

contemporary theater theory» (βλ. M. Carlson, *Theater Semiotics: Signs of Life*. Bloomington, Indiana UP 1990). Και ο συγγρ. εξαίρει, κλείνοντας, και τη διανοητική ποιότητα του κινήματος αυτού, σε κάποιαν αντιδιαστολή με τους δυτικούς επιγόνους του: «As a theory of the theater, Prague structuralist semiotics is still remarkable for its conceptual richness, its intellectual quality, its potential for practical use, and the range of influence» (σ. 141).

Ακολουθεί μια εξαντλητική βιβλιογραφία, που χωρίζεται σε Primary Materials και Secondary References (σσ. 145-160) και η οποία είναι η πληρέστερη που υπάρχει σήμερα, καθώς και μερικές φωτογραφίες από παράσταση που σχετίζεται με τις θεωρητικές αυτές αναζητήσεις στην Πράγα του Μεσοπολέμου. Ο μελετητής διαθέτει ασυνήθιστη για τις μελέτες αυτές οξυδέρκεια και κριτική ικανότητα αντιμετώπισης και σύνθεσης: το βιβλίο διαβάζεται ευχάριστα και είναι κατατοπιστικό. Η ιστορική του σημασία έγκειται στο ότι αναδεικνύονται οι ανατολικοευρωπαϊκές καταβολές της ευρωπαϊκής θεωρητικής σκέψης στην ιστορική εξέλιξη, πράγμα που έχει ξεχαστεί μέσα στον αντισορισμό των φορμαλιστικών θεωριών των τελευταίων δεκαετιών· το reader αυτό, από Αμερικανό μελετητή, αποτελεί κάτι σαν ιστορική αποκατάσταση μιας αδικίας που έγινε εις βάρος μιας από τις μικρές γλώσσες της Ευρώπης, παραβιάζοντας τον κανόνα πως η γλώσσα δεν θα έπρεπε να είναι εμπόδιο στην ελεύθερη διακίνηση των ιδεών και η διεθνικότητα του 20ού αιώνα δε θα έπρεπε να προσκρούσει σε γλωσσικά φράγματα στην πρόσληψη. Η ιστορία της πρόσληψης της Σχολής της Πράγας δείχνει το αντίθετο· και τώρα που ολοκληρώθηκε ο κύκλος του Γαλλικού Στρονκτουαλισμού, πρέπει να γίνει και μια νηφάλια αποτίμηση και κριτική των δανείων του, των τρόπων εφαρμογής τους και των αβασάνιστων συχνά και ανιστόρητων «μεταφορών» από ένα πολιτισμικό πεδίο στο άλλο (βλ. την τύχη του Propp στην αφηγηματολογία). Η μονογραφία του Quinn συμβάλλει στο μέγιστο βαθμό στη διαδικασία αυτή της ιστορικής αξιολόγησης, τουλάχιστον όσον αφορά τη θεωρία του θεάτρου, αλλά και όχι μόνο. Κρίμα που αυτός ο έξυπνος και διαβασμένος μελετητής, με τον ανθρωπισμό του και τη συμπάθεια για το μικρό λαό των Τσέχων, χάθηκε τόσο πρόωγα.

ΒΑΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



MARVIN CARLSON

*Performance. A Critical Introduction.*

London/New York: Routledge 1996, Σελ. VIII, 247.

Ο συγγραφέας, καθηγητής στο New York City University για Θέατρο και Συγκριτική Λογοτεχνία, που έχει δώσει στο παρελθόν γνωστές μονογραφίες για την ιστορία και θεωρία του θεάτρου (*Theories of Theater: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Ithaca, Cornell UP 1984· *Places of Performance: The Semiotics of Theater Architecture*. Ithaca, Cornell UP 1989· *Theater Semiotics: Signs of Life*. Bloomington, Indiana UP 1990), παρουσιάζει εδώ μια κριτική εισαγωγή στο νέο είδος, το οποίο στην Αμερική έχει σφραγίσει τη θεατρική ζωή των τελευταίων δύο δεκαετιών, στην performance (θέαμα, παράσταση, τέλεση, spettacolo), την οποία αφιερώνει στον πρόωγα πεθασμένο Michael Quinn (βλ. παραπάνω). Ο Carlson είναι θεατρολόγος και εξετάζει το

φαινόμενο σφαιρικά, χωρίς να χάσει από το οπτικό του πεδίο το θέατρο και τη «θεατρική» performance· γιατί οι «παρουσιάσεις» και «τελέσεις» αυτές ξεπερνούν κατά πολύ την έννοια του παραδοσιακού (και του «μοντέρνου») θεάτρου και βρίσκονται συχνά και στον ιδεολογικό και αισθητικό αντίποδα της κανονικής θεατρικής παράστασης: δεν θέλουν να είναι θεατρική παράσταση, αλλά κάτι άλλο. Σε αναλογία με τη σημασία που έχει αποκτήσει η δραστηριότητα αυτή (παντός είδους show), υπάρχει και ξεχωριστή performance history, υπάρχουν ξεχωριστές στα πανεπιστήμια performance studies, εκδίδουν ειδικό περιοδικό 'γι' αυτό κτλ.: στη μελέτη των performances δεν συμμετέχουν μόνο θεατρολόγοι (μάλλον αυτοί είναι μειοψηφία), αλλά και ανθρωπολόγοι, εθνολόγοι, κοινωνιολόγοι, ψυχολόγοι, γλωσσολόγοι, μελετητές του φεμινιστικού κινήματος, σκηνοθέτες και παρουσιαστές («ηθοποιοί») κτλ. Για τις performances έχουμε μιλήσει στην παρουσίαση των βιβλίων του Richard Schechner (βλ. *Παράβασες* 1, 1995, σσ. 302-307 και Β. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*. Αθήνα 1985, σσ. 85 εξ.), καθώς και των θεωριών του Richard Turner (βλ. *Παράβασες* 1, 1995, σσ. 259-265), οι οποίοι κατέχουν ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους θεωρητικούς του σύγχρονου θεάτρου, αλλά τώρα θα δούμε ότι δεν είναι οι μόνοι και ότι το φαινόμενο της performance έχει προσλάβει πολύ ευρύτερες διαστάσεις απ' ό,τι φαντάζονταν οι Ευρωπαίοι κι ακόμα ότι οι θεωρητικές συνέπειες της τεράστιας μορφολογίας τους είναι καταλυτικές για τη θεωρία του θεάτρου και μετατοπίζουν το ενδιαφέρον, που εντοπιζόταν έως τώρα στη φαινομενολογία και τη σημειολογία του θεάτρου (ως επικοινωνιακού γεγονότος) σε τελείως άλλους χώρους, διευρύνοντας ανάλογα με τη μορφολογία τους και το θεωρητικό πλαίσιο, το οποίο συμπεριλαμβάνει τώρα και το θέατρο, αλλά μεταξύ άλλων φαινομένων. Η θεατροκεντρική προοπτική της Θεατρολογίας φαίνεται πως υποχωρεί σε μιαν ευρύτερη οπτική γωνία, η οποία συμπεριλαμβάνει και άλλα φαινόμενα του ανθρώπινου πολιτισμού και αντιδιαστέλλεται συνειδητά (και καμιά φορά και προκλητικά) προς τις παραδοσιακές, σημειολογικές ή στρουκτουραλιστικές προσεγγίσεις.

Αυτή την ευρύτερη οπτική γωνία γνωρίζει όποιος έχει ασχοληθεί είτε με το θέμα της καταγωγής του θεάτρου (βλ. Β. Πούχνερ, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*. Wien 1977, σσ. 335-353) είτε με το δραματικό έργο του Luigi Pirandello, που οδηγεί κατευθείαν στην κοινωνική ψυχολογία και τη θεωρία των κοινωνικών ρόλων. Την ευρύτερη σκοπιά, που προσπαθεί να προσεγγίσει το θεατρικό φαινόμενο «απ' έξω», από σημεία του περιβάλλοντος πολιτισμού, την απαιτεί τόσο η σύνθετη φύση του θεατρικού (που πάντα μιμείται ή τροποποιεί κάποια τμήματα του γενικότερου πολιτισμού) και η ιδεολογική του τοποθέτηση σε μια συγκεκριμένη κοινωνία και ιστορική στιγμή, όσο και η θεατρική πρακτική στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα (αρχής γενομένης με το «μοντέρνο» θέατρο και την avant-garde από τις αρχές του αιώνα), με τα happenings, τις διαπολιτισμικές παραστάσεις (βλ. την βιβλιοπαρουσίασή μου για τον τόμο του Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*. Translated by Loren Kruger. London/New York 1992 στην *Παράβασιν* 2, 1998, σσ. 260-264), το τοίχινο, το καμπαρέ, με τις διάφορες στρατηγικές ενεργητικής εμπλοκής των θεατών στο θέαμα, τις τάσεις μετατροπής της θεατρικής παράστασης σε πραγματοποίηση τελετουργίας, όπου ο διαχωρισμός ηθοποιοί/θεατές αβλύνεται σε μια γενικότερη συμμετοχή στα δράματα, και με τις performances τελικά, στις οποίες συνυπολογίζονται ποιήματα, θεάματα, εμφανίσεις και παραστάσεις. Σ' αυτές τις νέες μορφές η επικοινωνία με το κοινό δεν βρίσκεται πια στο επίκεντρο των επιδιώξεων, μάλιστα μερικές φορές στρέφε-

τα συνειδητά εναντίον της· το αποτέλεσμα είναι ότι τα θεωρητικά μοντέλα της ειλικρινείας, της σημειολογίας κτλ. χάνουν μεγάλο μέρος της αξίας τους ως εργαλείων ερμηνείας. Δε θα ήταν άσκοπο να αποκαλούσαμε αυτή τη νέα σκοπιά «σύνθετη» ή «συνθετική», γιατί συμπεριλαμβάνει σαφώς περισσότερα φαινόμενα απ' ό,τι η παραδοσιακή θεωρία του θεάτρου. Από την άλλη βέβαια και οι παραδοσιακές «ολικές» θεωρίες του θεάτρου χρειάζονται τέτοιες «προοπτικές» και διαστάσεις, που ξεκινούν και φτάνουν πέρα από το θεατρικό, ακριβώς επειδή αυτό δεν οριοθετείται με σαφήνεια μέσα στον πολιτισμό (π.χ. το κτίριο και οι παραστάσεις), αλλά η εμβέλειά του είναι ακαθόριστη (το «θεατρικό» ως κοινωνικό φαινόμενο). Η αποστροφή αυτή προς μια νέα «ολική» θεωρία του θεάτρου έχει σχέση και με τη νέα αποσπασματικότητα του «μεταμοντέρνου», που δεν θέλει να ολοκληρώνει, να εναρμονίζει και να συστηματοποιεί, αλλά προτιμά το ανεπεξέργαστο τερόχλητο, διαφυλάσσει και εκτιμά την ιδιαιτερότητα κάθε μέρους χωρίς την ένταξη σ' ένα σύνολο, βρίσκει το collage και το pastiche πραγματικότερο (και εντιμότερο) από τα ψεύτικα και βαρύνδουπα σύνολα με τις λεκτικές επιπεδοποιήσεις και τις αφόρητες γενικολογίες, που οικουμενικοποιούν το συγκεκριμένο, απλουστεύουν το σύνθετο στη μοναδικότητά του και βιάζουν το αυτόχθονο και ατόμιο στη γνησιότητά του. Μένει να εξεταστεί και ιστορικά, πόσο αυτό το «μεταμοντέρνο» στοιχείο (ο όρος αναζητεί ακόμα το συγκεκριμένο περιεχόμενό του, αν και ορισμένα χαρακτηριστικά αποκρυσταλλώνονται σιγά σιγά και μπορούν να διατυπωθούν), η νέα αποσπασματικότητα, έχει διασυνδέσεις με τον fragmentismus του Ρομαντισμού και την υποκειμενικότητα του Νεορομαντισμού.

Όπως και να έχει το πράγμα, η «Εισαγωγή στις performances» του Carlson αποδεικνύεται εξαιρετικά χρήσιμη και για τη θεωρία του θεάτρου στη φάση της απόδοράς της από τα φορμαλιστικά στεγανά· η ατέραντη ποικιλία των performances, η ζωτικότητα και μοναδικότητα των μεμονωμένων «παραστάσεων» εγγυώνται για την παρεμπόδιση ή άλλων γενικευτικών προσεγγίσεων, γιατί η ανεύρεση κοινών κριτηρίων έγινε πλέον πολύ δύσκολη και εκ πρώτης όψεως ακατόρθωτη. Αυτό συχνά είναι μια συνειδητή επιλογή των ίδιων των δημιουργών· όχι άλλες θεωρίες. Η διαπλοκή του μοντέρνου θεάτρου της παραδοσιακής avant-garde με λογής θεωρίες, θετικιστικές, μαρξιστικές, ψυχαναλυτικές, φιλοσοφικές, γλωσσολογικές κτλ. στην πορεία του 20ού αιώνα είναι ίσως ένα από τα σταθερότερα χαρακτηριστικά του (καθώς και η διαπλοκή με τις άλλες τέχνες και τις θεωρίες τους), η σύζευξη της πράξης με τη σκέψη (συχνά η υλοδούλωση της πρώτης στη δεύτερη), της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τα αισθητικά προγράμματα (όπου συχνά προτρέχουν τα δεύτερα, ενώ το πρώτο είναι απλώς η εφαρμογή τους). Το «μεταμοντέρνο» χαρακτηρίζεται από μια δυσπιστία, μιαν αντιπάθεια προς τα «ολικά» θεωρήματα του μοντέρνου, αποκαλύπτει και σπληνίζει το τυραννικό στοιχείο των συστημάτων, τον περιορισμό της δημιουργικότητας από τις φορμαλιστικές κατηγοριοποιήσεις, που δεν αντιστοιχούν σε τίποτε και υπάρχουν μόνο στο κεφάλι του υπερόπτη δημιουργού τους, και δίνει έμφαση στη δημοκρατικότητα του φαινομενολογικού χάους, όπου ισάξια και ισοδύναμα συνυπάρχουν ετερόκλητα, αντιφατικά και άσχετα μεταξύ τους στοιχεία ειρηνικά, χωρίς τις παιδιότικες και (καθυστερημένα ιστορικά) «μεταφυσικές» προσπάθειες εναρμόνισης των πραγμάτων σε μια «τάξη». Το παιχνίδι της τακτοποίησης των «άτακτων» φαινομένων δεν έχει πια μεταφυσικές καταβολές και δικαιολογίες, αλλά ιδεολογικές και εξουσιαστικές· μόνο τα τακτοποιημένα κυβερνώνται, προβλέπονται και μπορούν να τα μεταχειριστούμε ανεμπόδιστα. Γι' αυτό οι νέες καλλιτεχνικές στρατηγικές μπερδεύουν επείγηδες, δεν συνδέουν, αποδιοργανώνουν, έχουν ως στόχο το ελεύθερο παιχνίδι με τις

μορφές χωρίς στόχο (είτε επικοινωνία, είτε μήνυμα). Αυτή η νέα αναρχία αποφεύγει όλες τις ιδεολογίες, όλα τα συστήματα, όλες τις αρμονίες μέσα στην αισθητική, αρέσκειται στο ατακτοποιητό, το φαινομενικά χαοτικό, το παιχνίδι της σύγχυσης των μορφών (μιαίζει αρκετά με την ποιητική θεωρία των Ρομαντικών, βλ. W. Preisendanz, *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός*, Αθήνα 1990). Είναι περισσότερο στάση και θέση και χειρονομία εναντίον του μοντερνισμού, παρά συγκρότηση ενός παγιωμένου κινήματος, που να περιγράφεται στους στόχους του και να χαρακτηρίζεται από ενιαία κριτήρια. Είναι από τη φύση του αντι-κίνημα, αντί-δραση και κάτι ά-στοχο (δίχως στόχο). Αυτή είναι και η δυσκολία του προσδιορισμού του μεταμοντέρνου, ότι προσπαθεί να αποφύγει τους προσδιορισμούς· όχι άλλες θεωρίες.

Αυτή είναι μια στάση που τελικά αρμόζει από τη φύση της αρκετά στη θεωρία του Θάττον, προσπαθώντας να αναλύσει το θεατρικό κώδικα σ' ένα γενικό επίπεδο· η απροσδιόριστη μεταβλητότητα των performances αποθαρρύνει τους θεωρητικούς στις γενικευτικές τους προσεγγίσεις, θυμίζοντάς τους ότι μόνο το συγκεκριμένο αναλύεται· ότι οποιαδήποτε θεωρητικά συμπεράσματα στηρίζονται στο συνδυασμό συγκεκριμένων στοιχείων και δεν έχουν ισχύ παρά στο πεδίο της εξέτασης· ότι οι φορμαλιστικές γενικεύσεις είναι «μεταφυσικές» ή και πολιτικές στρατηγικές υποδούλωσης της καλλιτεχνικής πράξης, που αποδίδει στους θεωρητικούς μια φαινομενική ανωτερότητα και υπεροχή, απλώς και μόνο γιατί ξέρουν να «εντάσσουν» τα φαινόμενα σε κατηγορίες που δημιούργησαν οι ίδιοι και τις χειρίζονται κατά την κρίση τους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι performances είναι μια επανάσταση των δημιουργών ενάντια στην καταδυνάστευση της τέχνης από τη θεωρία, η οποία είναι και όπλο πολιτισμικό αλλά και πολιτικό. Βέβαια η επανάσταση αυτή, όπως αρμόζει στη μεταμοντέρνα εποχή, δεν είναι οργανωμένη, είναι μεμονωμένη, σποραδική και ατομική, καταδικασμένη δηλαδή να αποτύχει στην εποχή της παντοδυναμίας των επιστημών. Είναι μια διαμαρτυρία, μια φυγή, ένα ξέσπασμα· όπως παλαιότερα τα διάφορα κινήματα της avant-garde που αναζητούσαν καταφύγιο σε ολόένα πιο απομακρυσμένες εποχές και πολιτισμούς. Ωστόσο η δυσπιστία προς τα θεωρήματα είναι γόνιμος σπόρος για τους θεωρητικούς, για να μένουν ανοιχτοί, διαλλακτικοί, να μην γαντζώνονται στα ευρήματά τους, να μη φυλακίζουν τους εαυτούς τους και τους άλλους στα στεγανά των αυτοσχέδιων συστημάτων. Βέβαια το μεταμοντέρνο έχει μέσα του και το γονίδιο της αυτοδιάλυσής του, γιατί αποτελείται κυρίως από αρνήσεις, αποφυγές, έλλειψη ταυτότητας. Ο προσδιορισμός είναι και μια μορφή της ύπαρξης. Για να μιλήσει ο Carlson για τις performances καταφεύγει αναγκαστικά πάλι σε θεωρητικά σχήματα: βέβαια κάπως διαφορετικά· δεν έχουν τον «ολικό» χαρακτήρα του στρουκτουραλισμού, την α-ιστορική «μεταφυσικότητα» και απτογανση, τη βεβαιότητα του ανεπιβεβαίωτου (το οποίο στην «ανώτερη» σφαίρα του επιστητού δεν μπορεί και δεν έχει ανάγκη να ελεγχθεί πια από το εμπειρικό υπαρκτό), δεν προσφέρουν καταφύγιο για τους διανοητικά αδύνατους και ψυχολογικά ανασφαλείς, είναι σαφώς προσπάθειες πρόσκαιρες, τακτοποιήσεις και προτάσεις με «ευριστικό» χαρακτήρα. Ως τέτοιο αντιλαμβάνεται και ο Carlson το βιβλίο του, το οποίο ωστόσο, ίσως ακριβώς λόγω της νέας αντίληψης για τη θεωρία, χαρακτηρίζεται από εξαιρετική πρωτοτυπία και ικανότητα σύνδεσης και σύνθεσης, από μια πληρότητα εποπτείας και τη διαίσθηση στην περιγραφή και αποκάλυψη ιστορικών συσχετίσεων.

Τι είναι οι performances; Στο έρωτημα προσπαθεί να απαντήσει η Εισαγωγή (σσ. 1-12) και αντιμετωπίζει τις παραπάνω αναφερόμενες δυσκολίες. «The term 'performance'

has become extremely popular in recent years in a wide range of activities in the arts, in literature, and in the social sciences. As its popularity and usage has grown, so has a complex body of writing about performance, attempting to analyze and understand just what sort of human activity it is. For the person with an interest in studying performance, this body of analysis and commentary may at first seem more of an obstacle than an aid. So much has been written by experts from such a wide range of disciplines, and such a complex web of specialized critical vocabulary has been developed in the course of this analysis, that a newcomer seeking a way into the discussion may feel confused and overwhelmed». Έτσι αρχίζει το βιβλίο. Η αδυναμία προσδιορισμού οδήγησε όμως σε πολλαπλή προσπάθεια για κάτι τέτοιο (βλ. π.χ. M. S. Strine/B. W. Long/M. F. Hopkins, «Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities». Στον τόμο: G. Phillips/J. Woods (eds.), *Speech Communication*, Southern Illinois UP 1990, σσ. 181-193). Η performance είναι βασικά ένα αμερικάνικο φαινόμενο· ιστορικά εκεί εξελίσσεται κυρίως και θεωρητικά εκεί κυρίως το αναλύουν. Ο Carlson περιορίζεται στην περιγραφή του στην Αμερική, χωρίς να χάνει από το οπτικό του πεδίο τις ευρωπαϊκές εξελίξεις, κυρίως εκείνες που οδήγησαν στο φαινόμενο αυτό. Η δυσκολία προσδιορισμού έγκειται και στο γεγονός, ότι η λέξη performance ως θεατρική παράσταση χρησιμοποιείται επίσης πλατιά, ενώ «performance» ως μια ξεχωριστή τέχνη από την άλλη αντιδιαστέλλεται προς το θέατρο, το χορό, τη μουσική, τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο. Το συνεχιζόμενο αυτό μπερδεύμα καταδηλώνει βέβαια την καταγωγή και τη γενετική συσχέτισή του με το θέατρο. Αλλά έχει και άλλες ρίζες. Ανταποκρίνεται περισσότερο στον όρο «spettacolo» η *Enciclopedia dello Spettacolo* που δημιουργήθηκε στην Ιταλία στις δεκαετίες του 1950 και 1960 περιλαμβάνει και άλλες μορφές θεαμάτων, όπως τσίρκο, κινηματογράφο, συναυλίες κτλ. Άρα από το θεατρικό φαινόμενο το ξεχωρίζει ήδη το γεγονός, πως πρωταγωνιστής δεν πρέπει να είναι οπωσδήποτε ένας άνθρωπος· μπορεί να είναι και ένα ζώο που παρουσιάζει διάφορες δεξιότητες (display of skills). Άλλη χρήση τεκμηρίωσε ο Richard Schechner στα γραπτά του: κοινωνική και τελετουργική προσποίηση και αλλαγή ταυτότητας, όπου ανήκει το θέατρο, αλλά και κοινωνικό role playing, trance, σαμνιασμό, τελετουργίες εν γένει (το ονομάζει restored behavior, δίνοντας έμφαση στο γεγονός, ότι υπάρχει κάποια απόσταση και διαφορά ανάμεσα στη συμπεριφορά και το Είναι). Αυτό οδηγεί στη διαπίστωση, πως δυνητικά τουλάχιστον όλη η ανθρώπινη κοινωνική δραστηριότητα μπορεί να είναι «performance»· αλλά, όπως ήδη στην παραβολή του κοσμοθεάτρου, χρειάζεται και εδώ το διαφοροποιό στοιχείο της συνείδησης για το προσποιητό της δραστηριότητας που θα είναι «παραστατική» (αυτό το στοιχείο το υπογραμμίζει ο Herbert Blau σε διάφορα μελετήματά του: *Blooded Thought: Occasions of Theatre*, New York 1982· «Universals of Performance: Or, Amortizing Play», *Sub-Stance* 37-38 (1982) σσ. 140-161· *The Eye of the Prey*. Bloomington, Indiana UP 1987· *The Audience*. Baltimore 1990· *To All Appearances: Ideology and Performance*, London 1992).

Ο Carlson τελικά ξεχωρίζει τρεις διαφορετικές μορφές της χρήσης του όρου performance: 1) χρησιμοποιείται για τη δημόσια παρουσίαση δεξιότητας και δεξιότηχών, 2) για μια συμπεριφορά κωδικοποιημένη και αναγνωρίσιμη από τη δημοσιότητα και 3) για μια συμπεριφορά, η οποία κρίνεται από τους «θεατές» ως προς την επιτυχία της (κάποιος «δίνει παράσταση», «κάνει μια σκηνή» κτλ.). Το τελευταίο εισάγει τον παράγοντα της πρόσληψης, του κοινού, που χρειάζεται η performance όπως το θέατρο, δεν

είναι όμως αυτό απολύτως απαραίτητο (στην περίπτωση που δίνει κανείς παράσταση για τον εαυτό του: βλ. και νευρωτική συμπεριφορά). Κατά τον Bauman χρειάζεται λοιπόν το στοιχείο της διττής συνείδησης (consciousness of doubleness), που αντιδιαστέλλει τη συγκεκριμένη performance, που δίνει κάποιος, σ' ένα ιδεατό, ή δυνητικό ή αναγνωρισμένο ως αρχικό, πρότυπο: την αντιστοιχία ή απόκλιση (επιτυχία ή αποτυχία) κρίνει ο θεατής (R. Bauman, *Verbal Art as Performance*, Rowley, Mass. 1977 και του ίδιου, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies in Oral Narrative*, New York 1986). Performance: παραστατική δραστηριότητα που απευθύνεται σε κάποιον όργανο και μέσον έκφραση είναι το σώμα: «the individual body remains at the center of such presentations» (σ. 6) – τυπική περίπτωση αποτελούν όλες οι μορφές της solo art, παρούσας σήμερα στη δημοσιότητα όλων των μεγάλων πόλεων του κόσμου. Αυτή η ανοιχτότητα οδηγεί και στο γεγονός, ότι αυτή η «τέχνη» επικοινωνεί και επηρεάζεται από τις εξελίξεις στις άλλες τέχνες (κυρίως την object art, τέχνη του αντικειμένου, και το σύγχρονο έντεχνο χορό), αλλά και άλλους χώρους της κοινωνίας και της πραγματικότητας. Η μορφολογική ρευστότητα καθιστά το είδος και βασικό φορέα του «μεταμοντέρνου», στο βαθμό που θεματοποιεί την ατομικότητα και ταυτότητα του πρωταγωνιστή, το φύλο και τη φυλή του και τη σχέση του με την εξουσία. «Performance art, a complex and constantly shifting field in its own right, becomes much more so when one tries to take into account, as any thoughtful consideration of it must, the dense web of interconnections that exists between it and ideas of performance developed in other fields and between it and the many intellectual, cultural, and social concerns that are raised by almost any contemporary performance project. Among them are what it means to be postmodern, the quest for a contemporary subjectivity and identity, the relation of art to structures of power, the varying challenges of gender, race, and ethnicity, to name only some of the most visible of these» (σ. 7).

Επειδή performance μπορεί να εντοπισθεί σε σχεδόν όλες τις ανθρώπινες δραστηριότητες, πρέπει να ξεχωρίσει κανείς τις «καλλιτεχνικές» («artistic») από τις άλλες. Ο πανεπιστημιακός κλάδος των performance studies δεν έχει λοιπόν άμεση και αποκλειστική σχέση με τη θεατρολογία. «As performance studies has developed as a particular field of scholarly work, especially in the United States, it has been very closely associated with the various social sciences, and a complex and interesting cross-fertilization has been the result. The study of traditional 'artistic' performances, such as theatre and dance, has taken on new dimensions and begun to explore newly observed relationships between these and other cultural and social activities, while the various social sciences have found theatre and performance metaphors of great use in exploring particular kinds of human activities within their own fields of study» (σ. 7). Αυτό αφορά την ανθρωπολογία και εθνολογία, την κοινωνιολογία και την ψυχολογία, καθώς και τη γλωσσολογία. Βέβαια πρέπει να αναφερθεί, ότι η χρήση της θεατρικής ορολογίας στις κοινωνικές επιστήμες δεν είναι αποκλειστικά αμερικανικό φαινόμενο: ήδη από το 1973 ο Uri Rapp έχει επεξεργαστεί μια Θεατρο-κοινωνιολογία, η οποία ξεκινώντας από την παραβολή του κοσμοθεάτρου, παρατηρήσεις του M. Mead (*The Generalized Other*) και τον Πιραντέλλο (βλ. π.χ. B. Baumann, «G. H. Mead and L. Pirandello: Some Parallels between the Theoretical and Artistic Presentation of the Social Role Concept», *Social Research* 34 (1967), σσ. 463-607), αναλύει, όπως ο Goffman, κοινωνικές δραστηριότητες και σχέσεις με θεατρολογική ορολογία (U. Rapp, *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersozio-logischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973). Είναι χαρακτηριστι-

κό για τον αμερικανοκεντρισμό των προσπαθειών αυτών, πως το έργο δεν αναφέρεται, ούτε το αγγλικό της E. Burns, *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, (London 1972). Βέβαια ο συγγρ. δηλώνει εξ αρχής πως στρέφει την προσοχή του μόνο στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ωστόσο είναι εντυπωσιακό, πόσα έχουν γραφεί για το θέμα και πόσες εργασίες εξακολουθούν να γίνονται στο χώρο αυτό.

Το πρώτο μέρος του βιβλίου, «Performance and the social sciences» αναλύει την έννοια της performance, όπως τη χρησιμοποιούν διάφορες επιστήμες: οι εφαρμογές αυτές ισχύουν *mutatis mutandis* και για την έννοια του «θεάτρου». Περιλαμβάνει τρία κεφάλαια: 1) The performance of culture: anthropological and ethnographic approaches (σσ. 13 εξ.), 2) Performance in society: sociological and psychological approaches (σσ. 34 εξ.) και 3) The performance of language: linguistic approaches. Στα πρώτα δύο κεφάλαια κυριαρχούν τα ονόματα των Richard Schechner, Victor Turner, Dwight Conquergood και Erving Goffman. Με τους δύο πρώτους έχουμε ασχοληθεί εκτενώς (βλ. *Παράβασ* 1, 1995, σσ. 259-265, 302-307, Πούνχερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, ό.π., σσ. 85 εξ.), καθώς και με τον τέταρτο (Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου. Στον τόμο: *Ιστορικά του νεοελληνικού θεάτρου*. Αθήνα 1984, σσ. 13-29, και *Σημειολογία του θεάτρου*, ό.π., σσ. 13 εξ., 77, 87). Ο Conquergood είναι εθνολόγος και προβάλλει παρόμοιες με τον Turner ιδέες (βλ. «Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance» *Literature and Performance* 5 (1985), σσ. 1-13· «Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics», *Communication Monographs* 58 (1991), σσ. 179-194· «Ethnography, Rhetoric, and Performance», *Quarterly Journal of Speech* 78 (1992), σσ. 80-97). Ο Carlson ξεκινάει απ' το μοντέλο του Schechner, για το πού μπορεί να εντοπίσει κανείς performance-δραστηριότητες («1. Performance in everyday life, including gatherings of every kind. 2. The structure of sports, ritual, play and public social behaviors. 3. Analysis of various modes of communication (other than the written word); semiotics. 4. Connection between human and animal behavior patterns with an emphasis on play and ritualized behavior. 5. Aspects of psychotherapy that emphasize person-to-person interaction, acting out, and body awareness. 6. Ethnography and prehistory – both of exotic and familiar cultures. 7. Constitution of unified theories of performance, which are, in fact, theories of behavior» [R. Schechner, «Performance and the Social Sciences», *The Drama Review* 17, 1973, σ. 5· ουσιαστικά βασίζεται στο Γάλλο κοινωνιολόγο του θεάτρου Georges Gurvitch]) και δίνει σύντομες συνόψεις των θέσεων του καθενός συσχετίζοντας τις θεωρητικές προσεγγίσεις μέσα από μια ιστορική προοπτική. Δίνει έμφαση στο γεγονός ότι δεν υπάρχει performance χωρίς κάποια νόρμα ή ιδανικό πρότυπο της «παράστασης» («there is no performance without preformance» [J. MacAloon, *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, Philadelphia 1984, σ. 9]), αν και αυτό δεν ισχύει για την καλλιτεχνική πτυχή του φαινομένου. Συζητάει εκτενώς και την έννοια της «cultural performance», στην οποία ο Singer συνυπολογίζει και «traditional theater and dance, but also concerts, recitations, religious festivals, weddings, and so on» (M. Singer, *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia 1959, σ. XII)· τα απαραίτητα στοιχεία της performance είναι: «a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience, and a place and occasion of performance». Η αγγλοσαξονική εθνολογία, που χρησιμοποίησε την έννοια «drama» πάντα με ένα πολύ ευρύ περιεχόμενο, εφάρμοξε από την αρχή τη θεατρική ορολογία σε ποιζήλα δρώμενα και τελετές. Εδώ θα μπορούσε να αναφερθεί και το «season drama» του

Gaster, με το οποίο όμως δεν ασχολείται η μονογραφία. Ωστόσο μαθαίνουμε για άλλους μελετητές, που δεν είναι τόσο γνωστοί στην Ευρώπη: τον ήδη μνημονευμένο Bauman, τον Dell Hymes («Introduction Toward Ethnographies of Communication», *American Anthropologist* 66, 1964, σσ. 1-34· *Foundation of Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia 1974· «Breakthrough into Performance», Στον τόμο: D. Ben-Amos/K. S. Goldstein [eds.], *Folklore: Performance and Communication*, The Hague 1975) και τον Gregory Bateson (*Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco 1972). Επίσης συζητούνται οι επιδράσεις του Eugene Barba και του Jean Alter (*A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia 1990) στην Αμερική, καθώς και οι επιρροές του Turner. Αναλύοντας τις πνευματικές καταβολές του τελευταίου ο συγγρ. παρουσιάζει και τις θεωρίες «παιχνιδιού», κυρίως το Johan Huizinga και το Roger Caillois (βλ. και *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, ό.π., σσ. 126-129)· στο τέλος αναλύεται και μια άλλη θεωρία που είχε τεράστια απήχηση στην Αμερική (αλλά όχι μόνο), του καρναβαλιού, διατυπωμένη από το Michael Bachtin.

Το κεφάλαιο για την κοινωνιολογία και ψυχολογία επικεντρώνεται αρχικά στον Nikola Evreinoff (*The Theatre in Life*, New York 1927), κατόπιν στον Kenneth Burke (*A Grammar of Motives*, Clevelanland 1962), στον οποίον την έννοια dramatism στηρίχθηκαν πολύ οι κοινωνιολόγοι. Κάνει εντύπωση πως δεν συναντά κανείς το όνομα του G. H. Mead, που η έννοια του generalized other είχε επίσης τεράστια επίδραση στη «θεωρία των κοινωνικών ρόλων» και την εφαρμογή θεατρικής ορολογίας στην κοινωνική ανάλυση (βλ. R. Dahrendorf, *Homo sociologicus*, 9η έκδ. Köln 1970· περισσότερη βιβλιογραφία στα *Ιστορικά νεοελλ. θεάτρου*, ό.π., σ. 140 σημ. 12). Όπως είναι φυσικό στο επίκεντρο βρίσκεται ο Erving Goffman και το *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). Ο Umberto Eco («Semiotics of Theatrical Performance», *The Drama Review* 21, 1977, σσ. 107-117) δεν χρησιμοποιεί την έννοια performance για το «κοινωνικό θέατρο», αλλά ostentation («δείξη», «παρουσίαση») και δανείζεται από τον Peirce ένα πολύ ωραίο παράδειγμα: ο Στρατός Σωτηρίας «παρουσιάζει» σε δημόσιο χώρο έναν μεθυσμένο, για να δείξει τις βλαβερές συνέπειες του αλκοολισμού στην κοινότητα· εδώ οι έννοιες του σημείου, της επικοινωνίας, του «κοινωνικού ρόλου» και της «παράστασης» μεπερδεύονται κατά ένα περίεργο τρόπο, γιατί ο μεθυσμένος δεν «παίζει» το ρόλο του αλλά «είναι», χρησιμοποιείται όμως ως σημείο σε μια «κοινωνική παράσταση» διδακτικού περιεχομένου· εδώ λείπει και το κριτήριο της συνειδητής συμμετοχής του πρωταγωνιστή, που είναι βασική για την performance. Η ανάπτυξη της «θεωρίας των κοινωνικών ρόλων» και η συσχέτισή της με το θέατρο (B. States, *Great Reckoning in Little Rooms: On the Phenomenology of the Theater*, Berkeley 1985) είναι πολύ συνοπτική και δεν στηρίζεται σε επαρκή βιβλιογραφική ενημέρωση· π.χ. το ζήτημα ότι το «εγώ» του ανθρώπου στην κοινωνία, που παίζει τους κοινωνικούς του ρόλους, δεν μπορεί ποτέ να το αντιλαμβάνεται κανείς και να το περιγράψει απλώς ως ένα συνονθύλευμα τέτοιων ρόλων, γιατί αυτό παραμένει και μια οντολογική ενότητα (ο Wilshire χρησιμοποιεί την έννοια του Meta-role: «I cannot be ever reduced to or entirely circumscribed by these roles» [B. Wilshire, *Role Playing and Identity*, Bloomington 1982, σσ. 280 εξ., επίσης του ίδιου, «The Concept of the Paratheatrical», *The Drama Review* 34, 1990, σσ. 177 εξ.]), και η θεωρία των ρόλων είναι μόνο ένα βοήθημα περιγραφής και ανάλυσης, – αυτή η ιδέα είναι κεντρική στο *Homo sociologicus* του Dahrendorf στη δεκαετία του 1950 και παρέμεινε πάντα ένα ισχυρό επιχείρημα στα χέρια των κριτικών της θεωρίας αυτής. Στο μέρος της ψυχολογίας

ασχολείται ο συγγρ. με τον Eric Berne (*Games People Play*, New York 1961· *Transactional Analysis of Psychotherapy*, New York 1961), πολύ σύντομα με το «ψυχόγραμμα» του Moreno (βλ. τώρα εκτενέστερα Β. Πούχνερ, «Το Θέατρο στο Σχολείο. Παιδαγωγικοί, ψυχολογικοί και θεατρολογικοί προβληματισμοί στη σύγχρονη ευρωπαϊκή εκπαίδευση», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα*. Αθήνα 1997, σσ. 17-76, ιδίως σσ. 29 εξ., 64 εξ., 69), ενώ το role playing στην ψυχανάλυση αντιπροσωπεύεται μόνο με τον D. Kipper, *Psychotherapy through Clinical Role Playing*, New York 1986 (ενώ βλ. την τεράστια βιβλιογραφία στον H. Petzoldt (ed.), *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik und Theater*, 3η έκδ., Paderborn 1978). Για τη «θεατρικότητα» της κοινωνικής πραγματικότητας αναφέρεται στο κλασικό βιβλίο των P. S. Berger/T. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, Garden City, New York 1967, ενώ τον Alfred Schütz γνωρίζει μόνο από μετάφραση (βλ. A. Schütz, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Wien 1932). Στη συνέχεια αυτών των μελετητών υπάρχουν και άλλοι που ασχολούνται με τον «προσποιητό» και «τεχνητό» χαρακτήρα της κοινωνικής πραγματικότητας (A. Read, *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, London 1993 βασίζεται στον Michel de Certeau κτλ.). Θέατρο και πραγματικότητα αποτελούνται από το ίδιο κοινωνικό υλικό (η ιδέα βασική στην Erika Fischer-Lichte, *Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München 1979). Οι γλωσσολογικές προσεγγίσεις βασίζονται στην speech-act-theory, όπως διαμορφώθηκε από τον John Austin και τον John R. Searle, και τους κριτικούς της. Στο θέατρο έχει συνήθως εφαρμογή μόνο στο ενδο-δραματικό επίπεδο (υπάρχουν μια σειρά από αναλύσεις δραματικών έργων του παγκόσμιου ρεπερτορίου), όχι στο επίπεδο της επικοινωνίας ηθοποιών – θεατών (μια εξαίρεση αποτελεί π.χ. R. Chambers, *Le masque et le miroir: Vers une théorie relationnelle du théâtre*, *Études littéraires* 13, 1980, σσ. 104).

Το δεύτερο μέρος του βιβλίου, «The art of performance», δίνει ένα ιστορικό της εξέλιξης του είδους από το «μοντέρνο» θέατρο ως σήμερα και ένα είδος φαινομενολογίας, περιγράφοντας τις βασικές τάσεις και προσανατολισμούς: αποτελείται από δύο κεφάλαια: 4) The performance in its historic context (σσ. 79 εξ.) και 5) Performance art (σσ. 100 εξ.). Η RoseLee Goldberg, που συνέγραψε δύο μονογραφίες για το είδος (*Performance: Live Art 1909 to the Present*, New York 1979· *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York 1988), διαπιστώνει πως «the history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms» και ανάγει τις καταβολές του είδους στο Φουτουρισμό, το Νταντά, το θέατρο της Ρωσικής Επανάστασης, τον Υπερρεαλισμό, το Bauhaus, τους χορευτές και μουσικούς Cage και Cunningham, στα happenings, την Ann Halprin και το new dance, Yves Klein, Piero Manzoni, Joseph Beuys κι άλλους, που οδηγούν στο body art των δεκαετιών του 1960 και 1970 και στη σύγχρονη performance. Και άλλοι μελετητές του είδους βλέπουν τα πράγματα με παρόμοιο τρόπο, πως δηλαδή οι performances κινούνται στην παράδοση του θεάτρου της avant-garde στον 20ό αιώνα κι έχουν κοινά χαρακτηριστικά: «(1) an antiestablishment, provocative, unconventional, often assaultive interventionist of performance stance; (2) opposition to culture's commodification of art; (3) a multimedia texture, drawing for its materials not only upon the live bodies of the performers but upon media images, television monitors, projected images, visual images, film, poetry, autobiographical material, narrative, dance, architecture, and music; (4) an interest in the

principles of collage, assemblage, and simultaneity; (5) an interest in using 'found' as well as 'made' materials; (6) heavily reliance upon unusual juxtapositions of incongruous, seemingly unrelated images; (7) an interest in the theories of play... [Huizinga and Caillois], including parody, joke, breaking of rules, and whimsical or strident disruptions of surfaces; and (8) open-endedness or undecidability of form» (C. S. Stern/B. Henderson, *Performance: Texts and Contexts*, White Plains, New York 1993, σ. 6). Βασίζεται δηλαδή η performance στην παράδοση των περιφερόμενων μίμων, θεατρίνων, ταχυδακτυλουργών και θηριοδαιστών, πανοραμιαζήδων και άλλων εκπροσώπων του λαϊκού θεάματος από τη μια, και τις sophisticated εκφάνσεις των avant-gard κινήματων του ευρωπαϊκού 20ού αιώνα από την άλλη. Τόπος των performances λοιπόν από την αρχή όχι το θέατρο, αλλά η αγορά, τα σταυροδρόμια, οι πλατείες των πόλεων και χωριών, τα πανηγύρια, η τέντα του τσίρκου, των music halls· ανήκει στην παράδοση του ανεπίσημου θεάτρου (vaudeville, θίασοι ποικιλιών, κουνκλοθέατρο, παντομίμες κτλ.), έχει χαρακτηριστικά αντι-φιλόλογικό και αντι-λογοτεχνικό, συχνά και κριτικό και ανατρεπτικό, όπως οι μορφές των καμπαρέ στην Ευρώπη του 20ού αιώνα· είναι spettacolo, sensation, και ικανοποιεί τις επιθυμίες και προσδοκίες μιας ευρύτερης δημοσιότητας.

Πριν από το μανιφέστο του Φουτουρισμού του Marinetti (1909) πρέπει να αναφερθούν και οι Isadora Duncan και τα ρωσικά μπαλέτα, που έδωσαν μια νέα ιδέα για τις εκφραστικές ικανότητες του ανθρώπινου σώματος, βασική για τις πρώτες φάσεις των performances. Από το Νταντά και τον Υπερρεαλισμό ήρθαν τα στοιχεία του τυχαίου, της αυθόρμητης δημιουργίας, του ενδιαφέροντος για τους θορύβους και τα ακουστικά εφέ. Ασχολουθούν ο Αρνό και τα θεατρικά πειράματα του κύκλου του Bauhaus και η εξέλιξη του αμερικανικού μπαλέτου μετά τη Ruth St. Denis ως τα πρώτα happenings του Allan Kaprow των δεκαετιών του 1950 και 1960 (A. Kaprow, *Assemblages, Environments, and Happenings*, New York 1966, επίσης M. Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York 1965). Για τις πρώτες φάσεις των performances πληροφορούν και οι R. Kostalanetz, *On Innovative Performance(s): Three Decades of Recollections on Alternative Theater*, Jefferson N. C. 1994 και T. Wiles, *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, Chicago 1980. Στο ανοιχτό είδος των performances συγκαταλέγονται και οι staged performances σε κανονικά θέατρα, μόνο που η έμφαση της παράστασης δεν υπάρχει πια στο λόγο αλλά στα mixed media. Παραδείγματα αυτού του είδους είναι ο Robert Wilson, ο Richard Forman ή η Wooster Group, ενώ από το χώρο του σύγχρονου χορού θα μπορούσαν να αναφερθούν οι Meredith Monk, Pina Bausch, Maguy Marin, Timothy Wiles και άλλοι. Το δεύτερο κεφάλαιο αυτού του τμήματος παρακολουθεί τις εξελίξεις στις δεκαετίες του 1970 και 1980. Στην εποχή του postmodernism τα πειράματα αυτά έχασαν τον ελιτίστικο και «διανοητικό» τους χαρακτήρα και οι διασυνδέσεις με τους «traditional entertainers in popular culture, such as the clown, the manipulator of physical objects, the monologist and the stand-up comedian» έγιναν πιο φανερές. Σημείο εκκίνησης ήταν από τη μια η body art, σε μερικές περιπτώσεις και σε ακραίες εκδοχές (πρόκληση πραγματικού πόνου, επαναλαμβανόμενες κινήσεις, καθημερινή κινησιολογία κτλ.), από την άλλη αυτό που ο Schechner αποκάλεσε «environmental theatre», δηλαδή «the display of non-literary aural and visual images, often involving spectacle, technology and mixed media» (θα μπορούσαμε να συγκαταλέξουμε εδώ και τους Laurie Anderson, Robert Wilson· βλ. L. Shyer, *Robert Wilson and his Collaborators*, New York 1989 και C. Loeffler/D. Tong (eds.), *Performance Anthology*, San Francisco 1989). Ένα από τα πρώ-

τα μανιφέστα, το «Welfare State Manifesto», προσδιόρισε το 1972 τους σκοπούς των performances ως εξής: «make images, invent rituals, devise ceremonies, objectify the unpredictable, establish and enhance atmospheres for particular places, times, situations and people. In current terminology we fuse art, theatre and life style, but we aim to make such categories and role definition in itself obsolete» (T. Coult/B. Kershaw, *Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook*, London 1983, σ. 217). Στην εξέλιξη του είδους στις δεκαετίες του '70 και '80 παρατηρείται πως η αρχική αντίθεση και εχθρότητα προς το συμβατικό θέατρο αμβλύνεται σταδιακά και ότι, σε αντίθεση με την αυστηρή body art, που ήταν «σπυρδές» πάνω στο σώμα και τις κινητικές και εκφραστικές του δυνατότητες, παρατηρείται κάποια στροφή προς τη θεαματικότητα, «image-centered performances», και την επιστροφή της γλώσσας. Ο solo-πρωταγωνιστής δοκιμάζει τις δυνάμεις του σε όλα τα είδη: δημιουργεί ποιήματα, διηγείται ιστορίες, προσεύχεται, βρίζει, παριστάνει κτλ. Δεν είμαστε πολύ μακριά από την πανάρχαια τέχνη του παραμυθιά και του ραψωδού.

Το τρίτο μέρος του βιβλίου, «Performance and contemporary theory», προσπαθεί να πλαισιώσει τον τεράστιο μορφολογικό πλούτο των performances με τις επικρατέστερες θεωρίες της εποχής: αποτελείται από τρία κεφάλαια: 6) Performance and the postmodern (σσ. 123 εξ.), 7) Performance and identity (σσ. 144 εξ.), 8) Resistant performance (σσ. 165 εξ.). Πολλοί μελετητές ειδικά το συσχετίζουν με την «μεταμοντέρνα» εποχή ως ουσιαστική έκφραση του ετερόκλητου, αποσπασματικού και ατελούς (χαρακτηριστικός ο τίτλος του συλλογικού τόμου του H. R. Garvin (ed.), *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. In: *Bucknell Review* (special issue) 25, 1980): βλ. N. Kaye, *Postmodernism and Performance*, New York 1994 και M. Benamou/Ch. Caramello, *Performance in Postmodern Culture*, Milwaukee, Wisc. 1977. Οι performances βασίζονται εν πολλοίς στην αισθητική του μεταμοντέρνου, όπως τη διατύπωσε πρώτα ο Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* (1971): «postmodernism veers toward open, playful, optative, disjunctive, displaced, or indeterminate forms, a discourse of fragments, an ideology of fracture, a will to unmaking, an invocation of silence – veers toward all these and yet implies their very opposition, their antithetical realities» (I. Hassan, «The Question of Postmodernism», στον τόμο του Garvin, βλ. παραπάνω, σ. 125). Ειδικά στην αρχική φάση οι performances δεν επιδίωξαν την επικοινωνία, αλλά στους στόχους κυριάρχησε απλώς η «παρουσία» η πρόσληψη από το θεατή ήταν αδιάφορη. Η έννοια της «παρουσίας» είναι δανεισμένη από τις beaux arts, όπου στην έκθεση του αντικείμενου (object art) μετράει μόνο η ύπαρξη του εκθέματος και όχι η πρόσληψή του, που περιφρονείται και «προσβάλλεται» (ο σκουριασμένος κουβάς ως έργο τέχνης) (M. Fried, «Art and Objecthood», στον τόμο: G. Battcock (ed.), *Minimal Art*, New York 1986, σσ. 127 εξ.). Παρόμοιες στάσεις στο θέατρο βρίσκουμε με τον Artaud ή αργότερα τον Grotowski. Αδιάφορο προς την επικοινωνία και την πρόσληψη είναι και το happening, το οποίο just happens: είναι μη-σημειωτικό, δεν στέλνει κανένα μήνυμα και δεν «σημαίνει» τίποτε (βλ. M. Kirby, «Nonsemiotic Performance», *Modern Drama* 25, 1982, σ. 110 εξ.). Αυτόν το στόχο εκφράζει εύγλωττα ο B. Marranca στο *Theatre of Images* (New York 1977): γίνεται για να συνειδητοποιήσει το κοινό το θεατρικό γεγονός (σ. 3). Έχει δηλαδή παρόμοια διδακτικότητα, όπως τα πρώιμα έργα του Peter Handke (βλ. B. Πούγχερ, «Peter Handke: Θέατρο και πραγματικότητα», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία* Αθήνα 1984, σσ. 375 εξ.). Και ο Richard Foreman αποφεύγει να «εμπλέξει» το κοινό του σε διαδικασίες ταύ-

τισης και μέθεξης: προτρέπει να συνειδητοποιήσει το κοινό του την ύπαρξή του και την κατάσταση, στην οποία βρίσκεται: ότι παρακολουθεί μια παράσταση (R. Foreman, *Plays and Manifestos*, New York 1976, σ. 145). Πολύ ισχυρά κίνητρα άντλησε η performance από τις θεωρίες του σύγχρονου χορού (π.χ. S. Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, 2η έκδ., Middletown, Conn., 1987), που εστιάζονται στην παρωδία, το pastiche και σε ειρωνικά παραθέματα (citations). Άλλα κίνητρα προέρχονται από τη θεωρία της αρχιτεκτονικής και της ρητορικής. Προσλαμβάνοντας τα μηνύματα της deconstruction η performance δεν επιχειρεί να εξιστορεί ή να «παριστάνει» κάτι συγκεκριμένο· αφήνει το θεατή σ' ένα «free flow of experience and desire» (σ. 137), δεν προσπαθεί «to tell (like theatre), but rather to provoke synaesthetic relationships between subjects» (J. Féral, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, *Modern Drama* 25, 1982, σ. 179). Η άρνηση της μεταβίβασης μηνυμάτων βέβαια καθιστά προβληματική την performance για τη διάθρωση πολιτικών σχολών, μια αδυναμία που θεματοποιείται τελευταία πολύ, γιατί η αντίσταση στην εξουσία και το κράτος είναι έμφυτη στο κίνημα αυτό (βλ. Ph. Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor 1994).

Το επόμενο κεφάλαιο εξετάζει διάφορες εκδοχές της αυτοπαρουσίωσης στις performances, κυρίως με αυτοβιογραφικό περιεχόμενο, ή εκπροσωπώντας «μειονότητες» της σημερινής κοινωνίας: δηλαδή στα πλαίσια του φεμινισμού, της φυλής (για τους μαύρους) ή «δευτερευουσών» εθνικοτήτων στις Ηνωμένες Πολιτείες, των ομοφυλοφίλων, λεσβίων γυναικών κτλ. ή και συνδυασμούς των παραπάνω (βλ. σε επιλογή: M. Wandor, *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*, New York 1986· R. Curb, «Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman-Conscious Drama: The Seer, The Seen, The Scene, The Obscene», *Theatre Journal* 37, 1985· S. -E. Case, *Feminism and Theatre*, New York 1988 κτλ. Για την Ελλάδα βλ. και Σ. Πατσαλίδης, «Ελληνικό Γυναικείο (Φεμινιστικό): Θέατρο: Μια Πρώτη Προσέγγιση», στον τόμο: *Μεταθεατρικά 1985-1995*. Θεσσαλονίκη 1995, σσ. 98-135). Το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται με το στρατευμένο φεμινισμό και τις πολιτικοποιημένες performances: η δυσκολία της στράτευσης είναι ότι όλη η ψυχαναλυτική αντίληψη του «εγώ» (Freud, Lacan κτλ.) συνιστά ένα «ανδρικό» κατασκεύασμα, όπως άλλωστε και η γλώσσα (Kristeva), ακόμα και ο τρόπος με τον οποίο βλέπουν οι γυναίκες το σώμα τους και τον κοινωνικό τους ρόλο· οπότε το ζητούμενο είναι μορφές έκφρασης που ξεφεύγουν από τα έμμεσα μέσα της ανδροκρατίας, οι οποίες όμως πρέπει να δημιουργηθούν πρώτα από υλικό της πατριαρχικής κοινωνίας· έτσι κυριαρχούν τα παρωδιακά στοιχεία, η ανατροπή των ρόλων, οι έμμεσες αναφορές, η έμμεση επικοινωνία, ένα είδος μασκαράδας ή καρναβαλιού, όπου παριστάνεται η ίδια η διαδικασία της παράστασης, πώς κατασκευάζονται πραγματικότητες κτλ. Υπάρχει εδώ μια περιφρόνηση προς τους «στρουκτουραλιστές» τυράννους/σκηνοθέτες της πραγματικότητας, οι οποίοι επιβάλλουν τη δική τους εκδοχή και άποψη σ' όλο το βασίλειο του επιστητού και στους πάντες· σ' αυτά τα θεάματα σημαντικοί δεν είναι πια οι παρουσιαστές και η επικοινωνία με το κοινό, αλλά πρόκειται μάλλον για ένα είδος παιχνιδιού, που παίζεται ανάμεσα στους «παραγωγούς» και τους «δέκτες», όπως ονόμασε η παραδοσιακή σημειωτική του θεάτρου τις δύο πλευρές του θεατρικού φαινομένου.

Ακολουθεί ακόμα η «Conclusion: what is performance?» (σσ. 187 εξ.), η οποία βέβαια αρνείται μια σύνοψη, λέγοντας ότι για μια antidiscipline όπως οι performance studies μόνο anti-conclusion θα μπορούσε να υπάρξει. Η θεωρία για τις performances είναι η ίδια

μια performance: η έννοια εισβάλλει και σε κάθε είδος γραπτών. Αυτή η ριζοσπαστική θεματοποίηση των πάντων παρακολουθείται πιο ανάγλυφα στην εθνολογία και την πολιτισμική ανθρωπολογία, όπου το field work τείνει να είναι απλώς πια ένα πρωτόκολλο από το εσωτερικό του ερευνητή με αφορμή το αντικείμενο που εξετάζει (Cl. Geertz, «Blurred Genres», στον τόμο: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Stanford 1983, σσ. 19-35· του ίδιου, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford 1988· R. Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, Boston, Mass. 1989· S. Lavie/K. Narayan/R. Rosaldo (eds.), *Creativity/Anthropology*, Ithaca, N. Y. 1993· βλ. επίσης D. Conquergood, «Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics», *Communication Monographs* 59, 1991, σσ. 179-194). Για τις αντιφατικές τάσεις που επικρατούν στο χώρο ο συγγρ. συνοψίζει τα πρακτικά τριών σχετικών συνεδρίων (βλ. E. Diamond, *Writing Performance: Culture, Politics, Embodiment, Desire*, London 1995). Μια τέτοια σύνοψη είναι δύσκολη: ένα από τα βασικά στοιχεία είναι ότι πρόκειται για πράξεις και δρώμενα, πραττόμενα από τους performers και το κοινό, καθώς και τη συνείδηση των πράξεων αυτών (doing, redoing, self-consciousness about doing and re-doing). Η θεατρική performance υπάρχει ανάμεσα στις διάφορες άλλες μορφές της κοινωνικής performance. «Theatre studies distinct contribution across disciplines can be a place to experiment with the production of cultural meanings, on bodies willing to try a range of different significations for spectators willing to read them. Theatre studies becomes a material location, organized by technologies of design and embodiment (through artisanry and actor training), a pedagogically inflected field of play at which culture is liminal and liminoid and available for intervention» (J. Dolan, «Geographics of Learning: Theatre Studies, Performance and the 'Performative'», *Theatre Journal* 45, 1993, σ. 432· οι έννοιες liminal και liminoid είναι του Victor Turner και ανάγονται στα rites de passage του van Gennep, βλ. *Παράβασις* 1, 1995, σσ. 259 εξ.).

Με την έννοια της ενεργοποίησης του κοινού, των προσπαθειών της γεφύρωσης του «χάσματος της ράμπας» και της άμβλυνσης της διαφοροποίησης των συμμετεχόντων σε ενεργητικούς και παθητικούς φορείς, ηθοποιών και θεατών, όπως συμβαίνει σε θρησκευτικές τελετουργίες και ιερά δρώμενα, οι performances δεν απομακρύνονται τελικά και τόσο από το πρωτοποριακό θέατρο του 20ού αιώνα και θα μπορούσαν να αντιμετωπισθούν και στα πλαίσια της θεατρικής θεωρίας του μεταμοντέρνου θεάτρου, όπου τα όρια του θεατρικού θεματοποιούνται και ρευστοποιούνται συνεχώς. Η κατηγορία «theatrical performance» τότε δεν είναι τίποτε άλλο παρά «θεατρική παράσταση» με τη συμβατική έννοια αλλά σε μια εποχή, όπου η συμβατική επικοινωνία ανάμεσα σε σπηνή και πλατεία δεν λειτουργεί πια με τον ίδιο τρόπο. Ο Carlson, που προέρχεται από το χώρο της Θεατρολογίας, επιμένει στη χρησιμότητα του διαχωρισμού της theatrical performance από τις υπόλοιπες εφαρμογές: «Many sorts of activity –political rallies, sporting events, public presentations, costume balls, religious rites– are clearly performative and are widely and rightly recognized as such. Many other activities, among them writing, everyday social interactions, and indeed almost any social or cultural activity, can surely be considered performative even if they are not normally thought of in that way. Recent studies have demonstrated the usefulness of the concept of 'performance' in the analysis and understanding of all of these human operations, but I would argue that one can still also usefully distinguish 'theatrical' performance from its many recently discovered close relations and find in it not only a particular orientation but also a particular utility» (σ.

198). «Σωματικότητα» και «παρουσία» έχουν καθοριστεί ως βασικά κριτήρια της «θεατρικής» performance. Ο Carlson βλέπει και δύο άλλα βασικά στοιχεία: «Without denying the importance either of the physical body or of presence, two other related concerns seem to me even more important in defining the particular quality and power of 'theatrical' performance. One is that such performance is experienced by an individual who is also part of a group, so that social relations are built into the experience itself [αυτό βέβαια συνέβαινε και στο αρχαιοελληνικό θέατρο!]. Alan Read lays stress upon the quality in his study of the ethics of performance. In religious experience, ritual, and therapy, Read suggests (and he might have added in the plastic arts and writing), the operations involve yourself and the performer, whereas the act of theatre is a tripartite one, involving yourself, the performer, and the rest of the audience, and bringing the experience inevitably into the realm of the political and the social» (A. Read, *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, London 1993, σ. 90). Ο Carlson συμπληρώνει ακόμα και τον ειδικό τρόπο με τον οποίο γίνεται αυτό, δηλαδή σε συγκεκριμένο χώρο και με συγκεκριμένη αφορμή: κοινό και παρουσιαστές συνειδητοποιούν ότι ασχολούνται με ένα υλικό, που χρειάζεται να ερμηνευτεί, και να στοχαστεί κανείς πάνω του, να συμμετέχει σ' αυτή τη διαδικασία συναισθηματικά, νοητικά ή ακόμα και σωματικά. Η «θεατρική» performance δεν γίνεται οπουδήποτε και οποτεδήποτε, χωρίς καμιά αφορμή: χρειάζεται ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, που δίνει στο γεγονός μιαν ειδική και μοναδική ποιότητα (αισθητική θα έλεγα), η οποία απουσιάζει από τις άλλες performances, από τις οποίες είναι γεμάτη η ζωή μας (ακόμα και η ίδια η ζωή μας μπορεί να παρουσιαστεί έτσι σκηνοθετημένη, όπως έκαμε επανειλημμένα ο Oscar Wilde σε διάφορα γνωστά επεισόδιά του, βλ. E. Cohen, «Posing the Question: Wilde, Wit, and the Ways of Men» Στον τόμο: E. Diamond (ed.), *Writing Performances*, London 1995).

Ακολουθούν οι υποσημειώσεις (σσ. 200 εξ.), μια επιλογή βιβλιογραφίας (σσ. 222 εξ., αρκετά πλούσια), ένα ευρετήριο ονομάτων (σσ. 237 εξ.) και εννοιών (σσ. 243 εξ.). Παρά τις ορισμένες αδυναμίες και παραλείψεις, που προέρχονται κυρίως από την αμερικανοκεντρική οπτική, πρόκειται για μιαν εξαιρετικά χρήσιμη εισαγωγή στο νέο αυτό είδος «παράστασεων» και των σχετικών σπουδών, που αμβλύνουν πλέον τη διαφορά μεταξύ θεάτρου και πολιτισμού και τεκμηριώνουν την τάση του αιώνα μας, να απομακρύνεται από το παραδοσιακό θέατρο και τα κτίριά του, να «επανατελετουργοποιεί» (re-ritualize) τη θεατρική παράσταση ή να την οδηγεί στο ελεύθερο και ακανόνιστο δημιουργικό παιχνίδι. Φανεράνεται για άλλη μια φορά, πως η πράξη και η δημιουργία προτρέπει της θεωρίας, αν και χρησιμοποιεί κατά κόρον και τις θεωρίες. Οι performances μπορούν να ιδωθούν ως μεταμοντέρνες προσπάθειες απόδρασης από τις κοινωνικές και μεταφυσικές φυλακές των στρουκτουραλιστών και τα φορμαλιστικά κάγκελά τους, που προσέχουν να μην παγιδευτούν εκ νέου από ολικά θεωρήματα και τυραννικά συστήματα: η body art ως τέχνη του minimum (όπως η object art) ήταν η πιο ασκητική και ριζοσπαστική έκφραση και απάντηση στο θεωρητικό κορεσμό της «μοντέρνας» εποχής. Η δυσκολία βέβαια είναι, όπως είπαμε, ότι ο προσδιορισμός είναι και ένα στοιχείο της ύπαρξης: οι performers γνωρίζουν πολύ καλά τι δεν είναι ή δε θα ήθελαν με τίποτε να είναι (δηλαδή στρουκτουραλιστές σκηνοθέτες), αλλά δεν μπορούν να πουν πολλά για το τι είναι τελικά. Έτσι μετά από τη φάση της λιτότητας στα 1960 και 1970 δανείζονται ξανά, όπως έκαμε το συμβατικό θέατρο παλαιότερα, στοιχεία από τον περιβάλλοντα πολιτισμό: τη θεωρία του σύγχρονου χορού, τα multi media effects, βιογραφικό και αυτοβιογραφικό υλικό υπό το φως

της ψυχανάλυσης, του φεμινισμού και της καταπολέμησης του ρατσισμού, αποκτώντας ολοένα περισσότερο πολιτικές διαστάσεις. Βασική ιδέα παραμένει βέβαια η ισότητα συνάντηση των ανθρώπων, όπου δεν υπάρχει ο πανίσχυρος σκηνοθέτης και τα όργανά του (ηθοποιοί, τεχνικοί κτλ.) που μοιράζουν κονσερβοποιημένη (κωδικοποιημένη) τροφή στους «δέκτες», οι οποίοι πρέπει να ανοίξουν τις κονσέρβες (αποκρυπτογραφώντας το μήνυμα) και να συνθέσουν το μενι τους (συνολική πρόσληψη του θεατρικού κώδικα από τα διάφορα σημειωτικά συστήματα), αλλά όπου προβληματίζονται δύο ομάδες πολιτών, σε διάφορα επίπεδα ενεργητικότητας και με διάφορους τρόπους έκφρασης, πάνω σε θέματα, τα οποία «παρουσιάζει» (έχουν εγγραφεί στο σώμα του παρουσιαστή) ένας ή περισσότεροι performer (η αντίληψη αυτή τελικά δεν βρίσκεται και τόσο μακριά από τον Brecht). Ο συνδυασμός των εκλεκτικών στρατηγικών της avant-garde με την πανάρχαια παράδοση των λαϊκών μύμων και των περιφερόμενων jocaliores είναι πρωτότυπος και γόνιμος· σ' αυτές τις «παραστάσεις», στις πλατείες των πόλεων, τα πανηγύρια ο καθένας μπορεί να κάνει κάτι ή και να επέμβει ή να συμμετάσχει. Διαφορετικές βέβαια είναι οι «εικονολογικές» όπερες του Robert Wilson, όπου οι νέες τεχνολογίες προσφέρουν ένα sophisticated θέαμα υψηλών αισθητικών προδιαγραφών. Οι παραστάσεις του δεν «σημαίνουν» με την παλαιά έννοια, ο σκηνοθέτης δεν έχει πρόθεση να κωδικοποιήσει τίποτα· ο θεατής έχει την ελευθερία να ερμηνεύσει όπως θέλει, ή και να μην ερμηνεύσει καθόλου και να απολαύσει απλώς, πράγμα ίσως που βρίσκεται κοντά στη φιλοσοφία των θεαμάτων αυτών. Μια τέτοια πρακτική βέβαια αχρηστεύει σε μεγάλο βαθμό το μοντέλο της σημειολογίας του θεάτρου· αλλά έτσι κι αλλιώς οι δομοτέες και σημειολόγοι είναι κόκκινο πανί και καταδικάζονται από τους δημιουργούς των performances ως γραφειοκράτες του πνεύματος, ακόμα και φύλακες και όργανα της εξουσίας, αφού σε κάθε ολικό σύστημα του πολιτισμού ελλοχεύει και το ολοκληρωτικό σύστημα του κράτους. Η εισαγωγή αυτή δίνει πλούσια βιβλιογραφία, δίνει έκφραση στη θεωρητική σκέψη που σκεπτεύει τις εξελίξεις αυτές, δεν τεκμηριώνει τόσο αναλυτικά τα ίδια τα φαινόμενα, την πράξη. Επειδή οι performances και ο μορφολογικός τους πλούτος, που αντιτίθεται σε μιαν εύκολη κατηγοριοποίηση ή ακόμα και συγκριτική περιγραφή, είναι τελικά η έκφραση της επιθυμίας των ίδιων των καλλιτεχνών για αναθεώρηση και άνοιγμα της έννοιας και του φαινομένου του θεάτρου, το νέο είδος μπορεί να ιδωθεί σε μια γραμμή με τις σπασμοδικές «εξελίξεις» και παλινδρομήσεις της avant-garde του 20ού αιώνα, ενάντια στο αστικό φιλολογικό θέατρο του 19ου αιώνα· το βιβλίο του Carlson μπορεί να διαβαστεί και ως θεωρία του θεάτρου στη φάση του μετασχηματισμού (της και του). Γιατί οι performances στον ευρύτερο πολιτισμό και στην κοινωνία χρειάζονταν και παλαιότερα, για να τεκμηριώσουν μια θεωρία του θεάτρου, και η Θεατρολογία αναγκαζόταν πάντα να κάνει βασικές μελέτες στην Ανθρωπολογία, την Κοινωνιολογία, την Ψυχολογία, την Γλωσσολογία κτλ., για να προσδιορίσει κατά προσέγγιση το γνωστικό της αντικείμενο. Με την τεκμηρίωση τόσων και τέτοιων νέων μορφών, που βρίσκονται στα όρια ή και λίγο έξω από το πεδίο του παραδοσιακού και του «μοντέρνου» «θεατρικού», η δυνατότητα αυτή, του προσδιορισμού της έννοιας του «θεατρικού», φαίνεται πως απομακρύνεται ακόμα περισσότερο, ύστερα από την «αποτυχία» των φαινομενολόγων, στρουκτουραλιστών και σημειολόγων να δαμάσουν το «άτακτο» και «μη τακτοποιήσιμο» απ' ό,τι φαίνεται γνωστικό αντικείμενο που λέγεται θέατρο, που τους ξεφεύγει με νέους δημιουργικούς ελιγμούς, κάθε φορά που τα εννοιολογικά δίκτυα αρχίζουν και σφίγγουν πάνω του. Τώρα είναι και οι ίδιοι οι δημιουργοί που αντιδρούν στην «τακτοποίηση», εφευρίσκοντας και ε-

κτελώντας ολοένα νέες μορφές της τέχνης· σαν να είναι σύνθημα του μεταμοντέρνου: όχι άλλες θεωρίες.

Για τον θεωρητικό ακριβώς αυτή είναι και η πιο ενδιαφέρουσα απ' όλες στάση, γιατί θεματοποιεί την ίδια την αναγκαιότητα και χρησιμότητα της θεωρίας. Ασφαλώς κανένας άλλος αιώνας δεν παρήγαγε τόσες θεωρίες πάνω σε τόσο λίγα, συγκριτικά, έργα τέχνης όπως ο 20ός. Τώρα στο τέλος του, λογικό και νόμιμο είναι, να προβληματιστεί κανείς πάνω στο γεγονός αυτό. Οι performances είναι και μια απάντηση στην απόλυτη επιστημονοκρατία της εποχής μας, εν τέλει μια ουμανιστική αντίδραση στον απάνθρωπο ανθρωποκεντρισμό κτλ. Θα μπορούσε, στο σημείο αυτό, να αρθρώσει κανείς και να συζητήσει και άλλες σκέψεις, αλλά μια βιβλιοκρισία δεν είναι φιλοσοφικό δοκίμιο.

Το βιβλίο διαβάζεται ευχάριστα· παρ' ότι ασχολείται από την αρχή ως το τέλος με μελητηρές του φαινομένου των performances, θεωρητικούς και θεωρίες από διάφορες τέχνες, παραμένει πάντα βατό. Ο Carlson επιλέγει, διαφωτίζει, συζητεί, αντιπαραβάλλει, απλοποιεί εκεί που χρειάζεται, κριτικάρει, ξεδιπλώνει το νήμα των ιστορικών συσχετίσεων, παρουσιάζει και τις τελευταίες απόψεις, «σκηνοθετεί» με τρόπο απολαυστικό το βιβλίο του και κινείται στο επίπεδο του επαρκούς αναγνώστη, χωρίς να προδώσει την ακαδημαϊκή του στάση. Δεν αποκορύπτει τις αντιφάσεις, τις αδυναμίες των διάφορων προσπαθειών, δεν διστάζει να ελέγχει, χωρίς να χάσει την κάπως ουδέτερη απόσταση του αφηγητή και του παρουσιαστή, ξεναγώντας τους αναγνώστες του σ' ένα χώρο που βρίσκεται ακόμα υπό διαμόρφωση. Πρόκειται, νομίζω, για ένα απόκτημα της θεατρολογικής θεωρίας, που διαφωτίζει πολλές δυσκολίες των τελευταίων δεκαετιών στον προσδιορισμό της έννοιας του θεάτρου και μας δίνει το στίγμα της σύγχρονης θεατρολογικής σκέψης, η οποία αντλεί και γονιμοποιείται άμεσα από τις εξελίξεις της πρακτικής.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



PAUL STEFANEK

*Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen*

[Από την τελετουργία στο θέατρο. Άπαντα μελετήματα και βιβλιοκρισίες].

Wien, Edition Praesens 1992, σελ. 467.

Ο πρόωρα χαμένος (1988) καθηγητής του Θεατρολογικού Ινστιτούτου της Βιέννης άφησε μετά το θάνατό του μια σειρά από σημειώσεις και μισοτελειωμένες εργασίες, οι οποίες προέκυψαν από την έντονη διδακτική του δραστηριότητα και τη συναναστροφή του με τους φοιτητές σε σεμινάρια και άτυπες συναντήσεις. Στον τόμο, τον οποίο εκδίδει posthum η Brigitte Stefanek-Egger και προλογίζει η Brigitte Marschall, συγκεντρώνονται δημοσιεύματα από το 1969 ως το 1986, με εξαίρεση την υφηγεσία του «Ritual, Ekstase, Mimesis: Studien zu frühen und späten Formen szenischer Praxis» (1976) [Τελετουργία, έκσταση, μίμησης: μελέτες για πρώιμες και όψιμες μορφές της σκηνικής πρακτικής], η οποία δεν είχε δημοσιευτεί· από το θεματικόν αυτό κύκλο δημοσιεύεται εδώ ένα κεφάλαιο. Κατά τα άλλα η ερευνητική του συμβολή επικεντρώνεται κυρίως σε «αυστριακά» θέματα: Max Reinhardt, Robert Musil και Hugo von Hofmannsthal.

Για τα πρώτα τρία μελετήματα δημιουργήθηκαν οι ερευνητικές βάσεις κατά τη διαμονή του 1965-67 ως λέκτορα στο πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (το 1984 υπήρξε και επι-