

γίνει συνείδηση όλων ότι η συνεργασία και η ατομική ακεραιότητα είναι προϋποθέσεις για την καλή έκβαση των ζητημάτων που απαιτούν συλλογική δράση, και το σχολείο παραμένει ο χώρος όπου η συλλογική δράση διαμορφώνεται απ' αρχής, τότε καταλαμβάνουμε τη σημασία της θεατρικής αγωγής

στην εκπαίδευση. Άλλωστε, το θέατρο υπήρξε το σχολείο της κοινωνίας σε πολλές εποχές και αυτή του η διάσταση επανεξετάζεται στις μέρες μας.

Μαρία Φραγκή*

(Εν)τάσεις και (δια)στάσεις - Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα, Εκδόσεις Τυπωθήτω, σειρά «Θεατρική Παιδεία», Αθήνα 1997, σελ. 470

«— Ήμουν ο Άμλετ [...] Τι θέλεις από μένα. Ολόκληρο εθνικό πένθος δε σου φτάνει. Κωλόγερε [...]

— Είμαι η Οφηλία. Είμαι αυτή που το ποτάμι δεν κράτησε. Η γυναίκα με τις ανοιγμένες φλέβες [...] Ξεριζώνω το ρολόι απ' το στήθος μου που ήταν η καρδιά μου [...]

— Δεν είμαι ο Άμλετ. Δεν παίζω πια το ρόλο μου...»

H. Muller, Αμλετομηχανή

Τι είναι, άραγε, αυτό που κάνει τη «μηχανή» που παράγει επί αιώνες τους Άμλετ και τους Αίαντες, τις Οφηλίες και τις Νόρες, που αναμασά τα ίδια λόγια και συγκινεί με τις ίδιες καταστάσεις, να αίρει στην εποχή μας το πρώτο και κύριο δομικό στοιχείο της —το δρώντα άνθρωπο, το ρόλο. Ο R. Abirached, στο βι-

βλίο του *Η κρίση του "θεατρικού προσώπου"* στο μοντέρνο θέατρο, θέτει σαφώς το ερώτημα, επιχειρώντας μια αναδρομή για να δει την εξέλιξη από τον πρώτο «υποκριτή» ως το σύγχρονο α-πρόσωπο θεατρικό μονόλογο**. Δεν κάνουμε τυχαία αυτή την αναφορά μιλώντας για το πόνημα του θεατρολόγου Σ. Πατσαλίδη που εκδόθηκε πρό-

* Η Μαρία Φραγκή είναι διδάκτωρ θεατρικών Σπουδών του Παν/μίου Παρίσι X. Ναντέρ και διδάσκει θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο Κρήτης.

** Βλ. Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978. Jean-Pierre Ryngeart, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

σφατα. Βρίσκεται στην ίδια προσπάθεια και ο έλληνας ερευνητής αναζητώντας το θεωρητικό λόγο, προηγούμενο ή επόμενο των έργων, ο οποίος επιδιώκει να συνοδεύει πάντα τη σκηνική πρόθεση και πράξη.

Ο Σ. Πατσαλίδης, στο βιβλίο του για την *Ελληνική Τραγωδία και τη Θεωρία του 20ού αιώνα*, επανεξετάζει γοργά αλλά διεξοδικά ποιες μορφές παίρνει η έννοια του τραγικού και πώς προσεγγίζεται πρακτικά και φιλοσοφικά/αισθητικά. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται, φυσικά, στις παραστάσεις τραγωδίας, όπου και περισσότερα «ξένα» στοιχεία προβάλλουν και τις πιο πολλές ενστάσεις δημιουργούν, κυρίως από το βήμα της κριτικής. Ιδίως στις μέρες μας (1980...), όπου οι ξένες προτάσεις έρχονται απευθείας (σκηνοθέτες, παραστάσεις, στούντιο, σινέμα κ.ά.), δίχως να προλάβει να τις απομολώσει ο ερμηνευτής ή ο θεατής/κριτικός, γίνεται ακόμα πιο φανερή η αναγκαιότητα να γνωρίσουμε όχι μόνο τι γεννάει το «τραγικό» αλλά και τι το φθείρει —καθώς και τι το παραφθείρει.

Το ίδιο το τραγικό είδος (που από τη φύση του παγκοσμιοποιήθηκε), για πολλούς λόγους μετοίκησε στη Δύση. Ειδικά όταν μιλάμε για την Ελλάδα του 19ου αιώνα, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το πιο φλέγον για τον τόπο ζήτημα δεν ήταν οι τραγωδίες των ποιητών αλλά η δική του μεγάλη τραγωδία. Άλλωστε, με ενθουσιώδη φωνή ο Σέλλεϊ λέει: «Όλοι είμαστε Έλληνες. Οι νόμοι μας, η λογοτεχνία, η θρησκεία έχουν τις ρίζες τους στην Ελλάδα» (σελ. 37).

ΓΝΩΣΗ λοιπόν (και όχι εφησυχασμός στην προϊστορία μας) προβάλλει ως το σύγχρονο αίτημα που προέρχεται από τους παράγοντες της θεατρικής παραγωγής· και σήμερα πια αυτή τη γνώση καλείται να μας την παράσχει ο ειδικός, ο επιστήμονας, το πανεπιστήμιο. Εδώ τονίζουμε ξανά την έν-

δεια και τον αναγκαστικό δανεισμό από άλλα γνωστικά αντικείμενα που χαρακτηρίζουν ακόμη τις θεατρικές σπουδές στη χώρα μας και γι' αυτόν το λόγο θεωρούμε ιδιαίτερης αξίας το συνοπτικό βιβλίο που γράφει απευθυνόμενος ιδιαίτερα στους φοιτητές της θεατρολογίας ο Σ. Πατσαλίδης.

Η δραματική θεωρία, την οποία ουσιαστικά εισηγείται πρώτος ο Αριστοτέλης, κριτικάρεται για πρώτη φορά περί τα τέλη της Αναγέννησης, όταν κάθε τύπου αυθεντία επανεξετάζεται προς χρήσιν. Η συζήτηση γύρω από την ενότητα της δράσης απλώνεται και σε άλλους τομείς (τόπος, χρόνος), οδηγώντας σε αδιέξοδες σκηνικές εφαρμογές. Ο νεοκλασικισμός παγώνει τη φρεσκάδα της σκηνής και ο Λέσινγκ (1729-1781) τον θεωρεί ψευδοκλασικισμό. Μια σύνθεση από 100 δοκίμια που εκδίδει στα 1769 θα μείνει παγκόσμια γνωστή με τον τίτλο *Αμβούργεια Δραματολογία* και θα συγκεντρώσει τις βασικές απόψεις του αιώνα. Πρόκειται για μια εποχή «εθνικών» επιδιώξεων στην τέχνη της Ευρώπης, εμπνευσμένων περισσότερο από τη λαϊκή παράδοση κάθε τόπου. Ο ρομαντισμός γεννιέται σιγά σιγά (Strum und Drang) και ο συνομήλικος του Λέσινγκ, Γκαίτε (1749-1832), μελετά τους αρχαίους και τον Σαίξπηρ, καταλήγοντας στη διαπίστωση ότι πρέπει να γίνει ένα βήμα υπέρ της ελεύθερης επιλογής του ατόμου μέσα στο δράμα. Ο τρίτος σημαντικός μελετητής και δραματογράφος του ρομαντισμού, ο Σίλλερ (1759-1805), γράφει λαμβάνοντας υπόψη την καντιανή φιλοσοφία, δραματοποιώντας τον πόνο, αλλά «με υψηλότερο στόχο να παρουσιάσει το υπε-ραισθησιακό» (σελ. 47).

Μεγάλη επιρροή ασκούν στο θεωρητικό λόγο οι γάλλοι «φιλόσοφοι», που οξύνουν τις ρομαντικές τάσεις ως τον ιδεαλισμό του 19ου αιώνα. Ο Σλέγκελ (1772-1829) βρίσκει

πως λείπει η μυθολογία από τους ποιητές της εποχής του και ο αδελφός του Α. Σλέγκελ στις *Διαλέξεις* του διατυπώνει τη βασική αρχή πως «η ζωή και όχι η λογική πρέπει να οριοθετούν τη μορφή [του έργου]» (σελ. 56). Εδώ επισημαίνουμε μια ανάγκη αναφοράς στην πρόταση του Ντιντερό για την ερμηνεία στο έργο *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*.

Επιστρέφοντας στο γερμανικό ρομαντισμό, θα διαπιστώσουμε ότι μπόρεσε στον καθένα με άλλον τρόπο να συγκεντρώσει κάποιες βασικές συγκλίνουσες που θα καθορίσουν εφεξής την παραγωγή: «1. Η τραγωδία μπορεί ακόμη να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στην ανθρώπινη συνείδηση και το απόλυτο. 2. Η όποια μελέτη των κλασικών πρέπει να λαμβάνει υπόψη της την έννοια της ιστορικής σχετικότητας. 3. Είναι επιτακτική ανάγκη η δημιουργία μιας εθνικής μυθολογίας μέσα από την προβολή κάποιων ιδιαίτερων εθνικών συστατικών» (σελ. 59).

Ο Έγκελς (1770-1831) αντι-προτείνει στην καρτεσιανή λογική το κύρος της βιωματικής σχέσης ανάμεσα στο «νομοθετικό υποκείμενο και την έννομη αντικειμενικότητα» (σελ. 60) και η ύψιστη μορφή τέχνης, η τραγωδία, συνεισφέρει σ' αυτό.

Με το τέλος του ρομαντισμού επιστρέφουμε σε μια διερεύνηση για τη *Γένεση της Τραγωδίας*, από την ιδιαίτερα αμφιλεγόμενη προσωπικότητα που σφραγίζει τον 20ό αιώνα, τον Φ. Νίτσε (1844-1900).

Στην πράξη, ο Βάγκνερ επιχειρεί τη «Θεατρική ολότητα» (σελ. 77) μέσα σ' ένα μουσικό-θεατρικό είδος. Είναι μεγάλες και οι αλλαγές που επιχειρεί στην πρόσληψη της παράτασης με μετακίνηση της ορχήστρας, κατάργηση των θεωρείων κ.ά.

Με τη ρεαλιστική εισχώρηση στη σκηνή, αρχίζει να γεννιέται και η αναγκαιότητα μιας

θεωρίας για την τέχνη του ηθοποιού. Εκτενής αναφορά σε καταγραφές περί υψηλής και λαϊκής τέχνης γίνεται στις σελίδες 94-97.

Από τον παραδοσιακά γνωστό εισηγητή του νατουραλισμού Ε. Ζολά γίνεται μια σημαντική παρουσίαση του ρεύματος ως την εμφάνιση του Άλπια και του Κραιγκ, που αποποιούνται την πρόθεση της αληθοφάνειας προτείνοντας μια απλότητα και μια πνευματικότητα απείριτη, που αρχίζει εντονότατα να καθορίζει ο σκηνοθέτης.

Στην ελληνική εκδοχή, που στηρίχτηκε στο νεοελληνικό διαφωτισμό, αφιερώνεται το τελευταίο μέρος του κεφαλαίου (σσ. 120-133).

Το δεύτερο κεφάλαιο για το μοντερνισμό έχει μια εισαγωγή στον αιώνα με τις κυρίαρχες θεωρίες: μαρξιστική, ανθρωπολογική, ψυχαναλυτική. Μετά απ' αυτές τις διατυπωμένες θεωρίες, τίποτα πια δεν είναι ίδιο για το θέατρο και την ιδέα του τραγικού. Όλα τα κλασικά έργα ξαναδιαβάζονται μ' αυτό το πολυ-πρίσμα της εποχής που ανέτειλε: Ψυχαναλυτική ανάγνωση, Τελετουργική ανάγνωση, Ιστορική ανάλυση, φέρνουν στην πρώτη γραμμή μορφές όπως: Freud, Jung, Rank, Murray, Cornford, Jarry, Breton, Yeats... «Δεν ζητώ (πλέον) ένα θέατρο αλλά τον αντι-εαυτό του θεάτρου», αναφωνεί μαζί με τη συνολική παραγωγή ο Yeats (σελ. 162).

Η ρώσικη πρωτοπορία πατά γερά στις βάσεις του Στανισλάβσκυ και συνεχίζει την πρόταση της ερμηνείας με βάση κυρίως τον ηθοποιό. Διόλου τυχαίο, αφού βρίσκει τη διαρκή αναφορά της στον άνθρωπο [και αυτόν αφορά στη σκηνή (ως σημείο) ο ηθοποιός]: «...Πρέπει να αναβιώσουμε το καταπιεσμένο θεατρικό μας ένστικτο... ώστε να επεκτείνουμε το εύρος της εμπειρίας μας και της συναναστροφής μας με τους συνανθρώπους μας» (σελ. 194).

Ο G. Lukacs κρίνει πως το μοντέρνο

δράμα με το «θρυμματισμένο... μίμρσσιονιστικό» διάλογο, έχει μεγαλύτερη σχέση με ένα παθολογικό ατομισμό παρά με το ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΑΤΟΜΟΥ. Η τραγωδία, κατά το θεωρητικό/φιλόσοφο, είναι μια εμπειρία που δημιουργεί μορφή» (σσ. 204-207).

Η άλλη πολυσχιδής προσωπικότητα που βαδίζει στο δρόμο της φιλοσοφίας του υλισμού και του πλουραλισμού είναι ο Μπ. Μπρεχτ. Για κείνον, φιλοσοφία και θέατρο όχι μόνο πάνε μαζί αλλά και αυτό πρέπει να είναι εμφανές σκηνικά (σσ. 208-214). Ο Μπ. Μπρεχτ σφραγίζει θεματολογικά και υφολογικά το θέατρο του καιρού μας, δίνοντας αφορμή να ξεχωρίσουν όχι μόνο νέοι συγγραφείς αλλά και σημαντικοί θεωρητικοί σχολιαστές του έργου του, όπως ο Μπ. Ντορτ.

Ο μακρύς Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος ανατρέπει και υπενθυμίζει πολλά στην ανθρώπινη σκέψη, δημιουργώντας ένα νέο πλαίσιο όπου φυσικά το θέατρο όχι μόνο δεν λείπει αλλά πρωτοστατεί. Ο *υπαρξισμός* εκφράζεται μέσα από το παράλογο, η *κοινωνική-πολιτική* σκέψη μέσα από το θέατρο προπαγάνδας, το *χάπενγκ*, το «φεμινιστικό είδος». Μεγάλη αναφορά γίνεται επίσης και στο *αμερικανικό* θέατρο —μια νέα δύναμη με μια γηραιά παράδοση αναζητά την εκφραστική της ταυτότητα.

Το *μεταμοντέρνο* κατονομάζει το σύγχρονο διαπολιτισμικό ΠΡΟΒΛΗΜΑ: «Η μεταμοντέρνα εποχή χαρακτηρίζεται από μια σχιζοφρενική σχέση με το χρόνο και την ιστορία, που μας καταδικάζει να ζούμε

σ' ένα συνεχές παρόν, με το οποίο οι στιγμές του παρελθόντος μας έχουν ελάχιστη σχέση» (F. Jameson, p. 289).

Η συμβολή του στρουκτουραλισμού και της επιστήμης της γλωσσολογίας δίνουν μεγάλη ώθηση σε μια άλλη ανάγνωση του θεατρικού κειμένου και της παράστασης. Η σημειολογία έρχεται να απεγκλωβίσει το αδιέξοδο και ο Μπαρτ υποστηρίζει ανάλαφρα πως «τίποτε δεν είναι πρωτότυπο — όλα είναι μια ανακύκλωση σημείων, παραθεμάτων και υποσημειώσεων. Πίσω από το κείμενο δεν βρίσκεται ο συγγραφέας αλλά η διακειμενικότητα. Ο συγγραφέας είναι ένας *αντι-γγραφέας* ή στην καλύτερη περίπτωση ένας *περιγγραφέας*».

Να, λοιπόν, που επιστρέφουμε στην εναρκτήρια ερώτησή μας. Ο Σ. Πατσαλίδης, κάνοντας τούτη τη διαδρομή, δεν υπερτιμά την επιστήμη έναντι της ίδιας της πράξης. Στην πράξη μάλιστα, είναι φανερό η σύγχρονη απορία. Η «μηχανή» είναι *παγά* *λαλέουσα* ακόμη ή αυτό που ακούμε είναι τα σκουριασμένα της γρανάζια, κινημένα από έναν επεισοδιακό ανεμοστρόβιλο, που φυσάει πότε πότε τυχαία; Μήπως ο «περιγγραφέας», μην έχοντας με τι λόγια να περιγράψει τον αιώνιο εφιάλτη του ανθρώπου, οδηγείται φυσιολογικά στην α-πρόσωπη περιγραφή, στην α-σώματη κατάθεση των «επαληθευμένων χρησμών», που μόνο οι ποιητές ακούνε και αντι-γράφουν ακόμα;

Μαρία Φραγκή

Βιβλία που λάβαμε

Φιλοσοφία

- Μανόλη Λαμπρίδη, *Τρία μελετήματα*, Μανδραγόρας, 1998.
- John Locke, *Επιστολή για την Ανεξιθρησκεία*, Εισαγωγή, μετ., σχόλια Γ. Πλάγγεσης, Ζήτρος, 1998.
- Γιάννης Πλάγγεσης, *Πολιτική και θρησκεία στη φιλοσοφία του John Locke*, University Studio Press, 1998.
- Στέφανος Ροζάνης, *Ο μεσσιανισμός και η ηθική φιλοσοφία του Emmanuel Levinas*, Πόλις, 1997.

Φιλοσοφία της Επιστήμης

- Γιώργος Ρουσόπουλος, *Αναλυτική της Παράστασης*, Ελληνικά Γράμματα, 1998.
- Κωστής Σκουλάτος, *Διαβάζοντας Κβαντική Φυσική*, Στάχυ, 1998.

Θεατρική Παιδεία

- Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)στάσεις και (Δια)στάσεις - Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, Τυπωθήτω - Γιώργος Δαρδάνος, 1997.

Κοινωνία

- Φίλιππος Νικολόπουλος, *Πολιτική Ανάπτυξη και Κοινωνική Δυναμική*, Παπαζήσης, 1995.
- Χρ. Θεοδωρόπουλος - Αθ. Συκιάτου (επιμ.), *Η προστασία των δικαιωμάτων των μεταναστών εργατών και των οικογενειών τους*, Βιβλ. της Εστίας, 1994.

Εκπαίδευση

- Φ. Κ. Βώρος, *Η φιλοσοφία της εκπαίδευσης*, Εκδ. του «Εκπαιδ. Συνδέσμου», 1997.
- Πάνου Πολυχρονόπουλου, *Νοείν και Ποιείν*, Εκδ. Παιδαγωγία, 1997.
- Σύλλογος ΕΔΠ Παντείου Πανεπιστημίου, *Πανεπιστήμιο 2000*, Γκοβόστης, 1997.

Λογοτεχνία

- Αλκμήνη Διαμαντοπούλου, *Όταν γκρέμισε ο γυάλινος πύργος*, Αθήνα 1998.
- Τάσος Π. Καραντής, *Εκρηγνύμενα Όνειρα*, Ιωλκός, 1998.
- Στέλιος Κοντοθανάσης, *Στιγμές Σιωπής*, Ιωλκός, 1998.
- Άννη Κωτροκόη-Χατζηπουλίδου, *Απαστράπτοντος του Κρυστάλλου*, Νέα Πορεία, 1998.
- Κωνστ. Κώστας, *Ερύθανις*, Ιωλκός, 1998.
- Σταύρος Μίχας, *Το άπειρο της σιωπής*, Μανδραγόρας, 1998.
- Πέτρος Ξενάκης, *Σημάδια (της ίδιας πίστης)*, Αθήνα 1998.
- Θ. Γ. Παπαγεωργίου, *Στη σκιά του ακροβάτη*, Μανδραγόρας, 1998.
- Θέμη Τασούλη, *Η ενάτη με το φύσημα*, Αστρολάβος-Ευθύνη, 1997.
- Σάββα Ε. Τσιλένη, *6 + 1 σχέδια κλειστής θάλασσας*, Αθήνα 1998.
- Χαρά Χριστάρα, *Μυστική Οδός*, Νέα Πορεία, 1998.

