant, and an audience» (σ. 56). Στη συνέχεια επεξεργάζονται άλλους ορισμούς με δική τους προσέγγιση στο θέμα της συσχέτισης δρωμένου και δράματος: δράμα και τελετουργία έχουν κοινά σημεία, αλλά δεν είναι το ίδιο. Είναι ενδιαφέρον πως το Αφρικανικό δράμα, το οποίο στηρίζεται σε μεγάλη έκταση σε τελετουργικές μορφές, απαιτεί ένα νέο προσδιορισμό του τελετουργικού: «Ritual tends to prefer presentational actions (showing, telling, dancing, drumming, singing, and other forms of communication that maintain some distance between performer and subject) over representational actions (imitation, impersonation, and other forms of mimesis that suggest the seamless unity of performer and subject) but often includes both» (σ. 57). Δεν ξεκινάει από τη μίμηση του Αριστοτέλη. Κάνουν και άλλες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις: π.χ. ότι οι τελετουργίες δεν είναι στατικές και απόλυτα επαναλαμβανόμενες, όπως το ήθελε η παλαιότερη εθνολογική θεωρία, αλλά διαμορφώνονται με τρόπο δημιουργικό και λειτουργικό, βρίσκονται δηλαδή από τη φύση τους αρκετά κοντά στο δράμα· δεν παριστάνουν όμως ποτέ μια fiction, αλλά μυθολογική πραγματικότητα. Ο τουρισμός βέβαια σε πολλές περιπτώσεις έχει μετατρέψει τα δρώμενα αυτά σε θέατρο, αν παριστάνονται μπροστά σε ένα ξένο κοινό, που πληρώνει για να το δει (οι συγγρ. το αποκαλούν anthropological voyeurism). Στην εποχή της νεο-αποικιοκρατίας του τουρισμού η τελετή μετατρέπεται εύκολα σε θέατρο και ανάποδα. Και τα δύο, δράμα/θέατρο και τελετή/θησοκεία είναι περιοχές του πολιτισμού που επικαλύπτονται σ' ένα μικρό τμήμα τους (βλ. το σχή-

μα του A. Horn, «Ritual drama and the theatrical: the case of Bori spirit mediumship», στον τόμο: Y. Ogunbiyi (ed.), *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*, Lagos 1981, σσ. 181-202). Είναι κρίμα που οι συγγρ. δεν ασχολήθηκαν, ιδιαίτερα στην περίπτωση της Αφρικής, με το διαφωτιστικό βιβλίο του J. Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Berlin 1986), όπου το θέμα της αποικιοκρατίας και των επιρροών της στις τελετές και στις θεατρικές μορφές των λαών της Αφρικής έχει κεντρική θέση: η αγνόηση ετερόγλωσσων επιστημονικών μελετημάτων είναι και αυτή ένα θέμα της αγγλόφωνης αποικιοκρατίας, που παρατηρείται και στις επιστήμες κατά τον 20ό αιώνα: συμπεράσματα και επιτεύγματα σε «άλλες» ή «μικρότερες» γλώσσες περνούν απαρατήρητα, σαν να μην υπάρχουν (βλ. το ωραίο παράδειγμα του θρακικού «Καλόγερου» που σταδιοδρόμησε στην κλασική φιλολογία και ανθρωπολογία μόνο μετά την περιγραφή του Dawkins 1906, Β. Πούχνερ, «Ο θρακικός 'Καλόγερος' στις θεωρίες απαρχής του αρχαίου δράματος», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 53-69). Στη συνέχεια οι συγγρ. εξετάζουν το τελετουργικό συστηματικά από κάθε άποψη: «Ritual and the body», «Ritual and costume», «Ritual and music», «Ritual in time and space», για να καταπιαστούν τελικά με την κατηγορία των «ritual-centered plays», δηλαδή θεατρικών έργων που βασίζονται εν μέρει ή εξ ολοκλήρου σε κάποια υπαρκτή τελετή: αναλύονται μερικά τέτοια έργα. Άλλο τμήμα του κεφαλαίου ασχολείται με τελετουργικά στοιχεία και συμφοραζόμενα που χρησιμοποιούνται σε θεατρικά έργα: όπως γνωρίζουμε και από το ευρωπαϊκό θέατρο του 20ού αιώνα, τελετουργικά στοιχεία μπορούν να παρασταθούν στη θεατρική σκηνή και σε θεατρικά συμφοραζόμενα: το ένα δεν αναιρεί το άλλο, μπορούν να συνυπάρχουν: αυτό που δεν γίνεται είναι να εφευρισκεί και να διαδίδει το θέατρο νέες μορφές του τελετουργικού (Β. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, ό.π., σσ. 64 εξ.): «αλλ' αυτό δεν είναι το πρόβλημα του τρίτου κόσμου, ούτε μετά την αποικιοκρατία: το τελετουργικό υπόστρωμα είναι συνήθως πλούσιο και δεν έχει εξαλειφθεί ή ξεχαστεί τελείως. Κάπως διαφορετικό είναι το στοιχείο του «καρναβαλιού» (παραδειγματικά εξετάζεται το Trinidad Carnival): η ρευστότητα της πραγματικότητας, το αστέιο και προσωρινό επιτρέπουν την παρουσίαση κοινωνικών συγκρούσεων, ακόμα και ανατροπής της κοινωνικής τάξης ή και της παρωδίας της ίδιας της παραστάσης, γιατί στο καρναβάλι πραγματικότητα και παράσταση συμψύρονται. Παρατηρούνται εδώ παρόμοια συμπεράσματα, όπως αυτά του Carlson για τις performances: «The self-conscious role-play of the performer demands a spectator whose scepticism as much as his/her participation is vital to the success of the masquerade. The semiotic codes of such a theatre are always under question, subject to revision through re-enactment and parody» (σ. 87). «Like ritual theatre, it aims to transform the ways in which 'reality' itself can be conceptualised». Ωστόσο διαφέρει ριζικά από την τελετουργία, γιατί «Carnival is centred on fiction and fabrication» (σ. 88). Οι συγγρ. αναλύουν στη συνέχεια μερικά από τέτοια carnival plays.

Στο τρίτο κεφάλαιο «Post-colonial histories» (σσ. 106-163) βλέπουν, ανακινούν και επεξεργάζονται την ιστορική φάση της αποικιοκρατίας: «This chapter assesses ways in which history is re-evaluated and redeployed in post-colonial drama. Rather than historicising theatre productions, we focus on how plays and playwrights construct discursive contexts for an artistic, social, and political present by enacting other versions of the pre-contact, imperial, and post-imperial past on stage» (σ. 107). Αυτή η επανεξέταση της ιστορίας, στην περίπτωση της αποικιοκρατίας ιδιαίτερα, φανερώνει αμέσως την



υποκειμενικότητα και τη σκοπιμότητά της: «History inevitably manoeuvres a strategic presentation of certain view and a suppression of others. Post-colonial plays employ many similar strategies of (re)presentation in order to foreground other(ed) historical perspectives and so to disperse the authority inherent in official accounts. The broadly deconstructive project demands not only a rethinking of history's content but also a reworking of its axiomatic forms» (σ. 108). Μεγάλο μέρος της δραματογραφίας αυτής «ξαναγράφει» την ιστορία του κάθε λαού, όπως την βλέπουν οι ίδιοι κι όχι οι κατακτητές τους: η imperial history διαλύεται, επίσης ο μύθος ότι οι ιθαγενείς δεν έχουν «ιστορία» (αλλά «προϊστορία»: η στατικότητα του πολιτισμού τους είναι ένα μύθευμα και μια «κατασκευή» των κατακτητών, που έχουν μιαν άλλη έννοια του χρόνου). Βέβαια υπάρχει και η αντίθετη πλευρά, πως οι κατακτητές γράφουν δραματικά έργα για την settler history και μυθοποιούν σε τοπικούς ήρωες διάφορες φιγούρες με αμφίβολη δραστηριότητα (ολόκληρο το western στηρίζεται σε τέτοιο ιδεολογικό πλαίσιο). Μιαν άλλη διαφορετική ματιά φέρουν οι «ιστορίες των γυναικών». Πολλές φορές τα θεατρικά αυτά έργα έχουν αφηγηματική δομή, είναι αυτοβιογραφικά ή βιογραφικά και στηρίζονται σε υπαρκτή παράδοση του story-telling κάθε πολιτισμού. Οι συγγο. αναλύουν τέτοια παραδείγματα. Στη συνέχεια ασχολούνται με την έννοια του χρόνου στα έργα αυτά και του χώρου (πολλές φορές τοπία ή εξωτερικοί χώροι).

Το κεφάλαιο 4 ασχολείται με τη γλώσσα: «The languages of resistance» (σσ. 164-202): τα αγγλικά των έργων αυτών συνήθως είναι bad English και κυρίβουν συχνά μια σειρά από νύξεις και αποχωρήσεις, κατανοητές μόνο στο ιθαγενές κοινό. Η γλώσσα του κατακτητή μετατρέπεται σε κώδικες επιικοινωνίας των κατακτημένων. Ενδιαφέρον είναι, ότι στο κεφάλαιο αυτό αναλύεται εκτενώς και έργο του Ελληνοαυστραλού Tes Lyssiottis, «The Forty Lounge Café» (1990), όπου διαδραματίζεται η τύχη Ελλήνων μεταναστών στην Αυστραλία, και παρατηρείται πως μερικές χαρακτηριστικές εκφράσεις στα ελληνικά αναφέρονται πρώτα στα αγγλικά και ύστερα, κατανοητά πλέον, στα ελληνικά: επίσης υπάρχει μια σειρά από αμετάφραστα ελληνικά τραγούδια μέσα στο έργο, που λειτουργούν ως αυθεντική ηθογραφία. Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα της ηθογραφικής λειτουργίας είναι τα λάθη στα αγγλικά που κάνουν οι πρωταγωνιστές. Αναφέρεται και άλλο έργο Έλληνα της Αυστραλίας, του Janis Balodis, «Too Young for Ghosts» (και «No Going Back»), που ασχολείται με τους ιθαγενείς που μιλούν Latvian, όπου τα αγγλικά προφέρονται με accents και τονισμούς, που μοιάζουν με τη δικιά τους γλώσσα. Στις στρατηγικές αντίστασης στη γλώσσα του κατακτητή ανήκουν και οι μεταφρασμένες παροιμίες, η σιωπή, μουσική, τραγούδι και χορός ως μέσα μη-λεκτικής επιικοινωνίας.

Κεντρικό σ' αυτά τα έργα, με μια διαφορετική έννοια από αυτή του ευρωπαϊκού θεάτρου, είναι το σώμα του ηθοποιού: «Body politics» είναι ο τίτλος του πέμπτου κεφαλαίου (σσ. 203-255). Ο ρατσισμός μεταφέρει το σώμα του άλλου αμείωσας στο χώρο του περιέργου, του αξιοθέατου, του εκθέματος- το ίδιο κάνει ακόμα και η αντιρατσιστική δραματογραφία: «Until quite recently, many post-colonial plays devised by whites fell into this presentational trap by depicting sentimentalised or exoticised versions of racial difference» (σ. 207). Το ίδιο συμβαίνει βέβαια με το φύλο, με τις γυναίκες. Άλλη κατηγορία δραματικών έργων παρουσιάζει το βιασμένο σώμα: «The body which has been violated, degraded, maimed, imprisoned, viewed with disgust... the personal site of the body becomes a sign of the political fortunes of the collective culture» (σ. 221). Πολλά έργα στηρίζονται επίσης στο χορό: το κινούμενο σώμα επανακάτά την ταυτότητά του έξω α-

πό τη γλώσσα των κατακτητών, που δεν κατανοούν τη «γλώσσα του σώματος» και τους κώδικες εκφράσης του. Ο βαθμός της «δυτικοποίησης» βέβαια σηματοδοτείται και με την ενδυμασία: υπάρχουν όμως εδώ πολλές διαφοροποιήσεις. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί και πάλι το γυναικείο σώμα.

Με τις πιο λεπτές μορφές του «Neo-imperialism» ασχολείται το έκτο κεφάλαιο (σσ. 256-293): internal colonialism, regional neo-imperialism (το παράδειγμα του φραγκόφωνου Καναδά), global neo-imperialism (τηλεόραση, ειδήσεις, *rax americana*) και ο τουρισμός (sex tourism, exotic tourism). Όλ' αυτά τεκμηριώνονται με δραματικά έργα. «A provisional conclusion» (σσ. 294 εξ.) αναφέρει σύντομα τα συμπεράσματα. Ακολουθεί μια κυριολεκτικά τεράστια βιβλιογραφία (σσ. 298-334) με περισσότερες από 800 βιβλιογραφικές αναφορές, που δείχνει τι δυναμική έχει προσλάβει ο χώρος αυτός, τον οποίο θεωρούσαν έως χθες αδιερεύνητο (βλ. την αφρικανική λογοτεχνική βιβλιογραφία του J. Jahn, *Die neofrikanische Literatur. Gesamtbibliographie von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf/Köln 1965, την οποία δυστυχώς οι δύο Αυστραλέζες θεωρητικοί του θεάτρου δεν αναφέρουν· ακόμα και *germanica non leguntur...*: θα ακολουθήσουν και τα γαλλικά, που εδώ πού και πού αναφέρονται). Ένα Γενικό Ευρετήριο (σσ. 335 εξ.) κλείνει τον τόμο. Το έργο είναι γραμμένο με πνεύμα κριτικό, προσπαθεί να προσηγάσει τον εθνοκεντρισμό του Δυτικού πολιτισμού και της σχετικής κριτικογραφίας, που εμποδίζει την κατανόηση των εξελίξεων στο θέατρο του Τρίτου Κόσμου: το εγχείρημα είναι εξαιρετικά σημαντικό, όχι μόνο επειδή και το ευρω/αμερικανικό θέατρο αντλεί μορφές και ρυθμούς από την τεράστια ποικιλία και την απέραντη μορφολογία του θεάτρου αυτού, αλλά και γιατί οι πολιτισμοί του τρίτου κόσμου είναι η δεξαμενή των εναλλακτικών προτάσεων, που πρέπει να διαφυλαχθεί από την παγκόσμια επιτεδοποίηση και επιβολή του Δυτικού way of life. Το παρελθόν και το «άλλο», το διαφορετικό, χρειάζεται για το μέλλον, όπως και η ουτοπία και το όραμα. Με την έννοια αυτή το μέλλον του θεάτρου σε αισθητικό επίπεδο προδιαγράφεται λαμπρό, αν διατηρηθούν και καλλιεργηθούν αυτές οι εναλλακτικές μορφές του δράματος και της παράστασης, γιατί το θέατρο αντικατοπτρίζει πιο σφαιρικά και πιο συνολικά έναν πολιτισμό από άλλες μορφές της τέχνης.

Ο μορφολογικός πλούτος της δραματογραφίας και των παραστάσεων έχει και άμεσες επιπτώσεις για τη θεωρία του θεάτρου, η οποία, σαν τις performances της Αμερικής, γνωρίζει και εδώ μιαν απρόσμενη διεύρυνση του γνωστικού της αντικείμενου: αλλά στην περίπτωση του μετα-αποικιοκρατικού δράματος αυτή η διεύρυνση είναι πιο ουσιαστική και ριζοσπαστική, με την έννοια ότι η σημασία του «θεάτρου» μέσα στην ευρωπαϊκή παράδοση από την αρχαιότητα (με την αντιδιαστολή της προς την πραγματικότητα και την παραβολή του κοσμοθεάτρου) έχει μια συγκεκριμένη οντολογική λειτουργικότητα (βλ. Β. Πούχνερ, «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 13 εξ.) και σε αντιδιαστολή με αυτή, αλλά συνάμα και εξάρτηση, και η σύγχρονη performance: ενώ το «θέατρο» άλλων πολιτισμών, είτε σύνθετων είτε πρωτόγονων, δεν έχει αυτή την ειδική φιλοσοφική δέσμευση ή μια διαφορετική λειτουργικότητα, η οποία στην κάθε περίπτωση πρέπει να εξετάζεται μέσα από τα συμφοραζόμενα του ίδιου του εκάστοτε πολιτισμού. Αυτό είναι εγχείρημα δύσκολο, χρονοβόρο και «λεπτό», δεδομένου ότι πρέπει να ξεπεραστούν οι λογής εθνοκεντρισμοί και ευρωπαϊκές παρωπίδες. Από την άλλη ενυπάρχουν στις δραματικές αυτές μορφές μια σειρά από τελετουργικά στοιχεία, ανύπαρκτα ή διαφορετικά άλλου, τα οποία πρέπει να εντοπισθούν, να μελετηθούν και να κατανοηθούν ως προς τη σημασία τους για το έργο και τον κάθε πολιτισμό. Κατ' αυτόν

τον τρόπο η εξέλιξη του θεάτρου από το δρώμενο και την τελετουργία εμπλουτίζεται μ' ένα τεράστιο ετερογενές υλικό (και μια σχετική βιβλιογραφία ατέραντη), το οποίο πρέπει να ομαδοποιηθεί και να μελετηθεί, να διαμορφωθούν νέες έννοιες (ή να δοκιμαστούν οι παλαιές), να δημιουργηθούν νέα μοντέλα κτλ. (για τον προβληματισμό βλ. Πούγχερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, ό.π., σσ. 107 εξ.). Από την εποχή της Κατερίνας Κακούρη (*Προαισθητικές μορφές του θεάτρου*, Αθήνα 1949, *Προϊστορία του θεάτρου*, Αθήνα 1974, *Η γενετική του θεάτρου*, Αθήνα 1987) έχει περάσει πολύ καιρός (ωστόσο εκείνη παραμένει πάντα σημαντικός πρωτοπόρος στο χώρο αυτό). Η βιβλιογραφία που παραθέτουν οι δύο συγγρ. αφορά κυρίως τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια και πολλαπλασιάζει τις γνώσεις μας στον τομέα αυτό.

Η σύμπραξη εθνολογίας και θεατρολογίας οδήγησε λοιπόν σε ένα άλλο ακόμα πεδίο έρευνας: το θέατρο του Τρίτου Κόσμου, όπως διαμορφώθηκε μετά την απελευθέρωση από την αποικιοκρατία. Οι δύο συγγρ. ασχολούνται μόνο με μερικές περιοχές της Βρετανικής Αυτοκρατορίας. Όλα δείχνουν ότι πρόκειται για ένα χώρο έρευνας στην κυριολεξία τεράστιο και με μιαν απρόβλεπτη δυναμική, ο οποίος θα διαφοροποιήσει σύντομα το χάρτη της θεατρικής δραστηριότητας σε παγκόσμια κλίμακα, όταν υποχωρήσουν οι εθνοκεντρικές και «δυτικόπληκτες» επιφυλάξεις και επικρίσεις για το θέατρο αυτό. Για τη Θεατρολογία δεν ανοίγει ένας ορίζοντας ενασχόλησης, μόνο στη δραματολογία και στη μορφολογία των παραστάσεων σε διεθνή κλίμακα, αλλά και στον τομέα της θεωρίας και των ζητημάτων «καταγωγής» ή συνύπαρξης του θεάτρου με την τελετουργία και άλλων παραστατικών μορφών του πολιτισμού. Το βιβλίο των δύο Αυστραλέζων γυναικών θεατρολόγων δείχνει, πόσο πολλή δουλειά χρειάζεται ακόμα. Σε πρώτη φάση: ενημέρωση και διάβασμα.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



PAUL ROSEFELDT

*The Absent Father in Modern Drama.*

New York etc.: Peter Lang 1995

(American University Studies, Series III Comparative Literature, vol. 54). Σελ. 162.

Ανάμεσα στα μελετήματα συγκριτικής δραματολογίας των τελευταίων ετών, που εστιάζουν την προσοχή τους στον 20ό αιώνα, ξεχωρίζει μια μονογραφία για το θέμα του αποουσιάζοντος πατέρα στο μοντέρνο δράμα, όχι τόσο για την εξαιρετική ποιότητα της εκτέλεσης της ανάλυσης όσο για την ενδιαφέρουσα θεματική, η οποία πράγματι κατονομάζει κάτι σαν μια κρυφή συνιστώσα τουλάχιστον κάποιου μέρους του μοντέρνου δράματος (ο συγγρ. αποφεύγει να χρησιμοποιεί την έννοια του «μεταμοντέρνου»: το μοντέρνο φτάνει εδώ ως τη δεκαετία του 1980) και σηματοδοτεί μια πτυχή της κρίσης των οικογενειακών θεσμών της πυρηνικής οικογένειας στον αιώνα των μεγάλων πολέμων και της ολικής αμφισβήτησης. Όπως μπορεί να αποδειχτεί ο μελετητής, η ιδιότροπη παρουσία του απόντος πατέρα, που ακόμα και μετά τη φυγή του εξουσιάζει τους πρωταγωνιστές, τους απασχολεί, τον σκέπτονται και τον νοσταλγούν ή και μισούν, έχει σχέση και με την κατάργηση του Πατέρα των Ουρανών από τη νισεική φιλοσοφία (που άσκησε τόσο τεράστια επιρροή στη ευρωπαϊκή λογοτεχνία του αιώνα μας), που άφησε ένα δυσανα-