

τα αρχαία συμπόσια, που προσέφεραν εκτός από τις γαστρονομικές απολαύσεις και ποικιλία θεαμάτων και μουσικών εκδηλώσεων. Στη Ρώμη ο συγγρ. επικαλείται τη μαρτυρία του σατιρικού Petronius, για το Μεσαίωνα αναφέρεται στο *Le Jeu de la Feuillée* του Adam de la Halle (1276): πολλά είναι τα παραδείγματα από την ελισαβετιανή εποχή, και το 19<sup>ο</sup> τα music halls είχαν παρόμοια λειτουργικότητα, όπως και τα cafés-concert στο Παρίσι και τα cabarets του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το έκτο κεφάλαιο αναφέρεται στον «κοσμικό κύκλο» (The cosmic circle, σσ. 163 εξ.), απ' όπου πηγάζει το arenta theatre, το circus (τσίρκο), το κυκλικό θέατρο (ενάντι στη σκηνη ιταλικού τύπου), το αμφι-θέατρο κτλ. Σημείο εκκίνησης είναι η αρχαία ορχήστρα, την οποία η ρωμαϊκή θεατρική αρχιτεκτονική έκοψε σε ημικύκλιο. Στο Μεσαίωνα υπάρχει η περιφρημη ηθικολογία (morality play) «The Castle of Perseverance» (περ. 1420), που δείχνει κυκλικό σχήμα. Η ιδέα της δημοκρατιζότητας του κυκλικού χώρου οδήγησε σε πολλές αναβιώσεις του σε μορφές θεαμάτων κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Το έβδομο και προτελευταίο κεφάλαιο, ασχολείται με τη «σπηλιά» (The cave, σσ. 207 εξ.) και ξεκινάει από την παραβολή του σπηλαίου του Πλάτωνα· το σπήλαιο είναι ο χώρος των μυστηρίων. Περιέργως πως σ' αυτό ανήκει το συμβατικό ιταλικό θέατρο με τη σκηνη «της μουίκας»· το όγδοο και τελευταίο κεφάλαιο αφιερώνεται στον «άδειο χώρο» (The empty space, σσ. 240 εξ.), εστιάζοντας βέβαια στον Peter Brook και τους προδρόμους του στη σκηνοθεσία. Ακολουθούν οι υποσημειώσεις (σσ. 267 εξ.), μια επιλογή βιβλιογραφίας (σσ. 303 εξ.) και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 309 εξ.). Το βιβλίο είναι πραγματικά stimulating, παρέχει πλήρη βιβλιογραφική κάλυψη για όλα τα θέματα, περιέχει μια πληθώρα παραδειγμάτων, πραγματολογικών εξηγήσεων και σχολίων καθώς και πρωτότυπων συσχετίσεων, εμβαθύνει πολύ στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, αλλά προϋποθέτει, για τον φοιτητή που θα το χρησιμοποιήσει, ήδη τη γνώση του γενικού περιγράμματος της ιστορίας του Ευρωπαϊκού θεάτρου (the main narrative), για να μπορέσει να εντάξει όλ' αυτά που αναφέρονται χρονολογικά και να μην «χαθεί» μέσα στην περιπλοσιολογία για τη γοητευτική ανάπτυξη των πρωτότυπων διαχρονικών συνδυασμών. Υπό τον όρο αυτό η μονογραφία είναι διαφωτιστική για τις διαχρονικές «σταθερές» στη χρήση του θεατρικού χώρου και ανταποκρίνεται σ' ένα αίτημα της θεατρικής σημερινής ιστοριογραφίας για τον απεγκλωβισμό από τον εξελικτικισμό και την ελιτίστικη επιλογή αναφορών, που ασχολούνται μόνο με τις πρωτοπορίες, εκλαμβάνοντας το σύνολο της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου ως μια γραμμική πρόοδο από αρχικά στάδια προς μια επινοημένη τελειότητα που συμπύκνεται με το παρόν. Η αμφισβήτηση αυτού του σχήματος υπάρχει πλέον σε πολλούς μελετητές, πράγμα που έχει άμεσες επιπτώσεις στον τρόπο, με το οποίο θα έπρεπε να αφηγούνται οι «ιστορίες» αυτές. Βλ. αμέσως την επόμενη βιβλιοκρισία.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### STEFAN HULFELD

*Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht* [Θεατρική ιστοριογραφία ως πολιτισμική πρακτική. Πώς δημιουργείται η γνώση για το θέατρο], Zürich, Chronos-Verlag 2007 (Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern 8), 435σ., ISBN 978-3-0340-0848-8.

Αυτό είναι ένα σημαντικό βιβλίο, που θα μείνει στην ιστορία της θεωρίας της θεατρικής ιστοριογραφίας. Ο συγγραφέας του, σήμερα καθηγητής Θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο

της Βιέννης, μαθητής του Andreas Kotte στο Ινστιτούτο Θεατρολογίας της Βέρνης στην Ελβετία, του συγγραφέα της πιο πρόσφατης *Εισαγωγής στη Θεατρολογία (Theaterwissenschaft. Eine Einführung, Köln / Weimar / Wien 2005)*, που έχει καθιερωθεί ήδη ως βασικό εγχειρίδιο της Επιστήμης του Θεάτρου στο γερμανόφωνο χώρο, έχει εμφανιστεί στη βιβλιογραφία ως τώρα με μια μονογραφία για το θέατρο και τη «θεατρικότητα» της κοινωνίας στην ελβετική πόλη Solothurn κατά το 18<sup>ο</sup> αιώνα (*Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Bern 2000, (Theatrum Helveticum 7)) και παρουσιάζει εδώ την διατριβή επί υφηγεσία του, η οποία αποτελεί μια εμπειριοκρατούμενη κριτική της θεατρικής ιστοριογραφίας στον ευρωπαϊκό χώρο, ξεκινώντας από το 18<sup>ο</sup> αιώνα. Η βασική του θέση είναι, πως η «αξίωματική» θεατρική ιστοριογραφία, που συνειδητό ή ανομολόγητο σκοπό έχει να συμβάλει στην πρόοδο του πρακτικού θεάτρου, περιγράφοντας το ευρωπαϊκό θέατρο ως ένα continuum, το οποίο ξεκινάει από αρχικά πρωτόγονα στάδια, βελτιώνεται ως προς τα αποτελέσματά του συνεχώς, για να φτάσει στο (προσεχές) μέλλον σε μια μορφή επιθυμητής τελειότητας, υπάρχει ακόμα και σήμερα, ένα ελιτιστικό καλειδοσκόπιο αποτελεσμάτων της «προόδου», τοποθετημένο σε μια χρονολογική αλληλουχία και συνδεδεμένο με επινοημένους αιτιατούς κρίκους «νεωτερισμών» κατά το σχήμα του εξελικτικισμού, το οποίο, ως μια ακαδημαϊκή κατασκευή δεν ανταποκρίνεται σε καμιά ιστορική πραγματικότητα: υπάρχει και τώρα, παρά τις εισαγωγικές επιβεβαιώσεις για τις μεθοδολογικές δυσκολίες να γράψει κανείς σήμερα μια «κύρια αφήγηση» για το χώρο αυτό, ενώ αυτό που ακολουθεί συνήθως μετά από τις διαβεβαιώσεις αυτές είναι απλώς μια νέα (προσωπική ή και πρωτότυπη, κατά το δυνατόν) διαχείριση και παρουσίαση του γνωστού αποθέματος πληροφοριών από τη δεξαμενή των ήδη υπάρχουσών ιστοριών του ευρωπαϊκού θεάτρου, επειδή το απαιτεί το εκδοτικό εμπόριο ή η ακαδημαϊκή ρουτίνα, το μάθημα στα πανεπιστήμια ή η ζήτηση του αναγνωστικού κοινού. Οι θεωρητικοί προβληματισμοί που διατυπώνονται με ρητορική έμφαση και περισσή αυτοαπεινώση στους προλόγους, δεν φαίνεται να έχουν σημαντικές επιπτώσεις και συνέπειες για τη διάρθρωση του υλικού, τους τρόπους σύνδεσης των πληροφοριών, τις αρχές της παρουσίασης ή τις μεθόδους της χρονολογικής, κατά το πλείστον, αφήγησης. Έτσι η «ιστορία» αυτή παρουσιάζεται ως μια αλληλουχία νεωτερισμών στη γραμμή μιας αόρατης προόδου που οδηγεί με ιστορική νομοτέλεια στο παρόν, ενώ κατά την ομολογία των περισσότερων ιστορικών μετά τη σχολή των Annales είναι αμφίβολο αν υπήρξε πράγματι μια ενιαία «εξέλιξη» με την έννοια που την χρησιμοποίησε ο evolutionism του 1900 (βλ. Β. Πούλνχερ, «θεατρική ιστοριογραφία μετά τον εξελικτικό και τον φορμαλισμό: η ελληνική περίπτωση». *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Αθήνα 2006, σσ. 31-43). Εδώ παραβλέπονται δύο πράγματα: οι τομές και οι ρήξεις στην ιστορική συνέχεια, η γεωγραφική διάσπαρση (ιδιαίτερα έκδηλη στην Ιταλία και τη Γερμανία πριν το 19<sup>ο</sup> αιώνα, στην Ελλάδα ως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ακόμα), και η «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen» (συγχρονικότητα του χρονικά διαφορετικού), κατά την έκφραση του Ernst Bloch, που παραβλέπει πως οι θεατρικοί νεωτερισμοί ήταν συνήθως υπόθεση κλειστών κύκλων χωρίς άμεση διάδοση, ενώ οι συμβατικές και παραδομένες μορφές του παρελθόντος κυριαρχούσαν ακόμα και σε εποχές, όπου οι νεωτερισμοί αρχίζουν και εδραζώνονται κάπως ευρύτερα. Αυτό ισχύει για όλες τις θρησκευτικές παραστάσεις που δημιουργούνται κατά το Μεσαίωνα, επιβιώνουν στην Αναγέννηση, αναμορφώνονται την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης, πολεμούνται συστηματικά από το Διαφωτισμό αλλά συνεχίζουν ακόμα μέσα στην αστική εποχή του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα κυρίως στα λαϊκά στρώματα, για να φτάσουν, σε ορισμένες μεμονωμένες περιπτώσεις, και στο άμεσο παρόν. Έχω δει προσωπικά, μαζί με φοιτητές λαογραφίας του Πανεπιστημίου του Graz, σε βουνήσιο χωριό της Στυρίας στα σύνορα με την Καρινθία, το Steirisch-Laßnitz, λα-

ϊκές θρησκευτικές παραστάσεις που προέρχονται από τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα. Μια κοινωνιολογική θεώρηση της ιστορίας του θεάτρου, ανεξάρτητα από την ιστορική σχηματοποίηση του ασηθητικού εξελικτικισμού, τι ακριβώς παίζεται παντού στο έτος τάδε σε όλη την επικράτεια (περιοχή, χώρα, Ευρώπη), σε πόλεις και χωριά, θα έδινε μια πολύ διαφορετική εικόνα για την «εξέλιξη» των πραγμάτων στο θέατρο, και μια πραγματική εντύπωση για την «βαρύτητα» και «αντίσταση» του παρελθόντος στις όποιες αλλαγές και για τη διαχρονικότητα των φαινομένων στα διάφορα στρώματα του πληθυσμού.

Ο συγγρ. κάνει προλογικά και άλλες εικονοπλαστικές σκέψεις, όπως γιατί πρέπει να γράφονται ιστορίες του θεάτρου, σε τι βοηθούν το πρακτικό θέατρο σήμερα, πως σχεδόν καμιά ιστορία του θεάτρου δεν είναι απάλλαγμένη από ορισμένες στοχοθεσίες και σκοπιμότητες (βελτίωση του θεάτρου) που ξεπερνούν το καθαρά επιστημονικό πλαίσιο, πως ζωντανό θέατρο υπήρχε και σε εποχές χωρίς πηγές ή συγγράμματα θεατρικής ιστορίας κτλ. Σε μια σύντομη εισαγωγή (σσ. 9 εξ.) διατυπώνει τη βασική του θέση και το σημαντικό συμπέρασμα της μονογραφίας, πως το βασικό σχήμα της σημερινής ακόμα θεατρικής ιστοριογραφίας έχει καθιερωθεί ήδη το 18<sup>ο</sup> αιώνα, με το *Histoire du Théâtre Italien* του Luigi Riccoboni (1728), και περισσότερο ακόμα με τις *Réflexions historiques et critiques sur le différents Théâtres de l'Europe* του ίδιου (1738), όπου στην ιστοριογραφία εγγράφονται σαφώς αιτήματα μιας επιθυμητής μεταρρύθμισης του πρακτικού θεάτρου, και κυρίως όμως με την *Storia critica de' teatri antichi e moderni* του Pietro Napoli-Signorelli (Napoli 1777), όπου καθιερώνεται για πρώτη φορά ο «κανόνας» των χρονολογικών κεφαλαίων των ιστοριών του ευρωπαϊκού θεάτρου μέχρι σήμερα, με λίγες εξαιρέσεις. Δίνει προσοχή και στις λίγες μονογραφίες του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα που προσπαθούν να ξεπεράσουν τον κανόνα αυτό, εστιάζοντας όχι στο «θέατρο» ως θεσμό μέσα σε μια εποχή, αλλά στις θεατρικές πρακτικές και τις μορφές διάδρασης ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές. Υπό το πρίσμα αυτό μπορεί κανείς να δημιουργήσει και μια κλίμακα ποιότητας των θεατρικών ιστοριών με κριτήρια όπως ακρίβεια πληροφοριών, κριτική και ευρηματική ερμηνεία των πηγών, αναστοχαστικές διαδικασίες κατά τη γραφή και αφήγηση, προβληματισμός για τον τρόπο παρουσίας, και βαθμός εστίασης στις θεατρικές παραστάσεις.

Η μονογραφία διαρθρώνεται συνολικά σε θέσσερεις θεματικές ενότητες, οι οποίες υποδιαιρούνται σε κεφάλαια. Η πρώτη ενότητα προσπαθεί να διαφωτίσει εκείνες τις παραδόσεις, που επηρέασαν τον Luigi Riccoboni, κατ' εξοχήν πρακτικό ηθοποιό της Comédie italienne στο Παρίσι, θιασάρχη, δραματολόγο, ταμιά, οργανωτή, σκηνοθέτη κτλ., να γράψει α) στα γαλλικά, την γλώσσα του prestige μια θεατρική ιστορία, β) να συνδέσει την εμπειρική πρακτική του επαγγέλματος με τις «αξιωματικές» ποιητικές της Ιταλικής Αναγέννησης και του Γαλλικού Κλασικισμού, και γ) να ζητήσει, μέσω της ιστορίας αυτής, τη μεταρρύθμιση της commedia dell'arte στο πνεύμα του Διαφωτισμού, αφήνοντας πίσω την παλαιά στερεότυπη αυτοσχεδιασμένη κωμωδία και προχωρώντας, ο ίδιος, σε πειράματα ακόμα και με την κλασικιστική τραγωδία. Η αρχή της θεατρικής ιστοριογραφίας στην Ευρώπη συνδέεται δηλαδή με μια μεταρρύθμιση των θεατρικών πραγμάτων (Reformtheatergeschichtsschreibung). Το πρώτο κεφάλαιο αυτής της πρώτης θεματικής ενότητας, «Entwicklungsfelder theaterhistorischen Denkens» (Πεδία ανάπτυξης της σκέψης της θεατρικής ιστοριογραφίας), αφιερώνεται στο θεματικό πλαίσιο «Θέατρο / ταξίδι», και χωρίζεται σε τρία υποκεφάλαια. Το πρώτο αφιερώνεται σε μετακινούμενους επαγγελματίες ηθοποιούς (σσ. 18 εξ.): ο συγγρ. εξετάζει τα γραπτά των ίδιων των μετακινούμενων μελών των ιταλικών θιάσων της commedia dell'arte, που δεν ήταν – τονίζω και πάλι, – περιπλανώμενοι λαϊκοί θεατρίνοι, αλλά πολύ μορφωμένοι επαγγελματίες, εν μέρει και αριστοκράτες, που διακονούσαν την τέχνη αυτή

με υψηλά αισθητικά αποτελέσματα. Πρόκειται συχνά για απολογίες και συνηγορίες υπέρ του θεάματος αυτού ενάντια στις ηθικολογικές κατηγορίες της εκκλησίας και συντηρητικών κύκλων. Με την άφιξή τους και εγκατάστασή τους στο Παρίσι η Comédie italienne περνάει σε μια άλλη φάση, όχι μόνο εγκωλοισμού αλλά και λογοτεχνικής εκδήλωσης και ύπαρξης, ιδίως μετά την επαναφορά τους μετά το 1697, όταν φανερώνεται πλέον καθαρά η διαφορά ανάμεσα στο «Ancien Théâtre Italien» και το «Nouveau Théâtre Italien». Ένα άλλο κεφάλαιο αφιερώνεται στους «ταξιδιώτες θεατές» (σσ. 29 εξ.). Μερικά περιηγητικά συγγράμματα δεν είναι απλώς πηγές, αλλά πλησιάζουν μια εμπειρική ανάλυση θεατρικών μορφών που συνήθως διαφεύγουν από τις θεατρικές ιστορίες: ο συγγρ. παρουσιάζει τα συγγράμματα του Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) που ταξίδευε για θεραπευτικούς λόγους μιας νεφρολιθίας στην Ιταλία (εκδόθηκε μόλις το 1774), όπου περιγράφει και μια σειρά από παραθεατρικές εκδηλώσεις, και τα ταξιδιωτικά ενός συμπατριώτη του Ελβετού, του Thomas Platter (1574-1628), ο οποίος ξεκίνησε το 1595 από τη Βασιλεία, για να σπουδάσει ιατρική στο Montpellier, αλλά μετά το πέρας των σπουδών του το 1599 ξεκίνησε για ένα ταξίδι μέσω Γαλλίας και Βελγίου στην Αγγλία (εκδόθηκε μόλις το 1968). Ο συγγρ. παραθέτει στη συνέχεια και μια σειρά άλλων ταξιδιωτικών συγγραμμάτων της εποχής πριν τον Riccoboni, που πέρα από το πραγματολογικό υλικό δίνουν ζωντανές περιγραφές της ατμόσφαιρας των παραστάσεων, αναφέρουν παραθεατρικές εκδηλώσεις και δίνουν μια εικόνα για τη «θεατρικότητα» τοπικών κοινωνιών σε όλες τις χώρες της Ευρώπης. Σε ένα ξεχωριστό κεφάλαιο, «Διεθνής θεατρική πρακτική και εθνική ιστοριογραφία» (σσ. 41 εξ.) παρακολουθεί τη διαμόρφωση των εθνοστρεοτύπων, δηλ. πώς είναι το «αγγλικό» θέατρο, το «γαλλικό», το «γερμανικό» κτλ., μια συνιστώσα που συναντιέται και στις *Reflexions* του Riccoboni, που κρίνει το ευρωπαϊκό θέατρο υπό το πρίσμα εθνικών χαρακτηριστικών, πράγμα που συναντάει κανείς ακόμα και στις θεατρικές ιστορίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Μια δεύτερη θεματική ενότητα, «Theater / Diskurs – Poetik des Dramas» αναλύει την άλλη παράδοση των γραπτών του Riccoboni, τις αξιωματικές ποιητικές. Το πρώτο κεφάλαιο έχει τον τίτλο «Πρόσληψη της αριστοτελικής ποιητικής υπό το πρίσμα του αξιωματικού ενδιαφέροντος» (σσ. 45 εξ.). Ο Riccoboni κατονομάζει τους «maestri»: Αριστοτέλης, Οράτιος, J. C. Scaliger (1484-1558), G. Giraldi Cinthio (1504-1573), L. Castelvetro (1595-1571), Ant. Riccoboni (1541-1599), αλλά και N. Boileau-Despreaux (1636-1711), A. Dacier (1651-1722) και P. J. Martello (1665-1727). Πρόκειται για ένα καλειδοσκοπιο θεωρητικών της δραματικής ποίησης, που δεν έχουν πραγματικό κοινό παρονομαστή, αλλά μαρτυρούν απλώς την προσπάθεια του νεαρού Riccoboni να έρθει σε επαφή με τη θεωρητική και αξιωματική δραματολογία. Ενώ ο Scaliger αντιπροσωπεύει το 16<sup>ο</sup> αιώνα, ο François Hédelin d'Aubignac τον κλασικό 17<sup>ο</sup>: *Pratique de théâtre* 1657 στρέφεται στην τελειοποίηση του πρακτικού θεάτρου, το «point de perfection». Ακριβώς αυτό εξετάζει το επόμενο κεφάλαιο (σσ. 51 εξ.). Στην περίφημη «Querelle des Anciens et des Modernes» συγκρούονται δύο διαφορετικές αντιλήψεις της ιστορίας του πολιτισμού, μια κυκλική με εξέλιξη, ακμή και παρακμή, και μια γραμμική, που κινείται προς το «Point de perfection». Ο Martello (επόμενο κεφάλαιο, σσ. 57 εξ.), στο «Della tragedia antica e moderna» 1714, δίνει μια άλλη ερμηνεία στον Αριστοτέλη και προβάλλει τη σημασία της ποικιλίας στην τραγωδία: ο Maffei εξέδωσε το 1723-25 τέσσερις τόμους μιας συλλογής ιταλικών τραγωδιών: σε μια θεωρητική εισαγωγή καθορίζει ήδη ένα σχήμα της ευρωπαϊκής δραματολογίας: στην άνθηση της δραματικής τέχνης κατά την αρχαιότητα ακολουθεί μια φάση παρακμής (Μεσαίωνα), η αναγέννηση του θεάτρου στην Ιταλία (1400-1600), μια νέα παρακμή της «κανονικής» τραγωδίας (1600-1700) και μια νέα άνθηση μετά το 1700. Σε ένα τελευταίο κεφάλαιο ο συγγρ. βγάζει το συμπέρασμα πως αυτές οι αξι-

ωματικές ποιητικές τελικά κινούνται σε εθνικά πλαίσια (Γαλλία, Ιταλία), μια προϋπόθεση, από την οποία δε θα ξεφύγει και ο Luigi Riccoboni.

Μια τρίτη θεματική ενότητα, «Theater / Diskurs – Christentum und Theater», αφορά τη συζήτηση γύρω από το επιτρεπτό / απαγορευμένο του θεάτρου στο μάτια της χριστιανικής θρησκείας, θέμα που απασχόλησε επίσης τον Riccoboni, ο οποίος φοβόταν το θάνατο, γιατί ως θεατρίνος θα κατέληγε οίγουρα στην κόλαση. Σ' ένα πρώτο κεφάλαιο (σσ. 66 εξ.) ο συγγρ. πιάνει το νήμα της συζήτησης από την αρχή: την όψιμη αρχαιότητα και την πατερική γραμματολογία· κατά τον Μεσαίωνα ακούστηκαν και φωνές όχι τόσο απόλυτα αρνητικές, ενώ ο διαχωρισμός ανάμεσα σε θρησκευτικό και «κοσμικό» θέατρο (επόμενο κεφάλαιο, σσ. 72 εξ.), όπως την εισήγαγε ο Carlo Borromeo γύρω στα 1500, διευκόλυνε τα πράγματα· η Αντιμεταρρύθμιση συνυπολόγιζε στην κατηγορία «teatro contra la fede» και τις «αισχρές κωμωδίες» των *histriones*, ειδικά όταν μετά το 1565 περίπου εμφανίζονταν και οι θεατρίνες γυναίκες στην *commedia all'improvviso*. Έτσι δημιουργήθηκε, από την εποχή του Γερτουλλιανού ακόμα, η εικόνα «καλών» και «κακών» θεατρικών παραδόσεων, οι πρώτες από τους μίμους και παντομίμους της αρχαιότητας έως τους *farceurs* του 17<sup>ου</sup> αιώνα, και οι δεύτερες αφορούσαν την κανονική κωμωδία και τραγωδία από την αρχαιότητα έως τον αιώνα του Κλασικισμού στη Γαλλία. Έτσι ο σκοπός της θεατρικής ιστορίας του Riccoboni ήταν και η υπεράσπιση και αποκατάσταση μιας «κακής» παράδοσης του ευρωπαϊκού θεάτρου, στην οποία άνηκε ο ίδιος, των «*comici virtuosi*» (επόμενο κεφάλαιο σσ. 78 εξ.). Αυτό επιχειρούν πριν από τον Riccoboni και μια σειρά από άλλα θεωρητικά δοκίμια, και αυτό ήταν και ένα από τα βασικά κίνητρα της συγγραφής της ιστορίας του.

Έχοντας διαφωτίσει τις βασικές συνιστώσες και προϋποθέσεις της θεατρικής ιστορίας του Riccoboni, περνάμε στο δεύτερο μέρος, που έχει τον προγραμματικό τίτλο «Μεταρρυθμιστική θεατρική ιστοριογραφία ως επιθεώρηση επιτευγμάτων του ευρωπαϊκού πολιτισμού». Πρόκειται για το κεντρικό μέρος της μονογραφίας, που αφιερώνεται στις δύο μονογραφίες του Riccoboni. Η πρώτη θεματική ενότητα αφιερώνεται στη βιογραφία του και στη συγγραφή των δύο «ιστοριών»: «Η μεταρρύθμιση του θεάτρου και η ιστοριογραφία ενός πρακτικού θεατρανθρώπου». Απαρτίζεται από τρία κεφάλαια: «Luigi Riccoboni – κωμικός ηθοποιός παρά τη θέλησή του, η θεατρική μεταρρύθμιση ως μοίρα» (σσ. 89 εξ.) αναπτύσσει τα βιογραφικά δεδομένα και το ιδανικό της μελλοντικής «κανονικής» κωμωδίας, το ρεπερτόριο της *Comédie italienne* στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα, το ταξίδι του στο Λονδίνο· το δεύτερο αναλύει την «*Historie du Théâtre Italien*» 1728, η οποία πέρα από συλλογή περιλήψεων από σενάρια της *commedia dell'arte* είναι και μια μεταρρυθμιστική θεατρική ιστοριογραφία, που ξεκινάει με την αρχαιότητα και παρουσιάζει την Ιταλία ως μοναδική κληρονόμο της Ρωμαϊκής αρχαιότητας, περιγράφει όμως στο τελικό κεφάλαιο και το ιδανικό της μελλοντικής κωμωδίας· το τρίτο κεφάλαιο (σσ. 127 εξ.) αναλύει τη μεθοδολογία της «ιστορίας», εστιάζοντας την προσοχή σ' αυτά που δεν αναφέρονται (π. χ. μνημονεύεται ο «Οιδίπους τύραννος» στην Ακαδημία της Vicenza το 1585, αλλά όχι οι *sacre rappresentazioni* που παριστάνονται ταυτόχρονα στην πόλη, ούτε οι παραστάσεις της *commedia dell'arte*): ο Riccoboni στέκεται σ' εκείνα τα επιτεύγματα μιας εποχής που οδηγούν στο μέλλον, ακριβώς όπως οι μεταγενέστερες συμβατικές ιστορίες του θεάτρου.

Η επόμενη θεματική ενότητα καταπιάνεται με την άλλη «ιστορία» του την «ευρωπαϊκή» («*Réflexions historiques et critiques sur le différens Théâtres de l'Europe*» 1738): «Εθνικοί πολιτισμοί στην 'πασαρέλλα' της ευρωπαϊκής θεατρικής ιστορίας». Απαρτίζεται από τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο, «Όλα τα θέατρα της Ευρώπης – και το ζήτημα της εκπροσώπησης του πολιτισμού» (σσ. 131 εξ.), αναλύει τη σύνθεση του δίτομου συγγράμματος, που περιγρά-

φει το θέατρο των «άλλων» (εκτός από την Ιταλία) ευρωπαϊκών πολιτισμών: του γαλλικού, αγγλικού και γερμανικού, και τη συγκριτική ματιά που προσπαθεί να εισαγάγει ο Riccoboni, κινούμενος όμως σαφώς στο χώρο των εθνοστρεφειών. Το δεύτερο κεφάλαιο (σσ. 137 εξ.) εξετάζει το γαλλικό τμήμα, το οποίο εστιάζει στην άνθηση του γαλλικού θεάτρου με την εμφάνιση του Κορνήλιου και την αναζήτηση των θεατρικών παραδόσεων πριν τον αιώνα του Κλασικισμού· ακολουθεί το τρίτο (σσ. 153 εξ.), που αφιερώνεται στην Αγγλία (restauration period, το πνεύμα της ηθικολογίας, ο εθνικός χαρακτήρας του θεάτρου των Άγγλων, το 1841 κυκλοφόρησε και η αγγλική μετάφραση «Historical and Critical Account of the Theatres in Europe», που εξασφάλισε στον Riccoboni ευρύτερη πρόσληψη)· και το τέταρτο κεφάλαιο αφιερώνεται στο γερμανόφωνο χώρο (σσ. 167 εξ.), τον οποίο ο Riccoboni δεν είχε επισκεφτεί, αλλά χρησιμοποίησε δύο ανεξάρτητους πληροφοριοδότες (η ιστορία αποτέλεσε εν πολλοίς και σημείο εκκίνησης της γερμανικής θεατρικής ιστοριογραφίας). Η τρίτη θεματική ενότητα του δεύτερου μέρους της μονογραφίας, «Theoretisierung der Reformtheaterhistoriographie» (Θεωρητικοποίηση της μεταρρυθμιστικής θεατρικής ιστοριογραφίας), εστιάζει στην «Storia critica de' teatri antichi e moderni» του Pietro Napoli-Signorelli 1777, η οποία συμπληρώνεται από μια ομάδα Γάλλων ερευνητών, «Société de gens de lettre», που παρουσίασαν από το 1779 ως το 1781 13 τομύδια μιας «Histoire universelle des théâtres des toutes les nations depuis Thespis jusqu'à nos jours», μια ιστορία παγκόσμιου θεάτρου, η οποία ασφαλώς έμεινε ανολοκλήρωτη. Το πρώτο κεφάλαιο αναλύει την Ιστορία του Napoli-Signorelli (σσ. 185 εξ.), όπου για πρώτη φορά το οικουμενικό δι-εθνικό στοιχείο κυριαρχεί ως αρχή της παρουσίασης. Ο συγγρ. εξετάζει τα κριτήρια των επιλογών, τη βιογραφία του Νεαπολιτάνου διδάκτορα της νομικής (1731-1815), που έπαιξε ο ίδιος θέατρο και έγραψε και δραματικά έργα, τις βασικές αρχές της παρουσιάσής του (θηρησκευτικές τελετουργίες ως αρχή, ποίηση ως σημείο εκκίνησης της δραματικής τέχνης, θέατρο ως σχολείο του ήθους, θεατρική νομοθεσία ως «διόρθωση» και κίνητρο δημιουργίας), τη θεματική διάρθρωση του τρίτομου έργου, όπου βρίσκεται ήδη ο κανόνας των νεότερων θεατρικών ιστοριών (σ. 195). Ένα δεύτερο κεφάλαιο (σσ. 208 εξ.) συμπαραθέτει μιαν άλλη ιστορία θεάτρου της ίδιας εποχής, που κάνει άλλες επιλογές και συμπεριλαμβάνει και τις μορφές του λαϊκού θεάτρου, η «Geschichte des Grotesk-Komischen» του Γερμανού καθηγητή φιλοσοφίας Karl Friedrich Flögel (1788), ο οποίος στον περίφημο Hans-Wurst-Streit του Διαφωτισμού, τη διένεξη για το επιτρεπτό του ανέφελου γέλιου και του «βλαβερού» λαϊκού αποσχεδιασμένου θεάτρου, πήρε το μέρος του Arlecchino και απέδειξε τη μεγάλη παράδοση του «γκροτέσκου κωμικού» στοιχείου στην ιστορία του ευρωπαϊκού πολιτισμού· ο σφόδρος καθηγητής εξέφρασε τη λύπη του για την εξαφάνιση της commedia dell'arte και υπογράμμισε, γνήσιος διαφωτιστής και ο ίδιος, τη σημασία του γέλιου για την υγεία. Ένα τρίτο κεφάλαιο αυτής της ενότητας, «Η υποβόσκουσα αντίσταση της μεταρρυθμιστικής θεατρικής ιστοριογραφίας» (σσ. 226 εξ.) αποδεικνύει τη συνέχιση, μέσα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, του βασικού σχήματος του ευρωπαϊκού θεάτρου, που επεξεργάστηκαν οι πρώτοι ιστορικοί κατά το 18<sup>ο</sup> αιώνα. Αναφέρει ενδεικτικά τις σχετικές ιστορίες του H. Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, 10 τόμ., Salzburg 1957-1974, M. Berthold: *Weltgeschichte des Theaters*, Stuttgart 1968, O. G. Brockett: *History of the Theater*, Boston 1968, H. A. Frenzel: *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1890*, München 1979, M. Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 4 τόμ., Stuttgart / Weimar 1993-2003. Και οι σημερινές περιοδολογήσεις, παρά τις κάποιες διαφοροποιήσεις, έχουν μείνει περίπου οι ίδιες (Chr. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999, σσ. 33-37, Th. Postlewait: «The Criteria for Periodization in Theatre History», *Theatre Journal* 40/3, 1988, σσ. 299-318).

Το τρίτο μέρος της μονογραφίας αφιερώνεται στο ξεπέραςμα της αξιωματικής θεατρικής ιστοριογραφίας («Überwindung normativer Theaterhistoriographie») και παρουσιάζει τρεις περιπτώσεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε τρεις θεματικές ενότητες. Η πρώτη, «Γενετική μέθοδος ανάμεσα στη θετικιστική αγκύλωση στα δεδομένα και στη σχετικότητα των αξιών», ασχολείται με τον Max Hermann, τον ιδρυτή της Θεατρολογίας στη Γερμανία, που ο αρχικός του θεωρητικός προσανατολισμός προέβλεπε τον σαφή διαχωρισμό από τη Φιλολογία και την άμεση σύνδεση με τη θεατρική πράξη. Έχει τρία κεφάλαια: το πρώτο ασχολείται με την ίδρυση του Ινστιτούτου Θεατρολογίας στο Βερολίνο (σσ. 237 εξ.), το δεύτερο με τη συνειδητοποίηση της νόρμας και της μεθόδου των θεατρικών ιστοριών (σσ. 246 εξ.), αναλύοντας τις πνευματικές και μεθοδολογικές καταβολές του Hermann, το τρίτο αφιερώνεται στη θεατρολογική μεθοδολογία του (σσ. 260 εξ.), και το σύντομο τέταρτο διαπιστώνει, πως τελικά η σύζευξη θεατρικής επιστήμης και θεατρικής δεν επιτεύχθηκε (σσ. 280 εξ.). Η δεύτερη θεματική ενότητα ασχολείται με τον Ιταλό ιστοριογράφο του θεάτρου Ludovico Zorzi και το βιβλίο του «Il teatro della città. Saggi sulla scena italiana», Torino 1977 καθώς και τη θεματική των πολυάριθμων άλλων άρθρων του για το θέατρο συγκεκριμένων ιταλικών πόλεων, όπου διαφαίνεται κάτι σαν εναλλακτική θεατρική ιστοριογραφία, η οποία ξεκινάει από τη θέση και τη φήμη του θεάτρου, την έκφραση της εξουσίας, την αρχιτεκτονική και το κοινό συγκεκριμένων θεάτρων και παραστάσεων σε συγκεκριμένες ιταλικές πόλεις κατά την εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, καθώς και από τη σκηνογραφία που δείχνει πάλι την πανοραμική όψη μιας πόλης κτλ. Η τρίτη θεματική ενότητα ασχολείται και με μια άλλη περίπτωση υπέρβασης του συνηθισμένου κανόνα της θεατρικής ιστορίας (σσ. 308 εξ.), τις εργασίες του Rudolf Münz, που ξεκίνησαν από ένα πρόγραμμα της τέως Ανατολικής Γερμανίας να γραφεί μια αντι-κεφαλαιοκρατική ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου στις αρχές της δεκαετίας του 1970, δεν προχώρησε όμως πέρα από θεωρητικούς στοχασμούς για το θέμα της «θεατρικότητας». Συγκεκριμένα ο Münz προσβέυει την άποψη πως δεν φτάνει να εξετάσει κανείς τις μορφές του θεάτρου μιας εποχής, αλλά το ζητούμενο είναι το Theatergefüge ή Theatralitätsgefüge (το πλέγμα του θεατρικού στοιχείου ή του στοιχείου της «θεατρικότητας»). Αρχικά ξεκίνησε από το διαχωρισμό του θεάτρου (έντεχνο θεάτρο) από το «άλλο» θέατρο ή «θέατρο», το μη έντεχνο (λαϊκό, μεταμφιέσεις, αυτοπαρουσίαση στις γιορτές και στην καθημερινή ζωή, πομπές, παρελάσεις, συγκεντρώσεις κτλ.). Σε προχωρημένο στάδιο αποφάνθηκε πως πρέπει να εξεταστεί και το μη-θέατρο (έλλειψη ανάγκης της αλλαγής της ταυτότητας). Έχει αφήσει μια σειρά από άρθρα που διαφωτίζουν, κάπως αντιφατικά αυτό το concept (σε επιλογή, *Das «andere» Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*, Berlin 1979, «Nestroy und die Tradition des Volkstheaters», *Impulse* 11, 1988, σσ. 192-254, «Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt "Theatergeschichte"», *Wissenschaftliche Beiträge zu der Theaterhochschule Hans Otto* 1, Leipzig 1989, σσ. 5-20, «Theater und Theatralität der französischen Revolution, *αυτόθι*, 1, 1990, σσ. 25-61, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin 1998, «Sind "die grossen Erzählungen" im Theater zu Ende?», G. Baumbach (ed.): *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*, Köln / Weimar / Wien 2002, σσ. [327]-424 κτλ.).

Ένα τέταρτο μέρος, «Θεατρική ιστορία του παρόντος» διατυπώνει τα ήδη αναφερόμενα συμπεράσματα για τη θεατρική ιστοριογραφία του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Έχει τις εξής θεματικές ενότητες: Ιστορία του κλάδου και το πνεύμα των σκαπανέων (σσ. 335 εξ.), οι τεντωμένες σχέσεις ανάμεσα στη θεατρική πράξη και τη θεωρία (σσ. 337 εξ.), σχήματα της εξέλιξης της πρακτικής και της θεωρίας (σσ. 343 εξ.), η ιστορία του θεάτρου του παρόντος (σσ. 350

εξ.). Ακολουθούν οι υποσημειώσεις (σσ. 359 εξ.) και η βιβλιογραφία (σσ. 405 εξ.). Ευρηγία απουσιάζουν. Χωρίς άλλο πρόσκειται για μια βαρυσήμαντη κατάθεση προβληματισμού, που ξεκινάει από την ίδια τη γνώση της θεατρικής ιστορίας. Τώρα, που επιτρέπεται πάλι να γραφεί θεατρική ιστορία, μετά από μια φάση αποκλειστικά φορμαλιστικών και α-ιστορικών προσεγγίσεων του φαινομένου, ο Hulfeld αποκαλύπτει πως υπάρχουν και άλλες μέθοδοι να γραφούν θεατρικές ιστορίες, ξεσκεπάζοντας τον «κανόνα» της ιστοριογραφίας αυτής, ο οποίος προέρχεται από την εποχή του Διαφωτισμού, υπηρέτησε συγκεκριμένους μεταρρυθμιστικούς στόχους και βρισκόταν στην παράδοση των εθνικών και αξιωματικών ποιητικών και ιστοριών λογοτεχνίας και δραματοουργίας. Φαίνεται πως η ίδια η θεατρική ιστοριογραφία έχει εκείνη τη «βαρύτητα» και αντοχή μέσα στο χρόνο, που χαρακτηρίζει και τη θεατρική πρακτική, η οποία σταδιακά μόνο αλλάζει, γιατί το σώμα του ανθρώπου δεν προσαρμόζεται με την ίδια ταχύτητα όπως το πνεύμα· για να μη μιλήσουμε για την ψυχή. Η συσχέτιση της ιστοριογραφίας με τη θεατρική πρακτική παραμένει και σήμερα ένα ζητούμενο. Παρά την καταλυτική κριτική του ο συγγρ. δεν πιστεύει πως η θεατρική ιστοριογραφία είναι μια ανώφελη, εν τέλει, ενασχόληση, αλλά απαραίτητη και για τη θεατρική πρακτική. Και η μεθοδολογική κριτική του βασίζεται σε μια βαθιά γνώση της θεατρικής ιστορίας της Ευρώπης. Ο ίδιος ο τόμος αυτός, με τον πλούτο πληροφοριών, σπάνιων πηγών και εμπειριστωμένων «ευρηματικών» αναλύσεων, είναι ο καλύτερος μάρτυρας γι' αυτό.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ