

τον τρόπο η εξέλιξη του θεάτρου από το δρώμενο και την τελετουργία εμπλουτίζεται μ' ένα τεράστιο ετερογενές υλικό (και μια σχετική βιβλιογραφία ατέραντη), το οποίο πρέπει να ομαδοποιηθεί και να μελετηθεί, να διαμορφωθούν νέες έννοιες (ή να δοκιμαστούν οι παλαιές), να δημιουργηθούν νέα μοντέλα κτλ. (για τον προβληματισμό βλ. Πούγχερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, ό.π., σσ. 107 εξ.). Από την εποχή της Κατερίνας Κακούρη (*Προαισθητικές μορφές του θεάτρου*, Αθήνα 1949, *Προϊστορία του θεάτρου*, Αθήνα 1974, *Η γενετική του θεάτρου*, Αθήνα 1987) έχει περάσει πολύ καιρός (ωστόσο εκείνη παραμένει πάντα σημαντικός πρωτοπόρος στο χώρο αυτό). Η βιβλιογραφία που παραθέτουν οι δύο συγγρ. αφορά κυρίως τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια και πολλαπλασιάζει τις γνώσεις μας στον τομέα αυτό.

Η σύμπραξη εθνολογίας και θεατρολογίας οδήγησε λοιπόν σε ένα άλλο ακόμα πεδίο έρευνας: το θέατρο του Τρίτου Κόσμου, όπως διαμορφώθηκε μετά την απελευθέρωση από την αποικιοκρατία. Οι δύο συγγρ. ασχολούνται μόνο με μερικές περιοχές της Βρετανικής Αυτοκρατορίας. Όλα δείχνουν ότι πρόκειται για ένα χώρο έρευνας στην κυριολεξία τεράστιο και με μιαν απρόβλεπτη δυναμική, ο οποίος θα διαφοροποιήσει σύντομα το χάρτη της θεατρικής δραστηριότητας σε παγκόσμια κλίμακα, όταν υποχωρήσουν οι εθνοκεντρικές και «δυτικόπληκτες» επιφυλάξεις και επικρίσεις για το θέατρο αυτό. Για τη Θεατρολογία δεν ανοίγει ένας ορίζοντας ενασχόλησης, μόνο στη δραματολογία και στη μορφολογία των παραστάσεων σε διεθνή κλίμακα, αλλά και στον τομέα της θεωρίας και των ζητημάτων «καταγωγής» ή συνύπαρξης του θεάτρου με την τελετουργία και άλλων παραστατικών μορφών του πολιτισμού. Το βιβλίο των δύο Αυστραλέζων γυναικών θεατρολόγων δείχνει, πόσο πολλή δουλειά χρειάζεται ακόμα. Σε πρώτη φάση: ενημέρωση και διάβασμα.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



PAUL ROSEFELDT

*The Absent Father in Modern Drama.*

New York etc.: Peter Lang 1995

(American University Studies, Series III Comparative Literature, vol. 54). Σελ. 162.

Ανάμεσα στα μελετήματα συγκριτικής δραματολογίας των τελευταίων ετών, που εστιάζουν την προσοχή τους στον 20ό αιώνα, ξεχωρίζει μια μονογραφία για το θέμα του απουσιάζοντος πατέρα στο μοντέρνο δράμα, όχι τόσο για την εξαιρετική ποιότητα της εκτέλεσης της ανάλυσης όσο για την ενδιαφέρουσα θεματική, η οποία πράγματι κατονομάζει κάτι σαν μια κρυφή συνιστώσα τουλάχιστον κάποιου μέρους του μοντέρνου δράματος (ο συγγρ. αποφεύγει να χρησιμοποιεί την έννοια του «μεταμοντέρνου»: το μοντέρνο φτάνει εδώ ως τη δεκαετία του 1980) και σηματοδοτεί μια πτυχή της κρίσης των οικογενειακών θεσμών της πυρηνικής οικογένειας στον αιώνα των μεγάλων πολέμων και της ολικής αμφισβήτησης. Όπως μπορεί να αποδειχτεί ο μελετητής, η ιδιότροπη παρουσία του απόντος πατέρα, που ακόμα και μετά τη φυγή του εξουσιάζει τους πρωταγωνιστές, τους απασχολεί, τον σκέπτονται και τον νοσταλγούν ή και μισούν, έχει σχέση και με την κατάργηση του Πατέρα των Ουρανών από τη νισεική φιλοσοφία (που άσκησε τόσο τεράστια επιρροή στη ευρωπαϊκή λογοτεχνία του αιώνα μας), που άφησε ένα δυσανα-

πλήρωτο κενό. Ακόμα, θα μπορούσε να προσθέσει κανείς, έχει σχέση με την αμερικανική pioneer situation, όπου οι δυνατές μητέρες κυριαρχούσαν βιασικά στην οικογένεια, ενώ οι πατεράδες έλειπαν για δουλειά ή αναζήτηση, για κυνήγι και ψάρεμα ή και για περιπέτεια και αναζήτηση της τύχης στη Δύση. Και ένα μέρος των δραματικών έργων που αναλύονται προέρχονται από το off Broadway της δεκαετίας του 1980 και αποτελούν ιδιαίτερο αμερικανικό φαινόμενο.

Πολλοί κριτικοί του μοντέρνου δράματος συμφωνούν με την παρατήρηση, πως κεντρικό θέμα σε πολλά έργα είναι το βίωμα και η αίσθηση της απώλειας και η μάταιη αναζήτηση του απολεσθέντος (π.χ. R. Brustein, *The Theatre of Revolt*, Boston 1962 και T. Driver, *Romantic Quest and Modern Query: History of the Modern Drama*, New York 1971). Η απώλεια οδηγεί στο αίσθημα της μοναξιάς, του κενού και της απελπισίας: ο Martin Esslin συσχετίζει το φαινόμενο με την υποχώρηση της θρησκευτικής πίστης (M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 3rd ed., New York 1980, σ. 23), ο Maurice Valency το συνδέει με το χαμό της σχέσης με τη φύση, την αποκοπή των ανθρώπων από τη Μητέρα Φύση («From Eliot to Beckett the artisans of our age speak to us in elegiacal tones as the dazed survivors of a seismic upheaval.»), *The End of the World*, New York 1983, σ. VIII) και ο George Wellwarth αντιλαμβάνεται μάλιστα το μοντέρνο δράμα «as a mourning ritual enacted at the wake of dead god» (*Modern Drama and the Death of God*, Madison, Wisconsin UP 1986, σ. 1). Τη μεταφυσική πτυχή αυτής της μάταιας αναζήτησης υπογραμμίζει και ο συγγραφέας: σ' αυτήν εντάσσεται και η αναζήτηση νοήματος της ζωής και σκοπού της ύπαρξης. Αυτήν την κατάσταση αντικαθρεφτίζει το μοντέρνο δράμα, όπου «the father image symbolizes creation and the origin of meaning», με τον απουσιάζοντα πατέρα, ο οποίος όμως είναι παρών στη μνήμη των πρωταγωνιστών και «central to the dramatic action but never appears on the stage» (σ. 2). Αυτό δημιουργεί μια δραματουργία του απουσιάζοντος, του off-stage χαρακτήρα, όπου αναγκαστικά κυριαρχεί η διήγηση και οι αφηγηματικές στατηγικές μέσα στους διαλόγους και μονολόγους. Αυτές βέβαια διευκολύνουν τη μυθοποίηση του απόντος/παρόντος, που ποτέ δεν εμφανίζεται, αποτελεί όμως τον κεντρικό άξονα της υπόθεσης, η οποία περιστρέφεται σχεδόν αποκλειστικά γύρω από αυτόν. Αυτός ο απών/παρών μπορεί να έχει πεθάνει, να λείπει μόνιμα ή πρόσκαιρα, ή να είναι άρρωστος ή να πεθαίνει, να είναι αλκοολικός ή να μην εκπληρώνει το ρόλο του με άλλο τρόπο. «The absent character is a liminal figure, halfway between being missing and present, life and death, past and present, the 'what was' and 'the never will be', a presence that is always being deferred» (σ. 4). Στους «Βοικόλακες» του Ήνεν είναι ο φρικτός Captain Alving, που έχει πεθάνει αλλά καταδυναστεύει ακόμα την οικογένειά του, στο «Ποιος φοβάται τη Virginia Woolf?» του Edward Albee είναι το φανταστικό παιδί, το οποίο στο τέλος πρέπει να πεθάνει όταν παραβιάζεται η συμφωνία ανάμεσα στον καθηγητή και τη γυναίκα του. Είναι εύκολο να εξετάσει κανείς ένα ευρύ φάσμα δραματικών έργων υπό το πρίσμα αυτό και θα βρει ότι η διάδοση του μοτίβου είναι απρόσμενα πιο μεγάλη απ' ό,τι είχε φανταστεί αρχικά.

Οι πατεράδες που λείπουν αφήνουν πληγωμένες γυναίκες και χαμένα παιδιά, «χαμένα» με την έννοια της μάταιας αναζήτησης της δικής τους πορείας: είτε από αντίδραση είτε από μίσηση βρίσκονται πάντα στα χνάρια του πατέρα, συχνά ξεκινούν να τον αναζητήσουν. Η έλλειψη του πατέρα/δημιουργού έχει κάνει τη ζωή τους μιαν έρημο άδεια από αξίες και αισθήματα, από νοήματα και συνναστροφές. Η εικόνα του πατέρα δεν είναι μόνο μια βιολογική οντότητα αλλά και μια πολιτιστική εικόνα: ο συγγραφέας την αναλύει

με βάση τον Freud («Τοτέμ και Ταμπού»), τον Lacan (ο συμβολικός πατέρας που αντιπροσωπεύει το Νόμο) και τον Jung (ο αρχετυπικός πατέρας, ο Λόγος, που είναι η πηγή της δημιουργίας, της τάξης και της συνείδησης). Το «πένθος για τον απολεσθέντα πατέρα», που χαρακτηρίζει τόσο πολύ ένα μέρος του μοντέρνου δράματος, το συνδέει ο συγγραφέας και με τη θεωρία του Ridgeway για την καταγωγή του δράματος από τη νεκρολατρία των ηρώων (τις βάσεις της θεωρίας αυτής εφαρμόζει ο Susan Cole στον μοντέρνο δράμα βλ. *The Theatrical Event*, Middletown 1975 και *The Absent One*, Univ. Park 1985· μερικές από τις εργασίες που αναφέρονται εδώ δεν έχουν βρει ποτέ τον δρόμο τους σε ευρωπαϊκή βιβλιοθήκη) και το pattern του θνήσκοντος και αναστημένου ήρωα της βλάστησης του Frazer. Η απουσία του μυστηριώδους πατέρα διαταράσσει θανάσιμα τις ενδοοικογενειακές ισορροπίες: η μητέρα συνήθως είναι «τρελή» ή μια εκδοχή της «Τρομερής Μητέρας», που αγνοεί, βασανίζει και προδίδει τα παιδιά της, ή λείπει και αυτή. Ο σκηνικός πληθυσμός αποτελείται από «ορφανά» και «χαμένα» παιδιά: «In the absence of the father, his children are failures, alienated from themselves and the world that surrounds them, and henceforth will be described as lost children. They live in a wasteland, a world of mourning and melancholia, filled with sterile objects, an illusory world that is often crumbling around them. Yearning with father hunger, these lost children, both male and female, begin a quest for the father who is usually represented in a highly idealized form. In some cases, the child may become the father, follow in his path, or recreate a part of his life. Lacking the presence of the father and the spiritual ground of Being, the lost child feels compelled to escape the nightmare world of the wasteland and to return to the paradise world of the father, a world which exists in a mythical past, a childhood illusion or a utopian fantasy. However, the world of the father is connected closely with the death and dying, and the search for the father is often a self-destructive one. Harmonious union with the father is not possible, for the father which exists at the point of origin is forever absent in these dramas» (σ. 10).

Αυτός ο πατέρας, που αφήνει πίσω του χαμένα παιδιά, είναι η κινητήρια δύναμη σε ολόκληρη κατηγορία δραματικών έργων. Βέβαια το μοτίβο δεν είναι τελείως καινούργιο, αλλά η σχετικά συχνή του εμφάνιση φαίνεται πως είναι χαρακτηριστική για το δράμα από τις αρχές του μοντερνισμού. Με τις προδρομικές μορφές ασχολείται το κεφάλαιο 2 (μετά την «Introduction» σσ. 1 εξ.): «Avenging the Father» (σσ. 13 εξ.): αναλύει τον «Οιδίποδα Τύρανο», τις «Χοιφόρους» του Αισχύλου και τον «Άμλετ» του Σαίξπηρ. Η αλήθεια είναι ότι το concept αυτό δεν ταιριάζει και τόσο καλά, 1) γιατί στην αρχαία τραγωδία δεν υπάρχει η απουσία του πατέρα ως Θεού, και 2) στον Άμλετ ο πατέρας εμφανίζεται έστο και με τη μορφή του φαντάσματος. Ωστόσο υπάρχουν ορισμένα μοτίβα και στοιχεία συγκρίσιμα. Το κεφ. 3, «Questioning the Father's Authority» (σσ. 25 εξ.) αναλύει κλασικά έργα του μοντέρνου θεάτρου: «Κουκλόσπιτο» και «Βοιζόλακες» του Ίψεν, «Δεοποινίς Τζούλια» και «Ο Πελεκάνος» του Strindberg. Κάνει μάλιστα εντύπωση η επιλογή του τελευταίου έργου, που σπάνια παίζεται, και όχι του «Πατέρα»: αλλά εκείνος δεν «απουσιάζει» – η απώλειά του διαδραματίζεται επί σκηνής και κορυφώνεται στην αποκάλυψη πως δεν είναι καν πατέρας. «Doubtful paternity is certainly an issue in the plays of Ibsen and Strindberg where paternity is associated with weakness, uncertainty, death, and above all, absence» (σ. 25). Οι δραματουργικές αναλύσεις είναι σφαιρικές και κινούνται σε διάφορα επίπεδα: στο τέλος κάθε κεφαλαίου προστίθεται και η σύγκριση όλων των έργων που αναλύθηκαν.

Το κεφ. 4 «Escape of the Father and the son's hopeless quest – 1» (σσ. 39 εξ.) αναλύει άλλα δύο κλασικά έργα του είδους, τον «Γυάλινο κόσμο» του Tennessee Williams και το «Θάνατο του εμπορικού» του Arthur Miller. Είναι ο κόσμος των χαμένων παιδιών που αναζητούν το μυθολοιμημένο Πατέρα, που ζει σ' ένα κόσμο γεμάτο νόημα και περιπέτεια, και νοσταλγούν έναν παιδικό παράδεισο, που δεν τον έχουν ζήσει ποτέ. Το θέμα είναι και πολύ αμερικάνικο και συνεχίζεται στο επόμενο κεφάλαιο (σσ. 51 εξ.) με δύο νεότερα αμερικάνικα έργα: «True West» του Sam Shepard και «The Basic Training of Pavlo Hummel» του David Rabe. Ο πρώτος συχνά στα έργα του περιγράφει κνηγούς: «a distant father in conflict with a dominating mother». Η άγρια Δύση, η έρημος και η Αλάσκα λειτουργούν ως imago του χαμένου και τελευταίου Παραδείσου, όπου η ζωή έχει ακόμα νόημα, όπου υπάρχει ακόμα ελευθερία. Εκεί ζουν οι πατεράδες, που άφησαν την οικογένειά τους, για να πάρουν το δρόμο της αυτοπραγμάτωσης. Τον ίδιο δρόμο νοσταλγούν να βαδίσουν και οι γιοι. Αυτή είναι η ανδρική πλευρά: με τη γυναικεία ασχολείται το επόμενο κεφάλαιο «The romance of the dead father» (σσ. 63 εξ.), που αναλύει «night, Mother» της Marsha Norman και την «Hedda Gabler» του Ίβσεν. Το πρώτο δράμα, που κέρδισε το 1983 το βραβείο Pulitzer, δείχνει μια διαλυμένη οικογένεια: μητέρα και δύο κόρες, Thelma και Jessy: η τελευταία είναι αποφασισμένη να αυτοκτονήσει. Μετά το θάνατο του πατέρα εμφανίστηκε η επιληψία της: η κόρη κρύβεται σ' έναν κόσμο πλαστής παιδικότητας. Το μόνο δικό της που μπορεί να κάνει είναι να πεθάνει. Οι γιοι ξεκινούν να αναζητήσουν το χαμένο πατέρα: οι κόρες απλώς μένουν σπίτι. «Unlike the sons of the absent father, the daughters cannot drift through space and time but can only withdraw the narrow confines of their houses». Η σύγκριση με την Hedda Gabler είναι πετυχημένη. «Unable to venture out into unknown territories in search of the father, they withdraw into the interior world of the father and his mementoes... A prisoner of the father, each is approached by a male suitor; however, no suitor is able to free her. All remain captives of the father...» (σ. 73).

Το κεφ. 7 «Trapped in the father's dying world» (σσ. 77 εξ.) ασχολείται με την κωμωδία «Crimes of the Heart» της Beth Henley, την οποία αντιπαραβάλλει ο συγгр. με τις «Τρεις Αδελφές» του Τσέχοφ, αφού και στα δυο έργα υπάρχουν τρεις «χαμένες» κόρες, οι οποίες προσπαθούν να βγουν με τρόπον ασυνήθιστο από την κατάσταση του κενού, που άφησε ο θάνατος του πατέρα. Το κεφ. 8 «The search for God, The Father» (σσ. 83 εξ.) ακολουθεί το θέμα στις μεταφυσικές διαστάσεις του: αναλύει το «Agnes of God» του John Pielmeier και το γνωστό «Equus» του Peter Shaffer. Το πρώτο όντως φαίνεται ενδιαφέρον έργο: η Αγνή μεγαλώνει με μια «τρελή» μητέρα, που τη βασανίζει και την κατοποιεί: την ιστορία της τη διηγούνται δύο γυναίκες, η μητέρα Miriam, ηγούμενη της μονής που κατέφυγε το κορίτσι, και μια γιατρός του μοναστηριού, που δίνει την ορθολογική πλευρά. Η Αγνή «αγιάζει» με το να διηγείται μόνο καλά πράγματα για τη μητέρα της: είναι σε αναζήτηση του πνευματικού της πατέρα, γιατί μόνον αυτός θα μπορούσε να «δαμάσει» την Terrible Mother του μύθου. Στη μονή συλλαμβάνει μυστηριωδώς ένα παιδί: όταν γεννιέται το σκοτώνει. Εδώ υπάρχει και άλλη διάσταση του θέματος: ποιος είναι ο πατέρας της παρθενογένεσης αυτής; Το μυστήριο παραμένει ανεξιγήνητο, αν και η μικρή παιδοκτόνος οδηγείται προς τα δικαστήρια. Το μυστήριο εντάσσεται σαφώς σ' ένα καθολικό περιβάλλον (ύμνοι στα λατινικά, προσευχές, λειτουργίες, λιτανείες κτλ.) και προκαλεί κάποιαν έκπληξη πως ο συγгр. δεν παραπέμπει στον «Ευαγγελισμό» του Paul Claudel, όπου έχουμε επίσης το θέμα της παρθενογένεσης και του θεομιμητικού θαύματος που ε-

παναλαμβάνεται σε άνθρωπο ως σημείο της αγιουσύνης του. Μάλιστα μια λεπτομερειακή σύγκριση (εδώ εμφανίζεται π.χ. η Θεοτόκος σε όραμα με τα στίγματα του Χριστού, είναι εκείνη δηλαδή που σταυρώνεται κτλ.) θα ήταν απαραίτητη, για να διαλευκανθούν συγγενείς και διαφοροτικότητες των δύο έργων. Έτσι το «Equus» παρουσιάζει μόνο πολύ γενικές ομοιότητες.

Το κεφ. 9 αναλύει το «Amadeus» του Peter Shaffer: «Battling with God, the Father» (σ. 97 εξ.). Έχει παρατηρηθεί ότι σε όλα τα έργα του Shaffer «there is not a single loving father-son relationship in any of his plays» (J. Berman, «The Search for the Father in Amadeus», *Psychoanalytic Review* 74, 1987, σσ. 561-578) και ο Salieri και ο Mozart είχαν προβλήματα με τους πατεράδες τους· για τον Mozart μάλιστα ο εχθρός του, τον οποίο περιφρονεί, γίνεται πατρικό υποκατάστατο, καταφεύγει σ' ένα κόσμο ψεύτικης παιδικότητας και πάμπαιδισμού. Το κεφ. 10 καταλήνεται με την πολιτική διάσταση: «The father and the class struggle» (σ. 107 εξ.) και αναλύει το γνωστό «Look Back in Anger» του John Osborne (1956), όπου, στους μονολόγους του Jimmy, βασικό βίωμα είναι ο θάνατος του πατέρα του όταν ο Jimmy ήταν παιδί, τον οποίο παρακολουθούσε χωρίς να μπορέσει να τον βοηθήσει, ενώ η μητέρα του είχε φύγει. Έκτοτε ζει σε ένα «wasteland of lost hopes where «nobody thinks, nobody cares», and there are «no beliefs, no convictions and no enthusiasm» (σ. 109). Θα ακολουθήσει τον πατέρα-επαναστάτη στο «χαμένο» του δρόμο· αποφεύγει τα υποκατάστατα του πατέρα, που του προσφέρουν μόνο έναν ψεύτικο παράδεισο. Το κεφ. 11 «The father and racial strife» (σ. 117 εξ.) παρακολουθεί το ίδιο μοτίβο σε φυλετική διάσταση· αναλύεται το «Master Harold... and the boys» του Athol Fugard που είχε μεγάλη επιτυχία στο αγγλοσαξονικό κόσμο. Εδώ το υποκατάστατο του κακού κουτσού και αλκοολικού πατέρα είναι ένας μαύρος υπηρέτης, που γίνεται πραγματικός πατέρας του μικρού Hally. Εκείνος όμως αντιτίθεται σταδιακά με τον πραγματικό πατέρα του, και η σύγκρουση πατέρα – γιου ξεσπάει στον μαύρο. – Όπως φαίνεται, το αμερικανικό θέατρο δύσκολα ξεπερνά τις ψυχαναλυτικές και κοινωνιοψυχολογικές ερμηνείες των διανθρωπίνων σχέσεων. Κεφ. 12 «The father and the invisible patriarchy» (σ. 127 εξ.) ασχολείται με το «Top Girls» της Caryl Churchill, που το 1982 είχε μεγάλη επιτυχία στο Λονδίνο και στη συνέχεια στη Νέα Υόρκη. Το έργο περιέχει πολλά χαρακτηριστικά του «θεάτρου του φεμινισμού»: «gender stereotyping, the division of labor according to sex, the proprietary family, the oppression of sexual variety through compulsory heterosexuality, class struggle, ageism, and ethnocentricity» και είναι γραμμένο με τις «συνταγές» του είδους: προσπαθεί να «σηκώσει» «the audience's consciousness... through the actual events of performance: woman playing man, man playing woman, one person playing two or more persons, the deconstruction of history and geography (and the related unities of time, place, and action) in order to dramatize the cyclical progress of political and social events in history» (J. Marohl, «De-realized Women: Performance and Gender in Top Girls», *Modern Drama* 3, 1987, σσ. 376-388, ιδίως σ. 377). Όλ' αυτά όμως είναι πανάρχαιες τεχνικές που δεν έχουν καμιά σχέση με την ουσία του γυναικείου κινήματος (για την κατηγορία του «φεμινιστικού» θεάτρου ως ειδική δραματολογία βλ. και Πατσάλιδης, ό.π.).

Από τη μανία της εύκολης και επιλόλαιης θεωρητικοποίησης, που χρησιμοποιεί άκριτα και αβασάνιστα όποια μοντέλα και θεωρήματα είναι εκείνη τη στιγμή της μόδας στα αμερικανικά πανεπιστήμια, δεν δείχνει να είναι τελείως απαλλαγμένος και ο συγγραφέας. Στις αναλύσεις κυριαχούν κυρίως οι πάσης φύσεως ψυχολογικές προσεγγίσεις (κυ-

ρίως Freud, Jung και Lacan), αλλά και αυτές κάπως επιλεκτικά και κάπως τυχαία και επιπόλαια. Θα μπορούσε να αναφέρει κανείς κάμποσα παραδείγματα ολόκληρων σχολών που δεν έχουν συμπεριληφθεί στο μεθοδολογικό οπλοστάσιο της ανάλυσης. Άλλωστε θα επιθυμούσε κανείς μια βαθύτερη φιλοσοφική εμπέδωση του θέματος, ακόμα και στον ίδιο τον Νίτσε: το σύνθημα «ο Θεός είναι νεκρός» έχει πολλές αποχρώσεις και εφαρμογές. Αλλά ο συγγρ. είναι Αμερικανός scholar και ακολουθεί τα δεδομένα και απαιτούμενα των drama departments και της comparative literature στις Ηνωμένες Πολιτείες: μολοντούτο το θέμα έχει τη δική του δυναμική, εμφανιζόμενο κυρίως στο αμερικανικό θέατρο από το Μεσοπόλεμο έως σήμερα. Αυτό που λείπει επίσης, – ακριβώς ως γνώρισμα του αμερικανοκεντρισμού–, είναι η κοινωνική ανάλυση του φαινομένου του απόντος πατέρα, ποια επίδραση είχε ο προχωρημένος καπιταλισμός στην κρίση των οικογενειακών θεσμών και δεσμών του ασιτισμού: γιατί πέρα από τη μεταφυσική διάσταση της απουσίας Εκείνου διδραματιζόταν η απουσία του πατέρα και σ' ένα ρεαλιστικό-κοινωνικό επίπεδο, που αποτελεί συχνά την αυτοβιογραφική ή βιογραφική αφορμή για τη συγγραφή πολλών δραματικών έργων αυτής της κατηγορίας. Θα είχε ενδιαφέρον να εξεταστεί το φαινόμενο σε διάφορα πληθυσμιακά στρώματα, λαϊκά, μειονοτήτων, εθνικότητες, αστικά και ανώτερα, κατά πόσο ο πατέρας στην άγρια Δύση ανήκει απλώς στο «μύθο» της Αμερικής, να εξεταστεί το θέμα και στην πεζογραφία και σε άλλα είδη της μυθοπλασίας, σε προφορικές αυτοβιογραφίες κτλ. (βλ. R. C. Davis, *The Paternal Romance: Reading God the Father in Early Western Culture*, Chicago 1993). Άλλωστε θα χρειαζόταν ένα μεγαλύτερο δείγμα δραματικών έργων, για να παρακολουθηθεί το μοτίβο σε όλες τις διακλαδώσεις του: έτσι μένουμε με τη γέυση μιας πολύ ενδιαφέρουσας πρότασης, η οποία προτρέπει σε παραπάνω αναζητήσεις.

Στην «Conclusion» (κεφ. 13, σσ. 137 εξ.) ο συγγρ. συνοψίζει τις θέσεις του: εδώ γίνεται τελείως φανερό, πως στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε ψυχολογικές κατηγορίες ανάλυσης. Τα «χαμένα» παιδιά ζουν στην «έρημο» της απουσίας του πατέρα. «One way to relieve the pressure of living in the wasteland is to escape into an illusory world, a childhood past or a fantasized future» (σ. 140). Τα χαμένα παιδιά μυθοποιούν τον πατέρα ως επαναστάτη, ελεύθερο κυνηγό, σωτήρα του κόσμου, ή Θεό, χωρίς αυτά να ινδάλματα να είναι τελείως πειστικά ούτε για τους ίδιους. «The absence of the father produces an overreaction, a need to create an invulnerable father set up as the object of an intensive quest. This quest becomes an attempt to follow the father, to recreate a part of his life, or to double him» (σ. 141). Η μίμηση όμως μεταβάλλεται στον α-νότιο κόσμο σε μια ανώσιδα α-νότων επαναλήψεων: η τελετουργία γίνεται ρουτίνα. «The quest for the father in modern drama is not a quest for self-discovery, but rather it is an elusive search for that which is always out of reach. The privileged position of the father as the origin of discourse has given way in the modern period to an absence at the origin. The restless search for the father only confirms his absence. Yet his absence leaves a trace of his presence, a series of signifiers that point the way to a chimerical father. This father who is never present is always represented in the drama. He is a figure who is dead, dying or absent, but never wholly gone, never completely mourned. This failure to mourn the father has cast the world order into a state of perpetual mourning, a stultifying state of inertia or circularity. The world is a wasteland, the objects that surround the characters have lost their aura and have been turned into junk or converted into cheap souvenirs, substitutes for experiences that have been long lost. Modern drama is not only reeling from the absence of some

absolute teleological certainty, it is also mourning the loss of the father, pointing always to the futility of union with the father. Doubles and substitutes, so prevalent in modern drama, only create illusory fathers. Ultimately, to search for the father is to pursue one's own destruction» (σσ. 142 εξ.).

Ο λόγος του συγγραφέα είναι αρκετά γοητευτικός, το βιβλίο διαβάζεται ευχάριστα. Αντί να αντιπροτείνουμε μια άλλη επιλογή δραματικών έργων για τον ίδιο σκοπό, να επισημάνουμε ελλείψεις και μονοδιάστατες ερμηνείες (στην περίπτωση της αρχαίας τραγωδίας και του «Άμλετ», αλλά όχι μόνο· ο συγγραφέας ακολουθεί τη σχετική βιβλιογραφία, π.χ. τις θεωρίες του Lacan, όχι από πρώτο χέρι, συρράπτει και συνδυάζει χωρίς πάντα κριτική απόσταση ή και δική του οπτική γωνία), να διευρύνουμε το δείγμα και να διατυπώσουμε και άλλες ερμηνευτικές διαστάσεις, θα μπορούσαμε να τελειώσουμε και με άλλους στοχασμούς, που προκύπτουν από την εντύπωση του μονοδιάστατου του όλου θέματος, που θυμίζει Freud και Nietzsche, Jung και τον υπαρξισμό, ακόμα και «συστήματα» και νομοτέλειες της μοντέρνας σκέψης, όπως Λειτουργισμός, Στρονκτουραλισμός, Σημειωτική κτλ. Τι σχέση έχει η «μεταμοντέρνα» εποχή, που υποτίθεται πως αποστρέφεται τα οικιακά συστήματα, τις θεωρητικές κατηγορίες και τις πατερναλιστικές νουθεσίες, με τον «απουσιάζοντα» πατέρα; Μόλις στο τέλος της conclusion ο συγγραφέας κάνει μια νύξη παραπέμποντας στον Davis (*Paternal Romance*, ό.π.), ο οποίος αποφαίνεται κάπως σχηματικά: «In postmodernism there is no world father, no final and absolute 'other' as a ground for the world's deeply ironic sense of otherness» (σ. 141). Επισημαίνει επίσης ότι οι στοχαστές στο τέλος του 20ού αιώνα προσπαθούν να «ξεχάσουν» τον πατέρα, σχετικοποιώντας όλα τα συστήματα και τα σταθερά σημεία αναφοράς. Βέβαια στην deconstruction των πάντων και η *imago* του πατέρα απουσιάζει. Αλλά κάτι άλλο είναι σημαντικό: Πώς εξηγείται αυτή η μακροπρόθεση της απεργασίας από μεταφυσικά, κοινωνικά (μοναρχία, δικτατορία) και ψυχολογικά πατερναλιστικά σχήματα ως το fin de siècle (πίσω από το Δομομό και τη Σημειωτική μπορεί να διακρίνει κανείς το συμβολικό «πατέρα» του Lacan, την εξάρτηση από νομοτέλειες και έσχατες ασφάλειες); Πόσο πραγματική είναι η ζοφερή εικόνα που μας δίνει το μοντέρνο δράμα για το στάδιο ωρίμανσης του κόσμου, ο οποίος, φαίνεται, δεν ξεπερνά ποτέ την εφηβική ηλικία; Πότε θα ασιθανθούν οι λογοτέχνες πώς είναι σε θέση να παρουσιάσουν και υπεύθυνοι πατέρες με υπεύθυνα παιδιά, που και εκείνα έχουν τη δυνατότητα να γίνουν υπεύθυνοι γονείς με ισορροπημένες οικογένειες; Αν ο σκηνικός πληθυσμός του σύγχρονου αμερικανικού δράματος κληρονομεί φαντάσματα του παρελθόντος, πώς θα κατορθώσουν να διαμάχουν τα προβλήματα του μέλλοντος; Ευτυχώς μιλούμε για θέατρο. Ωστόσο η εντύπωση είναι μελαγχολική. Η γέυση που αφήνει το βιβλίο, πέρα από την επιστημονική του πλευρά, είναι κάπως στυφή γιατί οι λογοτέχνες και δραματουργοί οραματίζονται και το μέλλον (και το διαμορφώνουν στη δυναμική του διάστασης) – και με τα «χάμενα» παιδιά τους δεν πάμε πουθενά· ίσως είναι καιρός να ξεχάσουν και οι λογοτέχνες τους πάσης φύσεως «πατέρες» και πατεράδες, τις πατερναλιστικές, πατριαρχικές και απολυταρχικές δομές και τις συμβολικές φιγούρες των αρχηγών, βασιλιάδων, δικτατόρων κτλ. και να γίνουν οι ίδιοι υπεύθυνοι δημιουργοί/πατέρες, να συνδεθεί η inteligenzia με τη διοικητική ευθύνη, η σκέψη με τη διακυβέρνηση, η φαντασία με την εξουσία κτλ. Κοινολογίες θα θέλαμε να διαβάσαμε μια μονογραφία για τη παρουσία των πατέρων στο μοντέρνο δράμα, θετική και αρνητική (χωρίς σύγκρουση δράμα δε γίνεται), θέμα καθόλου ευκαταφρόνητο, που θα μπορούσε να ξεκινησει με το ζοφερό «Πατέρα» του Strindberg, που βιολογικά μπορεί να μην ήταν, στον κοι-

νομικό του ρόλο όμως προσπάθησε να είναι· να διαβάζαμε για υπεύθυνους και λιγότερο υπεύθυνους πατέρες, που πετούν τα πατριαρχικά δεκανίκια τους χωρίς να επιτεδοποιούνται στους *uni sex*-παραλογισμούς των φεμινιστικών συνθημάτων, για συντρόφους και φίλους των παιδιών τους, για συμπόνια και ανθρωπιά, για ενδιαφέρον και συμπαθεία, για καλλιεργημένες διανθρώπινες σχέσεις και οικογενειακή συνοχή, για λιγότερο ακραίες καταστάσεις και πιο «ομαλές» (με επίγνωση του προβληματισμού) σχέσεις. Βέβαια με το υλικό αυτό δεν γίνεται τόσο εύκολα δραματικό έργο· αλλά λίγη αισιοδοξία είναι το οξυγόνο της σκέψης και της ψυχής, χωρίς ελπίδα το μέλλον συρρικνώνεται σ' ένα βιολογικό καθήκον. Η λογοτεχνία του 20ού αιώνα αρέσκειται στις αρνητικές πλευρές και στον παλιμπαιδισμό των «χαμένων» παιδιών. Αλλά οι πατεράδες που απουσιάζουν – απλώς απουσιάζουν· ας τους ξεχάσουμε. Θα γίνουμε εμείς. Και δε θα επαναλάβουμε τα σφάλματά τους.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



BEATE HANNEMANN

*Im Zeichen der Sonne. Geschichte und Repertoire des Opernhauses «La Fenice» von seiner Gründung bis zum Wiener Kongreß (1787-1814)*

[Στον αστέρα του ηλίου. Ιστορία και ρεπερτόριο της όπερας «La Fenice» (Ο Φοινιξ) από την ίδρυσή του ως το Συνέδριο της Βιέννης (1787-1814). Frankfurt/M. etc., Peter Lang 1996 (Dialoghi/Dialogues, Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs, vol. 2). Σελ. 332, 4 ειχ.

Πρόκειται για εξαιρετική μονογραφία (συγχρόνως διατριβή επί διδακτορία στο Πανεπιστήμιο του Hannover) της ιστορίας της πρώτης φάσης της πιο περιφημης όπερας της Βενετίας, η οποία πρόσφατα κήηκε σχεδόν ολοσχερώς και ξαναχτίζεται, εφάμιλλης της Σκάλας του Μιλάνου και άλλων ονομαστών λυρικών σκηρών της Ιταλίας του 19ου αιώνα, όπου έγιναν πολλές από τις πρεμιέρες του Bellini, του Donizetti και του Verdi. Η εργασία στηρίζεται σε εκτενέστερες αρχειακές έρευνες στο Archivio storico del Teatro La Fenice (Fondazione Ugo e Olga Levi), στο Archivio di Stato στη Βενετία, στη Fondazione Giorgio Cini, στις βιβλιοθήκες της Casa di Goldoni, του Museo Civico Correr, στη Μαρκιανή, τη βιβλιοθήκη Querini Stampalia, στο Archivio di Stato του Μιλάνου και τη βιβλιοθήκη του Museo Teatrale alla Scala di Milano. Αυτή η διευκρίνιση κρίνεται απαραίτητη, γιατί ειδικά τον τελευταίο καιρό η βιβλιογραφία για το πιο σημαντικό θέατρο της Βενετίας έχει εμπλουτιστεί σημαντικά: M. Brusatin/G. Pavanello, *Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, Venezia 1987 (περιορίζεται όμως στην αρχιτεκτονική, βλ. επίσης Ε. Φεσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, 2 τόμ., Αθήνα 1994, σσ. 69, 124, 158, 227, 381, 384, 391 εξ. και ειχ. αρ. 125, 159 και 227)· M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano 1983· σημαντικά κεφάλαια βρίσκονται και στη γνωστή μονογραφία του N. Mangini, *I Teatri di Venezia*, Milano 1974 και των L. Zorzi/M. T. Muraro/G. Prato (eds.), *I Teatri pubblici di Venezia*, Venezia 1971, συμπληρώνοντας την παλαιότερη ή και περιστασιακή βιβλιογραφία: M. N. Mocenigo, *Il Teatro La Fenice. Note storiche e artistiche*, Venezia 1926 και *I teatri nel mondo. La Fenice.*, ed. G. Pugliese, Milano 1972. Τη δυσαναλογία ανάμεσα στον αριθμό πηγών που υπάρχουν και την επεξεργασία και ερμηνεία τους σχετικά με το θέατρο «La