

πώς οι αξίες μετασχηματίζονται σε τιμές αγοράς, όπως οφείλει να αποτελέει, αλλά, αντιθέτως, αποτελεί μια εκ των προτέρων αξίωση ότι οι τιμές αγοράς είναι ίσες με τις αξίες. Ενώ η εν λόγω προσέγγιση επιχειρεί να θεμελιώσει τη μαρξική άποψη ότι οι τιμές είναι μορφές των αξιών των εμπορευμάτων, το μόνο που κάνει είναι να προϋποθέτει άρρητα και χωρίς να το αντιλαμβάνεται και φυσικά χωρίς καμιά περαιτέρω ανάλυση και θεμελίωση ότι οι τιμές αγοράς είναι ανάλογες ή ίσες με τις αξίες. Με άλλα λόγια, ενώ θεωρεί ότι προβαίνει στην «απόδειξη» της ισχύος μιας πρότασης, δεν κατανοεί ότι προβαίνει απλώς και μόνο στην αξίωση της ισχύος μια πρότασης.

Το βιβλίο του Γιώργου Σταμάτη αποτελεί μια προσπάθεια αποσαφήνισης ορισμένων από τις ελλείψεις και τις παρανοήσεις που αφορούν τη μαρξική θεωρία. Αποτελεί επίσης μια προσπάθεια να τεθεί το θεμέλιο για μια προσέγγιση της μαρξικής θεωρίας στη βάση του ότι αυτή δεν αφορά απλώς ορισμένες τεχνικές σχέσεις, αλλά κυρίως τις σχέσεις παραγωγής που επικρατούν στα πλαίσια της

καπιταλιστικής οικονομίας. Το ότι η μαρξική θεωρία δεν εδράζεται απλώς και μόνο στις τεχνικές σχέσεις παραγωγής και στην αξίωση ενός ενιαίου ποσοστού κέρδους προκύπτει, πρώτον, από το ότι, υπ' αυτές τις συνθήκες, εμφανίζονται αρνητικές, μηδενικές και απροσδιόριστες τιμές παραγωγής, δεύτερον, ότι υπό τις ίδιες αυτές συνθήκες δεν είναι δυνατόν να εισαχθεί στο αναλυτικό πλαίσιο το πραγματικό χρήμα και, τρίτον, ότι το αναλυτικό αυτό πλαίσιο δεν περιέχει καμιά πληροφορία για τις ζητούμενες και παραγόμενες ποσότητες εμπορευμάτων. Συγχρόνως, όπως τονίσαμε ήδη, το βιβλίο αυτό αποτελεί και μια ανάλυση των γραμμικών συστημάτων παραγωγής. Πέρα δηλαδή από την όποια σημασία που έχει για την κατανόηση της μαρξιστικής και της μαρξικής θεωρίας, α) εκθέτει και αναλύει τα γραμμικά συστήματα παραγωγής για ζητήματα που αφορούν τις τιμές, τις φυσικές ποσότητες και τέλος τις αξίες, και β) αναδεικνύει ορισμένες πτυχές τους που έρχονται σε ευθεία αντίθεση με τις ισχύουσες απόψεις.

Κώστας Γόγολος

Σάββας Πατσαλίδης, Θεωρία και Θέατρο, Αθήνα 2000, University Studio Press, σελ. 525

Από τους πιο σημαντικούς θεωρητικούς του θεατρικού μεταμοντερνισμού στην Ελλάδα σήμερα είναι ο Σάββας Πατσαλίδης. Το τελευταίο του έργο «Θέατρο και Θεωρία» αποτελεί μια συνέ-

χεια της συζήτησης πάνω στο μεταμοντερνισμό που είχε ξεκινήσει στα δύο προηγούμενα έργα του, *Μεταθεατρικά* (Θεσ/νίκη 1995, Παρατηρητής) και *(Εν)τάσεις και (δια)στάσεις: Η ελληνική τραγωδία και η*

θεωρία του 20ού αιώνα (Αθήνα 1997, Τυπωθήτω, σειρά «Θεατρική Παιδεία»).

Το έργο αποτελείται περίπου κατά το ήμισυ από κείμενα που έχουν δημοσιευθεί σε διάφορα περιοδικά, τα οποία όμως έχουν ξαναδουλευτεί και έχουν ενταχθεί οργανικά στο μοναδικό ογκώδες (και μνημειώδες) αυτό σύγγραμμα των 525 σελίδων.

Το πρώτο μέρος του έργου αποτελεί την κυρίως συζήτηση πάνω στο μεταμοντερνισμό (ιδιαίτερα το κεφάλαιο *Μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός: Συγκλίσεις και αποκλίσεις*, σελ. 35-56). Επισημαίνεται η σχέση του με το μοντερνισμό, του οποίου δεν αποτελεί ρήξη αλλά συνέχεια, έχοντας ενσωματώσει πολλές από τις αρχές του. Η έμφαση στις συγκλίσεις είναι εδώ πιο έντονη από ό,τι στα προηγούμενα έργα του.

Η ανυπαρξία ιεραρχικών σχέσεων και η ισοτιμία των μερών είναι από τις βασικές αρχές του μεταμοντερνισμού, ο οποίος έχει την ικανότητα να ενσωματώνει και να αφομοιώνει τα πιο ανομοιογενή στοιχεία. «Μετά τη σημειωτική, anything goes», δηλώνει χαρακτηριστικά στον τίτλο του σχετικού κεφαλαίου ο Πατσαλίδης. Όσο για το σύγγραφέα, πριν εξαφανισθεί πίσω από διακειμενικές συνθέσεις και ανατλάσεις παλιών μύθων, δίνει κυριολεκτικά τα σκήπτρα στο σκηνοθέτη.

Συγκλίνοντας με το παραδοσιακό θέατρο της Ανατολής (Ιαπωνία, Κίνα, Ινδία, κ.λπ.), το μεταμοντέρνο θέατρο περιορίζει το κείμενο του συγγραφέα σε ένα απλό «σενάριο», σχεδόν κατά τα πρότυπα της *commedia dell' arte*, αφήνοντας να αναδειχθεί η «όψη» της παράστασης. Οι διαπολιτισμικές συγκλίσεις είναι εξάλλου χαρακτηριστικό της δουλειάς σύγχρονων σκηνοθετών, εκπροσώπων του μεταμοντερνισμού, με πιο χαρακτηριστική περίπτωση τη *Μαχαμτχαράτα* του Peter Brook.

Το μεγαλύτερο τμήμα του δεύτερου μέρους του έργου (σελ. 297-515) επικεντρώνεται σε συγκεκριμένους δημιουργούς, που η διεισδυτική ματιά του συγγραφέα και οι καίριες επισημάνσεις του κάνουν τα σχετικά κεφάλαια μικρές μονογραφίες. Σ' αυτά αναφέρεται στον Alfred Jarry, τον Γκιγιόμ Απολλιναίρ, τον Μπέρτολτ Μπρεχτ, τον Jean Genet, τον Σάμουελ Μπέκετ, τον Peter Handke, τον Tom Stoppard, τον Sam Shepard, τον Heiner Müller, και τέλος το δικό μας Ανδρέα Στάιζο.

Όμως το δεύτερο αυτό μέρος αποτελεί κατά κάποιον τρόπο μια διάφηση της δήλωσης για το θάνατο του συγγραφέα, όπως τιτλοφορείται σχετικό κεφάλαιο στο πρώτο μέρος. Η διάφηση αυτή εμπεριέχεται α priori στο ίδιο το γεγονός της πραγμάτευσής τους. Οι δημιουργοί συζητούνται και σχολιάζονται στη βάση των κειμένων, και όχι των παραστάσεων. Στη λογοκρατούμενη Δύση, που βρίσκεται κατειθείαν στην παράδοση του αρχαιοελληνικού δράματος, ο συγγραφέας αποδεικνύεται εφτάθυγος, παρά τις προσπάθειες των μεταμοντέρνων σκηνοθετών να τον δολοφονήσουν, με μια έννοια που λίγο διαφέρει από την κυριολεκτική, αλλοιώνοντας το νόημα του έργου, ή εν πάση περιπτώσει το νόημα που εμπεριέχεται ως πρόθεση του δημιουργού. Ο Πατσαλίδης αναφέρει περιπτώσεις γνωστών συγγραφέων όπως ο Χένρι Μίλλερ, που ήρθαν σε σύγκρουση με τους σκηνοθέτες γι' αυτό το λόγο. Ίσως λοιπόν χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού να μην είναι ο θάνατος του συγγραφέα, αλλά η πόλωση ανάμεσα σε συγγραφέα και σκηνοθέτη.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού είναι η διασπορά του νοήματος, η νοηματική πολυσημία, που νομιμοποιήθηκε με τη θεωρία της αποδόμησης. Έτσι, παραφράζοντας το μεταμοντέρνο

σλόγκαν που αναφέραμε, θα λέγαμε ότι any approach goes.

Almost any, θα συζητήσει αλλού ο Πατσαλίδης, θέτοντας κάποια όρια στις (παρ)ερμηνείες. (Χρησιμοποιώ κι εγώ τα αγαπημένα του εισαγωγικά, με τα οποία αυξάνει τη νοηματική δυναμική των λέξεων στους υπότιτλους των έργων του. Στο παρόν έργο ο υπότιτλος είναι *Περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*). Εδώ βλέπουμε χαρακτηριστικά την κατεστημένη γλώσσα να παγιδεύει τα νοήματα. Το ένα και μόνο νόημα του έργου, που υπαγορεύεται από το συγγραφέα, έχει αλώσει τους τρόπους γλωσσικής έκφρασης, ώστε η μεταμοντέρνα θεωρία να καταφύγει στη μεταφορά της *παρερμηνείας*. Νομίζω ότι μπορούμε να διατηρήσουμε την καταδηλωτική σημασία του όρου *παρερμηνεία*, ως δηλωτικού ανεπίτρεπτων ερμηνειών, δίπλα σε μια πολλαπλότητα ερμηνειών που *πηγαίνουν* (go).

Ας φέρουμε ως παράδειγμα τη *Μαντάμ Μπατερφλάι* του Κινέζο-Αμερικανού David Henry Hwang. Ο Ρενέ ερωτεύεται τον Song, θεωρώντας τον γυναίκα, και προδίδει για χάρη του κρατικά μυστικά. Συλλαμβάνεται, και τότε μόνο μαθαίνει το πραγματικό φύλο του Song. Στη φυλακή ταυτίζεται φαντασιακά μαζί του, παίρνει το όνομα *Μπατερφλάι*, και αυτοκτονεί (έχουμε υπόψη μας την κινηματογραφική εκδοχή του έργου).

Μιλώντας για την αυτοκτονία του Ρενέ, ο Πατσαλίδης την ερμηνεύει ως «μια πράξη πολιτισμική και ελάχιστα (έως καθόλου) ερωτική (με την κλασική έννοια του όρου). Αυτό που σκοτώνει τον ήρωα είναι η έστω και κατά φαντασίαν υπέρβαση των ορίων και δρομολογίων του έγκριτου πολιτισμικού κειμένου σχετικά με το φύλο και τη λειτουργία του» (σελ. 222).

Μας βρίσκει σύμφωνους η αντίληψη,

την οποία εκθέτει ο Πατσαλίδης ανάμεσα σε άλλες, διατυπωμένη όμως ερωτηματικά, ότι «το όλο σκηνικό δεν είναι τίποτε άλλο πάρεξ η αναπόφευκτη ολοκλήρωση ενός ρομαντικού μελοδράματος», όχι όμως και με τη συνέχεια «πασπαλισμένου με κάποιες ιδεολογικές πινελιές και σύγχρονες θεωρητικές ανησυχίες και που διαφέρει από το πρωτότυπο μόνο ως προς το φύλο των συντελεστών του;» (σελ. 219).

Ο Hwang, κατά τη γνώμη μας, δίνει πράγματι ένα σύγχρονο ρομαντικό μελόδραμα, που υπερβαίνει το πρότυπό του, την όπερα του Πουτσίνι, στην οποία παραπέμπει με τον τίτλο ως *mise en abyme*. Εκεί η μαντάμ Μπατερφλάι αυτοκτονεί γιατί χάνει τον αγαπημένο της. Όμως η κατάστασή της δεν είναι τόσο τραγική, γιατί υπάρχει η θεωρητική δυνατότητα ο Πίκερτον να γυρίσει πάλι κοντά της με το παιδί τους. Για τον Ρενέ όμως δεν υπάρχει καμιά τέτοια δυνατότητα, αφού ο Song είναι άντρας.

Εδώ προβάλλεται όντως μια μεταμοντέρνα, ή έστω μοντέρνα (σύγχρονη) αντίληψη για τον έρωτα, με την έννοια ότι ερωτευόμαστε ένα φαντασιακό σημαινόμενο (ιδανική γυναίκα) και όχι ένα συγκεκριμένο αντικείμενο αναφοράς (referent). Εξάλλου η ιδανική γυναίκα εμφανίζεται πολύ συχνά στη λογοτεχνία ως ένα φαντασιακό ον. Τη συναντάμε στον Σολωμό, και σήμερα σε μεγάλη έκταση στα έργα της Μάρως Βαμβουνάκη, που τη διευρύνει σε ιδανικό σύντροφο. Είναι χαρακτηριστική και η δήλωση της Ρέας Γαλανάκη: «Η λεγόμενη “ερωτική ζωή” είναι σε μεγάλο βαθμό υπόθεση φαντασίας, παρά το “ρεαλισμό” μιας οποιασδήποτε σχέσης» [*Βασιλεύς ή στρατιώτης*, Αθήνα 1997, Άγρα, σελ. 26].

Στο έργο του Hwang, ο Song, αν ήταν γυναίκα, δύσκολα θα αναδείκνυε αυτή τη φαντασιακή διάσταση.

Σε ένα κινηματογραφικό έργο, το *Η γυναίκα καίγεται* (1982) του Robert van Ackeren, βλέπουμε τον άντρα να ζηλεύει τη γυναίκα, που ικανοποιεί σαδιστικά φαντασιώσεις αντρών που ούτε καν την αγγίζουν. Η ζήλια αναδεικνύεται καλύτερα μ' αυτό τον τρόπο, παρά αν παρουσιαζόταν η γυναίκα σε νορμάλ ερωτικές σχέσεις. Τα αισθήματα λοιπόν παριστάνονται καλύτερα με ακραίες συμπεριφορές.

Η ερμηνεία του Πατσαλίδη μάλλον ακουώνει το έργο ως (μελόδραμα, που λειτουργεί στη βάση αισθημάτων (αν όχι φόβου, τουλάχιστον ελέου), προς χάριν ενός θεατρικού δοκιμίου για την πολιτιστική ετερότητα και την ετερότητα του φύλου, το οποίο παραφράζει ή (παρ)ερμηνεύει (με εμβριθέστατο ομολογουμένως τρόπο) στις σχετικές σελίδες. Η λογοκρατία σκοτώνει την τραγωδία, είτε ο Νίτσε, όταν με τον Σωκράτη, τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη ο Απολλώνιος παραγκώνισε τον Διόνισο.

Μήπως όμως, μιλώντας για ερμηνείες και παρερμηνείες, εγκλωβιζόμαστε στη «μιαν αλήθεια» του μοντερνισμού, αφού υποδηλώνεται, έμμεσα βέβαια, μια ιεραρχική αξιολόγησή τους, ότι κάποιες είναι πιο έγκυρες από τις άλλες, και μια η εγκυρότερη; Μήπως θα έπρεπε καλύτερα να μιλάμε για ένα μωσαϊκό ερμηνειών, τόσο πιο πλούσιο, όσο πιο πολυσημικό παρουσιάζεται το κείμενο, και όπου η μια (παρ)ερμηνεία συμπληρώνει την άλλη, σε ένα μοναδικά μεταμοντέρνο παζλ; Νομίζω ότι αυτή είναι και η απάντηση του συγγραφέα, όπως φαίνεται από τις προηγούμενες σελίδες, μόνο που, αναπόφευκτα, θα προβάλλει περισσότερο τη δική του εκδοχή. Ο μεταμοντέρνος πλουραλισμός είναι φυσικό να υπονομεύεται από τις προσωπικές αντιλήψεις.

Το μετα-αποικιοκρατικό θέατρο ενδιαφέρει ιδιαίτερα το συγγραφέα, και έχει

αφιερώσει ένα ξεχωριστό κεφάλαιο για το *Καναδικό παράδειγμα* (σελ. 177-211). Το μέλλον και η προοπτική του θεάτρου των μικρών χώρων είναι επίσης ένα θέμα που τον απασχολεί. Συζητάει ακόμα για τις θεατρικές εκδηλώσεις στα πλαίσια φεστιβαλικών εκδηλώσεων, ως τουριστική ατραξιόν. Παρά τα «παρατράγουδα και τις γελοιότητες, ακραίες και καινοφανείς προτάσεις και ανεκδιήγητα θεατρικά εξαμβλώματα», πιστεύει ότι είχαν την ουσιαστική συμβολή να συγκεντρώνουν τις θεατρικές δυνάμεις γύρω από την κλασική μας κληρονομιά.

Ακόμη επισημαίνει την ύπαρξη σημαντικών ονομάτων στο χώρο της σκηνοθεσίας στη χώρα μας, που δεν έχουν να ζηλέψουν τίποτα από τους ξένους, και που θα έπρεπε να γίνουν ευρύτερα γνωστοί στο εξωτερικό.

Ο Σάββας Πατσαλίδης είναι ένας πολύ καλός χειριστής του λόγου, με μεγάλη αφηγηματική άνεση που κάνει ευχάριστη την ανάγνωση του έργου. Η μόνη μας παρατήρηση είναι ότι η μετάφραση του όρου των φορμαλιστών αστρανέινγιε ως *παραξένισμα* μας παραξένεψε, μια και υπάρχει ο πιο δόκιμος όρος *ανοικειώση*, λέξη την οποία εξάλλου χρησιμοποιεί αρκετές φορές ο συγγραφέας, χωρίς τη σημασία ενός τεχνικού όρου. Το ίδιο μας ξένισε και η μετάφραση του έργου του Λένιν *Στο ντιέλατ ως Τι πρέπει να γίνει και όχι Τι να κάνουμε*, τίτλο με τον οποίο είναι πιο γνωστό στο ελληνικό κοινό.

Τελειώνοντας, τονίζουμε για μια ακόμη φορά ότι αυτό το έργο του Σάββα Πατσαλίδη είναι ένας σταθμός στη σύγχρονη θεατρολογική βιβλιογραφία, ένα έργο αναφοράς για όποιον θέλει να συζητήσει τόσο το παγκόσμιο όσο και το ελληνικό θέατρο σήμερα.

Μπάμπης Δερμιτζάκης