

HENRI SCHOENMAKERS, STEFAN BLÄSKE,
KAY KIRCHMANN, JENS RUCHATZ (eds.)

Theater und Medien / Theatre and the Media.

Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme

[Θέατρο και media. Βάσεις – αναλύσεις – προοπτικές. Μια απογραφή].

Bielefeld, transcript 2008, σελ. 580, εκκ., ISBN 978-3-8376-1064-2.

Πρόκειται για τα ογκώδη πρακτικά του Η΄ Διεθνούς Συνεδρίου της Θεατρολογικής Εταιρείας με θέμα «Theatre & the Media», που έγινε από τις 12 έως τις 15 Οκτωβρίου 2006 στο Erlangen της Γερμανίας. Εκεί έγινε μια βασική αναταλλαγή απόψεων ανάμεσα σε θεατρολόγους και εκπροσώπους της επιστήμης των media κυρίως πάνω στο πρόβλημα, αν το καθαυτό θέατρο αποτελεί ένα medium (ή μάλλον «πολυμέσον» διαφόρων media) ή πρέπει να θεωρηθεί κάτι ξεχωριστό από αυτά, απλώς τα χρησιμοποιεί και αυτά (πέρα από το αναφαίρετο σώμα του ηθοποιού) σε όλο περισσότερο βαθμό στις σύγχρονες πρωτοποριακές παραστάσεις. Όπως αναμενόταν η συζήτηση δεν οδήγησε σε ξεκάθαρες απαντήσεις, ωστόσο διαφάνηξε μια βασική συνεννόηση σ' ένα τουλάχιστον σημείο προβληματισμού, το οποίο πηγάζει στον ίδιο τον προσδιορισμό της έννοιας «medium» (μέσον): αν εκληφθεί κυρίως στην τεχνολογική του διάσταση (κινηματογράφος, τηλεόραση, φωτογραφία, τυπογραφία κτλ.), τότε το θέατρο είναι σαφώς κάτι διαφορετικό, το οποίο απλώς κάνει χρήση των μέσων για να επιτύχει ιδιαίτερα αισθητικά εφέ. αν όμως εκληφθεί με μια ευρύτερη έννοια (συμπεριλαμβάνοντας π.χ. και το σώμα του ηθοποιού), ως «μέσον» το οποίο μεταφέρει, μεταδίδει και εκφορτίζει οτιδήποτε, τότε το θέατρο είναι ένα «πολυμέσον», το οποίο χρησιμοποιεί μάλιστα διάφορες τεχνικές και τρόπους μετάδοσης. Ο προβληματισμός είναι επίκαιρος και η συζήτηση αυτή δεν είναι μόνο θεωρητική: μερικά τμήματα και ινστιτούτα Θεατρολογίας, στον γερμανόφωνο χώρο τουλάχιστον, έχουν μετονομαστεί σε «Επιστήμη του θεάτρου, του κινηματογράφου και των media» (π. χ. Φρανκφούρτη, Βιέννη), όπου μάλιστα έχουν ιδρυθεί και έδρες για intermediality, ανταποκρινόμενα στο γεγονός, πως ικανό μέρος των σημερινών performances αποτελεί όχι μόνο πια μια σύμπραξη εκφραστικών μέσων, όπως το συμβατικό θέατρο, αλλά σύμπραξη φυσικών και νέων τεχνολογικών μέσων, η οποία αναπτύσσει μια ιδιαίτερη δυναμική και αισθητική, που διαφέρει πλέον ουσιαστικά από τους αισθητικούς κώδικες του παραδοσιακού θεάτρου. Οπότε η συζήτηση για το περιεχόμενο της έννοιας «medium» είναι ζωτικής σημασίας για τον καθορισμό του γνωστικού αντικειμένου, που θεραπεύεται στα τμήματα αυτά και στις έδρες της intermediality. Ενώ στην πρώτη περίπτωση, της χρήσης ιδιαίτερων σύγχρονων τεχνολογικών μέσων, τα πράγματα είναι κάπως πιο καθαρά, στη δεύτερη περίπτωση, όταν το θέατρο το ίδιο είναι πλέον ένα «μέσο» – πράγμα που αληθεύει ως ένα βαθμό και σε μορφές του μεσαιωνικού θεάτρου ή στο λαϊκό θέατρο, όπου η θεατρική παράσταση όντως και έχει σε μερικές περιπτώσεις και τη λειτουργία του μαζικού μέσου ενημέρωσης – τότε τίθεται το ερώτημα, γιατί να αποτελεί ξεχωριστό κλάδο με ειδική μεθοδολογία και αισθητική ιδιοσυστασία. Το ότι σ' αυτό συμμετέχει αναγκαστικά ο άνθρωπος, ως παραγωγός και ως θεατής, δεν είναι οπωσδήποτε και διαφορετικό κριτήριο, γιατί αυτό μπορεί να συμβεί και στα «μέσα» (κινηματογράφος, τηλεόραση): πιο σημαντικό είναι ήδη το γεγονός, πως στη θεατρική επικοινωνία δεν μεσολαβεί ένα τεχνολογικό μέσο (αναπαραγωγής), οπότε το γεγονός δεν λαμβάνει χώρα αν δεν βρεθούν ηθοποιοί και κοινό στον ίδιο τόπο και τον ίδιο χρόνο. Όπως προκύπτει και από τη συζήτηση, που δημοσιεύεται στο τέλος του τόμου (και έγινε στο τέλος του συνεδρίου) με τίτλο «Για το όφελος και τα μειονεκτήματα της έννοιας medium για το θέατρο και τη θεατρολογία» (σσ. 545-560), τα

αντανакλαστικά της Θεατρολογίας, η οποία στις γερμανόφωνες χώρες έχει μια σχετικά μεγάλη παράδοση και πολυπρόσωπη εκπροσώπηση στον ακαδημαϊκό χώρο, είναι αρκετά ισχυρά στο να αντισταθούν στις προσπάθειες των επιστημών των media να ισοπεδώσουν την ιδιαιτερότητά του και να εντάξουν το θέατρο στη διευρυμένη έννοια του «μέσου», η οποία, σε μια τόσο αμβλυμένη και γενικευτική χρήση, χάνει και τη χρησιμότητά της. Γιατί τότε εξισώνεται περίπου με τα σημαίνοντα της σημειολογίας, τα οποία υπάρχουν εκεί όπου υπάρχει διανθρώπινη επικοινωνία και ανθρώπινη συνείδηση και αντίληψη· αυτές είναι και οι εξίσου οι προϋποθέσεις για τα media. Αυτή η ακαθόριστη και αμφίροστη στάση των θεωρητικών των media απέναντι στη Θεατρολογία καθρεφτίζεται και στο γεγονός, πως σε ορισμένα εγχειρίδια της θεωρίας ή ιστορίας των media απουσιάζει το θέατρο τελείως, ενώ αντίθετα σε άλλα (π. χ. H. Schanze (ed.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001) το θέατρο συνυπάρχει αυτονόητα ως ξεχωριστό «μέσο» δίπλα στην τυπογραφία και την τηλεόραση.

53 ανακοινώσεις ομαδοποιούνται σε τέσσερις διαφορετικές θεματικές ενότητες: 1) θεατρικότητα, mediality, intermediality, 2) Θέατρο σε (άλλα) μέσα, 3) mediality & media στο θέατρο, 4) Θεατρικές πρακτικές στην κοινωνία των media, και ως επίλογος η συζήτηση «Για το όφελος και τα μειονεκτήματα της έννοιας medium για το θέατρο και τη θεατρολογία». Οι βασικές συζητήσεις βρίσκονται στις πρώτες ανακοινώσεις του πρώτου μέρους: ο Andreas Kotte (Βέρνη), συγγραφέας της τελευταίας *Εισαγωγής στη Θεατρολογία* 2005 (βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 8, 2008, σσ. 624-639), συνηγορεί μεν υπέρ της διερεύνησης των σχέσεων του θεάτρου με τα media, αντιστέκεται όμως στη χρήση ενός διευρυμένου όρου medium, το οποίο «καταβροχθίζει» και το θέατρο, χωρίς να δώσει σημασία στην ιδιαίτερη αισθητική του υπόσταση και στη διαφορετική ιστορία του (σσ. 31-41). Το άρθρο αυτό, χαλαρό στη δομή του αλλά πυκνογραμμένο, φτάνει σε σημαντικές διαπιστώσεις, π. χ. όταν υπογραμμίζει ο συγγρ. ότι ενώ τα media έχουν σαφώς μια πορεία προόδου προς την τεχνολογική τελειοποίηση, το θέατρο, στο βαθμό που το σώμα του ανθρώπου (ηθοποιού) παραμένει το ίδιο, δεν γνωρίζει μια παρόμοια ιστορία «προόδου» αλλά μόνο αλλαγές· βασική αγκύλωση στην κατανόηση της απλής αυτής διαπίστωσης είναι ακόμα το σχήμα του εξελικτισμού (από το απλό στο πιο σύνθετο, από το ατελές στο τέλειο, με αποκορύφωμα πάντα το παρόν), ο οποίος εξελικτικισμός βέβαια στα τεχνολογικά μέσα βρίσκει ένα νέο εύφορο πεδίο εφαρμογής. Ο συγγρ. εγκαινιάζει και μια άλλη σειρά προβληματισμών, ξεκινώντας από μια ιδέα του Νίτσε: απόλυτα προσδιορισμοί είναι μόνο αυτοί που δεν έχει ιστορία· κι επειδή η ιστορία των media είναι εν γένει σύντομη και η ιστορία του θεάτρου μεγάλη, οι έννοιες του θεάτρου αναγκαστικά είναι πολλές και περισσότερες απ' ότι των media, και σ' αυτό έγκειται και η βασική οντολογική του διαφορά, όχι μόνο στη σωματικότητα και ταυτόχρονη παρουσία ηθοποιών και θεατών και την επικοινωνία μεταξύ τους. Υπάρχει μια σχέση δυσαναλογίας ανάμεσα στην αμφοτερικότητα και την ιστορία: οι έννοιες της θεωρητικής συζήτησης, για να είναι χρήσιμες και «καθαρές» πρέπει να αποβάλουν την ιστορικότητά τους, την «υλικότητά» τους και τις φαινομενολογικές και σημασιολογικές αποχρώσεις, κτλ. Θα μπορούσε κανείς να πάρει αφετηρία και για άλλους προβληματισμούς, που αγγίζουν την ουσία της «παράδοξης» υπόστασης της επιστήμης Θεατρολογία, η οποία με επιστημονικούς όρους πρέπει να αναλύσει ένα αισθητικό φαινόμενο, το οποίο per definitionem δεν ανταποκρίνεται και δεν αντέχει σε μια ανάλυση με καθαρά ορθολογική μεθοδολογία κτλ. Αλλά πρέπει να δώσω τον λόγο και σε άλλες ανακοινώσεις, οι οποίες εν γένει είναι σύντομες και τελειώνουν με ειδική βιβλιογραφία.

Η Ulrike Hass παρουσιάζει σε επτά σύντομα κεφάλαια μια πορεία του θεάτρου από το σώμα στην εικόνα (σσ. 43-56), δίνοντας έμφαση στην «οπτικοποίηση» του σύγχρονου θεά-

τρον. Αυτή η εξέλιξη είναι όμως παλαιά: ξεκινάει με την αριστοτελική έννοια της μιμήσεως, συνεχίζει με την κεντροαξονική προοπτική της σκηνογραφίας στην Αναγέννηση, αναλύει εν συντομία τη «θεατρικότητα» των ανθρωπίνων σωμάτων στις εικαστικές τέχνες το 16^ο και 17^ο αιώνα, για να φτάσει στο έργο «Babel» της Elfriede Jelinek (2004). Η Meike Wagner συνηγορεί υπέρ της συγγραφής μιας θεατρικής ιστορίας από την άποψη της θεωρίας των media (σσ. 57-65), ξεκινώντας από τη θεωρία της médiologie του Régis Debray (*Introduction à la médiologie*, Paris 1999). Παραθέτω και σχετική τελευταία βιβλιογραφία: U. Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005, K. Röttger: *Fremdheit und Spektakel. Theater als Medium des Sehens*, Mainz 2004. Η Sabine Friedrich και η Kirsten Kramer αφιερώνουν την ανακοίνωσή τους στη θεατρικότητα, ειδικά από την οπτική γωνία των media (σσ. 67-84), παίρνοντας ως παράδειγμα τους «autos sacramentales» του Calderon de la Barca (βλ. και των ιδίων *La teatralidad desde una perspectiva hist rica de los medios*, 2008). Το «αόρατο» ανάμεσα στην τυφλότητα και τη γραφή που εμφανίζεται εξετάζει η Gabriele Brandstetter, αναλύοντας το «Alpenglühien» του Peter Turrini και «Human Writes» του William Forsythes (85-97), ενώ την κίνηση του σώματος στον πίνακα «Hesperidriptychon» του Hans von Marées (19^{ος} αι.) εξετάζει η Isa Wortelkamp (σσ. 99-107) σε αντιβολή με τη χορογραφική «υλοποίηση» του πίνακα το 1999. Ο Jens Ruchatz εξετάζει τη σχέση της φωτογραφίας με το θέατρο (109-116), ξεκινώντας από τη σημειμένη θεατρική φωτογραφία και φτάνοντας στη staged photography ως ξεχωριστή τέχνη (με πρόδρομο το *tableau vivant*). Φτάνει επίσης στο αξιοσημείωτο συμπέρασμα, πως η intermediality δεν προϋποθέτει την ύπαρξη των διαφόρων media, αλλά αντίθετα τα δημιουργεί. Για τη θεατρικότητα της φωτογραφικής τέχνης βλ. A. D. Coleman: «Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition», W. Kemp (ed.): *Theorie der Fotografie*, vol. 3, München 1983, σσ. 239-242, Th. Girshausen: «Ereignis Theater», Th. Birkenhauer / A. Storr (eds.): *Zeülichkeiten – zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*, Frankfurt/M. 1998, σσ. 34-49, D. Méaux: *La photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix en Provence 1997, L. Paul (ed.): *Acting the Part. Photography as Theatre*, London / New York 2006. Στο «πολυμέσον» θέατρο εστιάζει η Kati Röttger την προσοχή της: το θέατρο ενώνει intermediality και performativity και δεν μπορεί, μεθοδολογικά, να ξεχωριστεί από τα ίδια τα «μέσα» (σσ. 117-124), εφόσον το ίδιο το σώμα είναι ένα medium· ως παράδειγμα χρησιμοποιεί «Dido & Aeneas» του Sasha Waltz (2005). Βιβλιογραφία: Chr. Balme / M. Moninger (eds.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München 2004, F. Chapple / Ch. Kattenbelt (eds.): *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam / New York 2006, S. Krämer (ed.): *Performativität und Medialität*, München 2004. Ο Ch. Kattenbelt διαχωρίζει μάλιστα multi-, trans- και intermediality (σσ.125-132), παίρνοντας ως παράδειγμα τις συναισθητικές συνθέσεις του Kandinsky και παραθέτει ενδιαφέρουσα βιβλιογραφία: Ph. Auslander, *Liveness. Performance in a Medialized Culture*, London etc. 1999, Ch. Kattenbelt: «Theater as the art of the performer and the stage of intermediality», Chapple / Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, ό. π., I. O. Rajewsky: «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités – Histoire des arts, des lettres et des techniques* 6 («Remédier» 2005), σσ. 43-64, U. Meyer et al. (eds.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen 2006. Επίσης στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα μας μεταφέρει ο Günter Berghaus: «The Use of Audio-visual Media in Italian Futurist Theater» (σσ. 133-139). Multimedial παραστάσεις σε Γαλλία και Ρωσία το 1922/23 εξετάζει ο Klemens Gruber (σσ. 141-160), ενώ η περίπτωση Beckett από την άποψη αυτή ενδιαφέρει την Franziska Sick (σσ. 161-169). Τη σχέση του κινηματο-

γράφου με τις performances εξετάζει ο Jörg von Brinken με βάση τις ταινίες *The Cremaster Cycle* και *Drawing Restraint* του Αμερικανού Matthew Barney (σσ. 171-177), ενώ η Annette Bühler-Dietrich συγκρίνει την ταινία *Dogville* του Lars von Trier (2003) με τη θεατρική παράσταση του έργου από τον Volker Lösch (2005) (179-185). Οι δύο τελευταίες ανακοινώσεις του πρώτου μέρους επικεντρώνονται στις σχέσεις του θεάτρου με την τηλεόραση: Andreas Engelhart για τηλεοπτικές και θεατρικές σειρές από τη δεκαετία του 1960 (σσ. 187-194) και Bianca Michaelis για «theatresoar» και «talkshow-opera» (σσ. 195-202).

Το δεύτερο μέρος αναφέρεται στο «Θέατρο στα (άλλα) media», π. χ. μεταφορές δραματικών έργων ή παραστάσεων στον κινηματογράφο, θεματοποίηση του θεάτρου σε άλλα media και καλλιτεχνικά έργα, μεταφορά θεατρικών συμβάσεων υποκριτικής σε άλλα media («θεατρικότητα» στον κινηματογράφο), συζήτηση για το θέατρο σε άλλα media (π. χ. στη θεατρική κριτική ή τις ανταποκρίσεις για θεατρικές παραστάσεις). Οι πρώτες δύο ανακοινώσεις αναφέρονται σε μεταφορά δραματικών έργων στον κινηματογράφο: ο Παντελής Μιχαλάκης εξετάζει την ταινία *La légende d' Oedipe* (1912) του Gaston Roudès με τον Mounet-Sully στον κεντρικό ρόλο (τον ώριμο Οιδίποδα, τον νέο ο Jean Hervé), ταινία που κυκλοφόρησε στη Γαλλία τον Δεκέμβριο του 1912, στις Ηνωμένες Πολιτείες τον Ιανουάριο του 1913 και στην Αυστρία τον Μάρτιο του 1913: «'An Early film Adaptation of Sophocles' 'Oedipus the King': Cinema, Theatre, Photography» (σσ. 205-209). Ανάμεσα στο 1908 και το 1934 υπάρχουν συνολικά 25 ταινίες με θέμα την αρχαία ελληνική δραματολογία (*Ορέστεια*, *Αντιγόνη*, *Αίας και Ηλέκτρα*, *Ιππόλυτος*, *Μήδεια*, *Λυσιστράτη*). Η ταινία, που κράτησε λίγο παραπάνω από μία ώρα, παρ' ότι ακολούθησε στις τέσσερις «πράξεις» της την τραγωδία του Σοφοκλή, δεν μεταφέρει θεατρικές συμβάσεις στον κινηματογράφο, αλλά περισσότερο μια εικαστική παράδοση από τη ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα. Βλ. K. Mackinnon: *Greek Tragedy into Cinema*, London 1985, G. Werner: «König Ödipus als Film? Reinhardt, Hofmannsthal und der frühe deutsche Stummfilm», *Hofmannsthalblätter* 35/36 (1987), σσ. 121-128. Και στη δεύτερη ανακοίνωση για την τραγωδία στον κινηματογράφο ο Edwin Hees: «Reading Classical Drama on Film» (σσ. 211-217) συγκρίνει τέσσερις σπουδαίες ταινίες: τη *Μήδεια* του Pasolini (1970) και του Lars von Trier (1988), την *Ηλέκτρα* του Κακογιάννη (1961) και *Electra, My Love* του *Michèle Jansc* (1975). Ακολουθεί μια σειρά από ανακοινώσεις για το θέατρο και τη θεατρικότητα στον κινηματογράφο. Πρώτα μιλάει η Stefanie Dickmann, παίρνοντας ως παράδειγμα την ταινία *Stage Door* (1937), για ταινίες που δείχνουν το stage business στα θεατρικά παρασκήνια, αυτά δηλαδή που δεν βλέπει συνήθως ο θεατής (σσ. 219-227), ύστερα εξετάζει ο Thomas Klein τον «σκηνικό θάνατο» στον κινηματογράφο (σσ. 229-235), αντλώντας από το βιβλίο του *Ernst und Spiel. Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film*, Mainz 2004. Ο Hans Friedrich Bohrmann ενδιαφέρεται για ταινίες με θέμα την εξέλιξη των σπουδαστών της υποκριτικής (σσ. 237-244), όπου εστιάζει την προσοχή στη σχέση μεταξύ αυθεντικότητας και υποκριτικής αυτοπαρουσίασης των μελλοντικών ηθοποιών (A. M. Matzke: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim 2005). Η *δύναμη των συναίσθημάτων* του Alexander Kluge (1983) βρίσκεται στο κέντρο της ανακοίνωσης του Christoph Ernst (σσ. 247-254), ταινία που θεματοποιεί τις παραστάσεις όπερας και δίνει έμφαση στη διαφορά των media. Η Alexandra Vlad περιγράφει τη σκηνοθεσία θεατρικών συμβάσεων στη σύγχρονη ρουμανική ταινία μικρού μήκους (σσ. 255-262). Η επόμενη συμβολή αφορά το ραδιοφωνικό έργο: ο Peter Seibert σκιαγραφεί την πορεία της χειραφέτησης του ειδικού ραδιοφωνικού έργου από τη θεατρική εκπομπή στο ραδιόφωνο (σσ. 263-271). Και με το θέατρο ως θέμα στο κλασικό μαζικό μέσο ενημέρωσης, τον Τύπο, ασχολείται στο τέλος αυτής της θεματικής ενότητας η

Christina Turnher: πώς το 19^ο αιώνα οι χορογραφικές κριτικές δημιούργησαν μια ολόκληρη συλλογική υστερία για ορισμένες μπαλαρίνες, που εμφανίζονταν και περιγράφονταν ως εναέριες ιδανικές υπάρξεις και αξιολάτρευτες θεές κτλ. (σσ. 273-279).

Την αντίθετη κατεύθυνση μεταφοράς, πώς δηλαδή χρησιμοποιούνται τα media στο θέατρο, παρακολουθεί η τρίτη ενότητα: «Mediality και media στο θέατρο». Παρουσιάζει μια σειρά από αναλύσεις θεατρικών παραστάσεων, στην αρχή όμως υπάρχουν ορισμένες ανακοινώσεις με κάπως ευρύτερη θεματολογία, που αφορούν το σώμα του ηθοποιού. Η Anja Klöck αναλύει τα εγχειρίδια υποκριτικής από τα μεταμεσαιωνικά χρόνια και τη σχέση τους με τα εγχειρίδια ανατομίας (σσ. 283-291, βλ. M. Calbi: *Approximate Bodies. Gender and Power in Early Modern Drama and Anatomy*, London 2005, J. Roselt, *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin 2005). Ο Wolf-Dieter Ernst εξετάζει συγκεκριμένες θεωρίες υποκριτικής στον Stanislavski και τον Alexander Moissi στις παραστάσεις αναλογίου (σσ. 293-303). Η Liesbeth Groot Nibbelink, «Kaleidoscop encounters. The Actor, Character and Spectator in Intermedial Performances» αναλύει τις σχέσεις ανάμεσα σε ζωντανούς ηθοποιούς, τα βίντεο από αυτούς και τους θεατές, και αναρωτιέται για τη χρησιμότητα εννοιών όπως «σκηνικός χαρακτήρας» και «persona» ενώ περιγράφονται στην παράσταση *The Place Where We Belong* (2005) της θεατρικής ομάδας Space (σσ. 303-308). Για το χορευτικό θέατρο: οι «media-bodies» στον William Forsythe και τον Peter Weltz γοητεύουν την Sabina Huschka (σσ. 309-318, βιβλιογραφία: G. Siegmund (ed.): *Denken in Bewegung. Der Choreograph William Forsythe*, Berlin 2004, του ίδιου, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. Wiliam Forsythe, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld 2006), ενώ η mediality της παραστασιοκότητας στο σύγχρονο χορόόραμα απασχολεί την Sabine Sörgel (σσ. 319-327, της ίδιας, *Dancing Postcolonialism. The National Dance Theatre Company of Jamaica*, Bielefeld 2007). Ακολουθεί το μουσικό θέατρο: ο Robert Sollich αναλύει την παράσταση του *Eugen Onegin* στη σκηνοθεσία του Peter Konwitschny (1995) (σσ. 329-335), η Regine Elzenheimer παρακολουθεί τη χρήση σύγχρονων τεχνολογικών μέσων από την παράσταση *Οι στρατιώτες* του Bernd Alois Zimmermann (1965) ως τον *Προμηθέα* του Luigi Nono (1984) και τον *Voyeur* του Jörg Maikas (2004) (σσ. 337-346), ενώ η Johanna Dombois αναφέρεται στη διχρή της δουλειά, *Φιντέλιο, 21^{ος} αιώνας* (2001-2004), όπου εφαρμόζεται η τελευταία λέξη των τεχνολογικών μέσων (σσ. 347-355).

Στη συνέχεια ακολουθούν οι ανακοινώσεις για τις σχέσεις θεάτρου και των performances. Την αρχή κάνει ο Patrick Primavesi, που εξετάζει τα διδακτικά έργα του Μπρεχτ ως performances και εντοπίζει και σύγχρονα αντίστοιχα, τα οποία επίσης είναι ασήσεις για τους συμμετέχοντες, κυρίως στις παραστάσεις του Chris Kondek (σσ. 357-370). Ο Lutz Ellrich περιγράφει δύο αντιθετικά άκρα στην αντιμετώπιση της «κρίσης της αναπαράστασης στο θέατρο»: το «φτωχό θέατρο» του Jerzy Grotowski, που αποφεύγει σχολαστικά κάθε προσθήκη «μέσων», και αντίθετα τις παραστάσεις του Frank Castorf, που κάνει εκτενή και πολύπλευρη χρήση τους (σσ. 371-380). Επίσης με τον Castorf ασχολείται η Annemarie Matzke, αναλύοντας τον σκηνικό χώρο της παράστασης *Ο ηλίθιος* του Dostojewski (2003), που κινείται ανάμεσα στο «panopticum» και την «peepshow» («Living in a box», σσ. 381-387, βλ. H. Hurtzig: *Imitation of Life. Bert Neumann, Bühnenbilder*, Berlin 2001). Στις παραστάσεις του Castorf στην δεκαετία του 1980 γυρίζει ο Erhard Ertl (σσ. 389-399), όπου η rock-music έπαιξε σημαντικό ρόλο. Με τη χρήση έτοιμων μουσικών κομματιών ως ένα είδος «διακειμένον» ασχολείται και ο Jörg Wiesel, αναλύοντας την παράσταση *Η εορτή του αμνού* (2003) στο Μόναχο (*The Baa-Lamb's Holiday*, σσ. 401-407). «Mediating Phèdre» είναι ο τίτλος της ανακοίνωσης του Johan Callens (σσ. 409-416), που εστιάζει στην γνωστή παράσταση *To*

You, the Birdie (2003), είδος διασκευής της *Φέδρας* του Ραζίνα, της Wooster Group της Νέας Υόρκης. Με παραστάσεις της ίδιας ομάδας ασχολείται ο Serap Erincin, συγκεκριμένα *Poor Theatre* (2003) και *Hamlet* (2005): «Towards a Rich Theatre: Where Does the Wooster Group Take Technology? Where Does Technology Take Theatre Performance?» (σσ. 417-423). «Filmic Photogénie in the Theatre» απασχολεί την Sigrid Merx (σσ. 425-429), παίρνοντας αφορμή από τις τέσσερις παραστάσεις του μυθιστορήματος *A la recherche du temps perdu* του Proust από τον Φλαμανδό σκηνοθέτη Guy Cassier 2003-2005, η χρήση του βίντεο προβληματίζει και τον Hajo Kurzenberger, που αναλύει τον *Θθέλλο* του Stefan Pucher το 2004 στο Αμβούργο (σσ. 431-437). Η χρήση των media στο θέατρο δεν απεικονίζει μια κάποια πραγματικότητα αλλά δημιουργεί μια νέα: το δείχνει η Katharina Pewny αναλύοντας τις παραστάσεις *Sabonation* (Rimini Protokoll 2004) και *Performing Performing* του Jochen Roller (2005) (σσ. 439-444, βλ. G. Brandstetter: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin 2005, G. Klein / W. Sting (eds.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld 2005). Με άλλες σύγχρονες παραστάσεις ασχολείται ο Nikolaus Müller-Schöll, εστιάζοντας στο θέμα της ψευδαίσθησης (σσ. 445-456, βλ. S. Weber: *Theatricality as Medium*, New York 2004), και με τις άπειρες δυνατότητες της εφαρμογής και χρήσης των νέων τεχνολογιών στο θέατρο η Susanne Vill (σσ. 457-477, βλ. St. Dixon: *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performing Art, and Installation*, Cambridge/Mass. / London 2007). Το τρίτο μέρος τελειώνει με μια ανακοίνωση που ασχολείται με τις internet performances, της Julia Glesner (σσ. 479-490), αντλώντας από το βιβλίο της *Theater und Internet. Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2005 (βλ. επίσης S. Leeker (ed.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, G. McAuley: *Space in Performance: Making Meaning in the Theater*, Michigan 1999, P. M. Meyer: *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Düsseldorf 2001, P. Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*, London 1993, U. Göttlich J.-U. Nieland / H. Schatz (eds.): *Kommunikation im Wandel. Zur Theatralisierung der Medien*, Köln 1998).

Το τέταρτο μέρος επικεντρώνεται σ' έναν ευρύτερο προβληματισμό, ο οποίος έγινε ήδη θέμα στην προηγούμενη ανακοίνωση: σε ποιο βαθμό μια κοινωνία, η οποία βασίζεται σε μεγάλη πλέον έκταση στη χρήση των μέσων, χρησιμοποιεί θεατρικές πρακτικές; Όλοι έχουμε παρατηρήσει τη βαθμιαία «θεατροποίηση» και σκηνοθεσία των ειδήσεων, που υποτίθεται πως είναι αντικειμενικές και αποβλέπουν σε μια ορθολογική κατανόηση: αλλά σε μια σχεδόν δραματουργική χειραγώγηση αποκτούν ολοένα περισσότερο τον χαρακτήρα ενός θεάματος (και δεν αναφέρω μόνο στα παράθυρα των δημόσιων συζητήσεων, όπου οι συγχροσείς και λεκτικές «μονομαχίες» είναι προγραμματισμένες και αποτελούν μέρος του σταθερού κώδικα του «είδους»). Ο προβληματισμός βέβαια μπορεί να ειπωθεί και από την άλλη πλευρά: ποιες κοινωνικές λειτουργίες έχουν μείνει στο θέατρο και ποιες έχουν αναλάβει (άλλα) media. Η Eva Krivanec αναλύει τις «συνέπειες» που είχε ο Πρώτος παγκόσμιος πόλεμος στο θέατρο, τον κινηματογράφο, τις varietés, cabarets, επιθεωρήσεις και στα έργα «επικαιρότητας» (σσ. 493-500), ενώ τις «συνέπειες» της τρομοκρατικής καταστροφής των twin towers σε θέατρο και τηλεόραση εξετάζει ο Matthias Warstat (σσ. 501-508): το θέατρο τουλάχιστον δεν λειτούργησε «θεραπευτικά» για τις τραυματικές εμπειρίες. Μια άλλη σύγχρονη λειτουργικότητα του θεάτρο και των media είναι η παιδαγωγική: με το θέμα ασχολούνται συνολικά τέσσερις ανακοινώσεις. Ο Leopold Klepacki απαριθμεί τα ευεργετήματα της παραστατικής δραματοποίησης στο σχολείο (σσ. 509-514) και δίνει στο θέατρο ένα παιδαγωγικό προβάδισμα έναντι των άλλων μορφών των media. Τις απόψεις των ίδιων

των παιδιών για θέατρο, κινηματογράφο και τηλεόραση αναφέρει η Ina Gombert σε μια εμπειρική ανάλυση (σσ. 515-520): είναι ενδιαφέρον πως τα παιδιά της τρίτης τάξης του δημοτικού συνδέουν τα τεχνολογικά media πιο εύκολα με το «ψεύτικο», ενώ στη θεατρική παράσταση κυριαρχεί η διαλεκτική ανάμεσα σε «γνήσιο» και «προσποιούμενο». «The Intermedial Theatron: A Paradigm Shift in Education and Performance in the Public Sphere?» είναι ο τίτλος της ανακοίνωσης της Freda Chapple (σσ. 521-529), που αναφέρεται σ' ένα νέο project στην Αγγλία. Μια προσπάθεια του scientific transfer των αποτελεσμάτων της θεατρολογικής έρευνας σε σπουδαστές υποκριτικής παρουσιάζουν ο Anton Rey και ο Thomas Grüebler (σσ. 531-534) κάτω από την διαδικτυακή διεύθυνση www.theatertheorie.net. Και με το copyright ασχολείται η τελευταία ανακοίνωση του μέρους αυτού: Kimon Keramidas, «Coming Soon to a Cinema/Television/Website/Video Game/Theatre Near You...: Theatre, Intellectual Property Rights, and the Control of American Culture» (σσ. 535-541).

Ο τόμος τελειώνει με την ήδη αναφερόμενη συζήτηση για το όφελος ή τα μειονεκτήματα της έννοιας των media για το θέατρο και τη Θεατρολογία (σσ. 545-560), ενώ σ' ένα appendix δίνονται ευρετήρια για θεατρικά συγκροτήματα, αναφερόμενα πρόσωπα και ονόματα καθώς και τίτλους έργων (σσ. 563-575), πράγμα που επιτρέπει και μια επιλεκτική χρήση των πρακτικών του συνεδρίου. Ακολουθούν ακόμα τα βιογραφικά των συγγραφέων (577-580), που είναι κατατοπιστικά, γιατί δεν είναι πολύ γνωστά όλα τα ονόματά τους. Στο σύνολό του ο τόμος μαρτυρεί μια πολύ ζωντανή συζήτηση, η οποία ξεκινά άλλη μια φορά από τη θεατρική πρακτική και όχι από τη θεωρία. Η βασική δυσκολία δεν είναι η διαφώτιση των σχέσεων μεταξύ θεάτρου και media, αλλά η εννοιολογική ασάφεια: ενώ η έννοια του θεάτρου έχει διάφορους προσδιορισμούς, ανάλογα με τη μεγάλη ιστορία του και την ευρεία φαινομενολογία του, τα media, παρά τη σύντομη ιστορία τους (κυρίως ως τεχνολογικά media) δυσκολεύονται εξίσου αν όχι περισσότερο να προσδιοριστούν το περιεχόμενο του όρου. Και στο κέντρο του προβληματισμού τοποθετείται μια θεωρητική ερώτηση, η οποία προς το παρόν δεν έχει ξεκάθαρη απάντηση: σε ποιο βαθμό το θέατρο ως σύνθεση διαφόρων τεχνών («πολυμέσον») αποτελεί το ίδιο ένα medium; Σ' αυτό το σημείο δοκιμάζεται η αποτελεσματικότητα της οριοθέτησης μιας theory of media και της θεατρικής θεωρίας. Το θέμα έχει, όπως αναφέρθηκε ήδη, και πρακτικές ακαδημαϊκές συνέπειες με τη μερική συγχώνευση των επιστημών του θεάτρου, του κινηματογράφου και των media σε ένα τμήμα. Πόσο σωστή ή όχι είναι αυτή η επιλογή, θα δείξει το μέλλον. Ο προβληματισμός μοιάζει λίγο με τη μετατροπή της επιστημονικής ενασχόλησης με το πρωτοποριακό θέατρο σε performance studies, οι οποίες σ' ένα υβριδικό τοπίο διαφόρων αισθητικών και μη εκφάνσεων περιλαμβάνουν πλέον πολύ μεγάλα τμήματα του συνολικού ανθρώπινου πολιτισμού. Το ίδιο ισχύει στις σημερινές κοινωνίες με τα media: αν θεωρήσουμε πως το πρώτο τεχνολογικό μέσο μεταφοράς γνώσεων και ειδήσεων ήταν η τυπογραφία, τότε το θέατρο δεν έχει ουσιαστική θέση στην ιστορία και θεωρία των media. Αν όμως η έννοια του φορέα μηνυμάτων επεκτείνεται και στο ανθρώπινο σώμα, την ενδυμασία, τη συμπεριφορά κτλ., όπου κάθε δημόσια συνάντηση είναι πλέον «μέσο», τότε μιλάμε για ένα πολύ παλαιό και γνωστό στην κοινωνιολογία θέμα: τη θεατρικότητα των κοινωνικών συναναστροφών. Σε κάθε περίπτωση πάντως η συζήτηση αυτή θα ενταθεί ακόμα περισσότερο (η σχετικά έως τώρα πλούσια βιβλιογραφία δεν έχει λύσει το πρόβλημα προσδιορισμού), στο βαθμό που η θεατρική πρακτική αποκόπτεται (και χρησιμοποιεί) με τα νέα τεχνολογικά μέσα ένα απείρως πιο πλούσιο αισθητικό οπλοστάσιο, το οποίο οδηγεί και την έννοια του θεάτρου στα άκρα, στο βαθμό που το σώμα του ηθοποιού μπορεί να είναι πλέον εννοιολογικό (βλ. Β. Πούγχερ: «Εικονικό σώμα και ζωντανό κορμί. Σκέψεις για την εφαρμογή της τεχνολογίας στο σύγχρονο θέατρο», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις. Δέκα θεατρολο-*

γικά μελετήματα, Αθήνα 2003, σσ. 213-242). Οι σχετικές ανακοινώσεις είναι σχεδόν πάντα στενά συνδεδεμένες με συγκεκριμένες σύγχρονες παραστάσεις και εν γένει ξεκινούν από τη θεατρική πρακτική. Η θεωρία ακόμα «ψάχνεται».

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΔΙΟΝΥΣΗΣ Ν. ΜΟΥΣΜΟΥΤΗΣ

Επιστολές του Διονύση Ρώμα στον Κωστή Μπαστιά και στον Αλέξη Μινωτή.

Πρόλογος: Γιάννης Κ. Μπαστιάς.

Ζάκυνθος, εκδόσεις Τρίμορφο 2007, σελ. 165, εικ., ISBN 978-960-6730-06-1.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΡΩΜΑΣ

Το θέατρο υπό κρίσιν. Κριτικές και επιφυλλίδες.

Πρόλογος-Επιμέλεια: Διονύσης Ν. Μουσουμάτης, Εισαγωγή: Έλσα Ανδριανού.

Ζάκυνθος, εκδόσεις Τρίμορφο 2008, σελ. 429, πολλές εικ.,

ISBN 978-960-6730-12-2.

Ο Διονύσης Μουσουμάτης, ειδικός σε ζακυνθινά και θεατρολογικά θέματα, έχει προσφέρει το 2002 μια μονογραφία, «Ο Ρώμας και το θέατρο» (βλ. *Παράβασις* 5, 2004, σσ. 538-541)· τώρα προσφέρει σε δύο τόμους συμπληρωματικά στοιχεία για την πολυσχιδή προσωπικότητα του Ζακυνθινού δραματογράφου και τις πολλαπλές διασυνδέσεις του με τη θεατρική ζωή της εποχής του. Ο πρώτος τόμος καλύπτει την επιστολογραφία του συγγραφέα προς τον θεατράνθρωπο Μπαστιά και τον πρωταγωνιστή Μινωτή από το 1936 ως το 1978. Πρόκειται για σημαντικά ντοκουμέντα της ιστορίας του Εθνικού Θεάτρου και του πνευματικού βίου του 20^{ου} αιώνα εν γένει, όπως επισημαίνει ο Γιάννης Μπαστιάς στον πρόλογό του (σσ. 9-13). Αναλυτικότερος είναι ο Διονύσης Μουσουμάτης στην εισαγωγή του (σσ. 15-24), ο οποίος αναφέρεται και στην αλληλογραφία με προσωπικότητες, η οποία δεν σώζεται. Οι ένδεκα επιστολές είναι εξονυχιστικά σχολιασμένες (σσ. 25-135), όπως συνηθίζει ο εκδότης τους. Ακολουθούν ως παράρτημα και τέσσερα άρθρα του Μπαστιά για τον Ρώμα (σσ. 139-159) και ένα λεπτομερειακό ευρετήριο προσώπων που αναφέρονται στις επιστολές (σσ. 161 εξ.).

Ο δεύτερος τόμος συγκεντρώνει την κριτικογραφία του Ρώμα 1948-1953 στις εφημερίδες *Αίμος*, *Ελληνική Πνοή*, *Καιροί* και *Ελευθερία*. Μια συστηματική αξιολόγηση των πάνω από 150 κριτικών παρουσιάζει η Έλσα Ανδριανού (σσ. 11-38), σχολιάζοντας τη γλώσσα και το ύφος του, τη δομή των κριτικών, τις ιδεολογικο-φιλοσοφικές και κοινωνικές θέσεις του κριτικογράφου, τις δραματολογικές του προτιμήσεις (αίτημα της ανάπτυξης της νεοελληνικής δραματοουργίας, αθηναϊκή επιθεώρηση, αρχαίο δράμα), τις παρατηρήσεις του για τις μεταφράσεις, την αντιμετώπιση των καλλιτεχνών, τον εντοπισμό νέων ηθοποιών, τη θέση του για την κριτική κτλ. Ακολουθούν ύστερα τα ίδια τα κείμενα σε χρονολογική σειρά (σσ. 39-402) μαζί με φωτογραφίες από τις εν λόγω παραστάσεις. Ένα ευρετήριο ονομάτων (σσ. 403 εξ.) και έργων (σσ. 429 εξ.) καθώς και ο πίνακας αναλυτικών περιεχομένων (σσ. 425 εξ.) ξεκλειδώνουν τον θησαυρό αυτό. Με τη δημοσίευση της θεατρικής κριτικογραφίας του Διον. Ρώμα εμπλουτίζονται οι γνώσεις μας για τη μεταπολεμική θεατρική κριτική, από την