

Λόγος περί μεθόδου.
 Για την υπέρβαση της ιστοριογραφίας
 και την ανάδειξη του συγκριτισμού
 ως μεθόδου ανάλυσης
 του θεατρικού φαινομένου*

Η καταγραφή, χαρτογράφηση και ερμηνεία μιας ευρείας ομοειδούς πολιτισμικής δημιουργίας, του τύπου «Λογοτεχνία», «Ζωγραφική», «Μουσική», «Θέατρο», που παραδοσιακά εμφανίζεται και ως «Ιστορία» του αντίστοιχου είδους, αποτελεί μια μακρόχρονη παράδοση, που έχει δώσει πολύτιμα έργα, έχει δημιουργήσει μνημειώδεις εργασίες και έχει καθιερώσει συγγραφείς και ερευνητές, που μέσα από παρόμοιες συνθέσεις έχουν αναχθεί σε ορόσημα και σημεία αναφοράς για τους μεταγενέστερους.

Σήμερα όμως, σε μια εποχή πλήρους και λεπτομερειακής εξειδίκευσης, με τον κατακερματισμό της γνώσης, τον πολλαπλασιασμό των πληροφοριών, την αυτονόμηση των επιμέρους κλάδων των διαφόρων επιστημών, τη διόγκωση της πληροφόρησης και την ταχύτατη και άμεση πρόσβαση στις πηγές (άλλοτε άγνωστες ή δυσπρόσιτες στο ευρύ κοινό των ενδιαφερομένων), ακόμα και η προσπάθεια συγγραφής μιας «Ιστορίας» για ένα συγκεκριμένο τομέα επιστημονικής έρευνας αποτελεί έργο a priori υπονομευμένο και αμφισβητήσιμο ως προς τη δυνατότητα αντικειμενικής αξιολόγησης, πλην της χρηστικής λειτουργικότητας που αναντίρρητα διαθέτει (Beaton, 1996: σελ. 15-18). Αλλά ακόμα κι αν κάτι τέτοιο διασφαλίζεται από το κύρος του δημιουργού και τη μεθοδολογία έρευνας που ακολουθείται, σε ένα μεγάλο βαθμό η αξία του υποβαθμίζεται, αφού, ως προς το επίπεδο των παρεχομένων γνώσεων και πληροφοριών, η συγκεκριμένη μελέτη δεν είναι παρά σύνθεση, συγκερασμός ή παράθεση στοιχείων ήδη γνωστών και διεξοδικά διερευνημένων αλλού, από άλλους ειδικούς σε κατά περίπτωση θέματα.

* Το κείμενο που ακολουθεί στηρίζεται σε στοιχεία που παρατίθενται στο βιβλίο *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Α'-Β', Αθήνα, Εξάντας, 2002, τα οποία αναπαράγει, εμπλουτίζει, αναλύει και διευκρινίζει υπό μορφή αυτοτελούς εργασίας.

Τι είναι αυτό, επομένως, που απομένει στον οποιονδήποτε ερευνητή ο οποίος, διαθέτοντας μεθοδολογική επάρκεια, γνώσεις, πείρα και συγγραφική ικανότητα, φιλοδοξεί να αναμετρηθεί με το σύνολο ενός ογκώδους πληροφοριακού υλικού που αφορά ένα συγκεκριμένο γνωστικό πεδίο; Να αποφύγει την αναμέτρηση με το τεράστιο συσσωρευμένο υλικό, άρα να αρνηθεί την πρόκληση της αναμέτρησης μαζί του, φοβούμενος πιθανή αποτυχία στο εγχείρημά του, λόγω υποκειμενικών ή αντικειμενικών δυσκολιών; Να αφιερώσει την πνευματική δραστηριότητά του στην επιδίωξη μιας σύνθεσης, με μακρόχρονη χρονοβόρα έρευνα, εξονυχιστική καταγραφή και παράθεση ακόμα και των πιο λεπτομερειακών στοιχείων, που αθροιστικά επισωρεύονται, είτε από την προσωπική του έρευνα είτε από εκείνη άλλων, που ακάματα συγκεντρώνει, προκειμένου κάποτε στο μέλλον (ανάλογα με τις δυνάμεις του) να καταφέρει να παρουσιάσει ένα πλήρως ταξινομημένο χρονικό ιστορικής εξέλιξης και πορείας του είδους με το οποίο ασχολείται; Ή, τέλος, να τολμήσει μια διαφορετική, προσωπική προσέγγιση στο ζητούμενο, που να ανοίγει νέες μήτρες έρευνας και ενδιαφερόντων για τους αναγνώστες και τους ειδικούς, η προοπτική των οποίων δεν εξαντλείται στο επίπεδο της απλής ιστοριογραφικής καταγραφής των δεδομένων, αλλά προσδίδει νέες διαστάσεις και ανοίγει νέες προοπτικές για μια πανοραμική θέαση του αντικειμένου; Μια ανάγνωση που προτείνει ένα νέο μοντέλο πρόσβασης στην «Ιστορία», στηριζόμενο όχι στον ειθισμένο οριζόντιο άξονα παρατακτικής αντιμετώπισης των φαινομένων μιας λεξικογραφικού τύπου ανάγνωσης, αλλά στη διαγώνια ή ακόμα και τεθλασμένη οπτική μιας διαχρονικής και διαπολιτισμικής αντιμετώπισής της;

Για την ανάπτυξη αυτής της τρίτης προτεινόμενης μεθοδολογικής άποψης και την προσέγγιση της «Ιστορίας» ενός είδους πολιτισμικής δημιουργίας και συγκεκριμένα του «Νεοελληνικού Θεάτρου στον 20ό αιώνα» (όπως εφαρμόστηκε στην πρόσφατη μελέτη μας *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*), η συγκριτική μέθοδος αποτελεί τη βασική προϋπόθεση και την αναγκαία συνισταμένη προκειμένου ο ερευνητής να οδηγηθεί με ασφάλεια στο επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, όπως θα καταδειχθεί στη συνέχεια της εργασίας μας. Μια συγκριτική όμως μέθοδος, η οποία αναπροσαρμόζεται και δραστηριοποιείται σ' ένα ειδικό πλαίσιο αναφοράς σύνθετων αξιών και φαινομένων, όπως αναπτύσσονται και λειτουργούν κατεξοχήν στο θέατρο. Αυτά υπερβαίνουν τα παραδοσιακά όρια μιας ιστοριογραφικής παράθεσης δεδομένων και διακτινώνονται στο πεδίο των σύνθετων πολιτισμικών σπουδών, γιατί, ακριβώς λόγω της φύσης και της δυναμικής της, η υπό διαπραγμάτευση έννοια θέτει *a priori* πολλά μεθοδολογικά και επιστημολογικά προβλήματα, τόσο ως προς τον όγκο και τη διαχεί-

ριση του υλικού, τον τρόπο κατάταξης των πληροφοριών και την κριτική τους αποτίμηση όσο και όσον αφορά την αναγωγή των όποιων συμπερασμάτων από τη διάσταση του θεατρικού σ' αυτή του κοινωνικού, από το επιμέρους παράδειγμα στο καθολικά αποδεκτό. Κάτω από αυτές τις αρχικές προϋποθέσεις επιχειρήσαμε να αντιμετωπίσουμε ένα ιστορικού χαρακτήρα ζητούμενο (το ελληνικό θέατρο κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα), με πολυεδρικότητα και διαφορετικότητα από κάθε άλλη προγενέστερη τυπική, παραδοσιακού τρόπου, προσέγγιση, προεκτείνοντας την έρευνά μας και εμπλουτίζοντας τα στοιχεία της με άλλα, προερχόμενα από το πεδίο της κοινωνιολογίας του θεάτρου και της συγκριτικής θεατρολογίας.

Η καταγραφή του πλαισίου αναφοράς και ο προσδιορισμός ανάπτυξης του θεάτρου κατά τη διάρκεια του αιώνα που μας ενδιαφέρει, με την επισήμανση των ιδιαιτεροτήτων και επιμέρους τάσεων στη δραματουργία αλλά και την εμπειριστατωμένη αναφορά στους διαμεσολαβητικούς παράγοντες που φέρουν σε επαφή το κοινό με το σκηνικό θέαμα (θεατρικές σκηνές και σχήματα, σκηνοθέτες, *mass-media*), επέτρεψαν την εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων, ενώ μια συγκριτολογική ανάγνωση προσέθεσε στο τελικό αποτέλεσμα τη διαδικασία πρόσληψης και αφομοίωσης των ξένων αλλά και των γηγενών (αρχαιοελληνικών και νεοελληνικών) προτύπων. Διαπιστώθηκε λοιπόν ότι η μηχανιστική και κάποτε απλουστευτική διάκριση του οικείου προς το αλλότριο της πολιτιστικής (άρα και θεατρικής) δημιουργίας, η διάκριση του δικού μας από το ξένο, δεν μπορεί πια να ληφθεί σοβαρά υπόψη με αυτή τη σημασία για την πραγμάτευση τόσο σύνθετων και πολύπλευρων φαινομένων, όπως είναι το θέατρο. Η κλασική αντιμετώπιση του θέματος των επιδράσεων μιας λογοτεχνίας ή γενικότερα μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας πάνω σε κάποια άλλη και η αντίστοιχη υποδοχή, πρόσληψη, αφομοίωση ή μίμηση κάποιων ξένων προτύπων από την αυτόχθονη δημιουργία αδυνατούν να ανταποκριθούν με επάρκεια στα σύγχρονα επιστημονικά δεδομένα και τις συνθήκες που έχουν διαμορφωθεί στον 20ό αιώνα, ιδιαίτερα μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Μια διαφορετική, επομένως, αντιμετώπιση του θέματος της ένταξης ενός πολυσύνθετου οργανικού συνόλου, όπως αποτελεί το θέατρο ως κείμενο και ως παράσταση, στο ευρύτερο φάσμα μιας (οποιασδήποτε) εθνικής αλλά και παγκόσμιας πολιτιστικής δημιουργίας, μόνο μέσα στο πλαίσιο των γενικότερων ιστορικο-κοινωνικών και αισθητικο-καλλιτεχνικών ανταλλαγών είναι δυνατόν να νοηθεί. Αυτού του είδους η προσέγγιση υπερβαίνει τα ψευδή διλήμματα του παρελθόντος για το «ταυτόν» και το «έτερον» στην πολιτισμική κληρονομιά και ανοίγεται σε νέες διαστάσεις, που ενοποιούν χωρίς, όμως, να καταστρατηγούν ούτε να υποβαθμίζουν τις όποιες εθνικές ιδιαιτερότητες και τα χαρακτηριστικά κάθε

συγκεκριμένης παράδοσης (Fischer-Lichte, 1992: σελ. 11-17). Διαπιστώνεται λοιπόν ότι «η μετάβαση από την ταυτότητα στην ετερότητα, και το αντίθετο, είναι μια διαδικασία που βασίζεται στην αποδοχή ορισμένων όρων: αναζήτηση μιας συνέχειας σε επίπεδο γραφής με τη χρήση διαχειμένων, εισχώρηση σ' ένα ανοίκειο περιβάλλον με τη βοήθεια ιστορικών γνώσεων, περιγραφή μιας κατάστασης κοινώς αποδεκτής μεν αλλά διαφορετικά βιούμενης και αποδιδόμενης κάθε φορά» (Σιαφλέκης – Πολυκανδριώτου, 2000: σελ. 27). Η κατανόηση και ερμηνεία της ιδιαιτερότητας που χαρακτηρίζει μια συγκεκριμένη εθνική θεατρική δημιουργία οφείλει κατ' επέκταση να λάβει υπόψη της τις σχέσεις που υφίστανται αμφίδρομα ή μονοδρομικά μεταξύ δύο ή περισσότερων πολιτιστικών παραδόσεων, άρα και δύο ή περισσότερων διαφορετικών δραματουργιών. Να συνεκτιμήσει το σύνολο των ιστορικών, κοινωνικών, θεατρικών και καλλιτεχνικών δεδομένων, τα οποία συγκροτούν τους μηχανισμούς υποδοχής ή απόρριψης μιας ξένης από την αυτόχθονη δραματουργία και τη βαθμιαία διαμόρφωση μιας παράδοσης που, αν και θεωρείται απόλυτα οικεία για τα άτομα στα οποία απευθύνεται (θεατές), στην ουσία δεν αποτελεί παρά συγκερασμό γηγενών και ξενόφερτων στοιχείων, σε μια διαρκή διεγκυστίδα του κάθε φορά παραδοσιακού προς το μοντέρνο. Να συνεξετάσει, τέλος, το σύνολο από τους αντικειμενικούς και υποκειμενικούς παράγοντες που συνιστούν τον ορίζοντα αναμονής της κοινωνίας στην οποία αναφέρεται, όπως αυτοί διαχρονικά εμφανίζονται, προκειμένου να κατανοηθούν οι λανθάνοντες ή συνειδητοί άξονες που μορφοποιούν τη φυσιογνωμία της. Γιατί το γεγονός της σχέσης ενός θεατρικού προτύπου προς μια μεταγενέστερη αναδημιουργία, με οποιαδήποτε έννοια και μορφή κι αν εκληφθεί αυτή, θα πρέπει να λάβει σοβαρά υπόψη της, εκτός από τις ιδιαιτερότητες της γηγενούς δημιουργίας, τους διαμεσολαβητικούς παράγοντες διά των οποίων το ξένο έργο έρχεται σε επαφή με το κοινό μιας κοινωνίας σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή (σκηνοθέτης, θεατρικός χώρος, κώδικες υποκριτικής, θεατρική κριτική), που στο σύνολό τους καθορίζουν το γεγονός της επιτυχημένης ή αποτυχημένης πρόσληψης της ξένης δραματουργίας (Wirth, 1988: σελ. 123-130). Με δεδομένο όμως ότι τόσο στο επίπεδο της πρωτότυπης συγγραφικής παραγωγής όσο (και περισσότερο) της σκηνικής πράξης, το θέατρο δεν αποτελεί παρά διάσταση έκφρασης και απεικόνισης του πραγματικά υπαρκτού, μια σύγχρονη προσέγγιση στην Ιστορία του Θεάτρου οφείλει να υπερβεί την περιοριστική προσέγγιση σε χρονολογίες, γεγονότα και πρόσωπα και, μέσα από αυτά, να αναχθεί στη γενικότερη έκφραση του πολιτισμού της συγκεκριμένης κοινωνίας και εποχής. Η τέτοιου είδους πραγμάτευση του θέματος, μακριά από περιοριστικές, τυποποιημένες απόψεις που στατικοποιούν τη δυναμική του ζητουμένου, αντιμετωπίζει το

θέατρο ως διαπολιτισμικό φαινόμενο. Ξεκινώντας από τη διάσταση του κειμενικά εγγεγραμμένου λόγου του συγγραφέα, η συγκριτολογική ανάλυση οφείλει να επεκταθεί στην καλλιτεχνική του έκφραση (τη θεατρική παράσταση) ως ανασύνθεση του προηγούμενου από το σκηνοθέτη και προβολή του στο κοινωνικό «γίγνεσθαι» μιας δεδομένης εποχής, αλλά και στις ιστορικο-κοινωνικές και αισθητικο-πολιτισμικές προσλαμβάνουσες του κοινού στο οποίο τελικά, ως θέαμα, απευθύνεται (De Marinis, 1978: σελ. 66-104· 1979: σελ. 3-31). Αυτό ακριβώς συνιστά την ιδιαιτερότητα του είδους στο οποίο αναφερόμαστε, που το τοποθετεί ως φαινόμενο στη «διασταύρωση των πολιτισμών» (Pavis, 1990: σελ. 7-26) και ως επικοινωνιακό κώδικα στο μεταίχμιο μεταξύ του παραδοσιακού γραπτού και του σύγχρονου εικονιστικού λόγου (Marino, 1988: σελ. 133-267). Η αντιμετώπιση αυτή του θεάτρου ενισχύει τη σπουδαιότητα του παράγοντα παράσταση, δημιουργώντας νέα επιστημολογικά κριτήρια, που μεταθέτουν το κέντρο βάρους από το δραματικό έργο στην τελικά από το κοινό προσλαμβανόμενη σκηνική εικονοποίησή του, και δημιουργεί προϋποθέσεις για μια νέα επιστήμη και έρευνα (συγκριτική θεατρολογία).

Σε αυτό ακριβώς συνίσταται η διαφορετικότητα που παρουσιάζει η προτεινόμενη μέθοδος ερμηνείας της θεατρικής ιστορίας, η οποία επιχειρεί να εντοπίσει τον τρόπο και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες συντελείται ο ευρύτερα διαπολιτισμικός διάλογος στη θεατρική του έκφραση, καθώς επίσης και τον ενδεχόμενο βαθμό πρωτοτυπίας που χαρακτηρίζει την αναπαραγωγικά εμφανιζόμενη θεατρική δημιουργία, σε συνάρτηση πάντα προς την αρχική πηγή προέλευσής της. Στις συνθήκες δηλαδή κάτω από τις οποίες το ξένο δραματικό πρότυπο κάνει την πρώτη ή επαναληπτική παρουσία του, ενσωματώνεται στον κορμό της εθνικής θεατρικής ιστορίας, προστίθεται αθροιστικά ή διαφοροποιητικά στις προϋπάρχουσες παραστάσεις του και επενεργεί καταλυτικά στην ανάπτυξη της πρωτότυπης δραματουργίας, η οποία μόνο σε συνάρτηση προς αυτό (και τα όμοιά του) μπορεί να κατανοηθεί. Στη συνέχεια, μια παρόμοια αντιμετώπιση στοχεύει να κατανοήσει και να ερμηνεύσει την κωδικοποιημένη ερμηνεία του κόσμου που προσφέρει ο θεατρικός συγγραφέας ή ο σκηνοθέτης στο κοινό, ως απάντηση στις προκλήσεις των αντικειμενικών συνθηκών και τις αναγνωρίσιμες προσδοκίες του, στηριζόμενος στις δυνάμεις που αντλεί από την αυθεντικότητα της παράδοσης και την καθολικότητα της αντιστοιχίας του παραδείγματος, φύσει γνωρίσματα της θεατρικής γραφής, στη δύναμη ομοίωσής της με την πραγματικότητα (Dinu, 1973: σελ. 5-26). Τέλος, να επισημάνει τους μηχανισμούς αποβολής ή αφομοίωσης των ξένων προτύπων, που λειτουργούν βέβαια διαχρονικά, αλλά εντοπίζονται σε μια καθορισμένη ιστορική εποχή (στην περίπτωσή μας στον 20ό αιώνα), ευνοώντας την

αποδοχή ή απόρριψη κάποιων δραματικών συγγραφέων, θεατρικών ειδών και κειμένων, που, σε συνδυασμό με τις όποιες υπάρχουσες αυτόχθονες καταβολές, συνιστούν την υπάρχουσα ιδιαίτερη φυσιογνωμία του Ελληνικού Θεάτρου.

Μια συγκριτολογικού, επομένως, χαρακτήρα μελέτη αποτελεί επιτακτική ανάγκη, ιδιαίτερα στις μέρες μας, όταν η παγκοσμιοποίηση του πολιτισμού και οι μεταμοντέρνες εκδοχές του τείνουν να εξαφανίσουν κάθε στοιχείο ιδιαιτερότητας, κάθε ίχνος ιδιομορφίας από την πολιτιστική παράδοση των σύγχρονων εθνών, λαών και κοινωνιών. Αυτή υπήρξε η πρόθεσή μας στη μελέτη στην οποία αναφερόμαστε, η επισήμανση δηλαδή και ο εντοπισμός της τυχόν πρωτοτυπίας που διαθέτει το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό αιώνα, η αξιολόγηση και η κριτική αποτίμηση των ιδιορρυθμιών και των ιδιαιτεροτήτων του, που συγκροτούν (στο σύνολό τους) τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της φυσιογνωμίας του, που δομείται αντιφατικά από την εντροπία του στερεότυπου μέχρι τη διαπολιτισμικότητα του μεταμοντέρνου.

Αυτή η θεωρητική τοποθέτηση μας οδήγησε στην πραγμάτευση του θέματος με ένα εντελώς διαφορετικό πνεύμα και μέθοδο. Όχι δηλαδή τόσο με την απλή ιστορική καταγραφή των δεδομένων που το αφορούν, που θα περιοριζόταν δεσμευτικά σε μια οριζόντια παράθεση χρονολογιών, γεγονότων και ονομάτων, όσο με μια διεπιστημονική και σύνθετη συγκριτική αντιμετώπιση του ζητουμένου, που στοχεύει στην τελική ανάδειξη (μέσα από το θέατρο) της πολιτιστικής και πολιτισμικής παρουσίας του Ελληνισμού στον ίδιο αιώνα. Με δεδομένο ότι «οι κοινωνίες, όπως και τα άτομα, έχουν ανάγκη να αναπαριστάνονται στους άλλους και να προσφέρονται ως θέαμα στον ίδιο τους τον εαυτό για να συνεχίσουν ή να ξαναρχίσουν να υπάρχουν, αλλά πάνω απ' όλα για να κατακτήσουν τη δυνατότητα να αμφισβητηθούν και να μεταλλαχθούν» (Helbo, 1987: σελ. 79), νομιμοποιείται η προσέγγιση στη δραματική παραγωγή και τη σκηνική πράξη μιας περιόδου, μικρής ή μεγάλης, κάτω από μια συγκριτολογική αλλά ταυτόχρονα και κοινωνιολογική οπτική, οι οποίες μπορούν να μας αποκαλύψουν τις φανερές ή λανθάνουσες δομές και λειτουργίες της. Αντιμετωπίσαμε, επομένως, το θέμα μας ως αντικείμενο επενέργειας ενδο-κειμενικών και εξω-κειμενικών παραγόντων, που με τη σύζευξή τους σηματοδοτούν την εξέλιξη του θεάτρου μέσα στα ιστορικά του συμφραζόμενα. Δώσαμε ιδιαίτερη έμφαση στις διαδικασίες πρόσληψης του θεατρικού έργου και στους μηχανισμούς ελέγχου και χειραγώγησης του κοινού, αφού, αν θέλουμε να κωδικοποιήσουμε το ζητούμενο, ως «θέατρο» δεν μπορούμε να νοήσουμε παρά κατεξοχήν την παράσταση, τη σκηνική μορφοποίηση του έργου μπροστά σ' ένα κοινό, το οποίο τελικά είναι ο καθοριστικός παράγοντας για την αξιολόγησή του.

Πέρα όμως από έναν απλουστευτικό κοινωνιολογισμό και μια μηχανιστικού τύπου επιδρασιολογία, που αντιμετωπίζουν το θεατρικό έργο είτε ως απλό πληροφοριακό υλικό με αισθητικά και ιδεολογικά συμφραζόμενα είτε ως απλή αντανάκλαση της πραγματικότητας με αντίστοιχη υποβάθμιση της καλλιτεχνικής αξίας και της πρωτοτυπίας του, εκλαμβάνουμε το θέατρο ως πεδίο μεταγλωσσικής σημείωσης του αντικειμενικά υπαρκτού. Κατά συνέπεια, η αναγωγή των ενδο- και διακειμενικών σε ενδο- και δια-κοινωνικές αντιστοιχίες, που συντελείται από τη συνείδηση του θεατή, χωρίς σε καμιά περίπτωση να είναι αντανάκλαση του πραγματικού, αποτελεί συνθήκη για την κατανόηση και ερμηνεία της πολιτισμικής πραγματικότητας (Pavis, 1984: σελ. 33). Ο ρόλος, επομένως, του θεατή και οι μηχανισμοί χειραγώγησης της κρίσης του, οι συνθήκες που διαμορφώνουν τις προϋποθέσεις πρόσληψης του σκηνικού θεάματος (θεατρικοί χώροι, θίασοι και σχήματα) και άλλοι κοινωνιολογικά μετρήσιμοι παράγοντες θεωρήσαμε ότι αποτελούν απαραίτους όρους και παραμέτρους, οι οποίες θα πρέπει να συνεκτιμηθούν και να ληφθούν σοβαρά υπόψη προκειμένου να οδηγηθούμε στην εξαγωγή αντικειμενικών συμπερασμάτων, η σημασία των οποίων υπερβαίνει κατά πολύ την αποκλειστική αξία του δραματικού κειμένου ως λογοτεχνικού προϊόντος, υφισταμένου φιλολογικής ανάλυσης.

Εκτός όμως από τις προαναφερόμενες αιτιολογίες, το ίδιο φαινόμενο πρέπει να αντιμετωπιστεί σύμφωνα με δύο ακόμα παραμέτρους: από το διαλεκτικής φύσης διάλογο του κάθε φορά μοντέρνου προς το παραδοσιακό, δηλαδή τη διακειμενικής μορφής επικοινωνία των δημιουργών και των έργων τους με αντίστοιχα άλλων εποχών και συνειδήσεων, είτε της ίδιας της αυτόχθονης είτε οποιασδήποτε άλλης ξένης παράδοσης. Εξίσου όμως σημαντικός είναι και ο εντοπισμός των καθαρά αντικειμενικών συνθηκών (χώρος, χρόνος), αφού αυτές είναι που διαμορφώνουν την κατάλληλη υποδοχή ενός πολιτιστικού και θεατρικού προϊόντος σε μια συγκεκριμένη κάθε φορά κοινωνία και εποχή. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, θα πρέπει να συνεκτιμηθούν όλοι οι παράγοντες εκείνοι που επενεργούν θετικά ή αρνητικά στην πρόσληψη του συγκεκριμένα υπαρκτού ή πιθανού προτύπου και προϋποθέτουν τη λειτουργική αποδοχή ή απόρριψή του, όπως επίσης και οι γενικότερες ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες και προϋποθέσεις που ευνοούν και ενισχύουν, ή αντίστοιχα αντιστρατεύονται και εμποδίζουν, την ανάπτυξη και καθιέρωση κάποιων συγκεκριμένων αισθητικών μορφών και θεατρικών ειδών, άμεσα ή έμμεσα σχετιζόμενων με την ύπαρξη αντίστοιχων τάσεων στο διεθνές πολιτισμικό περιβάλλον. (Χαρακτηριστική για την περίπτωση στην οποία αναφερόμαστε είναι η απουσία ή η αδυναμία ανάπτυξης αισθητικών ρευμάτων και θεατρικών ειδών που, αν και σε παγκόσμιο επίπεδο έχουν δώσει αξιόλογα δείγματα,

στο Ελληνικό Θέατρο δεν ευδοκίμησαν τόσο, όπως συμβαίνει με τον εξπρεσιονισμό και το μπρεχτικό θέατρο.)

Γιατί στο θέατρο, όπως και σε κάθε μορφή τέχνης άλλωστε, δεν υπάρχει δημιουργία εκ του μηδενός. Πάντα με τρόπο συνειδητό ή λανθάνοντα, η συγκεκριμένη μορφή και ο τρόπος έκφρασης που παίρνουν τόσο το δραματικό κείμενο όσο και η σκηνική του απόδοση αποτελούν προϊόντα διαλόγου μεταξύ του παρόντος και του παρελθόντος, του γηγενούς με το ξενόφερτο. Αν, κατά συνέπεια, φιλοδοξούμε να διαγράψουμε την ιστορική πορεία μιας θεατρικής παραγωγής στο σύνολό της, τόσο ως πρωτότυπης συγγραφής δραματικών κειμένων όσο και ως καλλιτεχνικής/σκηνικής έκφρασης, θα πρέπει, περισσότερο από την απαρίθμηση στοιχείων και δεδομένων ιστορικού καθαρά περιεχομένου, να προχωρήσουμε στον εντοπισμό της διαλεκτικής σχέσης που διέπει τη συγκεκριμένη με κάθε είδους άλλη ομοιογενή παραγωγή. Μέσα από το διάλογο και την επικοινωνία αυτής της μορφής είναι που θα μπορέσουμε να εντοπίσουμε την πιθανή ταυτότητα της διαφοράς, άρα να αξιολογήσουμε σωστά την πρωτοτυπία και το περιεχόμενο της όποιας εθνικής θεατρικής δημιουργίας. Ως τέτοιοι ρυθμιστικοί παράγοντες σχέσης του οικείου προς το άλλο μπορούν να θεωρηθούν το σύνολο από τις ιδεολογικές συνιστώσες, τις αισθητικές αναζητήσεις, τις ψυχοπνευματικές ιδιαιτερότητες και τα εθνοφυλετικά γνωρίσματα μιας κοινωνίας, που συγκροτούν τον ορίζοντα προσδοκιών του συγκεκριμένου κοινού στο οποίο απευθύνεται το ξένο πρότυπο, αλλά και η οικειοποιημένη αναδημιουργία του (Pradier, 1988: σελ. 47-66). Ανάμεσά τους μπορούν ακόμα να συγκαταλεχθούν η αναφορικότητα και η αντιστοιχία των μηνυμάτων του ξένου έργου προς το συγκεκριμένο σύνολο στο οποίο απευθύνεται, καθώς επίσης και η παραστασιμότητά του ως δραματικού λόγου και η κοινωνική του λειτουργικότητα, δηλαδή η δυνατότητα αφομοίωσης των μηνυμάτων του από το κοινό της σκηνικής του πια απόδοσης (Rio, 1978: σελ. 5-12· Serpieri, 1978). Μέσα στο ίδιο πάντα πλαίσιο είναι που θα πρέπει να προσεγγιστεί και να κατανοηθεί η πρωτότυπη (κάθε φορά) παραγωγή, που συνιστά την ιδιαιτερότητα και εκφράζει την *ιθαγένεια* στη θεατρική δημιουργία, που όμως κάθε άλλο παρά αυτόνομη και ανεξάρτητη από αυτά που συμβαίνουν στο διεθνή περίγυρο μπορεί να θεωρηθεί. Με αυτές τις μεθοδολογικές προϋποθέσεις και πέρα από κάθε παραδοσιακή έννοια μιας απλής επιδρασιολογίας, μπορεί να προσεγγιστεί και να γίνει όχι μόνο κατανοητή αλλά και ερμηνεύσιμη η πραγματικά διαπιστωμένη ή λανθάνουσα σχέση μεταξύ δυνητικών ή πιθανών ξένων προτύπων και της υπαρκτής ή ενδεχομένης, σίγουρα όμως προς διερεύνηση, πρωτοτυπίας στο Ελληνικό Θέατρο του 20ού αιώνα, είτε αυτή αφορά τα ίδια τα δραματικά κείμενα είτε την παράστασή τους.

Η συγκριτική ανάλυση έργων από το νεοελληνικό ρεπερτόριο με αντίστοιχα της παγκόσμιας δραματικής παραγωγής έχει καταδείξει συχνά ότι αυτό που υπάρχει και λειτουργεί στο αναδημιουργημένο ελληνικό έργο δεν είναι τόσο η μιμητική απόδοση, η δουλική του εξάρτηση από το συγκεκριμένο ξένο πρότυπο, όσο (και κυρίως αυτό) η αίσθηση ομοιότητας, αντιστοιχίας ή αναλογίας που προκύπτει μέσα από την αφομοιωμένη ή επιλεκτική συγγένεια και επενέργεια του προτύπου στο μεταγενέστερο έργο. Ενδεικτικές είναι οι περιπτώσεις έργων όπως η *Αυλή των θαυμάτων* του Ι. Καμπανέλλη και οι *Σκηνές δρόμου* του Ελ. Ράις, ο *Σταθμός* του Π. Μάτεσι και ο *Άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα* του Λ. Πιραντέλο, το *Νυφιάτικο τραγούδι* του Ν. Περγιάλη και ο *Ματωμένος γάμος* του Φ. Γκ. Λόρκα, το *Ένα παράξενο απόγευμα* του Αντ. Δωριάδη και η *Ιστορία ενός ζωολογικού κήπου* του Έντ. Άλμπι (Γραμματάς, 1992: σελ. 157-158).

Αντίστοιχο με το προηγούμενο φαινόμενο είναι και εκείνο κατά το οποίο ένα έργο, ένας συγγραφέας ή ένα ολόκληρο θεατρικό ρεύμα αποτελούν στο σύνολό τους «πρότυπο» για κάποιο ή κάποια από τα κείμενα της ελληνικής δραματουργίας, χωρίς και πάλι να είναι δυνατός ο εντοπισμός και η λεπτομερειακή εξιχνίαση ομοιοτήτων, αντιστοιχιών και παραλληλισμών, οι οποίοι παραμένουν στο επίπεδο των γενικών διαπιστώσεων και των ευρύτερων συνειδητών ή μη επιδράσεων των ξένων προτύπων. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των έργων του αμερικανικού θεάτρου, και ιδιαίτερα του Τ. Ουίλιαμς, ή ακόμα του «θεάτρου του Παραλόγου», και ιδιαίτερα του Ευγ. Ιονέσκο και του Σ. Μπέκετ. Αν και η έρευνα έχει συχνά διαπιστώσει τη σχέση που υφίσταται ανάμεσα σε αυτούς τους συγγραφείς και τους Έλληνες ομότεχνούς τους, όπως ο Δ. Κεχαΐδης και η Λ. Αναγνωστάκη για την πρώτη περίπτωση, ο Β. Ζιώγας και ο Γ. Σκούρτης για τη δεύτερη, δεν έχει αποδειχθεί η εκ του σύνεγγυς άμεση εξάρτηση των Νεοελλήνων από τους ξένους συγγραφείς πέρα από το επίπεδο των «κοινών τόπων», των «μοτίβων» και των «συνεικονίσεων», που στοιχειοθετούν βέβαια μια θεωρία «επίδρασης», αλλά κάτω από ειδικούς όρους και προϋποθέσεις (Σιβετίδου, 1988: σελ. 14-22, 1990: σελ. 69-74· Σαμαρά, 1993: σελ. 84-94· Γραμματάς, 2002: σελ. 373-410).

Αν οι προηγούμενες διαπιστώσεις υπερβούν το επίπεδο του δραματικού κειμένου και επεκταθούν —όπως οφείλεται άλλωστε εξαιτίας της πολυπλοκότητας του είδους με το οποίο ασχολούμαστε— στο επίπεδο της παράστασης, τότε διαπιστώνεται ότι οι ίδιες αρχές και παρόμοια δεδομένα ισχύουν και εκεί κατεξοχήν, δημιουργώντας μια ιδιαίζουσα πραγματικότητα. Κατά συνέπεια, η οποιαδήποτε μελέτη που φιλοδοξεί να αποτελέσει ένα πανόραμα μιας ευρύτερης πολιτιστικής δημιουργίας, όπως είναι η παρούσα, οφείλει να υπερβεί τους γνωστούς

τρόπους ιστοριογραφικής καταγραφής των δεδομένων και να επεκταθεί σε σύνθετες διεργασίες συγκριτολογικού χαρακτήρα, που αφορούν εξίσου το θεατρικό έργο και την παράστασή του, την πρωτότυπη παραγωγή, αλλά και τους μηχανισμούς πρόσληψης και επικοινωνίας του θεατή με το σκηνικό θέαμα. Ενδεικτικές είναι οι περιπτώσεις θεατρικών παραστάσεων και σκηνικών ερμηνειών κάποιων έργων που αποτέλεσαν σταθμούς για τη μετέπειτα πορεία της δραματουργίας και καθόρισαν τις εξελίξεις, πολύ περισσότερο από κάθε άλλου είδους και μορφής «επίδραση», η οποία, αν και ουσιαστικά υφίσταται, δεν μπορεί να ανιχνευθεί με μια διαφορετική μεθοδολογική προσέγγιση. Τέτοιες εμπληματικές παραστάσεις μπορούν να θεωρηθούν η ισπανική ζαρζουέλα *Γκραν Βία*, η οποία παίζεται πιθανότατα στις 23 Απριλίου 1894 από τον ιταλικό θίασο «Γκονζάλες» (Μαράκα, 2000: σελ. 27), που οριοθέτησε την ανάπτυξη ενός νέου είδους (επιθεώρηση) στο νεοελληνικό θέατρο, όπως επίσης οι *Βρικόλακες* του Ίψεν, που παρουσιάζονται στο θέατρο «Ολύμπια» από το θίασο του Ευτ. Βονασέρα στις 29 Οκτωβρίου 1894 (Σιδέρης, 1950: σελ. 1380-1382· Παπανδρέου, 1983: σελ. 22-29) και σηματοδοτούν την ουσιαστική αλλαγή στον προσανατολισμό της δραματικής παραγωγής των Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων. Είναι ακόμα η παράσταση του *Ματωμένου γάμου* του Φ. Γκαρθία Λόρκα το 1948 στο Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Κ. Κουν, και των *Ορνίθων* αντίστοιχα το 1959 από τον ίδιο θίασο και σκηνοθέτη, που με τον τρόπο τους δημιούργησαν σημεία αναφοράς και πρότυπα για τη δραματική παραγωγή, αλλά και τη σκηνική τέχνη (Σιδέρης, 1966: σελ. 113-132· Γραμματάς, 2002: Β', σελ. 40-41, 315-316).

Επομένως, τέτοιας μορφής «πρότυπα», τέτοια κομβικά σημεία στην έρευνα της Ιστορίας του Ελληνικού Θεάτρου στον 20ό αιώνα, μπορούν να ανιχνευθούν και να αξιολογηθούν μόνο αν η έρευνα ξεπεράσει τα όρια της απλής φιλολογικής ανάγνωσης του είδους και η συγκριτική μέθοδος υπερβεί το σώμα του κειμένου ως αποκλειστικά μοναδικής πηγής γνώσης και ανάλυσης, αναγόμενη σε διαστάσεις σύνθετης και πολυεπίπεδης πολιτισμικής σπουδής, η οποία είναι σε θέση να κατανοήσει και να εντοπίσει με επιτυχία τις ορατές και αόρατες πλευρές του θεατρικού φαινομένου.

Με αυτά τα δεδομένα γίνεται αντιληπτό ότι οι έννοιες *μίμηση* ή *επίδραση* στη μονόδρομη επισήμανσή τους από τα πολιτιστικά κέντρα προς την περιφέρεια επενέργειας και μεταφοράς του ξένου στο γηγενές, που έχει ήδη στο παρελθόν δώσει πλούσια δείγματα ερμηνείας των σχέσεων μεταξύ ετερογενών πολιτιστικών παραδόσεων, σταδιακά χάνουν την αξία τους, παραμένοντας μόνο χρηστική πηγή άντλησης πληροφοριών (Πούχγερ, 1999). Η παραδοσιακή προσέγγιση στη σχέση μιας δραματουργίας με κάποια άλλη υπερβαίνεται, αφού η επιμεριστική,

μηχανιστική και κάποτε απλουστευτική σχέση ενός ή περισσότερων κειμένων υπό μορφή προτύπου σε αναφορά με κάποιο ή περισσότερα υπό μορφή αναδημιουργίας, αντιγράφου ή μίμησης παύει πια να λειτουργεί. Λανθάνοντες παράγοντες και πολύπλοκες διεργασίες, αναγόμενες στη νοοτροπία, την κοινωνική ψυχολογία, τον ορίζοντα προσδοκίας του κοινού και άλλα παρόμοια, τα οποία παρέμεναν αδιευκρίνιστα ή μη αναγνωρίσιμα, σε μια προγενέστερη ερμηνεία, σήμερα αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα και επιβάλλουν προσεκτική αντιμετώπιση. Αν σε αυτά προστεθούν και τα νεότερα δεδομένα από το χώρο ερμηνείας των κειμένων και του πολιτισμικού διαλόγου στο πλαίσιο της σύγχρονης εποχής, αν δηλαδή λάβουμε υπόψη μας έννοιες όπως διαπολιτισμικότητα και διακειμενικότητα, με τον τρόπο που αυτές εμφανίζονται στο θέατρο (όχι δηλαδή μόνο στη δραματική παραγωγή αλλά και στη θεατρική παράσταση), τότε οι προγενέστερες μονοσήμαντες και απλουστευτικές προσεγγίσεις αναδεικνύονται μεθοδολογικά ανεπαρκείς και ερμηνευτικά ατελέσφορες. Γιατί η απορρόφηση ενός προγενέστερου κειμένου από κάποιο μεταγενέστερο και η ενσωμάτωση ή οργανική του ένταξη σε αυτό ή στο σύνολο της νεοδημιουργημένης δραματικής παραγωγής, τόσο στην αρχική γραπτή έκφραση όσο (και περισσότερο) στην τελικά προσλαμβανόμενη σύνθετη παραστατική εκδοχή του, αποτελεί συνθήκη απαραίτητη για την κατανόηση και την ερμηνεία κρίσεων που αφορούν τό θέατρο. Αν σε αυτό προσθέσουμε και τη σύγχρονη αντιμετώπιση του θέματος, η οποία καταργεί ή υποβαθμίζει την αξία και σπουδαιότητα του (όποιου) ενός και μοναδικού κέντρου της πολιτιστικής δημιουργίας και αναδεικνύει ισότιμα την ιδιαιτερότητα και τη φυσιογνωμία του επιμέρους παραδείγματος (Πατσαλίδης, 2000), τότε γίνεται κατανοητό ότι μια σύνθετη εργασία που φιλοδοξεί να καλύψει τις σχέσεις της πολιτιστικής δημιουργίας ενός λαού και έθνους κατά τη διάρκεια ενός αιώνα με άλλες άλλων λαών την ίδια περίοδο αδυνατεί να δώσει ικανοποιητικά συμπεράσματα εδραζόμενη αποκλειστικά και μόνο στα δεδομένα μιας τυπικής ιστορικής προσέγγισης. Αντίθετα, η στηριζόμενη σε διαφορετικές μεθοδολογικές προϋποθέσεις έρευνα (συγκριτική θεατρολογία) κατορθώνει με μεγαλύτερη επιτυχία να πραγματοποιήσει το ζητούμενο: τον εντοπισμό και τη συσχέτιση που μονοδρομικά ή αμφίπλευρα υφίσταται ανάμεσα στη θεατρική παραγωγή δύο ή περισσότερων πολιτισμικών παραδόσεων, άρα την αντικειμενικότερη αξιολόγηση και τη σωστή ένταξή τους στο πλαίσιο των σύνθετων πολιτιστικών ανταλλαγών του σύγχρονου κόσμου, που ξεπερνά τις παγιωμένες μορφές μιας στατικής αντίληψης του πολιτισμού και διευρύνει τα όριά της προς μια πολιτισμική καθολικότητα (Pavis, 1990: σελ. 195-228).

Βιβλιογραφία

- Beaton R., *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, μτφρ. Ευ. Ζούργου – Μαρ. Σπανάκη, Αθήνα, Νεφέλη, 1996.
- Γραμματάς Θ., *Ιστορία και Θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Αθήνα, εκδ. Αφών Τολίδη, σειρά «Θεατρική έρευνα» 1, 1992.
- Γραμματάς Θ., *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Α'-Β', Αθήνα, Εξάντας, 2002.
- Μαράκα Λ., *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση. 1894-1926*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000.
- Παπανδρέου Ν., *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- Πατσαλίδης Σ., *Θέατρο και Θεωρία*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000.
- Πούχνερ Β., *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο, (17ος-20ός αιώνας)*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999.
- Σαμαρά Ζ., «Θέατρο και διαφορότητα. Η Κωμωδία της μύγας του Βασίλη Ζιώγα και Ο κήπος των ηδονών του Fernando Arrabal», *Σύγκριση* 5 (1993), σελ. 84-94.
- Σιαφλέκης Ζ. – Πολυκανδριώτου Ρ., «Εισαγωγή» στα Πρακτικά Συνεδρίου «Ταυτότητα και Ετερότητα στη λογοτεχνία 18ος-20ος αι.», [Αθήνα, 8-11 Νοεμβρίου 1998], τόμ. Β', Δόμος, Αθήνα, 2000, σελ. 19-31.
- Σιβετιδίου Αφρ., «Απομίμηση και αναδημιουργία. Νταντάδες και Περιμένοντας τον Γκοντό», *Εκκύκλημα* 18 (1988), σελ. 14-22.
- Σιβετιδίου Αφρ., «Περί γενεαλογίας του νεοελληνικού δράματος. Αντιγόνη, Φορτίο και Ευγένιος Ιονέσκο», *Εκκύκλημα*, 1990, σελ. 26-37, 31-35, 37-40.
- Σιδέρης Γ., «Οι Βρικόλακες και ο Ξενόπουλος», *Νέα Εστία* 48 (1950), σελ. 1380-1382.
- Σιδέρης Γ., «Λορκικά, η επίδραση του ποιητή στο θεάτρό μας», *Θέατρο*, 29/30 (1966), σελ. 113-132.
- De Marinis M., «Lo spettacolo come testo I-II», *Versus* 21 (1978), σελ. 66-104· 22 (1979), σελ. 3-31.
- Dinu M., «Continuite et changement dans la strategie des personnages dramatiques», *Cahiers de linguistique theorique et appliquee* 10 (1973), σελ. 5-26.
- Fischer-Lichte Er., *The Dramatic Touch of Difference: Theatre Own and Foreign*, Tübingen, G. Narr, 1992, σελ. 11-17.
- Helbo A. – Johansen D. – Pavis P. – Ubersjeld A. [eds], *Théâtre. Modes d'approche*, Βρυξέλλες, 1987, Meridiens Klincksieck, Laber.
- Marino A., *Comparatisme et théorie de la litterature*, PUF, coll. «Ecriture», Paris, 1988.
- Pavis P., «Du texte a la mise en scene: l' histoire traversée» *Kodikas/Code* 7 (1984), σελ. 24-41.
- Pavis P., *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti, 1990.
- Pradier J.M., «Le public et son corps: de quelques donnees paradoxalles de la communication theatrale», in: *Actes du 1er Congrès Mondial de la Sociologie du Théâtre*, Rome, Bulzoni, 1988, σελ. 47-66.

Rio M., «Signe et figure», *Communications* 29 (1978), σελ. 5-12.

Serpieri Al., [col.] *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978.

Wirth A., «Artistic Interactions and Cultural Influences in Performance Arts. The USA and Europe», στο: *Actes du 1er Congrès Mondial de la Sociologie du Théâtre*, Πώμη, Bulzoni, σελ. 123-130.

Abstract

Thodoros GRAMMATAS: *Justifying the method for transgressing historiography and electing comparativism as the method for analyzing the theatrical phenomenon*

Writing a History of Theater (as it is with writing a History of Literature) is nowadays almost impossible because of all the information that exists along with specialized knowledge. Therefore, any scholar who wishes to occupy himself with such a task, he ought to transgress the traditional method that dictates the detailed and ordered recording of events and examine the phenomenon in a more complex way. This new methodology is mainly based on comparativism and views the performance process as a primary factor whose role surpasses the text's traditional literary reading.

The aforesaid type of model was adopted in our study entitled *Twentieth Century Greek Theater, Cultural Originals and Originality*, which is the basic of the present article.

