

ΟΥΦΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΘΕΑΤΡΟΥ

Πώς διαμορφώνεται σήμερα το πεδίο επιρροής των κριτικών; Ιδού ένα ερώτημα που έχει απασχολήσει επανειλημμένως τον τύπο, αλλά και τους ίδιους τους κριτικούς, σε όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα. Πρέπει να ομολογήσουμε ότι το τοπίο δεν είναι ξεκάθαρο. Ανάμεσα σε δύο ακραίες θέσεις, όπου οι κριτικές είτε ασκούν μεγάλη επιρροή στα κριτήρια επιλογής του κοινού, (η ιδανική συνθήκη, φαντάζομαι, για τους φιλόδοξους κριτικούς)¹ είτε, αντιθέτως, η επίδρασή τους είναι ισχνή (η ιδανική συνθήκη για πολλούς «αδικημένους» καλλιτέχνες), αναπτύσσονται από μακρού χρόνου διάφορες τεχνικές ενίσχυσης των παραστάσεων στη συνείδηση του κοινού, έως ότου αρχίσει να λειτουργεί ο σχεδόν πάντα αποτελεσματικός μηχανισμός της «από στόμα σε στόμα» διάδοσης των θετικών σχολίων και των προποσών.² Σε κάθε περίπτωση, το πεδίο επιρροής των κριτικών αποτελεί ένα δύσκολο πρόβλημα για την κοινωνιολογία του θεάτρου, στον βαθμό που απαιτούνται αφ' ενός χρονικά και χωρικά εστιασμένες έρευνες, με συγκεκριμένες στατιστικές αναλύσεις, δεδομένου ότι η επιρροή προφανώς ποικίλλει από εποχή σε εποχή και από κοινωνία σε κοινωνία και, αφ' ετέρου, λεπτές και εμπειριστατωμένες αναλύσεις διαδοχικών παραγωγών από τους ίδιους θιάσους ή σκηνοθέτες, προκειμένου να προσδιοριστεί ο βαθμός επίδρασης των κριτικών που είχαν δεχθεί στο παρελθόν κατά τη διαδικασία παραγωγής των θεατρικών προϊόντων (και όχι μόνο σε εκείνη της κατανάλωσής τους), αλλά, ενδεχομένως, και στην πιο σύνθετη διαδικασία διαμόρφωσης και εμπέδωσης μίας τάσης, ενός ρεύματος, μιας μόδας, ακόμα και ενός «κανόνα» στη θεατρική ζωή ενός τόπου.

1. Εδώ θα ταίριαζε και η οριακή άποψη ότι «ο καλλιτέχνης δεν υπάρχει παρά υπό το βλέμμα του κριτικού»· βλ. Michel Ciment: *Feux croisés sur la critique*, éd. Du Cerf, Paris 1999, σ. 31.

2. Σχετικά με το θέμα και τις τεχνικές αυτές βλ. Richard E. Kramer: «The Power of the Reviewer: Myth or Fact?», *Theatre History Studies* 18, 1998, σσ. 13-38, με αναφορές σε αρκετές έρευνες που έλαβαν χώρα στις ΗΠΑ. Ο παρατηρητικός αναγνώστης θα διαπιστώσει ότι οι τεχνικές υποστήριξης μιας θεατρικής παραγωγής παρουσιάζουν μια μεγάλη και γρήγορη διάδοση μεταξύ των χωρών του δυτικού κόσμου – τουλάχιστον το ίδιο γρήγορα με εκείνη των ιδίων των διαφημισμένων θεατρικών προϊόντων.

1. Στην προοπτική του θεατρολογικού τριγώνου

Απουσία παρόμοιων ερευνών στον ελληνικό χώρο και προκειμένου να σχημαγραφθούν ορισμένες καίριες και γενικές όψεις της σύγχρονης θεατρικής κριτικής, θα ήταν προτιμότερο η κριτική να μη θεωρηθεί ως μια ανεξάρτητη πρακτική, παράπλευρη της θεατρικής δράσης, και δευτερεύουσα ως προς αυτήν, αλλά ως ένα οργανικό μέρος μιας ευρύτερης ενότητας γνωστικών πεδίων, που αποτελείται κατ' αρχάς από τη θεωρία, την ιστορία και την κριτική του θεάτρου.³ Θα μπορούσαμε μάλιστα να την κατανοήσουμε καλύτερα σε μια τριγωνική απεικόνιση, κατά την οποία τα τρία αυτά πεδία κατέχουν τις τρεις κορυφές του τριγώνου, ενώ στις ακμές του αναπτύσσονται έξι αντίστοιχα υποπεδία, δύο σε κάθε ακμή: α. μεταξύ της θεωρίας και της ιστορίας του θεάτρου αναπτύσσονται η θεωρία της ιστορίας και της κριτικής του θεάτρου αναπτύσσονται η ιστορία της θεατρικής κριτικής και η μελέτη των ιστορικών αποφάνσεων της θεατρικής κριτικής· γ. μεταξύ κριτικής και θεωρίας του θεάτρου αναπτύσσονται η θεωρία της κριτικής του θεάτρου και οι θεωρητικές αποφάνσεις της θεατρικής κριτικής.⁴ Υπό το πρίσμα αυτό του θεατρολογικού τριγώνου,⁵ αφ' ενός φωτίζονται με σαφήνεια οι αμοιβαιότητες των πεδίων παρά οι διαφοροποιήσεις τους, οι δυναμικές σχέσεις τους, παρά οι στατικές θέσεις τους και αφ' ετέρου η κριτική αποκτά ένα εύρος και ένα βάθος που δεν θα συναντούσαμε στην παραδοσιακή θεώρησή της, εκείνη που της επιφυλάσσει λ.χ. η απλή δημοσιογραφική αποτίμηση μιας παράστασης. Αποδεικνύεται αίφνης όχι μόνο ότι συναρτάται άμεσα με την ιστορία και τη θε-

3. Στον όρο θεωρία θα μπορούσε να υπαγάγει κανείς και τον φιλοσοφικό στοχασμό περί θεάτρου. Βεβαίως, οι δύο όροι θα μπορούσαν και να διακριθούν, κατά τον τρόπο των Carol Noël-Banes Sally: «Theatre: Philosophy, Theory, and Criticism», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XVI, 1, 2001, σσ. 155-163, αφού η φιλοσοφία παρουσιάζει τον μέγιστο βαθμό γενίκευσης σε σχέση με τη θεωρία του θεάτρου. Στο μέτρο όμως που, αφ' ενός, ο φιλοσοφικός στοχασμός εκδηλώνεται ρητά ή υπόρρητα μέσω θεωριών και, αφ' ετέρου, η θεωρία προϋποθέτει ούτως ή άλλως κάποια φιλοσοφία, είναι μάλλον προτιμητέα η δομή του συγκεκριμένου θεατρολογικού τριγώνου, η οποία, επιπροσθέτως, περιλαμβάνει και την ιστορική διάσταση του θεάτρου.

4. Ο André Helbo στο βιβλίο του *Le théâtre: texte ou spectacle vivant?*, Klincksieck, Paris 2007, σσ. 158-160, εντοπίζει πέντε στοιχεία, που θα μπορούσαν να διαφοροποιήσουν την κριτική από τη θεωρητική ανάλυση μιας παράστασης: την πληροφορία, την επικοινωνία, τα ιδιαίτερα εκφραστικά μέσα, την αξιολόγηση και τη λήψη μιας θέσης εκ μέρους του κριτικού. Εντούτοις, και τα πέντε αυτά στοιχεία εντοπίζονται και στη θεωρητική ανάλυση των παραστάσεων.

5. Γ.Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σσ. 404-409.

ωρία του θεάτρου, αλλά και ότι, ακριβώς χάρη σε αυτήν τη συνάρτηση, μπορεί να προσφέρει σε αυτά τα συγγενικά της πεδία εκείνη τη ζωντανή επαφή με την τρέχουσα πραγματικότητα του θεάτρου, για την απουσία της οποίας πολλοί καλλιτέχνες μέμφονται τόσο τη θεωρία, όσο και την ιστορία. Ταυτόχρονα όμως – και αυτό συνήθως το ξεχνούμε – παρουσιάζει και μια αντίστροφη προσφορά: παρέχει στην τρέχουσα πραγματικότητα του θεάτρου ένα ιστορικό βάθος και ένα θεωρητικό κύρος, με δυο λόγια: ένα ειδικό βάρος μέσα στον χρόνο. Θα πρέπει δε να τονιστεί ότι αυτό ισχύει σε διαφορετικό, βεβαίως, βαθμό, τόσο για την ακαδημαϊκή, όσο και για τη δημοσιογραφική κριτική, ούτως ώστε η παραδοσιακή διάκριση των δύο αυτών μορφών της κριτικής να αμβλύνεται σε μια συνθετική προοπτική της θεατρολογικής σκέψης.

2. Στην προοπτική των διεπιστημονικών πεδίων

Στο μέτρο που η θεωρία, αλλά και η ίδια η ιστορία του θεάτρου είναι πλέον (ή εξελίσσονται σε ένα ερευνητικό πεδίο διεπιστημονικών προσεγγίσεων,⁶ όπου η πρότερη γνώση αυξάνεται, επεκτείνεται και επενδύεται σε νέες συνθέσεις,⁷ η κριτική θεάτρου δεν θα μπορούσε παρά να εγκαταλείψει ολοσχερώς τη μονήρη θέση της *ex officio* κρίσης και αξιολόγησης και να μετατραπεί σε έναν πολυδύναμο λόγο που, απορρίπτοντας τις αξιωματικές αποφάνσεις, θα επιδιώκει να ανοιχθεί στα θεατρικά γεγονότα αντλώντας εμπειρίες, έννοιες και διανοητικά σχήματα, μεθοδολογίες και παραδείγματα όχι μόνο από προγενέστερες παραστάσεις, αλλά και από τα όμορα προς αυτήν γνωστικά πεδία, όπως είναι η φιλοσοφία, η θεωρία της λογοτεχνίας, η ανθρωπολογία, η ψυχανάλυση, οι γυναικείες σπουδές, η μελέτη των κοινωνικών συμβάσεων, των πολυμεσικών συνθέσεων, της αρχιτεκτονικής, του χορού κ.τ.λ. Ο κίνδυνος της πολυσυλλεκτικότητας και, κατ' επέκταση, της απώλειας του κεντρικού στόχου της κριτικής, που είναι η εκάστοτε παράσταση, μπορεί να αντισταθμιστεί πλήρως, (αν και όχι να εξαλειφθεί), από τον πλούτο των αναλυτικών εργαλείων, την ποικιλία των ερμηνευτικών μέσων, τις εύκαμπτες μεθοδολογίες, τις οξείες οπτικές γωνίες των διαφορετικών γνωστικών πεδίων και τις σαφώς μεγαλύτερες δυνατότητες βαθύτερης κατανόησης των παραστάσεων που προσφέρουν τα πεδία αυτά. Το διεπιστημονικό υπόβαθρο της θεατρικής κριτικής υπαγορεύεται, άλλωστε, πολλές φορές

6. William F. Condee: «The Future is interdisciplinary», *Theatre Survey* 45, no 2, 2004, σσ. 235-240.

7. Linn J. Mackey: «Another Approach to Interdisciplinary Studies», *Issues in Integrative Studies* 19, 2001, σσ. 59-70.

σήμερα από τις ίδιες τις παραστάσεις, από τα σκηνικά μέσα που χρησιμοποιούν, το ύφος ή τη δομή τους.

Στη γενική ανακεφαλαίωση του θεατρικού 20ού αιώνα το αρχαϊκό συμβιώνει με το νεότερο και το μοντέρνο με το μεταμοντέρνο. Στην ίδια ανακεφαλαίωση όμως το θέατρο βαδίζει χέρι-χέρι με τον στοχασμό και τη θεωρία.⁸ Εντούτοις, υπάρχουν αρκετοί που αναρωτιούνται μήπως στον μεγάλο πίνακα του δραματικού θεάτρου αυτό που πρώτο παλιώνει και ξεκολλάει από τον καμβά είναι τα νοήματα των κειμένων και των παραστάσεων. Εάν αυτά τα κέντρα βάρους στα γραπτά και στα θεάματα τείνουν να φθαρούν και να εκλείψουν, τότε δεν τίθεται με ρητούς πλέον όρους το πέρασμα από την αναπαράσταση στην παράσταση, από τη μίμηση στην επιτέλεση, από την αναπαραγωγή στην παραγωγή; Χωρίς κέντρα βάρους όμως, χωρίς σταθερά σημεία αναφοράς πώς θα ανταποκριθεί η κριτική στην επιτακτική ανάγκη της για εγρήγορση ενόψει του νέου και του άγνωστου⁹ και πώς θα εκτιμηθεί από τους κριτικούς η απόκλιση ή η ανατροπή; Μπορούμε να δεχθούμε ότι ο κριτικός σήμερα δεν έρχεται στο θέατρο για να αξιολογήσει απλώς ένα θέαμα, αλλά ότι, (και από εδώ αρύεται τελικά το κύρος του), καλείται να εντοπίζει αυτά τα σημεία αναφοράς, να εξιχνιάσει τις παραστασιακές στρατηγικές που ενεργοποιούνται μέσω αυτού του θεάματος και που συνδυάζουν «τη φαντασία των ηθοποιών, την προβετικότητα και τις ενσαρκώσεις τους με έναν άμεσο ή έμμεσο διάλογο με ένα κοινό».¹⁰

3. Στην προοπτική των μεταμοντέρνων παραστάσεων

Τι θα πρέπει να δει κάποιος, τόσο αργά μέσα στον ιστορικό χρόνο, τόσο βαθιά μέσα στον ατέρμονο κόσμο της θεατρικής παράδοσης; Ο θεατής σήμερα πρέπει να κάνει δύσκολες επιλογές, δυσκολότερες απ' ό,τι στο παρελθόν, αφού και ο διαθέσιμος χρόνος του έχει ελαττωθεί και οι παραστάσεις έχουν πολλαπλασιαστεί κατ' είδος και κατ' αριθμό. Ακόμα και ο κριτικός, αυτός ο επαγγελματίας θαμώνας των θεατρικών σκηνών, ζει μέσα σε αυτόν τον υπερπληθυσμό των έργων, των προσώπων, των ειδών και των παραστάσεων και πιέζεται με κάθε τρόπο από τον ασφυκτικό, ενίοτε, συνωστισμό των ιδεών, των θεωριών και των

8. Βλ. τη σφαιρική μελέτη του Marvin Carlson: *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca & London 1996, σσ. 302-540.

9. Clayton Hamilton: *The Theory of the Theatre and Other Principles of Dramatic Criticism*, Octagon Books, New York 1976, σ. 341.

10. Tobin Nellhouse: «Critical Realism and Performance Strategies», στο David Krasner David Z. Saltz (eds): *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2006, (σσ. 57-84), σ. 68.

ρευμάτων, που φυσούν έντονα για λίγο και μετά ξεθυμαίνουν, για να επανέλθουν με άλλη μορφή ή από άλλη κατεύθυνση. Η διεύρυνση του θεατρικού κανόνα, η αναπροσαρμογή του στα νέα πολιτισμικά δεδομένα, η ανασύσταση της θεατρικής φόρμας με υβριδικά υλικά και η πολυσχιδής αποκέντρωση της παραστασιακής δράσης, (αποκέντρωση από τον συγγραφέα, από το κείμενο, από τον λόγο, ακόμα και από το συνολικό σκηνοθετικό σχέδιο), καθώς και η αυτονόμηση των τεχνών μέσα στην παραστασιακή διαδικασία,¹¹ με αποτέλεσμα να δυσχεραίνεται η πρόσληψη του ενιαίου θεάματος και των συνθετικών μορφών του, είναι ορισμένες σημαντικές παράμετροι που διαφοροποιούν σε μεγάλο βαθμό όχι μόνο τις ίδιες παραστάσεις από τις αντίστοιχες του παρελθόντος, αλλά και την πρόσληψή τους από τους θεατές, ειδικούς ή μη.

Εντούτοις, οι απανωτές αμφισβητήσεις που εγέρθηκαν από τη δεκαετία του '60 και εντεύθεν τόσο από καλλιτέχνες, όσο και από θεωρητικούς και οι οποίες σταδιακά ξήλωσαν όλες τις βεβαιότητες του παρελθόντος – στριζόμενες, εντούτοις, στα πρόσφατα επιτεύγματα αυτού του παρελθόντος (του φουτουρισμού, του ντανταϊσμού, του σουρρεαλισμού κ.τ.λ.) – ή διασάλευσαν όλες τις σταθερότητες στο πλαίσιο των οποίων λειτουργούσε ο κανόνας του δυτικού θεάτρου (τη συγγραφική πρόθεση και την κειμενική αναφορά, τα κεντρικά νοήματα και τις προτεινόμενες προς τους θεατές σημασίες, εν τέλει το ίδιο το δραματικό έργο ως βάση των σκηνικών δράσεων και την εδραία μορφή του σκηνοθέτη ως εκφραστή και ρυθμιστή των δράσεων αυτών) – όλες αυτές οι αμφισβητήσεις γέννησαν εν σειρά θεωρητικά σχήματα και σκηνικά γεγονότα τα οποία, μέσα από τις ενδιαφέρουσες συλλήψεις, τις αντιθέσεις, ακόμα και τις αντιφάσεις τους, μέσα από την προσπάθειά τους να λειτουργήσουν ως ένας αντικανόνας¹² που υπονομεύει αρχικά και τείνει στη συνέχεια να αντικαταστήσει τον κανόνα, αντί να ακυρώσουν τον εξοπλισμό της κριτικής απέναντι στο θεατρικό φαινόμενο, μάλλον μπορούν να τον ενισχύσουν και να τον εμπλουτίσουν με νέα εννοιολογικά εργαλεία και παραστασιακές εμπειρίες.

4. Συμβατικές και αντισυμβατικές προοπτικές

Είτε αποζητά ούτως ή άλλως το του Βιργιλίου *e pluribus unum* είτε επαφίεται, με έναν ατάρεσκο και κομορμιστικό τρόπο, στην περιγραφή των αποδι-
αρθρωμένων και κερματισμένων τμημάτων της παράστασης, ο κριτικός έχει ως

11. Hans-Thies Lehmann: *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002, σσ. 136-138, 173-177.

12. Για την έννοια του αντικανόνα βλ. ενδεικτικά Fausto Curi: *Canone e anticanone: Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997.

υπόβαθρό του τις συμβάσεις. Αυτές με τις οποίες γαλουχήθηκε ο ίδιος και εκείνες που ενδεχομένως ανακύπτουν καθ' οδόν. Αλλά τι είναι αυτές οι συμβάσεις; Ο τυπικός ορισμός του David Lewis περί «καταστάσεων αλληλεξαρτώμενης απόφασης...», κατά την οποία δεσπόζει η σύμπτωση των ενδιαφερόντων»¹³ θα μπορούσε να θεωρηθεί ακόμα ενεργός. Όπως όλοι οι πειραματισμοί του εικοστού αιώνα, έτσι και το σύγχρονο αντισυμβατικό θέατρο, είτε μεταμοντέρνο είναι αυτό είτε οτιδήποτε άλλο, αυτές τις καταστάσεις προσπαθεί να αποδιαιρεώσει. Αλλά ακόμα και οι αντισυμβατικές παραστάσεις, για να κριθούν και να αξιολογηθούν, χρειάζονται κάποιες νέες συμβάσεις, κάποιους ελάχιστους συντονισμούς, κάποια αμοιβαία συνεννόηση που πρέπει να επιτευχθεί έστω και σιωπηλά μέσα από μια διαδικασία σκέψης, η οποία συγκλίνει σε μία κοινώς αποδεκτή προέχουσα σκηνική δράση. Με την εμπέδωση των νέων μορφών, σε αυτήν τη διαδικασία σκέψης σχηματίζονται σταδιακά κάποιες άτυπες νέες συμβάσεις, στις οποίες οι πιο πεπειραμένοι κριτικοί βρίσκουν μια πρόχειρη και πρόσκαιρη βάση του έργου τους. Σε κάθε στιγμή αυτής της διαδικασίας γίνεται φανερό ότι τα προβλήματα του συντονισμού και της αμοιβαίας συνεννόησης συνήθως επιλύονται με κάποια ανασύνθεση προγενέστερων μέσων (επινοήσεων, ιδεών, τρόπων), που είχαν χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν σε παρόμοιες καταστάσεις.¹⁴

Αυτήν την ανασύνθεση ο κριτικός οφείλει να τη γνωρίζει προκειμένου να μπορέσει να κατανοήσει σε βάθος και με τον δέοντα τρόπο τις σύγχρονες θεατρικές προτάσεις. Οι συμβάσεις που τείνουν να αποδομηθούν και προτού ακόμα αποτελέσουν μια νέα σύμβαση, δεν απειμπολούν πλήρως το παλιό, «συμβατικό» τους καθεστώς. Πρώτο παράδειγμα. Η σπασμωδική κίνηση του ηθοποιού δεν αποτελεί απλώς μια συνάθροιση σωματικών σπασμών, αλλά μία κίνηση που έχει χάσει την ολότητά της και που προσπαθεί με σύντομα, ασυνεχή σκιρτήματα να την ξαναβρεί. Αυτό που κάθε φορά λείπει από την παράσταση, (η ολότητα, η συνθετική πνοή, η συνέχεια), αφήνει στην παράσταση ένα νοητό κενό, χάρη στο οποίο αυτό που λείπει συλλαμβάνεται ως ελ-λείπον. Εάν ο κριτικός περιοριστεί στη συνάθροιση των σωματικών σπασμών, χωρίς να αναζητήσει το κενό μέσα στους σπασμούς αυτούς, θα περιορίσει ταυτόχρονα τον ρόλο του σε μία αναπεριγραφή του ορατού. Δεύτερο παράδειγμα. Η σύγχρονη δραματοουργία αναγνωρίζεται συχνά ως μία ημιτελής γραφή. Όχι με την έννοια που είναι ημιτελή έργα λ.χ. το *Μπουβάρ και Πεκισέ* του Gustav Flaubert, οι *Γίγαντες του βουνού* του Luigi Pirandello ή ο *Άνθρωπος χωρίς ιδιότητες* του Robert Musil, αλλά με εκείνη των

13. David Lewis: *Convention. A Philosophical Study*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1969, σ. 24.

14. Πρβλ. Michael L. Quinn: «Theatricality, Convention, and the Principle of Charity», στο David Krasner David Z. Saltz (eds): *Staging Philosophy*, ό.π., (σσ. 301-316), σ. 302.

opera operta,¹⁵ των επιδεικτικών πολλών ερμηνειών και ποικίλων σκηνοθετικών προσεγγίσεων, ακόμα και όταν υπάρχει σαφής ένδειξη «κλεισίματος» της δραματικής αφήγησης («τέλος», «αυλαία», «σκοτάδι» κ.ο.κ.). Τα ημιτελή δραματικά έργα, μοιάζουν να λειτουργούν περισσότερο ως «κείμενα», παρά ως έργα – για να θυμηθούμε την προσφυή διάκριση του Barthes¹⁶ –, γλωσσικές ενότητες ναρκωθειμένες από το ακαθόριστο και την πολυσημία, κείμενα λοιπόν που ζουν στο βασίλειο του διακεκομμένου, του ασυνεχούς, του απρόοπτου και αποκτούν τόσο μεγαλύτερο ενδιαφέρον, όσο περισσότερο στρεφόμαστε από την τελική μορφή τους προς τη διαδικασία γένεσής τους, από το όποιο νοηματικό τους στρώμα προς την ίδια την πράξη της σκηνικής τους εκφοράς. Αλλά και εδώ, ο κριτικός οφείλει να κατανοήσει ότι τα κενά, οι πολυσημίες, οι ελλείψεις, οι σιωπές μπορούν να ερμηνευθούν σε συνάρτηση με ένα νοητό πλήρες σύνολο, ότι η απουσία παραπέμπει εμμέσως στην παρουσία, ότι η κατατεταγμένη αφήγηση προϋποθέτει λογικά μια συμπαγή δομή για να μπορέσει να την αρνηθεί, κοντολογίς, ότι ο θρυμματισμένος λόγος δεν είναι ένας εσμός από θρύμματα, ατάκτως και τυχαίως ερριμμένα πάνω στη σελίδα και στη σκηνή, αλλά ακριβώς ένας λόγος που τελεί σε θρυμματισμό. Με άλλα λόγια, εάν ο κριτικός περιοριστεί στην πράξη της εκφοράς, αγνοώντας τις συμβάσεις και τους κανόνες της δραματικής γραφής και χωρίς να μελετήσει σοβαρά τα εκφερόμενα, κινδυνεύει να χάσει τον ορίζοντα αναφορών ενός κειμένου και να εγκλωβιστεί σε μία περιχαρακωμένη παροντικότητα και ενθαδικότητα, σε μία επιτελεστική διάσταση οιονεί αχρονική και υπερ-ιστορική.

Τα παραδείγματα αυτά ακούν, νομίζω, για να μας πείσουν για τις δυναμικές σχέσεις που υφέρπουν σε κάθε παράσταση, ότι το αντισυμβατικό συγκροτείται μέσα και μέσω του συμβατικού, ότι το ανατρεπτικό δεν εννοείται χωρίς το ανατρεπόμενο, ότι το πρωταρχικό ανάβλυσμα έχει πάντα κάποια πηγή, ότι η από σκηνής δημιουργία, όπως το δηλώνει και η λέξη, είναι έργο από και για τον δήμο, με σαφείς δηλαδή κοινωνικές καταβολές και αναφορές και βεβαίως, ότι η θεατρική κριτική, για να είναι κριτική, οφείλει να μελετά τις δυναμικές σχέσεις των παραστάσεων και να εξετάζει προσεκτικά τους τρόπους με τους οποίους αυτές εκδηλώνονται κάθε φορά.

5. Στην προοπτική του θεατή συνδημιουργού

Ο ρόλος του κριτικού πρέπει να τίθεται πάντα στο όριο ανάμεσα στην παράσταση και το κοινό της. Αυτό σημαίνει ότι ο σύγχρονος κριτικός δεν απευθύνεται σε έναν θεατή-δέκτη, αλλά σε έναν θεατή-συμπαρωγό της παράστασης.

15. Umberto Eco: *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris 1965.

16. Roland Barthes: *Εικόνα-μουσική-κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα 1988, σσ. 151-160.

Θα πρέπει εντούτοις να παραδεχθούμε ότι, παρά την ολοένα και πιο σημαντική θέση που αποδίδουμε, από την εποχή ήδη της ιστορικής πρωτοπορίας, στον θεατή μέχρι το αποκεντρωμένο υποκείμενο του μεταμοντέρνου θεάτρου¹⁷, η κριτική, και για λόγους αντικειμενικής δυσκολίας, σπάνια εστιάζει στις αντιδράσεις για να αποτιμήσει ολοκληρωμένα μια παράσταση.¹⁸ Οι σύγχρονες παραστάσεις, σε μεγάλο βαθμό, οργανώνουν την αντίδραση του θεατή έτσι ώστε να τον κάνουν να σκεφτεί ότι είναι αυτός που ενισχύει το νόημα τους και καθορίζει το μήνυμά τους μέσα από την προσληπτική πράξη του.¹⁹ Πώς οργανώνεται η αντίδραση του θεατή; Πώς υπερβαίνει την παθητική θέση και καθίσταται υποκείμενο της θεατρικής αλληλεπίδρασης, συμπαραγωγός της παράστασης και ενεργός δημιουργός των νοημάτων της; Αυτά είναι ερωτήματα που καλείται να απαντήσει πρώτος ο κριτικός, κάθε φορά που πηγαίνει στο θέατρο. Δεν ωφελεί να κρίνει μετωπικά ένα θέαμα, οφείλει να το εντάξει στο δυναμικό πεδίο που σχηματίζεται και από τους θεατές. Τι θα κάνει λοιπόν; Θα προσφέρει στους θεατές κάποιες «στρατηγικές ανάγνωσης» της παράστασης,²⁰ ώστε να αναπτυχθούν όχι ελεγχόμενες, (αφού αυτό είναι αδύνατον), αλλά εστιασμένες «ερμηνευτικές δράσεις»²¹ εκ μέρους τους. Αυτές τις ερμηνευτικές δράσεις μπορούμε να τις κατανοήσουμε και να τις περιγράψουμε με βάση ένα σύνολο αναλυτικών εννοιών, όπως η ενοποιούσα αρχή,²² το δεσπόζον νόημα ή η υπερτερούσα ερμηνεία, οι οποίες δεν πρέπει να εκληφθούν ως προϋπάρχουσες στα σκηνικά δρώμενα, στο μυαλό του κριτικού ή στις προσλαμβάνουσες των θεατών ξεχωριστά, αλλά να θεωρηθούν ως μείζονες όροι της δυναμικής σχέσης όλων των παραπάνω παραγόντων.²³

17. Erika Fischer-Lichte: *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, University of Iowa Press, Iowa 1997, σ. 59.

18. Γ.Π. Πεφάνης: Το θεατρικό. Σκιαγράφηση μιας θεατρολογικής φαινομενολογίας, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1991, σσ. 101-119.

19. Chaim Shoham: «Organizing the Spectator's Reaction in the Theatre», στο H. Schoenmakers (ed.): *Performance Theory. Reception and Audience Research*, Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR, Amsterdam 1992, (σσ. 69-84), σ. 70.

20. Marvin Carlson: «Theatre Audience and the Reading of Performance», στο Thomas Postlewait-Bruce McConachie (eds): *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, University of Iowa Press, Iowa City 1989, (σσ. 82-98), σ. 95.

21. Marco De Marinis: *The Semiotics of Performance*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1993, σ. 158.

22. P. Levitt: *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, Mouton, The Hague 1971, σ. 21, R. Hornby: *Script into Performance. A Structuralist Approach*, Paragon, New York 1987, σσ. 110-126.

23. Γ.Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, ό.π., σσ. 430.

Στην πολυσχιδία του σύγχρονου θεατρικού τοπίου²⁴ δεν αρκεί πλέον η διαπίστωση ότι η κατανοησιμότητα μιας παράστασης εξαρτάται από τις θεατρικές γνώσεις (των κωδίκων, των συμβάσεων, της ιστορίας κ.ο.κ.) που μοιράζονται οι σκηνηκοί συντελεστές και οι θεατές,²⁵ όχι μόνο διότι οι γνώσεις αυτές έχουν γίνει πια πολύ σύνθετες, αλλά και επειδή πολλοί καλλιτέχνες ισχυρίζονται σήμερα ότι οι παραστάσεις τους δεν προαπαιτούν καμία γνώση και δεν επιδιώκουν να μεταδώσουν κανένα δεδομένο «μήνυμα» προς αποκρυπτογράφηση και ερμηνεία. Αντιθέτως ισχυρίζονται ότι τα μηνύματα θα συγκροτηθούν και οι ερμηνείες θα διατυπωθούν «εδώ και τώρα» από τους θεατές, τους «καλλιτέχνες του μέλλοντος»,²⁶ μέσα από μια διαδικασία μετάβασης από τη «νοηματική» στην «αισθησιακή» έκφραση.²⁷ Αυτό πρέπει να εκληφθεί ως ένα ιδεατό όριο για την τέχνη του θεάτρου και όχι ως μία πραγματοποιημένη συνθήκη, διότι μηνύματα, νοήματα και ερμηνείες δεν γεννιούνται *ex nihilo* ούτε στην πιο ευφάνταστη σκηνή.

Πάντως, εάν εκλάβουμε τους ισχυρισμούς αυτούς κατά γράμμα, θα πρέπει να παραδεχθούμε είτε ότι απλώς οι θεατρικές παραστάσεις διενεργούνται σε ένα ακραιφνώς σχετικιστικό περιβάλλον είτε – ως συνέπεια του προηγούμενου – ότι η θεατρική κριτική δεν έχει κανέναν ιδιαίτερο ρόλο να διαδραματίσει σε αυτό το παιχνίδι ελεύθερης ερμηνείας ή «παιγνιώδους αταξίας»²⁸, στον βαθμό που – άλλο ιδεατό όριο αυτό – κανείς θεατής δεν θα έχει ανάγκη τον κριτικό για να νοηματοδοτήσει αυτό που βλέπει, ακόμα λιγότερο, για να συμμετάσχει βιωματικά σε αυτό. Εκ των δύο το ένα λοιπόν: είτε η κριτική έχει ακόμα ζωτικό ρόλο στη θεατρική σχέση, καθώς η παράσταση προσκαλεί με κάποιον τρόπο τους θεατές της να την ερμηνεύουν είτε οι θεατές, απρόσκλητοι και αδέσμευτοι από οποιοδήποτε προϋπάρχον νόημα, την ερμηνεύουν κατά το δοκούν. Στην τελευταία περίπτωση βεβαίως, το κοινό καθίσταται αφ' ενός απολύτως προσαρμοστικό σε έναν σχετικισμό που αποδέχεται τα πάντα, αλλά δεν καταλήγει σε τίποτα και αφ' ετέρου συνένοχο συνένοχο σε ένα παιχνίδι γενικευμένης ψευδοσυναίνεσης (όλα επιτρέπονται, όλα είναι αποδεκτά) και εμπορευματοποίησης της «δημιουργίας» και της «φαντασίας».²⁹ Παράλληλα, η θεατρική κριτική ακυρώνεται και παραγράφ-

24. Bernard Dort: «Trois façons d'en parler», στο Chantal Meyer-Plantureux (dir.): *Un siècle de critique dramatique*, Éditions Complexes, Bruxelles, 2003, (σσ.139-144), σ. 141.

25. Keir Elam: *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001 ('1980), σ. 111.

26. Ελένη Βαροπούλου: *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Άγρα, Αθήνα 2002, σσ. 28-34.

27. Hans-Thies Lehmann: *Le théâtre postdramatique*, ό.π., σ. 240.

28. Jonathan Warman: «Theatre not Dead», *The Drama Review* 39, 2, 1995, (σσ. 7-10), σ. 9.

29. Βλ. τις γενικές παρατηρήσεις του Κορνήλιου Καστοριάδη για την κρίση της κριτι-

φεται ως ανούσια δεσμευτική ερμηνεία ή εκφυλίζεται σε μια περιγραφική, δημοσιογραφική ενημέρωση.³⁰

Ελληνικές εστιάσεις

1. Η θεατρική κριτική στην Ελλάδα, μολονότι διαθέτει, συγκριτικά με άλλες χώρες της Δύσης, μία πολύ πυκνή αντιπροσώπευση στον ημερήσιο τύπο,³¹ δεν διέθετε μέχρι πρόσφατα ούτε ιστορία³², ούτε και θεωρία. Απουσιάζουν κατ' αρχάς οι πηγές, τα ίδια τα κριτικά κείμενα που ήταν διασκορπισμένα σε παλιές εφημερίδες και περιοδικά.³³ Ακόμα και σήμερα, οι συλλογές των κριτικών κειμένων καλύπτουν ένα μικρό μόνο τμήμα της εκτενούς κριτικογραφίας από τον 19^ο αιώνα και εφεξής,³⁴ ενώ η πλειονότητα των κριτικών μένει ακόμα μακριά από τη

κής στο *Η άνοδος της ασημαντότητας*, Ίψιλον, Αθήνα 2000, σσ. 117-118.

30. Δεν ισχυρίζομαι ότι η δημοσιογραφική ενημέρωση αποτελεί εκφυλισμό της κριτικής, αλλά ότι απλώς δεν έχει καμία ουσιαστική σχέση με αυτήν. Οι πληροφορίες που μεταδίδει είναι άλλοτε χρήσιμες και άλλοτε διαφημιστικές – ιδίως όταν υπακούουν στην «πολιτική» των εκδοτικών συγκροτημάτων και ευθυγραμμίζονται με τις γραμμές της μόδας. Σε καμία περίπτωση δεν συγκροτούν ένα πεδίο διερωτήσεων, αμφιβολιών και ερμηνευτικών εγχειρημάτων, δηλαδή έναν ορίζοντα κριτικής σκέψης.

31. Σάββας Πατσάλιδης: «Οι τέχνες του θεάτρου και η τέχνη της κριτικής», *Διακείμενα* 3, 2001, (σσ. 93-111), σ. 101.

32. Πρβλ. Ενδεικτικά τα αντίστοιχα ξενόγλωσσα πονήματα A.C. Ward: *Specimens of English Dramatic Criticism. XVII-XX Centuries*, Oxford University Press, Oxford 1945, (Hughes Press 2007), J. Brenner: *Les Critiques dramatiques*, Flammarion, Paris 1970, M. Descotes: *Histoire de la critique dramatique en France*, Günter Narr Verlag, Tübingen, J.M. Place, Paris 1980, Tice L. Miller: *Bohemians and Critics: The Development of American Theatre Criticism in the Nineteenth Century: The Early Victorians*, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey 1981, Charles W. Meister: *Dramatic Criticism: A History*, Mcfarland & Co Inc Pub, Jefferson, North Carolina 1985, Jürgen C. Wolter: *The Dawning of American Drama: American Dramatic Criticism, 1746-1915*, Greenwood Press, Westport 1993, Paul D. Cannan: *The Emergence of Dramatic Criticism in England: From Jonson to Pope*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire 2006.

33. Η Ένωση Ελλήνων Μουσικών και Θεατρικών Κριτικών έχει αναλάβει πρόσφατα, βάσει ενός ερευνητικού προγράμματος, να συγκεντρώσει και να ψηφιοποιήσει κείμενα της ελληνικής θεατρικής κριτικής. Τα αποτελέσματα του προγράμματος αυτού βρίσκονται στον δικτυακό τόπο www.greekcritics.gr

34. Πρόκειται για τις ευάριθμες εκδόσεις κριτικών θεάτρου. Θ.Αθανασιάδης-Νόβας: *Αθηναϊκή δραματοουργία*, Αθήνα 1956, Άλκης Θρύλος: *Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη*, Αθήνα, Β. Βαρίκας: *Κριτική θεάτρου 1961-1971*, Αθήνα 1972, Κ. Γεωργουσόπουλος: *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. II. Αρχαίο Θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1982, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. II. Νεοελληνικό Θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1984, του ιδίου: *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου. I. Νεοελληνικό Θέατρο*, Βιβλιοπωλείον

δημοσιότητα.³⁵ Απουσιάζει επίσης η ιστορική αφήγηση της θεατρικής κριτικής, (έστω και εν είδει μιας αντιπροσωπευτικής ανθολόγησης³⁶ ή μιας μονογραφίας στο έργο διακεκριμένων κριτικών³⁷), ένας ενιαίος ιστορικός λόγος που να περιγράφει τη δράση της και να την εντάσσει σε ιστορικές, κοινωνικές και αισθητικές συντεταγμένες.³⁸ Αυτές οι δύο βασικές ελλείψεις δυσχεραίνουν τη συστηματική μελέτη των κριτικών κειμένων και ως εκ τούτου καθυστερούν την αξιοποίησή τους για τις ανάγκες των σύγχρονων κριτικών. Απουσιάζει τέλος ένας θεωρητικός λόγος με διπλή αποστολή: αφ' ενός να διαμορφώνει το εννοιολογικό και αισθητικό πλαίσιο μέσω του οποίου αναπτύσσεται η κριτική και, αφ' ετέρου, να

της Εστίας, Αθήνα, *Παγκόσμιο θέατρο 1. Από τον Μένανδρο στον Ίψεν*, Πατάκης, Αθήνα 1999, *Παγκόσμιο θέατρο 2. Από τον Στρώντιμπεργκ και τον Τσέχωφ στον Πιραντέλλο και τον Μπερεχτ*, Πατάκης, Αθήνα 1999, *Παγκόσμιο θέατρο 3. Από τον Μίλλερ στον Μόλλερ*, Πατάκης, Αθήνα 2000, Φ. Πολίτης: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τόμ. Α'-Β', Τκαρος, Αθήνα 1983, Στ. Δρομάζος: *Νεοελληνικό θέατρο. Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1986, του ίδιου: *Ξένο θέατρο. Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1987, Γ. Βαρβέρης: *Η κρίση του θεάτρου*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986, του ίδιου: *Η κρίση του θεάτρου Β'*, Εστία, Αθήνα 1991, *Η κρίση του θεάτρου Γ'*, *Κείμενα θεατρικής κριτικής 1989-1994*, Σοκόλης, Αθήνα 1995, και *Η κρίση του θεάτρου Δ'*, *Κείμενα θεατρικής κριτικής 1994-2003*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003, Ν. Νικόπουλος: *Κρίσεις για το Νεοελληνικό Θέατρο*, Δελφίνι- Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1995, Μ. Καραγάτσης: *Κριτική θεάτρου, 1946-1960*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκη, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1999, Β. Παγκουρέλης: *Λόγος Θεάματος. Κριτικές θεάτρου Α'. Το αρχαίο δράμα*, Ελληνικά Γράμματα 2000, του ίδιου: *Λόγος Θεάματος. Κριτικές θεάτρου Β'. Νεοελληνικό Θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα 2006, Π. Τακόπουλος: *Τα κριτικά. (Θέατρο 1966-1990)*, Ποταμός 2002, Γ.Π. Πεφάνης: *Επί σκηνής. Κριτική θεάτρου 1994-2004*, Ergo, Αθήνα 2004, Σάββας Πατσαλίδης: *Θεατρική Θεσσαλονίκη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2006.

35. Πολλές κριτικές του Φώτου Πολίτη παραμένουν αδημοσίευτες, ενώ δεν διαθέτουμε καθόλου συνεκτικές εκδόσεις των θεατρικών κριτικών του Γρηγορίου Ξενοπούλου, του Ηλία Βουτιερίδη, του Δημήτρη Τακόπουλου, του Μιχαήλ Ροδά, του Άγγελου Τερζάκη, του Μάριου Πλωρίτη και πολλών άλλων.

36. Μικρή και ενδεικτική είναι η ανθολογία γαλλικών κειμένων της Chantal Meyer-Plantureux (dir.): *Un siècle de critique dramatique*, 6 π.

37. Βλ. λ.χ. Roderick Bladel: *Walter Kerr: An Analysis of his Criticism*, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey 1976, Morris U. Burnes: *The Dramatic Criticism of Alexander Woollcott*, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey 1980, Thomas F. Connolly: *George Jean Nathan and the Making of Modern American Drama Criticism*, Fairleigh Dickinson University Press, Vancouver 2000.

38. Αντίστοιχο έργο για την ποίηση και την πεζογραφία είναι του Αλέξανδρου Αργυρίου η ήδη οκτάτομη *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001-2008, που εστιάζει στην πρόσληψη των έργων από τα χρόνια του Μεσοπολέμου μέχρι σήμερα. Στον χώρο του θεάτρου έχουμε ήδη δύο πολύ χρήσιμες διδακτορικές διατριβές, που καλύπτουν σημαντικά κενά. Βλ. Βαρβάρα Γεωργοπούλου: *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, 3 τόμοι, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2007 και Ελένη Γουλή: *Ο θεατρικός Φώτος Πολίτης*, στο ίδιο Τμήμα, Αθήνα 2008.

την εφοδιάζει με τα απαραίτητα μέσα ώστε να αντιμετωπίζει ευχερέστερα τις πολυπληθείς και πολυειδείς πλέον θεατρικές παραστάσεις. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη μικρή ελληνική βιβλιογραφία για τη θεωρία του θεάτρου δεν συμπεριλαμβάνονταν μέχρι πρόσφατα το θέμα της θεατρικής κριτικής,³⁹ όπως δεν συμπεριλαμβάνονταν και στα προπτυχιακά ή μεταπτυχιακά μαθήματα των πανεπιστημιακών θεατρολογικών Τμημάτων. Το κενό αυτό πάντως δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, ιδίως εάν σκεφτούμε ότι η σχετική διεθνής βιβλιογραφία υστερεί κατά πολύ σε σύγκριση με τη γενική θεωρία του θεάτρου.

2. Πάντως, όταν η κριτική χάνει τα ερείσματά της στη συστηματική θεωρητική σκέψη, είναι πιθανό είτε να κλειστεί σε κεκτημένες από το παρελθόν θέσεις με τρόπο ανεργμάτιστα εμπειρικό, αν όχι αυθαίρετο, είτε να ανοιχτεί ανεξέλεγκτα στις εισαγόμενες θεωρίες, για να ακολουθήσει τις τάσεις του συρμού και να οδηγηθεί έτσι σε έναν αδιέξοδο σχετικισμό. Πιστεύω ότι και οι δύο αυτές τάσεις είναι κομοφορμιστικές με διαφορετικό τρόπο η κάθε μία: η πρώτη αποτελεί έναν κομοφορισμό των κληρονομημένων αισθητικών κανόνων, ενώ η δεύτερη μοιάζει να ενστερνίζεται, κατά τη φράση του Bourdieu, έναν «κομοφορισμό του αντικομοφορισμού»⁴⁰. Η ελληνική θεατρική κριτική παρουσιάζει ενίοτε και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά, τα οποία, σημειωτέον, δεν είναι καθόλου αντίθετα μεταξύ τους. Και αυτό, όχι μόνο επειδή είναι ανοιχτές οι δίοδοι ανάμεσα στον εμπειρισμό και τον σχετικισμό, αλλά και για τον απλό λόγο ότι όταν μία θεατρική κοινότητα επαφίεται στη ρητορική της μονοσημίας και της αξιωματικής υποκειμενικότητας μπορεί πολύ πιο εύκολα να μετατοπισθεί ανεξέλεγκτα προς κάποια ανεπεξέργαστα θεωρητικά σχήματα απ' ό,τι εάν αντιμετωπίζει την αξιωματική κριτική με κριτικό τρόπο· και αντιστρόφως: εάν μία θεατρική κοινότητα επαφίεται στα ετοιμοπαράδοτα θεωρητικά σχήματα χωρίς να τα διηθήσει μέσα από μια διαδικασία κριτικού ελέγχου, τότε αυτά εύκολα μπορούν να μετατραπούν σε συνταγές και θέσφατα, τα οποία κάθε άλλο παρά προάγουν την κριτική σκέψη, άρα και την ικανότητα αισθητικής αξιολόγησης των παραστάσεων.

39. Αφήνοντας κατά μέρος την κατά τα άλλα ισχνή αρθρογραφία, στις θεωρητικές μελέτες του θεατρικού φαινομένου, μπορούν να αναφερθούν εδώ κατ' εξαίρεση τα βιβλία του Σάββα Πατσάλιδη: *Μεταθεατρικά 1985-95*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, του ιδίου: *Θεατρική Θεσσαλονίκη*, ό.π., και του Γ.Π. Πεφάνη: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, ό.π. Ας προστεθεί τέλος, αν και εντάσσεται μάλλον στις προσεγγίσεις του κριτικού κειμένου ως δημοσιογραφικού κειμένου των εφημερίδων, και το άρθρο της Ζωής Βερβεροπούλου: «Η κριτική θεάτρου στον τύπο», στον τόμο Περικλής Πολίτης (επιμ.): *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας. Το ελληνικό παράδειγμα*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, [Ιδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2008, σσ. 444-481.

40. Pierre Bourdieu: *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 259.

Ο δογματισμός, επομένως, συγκεκαλυμμένος ή ρητός, ενδέχεται να επιφύλασσει τόσο στην εμπειρική, «αισθαντική»,⁴¹ ελληνοκεντρική κριτική, που μολονότι (ή ακριβώς επειδή) παραπέμπει σε μια αυτοδίδακτη γενική καλλιέργεια, απορρίπτει το αναλυτικό και θεωρητικό στοιχείο από τις αξιολογήσεις της, όσο και σε εκείνο το είδος της κριτικής που λησμονεί την ιστορία του θεάτρου, ενίοτε δε και το ίδιο το βίωμα της συγκεκριμένης παράστασης και προθυμοποιείται να υπαγάγει άκριτα κάθε θεατρικό γεγονός στις επιταγές μιας νέας θεωρίας ή ενός φερόμενου ως «νέου» επιστημολογικού παραδείγματος.

Στην πρώτη περίπτωση, το κύρος της κριτικής αντλείται κυρίως από την υπογραφή που φέρει ή από το έντυπο στο οποίο δημοσιεύεται, (και το οποίο κατά περίπτωση προβαίνει σε μια καταστατική απονομή ιδιοτήτων), και όχι από τα επιχειρήματά της ή τον διάλογο που προσπαθεί να ανοίξει με τους καλλιτέχνες της κρινόμενης παράστασης και το κοινό. Στη δεύτερη περίπτωση, το κύρος αντλείται από την ανατρεπτική δύναμη που αντανακλά, ενδεχομένως από τον ρηξικέλευθο χαρακτήρα της, ο οποίος όμως είναι συνήθως δανεικός, άρα μεταπρατικός και επιφατικός ή από την απελευθερωτική αύρα που αναδίδει εξαιτίας της αποδέσμευσης που επαγγέλλεται ή υποθάλπει από την αυστηρότητα ή τη στενότητα των «παράδοσιακών» αισθητικών κανόνων και κανονισμών. Στην πρώτη περίπτωση αναλογούν οι αυτοματισμοί της προνομιάς αναφοράς⁴² (λ.χ. στη σκηνοθετική παράδοση της αρχαίας τραγωδίας), της ηγεμονικής υπογραφής ή των παραδοσιακών αντανακλαστικών, όπως μας έχουν δείξει οι υπερ-αντιδράσεις σε σκηνοθετικές προτάσεις που κατατίθενται στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, όπως του Ρόμπερτ Στούρουα στην *Ηλέκτρα* το 1987 ή στον *Οιδίποδα Τύραννο* το 1989 με τον Θίασο Καρέζη-Καζάκου, του Matthias Langhoff στις *Βάκχες* το 1997 με το ΚΘΒΕ, του Μιχαήλ Μαρμαρινού στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή με τον Θίασο Διπλούς Έρωσ το 1998, του Θόδωρου Τερζόπουλου στους *Πέρσες* το 2006 (όπου χρησιμοποιήθηκε μεικτός Θίασος από έλληνες και τούρκους ηθοποιούς) και, εντελώς πρόσφατα, του Anatoli Vassiliev στη *Μήδεια* το 2008. Στη δεύτερη περίπτωση αντιστοιχούν εκείνες οι τοποθετήσεις που, με το χρίσμα του «σύγχρονου» και με εφάληριο τη ρήξη με τις ψευδοπροφάνειες της κληρονομημένης σκέψης, τείνουν να απαξιώσουν *a priori* συγγραφείς και παραστάσεις που κινούνται στον ευρύτερο χώρο του ρεαλισμού ή που γενικότερα δεν μπορούν να υπαχθούν στο μεταμοντέρνο ιδίωμα.

Η γενική εικόνα στο δίπολο αυτό μοιάζει ως εξής: ένα μέρος των ελλήνων θεατρικών κριτικών αντιμετωπίζει με επιφύλαξη, δυσπιστία ή ακόμα και με

41. Ο Δημήτρης Τζίβας στο βιβλίο του *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1987, σ. 326, σημειώνει προσφώνως ότι «ο ιδεατός τύπος του κριτικού στην Ελλάδα υπήρξε το αισθαντικό άτομο».

42. Σάββας Πατσαλίδης: *Μεταθεατρικά 1985-95*, ό.π., σ. 86.

προκατάληψη τις νέες καλλιτεχνικές προτάσεις και κυρίως εκείνες που σχετίζονται με τα έργα της κλασικής αρχαιότητας. Αυτό μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι οι παραστάσεις αυτές αποτελούν έναν τύπο αναπαράστασης του αποκλίνοντος, που περικλείει μian απειλή, καθώς αποδιαρθρώνει τα ελληνοκεντρικά πρότυπα σύλληψης της τραγικότητας και τα καθιερωμένα συστήματα όρασης που επιτρέπουν κάποιες εικόνες του τραγικού και απορρίπτουν κάποιες άλλες. Στον αντίποδα θα μπορούσαν να τοποθετηθούν εκείνοι οι κριτικοί που με τον ένα ή τον άλλον τρόπο αποκλείουν από τις προτιμήσεις τους θεατρικά σχήματα, έργα και παραστάσεις που υπακούουν σε παρωχημένα, κατά τη γνώμη τους, αισθητικά ιδιώματα, που ανήκουν ουσιαστικά στο παρελθόν και κινούνται ακόμα στο παρόν με την κεκτημένη ταχύτητα που έχουν αποκτήσει.

Αν στην πρώτη περίπτωση υφέρπει μία λογοκεντρική διάθεση, που συχνά κάνει τους έλληνες κριτικούς να αγνοούν ή να παραβλέπουν τη διεθνή βιβλιογραφία, στη δεύτερη διακρίνεται μια μεταμοντέρνα σκέψη η οποία μαρτυρά μεν μια σχετική πληροφόρηση περί των διεθνών ρευμάτων, από την άλλη όμως προδίδει και μια προχειρότητα στην επεξεργασία των πληροφοριών, ενώ πλειοδοτεί το σώμα εις βάρος του λόγου και την αυτόνομη σκηνική εικόνα εις βάρος του αναπαριστώμενου κειμένου. Στην πρώτη περίπτωση, η γενική ροπή της κριτικής αξιολόγησης στρέφεται προς τη διάκριση, τη διάταξη και τις ιεραρχημένες σχέσεις, ενώ στη δεύτερη περίπτωση η γενική τάση, (σε πλήρη αντιστοιχία με τις μεταμοντέρνες performances που αρέσκονται στον συγκρητισμό και το collage), είναι να περικλείονται παρά να αποκλείονται τα ασύνθετα, αδιάτακτα και ετερόκλητα στοιχεία μίας παράστασης. Και στις δύο περιπτώσεις η κριτική, αποκομμένη από την ουσιαστική θεωρητική διεργασία, αποβάλλει τον διαλεκτικό και διλλακτικό της χαρακτήρα και λησμονεί ότι και η ίδια αποτελεί ένα ζήτημα που πρέπει να απασχολήσει τη θεατρολογική σκέψη.

3. Ανάμεσα σε αυτές τις δύο ακραίες, είναι αλήθεια, πλευρές της ελληνικής θεατρικής κριτικής, υπάρχουν πολλές αποχρώσεις και αρκετοί αναβαθμοί, που προσδιορίζονται είτε από το είδος των παραστάσεων είτε από τη διαθεσιμότητα του κριτικού να διανοίξει το οπτικό του πεδίο προς την ιστορία ή προς τις νέες θεωρίες του θεάτρου. Μάλιστα, η ενδιάμεση αυτή περιοχή, που αποτελεί και το μεγαλύτερο, προς το παρόν, τμήμα του πεδίου της κριτικής, επενδύεται τα τελευταία χρόνια από θεατρολόγους, πανεπιστημιακούς και μη, οι οποίοι καταλαμβάνουν όλο και πιο συχνά ένα βήμα κριτικής στον καθημερινό και περιοδικό τύπο της χώρας. Το γεγονός αυτό έχει τόσο επαγγελματική χροιά, καθώς θολώνουν κάπως τα όρια που έθετε ο παλιός διαχωρισμός ανάμεσα στη δημοσιογραφική και την ακαδημαϊκή κριτική,⁴³ (ένας επιστήμονας μπορεί να δημοσιογραφεί πλέ-

43. O Bernard Dort λ.χ. στο βιβλίο του *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*,

ον σε έντυπα ευρείας κυκλοφορίας, με ύφος που προσιδιάζει στο προσδοκώμενο του εντύπου του, αλλά με θεωρητικά και ερευνητικά ερείσματα⁴⁴, όσο και επιστημολογικό ενδιαφέρον, στο μέτρο που ο θεατρολόγος μεταφέρει και αξιοποιεί στην κριτική του το γνωσιακό ίζημα των σπουδών και των ερευνητικών εμπειριών του και μπορεί ενδεχομένως να εισαγάγει νέους όρους και τρόπους αντίληψης, κατανόησης και αξιολόγησης των θεατρικών γεγονότων.

Θα πρέπει να σημειωθεί βεβαίως ότι στο αποτέλεσμα αυτό συμβάλλουν και άλλοι τρεις παράγοντες, οι οποίοι θα μπορούσαν να προκαλέσουν μια σημαντική όσμωση. Κάποιοι ηθοποιοί, ενίοτε αναγνωρισμένοι και επιτυχημένοι στην καριέρα τους, αποκτούν δίπλωμα θεατρολογίας, ακολουθώντας κανονικά προπτυχιακές ή και μεταπτυχιακές σπουδές και στη συνέχεια ενοφθαλμίζουν τη δουλειά τους με τις γνώσεις, τα αναλυτικά μέσα και τα ερμηνευτικά κλειδιά που έχουν αποκτήσει. Επιπλέον, μερικοί καλλιτέχνες διδάσκουν το αντικείμενό τους στα πανεπιστημιακά τμήματα, κομίζοντας στους εκκολαπτόμενους επιστήμονες την πρακτική μεθοδολογία, τις εμπειρίες και τα οράματά τους. Τέλος, αρκετοί θεατρολόγοι εργάζονται, σε λιγότερο ή περισσότερο σταθερή βάση, σε θέατρα, με αρμοδιότητες που ποικίλλουν από τις στοιχειώδεις επικουρικές δραστηριότητες μέχρι τη γνωμοδότηση για κείμενα, ηθοποιούς και σκηνοθετικές επιλογές. Οι τρεις αυτοί παράγοντες, σε συνδυασμό με την αμοιβαία διήθηση της επιστημονικής δεοντολογίας και της επικαιρότητας στους κόλπους της θεατρικής κριτικής, μπορούν να βελτιώσουν σημαντικά την κατάσταση στον τομέα της πρόσληψης των παραστάσεων και σταδιακά να άρουν την άγονη αντίθεση που ενίοτε εκδηλώνεται ανάμεσα στην επιστήμη, στον στοχασμό και στην καλλιτεχνική δημιουργία.

4. Για τις κριτικές που εστιάζουν στο μεταδραματικό θέατρο⁴⁵ ή στις performances κοινό χαρακτηριστικό μοιάζει να είναι η περιγραφική τάση. Ο κρι-

Seuil, Paris 1971, σ. 47, αντιδιαστέλλει σε μια κριτική της κατανάλωσης μια κριτική σοβαρή και αναγκαία, που αντιμετωπίζει το θεατρικό γεγονός ως γεγονός αισθητικό και κρίνει συνάμα τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της θεατρικής δραστηριότητας. Βλ. επίσης Th. Ferenczi: «La critique entre l'humeur et la théorie», στο D. Couty-A. Rey (dir.): *Le théâtre*, Bordas, Paris 1992, (σσ. 177-184), σ. 183 και Georges Banu: «La critique: utopie et biographie», στο Chantal Meyer-Plantureux (dir.): *Un siècle de critique dramatique*, ό.π., σσ. 145-151.

44. Πρβλ. εδώ τη λίγο παλαιότερη άποψη της Evelyn Ertel, κατά την οποία η εξειδικευμένη επιθεώρηση εμποτίζει τη δημοσιογραφική κριτική με την απαίτησή της για σοβαρότητα, το αναλυτικό της πνεύμα και τον θεωρητικό και αναλυτικό της στοχασμό, ενώ η τελευταία ωθεί την πρώτη να φυλάγεται από την κίβδηλη αντικειμενικότητα και την υποτιθέμενη επιστημονικότητα. Βλ. το άρθρο της «Le métier de critique en dialogue», *Théâtre/Public* 68, 1986, (σσ. 45-49), σ. 49.

45. Hans-Thies Lehmann: *Le théâtre postdramatique*, ό.π. Για κριτική στις καίριες

τικός εστιάζει σε αξιοσημείωτα κατά την κρίση του στοιχεία της παράστασης και τα περιγράφει για λογαριασμό των αναγνωστών του συνήθως με έναν ντοκυμενταρίστικο τρόπο, σαν να πρόκειται για ένα στοιχείο της καθημερινής ζωής, μια χειρονομία, ένα βάδισμα, κάποιος ήχοι, ένα χρώμα.... Η περιγραφή αυτή επιχειρείται κατά βάση χωρίς καλλιτεχνικές αναφορές ή παραπομπές σε οικείους κανόνες ή σε συμβατικές αρχές. Ενώτε περιορίζεται η εμβέλεια της κριτικής στη διατύπωση μιας υποκειμενικής γνώμης ή στην περιγραφή του απόηχου που έχει μια παράσταση σε κάποιον συγκεκριμένο κύκλο αναγνωστών ή σε κάποια μικρή ερμηνευτική κοινότητα. Άλλοτε πάλι αντικαθίστανται επιλεκτικά και κάποιος κεντρικοί όροι: το «έργο» θα γίνει «παράσταση» και η «παράσταση» («performance» ή και «event») η «σύνθεση» θα γίνει «ενσωμάτωση» και η «ερμηνεία» «παρουσίαση». Τέτοιου είδους αντικαταστάσεις εκ μέρους της κριτικής-ρεπορτάζ αποβλέπουν βεβαίως στην υπογράμμιση του παροντικού και ενθαδικού χαρακτήρα της παράστασης. Από την άλλη μεριά όμως, ενώ ακολουθούν ενίοτε αρκετές αρχές της περιγραφικής ανάλυσης, όπως τις χρονικές σημάνσεις, τις ενδείξεις διαδοχής, τους γνώμονες χωρικής οργάνωσης κ.ά., δεν υπακούουν στην πρώτη αρχή της περιγραφής, η οποία προϋποθέτει ένα σχέδιο νοήματος⁴⁶ που αναφέρεται σε όλη την παράσταση και λειτουργεί ως συνεκτικός ιστός της για τον αναγνώστη της κριτικής. Η απουσία αυτού του σχεδίου νοήματος πιστοποιεί ότι ενώ για τον κριτικό παραμένει πάντα ένας νοητός συνομιλητής, (πάντα κρίνουμε χάριν ή ενώπιον ενός συνομιλητή), δεν υπάρχει πλέον ή τείνει να ακυρωθεί η ανάγκη αποδείξεως μίας θέσης ή υποβολής μίας αξιακής κρίσης.

5. Ένα πέμπτο και τελευταίο, αλλά όχι με λιγότερο ενδιαφέρον, χαρακτηριστικό της ελληνικής κριτικής είναι η σχεδόν πλήρης απουσία εστιασμένων προσεγγίσεων. Ακόμα και σε παραστάσεις που θα ήταν εύλογη λ.χ. μια ψυχαναλυτική προσέγγιση ή μια μαρξιστική ανάγνωση, οι κριτικές παραμένουν σε ένα γενικό επίπεδο θεώρησης, περιοριζόμενες ενίοτε σε κάποιες φευγαλέες νύξεις. Ας πάρουμε το παράδειγμα των δυναμικών φεμινιστικών θεωριών. Είναι εντυπωσιακή η απουσία της φεμινιστικής ματιάς στην κριτική θεώρηση των παραστάσεων,⁴⁷ όχι με την κοινότυπη έννοια της κριτικής αντιμετώπισης των γυναικείων δραματικών προσώπων, αλλά υπό το πρίσμα μιας διεισδυτικής ερμηνείας του γυναικείου βλέμματος, το οποίο εκκολάπτεται από την παράσταση. Μια ματιά που θα περνάει από τη θεώρηση των αντιθέσεων των έμφυλων ταυτοτήτων και

θέσεις του βιβλίου αυτού βλ. Γ.Π. Πεφάνη: *Σκηές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, 6.π., σσ. 247-317.

46. Patrice Pavis: *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris 1996, σ. 32.

47. Για ένα πρόσφατο παράδειγμα βλ. Gayle Austin: *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire 2006.

την ανατομία των κοινωνικών ανισοτήτων προς την απονομιμοποίηση του φυσικού λόγου και την απομυθοποίηση των έμφυλων αναπαραστάσεων που εγκαθιδρύουν τις αντιθέσεις και τις ανισότητες αυτές. Οι φεμινιστικές θεωρίες στην Ελλάδα έδειχναν μέχρι πρόσφατα να σταματούν στο δεύτερο κύμα του διεθνούς φεμινιστικού κινήματος, και στο *Δεύτερο φύλο* της Simone de Beauvoir, ενώ οι γυναικείες σπουδές αριθμούν λίγα μόλις χρόνια που έχουν συγκροτηθεί ως ερευνητικά αντικείμενα στα ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα της χώρας.⁴⁸ Ενδεικτικό είναι άλλωστε ότι ειδικά στις θεατρικές σπουδές η σχετική βιβλιογραφία στην ελληνική γλώσσα είναι ισχνή.⁴⁹ Το αποτέλεσμα λοιπόν δεν πρέπει να μας εκπλήσσει. Ακόμα και ορισμένοι κριτικοί, που θα έβλεπαν με ευνοϊκή προδιάθεση μια «ανατρεπτική» παράσταση, που αποδομεί τις κειμενικές, τις συγγραφικές ή γενικότερα τις παραδοσιακές προκείμενες που τη συγκροτούν ή που προβάλλει έναν ισχυρό αντιεξουσιαστικό λόγο, δεν αντιλαμβάνονται ότι ο φεμινιστικός λόγος δεν είναι μόνο μια «άλλη οπτική» των πραγμάτων στο πλαίσιο της γυναικείας συλλογικότητας, (η οπτική του μισού πληθυσμού της γης), αλλά μια πρώτης τάξεως ευκαιρία για δημιουργικές ρήξεις με την κληρονομημένη σκέψη, για συνύφανση της θεωρίας με την πολιτική δράση στο επίπεδο της καθημερινής πράξης και της πολιτικής αντίστασης και μια πραγματικά ανατρεπτική δύναμη που μπορεί να συνδέσει το ζήτημα του άλλου με τις αποδομητικές πρακτικές, με την πολιτική διάσταση της λακανικής ψυχανάλυσης ή με τις φαινομενολογικές αναλύσεις του υποκειμένου, του βλέμματος και του βιώματος.

Σκιαγράφηση ερωτημάτων

Ακόμα δεν μπορούμε να αρθρώσουμε έναν αναλυτικό λόγο για τη συνθήκη της θεατρικής κριτικής στην Ελλάδα, (όπως, νομίζω, και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες), πολλώ δε μάλλον να οραματιστούμε από τώρα μια στρατηγική αλλαγής

48. Για την ελληνική βιβλιογραφία βλ. ενδεικτικά Ε. Παπαταξιάρχης-Θ. Παραδέλλης (επιμ.): *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992, Αλεξάνδρα Μπακαλάκη (επιμ.): *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994*, Ομάδα Γυναικείων Σπουδών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης: *Οι γυναίκες σπουδές στην Ελλάδα και η ευρωπαϊκή εμπειρία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1996, Ελένη Βαρίνα: *Με διαφορετικό πρόσωπο: Φύλο, διαφορά και οικονομικότητα*, Κατάρτι, Αθήνα 2000, Σ. Δημητρίου (επιμ.): *Ανθρωπολογία των φύλων*, Σαββάλας, Αθήνα 2001, Αθηνά Αθανασίου (επιμ.): *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα 2006.

49. Βλ. Σάββας Πατσαλίδης: *Το «άλλο» θέατρο. Σπουδή στις φεμινιστικές και αμερικάνικες δοκιμές*, Αφοί Τολιδη, Αθήνα 1993, Έλση Σακελλαρίδου: *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπαρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006.

με όρους μεθοδικής τοποθέτησης των κριτικών μέσα στο συνεχώς μεταβαλλόμενο θεατρικό περιβάλλον και στην απαραμείωτη ετερογένειά του. Μπορούμε όμως να προβούμε σε κάποιες πρώτες σκέψεις και να διατυπώσουμε ορισμένα καίρια ερωτήματα. Θεωρώ ότι όλο και πιο κοντά μας έρχεται εκείνη η στιγμή που η κριτική, από κοινού με τη θεωρία και την ιστορία του θεάτρου, θα κληθεί να πάρει θέση απέναντι στα μείζονα ζητήματα, θεωρητικά και πρακτικά, που ανακύπτουν κατά τη σύγχρονη συγκεχυμένη εποχή μας, τα οποία σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με το δίλημμα εάν θα πρέπει να αφεθούμε αμέριμνοι στον κερματισμό και τον σχετικισμό της θεατρικής παραγωγής ή να ξαναπυκνώσουμε τις συνεκτικές δυνάμεις της. Πρόκειται για ένα δίλημμα σχετικό με τη διαχείριση του ιστορικού παρελθόντος, με τον τρόπο δηλαδή αξιοποίησης ή μη της θεατρικής παράδοσης σε όλα της τα επίπεδα. Πρώτα, το τυπικό ζήτημα: Πώς θα συνδυαστούν οι ανατρεπτικές δυνάμεις με τις επιταγές του κανόνα; Με άλλη διατύπωση: Κατά πόσο μπορεί ο κανόνας να παραμείνει αναλλοίωτος ή πώς μπορεί να εμπλουτισθεί; Ύστερα, τα επιμέρους, αλλά ουσιαστικά ζητήματα: Πώς θα συγκροτηθούν οι νέες αισθητικές μέριμνες στα νέα πολιτισμικά συγκείμενα χωρίς να απολεσθούν τα νοήματα και οι αξίες που έχουν κατακτηθεί στο παρελθόν;⁵⁰ Τα φθίνοντα νοήματα του παρελθόντος και οι ξεθωριασμένες αξίες, που εύλογα απομακρύνονται στον ορίζοντα του χρόνου, εγκαταλείπουν έρημο το έδαφος του σύγχρονου θεάτρου και των σύστοιχων προς αυτό θεωριών ή ενδέχεται να αφήνουν ίχνη αξιοποιήσιμα για ένα έμπειρο βλέμμα; Τέλος, η ίδια η θεατρική κριτική θα μπορέσει να επιβιώσει ως ένας ορίζοντας κριτικού λόγου που τείνει να φέρει σε διάλογο την καλλιτεχνική διαδικασία με το ευρύ κοινό ή θα καταποντιστεί στον ορυμαγδό των «εύκολων» δημοσιογραφικών ρεπορτάζ που έλκουν τα θεατρικά γεγονότα στο πεδίο του εφήμερου και του αναλώσιμου (και έλκονται τα ίδια από την πολιτική των εκδοτικών συγκροτημάτων για μια ανώδυνη πληροφόρηση); Στα ερωτήματα αυτά δεν χωρούν εύκολες και οριστικές απαντήσεις. Καθώς μεταβάλλονται τα ιστορικά, πολιτιστικά και κοινωνικά συγκείμενα, καλλιτέχνες και θεωρητικοί, συγγραφείς και κριτικοί απαντούν με τον δικό τους τρόπο κάθε φορά που δραστηριοποιούνται μέσα στη θεατρική κόνιστρα.

50. Πώς μπορεί να αντικρουστεί λ.χ. η δεσπόζουσα άποψη του Harold Bloom και πολλών άλλων, ότι «κάθε ισχυρό λογοτεχνικό έργο παραγινώσκει δημιουργικά και ως εκ τούτου παρερμηνεύει το κείμενο ή τα κείμενα του προγόνου», (*Ο δυτικός κανόνας. Τα βιβλία και τα σχολεία των εποχών*, Gutenberg, Αθήνα 2007, σ. 39);

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Austin Gayle: *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire 2006.
- Banu Georges: «La critique: utopie et biographie», στο Chantal Meyer-Planteur (dir.): *Un siècle de critique dramatique*, Éditions Complexes, Bruxelles, 2003, σσ. 145-151.
- Βαροπούλου Ελένη: *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Άγρα, Αθήνα 2002.
- Barthes Roland: *Εικόνα-μουσική-κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα 1988.
- Βερβεροπούλου Ζωή: «Η κριτική θεάτρου στον τύπο», στον τόμο Περικλής Πολίτης (επιμ.): *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας. Το ελληνικό παράδειγμα*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2008, σσ. 444-481.
- Bladel Roderick: *Walter Kerr: An Analysis of his Criticism*, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey 1976.
- Bloom Harold: *Ο δυτικός κανόνας. Τα βιβλία και τα σχολεία των εποχών*, Gutenberg, Αθήνα 2007.
- Bourdieu Pierre: *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, Πατάκης, Αθήνα 2006.
- Brenner J.: *Les Critiques dramatiques*, Flammarion, Paris 1970.
- Burnes Morris U: *The Dramatic Criticism of Alexander Woolcott*, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey 1980.
- Cannan Paul D.: *The Emergence of Dramatic Criticism in England: From Jonson to Pope*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire 2006.
- Carlson Marvin: «Theatre Audience and the Reading of Performance», στο Thomas Postlewait-Bruce McConachie (eds): *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*, University of Iowa Press, Iowa City 1989, σσ. 82-98.
- : *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca & London 1996.
- Carol Noël-Banes Sally: «Theatre: Philosophy, Theory, and Criticism», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XVI, 1, 2001, σσ. 155-163.
- Ciment Michel: *Feux croisés sur la critique*, éd. Du Cerf, Paris 1999.
- Condee William F.: «The Future is interdisciplinary», *Theatre Survey* 45, no 2, 2004, σσ. 235-240.
- Connolly Thomas F.: *George Jean Nathan and the Making of Modern Amer-*

- ican *Drama Criticism*, Fairleigh Dickinson University Press, Vancouver 2000.
- Curi Fausto: *Canone e anticanone: Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997.
- De Marinis Marco: *The Semiotics of Performance*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1993.
- Descotes M.: *Histoire de la critique dramatique en France*, Günter Narr Verlag, Tübingen, J.M. Place, Paris 1980.
- Dort Bernard: *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Seuil, Paris 1971.
- : «Trois façons d'en parler», στο Chantal Meyer-Plantureux (dir.): *Un siècle de critique dramatique*, Éditions Complexes, Bruxelles, 2003, σσ.139-144.
- Eco Umberto: *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris 1965.
- Elam Keir: *Η σημειωτική θεάτρον και δράματος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.
- Ertel Evelyn: «Le métier de critique en dialogue», *Théâtre/Public* 68, 1986, σσ. 45-49.
- Ferenczi Th.: «La critique entre l'humeur et la théorie», στο D. Couty-A. Rey (dir.): *Le théâtre*, Bordas, Paris 1992, σσ. 177-184.
- Fischer-Lichte Erika: *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, University of Iowa Press, Iowa 1997.
- Hamilton Clayton: *The Theory of the Theatre and Other Principles of Dramatic Criticism*, Octagon Books, New York 1976.
- Helbo André: *Le théâtre: texte ou spectacle vivant?*, Klincksieck, Paris 2007.
- Hornby R.: *Script into Performance. A Structuralist Approach*, Paragon, New York 1987.
- Καστοριάδης Κορνήλιος: *Η άνοδος της ασημαντότητας*, Ίψιλον, Αθήνα 2000.
- Kramer Richard E.: «The Power of the Reviewer: Myth or Fact?», *Theatre History Studies* 18, 1998, σσ. 13-38.
- Lehmann Hans-Thies: *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002.
- Levitt P.: *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, Mouton, The Hague 1971.
- Lewis David: *Convention. A Philosophical Study*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1969.
- Mackey Linn J.: «Another Approach to Interdisciplinary Studies», *Issues in Integrative Studies* 19, 2001, σσ. 59-70.
- Meister Charles W.: *Dramatic Criticism: A History*, Mcfarland & Co Inc Pub, Jefferson, North Carolina 1985.
- Meyer-Plantureux Chantal (dir.): *Un siècle de critique dramatique*, Éditions Complexes, Bruxelles, 2003.

- Miller Tice L.: *Bohemians and Critics: The Development of American Theatre Criticism in the Nineteenth Century: The Early Victorians*, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey 1981.
- Nellhouse Tobin: «Critical Realism and Performance Strategies», στο David Krasner David Z. Saltz (eds): *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2006, σσ. 57-84.
- Πατσαλίδης Σάββας: Το «άλλο» θέατρο. Σπουδή στις φεμινιστικές και αφρο-αμερικάνικες δοκιμές, Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1993.
- : *Μεταθεατρικά 1985-95*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995.
- : «Οι τέχνες του θεάτρου και η τέχνη της κριτικής», *Δια-κείμενα* 3, 2001, σσ. 93-111.
- : *Θεατρική Θεσσαλονίκη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2006.
- Pavis Patrice: *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris 1996.
- Πεφάνης Γιώργος Π.: *Το θεατρικό. Σκιαγράφηση μιας θεατρολογικής φαινομενολογίας*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1991
- : *Σκηρές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- Quinn Michael L.: «Theatricality, Convention, and the Principle of Char-ity», στο David Krasner David Z. Saltz (eds): *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2006, σσ. 301-316.
- Σακελλαρίδου Έλση: *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006.
- Shoham Chaim: «Organizing the Spectator's Reaction in the Theatre», στο H. Schoenmakers (ed.): *Performance Theory. Reception and Audience Research*, Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR, Amsterdam 1992, σσ. 69-84.
- Τζιόβας Δημήτρης: *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1987.
- Ward A.C.: *Specimens of English Dramatic Criticism. XVII - XX Centuries*, Oxford University Press, Oxford 1945, (Hughes Press 2007).
- Warman Jonathan: «Theatre not Dead», *The Drama Review* 39, 2, 1995, σσ. 7-10.
- Wolter Jurgen C.: *The Dawning of American Drama: American Dramatic Criticism, 1746-1915*, Greenwood Press, Westport 1993.