CHRISTOPHER BALME
Einführung in die Theaterwissenschaft
[Εισαγωγή στη Θεατρολογία]
Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1999,
σελ. 200, 7 εικ., πολλά σχήματα και πίνακες, ISBN 3-503-04937-1.

Η Εισαγωγή στη Θεατρολογία του καθηγητή της Θεατρολογίας στον πανεπιστήμιο του Mainz είναι η πρώτη σύντομη και συστηματική παρουσίαση του κλάδου για τους φοιτητές ή εκείνους που ενδιαφέρονται να γίνουν φοιτητές της επιστήμης του θεάτρου. Ως ένα τέτοιο εγχειρίδιο διαθέτει σύντομα και συστηματικά κεφάλαια, ειδικούς τίτλους για κάθε παράγραφο στα πλάγια του κειμένου, πολλούς πίνακες και σχήματα που συντελούν στην οπτική εμπέδωση σύνθετων θεμάτων και βασική βιβλιογραφία για κάθε υποκεφάλαιο σε μαύρα πλαίσια, για να ξεχωρίσουν από το υπόλοιπο κείμενο. Δεν έχει υποσημειώσεις, αλλά παραπέμπει με συντομογραφίες (όνομα συγγραφέα ή εκδότη, χρονολογία έκδοσης) σε μια πλούσια, ενημερωμένη ως το 1998 βιβλιογραφία στο τέλος του τόμου. Ωστόσο κατορθώνει, παρά το πλήθος των θεμάτων και τη συνθετικότητα και περιπλοκότητα των φαινομένων, τη ρευστότητα ή αντιφατικότητα της κατάστασης της σχετικής έρευνας, να δώσει μιαν αρκετά εμπεριστατωμένη εικόνα για τον κλάδο, τονίζοντας μάλιστα τις τελευταίες εξελίξεις και τους μελλοντικούς προβληματισμούς.

Σε αντίθεση με τα αγγλοσαξονικά drama departments η Θεατρολογία στις γερμανόφωνες χώρες παραμένει ακραιφνώς επιστημονική και δεν παρέχει πρακτική και καλλιτεχνική εκπαίδευση. Αυτό δεν σημαίνει, πως δεν υπάρχουν και πρακτικά μαθήματα, τα οποία, όπως π.χ. στο Μόναχο, αποτελούν αναγνωρίσιμα μαθήματα και διεξάγονται σε μια ειδικά εξοπλισμένη σκηνή-studio. Στις γερμανόφωνες χώρες υπάρχουν σήμερα 15 θεατρολογικά ινστιτούτα πανεπιστημιακού επιπέδου: Bayreuth, ειδικευμένο στο μουσικό θέατρο· Βερολίνο: ένα στο πανεπιστήμιο Humboldt του τέως ανατολικού Βερολίνου, ένα στη Freie Universität στο δυτικό· στη Βέρνη της Ελβετίας· Bochum, με ειδίκευση στο χορευτικό θέατρο· Erlangen-Nürnberg (θέατρο και mass media)· Φρανκφούρτη και στο Gießen (εφαρμοσμένη Θεατρολογία, το μόνο και με πρακτική κατεύθυνση)· Αμβούργο (θέατρο, μουσικό θέατρο και κινηματογράφος)· Hildesheim (mass media και θέατρο)· Κολωνία (θέατρο, κινηματογράφος και τηλεόραση)· Λειψία, Mainz, Μόναχο, Βιέννη, όπου εκπαιδεύονται σήμερα πάνω από 10.000 θεατρολόγοι. Ανεξάρτητα από τον τίτλο των ινστιτούτων, που περιλαμβάνει μερικές φορές ρητά και κινηματογράφο, τηλεόραση και μαζικά μέσα ενημέρωσης, τα περισσότερα ινστιτούτα είναι ανοιχτά και στους χώρους αυτούς και παρέχουν, παρεμπιπτόντως ή πιο συστηματικά, γνώσεις και εκπαίδευση στους τομείς αυτούς. Δεν έχει ιδρυθεί πουθενά ακόμα κανένας ειδικός κλάδος για performance studies, όπως στην Αμερική, αλλά οι εξελίξεις αυτές παρακολουθούνται με άγρυπνο μάτι, γιατί αφορούν άμεσα τη θεωρία και την αυτο-αντίληψη της επιστήμης του θεάτρου. Με τους αριθμούς αυτούς, φοιτητών και διδασκόντων, οι γερμανόφωνες χώρες έρχονται στη δεύτερη θέση παγκοσμίως μετά τις Ηνωμένες Πολιτείες, με τα αναρίθμητα drama departments, creative writing (που συμπεριλαμβάνει και το θέατρο), comparative literature (που ασχολείται συχνά και με το θέατρο), και με το γεγονός, πως έχουν ακραιφνώς επιστημονικό προσανατο-

λισμό και το ερευνητικό output είναι, σε διεθνή σύγκριση, σημαντικό και δημοσιεύονται συνεχώς εργασίες, όχι πια μόνο για τη θεατρική ιστορία, ως τη φοιτητική επανάσταση του 1968, που αποτελεί ορόσημο για την εξέλιξη του κλάδου, αλλά και για τη θεατρική θεωρία (κυρίως σημειωτική αλλά και άλλους κλάδους, που δεν είχαν τη φήμη και διάδοση της μεθοδολογίας αυτής) και την ανάλυση του σύγχρονου θεάτρου, που εγείρει μια σειρά από νέα προβλήματα και αποτελεί τελείως ξεχωριστό κεφάλαιο.

Η διάρθρωση του τόμου προσπαθεί να συγκεράσει τους διάφορους οδηγούς σπουδών των αναφερόμενων ινστιτούτων και να δώσει, κυρίως στον υποψήφιο φοιτητή, μια πρώτη ιδέα για το τι τον περιμένει και με τι θα ασχοληθεί. Ενώ αυτή η στοχοθεσία περιγράφεται στο σύντομο Πρόλογο (σσ. 7 εξ.), η παρουσίαση η ίδια στοχεύει σαφώς ψηλότερα και δίνει σε πολλά σημεία μια σύνοψη της σημερινής ερευνητικής κατάστασης, που διαβάζεται με κέρδος και από τους ειδικούς. Ως προλογικό κεφάλαιο αναπτύσσεται μια Εισαγωγή στον κλάδο, η διαπλοκή του με άλλους επιστημονικούς κλάδους και η ιστορία του στη Γερμανία. Αναφέρει π.χ. τον οδηγό σπουδών της Θεατρολογίας του Μονάχου, όπου ο κλάδος διαρθρώνεται ως εξής:

Α) Θεωρητική Θεατρολογία: 1) Γενική θεωρία του θεάτρου, θεωρία των μορφών του (θέατρο του λόγου, μουσικό και χορευτικό θέατρο, θέατρο με φιγούρες) και αισθητική του θεάτρου· 2) Επιστημολογία και μεθοδολογία της Θεατρολογίας στα πλαίσια των επιστημών του πολιτισμού και της κοινωνίας· 3) Θεωρητικές και μεθοδολογικές σχέσεις με παρεμφερείς κλάδους (ιδίως τη μουσικολογία, φιλολογία, ιστορία της τέχνης και επιστήμη των mass media).

Β) Συστηματική Θεατρολογία: 1) Θεατρική ανθρωπολογία, θεατρική κοινωνιολογία και ψυχολογία (ψυχοθεραπεία)· 2) Θεατρικά συστήματα και οργανισμοί (μαζί με δίκαιο, management κτλ.)· 3) Είδη του θεάτρου (τραγωδία, κωμωδία, όπερα, μπαλέτο κτλ.)· 4) Ανάλυση της παράστασης και κριτική· 5) Θεατρολογική προσέγγιση των media (κινηματογράφος, τηλεόραση)· 6) Θεατρική αρχιτεκτονική, σκηνογραφία, σκηνική τεχνολογία· 7) Θεατρική κριτική, τεκμηρίωση, αρχειοθέτηση.

Γ) Ιστορική Θεατρολογία: 1) Γενική θεατρική ιστορία από την αρχαιότητα· 2) Κεφάλαια από τη θεατρική ιστορία εξωευρωπαϊκών πολιτισμών· 3) Ιστορία και υφολογία της θεατρικής παράστασης· 4) Ιστορία των ειδών και μορφών του θεάτρου· 5) Θεατρική ιστοριογραφία.

Με παραλλαγές, καμιά φορά σημαντικές, και οι άλλοι οδηγοί σπουδών ακολουθούν αυτό το σχήμα, τονίζοντας ή όχι μια μεγαλύτερη σχέση με την εθνική λογοτεχνία και φιλολογία. Είναι περίεργο, ότι ακριβώς αυτό, τον μεθοδολογικό εναγκαλισμό από τη φιλολογία, είχαν αποφύγει και οι τρεις ιδρυτές της Θεατρολογίας της Γερμανίας: ο Max Herrmann (1865-1960) στο Βερολίνο, όπου ιδρύθηκε το 1923 η πρώτη έδρα Θεατρολογίας - αλλά η σημαντική σειρά ερευνητικών δημοσιευμάτων «*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*» υπάρχει από το 1902 - έβλεπε στο κέντρο των αναζητήσεων τη θεατρική παράσταση, όχι το δράμα, κι έκανε μια συσχέτιση με τη σύγχρονη θεατρική πρακτική δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην κοινωνιολογική διερεύνηση του θεατρικού κοινού, ο Artur Kutscher (1878-1960) στο Μόναχο, που δίδαξε πάνω από 50 χρόνια στην πόλη αυτή (έδρα το 1926), έβλεπε το χορό ως αρχικό κύτταρο του θεατρικού φαινομένου, το «μίμο» ως ένα ανθρώπινο ορμέμφυτο του θεατρικού, και ο Carl Niessen (1890-1969) στην Κολωνία, ο οποίος έβλεπε επίσης μια συσχέτιση της Θεατρολογίας με την Εθνολογία: το μνημειώδες

έργο του *Grundriß der Theaterwissenschaft* 1949 συγκεντρώνει εθνογραφικό υλικό από όλο τον κόσμο (μάσκες, μεταμφιέσεις, δρώμενα, παραστατικούς χορούς) και το συσχέτισε με το έντεχνο θέατρο της Ευρώπης (χαρακτηριστικά η αρχαία Ελλάδα έρχεται στο οπτικό πεδίο των αναζητήσεών του μόλις ύστερα από 1000 σελίδες) και η τεράστια ιδιωτική του συλλογή αποτέλεσε την πρώτη βάση του Θεατρικού Μουσείου της Κολωνίας με τις εθνογραφικές της συλλογές.

Παρά αυτόν τον έντονα μη φιλολογικό προσανατολισμό των ιδρυτών της, η Θεατρολογία ως τη δεκαετία του 1960 ήταν κυρίως θεατρική ιστοριογραφία, κορυφώμενη στη δεκάτομη *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου* του Heinz Kindermann στη Βιέννη (1957-1970), ο οποίος αφοσιώθηκε ωστόσο και στη διερεύνηση του θεατρικού κοινού, και ξεκίνησε μια δεύτερη ιστορική σειρά για το θεατρικό κοινό, από την οποία ολοκληρώθηκε μόνο το αρχαίο θέατρο, το μεσαιωνικό, και ο πρώτος τόμος της Αναγέννησης (Salzburg 1979-81). Το πρώτο άνοιγμα λοιπόν σημειώνεται, μετά το 1968, προς τη μεριά των media, κινηματογράφου, ραδιοφώνου και τηλεόρασης, που οδήγησε σε μερικές περιπτώσεις και στη μετονομασία των ινστιτούτων, ενώ άλλα προσπάθησαν να «αμυνθούν» στις εξελίξεις αυτές· το δεύτερο άνοιγμα γίνεται στη δεκαετία του 1980, όταν δίπλα στα παραδοσιακά ινστιτούτα στο Βερολίνο, την Κολωνία, το Μόναχο, το Erlangen και τη Βιέννη ιδρύθηκαν και τα άλλα (στο Bayreuth με επίκεντρο το μουσικό θέατρο, στο Gießen με πρακτική κατεύθυνση). Το 1991 ιδρύθηκε στη Βιέννη η «Εταιρεία Θεατρολογίας», η οποία κάθε δύο χρόνια οργανώνει συνέδρια.

Το Πρώτο Μέρος του τομιδίου παρουσιάζει τις «Βάσεις της Θεατρολογίας»: 1. Τους επιμέρους κλάδους, με θέατρο του λόγου, μουσικό θέατρο, χορευτικό θέατρο και «θέατρο σωμάτων», και το θέατρο με φιγούρες (κουκλοθέατρο, θέατρο σκιών, μαριονέτες κτλ.)· 2. τη θεατρική ιστορία, με κριτική των πηγών και προβλήματα «αναστήλωσης» (reconstruction), περιοδολόγηση και νέες ερευνητικές προσεγγίσεις· 3. τη θεωρία του θέατρου, α) ιστορία της θεωρίας («μίμησις», «ποίησις» - θεωρία του δράματος, «κάθαρσις» - θεωρίες επίδρασης, «αίσθησις» - θεωρία της πρόσληψης), β) θεωρητικές μεθοδολογίες της Θεατρολογίας (κοινωνιολογικές προσεγγίσεις: συμβολική επικοινωνία και θεωρία του παιχνιδιού, σημειολογία, μεταδομισμός και ψυχανάλυση, φαινομενολογία, «θεατρικότητα» και θεωρία των performances)· 4. την ανάλυση, με ανάλυση του θεατρικού κειμένου (δράμα και θέατρο, δραματικό κείμενο και σκηνοθεσία), ανάλυση της σκηνοθεσίας (παράστασης) (έννοιες και πηγές, μέθοδοι και βήματα της ανάλυσης), μουσικό θέατρο και θεατρικός χορός. Αυτή η συστηματική έκθεση της Θεατρολογίας (ιστοριογραφία - θεωρία - ανάλυση) καλύπτει περισσότερο από το μισό βιβλίο.

Κατά τις σημερινές αντιλήψεις η Θεατρολογία πρέπει να ασχολείται συστηματικά και με το μουσικό θέατρο, το χορευτικό, και το θέατρο με φιγούρες. Οι λόγοι είναι προφανείς: από το 17ο ως το 19ο αι. το μουσικό θέατρο είναι πιο σημαντικό από το θέατρο του λόγου, στη Γερμανία του 20ού αι., αλλά και στην Αμερική ο έντεχνος χορός αναλαμβάνει σημαντικές πρωτοβουλίες στην avant-garde, και τέλος, για την Ελλάδα, ο Καραγκιόζης στο χρονικό διάστημα 1900-1930 διασκεδάζει περισσότερο κόσμο από όλα τα άλλα θεατρικά είδη μαζί. Μ' αυτήν την έννοια, της προγραμματικής υποστήριξης, στην παρουσίαση μεγαλύτερη έμφαση δίνεται στο μουσικό και χορευτικό θέατρο καθώς και στο κουκλοθέατρο, παρά στο θέατρο του λόγου. Άλλωστε αποφεύγεται η χρήση του όρου «δράμα» ως

παρτιτούρας της παράστασης, γιατί αυτό σήμερα, με τη συρρίκνωση του λόγου ως εκφραστικού μέσου στη σύμπραξη των τεχνών στο θέατρο, δεν ανταποκρίνεται πια στην πραγματικότητα («μετα-δραματικό θέατρο» κατά Lehmann)· γι' αυτό το λόγο αποκλείεται επίσης η αναφορά στη θεωρία του δράματος, την ιστορία των δραματικών ειδών κτλ., και για τον πρόσθετο λόγο, πως αυτό εξετάζουν και αναλύουν και οι φιλολογίες, ιδίως το αρχαιοελληνικό δράμα, τον Σαίξπηρ, το κλασικιστικό δράμα της Γαλλίας του 17ου αι. κτλ. Αυτή η απόλυτα σύγχρονη οπτική βέβαια οδηγεί και στο αποτελέσμα, η περίπλοκη σχέση δράματος - παράστασης να μην παίρνει την έκταση που θα έπρεπε. Αλλά για τη θεωρία του δράματος ο συγγρ. μπορεί να παραπέμψει στην παραδειγματική μονογραφία του Manfred Pfister (βλ. *Παράβασις* 2, 1998, σσ. 276-278). Ως προς τη θεατρική ιστοριογραφία αναπτύσσονται οι γνωστοί προβληματισμοί, οι κατηγορίες πηγών, το ανέφικτο της στοχοθεσίας της «αναστήλωσης» ιστορικών παραστάσεων (μόνο της αισθητικής νόρμας μιας εποχής ή ενός είδους είναι εφικτή), ωστόσο τονίζεται η σημασία της θεατρικής ιστορίας για τη σημερινή θεατρική πρακτική (π.χ. ο Peter Stein είναι θερμός οπαδός τέτοιας μελέτης). Στην περιοδολόγηση κριτικάρεται η εφαρμογή διάφορων όρων και εννοιών, που χρησιμοποιούνται αυθαίρετα και σε συνδυασμούς. Η πιο χρήσιμη είναι ακόμα η ιστορία του Oscar Brockett (1974) που δημοσιεύτηκε το 1998 στην όγδοη ανανεωμένη έκδοση. Το νεότερο βαρύγδουπο τρίτομο έργο του Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*, τόμ. Α΄-Γ΄, 1993-1999, διαθέτει μιαν εξαιρετική εικονογράφηση (γι' αυτό έχει και αστρονομική τιμή), αλλά εν πολλοίς χρησιμοποιεί τη δεκάτομη *Ιστορία του Ευρωπαϊκού θεάτρου* του Heinz Kindermann (1957-1970). Νεότερες ιστορίες παρακάμπτουν τον προβληματισμό των ετερόκλητων εννοιών της περιοδολόγησης με τη δημιουργία περιόδων κατά περίσταση, δηλαδή ανάλογα με την οπτική γωνία, το κριτήριο εξέτασης ή το θέμα στο οποίο εστιάζεται η μελέτη (π.χ. E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, 1993). Το κεφάλαιο της θεωρίας ξεκινάει με μια συζήτηση της έννοιας της μιμήσεως στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, παρακολουθεί τη θεωρητική συζήτηση μέσω του Οράτιου (aut prodesse aut delectare) έως την εχθρική αντιμετώπιση του θεάτρου από τους Διαφωτιστές, τις θεωρίες μέθεξης στη συνέχεια, τη μπρεχτική αποστασιοποίηση κτλ. Με κριτικό πνεύμα αναλύει ο συγγρ. θεατρικές προσεγγίσεις, όπως οι σημειωτικές, και αμφισβητεί ορισμένες βασικές τους έννοιες, όπως π.χ. «κώδικας». Στο υποκεφάλαιο της φαινομενολογίας αναλύει το μεγάλον απόντα στη διεθνή συζήτηση για το θέμα, Dietrich Steinbeck, μαθητή του Roman Ingarden (*Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, 1970), τον Bert States (*Great Reckoning in Little Rooms*, 1985) και τον Maurice Merleau-Ponty· τονίζει πως ορισμένες τάσεις του σύγχρονου θεάτρου (π.χ. πολλές παραστάσεις του Robert Wilson) δεν μπορούν να αναλυθούν με σημειωτικό-αναλυτικό τρόπο. Για τη «θεατρικότητα» επικαλείται τον Evreinov, για τις performances τον Richard Schechner (*«Approaches to Theory/Criticism»*, 1966) και τον Goffman, ενώ γίνεται και παραπομπή στα θεωρητικά του Marvin Carlson (1996, βλ. *Παράβασις* 3, 2000, σσ. 305-320).

Μεγάλη έμφαση δίνεται στην ανάλυση των θεατρικών παραστάσεων (σσ. 73-113), που αποτελεί σήμερα αναφαίρετο στοιχείο της επιστήμης του θεάτρου. Επειδή, στο θεωρητικό και μεθοδολογικό τομέα της ανάλυσης παραστάσεων, η ελληνική Θεατρο-

λογία έχει να καλύψει ακόμα μεγάλα κενά, επιβάλλεται η συγγραφή ενός ειδικού συγγράμματος για το θέμα αυτό, που ίσως πρέπει να συμπληρωθεί και με μια ανάλυση του δράματος, στο βαθμό που, στην Ελλάδα τουλάχιστον, σε πολύ μεγάλη έκταση είναι ακόμα ένα δραματικό έργο που σκηνοθετείται, κι όχι ένα «κείμενο», όπου το λεκτικό μέρος είναι τυχαίο, ανύπαρκτο, δευτερεύον κτλ. Ειδική περίπτωση αποτελεί το θέατρο σκιών. Ο προβληματισμός φανερώνεται π.χ. στην ανάλυση της διασκευής της *Ερωφίλης* που ανέβασε ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος το 1996: σε ειδικό μελέτημα δεν καταπιάστηκα με τη σκηνική συγκεκριμενοποίηση, όπου πρέπει να επιστρατεύεται η μνήμη (άλλωστε σε παραστάσεις που θέλει να αναλύσει κανείς επιστημονικά, πρέπει να πάει 3-4 φορές, να κρατήσει σημειώσεις, να έχει και ένα video για την επαλήθευση ορισμένων λεπτομερειών, να κινείται με κάποιον κατάλογο έτοιμων ερωτήσεων κτλ.), το πρόγραμμα, συνεντεύξεις, κριτικές, video, ενδεχομένως τηλεοπτική προσαρμογή κτλ., αλλά με τη διασκευή της τραγωδίας, για να εντοπίσω τις στρατηγικές και τους στόχους της παράστασης· βεβαίως ορισμένες επεμβάσεις, αντιμεταθέσεις κτλ. εξηγούνται και σχετίζονται άμεσα με τη σκηνική ερμηνεία (π.χ. η τρέλα του βασιλιά), αλλά, στην περίπτωση αυτή, η ανάλυση της κειμενικής βάσης οδηγεί άμεσα στη σκηνική συγκεκριμενοποίηση και αποτελεί προϋπόθεση της ερμηνείας της. Αυτό βέβαια δεν ισχύει για όλες τις παραστάσεις στον ίδιο βαθμό.

Το δεύτερο μέρος του έργου ασχολείται με το θέατρο ως μοντέλο της επικοινωνίας, που εκλαμβάνεται ως τριαδική δομή: ο ηθοποιός, ο θεατής και ο χώρος. Στο πρώτο υποκεφάλαιο αναλύεται η θεωρία της υποκριτικής (μεθοδολογίες, ιστοριογραφικές προσεγγίσεις, θεατρική ανθρωπολογία), στο δεύτερο κοινωνιολογικές και εμπειρικές προσεγγίσεις και αισθητική της πρόσληψης, στο τρίτο ο θεατρικός χώρος, ο σκηνικός χώρος και η τοποθέτηση του θεάτρου μέσα στην πολεοδομία. Το τρίτο μέρος εντάσσει τη Θεατρολογία στα συμφραζόμενα άλλων επιστημονικών κλάδων και τη χαρακτηρίζει ως δι-επιστημονικό κλάδο που χειρίζεται διάφορες μεθοδολογίες, ανάλογα με τη συνθετικότητα του γνωστικού της αντικειμένου. Έχει τρεις θεματικές ενότητες: θεατρολογία και mass media, θεατρολογία και ιστορία της τέχνης (σκηνογραφία, αρχιτεκτονική, εικονογραφία του θεάτρου, performances των Καλών Τεχνών), Θεατρολογία και Εθνολογία (performance-theory, τελετουργία και θέατρο, πολιτιστικές τελέσεις). Όλα αυτά όμως δεν μπορούν να συζητηθούν στα πλαίσια μιας βιβλιοκρισίας, γιατί είναι μικρά κεφάλαια πυκνογραμμένα και με κριτικό πνεύμα, που αντιμετωπίζονται μόνο στα πλαίσια ενός ειδικού μελετήματος. Ωστόσο η παρουσίασή τους είναι ζωτικής σημασίας και για την ελληνική Θεατρολογία. Ο τόμος κλείνει με τμήμα (σσ. 175 εξ.), όπου αναγράφονται τα πανεπιστημιακά ινστιτούτα Θεατρολογίας στο γερμανόφωνο χώρο (με διευθυντή, διεύθυνση, τηλέφωνο, fax, e-mail, homepage κτλ.), δίνεται το κέντρο βάρους της εκπαίδευσης και έρευνας, η διάρθρωση των σπουδών (επιτομή ενός οδηγού σπουδών), οι εγκαταστάσεις που διαθέτουν (βιβλιοθήκη, βιντεοθήκη, σκηνή studio, videostudio, ιστορική συλλογή, κτλ.), σε μερικές περιπτώσεις ακόμα και ο αριθμός φοιτητών (700 στο Bochum, 500 στο Erlangen, 120 στο Bayreuth και το Gießen, 70 στο Αμβούργο, 600 στο Hildesheim, 600 στη Λειψία, 300 στο Mainz, 1.650 στο Μόναχο, 2.500-3.000 στη Βιέννη· λείπουν οι αριθμοί του Βερολίνου και της Κολωνίας, όπου πρέπει να υπολογισθούν οπωσδήποτε πάνω από 1.000 για κάθε περίπτωση), η πολύ ενδιαφέρουσα και ενημερωμένη βιβλιογραφία (σσ. 187 εξ.) καθώς και ένα λεπτομερειακό ευρετήριο ονομάτων και πραγμάτων (σσ. 196 εξ.).

Το έργο θα έπρεπε, θα έλεγα, οπωσδήποτε να μεταφραστεί στα ελληνικά, αν δεν υπήρχε μια κύρια επιφύλαξη: όπως οι θεατρολογίες σε διάφορες χώρες της Ευρώπης, και στην Ελλάδα, η κατ' αρχήν διεθνικότητα αντισταθμίζεται με μια «εθνοκεντρική» (εδώ γερμανοκεντρική) οπτική, η οποία δεν είναι σκόπιμο να μεταφερθεί αυτούσια στην Ελλάδα, γιατί απλώς αποπροσανατολίζει, ενώ το ζητούμενο είναι να αντιταχθεί, βεβαίως πάλι αντισταθμισμένη με έναν κατ' αρχήν διεθνικό προσανατολισμό, μια ελληνική τέτοια οπτική. Π.χ. για τις αρχές της Θεατρολογίας αναφέρονται μόνο οι γερμανικές εξελίξεις, όχι και οι αγγλικές και γαλλικές, και φυσικά ούτε οι ιταλικές, ή ο Αριστοτέλης, αν θέλετε, πράγμα που και ο Η. Kindermann το 1966 έπραξε ακόμα (στο άρθρο του για τη Θεατρολογία στον τόμο του M. Hürlimann, *Das Atlantisbuch des Theaters*, Zürich 1966, σσ. 414-433). Επίσης τα παραδείγματα της ανάλυσης παραστάσεων είναι παρμένα από σύγχρονες γερμανικές παραστάσεις, ενώ θα έπρεπε να αντικατασταθούν με ελληνικές, πράγμα που θα έχει όμως επιπτώσεις στα ίδια τα αναπτυσσόμενα θεωρητικά θέματα, που έπρεπε να διαφωτίσουν τα παραδείγματα αυτά. Το ίδιο ή παρόμοιο ισχύει για τους προβληματισμούς της ιστοριογραφίας, ακόμα και για τη βιβλιογραφία, αν και εδώ τηρείται ο κανόνας της διεθνικότητας και ο συγγραφέας δεν έχει διολισθήσει στο δρόμο του νεο-ιμπεριαλισμού των αγγλικών συγγραμμάτων, που αναφέρουν αποκλειστικά αγγλόφωνη βιβλιογραφία. Αλλά χρησιμοποιούν μεταφράσεις στα γερμανικά. Δεν υπάρχει λόγος να μεταφερθούν αυτά στα ελληνικά. Άλλωστε είναι κεφάλαια που έπρεπε να αναπτυχθούν περισσότερο, να παρατεθεί και ελληνική βιβλιογραφία, άλλα να συρρικνωθούν, προβληματισμοί να προστεθούν, όπως για το θέατρο σκιών και για την πορεία της αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου κτλ.

Άρα το ζητούμενο είναι μια διασκευή με βάση την Εισαγωγή αυτή. Είχα υποσχεθεί πως κάτι τέτοιο θα έκανα για την ανάλυση του δράματος του Manfred Pfister (βλ. *Παράβασις* 2, 1998, σσ. 276-278) - βέβαια εκεί τα προβλήματα είναι διαφορετικά, γιατί χρειάζεται απλοποίηση και αποσυστηματικοποίηση της τευτονικής εξαντλητικότητας και λεπτομερειοθηρίας, πράγμα που δεν χαρακτηρίζει το προκείμενο σύγγραμμα - αλλά δεν βρήκα το χρόνο και στο μεταξύ μεταφράστηκε και στα αγγλικά κι έτσι λύθηκε, προς το παρόν και σ' ένα μεγάλο βαθμό, το πρόβλημα. Εδώ το ζήτημα τίθεται αλλιώς, γιατί δεν πρόκειται να υπάρξει μετάφραση (ο Pfister ήταν αγγλιστής και πολλά από τα παραδείγματά του ήταν από την αγγλική δραματολογία). Ωστόσο το ζήτημα παρουσιάζεται επείγον, γιατί δίνεται για πρώτη φορά μια κατανοητή σύνοψη των ραγδαίων και πολυσχιδών θεωρητικών εξελίξεων στο χώρο της Θεατρολογίας τα τελευταία 30 χρόνια, με τρόπο κριτικό και υπεύθυνο, όχι παρασυρόμενο από πρόσκαιρους ενθουσιασμούς, εφηβική πίστη σε αυθεντίες και αποκομμένο από την προσληπτική ικανότητα του αρχάριου φοιτητή αλλά και του μεγαλύτερου μέρους του αναγνωστικού κοινού. Όπως δείχνει και η βιβλιογραφία, ο γερμανόφωνος χώρος αρχίζει να έχει ολοένα πιο δυνατή φωνή στο θεωρητικό τομέα της Θεατρολογίας και να αρθρώνει ένα θεωρητικό λόγο, όχι ανεπηρέαστο από το γαλλικό δομισμό/αποδομισμό, σημειωτική/μετασημειωτική κτλ. και την αμερικανική performance theory στις διάφορες εκδοχές της, αλλά πάντως διυλισμένο και ραφιναρισμένο, σε μια λεπτή όσμωση με δικές του πλέον θεωρητικές και φιλοσοφικές παραδόσεις.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ