

μανικά για το νεοελληνικό θέατρο, είναι δίγλωσση. Αυτό είναι ένα μεγάλο προτέρημα. Διάλεξε τον ελεύθερο στίχο αλλά με ομοιοκαταληξία. Παρατήθηκε από την προσπάθεια απόδοσης των μετρικών σχημάτων, που ακολουθούν, με απίστευτη ευρηματικότητα (στα γεωμετρικά οι ρίμες δεν βγαίνουν τόσο εύκολα όπως στα ελληνικά) τα αρχαία μέτρα της τραγικής ποίησης. Το έργο της μετάφρασης ολόκληρου του «Φάουστ» είναι άθλος και από την ποσοτική άποψη: εκτείνεται σε 12.111 στίχους (είναι δηλαδή, μεγαλύτερο από τον «Ερωτόκριτο»). Για όλ' αυτά και πολλά άλλα μας πληροφορεί η εμπειρισιασμένη Εισαγωγή: «Το προσωπικό και το οικουμενικό στη μετάφραση του *Φάουστ*» (σσ. 9-34). Μια τόσο μεγάλη έκδοση, μάλιστα δίγλωσση, δε θα μπορούσε να γίνει χωρίς την οικονομική υποστήριξη του Ιδρύματος «Inter Nations» της Βόννης. Για την ίδια τη μετάφραση και τα προβλήματά της, για την αξιολόγησή της, για σχολιασμούς για τις λεπτομέρειες και τα πολύ διαφορετικά μεταξύ τους μέρη του έργου πρέπει να γραφτεί μια χωριστή πραγματεία. Ας σημειωθεί εδώ απλώς, ότι ο ελληνικός λόγος ρέει αβίαστα, είναι κατανοητός, η ρίμα, ζευγαρωτή και πλεκτή, φυσιολογική και ευχάριστη. Για τη συζήτηση επιμέρους μεταφραστικών στρατηγικών δεν είναι εδώ ο χώρος. Στο τέλος ακολουθούν εκτενή «Σχόλια» (σσ. 1017-1063), που εξηγούν πραγματολογικά στοιχεία, ακολουθώντας το πρόσφατο βιβλίο του A. Schöne, *Faustkommentare*, Darmstadt 1999. Ιδιαίτερα χρήσιμη είναι η εξιστόρηση της προϊστορίας του θέματος του Φάουστ στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, αλλά και η χρονολογική παράθεση των διαφόρων φάσεων επεξεργασίας του έργου, που ακολούθησε τη ζωή του Γκαίτε από το 1768 ως το θάνατό του το 1832 (βλ. χρονολόγιο σσ. 1035 εξ.). Ειδικά το δεύτερο μέρος απαιτεί πυκνό σχολιασμό, για να κατανοήσει ο αναγνώστης το «διακειμενικό» παιχνίδι των λογοτεχνικών, μυθολογικών, στιχουργικών κι άλλων αναφορών. Ο Βελλεροφόντης, το παιδί της ένωσης του Φάουστ με την Ελένη, αποτελεί λογοτεχνική αναφορά στο Λόρδο Βύρωνα, και ο πρώιμος χαμός του στη μάχη παραπέμπει στο Μεσολόγγι. Ο Παλαμής ήταν ιδιαίτερα γοητευμένος από τη λογοτεχνική αναφορά, σ' ένα αριστούργημα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, στη γενέτειρά του.

Αν η νέα μετάφραση θα αποτελέσει και τη βάση θεατρικής παράστασης, και του δεύτερου μέρους, που είναι άπαιχτο ακόμα στην Ελλάδα, θα το δείξει το μέλλον. Η δίγλωσση έκδοση πάντως επιτρέπει στους μελετητές να εμβαθύνουν περισσότερο στα προβλήματα της μετάφρασης και θα προσκαλεί, ίσως, και κάποια συγκριτική και διαχρονική μελέτη για τις ελληνικές μεταφράσεις του «Φάουστ». Η θεατρολογική και φιλολογική βιβλιογραφία μας πάσχει από την έλλειψη τέτοιου είδους μελετημάτων.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### MARVIN CARLSON,

The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001, σελ. XI+200 ISBN 0-472-11242-2.

Ο Marvin Carlson, Sidney E. Cohn Distinguished Professor of Theatre and Comparative Literature στο Πανεπιστήμιο της Πόλης της Νέας Υόρκης, Graduate Center, είναι, όπως έχει αποδείξει με το βιβλίο του «Performance: A Critical Introduction» (1996, βλ. την βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 3, 1998, σσ. 305-320), ίσως μαζί με τον Hans-Thies Lehmann στο πα-

νεπιστήμιο της Φραγκφούρτης (βλ. το βιβλίο του «Postdramatisches Theater», 1999 και τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 4, 2002, σσ. 545-566, σπαράγματα του οποίου και βασικές θέσεις υπάρχουν και στα πολυάριθμα άρθρα της σύζυγού του, της Ελένης Βαροπούλου, τώρα στον τόμο «Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή», Αθήνα, Άγρα 2002) από τους πιο άγρυπνους και ευαίσθητους παρατηρητές του σύγχρονου θεατρικού γίνεσθαι, όχι μόνο της Αμερικής αλλά και της Ευρώπης, πράγμα καθόλου αυτονόητο για τους Αμερικανούς θεατρολόγους, ο οποίος έχει ταυτόχρονα γερή ιστορική και θεωρητική συγκρότηση και είναι σε θέση να εντάξει τα σημερινά, πολύ συχνά και ρευστά και ααζαία θεατρικά φαινόμενα, σε μια θεατρική παράδοση που ξεκινάει από την κλασική avant-garde του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι θεωρητικές του καταβολές δεν είναι μόνο ιστορικές, βλ. π. χ. το κλασικό και πολυχρησιμοποιημένο βιβλίο του *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca, / New York, Cornell Univ. Press 1984, expanded edition 1993), που αποτελεί έναν οδηγό της θεατρολογικής και δραματολογικής θεωρίας από τους αρχαίους Έλληνες ως τη δύση του 20<sup>ου</sup> αιώνα (βλ. και την εισαγωγή του μαζί με την Yvonne Shafer, *The Play's the Thing. An Introduction to Theatre*, New York 1990), αλλά προέρχονται και από τον ευρύ θεωρητικό χώρο αυτού που λέγεται New Criticism ή Critical Theory, που συμπεριλαμβάνει τη Φαινομενολογία, τη speech-act theory, τη θεωρία της πρόσληψης της Σχολής της Κωστήας, το δογματικό και τον αποδομισμό κτλ. (βλ. π.χ. το βιβλίο του *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca / New York, Cornell Univ. Press 1989), πέρασε και από τη σημειολογία (*Theatre Semiotics: Signs of Life*, Bloomington / Indianapolis, Indiana Univ. Press. 1990), χωρίς ωστόσο να σταθεί σε μια μόνο μεθοδολογία ή να μονοπωλήσει μια από τις πολλές δυνατές προσεγγίσεις στο σύνθετο θεατρικό φαινόμενο (βλ. επίσης τον τόμο του για τη σύγχρονη κωμωδία: *Deathtraps. The Postmodern Comedy Thriller*, Bloomington / Indianapolis, Indiana Univ. Press., 1993). Το νέο βιβλίο του δεν ακολουθεί καμιά από τις μεθοδολογίες των τελευταίων 30 χρόνων, ή, αν θέλετε, τις ακολουθεί όλες, και ξεκινάει από μια πολύ απλή παρήχηση, που όλοι έχουμε κάνει αλλά ίσως δεν έχουμε συνειδητοποιήσει πλήρως τον προβληματισμό της: πως το θέατρο είναι ένας χώρος στοιχειωμένος από φαντάσματα του παρελθόντος: αυτό δεν σημαίνει μόνο, ότι το θεατρικό έργο βασίζεται σε ιστορικά γεγονότα ή σπαράγματα πραγματικότητας, δεν σημαίνει μόνο ότι από την εποχή του «Αμλετ» ως τους «Βρικολακες» του Ίηνεν το παραδοσιακό θέατρο βρίθει από φαντάσματα του παρελθόντος, αλλά σημαίνει, κυρίως, πως ο χώρος του θεάτρου και της παράστασης είναι χώρος μνήμης, μνημόνευσης, μια σύνθεση πολλών μνημείων, τόσων που κάνουν ουτοπική τη ρομαντική ιδέα της παρθενογέννησης, της μεγαλοφονούς ανεξάρτητης δημιουργίας, της αναζήτησης της πρωτοτυπίας στο μοντερνισμό και μόλις τώρα, στο μεταμοντερνισμό, η ιδέα πως συνεχώς χρησιμοποιούμε και ανακυκλώνουμε προϋπάρχοντα από το παρελθόν στοιχεία, σε όλο νέες συνθέσεις και συνδυασμούς, κερδίζει ολοένα περισσότερο έδαφος, και αλλάζει και ο τρόπος μεταχειρισμού των «έτοιμων» στοιχείων: οι δημιουργοί δεν προσπαθούν πια με διάφορες στρατηγικές να αποκρύψουν αυτό το γεγονός, προσποιούμενοι την ποθητή πρωτοτυπία, αλλά ίσα ίσα δείχνουν τα δάνεια ως τέτοια και τα αφήνουν έτσι, ασυναρμολόγητα, αναλλοίωτα, αναγνώσιμα και αναγνωρίσιμα από τους δέκτες, ένα μωσαϊκό έτοιμων στοιχείων της ιστορικής και σύγχρονης πραγματικότητας, ένα collage ή pastiche, που δεν εναρμονίζεται πια σ' έναν καθολικό αισθητικό κώδικα, αλλά κάθε ξεχωριστό τμήμα έχει και παραμένει στη δική του ανεξαρτησία και δικαίωση, χωρίς να αναγκαστεί να υπηρετήσει ένα σύνολο. Μια από τις συνέπειες αυτής της τάσης είναι η απόνια και η υποβάθμιση του σκηνοθέτη στις μεταμοντέρνες παραστάσεις αυτού του τύπου, γιατί η ενιαία εναρμόνιση δεν είναι πια επιθυμητή και η δική του λειτουργικότητα ως ρυθμιστή των όλων περιττεύει. Έτσι από μια φάση της «τυραννίας»

του σκηνοθέτη, που κράτησε 100 περίπου χρόνια, από τις μεγάλες μορφές της σκηνοθεσίας στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα έως το «βασιλευμά» του, φαίνεται πως ακολουθεί μια φάση που ο θεσμός δεν παίζει πια τόσο ουσιαστικό ρόλο, στο βαθμό που η ύπαρξή του έχει παραλληλιστεί και συνδεθεί με τα ολοκληρωτικά συστήματα μεθοδολογιών προσέγγισης και ανάλυσης του θεατρικού «κώδικα», από το δομισμό και τη σημειολογία, που θεωρήθηκαν από τους δημιουργούς του θεάτρου μια προσπάθεια φυλάκισης της δημιουργικής ελευθερίας σε κατασκευασμένα διανοουμενίστικα καλούπια, που δεν αντιπροσωπεύουν τίποτε, μια εξουσιαστική τακτοποίηση και υποδούλωση της ελευθερίας της πράξης από τη θεωρία. Η αποστροφή προς το ολοκληρωμένο συμπαρέσυρε και την αποστροφή προς το ολοκληρωτικό, που τέτοιες τάσεις θεωρητικού ανταρχισμού υπήρχαν οπωσδήποτε και στο δομισμό και τη σημειολογία.

Έτσι δημιουργήθηκαν οι performances, που τόσο έξοχα έχει αναλύσει, με πνεύμα ανοιχτό, σε μια μη ολοκληρωτική και μη ολοκληρωμένη προσέγγιση, ο Marvin Carlson. Αυτό ισχύει, στον ίδιο περίπου βαθμό, και στο βιβλίο αυτό, που είναι ένα ανοιχτό essay με άφθονα παραδείγματα από τη σύγχρονη θεατρική πράξη αλλά και την κλασική avant-garde, το Μεσαίωνα, την Αναγέννηση, την ασιακή εποχή αλλά και την αρχαιότητα και την Άπω Ανατολή, για τις «μνήμες» που κουβαλάει το θέατρο μέσα του. Κάθε παράσταση είναι και μνήμη και μνημόνευση, μνημείο και μνημόσυνο. «Theatre, as a simulacrum of the cultural and historical process itself, seeking to depict the full range of human actions within their physical context, has always provided society with the most tangible records of its attempts to understand its own operations. It is the repository of cultural memory, but, like the memory of each individual, it is also subject to continual adjustment and modification as the memory is recalled in new circumstances and contexts. The present experience is always ghosted by previous experiences and associations while these ghosts are simultaneously shifted and modified by the processes of recycling and recollection» (σ. 2). Στοιχειωμένος τόπος, λοιπόν, το θέατρο, και πολιτισμικό νεκροταφείο. Αυτό ισχύει 1) στο επίπεδο των δραματικών έργων, των υποθέσεων, που συχνά στηρίζονται σε ιστορίες ή κομμάτια ιστοριών που έχουν ξανααφηγηθεί, ή αποτελούν διασκευές τους ή χρησιμοποιούν επεισόδια, θέματα και μοτίβα κοινά· 2) στο επίπεδο του ηθοποιού, που κάθε νέα ερμηνεία θεατρικού ρόλου κουβαλάει μνήμες α) της ερμηνείας προηγούμενων ρόλων, και β) τη πρόσληψη της ερμηνείας του ρόλου από τους δέκτες είναι επηρεασμένη από τις προηγούμενες ερμηνείες (για χρόνια ολόκληρα π.χ. ο Lawrence Olivier ταυτιζόταν με την ερμηνεία του Άμλετ, ή ο Βεάκης με το Βασιλιά Ληρ)· ισχύει 3) και στο επίπεδο της υπόλοιπης παράστασης, με τα έτοιμα κοστούμια, τις ίδιες σκηνικές εγκαταστάσεις, τις συμβάσεις και συνήθειες κτλ., και 4) στο επίπεδο του θεατρικού χώρου, του θεάτρου και της φήμης του, του ιδιαίτερου κοινού του, της παραδοσιακής ερμηνευτικής γραμμής ή της επιλογής ρεπερτορίου που έχει κτλ. (βλ. π. χ. την κλασική φάση του «Θεάτρου Τέχνης»).

Μνήμες λοιπόν από τη μεριά των παραγωγών, και μνήμες από την πλευρά των δεκτών, οι οποίοι, με το «horizon of expectations» («Erwartungshorizont» κατά τον Jauss) επηρεάζουν, ως «interpretive community» (Stanly Fish, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge 1980), την παραγωγή, η οποία η ίδια στηρίζεται σε συμβάσεις και συνθήκες, παραδόσεις και δυνατότητες λιγότερο ή περισσότερο σταθερές. Στο θέατρο της Άπω Ανατολής σε σχεδόν απόλυτο βαθμό, στο δυτικό ευρωπαϊκό θέατρο για μεγάλες φάσεις της ιστορίας του. Το αντικείμενο του άνετα γραμμένου και ευανάγνωστου εκτεταμένου essay αφορά εν τέλει την ιστορία της πρόσληψης και την παράδοση της παραγωγής, η οποία στη μεταμοντέρνα φάση των εξελίξεων, γίνεται η ίδια θέμα που δείχνεται επί σκηνής. Το «φάντασμα» του θεάτρου λοιπόν είναι το παρελθόν του· και αυτό πράγματι συμβαίνει, σ' ένα μεταθεατρικό επίπεδο, με τις εμφανίσεις φαντασμάτων στη σκηνή, που αντιπροσωπεύουν συνήθως το παρελθόν (τόσο τον «Άμλετ»

όσο και τους «Βρικόλακες», βλ. F. Rokem, *Performing History*, Iowa City 2000). Το recycling των έτοιμων στοιχείων, των «φανταστικών», φανταστικών και φαντασμαγορικών στοιχείων, έχει εξεταστεί συχνά στο δραματουργικό επίπεδο, όπου υπάρχουν τα δραματικά είδη, λιγότερο στο επίπεδο της υποκριτικής, όπου υπάρχουν οι κατηγορίες ρόλων, που έχουν επιβληθεί από το Γαλλικό Κλασικισμό, κι ακόμα λιγότερο στο επίπεδο του τύπου της σκηνης, όπου η τεχνολογία και ο εξοπλισμός αποτελούν ένα μόνιμο και σταθερό στοιχείο, που μόνο παραλλαγές των δυνατοτήτων επιτρέπει. Αυτά τα περιθώρια βέβαια αλλάζουν από εποχή σε εποχή, από πολιτισμό σε πολιτισμό. Ο Carlson το διατυπώνει έτσι: «All theatre, I will argue, is as a cultural activity deeply involved with memory and haunted by repetition. Moreover, as an ongoing social institution it almost invariably reinforces this involvement and haunting by bringing together on repeated occasions and in the same spaces the same bodies (onstage and in the audience) and the same physical material. To indicate the importance and ubiquity of this involvement I will present examples from a wide range of theatrical cultures. Yet, while I do hope to demonstrate that the operations of repetition, memory, and ghosting are deeply involved in the nature of the theatrical experience itself, I am fully aware that, just as the theatrical impulse manifests itself in a very different manner in different periods and cultures, so does the particular way in which these operations are carried out» (σ. 11). Π.χ. οι θεατρικές μορφές της Ιαπωνίας και της Κίνας βρίσκονται στον ιδεοτυπικό αντίποδα του θεάτρου του Ρομαντισμού και της ιδέας της αυθεντικής και ανεξάρτητης δημιουργίας (originality), που έτσι κι αλλιώς περισσότερο αισθητικό πρόγραμμα παρά σκηνική πραγματικότητα ήταν. Στην εποχή του λεγόμενου Μεταμοντερνισμού ή όψιμου Μοντερνισμού αυτή η ιδέα έχει εκπέσει τελείως, και η «διακειμενική» διάσταση των πάντων κυριαρχεί στη συνείδηση των καλλιτεχνών («We live in an age of artistic citation», P. J. Rabinowitz, «“What’s Hecuba to Us?” The Audience’s Experience of Literary Borrowing», S. R. Suleiman / I. Crosman (eds.), *The Reader in the Text*, Princeton 1980, σσ. 241). Το κατεξοχήν παράδειγμα της δραματουργίας είναι ο Heiner Müller.

Ολ’ αυτά αναφέρονται στο πρώτο κεφάλαιο, «The Haunted Stage: An Overview», σσ. 1-15), που ξεκινάει με ένα ωραίο motto του Herbert Blau: «For theatre is, in whatever revisionist, futurist, or self-dissolving form – or in the most proleptic desire to forget the theatre – a function of remembrance. Where memory is, theatre is» («We are seeing what we saw before», H. Blau, *The Eye of the Prey*, Bloomington 1987, σ. 173). Το δεύτερο κεφάλαιο, «The Haunted Text» (σσ. 16-51) αναλύει το δραματικό κείμενο ως «ορυχείο» αναφορών και παραθεμάτων, μνήμης και ανάμνησης παλαιότερων ιστοριών, ή και της ίδιας της ιστορίας. Η ιδέα ήταν προσφιλής στους δομιστές και αποδομιστές και έχει εξεταστεί συχνά. Ο Carlson προτιμάει παραδείγματα από το ιαπωνικό No, ασφαλώς το δράμα της αρχαιότητας, που σε προφορικές ιστορίες της μυθολογίας στηρίζεται, στην αναβίωση του αρχαίου δράματος με τις ερμηνευτικές της παραλλαγές, και αναλύει φόρμες όπως η παρωδία και λειτουργίες όπως η ειρωνεία, που βασίζονται απόλυτα στη γνώση του «προτύπου», και παραθέτει παραδείγματα από όλο το φάσμα της ιστορίας του ευρωπαϊκού δράματος από την αρχαιότητα έως σήμερα, αλλά και παραδείγματα από τη δραματουργία της Άπω Ανατολής.

Το τρίτο κεφάλαιο, «The Haunted Body» (σσ. 52-95) ασχολείται με το σώμα του ηθοποιού ως δεξαμενή αναμνήσεων, ως φορέα του παρελθόντος και όργανο αποθήκευσης παλαιότερων παραστάσεων. Ξεκινώντας από τον ελάχιστο προσδιορισμό του θεατρικού από τον Eric Bentley («The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on», *The Life of the Drama*, New York 1964, σ. 150), παρατηρεί πως το B αφορά το δραματικό κείμενο που προσδιορίζει τους ρόλους, ενώ το A το σώμα του ηθοποιού. Το starting point των σχέσεών του είναι το εξής: «The common view of theatrical production as the embodiment

of a preexisting literary text tends to take the actor as a more or less transparent vehicle for that text, physically congruent with the stated requirements of the text and possessing adequate vocal and physical skills to deliver the text effectively to the audience. This simplified view, however, does not take into account what the actor creatively adds to the literary text, nor does it take into account the central concern of this chapter, the major contribution of the actor to the process of theatrical recycling and its effect upon reception. Within any theatrical culture audience members typically see many of the same actors in many different productions, and they will inevitably carry some memory of those actors from production to production. The operations of that sort of recycling, the recycled body and persona of the actor, will be the focus of this chapter» (σσ. 52 εξ.). Το θέμα είναι αυτονόητο για τη Θεατρολογία, πως στο κέντρο του ενδιαφέροντος δεν μπορεί να είναι μόνο το κείμενο, αλλά όλη η θεατρική παράσταση. Στα πολυτελή αφιερώματα για Έλληνες πρωταγωνιστές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, βρίσκει κανείς αποτυπωμένη ακριβώς τη σκέψη αυτή: σωματική διάπλαση, φυσικός εξοπλισμός και πνευματική προσωπικότητα του ηθοποιού διαμορφώνουν ένα σταθερό πλαίσιο της ταυτότητάς του, μέσα στο οποίο μπορεί να κινηθεί η εκάστοτε ερμηνεία: μερικές ερμηνείες είναι τόσο «δυνατές» και επιτυχημένες, που χαρακτηρίζουν ή καλύτερα στιγματίζουν πλέον τον υποκριτή, αποτελούν ένα τμήμα της κοινωνικής του και καλλιτεχνικής ταυτότητας και σφραγίζουν, ως ένα βαθμό, την ερμηνευτική του εξέλιξη από ρόλο σε ρόλο, ή τουλάχιστον επηρεάζουν, σε συνεχή σύγκριση, την πρόσληψή του. Τα παραδείγματα ξεκινούν με το σταθερό σύστημα ρόλων, όπως έχουν διαμορφωθεί στην *commedia erudita* και την *commedia dell' arte*, περνούν ύστερα στο σύστημα του γαλλικού Κλασικισμού, όπου προβλέπονται 13 κατηγορίες για τον άντρα (*premiers rôles, jeunes premiers, fort jeunes premiers, seconds amoureux, grand raisonneurs, pères nobles, seconds pères, pères non chantants, financiers, manteaux, grimes, paysans, comiques, rôles de convenance*) και 10 για τις γυναίκες (*premiers rôles, grandes coquettes, jeunes premières, jeunes amoureuses, secondes amoureuses, troisième amoureuses, mères nobles, ingénuités, soubrettes*), ένα σύστημα που βικολοκαιάζει ως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ακόμα. Υψηλή τυποποίηση παρατηρείται και στους κωμικούς ήρωες, π.χ. στο αμερικανικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα (και στο κουνιλοθέατρο θα μπορούσε να προσθέσει κανείς). Στους δημοφιλείς ηθοποιούς το σταθερό ερμηνευτικό πλαίσιο συχνά υπερκαλύπτει τις ερμηνευτικές παραλλαγές, παραμένουν δηλαδή πάντα οι ίδιοι, ό,τι και να παίζουν, και αυτή η ταυτότητα υλοποιόταν συχνά με ορισμένα υποκριτικά εφέ (παραδείγματα θα μπορούσε να βρει κανείς από τα κυρτά χέιλι του Rod Steiger έως το θρυλικό μούγκρισμα του Θ. Καρακατσάνη), σημεία αναγνώρισης που χρησιμοποιούνται ιδίως στο εμπορικό θέατρο και είναι στρατηγικές εξασφάλισης της εισπρακτικής επιτυχίας, που αρχίζουν ήδη με την αναγγελία του ονόματος των ηθοποιών. Ο Carlson, όπως είναι φυσικό, φέρνει κυρίως παραδείγματα από τη σύγχρονη Αμερική, και δη τη Νέα Υόρκη. Συζητάει και την περίπτωση της αλλαγής της διανομής την τελευταία στιγμή λόγω αρρώστιας του πρωταγωνιστή· έχει παρατηρηθεί πως η ερμηνευτική δουλειά του αντικαταστάτη του, λιγότερο φημισμένου και συχνά και λιγότερο προετοιμασμένου, επηρεάζεται στη φαντασία των θεατών από την αναμενόμενη και γνωστή ερμηνεία του απόντος. - Αλλά δεν είναι μόνο το σώμα του ηθοποιού που φέρνει τις μνήμες, αλλά και ο ίδιος ο ρόλος που φέρνει τις μνήμες περίφημων ερμηνειών· το εξετάζει στην περίπτωση του Άμλετ: κάθε νέα ερμηνεία του θρυλικού πρίγκιπα της Δανίας φέρνει κληρονομιά τις περίφημες ερμηνείες του Olivier και του Smoktunowski, της Sarah Bernhardt ή και της Μαριέττας Ριάλδη, για να μην αποφύγουμε και τα ελληνικά παραδείγματα. Οι ρόλοι αυτοί, όπως και του Οιδίποδα, του Δον Ζουάν, του Βασιλιά Ληο, του Φάουστ και του Μεφιστοφελή είναι ρόλοι «στοιχειωμένου», συμβολικές συμπυκνώσεις ολόκληρου του ευρωπαϊκού πολιτισμού στις ερμηνείες τους, τόσο στο χαρτί

όσο και στη σκηνή. Έτσι κάθε νέος ηθοποιός που υποδύεται τέτοιο ρόλο, βρίσκεται στην παρέρια νεκρών ή ζωντανών ακόμα προκατόχων του, και η ερμηνεία του σε σύγκριση, συνειδητή ή όχι, με προηγούμενες ερμηνείες (για το θέμα βλ. J. Roach, *Cities of the Dead*, New York 1996, και το άρθρο του «History, Memory, Necrophilia», στον τόμο P. Phelan / J. Lane (eds.), *The Ends of Performance*, New York 1998). «A new actor attempting so haunted a role as Hamlet seems to me a particularly complex and interesting example of this process, since he is attempting to act as surrogate for a whole host of departed predecessors, against whom he will inevitably be compared, to his advantage or disadvantage» (σσ. 79 εξ.). Το φαινόμενο έχει εξετάσει διεξοδικά ο Michael Quinn, «Celebrity and the Semiotics of Acting», *New Theatre Quarterly* 4 (1990), σσ. 154-161· ο Μπρεχτ με το Verfremdungseffekt ήθελε να σπάσει αυτούς τους μηχανισμούς, πανίσχυρους στο παραδοσιακό θέατρο, το λαϊκό και το εμπορικό. Έτσι ένα κομμάτι «Άμλετ» παραμένει στον ηθοποιό που τον έχουν παίξει, και βρικολαυιάζει κατ' αυτόν τον τρόπο, πίνοντας όλο νέο καλλιτεχνικό αίμα, παραμένοντας έτσι ζωντανός στην παράδοσή· ο πραγματικός Άμλετ, που ζει στις όλο νέες ερμηνείες του. Αυτό οδηγεί και σε άλλες σχέσεις: έτσι ο ηθοποιός, περά από την οντότητά του ως προσωπικότητα, είναι και ένα συνονθύλευμα των ρόλων που έχει παίξει, ένα παράθεμα δραματικών έργων, ένω μωσαϊκό ερμηνειών, μνημείο της θεατρικής παράδοσης, στην οποία έχει συμβάλλει. Υπάρχουν και ορισμένες ψυχολογικές μελέτες προς αυτή την κατεύθυνση: τα προβλήματα ταυτότητας του ηθοποιού, ενός σώματος που είναι συνέχεια όργανο έκφρασης άλλων, και ποτέ ο εαυτός του· με μια αντιπαρασπαστική στρατηγική: αυτή η ολέθρια απώλεια του εαυτού αντιμετωπίζεται με την αντίθετη κίνηση της αφομοίωσης όλων των ρόλων στον εαυτό του, που τονίζει το σταθερό πλαίσιο της ταυτότητας, ό,τι και να παίζει. Παίζει πάντα τον εαυτό του. Αλλά αυτό απαιτεί ιδιαίτερη ξεχωριστή πραγμάτευση.

Το τέταρτο κεφάλαιο, «The Haunted Production» (σσ. 96-130) αναλύει τα υπόλοιπα εκφραστικά μέσα της θεατρικής παράστασης. Καμιά παράσταση δεν επαναλαμβάνεται ποτέ αυτούσια, ωστόσο υπάρχουν σταθερά πλαίσια, και επιτυχημένες παραστάσεις, ειδικά στην Αμερική, παίζονται για χρόνια ολόκληρα. Στο θέατρο της Άπω Ανατολής αυτή η ταυτότητα των επανλήψεων μέσα στο χρόνο είναι απόλυτη, μια δημόσια τελετουργία. Αντίθετα στην Ευρώπη, κάθε σκηνοθέτης προσπαθεί να διαφοροποιείται από τους προκατόχους τους, είτε στην ερμηνεία του ίδιου έργου, είτε στη διεύθυνση στο ίδιο θέατρο. Υπάρχουν «σκηνοθετικές» γραμμές και αισθητικοί κώδικες, που παραμένουν σταθερές μέσα στην προσωπικότητα του σκηνοθέτη μια ολόκληρη ζωή, υπάρχουν όμως και περιπτώσεις, όπου ο ίδιος σκηνοθέτης συνειδητά αντιφάσκει με προηγούμενη δουλειά του, προσπαθεί να την υπερβεί, όχι τόσο με την αξιολογική έννοια αλλά με το να ξεφύγει από τα στεγανά της δικής του επιτυχίας που ρέπει προς την επανάληψη. Ολόκληρα είδη θεάτρου διαθέτουν σταθερά πλαίσια, όπως η *commedia dell' arte*, λαϊκά θέατρα, εμπορικά κτλ. Άλλος πιο εξεζητημένος τρόπος μιας «συνέχειας» είναι, όταν ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί σκηνικούς χαρακτήρες από άλλο έργο, που έχει σκηνοθετήσει προηγουμένως. Τέτοια παιχνίδια αυτοαναφορικότητας βέβαια απαιτούν ένα «μημένο» κοινό. Το κατ' εξοχήν παράδειγμα για την κατηγορία αυτή των φαντασμάτων είναι το «φάντασμα της όπερας» με το ισχυρό συμβατικό πλαίσιο που χαρακτηρίζει το είδος.

Το πέμπτο κεφάλαιο, «The Haunted House» (σσ. 131-164) ασχολείται με την *reputation* που έχει ένα θέατρο, το κοινό του, το ρεπερτόριό του, λόγω της αρχιτεκτονικής του, της κεντρικής ή περιθωριακής θέσης του μέσα στην πολεοδομία κτλ. Περάσαμε από το Α και το Β του προσδιορισμού του Bentley, στο C, το θεατή. Το είδος της σκηνής και η τοποθέτηση του χώρου των θεατών ρυθμίζει τις σχέσεις που έχει το κοινό με την παραγωγή. Ήδη το «Empty Space» του Peter Brook είναι φορτωμένο με σημασίες· είναι ιδέα του Roland Barthes, πως

μια κοινωνία συνειδητών ανθρώπων αδυνατεί ουσιαστικά να παραγάγει ένα αντικείμενο που δεν «σημαίνει», δηλαδή δεν είναι «σημείο». Ο σκηνηκός χώρος προσδιορίζεται από κοινωνική σύμβαση, από το παρόν κοινό και το σώμα του ηθοποιού. Με τη θεατρική αρχιτεκτονική αυτός ο προβληματισμός βέβαια παίρνει άλλη διάσταση, γιατί εκεί η σύμβαση «μαρμάρωσε» και η ζώνη της σκηνηκής πραγματικότητας, ελεύθερης για τον πειραματισμό με άλλες πραγματικότητες, οριοθετείται οριστικά, ή αλλιώς: «φυλακίζεται» πίσω από πέτρινα τείχη. Ενδιαφέρον αποκτά ο προβληματισμός, όταν για θεατρική αναπαράσταση χρησιμοποιούνται αυθεντικοί τόποι, όπως τα Χειμερινά Ανάκτορα στην Αγία Πετρούπολη για την παράσταση του Εντρεϊνόν «The storming of the Winter Palace» το 1920. Η ιδέα της «αυθεντικής» σκηνης αναζωογονείται πολύ αργότερα από τον Richard Schechner στο «Περιβαλλοντολογικό θέατρο», ενώ είχαν προηγηθεί τα πειράματα του Γκροτόφσκι σε βουνοκορφές κτλ. Η χρήση χώρων για θεατρική παράσταση, που πρωτότερα είχαν άλλες λειτουργικότητες είναι από καιρό της μόδας· όλοι θυμόμαστε το παγοποιείο της οδού Πατησίων, ξέχουμε το «Θέατρο της Πέτρας» κτλ. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί και πάλι το θέατρο της Άπω Ανατολής. Θεατρικά αρχιτεκτονήματα μπορεί να είναι φορτισμένα με τόσες ιστορικές μνήμες, που ξαναχτίζονται με τον ίδιο τρόπο μετά από την καταστροφή τους (συνήθως πυρκαγιά· δεν υπάρχει σχεδόν κανένα σημαντικό θεατρικό κτίριο στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου, που δεν έχει καιεί)· το τελευταίο παράδειγμα είναι το «La Fenice» της Βενετίας, ή το νέο χτίσιμο ενός είδους «Globe» στο Λονδίνο. Γνωστές περιπτώσεις αυτής της κατηγορίας είναι βέβαια η Comédie Française, η σκάλα του Μιλάνου, ή το Bayreuth, όπου παίζονταν μόνο έργα του Wagner και είχε γίνει ένα είδος τόπος λατρείας για τους μνημένους.

Το τελευταίο κεφάλαιο, «Ghostly Tapestries: Postmodern Recycling» (σσ. 165 εξ.) αναλύει ένα από τα κύρια παραδείγματα για την μεταμοντέρνα επαναχρησιμοποίηση έτοιμων στοιχείων, τη Wooster-Group. Ακολουθούν οι υποσημειώσεις (σσ. 175 εξ.), η όχι υπερβολικά μεγάλη βιβλιογραφία (references, σσ. 187 εξ.) και το ευρετήριο (σσ. 193 εξ.). Το βιβλίο αποφεύγει να είναι υπερβολικά «ακαδημαϊκό», είναι λιτό στις παραπομπές, διαβάζεται άνετα και ευχάριστα, προωθεί και κινητοποιεί τη σκέψη και τον προβληματισμό, είναι γεμάτο από παραδείγματα και προσωπικά βιώματα του συγγραφέα, και είναι ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα για την εξέλιξη του επιτυχημένου academic writing στην Αμερική, που προσανατολίζεται σε αρκετά μεγάλο βαθμό στην πρόσληψη και το marketing. Αλλά από την πένα του Carlson ο φόβος των υπερβολικών «εκπτώσεων» περιττεύει, γιατί χειρίζεται με άνεση και υπευθυνότητα το υλικό του και κατέχει το ύφος του απαιτητικού, αλλά γοητευτικού δοκιμίου· ωστόσο, όπως και στην κριτική Εισαγωγή στις performances, ξεπερνάει κατά πολύ το είδος, με τις γνώσεις, ιστορικές και θεωρητικές που έχει, και τις πρακτικές εμπειρίες από το ζωντανό χώρο του θεάτρου που διαθέτει, και last but not least το γοητευτικό ύφος μιας στοχαστικής γραφής, η οποία μολοντούτο πάντα παραμένει στο επίπεδο του κατανοητού για έναν επαρκή αναγνώστη, και η οποία δεν αρνείται κάποια λογοτεχνικότητα ή και αισθητική ευαισθησία στις διατυπώσεις της. Πρόκειται για το ώριμο έργο ενός ώριμου ερευνητή, ο οποίος συνδυάζει, σήμερα με τρόπο μοναδικό, ιστορία και παρόν, θεωρία και πράξη, βιβλιοθήκη και σκηνή, Αμερική και Ευρώπη.