

PATRICE PAVIS

*Semiotik der Theaterrezeption*

[Η σημειωτική της πρόσληψης του θεάτρου].

Tübingen, Günter Narr 1988. Σελ. XI, 199.

O Pavis, γνωστός εκπρόσωπος της θεατρικής σημειολογίας στη Γαλλία, που έχει δημιουργήσει μαζί με την Anne Ubersfeld, το Michel Corvin, τον Πολωνό Tadeusz Kowzan και το Βέλγο André Helbo τη γαλλόφωνη βιβλιογραφία της σημειωτικής θεωρίας του θεάτρου, συγγραφέας σημειολογικών μονογραφιών (όπως π.χ. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montreal 1976), αλλά και μιας ερμηνευτικής μονογραφίας για το Marivaux (*Marivaux à l'épreuve de la scène*. Paris 1986) και ενός λεξικού θεατρικής ορολογίας (δευτέρα έκδοση Paris 1987), που συνοψίζει τις θεωρητικές εξελίξεις στον τομέα αυτόν ως το τέλος της δεκαετίας του 1970, παρουσιάζει, παρά τον ενιαίο τίτλο, διάφορα μελετήματα των τελευταίων ετών, είτε μεταφρασμένα από τα γαλλικά, είτε γραμμένα κατευθείαν στα γερμανικά.

Η θεατρική σημειολογία βρίσκεται σε κρίσιμη καμπή: 1) έννοιες, μοντέλα και ορολογίες, που παίρνει από τη Γενική Σημειολογία, αποδείχτηκε πως δύσκολα εφαρμόζονται με επιτυχία στον πολυδιάστατο κώδικα της θεατρικής παράστασης, όπου δεν ανταποκρίνονται στη συνθετικότητα και ρευστότητα των σημειακών συνδυασμών· 2) το θέατρο εφάπτεται άμεσα συνολικών φαινομένων του ανθρώπινου βίου, όπως «κόσμος», «ζωή», «πολιτισμός», «πραγματικότητα», «άνθρωπος», «θρησκεία», «κοινωνία» κτλ., για τα οποία η σημειολογία, εξελιγμένη στα πλαίσια της γλωσσολογίας και της επικοινωνιολογίας και προσκολλημένη κυρίως στην ορολογία και τη μεθοδολογία τους, δεν διαθέτει αντίστοιχα concepts και προσλαμβάνουσες παραστάσεις, «εργαλεία» εγγενή με τα φαινόμενα αυτά· 3) η θεατρική παράσταση δεν αναπαράγει μόνο και μετουσιώνει, με το δικό της τρόπο, πολλά σημειωτικά συστήματα επιμέρους τμημάτων του πολιτισμού και της κοινωνίας, προσθέτοντας και τελειώνει δικά της, αλλά τα τοποθετεί και σε μια ιδιότυπη κατάσταση αμφίδρομης επικοινωνίας (παραγωγών και δεκτών), όπου μπορούν να χάνουν τις αρχικές τους σημασίες και λειτουργικότητες και να αποκτούν, κατά τρόπο σχεδόν απεριόριστο, άλλες: η παραγωγή σημασιών, οι οποίες κωδικοποιούνται από την ομάδα συγγραφέα/ σκηνοθέτη/ ηθοποιός (και τους άλλους) και αποκρυπτογραφούνται (αλλά με τρόπο δημιουργικό), μεθερμηνεύονται, παρεξηγούνται, αναπλάθονται κτλ. από τους θεατές, είναι από τις κεντρικές διαδικασίες του ανθρώπινου πολιτισμού ή, καλύτερα, από τις βασικότερες επιτεύξεις του ανθρώπου στην πορεία του προς τον πολιτισμό· 4) έτσι η θεατρολογική θεωρία βρίσκεται αντιμέτωπη με μια τεράστια πλέον συλλογή «εργαλείων» από τη λογοτεχνική κριτική και θεωρία, τη γλωσσολογία, την κοινωνιολογία και επικοινωνιολογία, την επιστήμη της συμπεριφοράς, την ψυχανάλυση, και last but not least την ίδια τη σημειολογία στις διάφορες εφαρμογές της, εργαλεία, τα οποία δοκιμάζει και ξαναδοκιμάζει, μόνα τους και σε διάφορους συνδυασμούς, με τροποποιήσεις ή χωρίς, για να επιτύχει το σκοπό της: να αναλύσει τη θεατρική παράσταση στην ατέλειωτη και ατελείωτη μορφολογία της, να περιγράψει με ακρίβεια την πορεία της «επικοινωνίας» του κάθε θεατή και όλων μαζί με το θέαμα, εν μέρει και εν όλω, να δώσει εν τέλει το γενικό εννοιολογικό πλαίσιο για έναν οριστικό και εξαντλητικό ορισμό του φαινομένου «θέατρο», που αποτελεί και τον απώτερο στόχο των αναζητήσεών της.

Κανείς δεν αρνείται ότι τα τελευταία 25 χρόνια έχουν γίνει μεγάλα και σημαντικά βή-

ματα προς αυτή την κατεύθυνση. Μολοντούτο βρισκόμαστε προφανώς ακόμα μακριά από μια συστηματική θεωρία του θεατρικού φαινομένου. Η «ντροπή», ότι ένας ολόκληρος επιστημονικός κλάδος δεν είναι σε θέση να καθορίσει το γνωστικό του αντικείμενο, δε θα οβησεί γρήγορα (τη μοιραζόμαστε άλλωστε και με αρκετές άλλες πολιτισμολογικές επιστήμες). Ο μεθοδολογικός εξοπλισμός της σημειολογίας, σε συνδυασμό με τη γλωσσολογία και την κοινωνιολογική επικοινωνιολογία, έφτανε ως τώρα να παρουσιάζει κάπως πιο ανάγλυφα τις ιδιαίζουσες δυσκολίες ανάλυσης που εμπεριέχει το φαινόμενο «θεατρική παράσταση» (οι πιο ολοκληρωμένες προσπάθειες σ' αυτόν τον τομέα ως τώρα, με βάση τους Τσέχους σημειολόγους του Μεσοπολέμου, είναι του Kowzan και της Erika Fischer-Lichte· ο Έλληνας αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στο Β. Πούχνερ, *Σημειολογία του θεάτρου*. Αθήνα 1985). Αλλά, ενώ μπορεί να περιγράψει τα βασικά χαρακτηριστικά του θεατρικού «κώδικα» (και δεν αποτελεί κάθε παράσταση ολοκληρωμένο κώδικα, γιατί ενδεχομένως δεν διαθέτει το βαθμό οργάνωσης και συστηματικοποίησης των επιμέρους στοιχείων, ώστε να υπάρχουν πραγματικά σταθεροί κανόνες που ρυθμίζουν την παραγωγή των σημασιών, κανόνες της σημασιολογίας ή σημείωσης, που η ύπαρξή τους μόνο μας επιτρέπει να μιλήσουμε για «κώδικα»), που είναι η πολυλειτουργικότητα και η πολυσημία, η συνδυαστικότητα και η ρευστότητα των θεατρικών σημείων που τον συναποτελούν, δεν μπορεί να τον δείξει «εν λειτουργία» σ' ένα θεωρητικό επίπεδο, παρά μόνο στην εφαρμογή: σε μια μοναδική παράσταση (όπου βέβαια παραμένει το άλλο πρόβλημα της ολοκληρωτικής καταγραφής της) ή σε μια δέσμη παραστάσεων ως συμβατική ή ιστορική νόρμα. Κυρίως δεν μπορεί να «καταγράψει» την άλλη μεριά της επικοινωνίας, την ρημιενετική διαδικασία, τη συναισθηματική και διανοητική μέθεξη των θεατών (το Ινστιτούτο της Έρευνας του Θεατρικού Κοινού της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών, που το απασχόλησαν τέτοιες «μετρήσεις» σε μια νευροφυσιολογική βάση, έκλεισε τις πόρτες του — οι προτεραιότητες των ημερών είναι άλλες).

Μπροστά στα διλήμματα αυτά η θεατρική σημειολογία προσφεύγει εναγωνίως σε ολοένα νέα εργαλεία (έννοιες, ορολογίες, θεωρίες, υποθέσεις, μεθόδους, προσεγγίσεις κτλ.), για να τα δοκιμάσει, ή καταφεύγει σε νέους συνδυασμούς γνωστών και δοκιμασμένων σε άλλα πεδία, θεωριών. Έτσι βέβαια η σύγχυση επιτείνεται και οι θεωρητικοί της θεατρικής σημειολογίας έχουν γίνει πλέον ειδήμονες πολλών κλάδων και επιστημών, επιτρέπει στο να εξετάζουν ξένα μεθοδολογικά και εννοιολογικά οπλοστάσια, χωρίς όμως να διαφαίνεται ως τώρα και κάποιο break through· μερικοί μάλιστα (όπως ο Helbo π.χ.) ζητούν την αναθεώρηση του εννοιολογικού εξοπλισμού της Γενικής Σημειολογίας, επισημαίνοντας την ακαταλληλότητα του μεθοδολογικού δυναμικού της εφαρμογής της στο θεατρικό φαινόμενο. Και είναι αναμενόμενο: αφού κατά την ευρωπαϊκή παράδοση το θέατρο είναι ο κόσμος ολος.

Στα μελετήματα του Pavis καθρεφτίζεται και κάτι άλλο ακόμα: η σταδιακή στροφή της, μεταδομικής τώρα πλέον, σημειολογίας (χρησιμοποιούμε τον όρο ως ταυτόσημο με τη «σημειωτική») προς πιο συγκεκριμένα πεδία «εφαρμογής», ή καλύτερα προς «εμπειρικές βάσεις», από τα δεδομένα και συμπραζόμενα των οποίων ξεκινάει η εκάστοτε επεξεργασία των «μοντέλων»: ανακαλύπτει τώρα, μετά τη «μεταφυσική» φάση των απόλυτων και συνολικών συστημάτων («σπερκωδίκων», μακροδομών του ολικού πολιτισμού κτλ.), την ιστορία και την κοινωνία στη συγκεκριμένη της υπόσταση, όπως π.χ. στην Εθνοσημειωτική κτλ. Αυτή η δυσπιστία προς τα ολικά (και ως προς τούτο και απολυταρχικά) συστήματα και η ενσυνείδητη αποχή από προσπάθειες τέτοιες είναι ένα από τα λί-

για σαφή χαρακτηριστικά, που χωρίζει τη «μεταμοντέρνα» από τη «μοντέρνα» εποχή (βλ. π.χ. W. Welsch, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim 1988, όπου συγκεντρώνονται βασικά σχετικά κείμενα των J. Baudrillard, J. Derrida, U. Eco, A. Gehlen, J. Habermas κι άλλων). Έτσι και ο Pavis διαπιστώνει, ότι τα τελευταία χρόνια συντελείται μια στροφή της σημειολογίας προς την πρόσληψη (όχι μόνο την «παραγωγή») της παράστασης, που σημαίνει και μια επιστροφή στη Σχολή της Πράγας και στις κοινές βάσεις της σημειολογίας με την «αισθητική της πρόσληψης» στη δεκαετία του 1960. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Pavis εκδίδει αυτό το βιβλίο κατά τη διάρκεια μιας ερευνητικής παραμονής του στη Γερμανία: στην «αισθητική της πρόσληψης» τη σκυτάλη είχε πάρει η Σχολή της Κωνσταντίας με τους Jauß, Iser κι άλλους (βλ. H.-R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt 1970, του ίδιου *Der implizierte Leser*. München 1972, και τελευταία *Ästhetische Erfahrung und Literaturhermeneutik*. Frankfurt 1982· W. Iser, *Die Appell-Struktur der Texte*. Konstanz 1974· βλ. γενικά «Théorie de la réception en Allemagne». *Poétique* 39, Σεπτ. 1979). Από αυτό το χώρο ελπίζει ο Pavis, ότι η θεατρική σημειολογία, ιδίως ως προς την πλευρά της «λήψης», θα πάρει μια νέα ώθηση.

Το βιβλίο χωρίζεται σε δύο τμήματα: 1) «Μια θεωρία της παραγωγής και πρόσληψης του θεάτρου», και 2) «Αναλύσεις και παραδείγματα». Τα επιμέρους επτά κεφάλαια των δύο τμημάτων ωστόσο δεν έχουν καμιά άμεση σχέση μεταξύ τους. Έτσι ο τίτλος του βιβλίου είναι μεν προγραμματικός, αλλά δεν ανταποκρίνεται ακριβώς στο περιεχόμενο του. Το πρώτο κεφάλαιο: «Παραγωγή και πρόσληψη στο θέατρο: η συγκεκριμενοποίηση του δραματικού και σκηνικού κειμένου» (σσ. 1-87) είναι και το μεγαλύτερο και το σημαντικότερο, έχει δημοσιευτεί στον τόμο *Voix et Image de la scène*. Lille 1985, σσ. 233-296· τα υπόλοιπα κεφάλαια είναι σαν παραλειπόμενα (ή και τελείως άσχετα). Με βάση ορισμένα τελευταία μελετήματα (U. Eco, *The Role of the Reader*. Bloomington 1980· A. Ubersfeld, *L'école de spectateur*. Paris 1981. «Η εργασία του θεατή», κεφάλαιο στο M. de Marinis, *Semiotica del teatro*. Milano 1982, σσ. 179εξ.) ο Pavis διαπιστώνει το αυξημένο ενδιαφέρον της έρευνας για την πλευρά της πρόσληψης, χωρίς την οποία η σημειωτική προσπάθεια είναι «κατασκευάσιμα» νεκρό. (Έχει διαφύγει από την προσοχή της γαλλικής έρευνας, ότι η πλευρά αυτή έχει τονιστεί, ίσως μάλιστα καθ' υπερβολήν, ήδη στη μονογραφία του M. Wekwerth, *Theater und Wissenschaft*. München 1974, ο οποίος παίρνοντας αφορμή μια φράση του Μπρεχτ: «Το κοινό ρυθμίζει στο θέατρο την παράσταση» [*Arbeitsjournal* τόμ. 1, Frankfurt 1974, σ.280], φτάνει στο συμπέρασμα, ότι οι θεατές στη θεατρική παράσταση είναι πιο σημαντικοί και από τους παραγωγούς!). Δίνει πρώτα μια επισκόπηση των γενικών θεωριών της παραγωγικής και προσληπτικής αισθητικής: το φορμαλισμό (δομισμό, θεωρία των κειμένων), την κοινωνιολογία των περιεχομένων (*sociologie des contenus*), την αισθητική της πρόσληψης (*Rezeptionsästhetik*, Σχολή της Κωνσταντίας, με έμφαση στη θεωρία των διαφορετικών αναγνώσεων και της «συγκεκριμενοποίησης») και την «πραγματιολογία» (*pragmatics*, το τρίτο σκέλος της σημειολογίας, ιδιαίτερα τη θεωρία της «ομιλίας ως πράξης» [*speech act-theory*], της θεωρίας του μυθοπλαστικού [*fiction*], και της θεωρίας του *discour* [της «συζήτησης»]). Διαπιστώνει ορισμένα σημεία επαφής και τη δυνατότητα συγκεκριασμού ορισμένων μεθοδολογικών προσεγγίσεων, που θα οδηγούσαν μελλοντικά σε μια «κοινωνική σημειολογία», στην οποία η έννοια της «συγκεκριμενοποίησης» (*concretisation*) θα ήταν κεντρική (κατά το Mukarovsky, ήδη στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου, το καλλιτέχνημα έχει status αυτόνομο

και κοινωνικό). Εφαρμόζοντας ένα τέτοιο μοντέλο στο θέατρο, αυτό σημαίνει ότι ο γενικός κώδικας της παράστασης συγκεκριμενοποιείται κάθε βράδυ, αλλά με «διαφορετική ανάγνωση», που αφορά τόσο την περιγραφή και ανάλυσή του όσο και την ερμηνεία από τους δέκτες (εδώ ο Pavis δεν φαίνεται να γνωρίζει τη μονογραφία του D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin 1970, που δίνει μεγάλη έμφαση στην αδυναμία «καταγραφής» της θεατρικής παράστασης, ούτε τις εργασίες των Ολλανδών θεατρολόγων [A. van Kesteren, Theatre, Video, and Incompetence. Στον τόμο E.W.B. Hess-Lüttich [ed.], *Multimedial Communication*. Vol.II. *Theatre Semiotics*. Tübingen 1982, σσ. 204-231· E. Tan, Cognitive Processes in Reception. *Ibid.*, σσ. 156-203. H.Schoenmaker, The Tacit Majority in the Theatre. *Ibid.*, σσ. 108-155. C. Tindemans, Bedeutungszuweisung im Theater. Entwürfe zur methodischen Analysierbarkeit des Bewusstseinsprozesses des Theaterzuschauers. *Maske und Kothurn* 28, 1982, σσ. 290-325], που ασχολήθηκαν εντατικά με τη διαδικασία της ερμηνείας από την πλευρά των θεατών). Η ερμηνεία δεν καθοδηγείται μόνο από τα μηνύματα του «σκηνικού κειμένου» (δηλαδή της παράστασης σε αντιδιαστολή με το «δραματικό κείμενο»), αλλά και από υπάρχουσες αισθητικές νόρμες, από κοινωνικά συμφραζόμενα, ακόμα και από ορόσημα «ασαφή σημεία» και αμφισημίες, που μετατρέπουν την ερμηνεία σε δημιουργική υπόθεση.

Στη συνέχεια ο Pavis συζητεί τις έννοιες του «μετα-κειμένου» (γνώσεις του σκηνοθέτη ή του θεατή), της «μυθοποίησης» — fictionalisation — του εικονικού φαινέθου (κατά J. Searle, *Der logische Status des fiktionalen Diskurses*. Στον τόμο: *Ausdruck und Bedeutung*. Frankfurt 1982), επιστρέφει στις διαπιστώσεις της Τσεχικής σημειολογίας, ότι το θεατρικό σημείο είναι «σημείο σημείου» (βλ. και Β. Πούγχερ, *Σημειολογία του θεάτρου: ιστορική αναδρομή και σημερινός προβληματισμός*. Στον τόμο Α.-Φ. Λαγόπουλος κ.ά., *Η δυναμική των σημείων*. Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 253-271), διαχωρίζει (κατά Mukarovsky) δράμα και παράσταση ως διαφορετικά επίπεδα αναφοράς στη θεωρητική προσέγγιση, ασχολείται με το δραματικό κείμενο, με χώρο και χρόνο, και με ιδιαίτερη έμφαση — και σ' αυτό το σημείο εντοπίζεται και η ερευνήτική πρόοδος στο μελέτημά του — με την ιδεολογικοποίηση του κειμένου (του «σκηνικού κειμένου») και την κειμενοποίηση της ιδεολογίας («ιδεολογία» εδώ απαλλαγμένη από τη στενή μαρξιστική θεωρία της αντανάκλασης, ως διαλεκτική έννοια «πραγματικότητας συν ουτοπίας», το σύνολο των επιρροών των κοινωνικών και ιστορικών συμφραζόμενων): παρουσιάζει ένα πυραμιδοειδές σχήμα που απεικονίζει διάφορα επίπεδα του (παραστασιακού) κειμένου σε σχέση με την «κοινωνία»: επάνω το άριστο μέρος του κειμένου, το «αυτο-κείμενο», που διαβάζεται, ύστερα, αόριστο πλέον, το «δια-κείμενο» (θα λέγαμε τα λογοτεχνικά — θεατρικά συμφραζόμενα της εποχής που τροφοδοτούν το κείμενο με «ιδεολογία», στην ευρύτερη σημασία της έννοιας) προς τα κάτω ακολουθεί το στρώμα της «ιδεολογίας» που «κειμενοποιείται», και ύστερα, στη βάση, οι παράγοντες της παραγωγής και πρόσληψης των κειμένων, καθώς και τα κοινωνικά συμφραζόμενα.

Έδωσα κάποια ένταση στην περιγραφή του «νέου» μοντέλου (που έχει εφαρμόσει ο Pavis εν μέρει στα δραματικά έργα του Marinaux), για να πάρει κανείς μια ιδέα για το βαθμό αφαιρετικότητας των προσπαθειών αυτών. Η θεατρική θεωρία κινείται, στον τομέα αυτό, σε μια σφαίρα, όπου δεν υπάρχουν πλέον «αποδείξεις», επαληθεύσεις είτε διαψεύσεις, αλλά απλώς απόψεις, προτάσεις, γνώμες, ιδέες, μοντέλα, που συγκρούονται, αλληλοαποκλείονται, αλληλοαπορρίπτονται, αναπληρώνονται, διαφοροποιούνται, συνδυάζονται και ούτω καθ' εξής. Η σχετική αυτή «έρευνα» μοιάζει με τη διαδικασία της

δοκιμής (είτε στο ράφτη, για να βρεθεί ένα ταιριαστό ρούχο για ένα πολύμορφο σώμα, είτε σε συνεργασία αυτοκινήτων, όπου προσπαθούν να βρουν τα κατάλληλα κλειδιά για να διαλύσουν [αναλύσουν] την άγνωστου τύπου μηχανή και να δουν πώς λειτουργεί) διάφορων εννοιολογικών εργαλείων από ολοένα περισσότερες επιστήμες, μεθοδολογίες, φιλοσοφικές σχολές κτλ. και την ορολογία τους, συχνά αντιφατικές και διαφοροποιημένες, με την ελπίδα ότι κάποτε θα βρεθεί κατάλληλος συνδυασμός μεθόδων ή τουλάχιστον πιο κατάλληλος απ' ό,τι μέχρι τώρα, για να εφαρμοστεί στο θέατρο. Ο αναγνώστης πρέπει να είναι ενημερωμένος για ένα ευρύ φάσμα γνωστικών αντικειμένων, για να μπορέσει να παρακολουθήσει τη συζήτηση· ο τρόπος παρουσίασης, με το αμερικανικό σύστημα της αριθμησης και υποαριθμησης (έως και έξι υποδιαφρέσεις) παραγράφων και νοηματικών εννοιών υποβάλλει το αίσθημα μιας «λογικής» διάρθρωσης και συστηματικότητας, η οποία συχνά είναι φαινομενική· εξάλλου δεν αντιστοιχεί πάντα με το περιεχόμενο. Η ανάπτυξη των ιδεών είναι μερικές φορές αρκετά ελλειπτική· στην «αποδεικτική» των συμπερασμάτων δεν δίνεται πολλή προσοχή. Υπάρχουν σημεία, όπου τον αναγνώστη συνέχει σαφώς το αίσθημα του παιχνιδιού, της ελεύθερης πλέον διαπλοκής ορολογιών και μεθοδολογιών, και μαζί μ' αυτό και κάποιας «μυθοποίησης» του αντικειμένου, σαν αυτή η συζήτηση να μη φτάνει πουθενά, εκτός από την «προδοδο» που ισχυρίζεται ο συγγραφέας, σαν να μην θέλει να φτάσει πουθενά... Η κάποια χαλαρότητα στην υπεύθυνη δεσμευτικότητα ως προς το ασφαλές και εγγυημένο των συμπερασμάτων, η μερική έλλειψη ηθικής σοβαρότητας στην προσπάθεια επίτευξης του στόχου και τον αποκλειστικό προσανατολισμού σ' αυτόν, χαρακτηρίζει πολλές από τις θεωρητικές τοποθετήσεις του είδους αυτού. Σαν η γοητεία του θεάτρου να επεκτείνεται και στη θεωρία του θεάτρου... Το δοκιμογραφικό συχνά και σχεδόν υπαινικτικό ύφος δεν καταβάλλει συστηματική προσπάθεια να πείθει τον αναγνώστη, ανατιπύσσοντας βήμα προς βήμα την αλληλουχία των επιχειρημάτων, αντίθετα μένει κανείς περισσότερο με την εντύπωση, ότι προσπαθεί να τον εντυπωσιάσει· το περιεχόμενο δεν ακολουθεί πάντα μια επαγωγική πορεία. Έτσι και για τον επαρκή αναγνώστη δεν μπορεί να μείνει παρά μια έντονη αίσθηση σύγχυσης, ανάμικτης με άκριτο θαυμασμό για τις τόσες γνώσεις· για τον ειδήμονα θεατρολόγο όμως μένει ένα αίσθημα απορίας και αμηχανίας, αν αυτός ο επιστημολογικός «συγκρητισμός» είναι ο μόνος δρόμος για την επίτευξη ενός θεωρητικού πλαισίου για την ανάλυση του θεάτρου, αν το «μωσαϊκό» αυτό, το puzzle, αυτός ο επιστημολογικός «κέντρον» είναι κατάλληλος για τα θεμέλια του οικοδομήματος μιας θεατρικής θεωρίας. Υπάρχει βέβαια και η αρκετά ρεαλιστική προσοπτική, ότι τελικά δε θα φτάσουμε στην ολοκληρωτική ανάλυση του θεατρικού «κώδικα» και της επικωνωνίας της παράστασης, λόγω της συνθετικότητας και ρευστότητας των στοιχείων του πρώτου και της πολυπλοκότητας και πολλαπλότητας των αγωγών και κωδίκων που χρησιμοποιούνται μεταξύ σκηνης και πλατείας, της παράστασης δηλαδή· ότι το θεατρικό φαινόμενο θα αντισταθεί τελικά στην ολοκληρωμένη περιγραφή, το επιστημονικό ενδιαφέρον να υποχωρήσει σταδιακά και ότι το θέατρο θα κρατήσει, ακόμα και για την επιστήμη, κάτι από το μυστηριό του. Και αυτή η προσοπτική είναι γοητευτική...

Πολύ ενδιαφέρον είναι το επόμενο δοκίμιο για τη «Σημασία του ρυθμού στη σκηνοθεσία» (σσ. 88-100), γιατί, από τους πρώτους σκηνοθέτες του αιώνα μας, τους Reinhardt, Stanislawski, Appia, Craig, Meyerhold κτλ. ο ρυθμός βρίσκεται στο επίκεντρο των θεατρικών αναζητήσεων. Ξεκινώντας από τις απόψεις των Meschonnic και Pfister (H. Meschonnic, *Critique de la rythme*. Lagrasse 1982, M. Pfister, *Proportion kept: zum dra-*

matischen Rhythmus in *Richard II. Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West*, Bochum 1983, σσ. 71εξ.) και εξετάζοντας το ρυθμό στα διάφορα εκφραστικά μέσα της παράστασης (στίχος, ερμηνευτική διάσταση του ρυθμού στην απαγγελία, χειρονομία) καθώς και στο σύνολό της (φυσιολογικός ρυθμός – παλμός, κρυφός ρυθμός των κειμένων, απόκρυψη/αλλαγή του ρυθμού ως αισθητική επιλογή, ρήξη του ρυθμού και αποστασιοποίηση, ρυθμός της αφήγησης) φτάνει στο αξιοπαρατήρητο συμπέρασμα, πως το συνολικό δίκτυο των επιμέρους ρυθμών της θεατρικής παράστασης, δηλαδή «ο ρυθμός» της, που παράγει σημασία και νοήμα, αισθητική ενότητα και απόλαυση, κάνει τελικά ανόητη τη συζήτηση για την ελάχιστη μονάδα (ενότητα) του θεατρικού κώδικα (που θα αντιστοιχούσε στο «φώνημα» στη γλώσσα: για αυτή τη συζήτηση βλ. Πούχνερ, *Σημειολογία του θεάτρου*, ό.π., σσ. 70εξ.: για δομές του ρυθμού στο Κρητικό θέατρο βλ. του ίδιου, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*. Αθήνα 1991, σσ. 211εξ.). Τη διάσταση του ρυθμού όμως, που είναι βασική δομή του θεατρικού κώδικα της παράστασης και φορέας σημασιών και αισθητικών στοιχείων (δέσιμο, μουσικότητα, χορευτικότητα, γοητεία), δεν μπορούν να τη συμπεριλαμβάνουν σημειωτικά μοντέλα σαν αυτά του Kowzan και της Fischer-Lichte, γιατί αναλύουν τον κώδικα in statu και όχι «εν λειτουργία». Στο σύντομο αυτό άρθρο θα μπορούσε να περιμένει κανείς ενδεχομένως και αναφορές στις πολύ ενδιαφέρουσες απόψεις του μουσικολόγου Θρασύβουλου Γεωργιάδη (Th. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*. Hamburg 1961) ή στις διατυπώσεις του Max Reinhardt για τη σημασία του ρυθμού στη θεατρική παράσταση.

Στα γερμανικά γράφτηκε αρχικά το επόμενο σύντομο άρθρο: «Σκέψεις για ένα ερωτηματολόγιο για την ανάλυση παραστάσεων» (σσ. 100-107) που ο συγγραφέας επεξεργάστηκε στο χρονικό διάστημα 1983-84 στη Σορβόνη και τροποποίησε αργότερα στο Gießen. Στο λεπτομερειακό αυτό ερωτηματολόγιο με 14 κατηγορίες ερωτημάτων πρέπει να δοθούν απαντήσεις γραπτώς μέσα σε μια εβδομάδα: αποβλέπει στην ευαισθητοποίηση των φοιτητών της θεατρολογίας για τη δημιουργική διάσταση της ερμηνείας στην πρόσληψη. Αποφεύγει να χρησιμοποιήσει εδώ σημειωτική ορολογία, είναι ωστόσο αρκετά δύσκολο και απαιτητικό. Ο Pavis τρέφει μια, εν μέρει δικαιολογημένη, δυσπιστία ως προς τα αποτελέσματα των ψυχολογικών-στατιστικών μελετών με μετρήσιμες νευροφυσιολογικών παραμέτρων, με συνεντεύξεις βάθους σε τακτά χρονικά διαστήματα κτλ. (βλ.π.χ. H. Schälzky, *Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterwissenschaft*. München 1980) και των κοινωνιολογικών μελετών για την καταγωγή των θεατών, τα γούστα τους κτλ. (βλ. μερικές μελέτες στον τόμο *Das Theater und sein Publikum*. Wien 1977): η ολοκληρωτική αποχή όμως από τέτοιες μεθόδους δεν δικαιολογείται, γιατί έτσι δεν εξετάζεται το –κατά τον ίδιο τον Pavis– βασικό ζητούμενο: η παραγωγή νοήματος από το θεατή (όχι μόνο από τους παραγωγούς της παράστασης): βεβαίως είναι δεδομένο ότι αυτές οι προσεγγίσεις ενέχουν είτε ανυπέρβλητες μεθοδολογικές δυσκολίες (studio-effect, απομόνωση του θεατή κτλ.) που αλλοιώνουν και σχετικοποιούν τα αποτελέσματα σε αρκετά μεγάλο βαθμό, είτε πρακτικά προβλήματα στη φάση της συγκέντρωσης των στοιχείων, όταν δεν τηρούνται αυστηροί μεθοδολογικοί όροι (random sample, έλλειψη μιας pilot study, τυχαία επιλογή, υποβλητικές ερωτήσεις κτλ. βλ. Β. Πούχνερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*. Αθήνα 1984, σσ. 351εξ.). Ασφαλώς και το ερωτηματολόγιο του Pavis δεν επιδέχεται ποσοπική ανάλυση, αλλά υπηρετεί απλώς την ευαισθητοποίηση του ερευνητή για τον ενεργητικό ρόλο του θεατή. Ίσως άξιζε να μεταφραστεί στα ελληνικά.

Πολύ ενδιαφέρον είναι και το επόμενο essay για τα «Προβλήματα μιας ειδικής σκηγι-

κής μετάφρασης: η μετάφραση ως διαμεσολάβηση 'χειρονομιών' και πολιτισμού» (σσ. 107-140). Τροποποιώντας την κλαίως αφελή θεωρία της αντιστοιχίας (equivalence), που την έχουν απορρίψει ήδη ο L. Kruger (*Questions of Theatre Translation*. Cornell Univ. 1986) και η M. Snell-Hornby (*Sprechbare Sprache - Spielbarer Text*. Στον τόμο: R. Watts/ U. Weidmann, *Modes of Interpretation*. Tübingen 1984), και ξεκινώντας από την επίγνωση, ότι η θεατρική μετάφραση «έχει να περάσει από το σώμα των ηθοποιών και από αυτό των θεατών» (σ.108) για να φτάσει στην πρόβλησή της, ο Pavis επεξεργάζεται τρία μοντέλα, τα οποία διαφωτίζουν τον προβληματισμό: το αρχικό κείμενο είναι ήδη μια «συγκεκριμενοποίηση» (χρησιμοποιεί εδώ την έννοια κατά R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen 1931 και Felix Vodicka, *Struktur der Entwicklung*. München 1975, 5η έκδ.) του πολιτισμού και της γλώσσας εκκίνησης, και μάλιστα μια «δραματοουργική συγκεκριμενοποίηση», ως παρτιτούρα δηλαδή της θεατρικής παράστασης (για την ιδιαίτερη σχέση της θεατρικής μετάφρασης βλ. και G. Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*. Paris 1963, σ.14), ακόμα και μια «θεατρική συγκεκριμενοποίηση», δηλαδή ο μεταφραστής μεταφέρει μια συγκεκριμένη θεατρική αντίληψη στην άλλη γλώσσα, από την οποία ελπίζει ότι θα «πιάσει» στο κοινό, στο οποίο προορίζεται. Η δραματική μετάφραση είναι δηλαδή ως ένα βαθμό ήδη σκηνοθεσία: το πρόβλημα είναι κεντρικό και θεμελιακό στις νεοελληνικές μεταφράσεις αρχαίας τραγωδίας (βλ. Β. Πούγγες, Τα όρια στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος. *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ. 45εξ.). Αυτό μπορεί να σημαίνει π.χ. αλλαγή του ρυθμού, όχι μόνο του στιχογραφικού και προσωδιακού, αλλά του όλου κειμένου (βλ. ενδεικτικά Z. Gorjan, *Über das akustische Element beim Übersetzen von Bühnenwerken*. Στον τόμο: P. Italiander [ed.], *Übersetzen*. Frankfurt/Bonn 1985· στον ίδιο τόμο βλ. και H. Sahl, *Zum Übersetzen von Theaterstücken*, σσ. 105εξ.· M. Frajnd, *The translation of dramatic Works as Means of Cultural Communication*. *Proceedings of the Internat. Comparative Literatur Association*. Innsbruck 1980· M. Corrigan, *Translating for actors*. Στον τόμο: W. Arrowsmith/R. Shaltuck [eds.], *The Craft and Context of Translations*. Austin 1961, σσ. 106εξ. κτλ.)· έτσι μετάφραση π.χ. του Lope de Vega από τα ισπανικά στα γαλλικά σημαίνει αυτόματα μείωση της ταχύτητας του ρυθμού. Όμως δεν μεταφράζεται μόνο γλώσσα, διαλογική και μονολογική, αλλά και η γλώσσα του σώματος στη διανθρώπινη επικοινωνία: ο Pavis το ονομάζει «σώμα του λόγου»: ο μεταφραστής μεταφέρει και ξαναστήνει αναγκαστικά ολόκληρη παράσταση· με παράδειγμα τη γαλλική μετάφραση του «Πάρκου» του Botho Straub επίσης δείχνει, πως η απόδοση εννοιών-κλειδιών με ορισμένο τρόπο μπορεί να δώσει σ' ολοκλήρη την παράσταση άλλη σημασιολογική απόχρωση. Σχετικά με τον «ενορακωμένο» λόγο ο Pavis συζητεί θεωρίες του Freud, του R. Barthes, του Μπρεχτ (που μεταφράζει έργα του στην Αμερική για τον Charles Laughton) κι άλλων και αποφαίνεται, ότι η θεατρική μετάφραση τελικά είναι μια ζώνη επαφής δύο ολόκληρων πολιτισμών. Την ιδιαίτερη δυσκολία που αντιμετωπίζει κανείς στη μεταφορά μύθων και μυθολογικών αντιλήψεων και στοιχείων από έναν πολιτισμό στον άλλο τη συζητάει με βάση το «Mahabharata» του Peter Brook.

Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τρία κεφάλαια: το πρώτο, «Θρίαμβος του έρωτα και του αυτοερωτισμού» (σσ. 141-175), αναλύει δύο έργα του Marivaux, «Le Prince travesti ou l'illustre Aventurier» και «Triomphe de l'amour», και προέρχεται από τη μονογραφία του για το Marivaux (βλ. παραπάνω). Θέμα της πραγμάτευσης είναι η διαστροφή της έννοιας του ηρωισμού, η παρωδία δεδομένων δραματικών δομών (ισπανική comedia,

commedia dell'arte, τραγικωμωδία), οι συγκρούσεις, η ψυχοκριτική ανάλυση των προσώπων (το μοτίβο της αποπλάνησης στα ψυχαναλυτικά του συμφοραζόμενα) και η ιδεολογική ανάλυση. Το δεύτερο κεφάλαιο «Για τη συγκεκριμενοποίηση από τη σκοπιά της «πραγματολογίας»: το παράδειγμα του 'Γλάρου' του Τσέχοφ» (σσ. 175-197) προανατολίζεται περισσότερο προς τις θεωρητικές αναζητήσεις και αναλύει ιδιαίτερα το διάλογο (έλλειψη επικοινωνίας), τον αποπροσανατολισμό των προσώπων (conversation χωρίς ουσιαστικό περιεχόμενο), την ομιλία τους ως παράθεμα του εαυτού τους. Πρόκειται για ανακοίνωση στο Βερολίνο το 1985. Το τελευταίο κεφάλαιο «Κλασικό κείμενο και σκηνηκή πρακτική: Σκέψεις για μια τυπολογία σύγχρονων σκηνοθετικών μορφών» (σσ. 187-198) διαπιστώνει τις εξής βασικές τάσεις: 1) το γράμμα του κειμένου (μουσειακή παράσταση ή σκηνοθεσία της «αντικειμενικότητας» στη Γερμανία για τις μεταφράσεις του Schadowaldt από την αρχαία τραγωδία), 2) την ιστορία- αφήγηση (ιστορική σχετικότητα, Brecht, R. Planchon), 3) το παιχνίδι με το υλικό (Brecht, Stein — «Ορέστεια», P. Hacks, H. Müller), 4) ανάδειξη των διαφορετικών αναγνώσεων, εκσυγχρονισμός, réécriture (P. Brook, ιδιαίτερο A. Vitez), 5) deconstruction — η διάλυση της φόρμας, και 6) επιστροφή στο μύθο (Artaud, Grotowski, Brook). Η κατηγοριοποίηση αυτή θα έπρεπε να εξεταστεί και υπό το φως της αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής δραματολογίας. Ο Flashar π.χ. φτάνει σε άλλες κατηγορίες. Αλλά έτσι κι αλλιώς ένα τόσο σύνθετο θέμα δεν μπορεί να συζητηθεί στα πλαίσια ενός σύντομου άρθρου.

Το ότι λείπει μια τελική βιβλιογραφία και ένα πιο περιεκτικό ευρετήριο δεν είναι μεγάλο κακό. Οι σχετικές έρευνες σχηματίζουν ένα σχεδόν κλειστό κύκλο. Ήδη υπάρχουν και οι πρώτες αντιδράσεις: ο Hans-Peter Bayerdörfer σημειώνει ότι με το βιβλίο του Pavis η κλασική θεατρική σημειολογία έχει αλλάξει κάπως τον προσανατολισμό της (Probleme der Theatergeschichtsschreibung. Στον τόμο: R. Möhrmann [ed.], *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin 1990, σ. 61 σημ. 32). και η Fischer-Lichte, η κατεξοχήν εκπρόσωπος της σημειωτικής ανάλυσης της πλευράς της παραγωγής, έχει διευρύνει τη μεθοδολογική της βάση, λαμβάνοντας υπόψη το μοντέλο της εξέλιξης του πολιτισμού κατά Norbert Elias (βλ. E. Fischer-Lichte, *Theatre and the Civilizing Process. An Approach to the History of Acting*. Στον τόμο: Th. Postlewait/B.A. Mc Conachie, *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City 1989, σσ. 19-36). Αλλά η γερμανική θεατρολογία έχει να δείξει εδώ και 20 χρόνια τέτοιες εργασίες, που αντιλαμβάνονται το «θεατρικό γεγονός» ως επικοινωνιακή σύμπραξη των «παραγωγών» και των «δεκτών» (βλ. τη μονογραφία του Wekwerth, ό.π.).

Η ανάλυση της «πρόσληψης» όμως είναι ακόμα πιο σύνθετη από την ανάλυση της «παραγωγής» της θεατρικής παράστασης (βλ. τα αδιέξοδα στη μονογραφία του Schälzky, ό.π.) και δεν επιδέχονται πια γενικές θεωρητικές προσεγγίσεις, αλλά μόνο ευέλικτες, σε μια συγκεκριμένη κάθε φορά παράσταση. Τέτοιες μονογραφίες «ανάλυσης της παράστασης» έχουν δώσει π.χ. ο J. Kleindiek (*Zur Methodik der Aufführungsanalyse*. München 1973) και η Fischer-Lichte (στον τρίτο τόμο της μονογραφίας της *Semiotik des Theaters*. Tübingen 1983), αλλά υπάρχει και μια σειρά από διπλωματικές εργασίες στη θεατρολογία στα διάφορα γερμανικά πανεπιστήμια (γι' αυτά μας πληροφορεί ο Guido Hiß, *Zur Aufführungsanalyse*, στον τόμο της Möhrmann, ό.π., ιδίως σσ. 76εξ.), που «λύνουν» το αξεπέραστο πρόβλημα του ντοκουμενταρίσματος συνήθως με το video-film και περιορίζονται, ανάλογα με την παράσταση, στην καταγραφή ορισμένων κεντρικών σημείων της «σημειωτικής πολυφωνίας» που επεξεργάζεται ο θεατής με τη μνήμη του, τη φαντασία, το



συναίσθημα και την ταύτιση. Οι προτάσεις του Pavis βρίσκουν στη Γερμανία θετική ανταπόκριση, γιατί υπάρχει ήδη προετοιμασμένο έδαφος, μια καθιερωμένη παράδοση στην ανάλυση της πρόσληψης (βλ. και το συλλογικό τόμο του Rainer Warning [ed.], *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975). Η εργασία του Pavis σηματοδεύει κάποια σύγκλιση των δύο παραδοσιακών αυτών θεωριών: της κλασικής θεατρικής σημειολογίας, που ασχολείται κυρίως με την παραγωγή, και της αισθητικής της πρόσληψης, που δίνει έμφαση στην επικοινωνία και στο δημιουργικό χαρακτήρα της πρόσληψης.

Βάλτερ Πούχγκερ