

Patrice Pavis

ΛΕΞΙΚΟ
ΤΟΥ
ΘΕΑΤΡΟΥ

Μετάφραση:

Αγνή Στρουμπούλη

Γλωσσική επεξεργασία:

Εύα Γεωργουσοπούλου

Θεατρολογική και δραματολογική έρευνα,
ορολογία και σημασιολογία:

Έλσα Ανδριανού & Νατάσα Σιουζουλή

Γενική εποπτεία:

Κώστας Γεωργουσόπουλος

PATRICE PAVIS: *Λεξικό του Θεάτρου*

Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg

(Διδότου 37, 106 80 Αθήνα· τηλ. 210 - 36 42 003· fax 210 - 36 42 030·
www.dardanosnet.gr, e-mail: info@dardanosnet.gr)

Τίτλος πρωτοτύπου: *Dictionnaire du Théâtre*, Édition revue et corrigée,
Dunod, Paris

Α' έκδ. Νοέμβριος 2006

581 σσ. (17×24 εκ.)

ISBN 960-01-1124-3

Αρχείο Θεωρητικής Παιδείας • 11

© 2006 για την ελληνική γλώσσα εκδόσεις Gutenberg

Τυπογραφική επιμέλεια: ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

Διόρθωση: ΛΙΝΑ ΤΣΟΥΚΑΛΑ

Στοιχειοθεσία-σελιδοποίηση: ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΡΟΣΓΟΒΑ (τηλ. 210 - 36 08 225)

Φιλμ-μοντάζ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΑΓΓΟΣ (τηλ. 210 - 38 33 595)

Εκτύπωση: Χ. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ - Δ. ΣΙΤΑΡΑΣ (τηλ. 210 - 48 17 381)

Βιβλιοδεσία: ΑΦΟΙ ΒΟΜΠΡΑ (τηλ. 210 - 60 82 008)

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση και γενικά η ολική, μερική ή περιληπτική αναπαραγωγή και μετάδοση, έστω και μιας σελίδας του παρόντος βιβλίου, κατά παράφραση ή διασκευή, με οποιονδήποτε τρόπο (μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτοτυπικό κ.λπ. — Ν. 2121/93, άρθ. 51). Η απαγόρευση αυτή ισχύει και για τις δημόσιες υπηρεσίες, βιβλιοθήκες, οργανισμούς κ.λπ. (άρθ. 18). Οι παραβάτες διώκονται (άρθ. 13) και τους επιβάλλονται κατάσχεση, αστικές και ποινικές κυρώσεις σύμφωνα με τον νόμο (άρθ. 64-66).

Printed in Greece

All Rights Reserved

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Απόλογος</i>	9
<i>Πρόλογος</i>	11
<i>Εισαγωγή</i>	13
<i>Θεματικός ενδείκτης</i>	19
ΛΕΞΙΚΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.	25
<i>Βιβλιογραφία</i>	551

ΑΠΟΛΟΓΟΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΙΝΑΙ «ΓΛΩΣΣΑ» και όπως κάθε γλώσσα υπόκειται στην διαχρονία και στην συγχρονία της. Ως σύστημα και κώδικας έχει δομή και υλικά που οικονομούν το οικοδόμημά της. Όπως κάθε γλώσσα έχει γραμματική και συντακτικό, έχει παραγωγή και σύνθεση, έχει κανόνες και παρεκκλίσεις του κανόνα, εξαιρέσεις, άλματα, χάσματα αλλά και σταθερές.

Ένα «Λεξικό του Θεάτρου» αποτυπώνει την ποικιλία αλλά και τις αντιφάσεις, την περιπέτεια και τις εμμονές, την παράδοση και την ανατροπή της γλωσσικής θεατρικής τάξης.

Η Ιστορία το θέατρον αφηγείται την ιστορία των ιδεών, των ηθών, των πολιτικών και των κοινωνικών συστημάτων, των ιδεολογιών και των ιδεολογημάτων, των θεσμών και της κατάλυσης των θεσμών. Το θέατρο είναι, όπως έγραφε ο Σαίξπηρ, ο καθρέφτης όπου η κοινωνία βλέπει το πρόσωπό της.

Ένα «Λεξικό του Θεάτρου» είναι η συστηματική ταξινόμηση των ειδώλων αυτού του καθρέφτη. Η πρωτοβουλία των Γιώργου και Κώστα Δαρδανού να προβούν στη μετάφραση και έκδοση του μοναδικού, απαιτητικού και άκρως προκλητικού στις θέσεις του «Λεξικού του Θεάτρου» του Patrice Pavis έρχεται να καλύψει ένα μέγα κενό στις θεατρολογικές μας σπουδές. Ο Pavis έχει κατορθώσει να συγκεράσει παράδοση και μοντερνισμό, ορθολογιστική θεωρητική προσέγγιση του θεάτρου και μεταμοντερνιστικό συγκρητισμό, θεωρία και πράξη, αναλυτικό κριτικό στοχασμό και συνθετική σκηνική διαδικασία, τέχνη και τεχνική, θεατρικό χροόχρονο, οικονομία, ψυχολογία, κοινωνιολογία, φιλοσοφία και αισθητική της μμητικής πράξεως με μέθοδο, σύστημα και επιστημονική Δικαιοσύνη.

Το «Λεξικό» του Pavis για το ελληνικό τουλάχιστον, έστω και ειδικευμένο, κοινό, των νέων θεατρολόγων, ηθοποιών και λοιπών συντελεστών της θεατρικής θεωρίας και πράξης αλλά και των διανοουμένων, των εκπαιδευτικών και των θεατρόφιλων εισάγει μία πληθώρα από νέους όρους, ανοίκειους για την θεατρολογική μας παράδοση. Πριν οκτώ χρόνια μου παραδόθηκε μια ευσυνείδητη, στρωτή μετάφραση από το πρωτότυπο γαλλικό κείμενο. Έπρεπε με μόχθο, προσοχή και συχνά τόλμη να επαυαδιατυπωθεί με θεατρολογικό και δραματολογικό κριτήριο.

Καταρχάς, μια δεύτερη ματιά πάνω στη μετάφραση έγινε από την θεατρολόγο Εύα Γεωργουσοπούλου (Μ.Α. Πανεπιστημίου του Exeter). Εν συνεχεία είχα την χαρά να συνεργαστώ με δύο πολύτιμες και επίμονες στις λύσεις και τους προβληματι-

σμούς του πρώην φοιτητήριές μου, την κ. Έλσα Ανδριανού (φιλόλογο, αριστούχο θεατρολόγο, κριτικό θεάτρου και υποψήφια διδάκτορα του Ιονίου Πανεπιστημίου) και την κ. Νατάσα Σιουζουλή (αριστούχο θεατρολόγο, μεταφράστρια και διδάκτορα θεατρολογίας του Πανεπιστημίου του Βερολίνου). Στα τέσσερα πρώτα χρόνια συνεργάστηκα με την πρώτη, και στα τέσσερα τελευταία με την δεύτερη.

Καταρχάς, το μέγα πρόβλημα ήταν η ορολογία. Έπρεπε να τολμηθεί για πρώτη φορά η μεταφορά στα ελληνικά δύσκολων και καινοφανών όρων και περίπλοκων σημασιών. Αν από ένα λεξικό λείπει η σαφήνεια, δεν λειτουργεί. Το δυσκολότερο έργο δεν ήταν η απόδοση αυτών των όρων αλλά η αναζήτησή τους μέσα σε δεκάδες λήμματα ως στοιχεία ορισμού άλλων όρων.

Όροι που έχουν περάσει αμετάφραστοι στην ελληνική θεατρολογική θεωρία και πράξη άλλοτε παρέμεναν, ώστε να μην δημιουργηθεί σύγχυση, άλλοτε αποδόθηκαν με νέα λέξη, όταν θεωρήθηκε ότι η χρήση τους στα ελληνικά δεν έχει τη σημασία που της δίδει ο Pavis και άλλοτε προτάθηκαν προς συζήτηση και πιθανή, γιατί όχι, αναθεώρηση.

Η φρεσκάδα, η ενημέρωση, η νεανική τόλμη των συνεργατριών μου στάθηκε πολύτιμη έτσι ώστε το έργο που παραδίδουμε στο κοινό και στους ειδικούς να ισορροπεί, κατά το δυνατόν, πάνω σε τεταωμένο σχοινί αλλά με δίχτυ ασφαλείας την πράγματι πολύχρονη έρευνα και τις συνεχείς αναθεωρήσεις.

Παραδίδουμε το «Λεξικό του Θεάτρου» του Patrice Pavis με την συνείδηση ότι προσφέρουμε ένα σύγχρονο εργαλείο σπουδής και προβληματισμού πάνω στα θεωρητικά, σκηνικά και τεχνικά αινίγματα, κατακτήσεις και προβληματισμούς της παράχαιης και φορτισμένης τέχνης του θεάτρου.

Ευχαριστώ από καρδιάς τους συνεργάτες μου και το γούστο, την επιμονή και τη σοφία του εκδοτικού επιτελείου με επικεφαλής τον κ. Κυριάκο Αθανασιάδη, που έφεραν σε πέρας ένα εκδοτικά περίπλοκο εγχείρημα.

Κώστας Γεωργουσόπουλος

Οκτώβριος 2006

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΠΩΣ ΝΑ ΦΤΙΑΞΕΙΣ ΕΝΑ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΛΕΞΙΚΟ, το οποίο να απαντά σε όλα τα ερωτήματα που θέτουν όσοι δουλεύουν στο θέατρο αλλά και όσοι απλώς το απολαμβάνουν; ένα επιστημονικό εργαλείο που να συμπεριλαμβάνει το σύνολο των ερευνητικών αποτελεσμάτων του 20ού αιώνα στα πεδία της σημειωτικής, της γλωσσολογίας και της επικοινωνίας, αλλά και να μην αγνοεί την ιστορία τόσο των κυρίαρχων θεατρικών εννοιών όσο και των μεταμορφώσεών τους ανά τους αιώνες;

Αυτό είναι το κατόρθωμα του Πατρίς Παβίς: το λεξικό του αποτελεί τον καρπό είκοσι χρόνων ερευνών και σκέψεων, καθώς επίσης και παιδαγωγικών εμπειριών και των εμπειριών του ως θεατή.

Το αποτέλεσμα είναι ένα σπάνιο έργο, διαρκώς προβληματίζον και προβληματιζόμενο, που αποφεύγει να προσφέρει στον αναγνώστη μια ολοκληρωμένη λύση αλλά που του δείχνει σε κάθε βήμα πώς τίθενται τα δυσεπίλυτα προβλήματα μιας διπλής πρακτικής, ταυτοχρόνως λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής, για πάντα εγγεγραμμένης στις σελίδες ενός βιβλίου, αλλά και ζωντανής, προσωρινής και διαφεύγουσας πάνω σε μια σκηνή.

Έργο ιδιαίτερα πολύτιμο τούτο το λεξικό, του οποίου οι συνεχείς επανεκδόσεις προσέφεραν τη δυνατότητα χρήσιμων επανεξετάσεων και διορθώσεων, αλλά και ένταξης των πιο πρόσφατων εκδηλώσεων της γραφής και της σύγχρονης σκηνοθεσίας.

Τον καιρό της «παγκοσμιοποίησης» της κουλτούρας το προνόμιο του Παβίς είναι το να βρίσκεται στο σταυροδρόμι των κυρίαρχων τάσεων —της αγγλοσαξονικής, λατινογενούς, γερμανικής και σλαβικής— και να μπορεί να ενσωματώνει στη δουλειά του τον πλούτο των θεωρητικών και λογοτεχνικών κειμένων Ευρώπης και Αμερικής.

Αυτό το λεξικό αποτελεί για τον αναγνώστη, πρακτικό ή θεωρητικό του θεάτρου, σπουδαστή ή ερασιτέχνη, μια πηγή απόλαυσης: η αναγνωσιμότητα, η άμεση απλότητα του ύφους φωτίζουν περίπλοκες έννοιες χωρίς να υπεραπλουστεύουν. Θα μας πει τα πάντα κι εμείς θα χαρούμε να το ακολουθήσουμε: η *Ποιητική* του Αριστοτέλη, μοιρασμένη σε μικρές δόσεις, διαρκώς παρούσα στο λεξικό, ανασυντίθεται θαυμάσια μπρος στα μάτια μας. Αναφορές και παραπομπές διαγράφουν μια τροχιά τόσο πυκνή, ώστε το λογικό οπλοστάσιο των θεωριών να καθίσταται πανταχού παρόν.

Η θεωρία του θεάτρου που εκπορεύεται του λεξικού συμπεριλαμβάνει τις πλέον αντιθετικές μορφές, αλλά μας προειδοποιεί: οι μορφές δεν είναι αθάνατες· ειδικά οι μορφές δεν είναι τυπικές ή φορμαλιστικές. Οι μορφές μιλούν: λένε τη σχέση του καλλιτέχνη με τον κόσμο.

Αν Ύπερσφελντ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΑΠΟΒΕΙ ΜΟΙΡΑΙΑ: το εγχείρημα της καταχώρισης των λημμάτων της πρώτης και δεύτερης έκδοσης (1980, 1987) τούτου του λεξικού εκτεινόταν ανάμεσα στο «παράλογο» (γαλλ. absurde) και το «αληθοφανές» (γαλλ. vraisemblable). Η νέα έκδοση δεν ξεφεύγει από τους αλφαβητικούς περιορισμούς, παρόλο που επανεξετάστηκε εκ θεμελίων και παραλλάχτηκε σε σημαντικό βαθμό. Ένα εγκυκλοπαιδικό εγχείρημα μοιάζει πάντα χωρίς μέτρο στην έκταση και τη φιλοδοξία του, αλλά εξίσου δικαιολογημένο και απαραίτητο όταν προσπαθούμε να αντιληφθούμε την ποικιλία και το σύνολο του θεατρικού φαινομένου. Παρά τις ειρωνικές τυχαιότητες και τα πείσματά της, τούτη η νέα έκδοση του λεξικού, πάντα στο ίδιο πνεύμα με τις προηγούμενες, έχει εμπλουτιστεί με νέα λήμματα και συμπληρωθεί σημαντικά. Είναι άραγε καθαρή τύχη ότι το λήμμα «παράλογο» (γαλλ. absurde) παραχωρεί σήμερα την πρώτη θέση στο λήμμα «αφαίρεση» (γαλλ. abstraction); Και η αφαίρεση δεν είναι καλύτερη απάντηση από τον παραλογισμό στην πληθώρα των μορφών; Το έργο δεν είναι σε καμία περίπτωση απλώς μια γρήγορη αναθεώρηση ή ξαναανακάτεμα παλαιών υλικών. Το ατέλειωτο παιχνίδι των αναφορών δημιουργεί ένα κείμενο που θα έπρεπε ασταμάτητα να αναθεωρείται και να διορθώνεται από την επικαιρότητα. Η παρούσα έκδοση λαμβάνει υπόψη της τις καινοτομίες της δεκαετίας του 1990, τη διακαλλιτεχνική και διαπολιτισμική διάσταση του θεάτρου καθώς και την ευρεία αλληλεπίδραση των Μέσων όπως συμβαίνει σήμερα. Τέτοιες επιδράσεις απαιτούν μια αναθεώρηση των θεωριών και των κατηγοριών τους και την τοποθέτηση της δυτικής δραματουργίας (που συνίσταται στην «αναπαράσταση» ενός κειμένου) στο πλαίσιο μιας ανθρωπολογίας των πρακτικών του θεάματος και μιας εθνοσηνολογίας.

Το θέατρο είναι μια εύθραυστη, εφήμερη τέχνη, με ένα ειδικό αισθητήριο για τις τάσεις του καιρού. Αυτές δεν μπορούν να ληφθούν υπόψη χωρίς την επανεξέταση των ιδίων των θεμελίων του θεάτρου και την περιοδική αναθεώρηση του κριτικού οικοδομήματος που υποτίθεται ότι το περιγράφει.

Η θεατρική δραστηριότητα ποτέ δεν ήταν πιο έντονη και ποτέ δεν χαρακτηριζόταν από μεγαλύτερη ποικιλία γλωσσών, δομών υποδοχής και κοινών. Ο θεατής επιδεικνύει στο εξής μεγαλύτερη ανοχή και όρεξη για αβάν-γκαρντ εμπειρίες. Είναι δύσκολο να τον εκπλήξεις ή να τον σοκάρεις. Δεν αρκεί πια να συναρπάζεται, να θαυμάζει ή να μαγεύεται, του είναι αναγκαία μια τεχνική ή φιλοσοφική εξήγηση. Το

θέατρο κατά τ' άλλα δεν φοβάται τη θεωρητικοποίηση των πρακτικών του μέχρι του σημείου να μετατρέπει κατά καιρούς αυτή τη θεωρία σε υλικό των παραστάσεών του, παρόλο που η εποχή απομακρύνεται από τη φιλάρεσκη αυτοαναφορικότητα των χρόνων του θριάμβου της θεωρητικοποίησης (1965-1975). Θα πάρουμε επιτέλους το θέατρο στα σοβαρά ως πρωτεύουσα και αυτόνομη τέχνη και όχι ως υποκατάστημα της λογοτεχνίας, μια λύση ανάγκης αντί του κινηματογράφου ή μια περιφρονήσιμη δραστηριότητα πανηγυριώτικης υπόστασης;

Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1960 και 1970 η θεατρολογία αναπτύχθηκε υπό την ώθηση των ανθρωπιστικών επιστημών και εξεργάγη σε ένα μεγάλο αριθμό αντικειμένων έρευνας και μεθοδολογιών. Η ασυνεχής και ανοιχτή μορφή του λεξικού επιχειρεί μια απογραφή κομματιών και αποσπασμάτων χωρίς να θέλει να δώσει την εντύπωση μιας ενότητας ή ολότητας. Η θεωρία αναζητεί μια συγκεκριμένη μεταγλώσσα που να ορίζει χωρίς να απλουστεύει περίπλοκες έννοιες. Αυτή η αναζήτηση είναι περισσότερο μεθοδολογική και επιστημολογική παρά εννοιολογική και τεχνική. Δεν περιγράφει έννοιες με προκαθορισμένα όρια, πολύ περισσότερο αίρει τα όρια προτείνοντας ένα υλικό σε κίνηση. Εντός ενός ατέλειωτου παιγνίου κατατιμήσεων, ορισμών και παραπομπών, το λεξικό επιτρέπει μια θεώρηση του θεάτρου και του κόσμου «για τον οποίο μιλά» (δεν τολμώ να πω «αναπαριστά»).

Η ποικιλία και περιπλοκή των θεωριών δεν είναι παρά μια ασθενής αντανάκλαση του ατέλειωτου πλούτου των θεατρικών εμπειριών της εποχής μας. Κάποιες εξ αυτών (των θεωριών) έχουν έναν ορισμένο στόχο, όπως είναι η διερεύνηση του χώρου, της σωματικής έκφρασης, της επανάγνωσης των κλασικών ή της πρωταρχικής σημασίας σχέσης μεταξύ δράντος και θεατή. Εδώ θα αποφύγω να ασχοληθώ με στοχασμούς που αναγγέλλουν το τέλος της σκηνοθεσίας ή της ιστορίας, την εξαφάνιση της θεωρίας, την επιστροφή στην προφάνεια του κειμένου ή την αδιαμφισβήτητη υπεροχή του ηθοποιού, διότι μαρτυρούν γενικά μια αρνητική στάση έναντι της σκέψης ή της σημασίας και μια επιστροφή σε ένα συσκοτιστικό λόγο άλλων εποχών. Σε καιρούς ιδεολογικής αβεβαιότητας, στους οποίους διαλύουμε την ουμανιστική κληρονομιά μεταξύ δύο εκπτώτικων και ήδη παλαιωμένων θεωρητικών συλλήψεων —ερμηνευτικών εξαρτημάτων και μεταμοντέρνων μεθόδων—, μια ιστορική και δομική σκέψη μου φαίνεται περισσότερο από ποτέ απαραίτητη για να μην χαθούμε στον ίλιγγο ενός θεωρητικού σχετικισμού ή αισθητισμού.

Τούτο το λεξικό θεατρικών εννοιών αποζητεί να αποσαφηνίσει έννοιες περίπλοκες. Παρόλο που χρησιμοποιεί παρακαμπτήριες οδούς, προσφέρει μια εικόνα της πρακτικής δουλειάς της σκηνοθεσίας, της γνήσιας θεατρικής δημιουργίας. Περισσότερο από την ετυμολογία λέξεων ή τη διατύπωση ορισμών ενδιαφέρεται για την παρουσίαση διαφορετικών θέσεων, τοποθετώντας το στοχασμό για το θέατρο σε ένα ευρύτερο διανοητικό και πολιτισμικό συγκείμενο, εκτιμώντας την επιρροή των Μέσων και εξετάζοντας υπαρκτά ή φανταστικά μεθοδολογικά εργαλεία.

Κάθε λεξικό πρέπει κάποια στιγμή να αποφασίσει υπέρ μιας συγκεκριμένης χρήσης της γλώσσας, να προβεί σε μια απογραφή των ονομαζόντων σημείων και να πλαισιώσει τα ονομαζόμενα πράγματα εκκινώντας από ήδη υπάρχοντες όρους. Καταρχάς προέβην σε μια καταγραφή των όρων αυτών. Εκείνη τη στιγμή άρχισε και το βάσανό μου, διότι πλάι σε έννοιες που διαπερνούν εποχές και σύνορα, υπάρχουν και άλλες ιστορικά προσδιορισμένες και πλέον σε αχρηστία, καθώς είναι στενά

συνδεδεμένες με ένα είδος ή μια πολύ συγκεκριμένη προβληματική. Έπρεπε να διακρίνω τους δύο τύπους εννοιών. Παρόλο που επικεντρώνω σε μια σύγχρονη χρήση των εννοιών και την τρέχουσα προβληματική, μου φάνηκε χρήσιμο να διατηρήσω και κάποιους πιο κλασικούς όρους, πολλώ δε μάλλον που κάποιοι εξ αυτών έχουν αποκτήσει ένα πρόσθετο, νέο νόημα (π.χ. η κάθαρση, η μυθοπλασία, ο δρων). Το ίδιο λήμμα μπορεί λοιπόν να αναφέρεται συχνά σε έννοιες ιστορικά διαφοροποιημένες ή αμφίσημες. Αυτές οι διαφορές δεν γίνονται πάντα αντιληπτές παρά διά μιας ιστορικής προοπτικής και μιας σχετικοποίησης εννοιών και θεωριών.

Το λεξικό αναφέρεται κατά κύριο λόγο στη δυτική θεατρική παράδοση, από τον Αριστοτέλη έως τον Μπομπ Γουίλσον... Αυτή η παράδοση αποκλείει την περιγραφή εξωευρωπαϊκών μορφών, ειδικά των παραδοσιακών θεάτρων της Ανατολής, που εκκινούν από ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο αναφοράς, αλλά είναι ταυτοχρόνως και ανοιχτή, από τις δεκαετίες του 1980 και 1990, σε διαπολιτισμικές πρακτικές και στην επιμείζια μορφών, ειδών και θεωριών που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη τέχνη. Αναγκάστηκα να αποκλείσω —καμιά φορά λίγο αυθαίρετα— άλλες μορφές θεάματος, όπως τελετουργίες και ιεροτελεστίες, το τσίρκο, το μίμο, την όπερα, τις μαριονέτες κλπ. Αυτές οι μορφές δεν εξετάστηκαν παρά στο βαθμό που διαπλέκονται με το θέατρο (πρβλ. μαριονέτα και ηθοποιός, μουσική της σκηνής κ.λπ.). Αντίθετα η επιρροή των Μέσων —ειδικά του σινεμά, της τηλεόρασης ή του ραδιοφώνου— είναι στη σύγχρονη πρακτική ιδιαίτερος μεγάλη και αυτήν επιχειρήσαμε να αποκαλύψουμε σε έναν μεγάλο αριθμό λημμάτων.

Το λεξικό δεν συμπεριλαμβάνει λίστες δημιουργών, κινημάτων ή θεάτρων (παρόλο που τα λήμματα εμπεριέχουν πολλές και σημαντικές τέτοιες αναφορές), αλλά στοχεύει πιο πολύ στην παρουσίαση των μεγάλων ερωτημάτων της δραματουργίας, της αισθητικής, της ερμηνευτικής, της σημειολογίας και της ανθρωπολογίας. Το λεξιλόγιο της θεατρικής κριτικής, σε διαρκή εξέλιξη, καλύπτει ένα πεδίο και μια προβληματική λίγο πολύ σαφώς προσδιορισμένα και ενταγμένα σε μια συχνά πολύ εξειδικευμένη ορολογία, που το λεξικό οφείλει να αποσαφηνίσει.

Πλάι σε αυτά τα τεχνικά λήμματα προσέφερα πολύ χώρο σε άρθρα γύρω από μεγάλα ερωτήματα της αισθητικής, των μεθόδων ανάλυσης ή των μορφών αναπαράστασης. Εκεί, περισσότερο από οπουδήποτε αλλού, ο λεξικογράφος δεν μπορεί να είναι απολύτως αντικειμενικός. Πρέπει να λάβει μέρος στους τρέχοντες διαλόγους, να παραδεχτεί και να εκθέσει τις προϋποθέσεις που θέτει, να μην κρυφτεί πίσω από τις ουδέτερες στήλες του λεξικού.

Οφείλει να βοηθήσει το σπουδαστή, τον ερασιτέχνη και τον πρακτικό, όσο και τον κριτικό και το θεατή να θέσουν τα κυρίαρχα θεωρητικά ερωτήματα που διατρέχουν την τέχνη τους.

Ο γενικός ορισμός που εισάγει την πλειονότητα των λημμάτων προσφέρει έναν πρώτο προσανατολισμό, μεριμνώντας ωστόσο να μην αγκυλώνει τους όρους και την προβληματική που αυτοί εισάγουν. Είναι υπ' αυτή την έννοια όσο το δυνατόν πιο γενικός και δεν πρέπει να εκληφθεί ως ο απόλυτος ορισμός. Η μεθοδολογική συζήτηση εν συνεχεία επιχειρεί να άρει την εγγενή απλούστευση κάθε ορισμού, επεκτείνοντας το διάλογο και τοποθετώντας τον σε ένα θεωρητικό και αισθητικό πλαίσιο. Και εκεί η διάσταση μεταξύ λεξιλογίου και συστηματικής σύμβασης είναι στο αποκορύφωμα. Κάθε λήμμα αποτελεί μια παρουσίαση των δυσκολιών του τύπου του

στο πλαίσιο μιας συνολικής θεωρίας· θα ήθελε να ανοιχτεί προς το δραματικό και σκηνικό σύμπαν· αφήνει να εννοηθεί με αδρές γραμμές το σύνολο της κατασκευής που το προϋποθέτει και το περικλείει. Εξ αυτού και οι συχνές παραπομπές (βλ. λέξεις με αστερίσκο), οι οποίες, εκτός από την ελάφρυνση του κειμένου, επιτρέπουν τη χάραξη κάποιων διαδρομών σε ένα κριτικό τοπίο ιδιαίτερος σκοτεινό. Ο αναγνώστης θα βοηθηθεί επιπλέον και από τον Θεματικό Ενδείκτη στις πρώτες σελίδες του λεξικού.

Ως στιγμιαία ματιά σε ένα δεδομένο σημείο της θεατρικής εξέλιξης, τούτο το βιβλίο ελπίζω ότι δεν θα προσφέρει την ήσυχη σιγουριά του τηλεφωνικού καταλόγου ή την ήσυχη συνείδηση του ποινικού κώδικα. Διότι προτείνοντας μια δομική ερμηνεία της λειτουργίας κειμένου και σκηνης, αυτό το στιγμιότυπο δεν έχει τίποτα το οριστικό ή κανονιστικό. Η επικαιρότητα της ματιάς του είναι θεμελιωμένη στο εύθραυστον της υπόστασής του. Κάθε μετακίνηση ενός όρου μεταθέτει ταυτοχρόνως και όλο το οικοδόμημα: είχα πολλές φορές την ευκαιρία να επαληθεύσω αυτή τη φράση τα τελευταία είκοσι χρόνια...

Οι όροι που επιλέχτηκαν αφενός λόγω της παρουσίας τους στην ιστορία της κριτικής και αφετέρου λόγω της ευχρηστίας τους στην περιγραφή των φαινομένων, μπορούν να ομαδοποιηθούν, όχι χωρίς τις απαραίτητες γενικεύσεις, σε οκτώ κατηγορίες (βλ. Θεματικός Ενδείκτης):

- τη *δραματολογία*, που εξετάζει τη δράση, το πρόσωπο, το χώρο και το χρόνο, όλα τα ερωτήματα που συνεισέφεραν στη θεμελίωση μιας θεατρικής πρακτικής, ταυτοχρόνως κειμενικής και σκηνικής·
- το *κείμενο* και το *λόγο*: εδώ εξετάζονται οι συνθετικές αρχές και οι εσωτερικοί μηχανισμοί της αναπαράστασης·
- τον *ηθοποιό* και το *πρόσωπο*, που αποτελούν τις δύο όψεις κάθε αναπαράστασης της ανθρωπίνης δράσης·
- τα *είδη* και τις *μορφές*, εκ των οποίων εξετάζω τις κυριότερες περιπτώσεις χωρίς να σκοπεύω σε μια εξαντλητική θεώρηση, έτσι κι αλλιώς αδύνατη·
- τη *σκηνοθεσία* και τον τρόπο σύλληψης και πραγμάτωσής της, με εξαίρεση πολύ τεχνικούς όρους της θεατρικής μηχανής που θα απαιτούσαν μια πολύ ειδική εξέταση·
- τις *δομικές αρχές* και τα *ζητήματα αισθητικής*, που δεν άπτονται αποκλειστικά του θεάτρου, αλλά είναι απαραίτητα για να αντιληφθούμε την αισθητική και την οργάνωση·
- την *πρόσληψη του θεάματος* από την πλευρά του θεατή και με όλες τις ερμηνευτικές, κοινωνιοσημειωτικές και ανθρωπολογικές πράξεις που αυτή εμπεριέχει·
- τη *σημειολογία* που δεν αποτελεί μια νέα επιστήμη που υποκαθιστά τις άλλες, αλλά έναν προπαιδευτικό και επιστημολογικό στοχασμό επί της παραγωγής, δράσης και πρόσληψης των σημείων. Αυτή η ολοκληρωμένη σημειολογία, μετά από μια μεγάλη κρίση ανάπτυξης στη δεκαετία του 1970, ξαναβρήκε επιτέλους την ταχύτητα κίνησής της και έχασε κάθε ηγεμονική αξίωση χωρίς να απολέσει τίποτα από το βάθος και τη σοβαρότητά της.

Αυτές οι οκτώ κατηγορίες μού φαίνονται πλαίσια σταθερά, σημεία εκκίνησης ασφαλή, στο βαθμό που υποστηρίζουν το βλέμμα που τούτο το βιβλίο συνεχίζει να ρίχνει στη θεατρική πραγματικότητα, παρά την ασταμάτητη ροή της δημιουργίας, το αναπόφευκτο χάσμα μεταξύ θεωρίας και πράξης και τις τυχαιότητες της θεατρικής ζωής.

Πατρίς Παβίς

η

ηθολογία

⇔ Γαλλ.: moralité· Αγγλ.: morality· Γερμ.: Moralität· Ισπ.: moralidad.

Μεσαιωνικό δραματικό έργο (από το 1400), θρησκευτικής έμπνευσης με διδακτικό και ηθικοπλαστικό σκοπό. Τα «πρόσωπα» (από πέντε έως είκοσι) είναι αφηρημένες έννοιες κι αλληγορικές προσωποποιήσεις τής αρετής και τής κακίας. Η πλοκή είναι στοιχειώδης, αλλά πάντα με παθητικούς ή τρυφερούς τόνους. Η ηθολογία συγγενεύει συγχρόνως με τη *φάρσα** και τα *μυστήρια**. Η δράση βασίζεται σε μια *αλληγορία** που παρουσιάζει την ανθρώπινη συνθήκη ως ένα ταξίδι και μια αδιάκοπη σύγκρουση μεταξύ του καλού και του κακού, εξού και ο παιδαγωγικός και κατηχητικός χαρακτήρας των έργων. Η θεματολογία είναι βιβλική (*Ο Ασωτος υιός*) ή σύγχρονη (*Η Σύνοδος της Βασιλείας*, 1432, *Το Επάγγελμα, το εμπόρευμα κι ο χρόνος που κυλά, Καλή συμβουλή, κακή συμβουλή*) με στοιχεία φάρσας και γελοιοποιίας συγγενικά με αυτά της *μωρίας**. Η *ψυχομαχία* παρουσιάζει τη σύγκρουση ανάμεσα στα επτά θανάσιμα αμαρτήματα, τις αρετές, τις αμαρτίες, ενώ καλείται ο άνθρωπος, αιώνιος αμαρτωλός, να μετανοήσει και να ικετεύσει για το έλεος του Θεού. Η πνευματική «πορεία του αγωνιζόμενου» είναι γεμάτη ενέδρες, όμως η θεία χάρη τον βοηθά να αποφύγει τους πειρασμούς. Πρό-

κειται, πάντως, για μια θεατρική μορφή, αφού το κείμενο, αρκετά φιλολογικό και του οποίου ο συγγραφέας είναι συνήθως γνωστός, κατανέμεται σε διαλόγους και σκιαγραφεί μια δράση. Το *Καθένας* (*Everyman*), που δημοσιεύθηκε το 1509, θεωρείται μια από τις παλαιότερες και αμιγείς ηθολογίες. Έγιναν, μάλιστα, στις μέρες μας κάποιες απόπειρες αναβίωσης αυτού του τύπου έργου (ΧΟΦΜΑΝΣΤΑΛ, ΕΛΙΟΤ, ΓΕΗΤΣ και ως παρωδία ο ΜΠΡΕΧΤ: *Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα*).

☞ Θαύμα, ιερό δράμα, μυστήρια, μάσκα

📖 Recueil de moralités in *Moralités françaises*, 1980, W. Helmich (επιμ.)

ηθοποιός [1]

⇔ Γαλλ.: acteur· Αγγλ.: actor· Γερμ.: Schauspieler· Ισπ.: actor.

1. Το σώμα ως αγωγός

Ο ηθοποιός, υποδυόμενος ένα ρόλο ή ενσαρκώνοντας ένα δραματικό πρόσωπο*, τοποθετείται στην ίδια την καρδιά του θεατρικού γεγονότος. Είναι ο ζωντανός δεσμός ανάμεσα στο κείμενο του συγγραφέα, τις κατευθύνσεις του σκηνοθέτη και το βλέμμα και την ακρόαση του θεατή. Εννοείται ότι ο συντριπτικός αυτός ρόλος δημιουργεί, στην ιστορία του θεάτρου, άλλοτε έναν υπεραγαπημένο, μυθοποιημένο ήρωα, ένα «ιερό τέρας», άλλοτε μια ύπαρξη περιφρονημένη,

απέναντι στην οποία η κοινωνία δυσπιστεί με ένα φόβο οιονεί ενστικτώδη.

2. Απόσταση και εγγύτητα

Ως τις αρχές του 17ου αιώνα, ο όρος *ηθοποιός* (*acteur*)* δηλώνει το πρόσωπο του έργου· αργότερα γίνεται εκείνος που κρατά ένα ρόλο, ο τεχνίτης της σκηνης (*comédien*). Η ιστορική αναδρομή αφορά στη γαλλική λέξη (*acteur-comédien*). Στη δυτική παράδοση, στην οποία ο ηθοποιός ενοσρακώνει το δραματικό πρόσωπο δίδοντας την εντύπωση ότι είναι αυτό, είναι, πριν απ' όλα, μια φυσική παρουσία επί σκηνης, που διατηρεί πραγματικές σχέσεις «σώμα με σώμα» με το κοινό, το οποίο καλείται να αισθανθεί τη σωματική και χειροπιαστή πλευρά, καθώς επίσης και το εφήμερο κι ασύλληπτο της παρουσίας του. Όπως συχνά λέγεται, ο ηθοποιός είναι σαν να «κατοικείται» και να μεταμορφώνεται από ένα άλλο πρόσωπο· δεν είναι πια ο εαυτός του, αλλά μια δύναμη που τον ωθεί να δράσει, υπό τα χαρακτηριστικά ενός άλλου: ρομαντικός μύθος του «θεόπνευστου» ηθοποιού, που δεν διαχωρίζει πλέον τη σκηνή από τη ζωή. Εντούτοις, αυτό δεν είναι παρά μια πιθανή άποψη της σχέσης μεταξύ ηθοποιού και δραματικού προσώπου: μπορεί εξίσου καλά να υπογραμμίζει την απόσταση, που τον χωρίζει από το ρόλο του, αποκαλύπτοντας, όπως ο μπρεχτικός ηθοποιός, την τεχνητή κατασκευή. Σε αυτό το σημείο υφίσταται μια πολύ παλιά συζήτηση μεταξύ των οπαδών του «ειλικρινούς» ηθοποιού, που αισθάνεται και ξαναζεί όλες τις συγκινήσεις του δραματικού προσώπου, και του ηθοποιού που είναι ικανός να κυριαρχήσει επάνω τους και να τις υποκριθεί, «εξάισιο νευρόσπαστο, του οποίου ο ποιητής τραβά το σπάγκο και δείχνει, σε κάθε αράδα, την αληθινή μορφή που πρέπει να παίρνει» (ΝΤΙΝΤΡΟ στο *Παράδοξο με τον ηθοποιό*, 1775). Το ζήτημα της ειλικρίνειας του ηθοποιού προσλαμβάνει μερικές φορές τη μορφή σύγκρουσης ανάμεσα σε δύο αντιλήψεις της

δημιουργικότητας του ηθοποιού: ηθοποιός/ βασιλιάς, που αυτοσχεδιάζει και δημιουργεί ελεύθερα, κάποτε με την υπερβολή του καμποτίνου ή του «κερού τέρατος», ή ακόμη ηθοποιός που θεωρείται *υπερ-μαριονέτα** (ΚΡΑΪΓΚ), η οποία τίθεται σε κίνηση από το σκηνοθέτη.

3. Η εκπαίδευση του ηθοποιού

Η εκπαίδευση του ηθοποιού, ανύπαρκτη για πολλά χρόνια ή περιορισμένη στην εκμάθηση τεχνικών μιας ορισμένης παράδοσης, ακολουθεί τελικά το κίνημα συστηματοποίησης της σκηνοθετικής εργασίας. Αποβλέπει στη σφαιρική ανάπτυξη του ατόμου: φωνή, σώμα, μυαλό, ευαισθησία, στοχασμό επί της δραματολογίας και του κοινωνικού ρόλου του θεάτρου. Ο σύγχρονος ηθοποιός εγκαταλείπει οριστικά τα διλήμματα και τους μύθους του ηθοποιού-αφέντη ή του ηθοποιού-σκλάβου· η προσδοκία του είναι να υποδυθεί τον ταπεινό αλλά συναρπαστικό ρόλο ενός διαμεσολαβητή, όχι πια απλώς του δραματικού προσώπου, αλλά του κειμένου και της σκηνοθεσίας του.

4. Ο εκφραστής

Ο ηθοποιός παραμένει πάντα ερμηνευτής κι εκφραστής του κειμένου ή της δράσης· είναι ταυτόχρονα αυτός που σημασιοδοτείται από το κείμενο (του οποίου ο ρόλος είναι μια μεθοδική κατασκευή, με αφετηρία την ανάγνωση) κι αυτός που σημασιοδοτεί το κείμενο, με ένα νέο τρόπο σε κάθε ερμηνεία. Η μιμητική πράξη επιτρέπει στον ηθοποιό να φαίνεται σαν να επινοεί ένα λόγο και μια δράση, ενώ στην πραγματικότητα του υπαγορεύονται από ένα κείμενο, έναν καμβά, ένα ύφος υπόκρισης ή αυτοσχεδιασμού. Παίζει με το λόγο που εκφέρει, διευθετώντας τον σκηνικά ανάλογα με το μηχανισμό νοηματοδότησης της σκηνοθεσίας και απευθυνόμενος (μέσω των συνομιλητών του) στο θεατή, δίχως όμως να του δίδει δικαίωμα απάντησης. Υποδύεται μια δράση, υποκρινόμενος

τον πρωταγωνιστή της, που ανήκει σε ένα μυθοπλαστικό σύμπαν. Εκτελεί σκηνικές πράξεις, ενώ συγχρόνως παραμένει πάντα ο εαυτός του, πέραν αυτού που υποβάλλει. Το δισυπόστατο: «βιώνω» και «δείχνω», «είμαι ο εαυτός μου» και «ο άλλος», μια «χάρτινη» και μια «σαρκική» υπόσταση, αυτό είναι το γοητευτικό γνώρισμα της δουλειάς του.

5. Ο ηθοποιός, δημιουργός και δημιούργημα

Πέραν όλων αυτών των τεχνασμάτων, ο ηθοποιός συνιστά φορέα σημείων, ένα σταυροδρόμι πληροφοριών για την αφηγούμενη ιστορία (τη θέση της στο μυθοπλαστικό σύμπαν), για τον ψυχολογικό και χειρονομακό χαρακτηρισμό των δραματικών προσώπων, για τη σχέση με το σκηνικό χώρο και την εξέλιξη της παράστασης. Οπότε, χάνει τη μυστηριώδη αύρα του, προς όφελος μιας διαδικασίας σημασιολόγησης και ενσωμάτωσης στο σύνολο της παράστασης. Ακόμη κι αν η λειτουργία του στην παράσταση φαίνεται σχετική ή αντικαταστάσιμη (από ένα αντικείμενο, ένα σκηνικό, μια φωνή ή ένα μηχανισμό), εκείνος παραμένει το στοιχείο όλων των θεατρικών πρακτικών κι όλων των αισθητικών κινήματων από καταβολής σκηνοθεσίας. Εννοεί το ρόλο του ως ενός από τους τεχνίτες της παράστασης εν σχέσει με την παιδαγωγική και πολιτική ευθύνη του θεάτρου. Αρνείται συχνά να εξαπατά το κοινό του και δεν υποστηρίζει πλέον τον εύκολο αυτοσχεδιασμό. Αυτό που μας ενδιαφέρει σήμερα, εκτός από τη «φυσικότητά» του, είναι η εργασία του ηθοποιού, η σωματική τεχνική και οι ασκήσεις της αναπνοής του.

≈ Παρουσία, ποιητική, ρυθμός, ηθοποιός [2]

☞ Talma, 1825· Brecht, 1961· Stanislavski, 1963, 1966· Aslan, 1974, 1993· Dort, 1977b, 1979· Barker, 1977· Brauneck, 1982· Ghiron-Bistagne, 1976, 1994· Kantor, 1977, 1990· Roubine, 1985· Pidoux, 1986· Roach, 1987· Villiers, 1987· Godard, 1995· Pavis, 1996

ηθοποιός* [2]

⇔ Γαλλ.: *comédien*· Αγγλ.: *actor*· Γερμ.: *Schauspieler*· Ισπ.: *comediante (actor)*.

* Στη γαλλική γλώσσα υπάρχει διάκριση μεταξύ των όρων «*comédien*» και «*acteur*».

1. Ο Ηθοποιός

Σήμερα, είναι ο ηθοποιός [1]* που παίζει και τραγωδία και κωμωδία και δράμα ή οποιοδήποτε άλλο είδος. Ο ηθοποιός (*comédien*) στην κλασική γαλλική γλώσσα αντιτίθεται στον *τραγωδό*. Σήμερα, η λέξη «ηθοποιός» αναφέρεται σε όλους τους καλλιτέχνες της σκηνης· γίνεται, λοιπόν, ένας όρος ιδιαίτερα προσαρμοσμένος στη μίξη των ειδών και των στυλ. Αντιθέτως, ο Λ. ΖΟΥΒΕ, συνεχίζοντας μια θεωρητική παράδοση που έρχεται από τον 19ο αιώνα και από τον ΝΤΙΝΤΡΟ, συστηματοποίησε μια αυτονόητη διάκριση ανάμεσα στον ηθοποιό-*comédien* και τον ηθοποιό-*acteur*. Ο ηθοποιός-*acteur* είναι ικανός μόνο για ορισμένους ρόλους που αντιστοιχούν στον τύπο του ή στην εικόνα που έχει δημιουργήσει· προσδιορίζει τους ρόλους σε σχέση με τον εαυτό του. Ο ηθοποιός-*comédien* υποδύεται όλους τους ρόλους, σβήνεται τελείως πίσω από το θεατρικό δραματικό πρόσωπο, είναι ένας τεχνίτης της σκηνης. Αυτή η αντίθεση συναντά μια άλλη, του ηθοποιού θεωρούμενου στη δραματουργική λειτουργία, ως πρωταγωνιστή της δράσης, και του ηθοποιού, προσώπου κοινωνικού, στρατευμένου στο θεατρικό επάγγελμα και πάντοτε ευαίσθητου πίσω από το νοητό ρόλο που ενσαρκώνει.

2. Η υπόσταση του ηθοποιού

Στην κλασική εποχή, ηθοποιός είναι ο όρος που δηλώνει το επάγγελμα, την κατάσταση των ηθοποιών (οι Ηθοποιοί του Κυρίου, 1658· οι *Comédiens-Français*, 1680). Ο ηθοποιός-*comédien* παρέμεινε αρκετά χρόνια στιγματισμένος από το όνειδος του κοινού.

Στις μέρες μας, όμως, απέκτησε μια ορισμένη κοινωνική υπόσταση, προνομιακή

όταν είναι «γνωστός». Ο αισθητικός του ρόλος είναι μεταβλητός κι αβέβαιος. Την τάση των μεγάλων ηθοποιών-acteurs και του θεάτρου του υποκριτή-comédien ακολούθησε, μετά το τέλος του 19ου αιώνα, η εποχή του θεάτρου του σκηνοθέτη, για το οποίο ο ΜΕΓΕΡΧΟΛΑΝΤ δίδει εδώ μια μαρτυρία ανάμεσα σε πολλές άλλες: «Ο σκηνοθέτης δεν θα διαστάσει να συγκρουστεί με τον ηθοποιό στην πρόβα, ακόμη και σώμα με σώμα. Η στάση του είναι στέρεη, διότι, αντίθετα από τον ηθοποιό, ξέρει (ή οφείλει να ξέρει) αυτό που πρέπει να δώσει η παράσταση αύριο. Διακατέχεται από τη μέριμνα για το σύνολο, άρα είναι πιο ισχυρός από τον ηθοποιό» (1963: 283).

3. Η χειραφέτηση του ηθοποιού-comédien

Ίσως, σήμερα, να διαγράφεται μια κίνηση υπέρ της επιστροφής στον ηθοποιό-acteur και μια συλλογική σύλληψη παραστάσεων φτιαγμένων από εξωθεατρικά υλικά (ρεπορτάζ, κολάζ* κειμένων, αυτοσχεδιασμών* σκηνικών κινήσεων κ.λπ.). Εξουθενωμένος να γίνεται όργανο στην υπηρεσία ενός σκηνοθέτη*, εξίσου πατερναλιστικού και τυραννικού, ενός δραματογού* βεβαρημένου με ιδεολογικά ερωτήματα, ο ηθοποιός-comédien διεκδικεί το μεριδίό του στη δημιουργία. Η παράσταση χάνει το φετιχιστικό χαρακτήρα *μνημείου*: δεν δίδει πλέον παρά στιγμές θεάματος.

4. Ο ηθοποιός-comédien ως καμποτίνος

Ο υποτιμητικός όρος «υποκριτής», που χρησιμοποιείται για ανθρώπους που κρύβουν τα αισθήματά τους, δηλώνει σαφώς τον κίνδυνο να δούμε τον καλλιτέχνη να μεταμορφώνεται σε καμποτίνo. Ο καμποτινισμός τον παρασύρει να καταξιώνεται με όλα τα μέσα, εις βάρος των συναδέλφων του, του δραματικού προσώπου, της θεατρικής ψευδαισθήσης και του συμπλεγματού θεατή, που θεωρεί τον εαυτό του υποχρεωμένο να θαυμάσει αυτό το «τέρας». Πέρα από την

κοινωνική διαστροφή του επαγγέλματος του ηθοποιού από τον καμποτίνo, θα δούμε στον καμποτινισμό το σημάδι μιας δημαγωγικής συννεοχής με το κοινό που συνειδητοποιεί ότι ο ηθοποιός είναι ένας βιρτουόζος που δεσπόζει στο ρόλο του κι ότι είναι ακόμη ικανός, για να το κάνει αισθητό, να διακόψει για λίγο τη ροή της παράστασης προκειμένου να «κάνει το νούμερο του».

☞ Diderot, 1773· Jouvett, 1954· Stanislavski, 1963· Duvignaud, 1965· Villiers, 1951, 1968· Strasberg, 1969· Chaikin, 1972· Eco, 1973· Aslan, 1974, 1993· Schechner, 1977· Dort, 1977b, 1979· Voies de la création théâtrale 1981, τομ. 9· Roubine, 1985· Pavis, 1996

ηλεκτρονικές (τέχνες...)

⇔ Γαλλ.: *électroniques (arts...)*· Αγγλ.: *media*· Γερμ.: *neue Medien*.

Αυτός είναι ο γενικός όρος για τα μέσα, όχι μόνο το βίντεο, αλλά και την ηχητική μπάντα, την ηλεκτρο-ακουστική δημιουργία, το ακουστικό δράμα, το «ακουστικό σινεμά», όπως το *Week End* (1930) του Β. ΡΑΤΜΑΝ, το οποίο είναι «μια κινηματογραφική ταινία χωρίς εικόνες, ενορχήστρωση φυσικών θορύβων, οι οποίοι εγγράφονται σε ηχητική ταινία, με τα μέσα και την τεχνική του κινηματογράφου» (*Revue du cinéma*, 1930), το βίντεο, που επανακαλύπτει τον ήχο, περιορίζει τις στατικές, υπερβολικά κατευθυνόμενες προβολές ή την οπτική δεξιοτεχνία, βυθίζεται σε ένα ολικό ηχητικό γεγονός και το ηλεκτρο-CD, το οποίο χρησιμοποιεί φυσικούς ή ηλεκτρονικούς ήχους με μοντάζ και «μουσική χωρίς μουσικό» όπως τα μίνι-CD των Φ. ΜΙΟΝ και Μ. ΣΙΟΝ (1990).

Η *ηλεκτρο-ακουστική* προσπαθεί να δώσει μια νέα αντίληψη των ήχων και των εικόνων, για ένα *θεατακροατή* ικανό να αφομοιώσει ηχητικά κι οπτικά ερεθίσματα, κρίνοντας τι κοινό υπάρχει μεταξύ τους και ποια η σχέση τους με το χώρο και το χρόνο: την πυκνότητά τους, το ρυθμό τους, την έντασή τους, την υπόστασή τους ως ηχητικό και οπτικό πλά-

νο. Μέσα από όλες αυτές τις παραμέτρους προσεγγίζεται η θέαση και η ακρόαση, η μουσική, το κείμενο, ο χορός και η κίνηση.

ήρωας

⇔ Γαλλ.: héros· Αγγλ.: hero· Γερμ.: Held· Ισπ.: héroe.

* Εκ του αρχαίου ελληνικού «ήρωας»: ημίθεος και άνθρωπος θεοποιημένος.

1. Ήρωας, σημείο μηδέν

Ο ήρωας της ελληνικής μυθολογίας είναι ένα πρόσωπο εξυψωμένο στην τάξη του ημίθεου. Στη δραματολογία ο ήρωας είναι ένας τύπος προσώπου προικισμένου με δυνάμεις πέραν του συνήθους. Οι ικανότητες και τα προσόντα του είναι υπεράνω των κοινών θνητών, όμως «η εμφάνιση του ήρωα σταθεροποιεί την εικόνα του ανθρώπου» (Μ. ΩΖΕ, *Πνεύμα του παγανισμού*). Όταν ο ήρωας δεν πραγματοποιεί εξαιρετικές πράξεις για να υφαρπάξει το θαυμασμό του θεατή, προκαλώντας την κάθαρση, τουλάχιστον αναγνωρίζεται ως «το πρόσωπο που επιδέχεται την πλέον ζοφερή κι αξιοσημείωτη συγκινησιακή χροιά» (ΤΟΜΑΣΕΒΣΚΙ, στον ΤΟΝΤΟΡΟΦ, 1965: 295). Στην τραγωδία, αυτή η πλέον εμφανής συγκινησιακή χροιά έγκειται στο *φόβο* και τον *έλεο**, χάριν των οποίων ταυτιζόμαστε καλύτερα με το πρόσωπο. Γι' αυτό είναι αδύνατο να δώσουμε έναν εκτεταμένο ορισμό του ήρωα, αφού η *ταύτιση** εξαρτάται από τη στάση του κοινού απέναντι στο πρόσωπο: ήρωας είναι αυτός που τον ονομάζουν έτσι.

2. Ο κλασικός ήρωας

Δεν υπάρχει ήρωας, με τη στενή έννοια, παρά στη δραματολογία, η οποία παρουσιάζει τραγικές πράξεις βασιλιάδων ή πριγκίπων έτσι ώστε η *ταύτιση** του θεατή να προσανατολίζεται προς ένα μυθικό κι απρόσιτο ον. Οι πράξεις του οφείλουν να παρουσιάζονται ως παράδειγμα και το πεπρωμένο του ως ελεύθερη επιλογή. Ο τραγικός ήρωας συλ-

λαμβάνεται σε κάθε περίπτωση ανάμεσα στον τυφλό, θεικό αλλά ανελέητο νόμο και τη δυστυχισμένη αλλά ελεύθερη συνείδηση (*τραγικό**).

Ο κλασικός ήρωας ταυτίζεται απόλυτα με την πράξη του: τίθεται και αντιπαρατίθεται διά του αγώνα και της ηθικής σύγκρουσης, αναλαμβάνει το λάθος του και συμφιλιώνεται με την κοινωνία ή τον εαυτό του κατά την τραγική του πτώση. Δεν μπορεί να υπάρξει ηρωικό πρόσωπο, παρά όταν οι κοινωνικές, ψυχολογικές κι ηθικές αντιφάσεις του έργου εμπεριέχονται απόλυτα στη συνείδηση του ήρωα: γίνεται ο μικρόκοσμος του δραματικού σύμπαντος.

Ο ΧΕΓΓΕΛ στην *Αισθητική* του (1832) διακρίνει τρεις τύπους ήρωα, οι οποίοι αντιστοιχούν σε τρεις ιστορικές κι αισθητικές φάσεις:

– ο *επικός ήρωας* συνθλίβεται από τη μοίρα στη διαμάχη του με τις φυσικές δυνάμεις (ΟΜΗΡΟΣ):

– ο *τραγικός ήρωας* φέρει μέσα του το πάθος και τη θέληση για δράση, τα οποία θα αποβούν γι' αυτόν μοιραία (ΣΑΙΞΠΗΡ):

– ο *δραματικός ήρωας* συμφιλιώνει τα πάθη του και την επιβεβλημένη από τον έξω κόσμο αναγκαιότητα: αποφεύγει, κατ' αυτόν τον τρόπο, την εκμηδένιση. Γι' αυτόν τον τύπο ήρωα, η προσαγόρευση «ήρωας» ταιριάζει τόσο στον επιφανή άνδρα, τα ανδραγαθήματα του οποίου εξιστορούνται, όσο και στο θεατρικό πρόσωπο.

Μία από τις επιταγές της τραγωδίας ήταν να στρατολογήει ο συγγραφέας τους ήρωές του από τα πρόσωπα της ανώτερης τάξης. Κατ' αυτόν τον τρόπο συμβαίνουν δύο τινά ταυτοχρόνως: *πρώτον*, η ικανοποίηση του κοινού της αριστοκρατίας, καθώς του προσφέρεται μια κολακευτική εικόνα (πολιτικό κίνητρο): *δεύτερον*, η παρουσίαση προσώπων, τα οποία ήδη, στην πραγματική ζωή, έχουν ηγετικό ρόλο στην ιστορική εξέλιξη κι αξίζουν το όνομα «ήρωας». Αυτή η δεύτερη απαίτηση είναι απολύτως νόμιμη για τη δραματολογία, η οποία οφείλει να έχει ως αφε-

τηρία υλικό ήδη «δραματοποιημένο», δηλαδή να χρησιμοποιεί άτομα «παγκόσμιας ιστορικής σημασίας» (ΧΕΓΓΕΛ), τα οποία συμπυκνώνουν επάνω τους ένα πεδίο κοινωνικών δυνάμεων και συγκρούσεων. Αυτοί οι ήρωες της πραγματικής ζωής και η σύγκρουσή τους δεν χρειάζονται κατόπιν παρά να εκφραστούν μέσω μιας φυσικά δραματικής μορφής.

3. Εξόγκωση του ήρωα

Από τον 19ο αιώνα, «ήρωας» σημαίνει τόσο το τραγικό πρόσωπο, όσο και την κωμική φιγούρα. Χάνει την παραδειγματική και μυθική αξία του και δεν έχει παρά τη σημασία του κεντρικού προσώπου του επικού ή δραματικού έργου. Ο ήρωας άλλοτε είναι αρνητικός, άλλοτε συλλογικός (ο λαός σε ορισμένα ιστορικά δράματα του 19ου αιώνα), άλλοτε ανεπιχίαστος (θέατρο του *παραλόγου**, ΝΤΙΠΕΝΜΑΤ), άλλοτε σίγουρος για τον εαυτό του και συνδεδεμένος με μια νέα κοινωνική τάξη (θετικός ήρωας του σοσιαλιστικού ρεαλισμού). Η ιστορία της λογοτεχνίας είναι μια σειρά από διαδοχικές εκπτώσεις του ήρωα: η κλασική τραγωδία τον παρουσιάζει σε όλη τη λαμπρή απομόνωσή του. Στη συνέχεια, το αστικό δράμα αναπαριστά δι' αυτού την αστική τάξη, επιδιώκοντας το θρίαμβο των ατομικιστικών της αξιών. Ο νατουραλισμός και ο ρεαλισμός μάς δείχνουν έναν έκπτωτο κι αξιολύπητο ήρωα, θύμα του κοινωνικού νετεριμνισμού. Το θέατρο του παραλόγου ολοκληρώνει την έκπτωσή του, κάνοντάς τον ένα πλάσμα αποπροσανατολισμένο μεταφυσικά και δίχως προσδοκία (ΙΟΝΕΣΚΟ, ΜΠΕΚΕΤ). Ο ΜΠΕΚΕΤ έχει ήδη υπογράψει τη θανατική του καταδίκη, αρνούμενος την αναπαράστασή του, προς όφελος του συλλογικού «όπως τον διαμορφώνει η καπιταλιστική παραγωγή ή όπως αναλαμβάνει τη φροντίδα του η εργατική τάξη». «Δεν μπορούμε πλέον να κατανοούμε τα αποφασιστικά γεγονότα της εποχής μας από τη

σκοπιά της ατομικής προσωπικότητας κι αυτά τα γεγονότα δεν επηρεάζονται πλέον από ατομικές προσωπικότητες» (1967, τομ. 15: 274). Ο σύγχρονος ήρωας δεν έχει πια τη δύναμη να επηρεάζει τα γεγονότα, ούτε άποψη για την πραγματικότητα. Παραχωρεί τη θέση του στην οργανωμένη ή άμορφη μάζα. «Η ατομική προσωπικότητα οφείλει να παραχωρήσει τη λειτουργία της στις μεγάλες ομάδες» (ΝΤΙΠΕΝΜΑΤ, 1970: 244). Η απουσία ήρωα δημιουργεί γενικά ένα αποτέλεσμα γελοιοποίησης, διότι «απουσιάζουν οι αντιπροσωπευτικοί χαρακτήρες και οι τραγικοί ήρωες δεν έχουν καν όνομα [...] οι γραμματείς του Κρέοντα διεκπεραιώνουν την υπόθεση Αντιγόνη» (1970: 63).

4. Ο αντι-ήρωας

Από τα τέλη του 19ου αιώνα και με πολύ εμφαντικό τρόπο στο σύγχρονο θέατρο, δεν υπάρχει πλέον ο ήρωας, παρά με τα χαρακτηριστικά ενός ειρωνικού ή γκροτέσκο *ειδώλου**: του αντι-ήρωα. Με το σαφή υποβιβασμό ή την εγκατάλειψη όλων των αξιών με τις οποίες συνδεόταν ο κλασικός ήρωας, εμφανίζεται ο αντι-ήρωας, ως η μόνη εναλλακτική λύση για την περιγραφή των ανθρωπινων πράξεων (ΝΤΙΠΕΝΜΑΤ, 1970). Στον ΜΠΕΚΕΤ, ο άνθρωπος συστηματικά κατακερματίζεται (βλ. *Άντρας για άντρα*), συρρικνώνεται σε ένα άτομο, κράμα αντιφάσεων, ενσωματωμένο στην *ιστορία**, η οποία το καθορίζει περισσότερο από όσο αυτό υποπτεύεται. Ο ήρωας δεν επιβιώνει μετά την ανατροπή των αξιών και τον κατακερματισμό της συνείδησής του. Ή, τότε, οφείλει για να επιβιώσει, να μεταμφιεστεί σε *μουφόνο** ή σε γελοίο πλάσμα κατά τον τρόπο του ΜΠΕΚΕΤ.

☞ Κλασική δραματολογία, πρωταγωνιστής, αμαρτία

📖 Aristote, 330 π.Χ.· Scherer, 1950· Frye, 1957· Lukács, 1965· Vernant και Vidal-Naquet, 1972· Hamon, 1977· Abirached, 1978