

and the other wipe his sleeve across his mouth) and, most interestingly, signs. This technique of actors making signs together was one of the most powerful in the production, and centrally tied to its theme. Key to this were the two duets of Huck and Jim (speaking actor Michael McElroy), 'Muddy Water' and 'Worlds Apart'. Both offer a fascinating and complex laying of 'voices', the sung duet of McElroy and Jenkins (standing near the proscenium), and the signed duet of Giordano and McElroy, who present simultaneous signs that are mirror images of each other, and then create signs together, each forming a part of the visual communication. In this, as in the powerful company chorus number, "Waitin for the Light to Shine", the repetition of words and phrases natural to musical presentation allows the hearing audience to learn and recognize certain repeated signs and thus to understand and appreciate this extra "voice" added to the staging. As director Clahoun remarked: 'We 're asking people to see music, so you get *more* of the musical experience'» (σ. 212).

Κι εδώ, με αυτή την περιγραφή του μαγευτικού προσωπικού του βιώματος, που δείχνει, τι ατελείωτες μορφές πειράματος με τον εαυτό του και τα εκφραστικά του μέσα μπορεί να διαθέσει το θέατρο, τελειώνει η σαγηνευτική ξενάγηση του Carlson σε όλα τα μήκη και πλάτη του παγκόσμιου θεάτρου, παίρνοντας αφορμή τη γλώσσα, που κάποτε ήταν το κυρίαρχο εκφραστικό μέσο της σκηνής, σήμερα, μετά από μια οδυνηρή διαδικασία κριτικής και συρρίκνωσης καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, διαθλάται σε «γλώσσες». Όπως η θεωρία του θεάτρου σε θεωρίες του θεατρικού. Ετερογλωσσία λοιπόν. Νομίζω, πως κανένας άλλος ιστορικός του θεάτρου δεν μπορεί να γράψει σήμερα μια μονογραφία με τέτοιο γοητευτικό τρόπο, ερχόμενος συνεχώς σε διάλογο με τις γλωσσολογικές και φιλολογικές θεωρίες, και παρακολουθώντας –και παρουσιάζοντας με αυτό τον υπέροχο τρόπο ενός κατανοητού και συνάμα απαιτητικού λόγου– ένα τόσο μεγάλο δείγμα του παγκόσμιου θεάτρου, σε παρόν και παρελθόν. Ακολουθούν οι σημειώσεις (σσ. 215 εξ.), η πλούσια βιβλιογραφία (σσ. 233 εξ.), ένα ευρετήριο (σσ. 245 εξ.) και ένα ευρετήριο γλωσσών και διαλέκτων (σσ. 255 εξ.).

ΒΑΛΑΤΕΡ ΠΟΥΚΝΕΡ

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία & την κριτική του θεάτρου,
Παπαζήσης, Αθήνα 2007 (σειρά: Θεατρικοί Τόποι), 572σ.,
ISBN 978-960-02-2060-5.

Με το περιεκτικό αυτό βιβλίο, ο Γιώργος Πεφάνης αποδεικνύει, πως είναι από τους λίγους Έλληνες θεατρολόγους, που όχι μόνο αρθρώνουν αυτόνομο θεωρητικό λόγο, αλλά και αντίλογο στη διεθνή βιβλιογραφία, η οποία εξελίσσεται με ραγδαίους ρυθμούς σε όλα τα θεματολογικά μέτωπα. Βρίσκεται, σε αντίθεση με άλλους, σε συνεχή διάλογο με την τελευταία βιβλιογραφία, την οποία γνωρίζει και παραθέτει απλοχερώς, διαλεκτικός και διαλλακτικός, φτάνει και επιμένει όμως και σε δικές του απόψεις, τις οποίες τεκμηριώνει άρτια και συνοχή. Ως μέθοδος της αμφισβήτησης των, σχετικών πάντα, στη θεωρία, απόψεων άλλων, και ως μεθοδολογική στρατηγική της ανάπτυξης των δικών του απόψεων, επιλέγει τις επίμονες και αλληπάλληλες ερωτήσεις. Όπως έχω επισημάνει πολλές φορές, το να θέσει κανείς μια σωστή ερώτηση, είναι πράγμα πιο δύσκολο και επίτευγμα πιο σπουδαίο από

την ίδια την απάντηση, προϋποθέτει γνώση του αντικειμένου, ένστικτο και ευαισθησία, και αν κατορθώσει κανείς να κάνει σωστές ερωτήσεις, οι απαντήσεις έρχονται ύστερα σχεδόν από μόνες τους. Αν διαβάσει κανείς αυτόν τον τόμο με τα δέκα κεφάλαιά του, και αντιστοικτικά μ' αυτόν την πρώτη μονογραφία του Πεφάνη: *Το θεατρικό. Σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, Αθήνα 1991 (βλ. την κρίση μου στην *Παράβαση* 2, 1998, σσ. 278 εξ.), κατανοεί την απόσταση που έχει διανύσει ο συγγρ. στην άρθρωση και σύνθεση θεωρητικού λόγου. Δεν είναι μόνο η βιβλιογραφία, που έχει διπλασιαστεί από τότε, - και ο συγγρ. είναι επίμονος μελετητής των πάσης φύσεως θεωριών που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με το φαινόμενο του θεάτρου και όχι μόνο -, αλλά είναι ο τρόπος ανάπτυξης του εκάστοτε θέματος, η έλλειψη, τώρα, της ανασφάλειας και της ανάγκης να οχυρωθεί πίσω από ακαδημαϊκά ιδιώματα δυσνόητα για τον κοινό αναγνώστη, ο φιλικός, γι' αυτόν τρόπος της έκφρασης, η αναζήτηση της νοητής επικοινωνίας με τον υποτιθέμενο αναγνώστη, και η απόσταση που παίρνει από θεωρήματα «της μόδας», που ανήκουν πολύ συχνά πλέον συνήθως στη βιβλιογραφική παραγωγή ενός υπερατλαντικού αγγλοκεντρικού λόγου, ο οποίος κινείται σχεδόν σ' ένα είδος συλλογικής αυτοεξορίας και δεν επικοινωνεί με το ευρωπαϊκό θεωρητικό γίγνεσθαι, παρά μόνο μέσω μεταφράσεων και ικανοποιεί βασικά την ανάγκη της ανανέωσης των συμβάσεων, που αναγκάζει τους scholars των ΗΠΑ να παρουσιάσουν κάθε τόσο νέα μονογραφία, επιβάλλεται όμως διά της χρήσης της «ηγεμονικής» γλώσσας. Σ' αυτήν την κριτική στάση τον βοηθάει η γαλλική του κουλτούρα και η φιλοσοφική του συγκρότηση. Τη διαλεκτικότητα και διαλλακτικότητα απέκτησε στο «σχολείο του συγκεκριμένου», στην τριβή με ιστορικά φαινόμενα, την ανάλυση συγκεκριμένων κειμένων και την επαφή με τη θεατρική πρακτική.

Ο πρόλογος ξεκινάει με ένα ρητορικό τέχνασμα εισαγωγής του στο θέμα, που καταλήγει σε μια σειρά από ρητορικές ερωτήσεις. «Μια καλή φίλη και συνάδελφος μου λέει συχνά, μεταξύ αστείου και σοβαρού, ότι οι θεωρίες έρχονται και παρέρχονται, ενώ η Ιστορία μένει (προφανώς εννοεί: αναλλοίωτη). Αμφιβάλλω και για τα δύο: για πολλούς λόγους. Οι αμφιβολίες στρέφονται πρώτα προς την παρέλευση των θεωριών: μου φαίνεται ότι όχι μόνο δεν παρέρχονται, αλλά ριζώνουν βαθιά μέσα στη σκέψη μας... [...]. Ακόμη και αυτή η ίδια η απόφανση ότι οι θεωρίες παρέρχονται προϋποθέτει μια αρκετά διεξοδική και επίπονη θεωρητική διεργασία ανάλυσης, κατανόησης, σύγκρισης και αξιολόγησης των θεωριών, διεργασία που από μόνη της ακυρώνει το περιεχόμενο μιας τέτοιας απόφασης. Άλλοτε με τη μορφή αποθεματικών εννοιών, άλλοτε με τη δύναμη των ιδεολογικών υπολειμμάτων της νεότητάς μας, άλλοτε πάλι με το κύρος του λογοτεχνικού και του θεατρικού κανόνα ή του δεσπόζοντος επιστημολογικού παραδείγματος, οι θεωρίες υποφώσκουν στη σκέψη μας και λειτουργούν όπως οι χορδές ενός βιολιού: όσο καλό και αν είναι το ξύλο του βιολιού, όσο προσεκτική και αν είναι η κατασκευή του, οι μελωδίες θα ακουστούν μόνο με το άγγιγμα των χορδών» (σ. 13). Αμφιβάλλει και για την ύπαρξη της «Ιστορίας» (στον ενικό), και για την αξιολόγηση των δεδομένων πάλι η θεωρία, συνειδητά ή ασυνειδητά, καλείται να παίξει το ρόλο του πλακισιοδότη.

Σύμφωνοι. Θα ήθελα να πάρω για μια στιγμή τη μεριά της ανώνυμης συναδέλφου, που έκανε μια σωστή παρατήρηση και επιμένει σ' αυτήν: το ότι οι ανθρωπιστικές σπουδές εδώ και δεκαετίες, όχι όλες και διάφοροι κλάδοι σε διαφορετικό ρυθμό και με διαφορετική ένταση, κινούνται και συγκινούνται από πρόσκαιρες μεθοδολογικές μόδες, που εμφανίζονται με την απαιτητικότητα ενός διανοητικού μεσσιανισμού, επιβάλλονται για μερικά χρόνια, και εξαφανίζονται για να δώσουν τη θέση του σε μια άλλη. Αυτός ο χορός των μεθόδων πραγματικά είναι εντυπωσιακός και τροφοδοτείται από μια υπεραπαραγωγή θεωρητι-

κής σκέψης για τον ανθρώπινο πολιτισμό τις τελευταίες δεκαετίες (ουσιαστικά σημάδι θετικό του πολιτισμού): ενώ αυτό δε θα ήταν ανησυχητικό, το αντίθετο μάλιστα, ανησυχητικός είναι ο αυταρχικός τρόπος της εμφάνισης και εδραίωσης και η ετοιμότητα και δουλικότητα των μελετητών να υποκύψουν αμέσως και χωρίς κριτική διεργασία στο νέο κανόνα, που εξαπλώνεται μέσω των πανεπιστημίων και της υποχρεωτικής παραγωγής νέας βιβλιογραφίας, οδηγώντας σ' έναν κώδικα υποχρεωτικών αναφορών και παραθεμάτων, για να δείξει κανείς ότι ανήκει και αυτός στο club των μυημένων. Και επίσης ανησυχητικό είναι ο τρόπος με τον οποίο εξαφανίζονται οι νέες αυτοί μέθοδοι ύστερα, πόσο γρήγορα και απόλυτα καταλήγουν στο καλάθι των αχρήστων της ιστορίας μέσα στην ξέφρενη αναζήτηση όλο και νέων εργαλείων, ευρέσεων και κατασκευών, που τροφοδοτούν τη φαινομενική εξέλιξη της επιστημονικής βιομηχανίας, η οποία αφηγείται ξανά και ξανά τα ίδια πράγματα με διαφορετική ορολογία ή εντάσσει τα γνωστά φαινόμενα σε διαφορετικά μοντέλα και πλαίσια. Καμιά μέθοδος δεν είναι άχρηστη, για να μην ξαναχρησιμοποιηθεί και πάλι. Εξαερίζεται από το θέμα. Και ο καλός τεχνίτης διαλέγει τα εργαλεία του ανάλογα με τη δουλειά που έχει να κάνει. Αλλά εδώ έχουμε καταντήσει συχνά πυκνά να μας παρουσιάσουν με την ανάλογη διαφήμιση ολόκληρες συλλογές εργαλείων, να μας εξηγήσουν τι θαυμαστά έργα που μπορεί να κάνει το καθένα, αλλά δουλειά τελικά δεν γίνεται ή πολύ περιορισμένα (βλ. B. Πούχνερ: *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2003, σσ. 14 εξ. και pass.). Η θεωρία χωρίς εφαρμογή είναι λεκτικό νεφέλωμα, το γενικό χωρίς το ειδικό ανύπαρκτο, το αφηρημένο χωρίς το συγκεκριμένο οντολογικά έρμαιο και το μηδέν χωρίς τους αριθμούς απλώς ένα τίποτε. Το τονίζει και ο συγγρ. σε ορισμένα σημεία του βιβλίου του. Η θεατρολογία ως πολυμεθοδολογική επιστήμη είναι δεινός μάρτυρας αυτών των θεωρητικών στροβιλισμών και της αλαζονικής συμπεριφοράς των εκάστοτε νέων μεθοδολογιών, ενώ ουσιαστικά τις καλοδέχεται γιατί εμπνέει στην μεθοδολογική της οπλοστάσιο. Δεν χρειάζεται να είναι απλώς trendy, αλλά αποθηκεύει όλες τις μεθόδους στο «αποθεματικό» της, όπως το ονομάζει ο Πεφάνης, οπλοστάσιο.

Επίσης, με το ότι η Ιστορία «μένει», ο συνάδελφος μάλλον δεν εννοούσε αναλλοίωτη, γιατί αυτή εμπλουτίζεται συνεχώς με νέα δεδομένα, ούτε ότι υπάρχει μόνο η μία Ιστορία, ηγεμονική και δυναστική. Υπάρχουν οι ιστορίες, υποκειμενικές συνθέσεις με αντικειμενική διάθεση και στοχοθεσία που βασίζονται σε ένα corpus δεδομένων, το οποίο ερμηνεύουν, αναλύουν, συσχετίζουν, αξιολογούν, ομαδοποιούν, εντάσσουν σε μοντέλα και εξελίξεις κτλ., όλες αυτές οι εργασίες που δεν μπορούν να πραγματοποιούνται χωρίς κάποια συνειδητή ή έστω υποσημειωμένη θεωρητική συγκρότηση. Και για το νεοελληνικό θέατρο θα υπάρχουν ιστορίες (στον πληθυντικό), όχι μόνο μία Ιστορία (βλ. και τη βιβλιοκρισία μου για τη μονογραφία του Θ. Χατζηπανταζή: *Από τον Νείλου μέχρι τον Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Α', Ηράκλειο 2002, *Ελληνικά* 54, 2004, σσ. 142-167), και όσο περισσότερες και όσο πιο διαφορετικές είναι, τόσο το καλύτερο. Η ανώνυμη συνάδελφος αφοράται μάλλον από το γεγονός, ότι η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου δεν έχει ακόμα γραφεί, σε αντίθεση με τόσες άλλες ευρωπαϊκές χώρες, όπου η ιστορία του θεάτρου γράφεται ξανά και ξανά, υπό νέο πρίσμα και με άλλη οπτική γωνία (βλ. π.χ. την *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* της Erika Fischer-Lichte, Tübingen / Basel 1999, και τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση*, 5, 2004, σσ. 398-410, η οποία μπορεί να βασιστεί σε –και να διαφοροποιηθεί από– μια ολόκληρη σειρά ιστοριών του γερμανικού θεάτρου, ή ακόμα εμφανέστερα, της ίδιας την *Geschichte des Dramas*, 2 τόμ., Tübingen / Basel

1999, *αυτόθι*, για να μη μιλήσω για τη νέα έκδοση του Brockett, *Παράβασις* 7, 2006, σσ. 439-449). Η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου είναι ακόμα εν τω γίνεσθαι, ακόμα δεν φτάσαμε στο κοινώς παραδεκτό corpus των δεδομένων, σε μια σταθερή βάση των γεγονότων, ακόμα δεν τελείωσε η συλλογή του υλικού, η αρχαιολογική έρευνα, για να φτάσουμε σε προβλήματα της συνολικότερης ερμηνείας και της λεπτομερέστερης αξιολόγησης που χρειάζονται τη θεωρία, ακόμα και στις στρατηγικές της παρουσίασης σύνθετων και πολύπλευρων θεμάτων, στην εφαρμογή ή όχι εξελικτικών μοντέλων κτλ. (βλ. Β. Πούχνερ: «Η θεατρική ιστορία μετά τον εξελικτικισμό και τον φορμαλισμό. Η ελληνική περίπτωση», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 31-43.) Με Ιστορία (στον ενικό) εννοούσε μάλλον τη διαδικασία εμπλουτισμού των δεδομένων, ο οποίος, όταν αποπερατωθεί, θα αποτελέσει μια αρκετά στέρεα βάση για τις όποιες μελλοντικές συνθέσεις· αυτός όντως θα μείνει, και σε κάποιο βαθμό έχει ήδη διαμορφωθεί (βλ. Β. Πούχνερ: «Η νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου», *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 229-242), όσον αφορά τουλάχιστον το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο και το 19^ο αιώνα (βλ. Β. Πούχνερ: *Ανθολογία της νεοελληνικής δραματοποιίας*, 2 τόμ., Αθήνα, ΜΙΕΤ 2006).

Γυρίζουμε στον Πεφάνη και το περιεκτικό πόνημα του. Το βιβλίο αποτελεί μια υπεράσπιση της αναπόφευκτης ανάγκης θεατρικής και θεατρολογικής θεωρίας, η οποία συσχετίζεται τόσο με την ιστορία του θεάτρου όσο και με την κριτική του θεάτρου, που και οι τρεις έχουν σημείο αναφοράς τους τη θεατρική πρακτική. Μερικά από τα μελετήματα των εκάστοτε κεφαλαίων έχουν ήδη δημοσιευτεί, σε αυτή ή άλλη (πιο σύντομη) μορφή ή σε άλλη γλώσσα. Μέρος του πρώτου κεφαλαίου, «Σκηνές της θεωρίας» δημοσιεύτηκε στην *Παράβαση* 7, 2006, σσ. 183-207, μέρος του δεύτερου κεφαλαίου, «Ο κυρίαρχος της σκηνής. Όψεις και όρια της θεατρικής μεταφοράς στις αρχές του 21^ο αιώνα» ανακοινώθηκε στο Πρώτο Διεθνές Συνέδριο Θεατρολογίας, που οργάνωσε το Τμήμα μας το 2005 με τίτλο «Theatre and Theatre Studies in the 21st Century», το τρίτο κεφάλαιο και το ένατο έχουν δημοσιευτεί στο βιβλίο *Τοπία της δραματικής γραφής*, Αθήνα 2003, το τέταρτο ως «Λατρευτική ζωή. Θεατρικοί και κοινωνικοί ρόλοι στην Κεφαλονιά του πρώιμου 20^{ου} αιώνα», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΛΖ' (2005-2006), σσ. 317-331, τμήμα του έκτου κεφαλαίου, «Το ελάχιστο κείμενο της παράστασης και τα διακειμενικά πλέγματα», έχει ανακοινωθεί στο III Mediterranean Congress of Aesthetics in Portorose of Slovenia, και μέρος του όγδου κεφαλαίου, «Σταυροδρόμια στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου» στο Τρίτο Συνέδριο Πανευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών στο Βουκουρέστι το 2006.

Ωστόσο τα κεφάλαια στο σύνολό τους αποτελούν μια θεματική ενότητα, η οποία διαφωνίζει το ρόλο της θεωρίας στις θεατρικές σπουδές από διάφορες πλευρές και με διαφορετικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις, αν και δεν λείπουν οι επιμέρους επικαλύψεις, ακόμα και βιβλιογραφικές, όπως είναι φυσικό σε τέτοιου είδους συγκεντρωτικούς τόμους. Το ύψος είναι γλαφυρό, διαθέτει εκφραστικό πλούτο, συχνά και ρητορική, σε ορισμένα σημεία είναι και γοητευτικό· η κάπως υπερβολική χρήση των ρητορικών ερωτήσεων προδίδουν μια ορισμένη στρατηγική πειθούς και οργάνωσης της επιχειρηματολογίας, που απαιτούν και μια δεύτερη νηφάλεια ανάγνωση, ξεφεύγοντας από τα δίχτυα των τεχνικών της πειστικότητας, εν γένει όμως οι θέσεις προβάλλονται χωρίς δογματισμό, δίχως συμπλέγματα κατωτερότητας ή ανωτερότητας προς την υπάρχουσα (ξένη συνήθως) βιβλιογραφία, παραδέχονται τη σχετικότητα των απόψεων και τη ρευστότητα των θεωριών εν γένει, όσον αφορά το θεατρικό φαινόμενο ιδιαίτερα, και η τελική εντύπωση είναι πως το βιβλίο προβάλλει στο σύνολό του μια συγκροτημένη και πλούσια σε αποχρώσεις άποψη για τη σημερινή κατάσταση της

θεωρίας του θεάτρου, ή καλύτερα των θεωριών του θεατρικού. Έχω τη χαρά να αναγνωρίζω στα αναπτυσσόμενα σπέρματα και ψήγματα δικών μου σκέψεων, που εξέφρασα τόσο στη *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου* το 1985 όσο και στη συλλογή βιβλιοκρισιών *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού* το 2003, καθώς και σε άλλα άρθρα με θεωρητικό ή και ιστορικό περιεχόμενο. Το βιβλίο είναι πολύ καλά τεκμηριωμένο· ο συγγρ. παρακολουθεί ανελλιπώς τις τελευταίες βιβλιογραφικές εξελίξεις και δείχνει ενημερωμένος σε ένα πολύ ευρύ φάσμα θεωρητικών αναζητήσεων στις πολιτισμικές και κοινωνικές επιστήμες εν γένει, βρίσκεται δε σε γόνιμο διάλογο με μια πληθώρα από συγγραφείς και μελετητές ανά τον κόσμο. Το βιβλίο ίσως θα άξιζε να μεταφραστεί, μάλλον σε πιο σύντομη μορφή, σε κάποια μείζονα ευρωπαϊκή γλώσσα.

Το πρώτο κεφάλαιο, «Οι σκηνές της θεωρίας» (σσ. 19-64), αποτελεί μια πολύπλευρη συνηγορία της θεωρίας του θεάτρου, της οποίας η αναγκαιότητα αμφισβητείται από πολλές πλευρές, συνήθως από πρακτικούς και ιστορικούς του θεάτρου. Το κεφάλαιο αυτό αρθρώνεται σε μικρές θεματικές ενότητες: «Η θεωρία πίσω από τις κουνίντες» ασχολείται με της «πλειονοτική θεωρία» (Pavis), τη θεωρία της μη θεωρίας ή την αμφισβήτηση της ανάγκης της θεωρίας, «Οι αξιώσεις της ιστορίας» αναπτύσσει τα γνωστά φιλοσοφικά προβλήματα της ιστοριογραφίας και τα επιπρόσθετα του θεατρικού φαινομένου στην ενθαδικότητα και παροντικότητα του, «Οι αξιώσεις των καλλιτεχνών. Όχι πια θεωρίες;» υπεισέρχεται στις ενστάσεις των πρακτικών του θεάτρου, που βλέπουν με δυσπιστία να φυλακίζονται (και να κινούνται εκεί τοποθετημένα σε κάποιες κατηγορίες) τα καλλιτεχνικά τους συνθέματα σε αφηρημένα πλαίσια με την ηγεμονική υπεροψία του πανεπιστημιακού κύρους, ενώ οι ίδιοι ούτε βήμα δεν μπορούν να κάνουν στη δουλειά τους χωρίς θεωρητικούς προβληματισμούς, «Τι είναι λοιπόν η θεωρία;» αποπλίζει τις θέσεις αυτές και τις φοβίες τους και συζητά διάφορους προσδιορισμούς της θεωρίας του θεάτρου, «Ο θεωρητικός πλουραλισμός» επιμένει στη δημοκρατικότητα των πιθανών μοντέλων, «Η αντιφυσική στάση» εξηγεί την τεχνητή φύση της θεωρίας εν γένει, «Η φαντασίωση του φυσικού αναγνώστη και καλλιτεχνή» εξηγεί, πως παρθενόγνωση δεν υπάρχει ούτε στην καλλιτεχνική παραγωγή ούτε στην πρόσληψη, «Ο χορός των παραπομπών και των παραθεμάτων» ασχολείται κριτικά με την πληθώρα της σχετικής βιβλιογραφίας και την υποχρέωση των μελετητών να λάβουν όλα υπόψη τους και να συζητήσουν όλες τις σχετικές προτάσεις, με τα «υποχρεωτικά» παραθέματα και την «υποχρεωτική» αναφορά ονομάτων, που σηματοδοτούν άμεσα, πως ο εκάστοτε μελετητής ανήκει και αυτός στο mainstream του ακαδημαϊκού παραδείγματος, ασχολείται επίσης με άστοχα ή και διακοσμητικά παραθέματα και παραπομπές, που αντικαθιστούν την ουσιαστική συζήτηση, καταποιοούν τον συγγρ. που αναφέρουν ως «υποχρεωτική» citation (π.χ. Derrida ή Sartre στην αγγλοσαξονική ή αμερικανική βιβλιογραφία), δημιουργούν τα ολόκληροι κύκλοι «υποχρεωτικών» ονομάτων (States, Arbirached Fuchs για τη διάλυση των σκηνικών χαρακτήρων, Mead, Goffman, Burns για τον κοινωνικό ρόλο – κυριαρχεί πάντα η αγγλόφωνη βιβλιογραφία, ή άλλη είναι συνήθως ανύπαρκτη), «Οι πάντα σχετικές θεωρίες» εξηγεί την οντολογική στάση της θεωρίας όχι ως μετα-φυσική νόρμα στην οποία συμμορφώνεται η πραγματικότητα, αλλά ως μοντέλο ταξινόμησης του υπαρκτού, «Οι εποπτικές θέσεις “ως...”» εξηγεί την ανατόφενκη υποκειμενικότητα του σχολιαστή ως μέλους κάποιας κοινωνικής / θρησκευτικής / γλωσσικής κτλ. ομάδας, «Αποθεματικές έννοιες» αφορά την πνευματική κληρονομιά, το φορτείο εννοιών και ορολογίας που κρατά ο θεωρητικός μέσα του από προηγούμενες θεωρήσεις, και αυτό το οπλοστάσιο για το θεατρολόγο σήμερα είναι αρκετά πλούσιο, και τελικά «Για έναν ενεργητικό ρόλο της θεωρίας του θεάτρου» συνοψίζει τη συνηγορία της θεατρικής θεωρίας και παρέχει μια χαρακτηριστική, για τον

τρόπο σκέψης του Πεφάνη, κατακλείδα: «Εάν δεχτούμε το αυτονόητο, ότι δηλαδή η θεωρία δεν αντιπροσωπεύει μια ενδημική νωχέλεια σε σύγκριση με τον ενεργητικό βίο, αλλά μια κριτική στάση απέναντί του, ότι είναι ένα κομμάτι του κοινωνικού κόσμου και της ιστορικής δράσης, και όχι μια ελιτίστικη ενασχόληση με 'κλειστά' συστήματα και με κενές ιδέες, τότε θα πρέπει να παραδεχθούμε ότι όχι μόνο εδράζεται σε αυτόν τον κόσμο και σε αυτήν τη δράση, αλλά και ότι προσπαθεί να τους αποδώσει κάποιο νόημα, διανυγάζοντας ιδέες και κανόνες, σχέσεις και συμπεριφορές, καθιστώντας αμφίρροπο το πρόδηλο και αμφίβολο το αυτονόητο. Αλλά ο εναντιωματικός της χαρακτήρας είναι κατά έναν ουσιαστικό τρόπο και καταφατικός. Εάν μπορούσαμε να υψωθούμε λίγο πάνω από τις επιμέρους θεωρίες, πάνω από τον μαρξισμό και την ψυχανάλυση, πάνω από τη φαινομενολογία και τον μεταδομισμό, πάνω από τη σημειολογία, την αποδόμηση ή το νέο ιστορικισμό, θα μπορούσαμε να διαπιστώσουμε ότι η θεωρία ως τέτοια αγαπά το ίδιο το γενικό και το ειδικό, γιατί μπορεί μέσω του δεύτερου να ελέγχει το πρώτο και να ζυγίζει το δεύτερο μέσω του πρώτου· αγαπά το ίδιο την επαναληπτικότητα και τις τομές της πρωτοτυπίας, το ρητό και το άρητο, το δηλωμένο νόημα και τη λανθάνουσα σημασία, διότι απλούστατα η θεωρία δεν μπορεί να αναπτυχθεί παρά στο δυναμικό πεδίο που σχηματίζουν οι πόλοι αυτοί. Εξού και οι εντάσεις, αλλά και η γοητεία της» (σ. 64).

Μνημένοι λοιπόν στη φύση της θεωρίας ως αναπόδραστο αναστοχασμό της πράξης και προσωρινή αλλά προγραμματική ταξινόμηση του πλήθους των φαινομένων, ως μέθοδο και διαδικασία αφαιρετικής ομαδοποίησης του πολυπληθούς χάους του συγκεκριμένου, χωρούμε στο δεύτερο κεφάλαιο: «Ο κυρίαρχος της σκηνής. Όψεις και όρια της θεατρικής μεταφοράς στις αρχές του 21^{ου} αιώνα» (σσ. 65-119). Εδώ θα βοηθούσε η ιστορική αναδρομή της παραβολής του κοσμοθέατρου από την Αρχαιότητα έως το Μπαρόκ, στην ελληνική παράδοση και τη Δύση, όπως την επεξεργάστηκα στο μελέτημα Β. Πούνγκε: «Η τύχη της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνήσε*. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα, Αθήνα 2006, σσ. 19-84, αλλά προφανώς δεν μπόρεσε να τη συμπεριλάβει πια σ' αυτή τη θεωρητική επιθεώρηση της μεταφοράς του κοσμοθέατρου, η οποία, κατά τα άλλα, δείχνει μια αξιοσημείωτη πληρότητα. Το μελέτημα διαρθρώνεται στις εξής θεματικές ενότητες: «Η θεατρική μεταφορά ως συλλογική αναπαράσταση», «Η κληρονομιά στον εικοστό αιώνα» - είναι εκπληκτικό το εύρος της εφαρμογής της: κοινωνιολογία της γνώσης (Berger / Luckmann), μελέτη της ναρκισσιστικής συμπεριφοράς (Lash), κατανάλωση υλικών αγαθών / σκηνοθεσίες της κατανάλωσης (Baudrillard), ανάγνωση βιβλίων (David), ερμηνευτική ανθρωπολογία (Turner, social drama), αφήγηση ιστοριών (Kirshenblatt-Gimblett), πολιτική (Wagner, Bolton, Pilkington), σκηνή του ασυνειδήτου (Berne, Lyotard), θέατρο των επιστημών (Raichvarg), δημοσίος βίος (Kershaw), ψυχολογική ταυτότητα και θεραπεία (Winnicott), επιστημονικά συμβούλια (Hilgartner), ηλεκτρονικοί υπολογιστές (Laurel, Rayner) κτλ. Βέβαια είναι στη φύση της μεταφοράς, πως δεν κυριολεκτεί: ο πανθεατρισμός είναι μια θεωρητική παγίδα που καταργεί τη χρησιμότητα του μοντέλου. Το κεφάλαιο συνεχίζει με: «Η δομή της μεταφοράς» εξηγεί πως η μεταφορά δεν κυριολεκτεί, γεφυρώνει μια ουσιαστική διαφορά με μια «εικόνα», «Από τα universalia στα fragmenta» συνηγορεί για τη μερική εφαρμογή της (Eвреinov). «Κριτήρια διαφοροποίησης» επεξεργάζεται τις διαφορές ανάμεσα στο θέατρο και το κομμοθέατρο και ονομάζει ως κριτήρια της θεατρικής παράστασης: την επαναληπτικότητα, τη στοχαστικότητα, την ανοιχτή διάδραση, τη συμμετοχή, τη σωματικότητα, τη διπλή σημείωση (με κάποιες αποστάσεις από τη Fischer-Lichte), την αυτοτέλεια του σκηνικού λόγου, το τριπλό διαχωρισμό (Schechner, εδώ θα χωρούσε και μια συζήτηση του μοντέλου του Steinbeck, που εισάγει ανάμεσα σε πα-

οργάνωση και προσλήψη και ένα τρίτο επίπεδο, το όραμα του σκηνοθέτη, την σχεδιαζόμενη [intended] από αυτόν παράσταση, όπως διατυπώνεται στο βιβλίο σκηνοθεσίας και που δεν πραγματοποιείται πάντα ή εν μέρει μόνο, π.χ. στις παραγωγές του Ράινχαρτ συνήθως καθόλου, βλ. D. Steinbeck: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1970), το κριτήριο «των τεσσάρων σημείων» (E. Rozik: *The Roots of Theatre. Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*, Iowa 2002), την ηθική δέσμευση (Wilshire εναντίον Goffman, βλ. και κεφ. 5). Το κεφάλαιο τελειώνει με «Το θέατρο εντός και εκτός των τειχών», όπου επισημαίνεται η σχετικότητα όλων των θεωριών αυτών της εφαρμογής του κοσμοθεάτρου πέρα από τη θεατρική παράσταση, και κατονομάζονται οι επιφυλάξεις που ισχύουν για τη «θεατρικότητα» εκτός θεάτρου (M. Carlson: «The Resistance to Theatricality», *Substance* 31/2-3, 2002, σσ. 238-250, A-B. Gran: «The Fall of Theatricality in the Age of Modernity», *αυτόθι*, σσ. 251-264, E. Fischer-Lichte: «Theatricality. Introduction: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies», *Theatre Research International* 20/2, 1995, σσ. 85-89), οι οποίες κατ' αναλογία πρέπει να ισχύσουν και για τη θεατρική μεταφορά. Μια σωστή και γόνιμη χρήση της μεταφοράς του κοσμοθεάτρου πρέπει να αποφύγει τις ακραίες εκφάνσεις: την καθολική θεατρικότητα, και τον απόλυτο περιορισμό «εντός των τειχών» του θεατρικού κτιρίου. «Θα λέγαμε λοιπόν, με χαμηλότερους τόνους, ότι στις περιοχές του πολιτισμού, όπου μπορεί να εισχωρήσει η θεατρικότητα, η θεατρική μεταφορά βρίσκει μια ισορροπία ανάμεσα στη λειτουργία της απόκλισης και σε εκείνη της ομοιότητας» (σ. 115). Σ' αυτό του χρησιμεύουν τα κεφ. 3 και 4 ως παραδείγματα, όπου το θρησκευτικό δρώμενο δείχνει πως έχει ορισμένα θεατρικά χαρακτηριστικά. Ο «Επίλογος» συνοψίζει τα αποτελέσματα και τραβάει οριστικά, με χαλαρότητα και διαλλακτικότητα, τις διαχωριστικές γραμμές, επισημαίνοντας όμως ταυτόχρονα τη γοητεία της μεταφοράς αυτής, που επιτρέπει στον καθένα να ανεβεί στη σκηνή.

Κεφάλαιο τρία και τέσσερα ορίζονται εδώ ως «Στα όρια της θεατρικότητας Α΄. Η αναπαράσταση των παθών του Χριστού στο χωριό-σκηνή» και «Β΄. Η λατρευτική ζωή ενός νησιού» (σσ. 121 εξ. και 135 εξ.). Πρόκειται για τα Πάθη του Χριστού που παριστάνονται από την εποχή του Μεσοπολέμου στο χωριό Μάρπισσα της Πάρου, και τις παραστατικές αφηγήσεις του Δημ. Λουκάτου στην «Κεφαλονίτικη λατρεία» (1946) για τα θρησκευτικά δρώμενα του πατριού του νησιού. Το πέμπτο κεφάλαιο, «Παραστατικά και ηθικά ζητήματα στη θεατρική μεταφορά. Μια τριμερής συζήτηση Erving Goffman – Bruce Wilshire – Marvin Carlson» (σσ. 159-193), αποτελεί δείγμα της κριτικής ικανότητας και στάσης του συγγρ. απέναντι σε καθορισμένες θέσεις της κριτικής. Η κριτική του B. Wilshire στον Goffman (βλ. τη σχετική βιβλιοκρισία για την ελληνική μετάφραση της πρώτης μονογραφίας του *The Presentation of Self in Everyday Life* 1959 στον τόμο αυτό) εκφράστηκε σε δύο στάδια: στη μονογραφία *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington 1991 και στο άρθρο «The Concept of the Paratheatrical», *The Drama Review* 34/4, 1990, σσ. 169-178, που βγήκε μαζί με το κριτικό βιβλίο του *The Moral Collapse of the University. Professionalism, Purity, and Alienation*, New York 1990. Το αναφέρω γιατί δείχνει την άτεγκτη κι αυστηρή ηθικολογική στάση του συγγραφέα, την οποία εφαρμόζει και στο «κοινωνικό» θέατρο του Goffman. Το βασικό επιχείρημα είναι πως ο ηθοποιός επί σκηνής «παίζει», δεν είναι ηθικά δεσμευμένος, δεν πρέπει να υποστεί τις συνέπειες αυτών που κάνει, όπως ο άνθρωπος της πραγματικότητας. Είναι κάτι που ονόμασα, χαρακτηρίζοντας το ανθρώπινο παιχνίδι εν γένει, «konsequenzvermindertes Probehandeln» («δοκιμαστική πράξη με μειωμένες συνέπειες», στο θεωρητικό μέρος της μονογραφίας W. Puchner: *Brauchumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, σσ. 335 εξ.), ένα concept που υιοθέτησε πρόσφατα ο Kotte στην *Εισαγωγή* της

θεατρολογία (*Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln / Weimar / Wien 2005, σ. 226 και pass., βλ. *Παράβασις* 8, 2007, σσ.624-639). Ο Πεφάνης παίρνει το μέρος του Goffman με μια διαφοροποιημένη επιχειρηματολογία και ελέγχει τον Wilshire μεταξύ άλλων για τις ανακρίβειες και διαστρεβλωτικές αναφορές του στον Sartre. Προσπαθεί να εμπλέξει και τη «θεατρο-κοινωνιολογία» του Uri Rapp (*Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973). Τελικά όμως χρησιμοποιεί ως «όχημα» τον Marvin Carlson, «Theatre History, Methodology and Distinctive Features», *Theatre Research International* 20/2, 1995, σσ. 90-96, για να βάλει τα πράγματα στη θέση του (για το «θέατρο του θανάτου και της αυτοκτονίας» στην αρχαία Ρώμη, σσ. 184 εξ., βλ. επίσης: C. Edwards: «Acting and self-actualisation in imperial Rome: some death scenes», P. Easterling / E. Hall (eds.): *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, σσ. 377-394, M. Griffith: «Philosophy, Cato and Roman suicide», *Greece and Rome* 33, 1986, σσ. 64-77, 192-202), εν μέρει διαφωνώντας και εν μέρει συμφωνώντας, όπως άλλωστε και ο Carlson, με τον Wilshire. Η συζήτηση γίνεται σε υψηλό επίπεδο, χωρίς δογματισμούς, με επιχειρήματα και αντεπιχειρήματα, και είναι χαρακτηριστική για τον τρόπο διεξαγωγής της συζήτησης στο βιβλίο αυτό.

Ένα σύνθετο θέμα έχει το έκτο κεφάλαιο, «Το ελάχιστο κείμενο της παράστασης και τα διακειμενικά πλέγματα» (σσ. 195-246), όπου ο συγγρ. προσπαθεί να διαφωτίσει το διακειμενικό υπέδαφος της θεωρίας του θεάτρου, το οποίο ποτέ δεν ξεκινάει από το μηδέν, ούτε στην παραγωγή ούτε στην πρόσληψη, ένα εγχείρημα κάπως ανάλογο όπως έκανε ο Carlson στη μονογραφία *The Haunted Stage. Theatre as a Memory-Machine*, Michigan 2001 (βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβασις* 5, 2004, σσ. 469-475), όμως τώρα με αφορμή τη θεωρία του θεάτρου. Θεματικές ενότητες είναι: «Τα κείμενα και ο κόσμος», «Μια χειρονομία που έχει γίνει δεν επαναλαμβάνεται αυτούσια» (για την παράσταση) – οι σημασίες δεν ορίζονται μόνο από τον σκηνοθέτη, αν και αυτές ορίζονται και πόσο, αλλά από την ερμηνευτική κοινότητα των θεατών (κατά Stanley Fish για τους αναγνώστες, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge / Mass, 1980): έτσι οι σημασίες δεν κωδικοποιούνται μόνο εκ των προτέρων, αλλά δημιουργούνται και τη στιγμή εκείνη της πρόσληψης («Το ρολόι που δεν δείχνει την ώρα, αλλά τον μηχανισμό του»), πράγμα που σημαίνει «Το τέλος των δεδομένων νοημάτων;» (E. Fischer-Lichte: «The Question of Meanings», *The Show and the Gaze. A European Perspective*, Iowa 1997, σσ. 303-318). Εδώ διαφωνεί και με τη Fischer-Lichte και με τον Lehmann και φτάνει στο κέντρο του εγχειρήματος: «Γιατί δεν μπορούν να εξαιλειφθούν τα ελάχιστα 'κείμενα'. Ακόμα και στην περίπτωση, όπως γίνεται σε τόσες performances, που η σκηνοθεσία δεν αποδίδει σημασίες στο σκηνικό σώμα, για να το κάνει σημείο προς αποκρυπτογράφηση, το σώμα «σημαίνει» από μόνο του. Γράφει χαρακτηριστικά: «Είναι προϊόν μάλλον κεκτημένης ερμηνευτικής αχύτητας ή μη θεώρηση του σώματος του ηθοποιού ως σημείου. Από τη στιγμή που το σώμα εκτίθεται στην σκηνή δεν μπορεί παρά να είναι ένα σημείο. Μπορεί να μην παραπέμψει σε κανένα φανταστικό πρόσωπο, σε κανένα μυθοπλαστικό σώμα, σημαίνει όμως τη σωματικότητα, είναι σημείο με πολλαπλά σημαινόμενα. Το σώμα δηλώνει το φύλο, την ηλικία, τη φυλή, τη βιολογική κατάσταση του υποκειμένου. Το σώμα δηλώνει μια σχέση με τις πολιτιστικές νόρμες, μια θέση απόκλισης ή σύγκλισης προς αυτές: είναι λιπόσαρκο ή υπερτροφικό, μυώδες ή ισχνό, καλλίγραμμα ή ατημέλητο, ωραίο ή άσχημο, θελκτικό ή αποκρουστικό. Το σώμα κινείται, παίρνει πόζες, χορεύει ή μένει επιδεικτικά ακίνητο, χειρονομεί ή γυμνάζεται... [...] Αρα η φράση "το σώμα είναι απλώς παρόν στη σκηνή" κινδυνεύει να μείνει χωρίς νόημα, και αυτή απλώς παρούσα μέσα σε ένα κείμενο» (σσ. 221 εξ.). Αυτό μόνο ως ένα δείγμα της ουσιαστικότητας

της συζήτησης με την Fischer-Lichte. «Η διαλεκτική των χρονικών στιβάδων...» και «...και των παραστατικών λειτουργιών» ασχολείται με το σκηνικό χρόνο ως προϋπαρξη της σύμβασης της παράστασης, «Τα φαντάσματα της σκηνης» με το θεματικό υπόβαθρο και τις μνήμες και γνώσεις που κάθε φορά ενεργοποιούνται, για να φτάσουμε στο συμπέρασμα: «Και όμως η αυθεντικότητα επιβιώνει ανάμεσα στα διακειμενικά πλέγματα».

Άλλη μια συζήτηση, αυτή τη φορά με τον Hans-Thies Lehmann, ανοίγει το κεφάλαιο 7: «Το μεταδραματικό θέατρο. Μια ανοιχτή προβληματική» (σσ. 247-317), εστιάζοντας στις προτάσεις που έχει κάνει ο καθηγητής Θεατρολογίας στη Φρανκφούρτη για ένα «μεταδραματικό θέατρο». Εδώ η εναντίωση του Πεφάνη είναι πιο κατηγορηματική. Εξετάζει τη γαλλική μετάφραση, *Le théâtre postdramatique*, Paris 2002 του γερμανικού πρωτότυπου, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt 1999 (βλ. την εκτενή βιβλιοπαραουσίασή μου στην *Παράβαση* 4, 2002, σσ. 545-566 και στον τόμο *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*, ό. π., σσ. 104-141), μάλιστα σε ορισμένα σημεία σε συνδυασμό με το βιβλίο της Ελένης Βαροπούλου: *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Αθήνα 2002, που απηχεί συχνά κοινές εμπειρίες με τον άντρα της. Εδώ πρέπει να διευκρινιστούν ορισμένα πράγματα εξ αρχής, πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση του κεφαλαίου κατά θεματικές ενότητες: 1) η γαλλική μετάφραση του γερμανικού έργου είναι μάλλον μια συντομευτική διασκευή (αυτό φαίνεται ήδη από την έκτασή της, την αγγλική δεν την είδα), για τον απλούστατο λόγο, γιατί το παιγνιώδες και λογοτεχνίζον ύφος με τα λεκτικά παιχνίδια και τις κρυπτικές διακειμενικές αναφορές δεν μεταφράζεται όπως είναι, ελειδή κινείται σε μια συγκεκριμένη γερμανική λογοτεχνική παράδοση, που ανάγεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Με είχαν ενθουσιάσει οι διεισδυτικές και ευαίσθητες περιγραφές παραστάσεων των performances, που ουσιαστικά δεν περιγράφονται, δεν μεταφέρονται σε ένα λεκτικό και γλωσσικό επίπεδο· αλλά ο Lehmann το κατάφερε, και μάλιστα με τόσο εύγλωττο τρόπο, ώστε ο αναγνώστης του είχε πραγματικά ένα αισθητικό βίωμα αυτών των «απερίγραπτων» που συμβαίνουν στις τελέσεις της neo-avantgarde. Το θεώρησα μεγάλο προσόν και μεγάλη πρόοδο, γιατί οι περισσότερες θεωρητικές προσεγγίσεις και αποφάνσεις για το θέμα πάσχουν από την έλλειψη αισθητικής μεταδοτικότητας. 2) Η έννοια του «μεταδραματικού θεάτρου» πρέπει να ειπωθεί στην προοπτική ενός τρίπτυχου, που άρχισε το 1991 με τον τόμο για το αρχαίο θέατρο *Praedramatisches Theater*, όπου καθιέρωσε τον όρο «προ-δραματικό θέατρο» (αυτό απαιτεί μια συζήτηση, η οποία δεν μπορεί να γίνει εδώ), στο οποίο ακολουθεί το «δραματικό θέατρο» των νεωτέρων χρόνων, για να καταλήξει στο «μετα-δραματικό» του τέλους του 20^{ου} αιώνα. Αυτό το σχήμα τριπτύχου δεν αποτελεί, όπως φαίνεται άλλωστε και αμέσως από το πρώτο σκέλος, μια αυστηρά επιστημονική και ευριστική ταξινόμηση, μια πραγματική περιодολόγηση με ιστορικά κριτήρια δραματολογικών δομών, αλλά είναι περισσότερο μια «λογοτεχνίζουσα» πρόταση, η οποία έχει τη δική της αισθητικής μιας (ενδεχομένως ανύπαρκτης) συμμετρίας και αλληλουχίας φάσεων σ' ένα (επισημμένο) κυκλικό σχήμα, που συνδέεται το τέλος του 20^{ου} αιώνα με την αρχαιότητα σε μορφή μιας (υποθετικής) «εξέλιξης». Όπως και το συνονθύλευμα των διαφόρων εκδοχών των performances δεν επιδέχεται κάποια ενιαία αισθητική ετικέτα, ούτε το «μεταμοντέρνο», που είναι ένα μη-κίνημα, εξαρτώμενο εννοιολογικά από τις πολιτιστικές θεωρίες και ιδεολογίες του μοντερνισμού και προσδιοριζόμενο εν τέλει μόνο με αρνητικό τρόπο (ξέρει τι δεν είναι), έτσι και αυτές οι διαπιστώσεις του Lehmann δεν φαίνεται να έχουν την απαίτηση μιας πραγματικής συστηματοποίησης των αισθητικών τάσεων που περιγράφει. Οι όποιες κατηγορηματικές αποφάνσεις λειτουργούν σε ένα δοκιμαστικό επίπεδο, και η πιο συνοπτική γαλλική διασκευή φαίνεται πως έχει συρρικνώσει αυτό το περιπαικτικό της ανάπτυξης των επιμέρους και το μη-

οριστικό στοιχείο των συμπερασμάτων του.

Άλλωστε πώς μπορείς να μιλήσεις για έναν αισθητικό χώρο που εξ ορισμού αποφεύγει τους προοδιορισμούς και τις κατηγοριοποιήσεις; Διαλλακτική είναι άλλωστε και η εμπειριστατωμένη συζήτηση που κάνει ο Πεφάνης. Επειδή το έργο του Lehmann έχω παρουσιάσει εκτενώς (*Παράβασις*, ό. π.), δεν χρειάζεται να επιμείνω εδώ στην ανάπτυξη των επιχειρημάτων και μπορώ να σταθώ αμέσως στα αντεπιχειρήματα του Πεφάνη. Εκτός τούτου ο Lehmann γνωρίζει πολύ καλά τις οφειλές του «μεταδραματικού» θεάτρου, που αποτελεί ένα μέρος μόνο του σύγχρονου πειραματικού θεάτρου, στην κλασική πρωτοπορία του 20^{ου} αιώνα, δηλ. στο μοντέρνο «δράμα», και αυτό είναι και το σημείο απ' όπου ξεκινά η κριτική του Πεφάνη. Στη θεματική ενότητα «Συναφή εννοιολογικά εργαλεία» συζητάει και το «φορμαλιστικό θέατρο» του Michael Kirby, το «κοινωνικό δράμα» του Turner, το «ενεργειακό θέατρο» του Lyotard κτλ. «Οι γέφυρες με το παρελθόν» αναλύουν τις σχέσεις με την κλασική *avantgarde*, «Οι σπινές του Wilson» και «Η μεταδραματική παλέτα» εισερχονται στις αισθητικές τάσεις που επισημαίνει ο Lehmann: φυγόκεντρες δυνάμεις και απαξίωση της σύνθεσης, η υποβάθμιση του κειμένου (ετερογενείς ενότητες λόγου και ανιστοριοποίηση, τα εν εξελίξει θεάματα, η αυτονόμηση των τεχνών, η ψυχρή αυτοαναφορικότητα, χορός και αφήγηση, παραγλωσσικά στοιχεία και επιτελεστικότητα του λόγου), ιδιάζουσες χρονικότητες και φωνές (βραδύτητα, επιτάχυνση), η σωματικότητα, «Είναι αυτό θέατρο;», η εποχή του θεατή – αυτός επωμίζεται την πλευρά της ερμηνείας και της σημασιοδότησης. Εδώ θα ήθελα να σταθώ λιγάκι. Η συμπαρουσία θεατών και ηθοποιών σ' ένα αισθητικό γεγονός και βίωμα, απαλλαγμένο από σημασίες, κώδικες και νοήματα, παρατηρεί κριτικά ο Πεφάνης, δεν είναι τόσο «καθαρή» όπως νομίζουμε, γιατί υπάρχουν οι μνήμες (*The Haunted Stage* του Carlson), προσωπικές και συλλογικές, και τα νοητικά αντανακλαστικά. Με μια σειρά από ερωτήσεις ο συγγρ. κλονίζει το «αυθεντικό βίωμα» που προσφέρουν οι παραστάσεις αυτές και αποκαλύπτει το μεταφορικό χαρακτήρα των σχετικών επισημάνσεων. Νομίζω, όμως, ότι αρκετό μέρος της μονογραφίας του Lehmann πρέπει να διαβαστεί έτσι. Συνεχίζουν οι θεματικές ενότητες, που συνοψίζουν και ως ένα βαθμό συστηματοποιούν τις παρατηρήσεις του Lehmann: «Η φαντασία, όχι η διάνοια». Εδώ συναντούμε ήδη τις πρώτες συνόψεις της κριτικής: «Σε τελευταία ανάλυση ο όρος 'μεταδραματικό θέατρο' συναντά αρκετά προβλήματα ως προς τα εδάφη που θέλει να ορίσει. Θα λέγαμε ότι το μεταδραματικό χρειάζεται τόσο πιο πολύ, λογικά και ιστορικά, το δραματικό, όσο περισσότερο προσπαθεί να το υπερβεί». Δεν νομίζω ότι ο Lehmann θα διαφωνούσε ουσιαστικά. «Υπάρχει το σοβαρό πρόβλημα διαχωρισμού από το μοντέρνο ή δραματικό θέατρο, αφού πλείστα όσα χαρακτηριστικά δανείζονται από το θέατρο αυτό και (υποτίθεται ότι) εξελίσσονται ή επιτείνονται (ετερόκλητο στίλ, αποσπασματικότητα, αυτοαναφορικότητα, καθώς και στοιχεία δανεισμένα από διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα του μοντερνισμού, όπως ο υπερρεαλισμός, ο ντανταϊσμός, ο λετρισμός, το γκροτέσκο, ο υπερνατουραλισμός, ο νεοεξπρεσιονισμός κ. ά.). Το ίδιο πρόβλημα αντιμετωπίζει και το μεταμοντέρνο θέατρο και η συστάδα εκείνη των εννοιών που συσχετίζονται κάτω από τον ευρύτατο όρο της performance. Αλλά τόσο με τις θεωρίες του μεταμοντέρνου, όσο και με εκείνες της performance, η θεωρία που σκιαγραφεί εδώ ο Lehmann δεν έχει τελικά ουσιαστικές διαφορές [...]». Γιατί και από το μεταμοντέρνο θέατρο και τις συν αυτό performances επιζητείται η απάλλαγή από τα ολιστικά μοντέλα ανάλυσης, η απαξίωση του δραματικού έργου, το απόλυτο “εδώ και τώρα”, ή η συνέργεια, συνενοχή, διάδραση και συνδημιουργία μεταξύ ηθοποιών και θεατών» (σσ. 309 εξ.). Γι' αυτόν τον λόγο το βιβλίο του Lehmann μοιάζει τόσο με το *The Show and the Gaze* της Fischer-Lichte (1997) και το *The Death of Character. Perspectives on Theatre After Modernism*

της Elinor Fuchs (1996): για τις αντιδράσεις στη γαλλική εκδοχή του βιβλίου βλ. και M.-M. Mervant-Roux: «Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action», *L'annuaire théâtral* 36, 2004, σσ. 13-26. Τελικά η πρόταση του «μετα-δραματικού θεάτρου» εμπίπτει σε μεγάλο βαθμό στους προβληματισμούς του «μετα-μοντέρνου» θεάτρου: όπως αυτό είναι άμεσα εξαρτώμενο από τον μοντερνισμό, έτσι κι εκείνο από το «δραματικό» θέατρο, που επηρέασε και επηρεάζει ακόμα τις εξελίξεις. Από τις «μνήμες» αυτές της κληρονομιάς δεν ξεφεύγει ούτε η επανάσταση εναντίον τους. Όλα τα «μετα-» τελικά επικοινωνούν μεταξύ τους και δεν μπορούν να ξεφύγουν από τα ουσιαστικά ή επίθετα στα οποία αναφέρονται.

Πολύ σύνθετο είναι και το όγδοο κεφάλαιο, «Σταυροδρόμια στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου» (σσ. 319-407), που ασχολείται με τις πολλαπλές διασυνδέσεις των δύο χώρων: η θεωρία χωρίς την ιστορία είναι μεταφυσική, όπως έχω γράψει, αλλά και η ιστορία χωρίς τη θεωρία μια άτακτη συσώρευση ανερχόμενων δεδομένων ποικίλης βεβαιότητας, που δεν συγκροτούν μια γενική εικόνα. Το εκτενές άρθρο ξεκινά με μια θεώρηση των μεθοδολογικών αμφισβητήσεων των Annales για το «Θετικιστικό παράδειγμα του ιστορικισμού», συνεχίζει με «Το πρόταγμα της σχολής των Annales και η εμφάνιση του νέου ιστορικισμού» και καταλήγει στο γενικό μέρος στην «Ταλάντωση του ιστοριογραφικού εκκρεμούς», «Οι ιστορικοί μέσα στον ιστορικό», για να περάσει ύστερα, πιο συγκεκριμένα, στη θεματική ενότητα «Η ιστορικότητα της ιστορίας του θεάτρου», επισημαίνοντας τις γνωστές πρόσθετες δυσκολίες της αναστήλωσης, «Οι φωνές του παρελθόντος και το θέατρο των ιστορικών», «Θεωρία και ιστορία του θεάτρου», ενώ στα «Πολυσύχναστα σταυροδρόμια» συνοψίζονται οι διαπλοκές της ιστορίας με τη θεωρία (καταγράφω εδώ μόνο τους τίτλους των θεματικών ενότητων: Η εχθρότητα προς τη θεωρία ενθαρρύνει τα πιο κωθρά πνεύματα, Όταν τα επιχειρήματα συνυφαινούνται με τα γεγονότα, Στο γεγονός υπάρχει ήδη ένα κείμενο: στο κείμενο υπάρχει ήδη ένα γεγονός, Πώς επιλέγουμε τα αντικείμενά μας;, Από την Ιστορία στις ιστορίες και από τη Θεωρία στις θεωρίες, Πρέπει να πηγαίνουμε συχνά στο θέατρο, Επισημολογικές και μεθοδολογικές συγκλίσεις), για να καλήξει στις «Διασταυρώσεις των θεατρολογικών πεδίων», στο βασικό θεατρολογικό τρίγωνο (Θεωρία – Ιστορία – Κριτική) και τελειώνει με «Επιλογικά». Εδώ γίνεται εν μέρει και συζήτηση για την ελληνική θεατρική ιστοριογραφία, πέρα από τις γενικές· δεν θεωρώ σκόπιμο να αναλύσω τις λογικές αυτές θέσεις λεπτομερειακά, γιατί και γνωστές είναι σε κάθε σοβαρό ιστορικό και εναπόκεινται, σε κάθε περίπτωση, ακόμα στο χώρο του κοινού νου. Ωστόσο ο συγгр. διαλέγεται με μια πληθώρα βιβλιογραφίας και απόψεων.

Με τη θεατρική κριτική ασχολούνται επομένως τα δύο εναπομείναντα κεφάλαια: κεφ. 9, «Ο εμνηνευτικός λόγος της θεατρικής κριτικής» (σσ. 413-438), και κεφ. 10, «Στοιχεία για μια κριτική της θεατρικής κριτικής» (σσ. 439-478) με ένα πολύ ενδιαφέρον «ερωτηματολόγιο ανάλυσης» για (αυτο)έλεγχο της θεατρικής κριτικής (πού γράφει, για ποιον γράφει, πώς αρθρώνει την κριτική του, με ποιο ύφος, με ποια ιδεολογία, με ποιες επιστημονικές ή μεθοδολογικές βάσεις, με ποια φιλοσοφικά στοιχεία, με ποιες εγκυκλοπαιδικές γνώσεις, με ποιες παραμέτρους πραγματολογικές, δεοντολογικές, και ακόμα και 40 «ανοιχτά ερωτήματα»). Ακολουθεί μια πολύ πλούσια βιβλιογραφία (σσ. 479-532), που συνδέει όλα τα κεφάλαια και αποτελεί πραγματικό καθρέφτη ενημερότητας και θησαυρό και ορυχείο για τη σημερινή Θεατρολογία, καθώς και «Επιλεκτική συμπληρωματική βιβλιογραφία για περαιτέρω αναγνώσεις» (σσ. 533-550) στις εξής θεματικές ενότητες: Γενική θεωρία του θεάτρου, Θεωρία της ιστορίας, Η ιστορία του θεάτρου και η θεωρία της, Γυνακείες σπουδές στη θεωρία της ιστορίας και του θεάτρου.- 80 σελίδες βιβλιογραφία, που φτάνει ως το 2006! Ο τό-

μος τελειώνει με ευρητήρια εννοιών (σσ. 551 εξ.), ονομάτων (σσ. 555 εξ.), έργων και παραστάσεων (σ. 569). Αντί άλλης τελικής κρίσης επαναλαμβάνω, πως το βιβλίο αξίζει σε πιο σύνομη μορφή να παρουσιαστεί σ' ένα διεθνές κοινό. Είναι μια απτή και ογκώδης απόδειξη, πως η ελληνική Θεατρολογία στο θεωρητικό της τομέα, όχι μόνο δεν αρθρώνει λόγο αλλά και αντίλογο, μπαίνοντας με ισάξιους όρους συμμετοχής σε διάλογο με συναδέλφους από όλο τον κόσμο και παρεμβαίνοντας γόνιμα και δημιουργικά, όμως με διαλεκτικότητα και διαλλακτικότητα, νηφαλιότητα και γνώσεις, στις διεθνείς συζητήσεις γύρω από το μέλλον του θεάτρου και τη θεωρία του.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

PATRICE PAVIS

Λεξικό του Θεάτρου, Gutenberg (Αρχείο Θεωρητική Παιδείας), Αθήνα 2006, 581σ., ISBN 960-01-1124-3.

Η αγγλική έκδοχή του γνωστού λεξικού του Γάλλου θεατρολόγου Patrice Pavis, Toronto 1998, έχει παρουσιαστεί αναλυτικά στην *Παράβαση* 5, 2004, σσ. 388-398. Έτσι ο βιβλιοπαρουσιαστής απαλλάσσεται εδώ να επαναλάβει τις ίδιες παρατηρήσεις, που ισχύουν ασφαλώς και για την ελληνική έκδοχή, η οποία στηρίζεται, όπως και η αγγλική, στην τρίτη édition revue et corrigée, Paris 1996 (η πρώτη το 1980, η δεύτερη το 1987), η οποία παρουσιάζεται σε μετάφραση τους Αγνής Στρουμπούλη, με γλωσσική επεξεργασία της Εύας Γεωργουσπούλου, υπεύθυνες για τη θεατρολογική και δραματολογική έρευνα, ορολογία και σημασιολογία ήταν η Έλσα Ανδριανού και η Νατάσα Σιουζούλη, ενώ τη γενική εποπτεία είχε ο Κώστας Γεωργουσπούλος. Ο ίδιος τονίζει στον «Απόλογο» (σσ. 9 εξ.), πως τη μετάφραση είχε στα χέρια του σε μια πρώτη μορφή από το 1998, αλλά χρειάστηκε μια πολύχρονη επεξεργασία της λόγω των δυσκολιών της μεταφοράς της ορολογίας στα ελληνικά. Η μειζονος σημασίας αυτή δυσκολία διαφαίνεται αμέσως, αν ανοίξει κανείς το λεξικό στο λήμμα «δραματοουργία» (σσ. 111 εξ.) ή «δραματοουργός» (σσ. 116 εξ.), που στα ελληνικά έχουν πάρει και άλλες σημασίες (δραματολογία και δραματογράφος αντίστοιχα) απ' ό,τι στις γλώσσες που παραθέτει το λεξικό (γαλλικά, αγγλικά, γερμανικά και ισπανικά: γιατί όχι και τα ιταλικά;) (για τη διαφορετικότητα της σημασιολογικής εμβέλειας της δραματικής και θεατρικής ορολογίας στα ελληνικά σε σύγκριση με τις κυριότερες ευρωπαϊκές γλώσσες βλ. τώρα Β. Πούχνερ: «Για το θέατρο, όχι για το δράμα». Σημειώσεις για την ελληνική ορολογία γύρω από την τέχνη του Διονύσου», *Συμπώσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2007, σσ. 17-32). Η χρησιμότητα των λεκτικών επιλογών στη μεταφορά της ορολογίας στα ελληνικά θα φανεί λεπτομερέστερα στην πρακτική χρήση του λεξικού: δεν αποκλείεται να υπάρχουν και βελτιώσεις, ή τουλάχιστον συζητήσεις για τις προτιμήσεις της μιας ή της άλλης λύσης. Π. χ. πιστεύω πως το «θεατρικό κομμάτι» (pièce, play, Stück, obra) θα ήταν καλύτερα να αποδοθεί ως «θεατρικό έργο» παρά με το λαϊκότροπο «κομμάτι» (σ. 197), ενώ το «θέατρο γιόστρα» για το théâtre équestre, horse show, Reitkunsttheater, teatro ecuestre (σ. 213) είναι παραπλανητικό: δεν πρόκειται για αγώνισμα (tournois, giostra), αλλά για επίδειξη ιππευτικής δεξιοτήτας τόσο των αλόγων όσο και των αναβατών· με τέτοια «νούμερα» π. χ. παρουσιάστηκαν οι *Ληστές* του Σίλλερ σε επαρχιακές παραστάσεις στην Κεντρική Ευρώπη κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα· γι' αυτό ίσως καλύτερα θα ήταν το «θέατρο αλόγων»