

δραματοουργικής ανάλυσης, που συχνά μοιάζει με την έκθεση ιδεών του σχολείου. Αλλά χρειάζεται και μια κριτική ανάγνωση, γιατί δεν είναι όλες οι κατηγορίες και έννοιες εξίσου χρηστικές: μερικές μπορούν να παραλειφθούν, γιατί ανταποκρίνονται σε τεχνικές που εφαρμόστηκαν ελάχιστα: άλλα θα έπρεπε να διευρυνθούν, αν προσαρμοστεί το αναλυτικό εγχειρίδιο στη (νέο)ελληνική δραματολογία. Και τα περισσότερα παραδείγματα θα έπρεπε να αλλάξουν: ακόμα και ο τρόπος παρουσίασης. Αν δώσει ο Θεός χρόνο, δύναμη και κέφι, θα καταπιαστώ με το έργο αυτό της συγγραφής ενός τέτοιου εγχειριδίου ανάλυσης του δράματος, ξεκινώντας από τις κατατάξεις του Pfister. Πόσο βαθιές πρέπει να είναι οι αλλαγές και οι τροποποιήσεις, ακόμα και οι συμπληρώσεις, γιατί οι εξελίξεις στον τομέα αυτό είναι ραγδαίες, θα φανεί στην πορεία. Ως τότε το έργο είναι προστό στα αγγλικά, για φοιτητές, ηθοποιούς, θεατροφίλους και φιλόλογους, καθώς και άλλους «περιεργους» για θεωρητικά ζητήματα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ,

Το θεατρικό. Σκιαγράφιση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας.
Αθήνα/Γιάννινα, Δωδώνη 1991. Σελ. 216.

ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ Ε. ΜΟΥΔΑΤΣΑΚΙΣ,

Η θεατρική σύνταξη. Αρχές οικονομίας της δράσης στην τραγωδία.
Το παράδειγμα του «Αγαμέμνονα».
Αθήνα, Καρδαμίτσα 1993. Σελ. 200, μερικά σχήματα. Resumé français.

ΜΑΡΙΚΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ,

Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου.
Αθήνα, Δόμος 1993. Σελ. 249, μερικά σχήματα.

Τα τελευταία χρόνια έγιναν διάφορες προσπάθειες άρθρωσης ενός θεωρητικού θεατρολογικού λόγου, που αντανακλούν τις επικρατούσες στο εξωτερικό (κυρίως στο Παρίσι) τάσεις προσέγγισης του θεατρικού φαινομένου (βλ. Σ. Πατσαλίδης, «Η φύση και η λειτουργία του θεατρικού σημείου», *Εκκύκλημα* 3 (1984), σσ. 26-33 και του ίδιου, «Μια κοινωνικό-σημειωτική προσέγγιση του θεάτρου», *Φιλολόγος* 50 (1987), σσ. 305-322: Ζωή Σαμαρά, «Η αισθητική του ατελούς: Συμβολή στη σημειωτική του θεατρικού κειμένου», *Φιλολόγος* 56, 1989 κ.τ.λ.). Σε μορφή μονογραφίας ξεχωρίζουν όμως τρεις προσπάθειες, που ξεκινούν από διαφορετικές αφητηρίες, χρησιμοποιούν διαφορετικές μεθόδολογίες, εξυπηρετούν διαφορετικούς στόχους και φτάνουν σε διαφορετικά αποτελέσματα. Ωστόσο τους ενώνει η πίστη στη δυνατότητα μιας ολικής και αφηρημένης περιγραφής του θεατρικού κώδικα σε θεωρητικό επίπεδο, χωρίς την αναγωγή σε συγκεκριμένες ιστορικές φάσεις ή θεατρικά είδη (μόνο η μονογραφία του Μουδατσάκι αναφέρεται συγκεκριμένα στην αρχαία τραγωδία). Αυτή η πίστη, τα τελευταία χρόνια, στη διεθνή βιβλιογραφία έχει κάπως κλονιστεί και κλονίζεται συνεχώς, στο βαθμό, που το σύγχρονο θέατρο χρησιμοποιεί ολοένα πιο καινούργιες μορφές παράστασης, που απομακρύνονται ολοένα περισσότερο από τη δυνατότητα συμβατικής κατηγοριοποίησης.

Η κριτική θεωρητικών (ή στην πρώτη περίπτωση και φιλοσοφικών) δοκιμών και συνθέσεων είναι ένα ιδιαίτερα λεπτό εγχείρημα, όχι τελείως απαλλαγμένο, όπως άλλωστε και η κριτική λογοτεχνημάτων, από κάποιον υποκειμενισμό. Γι' αυτό το λόγο τόσο συχνά διαβάζουμε τελείως αρνητικές κριτικές ή τελείως καταφατικές (ή και μινιματικές), γιατί και οι δύο αυτοί τρόποι απαλλάσσουν τον κριτικό από τον κόπο της βαθύτερης μελέτης και της επικοινωνίας με την ουσία του έργου. Υπάρχει και ένα ψυχολογικό εμπόδιο: ο μελετητής πρέπει να μπει αρχικά στο ρόλο του φοιτητή/μαθητή, δηλαδή στις αρχικές φάσεις της ανάγνωσης πρέπει να «ακούει», να διαβάζει, να μελετάει «καλή τη πίστη», σαν ο συγγραφέας να είναι δάσκαλός του. Η δημιουργική κριτική ξεκινάει με την πίστη. Αυτή η «αφελής» ευπιστία αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για την εμφάνιση και την κατανόηση. Αυτή η ταπεινή στάση του σκυμμένου κεφαλιού πάνω στο μόχθο του άλλου δεν είναι πάντα εύκολη για ποικίλους λόγους. Αλλά είναι απαραίτητη. Οι διαδικασίες διαφοροποίησης ύστερα έρχονται σχεδόν από μόνες τους, στο μέτρο των αναγνωστικών αποθεμάτων, της μνήμης, της πνευματικής κατάρτισης, της δεκτικότητας και ευαισθησίας του μελετητή: το πρώτο είναι η σύγκριση με παρόμοια εγχειρήματα και αποτελέσματα, η οποία ξεκινάει ήδη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, και το δεύτερο η σύνθεση όλων των σχετικών γνώσεων με την επιστοχότευση της μνήμης, της βιβλιογραφίας και των ειδικών σημειώσεων από παρελθούσες αναγνώσεις, μια φάση που ξεκινάει επίσης σε προχωρημένα στάδια της ανάγνωσης. Με βάση αυτές τις διαδικασίες αποκρυσταλλώνεται στο τέλος η κριτική αντιμετώπιση, που γίνεται κυρίως μετά την ολοκλήρωση της ανάγνωσης, ωστόσο για επιμέρους θέματα μπορεί να υπάρχει και κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης. Η κριτική αντιμετώπιση εξαρτάται βέβαια από τον αναγνωστικό ορίζοντα του κριτικού, τη συνδυαστικότητα της μνήμης του, το πονο του κριτικού του αισθητηρίου, από σκέψεις, ιδεολογήματα, κοσμοθεωρίες, φιλοσοφίες, συμπάθειες και αντιπάθειες και χίλια δύο άλλα. Τελικά η κριτική δείχνει και τον κριτικό ή αλλιώς: και ο κριτικός κρίνεται για την κριτική του. Όπως κάθε θεωρία ενέχει και ένα κομμάτι αυτογνωσίας, και η κριτική κάθε θεωρίας εμπεριέχει αυτογνωσία, μάλιστα διπλά, σε δύο επίπεδα: σχετικά με το έργο και σχετικά με την αντιμετώπιση του έργου.

Αλλά μια παρουσίαση της ουσίας των έργων αυτών δεν μπορεί να γίνει στα πλαίσια μιας απλής βιβλιοπαρουσίασης. Γι' αυτό περιορίζομαι σε ορισμένα γενικά χαρακτηριστικά. Η εργασία του Γιώργου Πεφάνη, διδάκτορα του Παιδαγωγικού Τμήματος Δ. Ε. στο Πανεπιστήμιο Αθηνών με μια διδακτορική διατριβή για τις «Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου», παρουσιάζει με το πρώτο του δημοσίευμα μια θεώρηση του «θεατρικού» από την άποψη της φαινομενολογικής «μεθόδου». Ίσως να ήταν κάπως πρόωρο να δημοσιευτεί σ' αυτή τη μορφή. Ο ίδιος έχει συγγράψει και μια μονογραφία *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της διασκέδασης. Το νεομπαρόκ και το τέλος της ιστορίας*, (Αθήνα 1992), που αποτελεί τη θητεία του σε ένα διανοουμενίστικο μπαρόκ με θεματογραφία «της μόδας». Η διδακτορική του διατριβή είναι εργασία πολύ πιο σύνθετη και συγκεκριμένη. Ο κ. Πεφάνης ξεκίνησε από ένα δύσκολο δρόμο, αλλά με ακαταμάχητη ορμή και όρεξη: για διάβασμα, για αφομώωση (από το «δάνειο» ως την έμπνευση), για δική του ανασύνθεση. Η ορμή αυτή είναι τόσο μεγάλη, που δεν τον αφήνει να τηρεί πάντα τους κανόνες της επιστημολογικής δεοντολογίας: στις παραπομπές, στην ανάπτυξη ξένων εννοιών και ιδεών, στην κρίση για άλλα θεωρήματα, στον καθορισμό της δικής του συμβολής. Ωστόσο, ως προσπάθεια, παραμένει συμπαθητική. Βεβαίως, δεν τον βοηθούν και η γλώσσα και η «μέθοδος» της φαινομενολογίας: όπως έκρινε ο Theodor W. Adorno στη γνωστή

του μονογραφία *Der Jargon der Eigentlichkeit*, τη γλώσσα του Heidegger και κυρίως των πιο ριχών διαδόχων του (το essay γραφόταν στο χρονικό διάστημα 1962-64 [6η έκδοση, Suhrkamp 1971], και μπορεί να εφαρμοστεί *mutatis mutandis* και σε μερικούς Γάλλους επιγόνους των δεκαετιών του 1960 και 1970), η οποία κατόντησε ένα μαυριστικό ιδίωμα, το οποίο δεν επιδέχεται πια επικοινωνία και κριτική, γιατί δεν είναι μονοσήμαντο και ορθολογικά προσπελάσιμο, έτσι θα μπορούσε να πει κανείς κάτι παρόμοιο για τη γλώσσα του κ. Πεφάνης η φιλοσοφική σκέψη του Heidegger, η οποία στις καλύτερες μελέτες του είναι ένα είδος ελεύθερης πορείας των στοχασμών, όχι ξενάγηση μέσα σε δεδομένα (στο κεφάλι του φιλοσόφου) συστήματα, αλλά ένα περιπατητικό συν-βαδίζει μαζί με τον αναγνώστη, όπου ο χώρος του στοχασμού ξετυλίγεται μόλις μπροστά τους, η γλώσσα του, με τις ετυμολογικές και σημασιολογικές αποχρώσεις και πολυσημίες, πλησιάζει περισσότερο την ποίηση παρά την πεζογραφία, δεν είναι εύκολο πρότυπο για μίμηση από έναν νέο επιστήμονα, χωρίς θητεία στο συγκεκριμένο. Η ελευθερία της ανάπλασης ξένων ιδεών και σχημάτων δεν οδηγεί αυτόματα στη σύνθεση με τη σφραγίδα της προσωπικής προέλευσης, που να διαφωτίζει το αντικείμενο και να έχει την αυτόνομη γοητεία του φιλοσοφήματος σε λογοτεχνική διατύπωση. Αυτό είναι ένα είδος, που και ταλέντο θέλει και γνώσεις, λογοτεχνική ευαισθησία και ωριμότητα σκέψης. Και κυρίως δεν πετυγχάνεται με την πρώτη. Ο κ. Πεφάνης δεν φαίνεται άμοιρος των χαρακτηριστικών αυτών γνωρισμάτων, αλλά η ανάγνωση δίνει την εντύπωση του βιαστικά γραμμένου, έχει επαναλήψεις και επικαλύψεις, χώρια που με μεγάλο λεκτικό «κόπο» αναπτύσσουν πράγματα αυτονομία ή και banal. Οι στοχασμοί δεν έχουν παντού το ίδιο «βάθος».

Αλλά ο κ. Πεφάνης είναι βιβλιοφάγος με επιμονή, «χρήστης» πολλών μοντέλων και μεθοδολογιών και καταναλωτής πολλών θεωρημάτων και προσεγγίσεων. Το πρωτόλειό του δεν οδήγησε ακόμα σε κριτική αντιμετώπιση, στο «κοσμίσιμα», αλλά σε συνδυασμούς και συμφυρμούς. Ή αλλιώς: το βιβλίο αυτό το έγραψε περισσότερο για τον εαυτό του, παρά για άλλους αναγνώστες: είναι περισσότερο πρωτόκολλο της διαδικασίας της αφομοίωσης των αναγνωσμάτων, της σύγκρισής τους και της πρώτης σύνθεσης, όπως το περιγράψαμε παραπάνω, παρά αποτέλεσμα και προϊόν της τελικής σύνθεσης, του ζυγίσματος και κοσμίσιματος, που υψρετεί τελικά και ένα στόχο (έξω από την ικανοποίηση του δημιουργικού εγωισμού του συγγραφέα): να διαφωτίσει ένα γνωστικό αντικείμενο και να επικοινωνεί με κάποιον αναγνώστη. Ο καλόπιστος αναγνώστης μερικές φορές χάνει την πίστη στην ύπαρξη τέτοιου στόχου μέσα στις «λογοτεχνίζουσες» διατυπώσεις της γλώσσας της «φαινομενολογίας» ήδη οι τίτλοι των κεφαλαίων είναι ενδεικτικοί: 1. Η φιλοδοξία ενός ερωτήματος: τι είναι το Θέατρο; (σσ. 21 εξ.), 2. Φαινομενολογία και (θεατρική) Κριτική: πέρα από τη Διαμεσολάβηση (σσ. 39 εξ.), 3. Η Ανοιχτή Αρτίωση: το Θεατρικό στις Αισθητικές Αξίες (σσ. 57 εξ.), 4. Φαινομενολογία και Πολύ-λειτουργικότητα του Θεατρικού Σημείου (σσ. 77 εξ.), 5. Η ώρα του παραμελημένου Τρίτου: η Αισθητική εμπειρία και Απόλαυση (σσ. 99 εξ.), 6. Η Εφαρμογή του Θεατρικού στη διάσταση της Διποικεμενικότητας (σσ. 121 εξ.), 7. Η Αλήθεια του Θεάτρου και η Θεατρικότητα της Αλήθειας (σσ. 139 εξ.). Μια λεπτομερειακή συζήτηση των κάπως άνωθεν κεφαλαίων αυτών, του μεθοδολογικού «συγκρητισμού» διάφορων μοντέλων, των αρετών και αδυναμιών της αποδεικτικής μεταξύ του αυταπόδεικτου και της αυθαρεσίας, των επιμέρους δανείων και χρησιμοποιήσεων κ.τ.λ. δεν μπορεί να γίνει εδώ. Πάντως πρόκειται για ένα πρώτο δείγμα γραφής ενός νέου στοχαστή, που φέρνει μια νέα διάσταση και ποιότητα (καθώς και συνθετικότητα) στην ισχνή ελληνική βιβλιογραφία

για τη θεωρία του θεάτρου, που διακατέχεται από μιαν ακαταμάχητη ορμή για δική του σύνθεση, χωρίς να κατέχει ακόμα όλα τα εφόδια και χωρίς να ελέγχει σε αρκετό βαθμό τον εαυτό του (και τα αναγνώσματά του) για ένα τόσο σύνθετο θέμα, όπως είναι η θεωρία του θεάτρου. Η επιστήμη του θεάτρου δεν νομίζω πως κερδίζει συγκεκριμένα πράγματα από το σύνθεμα του κ. Πεφάνη· αλλά είναι κάτι σαν étude, πρώτη άσκηση. Αν βλέπω σωστά, θα ακολουθήσουν κι άλλες και θα είναι πιο ουσιαστικές. Το όνομα του κ. Πεφάνη θα ξανααπασχολήσει την ελληνική Θεατρολογία.

Τελειώς διαφορετικής υφής είναι η εργασία του κ. Μουδατσάκι, γνωστού σκηνοθέτη του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Κρήτης που διδάσκει Θεατρολογία στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Παρουσίασε το 1986 μια μονογραφία με τίτλο: *Η διαλεκτική της Θεατρικής σύνταξης. Μοντέλα δράσης και Πρόσωπα στον «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου* (εκδόσεις Νεφέλη), που αποτελούσε μιαν étude εφαρμογής των μοντέλων δράσεως των Propp/Greimas/Ubersfeld στον «Αγαμέμνονα», προτείνοντας και ορισμένες τροποποιήσεις στα επιμέρους τρίγωνα και τετράγωνα του εξαγωνικού σχήματος· μια εφηβική, αν κρίνω σωστά, εγκυφαλικότητα οδήγησε το συγγραφέα όμως σε μια μορφή παρουσίασης τόσο κωδικοποιημένης (με σύμβολα, συντομογραφίες, εξισώσεις, σχήματα κ.τ.λ.), ώστε μάλλον ελάχιστοι Έλληνες αναγνώστες θα έχουν κάνει τον κόπο να διαβάσουν το βιβλίο ολόκληρο. Ο κ. Μουδατσάκις επανέρχεται στο θέμα αυτό, αλλά με κάπως πιο «εύπεπτη» μορφή, και διευρύνοντας τα πεδία εφαρμογής του αφηγηματικού μοντέλου «δράσεως» (η κ. Θωμαδάκη θα το έχει ως «Πραξιακό διάγραμμα») με τους γνωστούς παράγοντες των Destinataire και Destinataire, Sujet και Objet, Adjuvant και Opposant σε ολόκληρη την αρχαία τραγωδία. Ο σημερινός αναγνώστης θα περίμενε βέβαια κάποιες σκέψεις προβληματισμού πάνω στη δημοσιότητα και εφαρμογή αυτού του μοντέλου, όπου τα υπαρκτά πρόσωπα του ρωσικού μαγικού παραμυθιού έχουν γίνει αφηρημένες δυνάμεις ή μεταφορικά σχήματα τέτοιας γενικευτικής εφαρμογής, που με λίγη ελαστικότητα ακόμα και μια επιστημονική εργασία μπορείς να περιγράψεις, ή όποιο άλλο κείμενο εντέλει θέλεις. Ωστόσο ο κ. Μουδατσάκις αντιμετωπίζει δημιουργικά το άκαμπτο και φορμαλιστικό σχήμα του Greimas και της Ubersfeld, προτείνοντας ορισμένες τροποποιήσεις και επεξεργασίες, μετεξελισσοντας το μοντέλο στα επιμέρους τμήματά του (τα διάφορα τρίγωνα και τετράγωνα). Υπό το φως των σύγχρονων αμφισβητήσεων τέτοιων γενικευτικών και αφηρημένων φορμαλιστικών αναλύσεων το εγχείρημα μοιάζει λίγο με εγκυφαλικό παιχνίδι για την τέρψη των παιζόντων· ίσως μια τέτοια τάση να ενυπήρχε από την αρχή σ' αυτές τις προσπάθειες, και απλώς ο ενθουσιασμός των μαθητών του Δομομού πήρε πολύ πιο σοβαρά τα πράγματα...

Όπως και να είναι, η μελέτη του κ. Μουδατσάκι τώρα διαβάζεται πιο εύκολα: το πρώτο μέρος αναπτύσσει τη «Θεωρία των δρώντων. Η σύνταξη της δράσης» (σσ. 17 εξ.), το δεύτερο μέρος εφαρμόζει το μοντέλο στο αρχαίο ρεπερτόριο: «Αρχές οικονομίας της δράσης στην Τραγωδία» (σσ. 39 εξ., εδώ ο συγγραφέας φτάνει σε ορισμένες ουσιαστικές παρατηρήσεις σε μορφή «αρχών»: της Δραστηρικής Αντιμεταχώρησης του ήρωα, της Ομοπολήσεως των τάσεων δράσης, της Λογικής Εναλλαγής των ρόλων δράσης, των Διορθωτικών Κινήσεων του ήρωα, του Εμβολισμού της δράσης, της Επινόιας ενός Τεχνάσματος στη δράση), το τρίτο μέρος αναλύει το παράδειγμα του «Αγαμέμνονα» (σσ. 59 εξ., αναπαράγεται από την παλαιότερη μονογραφία), ένας επίλογος εφαρμόζεται μοντέλα δράσεως και την Πουηακή του Αριστοτέλη (σσ. 119 εξ.). Δεν του λείπει φαντασία και εργατικότητα, ευαισθησία και φιλοπονία, διεισδυτικότητα και αναλυτικό πνεύμα· διακατέχεται όμως από ε-

γκεφαλαιότητα, μια τάση για περισπούδαστη έκφραση και μια ροπή για γενικευτική σχηματικότητα. Ωστόσο το έργο στην παρούσα μορφή κέρδισε σε αναγνωσιμότητα.

Η μονογραφία της κ. Θωμαδάκη είναι ίσως το πιο ώριμο έργο από τα τρία, αν και το πιο συμβατικό. Επιδεικνύει μια σημειολογική πραγμάτευση των εκφραστικών μέσων της θεατρικής παράστασης (αυτός είναι ο «ολικός θεατρικός λόγος/Λόγος») και προτείνει και μια δική της συμβατική κατάταξη του «Σημείου του Ολικού Θεατρικού λόγου/Λόγου: Σ.Ο.Θ.Λ./Λ»: Πρόσωπο/Ηθοποιός, Χρόνος, Χώρος, Πλοκή, Θεατής. Αυτή είναι και η διάρθρωση πολλών handbooks για την ανάλυση του δραματικού έργου. Η διάρθρωση των κεφαλαίων ακολουθεί μια λογική σειρά, όπως αναπτύσσεται σε διάφορες παραλλαγές σε παρόμοια έργα γενικής θεατρικής σημειολογίας. Μια Εισαγωγή τιλοφορείται «Προς μια επιστημολογική θεώρηση του θεάτρου» (σσ. 9 εξ.), αφήνοντας να εννοηθεί, ότι όλες οι έξω-σημειολογικές προσπάθειες προσδιορισμού της έννοιας του θεάτρου δεν είναι «επιστημονικές», πράγμα κάπως «παρεξηγήσιμο» για τα 13 «αξιώματα» της επιστήμης της Θεατρολογίας στο τέλος της Εισαγωγής (σσ. 25 εξ.) θα έπρεπε να γίνει κάποια ευρύτερη συζήτηση: μερικά είναι αυτονόητα, άλλα απαιτούν κατά τη γνώμη μου κάποια διαφορετική διατύπωση, άλλα πάλι είναι συζητήσιμα, αν εφαρμοστούν σε ορισμένους κλάδους του θεατρικού φαινομένου (τα 13 επίπεδα επικοινωνίας μπορούν χωρίς βασικές απώλειες να ελαττωθούν). Το πρώτο μέρος «Η επιστήμη των σημείων στο θέατρο» (σσ. 27 εξ.) κάνει μια επισκόπηση της θεατρικής σημειολογίας: στο πρώτο κεφάλαιο αναλύει τις κατηγορίες θεατρικών σημείων κατά Kowzan, Fischer- Lichte και Πούγχερ, το δεύτερο φωτίζει τη σχέση του κειμένου με την παράσταση (το θέμα είναι από τα πιο σύνθετα ολόκληρης της θεωρίας του θεάτρου οι ακόμα δεν βρήκε ικανοποιητική συνολική ανάλυση), το τρίτο αναλύει τρόπους και μορφές της θεατρικής επικοινωνίας. Το δεύτερο μέρος, «Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου» (σσ. 85 εξ.) παρουσιάζει τη δική της κατηγοριοποίηση (βλ. παραπάνω), και αναλύει στα επιμέρους κεφάλαια ένα προς ένα τους παράγοντές του: το πρόσωπο-ηθοποιός, σημείον και δρών· χρόνος, χώρος, τα σημειακά συστήματα της πλοκής, ο θεατής· στο τελευταίο κεφάλαιο υπάρχουν ορισμένες πρωτότυπες σκέψεις, όταν στο θεατή συνυπολογίζεται και ο θεατής «θέατρον εν θεάτρω», ο κρυμμένος μέσα στον κοινωνικό λόγο, και ο θεατής του «Λογόχρονου» και του «Λογόχωρου». Το τελευταίο μέρος, «Χαρακτηριστικά του ολικού θεατρικού λόγου» (σσ. 159 εξ.) απαρτίζεται από τα εξής κεφάλαια: 1. Διαλεκτική γραφτού και εκφωνημένου σημείου, 2. Τα σημεία της θεατρικής ομιλίας (κυρίως κατά Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris 1980), 3. Τα παραγλωσσικά σημεία του θεατρικού λόγου (Larthomas), 4. Η αξιολογική συνεγαυσιμότητα στο θέατρο, 5. Διακευμενικές διαστάσεις του θεατρικού λόγου. Ένα παράδειγμα (*Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, *Φαίδρα* του Σενέκα και του Ρακίνα).

Η εργασία, και αυτή με μια τάση για φορμαλιστική σχηματοποίηση και κάποια νεολογιοτάτη erudition, ωστόσο «βατή» και για τον ενημερωμένο αναγνώστη, απευθύνεται σε φοιτητές και ενδιαφερόμενους: κινείται στα κάπως συμβατικά πλαίσια μιας εποπτικής συστηματικής εργασίας για τη θεατρική σημειολογία, πρωτοτυπεί ωστόσο σε ορισμένα κεφάλαιά της. Η κ. Θωμαδάκη είναι επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Γαλλικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, συγγραφέας μιας διδακτορικής διατριβής για τον Beaumarchais (1986) και μιας μονογραφίας για τον «Lorenzaccio» του Musset («L'Amour, discours théâtral dans la trilogie figaresque de Beaumarchais» *Παρουσία*, Αθήνα 1986 και «Lorenzaccio de Musset: syntaxe dramatique et discours politique» *Παρουσία*, Αθήνα 1991), θεατρική κριτικός (*Νέα Εστία*, «*Το Βήμα*») και οργανώτρια συνεδρίων θε-

ατρολογικής σημειολογίας. Όπως είναι φυσικό, τα πρότυπα της εργασίας μπορούν να αναζητηθούν στη γαλλική θεατρική σημειολογία: η συγγραφέας έκαμε ωστόσο φιλότιμες προσπάθειες να ενημερωθεί και για το σύνολο της εκτενούς σχετικής βιβλιογραφίας.

Και οι τρεις προσπάθειες φανερώνουν κάποια κινητικότητα στο χώρο της θεατρικής θεωρίας, όπου κυριαρχούν στην Ελλάδα ακόμα η σημειολογία και τα μοντέλα του δομισμού· υπερβατικές τάσεις παρουσιάζει ο κ. Πεφάνης. Όπως η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, και η θεωρία του φανερώνει ακόμα πολλά κενά· με τον εμπλουτισμό της σχετικής ελληνικής βιβλιογραφίας αυξάνονται και οι δυνατότητες διασταύρωσης, σύγκρισης και αποτίμησης των ελιμέρους προσπαθειών, ώστε να ξεπεραστούν οι εγγενείς αδυναμίες των εισαγόμενων μοντέλων και μεθοδολογιών και να γίνουν εργαλεία ανάλυσης και για το νεοελληνικό θέατρο, πριν καταργηθούν και εξαφανισθούν πάλι από νέες «μόδες» και μια νέα «αλλαγή παραδείγματος». Ο εικοστός αιώνας είναι πειρεργος από πολλές απόψεις, κι αυτό φαίνεται τώρα σιγά-σιγά από την οπτική του τέλους του: οι μόδες δεν περιορίζονται μόνο στη *manipulatio* του ανθρώπινου σώματος μέσω της ενδυμασίας ή του πνεύματος μέσω των ιδεολογιών, αλλά προσβάλλουν σαν νέος ιός που εξαπλώνεται ανεξέλεγκτα, και τις ίδιες τις επιστήμες, που διακηρύσσουν κάθε δεκαετία με τους γκουρού της inteligenkntias μια νέα μεθοδολογία, με την απαίτηση αυτή να είναι η μοναδική που λύνει όλα τα προβλήματα. Όσοι δεν συμμορφώνονται, είναι ξεπερασμένοι, συντηρητικοί, οπισθοδρομικοί. Στην εποχή του Αποδομισμού, της μεταμοντέρνας απαισιοδοξίας για κάθε συνολική προσέγγιση και ανάλυση, της κρίσης της Γενικής Σημειολογίας ως υπέρο-επιστήμης, οι μεθοδολογίες, που θριάμβευσαν πριν από 20 χρόνια ακόμα πάνω στην ιστορική-φιλολογική μέθοδο και απέρριψαν με αλαζονεία (του γενικού και του αφηρημένου ως ανώτερου) τον ιστορισμό, το μαρξισμό και κάθε συγκεκριμενοποίηση του ερευνητικού πεδίου, καθώς και κάθε διαφοροποίηση των μεθόδων ανάλογα με το στόχο της έρευνας, πρέπει σήμερα ίσως να προστατευτούν, ως συγκεκριμένα εργαλεία ανάλυσης που έχουν την συγκεκριμένη (περιορισμένη) ισχύ τους μέσα στο γενικό οπλοστάσιο του σημερινού επιστήμονα του πολιτισμού, για να μην εξαφανιστούν τελείως σε κάποια νέα στροφή των μεθοδολογικών αναζητήσεων σαν «το καπέλο από πέρσι». Η αντίσταση των ανθρωπιστικών επιστημών, και της Θεατρολογίας ακόμα περισσότερο λόγω του δημοφιλούς της αντικειμένου και της συνθετικότητας της θεωρίας της, δεν πρέπει να στρέφεται ενάντια σε νέες μεθοδολογίες γενικότερα (τότε θα ήταν απλώς άκαμπτα συντηρητική), αλλά στην απαίτησή τους για απόλυτη υπεροχή και κυριαρχία επάνω σε άλλες, στην απολυτοποίηση της ημιμάθειας και στη στενοκεφαλιά μιας επαρχιώτικης εφαρμογής, στη «μαλαφράντζα» (για να χρησιμοποιήσω ένα γνωστό λόγο του μακαρίτη Σαββίδη), στο διδασκαλισμό και στο νέο-λογοταπισμό, που περιμένει, πάλι, το ταχυδρομείο από το Παρίσι. Μ' αυτό το σκεπτικό η αύξηση των εργασιών για τη θεατρική θεωρία, ανεξάρτητα από την όποια επίδοσή τους, είναι ένα γεγονός καταρχήν θετικό, γιατί ανεβάζει το επίπεδο συλλογικού στοχασμού, το οποίο είναι η προϋπόθεση για οποιοσδήποτε αυτοδιορθωτικές κινήσεις και για την εγκαίδρυση μιας ξεχωριστής ελληνικής παράδοσης στη θεατρική θεωρία.

ΒΑΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

