

ανάμεσα σε δυο πιο συμπαγείς εποχές, τον μοντερνισμό στη χρονική φάση 1895-1922 και τις μεταπολεμικές εξελίξεις, όπου ο ομφάλιος λώρος με την Ευρώπη επανασυνδέεται σταδιακά και το νεοελληνικό έργο βρίσκει και πάλι το δρόμο στη σιηνή. Πρόκειται, εν κατακλείδι, για μια πρωτοποριακή σφιχτοδουλεμένη, συστηματική μονογραφία, που θίγει πολλά και δύσκολα προβλήματα και προτείνει λύσεις, που θα αποτελέσουν τη βάση παραπέρα συζητήσεων.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων,

English summary, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2004, σσ. 359, πολλές εικ. ISBN 960-406-715-X.

Ο πολυγραφότατος καθηγητής στο Τμήμα Αγγλικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης και εκδότης πρακτικών συνεδρίων με ενδιαφέρον Σάββας Πατσαλίδης παρουσιάζει άλλον ένα τόμο με μελετήματά του, τα οποία, αυτή τη φορά, ανιχνεύουν σε κάποια χρονική αλληλουχία τις ρίζες της κλασικής *avant-garde* και τη μετάβασή της στο σύγχρονο δυτικό θέατρο, κεφάλαια, που στο σύνολό τους δια φωτίζουν σταθμούς της εξέλιξης αυτής και ψηλαφούν τα νήματα των παραδόσεων εκείνων που οδήγησαν στις performances και τον ασύλληπτο μορφολογικό πλούτο που παρουσιάζει το πρωτοποριακό θέατρο εδώ και μερικές δεκαετίες. Ο 20ός αιώνας είναι, κατά τον συγρ., ο αιώνας των υπερβάσεων ορίων και περιθωρίων. «Κανένας αιώνας δεν έχει επιδείξει τόσες πολλές επανατοποθετήσεις ορίων και περιθωρίων όσο ο 20ός, ίσως γιατί κανένας δεν τον ξεπερνά σε ταχύτητα, σε δημοκρατικούς θεσμούς αλλά και σε μαζικές καταστροφές (δύο παγκόσμιοι πόλεμοι). Και το σημαντικότερο, κανένας δεν αγάπησε τόσο πολύ το πάντοτε νέο και καινούργιο όσο τούτος. Με αυτή την έννοια, δεν εκπλήσσουν οι αμέτρητες θεατρικές ετικέτες από το μοντερνισμό και μετά. Από τα χρόνια 1960-2000 θα μπορούσε κανείς να αναφέρει επιλεκτικά: θέατρο των εικόνων, εθνολογικό, φεμινιστικό, φιλετικό, στρουκτουραλιστικό, μετα-αποικιοκρατικό, μιμησιαστικό, φορμαλιστικό, physical theatre, conceptual art, body art, performance art, walkabouts. Και κάτω από τη στέγη τους δεκάδες καλλιτέχνες, ο καθένας με τις δικές του μετακινήσεις κατά μήκος ή πέραν των ορίων: Grotowski, Kaprow, Schneemann, Cage, Cunningham, Forman, Wilson, Handke, Savary, Breuer, Valdez, Bené Fonteles, Joseph Beuys, Monstrous Regiment, Jan Fabre, Theatre of Mistakes, Laurie Anderson, Eric Bogosian και Whoopi Goldberg. Και πίσω από αυτούς να κρύβεται κάποιος πρώην 'παραβάτης' τύπου Artaud, κάποιος Duchamp, κάποιος Manet, κάποιος Jarry, κάποια Duncan, φουτουριστές και σουρεαλιστές ποιητές, performers και ζωγράφοι. Μια άκρως ενδιαφέρουσα και οριακή συγκατοίκηση, με την πρώτη πρωτοπορία του 20ου αιώνα να συναντά και να συνομιλεί με την τελευταία, τον πρωτογενή καπιταλισμό με τον ύστερο, την εποχή της βαριάς βιομηχανίας με την εποχή της υψηλής τεχνολογίας. Και όλες οι ερωτήσεις ξανά από την αρχή: τι είναι γραφή; Τι είναι κανόνας; Τι είναι όριο; Τι θεατρικότητα, τι παράσταση και τι performance; Ποιες οι σχέσεις θεατή και θεάματος;» (σ. 13).

Η διάρθρωση των κεφαλαίων του βιβλίου ακολουθεί σταθμούς της μετάβασης αυτής, που είναι ουσιαστικά μια ανατρεπτική διαδικασία των βασικών δομών και μορφών του συμβατικού δράματος και θεάτρου, όπως διαμορφώθηκε και εκδηλώθηκε έως τα τέλη του 19ου αι-

ώνα. «Αν υπάρχει κάτι που διέπει τα κεφάλαια της παρούσας μελέτης, είναι ακριβώς αυτή η δυσπιστία απέναντι στους αμετάθετους ορισμούς. Η δυσπιστία απέναντι στα άτομα εκείνα που φανατικά επιδιεκνούν τον τολεμεντέ με τις ετοιμοπαράδοτες συνταγές-απαντήσεις τους κάθε φορά που αμφισβητείται κάτι ή που κλυδωνίζονται οι βάσεις, τα όρια και τα περιθώρια των θέσεών τους: απέναντι σε άτομα που δεν μπορούν να δεχτούν το σκεπτικό ότι μια ιστορία για να έχει νόημα δεν χρειάζεται να είναι γραμμική και αυστηρά οριοθετημένη με ευανάγνωστες ρυθμίσεις της αρχής, της μέσης και του τέλους. Οι ρωγμές και οι ανισόπεδες διαβάσεις της επίσης σημαίνουν» (σσ. 14 εξ.). Αυτό είναι μια νύξη ενάντια στην παλιότερη θεατρική ιστοριογραφία, αλλά η ελληνική ιστορία του θεάτρου, έτσι κι αλλιώς, δεν κινδυνεύει από τέτοιου είδους «λειάνσεις» και «στορογυλοποιήσεις», γιατί δύσκολα μπορεί να παρουσιαστεί ως ένα ενιαίο σύνολο με γραμμική συνέχεια και αδιάκοπη εξέλιξη, χωρίς γεωγραφικές μεταπτώσεις, υφολογικές και αισθητικές τομές και ιδεολογικές ρήξεις.

Η αναψηλάφηση των κρυφών διαδρομών που οδηγούν από την κλασική avant-garde στις performances μπορεί να βασισθεί ήδη σε μια σειρά από προϋπάρχουσες εργασίες, όπως αυτή του Marvin Carlson, *Performance. A critical introduction*, Routledge, London and New York 1996, αλλά οι δυνατότητες σύνδεσης και ερμηνείας είναι πολλές και κάθε συγγραφέας μπορεί να γράψει ουσιαστικά τη δική του ιστορία του πρωτοποριακού δυτικού θεάτρου του 20ου αιώνα. Η κάποτε κάπως ενιαία τέχνη του θεάτρου διασπάται σε χιλίων ειδών θεάματα, τελέσεις, παραστάσεις, δρώμενα και καλλιτεχνικά γεγονότα, που πεισματικά αρνούνται τη σχέση τους με το συμβατικό θέατρο, τον υλλουζιονισμό του, και αμφισβητούν και διαλύουν βασικές έννοιες και διαδικασίες, όπως είναι ταύτιση, μέθεξη, σκηνικός χαρακτήρας, επικοινωνία, υπόθεση, αφήγηση κτλ. «Ένα μέρος, ένα ελάχιστο μέρος αυτής της περιπέτειας ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι, στο δομομοί και στον αποδομοισμό, στο ένα όριο και στο άλλο, στο ένα θέατρο και στα πολλά θέατρα, φιλοδοξεί να παρουσιάσει το βιβλίο αυτό, αντλώντας παραδείγματα από άτομα που στάθμευσαν τις αναζητήσεις τους στο σημείο όπου η τάξη συναντά το χάος, το ανθρώπινο το μη ανθρώπινο, το πρόσωπο το προσωπίο, το σώμα το μη σώμα, η ζωή το θάνατο, η λογική την τρέλα, η απόλαυση την αγδία, η τέχνη την πορνογραφία, όπου το λαϊκό συναντά το υψηλό, ο λόγος την αλαλία, η παράσταση την αναπαράσταση, το θέατρο την ακύρωσή του. Όλα τα παραδείγματα ανήκουν χρονολογικά στο θέατρο που εγκαινιάζεται με το μοντερνισμό και κλείνει με το μεταμοντερνισμό» (σσ. 15 εξ.).

Το βιβλίο διαρθρώνεται σε δύο μέρη: το πρώτο αναφέρεται στις «Αναπαραστάσεις λόγων και ορίων» και περιέχει πέντε κεφάλαια. Το πρώτο αναφέρεται στον Jarry και τη θρυλική παράσταση του «Ubu Roi» το 1896: «Ο μοντερνισμός αρχίζει στα όρια του βέβηλου: το 'οκ-ο-ατά' του Jarry» (σσ. 21 εξ.), συνεχίζει με το κεφάλαιο «Οριακά παίγνια ψυχής. Antonin Artaud: to be or not to be» (σσ. 35 εξ.), περιγράφοντας τους σταθμούς της ζωής του, την ψυχασθένειά του, τους χώρους έμπνευσής του και τη διαμόρφωσή της θεωρίας του για το θέατρο. Το τρίτο κεφάλαιο, «Mise en Scène vs Mise en Abîme: Περί ορατών και αόρατων θεάτρων στον Samuel Beckett και μετά» (σσ. 73 εξ.), ξεκινά με τον κλασικό του μεταπολεμικού θεάτρου, περνάει στον Heiner Müller, τον Kroetz και τον Handke, για να καταλήξει στον Bob Wilson, παρουσιάζοντας με παραδείγματα την αποδόμηση της γλώσσας, και της σκηνικής, ως μέσου επικοινωνίας και έκφρασης του εαυτού, ως οργανωμένης καθαυτό οντότητας, θρυμματίζοντας μαζί της και την αφήγηση, τη συνετή και λογική παρουσίαση μιας υπόθεσης, και συρρικνώνοντας, τέλος, την ίδια τη ζωή, ακρωτηριάζοντας την προσωπικότητα και το σώμα ακόμα, προβάλλοντας στη σκηνή κυρίως το τέλος και το θάνατο ως ύστατο όριο, που δεν αφήνει άλλα περιθώρια παιχνιδιών. Αυτή η «θανατομανία» του σύγχρονου θεάτρου παρουσιάζεται παραδειγματικά με τη μορφή και το έργο της Sarah Kane: «Ανα-παραστάσεις θα-

νάτου: το ανόσιο θέατρο της Sarah Kane» (σσ. 111 εξ.), ένα θέατρο που χαρακτηρίστηκε ως «new brutalism»: «Phaedra's Love» (1996), «Cleansed» (1998), «Crave» (1998), «4.48 Psychosis» (1999) και το κινηματογραφικό «Skin» (1998). Το τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου μέρους ασχολείται με μια άλλη υπέρβαση ορίων: «Διαπολιτισμικά όρια και μετα-αποικιακά περιθώρια: η περίπτωση του Wole Soyinka και των Βαγκών» (σσ. 131 εξ.), αναλύοντας και άλλα έργα του Αφρικανού νομπελίστα και ψηλαφώντας την αντίθεσή του με το συμβατικό δυτικό θέατρο και αναλύοντας τη συνάντησή του με τον ελληνικό κόσμο της αρχαίας τελετουργίας στην τραγωδία του Ευριπίδη.

Το δεύτερο μέρος, «Παραστάσεις σωμάτων και ανα-παραστάσεις εαυτοτήτων» (του εαυτού, selfness, Selbst;), ξεκινάει με το έκτο κεφάλαιο, «Σωματικές παρουσίες και απουσίες: σκηνοθετικά και άλλα διλήμματα» (σσ. 181 εξ.), το οποίο είναι αφιερωμένο στον Grotowski, στο θεολογικό υπόβαθρο των αντιλήψεών του περί υποκριτικής ως αποκάλυψης μιας βαθύτερης αλήθειας, στη διαλεκτική της χρήσης του σώματος μεταξύ «σώματος» (Leib) και «κορμού» (Körper), αναλύοντας τις σχετικές αντιλήψεις και τεχνικές υπέρβασης των Stanislavski, Arpia, Craig, Boal, Brecht κτλ. Το έβδομο κεφάλαιο αναφέρεται στο «Performance art: από τις αναπαραστάσεις του κόσμου στις παραστάσεις του 'εγώ'» (σσ. 199 εξ.), δίνοντας αρχικά έναν ορισμό της αμφιλεγόμενης και πολυπρόσωπης performance art και περιγράφοντας την πολύμορφη μορφολογία του (βλ. τη φόρμουλα: «σώμα – σιωπή = δύναμη»), σκιαγραφώντας επίσης την εξέλιξή του στην Αμερική (από το happening του Cage και πέρα), και στέκοντας ιδιαίτερα στη ζωγράφο και γλύπτρια Carolee Schneemann και τα ερωτικά της happenings, φτάνοντας στο Kitchen Theatre της Annie Sprinkle και στην Karen Finley κι άλλους. Στα συμπεράσματα διαβάζουμε μεταξύ άλλων: «Είτε με τη μορφή αυτοβιογραφίας είτε με άλλες μορφές αφήγησης και δραματοποίησης, αυτό που εύκολα εντοπίζουμε στους πιο σύγχρονους καλλιτέχνες από το χώρο της performance είναι η προσπάθεια να πάνε πέρα από το έργο με πλοκή και χρήσεις χαρακτηρισολογικής υφής, σε ρόλους που ακουμπούν στην παρωδία, στο μεταθεατρικό, στο μπρεχτικό gestus και στην κειμενικότητα. Εκείνο που φαίνονται να προσυπογράφουν είναι η απλή ιδέα της μεταμοντέρνας θεώρησης που λέει ότι ο σύγχρονος κόσμος είναι τόσο σύνθετος και πολυεπίπεδος, που καμιά σταθερή αφετηρία ή υπεραφήγηση δεν είναι σε θέση να διεκδικήσει την απόλυτη κυριαρχία επάνω στο εθνικό ή όποιο άλλο 'εγώ', και κατά συνέπεια επάνω στη μορφή του όποιου λόγου. / Ο μεταμοντέρνος εαυτός-χαρακτήρας εμφανίζεται στα θεάματα αυτά ως ένα επικίνδυνο και ενίοτε άπιαστο συνονθύλευμα, ένα δημιούργημα πολλαπλών και συχνά συγκρουόμενων και αλληλοαναιρούμενων πολιτισμών και ιδεολογιών. Υπάρχει και δεν υπάρχει. Αυθεντικός και κόπια ταυτόχρονα. Σώμα και μη σώμα. Εντός και πέρα των ορίων. Εδώ και εκεί, παντού. Νεκρός και ζωντανός» (σσ. 238 εξ.).

Στο όγδοο κεφάλαιο, «Θέατρο και υψηλή τεχνολογία: ένα ανήσυχο φλερτ» (σσ. 243 εξ.), αναλύονται με παραδείγματα οι σχέσεις τεχνολογίας και θεάματος και τις νέες και ασύλληπτες δυνατότητες έκφρασης και σύνθεσης που προσφέρουν τα ηλεκτρονικά μέσα: από την εποχή της εφεύρεσης του ηλεκτρισμού η τεχνολογία είναι αναφαίρετο μέρος του αισθητικού κώδικα των θεατρικών παραστάσεων. Η υπέρβαση των ορίων έγκειται σ' αυτήν την περίπτωση στην έννοια του πραγματικού: δεν ξεχωρίζεις πια πραγματικά αντικείμενα και σώματα από τα κατασκευασμένα με τεχνητό τρόπο (βλ. και το άρθρο μου «Εικονικό σώμα και ζωντανό κορμί: σκέψεις για την εφαρμογή της τεχνολογίας στο σύγχρονο θέατρο», *Gramma/Γράμμα* 10, 2002, σσ. 87-103). Το τεχνητό του θεάτρου γίνεται κατ' αυτόν τον τρόπο δύο φορές τεχνητό. Ο συγγρ. στέκεται ιδιαίτερα στο καταλανικό σχήμα Fura dels Baus και τις παραγωγές του, καθώς και στον Raffaello Sanzio, τον Cosma Castellucci, τον David Saltz κι άλλους. Το ένατο κεφάλαιο, «Το θέαμα του σώματος, το υπερθέαμα της (ιατρικής) τεχνολογίας και η περίπτωση της Orlan» (σσ.

293 εξ.), ξεκινάει με την έκθεση του σώματος στα freak shows και τελειώνει με την περίπτωση παράστασης πλαστικής εγγείωσης σε θέατρα-χειρουργεία. Το τελευταίο κεφάλαιο έχει τον τίτλο: «Η κριτική του θεάματος και το θέαμα της κριτικής: από το μοντερνισμό των εργοστασίων στο μεταμοντερνισμό των μικροσπίτ» (σσ. 317 εξ.). Ακολουθούν «Επιλεγόμενα στα όρια του βιβλίου» (σσ. 327 εξ.), όπου η υπέρβαση των ορίων και περιθωρίων εφαρμόζεται και στον κριτικό και τον ιστορικό του θεάτρου, του οποίου οι αναλύσεις του σήμερα μπορεί να διαφευστούν ήδη αύριο, βιβλιογραφία (σσ. 331 εξ.), ένα ευρετήριο προσώπων (σσ. 341 εξ.) και θεατρικών έργων και παραστάσεων (σσ. 350 εξ.), καθώς και ένα English summary (σσ. 355 εξ.).

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΝΙΚΟΥ ΓΟΥΣΕΤΗ

Ζακυνθινές ομιλίες, Αθήνα, εκδόσεις Παύλος 2005, σσ. 127.

Βιβλίο με κείμενα ζακυνθινών ομιλιών είναι κάτι σαν ένα ουράνιο δώρο για τη θεατρική ιστορία της Ελλάδας και την έρευνα για το λαϊκό θέατρο, γιατί τα βασικά κείμενα, από τις ημέρες της Μαριέττας Μινώτου στο Μεσοπόλεμο και την καταγραφή του Μηνά Α. Αλεξιάδη (*Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας. Αγνοση ζακυνθινή «ομιλία» του Αλέκου Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα του ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990), το ρεπερτόριο των γνωστών «ομιλιών» δεν έχει εμπλουτιστεί με νέα κείμενα. Την εισαγωγή στη συλλογή κειμένων την κάνει ο Διονύσης Φλεμοτόμος (σσ. 5 εξ.), ξεκινώντας από την παράσταση της δίκης του Εβραίου ψευτομεσεία Σαμπαθάν Σέβι το 1666, που αναφέρει ο Γερμανός περιηγητής Franz (όχι Fraus) Ferdinand von Trioli κι έχει δημοσιεύσει ο Ντίνος Κονόμος. Μαθαίνουμε όμως με έκπληξη, πως τα κείμενα που παρουσιάζονται δεν είναι συλλεγμένα από την παράδοση του λαϊκού αυτού θεάτρου, που κρατάει έως σήμερα, αλλά είναι έργα από την πένα του συγγρ. Νίκου Γουσέτη, απόφοιτου του Γαλλικού Τμήματος του Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα κείμενα αυτά είναι σε δεκαπεντασύλλαβο με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, που αναγράφονται όμως σπαστά σε οκτασύλλαβους και επτασύλλαβους στίχους· διακόπτονται μερικές φορές και από 16σύλλαβους, που αναγράφονται με τον ίδιο τρόπο, ή και ανολοκλήρωτους στίχους, που δίνουν δραματουργική έμφαση στο χωρίο. Το πρώτο από τα κείμενα αυτά είναι «Το σχολειό» (σσ. 9-23), όπου ο άσχετος καθηγητής ρωτάει τα παιδιά, με τι επάγγελμα θα ήθελαν να καταστιαστούν στη συνέχεια, και με τις καταθέσεις επαγγελματικού προσανατολισμού των παιδιών εμφανίζεται όλη η αχρησιότητα της σημερινής κοινωνίας με το να ονειρεύονται μόνο την ωφελιμιστική πλευρά της κάθε απασχόλησης: ο ένας μαθητής θέλει να γίνει χημικός για να σκορπάει το θάνατο, η άλλη γιάτρουσα να πλουτίσει, ο τρίτος παστολάς να πουλάει νοθευμένο παστέλι, ο άλλο παπάς για να τεμπελιάσει, άλλος βουλευτής, άλλη δασκάλα για να βγάλει τα απωθημένα της, και η σύντομη παράσταση τελειώνει με την ομολογία του δασκάλου, πως κι αυτός ήταν τεμπέλης μαθητής, και την απαγγελία ποιήματος ενός μαθητή, που εξαγγέλλει μεγαλοφώνως το κλείσιμο όλων των σχολείων. Το «ιντερμέντιο» «Ο Μυρτούλης κι η Δροσούλα» (σσ. 24-29) παρουσιάζει έναν ομοφυλόφιλο και μια κόρη άσημη, που και οι δύο τους ονειρεύονται άντρα. Το «έργο» αυτό, όπως και τα υπόλοιπα, είναι γεμάτο σεξουαλικά υπονοούμενα, όπως ταιριάζει στο πνεύμα του παραδοσιακού λαϊκού