

(σσ. 327 εξ., 2 εικ.), που ασχολείται με τη διασκευή του έργου του Bergons στα τουρκικά το 1921 από τον Mustafa Sekib, η οποία αναφέρεται εκτενώς στις παραστάσεις του Karagöz, ο Altan Gökalp μιλάει για «Karagöz et l'univers féminin. La subversion de la domination masculine par la langue» (σσ. 339 εξ., μερικές εικ.) με αποσπάσματα από διαλόγους μεταφρασμένους στα γαλλικά. Μετά ακολουθεί ένα εικονογραφικό μέρος με έγχρωμες απεικονίσεις, που αφορούν πολλά από τα προηγούμενα άρθρα, πραγματικά εξαιρετικής ποιότητας, και ακόμα και το τελευταίο άρθρο, της Lucile Arnoux-Farnoux: «Ecrivains et artistes Grecs devant le Karaghiozis. Le cas de Tsarouchis» (σσ. 353 εξ., 6 εικ.), με μια σειρά από πίνακες του γνωστού Έλληνα ζωγράφου, όπου η μελετήτρια εντοπίζει απηχήσεις σε χρώματα, στάσεις, εκφράσεις κτλ. από το ελληνικό θέατρο σκιών. Ο τόμος τελειώνει με τον Paul Fournel: «Karagheuz et guignol» (σσ. 371 εξ., 3 εικ.), ένα κείμενο του Alberto Savinio: «Karagöz, Picasso et la *Commedia dell'arte*» (σσ. 383 εξ.) – πρόκειται για τον Andrea de Chirico (Αθήνα 1891 – Ρώμη 1952), αδελφό του Giorgio De Chirico, που δημοσίευσε το κείμενο αυτό που αναφέρεται στον Karagöz στην επιθεώρηση *Omnibus*, 15 Φεβρουαρίου 1938, το οποίο ξανατυπώνεται στο άρθρο «Chronace teatrali per Omnibus (1937-1939)». *Rivista italiana de drammaturgie. Trimestrale dell' Istituto del Dramma italiano*, anno II, no 5, settembre 1977, σσ. 132-133. Το τέλος κάνει ένα άρθρο, «En guise de conclusion. *Les comédies de la mort de Paul de Saint-Victor*» (σσ. 387 εξ., 1 εικ.), που υπογράφουν με συντομογραφίες οι εκδότες και επιμελητές του τόμου. Με μια Bibliographie générale για όλα τα κεφάλαια (σσ. 401 εξ.) κλείνει το πραγματικά εντυπωσιακό βιβλίο.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

MARVIN CARLSON

Speaking in Tongues. Languages at Play in the Theatre, Ann Arbor, The University of Michigan Press 2006, 257σ., ISBN 0-472-11547-2.

Το νέο βιβλίο του Marvin Carlson αφιερώνεται στη γλώσσα στο θέατρο, ή καλύτερα στις γλώσσες στο θέατρο. Γιατί στην πολυπολιτισμική μας εποχή η μία γλώσσα, ως εκπρόσωπος του ενός πολιτισμού και του ενός έθνους δεν μοιάζει πια αντιπροσωπευτική της κατάστασης· η γλωσσική πραγματικότητα σε μια χώρα διαθέτει εκτός από την «κανονισμένη» και ρυθμισμένη επίσημη γλώσσα και ιδιώματα, διαλέκτους, slang, αργκό κτλ., καθώς και τις ξένες γλώσσες των μεταναστών, ξενεργατών, τουριστών κτλ. Πολλές γλώσσες λοιπόν. Και το βιβλίο έρχεται σε μια στιγμή, όπου οι performances τείνουν, ύστερα από μια μακρά πορεία κριτικής της γλώσσας ως μέσου ανθρώπινης επικοινωνίας και σκηνικής έκφρασης στον 20^ο αιώνα, να γίνουν όλο και πιο βουβά θέαματα, που χρησιμοποιούν την ανθρώπινη λαλιά το πολύ ως ακουστικό εφέ ή είδος μουσικής, όχι πια ως φορέα σημασιών και νοημάτων αλλά ήχων και ρυθμών. Αυτό τονίζει μεταξύ άλλων και η Introduction (σσ. 1 εξ.). Εδώ υπάρχει στην αρχή μια γλωσσολογική συζήτηση που αφορά άμεσα τη θεατρολογία: ξεκινάμε συνήθως με την ιδέα, πως μια θεατρική παράσταση διεξάγεται σ' ένα πλαίσιο και σε μια κατάσταση, όπου ο «ideal speaker-listener» κινείται σε μια «completely homogeneous speech-community», όπου ο καθένας γνωρίζει στην εντέλεια τη γλώσσα της θεατρικής επικοινωνίας. Σε σύγχρονες, αλλά και παραδοσιακές παραστάσεις, αυτό δεν είναι πάντα η πραγματικότητα, είτε λόγω της χρησιμοποίησης ξένων γλωσσών (π.χ. «greghesco» σε κωμωδίες της ιταλι-

κής Αναγέννησης), είτε λόγω χρήσης ιδιωμάτων και διάλεκτων (*commedia dell' arte*, Καραγκιόζης), όπου μπορεί να μην είναι πια όλα τα μέρη κατανοητά για το κοινό (ή δημιουργούνται σχετικές σκηνικές ιδιοματικές συμβάσεις, βλ. Β. Πούγχερο: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2002). Επιπλέον το σημειωτικό κοινό τείνει επίσης στο να είναι πολιτισμικό και πολυγλωσσικό με διαφορετικά επίπεδα γνώσης και αντιληπτικότητας στις διάφορες γλώσσες. Μια άλλη, πιο «απαλή» μέθοδος της δημιουργίας της γλωσσικής διαφορετικότητας, είναι η προφορά: άλλη πάλι, η αποκρουστικότητα μιας «σκηνικής προφοράς», όπως στο *stage dialect* για τις παραστάσεις του Σαίξπηρ, ή το *Burgtheaterdeutsch* για τις γερμανικές παραστάσεις στο *Burgtheater* της Βιέννης. Ο Carlson χρησιμοποιεί τον ελληνικό όρο της «ετερογλωσσίας» (με κάπως διαφορετική σημασιολογική φόρτιση από τη βυζαντινή «αμφοτερογλωσσία», βλ. Παναγιώτη Ροΐλο: *Amphoteroglossia. A Poetics of the Twelfth-Century Medieval Greek Novel*, Cambridge, Mass. / London 2005), ως χρησιμοποίηση διαφορετικών, ενδεχομένων μη ή εν μέρει μόνο νοητών γλωσσών, υπαρκτών ή τεχνητών.

Το πρώτο κεφάλαιο, «The Macaronic Stage» (σσ. 20 εξ.), ασχολείται με την πιο καθαρή μορφή της ετερογλωσσίας, τη χρήση ξένων γλωσσών σε τμήματα ενός θεατρικού έργου ή μιας θεατρικής παράστασης. Για να ξεκινήσω με ελληνικά παραδείγματα, συμπληρώνοντας τον σοφό Αμερικανό ειδικό για το Ευρωπαϊκό θέατρο, θα ανατρέξω αμέσως στην Ε' πράξη της κωμωδίας «*I tre tiranni*» του Agostino Ricchi (1533), που είναι γραμμένη στα ελληνικά και ένα από τα πρώτα δείγματα θεατρικού λόγου στη δημοτική (Μ. Vittì: *Nicola Sofianòs e la commedia dei tre tiranni di A. Ricchi*, Napoli 1966). Ή στη χρήση των ιταλικών και λατινικών στην κρητική κωμωδία από το στόμα του δάσκαλου (D. Minitti-Gonias: «Gli "italianismi" nella tradizione cretese: I. *Katzúrbo*s», *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούγχερο*, Αθήνα 2007, σσ. 803-814), που προκαλεί μια σειρά από κωμικές παρεξηγήσεις. Ή η χρήση των γαλλικών στις κωμωδίες του 19^{ου} αιώνα, ακόμα και της αρχαϊζουσας, που ακούγεται στα αυτιά των συγχρόνων ως «ξένη», αλλά κατά παράδοξο τρόπο «δική μας» γλώσσα (άλλου επιπέδου), δημιουργώντας μαζί με τις γαλλικούρες ένα εκρηκτικό κωμικό μείγμα του συμπλέγματος κοινωνικής ανωτερότητας. Στον *Οψίπλοτο* (1878) του Χουρμούζη, τα γαλλικά είναι τόσα πολλά, που ο συγγραφέας αναγκάζεται να παραθέσει σε μορφή υποσημειώσεων ένα ολόκληρο λεξικό μεταφράσεων στα ελληνικά. Ή στον βάνουσο *Misé Κωξή* (1848) τα τουρκικά, αρμενικά, εβραϊκά κτλ. είναι τόσα πολλά, που ένα αθηναϊκό κοινό της εποχής είναι αδύνατον να καταλάβει το έργο (και δεν φτάνει ούτε το γλωσσάκι που έχει συντάξει ο Κώστας Βαλέτας στη νέα έκδοση του έργου (στα *Αιολικά Γράμματα* 28, τεύχ. 170, Μάρτ-Απρ. 1998, σσ. 97-160, βλ. και Β. Πούγχερο: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 289-305). Πίσω στον Carlson. Στη θεματική ενότητα «The Speech of the Outsider» καταπιάνει με την κριτική του Hugo στον *Préface de Cromwell* της *haute tragédie* του 17^{ου} αιώνα και της εμφιατικής απαγγελίας των στίχων στην *Comédie Française*. Κάποιες μίμησης της περσικής γλώσσας βρίσκουμε στον Αριστοφάνη και στους Πέρσες, κάποια μίμηση των τουρκικών στον *Αρχοντοχωριάτη* του Μολιέρου και στο σατυρικό δράμα κάθε κοινωνική τάξη μιλάει ουσιαστικά άλλη γλώσσα. Άλλο παράδειγμα είναι «Latin and the Vernaculars» στον όψιμο Μεσαίωνα, και στις «Renaissance Variations» ακολουθεί η *commedia macaronica* με λατινικά, ισπανικά, γαλλικά, γερμανικά, εβραϊκά, ελληνικά (ακόμα και αραβικά, συμπλήρωση βιβλιογραφίας: E Teza: «Voci greche ed arabe nelle commedie di Giancarci», *Rendiconti dell' Accademia dei Lincei*, S. V. VIII, 1899, σσ. 135-145, Γ. Β. Pellegrini: *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all' Italia*, Π,

Brescia 1972, σσ. 601-634). Τα ισπανικά εμφανίζονται στο «The Jew of Malta» του Marlowe και «The Spanish Tragedy» του Kyd, «linguistic mixing» υπάρχει και στον Σαίξπηρ. Το κοινό στο Ελισαβετιανό θέατρο ήταν συχνά και το ίδιο macaronic. Ενδιαφέρουσα περίπτωση («International touring») είναι οι Άγγλοι ηθοποιοί που αναγκάζονται το 17^ο αιώνα κατά τη διακυβέρνηση της χώρας από τους Πουριτανούς να παίξουν on the continent, κυρίως μπροστά σ' ένα γερμανόφωνο κοινό, ή άλλη περίπτωση είναι οι θίασοι της commedia dell'arte, που οργάνωναν όλη την Ευρώπη έως απάνω στη Σουηδία. Υπάρχει και η περίπτωση του bilingual touring. Εδώ μου έρχονται στο νου οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών στην αυλή των Φαναριωτών στο Βουκουρέστι προς το τέλος του 18^{ου} αιώνα, που περιγράφει ο Sulzer: ήταν, όπως γράφει, στα βλαχοτουρκοελληνικά (Β. Πούχγερ: «Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης» *Νέα Εστία* 115, τεύχ. 1367, 1984 σσ. 791-793). Και στη θεματική ενότητα «Modern Multiculturalism» ο Carlson έχει να αναφέρει πολλά παραδείγματα: το γαλλόφωνο Καναδά, παραστάσεις του Peter Brook, του Christoph Marthaler, του Tadeusz Kantor κτλ. κτλ. Ένας από τους λόγους το πολυγλωσσισμού είναι ασφαλώς ο ίδιος ο τουρισμός καθώς και επικράτηση των αγγλικών ως lingua franca. Ο αγγλόφωνος τουρίστας μάλιστα εμφανίζεται σε πολλά σύγχρονα έργα ως απροσάρμοστος, στο επίπεδο της γλώσσας και της συμπεριφοράς, τύπος (Tony Kushner, *Homebody/Kabul*). Στο *Pentecost* του David Edgar υπάρχει μια πληθώρα γλωσσών (αγγλικά, αραβικά, ρωσικά, τουρκικά, πολωνικά, sinhalese): εδώ ο θεατής βιώνει αυτό που ξέρει από τα ταξίδια – ότι πρέπει να πιαστεί από μη-γλωσσικά σημεία, ή πρωτόγονα γλωσσικά, να επιστρατεύσει καλή θέληση και φαντασία, για να επιτύχει κάποια συνεννόηση και επικοινωνία. Ανάμεσα στα πολυάριθμα παραδείγματα που περιγράφει εν συντομία ο συγγρ., βρίσκεται και μια παραγωγή της *Ορέστειας*, από τον Andreas Kriegenberg στον Μόναχο το 2003, όπου η αναφορά στην 11 Σεπτεμβρίου είναι σαφής: εισάγεται και το χαμένο «σατυρικό» δράμα της τετραλογία του Αισχύλου, όπου εμφανίζεται ο Bush, η Merkel, ο Rumsfeld κι άλλοι που μιλούν αγγλικά, ενώ η Κασσάνδρα κάνει την προφητεία της στα ελληνικά: κανένας δεν την καταλαβαίνει.

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται με μια άλλη μορφή της θεατρικής ετερογλωσσίας: τη χρήση των διαλέκτων. Στην ελληνική θεατρική παράδοση εμφανίζονται εδώ δύο δυνατότητες: 1) το έργο να είναι γραμμένο εξ ολοκλήρου σε τοπική διάλεκτο (ποντιακό θέατρο, κρητική δραματολογία της «Αναγέννησης», επανησιακές ομιλίες), ή 2) ένας ρόλος οι περισσότεροι χρησιμοποιούν τοπική διάλεκτο και δηλώνουν κατ' αυτόν τον τρόπο τον τόπο καταγωγής τους (*Κορακιστικά*, *Βαβυλωνία* και η συνέχεια της διαλεκτικής κωμωδίας έως τον Καραγκιόζη, βλ. Πούχγερ: *Γλωσσική σάτιρα*, ό. π.). Πρέπει να δοθεί εδώ έμφαση στο γεγονός, πως δημιουργούνται ειδικές σκηνικές συμβάσεις για το τι θεωρείται «ρουμελιώτικα», «επτανησιακά» κτλ., συμβάσεις που δεν συμβαδίζουν πάντα με τη γλωσσική πραγματικότητα της εν λόγω περιοχής (Β. Πούχγερ: «Ο ομιλούμενος σκηνικός λόγος στην ελληνική δραματολογία (1810-1840)», *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 71-79). Ο Carlson δίνει έμφαση σε δύο γεγονότα: 1) πως η σκηνική διάλεκτος προϋποθέτει μια «επίσημη» γλώσσα από την οποία διαφοροποιείται, και 2) πως πρέπει να είναι κατανοητή για τους θεατές. Όπως μπορούμε να κρίνουμε από το ελληνικό υλικό, το δεύτερο δεν είναι πάντα απαραίτητο στον απόλυτο βαθμό (π. χ. «Ο Καρπάθιος, ή Ο κατά φαντασίαν ερωμένος» 1862, Πούχγερ: *Η γλωσσική σάτιρα*, ό. π., σσ. 305-360). Ο Carlson δίνει έμφαση στο γεγονός, πως πέρα από το έργο γραμμένο σε διάφορα ιδιώματα υπάρχει και μια ιεράρχηση των «γλωσσών» στην περίπτωση της χρήσης της «επίσημης» γλώσσας: μπροστά σ' ένα κοινό διαλεκτικό ή «επίσημη» γλώσσα γίνεται διάλεκτος και vice versa. Η διαλεκτική «κοινότητα» των θεατών είναι καθοριστική για τη λειτουργία των ιδιωμάτων.

Εδώ υπάρχουν πολλές δυνατότητες. Π. χ. σε μια παράσταση του ψευδικού *O εχθρός του λαού* στη Βασιλεία σε σκηνοθεσία του Lars-Ole Warburg ο Stockmann, σε μια διασκευή του μονολόγου του όπου κατηγορεί την νορβηγική πόλη για διαφθορά, απευθύνεται στο ακροατήριό του στο Schwyzerdütsch, διάλεκτο ακατάλληλη για ένα κοινό θνητό γερμανόφωνο, κατηγορώντας το σύγχρονο όραμα της ελεύθερης και ανεξάρτητης Ελβετίας. Σε μεταγενέστερη παράσταση της ίδιας παραγωγής στο Βερολίνο, η Mrs. Stockmann με ένα μικρόφωνο στο χέρι, έδωσε μια «γερμανική» μετάφραση του κατηγορητηρίου του άντρα της. Ο Carlson επισημαίνει πως η θεατρική ιστορία της Ευρώπης λίγη προσοχή έχει δώσει στο διαλεκτικό θέατρο, που έχει διαμορφωθεί από το 18^ο αιώνα και πέρα έως σήμερα σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες. Επειδή το θέμα είναι πολύ εκτεταμένο, περιορίζεται στην εξέταση της Ιταλίας, που είναι χαρακτηριστική, γιατί έως το risorgimento στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η Ιταλία δεν είχε ενωθεί, ούτε γλωσσικά ούτε πολιτικά. «As a result its tradition of specifically dialectical theatre is among the strongest in Europe, from the Venetian plays of Ruzante in the Renaissance, through the eighteenth-century Venetian comedies of Goldoni, to the twentieth-century Neapolitan plays of Eduardo De Filippo and Sicilian dramas of Luigi Pirandello. At the same time, Italian theatre as remained particularly open to dramatic productions that have mixed a variety of dialects within a single work. Plurilingualism has from the beginning been an important feature of the Italian theatre tradition, from Ruzante and Calmo to Dario Fo, appearing in a wider variety of forms, from the coexistence of different languages or dialects in the same text (sometimes called horizontal plurilingualism) to that of different stylistic registers of the same dialect (sometimes called vertical plurilingualism)» (σ. 68). Έτσι η ανάλυση αρχίζει με την «Florentine Dominance» των Dante, Boccaccio και Πετράρχη, που κυριάρχησε και στην αναγεννησιακή κωμωδία (Ariosto, Macchiavelli), ακολουθούμενη από τη Βενετία (Ruzante, Calmo, Giancarlo κτλ.). Ακολουθεί «Commedia dell'arte and Goldoni», «The Nineteenth Century» («Il conte di Carmagnola» του Alessandro Manzoni, Giovanni Verga), «The Early Twentieth Century» (Pirandello, Giovanni Grasso), «De Filippo and Fo». Η περίπτωση της επιτυχίας του Fo είναι αποκαλυπτική για τον Carlson: «The enormous success of Fo, nationally and internationally, provides clear evidence that despite the many pressures, political and cultural, toward a homogenization and standardization of the language, the performative power of dialect in the theatre is still great, and if this performance, like so much of postmodern culture, returns to the practices of the past in a highly self-conscious and reflexive manner, if Fo's dialect theatre and grammelot now appear as a kind of cultural quotation, that in no way diminishes their social or artistic effectiveness. He has clearly demonstrated their continuing usefulness in the hands of a skilled artist-performer» (σ. 104).

Το τρίτο κεφάλαιο ανοίγει πάλι τον ορίζοντα σε διαστάσεις διεθνικότητας και ασχολείται με το «μετα-αποικιοκρατικό» θέατρο, «Postcolonial Heteroglossia» (σφ. 105 εξ.). Ήδη οι πρώτες μονογραφίες για το θέμα, H. Gilbert / J. Tomplin: *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, London 1996 (βλ. την κριτική μου στην *Παράβαση* 3, 2000, σφ. 324-329) και Christopher Balme: *Decolonizing Stage. Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama*, Oxford 1999, έδωσαν έμφαση στο γεγονός, πως κύρια μέρη της αποικιοκρατίας ήταν η εμπέδωση και επιβολή της ηγεμονικής γλώσσας (αγγλικά, γαλλικά), και ότι το μετα-αποικιοκρατικό δράμα πραγματεύεται την άρνησή της σ' ένα δίγλωσσικό ή ακόμα πιο σύνθετο επίπεδο. Μάλιστα ο τελευταίος, ο Balme, επισημαίνει, πως πολλές φορές στις αποικίες υπήρχε ήδη μια πολυγλωσσική πραγματικότητα, η οποία κάνει αυτή τη μορφή του σύγχρονου θεάτρου στον τρίτο κόσμο ακόμα πιο υβριδική. Τα αγγλικά ήταν η γλώσσα του ηγεμονι-

κού πολιτισμού σ' ολόκληρο το Commonwealth και οι παραστάσεις του Σαίξπηρ ιερή υπόθεση του εκπαιδευτικού συστήματος (βλ. και B. Crow / C. Banfield: *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, Cambridge 1996). Ο γλωσσικός συγκρητισμός ως αποτέλεσμα της απόρριψης της imperial language, που ωστόσο χρησιμοποιείται ως μέσο επικοινωνίας με τον κόσμο, οδηγεί και σ' έναν θεατρικό συγκρητισμό, ως έκφραση του πολιτισμικού υβριδισμού (M. Maufort: *Transgressive Itineraries. Postcolonial Hybridizations of Dramatic Realism*, New York 2003). Ως παραδείγματα αυτής της ιδιότυπης ετερογλωσσίας ο Carlson συζητά πρώτα την περίπτωση των «Pidgin and Creole» της Καραϊβικής, ύστερα το «Arabian Drama», «Derek Walcott and Code-shifting» (*A Branch of the Blue Nile* 1983), «The Polyglottal Stage» (Νιγηρία), «South African Experiments», «The Trans-Pacific Axis» (Καναδάς, Αυστραλία, Νέα Ζηλανδία). Κλείνοντας συζητά την ορολογία: «πολυεθνικό» (polynational) που φαίνεται πιο κατάλληλο από το «πολυπολιτισμικό» (multicultural) στην εποχή της αυξανόμενης κινητικότητας μεγάλων πληθυσμών και της διαφοροποιημένης γλωσσικής κατάστασης μέσα σ' ένα έθνος. «In terms of theatrical language, *postcolonial* seems to me also inadequate. Focusing as it does upon the interplay of colonial and indigenous discourse, it either excludes the increasingly important voices of other cultures, especially immigrant populations, that have a different relationship to the cultural dynamic, or else it tends, like *multiculturalism*, to blend all minority voices into a generalized 'other', thus seriously misrepresenting the actual variations they introduce into contemporary theatrical discourse. The developing practice of dramatic discourse at the end of the twentieth century clearly showed that the central negotiations between the colonial languages and their various pidgin and creole forms have been made much more complex by the emergence of indigenous languages on the one side and alternative immigrant languages on the other. The forces that have brought about this cultural and linguistic mixing are becoming ever more pronounced with the increased mobility of peoples in the new century. There is every indication that the polyglot theatre represented by these culturally hybrid artists of modern global communities will become a prominent feature of world theatre in the coming century» (σ. 149).

Ακριβώς σ' αυτό αφιερώνεται το τέταρτο κεφάλαιο, «Postmodern Language Play» (σ. 150 εξ.), σε πειράματα με θιάσους ηθοποιών από διαφορετικές χώρες και φυλές, πολιτισμούς και γλώσσες, ξεκινώντας με τον διεθνή θίασο του Peter Brook στο Παρίσι. Η αύξηση των ετερόγλωσσων παραστάσεων ασφαλώς συσχετίζεται με την ύπαρξη όλο περισσότερων ετερόγλωσσων θεατρικών κοινών, γιατί το θέμα της πρόσληψης στο θέατρο είναι πάντα καθοριστικό. Εδώ βοηθούν και οι μεταφράσεις στους υπέρ – ή υπότιτλους (βλ. το επόμενο κεφάλαιο για side-texts). Ετερογλωσσία και μεταμοντερνισμός συσχετίζονται πολλαπλώς, ωστόσο παραδείγματα ετερογλωσσίας στο θέατρο υπάρχουν και πιο νωρίς: π. χ. την «Spanish Tragedy» του Thomas Kyd (ca. 1590), όπου αυτό το πολυγλωσσικό «θέατρο εν θέατρο» παλαιότερα μεταφραζόταν στα αγγλικά, σήμερα παίζεται στο πρωτότυπο. Ακολουθεί «Karen Beier and Peter Brook». Η Karen Beier συγκέντρωσε 14 ηθοποιούς από εννέα χώρες με καμιά κοινή γλώσσα να κάνουν μια παραγωγή του «Ονειρου καλοκαιρινής νύχτας» το 1995 στο Düsseldorf, παρουσιάζοντας ένα confusio από γλώσσες, υποκριτικές και υφολογίες, εμφανίζοντας έτσι την ουσία της κωμωδίας της ασυνεννοησίας και των παρεξηγήσεων του Σαίξπηρ. Το πείραμα απέσπασε πολλά εύγε από κοινό και κριτικούς. Κάτι παρόμοιο είχε κάνει ο Peter Brook 25 χρόνια πιο πριν, στο Centre International de Recherche Théâtrale στο Παρίσι, συνεχίζοντας την δουλειά του Jean-Louis Barrault στο Théâtre des Nations. Τα 27 μέλη του αρχικού θιάσου ερχόνταν από τις Ηνωμένες Πολιτείες, την Αγγλία, τη Γαλλία και την Ιαπωνία. Κατά το ξεκίνημά του, το 1970, ο θίασος είχε 15 ηθοποιούς που

αντιπροσώπευαν πέντε διαφορετικές γλώσσες. Πειραματιζόταν και με μια τεχνητή γλώσσα, το «Orghast», κάτι σαν esperanto, κι έτσι δημιουργήθηκε η παραγωγή του *Orghast* το 1971, αργότερα το *Mahabharata* 1985 κτλ. Ειδικά γι' αυτήν την παραγωγή υπήρχαν και αντιδράσεις εκ μέρους της Ινδίας (G. Dasgupta: «Peter Brook's Orientalism», *Performing Arts Journal* 10/3, 1987, σσ. 9-16). Συνέχισε με *Sophiatown* 1989, *The Tempest* 1990, *The Three Lives of Lucie Cabrol* 1994 κτλ. Συστατικό στοιχείο του σύγχρονου πειραματικού θεάτρου είναι και «Festivals and Touring», που προωθεί την ανταλλαγή απόψεων, τη γνωριμία τεχνικών και ευρέσεων, το βίωμα του διαφορετικού πολιτισμού και της ξένης και ακατάλληπτης γλώσσας, την καλλιτεχνική επικοινωνία εν γένει πέρα από τις όποιες γλωσσικές διαφορές. Η συζήτηση στρέφεται τώρα προς τον Suzuki Tadashi και το *Undesirable Elements* του Κινέζου Ping Chong. Ακολουθούν στη θεματική ενότητα «Linguistic Collage» παραδείγματα από το γερμανικό Tanztheater, τους Frank Castorf, Christoph Marthaler, René Pollesch κι άλλους. Το τελευταίο παράδειγμα, όχι πια ετερογλωσσίας, αλλά συστηματικού γλωσσικού συμφορμού, αφορά την επική παραγωγή *Schlachten!* (Σφαγή) του Φλαμανδού Tom Lanoye σε σκηνοθεσία του Luk Perceval, μια δωδεκάωρη παραγωγή, που ενώνει όλα τα ιστορικά δράματα του Σαίξπηρ από τον *Ριχάρδο Β΄* ως τον *Ριχάρδο Γ΄* σε μια ενιαία θεατρική αφήγηση (Σφαγή). Σ' αυτήν την παραγωγή ανακατεύονται τα φλαμανδικά, γερμανικά και αγγλικά σε όλα τα επίπεδα, ακόμα και στην ίδια φράση και στον ίδιο στίχο. Εδώ η ετερογλωσσία έχει γίνει η ίδια μια «γλώσσα». Ο Carlson συνοψίζει την εξέλιξη: «So-called intercultural theatre up until late in the twentieth century normally either took material from one culture and appropriated it for work in another, in the manner of Mnouchkine's use of Kathakali makeup and costumes in *Les Atrides*, or wove it into a modernist totalizing unity in the name of a kind of transcultural theatre in the manner of Brook's *Mahabharata*. The more recent experiments of artists and groups like Carbone 14, Beier, Castorf, Lanoye, and many of the leading figures in the modern Tanztheater point in quite a different direction, one that allows material, including language, from different cultures to play against material from other cultures, without necessarily privileging any particular cultural material, even that most familiar to a presumed majority of the audience. As the communicative network of the modern world becomes more complex and more intertwined, linguistic collages of this sort are becoming more and more common in the theatre. Unquestionably these present new challenges and will demand new strategies for reception, but they nevertheless reflect, as the theatre has always reflected, current cultural consciousness and concerns. The alien outsider whose voice appeared only in a few grotesque fragments in the Greek theatre has today become one of a fugal chorus of voices, in some cases with none of them claiming linguistic primacy, weaving new theatrical mixtures for the audiences of a new multicultural society» (σ. 179).

Όσοσο αυτή η πρόβλεψη είναι πολύ αισιόδοξη, γιατί η γλώσσα θα παραμείνει και στο μέλλον το πιο βασικό και εξελεγμένο σύστημα επικοινωνίας του ανθρώπου, και η ετερογλωσσία και πολυγλωσσία χρειάζεται και ένα ανάλογο κοινό για να λειτουργήσει αισθητικά: η θεατρική διαδικασία αποτελείται από παραγωγή αλλά και πρόσληψη. Εδώ χρειάζεται λοιπόν βοηθητικά δεκανίκια, για να λειτουργήσει ο γλωσσικός μακαρονισμός, εκτός εάν χρησιμοποιεί τη γλώσσα μόνο ως ηχητικό υλικό. Σ' αυτό το πρόβλημα και τις τεχνικές της επίλυσής του αφιερώνεται το πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο, «The heteroglossia of Side Texts» (σσ. 180εξ.). Η πιο συνηθισμένη περίπτωση είναι «On-stage Translation», π. χ. στο *Pentecost* του David Edgar ή το *Homebody / Kabul* του Tony Kushner, ακόμα και με τον μεταφραστή επί σκηνής, όπως στο *The Seven Streams of the River Ota* του Robert Lepage. Η έννοια του side text προέρχεται από τον Roman Ingarden (Nebentext), «παρα-κείμενο» ή

«δευτερευόν κείμενο», και χρησιμοποιείται συνήθως για σκηνικές οδηγίες, τίτλους, καταλόγους δρώντων προσώπων και άλλες ascriptions (βλ. Β. Πούχνης: «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 363-444 και του ίδιου: «Zum Quellenwert der Bühnenanweisungen im neugriechischen Drama bis zur Aufklärung», *Zeitschrift für Balkanologie* 26, 1990, σσ.184-216 και « Implizite Bühnenanweisungen in den Sprechtexten der kretischen Dramaturgie», *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, Ρέθυμνο 1994, τόμ. 2, σσ. 483-492). Ειδική περίπτωση τέτοιων side texts είναι «Supertitles and Simultaneous Translations». Υπότιτλοι χρησιμοποιούνται συνήθως στον κινηματογράφο, ή σε παραστάσεις ιταλικής όπερας στη Λυρική Σκηνή. Ασφαλώς δεν είναι η καλύτερη λύση, γιατί α) αποσπούν την προσοχή του θεατή από την υποκριτική και την παράσταση εν γένει, και β) είναι ένα αισθητικά πιο «ουδέτερο» υλικό, επειδή λείπουν τα παραγωγιστικά σημεία μιας ανθρωπίνης φωνής στον ομιλούμενο λόγο. Άλλη τεχνική εφάρμοσε η Wooster Group στο *Poor Theater* 2004, όπου ένας ηθοποιός προσποιόταν πως μιλάει, ενώ η φωνή του ή καλύτερη μία φωνή, μαζί με τη μετάφραση, προσθέτονταν με τεχνολογικά μέσα. Το κομμάτι είναι παρμένο από την παραγωγή *Akropolis* του Grotowski, και η πρόσθετη φωνή μιλάει πολωνικά ταυτόχρονα με μια άλλη φωνή που δίνει την αγγλική μετάφραση. Η παρουσίαση γραμμένου κειμένου στη σκηνή είναι γνωστή από την εποχή του Piscator και του Μπρεχτ, αλλά υπάρχουν και άλλες, πιο πειραματικές χρήσεις, όπως π. χ. στην διασκευή του *Streetcar Named Desire* από τον Castorf (*Endstation Amerika* 2001), όπου προβάλλονται οι σκηνικές οδηγίες του Tennessee Williams ως supertitles στην ίδια τη σκηνή. Μια άλλη τεχνική είναι η «γλώσσα του κουφάλαων»: «Sign Language». Υπάρχουν ολόκληρες παραστάσεις «μεταφρασμένες» στη «γλώσσα» αυτή, όπως *Our town* του Thornton Wilder 1961 ή το National Theatre of the Deaf. Ένα άλλο πείραμα έγινε στη μουσική παραγωγή *Big River*, μια διασκευή του γνωστού μυθιστορήματος *Hucklebery Finn* του Mark Twain ως musical. Παραστάθηκε το 2002 στο Mark Taper Forum στο Los Angeles (το 2003 και στο Broadway). Επειδή έχω δει προσωπικά την παράσταση του 1992, όταν ήμουν καλεσμένος ως Onassis Senior Fellow για διαλέξεις στις Ηνωμένες Πολιτείες και μεταξύ άλλων στο University of South California, είμαι σε θέση να δώσω και προσωπικές εντυπώσεις: κάθε ρόλος μοιραζόταν σε ηθοποιούς, ένας που τραγουδάει αλλά δεν «παίζει», ο άλλος που «παίζει» αλλά δεν τραγουδάει, μεταδίδει όμως το περιεχόμενο στη γλώσσα των κουφάλαων. Και γίνονται ακόμα και ποικίλες παραλλαγές αυτού του ερμηνευτικού σχήματος. Ο συντονισμός των δύο ηθοποιών ήταν τόσο τέλειος, που τελικά λειτούργησε η ψευδαίσθηση, πως ο σκηνικός χαρακτήρας είναι ένας, παρά τα δύο σώματά του και παρά τις αποστασιοποιητικές, αφάνταστα γρήγορες κινήσεις των χεριών που μετέδιδαν το νόημα του τραγουδιμένου κειμένου στη γλώσσα των βουβών. Αλλά η παραγωγή είχε και βουβές επικοινωνίες με χειρονομίες ανάμεσα στους δύο ηθοποιούς, υποκάπτοντας και ανατρέποντας τη σταθερή σύμβαση του μοιράσματος του ρόλου στα δύο. Ο Carlson, που οργάνωσε ολόκληρο panel για την παραγωγή αυτή, στο Graduate Center της City University of New York στις 18 Σεπτεμβρίου 2003, δίνει και άλλες λεπτομέρειες από την παράσταση αυτή: ο Daniel Jenkins αφηγήθηκε την ιστορία του Mark Twain και δάνεισε τη φωνή του και στον βουβό ηθοποιό Tyrone Giordano που έκανε τον Huck. «One of the most amusing 'doubled' characters was Finn's Pap, delightfully played by speaking actor Lyle Kanouse and silent actor Troy Kotrun. Although often the costumed speaking actor was placed in a less conspicuous position, the two Paps performed like a comedy duo. Of contrasting physical types, one heavy and one tall and thin, they were costumed in similar rags and with shaggy unkempt hair and beards. Inseparable, they shared physical reactions, gestures (one would take a deep drink from a whisky jug

and the other wipe his sleeve across his mouth) and, most interestingly, signs. This technique of actors making signs together was one of the most powerful in the production, and centrally tied to its theme. Key to this were the two duets of Huck and Jim (speaking actor Michael McElroy), ‘Muddy Water’ and ‘Worlds Apart’. Both offer a fascinating and complex laying of ‘voices’, the sung duet of McElroy and Jenkins (standing near the proscenium), and the signed duet of Giordano and McElroy, who present simultaneous signs that are mirror images of each other, and then create signs together, each forming a part of the visual communication. In this, as in the powerful company chorus number, “Waitin for the Light to Shine”, the repetition of words and phrases natural to musical presentation allows the hearing audience to learn and recognize certain repeated signs and thus to understand and appreciate this extra “voice” added to the staging. As director Clahoun remarked: ‘We’re asking people to see music, so you get *more* of the musical experience’» (σ. 212).

Κι εδώ, με αυτή την περιγραφή του μαγευτικού προσωπικού του βιώματος, που δείχνει, τι ατελείωτες μορφές περιβάματος με τον εαυτό του και τα εκφραστικά του μέσα μπορεί να διαθέσει το θέατρο, τελειώνει η σαγηνευτική ξενάγηση του Carlson σε όλα τα μήκη και πλάτη του παγκόσμιου θεάτρου, παίρνοντας αφορμή τη γλώσσα, που κάποτε ήταν το κυρίαρχο εκφραστικό μέσο της σκηνης, σήμερα, μετά από μια οδυνηρή διαδικασία κριτικής και συρρίκνωσης καθ’ όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, διαθλάται σε «γλώσσες». Όπως η θεωρία του θεάτρου σε θεωρίες του θεατρικού. Ετερογλωσσία λοιπόν. Νομίζω, πως κανένας άλλος ιστορικός του θεάτρου δεν μπορεί να γράψει σήμερα μια μονογραφία με τέτοιο γοητευτικό τρόπο, ερχόμενος συνεχώς σε διάλογο με τις γλωσσολογικές και φιλολογικές θεωρίες, και παρακολουθώντας –και παρουσιάζοντας με αυτό τον υπέροχο τρόπο ενός κατανοητού και συνάμα απαιτητικού λόγου– ένα τόσο μεγάλο δείγμα του παγκόσμιου θεάτρου, σε παρόν και παρελθόν. Ακολουθούν οι σημειώσεις (σσ. 215 εξ.), η πλούσια βιβλιογραφία (σσ. 233 εξ.), ένα ευρετήριο (σσ. 245 εξ.) και ένα ευρετήριο γλωσσών και διαλέκτων (σσ. 255 εξ.).

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΚΝΕΡ

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία & την κριτική του θεάτρου,
Παπαζήσης, Αθήνα 2007 (σειρά: Θεατρικοί Τόποι), 572σ.,
ISBN 978-960-02-2060-5.

Με το περιεκτικό αυτό βιβλίο, ο Γιώργος Πεφάνης αποδεικνύει, πως είναι από τους λίγους Έλληνες θεατρολόγους, που όχι μόνο αρθρώνουν αυτόνομο θεωρητικό λόγο, αλλά και αντίλογο στη διεθνή βιβλιογραφία, η οποία εξελίσσεται με ραγδαίους ρυθμούς σε όλα τα θεματολογικά μέτωπα. Βρίσκεται, σε αντίθεση με άλλους, σε συνεχή διάλογο με την τελευταία βιβλιογραφία, την οποία γνωρίζει και παραθέτει απλοχερώς, διαλεκτικός και διαλλακτικός, φτάνει και επιμένει όμως και σε δικές του απόψεις, τις οποίες τεκμηριώνει άρτια και πλούσια και προβάλλει με πειστικά επιχειρήματα, με τρόπο καταληπτό, με μεθοδικότητα και συνοχή. Ως μέθοδος της αμφισβήτησης των, σχετικών πάντα, στη θεωρία, απόψεων άλλων, και ως μεθοδολογική στρατηγική της ανάπτυξης των δικών του απόψεων, επιλέγει τις επίμονες και αλλεπάλληλες ερωτήσεις. Όπως έχω επισημάνει πολλές φορές, το να θέσει κανείς μια σωστή ερώτηση, είναι πράγμα πιο δύσκολο και επίτευγμα πιο σπουδαίο από