

Θόδωρου Γραμματά, *Θέατρο και Παιδεία*,
Εκδόσεις «Τελέθριον», σελ. 510

Το θέατρο μπορεί να θεωρηθεί χώρος στον οποίο μια κοινωνία σκέφτεται δημόσια

Ενα επιστημονικό εγχειρίδιο έρχεται, όπως είθισται, να καλύψει κάποια ήδη υπάρχοντα κενά στο χώρο και την ειδίκευσή του. Από εκεί, από τις πραγματικές ανάγκες του χώρου που λέγεται θέατρο και την εξειδικευμένη σχέση θεάτρου και παιδείας, θα πρέπει να ξεκινήσουμε για να εκτιμήσουμε το νέο βιβλίο του Θόδωρου Γραμματά, *Θέατρο και Παιδεία*.

Ο συγγραφέας, με την πολυετή ενασχόλησή του, κυρίως στον παιδαγωγικό χώρο, μ' αυτό το θέμα, είχε την ευκαιρία προφανώς να διαπιστώσει τη βιβλιογραφική ένδεια και αποσπασματικότητα που υπάρχει. Βρίσκει κανείς άρθρα διάσπαρτα σε περιοδικά ή συλλογικές εργασίες, αλλά λείπει η συγκεντρωμένη προσπάθεια. Υπάρχουν βιβλία που αναφέρονται στο θέατρο και την παιδεία, αλλά είτε έχουν ανάγκη από μια πιο φρέσκια ματιά είτε αφορούν πρακτικές και μεθόδους για εφαρμογή στο σχολείο με πολύ περιορισμένο αναγνωστικό ενδιαφέρον. Τέλος, και εδώ ίσως να παρουσιάζεται το μεγαλύτερο κενό, δεν υπάρχει η θεωρητική υποδομή και το πλαίσιο γι' αυτό που σε γενικές γραμμές χαρακτηρίζουμε θεατρική αγωγή στο σχολείο.

Το αρχικό ερώτημα που διατυπώνεται είναι για το συγγραφέα: πού βρίσκεται η σύζευξη θεάτρου και παιδείας; Αυτή είναι και η αιτία που από το πρώτο μέρος —με γενικό τίτλο «Θεωρητικός Λόγος»— αναζητά την αρχή της επιστημονικής-φιλοσοφικής σκέψης γύρω από το θέατρο. Έτσι, ξεκινώντας από την πλατωνική *Πολιτεία* και την αριστοτελική *Ποιητική* (και όχι μόνο), κάνει όλη τη διαδρομή διεξοδικά ως την όψιμη σύνδεση του θεάτρου με τη μαγεία/θρησκεία και την πρωτόγονη τελετουργία που εμπεριέχει την «ομοιοπαθητική σχέση του πρωτόγονου με τη φύση...» (σελ. 20).

Η *μίμηση* και η *σύμβαση*, δυο αντικρουόμενες αλλά άριστα συμπορευόμενες διαστάσεις της θεατρικής εφαρμογής από τους ιστορικούς και ένθεν χρόνους, πολλά έχουν να προσφέρουν για θεωρητική επεξεργασία, από τον Ντιντερό και το «παράδοξο» του ως τον Μπρεχτ που μας θυμίζει τη συγγένεια του θεάτρου με την επική αφήγηση. Μέγας θεωρητικός και μελετητής του Μπρεχτ, ο Μπερνάρ Ντορτ, αναδεικνύει το ψευδοπρόβλημα της έστω και στιγμιαίας διάστασης του κόσμου από το θέατρο και τοποθετεί την καλλιτεχνική δημιουργία σαν

μια οπτική της κοινωνικής/πολιτικής πραγματικότητας (σελ. 28).

Η *σημειωτική*, σύγχρονη και πολυσχιδής προσέγγιση, φέρνει στο φως τόσο την πολυ-λειτουργία της παράστασης όσο και το σύνολο από κώδικες που διακρίνουμε στο μύθο (C.L. Strauss, R. Barthes, A. Greimas), στο κείμενο (P. Pavis, J. Alter, M. Corvin), στην παράσταση/θέαμα (A. Ubersfeld, U. Eco, T. Kowzan, Θ. Γραμματάς). Μια προσωπική πρότασή μου θα ήταν η ενδεικτική (έστω μόνο με τίτλους έργων) αναφορά σε θεατρικά κείμενα για ένα μόνο λόγο: να γνωρίσουμε ή να θυμηθούμε παράλληλα με ποιες δημιουργίες διατυπώνονται αυτοί οι θεωρητικοί στοχασμοί.

Ένα ζήτημα που έντονα και πολλαπλά διαπιστώνεται στις μέρες μας είναι η υποκατάσταση της «θεατρικότητας» από τη «θεαματικότητα» διαμέσου της τηλεόρασης. Εδώ πλέον, όπως γνωρίζουμε, η έννοια της δράσης στη διάσταση του θεατρικού και πάντως πλαστού/φανταστικού κόσμου έχει μετατοπιστεί αγγίζοντας τα όρια του πραγματικού, ενώ ταυτόχρονα διατηρεί και την απόσταση μεταξύ θεατή-γεγονότος, σε βαθμό που το πλαίσιο του θεάματος να δίνει λάθος εντύπωση ως προς την αλήθεια ή όχι του συμβάντος. Σοφή, λοιπόν, η συνέχιση του πρώτου μέρους με το κεφάλαιο «Θέατρο και Τηλεόραση», αφού αυτή η διερεύνηση θα μας κάνει να επανατοποθετηθούμε ως θεωρητικοί και ως δημιουργοί σχετικά με τη λειτουργία της θεατρικής εφαρμογής. Στο κεφάλαιο φυσικά γίνεται η μελέτη της σχέσης του θεάτρου με την τηλεοπτική παραγωγή, η διαδικασία της προσαρμογής του ενός στο άλλο, η απόδοση, η επικοινωνιακή ζεύξη και η πρόσληψη από τον τηλεθεατή του θεατρικού «γεγονότος» μέσω δικτύου. Ο συγγραφέας ολοκληρώνει ένα σκεπτικό: «Η τηλεόραση, με την εμφανική φόρτιση της

προβαλλόμενης εικόνας και την αντίστοιχη κατάργηση της αμεσότητας στη σχέση θεατή-παράστασης, υποβαθμίζει και ανασημασιοδοτεί το ρόλο της παραστατικότητας που διαθέτει το δραματικό κείμενο» (σελ. 53).

Στην ίδια πορεία «θεατρικότητας-θεαματικότητας» οδεύει και το επόμενο κεφάλαιο και ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η αναφορά στην *εικόνα*, όπου «ο λόγος της [...] είναι αυτός που κυριολεκτείται στο θέαμα, αφού μόνο μ' αυτόν γίνεται δυνατό ν' αποδοθεί η θεαματικότητα στην πλήρη και απόλυτη μορφή της. Το απ' αυτόν προτεινόμενο οπτικό μήνυμα εντάσσεται ολοκληρωτικά σ' ένα διαρκές παρόν, αναπόσπαστα ταυτιζόμενο με τον ιστορικό χρόνο των θεατών που το παρακολουθούν, σε τρόπο που κάθε άλλη διάσταση δραματικού ή και σκηνηκού χρόνου υποβαθμίζεται και σχεδόν αποκλείεται εντελώς...» (σσ. 66-67).

Διαπιστώνουμε, και δεν μπορούμε να μην το υπολογίζουμε πια λοιπόν, ότι η τεχνολογική εξέλιξη δημιουργεί νέα δεδομένα για τη θεατρική γλώσσα. Μάλιστα, όταν η γνώση στην εποχή μας κάνει τέτοια χρήση της εικόνας και των πολυμέσων, ανατρέποντας διαδικασίες και κοινωνικά δεδομένα, το θέατρο δεν μπορεί να μείνει ούτε ανέπαφο ούτε σε μουσειακή κατάσταση. Ιδιαίτερα δε με το ρόλο που έχει ως «*χώρος στον οποίο μια κοινωνία σκέφτεται δημόσια*» (σελ. 96).

Η εκτεταμένη αναφορά (στο πέμπτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους) στη σημειολογική ανάλυση δραματικού κειμένου, και ιδιαίτερα στον Α. Greimas, αποτελεί μια κατατοπιστική και εκτενή αναφορά. Η σημειολογική ανάλυση θεωρεί το θέατρο το κατεξοχήν είδος τέχνης που αποτελεί σύστημα σημείων και συνύπαρξη κωδίκων. Έτσι, η «μίμησις πράξεως» μπορούμε να πούμε πως στοχεύει ουσιαστικά στην πρόσληψη από το θεατή μιας «μη πραγματικής» (υπόθεση-μύ-

θος) *πραγματικότητα* Α (παράσταση, ηθοποιοί, χρόνος σκηνικών) που σημαίνει οπωσδήποτε την *πραγματικότητα* Β (κόσμος, κοινό, χρόνος αληθινός), απ' αυτή αντλεί το υλικό της και δι' αυτής μιλά. Αν αφαιρέσουμε, με δυο λόγια, το βάθος που διαμορφώνει τη σκηνή, τα κοστούμια και τα ευτελή προσώπεια και σκηνικά, από κάτω μένουν οι άνθρωποι (ηθοποιοί) που σε ανθρώπους (κοινό) απευθύνονται. Άρα, αξίζει να γνωρίσουμε το «δραματικό μοντέλο» που επιδιώκει ακριβώς την ανάλυση, τη «γραμματική της ανάγνωσης» του θεατρικού γεγονότος (G. Polti, P. Paris, V. Propp, A. Greimas, A. Ubersfeld).

Εκείνο που εύκολα διερωτάται κανείς από τη γένεση του είδους ως τις μέρες μας είναι, εκτός από τις άλλες παραμέτρους, ποια μπορεί να είναι «η λειτουργικότητα και η αναφορικότητα του θεατρικού μύθου» (σελ. 122) —και μιλάμε για τους πρώτους μύθους, τους αρχετυπικούς, που μέχρι τον H. Miller και τον S. Berkoff δίνουν ακόμη υλικό για θεατρικές παραστάσεις.

Η διακειμενικότητα απασχολεί την εποχή μας, από τη μια ως ένδειξη στειρότητας συγγραφικού οίστρου, από την άλλη ως δείκτης πολιτισμικού «ψυχαναλυτισμού». Ο συγγραφέας διαπιστώνει πως «δεν είναι τόσο η διαχείριση του αρχικού μύθου, ούτε ο βαθμός πιστότητας στο πρότυπο και το θέμα του που διαφοροποιεί αυτές τις σύγχρονες διακειμενικές αναγνώσεις του μύθου, όσο η οπτική γωνία του συγγραφέα και η εστίαση του δραματικού ενδιαφέροντος» (σελ. 129).

Το θέατρο, μέσα από το δρόμο που διανύει, φέρει όχι μόνο την ιστορία του αλλά και τις «μεταμορφώσεις» του και την αέναα μεταλλασσόμενη ταυτότητά του, αφού κάθε χρονική και τοπική στιγμή έχει/γεννάει το δικό της θέατρο. Διαχρονικό και διαπολιτισμικό, λοιπόν, φαινόμενο το θέατρο, μας δίνει

σήμερα τις εκφράσεις του από τις πολύτροπες και πολυσήμαντες παραστάσεις του P. Brook, του B. Wilson κ.τ.λ. Μέσα από τις εφαρμογές της τελευταίας δεκαπενταετίας, ωστόσο, η «μεταμοντέρνα» έκφραση δεσπόζει ανάμεσα σε όλα τα είδη που πάντα επιβιώνουν. Για τον Θ. Γραμματά, έτσι καταγράφεται «η αγωνιώδης προσπάθεια για ανασύνθεση της αρχικής εικόνας μέσα από τα θραύσματα των επιμέρους στοιχείων της. Η ακροβατική υπέρβαση των αδιεξόδων του λόγου και η δημιουργία μιας νέας μυθοπλασίας που στηρίζεται στην παρδοσιακή διαχείριση του μύθου αλλά και την ανασύνθεσή του με βάση τα σύγχρονα δεδομένα. Η “υπερλογία” ενοποίηση των αντιθέσεων μέσα από μια ετερογενή σύνθεση ανομοιογενών σημαινόντων αλλά ομοιογενών σημεινομένων που τείνει να συλλάβει το όλο μέσα από τις πραγματικές διαθλάσεις του» (σελ. 133).

Σε σχέση με το κεφάλαιο αυτό, πρέπει να τονίσω ιδιαίτερα τη βιβλιογραφική επιλογή, η οποία πραγματικά ξεχωρίζει τα πλέον κλασικά δοκίμια για το μύθο στο θέατρο, με τη γνώση βέβαια ότι έχουν γραφτεί πάρα πολλά. Το όγδοο μέρος του «Θεωρητικού Λόγου» είναι ένας προβληματισμός πάνω στη «μόδα», που προκύπτει από τις πειραματικές μεθόδους αφήγησης ή δραματοποίησης μη θεατρικών έργων. Σε συνέχεια και ανάπτυξη του προβληματισμού αυτού, το έννατο μέρος πραγματεύεται τη μοντέρνα εκδοχή και μετεξέλιξη των μύθων. Τέλος, με μια επισκόπηση του θεατρικού χώρου είτε ως «σκηνικό» είτε ως «θέατρο» κλείνει το εκτεταμένο πρώτο μέρος (σελίδες 150) του «Θεωρητικού Λόγου».

Το δεύτερο μέρος παρουσιάζει την ιδιαιτερότητα να είναι ταυτόχρονα μια ιστορική αλλά και μια κριτική διαδρομή του Θεάτρου στη νεότερη Ελλάδα. Αυτή η σύνοψη, αν και με πρώτη ματιά είναι ξένη προς

το υπόλοιπο σώμα, πρέπει να τονίσουμε ότι θέλει περισσότερη σκέψη για τέτοιο συμπέρασμα. Ο λόγος είναι κυρίως γιατί πρέπει κάποτε να συνδέσουμε την αντίληψή μας για το θέατρο με τις κατά καιρούς εκφάνσεις του καθ' όλη την πορεία από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Πρέπει να βρούμε τη συνέχεια του θεατρικού είδους και να διαγνώσουμε ότι συνθήκες ανάλογες πάντα με τις ανάγκες της κοινωνίας δημιουργούσαν το θέατρό τους. Έτσι, ιδιαίτερα για τη σημερινή ανάγκη του κάθε ενδιαφερόμενου να ανατρέξει ιστορικά σε μια εποχή του ελληνικού θεάτρου, θα διαπιστώσουμε ότι δεν υπάρχει τίποτα που να την καλύπτει. Οι «ιστορίες» του Γ. Σιδέρη και του Ν. Λάσκαρη δεν ξεπερνούν το κατώφλι του αιώνα μας. Ο δάσκαλος, ο μαθητής, ο φοιτητής ή ο ερευνητής που θα χρειαστεί μια τέτοια βοήθεια θα διαπιστώσει ότι δεν υπάρχει ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου για να τη συμβουλευτεί. Έτσι, έστω και πολύ συνοπτικά, γίνεται σ' αυτό το μέρος μια πανοραμική διάταξη του θεάτρου στην Ελλάδα από το βυζαντινό μίμο έως το μεταπολεμικό θέατρο. Μπορεί κανείς να βρει ενδιάμεσα, όπως προανέφερα, και εξαιρετικά σημαντικές κριτικές παρεμβάσεις, όπως το «Μύθος και διακειμενικότητα στο Νεοελληνικό Θέατρο: Η περίπτωση του Ι. Καμπανέλλη» (σσ. 273-298) και το «Μικροαστισμός και περιθωριοποίηση στο μεταπολεμικό Ελληνικό Θέατρο» (σσ. 301-327).

Σε ολοκλήρωση του έργου, το τρίτο μέρος συνδυάζει τους δύο όρους του τίτλου *Θέατρο και Παιδεία*. Πρόκειται για το «Θέατρο για κοινό ανηλίκων θεατών». Ιδιαίτερη πλέον ματιά και για τον ενδιαφερόμενο εκπαιδευτικό, ο οποίος έχει ενδεχομένως αναρωτηθεί πολλές φορές από πού ξεπήδησε όλο το όψιμο εκδηλωμένο ενδιαφέρον για το θέατρο «ανηλίκων θεατών».

Αφού, λοιπόν, γίνεται σαφές ποιο είναι το γένος και το είδος, γίνεται μαζί και ένα ξεκαθάρισμα ορισμών, όπως, π.χ., «παιδικό θέατρο», «θέατρο ανηλίκων θεατών» κ.τ.λ. Μια εκτεταμένη αναφορά στο «αρχαιότατο είδος» της αφήγησης για παιδιά και νέους κάνει για άλλη μια φορά σαφή τη συγγένεια της παιδείας με τα είδη της τέχνης του λόγου. Το παραμύθι, για παράδειγμα, του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού συναντά στην πορεία του το θέατρο. Άλλωστε, τα συχνότερα διασκευασμένα για θέατρο κείμενα προέρχονται από παραμύθια, ενώ ακολουθούν εκείνα που έχουν την πηγή τους σε ιστορικού ή θρησκευτικού περιεχομένου γεγονότα. Φυσικά, η σύγχρονη δραματολογία για παιδιά εκμεταλλεύεται και άλλα θέματα, όπως το οικολογικό, το αντιπολεμικό κ.λπ.

Στο τρίτο κεφάλαιο, «Για μια τυπολογία του ανήλικου θεατή», ο συγγραφέας κάνει τη διάκριση σε κατηγορίες των έργων για παιδιά ανάλογα με «τον ιδανικό ή εγγεγραμμένο ανήλικο θεατή». Έτσι ξεχωρίζει τέσσερα είδη για: 1) Αιώνιο Άνηβο. 2) Ανάμνηση της παιδικότητας. 3) «Μικρομέγαλο» ανθρωπάκο και 4) Ερωτώμενο θεατή. «Η ιδιαιτερότητα των θεατών απαιτεί στο μέγιστο την ενεργοποίηση του αμφίδρομου επικοινωνιακού προτύπου, είτε αυτό προβλέπεται και προωθείται από τον ίδιο το συγγραφέα είτε προκαλείται από τη σκηνοθετική άποψη του συγκεκριμένου δημιουργού της παράστασης» (σελ. 383), υπογραμμίζει ο συγγραφέας σχετικά με την απαιτούμενη ή αυθόρμητη ενεργοποίηση του αθώου θεατή που είναι το παιδί. Στην παιδική συνείδηση δεν τίθεται ζήτημα θεατρικής σύμβασης και αυτό καθορίζει το καλλιτεχνικό προϊόν από κάθε πλευρά. Ιδιαίτερες λοιπόν αρχές αισθητικής και παιδαγωγικής αντίληψης διέπουν το είδος.

Τέλος, στο τέταρτο μέρος, το «Θέατρο

και εκπαίδευση», θα βρούμε το χρησιμότερο για τον εκπαιδευτικό κεφάλαιο «Μεθοδολογία ανάλυσης δραματικού κειμένου», όπου παρέχεται μια προσιτή και διανγής παρουσίαση προσέγγισης των θεατρικών κειμένων.

Φυσιολογική απορία για όποιον επιδιώκει να διδάξει εντός του σχολικού πλαισίου ένα έργο με στόχο την παράσταση είναι βέβαια πώς θα φτάσει αυτόν το στόχο και πώς θα επιτελέσει το διττό σκοπό του καλλιτεχνικού και παιδαγωγικού έργου. Σε τέτοιου είδους ερωτήματα απαντά το τέταρτο μέρος. Το είδος του «σχολικού θεάτρου», έχοντας βαθιές ρίζες στο ιησωνήτικο θέατρο και το διαφωτισμό, έφτασε σε απλουστεύσεις και «διδασκισμό» βλαβερά για μαθητές και παιδαγωγούς. Τα τελευταία είκοσι χρόνια η ανά τον κόσμο ευαισθητοποίηση γύρω από την αισθητική αγωγή οδήγησε σε μελέτες και διατύπωση μεθόδων που έχουν ως βάση την ίδια τη μεθοδολογία του θεατρικού είδους. Διακρίνουμε, πλέον, μια σαφή ταύτιση των επιδιώξεων των δύο ειδών, θεάτρου και παιδαγωγικής. Έτσι, η σύγχρονη έρευνα διοχετεύει όλο και περισσότερες εφαρμογές του δράματος στα σχολικά προγράμματα. Εδώ το ευαίσθητο σημείο είναι η αυτονόμηση του καλλιτεχνικού δημιουργήματος ακόμη και μέσα στην εκπαιδευτική διαδικασία ώστε να μη λησμονηθεί αυτή του ακριβώς η ταυτότητα. Το θέατρο, όσο και να χρησιμεύει σαν εργαλείο μέσα στην τάξη, παραμένει είδος ανεξάρτητο στα όρια της αισθητικής εμπειρίας η οποία πλουτίζει με το δικό της τρόπο το παιδί και τον έφηβο.

Το κεφάλαιο για την «Πρωτότυπη δραματική παραγωγή» αφορά τη δραματολογική συμβολή των μαθητών μέσα από διαδικασίες που συνήθως προτείνει ο δάσκαλος/εμπνηχτής. Με την επιτυχή εφαρμογή αυτού του τομέα μπορούμε να ορίσουμε και ένα τέ-

λος/τελείωση του στόχου της αισθητικής αγωγής. Όταν ο κύκλος αυτός της δημιουργίας δεν κλείνει, αλλά ελικοειδώς ανανεώνεται μέσα από την ίδια τη δημιουργία, τότε σίγουρα η παιδεία και το θέατρο είναι σε σωστό και αποτελεσματικό διάλογο. Τότε βρίσκεται και η σχέση του αμφίδρομου και διαρκώς ανανεούμενου προβληματισμού.

Στην «Καταγραφή των δεδομένων» γύρω από τη θεατρική αγωγή σήμερα, ο Θ. Γραμματάς διακρίνει δύο τάσεις: *Θεατρικό Παιδαγωγικό* (όπου ο δάσκαλος παραμένει το κέντρο πληροφοριών και εντολών) και *Θεατρικό Επικαθορισμό* [όπου ειδικοί (εμπνηχτές, ηθοποιοί) αναλαμβάνουν τη φροντίδα για τη θεατρική παραγωγή]. Η δεύτερη εκδοχή έχει την πραγματική βάση της σε μια ενδιαφέρουσα συνεργασία του καλλιτεχνικού με το εκπαιδευτικό δυναμικό, όπου από κοινού στοχεύουν σε μια αρμονική εξέλιξη του παιδιού. Ωστόσο, η ισορροπία πρέπει να τηρείται με μεγάλη φροντίδα, διότι οι κίνδυνοι να υπερτονιστούν τα «καλλιτεχνικά» επιτεύγματα των μαθητών, ιδιαίτερα με τη μορφή συμμετοχής σε «Μαθητικούς Αγώνες», οδηγεί σε ένα μιμητισμό του είδους και σαφώς παρεκκλίνει των στόχων της αγωγής.

Το θέατρο στην παιδεία δεν πρέπει να μονοπωλεί ούτε το ένα ούτε το άλλο πεδίο δράσης (καλλιτεχνικό-εκπαιδευτικό). Η θεατρική αγωγή θα «συμβάλλει» και αυτή στη δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας στην εκπαίδευση. Η «διαπολιτισμική συνείδηση στους νέους που θα έρθουν σε άμεση και βιωματική σχέση, διά του θεάτρου, με τις ανθρωπιστικές αξίες του παγκόσμιου πολιτισμού και θα αποκτήσουν μια ισορροπητή ψυχοπνευματική και αισθητικοκαλλιτεχνική μόρφωση» (σελ. 497) είναι, πιστεύουμε, ένας ευδιάκριτος και επιθυμητός στόχος όχι μόνο της εκπαιδευτικής κοινότητας αλλά της κοινωνίας ολόκληρης. Όταν έχει

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.