

δημαϊκή” γραφή δεν ενοχλεί, γιατί η μελετήτρια κινείται με άνεση και γνώση στο θέμα της, τεκμηριώνει και αποδεικνύει, διατηρώντας ωστόσο μια κάπως ανάλαφρη και απλή έκφραση. Με το ευχάριστο ύφος που έχει επιλεγεί, αποτελεί ελκυστικό ανάγνωσμα... Αποτελεί μια εργασία συνθετική και μεθοδική, η οποία θα συμβάλει αποφασιστικά σε μια καλύτερα τεκμηριωμένη εικόνα των θεατρικών πραγμάτων στο σημαντικό χρονικό διάστημα 1870-1925. Εξαντλητική στο θέμα της, θα καταλάβει εξέχουσα θέση στην κατά τα άλλα ισχνή βιβλιογραφία για τους θεατρικούς διαγωνισμούς, τους οποίους οι παλαιότεροι ιστοριογράφοι του νεοελληνικού θεάτρου θεωρούσαν ανάξιους λόγου και προσοχής. Η εργασία της Κυριακής Πετράκου αποτελεί έργο μόχθου και συστηματικότητας, αλλά και ευαισθησίας, κριτικής οξύνοιας και συνθετικότητας, η οποία προάγει σαφώς και με τρόπο υπεύθυνο τη θεατρική έρευνα σ’ ένα συγκεκριμένο τομέα» (σσ. 12 εξ.).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΜΑΡΙΚΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Θεατρικός αντικατοπτρισμός. Εισαγωγή στην παραστασιολογία
Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 1999, σελ.141, μερικά σχήματα, ISBN 960-344-633-5

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου.
Θεωρία και Κριτική Ανάλυση της Σύγχρονης Θεατρικής Πρακτικής
Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 1999, σελ. 313, 80 εικ. μερικά σχήματα, ISBN 960-344-648-3

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Το Θέατρο και τα Σύμβολα.
Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου.
Πρόλογος Ιάκωβου Καμπανέλλη
Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 1999, σελ. 518, 10 εικ., μερικά σχήματα,
English summary, ISBN 960-344-658-0

Ο εκδοτικός οίκος «Ελληνικά Γράμματα» πραγματοποιεί τελευταία μεγάλα ανοίγματα στο χώρο της Θεατρολογίας. Και οι τρεις μονογραφίες, που ασχολούνται με τη θεωρία του θεάτρου, είναι ενταγμένες σε μια σειρά «Η Τέχνη του Θεάματος» που διευθύνει ο Δημήτρης Τσατσούλης και στην οποία έχουν συμπεριληφθεί και άλλες εργασίες. Επίσης, και εκτός της σειράς αυτής, έχουν δημοσιευτεί από τον εκδοτικό οίκο και άλλες θεατρολογικές εργασίες, που αφορούν την ιστορία και τη θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου. Και οι τρεις αυτές μονογραφίες δείχνουν εν μέρει κοινές τάσεις: 1) ότι η εποχή της άρθρωσης αυτόνομου ελληνικού θεωρητικού λόγου για το θέατρο περνάει σιγά σιγά από μια αρχική φάση απόλυτης εξάρτησης από το εξωτερικό σε δικούς της δρόμους και προβληματισμούς, 2) ότι με το τέλος της αναγκαστικής ισχύος των φορμαλιστικών κι άκαμπτων συστημάτων θεώρησης και «δαμασμού» του θεατρικού φαινομένου, που σε μια

πραγματική «επανάσταση των δημιουργών» υποχώρησε, αντικαταστάθηκε εν πολλοίς από πιο ευέλικτες και επιμέρους μόνο προσεγγίσεις, αποφεύγοντας τις άκρατες γενικεύσεις και ανιστόρητες απλουστεύσεις, πράγμα που ταιριάζει άλλωστε περισσότερο στη «δημοκρατική» αποσπασματικότητα του «μεταμοντέρνου», και 3) ότι ο εφηβικός ενθουσιασμός της ανεύρεσης μιας πανταχού ισχύουσας νομοτέλειας υποχωρεί σε πιο νηφάλιες αποτιμήσεις και σε κριτική των βασικών «εργαλείων» της δομικής και σημειωτικής θεώρησης, όπως είναι οι έννοιες «σημείο», «κώδικας», «επικοινωνία» κτλ. Αυτές οι τάσεις είναι εμφανέστερες στην πρώτη και τρίτη εργασία, αν και δεν έχει αποβληθεί ακόμα η κάπως «ξυλίνη» κι άχαρη γλώσσα της «θεωρίας» με τα «μεταφράσματά» της, που παραμένουν ξένα σώματα στο ελληνικό γλωσσικό αισθητήριο. Και στις τρεις εργασίες βρίσκουμε και πάλι αναλύσεις και τροποποιήσεις του «πραξιακού» μοντέλου των Greimas και Ubersfeld, και μια βιβλιογραφία που επαναλαμβάνεται εδώ και 15 χρόνια με σχεδόν θρησκευτική ευλάβεια. Ωστόσο η τρίτη εργασία κάνει μεγάλα ανοίγματα ως προς τα μελετήματα και τις μεθόδους που συζητούνται, και φτάνει και σε κριτικές θεωρήσεις, που αρθρώνουν δειλά δειλά και κάποιον αντιλογο. Αλλά και στην πρώτη εργασία βρίσκουμε, στο κεφάλαιο «Προβλήματα Θεωρίας του Θεάτρου», ένα ενδεικτικό παράθεμα, που υποδηλώνει κάποιαν αλλαγή στην αλαζονική στάση των θεωρητικών απέναντι στη θεατρική παράσταση: είναι της Καναδέζας θεατρολόγου Josette Féral, από ένα άρθρο με χαρακτηριστικό τίτλο: «Pour une théorie des ensembles flous», όπου διαβάζουμε λόγια πιο ταπεινά και πιο κοντά στην πραγματικότητα: «Μόνο ένας μεγάλος αριθμός διαφόρων θεωριών, που εφαρμόζονται στη θεατρική πρακτική, μπορεί να ορίσει τη φύση του θεάτρου, φωτίζοντάς το ή κάθε μία με το δικό της οπωσδήποτε τρόπο ο οποίος είναι πάντα περιορισμένος. Σε κάθε ανάλυση του θεατρικού φαινομένου θα παραμένει πάντα ένα “υπόλοιπο” το οποίο θα ξεφεύγει από οποιοδήποτε θεωρητικό εγχείρημα όσο πλήρες και αν είναι αυτό» (σσ. 20 εξ.) Αντί λοιπόν θεωρία του θεάτρου - θεωρίες του θεατρικού. Αλλά ο περιορισμός της δυνατότητας ανάλυσης του σύνθετου θεατρικού κώδικα ήταν φανερός ήδη στη συνεπή εφαρμογή της σημειωτικής μεθόδου - μάλιστα αυτό ήταν ένα από τα κυριότερα διδάγματα της ανάλυσης αυτής - και μάλιστα στην πλευρά της παραγωγής - στην πλευρά της πρόσληψης τα πράγματα είναι ακόμα πιο σύνθετα και δυστεκμηρίωτα. Έτσι λοιπόν και στην Ελλάδα φαίνεται πως η πτήση της θεωρίας σε μεταφυσικά ύψη προσγειώνεται σιγά σιγά στο συγκεκριμένο, σε θεατρικά είδη και ομάδες δραματικών έργων, και αποκτά και πάλι κάποια ιστορικότητα, κάποια κοινωνικά, ιδεολογικά και αισθητικά συμφραζόμενα, στρέφεται από τις γενικεύσεις και απλουστεύσεις σε περιπτώσεις και παραδείγματα, και αποφεύγει τους βαρύγδουπους ισχυρισμούς της γενικής ισχύος των μοντέλων της. Πρώτα έρχονται οι δημιουργοί. Θεωρία χωρίς πράξη δεν υπάρχει. Θεωρία χωρίς ιστορία είναι μεταφυσική. Τα μυστικά της θεατρικής παράστασης μπορεί, στη συνθετότητά της και στον εσώτερο πυρήνα της, να μείνουν πάντα μυστήρια, απροσπέλαστα στην αναλυτική ματιά. Ίσως είναι και κάτι αναμενόμενο, στο βαθμό που η θεατρική παράσταση δομείται και μεταβιβάζεται όπως η ανθρώπινη πραγματικότητα, όπου υπάρχει το ίδιο πρόβλημα, της συνθετότητας που αντιστέκεται στην ανάλυση. Να δώσω μόνο ένα παράδειγμα: χωρίς τη γνώση της λειτουργίας του ανθρώπινου εγκεφάλου, των δομών δικτύωσης των πληροφοριών, ώστε να είναι όλες, επιμέρους και στο σύνολο, ανά πάσα στιγμή προσπελάσιμες, η

έρευνα της πρόσληψης, του θεατρικού κοινού δεν μπορεί να φτάσει σε ικανοποιητικά αποτελέσματα. Αυτό το μυστήριο, που καλύπτει το θεατρικό γεγονός, δεν μπορεί να διαφωτιστεί με τη βία ανα εφαρμογή κατασκευασμένων, από διάφορες επιστήμες, μεθοδολογίες και «σχολές» του 20^{ου} αιώνα, συστημάτων, σε συνδυασμούς ανεξέλεγκτους κι ανεπεξέργαστους, χωρίς δοκιμαστικές εφαρμογές και κανόνες εφαρμογής, χωρίς τον υπολογισμό της μερικής μόνο λειτουργικότητας των εννοιών και της ιστορικής τους πορείας από την έμπνευση ως το εφαρμόσιμο εργαλείο της ανάλυσης. Άλλο παράδειγμα: οι περισσότερες έννοιες που χειρίζεται η σημειολογία και τις έχει επεξεργαστεί στα πλαίσια της γλωσσολογίας, αποδεικνύονται προβληματικές στην εφαρμογή τους στη θεατρική τέχνη: αλλά χρειάζεται και η ευαισθησία να το δει κανείς, και η εντιμότητα να το δεχτεί. Τα ανοιχτά προβλήματα δεν είναι ντροπή. Και στη θεατρική θεωρία πολλά είναι τα ανοιχτά. Και το ότι ορισμένα μυστήρια της θεατρικής παράστασης ίσως δεν θα λυθούν ποτέ, θα αντισταθούν στο χειρουργικό νυστέρι της ανάλυσης, ίσως είναι μια από τις γοητευτικές προοπτικές της θεατρικής επιστήμης.

Αλλά στο προκείμενο: η σχετικά σύντομη μονογραφία της κ. Θωμαδάκη εστιάζει στην ανάλυση της θεατρικής παράστασης, αλλά με μια αξιοπρόσεκτη διαλλακτικότητα ως προς την εφαρμοσιμότητα ορισμένων εννοιών: π.χ. η επικοινωνία μεταξύ ηθοποιών και δεκτών, που αποτελεί τη συνηθισμένη βάση των δομικών/σημειωτικών προσεγγίσεων, και που έχει γίνει ως έννοια προβληματική με τις performances και τα λογής θεατροειδή θεάματα, διαφοροποιείται σε οκτώ διαφορετικά επίπεδα: σκηνικά δρώμενα - θεατές, δρώμενα του δράματος - δρώμενα της παράστασης, θεατές μεταξύ τους, ηθοποιοί - ρόλοι, ηθοποιοί μεταξύ τους, σκηνοθέτης - συγγραφέας (κείμενο), σκηνοθέτης - θέασης, σκηνοθέτης - κοινό. Ενώ δεν είναι αμέσως ενκρινές, τι κερδίζουμε με αυτό το νέο μοντέλο, δείχνει ωστόσο τον προβληματισμό, πως είναι απαραίτητο να διαφοροποιούνται οι παραδοσιακές στη σχετική έρευνα έννοιες, κι από άκαμπτα γρανάξια μιας μηχανιστικής αντίληψης ενός προκατασκευασμένου συστήματος ανάλυσης να γίνουν εργαλεία ευέλικτα, που έχουν διάφορες δυνατότητες και λειτουργίες, αλλά, φυσικά, δεν μπορούν να κάνουν τα πάντα. Μετά από μια Εισαγωγή «Θέατρο το Σημαίνον» (σφ. 9 εξ.), ακολουθεί το πρώτο μέρος, «Εισαγωγή στην Παραστασιολογία» (με τον όρο δεν εννοείται η καταγραφή παραστάσεων αλλά η θεωρητική προσέγγιση στη θεατρική παράσταση) με τα κεφάλαια: «Προβλήματα Θεωρίας του Θεάτρου» (σφ. 21 εξ.), όπου διαφαίνεται εν μέρει το νέο πνεύμα (διαφοροποιείται και μια άλλη έννοια: η καταδήλωση - συνδήλωση, dénotation - connotation διαφοροποιείται σε Δήλωση, συν-Δήλωση, Υποδήλωση και συν-Υποδήλωση - η χρησιμότητα των διαφοροποιήσεων αυτών θα φανεί στο μέλλον), και «Προς μια Ανα-δόμηση του Πραξιακού διαγράμματος (Modèle Actantiel)» (σφ. 40 εξ.), με την επεξεργασία ορισμένων τροποποιήσεων στο γνωστό σχήμα των Greimas και Ubersfeld, το δεύτερο μέρος «Η Παράσταση και τα Είδωλά της» με τα κεφάλαια «Ενεργειακά Διάμεσα Σώματα» (σφ. 57 εξ.), όπου αναλύεται η παρουσία του σώματος του ηθοποιού καθώς και των αντικειμένων της σκηνογραφίας (και εδώ ενδιαφέροντες διαφοροποιήσεις: αντικείμενο-εμμονή, αντικείμενο-έκσταση, αυτο-οριζόμενο αντικείμενο, αντικείμενο-αποτέλεσμα, χωρίς να διευκρινίζεται σε ποιο βαθμό αυτή η κατηγοριοποίηση είναι τυχαία ή έχει συστηματικές απαιτήσεις), «Ο Παραστασιακός Ρυθμός» (σφ. 75 εξ.), σημαντικό κεφάλαιο με παρατηρήσεις για συγκεκριμένους σκηνοθέτες και ηθοποιούς (π.χ. Λήδα Τασοπούλου), «Ποιητική του

Θεατρικού Χώρου» (σσ. 91 εξ.), για σκηνογραφία, σκηνικές οδηγίες κτλ., «Σκηνοθέτης - Θίασος - Κοινό» (σσ. 108 εξ.). Ο τόμος κλείνει με «Συμπεράσματα» (σσ. 135 εξ.) και μια μικρή βιβλιογραφία (σσ. 139 εξ.).

Πιο ετερόκλητος είναι ο τόμος που παρουσάζει ο κ. Τσατσούλης, όπου μόνο η Εισαγωγή έχει κάπως συστηματικό χαρακτήρα, και αναπαράγει, με πολλά παραδείγματα από το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, μια κλασική κατηγοριοποίηση των θεατρικών σημείων, όπως το επιχείρησαν ο Tadeusz Kowzan και η Erika Fischer-Lichte. Με το οπτικό υλικό και τα πολλά παραδείγματα το τμήμα αυτό διαφοροποιείται από τη δική μου προσέγγιση του 1985 (Β. Πούγνερ, *Σημειολογία του θεάτρου*, Αθήνα 1985). Το πρώτο μέρος της Εισαγωγής (σσ. 13-67) έχει το χαρακτηριστικό τίτλο «Το θέατρο ως παράδειγμα πολυσημειακού κοινωνικού συστήματος» και περιέχει τα κεφάλαια: το θέατρο ως κοινωνικός θεσμός, το θέατρο ως καλλιτεχνικό γεγονός, το θέατρο ως επικοινωνιακό σχήμα και ο ρόλος του θεατή, τα σημεία της θεατρικής παράστασης (οσφρητικά, απτικά, ακουστικά, οπτικά), η διπλή ιδιότητα του θεατρικού σημείου, συνδυασμοί των θεατρικών σημείων και σημασίες. Η εύληπτη κατηγοριοποίηση και συστηματικότητα του τμήματος αυτού δηλώνει, πως έχει γραφεί για την πανεπιστημιακή διδασκαλία. Το δεύτερο μέρος της Εισαγωγής, «Το θέατρο ως παιδεία και η θεατρική παιδεία του κοινού» (σσ. 68 εξ.) αποτελεί ομιλία σε Συνέδριο της Θεατρικής Σημειολογίας το 1994.

Και ήδη εδώ αρχίζει το ετερόκλητο του τόμου, που είναι τελικά μια συλλογή ανακοινώσεων, άρθρων και ομιλιών για διάφορα θέματα: το Πρώτο Μέρος, «Από τη Θεωρία στη σκηνική Πράξη» συμπεριλαμβάνει τα εξής: «Οι διανθρωπίνες σχέσεις στο θέατρο: θεατρικός χώρος, κοινωνικός χώρος και κοινό» (σσ. 85 εξ., δημοσιεύτηκε στον *Ελί-τροχο*, αρ. 6, 1995), «Ο μηχανισμός αύξησης πληροφοριών κατά τη θεατρική παράσταση» (σσ. 96 εξ., *Διαβάξω* 300, 9.12.1992), «Γυμνό: Όριο και υπέρβαση της θεατρικής σήμανσης» (σσ. 12 εξ., ανακοίνωση στο ΣΤ' Συμπόσιο Θεατρολογίας και Σημειολογίας το 1995), «Από το έτερον στο όλον: Μεταμορφώσεις και διαλογικότητα στη μεταμοντέρνα σκηνή» (σσ. 128 εξ., ανακοίνωση στο Ζ' επόμενο Συνέδριο το 1996), «Προς μια διαλεκτική θεατρικού και φωτογραφικού κειμένου. Με αφορμή το έργο του Bernard-Marie Koltès *Roberto Uccò*» (σσ. 138 εξ., *Διαβάξω* 344, 19.10.1994, για τα ενδιαφέροντά του αυτά βλ. τώρα τον τόμο Δ. Τσατσούλης, *Η γλώσσα της εικόνας*, Αθήνα 2000), «Μια κοινωνιο-σημειολογική προσέγγιση του θεάτρου μέσα από την *Ανδρομάχη* του Ρακίνα» (σσ. 155 εξ., *Νέα Κοινωνιολογία* 10, 1989), «Διαλογικότητα αποτέλεσμα: Θεατρική οικονομία και θεατροποίηση των δραματικών προσώπων στις τραγωδίες του Ρακίνα» (σσ. 172 εξ.). Το Δεύτερο Μέρος, «Από το Κείμενο στην Παράσταση» (σσ. 181 εξ.) συγκεκρινώνει 20 μικρά μελετήματα, που γράφτηκαν περιστασιακά στο χρονικό διάστημα 1991-1996 και που εν μέρει είναι και θεατρικές κριτικές. Ο τόμος κλείνει με ευχαριστίες, πρώτες ανακοινώσεις και δημοσιεύσεις, ένα ευρετήριο θεατρικών παραστάσεων (σσ. 305 εξ.) και ένα ευρετήριο ονομάτων θεατρικών συντελεστών (σσ. 308 εξ.). Το χαρακτήρα του συντετού συγγράμματος έχει το πρώτο μέρος της Εισαγωγής, μια «κλασική» σημειολογική ανάλυση του θεατρικού κώδικα με πολλά παραδείγματα και οπτικό υλικό, τα άλλα άρθρα θίγουν πολλά και διάφορα και είναι δείγμα της εργατικότητας, επαγρύπνησης και των ευρέων ενδιαφερόντων του συγγραφέα, όμως δεν έχουν πάντα άμεση σχέση με τον τίτλο του βιβλίου.

Η τρίτη μονογραφία αποτελεί τυπωμένη μορφή της διδακτορικής διατριβής του

κ. Πεφάνη, Αθήνα 1995. Αποτελεί την απόπειρα συστηματικής προσέγγισης μιας θεωρίας του δράματος σε όλες τις πτυχές της σε συνδυασμό με τη σκηνική του πραγματοποίηση. Ο λόγος του συγγο. (βλ. την κριτική παρουσίαση της μονογραφίας του: *Το θεατρικό. Σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, Αθήνα/Γιάννινα 1991, *Παράβασις* 2, 1998, σσ. 278 εξ.), έχει γίνει πιο μεστός κι ουσιαστικός, αν και ακόμα δεν είναι απαλλαγμένος τελείως από αξιωματικές κρίσεις και αυθαίρετες αποφάνσεις, από τον τόνο υπερβολικής βεβαιότητας και αυτοαναφορικότητας (ρήματα στο πρώτο πρόσωπο πληθυντικού), από χωρία γλωσσικού εντυπωσιασμού αντί ελεγχόμενης ακριβολογίας. Πάντως τα ίχνη της «θητείας στο συγκεκριμένο» είναι πλέον απτά, οι αοριστίες και γενικολογίες πιο περιορισμένες, μοιλονότι η πορεία της σκέψης εξακολουθεί να είναι από το γενικό στο συγκεκριμένο (κι όχι αντίστροφα): τα διάφορα μοντέλα τώρα είναι πιο καλά τεκμηριωμένα και κατανοητά και, κυρίως, παρατηρείται πλέον μια κριτική αντιμετώπιση των διάφορων θεωρημάτων, αντί της απλής συλλογής και δικτύωσης μεταξύ τους. Η βιβλιογραφική κάλυψη είναι πολύ ικανοποιητική, μερικές φορές υπερβαίνει ακόμα τα όρια της συζήτησης: οι παραπομπές και υποσημειώσεις είναι περιεκτικές και ουσιαστικές, συχνά δεν δίνουν μόνο την πηγή της πληροφόρησης αλλά επεκτείνουν και συνεχίζουν τη συζήτηση του κύριου κειμένου.

Μετά τον Πρόλογο του Καμπανέλλη (σσ. 17 εξ.), το Εισαγωγικό Σημείωμα του Βαγγέλη Αθανασόπουλου (σσ. 21 εξ.) και την Εισαγωγή (σσ. 25-34) ακολουθούν δύο γενικά εισαγωγικά κεφάλαια, που δίνουν το θεωρητικό πλαίσιο και ανάγουν τη συζήτηση από τη γενική φιλοσοφία στην ανάλυση του δραματικού λόγου: 1. «Η σημειολογία και ο κόσμος των σημαιών» (σσ. 37-98), 2. «Το συμβολικό και το θεατρικό» (σσ. 99-147), που αποτελούν και το πρώτο μέρος της εργασίας («Προς μια φιλοσοφική προσέγγιση του σημείου και του συμβόλου»). Σημείο εκκίνησης του προβληματισμού είναι η «ενδοκειμενική» ανάλυση του αποδομοσμού, που ξεκόβει τα κείμενα από την (αυτο)βιογραφία των δημιουργών και από την περιρρέουσα κοινωνική πραγματικότητα. Συνδυάζοντας θεωρήματα της σημειολογίας και της φαινομενολογίας και αναδεικνύοντας τα περιορισμένα όρια και της μιας και της άλλης μεθόδου, ο συγγο. προχωρεί σε ουσιαστική κριτική των κυριότερων εκπροσώπων και των δύο τάσεων, αποφεύγοντας τις μονομέρειες των θεωρήσεών τους και εμμένοντας σ' ένα συνδυασμό διάφορων μεθόδων, αφού μόνο αυτός ανταποκρίνεται στο σύνθετο χαρακτήρα του θεατρικού φαινομένου. Αν και η συζήτηση κινείται σε πολύ γενικά πεδία, ο κ. Πεφάνης δείχνει μιαν ωριμότητα, που παλαιότερα δεν την διέθετε: στην εκτίμηση της χρησιμότητας ή όχι, περιορισμένης ή και περιστασιακής, φιλοσοφικών και πολιτισμικών μοντέλων για την ανάλυση της καλλιτεχνικής παραγωγής, και στην κριτική αντιμετώπιση θεωρημάτων, που για πολλά χρόνια είχαν υπερεκτιμηθεί ως μοναδικά εργαλεία της ανάλυσης, ειπειδή ήταν «της μόδας». Η αντιδιαστολή «σημείου»-«συμβόλου» στις διάφορες εκδοχές των όρων αυτών είναι διαφωτιστική για την περιορισμένη χρηστικότητα των εννοιών αυτών - από τη μια η φορμαλιστική ακαμψία και το μηχανιστικό μοντέλο της επικοινωνίας, από την άλλη η σημασιολογική αμορφία και πολυμορφία που αφήφά τα όρια και τις λειτουργίες του συγκεκριμένου πολιτισμού που τα γέννησε - και σοφή είναι η επιλογή να προταθεί μόνο ένας ελάχιστων ορισμός με ταυτόχρονη κριτική των αδυναμιών των μειζόνων ορισμών. Το όλο εγχείρημα πραγματοποιείται για να επιλεγούν και να κατασκευαστούν τα σωστά εννοιολογικά εργαλεία για την ανά-

λυση: πώς δηλαδή παραπέμπει ο δραματικός λόγος, από μόνος του, ανεξάρτητα από το συγκεκριμένο περιεχόμενο, στην κοινωνική πραγματικότητα (όχι όμως μόνο με μιαν απλή μαρξιστική ή ιδεολογική σημασία, αλλά με τρόπο καλλιτεχνικό ως «συμβόλιση»). Η γενικότερη μεθοδολογική κριτική των θεωριών του πολιτισμού και της λογοτεχνίας (που κυριαρχούσαν ως πριν από λίγο ακόμα) αποδεικνύεται στην περίπτωση του θεάτρου ιδιαίτερα χρήσιμη, γιατί ο θεατρικός κώδικας, εγγεγραμμένος εν μέρει στο δραματικό έργο, (ανα)παράγει, τουλάχιστον εν δυνάμει, έναν ολόκληρο πολιτισμό, τη σκηνική πραγματικότητα.

Το δεύτερο μέρος της μονογραφίας αφορά τα υπόλοιπα κεφάλαια, που αναλύουν συστηματικά τις στρατηγικές και διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου και δίνουν μεγάλα τμήματα μιας συστηματικής θεωρίας του δράματος. Το τρίτο κεφάλαιο «Παροντικότητα και εκκρεμότητα» (σσ. 151-195) θίγει ήδη μεγάλα και άλυτα προβλήματα της δραματικής θεωρίας, όχι τόσο στην εξέταση της (δια)κειμενικότητας του δραματικού λόγου αλλά στη διττή του υπόσταση ως λογοτεχνικού κειμένου και γλωσσικής παρτιτούρας της παράστασης. Οι εκπρόσωποι της *sprech-act-theory* έχουν δώσει μόνο ένα πολύ γενικό πλαίσιο, ανάλογα με τα γενικά «χαρακτηριστικά» του δραματικού λόγου (δείξεις, αναφορά, παροντικός λόγος κτλ.) τα αφηγηματικά στοιχεία δεν μπορούν να ξεχωριστούν ως μη-δραματικά.

Σ' αυτό επανερχεται ο συγγρ. λεπτομερέστερα στο τέταρτο κεφάλαιο: «Διήγηση και επικότητα» (σσ. 197-251), όπου «αποδεικνύεται» πως οι αφηγηματικές δομές ενός δραματικού έργου (διδασκαλίες, μονόλογοι, χορικά, θέατρον εν θεάτρω, παιχνίδια των ρόλων, σύμπραξη των τεχνών στο θεατρικό κώδικα) υπηρετούν σχεδόν πάντα τον άμεσο λόγο των προσώπων. Εδώ ίσως θα ήταν χρήσιμος ο διαχωρισμός του Roman Ingarden σε «δευτερεύον» και «κύριο» δραματικό κείμενο (οι διδασκαλίες δεν ανήκουν σ' αυτό) ή και η έννοια της «μονολογικότητας»/ «διαλογικότητας» του Jan Mukarovsky, γιατί ο μονόλογος μπορεί να έχει διαλογική δομή, και ο διάλογος μονολογική.

Το πέμπτο κεφάλαιο, «Από τη γραμμένη σελίδα στη ζωντανή σκηνή» (σσ. 253-301), καταπιάνεται με την αγεφύρωτη ακόμα σήμερα διάσταση που χωρίζει τη θεωρία του δράματος από τη θεωρία του θεάτρου. Οι «μήτρες παραστασιμότητας» αποτελούν μοντέλο πολύ αόριστο και ακατέργαστο, που αποτελεί περιορισμένο εργαλείο περιγραφής των δυνατοτήτων συσχέτισης δράματος και παράστασης, άλλωστε και με πολλούς τρόπους εφαρμοζόμενο, ενώ από την άλλη ο «κειμενικός» θεατής και η πληροφόρησή του είναι από τις βασικές παραμέτρους της δραματογραφίας, πανταχού παρούσα από την αρχή ως το τέλος. Η αμοιβαία εξάρτηση των δύο επιπέδων ύπαρξης του δράματος, χωρίς καμιά να χάνει τελείως την αυτονομία της, δεν βρήκε ακόμα ικανοποιητική πραγμάτευση με εμπειρική βάση το σύνολο της ευρωπαϊκής δραματογραφίας (για το δράμα και θέατρο του τρίτου κόσμου η θεωρία έτσι κι αλλιώς πρέπει να ξεκινήσει σχεδόν από την αρχή). Και στο θέμα αυτό ο συγγρ. δεν ισχυρίζεται πως προσφέρει έτοιμες και οριστικές λύσεις.

Στο έκτο κεφάλαιο, «Τα δραματικά πρόσωπα» (σσ. 303-361), συζητάει με πνεύμα κριτικό τα μαθηματικά μοντέλα των Ρουμάνων θεωρητικών καθώς και τα μοντέλα δράσεως των Greimas και Ubersfeld, και προβαίνει σε δικές του διαφοροποιήσεις, σεβόμενος την πολλαπλότητα των δυνατοτήτων και το εύθραυστο της ύπαρξης του δραματικού προσώπου, ανάμεσα σε ηθοποιό, ρόλο και αναγνώστη/θεατή. Το έβδομο και τελευταίο κεφάλαιο, «Χώρος και Χρόνος» (σσ.

363-420), αναλύει τις δύο βασικές παραμέτρους του δραματικού/θεατρικού λόγου σε δύο επίπεδα: το διηγητικό και το παραστατικό· ο πρώτος χώρος δεν είναι ο χώρος εκτός σκηνής, στον οποίο παραπέμπει το έργο, αλλά ο εσωτερικός των πρωταγωνιστών· στην περίπτωση του χρόνου ο παροντικός χρόνος της σκηνής αντιδιαστέλλεται προς τον ονειρικό, το μυθικό, τον κυκλικό, το συνειρμικό κτλ., ενώ και ο ίδιος δεν εμφανίζεται μόνο ως άμεσο παρόν, αλλά διαθλάται και σε παρελθόν, το αναδρομικό, το προβολικό και το πολλαπλό παρόν. Ειδικά στο κεφάλαιο αυτό ο κ. Πεφάνης δείχνει πόσο έχει απομακρυνθεί από τη μηχανιστική χρήση άκαμπτων φορμαλιστικών μοντέλων με την απαίτηση της καθολικής εφαρμογής, και πόσο ξέρει να χειρίζεται με προσοχή και ευαισθησία και χωρίς να βιάζει τα πράγματα τα υπάρχοντα μοντέλα και να δημιουργεί ακόμα και νέα, ανάλογα με την εκάστοτε ομάδα κειμένων, την οποία αναλύει.

Όλα τα κεφάλαια του δεύτερου μέρους αναλύουν παραδείγματα από την παγκόσμια δραματογραφία κι έχουν παραστατικά σχήματα που επεξηγούν τα παρουσιαζόμενα μοντέλα. Συμπερασματικά ο συγγραφέας σημειώνει πως η συμβολική πυκνότητα του δραματικού λόγου οδηγεί την έρευνα σε δύο κατευθύνσεις: στη μελέτη των ίδιων των συμβολικών μορφών που χρησιμοποιεί και δημιουργεί ο δραματικός λόγος ως μέρος ενός ιστορικά και κοινωνικά προσδιοριζόμενου πολιτισμού, και στη μελέτη των άλλων εκφραστικών μέσων της σκηνικής τέχνης, με τις οποίες σχετίζεται ο δραματικός λόγος στη σκηνική παράσταση. Εδώ βέβαια βρίσκονται και τα όρια της θεωρίας του δράματος, και ξεχωρίζει καθαρά η θεατρική θεωρία, όταν δεν υπάρχει για γραπτός λόγος και είναι αυτοσχεδιαζόμενος ή απουσιάζει τελείως.

Η εργασία διαθέτει σχεδόν 800, εν μέρει εκτενείς, παραπομπές και κλείνει με ένα «Ευρετήριο δραματικών κειμένων που χρησιμοποιήθηκαν εκτενέστερα» (σσ. 425 εξ.), ένα «Γενικό ευρετήριο δραματικών κειμένων» (σσ. 427 εξ.), ένα «Ευρετήριο σχεδιαγραμμάτων» (σσ. 437 εξ.), ένα «Ευρετήριο εννοιών» (σσ. 439 εξ.) και μια εξαιρετικά περιεκτική βιβλιογραφία (σσ. 449-511) με πάνω από 1000 βιβλιογραφικές αναφορές, καθώς και ένα English summary (σσ. 513 εξ.). Στη φάση, που από πλευράς της αγγλοσαξονικής και αμερικανικής Θεατρολογίας τείνουν να εγκαταλειφθούν τέτοιες ολικές προσπάθειες προσδιορισμού του θεατρικού φαινομένου, ενώ και στα προβλήματα της πρόσληψης δεν έχουν επιτευχθεί σημαντικές πρόοδοι λόγω της περιπλοκότητας των ζητημάτων που προκύπτουν, στη φάση που το post-colonial drama του Τρίτου Κόσμου και οι performances, που συνειδητά υπερβαίνουν βασικές έννοιες της θεατρικής θεωρίας, όπως επικοινωνία, θεατής, ηθοποιός κτλ., θα μπορούσε να αποφανθεί κανείς πως η εργασία του κ. Πεφάνη δεν βρίσκεται σε κακή θέση συγκρινόμενη με τη διεθνή βιβλιογραφία των τελευταίων 30 χρόνων, που ανέρχεται σε πάνω από 500 μελετήματα, επωφελούμενη βέβαια από την όψιμη θέση της, όπου τα αδιέξοδα της θεατρικής σημειολογίας και της θεατρικής πρόσληψης καθώς και τα δεινά της θεωρίας του σύγχρονου δράματος (η λογοτεχνική βάση της θεατρικής παράστασης συρρικνώνεται ολοένα περισσότερο) έχει γίνει κοινή συνείδηση σε θεωρητικούς και πρακτικούς του θεάτρου. Όσον αφορά τη συνθετικότητα της σκέψης, την κριτικότητα στην εποπτεία των σχετικών μοντέλων (κι εδώ τον βοηθάει επίσης η όψιμη θέση της εργασίας του), την ευαισθησία στο χειρισμό αφηρημένων εννοιών που αναζητούν την εμπειρική τους εφαρμογή και στη γλωσσική διατύπωση των σχετικών συμπερασμάτων, καθώς και την εποπτεία στο χώρο και τη βιβλιογραφική τεκμηρίωση, το εγχείρημα πρέπει να

συγκαταλεχθεί στις μάλλον επιτυχημένες και σφαιρικές συνθέσεις, σε αντίθεση με ένα πολύ μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας για τη θεατρική θεωρία. Βέβαια δεν παύει να είναι «μοντέλο» και αυτό, που προκύπτει από συνδυασμούς άλλων μοντέλων, αλλά αυτό γίνεται με κάποια ιδιοφυΐα και ο ίδιος δεν ισχυρίζεται πως έχει λύσει όλα τα προβλήματα· ωστόσο σε ορισμένα επιμέρους ζητήματα, όπως την οντότητα και τις διασυνδέσεις των σκηνικών προσώπων, την ανάλυση του σκηνικού χωροχρόνου κτλ. ο κ. Πεφάνης προσθέτει δικές του σκέψεις και κατηγοριοποιήσεις, που ξεπερνούν την ως τώρα βιβλιογραφία, τουλάχιστον στη θεωρία του θεάτρου. Αυτό ισχύει άλλωστε και για την κεντρική σύλληψη της μονογραφίας, κι ως ξεκινάει από τη σημειολογική και τη «φαινομενολογική» μέθοδο. Παρά τις φιλότιμες και συστηματικές προσπάθειες για βιβλιογραφική ενημέρωση και πληρότητα, ο βασικός προσανατολισμός παραμένει γαλλόφωνος· έτσι του ξέφυγε π.χ. η μονογραφία του Dietrich Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970, που ξεκινάει τις θεατρολογικές αναλύσεις ακριβώς από τη «φαινομενολογική» μέθοδο. Ωστόσο τέτοιες «συμπληρώσεις» δεν έχουν πολλή σημασία, γιατί θεωρητικές κατασκευές τέτοιας συνθετικότητας και πολυπλοκότητας, όπως φανερώνουν οι θεωρίες του δράματος και του θεάτρου, πάντα έχουν κάποιον υποκειμενικό, ακόμα και προσωπικό χαρακτήρα.

Συμπερασματικά θα μπορούσε να πει κανείς, ότι η μονογραφία χαρακτηρίζεται από εντατικό μόχθο, την επιδίωξη συστηματικότητας και βιβλιογραφικής κάλυψης και την εγκατάλειψη εύκολων και πρόχειρων ορισμών για πολύ σύνθετα φαινόμενα. Επίσης η γλωσσική διατύπωση έχει βελτιωθεί (σε σύγκριση με την πρώτη του θεατρολογική μονογραφία), αποκτώντας κάπως μεγαλύτερη ακριβολογία και ελαττώνοντας τον πομπώδη και γενικόλογο ρητορισμό. Η μεγαλύτερη εποπτεία και η βαθύτερη ανάλυση τον μύησαν στη σχετικότητα και ρευστότητα των μοντέλων, που προτείνονται για την εξήγηση του θεατρικού φαινομένου· η «θητεία στο συγκεκριμένο» των δραματικών κειμένων τον οδήγησε στην αναγνώριση της αναγκαιότητας της μελέτης των ιστορικών και πολιτισμικών συμφραζομένων, που «συμβολίζουν» τα δραματικά κείμενα, είτε το συνειδητοποιεί ο δημιουργός τους είτε όχι. Ο περιορισμός της ισχύος των μοντέλων σε πεδία του συγκεκριμένου και η ανακάλυψη της ιστορικότητας των φαινομένων (ακόμα και των θεωριών) σε συνδυασμό με την εργατικότητα του συγγρ., με την ορμητικότητα της αφομοίωσής του, αλλά ολοένα περισσότερο και με την κριτικότητα των παρατηρήσεών του και την ευαισθησία των νέων προτάσεών του, κάνουν τη μονογραφία αυτή σήμερα ίσως το πιο σύνθετο και ενημερωμένο θεωρητικό σύγγραμμα για το θεατρικό λόγο, που διαθέτει η ελληνική βιβλιογραφία.

Όπως σημειώνει ο Καμπανέλλης στον πρόλογο, παρά τις αναλύσεις και τις θεωρητικές προσεγγίσεις, το θέατρο κρατάει το μυστικό του. Ή με τα λόγια του κ. Πεφάνη: «το θέατρο είναι πάντα κάτι παραπάνω απ' ό,τι του αποδίδεται». Γι' αυτό μοιάζει και με τον άνθρωπο: «αυτό που αξίζει στον άνθρωπο είναι το αρνητικό. Αυτό μπορεί και ανατρέπει τις πρόδηλες ταυτότητες». Ο homo sociologicus της θεωρίας των κοινωνικών ρόλων δεν μπορεί να συλλάβει τον άνθρωπο ολόκληρο· έχει απρόοπτες πτυχές, κι ο καθένας κρύβει κάπου ένα βάθος που αντιστέκεται στην ανάλυση ή και τη γνωριμία. «Το θέατρο είναι από τη φύση του ανατρεπτικό, γιατί δείχνει στην πράξη ότι δεν είσαι αυτό που είσαι και ότι είσαι αυτό που δεν είσαι». Οι ταυτότητες, ο Pirandello. Το θέατρο είναι η τέχνη, που διασκορπίζει τα

Εγώ και ανακατώνει την τράπουλα της Δημιουργίας. Μας κάνει κοινωνούς, κάθε βράδυ, από την αρχή, της αναδημιουργίας του Κόσμου. Θεωρητικές προσεγγίσεις που απολήγουν σε συμπεράσματα τέτοια, απλά και απτά, ίσως να αγγίζουν κάτι από την ουσία του μυστικού. Για την Τέχνη δεν μπορείς να γράφεις άτεχνα· και να στοχάζεσαι, χωρίς να διακυβεύεις τον εαυτό σου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΠΟΛΥΜΕΡΟΥ-ΚΑΜΗΛΑΚΗ

Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο. Από το κρητικό θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής αποκριάς. Από την «Ερωφίλη» στην «Γκόλφω»
Αθήνα, Τροχαλία 1998, σελ. 329, 38 εικ.

Ο κάπως μπαρόκ τίτλος καλύπτει μια συναγωγή μελετημάτων γύρω από τρεις θεματικές ενότητες: 1) τις λαϊκές παραλλαγές της *Ερωφίλης* από τη δυτική και κεντρική Ελλάδα, με 1α) ένα εκτενές μελέτημα «*Πανάρατος - Ερωφίλη*. Συγκριτική μελέτη των λαϊκών διασκευών της *Ερωφίλης* προς το λόγιο έργο» (σσ. 11-133), που αποτελεί και τη βασική συνεισφορά του βιβλίου, καθώς και σχετικές ανατυπώσεις (με βελτιώσεις) παλαιότερων σχετικών μελετημάτων: 1β) «Θεατρική παράσταση λαϊκής διασκευής της *Ερωφίλης* στο Φανάρι Καρδίτσας» (σσ. 135-167, είχε δημοσιευτεί στα Πρακτικά του Α' Συνεδρίου Θεσσαλικών Σπουδών, *Θεσσαλικά Χρονικά* 13, 1980, σσ. 183-206), 1γ) *Πανάρατος*. Λαϊκή διασκευή και παράσταση της *Ερωφίλης* στη Δυτική Ρούμελη» (σσ. 169-205, πρώτη δημοσίευση στην *Επετηρίδα Εταιρείας Στερεοελλαδικών Μελετών* 6, 1976/77, σσ. 225-251) και 1δ) «Λαϊκό θέατρο στο Καρπενήσι. Παραστάσεις *Πανάρατου*, της λαϊκής επιτομής της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτζη» (σσ. 207-262, πρώτη δημοσίευση στην *Επετηρίδα Εταιρείας Ευρυστάνων Επιστημόνων* 1, 1990, σσ. 377-413)· 2) λαϊκές αποκριάτικες παραστάσεις στη Χώρα της Σάμου: «*Η Πολιορκία του Σουλίου*. Θεατρική παράσταση στη Χώρα της Σάμου» (σσ. 263-269) και *Το κρέμασμα του Καδή* (σσ. 270-274)· 3) το μελέτημα «Από την *Ερωφίλη* στη *Γκόλφω*. Παραστάσεις της *Γκόλφως* στον Βορειοελλαδικό χώρο, το πρώτο μισό του αιώνα μας» (σσ. 275-308) αποτελεί μέρος μιας πιο σφαιρικής προσέγγισης σε ερασιτεχνικές, σχολικές κτλ. παραστάσεις του γνωστού έργου του Περεσιάδη, που θα συνοδεύσει το κείμενο του δραματικού αυτού ειδυλλίου σε νέα έκδοση. Τον τόμο κλείνουν ένα english summary (σσ. 309-310), μια επιλογή βιβλιογραφίας (σσ. 311-315), ένα ευρετήριο τόπων, ονομάτων και πραγμάτων (σσ. 317-325) και ένας πίνακας εικόνων (σσ. 327-329).

Έτσι ο τόμος από τη μια ολοκληρώνει τα μελετήματα της συγγρ. για τις λαϊκές διασκευές της *Ερωφίλης* και δίνει ορισμένα συγκριτικά συμπεράσματα, από την άλλη ανοίγει το πεδίο αναζητήσεων και σε άλλες μορφές λαϊκών παραστάσεων με εθιμική δέσμευση ή απαλλαγμένη από αυτήν, όπως είναι πατριωτικά έργα και θέματα ή «αισθηματικά» όπως το δραματικό ειδυλλίο, που συχνά παρεισφρόενε στις εθιμικές παραστασιακές εκδηλώσεις του αγροτικού ή ημιαστικού καρναβαλιού και εκτελούνται στα πλαίσιά του, όπως άλλωστε και οι λαϊκές διασκευές της *Ερωφίλης*.