

*MASKE UND KOTHURN 50*  
τεύχος 1-4 (Βιέννη 2004), 51 τεύχος 1-3 (2005),  
AU ISSN 0025-4606.

Στο γερμανόφωνο χώρο σπουδάζουν Θεατρολογία γύρω στους 10.000 φοιτητές (Chr. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999, σσ. 175 εξ., βλ. την παρουσίασή μου στην *Παράβαση* 4, 2002, σσ. 497 εξ.), αλλά υπάρχει μόνο ένα επιστημονικό περιοδικό, το οποίο δημοσιεύει το θεατρολογικό ινστιτούτο του Πανεπιστημίου της Βιέννης. Ξεκίνησε το 1954 και φιλοξένησε εκατοντάδες σχετικές εργασίες, αρχικά καθαρά ιστορικού περιεχομένου και δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο χώρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, αργότερα, με τη μετονομασία του Ινστιτούτου σε θεατρολογικό, αλλά αρμόδιο και για την επιστήμη του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, δημοσίευσε και μελετήματα από το χώρο των mass media. Σήμερα παρουσιάζεται ως περιοδικό ανάμεικτης ύλης, που φιλοδοξεί να καλύψει και τις εξελίξεις του άμεσου παρόντος. Αυτό φανερώνει άλλωστε μια αναλυτική παρουσίαση των τευχών των δύο τελευταίων ετών.

Το πρώτο τεύχος του 2004 (σελ. 124) αφιερώνεται στο Ρώσο πρωτοποριακό κινηματογράφο Dziga Vertov (1896-1954), του οποίου ορισμένες πειραματικές φουτουριστικές ταινίες φυλάσσονται στο Κινηματογραφικό Μουσείο της Βιέννης. Πρόκειται για το δεύτερο τόμο μιας αφιέρωσης, που ξεκίνησε με άλλο τεύχος του περιοδικού το 1996, που αποτελούσε και τα πρακτικά ενός σχετικού συμποσίου. Πρόκειται για έναν οραματιστή της πρώιμης τηλεόρασης, ο οποίος προέβλεπε το 1929 ήδη την virtual reality και το cyberspace. Θα μπορούσαμε σήμερα να τον αποκαλέσουμε πρώιμο θεωρητικό της τηλεόρασης. Το τεύχος περιέχει ένα θεωρητικό κείμενο του ίδιου, και αναλύει σε διάφορα μελετήματα τις ταινίες του: «Ενθουσιασμός», «Κινοpedelja», «Τρία τραγούδια για τον Λένιν» και «Ο άνθρωπος με την κάμερα». Το τεύχος τελειώνει με ένα panel και μια βιβλιογραφία για τον πρωτοπόρο Ρώσο κινηματογράφο. Το δεύτερο τεύχος είναι αφιερωμένο στο βιεννέζικο Burgtheater και έχει τον υπότιτλο «Μύθος – έρωσ – imago» (σελ. 142). Είναι χαρακτηριστικό πως όλα τα τεύχη ακολουθούν ένα συγκεκριμένο αφιέρωμα κι διαθέτουν, κατ' αυτόν τον τρόπο, κάποια αυτονομία. Ξεκινάει με έναν υπονομεντικό πρόλογο με τον ειρωνικό τίτλο «Κι άλλο δημοσίευμα για το βιεννέζικο Burgtheater;» (σσ. 11 εξ.). Η πρώτη θεματική ενότητα αφιερώνεται στο Μύθο του θεάτρου αυτού. Το πρώτο μελέτημα αναλύει το μύθο των ειδικών γερμανικών, που ομιλούνται κατά παράδοση στο θέατρο αυτό (Burgtheaterdeutsch), ένας «μύθος» που προέρχεται από την εποχή του Διαφωτισμού και της ίδρυσης του θεάτρου αυτού ως πρώτου Εθνικού Θεάτρου των Γερμανών (σσ. 15 εξ.). Άλλο μελέτημα αναλύει το τελετουργικό των κηδειών των ηθοποιών του Burgtheater, που ακολουθούν ένα ειδικό εορταστικό τυπικό, το οποίο δεν είναι πουθενά γραμμένο αλλά μεταδίδεται προφορικά ανάμεσα στους ηθοποιούς. Ένα τρίτο μελέτημα ασχολείται με το θεατρικό έργο της Elfriede Jelinek, που πρόσφατα βραβεύτηκε με το βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας, «Burgtheater» (1982, 1985), το οποίο απομυθοποιεί αγαπητούς ηθοποιούς του παλαιότερου Burgtheater και προκάλεσε ποικίλες αρνητικές αντιδράσεις. Στη θεματική ενότητα «Έρωσ» βρίσκεται μια μελέτη για την βιογραφία της Stella Hohenfels, που στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα ήταν κύρια εκπρόσωπος μιας εμπρεσιονιστικής υποκριτικής στην πρώτη σκηνή του γερμανόφωνου χώρου, και η οποία το 1889 παντρεύτηκε τον νεότερο φιλόσοφο Alfred Berger, ο οποίος είχε τη φιλοδοξία να γίνει διευθυντής του Burgtheater, αλλά παντρεμένος με μια ηθοποιό του ιδρύματος, κατά τους άγραφους νόμους του Burgtheater, δεν μπορούσε να αναλάβει τέτοιο αξίωμα. Θα το καταφέρει μόλις το 1910, όταν η γυναίκα του αποσυρθεί τελικά από την ενεργό

καριέρα. Στο μεταξύ ήταν διευθυντής θεάτρου στο Αμβούργο, και το μελέτημα αναλύει τη σχέση τους με βάση την αλληλογραφία μεταξύ Βιέννης και Αμβούργου (σσ. 61 εξ.). Ένα άλλο θέμα εξετάζει το επόμενο κεφάλαιο: την άρνηση της δραματοουργίας του Felix Braun (1885-1973) εκ μέρους των δραματοουργικών εισιγητών του ιδρύματος (σσ. 71 εξ.), και τις προσωπικές σχέσεις των ηθοποιών Raoul Aslan και Tonio Riedl κατά την εποχή του φασισμού αναλύει το τελευταίο κεφάλαιο αυτής της ενότητας (σσ. 87 εξ.). Στην τελευταία θεματική, «Imago», υπάρχουν δύο μελετήματα: το ένα εξετάζει τη σχέση του πρώιμου κινηματογράφου με το Burgtheater (σσ. 105 εξ.), το άλλο την ταινία «Burgtheater» του Willy Forst (1936) (σσ. 121 εξ.). Δεν είναι εύκολο να γράψει κανείς σήμερα κάτι καινούργιο για τη μυθική αυτή σκηνή: το θέμα φαίνεται να έχει εξαντληθεί σε δεκάδες μονογραφίες, διδακτορικές διατριβές και σε εκατοντάδες δοκιμές, λευκώματα και αναλύσεις ευρύτερης κατανάλωσης. Έτσι το τεύχος περιορίζεται κάπως σε εξεζητημένα ή πολύ ειδικευμένα θέματα, τα οποία, όπως είναι η τάση της εποχής, περισσότερο «απομυθοποιούν» το θέατρο αυτό παρά το αντίθετο. Το τρίτο τεύχος της χρονιάς αυτής αφιερώνεται στην Commedia dell' arte (σελ. 135). Σ' αυτό το τεύχος καλλιεργείται η ισχυρή παράδοση της ιστορικής ανάλυσης στην ευρωπαϊκή επιστήμη του θεάτρου: ο Otto Schindler δίνει μια σύντομη αλλά περιεκτική ανάλυση των μετακινήσεων και δρομολογίων των Comici dell'arte σ' όλη την Ευρώπη (σσ. 7 εξ.), ο M. A. Karitzky (Milton Keyne): «Commedia dell'arte: a Theatre-iconographical Perspective» (σσ. 19 εξ.), δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις εικονογραφικές πηγές του είδους, στον επαγγελματισμό των ηθοποιών και στην πρώτη εμφάνιση γυναίκας στη σκηνή, η οποία είχε και δεσπότησα θέση στο θίασο, ο Sergio Monaldini (Ferrara): «Vision del comico. Alfonso II, la corte estense e la Commedia dell'arte» (σσ. 45 εξ.) αναλύει τη σχέση των επαγγελματιών ηθοποιών «της τέχνης» με την περίφημη αυλή της Φερδράρα, που ήταν κέντρο των θεατρικών εξελίξεων στην Ιταλία του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ το τεύχος κλείνει με τη δημοσίευση ενός σεναρίου: Francesco Cotticelli (Cagliari): «La tradizione de *Basilisco* e *La prodigalita' di Arlichino* di Giovanni Bonicelli» (σσ. 65 εξ.). Όπως είναι φανερό, το περιοδικό δημοσιεύει μελετήματα και στις τέσσερις κύριες ευρωπαϊκές γλώσσες. Το τέταρτο τεύχος του 2004 είναι βιβλιογραφικού χαρακτήρα και βγήκε μόλις στις αρχές του 2006: πρόκειται για μια βιβλιογραφική καταγραφή όλων των άρθρων, μελετημάτων και βιβλιοκρισιών από τον τόμο 26 ως 50 (1980-2004). Ο κατάλογος των συγγραφέων και μελετημάτων αριθμεί συνολικά 621 εγγραφές (σσ. 11-42): ακολουθεί ένα ευρετήριο προσώπων (σσ. 43 εξ.), τόπων (σσ. 47 εξ.), τίτλων και έργων (σσ. 51 εξ.), καθώς και παραγμάτων και εννοιών (σσ. 54 εξ.).

Το πρώτο τεύχος του έτους 2005 είναι αφιερωμένο στο σύγχρονο χορό, το θέατρο και τον κινηματογράφο και έχει τον αινιγματικό τίτλο «Obscene». Για την παρουσία της απουσίας στο σύγχρονο χορό, θέατρο και κινηματογράφο» (σελ. 165). Αναφορικά με τον τίτλο πρόκειται για ένα λογοπαίγνιο, που συμπεριλαμβάνει την έννοια του obscene ως αισχρού, χυδαίου, πορνογραφικού, και το ob-scenae, διά τη σκηνή, ένεκα της σκηνής: η προσδοκώμενη «μεταμοντέρνα» πολυσημία υπογραμμίζεται ακόμα περισσότερο με το ερωτηματικό που παρεμβάλλεται στη λέξη. Στο κέντρο των αναζητήσεων βρίσκονται οι σύγχρονες performances και οι συναισθητικές εκφάνσεις τους, όπου καταργούνται τα ειδολογικά όρια καθώς και πολλές άλλες σταθερές της θεατρικής θεωρίας. Τα οκτώ κείμενα του αφιερώματος αποτέλεσαν εισιγήσεις και διαλέξεις στο Tanzquartier (χορογραφική γωνιά) της Βιέννης. Όπως μαρτυρούν και οι εικονογραφήσεις του τεύχους ο βωσικός προβληματισμός ξεκινάει από σύγχρονες χορογραφικές ανησυχίες και αναζητήσεις, όπως φανερώνει και η Krassimira Kriuschkova στην εισαγωγή της (9 εξ.), όπου προσπαθεί να συνενώσει τις πολύ διαφορετικές μεταξύ τους προσεγγίσεις στο «αινιγματικό» θέμα, που συστεγάζονται στον

τόμο αυτό· το ότι μερικές συνεισφορές δεν συνδέονται ή συνδέονται ελάχιστα με το όλο αόριστο θεματικό πλαίσιο, δεν ενοχλεί: anything goes, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η μεταμοντέρνα haute couture της διάνοησης. Μολοντούτο παρατηρεί κανείς, όχι μόνο στο αφιέρωμα αυτό, αλλά γενικά, τις εξής σταθερές τάσεις: προϊούσα κατάργηση της γλώσσας σχεδόν σε όλες τις εκδηλώσεις αυτές (επιτρέπεται μόνο ως ήχος, ως μουσική λέξεων και φωνών, ως θόρυβος) και υποκατάστασή της με το σώμα και την πλαστική και κινητική εκφραστικότητα του. Συνακόλουθο των επιλογών αυτών είναι και η κατάργηση παλιών θεατρικών συμβάσεων, όπως Φαίνεσθε, σκηνικός ρόλος, υπόθεση, ψυχολογία και ψυχογραφία, ταίπιση και μέθεξη κτλ., πράγμα που έχει άμεσες επιπτώσεις και στη χρησιμότητα του σημειωτικού μοντέλου εξήγησης και ανάλυσης μιας θεατρικής παράστασης: δεν υπάρχουν πια σημεία και σημασίες, που κωδικοποιούνται και αποκωδικοποιούνται, η διαδικασία της σημείωσης (πώς αποκτούν τα σημεία τις σημασίες τους) συρρικνώνεται στο Είναι. Τα σώματα δεν προσποιούνται τίποτε, απλώς υπάρχουν. Η facticity των happenings έχει αντικαταστήσει το Φαίνεσθαι του θεατρικού συμβάντος: το σημειολογικό σώμα έχει αντικατασταθεί από το οντολογικό. Ανάμεσα στις πρώτες τρεις ανακοινώσεις της πρώτης θεματικής ενότητας, για το «Obscene», ξεχωρίζει η τοποθέτηση του Hans-Thies Lehmann (σσ. 33 εξ.): κάθε σκηνική παρουσίαση του σώματος ως τέτοιου ενέχει αυτόματα το χυδαίο, το ασχρό, το άσκοπο, το απροσποίητο, που απλώς είναι αυτό που είναι και τίποτε περισσότερο. Αυτή η συρρικνωμένη κατάσταση της απλής «δειξέως» συνδέει το χυδαίο της πορνογραφίας με την ομορφιά: και αυτή απλώς δείχνεται. Τις αρκετά αφηρημένες αυτές σκέψεις πλαισιώνει ο συγγραφέας σε μια πολύ διεισδυτική ανάλυση ενός κειμένου του Heiner Müller, που αποτελεί εσωτερικό διάλογο με μια πρώτη τραγωδία του Σαίξπηρ, τον *Τίτο Ανδρόνικο*: «Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar» (1984/85). Η επόμενη μελέτη, ξεκινώντας από την παρατήρηση του Jean-Christoph Abramovici (*Obscénité et classicisme*, Paris 2003), πώς το abscepe συνδέεται etymολογικά με το «obscaenus», αναλύει τις «obscaenae volucres» στην *Αινειάδα* του Βεργίλιου (σσ. 49 εξ.) με δυσνόητες παρεμβολές στον Κάφα και τον Νίτσε. Πιο συγκεκριμένο είναι το θέμα της τρίτης μελέτης (σσ. 59 εξ.), που αναλύει το *Mahagonny* του Μπρεχτ (1930) (σσ. 59 εξ.). Η επόμενη θεματική ενότητα αναφέρεται στην «απουσία»: η πρώτη μελέτη ασχολείται με την παραστατική αισθητική του χορού (σσ. 71 εξ.) και αναλύει μερικές σύγχρονες θεωρίες για τη χορευτική και σωματική διάσταση των performances· η δεύτερη ασχολείται με τις lecture-performances, παρακλάδι των εκδηλώσεων αυτών που μοιάζει κάπως με το παραδοσιακό αναλόγιο, προβλέπει όμως και προβολές και άλλα οπτικά σημεία (σσ. 85 εξ.): το τρίτο παρουσιάζει την «απουσία» στο σύγχρονο χορό, ξεκινώντας από το γεγονός, πως η μεγαλύτερη «απουσία» είναι ο θάνατος, αναλύοντας την παράδοση των μακάβριων χορών των μεσαιωνικών και μεταμεσαιωνικών χρόνων (σσ. 99 εξ.), όπως αναβιώνουν σε χορογραφίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η τρίτη θεματική ενότητα αφορά το χορό στον κινηματογράφο («obscene, obscreen?»)· προηγείται ένα θεωρητικό μελέτημα με διάφορα διαγράμματα (σσ. 129 εξ.), και έπεται ένα άλλο που συγκρίνει την *Αντιγόνη* του Wanda Golonka με την ταινία «Dogville» του Lars von Trier (σσ. 143 εξ.). Η εγγενής δυσκολία επικοινωνίας με τα περισσότερα από τα «μελετήματα» αυτά, είναι η «μεταμοντέρνα» τους φύση: της πολυσημίας, του παιχνιδιού στη σημασία και την έκφραση, της χρήσης μιας γλώσσας που δεν επιδιώκει πια την επικοινωνία αλλά την ρηπτικότητα και αυτοαναφορικότητα. Δεν μετέφρασα κανένα από τους ενδεικτικούς γι' αυτό τίτλους, γιατί στη μετάφραση χάνεται το λογοπαίγνιο, το αιωρούμενο, το αίνιγμα και το σασπένς, τι άραγε να σημαίνουν αυτά. Έτσι η επικοινωνία με τα κείμενα αυτά είναι άκρως προσωπική υπόθεση, όχι χωρίς γοητεία, αλλά αβέβαιη ως προς τα αποτελέσματα της «κατανόησης».

Αλλιώς κινείται το δεύτερο και τρίτο τεύχος της χρονιάς 2005 (σελ. 248), που ως διπλό τεύχος αφιερώνεται σ' έναν από τους πρωτοπόρους των happenings, actions, performances κτλ., ο οποίος ξεκίνησε το 1958 στη Βιέννη: Hermann Nitsch: *Wiener Vorlesungen* (Οι παραδόσεις της Βιέννης), ένας τόμος που βασίζεται στις απομαγνητοφωνημένες διαλέξεις που έκανε σε μορφή μαθημάτων στο Ινστιτούτο θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης το χειμώνα του 2004/05 ως επισκέπτης καθηγητής, μαθήματα που ήταν αφιερωμένα στη «Θεωρία του Θεάτρου Οργιών και Μυστηρίων» (Orgien-Mysterien-Theater, o.m. theater). Από τα κείμενα αυτά δεν αφαιρέθηκαν η ακανόνιστη ροή του προφορικού λόγου, και αποδίδονται και όλες οι σχετικές ενδιαφέρουσες συζητήσεις που έγιναν με τους φοιτητές. Παλιότερα οι διάφορες «εκδηλώσεις» του (aktionen) έγιναν σε ιδιωτικά σπίτια, σε αποθήκες και γκαλερίες, τα τελευταία χρόνια όμως, στη ρύμη του κύματος της αναγνώρισης από την πολιτεία και το εξωτερικό, οργάνωσε τέτοιες εκδηλώσεις και στο Burgtheater και σκηνοθέτησε και την Staatsoper της Βιέννης· και τώρα πήρε και εντολή διδασκαλίας στο πανεπιστήμιο ως επισκέπτης καθηγητής. Βραβεύτηκε και παρασημοφορήθηκε και από το επίσημο κράτος και η «θεωρία» του και η πρακτική των εκδηλώσεων βρίσκει μεγαλύτερη απήχηση. Το όνομά του βρίσκεται σε όλα τα εγχειρίδια των performances ως μια από τις ρίζες τους, και μάλιστα στην Ευρώπη. Πριν από τρία χρόνια παρουσίασε και στην Αθήνα, στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων μια έκθεση από τις ζωγραφιές του, που είναι όλες ζωγραφισμένες με ανθρώπινο (όπως λέει) αίμα.

Και αυτή η παρατήρηση μας μεταφέρει ήδη in medias res, γιατί το αίμα και η έννοια της θυσίας και του σακραγμού, του σκοτωμού και διαμελισμού ενός ζώου (συνήθως αμνού, αλλά και κόκορα, γουρουνιού ή ταύρου), καθώς η άμεση επαφή με τα εντόσθια, το ζεστό αίμα, με κόπρανα, αλλά και με καθαρό νερό, άσπρα σεντόνια και άνηθ από κόκκινα τριαντάφυλλα αποτελούν βασικά στοιχεία των «οργιαστικών» και μυστηριακών των τελεσών, που αποβλέπουν στην απελευθέρωση του ανθρώπου από τα επιτόλαια και κίβδηλα στοιχεία του σύγχρονου ορθολογικού και κεφαλαιοκρατικού πολιτισμού και την επικοινωνία με τον βαθύτερο εαυτό του, τη «ζωική» του φύση. Αυτό το βασικά βιωματικό γεγονός τεκμηριώνεται με Νίτσε και Φρόντ, με την υπαρξιακή φιλοσοφία του Heidegger και φιλοσοφικά ρεύματα της Άπω Ανατολής κτλ. Η ανάγνωση του βιβλίου είναι επίσης ένα βίωμα: χρησιμοποιεί μια δική του ορθογραφία, και ο προφορικός του λόγος έχει την ποιότητα του αυθεντικού (δεν αποφεύγει και διαλεκτικές ακόμα εκφράσεις). Διαβάζει παραθέματα από το δικό του βιβλίο (*das orgien mysterientheater 2, neapel / münchen 1976*), καθώς και από τη λυρική ποίηση της παγκόσμιας λογοτεχνίας, για να ανιχνεύσει βιώματα «των αισθήσεων», αρώματα ή γεύσεις στη γλωσσική διατύπωση και περιγραφή των ποιητών και πεζογράφων. Ωστόσο στις δικές του εκδηλώσεις δεν χρησιμοποιεί πια τη γλώσσα, αλλά μόνο την κραυγή και τη μουσική. Δίνει πολύ μεγάλη έμφαση στην αφή, την όσφρηση και τη γεύση, στη χρήση υγρών (αίματος, νερού, ζεστού και κρύου, κρασιού, γάλακτος σε διάφορες μορφές κτλ., με τα οποία καταβρέχονται οι συμμετέχοντες ή πασαλείφονται με χρώματα, χρώμα, λάσπη ή κόπρανα). Σε κάποια παλιά ανάκτορα στο Prinzenhof βορείως της Βιέννης αποκορυφώνονται εδώ και χρόνια οι προσπάθειές του σε ένα «μυστήριο» που κρατάει έξι ολόκληρες μέρες. Οι συζητήσεις με το θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα δεν είναι τυχαίες. Σημείο αναφοράς του ήταν όμως πάντα η αρχαία τραγωδία, στην ανθρωπολογική ερμηνεία της ως εξιδανικευμένη ανθρωποθυσία, ως τα Πάθη του Διόνυσου. Οι εκδηλώσεις του στηρίζονται σε αυστηρά περιγραφικές «παρτιτούρες» που ρυθμίζουν και την τελευταία λεπτομέρεια: σ' αυτό διαφέρουν από πολλές performances, που βασίζονται συχνά στον αυτοσχεδιασμό. Έτσι λοιπόν υπάρχει μια ολόκληρη βιβλιογραφία, που περιγράφει τις aktionen του ή τις αναλύει, αλλά

και ο ίδιος έχει εκδώσει μια σειρά από «παρτιτούρες», που παρατίθενται σε μορφή βιβλιογραφίας στο τέλος του τόμου (σσ. 227 εξ.). Ακολουθεί και ένας κατάλογος από σχετικές εκδηλώσεις 1962-2005, που αριθμεί 122 λήμματα, επίσης ζωγραφικές aktionen (1960-2005) με 47 λήμματα (σσ. 234 εξ.), μια φιλμογραφία 1962-2005 (σσ. 236 εξ.) και μια δισκογραφία 1973-2005 (σσ. 238 εξ.). Έχει συγγράψει και «κανόνες» ενός «τάγματος» συμμετεχόντων των εορτών αυτών (1972-1977/78), που έχουν και διαστάσεις οικολογικές και ψυχογενείς, οδηγίες του πραγματικού «ευ ζην», αλλά και ουτοπικά κείμενα όπως «Η ελευθέρωση της Ιερουσαλήμ», που είναι μια φανταστική παρτιτούρα μιας «εκδηλώσης» μάλλον μη πραγματοποιήσιμης, γιατί διαδραματίζεται σε μια ολόκληρη πόλη κάτω από τη γη με ένα περίπλοκο σύστημα συγκοινωνούντων με σήραγγες σπηλαίων, όπου στον καθένα από τους υπόγειους χώρους αυτούς, που περιγράφονται και σχηματίζονται ζωγραφικά με κάθε λεπτομέρεια, διαδραματίζονται διάφορα στάδια της μύησης στο «μυστήριο»: της παγκοσμιοότητας του καθενός. Ο Nitsch αναφέρει εκτενή υποστηρικτική βιβλιογραφία για τις πανθεϊστικές θεωρίες από τον Meister Eckehart, το μεσαιωνικό χριστιανικό μυστικισμό, έως τον Zen βουδισμό, για να πείσει πως οι θεωρίες του ενός βιώματος αφής/γένυσης/όσφρησης, πέρα από το θέαμα και το ακρόαμα της θυσίας και του θανάτου του θύματος, βασίζονται σε βιώματα του καθενός, τα οποία ωστόσο κείτονται βαθιά απωθημένα από τον πολιτισμό στο συλλογικό υποσυνείδητο, αλλά μόνο η ενεργοποίησή τους προσφέρει μια ζωή με πληρότητα και ευτυχία. Στην ψυχαναλυτική αυτή προσέγγιση ενεργοποιούνται έντονα οργιαστικά και φονικά, που απελευθερώνουν, κατά τα λεγόμενά του, από τα δεσμά του Εγώ και του επιπόλαιου και επιφανειακού πολιτισμού του ορθολογισμού και της ηθικολογίας. Κεντρική είναι πάντα η έννοια της θυσίας και αυτοθυσίας, του ευνουχισμού, της οιδιπόδειας τύφλωσης και της ένωσης με το σύμπαν. Υπάρχει μια μυστικιστική συσχέτιση με το όλο, γιατί είμαστε κομμάτια και εκφάνσεις αυτού του ίδιου όλου.

Όλ' αυτά τα αφηγείται με έναν πραγματικά γοητευτικό τρόπο, μαιανδρικά κι όμως με μέθοδο, αρκετά περίπλοκα και καθόλου απλοϊκά, όπως ίσως πιστεύσει κανείς στην αρχή, κρίνοντας μόνο από τις αλλοπρόσαλλες και συχνά αποκρουστικές εκδηλώσεις. Έτυχε ως μαθητής ακόμα να δω αυτοπροσώπως και μια από τις εκδηλώσεις αυτές: ένα έπιπλο κουζίνας πασαλείφτηκε με αβγά σπασμένα, ζεστή σοκολάτα, γάλα και αίμα και γκρεμίστηκε από τον τέταρτο όροφο πολυκατοικίας στο δρόμο. Ο κόσμος φώναζε την αστυνομία και ο Nitsch ασφαλώς είχε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του δυσκολίες με τις αρχές. Εκεί ακούσαμε και για άλλες πρώτες «performances», που συνίσταντο στη σφαγή ενός κόκορα, και ο ίδιος ο Nitsch κυλιόταν στο κρεβάτι στο αίμα του σφαγμένου ζώου. Παράλληλα μοίραζε φυλλάδια, που «εξηγούσαν» το happening: θυσία, αρχαία ελληνική τραγωδία, γονιμότητα, ζωή και θάνατος, γέννηση και εμμηνόρροια κτλ. Ο κόσμος ασφαλώς τον πέρασε για τρελό. Ωστόσο με την επιμονή του και τα διαβάσματά του – ο Nitsch ανακάλυψε π. χ. και την υπέροχη περιγραφή του Gerhart Hauptmann, που έχει το 1907 στους Δελφούς μια οπτασία για την αιματηρή ρίζα της αρχαίας τραγωδίας σε ανθρωποθυσίες (*Griechischer Frühling*, Berlin 1996, σσ. 99 εξ.) – καταφέρει να αναγνωριστεί το «o. m. Theatre» ως μια από τις πιο σύνθετες μορφές των σύγχρονων performances, και μάλιστα να είναι ο ίδιος ένας από τους πρωτοπόρους τους σε παγκόσμια κλίμακα. Ενδιαφέρον είναι επίσης, πως οι «εκδηλώσεις», χρόνια πριν από το LaMaMa, Bread and Puppet και τον Schechner, στηρίζονται σε μια πλατιά πλατφόρμα από θεωρητικές και φιλοσοφικές τοποθετήσεις, που ριζώνουν βαθιά στην ευρωπαϊκή παράδοση. Ουσιαστικά ο Nitsch θα έπρεπε να συμπεριληφθεί και αυτός στην ιστορία των «χρήσεων» και της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας.

Όπως έγινε φανερό, το παραδοσιακό περιοδικό «Maske und Kothurn» σήμερα προ-

σπαθεί να συγκεράσει διάφορες τάσεις και να μείνει ως ένα βαθμό κοντά στο θεατρικό και θεατροειδές γίγνεσθαι. Αυτό έχει βέβαια και το τίμημά του: ο μεταμοντερνισμός δεν άφησε ανέγγιχτο ούτε αυτή την έννοια της επιστημονικότητας ως χρήσιμης μεθόδου προσέγγισης και ανάλυσης του υπαρχτικού και πραγματικού. Άλλωστε η εκδοτική πολιτική των αφιερωμάτων, που αναθέτει κάθε φορά την ευθύνη της επιλογής των κειμένων σε άλλο πρόσωπο, ενέχει το ρίσκο του ανομοιογενούς, της σταδιακής απώλειας του προφίλ ενός επιστημονικού περιοδικού. Το βιεννέζικο περιοδικό δεν είναι απαλλαγμένο από αυτό το χαρακτηριστικό του κάπως ασύνδετου, αλλά αυτό αποτελεί από την άλλη και χαρακτηριστικό των σύγχρονων επιλογών της αταξινόμητης ποικιλίας. Το κυνήγι της πνευματικής μόδας, το να είναι κανείς trendy, το να προσαρμόζεται αποκλειστικά στις κρατούσες αισθητικές και προπαγανδισμένες από τους μηχανισμούς του καλλιτεχνικού marketing αισθητικές τάσεις είναι, ιδίως στην εποχή μας, που μετά από την κατάλυψη όλων των παραδόσεων και την ανατροπή όλων των συμβάσεων ψάχνει να βρει στηρίγματα πριν από τις αρχές του ανθρωπίνου πολιτισμού, είναι άκρως αποπροσανατολιστικό, όταν παραιτείται πλέον από τη δυνατότητα της κατανόησης, τη διαδικασία της επικοινωνίας, από τις μεθόδους δαμασμού και εξιδανίκευσης της βιολογικής κατασκευής, αν περιορίζεται στην αισθητική του απλώς υπαρχτικού, στο ασύνδετο χάος του βλέμματος χωρίς ταξινομητή επεξεργασία· χωρίς πρότυπα και αξίες, ο νέος άνθρωπος πώς να οργανώσει τη ζωή του; Αν το νόημα της ζωής είναι ανθρώπινη κατασκευή, πολιτισμικό «προϊόν», και η τέχνη, που επεξεργάζεται την πραγματικότητα, φυσική και κοινωνική, την υπερβαίνει και δημιουργεί νέες συνθέσεις δείχνει μόνο σώματα, γυμνά όπως είναι, σε παραμόρφωση, σε αδυναμία, σε αποσύνθεση, από πού να αντλήσει ο άνθρωπος το ελάχιστο του ουτοπισμού, του ιδεαλισμού, του μεταφυσικού και ηθικού προσανατολισμού, για να αντέξει τη ζωή του; Αν η τέχνη αρνείται να υπερβεί το υπαρκτό, τότε βρισκόμαστε, από άλλο δρόμο, πάλι στα αδιέξοδα του Νατουραλισμού. Αλλά σταματώ εδώ τις σκέψεις και τις απορίες, που μου προκάλεσε η ανάγνωση των τευχών ενός παραδοσιακού θεατρολογικού περιοδικού σε εποχή μετάβασης και σύγχυσης. Ο εκδοτικός οίκος κάνει άψογα τη δουλειά του, και το Υπουργείο Πολιτισμού συνεχίζει να επιχορηγεί, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο. Η λύση ίσως να έρθει από τον ίδιο τον Nitsch, ο οποίος ομολογεί σε κάποιο σημείο, πως το οργανιστικό-μυστηριακό θέατρό του δεν είναι αυτοσκοπός: μετά τη μύηση του ανθρώπου στα κατώτερα βιολογικά στάδια του σώματός του ίσως μελλοντικά να μην χρειαστεί πια τα όργια και μυστήρια, για να φτάσει στο γνώθι σ' εαυτόν, αλλά θα είναι πιο ήρεμος, σύνθετος και ευτυχιμένος. Ας ελπίσουμε ότι ο καλλιτέχνης του «βάθους» βλέπει μακριά και η νέα εποχή, στην οποία έχουμε μπει χωρίς να φανεί ακόμα τι είναι, έτσι θα είναι.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ERIKA FISCHER-LICHTE

*Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge London / New York 2005, σελ. IX+290, ISBN0-415-27676-4.

Με θυσίες συνεχίζει και το επόμενο βιβλίο, το τελευταίο της Fischer-Lichte, την οποία έχουμε παρουσιάσει συχνά στις στήλες των βιβλιοκρισιών της *Παραβάσεως* και η οποία συν-