

ΘΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

*Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία — Δραματογραφία. Δώδεκα μελετήματα.*

Αθήνα, Εκδόσεις Κουλτούρα 1987, σελ. 210.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ

*Γλώσσα και ιδεολογία στο νεοελληνικό διαφωτισμό. Δοκίμια.*

Αθήνα, Εκδόσεις Κουλτούρα 1991. Σελ.92.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ

*Δοκίμια Θεατρολογίας.*

Αθήνα, Επικαιρότητα 1990. Σελ. 190.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ

*Ιστορία και Θεωρία στη Θεατρική Έρευνα.*

Εκδόσεις Αφών Τολίδη 1992 (Θεατρική Έρευνα 1). Σελ.268.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ

*Από την Τραγωδία στο Δράμα. Μελέτες συγκριτικής Θεατρολογίας.*

Αθήνα, Εκδόσεις Αφών Τολίδη 1994 (Θεατρική Έρευνα 4). Σελ.148.

Η κρίση του ξένου μόχθου είναι ένα υψηλό και υπεύθυνο λειτουργήμα, που απαιτεί από τη φύση του μιαν όσο περισσότερο γίνεται εντατική προσπάθεια για αντικειμενικότητα, κατανόηση και νηφάλιο ζήνισμα. Για τον Παλαμά λ.χ. η κριτική ξεκινάει από την αγάπη, προχωράει στην κατανόηση και μόνο τότε καταλήγει στην κριτική. Ασφαλώς μια τέτοια προσπάθεια δεν είναι ποτέ απαλλαγμένη από κάποια δόση υποκειμενικότητας, αδηλώτες και υποσυνείδητες προσωπικές προτιμήσεις, οι οποίες ωστόσο δαμάζονται και ρυθμίζονται από μιαν επίγνωση κι ένα στόχο: την επίγνωση ότι η κριτική έρχεται πάντα δεύτερη από τη δημιουργία, και δευτερεύουσα είναι και η σημασία της, και το στόχο, να βοηθήσει με κάποιο τρόπο το δημιουργό, όχι απλώς να εξυμνήσει το έργο του ή να το κατακρίνει, γιατί αλλιώς στερείται από ουσιαστική λειτουργικότητα. Έτσι, φοβούμενος μην κάνω δυσκολότερα τα πράγματα αντί να βοηθήσω, δίσταζα για καιρό να γράψω για το ιδιότυπο έργο του Θ.Γραμματά, το οποίο παρουσιάζεται σήμερα, στο σύνολό του, σε κάποια αναγνώσιμη εξέλιξη και ολοκλήρωση, ώστε να επιτρέψει και μια βάσιμη διάγνωση. Η περίπωση είναι όμως διαφωτιστική για μιαν ορισμένη κατάσταση που έχει δημιουργηθεί στον εκπαιδευτικό χώρο του πανεπιστημίου γενικότερα (θεσμός των δωρεάν συγγραμμάτων) και στις θεατρικές σπουδές ειδικότερα (έλλειψη ελληνικών διδακτικών εγχειριδίων).

Ο συγγρ. είναι από τους πολυγραφότερους στο θεατρολογικό χώρο: έχει παρουσιάσει στο χρονικό διάστημα μιας δεκαετίας δέκα βιβλία, από τα οποία τρία δεν αφορούν το θέατρο (έχουν θέμα τον Καζαντζάκη), κι ένα το αφορά εν μέρει μόνο (*Γλώσσα και ιδεολογία*, ό.π., βλ. στη συνέχεια). Μένουν έξι βιβλία, από τα οποία η πρώτη μονογραφία, για τον Καμπύση, είναι πρωτόλειο παλαιό και ασημάντο (1984), ενώ το βιβλίο για τη σύγκρουση του «νέου» με το «σύστημα» στην ελληνική δραματογραφία του 20ού αιώνα παρουσιάζεται ως ολοκληρωμένη μονογραφία ξεχωριστά. Οι υπόλοιπες εργασίες είναι μικρά μελετήματα και δοκίμια, ευκαιριακά, κυρίως ανακοινώσεις σε συνέδρια και ομιλίες,

που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα ιστορικών και θεωρητικών θεμάτων του θέατρου και μαρτυρούν μια ασυνήθιστη φιλοπονία και προσαρμοστικότητα.

Ποιες είναι οι προϋποθέσεις αυτής της ασυνήθιστης συγγραφικής σταδιοδρομίας; Οι σπουδές στο Παρίσι (1976-79) αφορούσαν κυρίως τη φιλοσοφία και τη γλώσσα: DEA με θέμα τη φιλοσοφία των συμβόλων του Cassirer, doctorat troisième cycle με θέμα «La notion du liberté chez Nikos Kazantzakis» (το μεταφράζει στα ελληνικά «Η έννοια της ελευθερίας στον Καζαντζάκη». Αθήνα 1983). Με τα διδακτικά δεδομένα της εποχής εκείνης στη Σορβόνη III και X ο συγγρ. αφομοιώνει, όσον αφορά τις θεατρικές σπουδές, τον εννοιολογικό εξοπλισμό μιας ορισμένης φάσης του γαλλικού στρουκτουραλισμού, δεν αποκτά όμως γερές βάσεις για την έρευνα στην ιστορία του πολιτισμού, που αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για τις θεατρικές σπουδές. Γυρίζοντας από το Παρίσι διορίζεται το 1981 επιμελητής του σπουδαστηρίου στον τομέα της Νέας Ελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, εντάσσεται με το Ν.1268/82 ως λέκτορας στα μέλη ΔΕΠ του τομέα, εξελίσσεται το 1986 σε επίκουρο καθηγητή, και διδάσκει από το 1990 ως σήμερα ως αναπληρωτής, από το 1994 ως καθηγητής στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διδάσκει ποικίλα φιλολογικά μαθήματα με κάποια σταθερή εστίαση στο νεοελληνικό θέατρο.

Στο στίβο της έρευνας για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου εμφανίζεται το 1984 με μια μονογραφία για το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση. Η αρχή αυτή είναι άτυχη και άτεχνη· δεν έπρεπε να δημοσιευτεί σ' αυτή τη μορφή, γιατί με δυσκολία ξεπερνάει το περιγραφικό επίπεδο μιας σεμναριακής εργασίας (αδιόρθωτης μάλιστα) και βρίθκει σε βαθμό απίστευτο από ορθογραφικά λάθη· αυτή η ανεπίτρεπτη αμέλεια επεκτείνεται και στο περιεχόμενο, όπου το εισαγωγικό κεφάλαιο παρουσιάζει σοβαρές αδυναμίες στη συνθετική παρουσίαση ιστορικών εξελίξεων του θεάτρου στο 19ο αιώνα (βλ. και την κρίση μου στα *Südost-Forschungen* 44, Μόναχο 1985, σσ. 500-505, ιδίως σσ. 504εξ.). Αυτή η αδυναμία δυσκολεύει το συγγρ. και στο μεταγενέστερο έργο του: αντικαθιστά συχνά την επίπονη διερεύνηση της διαφοροποιημένης ιστορικής πραγματικότητας με εύκολες και άκαμπτες σχηματοποιήσεις, οι οποίες στην καλύτερη περίπτωση αποτελούν επιπεδοποιήσεις των επιμέρους φαινομένων, στη χειρότερη είναι απλώς ανιστόρητα κατασκευάσματα της αφαιρετικής λειτουργίας του εγκεφάλου. Η έλλειψη ευαισθησίας και εμπειρίας στην έρευνα σε πεδία πολιτιστικής ιστορίας θα οδηγήσουν και σε λανθασμένες και ανιστόρητες κατατάξεις και συσχετίσεις. Επίσης παρατηρείται ήδη η τάση για γλωσσικό εντυπωσιασμό, που συνδυάζεται με μια περίεργη αδυναμία κομψής έκφρασης και βιάζει μερικές φορές την ίδια τη γλώσσα, καλλιεργεί ένα ύφος νεολογιοτατισμού με βαρύνοντες διατυπώσεις και αυθαίρετους ισχυρισμούς, που ξεπερνούν συχνά τα όρια της βασιμότητας και φτάνουν σε ορισμένα σημεία και στην ταυτολογία. Αυτό ισχύει ιδίως για τα θεωρητικά κείμενα. Στην ανάλυση δραματικών κειμένων παρατηρείται μια ιδιότυπη αδυναμία αισθητικής κατανόησης, που συχνά εκβιάζει τα πράγματα και επιδίδεται σε καθαρά ιδεολογική ανάγνωση με προκαθορισμένες κατηγορίες (βλ. π.χ. την άστοχη ανάλυση της «Φασγά» του Καζαντζάκη στο βιβλίο του *Η κορητική ματιά*. Αθήνα 1992, σσ. 44εξ. και τις παρατηρήσεις μου στο άρθρο Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. *Παρουσία Θ'*, 1993, σσ. 63-160, ιδίως σ.100 σημ.69).

Ωστόσο ο συγγρ. έχει μια ικανότητα ανεύρεσης ερευνητικών θεμάτων, που ακόμα δεν τα έχουν επεξεργαστεί πολύ. Αυτό ισχύει ιδίως για τον πρώτο τόμο, όπου μένει βέβαια κανείς με την εντύπωση, ότι ο συγγρ. ξανοίγεται σε θέματα, τα οποία δεν κατέχει καλά.

Οι σύντομες ανακοινώσεις τηρούν τα ακαδημαϊκά σχήματα, παρέχουν επαρκή τεκμηρίωση, συχνά και εξαντλητική βιβλιογραφία (οι υποσημειώσεις βέβαια δικαιολογούνται σε μερικές περιπτώσεις μόνο ως ornamenta eruditionis, οπτικά σημεία λογιουσύνης, είναι πλασματικές παραπομπές χωρίς πραγματική ανάγκη): πρόβλημα υπάρχει όμως με τις ιστορικές κατατάξεις και συσχετίσεις: στο κεφ. Α' «Ο Αρκαδισμός στο ελληνικό θέατρο. Από την ουτοπία στη φυγή» (σσ. 11-26, ανακοίνωση στο Β' Διεθνές Συνέδριο Αναβίωσης του «Αρκαδικού Ιδεώδους», Καστρί Αρκαδίας 6-8 Ιουλίου 1984, δημοσιευμένη στη *Σύγχρονη Εκπαίδευση* 19, 1985, σσ. 56-67) η «Αρκαδία» του ποιμενικού δράματος της Αναγέννησης και του Μπαρόκ ερμηνεύεται ως ουτοπία ιδανικής κοινωνίας, όπως η «Utopia» του Thomas More ή η «Città del Sole» του Campanella, ενώ πρόκειται για λογοτεχνική σύμβαση της αρχαιότητας, που κάθε άλλο παρά μια ιδανική κοινωνία περιγράφει: παρερμηνεύεται η φύση της «Πανώριας», που ακριβώς τη νεοφερμένη ιταλική μόδα του βουκολισμού ειρωνεύεται: χαρακτηριστική είναι και η μονοδιάστατη ιδεολογική ερμηνεία των λογοτεχνικών φαινομένων: το βουκολικό δράμα δεν είναι η «διαμαρτυρία στους φεουδαρχικούς θεσμούς» (σ.20), είναι ένα «παιχνίδι» της αυλικής κοινωνίας, που ενέχει και το στοιχείο της «φυγής», αποτελεί όμως μια συμβατικότητα ενταγμένη στους «φεουδαρχικούς θεσμούς» και καταξιωμένη από την αίγλη του αρχαίου προτύπου, βασισμένη στη νεοπλατωνική θεωρία των ανθρώπινων αισθήσεων (βλ. για διευκρινίσεις Β. Πούχνερ, Ο Χρυσός Αιώνας και η πολιτική: Η τυραννοκρατία στο έργο Fuente Ovejuna του Lope de Vega. Ένα ερμηνευτικό πρόβλημα. Στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*. Αθήνα 1984, σσ. 95-138, ειδικά σσ. 131εξ.). Ούτε μπορεί να συγκριθεί το δραματικό ειδύλλιο της ρεαλιστικής ηθογραφίας του fin de siècle με την tragicommedia pastorale ως φυσικό pendant, παραγωνρίζοντας το ασυμβίβαστο μεταξύ του πλασματικού χαρακτήρα της Πανώριας και του πιθανοφανούς χαρακτήρα της «Χάιδως»: ούτε έγραψε ο Χορτάτσος το έργο αυτό «γι' αναπλήρωση κάποιας προσωπικής στέρησης» (σ.21), ούτε οδηγεί καμία αναγνωρίσιμη ενθύρραξη «εξέλιξη» από το ποιμενικό δράμα στο δραματικό ειδύλλιο. Στα χέρια του μελετητή η ιστορία γίνεται ένα διαθέσιμο υλικό για ελεύθερους «ποιητικούς» συνδυασμούς κατά τη δική του σχηματοποιητική βούληση.

Μια τέτοια παραβίαση των ιστορικών και πολιτισμικών συσχετίσεων παρατηρείται και στο κεφ. Β' «Η παρουσία της Commedia dell'arte στο Εφτανησιακό θέατρο του ΙΗ' αιώνα. Η περίπτωση της «Ιφιγένειας» το Πέτρου Κατσαίτη» (σσ. 27-41, ανακοίνωση στο Β' Συνέδριο Επτανησιακού Πολιτισμού, Λευκάδα 3-8 Σεπτ. 1984, δημοσιεύεται στα *Δρώμενα* 5/6, 1984, σσ. 20-26), όπου ο ταπεινός και ταλαιπωρημένος Κεφάλλονιτης δραματογράφος ανάγεται σε πρόδρομο της Γαλλικής Επανάστασης, που με τα έργα του «παρωδεί» τη φεουδαρχική τάξη και «επιχειρεί να προβάλει τις δικές του προοδευτικές για την εποχή ιδεολογικές θέσεις» (σ.33). Έχω απαντήσει εκτενώς στις ανιστόρητες κι άστοχες αυτές κρίσεις (Β. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*. Αθήνα 1991, σσ. 321εξ.). Είναι ενδεικτικές για τη σύγχυση και απειρία του συγγο. στα πεδία της ιστορικής έρευνας: το μελέτημα άλλωστε δεν προσθέτει κανένα νέο στοιχείο στην ως τώρα έρευνα. Με το επτανησιακό θέατρο ασχολούνται και τα επόμενα κεφάλαια. Το κεφ. Γ' «Η «Κωμωδία των ψευτογιατρών» του Σαβόγια Ρούσμελν. Από την κρητική στην ελληνική κωμωδία του ΙΘ' αιώνα» (σσ. 52-59, στο Συμπόσιο «Το Ιόνιο», Περιβάλλον - Κοινωνία - Πολιτισμός. Αθήνα 15-17 Οκτ. 1984) αποτελεί την πρώτη σφαιρική μελέτη για την κωμωδία αυτή (μερικές μικροπαρατηρήσεις: η τυπογραφική αμέλεια μετατρέπει το χρώνο συγγραφής του «Φορτονάτου» από 1655 σε 1665, σ.3: η βιβλιογραφία στη σημ.16 είναι



ξεπερασμένη· για το greghesco υπάρχουν σημαντικά νεότερα μελετήματα· το μελέτημά μου, που αναφέρεται στην υποσημ.66, δεν έχει σχέση με το θέμα του κρυφακούσματος). Στο κεφ. Δ' «Ο «Χάσης» του Δημήτρη Γουζέλη και το λαϊκό επτανησιακό θέατρο» (σσ. 60-72, στο ίδιο Συμπόσιο 1985) επιχειρείται και μια φευγαλέα οριοθέτηση του φαινομένου του λαϊκού θεάτρου γενικότερα· σ' αυτό το μελέτημα οι υποσημειώσεις σε μερικές περιπτώσεις δεν έχουν πραγματική σχέση με το κείμενο. Η εντύπωση του βιαστικού και πρόχειρου κυριαρχεί και στο κεφ. Ε', «Φύση και λειτουργία του κωμικού στην επτανησιακή κωμωδία του ΙΕ' [sic! γρ. ΙΗ'] αιώνα» (σσ. 73-80, ανακοίνωση στο Ε' Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο, Αργοστόλι 17-21 Μαΐου 1986), όπου επαναλαμβάνονται οι απόψεις του για το επτανησιακό θέατρο (μερικοί ξένοι μελετητές και τα έργα τους ταλαιπωρούνται βάνανσα από το τυπογραφείο· το μελέτημα του Α. Deisser στα *Θεατρικά* 14-18, 1977, σσ. 54-57 δεν έχει σχέση με το Επτανησιακό θέατρο· η βιβλιογραφική παραπομπή στο σημ.27 είναι άσχετη με το θέμα).

Τα δύο επόμενα κεφάλαια εντάσσονται στο χώρο του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού, όπου ο συγγρ. κινείται στο μεταξύ με μεγαλύτερη ασφάλεια: το κεφ. ΣΤ' «Γλωσσική και ιδεολογική αντιπαράθεση Κοραϊσμού και Φαναριωτισμού μέσα από τα «Κοραϊστικά» του Ιακώβου Ρίζου Νερουλού» (ανακοίνωση στο συνέδριο «Κοραϊς και Χίος», 11-15 Μαΐου 1985) αποτελεί μια παραστατική παρουσίαση του παραγνωρισμένου, μερικές φορές, στις ιδεολογικές του διασυνδέσεις, έργου, ενώ το κεφ. Ζ' «Από το θέατρο της καθαρεύουσας στο θέατρο της δημοτικής» (σσ. 94-101, ανακοίνωση στο συνέδριο «Οι αδελφοί Βερναρδάκη στα Νεοελληνικά Γράμματα», Μυτιλήνη 7-9 Μαΐου 1986) προσπαθεί να σκιαγραφήσει τις θεματικές και ιδεολογικές μεταβολές της ελληνικής δραματογραφίας με βάση τις θεωρητικές τοποθετήσεις στους προλόγους του Βερναρδάκη και κειμένων των Ξενοπούλου, Καμπύση, Ψυχάρη, Παλαμά και Ταγκόπουλου από τη χρονική περίοδο 1894-1908. Το ενδιαφέρον αυτό θέμα το πραγματεύεται όμως πολύ συνοπτικά· με την ύπαρξη του «Βασιλικού» από το 1830 γίνεται συζητήσιμη και η σκοπιμότητα του υπότιτλου «θεωρητικές προϋποθέσεις για την εμφάνιση του αστικού δράματος στην Ελλάδα». Μετά τις επιστημονικές του Δημ.Σπάθη (Ο «Βασιλικός» του Α.Μάτση στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού. *Ο Πολίτης* 100, 1989, σσ. 54-63) το όλο θέμα του αστικού δράματος απαιτεί αναηγάληψη και ενδελεχέστερη συζήτηση.

Μια ιδεολογική ανάγνωση ενός σημαντικού θεατρικού έργου παρουσιάζει το κεφ. Η' (σσ. 102-115), «Η «Τρισεύγενη» του Παλαμά. Προτάσεις για μια διαφορετική ερμηνεία», με καλή τεκμηρίωση αλλά ακατάλληλη μέθοδο: προτείνεται η επέκταση του σχήματος του «υπερανθρώπου» και στον Πέτρο Φλώρη· αλλά ούτε η πρωταγωνίστρια δεν χωράει σ' αυτές τις κακόγουστες ντισεικές «μιμήσεις» και παρεξηγήσεις, γιατί ο ψυχαριστής (σ' αυτήν την φάση ακόμα) Παλαμάς δεν είναι επιδεκτικός για τις εύκολες εφαρμογές ντισεικών ιδεών· άλλωστε παραγνωρίζονται και τα πολλαπλά προσωπικά φίλτρα, με τα οποία ο ποιητής δέχεται «επιδράσεις», καθώς και η φύση του έργου, που δεν είναι ιδεολογικό μανιφέστο υπέρ της χειραφέτησης των γυναικών, αλλά δράμα ποιητικό χωρίς μονοσήμαντο και μονοδιάστατο μήνυμα. Ο συγγρ. εντάσσει τον εαυτό του απροβλημάτιστα στο χορό των επικριτών της δραματικής φόρμας της «Τρισεύγενης» («Όχι μόνο επικροτούμε τις προαναφερμένες θέσεις, αλλά παίρνουμε μια ακόμα πιο κατηγορηματική στάση απέναντι στο έργο... η σκηνική παρουσία της [της «Τρισεύγενης»] είναι δύσκολη — αν όχι αδύνατη — χωρίς ουσιαστικές μετατροπές», σ.103 — ο Σωκράτης Καραντινός ανέβασε το 1963 το έργο στη Θεσσαλονίκη χωρίς περικοπές και με μεγάλη επιτυχία, βλ.

Σαράντα χρόνια θέατρο. Τομ. Γ'. Αθήνα 1971, σσ. 118εξ.), που ξεκινούν από μια στενή αντίληψη βουλεβαρτικών συνταγών του ρεαλιστικού θεάτρου του 19ου αιώνα και παραγνωρίζουν την ελευθερία της δραματικής φόρμας του ποιητικού θεάτρου του fin de siècle. Αλλά για την ανασκευή των απόψεων αυτών δεν είναι εδώ ο χώρος· θα γίνει στη μονογραφία «Ο Παλαμάς και το θέατρο», που θα δημοσιευτεί προσεχώς.

Σημαντικές συμβολές στην ελληνική δραματογραφία του 20ού αιώνα αποτελούν τα επόμενα κεφάλαια, γιατί εδώ η «ιδεολογική ανάγνωση» βρίσκεται σε πρόσφορο πεδίο εφαρμογής: το κεφ. Θ' «Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922)» (σσ. 116-120, ανακοίνωση στο Α' Πανελλήνιο Συμπόσιο «Ο Karl Marx και η φιλοσοφία», Γιάννενα 3-5 Νοεμβρίου 1983, δημοσιεύεται στην *Πολιτιστική* 12, 1984, σσ. 56-61) παρουσιάζει ένα περιορισμένον αριθμό έργων «εργατικού» ή «προλεταριακού δράματος» με σκηνικό το εργοστάσιο και θέμα την ταξική πάλη· πηγή της επισήμανσης των έργων αυτών είναι η διατριβή της Άννας-Ελίζας Δελβερούδη, *Le répertoire original présenté sur la scène Athénienne 1901-1922*. Thèse Paris 1982 (που δεν αναφέρεται στις υποσημειώσεις)· αν πρόκειται πράγματι για αυτόνομη κατηγορία της δραματογραφίας του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, θα το δείξει το μέλλον, όταν θα γνωρίσουμε περισσότερο το σύνολο της εργογραφίας του Μεσοπολέμου. Παρόμοιο θέμα έχει και το κεφ. Γ' «Η παρουσία της μαρξιστικής σκέψης στο ελληνικό θέατρο. Από τον προλετάριο του εργατικού δράματος στον περιθωριακό του μεταπολεμικού θεάτρου» (σσ. 130-143, ανακοίνωση στο Συμπόσιο «Προβλήματα σοσιαλισμού. Θεωρία και Πράξη», Ιούνιο 1986, δημοσιεύεται στην *Πολιτιστική* 24, 1985, σσ. 75-84), που προσθέτει και μια σύντομη επισκόπηση της θεματογραφίας του μεταπολεμικού δράματος. Κοινωνιολογική μελέτη του παρασιτικού μικροαστισμού στο μεταπολεμικό δράμα αποτελεί το κεφ. ΙΑ' «Η λειτουργία του χρόνου στο «Πανηγύρι» του Δημήτρη Κεχαΐδη» (σσ. 144-155)· ενδιαφέρουσα μελέτη, που σχεδόν συμπίπτει με την ανέκδοτη διπλωματική εργασία της Όλγας-Μαρίας Ανδρεδάκη, *Étude dramaturgique d'une pièce contemporaine grecque: «La Foire» de Dimitri Kechaidi*. Tom. 1-II. Mémoire de Maîtrise, Univ. Paul Valéry - Montpellier III, 1984. Παρόμοια θεματική έχει και το τελευταίο, πιο περιεκτικό κεφ. ΙΒ', «Ο μικροαστισμός και η περιθωριοποίηση ως ιδεολογικές συνιστώσες στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο» (σσ. 156-181), που ωστόσο εστιάζεται, στη δειγματοληπτική του επισκόπηση, περισσότερο στα έργα που ανεβάζονται (με επιτυχία) κι έχουν δημιουργήσει την εικόνα του ολιγοτρόσσωπου «φιλολογικού» νεορεαλιστικού έργου, κι όχι τόσο στο σύνολο των έργων που έχουν τυπωθεί, τα οποία δείχνουν μια πιο διαφοροποιημένη εικόνα (βλ. Β. Πούγγερο, Το δράμα στη μεταπολεμική Ελλάδα. Στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ. 419-433). Ο τόμος κλείνει με μια βιβλιογραφία σε επιλογή (σσ. 185-197) και ένα ευρετήριο (σσ. 207-210).

Και εδώ οι τυπογραφικές αβλεπίες δεν είναι λίγες, αν και υπάρχει κάποια βελτίωση. Η συμβολή στην ισχυρή θεατρολογική έρευνα είναι αμφίσημη: μερικά κεφάλαια ανοίγουν νέα θέματα, τα πραγματεύονται όμως με περιορισμένο μεθοδολογικό εξοπλισμό και με μειωμένη ευαισθησία· άλλα αποτελούν επισκόπηση ερευνητικών αποτελεσμάτων και δεν παρέχουν κανένα νέο στοιχείο· άλλα πάλι επιχειρούν μιαν ερμηνευτική μετατόπιση, αρκετά βίαιη καμιά φορά, και πάντα στο πεδίο της ιδεολογικής ανάγνωσης· οι ιστορικοί και πολιτισμικοί συσχετισμοί πάσχουν μερικές φορές από γενικό αποπροσανατολισμό, από παρανοήσεις της φύσης των φαινομένων και μηχανιστικές κατατάξεις, που δεν πηγάζουν από σφαιρική γνώση μιας εποχής αλλά από κάποια διαχρονικά διάγραμματα κυ-



γίαιων ιδεών και θεσμών· οι αισθητικές αναλύσεις κινούνται στο επίπεδο του περιεχομένου και ιδίως του ιδεολογικού μηνύματος (με επιτυχία π.χ. στην περιοχή του Διαφωτισμού· συνθετότερες μορφές καλλιτεχνημάτων ακρωτηριάζονται με την εφαρμογή προκαθορισμένων μοντέλων). Το βιβλίο δίνει την εικόνα ενός εργατικού ερευνητή με γνώσεις στην ιστορία των ιδεών και ιδεολογιών, όμως χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική ή φιλολογική ευαισθησία και εμπειρία (ή και διαίσθηση) για τα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, ο οποίος δουλεύει πολλά θέματα συγχρόνως, αλλά αποσπασματικά και κάπως επιδερμικά. Το σχήμα της ανακοίνωσης επιτρέπει συνήθως μόλις τη διατύπωση μιας ιδέας, όχι βαθύτερες αναλύσεις και λεπτομερέστερες τεκμηριώσεις. Μολοντούτο είναι μερικές εργασίες που αποτελούν κάποια πρόοδο στη σχετική έρευνα, ιδίως στο θέατρο του 20ού αιώνα, όπου υπάρχουν και τα μεγαλύτερα κενά.

Το δεύτερο βιβλίο οπωσδήποτε βελτιώνει την όλη εικόνα, αφού ο συγγρ. κινείται σ' ένα πεδίο που κατέχει ικανοποιητικά, τον ελληνικό Διαφωτισμό. Τα δύο πρώτα δοκίμια, για το Βενιαμίν Λέσβιο και τη διαμάχη Κοραή-Φαναριωτών, δεν παρουσιάζουν θεατρολογική θεματογραφία, τα δύο τελευταία ασχολούνται και πάλι με τα «Κοραϊστικά» (κεφ. ΙΙΙ «Δύο αντικοραϊκά κείμενα. Τα «Κοραϊστικά» του Ιακ. Ρίζου Νερουλού και το «Ονειρο» του Αθ. Χριστόπουλου», σσ. 41-59, *Δωδώνη* 12, 1983, σσ. 291-303), διευρυμένο με μια σύγκριση με το αλληγορικό πεζογράφημα «Ονειρο» (το οποίο, κατά νεότερες απόψεις, δεν ανήκει στο Χριστόπουλο, βλ. Ε. Τσαντσάνογλου, Το πορτρέτο του Αθανάσιου Χριστόπουλου στην έκδοση των Λυρικών του 1833 και η πατρότητα του «Ονείρου». Στον τόμο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Διεθνής Επιστημονική Συνάντηση αφιερωμένη στον Κ.Θ. Δημαρά, Θεσσαλονίκη, 10-12 Μαΐου 1990*. Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 243-256) και μιαν επισκόπηση του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου («Ιδεολογικές συνιστώσες στο προεπαναστατικό ελληνικό θέατρο», σσ. 63-75, *Εκκύκλημα* 16, 1988, σσ. 45-50), που απευθύνεται σ' ένα ευρύτερο κοινό και δεν προσθέτει τίποτε το ουσιαστικό στην αρκετά πλούσια βιβλιογραφία που υπάρχει ήδη για το θέμα. Αλλά λείπουν εδώ οι ακραίες αποτυχίες, που εμφανίζονταν στα ιστορικά μελετήματα προγενέστερων περιόδων του νεοελληνικού θεάτρου και οι βεβιασμένες αισθητικές ερμηνείες εκείνων των δραματικών έργων, που δεν έχουν σαφές ιδεολογικό μήνυμα (λείπουν ακόμα και τα ενοχλητικά τυπογραφικά λάθη, που παραμόρφωναν ακόμα και το κείμενο του προηγούμενου βιβλίου)· ο διδακτισμός του Διαφωτισμού ανταποκρίνεται σε μια βαθύτερη ικανότητα και ανάγκη του συγγρ. να διαβάξει ευδιάκριτα ιδεολογήματα και να «βαθμολογεί» τα καλλιτεχνήματα με βάση προκαθορισμένα σχήματα. Έτσι οι ενδελεχέστερες αναλύσεις του (πάντα του περιεχομένου) πραγματοποιούνται σε ιστορικές περιοχές της δραματογραφίας, που στοχεύουν σε «ευαναγνώστα μηνύματα»: Διαφωτισμός, η στρατευμένη πλευρά του «θεάτρου των ιδεών», το ρεαλιστικό πολιτικοποιημένο έργο της μεταπολεμικής δραματογραφίας.

Μια μετάβαση στη δοκιμογραφία και στη θεωρία του θεάτρου συντελείται με τον τόμο «Δοκίμια Θεατρολογίας», που απευθύνεται σ' ένα ευρύτερο κοινό, κάταπιάνεται με γενικότερα θέματα, χαλαρώνει σαφώς την τεκμηρίωση, η οποία τώρα γίνεται επιλεκτική, ανταποκρίνεται όμως περισσότερο στις «φιλοσοφικές» διαθέσεις του συγγρ. Η έμφυτη τάση για σχηματική «τακτοποίηση» των πραγμάτων βρίσκει εδώ ένα περισσότερο πρόσφορο έδαφος, αφού λείπουν οι λεπτές και καμιά φορά και περίπλοκες δεσμεύσεις των ιστορικών συμφραζομένων, και η συζήτηση κινείται σ' ένα πιο αφηρημένο επίπεδο εννοιών και μοντέλων, που δοκιμάζονται και τροποποιούνται ανάλογα με τη θεματογραφία.

κή στόχευση· εφόσον τα σχήματα αυτά εκλαμβάνονται ως βοηθητικά («ευριστικά») εργαλεία της σκέψης κι όχι ως υπαρκτές οντότητες της πραγματικότητας, θα μπορούσε να πει κανείς πως η πραγμάτευση είναι αρκετά εύστοχη και καταληπτή, γιατί και η γλώσσα είναι ακόμα στρωτή (σε αντίθεση με τους δύο επόμενους δοκιμιογραφικούς τόμους) και δεν εξαντλείται σε περισπούδαστη ρητορική των αυτονόητων και σε νεολογιοτατίστικο στόμφο, που φοράει μανδύες βαρείς σε νοήματα απλά, ή και νοητικά κενά, που σε ακραίες περιπτώσεις πλησιάζουν και στην ταυτολογία. Προτιμότερη είναι η απλούστευση και απλοϊκότητα των θεωρητικών σχημάτων και μοντέλων (τονίζω και πάλι, ως βοηθητικών εργαλείων της αντίληψης), παρά το διανοουμενίστικο μπαρόκ ενός υστερο-στρουκτουραλιστικού συγκρητισμού όρων και εννοιών, δανεισμένων από διάφορες θεωρίες και επιστήμες, που τροφοδοτούν μια γενική πνευματική σύγχυση, η οποία βρίσκει την «εύγλωττη» έκφρασή της σε αφόρητη αοριστολογία και σκοπιμώς δυσνόητα χωρία, τα οποία περισσότερο «συσκοτίζουν» παρά δια φωτίζουν το αντικείμενό τους. Εδώ υπάρχει σαφώς μια δυσμενής εξέλιξη από τον πρώτο τόμο των δοκιμίων (1990) στο δεύτερο (1992) και τον τρίτο (1994): τον συγγρ. δεν τον βοηθούν τα πρότυπά του, προσλαμβάνει το θεατρολογικό δομισμό, αποδομισμό και τη σημειολογία σε μια στιγμή, όπου στο ίδιο το Παρίσι έχουν πέσει σε κάποια κρίση λόγω του εννοιολογικού *confusio* που έχει δημιουργηθεί, και λόγω της υψηλής συνθετικότητας του ερευνητικού αντικειμένου, του θεάτρου. Τα κείμενα του πρώτου τόμου διαπνέει ακόμα η ειλικρίνεια της προσωπικής αναζήτησης, ενώ στο δεύτερο και τρίτο τόμο κυριαρχεί περισσότερο ο λεκτικός εντυπωσιασμός του αναγνώστη, που αποβαίνει επιζήμιος για την ουσία και την κατανόησή της· σε τέτοια κείμενα ανασταίνεται το φάσμα του λογιοτατισμού του 19ου αιώνα, όχι με την αττικίζουσα, αλλά με την άκριτη και αλόγιστη χρήση κι εφαρμογή ολόκληρων εννοιολογικών δεσμών, που φέρνει η πνευματική μόδα πάλι με το ταχυδρομείο από το Παρίσι (όπως τότε), όπου χρησιμοποιούνται οι διάφορες ορολογίες ως λεκτικά στολίδια ενός κουλτουριάρικου ιδιώματος και μιας αποκρυφιστικής «επιστήμης» (θυμίζει κάπως τα λατινικά του Μεσαίωνα, με τα οποία εντυπωσιάζαν και ξεγελούσαν οι περιπλανώμενοι *scolarī* τους αγρότες και τους αμόρφωτους). Ο συγγρ. δεν αντιστέκεται πάντα σθεναρά στις ευκαιριακές αυτές τάσεις του φτηνού εντυπωσιασμού, που παρατηρούνται στη σύγχρονη διανόηση. Ενδεικτικό για την «αλλαγή παραδείγματος», είναι και η χρήση του «αμερικανικού» συστήματος παράθεσης των πηγών στο ίδιο το κείμενο, που διευκολύνει τη μονοδιάστατη παρουσίαση και περιορίζει το λεπτομερειακό σχολιασμό (τον αντίλογο, το ζύγισμα, την κριτική, τον προβληματισμό), ο οποίος μπορεί να πραγματοποιηθεί απεριορίστα και απρόσκοπτα στις υποσημειώσεις. Από το σύντομο επιστημονικό μελέτημα φτάσαμε στο σύντομο ελεύθερο δοκίμιο.

Αλλά η δοκιμιογραφία απαιτεί άλλες αρετές: πρωτότυπη σύλληψη, ευφυής διατύπωση, ευχάριστη ανάγνωση. Δεν επιμένει στην αποδειγμένη βασιμότητα και την επαλήθευση των αποτελεσμάτων, δεν προσφέρει τη δυνατότητα ελέγχου. Ο αναγνώστης δεν είναι στη θέση του κριτή αλλά του μαθητή, που πιστεύει ή δεν πιστεύει το δάσκαλο· η πειθώ δεν αναπτύσσεται με την αλυσίδα των αποδείξεων, αλλά με το λεκτικό εντυπωσιασμό. Δεν είναι ευκολότερο είδος· ενέχει κάτι το καλλιτεχνικό, το παιχνίδι, μια ποίηση. Σ' αυτό ο συγγρ. υστερεί σε σχέση με τα γαλλικά του πρότυπα, αλλά και τα ελληνικά. Απλώς απαλλάσσεται από το βάρος της αποδεικτικής και της τεκμηρίωσης. Τη στιγμή που αρχίζει στην Ελλάδα να αρθρώνεται επιστημονικός λόγος στα θεατρολογικά πράγματα, ο συγγρ., έχοντας διανύσει όλο το διάστημα της πανεπιστημιακής του ανέλιξης, περνάει στους «δοκιμιογράφους», όπου οι δάφνες φαίνονται πιο εύκολες. Φαίνονται, δεν είναι.



Η κριτική θεωρητικών κειμένων απαιτεί διαφορετικές μεθόδους, γιατί στηρίζεται λιγότερο σε πραγματολογικά στοιχεία, παρά στην εξέταση εννοιών και μοντέλων· και αυτά βέβαια, για να μην έχουν φύση «μεταφυσική», πρέπει να ανάγονται και να προκύπτουν από πραγματικά και ιστορικά φαινόμενα. Η πραγματέυση των θεωρητικών θεμάτων στα τελευταία τρία βιβλία είναι πάντα σύντομη, σπάνια φτάνει σε κάποιο βάθος, επιλεκτική στις πηγές της, συνήθως χωρίς κριτική αντιμετώπιση των εκάστοτε τοποθετήσεων· σε μερικά σημεία πλησιάζει μάλιστα στο collage παραθεμάτων, σε άλλα δίνει την εντύπωση αυτόνομης σύνθεσης. Το πρώτο από τα essays αυτά, «Από το θέατρο στην πραγματικότητα» (σσ. 13-36), θυμίζει κάπως στη διάρθρωσή του και λίγο στη θεματική του το κλασικό βιβλίο του Richard Southern, *The seven ages of theatre*. London 1962 (που άλλωστε δεν αναφέρεται), το οποίο πραγματεύεται επίσης ζητήματα της καταγωγής του θεάτρου από την κοινωνική πραγματικότητα. Ο συγγρ. τοποθετεί το θέμα με βάση τις μεθοδολογικές δυνατότητες διασύνδεσης θεάτρου/πραγματικότητας, όπως έχουν διατυπωθεί σε ορισμένες θεωρίες: α) θεωρία της μίμησης (εδώ λείπει μια συζήτηση του κλασικού βιβλίου του E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der europäischen Literatur*. Bern 1959, που έχει μεταφραστεί σε όλες τις γλώσσες), β) θεωρία της αντανάκλασης (μαρξιστική και προμαρξιστική, ο συγγρ. στηρίζεται βασικά στον Lukacs), γ) θεωρία της αποστασιοποίησης (για τον Brecht, πολύ σύντομο και με περιορισμένη βιβλιογραφική αναφορά), και δ) θεωρία της θεατρικής σημείωσης (όπου λείπουν οι θεωρίες της Σχολής της Πράγας, ότι δηλαδή το θεατρικό σημείο είναι σημείο σημείου κτλ., καθώς και η αναφορά του μοναδικού ελληνικού εγχειριδίου για τη θεατρική σημειολογία, Β. Πούχχερ, *Σημειολογία του θεάτρου*. Αθήνα 1985, με εξαντλητική βιβλιογραφία, το οποίο ακόμα και ο ίδιος ο Kowzan το γνωρίζει: T. Kowzan, *La Sémiologie du théâtre: vingt-trois siècles ou vingt-deux ans?* *Diogenes* 149, 1990, σσ. 82-101, ειδικά σ. 94). Θα μπορούσαν βέβαια να αναφερθούν και άλλες θεωρίες, όπως αυτή του συμβολισμού, η παραβολή του κοσμοθεάτρου κτλ.: προκαλεί επίσης εντύπωση, ότι η συζήτηση για την καταγωγή του θεάτρου στηρίζεται αποκλειστικά στην Κατερίνα Κακούρη, ενώ υπάρχει πιο εξειδικευμένη νεότερη βιβλιογραφία (βλ. την κριτική παρουσίαση στο Β. Πούχχερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*. Αθήνα 1985, σσ. 79-106). Τα τυπογραφικά λάθη δεν έχουν εκλείψει τελείως, στη σ.23 υπάρχει και βιβλιογραφική συντομογραφία, που δεν αποκωδικοποιείται στη βιβλιογραφία.

Το δεύτερο δοκίμιο, «Ο μύθος και τα δρώμενα ως προϋποθέσεις για την εμφάνιση του αρχαίου δράματος» (σσ. 37-46, πρώτα η λέξη 76/78, 1988, σσ. 544-549) εξαντλείται σε αυτονόητες γενικότητες (χωρίς να μπει καν στις επιμέρους θεωρίες της καταγωγής του αρχαίου ελληνικού θεάτρου), που δεν θύγουν ούτε το επίμαχο, για πολλά χρόνια, ζήτημα της προτεραιότητας μύθου ή τελετουργίας. Το τρίτο δοκίμιο, «Από τη θεατρικότητα στη θεαματικότητα. Δραματικό κείμενο — τηλεοπτική εικόνα» (σσ. 47-69, *Πολιτιστική* 32, 1986, σσ. 43-51) πραγματεύεται ένα συγκεκριμένο θέμα, τη θεατρική παράσταση στην τηλεόραση, με εξαιρετικά αοριστολόγο και γενικευτικό τρόπο, στηρίζοντας την επιχειρηματολογία σε δύο εξαιρετικά ρευστές έννοιες: *théâtralité* και *spectacularité*· η πρώτη θεωρείται μια ιδιότητα εγγραφόμενη στο δραματικό κείμενο, η δεύτερη στηρίζεται στο «θέαμα» (*spettacolo*), έννοια σαφώς ευρύτερη του θεάτρου, αλλά και διαφορετική, εφ' όσον μπορεί να απουσιάζει ο άνθρωπος (κακώς τοποθετείται το θέατρο σκηνών σ' αυτό)· για το θέμα βλ. κυρίως τις μελέτες του P. Bouissac, *Circus and Culture*. Bloomington 1976, του ίδιου, *Behaviour in context: in what sense is a circus animal performing?* *Annals of the*



*New York Academy of Sciences* 364, 1981, σσ. 18-25, και: *System versus Process in the Understanding of Performances*. Στον τόμο: E. Hess-Lüttich *Multimedial Communication. Vol. II. Theatre Semiotics*. Tübingen 1982, σσ. 63εξ. Οι αξιωματικοί ισχυρισμοί, που δανείζονται παραθέματα απ' εδώ κι εκεί, φτάνουν σε κάποια επίπεδα αποπλυστικής αφέλειας, αν δει κανείς π.χ. πώς «ξεμπερδεύει» ο συγγρ. με την έννοια «θεατρικότητα»: ο βασικός ορισμός γίνεται κατά Στεφανίδη (Ζωγραφικός χώρος και θεατρικότητα. *Δρώμενα* 10/11, 1985, σσ. 61-64), και ακολουθεί ύστερα το δίλημμα, αν πρόκειται για ενδοκειμενική ιδιότητα (με παραθέματα στο τους Barthes, Durand και Kaisergruber/Lampert) ή προϊόν της σκηνικής απόδοσης (με παραπομπή στην Ubersfeld, που παραδέχεται μόνο «μήτρες παραστατικότητας» στο κείμενο). Μια αχνή ενθύμηση μόνο της μορφολογικής διαφορικότητας της παγκόσμιας δραματογραφίας φανερώνει αβίαστα το άστοχο της όλης συζήτησης σ' ένα τέτοιο γενικευτικό και αφαιρετικό επίπεδο: όπως παραδέχεται η εντελώς πρόσφατη έρευνα, ο χώρος που χωρίζει τη θεωρία του δράματος από τη θεωρία του θεάτρου, η θεωρητική σύνδεση των δύο μορφών έκφρασης, που γενικώς συγγλίνουν η μια στην άλλη, αλλά μπορούν να υπάρξουν και αυτόνομα, είναι από τα πιο σύνθετα προβλήματα της θεατρολογικής θεωρίας, που ακόμα δεν έχει βρει ικανοποιητική λύση (H. Turk, *Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung*. Στον τόμο: E. Fischer-Lichte et al., *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen 1988, σσ. 9-53, ιδίως σσ. 9εξ.). Ο κριτικός δεν πρέπει να σταματάει ποτέ, ούτε μπροστά στα «ιερά τέρατα» της δομικής και μεταδομικής θεωρίας (για την, πάλι υπερβολική, αυτοκατάργησή τους, βλ. τελευταία Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*. Αθήνα 1994, σσ. 176, 258εξ.). Για να πεισθεί ο επαρκής αναγνώστης για τη χρησιμότητα του όρου «θεατρικότητα» και να οριοθετήσει το ακριβές περιεχόμενό του χρειάζεται μια πολύ ευρύτερη και πιο πλατιά τεκμηριωμένη συζήτηση από αυτή, που επιχειρείται εισαγωγικά. Η συζήτηση για την ελάχιστη μονάδα του θεατρικού κώδικα (σ.57) έχει εγκαταλειφθεί ως άγονη και αδύνατη. Στο χαρακτηρισμό της θεατρικής επικοινωνίας (σ.60) πρέπει να προστεθεί, ότι είναι αμφίδρομη («πραγματοποιούμενη ταυτόχρονα με το καλλιτεχνικό γεγονός» — η έκφραση είναι κάπως ανακριβής, γιατί η θεατρική επικοινωνία είναι το ίδιο το καλλιτεχνικό γεγονός): η τηλεοπτική επικοινωνία είναι μονόδρομη, ετερόχρονη και μηχανικά αναπαραγόμενη (βλ. το περίφημο essay του G. Lukacs, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*). Ο προσδιορισμός, τέλος, της θεαματικότητας, ως της ιδιότητας «του να γίνεται η επικοινωνία που αναπτύσσεται ανάμεσα σε δύο τουλάχιστον συνομιλητές θέαμα για κάποιον τρίτο που την παρακολουθεί» (σ. 64) είναι ανίκανος να αντιδιαστείλει το «θέαμα» από το «θέατρο», γιατί ακριβώς αυτό γίνεται και στο σηνικό διάλογο (βλ. E. Fischer-Lichte, *The Dramatic Dialogue — Oral or Literary Communication?* Στον τόμο: H. Schmidt/A. Van Kesteren, *Semiotics of Drama and Theatre*. Amsterdam/ Philadelphia 1984, σσ. 137-173). Και οι δύο έννοιες, στις οποίες στηρίζεται το μελέτημα, «θεατρικότητα» και «θεαματικότητα», είναι εξαιρετικά ρευστές και εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον ακατάλληλες για τον προσδιορισμό της διαφοράς: παράσταση στο θέατρο και παράσταση στην τηλεόραση. Έτσι ο συγγρ. πρέπει να δεχτεί την αμφισβήτηση του εισαγωγικού ισχυρισμού, ότι ο προβληματισμός του δοκιμίου «δεν έχει αντιμετωπιστεί από την προοπτική που εμείς επιχειρούμε» (σ. 49), αφού απέχει πολύ από το να έχει εξαντλήσει τη σχετική βιβλιογραφία. Αυτός ο ανεξέλεγκτος ισχυρισμός της πρωτοπορίας θα επαναληφθεί κι αλλού.

Το επόμενο δοκίμιο «Για μια κοινωνιολογική θεώρηση του θεάτρου» (σσ. 71-94) αναπαράγει τις γνωστές κλασικές θέσεις του Duvignaud (και παλαιότερα του Gurvitch), παραιείποντας ωστόσο μιαν ολόκληρη σειρά άλλων μελετημάτων (βλ. ενδεικτικά: Uri Rapp, *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt 1973 με την εκτεταμένη βιβλιογραφία που δίνεται εκεί), για να καταλήξει εισαγωγικά, μετά από μερικές ρητορικές ερωτήσεις (σσ. 74εξ., γιατί οι ποσοτικές αναλύσεις και τα στατιστικά στοιχεία καταστρέφουν το αισθητικό γεγονός, δεν μπορώ να κατανοήσω), ότι «η σύντομη μελέτη που ακολουθεί... αποτελεί ήδη ένα, το πρώτο ίσως αποφασιστικό βήμα για την ανάπτυξη μιας σχετικής έρευνας και στη χώρα μας» (σ. 75), ενώ ο αείμνηστος Πλάτων Μουσαίος είχε επεξεργαστεί πριν από πολλά χρόνια ήδη στα πλαίσια του Διενθούς Θεατρικού Ινστιτούτου ερωτηματολόγια για τους θεατές και είχε φτάσει και σε κάποια συγκεκριμένα αποτελέσματα. Η απλή και δι-κοποίηση και απαρίθμηση των παραιμέτρων δεν αποτελεί ακόμα έρευνα. Ο συγγρ. αφή-νει απ' έξω και μια ολόκληρη άλλη διάσταση της σχέσης θεάτρου-κοινωνίας, που χει επίσης επισημανθεί από καιρό (Β. Πούχνερ, Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου. Στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*. Αθήνα 1984, κεφ.1): η κοινωνιολογία του θεάτρου συμπεριλαμβάνει και τα θεατρικά στοιχεία της δημόσιας ζωής, το «θέατρο της κοι-νίας», που τροφοδοτεί και το «θέατρο του θεάτρου» με σημαντικό δραματικό «υλικό» από την αμερικανική κοινωνική ψυχολογία (Mead, Goffman) ως την κοινωνιολογική «θεωρία των ρόλων» (Dahrendorf, Joas κτλ.) εξελίχθηκε ολόκληρη σχολή που αναλύει κοινωνικές δομές και μεταβολές με θεατρική ορολογία (P.L. Berger/Th. Luckmann, *The Social Construction of Reality*. New York 1966· E. Burns, *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London 1972, Rapp, ό.π. κτλ.)· η επίγνωση του φαινομένου είναι πιο παλαιά και φτάνει από το ελληνιστικό *totus mundus agit histrionem* ως τον Pirandello.

Το επόμενο κεφάλαιο «Παιδικό θέατρο. Για μια οριοθέτηση του ζητουμένου» (σσ. 97-116, *Φιλολογία* 15, 1986, σσ. 9-25) προσπαθεί να δώσει κατευθυντήριες γραμμές προσδιορισμού για το σύνθετο φαινόμενο από την άποψη του κειμένου (συγγραφέα), της πα-ράστασης και του κοινού. Συνδυάζεται με το επόμενο κεφ. «Το θέατρο στο σχολείο. Από τη φιλόλογια στη σκηνή» (σσ. 117-132, *Σύγχρονη Εκπαίδευση* 35, 1987, σσ. 26-31), όπου επιχειρείται και μια μικρή ιστορική επισκόπηση (βλ. εκτενέστερα Β. Πούχνερ, Το παι-δικό θέατρο στην Ελλάδα. *Διαδρομές* 10, 1988, σσ. 94-105, και στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*. Αθήνα 1992, σσ. 283-305 καθώς και στο *Το θέατρο στο Σχολείο*. Έκδοση των πανελλήνιων αγώνων μαθητικού θεάτρου. Αθήνα 1994, σσ. 31-48, που δεν αναφέρεται ούτε στη συγκεντρωτική βιβλιογραφία στο τέλος).

Ενδιαφέρον είναι το μελέτημα «Από το "Intima Teatern" του Στρίντμπεργκ και το "θέατρο συναναστροφής" του Καμπύση στο ελληνικό αστικό θέατρο» (σσ. 133-149, ανα-κοίνωση σε σεμινάριο «Στρίντμπεργκ και σύγχρονη δραματοουργία», στους Δελφούς 9-11 Μαΐου 1988), που περιγράφει τα ελληνικά παράλληλα για την τάση του νατουραλιστισμού και συμβολιστικού θεάτρου της Ευρώπης για το «θέατρο δωματίου», τα οποία τελικά δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ· δίνονται και στοιχεία για την πρώτη φάση της πρόσληψης του Σουηδού δραματοουργού στην Ελλάδα. Με τους «δραματικούς χώρους» της ελληνικής δραματογραφίας ασχολείται και το τελευταίο κεφάλαιο: «Αγροτικός – αστικός – βιο-μηχανικός χώρος στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα» (σσ. 151-168), θέμα που σχετίζε-ται και με τη διατριβή του Πλ. Μαυρομούστακου (*Espace scénique dans le théâtre*



*néohellénique contemporain*. Thèse Paris 1987· το δικό μου άρθρο, Το δράμα στη μεταπολεμική Ελλάδα. Στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*. Αθήνα 1988, σσ. 419-433, που πραγματεύεται το θέμα της αυλής και της μεταβολής της σε σαλόνι διαμερίσματος στην πολυκατοικία, «αγνόησε» ο συγγραφέας. Ακολουθεί συγγενερωτική βιβλιογραφία, που επαναλαμβάνει επιλεκτικά ορισμένα μελετήματα, τα οποία αναφέρθηκαν στις σύντομες βιβλιογραφίες των επιμέρους κεφαλαίων, οι οποίες, παρά τα διαφορετικά κάθε φορά θέματα, επικαλύπτονται σε αρκετά μεγάλο βαθμό.

Ο συγγραφέας ως τώρα δείχνει ένα ταλέντο στην ανακάλυψη και εκμετάλλευση θεμάτων ευκαιριακών, που απαιτούν μια περιορισμένη επένδυση εργατικότητας, και αποκαλούνται από τον ίδιο αποφασιστική συμβολή στην εκάστοτε ειδική έρευνα. Η ποικιλία των θεμάτων και η συχνότητα συγγραφής τέτοιων μικρών κειμένων (με αριθμημένες παραγράφους, που δίνουν την εντύπωση της αυστηρά δομημένης διάρθρωσης, με επιλεκτική βιβλιογραφία, που απλώς παραλλάσσει κάπως από κεφάλαιο σε κεφάλαιο και ενέχει οφθαλμοφανώς μια ισχυρή δόση τυχαιότητας), ανάλογα με τις περιστάσεις καλλιεργεί ορισμένες στρατηγικές παρουσίασης στην περίπτωση σύνθετων διενέξεων ή τελειώς ανοιχτών θεμάτων: συνήθως άκριτη αποδοχή ξένων απόψεων, μαζί με επιτηδευούς συνδυασμούς των απόψεων, που φανερώνονται εκ των υστέρων ως δική του πρόταση· ο βαθμός αυθαίρετων κρίσεων (χωρίς ικανοποιητική τεκμηρίωση και δομημένη αποδεικτική) ξεπερνά σε ορισμένα σημεία το επίπεδο του ανεκτού, γιατί χρησιμοποιεί σε θέματα λεπτά και σύνθετα τη μορφή του δοκιμίου ως άλλοθι για εύκολες λύσεις, που παρουσιάζονται με αυτοπεποίθηση ως πρωτοποριακές προτάσεις και συμβολές στην ερευνητική πρόοδο επιμέρους θεμάτων. Αυτό ευτυχώς δεν ισχύει για όλα τα κείμενα, αλλά ενυπάρχει ως τάση σε αρκετά. Το συνδυαστικό ταλέντο του συγγραφέα και η εργατικότητα του χρησιμοποιούνται συχνά όχι τόσο για τη διαλεύκανση ενός ερευνητικού θέματος, αλλά για τον εντυπωσιασμό του αναγνώστη, καταφεύγοντας ακόμα και σε ανακρίβειες και αναλήθειες. Εδώ κινδυνεύει η ουσία όχι μόνο της επιστημονικής δεοντολογίας, αλλά και της απλής υπεύθυνης ενημέρωσης. Από συγγραφέα με τέτοια συγγραφική εμπειρία, που έχει ασχοληθεί με τόσα θέματα και είναι γνώστης, έστω στην επιφάνεια, τόσων θεμάτων, θα περίμενε κανείς μεγαλύτερη ωριμότητα. Η τάση μιας παιδαριώδους αυτοπροβολής και περιαντολογίας υπάρχει στον τόμο αυτό ακόμα εν σπέρματι, αλλά θα γίνει πιο έκδηλη στον επόμενο τόμο δοκιμογραφίας.

Όταν διαβάσει κανείς τα μεγάλοστομα, με οίηση γραμμένα «Προλεγόμενα» του τόμου «Ιστορία και Θεωρία στη Θεατρική Έρευνα» (1992) (σσ. 9-13), μένει με την εντύπωση, ότι η θεατρολογική έρευνα στην Ελλάδα αρχίζει με το Θ.Γραμματά. Δίπλα στους πρόχειρους ορισμούς διαγράφει και τους «κινδύνους» «αποπροσανατολισμού και κάποιων μονομέρειας» στην έρευνα, και αισθάνεται την ανάγκη να οριοθετήσει, σχεδόν συνδικαλιστικά, τη θεατρολογική μέθοδο με τρόπο αξιωματικό και να την προστατεύσει από σφετεριστές της. Παρ' ότι ο συγγραφέας δεν ανήκει στο μικρό κύκλο επιστημόνων στην Ελλάδα, που έχουν κάνει αποκλειστικά θεατρολογικές σπουδές, δίνει και συμβουλές, πώς θα έπρεπε να διεξάγεται η θεατρολογική έρευνα στο μέλλον. Οι προσπάθειες εντυπωσιασμού έχουν περάσει από το γλωσσικό επίπεδο στην ουσία. Πρόκειται για αντιδεοντολογικό και ανιστόρητο ολισθήμα, το οποίο κάποτε θα αποκατασταθεί από την ιστορία της Θεατρολογίας στην Ελλάδα.

Ακολουθούν 17 μικρά, κάπως «άψυχα» ομοιόμορφα κείμενα, που συχνά επαναλαμβάνουν με άλλο τίτλο θέματα, που ήδη τα έχει πραγματευτεί, ή τμήματά τους, προσθέτο-

ντας ορισμένα διαβάσματα που έχει κάνει στο μεταξύ. Αυτά οργανώνονται σε τέσσερις θεματικές ενότητες: η πρώτη έχει τον τίτλο «Προσδιορισμός και παράμετροι της κατηγορίας θέατρο» και ξεκινάει με ένα μελέτημα «Η εικόνα του λόγου ως λόγος της εικόνας. Το θέατρο ως θέαμα» (σσ. 17-28, ανακοίνωση στο Διήμερο Θεατρολογίας και Σημειολογίας του Θεάτρου, Αθήνα 25-26 Σεπτ. 1991), όπου σκιαγραφείται με βάση τον Baudrillard, την Ubersfeld κι άλλους ένα διπολικό μοντέλο, που συναντήσαμε ήδη στο άρθρο του για τη θεατρικότητα και τη θεαματικότητα: η θεατρική παράσταση είναι η εικοινοποίηση του λόγου, και το δραματικό κείμενο αποτελεί τη λεκτική έκφραση της εικόνας (εγγεγραμμένη θεατρικότητα στο κείμενο): το «φιλολογικό» αυτό μοντέλο, όπου η «θεατρικότητα» (βλ. τους προβληματισμούς που διατυπώσαμε για τον όρο) «αδυνατεί να υπάρξει στερεημένη από το πρωταρχικό της γνώρισμα που είναι ο λόγος στη φωνητική ή εικονιστική του μορφή» (σσ. 22εξ.), αποτελεί μια οπισθοδρομηση απέναντι στα σημειωτικά συστήματα του θεατρικού κώδικα κατά Kowzan, Fischer-Lichte κτλ., γιατί δεν μπορεί να συμπεριλάβει τις μη-γλωσσικές μορφές του θεάτρου (αυτά παραπέμπονται στην κατηγορία «θέαμα», όπου όμως συγκαταλέγονται και μια σειρά από φαινόμενα, που δεν έχουν πια σχέση με το θέατρο), ούτε παρέχει τις δυνατότητες διαφοροποίησης και δόμησης του θεατρικού κώδικα με βάση την ιεράρχηση των θεατρικών σημείων (εκφραστικών μέσων), τους συνδυασμούς τους κτλ. (Honzl): η φιλολογική αυτή εμμονή από την άλλη παραγνωρίζει και τη φύση του δραματικού κειμένου ως διττής υπόστασης, λογοτεχνικού είδους και παρτιτούρας για θεατρική παράσταση, χωρίς η μια δυνατότητα να αναιρεί την άλλη, πράγμα που οδήγησε π.χ. τον Mukarovsky ήδη στην άποψη, ότι δραματική και θεατρική θεωρία πρέπει να ξεκινήσουν, τουλάχιστον στα αρχικά στάδια, με ξεχωριστή μεθοδολογία. Ο συγγρ. ξεκινάει, στους φαινομενολογικούς του προσανατολισμούς, από το παραδοσιακό «λογοτεχνικό θέατρο», όπου «έργο» και «παράσταση» αποτελούν δύο ξεχωριστές οντότητες: μια ματιά στην παγκόσμια θεατρική μορφολογία βέβαια πείθει, ότι το θέατρο με «έργο» αποτελεί μάλλον την εξαίρεση παρά τον κανόνα, δεν μπορεί λοιπόν να αποτελεί την εμπειρική βάση για οποιαδήποτε θεωρία του θεάτρου. Αν από το «θέατρο» λείψει ο λόγος, έτσι λέει το «θέωρημα», μετατρέπεται σε «θέαμα»: αλλά η έννοια του spettacolo κρύβει κάμποσες παγίδες, γιατί παρουσιάζει ακόμα μεγαλύτερη μορφολογία και ακόμα μικρότερη προσδιοριστικότητα. Ο συγγρ. φαντάζεται το μοντέλο του ως εξής: «Στο θέατρο η παράσταση ως εικόνα αποτελεί ένα θέαμα αυτοδύναμο και αυτοκαθοριζόμενο διά των σημείων που άμεσα ή έμμεσα προβάλλονται ή εννοούνται τόσο από τη στατικοποιημένη, αντικειμενικά υπαρκτή όψη του ως δραματικό κείμενο, όσο και τη δεδομένη αλλά όχι υποχρεωτικά μοναδική σκηνική εικονοποιία του. Κατά τη διάρκεια της, με τα σημειωτικά στοιχεία που διαθέτει, *υποβάλλονται* (αρχικά από το συγγραφέα), *επιβάλλονται* (στη συνέχεια από το σκηνοθέτη) και *προβάλλονται* (τελικά από τον ηθοποιό) τα δεδομένα εκείνα που συγκροτούν την παραδειγματικά συντασσόμενη εικόνα του έργου κατά τρόπο ταυτόχρονα διαστρωματικό, νοηματοδοτούμενο και νοματοδοτώντας τη *διαφάνεια* διά της οποίας προβάλλεται» (σ. 22). Ο «επαρκής αναγνώστης» ίσως υποψιάζεται τι θέλει να πει ο συγγρ., αλλά είναι σχεδόν σπαρακτική η ανικανότητα να μεταδοθούν με σαφήνεια και διαιγία νοήματα σχετικά απλά (το κείμενο μοιάζει «μεταφρασμένο»). Ο συγγρ., στην προσπάθειά του να ανεβάσει τα νεοελληνικά στα αθηρημένα επίπεδα της γαλλικής, παρουσιάζει τελικά ένα ακαλαίσθητο διανοουμενίστικο συνονθύλευμα εννοιών και νεολογισμών, που θα 'πρεπε πρώτα να προσδιοριστούν κατά περιεχόμενο και έκταση, πριν χρησιμοποιηθούν σε μια επικοινωνία με τον ανυποψίαστο ανα-



γνώση. Αλλά φαίνεται, πως το δυσνόητο έχει και σύστημα: π.χ. το απλό γεγονός, ότι το θεατρικό έργο δεν καταξιώνεται με την ανάγνωση αλλά με την παράσταση, εκφράζεται αλλού ως εξής: «Η καταξίωση του έργου λοιπόν δεν προέρχεται πια από την ανάγνωση του, δηλαδή την αφηγηματική, μονόδρομη, υποχρεωτικά χρονικά προσανατολισμένη από τη βούληση του δημιουργού, νοητική προσέγγιση στο κείμενο, αλλά τη θέασή του, δηλαδή την αναταραστική, εξαντικειμενικοποιημένη παρουσία των συνειδησιακών προϊόντων του δημιουργού σε μια αυτονομημένη ύπαρξη άμεσα βιωματικά προσεγγίσιμη από το θεατή» (σ. 19). Αυτές είναι δομές του λογιολογισμού μέσα στη δημοτική, όπου η συμπίκνωση των παρατακτικών περιεχομένων δημιουργεί ένα δήθεν ρητορικό εφέ. Και πώς ορίζει η πρώτη φράση της ανακοίνωσης την παράσταση; «... η παράσταση ως σκηνική απόδοση του γραπτού κειμένου δεν αποτελεί παρά την αναγκαία παράμετρο διά της οποίας η πρόθεση του δημιουργού κοινοποιείται στους αποδέκτες της διά των σημείων της παράστασης και τη δημιουργία της απαραίτητης σύμβασης, η οποία διέπει αυτή τη συγκεκριμένη μορφή επικοινωνίας: τη μέσα σε συνειδητά δηλαδή και κοινά αποδεκτές εξωπραγματικές συνθήκες, εμπρόθετα προς θέα προβαλλόμενη κατάσταση, ως τέτοια εκλαμβάνόμενη τόσο απ' αυτούς που απεκδυόμενοι τον κοινωνικό τους ρόλο την παρουσιάζουν από τη σκηνή (ηθοποιοί), όσο κι εκείνους που προσποιούμενοι ότι υιοθετούν την αντικειμενική υπόσταση των γεγονότων που διαδραματίζονται, τα παρακολουθούν από την πλατεία (θεατές)» (σ. 18). Προσεκτική ανάλυση της φράσης φανερώνει, ότι κάτω από το ρητορικό στόμφο κρύβονται απλά πράγματα, που έχουν περιγραφεί μεταξύ άλλων στο άρθρο μου «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου» (1984), αυτονόητα περίπου για κάθε ενδιαφερόμενο.

Το δεύτερο κεφ. «Κοινωνιολογική προσέγγιση στο θέατρο» (σσ. 29-38) επαναλαμβάνει το κεφ. 4 του προηγούμενου τόμου και προσθέτει τώρα την «κοινωνιολογία της πρόσληψης» κατά H.Schoenmakers (1982). Με το κεφ.3 επανέρχεται στο παιδικό θέατρο: «Παιδικό θέατρο ή θέατρο για παιδιά. Δραματουργικές - παραστασιολογικές κοινωνιολογικές επισημάνσεις» (σσ. 39-50, *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 6, 1991, σσ. 43-49), όπως και με το κεφ. 4 «Δραματουργικές εκδοχές και κώδικες επικοινωνίας στο θέατρο για παιδιά. Παράμετροι μιας έρευνας» (σσ. 31-57, ανακοίνωση στο Συνέδριο «Παιδική Λογοτεχνία. Θεωρία και Πράξη», Αθήνα 1-3 Νοεμβρ. 1991): παρεμφερές είναι και το άρθρο «Θέατρο και παιδεία» (σσ. 60εξ.).

Η δεύτερη ενότητα τιτλοφορείται «Παραγωγή του μηνύματος και ερμηνεία του νοήματος», με τα εξής άρθρα: 1) «Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση. Διαδικασία μεταγραφής του θεατρικού λόγου» (66-77) πάλι για την εικονοποιία του δραματικού λόγου στη σκηνή (τι σχέση έχει το παράθεμα του Schopenhauer, εκτός από τη λέξη «αναπαράσταση», με το θέμα, δεν το αντιλαμβάνομαι: αλλά ούτε ο συγγρ. επιμένει): 2) «Διάθλαση του πραγματικού στο θέατρο. Η περίπτωση του χρητοεφτανησιακού θεάτρου» (σσ. 80-95), όπου αναπτύσσονται με πολλά λόγια αυτονόητα πράγματα, όπως ότι οι ποιητές του Κρητικού θεάτρου προσαρμόζουν τα έργα τους στις προσδοκίες του συγκεκριμένου κοινού, ότι στα έργα αυτά υπάρχουν απιχρήσεις της κοινωνικής πραγματικότητας κτλ.: ωστόσο ο συγγρ. δεν κατανοεί στις σωστές διαστάσεις τους τις λογοτεχνικές συμβατικότητατες των δραματικών ειδών, ούτε προσδιορίζει σωστά τις αποκλίνουσες από την ιταλική δραματογραφία μορφές του Κρητικού θεάτρου, όταν ισχυρίζεται ότι αυτό «στο σύνολό του δεν μπορεί να εκληφθεί παρά ως μεταγραφή και απόδοση στα ελληνικά των θεατρικών δεδομένων και αισθητικών αναζητήσεων της όψιμης ιταλικής αναγέννησης» (σ.85),

πράγμα που δεν ισχύει π.χ. για το Χορτάσι που σατιρίζει την ιταλική ποιμενική μόδα (βλ. Β. Πούχνερ, Η ειρωνεία στο Χορτάσι, *Cretan Studies* 1, Amsterdam 1988, σσ. 229-237)· στο τέλος ο συγγρ. παραδέχεται ότι η μελέτη δεν προσκομίζει κανένα νέο στοιχείο, αλλά ούτε ο ισχυρισμός του, ότι πρόκειται για «απόπειρα επαναπροσδιορισμού της υπάρχουσας επιστημονικής γνώσης για το αντικείμενο με βάση νεότερα επιστημολογικά δεδομένα» (σ. 92) μπορεί να ευσταθεί· 3) «Ο ρόλος των προλόγων στη λειτουργία της θεατρικότητας των έργων του Κρητικού θεάτρου» (σσ. 98-114, ανακοίνωση στο Ζ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ρέθυμνο 25-31 Αυγ. 1991): δεν προσθέτει επίσης τίποτα καινούργιο (βλ. Β. Πούχνερ, Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Εφτανησιακό θέατρο (1550-1750). Στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία* Αθήνα 1984, σσ. 139-157, ειδικά σσ. 155εξ.)· αδυνατεί να κατανοήσει ο συγγρ. τη συμβατικότητα του προλόγου, και ισχυρίζεται επανειλημμένως ότι χρειαζόταν, γιατί το κρητικό κοινό δεν ήταν έμπειρο στην παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων (ενώ μάλλον το αντίθετο συμβαίνει)· 4) «Η ελληνική εκδοχή στο «θέατρο του παραλόγου»» (σσ. 115-126, *Σύγκριση* 4, 1992, σσ. 10-16) κινείται στο γνώριμο για το συγγρ. πεδίο του μεταπολεμικού δράματος.

Η τρίτη ενότητα «Συνθήκες πρόσληψης του θεατρικού έργου» συμπεριλαμβάνει τέσσερα μελέτηματα: 1) «Διαδικασία σύνταξης — διαδικασία σύμβασης. Η διαλεκτική της θεατρικής επικοινωνίας» (σσ. 130-144, ανακοίνωση στο 3ο Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικής, Γιάννενα 26-29 Οκτ. 1989, *Διαβάζω* 234, 1990, σσ. 57-62), παρουσιάζει ένα «επικοινωνιακό» μοντέλο: συγγραφέας — δραματικό κείμενο, σκηνοθέτης — δραματικός συγγραφέας, ηθοποιοί — θεατής (μόνο το τελευταίο αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του θεάτρου)· 2) «Αισθητικές και ιδεολογικές παράμετροι στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο» (σσ. 146-154, *Εκκύκλημα* 24, 1990, σσ. 46-48)· ο λόγος πάλι για το μεταπολεμικό δράμα (γιατί ο υπογραφόμενος, επισημαίνοντας τις ελλείψεις των πηγών και προεργασιών για το θέμα και τον όγκο του σχετικού υλικού, που μας επιτρέπει μόνο προσωρινά συμπεράσματα [*Εκκύκλημα* 24, 1990, σ.40], είναι «υπέρμαχος ενός μηχανιστικού ιστορισμού», δεν μπορεί να το καταλάβω)· 3) «Δραματουργικά πρότυπα και πρωτοτυπία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο» (σσ. 156-169, ανακοίνωση στο Α' Διεθνές Συνέδριο Συγκριτικής Γραμματολογίας, Αθήνα 28.11.-1.12.1991)· κινείται στον ίδιο χώρο· υπόσχεται ότι θα αποφύγει «το όντως δελεαστικό εγχείρημα είτε μιας γενίκευσης με τη συνεπαγόμενη ισοπεδωτική τάση του ατομικού παραδείγματος, είτε μιας θεωρητικοποιημένης διεύρυνσης του περιπτωσιακού, με την αναπόφευκτη αναγωγή του επιμέρους σε καθολικό» (αυτό υπονοεί το μελέτημα Β. Πούχνερ, Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Η κοινωνική λειτουργικότητα του «ξένου προτύπου». *Ελλ. Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 329-379, του οποίου το γενικό μοντέλο και τις επιμέρους παραμέτρους ωστόσο χρησιμοποιεί ο συγγρ. στη συνέχεια)· «όχι δηλαδή η τεκμηρίωση μιας μηχανιστικού τύπου επιδρασιολογίας..., αλλά η ανίχνευση μιας διακεκριμένου χαρακτήρα επικοινωνίας» (σσ. 156εξ.), δηλαδή όχι ένα-ένα τα έργα, αλλά ομαδοποιημένα· ωστόσο οι συγκρίσεις αναπόφευκτα κινούνται πάλι σε επίπεδο περιπτωσιακό· το μελέτημα είναι ενδιαφέρον και προσθέτει μερικά καινούργια στοιχεία (οι βιβλιογραφικές αναφορές σ.163 δεν έχουν σχέση με το θέμα)· 4) το άρθρο «Όψεις του μύθου του Τρωϊκού Πολέμου στη νεοελληνική δραματουργία» (σσ. 172-189, ανακοίνωση στο Συνέδριο «Μεσόγειος και ρίζες του Θεάτρου.» Αθήνα 25-30 Μαΐου 1992) παρακολουθεί διαχρονικά το θέμα από την αρχαιότητα έως σήμερα (η σύλληψη του θέματος είναι ενδιαφέρουσα, θα έπρεπε όμως να φτάσει σε μεγαλύτερο βάθος).



Η ενότητα Δ' έχει τον τίτλο «Μορφές εποπτείας και λειτουργία του θεάτρου» και συμπεριλαμβάνει τέσσερα κεφάλαια: 1) «Θέατρο και πραγματικότητα. Η σημειωτική εκδοχή» (σσ. 194-199· από τη μικροσκοπική πραγματεία με την πλούσια βιβλιογραφία παραλείφθηκε η μονογραφία μου για τη *Σημειολογία του θεάτρου*). 2) «Χωρο-χρονικές προϋποθέσεις για την πρόσληψη του θεάτρου» (σσ. 208), επίσης μικροσκοπικό. 3) «Όψεις του θεατρικού χώρου και πρόσληψη της δραματοουργίας στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο» (σσ. 209-220, πρώτα στα γαλλικά στο *Acteurs- Auteurs* 1990, σσ. 112-115) που ασχολείται με τα θεατρικά σχήματα στο μεταπολεμικό θέατρο, 4) «Προβλήματα περιοδολόγησης στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Η φάση του *Συνδρόμου της ελληνικότητας*» (σσ. 222-237, ανακοίνωση στο Γ' Διεθνές Συνέδριο Θεατρολογίας και Σημειολογίας του Θεάτρου, Αθήνα 25-26 Ιαν. 1992) που προτείνει τα σχήματα: 1940-56, 1956-1966, 1967εξ. και προσδιορίζει αναλυτικότερα την πρώτη φάση κατά περιεχόμενο και ιδεολογία της δραματογραφίας. Ακολουθεί μια γενική βιβλιογραφία (σσ. 243-256), ευρετήρια (σσ. 259-266) καθώς και ένα γαλλικό résumé (σσ. 267εξ.). Στον τόμο εμφανίζονται πάλι ενοχλητικά και κατά συρροή οι αδιόρθωτες τυπογραφικές αβλεψίες.

Ο τελευταίος τόμος συγκεντρώνει έξι μελετήματα, όπου ο συγγρ. κινείται στα ίδια πάνω κάτω πεδία και επανειληπτικά ορισμένα θέματα, για τα οποία είχε δημοσιεύσει ήδη σχετικά δοκίμια. Στα Προλεγόμενα οι θεατρολογικές μελέτες προστατεύονται αυτή τη φορά από τους «αυτοδίδακτους κριτικούς», που ο «αφοριστικός λόγος και η συχνά απλουστευτική γενίκευσή» τους έχει αντικατασταθεί από τον «αποδεικτικό λόγο του ειδικού επιστήμονα». Ας μου επιτραπεί να παρατηρήσω σ' αυτό το σημείο, με σεμνότητα και ειλικρίνεια, ότι άλλοι και όχι ο συγγρ. δικαιούνται ίσως, κάπως περισσότερο, να γράφουν τέτοια λόγια, γιατί η αποδεικτική είναι από τις βασικές αδυναμίες των εργασιών του συγγρ., ο οποίος στα δοκίμια του, μερικές φορές, δεν βρίσκεται μακριά από τον «αφοριστικό λόγο» και την «απλουστευτική γενίκευση». Πάλι βλέπει κινδύνους: αυτή τη φορά από ιστορικά, φιλολογικά ή και δημοσιογραφικά μελετήματα, που αυτοαποκαλούνται «θεατρολογικά», «με συνέπεια οι διαστάσεις της έννοιας να συρρικνώνονται απελπιστικά σε ένα επίπεδο παραδοσιακής μελέτης του θεάτρου, από το οποίο, υποτίθεται, ... απομακρυνθήκαμε», με «τη θεωρητική δηλαδή έρευνα του θεατρικού φαινομένου και γίγνεσθαι» (σ. 11). Αυτή η αβάσιμη και άσκοπη κινδυνολογία μαρτυρεί κάποια ανασφάλεια, κάποια πνευματική σύγχυση, τουλάχιστον ελλιπή παρακολούθηση των τελευταίων εξελίξεων της επιστήμης αυτής, κάποια έλλειψη ευρύτερου επιστημολογικού προσανατολισμού, θεωρητικά, ακριβώς, κενά (αντιδιαστολή ιστορίας και θεωρίας), ή και βιαστικά διαβάσματα χωρίς βαθύτερη αφομοίωση κτλ. Αλλά, ευτυχώς, η σειρά «Θεατρική Έρευνα» των εκδόσεων Τολίδη, του οποίου είναι διευθυντής ο ίδιος, αντιστέκεται σθεναρά σ' αυτόν τον κίνδυνο και στοχεύει «στην αποκατάσταση της αλήθειας σχετικά με την επιστήμη του θεάτρου» (σ. 11). Εδώ συντελείται το βήμα από την αφελή αυτοπροβολή στο συνειδητό marketing.

Ο τίτλος του έργου είναι, παρά τις κάπως ακροβατικές προσπάθειες να συνδυαστούν τα έξι διαφορετικά μελετήματα κάτω από την ετικέτα της «συγκριτικής θεατρολογίας», συμβατικός. Το πρώτο κεφάλαιο «Ο τραγικός μύθος από την αρχαία Ελλάδα στη σύγχρονη» (σσ. 17-26, ανακοίνωση σε συνέδριο «Διάλογος με την ελληνική αρχαιότητα», Βουκουρέστι 28-30 Ιουλίου 1993) αντιμετωπίζει το θέμα, ειδικά στο μέρος της αρχαιότητας, με τρόπο πολύ συνοπτικό και κάπως δασκαλιστική βεβαιότητα σε θέματα, όπου υπάρχουν μόνο μια σειρά από υποθέσεις και κυρίως εκτεταμένη βιβλιογραφία, η οποία

όμως δεν αφομοιώνεται. Και το μέρος του Κρητικού και Επτανησιακού θεάτρου, του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού, είναι πολύ συμπυκνόμενο· μεγαλύτερη έμφαση δίνεται στον 20ό αιώνα, και μάλιστα στα τελευταία έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Αυτά αποτελούν το περιεχόμενο του δεύτερου κεφαλαίου «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη» (σσ. 29-59, δημοσιεύθηκε και στον τόμο του Ι. Καμπανέλλη, *Θέατρο*. Τόμ. ΣΤ', Αθήνα 1994, σσ. 203-228), που είναι από τα καλύτερα μελετήματά του στο χώρο της δραματολογικής ανάλυσης. Το κεφ.3 επαναπραγματεύεται, αλλά με τρόπο πιο αναλυτικό και περιορισμένο το μοτίβο του Τρωικού Πολέμου: «Ο μύθος του Τρωικού Πολέμου από τους Αρχαίους Έλληνες Τραγικούς στον Σαίξπηρ» (σσ. 63-82 (ανακοίνωση στο συνέδριο «Αρχαίοι Έλληνες τραγικοί και Σαίξπηρ», Αθήνα 13-15 Δεκ. 1993), δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον «Τρωίλο και Χρυσίδα»· στη «διακειμενικότητα» που διέπει όλα τα μελετήματα αυτών των χρόνων προστίθεται εδώ για πρώτη φορά η αναφορά στη θεωρία της πρόσληψης.

Την εντύπωση του λιγότερο βιαστικού και πιο καλά δουλεμένου βεβαιώνει και το κεφ. 4 «Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει». Το μεταθέατρο του Νίκου Καζαντζάκη» (σσ. 85-94), έργο σαφώς επηρεασμένο από το «Εξι πρόσωπα αναζητούν συγγραφέα» του Pirandello, που έχει μεταφράσει ο ίδιος ο Καζαντζάκης στα ελληνικά. Γιατί τη σύμβαση του «θεάτρου εν θεάτρω» (για την οποία ευρύτερες αναφορές καθώς και διεθνής βιβλιογραφία λείπουν) πρέπει να την πούμε «μεταθέατρο» (κατά Schmeling 1982), ενώ η έννοια αυτή, όπως σημειώνει σωστά ο συγγρ., μπορεί να έχει διάφορες σημασίες και εφ' όσον υπάρχει ο παραδοσιακός όρος, απόλυτα κατανοητός και σαφής, δεν καταλαβαίνω. Συμφωνώ ωστόσο, ότι το θεατρικό έργο του Καζαντζάκη είναι παραμελημένο (και παρεξηγημένο θα έλεγα) και ότι αποτελεί ένα πρώιμο δείγμα μοντερνισμού (θα προέτασα όμως την «Τραγωδία: Κωμωδία μονόπρακτη» 1908).

Το κεφ. «Ελληνική - αμερικανική δραματολογία. Παράλληλη ανάγνωση» (σσ. 97-109) σκιαγραφεί κατά Bigsby 1982 την πορεία του αμερικανικού δράματος μέσα στον 20ό αιώνα και περιγράφει την πρόσληψη του ρεπερτορίου αυτού από το Θέατρο Τέχνης και τις επιδράσεις που ασκεί πάνω σε συγκεκριμένους Έλληνες συγγραφείς (Καμπανέλλης, Κεχαϊδής)· ο παραλληλισμός της αποτυχίας στο αμερικανικό όνειρο με την αποτυχία του αριστερού κινήματος είναι όμως προβληματικός σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι συγκεκριμένες ομοιότητες δεν φαίνεται να προκύπτουν μόνο από την ομοιότητα των κοινωνικών καταστάσεων. Το κεφ. 6 έχει θέμα παρεμφερές: «Μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο. Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου» (σσ. 113-133)· ενώ ο συγγρ. έχει «αφομοιώσει» τις παραμέτρους πρόσληψης του μελετήματός μου «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Η κοινωνική λειτουργικότητα του «ξένου προτύπου»» (Ελλ. Θεατρολογία, ό.π., σσ. 329-379) και τις συζητεί εκτενώς (μορφολογία της «επίδρασης» και της αφομοίωσης, ετεροχρονία, έκταση, βάθος, διάρκεια), το ίδιο μελέτημα το βρίσκει σαν «μια θεωρητικοποιημένη διεύρυνση του περιπτωσιακού» (σ. 116), στην οποία αντιτάσσει την «ανίχνευση μιας επικοινωνίας διακειμενικού χαρακτήρα», χρησιμοποιώντας την έννοια της intertextuality, που έχει διαμορφωθεί στη δεκαετία του 1960 και παρουσιαστεί πολλές φορές συστηματικά (βλ. και *Poetica* 19, 1987, τεύχ.3/4), με τρόπο γενικευτικό, ενώ είναι μια έννοια που συγκεντρώνει πολλές και διαφορετικές λογοτεχνικές τεχνικές, μια υπερ-έννοια (Oberbegriff), η οποία χρειάζεται σε κάθε περίπτωση διαφοροποίηση και διευκρίνιση, για να καταλάβει κανείς, τι ακριβώς εννοείται, είτε αυτό γίνεται με τις κατηγορίες του Gérard Genette, που προτείνει «παρά-



θεμα», «παρα-κείμενο», «μετα-κείμενο» και «υπερ-κείμενο» (G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982, σσ. 8-12· για κριτική και συζήτηση των εννοιών αυτών U. Broich στον τόμο M. Pfister (ed.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, σσ. 1-30, ιδίως σσ. 16εξ.), είτε με κάποιαν άλλη ορολογία (π.χ. R. Lachmann, *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*. Στον τόμο: K. Stierle/R. Warning (eds.), *Das Gespräch*. München 1984, σσ. 133-138). Τέτοιες διευκρινίσεις όμως δεν γίνονται· ο συγγρ. απλώς ομαδοποιεί δύο δέσμες ξένων και ελληνικών έργων, που τις αντιπαραβάλλει· η λεπτομερειακή σύγκριση ύστερα (η «αποδεικτική» δηλαδή, στο βαθμό που υπάρχει) γίνεται από έργο σε έργο. Μια τόσο πλατιά έννοια της διακειμενικότητας, που δεν διευκρινίζει τη συγκεκριμένη τεχνική, το συγκεκριμένο υφολογικό μέσο, το είδος και την ποιότητα της νύξης, αλλά εννοεί την όποια «παρουσία» ενός κειμένου μέσα σ' ένα άλλο, αντιδιαστέλλεται μέσα στην αοριστία της, μόνο με την «παρθενογένεση» πια και είναι άχρηστη ως εργαλείο ανάλυσης. Στα ομαδοποιημένα κείμενα, παρά τις αντιστοιχίες έργου με έργο, ο συγγρ. δεν προχωρεί σε ποιοτικές διευκρινίσεις: η «παρουσία» των γνωστών έργων του Beckett στον Γ. Σκούρτη και τον Μ. Ποντίκα έχει μια διαφορετική ποιότητα από την «επίδραση» του Lorca πάνω στο «Νυφιάτικο τραγούδι» του Ν. Περγιάλη και το «Χορό πάνω στα στάχτα» του Ι. Καμπανέλλη, «Ο επιστάτης» του Pinter αποτελεί διαφορετικό «διακείμενο» στο «Συνδοό» του Στρ. Καρρά, όπως «Ο άνθρωπος με το λουλούδι» του Pirandello στο «Σταθμός» του Π. Μάτεσι κτλ. Ο συγγρ., όπως τόσες φορές, σταματάει στις γενικότητες, χωρίς να υπεισέλθει στις λεπτομέρειες της τεκμηρίωσης ή στην επεξεργασία διαφοροποιημένων συμπερασμάτων. Ωστόσο, ειδικά αυτό το μελέτημα, παρουσιάζεται πιο ολοκληρωμένο από πολλά άλλα. Την επίδραση των θιάσων (λίγα πρόσωπα, λίτα σκηνικά, περιορισμένες δυνατότητες υποκριτικής) στο ύφος της μεταπολεμικής δραματογραφίας (σύντομα ρεαλιστικά έργα, που στηρίζονται κυρίως στο λόγο) είχα επισημάνει από το 1988 (*Ελλ. Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 423εξ.): άλλωστε η έντυπη παραγωγή δίνει μια πιο διαφοροποιημένη εικόνα από τη δραματογραφία που παριστάνεται. Ο συγγρ., ενώ διαθέτει όλα τα απαραίτητα μέσα, δεν προχώρησε κι εδώ πέρα από άλλα μελετήματα· χρησιμοποιεί εν πολλοίς συμπεράσματα, ακόμα και φραστικές διατυπώσεις από παλαιότερες μελέτες· το περίεργο είναι, ότι όλα τα δοκίμια αυτά κάτω μοιάζουν, παρ' ότι έχουν διαφορετικό θέμα, διαγιγνώσκονται μόνο με τα εκάστοτε διαβάσματα, τα οποία βιάζεται να «αξιοποιήσει» ο συγγρ. Και σε ζητήματα λεπτά και αμφισβητούμενα, αδιερεύνητα και συζητήσιμα, υπάρχει μια δασκαλιστική βεβαιότητα, ενώ οι αναλύσεις δεν ξεπερνούν πάντα πολύ το επίπεδο της έκθεσης. Παρ' όλ' αυτά ο τόμος φανερώνει κάποιαν «ωρίμανση» σε σύγκριση με τον προηγούμενο, προτελευταίο: ο βεμπυλισμός κάτωσ αμβλύνεται, τα αποτελέσματα είναι κάτωσ πιο συγκεκριμένα, τα μελετήματα είναι λιγότερο αποσπασματικά. Οι ενοχλητικές τυπογραφικές αβλεπίες όμως, που παραμορφώνουν ξένους και ντόπιους, όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες και τα ελληνικά, είναι πάλι κατά πολύ αυξημένες. Τον τόμο κλείνουν ευρετήρια (137-142) και ένα English summary (σσ. 145-148).

Δόθηκε τελικά μεγάλη έκταση στην περιγραφή της πορείας της εξέλιξης του συγγρ., που κινείται μεταξύ επιστήμης και δοκιμογραφίας, ιστορίας και θεωρίας του θεάτρου, γιατί εκπροσωπεί ορισμένες τάσεις, που επικρατούν στο χώρο της «σοβαρότερης» μελέτης του θεάτρου, και επειδή η πορεία προς κάποιαν ωρίμανση συνοδεύεται από μια αμετροέπεια σχεδόν αντιδεδοντολογική. Η ένταση και η έκταση της συγγραφής και της δημόσιας εμφάνισης (ανακουνώσεις, ομιλίες) έχει μετατρέψει τον ερευνητή ως ένα βαθμό σε

«μεταπράτη», ο οποίος «αξιοποιεί» ό,τι παίρνει πολύ γρήγορα, χωρίς βαθύτερες διανοητικές διεργασίες και χωρίς ουσιαστικότερο πνευματικό μεταβολισμό, ξεχνώντας συχνά να δηλώσει την προέλευση των στοιχείων του, και μένει έτσι πάντα στην επιφάνεια των ζητημάτων, στις γενικότητες, επιρρεπής σε κάθε νέα πνευματική μόδα (ή και λεκτική) και ενσωματώνοντας τα εκάστοτε νέα αναγνώσματα σε παλαιά θέματα και συμπεράσματα. Από πολλά δοκίμια απουσιάζει σε αρκετά μεγάλο βαθμό το συγκεκριμένο και το στοιχείο το νέο, που μόνο αυτό δικαιολογεί και τη συγγραφή της εργασίας. Ο συγγρ. έχει επινοήσει διάφορες στρατηγικές για να παράγει πρωτοτυπία· ακαταμάχητο όπλο σ' αυτή την επιδίωξη είναι μια γενικόλογη αοριστολογία, ένας υπερφίαλος βερμπαλισμός, που απομακρύνεται από το περιεχόμενο και δεν αφήνει περιθώριο για ακριβείς διατυπώσεις, που χρησιμοποιεί ορολογίες και έννοιες από διάφορες θεωρίες και επιστήμες με τρόπο «μεταφορικό», σχεδόν «ποιητικό», συνδυάζει και συμφύρει διάφορα μοντέλα σ' ένα θολό συγκρητισμό, από τον οποίο απουσιάζει η κριτική σκέψη και ο διανοητικός έλεγχος. Αυτή η «ουσσοκοπιστική» στρατηγική επιστρατεύει και άλλες μεθόδους, όπως την απόκρυψη ή πλημμελή δήλωση πηγών, παραπλανητικές ή πρόχειρες υποσημειώσεις ή βιβλιογραφικές ενδείξεις, τη λανθασμένη ή και παραποιητική συνόψιση ξένων απόψεων, την αυθαίρετη χρήση όρων και εννοιών από διάφορες επιστήμες και θεωρίες, και τελικά τον αυθαίρετο και αναπόδεδεικτο ισχυρισμό. Υπάρχουν προβλήματα κατανόησης των διαδικασιών και των κανόνων της αποδεικτικής και της τεκμηρίωσης· στην απόκτηση αυτού του στοιχειώδους επιστημολογικού εξοπλισμού δεν τον βοήθησαν οι φιλοσοφικές σπουδές και η επιρροή του γαλλικού δομομοίου της δεκαετίας του 1970.

Ωστόσο η αξιοπρόσεκτη αυτή συγγραφική προσπάθεια, η οποία υποδανλίζεται βέβαια από την έλλειψη συγγραμμάτων στις θεατρικές σπουδές και μια προσωπική πολυπραγμοσύνη, δείχνει κάποια εξέλιξη προς ωρίμανση· αυτή η εξέλιξη έγινε, στο βαθμό που δεν υπήρχαν στην Ελλάδα πρότυπα επιστημονικής εργασίας στο χώρο αυτό ούτε θεατρικές σπουδές στα πανεπιστήμια, χωρίς πνευματική βοήθεια και χωρίς συγκεκριμένο πρότυπο. Με την έννοια αυτή κάθε κρίση στο χώρο αυτό είναι και εκ των προτέρων «άδικη», γιατί λαμβάνει υπόψη μόνο τα αποτελέσματα και όχι και τις συνθήκες δημιουργίας. Αλλά, όπως επισημάναμε εισαγωγικά, η κριτική ξεκινάει από την αγάπη για το ίδιο θέμα, φτάνει στην κατανόηση της δημιουργίας και σταματάει στην επισήμανση των αδυναμιών, με στόχο πάντα τη βελτίωση, το καλύτερο. Έτσι από τη φύση τους οι βιβλιοκρισίες δίνουν περισσότερη έμφαση στις αδυναμίες παρά στις αρετές, που έχουν λιγότερη ανάγκη από σχολιασμό. Αλλά είναι και η αγάπη προς το αντικείμενο: το θέατρο παραείναι σύνθετο φαινόμενο, για να το επιβαρύνουμε και με περιττές λεκτικές περιπλοκές· τα δοκίμια του Θ. Γραμματά ίσως είναι και ένα διδακτικό παράδειγμα γενικά για την περιορισμένη επιτυχία θεωρητικών προσεγγίσεων προς το θεατρικό φαινόμενο.

Αλλά ακόμα υπάρχουν μεγάλα περιθώρια βελτίωσης. Κάποτε, πριν από τη συγγραφική του δραστηριότητα ακόμα, και αναζητώντας θέματα στο χώρο της νεοελληνικής δραματολογίας, ο συγγρ. ζήτησε τη γνώμη μου για το ερευνητικό του πρόγραμμα. Σήμερα, που το έχει εκτελέσει, υπερβεί κι ακόμα και κάπως αποκηρύξει, ας δεχτεί ορισμένες καλοπροαίρετες συμβουλές εκ μέρους του πρεσβύτερου, του προγενέστερου, και, γιατί όχι, του πολυγραφότερου στα θεατρολογικά πράγματα: μεγαλύτερη ειλικρίνεια με τον εαυτό του, τους συναδέλφους του και τους αναγνώστες του· μεγαλύτερες απαιτήσεις από τον εαυτό του και εντατικότερη προσπάθεια για το ουσιαστικό· να αποφεύγει την πρόχειρη «ταχυγραφία» και τους εύκολους εντυπωσιασμούς, να γράφει λιγότερα και να διαβάξει



περισσότερα, να επεξεργάζεται πιο ουσιαστικά τις αναγνώσεις του και να βασίζεται πάντα στον κριτικό νου· να πορεύεται με ήθος, να σέβεται τον ξένο μόχθο και να κρίνει με νηφαλιότητα· να αλλάξει τη γλώσσα του: το ζητούμενο είναι το σεμνό, απλό και διαυγές, η ακρίβεια και η σαφήνεια, το κείμενο να είναι μόνο τόσο περίπλοκο όσο είναι και το αντικείμενο· η επιστήμη δεν χρειάζεται το λογιολατρισμό· να αποφεύγει τις αοριστολογίες και τους αυθαίρετους ισχυρισμούς, να προσδιορίζει με ακρίβεια πού συμφωνεί και πού διαφωνεί με κάποιον άλλο, να συζητάει και να αποδεικνύει, να μη δανείζεται εργαλεία και μοντέλα, χωρίς να εξετάσει προηγουμένως, αν είναι κατάλληλα για την εργασία του, και να μη δανείζεται περισσότερα απ' ό,τι χρειάζεται· να κυριολεκτεί, να μην ντρέπεται για αμφιβολίες ή υποθέσεις, να παραδέχεται τα ερευνητικά διλήμματα ή αδιέξοδα. Αυτά δεν γράφονται για να «μειώσουν» το συγγρ. τόσων βιβλίων, αλλά για να τον βοηθήσουν να είναι καλύτερος, ειλικρινέστερος και ουσιαστικότερος. Γιατί, ασφαλώς, θα γράφει και άλλα βιβλία. Και η υπόθεση της θεατρικής έρευνας και επιστήμης δεν είναι προσωπική, αλλά αφορά την κοινωνία ολόκληρη, που με αξιοπρόσεκτο ενδιαφέρον παρακολουθεί αυτό τον πνευματικό χώρο, και την επιστήμη ολόκληρη, ελληνική και ξένη, που μόνο βάσιμα αποτελέσματα μπορεί να δεχτεί, από το μεγάλο ερευνητικό χώρο, που ονομάζεται ιστορία και θεωρία του ελληνικού θεάτρου.

Βάλτε Πούχχερ