

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΟΜΟΣ 13/2

VOLUME 13/2

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens



ΑΘΗΝΑ 2015

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΕΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ/ΣΚΗΝΕΣ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ.
ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΣΗ ΜΙΑΣ ΘΕΑΤΡΟΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

«Seit ein Gespräch wir sind»
Friedrich Hölderlin: *Friedensfeier*

Δύο τεμνόμενοι χώροι, δύο συμπληρωματικές ενέργειες. Οι φιλοσοφίες της σκηνης στον πληθυντικό, διότι δεν υπάρχει πλέον μία φιλοσοφία του θεάτρου που αναρωτιέται εάν το θέατρο είναι εφαρμοσμένη λογοτεχνία ή αυτόνομη τέχνη, εάν μπορεί να αναπαραγάγει τον πραγματικό κόσμο, να διορθώσει τα ήθη των ανθρώπων, εάν η μεταμόρφωση των ηθοποιών συνεπάγεται και τη μετουσίωσή τους. Παράλληλα μιλούμε για σκηνές της φιλοσοφίας διότι ουδέποτε η φιλοσοφία εμφανίστηκε σε μία μόνο σκηνή, ακόμα και όταν επρόκειτο για το ίδιο εννοιολογικό ή ιδεολογικό σύστημα ακόμα και του ίδιου φιλοσόφου. Η τομή των δύο χώρων, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον στον δυτικό πολιτισμό, δεν είναι φαινόμενο του όψιμου εικοστού αιώνα. Το θέατρο και η φιλοσοφία έχουν κοινές ρίζες στο ίδιο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο, μαζί με τη σύλληψη του δημοκρατικού πολιτεύματος. Η διάκριση και η υπόδυση ενός ρόλου, ο στοχασμός και η ανοικτή διαβούλευση για το κοινό συμφέρον της πόλεως έχουν κοινό παρονομαστή τον διάλογο (σε όλες του τις διαστάσεις). Ο διάλογος αρχίζει να υπάρχει από τη στιγμή που συνειδητοποιείται η έλλειψη βεβαιότητας για τις ανθρώπινες σχέσεις, τα κοινωνικά θεμέλια¹ και τη δύναμη του ατομικού λόγου.² Η άποψη ότι η ελληνική φιλοσοφία φτάνει στο απόγειό της τη στιγμή εξάντλησης του θεάτρου³ είναι ανακριβής και παραπλανητική. Ανακριβής, καθώς αποσιωπά τη σπουδαιότητα των Ιώνων και προσωκρατικών φιλοσόφων, αλλά και των δραματικών ποιητών του 4ου αιώνα π.Χ. (όπως λ.χ. ο Θεοδέκτης που διετέλεσε και μαθητής τόσο του Πλάτωνα, όσο και του Αριστοτέλη, ο Αστυδάμας, πατήρ και υιός, ο Χαιρήμων κ.ά.) και παραπλανητική επειδή συδαυλίζει την άστοχη πεποίθηση ότι η φιλοσοφία βρισκόταν εξαρχής σε ριζική διαμάχη με το θέατρο

¹ Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, Verso, London & New York 1993, σ. 115. Για τον τριπλό πυρήνα δημοκρατία-φιλοσοφία-θέατρο βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Θεατρικές και πολιτικές σκηνές. Στοιχεία για έναν πολιτικό προσδιορισμό της θεατρικής σχέσης», στο *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, (σ. 193-218), σ. 198 κ. εξ. και «Πολιτική και θεατρική φαντασία. Οι φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην αττική τραγωδία», στο βιβλίο του *Φαντάσματα*

του θεάτρου. *Σκηνές της θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 39-79.

² Αυτή η έλλειψη βεβαιότητας ελλοχεύει και στην αριστοτελική κάθαρση και στον φιλοσοφικό στοχασμό. Ο Aldo Tassi στο άρθρο του «Philosophy and Theatre: An Essay on Catharsis and Contemplation», *International Philosophical Quarterly* 35:4, 1995, σ. 469-481, συνυφαίνει τις δύο έννοιες.

³ Βλ. λ.χ. Denis Guénoun, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé, Belfort 1998, σ. 124.

(αποπομπή των ποιητών από την πλατωνική πολιτεία, αριστοφανικές αιχμές στο πρόσωπο του Σωκράτη κ.ο.κ.). Όπως όμως υποστηρίζεται από τη συνεχώς διογκούμενη σύγχρονη βιβλιογραφία, ακόμα και ο Πλάτων δεν μπορεί να θεωρηθεί ασυζητητί ένας εχθρός του θεάτρου. Ο φιλόσοφος, ο οποίος έδωσε με την *Πολιτεία* του την πρώτη πολιτική φιλοσοφία και ταυτόχρονα την πρώτη φιλοσοφία της τέχνης (ιδίως της τραγωδίας),⁴ ήθελε εξαρχής και ο ίδιος να γίνει δραματικός ποιητής και στη συνέχεια, μετά τη μαθητεία του στον Σωκράτη, έθεσε ως έναν από τους στόχους του την αναπαράσταση με δραματικό τρόπο της ζωής και της σκέψης του μεγάλου δασκάλου. Αξίζει να υπενθυμίσουμε εδώ ότι ο «δραματικός τρόπος» της πλατωνικής γλώσσας και σκέψης δεν αποτελεί απλώς μια λεπτή μεταμφίεση της φιλοσοφικής πραγματείας,⁵ ούτε περιορίζεται στον λειτουργικό (και βεβαίως, ουσιαστικό) ρόλο της γεφύρωσης της αφαιρετικής επιχειρηματολογίας με την εμπειρία της καθημερινής ζωής,⁶ αλλά δημιουργεί τρόπον τινά ένα σιωπηλό δράμα, καθώς συνδέεται μάλλον με το περιεχόμενο της πλατωνικής σκέψης. Η σκέψη αυτή εκδιπλώνεται μέσω θεατρικών σκηνών και, ως εκ τούτου, δεν αναπτύσσεται σε μια μονοδρομική κατεύθυνση, αλλά σε ένα ενδιαφέρον συνοριακό τοπίο, σε μία οριακή διαλογική-συζητητική περιοχή μεταξύ του θεάτρου και της φιλοσοφίας, ακριβέστερα των διαλογικών πρακτικών των φιλοσόφων και των θιασωτών του Θέσπη.⁷ Τα πλατωνικά κείμενα, ιδίως δε η *Πολιτεία*, ο *Φαίδων*,⁸ το *Συμπόσιο* και οι *Νόμοι* αποδεικνύουν ότι ο συγγραφέας τους δεν ήταν ορκισμένος εχθρός του θεάτρου, αλλά μάλλον ένας διάδοχος

⁴ Jacques Taminiaux, *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Millon, Grenoble 1995, σ. 7.

⁵ Αυτή η άποψη οδήγησε τον F.M. Cornford να εξαλείψει το διαλογικό στοιχείο από τη μετάφρασή του στον *Παρμενίδα* (F.M. Cornford: *Plato and Parmenides*, Routledge, London 1993).

⁶ Βλ. σχετικά Diskin Clay, *Platonic Questions: Dialogues with the Silent Philosopher*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000, σ. 89 και Ruby Blondell, *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 48 κ.εξ. Στη μελέτη του *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama*, Rowman & Littlefield, Savage MD 1991, ο James A. Arieti θεωρεί ρητά τους πλατωνικούς διαλόγους ως δράματα, ενώ η Sarah Kofman, *Socrates: Fictions of a Philosopher*, Cornell University Press, Ithaca & London 1998, σ. 28, βρίσκει αναλογίες των σωκρατικών διαλόγων με το σατυρικό δράμα. Για τις έντονες σχέσεις των *Νόμων* με την τραγωδία βλ. Angelos Kargas, *The Truest Tragedy: A Study of Plato's Laws*, Minerva Press, London 1998, ενώ για το ίδιο πλατωνικό έργο ενδιαφέρουσες μελέτες συγκεντρώνονται στο A.-E. Peponi (ed.): *Performance and Culture in*

Plato's Laws, Cambridge University Press, Cambridge 2013. Στην ίδια ερμηνευτική κατεύθυνση κινούνται και οι μελέτες Jill Gordon, *Turning Toward Philosophy: Literary Device and Dramatic Structure in Plato's Dialogues*, Pennsylvania University Press, University Park 1999, κυρίως σ. 63-92 και M. Gifford, «Dramatic Dialectic in *Republic* Book 1», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 20, 2001, σ. 35-106. Βλ. επίσης William A. Johnson, «Dramatic Frame and Philosophic Idea in Plato», *The American Journal of Philology* 119:4, 1998, σ. 577-598· C. Emlin-Jones, «Dramatic Structure and Cultural Context in Plato's *Laches*», *The Classical Quarterly* 49/1 (1999), σ. 123-138.

⁷ Βλ. εν προκειμένω τις πολύ ενδιαφέρουσες αναλύσεις του Freddie Rokem στο βιβλίο του *Philosophers and Thespians. Thinking Performance*, Stanford University Press, California 2010, σ. 21-58.

⁸ Το έργο αυτό για τον Badiou συνιστά το απόλυτο τραγικό. Βλ. τη συνέντευξη που έδωσε στον Quentin Margne, «Théâtre et philosophie, un vieux couple antagoniste et complice», *Inferno magazine*, Avignon, juillet 2012, <http://inferno-magazine.com/tag/alain-badiou-theatre-et-philosophie>.

του Ευριπίδη,⁹ ένας «ριζικός αναμορφωτής» του δράματος, καθώς προσπάθησε να δημιουργήσει μια εναλλακτική δραματική φόρμα, τον σωκρατικό διάλογο ή για να χρησιμοποιήσω έναν μεταγενέστερο όρο του Levinas, μια «φιλοσοφία του διαλόγου»¹⁰: κείμενα που προβάλλουν τη θεατρικότητα του φιλοσοφικού λόγου (ακόμα και όταν στρέφονται εναντίον του θεάτρου), με ένα κυρίως δραματικό πρόσωπο, που συγκροτούν έναν λόγο διαλογικής διάρθρωσης συλλογισμών και «αγωνιστικής» διάταξης επιχειρημάτων, ο οποίος χρησιμοποιεί συχνά έννοιες δανεισμένες από τον κόσμο του θεάτρου, που προορίζεται να ακουστεί σε ένα μικρό σχετικά κοινό, χωρίς τα οπτικά χαρακτηριστικά του χορού και της σκηνογραφίας και που εισάγει μια νέα θεματική: τη φιλοσοφική ανησυχία για τον άνθρωπο και τη ζωή του.¹¹ Τα κείμενα αυτά επιπλέον είναι ίσως τα πρώτα φιλοσοφικά έργα όπου επιχειρείται μια οικειοποίηση θεατρικών πρακτικών εκ μέρους της φιλοσοφίας, (όπως αντιστρόφως οι θιασώτες του Θέσπη είχαν συχνά στο παρελθόν εφαρμόσει και συνέχισαν αργότερα να εφαρμόζουν φιλοσοφικά εργαλεία και τρόπους του σκέπτεσθαι στα έργα τους).¹²

Για τη διάκριση θεωρίας και φιλοσοφίας του θεάτρου

Πώς μπορούμε να διακρίνουμε τη φιλοσοφία από τη θεωρία του θεάτρου; Πρόκειται για μια δυσχερή διάκριση, δεδομένου ότι, όπως η φιλοσοφία, έτσι και η «θεωρία» πολύ συχνά αμφιβάλλει για τον ρόλο και τις προοπτικές της¹³ και ότι κάθε λόγος που αρθρώνεται σε ένα θεωρητικό σώμα συχνά προϋποθέτει κάποιες φιλοσοφικές προκείμενες από τις οποίες αναδύεται ή περιλαμβάνει στα συμπεράσματά του, ρητά ή υπόρρητα, μια φιλοσοφική αρχή (αξία, αξίωμα, παραδοχή) την οποία χρησιμοποιεί για να ενισχύσει τις θέσεις του. Πίσω από τη δομιστική ανθρωπολογία λ.χ. του Claude Levi-Strauss δεν μπορεί να κρυφτεί μια εδραία αντίδραση στην υπαρξιστική φιλοσοφία του Jean-Paul Sartre και, κατ' επέκταση, στη γαλλική φαινομενολογική σχολή. Από την άλλη μεριά, ποτέ η φιλοσοφία δεν παύει τον διάλογο με τους επιμέρους επιστημονικούς κλάδους και τον θεωρη-

⁹ Nikos G. Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, σ. 256.

¹⁰ Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, J. Vrin, Paris 2000, σ. 219.

¹¹ Martin Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2010, σ. 5. Πρβλ. εδώ και τις προσεκτικές παρατηρήσεις του Βάλτερ Πούχνερ στη βιβλιοκρισία του για τη διατριβή του Nikos G. Charalabopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, *Παράβασις* 12/2 (2014), σ. 245.

¹² Freddie Rokem, *Philosophers and Thespians. Thinking Performance*, σ. 2.

¹³ Valentine Cunningham, *Reading After Theo-*

ry, Blackwell, Oxford 2002. Jean-Michel Rabaté, *The Future of Theory*, Blackwell, Oxford 2002. Terry Eagleton, *After Theory*, Basic Books, New York 2003 (ελλ. μετ. *Μετά τη θεωρία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007). Michael Payne-John Schad (eds), *life.after.theory*, Continuum, London-New York 2003. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 19-64. Mark Fortier, «The Function of Theory at the Present Time?», στο Megan Alrutz – Julia Listengarten – M. Van Duyn Wood (eds), *Playing With Theory in Theatre Practice*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke-New York 2012, σ. 19-32 και Michal Kobialka, «“There is a World Elsewhere”: The Endgame of Theory and Practice», *ό.π.*, σ. 43-54.

τικό λόγο που αυτοί αρθρώνουν. Σε τέτοιο σημείο μάλιστα ώστε ο θεωρητικός λόγος των κλάδων αυτών να συγγέεται συχνά με τη φιλοσοφική σκέψη. Αυτό έγινε ιδιαίτερα αισθητό μετά τα επιτεύγματα των ανθρωπιστικών επιστημών την περίοδο 1950-1970, όταν η φιλοσοφία μοιάζει να έχει διασκορπιστεί σε μια μακρά σειρά επιμέρους θεωριών ή «σχολών», τότε οριοθετημένων σε ξεχωριστά επιστημονικά πεδία και τότε ανεπτυγμένων σε πιο ανοικτές διεπιστημονικές περιοχές.¹⁴

Υπό το πρίσμα αυτό δεν προκαλεί μεγάλη έκπληξη το γεγονός ότι τα έργα των φιλοσόφων καταλαμβάνουν ένα μεγάλο μέρος όλων των εγχειριδίων θεωρίας του θεάτρου, αφετηρία των οποίων δεν είναι άλλη από την πλατωνική *Πολιτεία* και την αριστοτελική *Ποιητική*.¹⁵ Ωστόσο, όσο και αν είναι δυσχερής η διάκριση μεταξύ των δύο πεδίων, δεν είναι και χωρίς νόημα, καθώς μπορεί να δείξει το εύρος που αποκτά τις τελευταίες δεκαετίες ένα γνωστικό πεδίο το οποίο εθεωρείτο από πολλούς ξένο ως προς το θέατρο. Σε γενικές γραμμές λοιπόν η διάκριση αυτή θα μπορούσε να τεθεί ως εξής: η θεωρία του θεάτρου αποτελεί την πιο αφαιρετική βαθμίδα στην κλίμακα των θεατρικών μελετών, ακολουθούμενη από την ιστορία και την κριτική του θεάτρου, με τις οποίες σχηματίζει αυτό που έχω προτείνει ως *θεατρολογικό τρίγωνο*.¹⁶ Απεναντίας, η φιλοσοφία του θεάτρου βρίσκεται εκτός αυτής της κλίμακας, αλλά μπορεί να επιδράσει σε όλες τις βαθμίδες της. Η θεωρία του θεάτρου είναι αδιανόητη έξω από το θεατρολογικό τρίγωνο, καθώς αποτελεί συνάρτηση τόσο της ιστορίας, όσο και της κριτικής του θεάτρου. Αυτό σημαίνει ότι τα θεωρήματα, τα επιχειρήματα, οι αξιώσεις και οι παραδοχές της θεωρίας αντλούνται από την αστείρευτη δεξαμενή της ιστορίας και υφίστανται αδιάλειπτα τη δοκιμασία της κριτικής των παραστάσεων. Δεν ισχύει ακριβώς το ίδιο με τη φιλοσοφία του θεάτρου, η οποία ενδέχεται μεν να διαποτίζει κάθε σχέση του θεατρολογικού τριγώνου, ωστόσο δεν εγκλείεται σε αυτό, καθώς τα ερωτήματα που θέτει και τα ζητήματα με τα οποία καταπιάνεται (ένα περίγραμμα των οποίων θα προσπαθήσω να δώσω στη συνέχεια) όχι μόνο υπερβαίνουν τις σχέσεις αυτές, αλλά προσέτι αντλούνται από περιοχές πέραν του θεάτρου (ηθική, γνωσιολογία, πολιτική φιλοσοφία κ.τ.λ.). Εν κατακλείδι και κάπως σχηματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι όπως η θεωρία της μουσικής (λ.χ. οι συγχορδίες, οι τονικότητες) αποτελεί συστατικό στοιχείο της μουσικής τέ-

¹⁴ Patrice Pavis, «Philosophie et nouveau théâtre», *Critical Stages* 1 (2009) (<http://www.criticalstages.org/criticalstages/158>).

¹⁵ Βλ. λ.χ. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca & London 1993· Marie-Claude Hubert, *Les grandes theories du théâtre*, Armand Colin, Paris 1998· Marie-Anne Charbonnier, *Esthétique du théâtre moderne*, Armand Colin, Paris 1998· Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Nathan, Paris 2000· Mark Fortier, *Theory/Theatre*.

An Introduction, Routledge, London & New York 2002. Είναι ενδεικτικό ότι ανάμεσα στους είκοσι εννέα μελετητές του θεάτρου που επέλεξε ο Auslander για να συντάξει τον *Οδηγό* του για τη θεωρία της performance οι δέκα οκτώ είναι ακραιφνώς φιλόσοφοι. Βλ. Philip Auslander, *Theory for Performance Studies. A Student's Guide*, London & New York 2008.

¹⁶ Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, σ. 404 κ.εξ.

χνης, έτσι και η θεωρία του θεάτρου είναι αδιαχώριστη από τη θεατρική τέχνη: τις δικές της εμπειρίες και γνώσεις, τα δικά της βιώματα συστηματοποιεί και υποβάλλει σε κριτική βάσανο με σκοπό να επιστρέψει τα πορίσματά της στο θέατρο. Παράλληλα, όπως η φιλοσοφία της μουσικής (του Hegel επί παραδείγματι, του Schopenhauer ή του Adorno), έτσι και η φιλοσοφία του θεάτρου μπορεί να ασκεί ενίοτε τεράστια και μακροχρόνια επιρροή (η αριστοτελική *Ποιητική*, η καντιανή τρίτη *Κριτική*, η εγγελιανή *Αισθητική*), χωρίς όμως να εγκλείεται στην τέχνη την οποία επηρεάζει, γι' αυτό και τα συμπεράσματά της δεν αφορούν αποκλειστικά μόνο το θέατρο, αλλά πρωτίστως τον άνθρωπο και την περιπέτεια της ζωής του.

Ας προσπαθήσουμε να οριοθετήσουμε με αυστηρότητα αυτήν την περιοχή που εκτείνεται ανάμεσα σε αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε *θεατροφιλοσοφία* (η μελέτη της φιλοσοφίας μέσω του θεάτρου) και στη φιλοσοφία του θεάτρου (μελέτη του θεάτρου μέσω της φιλοσοφίας).¹⁷ Τι διαπιστώνουμε αμέσως; Ότι αναλαμβάνουμε ένα πολύ δύσκολο, σχεδόν απέραντο, εγχείρημα, αφού και μόνο η προσπάθεια περιγραφής της δυσκολίας αυτής πνίγει αμέσως κάθε ελπίδα πληρότητας. Πώς να διατρέξεις έστω και στοιχειωδώς όλη την ιστορία της φιλοσοφίας και συνάμα εκείνη του θεάτρου χωρίς να χαθείς και να απελπιστείς; Για τον λόγο αυτόν θα επιχειρηθεί η σκιαγράφηση ορισμένων μόνο πεδίων όπου θα μπορούσε να στραφεί η έρευνα των διατομών (intersections) και των αλληλεπιδράσεων μεταξύ θεάτρου και φιλοσοφίας, γνωρίζοντας ότι στη φάση αυτήν θα αρκестούμε αναγκαστικά σε υποθετικά περιγράμματα, καθώς η εμβάθυνση απαιτεί πολύ ευρύτερα χρονικά πλαίσια και πολλές εστιασμένες μελέτες που θα προετοιμάσουν το έδαφος για σφαιρικότερες πραγματείες. Θα πρέπει ίσως να έχουμε κατά νου, στην προσπάθειά μας, την παραδοχή του Brecht ότι «το μέλλον του θεάτρου είναι στη φιλοσοφία»,¹⁸ με τη σημαντική διευκρίνιση όμως ότι το φιλοσοφικό μέλλον του θεάτρου είναι συνυφασμένο με το θεατρικό μέλλον της φιλοσοφίας, που σημαίνει ότι μπορούμε να στηριχτούμε στη φιλοσοφική εγρήγορση για να περιορίσουμε την ενδεχόμενη θεατρική αυταρέσκεια και να αξιοποιήσουμε τη θεατρική ανοιχτότητα για να αμφισβητήσουμε την πιθανή φιλοσοφική έπαρση.¹⁹

1. Το πρώτο πεδίο περιλαμβάνει τις έρευνες της αισθητικής. Η αισθητική, παρά τις συχνές διαβεβαιώσεις ότι ως φιλοσοφία της τέχνης, στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα παρουσιάζει μια «πρόωρη γήρανση»,²⁰ επανέρχεται στο προσκήνιο της σύγχρονης φιλοσοφίας και του προβληματισμού για την ουσία και τον ρόλο της τέχνης.²¹ Η φιλοσοφία του θεάτρου είναι αδιαχώριστη από

¹⁷ Θα πρότεινα τον όρο «θεατροφιλοσοφία» για να συστηγάσει και τα δύο αυτά ερευνητικά πεδία.

¹⁸ Bertold Brecht, «Dernière étape: “Edipe”», στο *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2000, σ. 209.

¹⁹ Πρβλ. Τη σχετική παρατήρηση του Guénoun, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, σ. 131.

²⁰ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, Paris 1997, σ. 9.

²¹ Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, σ. 6-7. Εντελώς ενδεικτικά βλ. Eliane Escoubas (dir.), *Phénoménologie et esthétique*, Encre marine, Paris 1998· Noël Carroll, *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, Routledge, London & New York 1999· Ruth Lorand, *Aesthetic Order. A Philosophy*

τη φιλοσοφία της τέχνης γενικά, καθώς μια εις βάθος κατανόηση του θεάτρου (ακόμα και εάν δεν υιοθετεί κανείς τη βαγνεριανή θεωρία για το θέατρο ως *gesamtkunstwerk*) προϋποθέτει και τον συσχετισμό του με τις άλλες τέχνες. Με την εδραίωση των μεταμαρξιστικών και μεταδομιστικών θεωριών, οι παραδοσιακές ουσιοκρατικές θέσεις των φιλοσόφων έχουν αμφισβητηθεί έντονα και η αισθητική δεν εκλαμβάνεται πλέον ως γενικός φιλοσοφικός τρόπος σκέψης του ωραίου, ο οποίος απορρέει από την ανθρωπολογική πηγή της διαχρονικής δίψας για την ομορφιά και προσπαθεί να συλλάβει την ουσία του ωραίου και τη σχέση του προς την αρετή και την αλήθεια. Ούτε βεβαίως ως ένα σύνολο γενικών και διαχρονικών κανονιστικών αρχών οι οποίες πρέπει να επιβληθούν και να εφαρμοστούν στην τέχνη του θεάτρου, προκειμένου τα έργα της να αποτιμηθούν θετικά. Η αισθητική μπορεί σήμερα να εκληφθεί ως ένας ιδιαίτερος φιλοσοφικός κλάδος που αποβλέπει στο να βάλει μία τάξη στα καλλιτεχνικά φαινόμενα (ή σε αυτά τα φαινόμενα που φέρονται ως καλλιτεχνικά) και να περιορίσει τόσο τον ιδεαλιστικό δογματισμό (οδηγούμενη σε αυτό που ο Michel Onfray ονομάζει «υλιστική οντολογία» (*ontologie matérialiste*), προσεγγίζοντας τα καλλιτεχνικά φαινόμενα από την πλευρά της κοινωνιολογίας και της νευροβιολογίας),²² όσο και τον σχετικισμό που εδρεύουν σε κεντρικές, αλλά παραταύτα αμφισβητούμενες έννοιες, όπως η αυθεντικότητα και η πρωτοτυπία, το ταλέντο και η ποιητικότητα, η φαντασία και η ενσυναίσθηση, η αισθητική εμπειρία και απόλαυση – έννοιες που, παρά την αοριστία, την πολυπλοκότητα και την ασάφειά τους, χρησιμοποιούνται συστηματικά ακόμα και από εκείνους που δεν διστάζουν να τις αμφισβητούν.

Ιδιαίτερα σημαντική θα μπορούσε εν προκειμένω να αποδειχθεί η προβληματική του υψηλού, όπως εξελίσσεται από την τρίτη καντιανή *Κριτική*²³ μέχρι τις αναπτύξεις του Lyotard,²⁴ του Adorno,²⁵ ή του Lacoue-Labarthe.²⁶ Το γεγονός ότι

of Order, Beauty and Art, Routledge, London & New York 2000· Marie-Anne Lescourret, *Introduction à l'esthétique*, Flammarion, Paris 2002· Richard Eldridge, *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2003· Peter Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell, Malden MA 2004· Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004· Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, Paris 2008· Richard Shusterman-Adele Tomlin (eds), *Aesthetic Experience*, Routledge, London & New York 2008· Pierre Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problème de phénoménologie et d'esthétique*, J. Vrin, Paris 2009· Alexandre Gefen-Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Hermann, Paris 2013.

²² Nicolas Truong avec Michel Onfray, «Portrait de l'artiste en chien: quelle esthétique après la mort du Beau?», στο Nicolas Truong, *Le théâtre des idées. 50 penseurs pour comprendre le XXI^e siècle*, Flammarion, Paris 2008, σ. 103.

²³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, J. Vrin, Paris 1979 (ελλ. μετ. *Κριτική της κριτικής δύναμης*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002).

²⁴ Jean-François Lyotard, «Le sublime et l'avant-garde», στο *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, Paris 1988 σ. 101-118· «Après le sublime, état de l'esthétique», *L'inhumain. Causeries sur le temps*, ό.π., σ. 147-155 και *Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris 1991.

²⁵ Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 331 κ.εξ. Για μια σύντομη, αλλά περιεκτική εξέταση της διαδρομής αυτής βλ. Γιώργος Ξηροπαίδης, «Η νεωτερική τέχνη ως τέχνη του υψηλού. Κριτικά σχόλια στην Αισθητική θεωρία του Adorno», στο Β. Κιντή – Π. Τουρνικιώτης – Κ. Τσιαμπάος (επιμ.), *Το μοντέρνο στη σκέψη και στις τέχνες του 20ού αιώνα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2013, σ. 47-71.

²⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, *Du sublime*, Belin, Paris 2000.

η αισθητική του υψηλού αναγνωρίζει ότι σε κάθε αναπαράσταση υπολείπεται κάτι το μη παραστάσιμο, ότι σε κάθε εξεικόνιση και σε κάθε έκφραση παραμένει πάντα κάτι το μη εικονίσιμο και ανείπωτο, ότι με άλλα λόγια κάθε θεατρική παράσταση είναι συνυφασμένη με ένα υπόλοιπο νοήματος και ένα πάντα διαφεύγον (από τους συντελεστές της παράστασης και τους θεατές της) συναισθηματικό φορτίο θα μπορούσε άραγε να μας οδηγήσει σε μια απάντηση στο καίριο πρόβλημα της μηδενιστικής απόρριψης των νοημάτων και των αξιών, άρα και των αισθητικών αξιών που θα μπορούσε να διεκδικήσει η τέχνη του θεάτρου; Θα μπορούσε δηλαδή η αισθητική του υψηλού, με τις δυνάμεις απόκλισης που προβάλλει και τις μορφές της διαφορετικότητας ή ετερότητας που υποθάλλει, να συμβάλλει ουσιαστικά στην αντίσταση κατά της ηγεμονίας της ορθολογικής ομοιογενοποίησης στη θεατρική έκφραση; Από την άλλη μεριά, μήπως η αντίσταση αυτή κινδυνεύει να καταλήξει σε μια αποσπασματοποίηση, σε έναν θρυμματισμό των θεατρικών μορφών έκφρασης και να παίξει έτσι έμμεσα τον ρόλο που η οικονομία της ανταλλαγής και η κοινωνία του φετιχοποιημένου εμπορεύματος θα ήθελε να της αναθέσει;

Μέσα από τις αντιθέσεις των θεωριών, τις αντινομίες των εννοιών, αλλά και τα παράδοξα που συχνά συναντούμε στη θεατρική τέχνη, η σύγχρονη αισθητική φιλοσοφία θα μπορούσε, νομίζω, να κληθεί να αμβλύνει τις ακραίες θέσεις τόσο των ουσιοκρατικών, όσο και των κονστρουκτιβιστικών θεωριών για το ωραίο (αλλά και για το σύγχρονο²⁷), να περιορίσει τον δογματισμό των διαχρονικών αξιών, τον διαγραφόμενο αυταρχισμό των νέων τεχνολογιών ή τον συμβαντολογικό σχετικισμό²⁸ και να προσδιορίσει για το θέατρο έναν ρόλο πιο ενεργητικό και πιο ουσιαστικό από αυτόν που της επιφυλάσσουν η βιομηχανία της κουλτούρας και η εμπορευματοποίηση των καλλιτεχνικών προϊόντων και δη των προϊόντων του θεάματος.

2. Ορισμένες από τις έννοιες που έχει επεξεργαστεί και αναλύσει η μεταπολεμική και σύγχρονη φιλοσοφική σκέψη ανήκουν στον πυρήνα της θεατρικής τέχνης, αφού χωρίς αυτές δεν μπορεί να αρθρωθεί κάποιος λόγος για το θέατρο. Έννοιες όπως ο χώρος και χρόνος, το συμβάν και το γεγονός, ο θεατής και το θέαμα, η σχέση του υποκειμένου με τον άλλον, η σκηνή και το σώμα, το πρόσωπο και η κατάσταση, το *theatrum mundi* και τα όρια του είναι και του φαίνεσθαι,²⁹ η σχέση του εαυτού με τους ρόλους και τις ταυτότητες,³⁰ αποτελούν κεντρικές σημασίες τόσο του θεάτρου, όσο και της φιλοσοφίας. Ας δούμε συνοπτικά μερικά παραδείγματα.

²⁷ Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London-New York 2013.

²⁸ Αναπτύσσω αυτήν την έννοια στο «Σκηνές και συμβάντα. Η συμβαντολογία του θεατρικού μεταμοντερνισμού», στο *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 219-272.

²⁹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard,

Paris 1986· Bruce Wilshire, *Role playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1982.

³⁰ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Σκηνές της εαυτότητας. Μια φαινομενολογική προσέγγιση του εαυτού, του ρόλου και της ταυτότητας», στο *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 431-476.

α. Η νέα στροφή προς μία κριτική αξιοποίηση της καταστασιακής φιλοσοφίας, της ντεμποριανής σκέψης ειδικότερα και μια συστηματική θεώρηση της σύγχρονης «κοινωνίας του θεάματος»³¹ παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τη δυνατότητα συγκρότησης ενός «υποκειμένου-θεατή» βάσει του οποίου μπορεί να δημιουργηθεί ένα δρων υποκείμενο της καθημερινής ζωής τόσο στο πλαίσιο της πολιτικής και κοινωνικής συμμετοχής, όσο και σε εκείνο της διαχείρισης του εαυτού ενόπιον του άλλου. Αυτή η προβληματική του άλλου, που στοιχειώνει κυριολεκτικά τη σύγχρονη φιλοσοφική σκέψη από τον Husserl, τον Heidegger, τον Sartre και τον Buber, έως τον Levinas, τον Waldenfels, τον Ricœur ή τον Nancy,³² είναι θεμελιώδης για το θέατρο σε όλα του τα πεδία: ο άλλος στη δραματική fictio, στο σκηνικό factum και στο πεδίο των θεατών δεν διεκτείνει απλώς την επικράτεια της εαυτότητας και της ταυτότητας, αποτελώντας ένα σταθερό σημείο αναφοράς τους, αλλά είναι ήδη εγγεγραμμένος σε αυτές ως συγκροτητικός όρος τους. Οι φιλοσοφικές αναζητήσεις του άλλου μπορούν να διευρύνουν τους ηθικούς, αλλά και τους πολιτικούς ορίζοντες της θεατρικής σχέσης, επιτείνοντας έτσι την κοινωνική εμβέλεια του θεάτρου.

β. Κάθε θέαμα συμβαίνει κάπου, δεν μπορεί παρά να λαμβάνει χώρα. Ο χώρος βρίσκεται στην απαρχή δημιουργίας του θεάματος. Οι φιλοσοφικές προσεγγίσεις του χώρου παρουσιάζουν διαφορετικές διαστάσεις του σε συνδυασμό με τις μορφές της ανθρώπινης ζωής που αναπτύσσονται εντός του. Όπως ο χώρος επιδρά στην ανάπτυξη των μορφών αυτών, έτσι και ο ίδιος διαμορφώνεται, αποδιαρθρώνεται και ανασυγκροτείται σε συνάφεια με τις μορφές ζωής που φιλοξενεί. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των φουκωικών ετεροτοπιών.³³ Με τον

³¹ Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), Gallimard, Paris 1992 (ελλ. μετ. *Η κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα χ.χ.) και *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, Paris 1996 (*Σχόλια πάνω στην Κοινωνία του θεάματος*, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1988). Βλ. σχετικά Martin Puchner, «Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists», *Theatre Research International* 29/1 (2004), σ. 4-15· Andy Merrifield, *Guy Debord*, Reaction Books, London 2005· Jean-Marie Apostolides, *Les tombeaux de Guy Debord*, Flammarion, Paris 2006· Nicolas Ferrier, *Situations avec spectateurs: Recherches sur la notion de situation*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2012· Benoît Heilbrunn (dir.), *La performance, une nouvelle idéologie?*, La Découverte, Paris 2004· Marie José Mondzain, *Homo spectator*, Bayard, Paris 2007· Daniel Bensaïd, *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise. Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard*, Nouvelles éditions Lignes, Paris 2011.

³² Michael Theunissen, *The Other: Studies in the Social Ontology of Husserl, Heidegger, Sartre, and*

Buber, The MIT Press, Cambridge 1984· Martin Buber, *Το πρόβλημα το ανθρώπου*, Γνώση, Αθήνα 1987· *Between Man and Man*, Routledge, London-New York 2002· *Je et tu*, Aubier, Paris 2012· Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, La Haye 1988 (ελλ. μετ. *Ολότητα και άπειρο. Δοκίμιο για την εξωτερικότητα*, Εξάντας, Αθήνα 1989)· Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1996 (ελλ. μετ. *Ο εαυτός ως άλλος*, Πόλις, Αθήνα 2008)· Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 2013 ('1996)· Riku Roihankorpif, *From a Darkness to a Blind Spot. Encounters between Theatre, Modern Continental Ethics of Responsibility and the Concept of Evil*, Διδακτορική διατριβή, Faculty of Humanities, University of Tampere, Finland 2010 (με εκτενείς αναφορές στους Levinas, Badiou, Ricœur κ.ά.).

³³ Michel Foucault, *Le corps utopique. Les Hétérotopies*, Ligne, Paris 2009. Μια αγγλική εκδοχή του μελετήματος δημοσιεύτηκε ως «Of other spaces», *Diacritics* 16/1 (1986), σ. 22-27. Βλ. και την ελλ. μετ., η οποία συνενώνει στον τίτλο της την αγγλική και τη γαλλική: «Άλλοι χώροι [Ετε-

όρο αυτόν ο Foucault περιγράφει τη δυνατότητα μιας εντοπισμένης και κοινωνικά ενεργοποιημένης ουτοπίας στην οποία ταυτόχρονα αναπαρίσταται, αμφισβητείται και αντιστρέφεται η πραγματική τοποθεσία. Η ανάλυση της ετεροτοπικής σκηνης και του θεατρικού χώρου αποδεικνύει αφ' ενός ότι οι ετεροτοπίες έχουν θεατρική δομή, καθώς αποκαλύπτουν μια λανθάνουσα, αλλά εντοπισμένη σκηνή που υπερβαίνει την αντίθεση πραγματικότητας και φαντασίας και, αφ' ετέρου, ότι η θεατρική σκηνή είναι η κατεξοχήν ετεροτοπία.³⁴ Από μια διαφορετική οπτική γωνία, ο Bachelard έδειξε τις φαντασιακές διαστάσεις του στα λογοτεχνικά κείμενα, προτείνοντας μια ποιητική των χωρικών μορφών, η οποία μπορεί να μελετηθεί στη βάση των δραματικών κειμένων και των θεατρικών παραστάσεων.³⁵ Ένα τρίτο παράδειγμα μας δίνει η ανάλυση του χώρου από τον Lefebvre:³⁶ η διάκριση σε φυσικό, νοητικό και κοινωνικό χώρο οριοθετεί τρεις διακριτές, αλλά στην ουσία συνυφασμένες μεταξύ τους χωρικότητες, καθώς αποτελούν και οι τρεις κοινωνικά προϊόντα και όχι α priori οντότητες, καθεμιά από τις οποίες αποτελεί σύνθεση και των τριών. Αυτό φαίνεται καθαρά στην περίπτωση της θεατρικής σκηνης, η οποία είναι ταυτοχρόνως ένας χώρος φυσικός, νοητικός (όπου παράγονται αναπαραστάσεις του χώρου) και κοινωνικός (θεσμοθετημένος χώρος αναπαραστάσεων).

γ. Η σκηνή (και μαζί της ό,τι κατοικεί ή επενδύεται σε αυτήν και την ενεργοποιεί: το σώμα, ο ήχος, ο λόγος, η εικόνα, η σκηνοθεσία και η σκηνογραφία κ.ο.κ.) συγκροτεί μια διαμεσότητα ανάμεσα στον αφαιρετικό κόσμο της φιλοσοφικής σκέψης και στον συγκεκριμένο κόσμο του θεατρικού έργου. Ο εσωτερικός μονόλογος³⁷ λ.χ. είναι μια μορφή διαμεσότητας που μπορεί να ενσαρκώσει έναν στοχαστή σε ένα δραματικό πρόσωπο ή μια φιλοσοφική αντιδικία σε μια δραματική σύγκρουση. Συγκροτεί επίσης μια διαμεσότητα ανάμεσα στο πραγματικό και στην αντανάκλαση του πραγματικού στη συνείδηση, όπως και έναν «τόπο υπέρβασης της δυαδικότητας σώμα/πνεύμα».³⁸ Αντιστρόφως, η διατύπωση ενός φιλοσοφικού ερωτήματος μπορεί να έχει κάποια θεατρική ποιότητα, εάν ακολουθεί, αυτό που ο Deleuze αποκαλεί «μέθοδο δραματοποίησης» (*méthode de dramatisation*), και δεν έχει τον τύπο «τι είναι το X», αλλά έναν από τους τύπους «ποιος», «πότε», «πού», «πώς», «πόσο», καθώς οι τύποι αυτοί διαμορφώνουν ιδιαίτερους χρόνους και χώρους, περιγράφουν ένα εμβρυώδες υποκείμενο και συγκροτούν ένα ειδικό θέατρο.³⁹ Ο φιλοσοφικός διάλογος είναι μια στιγμή πει-

ροτοπίες]», στο Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, Πλέθρον, Αθήνα 2012, σ. 255-270.

³⁴ Για την ανάλυση αυτήν βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωϊκή ανάγνωση της θεατρικής σκηνης», στο *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 119-152, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

³⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1958), PUF, Paris 2012 (ελλ. μετ. *Η ποιητική του χώρου*, Χατζηγιαννολή, Αθήνα 1992).

³⁶ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 2000, σ. 19.

³⁷ Βλ. Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Médianes, Rouen 1995.

³⁸ Nicolas Doutey, «“Une abstraction qui marche”. Deux hypothèses de conceptions de la scène», στο M. Deguy – Th. Dommange – N. Doutey – D. Guénoun – E. Kirkkopelto – S. Nowrousian, *Philosophie de la scène*, Les solitaires intempestifs, Besançon 2010, σ. 51-69 και ειδικότερα σ. 57.

³⁹ Gilles Deleuze, «La méthode de dramatisa-

ραματισμού δύο συγκρουόμενων ιδεών. Μια τέτοια σκηνή μπορεί να προβάλλει την ανατροπή μιας κλίμακας αξιών, να εκφράζει την ανάδυση μιας νέας έννοιας μέσα από τη θεωρητική διαμάχη ή να προκαλεί μιαν ανάφλεξη, να δημιουργεί ένα συμβάν μέσα σε μια κατάσταση όπου οι συνομιλητές είναι οι μάρτυρες και οι συμμετέχοντες. Αυτή η ικανότητα δημιουργίας ενός συμβάντος καθιστά τον φιλοσοφικό διάλογο ενέργεια εξόχως θεατρική.⁴⁰ Η ίδια η φιλοσοφική σκέψη ως ενέργεια φιλο-σοφίας είναι ένα είδος παράστασης και έχει έναν επιτελεστικό χαρακτήρα καθώς ενεργοποιεί την ερωτηματική διάθεση της συνείδησης έναντι του είναι. Κάθε ερώτηση που θέτει δεν απαντάται ποτέ εντελώς, κάθε παράσταση που δίνει δεν ολοκληρώνεται ποτέ, αλλά αντιθέτως γίνεται το έναυσμα για μια νέα παράσταση, έναν νέο στοχασμό, μια νέα ερώτηση: τι είναι το είναι καθώς αυτό τείνει να παροντοποιηθεί, να αναδυθεί εδώ και τώρα;⁴¹ Ο θεατής του θεάτρου, από την πλευρά του, δεν βρίσκεται ούτε μόνο μπροστά στο πραγματικό, ούτε μόνο ενώπιον των βιωμάτων που γεννιούνται μέσα από την εντύπωση του πραγματικού, ούτε όμως ενώπιον και των δύο αυτών δυνάμεων (στην παρατακτική συμπαρουσία τους), αλλά σε μια ενδιάμεση, τρίτη διάσταση, κατά την οποία, από τη μια μεριά, το πραγματικό είναι ήδη εμποτισμένο από τη μυθοπλασία και τις εντυπώσεις που αυτή έχει προκαλέσει στους θεατές και από την άλλη, η μυθοπλασία έχει ερείσματα στο πραγματικό και ενσαρκωμένες εκδηλώσεις. Αυτή η ενδιάμεση διάσταση είναι η σκηνή η οποία, για τον παραπάνω λόγο, δεν είναι ποτέ μονοσήμαντη, ούτε μπορεί να φιλοξενήσει βεβαιότητες και αλήθειες. Η σκηνή είναι ο τόπος όπου ακόμα και τα πιο επεξεργασμένα και εγκαθιδρυμένα νοήματα αμφιταλαντεύονται, χάνουν τη στερεότητα και την αναμφισβήτητη εμπέλειά τους και διακυβεύονται το ένα μέσω του άλλου.⁴²

Οι παρατηρήσεις αυτές αφορούν εξίσου (αν όχι εντονότερα) και τις φιλοσοφικές σκηνές. Ως τέτοιες ορίζονται (όχι απαραίτητα από την παρουσία διαλεγόμενων προσώπων, αλλά) ακριβώς ως τόποι της αντιπαλότητας δύο απόψεων, της σύγκρουσης δύο θέσεων, ως προσωρινές σκηνές της αμφιταλάντευσης μεταξύ ορθού και εσφαλμένου με αφετηρία, όπως θα έλεγε ο Deleuze,⁴³ έναν κινητό και ασταθή ορίζοντα. Άλλωστε και η ίδια η ιστορία της φιλοσοφίας (τουλάχιστον από τον Hegel έως τον Sartre), μοιάζει να διαθέτει στην εξέλιξή της ένα είδος δραματικού στοιχείου, όπως έχει υποστηρίξει και η Iris Murdoch.⁴⁴ Η φιλοσοφι-

tion», στο *L'île désert. Textes et entretiens 1953-1974*, Minuit, Paris 2004, σ. 131-162 (πρώτη δημοσίευση στο *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 61^e année, no 3, 1967, σ. 89-118).

⁴⁰ Grégoire Ingold, «Le dialogue dans le conflit des idées», *Études théâtrales* 31-32 (2004-2005), σ. 56-62 και ειδικότερα σ. 62.

⁴¹ Aldo Tassi, «Philosophy and Theatre», *International Philosophical Quarterly*, vol. 38, 1/149 (1998), σ. 43-54, και ειδικότερα σ. 53-54.

⁴² Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Actes Sud, Arles 1988, σ. 164.

⁴³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968, σ. 3.

⁴⁴ Iris Murdoch, «Literature and Philosophy», συνέντευξη που παραχώρησε στον καθηγητή Bryan Magee για την τηλεόραση του BBC (28-10-1977). Βρίσκεται στο http://www.youtube.com/watch?v=ahDWiS-X_nM, τελευταία ολοήγηση 18-9-2013. Στο πλαίσιο αυτό γίνεται καταννητή και η πρόταση του Martin Puchner στο *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, σ. 122 για μια αναγκαία νέα ιστορία της φιλοσοφίας υπό το πρίσμα της

κή σκέψη είναι μια δύναμη που γεννά αδιάλειπτα την αμφιβολία και ενδέχεται να αμφισβητήσει τα πάντα, ακόμα και τον εαυτό της. Ως εκ τούτου, οι θεατρικές και οι φιλοσοφικές σκηνές μπορούν να θεωρηθούν, κατά μία κεντρική έννοια, ως εργαστήρια ιδεών, παραστατικών μορφών και στάσεων ζωής, και μάλιστα τέτοια εργαστήρια ώστε τα πορίσματα του ενός να μπορούν να επηρεάσουν τα πορίσματα του άλλου.

Τόσο ως λειτουργική έννοια της φιλοσοφικής ανάλυσης, όσο και ως χωρο-θετικός ή δραματικός όρος του θεάτρου, η σκηνή προϋποθέτει σύμφωνα με τον Nancy, α) το άνοιγμα της εξωτερικότητας (δεν είναι εσωστρεφής, αλλά απευθύνεται σε έναν πραγματικό ή νοητό θεατή ή ακροατή), β) την εστίαση στον επιτελεστικό χαρακτήρα των πράξεων (η εκφορά και η διατύπωση στη γλώσσα, η ενθαδική και παροντική δράση στην παράσταση), ο οποίος συμβάλλει στη σύγκλιση της παράστασης (*darstellung*) με την αναπαράσταση (*vorstellung*), γ) την παραστατικότητα μιας εμφάνισης (*appareance*), που την καθιστά ένα πεδίο έρευνας της μορφής (*figure*) εντός του είναι,⁴⁵ δ) τη δυνατότητα να λειτουργεί ως παραστατική προέκταση του είναι, χωρίς την οποία το είναι απλούστατα δεν θα μπορούσε να είναι, αφού είναι εγγεγραμμένη στην πηγασιότητα του και δεν είναι ένα πρόσθετο συμπλήρωμά του και ε) εξωστρεφής, επιτελεστική, παραστατική και προεκτατική του είναι, η σκηνή περιγράφεται επαρκώς με τους όρους του σώματος: το σώμα είναι μια σκηνή.⁴⁶ Όπως σημειώνει εύστοχα και ο Guénoun, «η σκηνή είναι λοιπόν το ίδιο το όνομα για τη δυνατότητα ή την ανοιχτότητα της σωματικότητας του σώματος, ως εγγενής εκτατικότητα του είναι».⁴⁷ Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να μιλήσουμε για το σώμα-σκηνή και να το θεωρήσουμε ως την αρχέγονη και στοιχειώδη (αν όχι αρχέτυπη) σκηνή, ως ένα άλλο όνομα για το αρχι-θέατρο, όπως το προσεγγίζουν ο Nancy και ο Lacoue-Labarthe.⁴⁸

δ. Το σώμα-σκηνή, το σώμα όταν γίνεται σκηνή του χιάσματος ανάμεσα στη συνείδηση και στον κόσμο, το σώμα εν τέλει ως κατώφλι, ως πέρασμα από τη μυθοπλασία του δράματος στην πραγματικότητα των εκάστοτε θεατών: ιδού πού παρεμβαίνει με τον πιο δραστικό τρόπο η φαινομενολογία στη σκέψη του θεάτρου. Η φιλοσοφία λ.χ. του Merleau-Ponty έχει επηρεάσει τα μέγιστα τη θεωρία

χρήσης του δράματος που εντοπίζεται σε αυτήν, μια «θεατρική ιστορία» της που απορρέει από τη δραματική ή θεατρική στροφή (*theatrical turn*) της φιλοσοφίας, στροφή που για τον Denis Guénoun συνδέεται με την αντι-ουσιολογική και ανθυποστασιακή μεταβολή της φιλοσοφίας κατά τον 20ό αιώνα· βλ. *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, Belin, Paris 2009, σ. 23.

⁴⁵ Denis Guénoun, «La scène est-elle primitive?», στο *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, σ. 337-351, ειδικότερα στη σ. 341.

⁴⁶ Τα χαρακτηριστικά αυτά της σκηνης, που προβάλλει ο Jean-Luc Nancy, προκύπτουν από τον διάλογο του με τον Philippe Lacoue-Labarthe στο «Dialogue sur le dialogue», *Études Théâ-*

trales 31-32 (2004-2005), σ. 79-96 (αναδημοσιευμένο στο βιβλίο τους: *Scène*, Christian Bourgois, Paris 2013, σ. 65-106). Για την έντονη χρήση της έννοιας της σκηνης από τον Lacoue-Labarthe βλ. ενδεικτικά τα κείμενά του «La scène est primitive», στο *Le sujet de la philosophie. Typographie I*, Aubier-Flammarion, Paris 1979, σ. 185-216, «Phrase XVII (Scène)», στο *Phrase*, Christian Bourgois, Paris 2000, σ. 99-108 και *Poétique de l'histoire*, Galilée, Paris 2002.

⁴⁷ Denis Guénoun, «La scène est-elle primitive?», σ. 342.

⁴⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, *La poétique de l'histoire*, Galilée, Paris 2002.

και την πράξη των σύγχρονων performances.⁴⁹ Η επίδραση της προκατηγοριακής lebenswelt (κόσμος-της-ζωής) του όψιμου Husserl, τον οδήγησε στη μελέτη του συντονισμού και της συνύφανσης του σώματος με τον κόσμο, της τέχνης με την πραγματικότητα, της αναπαράστασης με την έκφραση. Η αναπαράσταση δεν επαναλαμβάνει τυφλά κάτι που προϋπάρχει, αλλά ενέχει ήδη την έκφραση, η οποία και γεννά τα νοήματα. Αντιστρόφως, η έκφραση δεν μπορεί να δημιουργήσει εκ του μηδενός, αλλά ενέχει ήδη τις δυνάμεις που της δίνει η αναπαράσταση (πρώτα και κύρια τη δύναμη της γλώσσας-σκέψης). Για τη μερλωποντιανή φιλοσοφία δεν υπάρχει καθαρό υποκείμενο ούτε καθαρό αντικείμενο, όπως δεν υπάρχει απόλυτη εσωτερικότητα και εξωτερικότητα.⁵⁰ Οι θέσεις αυτές του Merleau-Ponty, που περιστρέφονται γύρω από την ενσώματη συνείδηση και τη ζωτανή εμπειρία έχουν προκαλέσει, όπως ήταν αναμενόμενο, το ενδιαφέρον των μελετητών του θεάτρου και της performance τις τελευταίες δεκαετίες⁵¹ και μπορούν να γίνουν αφηγηρία τόσο για τις σωματοκεντρικές αναλύσεις ιδίως στον χορό, αλλά και σε θεατρικές παραστάσεις που εστιάζουν στη σωματικότητα, όσο και σε επιμέρους παραστασιακά πεδία, όπως οι αντιληπτικές διαδικασίες των ηθοποιών και των θεατών, η παρουσία των σκηνικών αντικειμένων και η βίωσή τους από τα δρώντα υποκείμενα κ.ά.

ε. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος των παραστασιακών αναλύσεων από την παράσταση ως έργο στην παράσταση ως συμβάν συμβαδίζει με την αναζωπύρωση των φιλοσοφικών μελετών του γεγονότος και του συμβάντος. Το πλέγμα των δύο αυτών εννοιών θα πρέπει να αναζητηθεί σε όλη τη δυτική φιλοσοφία, ήδη στο ηρακλείτειο γίγνεσθαι, στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, στον Kant και τον Hegel, στον Heidegger και την Arendt, στον Derrida και τον Lyotard, τον Deleuze, τον Marion, τον Seel, την Dastur ή τον Badiou.⁵² Η παραστασιο-

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964· ο ίδιος, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964 (ελλ. μετ. *Η αμφιβολία των Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, Νεφέλη, Αθήνα 1991)· ο ίδιος, *La prose du monde*, Gallimard, Paris 1969 (*Η πρόζα του κόσμου*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1992).

⁵⁰ Χαρά Μπανάνκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού. Η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, Έννοια, Αθήνα 2008, σ. 417. Η άρση της διάκρισης εσωτερικότητας (υποκειμενικότητας-συνείδησης)-εξωτερικότητας (αντικειμενικότητας-πράγματος) είναι ένα από τα μεγάλα επιτεύγματα της χουσερλιανής φαινομενολογίας που κληροδοτείται τόσο στον Merleau-Ponty, όσο και στον Sartre, ο οποίος γράφει ήδη το 1943 στην πρώτη σελίδα του *L'être et le néant*, ό.π.: «il est certain qu'on s'est débarrassé en premier lieu de ce dualisme qui oppose dans l'existant l'intérieur à l'extérieur. Il n'y a plus

d'extérieur de l'existant... Et cette véritable nature [...] parce qu'elle est "intérieure" à l'objet concidéré, n'existe pas non plus», σ. 12.

⁵¹ Βλ. ενδεικτικά Michel Bernard, *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, J. P. Delarge, Paris 1976· B. O. States, *Great Reckonings in Little Rooms. On the phenomenology of theater*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1985· Stanton B. Garner, *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1994· Alice Rayner, *To Act, to Do, to Perform. Drama and the Phenomenology of Action*, Michigan University Press, Anna Arbor 1994· Phillip B. Zarrilli, «Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience», *Theatre Journal* 56 (2004), σ. 653-666 και *Acting (Re) Considered. A Theoretical and Practical Guide*, Routledge, London-New York 2005.

⁵² Βλ. ενδεικτικά Gilles Deleuze, *Logique du*

λογία (και γενικότερα η θεατρολογία) έχει πολλά να ωφεληθεί από τις πολλαπλές προσεγγίσεις αυτής της εν πολλοίς μη καθορισμένης (και ενδεχομένως μη καθορίσιμης) έννοιας του συμβάντος καθώς και από την αντιδιαστολή της προς την έννοια του γεγονότος. Παράλληλα όμως μπορεί να προσφέρει πολλά πεδία εφαρμογής και, ως εκ τούτου, πεδία κριτικού αναστοχασμού, ενδεχομένως δε και αναθεώρησης των φιλοσοφικών ζητημάτων.

Το συμβάν δεν μπορεί να καθοριστεί, καθώς δεν υπάρχει παρά μόνο όταν και ενόσω συμβαίνει. Μπορεί μόνο να περιγραφεί ως το αναπάντεχο, το απρόσμενο, το απρόοπτο, το αιφνιδιαστικό, το τυχαίο, αυτό που εμφανίζεται ξαφνικά και απροειδοποίητα σε μια τάξη πραγμάτων ή σε μια σειρά γεγονότων, επιβάλλοντας έτσι την αταξία και την ασυνέχεια. Ο Nancy θα υπερθεματίσει εδώ, θεωρώντας ταυτολογική τη φράση: «η έκπληξη του συμβάντος». «Το συμβάν εκπλήσσει ή δεν είναι συμβάν».⁵³ Το συμβάν έρχεται ή επέρχεται, δεν δημιουργείται από κάποιον, δεν προκαλείται από μια αιτία, δεν μπορεί να εισαχθεί σε μια δραματική πλοκή ή σε μια σκηνική δράση,⁵⁴ αλλά συμβαίνει ως ένα ενικό γεγονός που ποτέ δεν επαναλαμβάνεται, καταφθάνει στο εδώ και τώρα ως βίαιος και απρόσκλητος εισβολέας,⁵⁵ αξεδιάλυτα συνδεδεμένος με τη στιγμή και τον τόπο της εκδήλωσής του, όπως και με τους ανθρώπους που τη βιώνουν, τους οποίους ενδέχεται να οδηγήσει σε μια νέα επινόηση του εαυτού τους.⁵⁶ Εκτός σειράς, εκτός κανόνα και εκτός δομής, εκτός αιτιακής αλύσωσης, το συμβάν είναι α-δέσποτο και εξαιρετικό.⁵⁷ Η εξαιρετικότητά του μάλιστα θα πρέπει να θεωρηθεί απόλυτη, αφού δεν καθορίζεται απλώς από την απουσία ενός ισχυρού κανόνα, αλλά τίθεται ως απροϋπόθετη έκθεση στο τυχαίο και το ξένο, ως εξαιρετική διακοπή στο καθεστώς της δυνατότητας.⁵⁸

Υπάρχουν όμως ορισμένα ερωτήματα που τίθενται, ιδίως ως προς τη θεατρική σχέση, και είναι σημαντικά: είναι εφικτή η σύλληψη του συμβάντος έξω από

sens, Minuit, Paris 2009 (1969)· Alain Badiou, *L'être et l'événement*, Seuil, Paris 1988· ο ίδιος, *Από το είναι στο συμβάν*, Πατάκης, Αθήνα 2007· Hannah Arendt, *Penser l'événement*, Belin, Paris 1989· François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, PUF, Paris 1994· Françoise Dastur, «Phenomenology of the Event: Waiting and Surprise», *Hypatia* 15/4 (2000), σ. 178-189 [πρώτη δημοσίευση: «Pour une phénoménologie de l'événement: L'attente et la surprise», *Études Phénoménologiques* 25 (1997), σ. 59-75]· Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002· Martin Seel, «Ereignis. Eine kleine Phänomenologie», N. Müller-Scholl (ed.), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*, Transcript, Bielefeld 2003, σ. 37-47· Jacques Taminiaux, *Art et événement. Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Belin, Paris 2005. Και μόνο αυτές οι πα-

ραγομπές αρκούν για να φανεί ότι η έννοια του γεγονότος κάθε άλλο παρά μονοσήμαντη είναι: βλ. λ.χ. τις διαφορετικές, αν όχι αντίθετες, νοηματοδοτήσεις της στον Deleuze και τον Badiou, όπως περιγράφονται από τον ίδιο τον Badiou στο *Logiques des mondes. L'être et l'événement 2*, Seuil, Paris 2006, σ. 403-410.

⁵³ Nancy, *Être singulier pluriel*, σ. 192.

⁵⁴ J. Rajchman, *Philosophical Events*, Columbia University Press, New York 1991, σ. ix.

⁵⁵ Dastur, «Phenomenology of the Event: Waiting and Surprise», σ. 183.

⁵⁶ John Caputo, *The Weakness of God. A Theology of the Event*, Indiana University Press, Bloomington and London 2007, σ. 6.

⁵⁷ Seel, «Ereignis. Eine kleine Phänomenologie», σ. 38.

⁵⁸ Jacques Derrida, *Papier machine*, Galilée, Paris 2001, σ. 309.

ένα πλαίσιο γεγονότων; Είναι δυνατόν στο θέατρο να έχουμε μόνο καθαρά και απόλυτα συμβάντα, έτσι ώστε να νομιμοποιείται η αναγωγή της θεατρικής παράστασης στο επίπεδο του συμβάντος – όπως το περιγράψαμε παραπάνω; Μπορούν, με άλλα λόγια, να ακυρωθούν οι σχεδιασμοί και οι δοκιμές, η σκηνοθετική βάση και το μυθοπλαστικό υπόβαθρο, για να αναδυθούν τυχαία και απροσδόκητα στην επιφάνεια τα σκηνικά συμβάντα; Μήπως όμως, όπως γράφει ο Merleau-Ponty, τα τυχαία συμβάντα συνυφαίνονται με τα νοήματα και προκαλούνται μεταξύ τους αμοιβαία;⁵⁹ Μήπως τα σκηνικά συμβάντα, όπως τα αδέσποτα ιστορικά συμβάντα, αρνούνται να σημάνουν οτιδήποτε ή έχουν αντιθέτως (αλλά στην ίδια ακριβώς βάση) την ικανότητα να σημάνουν τα πάντα; Και στις δύο περιπτώσεις δεν ακυρώνεται η ικανότητα νοηματοδότησης;⁶⁰

3. Ένα τρίτο πεδίο στη διασταύρωση της φιλοσοφίας και του θεάτρου είναι οι ίδιες οι φιλοσοφικές «σχολές», οι οποίες θα μπορούσαν να αποτελέσουν μια αφητηρία μελέτης του ενδιάμεσου πεδίου που μας ενδιαφέρει. Το πρόβλημα των σχολών παραμένει βεβαίως ανοικτό, στο μέτρο που ο φιλοσοφικός στοχασμός δύσκολα συμπίπτει με κλειστά συστήματα σκέψης ή υπάγεται σε αυστηρά κανονιστικά πεδία. Η Αθήνα, η Γένοβα, το Παρίσι, η Φραγκφούρτη, η Βιέννη, η Οξφόρδη, η Κωσταντζα και οι άλλες φιλοσοφικές πρωτεύουσες θα πρέπει να θεωρηθούν μάλλον ως πόλοι έλξης παρά ως σχολές με την αυστηρή σημασία του όρου. Εντούτοις, ως έννοια μεθοδολογικής ανάγκης περισσότερο, η σχολή επιτρέπει πρόσκαιρες έστω ταξινομήσεις και υποθετικούς συσχετισμούς, καθώς προσφέρει εν μέρει σταθερά σημεία αναφοράς στη συζήτηση των φιλοσοφικών προβλημάτων. Υπό το πρίσμα αυτό, οι φιλοσοφικές σχολές που επηρεάζουν περισσότερο τις περί θεάτρου θεωρίες, κατά τις τελευταίες δεκαετίες, είναι ο μεταδομισμός και η φαινομενολογία. Η επίδρασή τους δε είναι, κατά την άποψή μου, πιο μεγάλη απ' ό,τι μια βιβλιογραφική αναζήτηση αφήνει να φανεί.⁶¹ Ας σταθούμε για λίγο στη φαινομενολογία. Ο Denis Guénoun έχει δίκιο όταν σημειώνει πως τα μεγάλα κείμενα της φαινομενολογικής αισθητικής (του Heidegger, του Patočka, του Merleau-Ponty ή του Henry) δεν στρέφονται προς το θέατρο παρά μόνο ως ποιητικό είδος, παραβλέποντας την πραξιακή του διάσταση,⁶² όμως έχει συνάμα και άδικο καθώς αυτό δεν συμβαίνει με τον Sartre, ούτε με τον Dufrenne⁶³, ούτε με τον Taminioux αργότερα,⁶⁴ ενώ το έργο του Merleau-Ponty, όπως είδαμε, του

⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Εγκώμιο της φιλοσοφίας και άλλα δοκίμια*, Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σ. 52.

⁶⁰ Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, Paris 1992, σ. 40. Η προβληματική της διάκρισης των συμβάντων από τα γεγονότα στο θέατρο αναλύεται εν εκτάσει στο Πεφάνης: «Σκηνές και συμβάντα. Η συμβαντολογία του θεατρικού μεταμοντερνισμού».

⁶¹ Βλ. το κεφάλαιο «Σκηνές του γαλλικού μεταδομισμού. Οι περιπέτειες της αναπαράστασης»

στο Γ. Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 273-365, με ειδική αναφορά στους Barthes, Foucault και Derida, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁶² Denis Guénoun, *Relation. (Entre théâtre et philosophie)*, Les Cahiers de l'Égaré, Paris 1997, σ. 82.

⁶³ Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, 2 vol., Klincksieck, Paris 1976 (1967).

⁶⁴ Jacques Taminioux, *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Grenoble 1995.

Ricœur ή του Waldenfels επηρεάζει ιδιαίτερα τους θεωρητικούς του θεάτρου.⁶⁵ Η φιλοσοφική σκέψη του τελευταίου λ.χ., καθώς κεφαλαιοποιεί τη χουσερλιανή και τη χαϊντεγγεριανή παράδοση, αλλά βρίσκεται και σε διάλογο με τη γαλλική φαινομενολογία (κυρίως στο πεδίο της διυποκειμενικότητας και της συνύπαρξης), μπορεί να αποβεί ιδιαίτερα καρποφόρα για την περιγραφή και την ανάλυση του θεατρικού φαινομένου.⁶⁶ Οι έννοιες του θέματος, του θεματικού πεδίου (champs thématique) και της ακραίας ζώνης (zone marginale)⁶⁷ θα μπορούσαν να φωτίσουν καλύτερα τις αντιληπτικές διαδικασίες των θεατών. Ο Waldenfels αναπτύσσει μια φιλοσοφία που στηρίζεται σε αυτό που θα ονόμαζα συστηματική «σκέψη της διαμεσότητας», της ενδιάμεσης διάστασης μεταξύ των πραγμάτων, των προσώπων, των εννοιών και των σχέσεων. Διαμεσότητα (médiation) ανάμεσα σε δύο διαλεγόμενα πρόσωπα ή ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή: μέσω του διαλόγου τους δημιουργείται κάτι που κανείς από τους δύο μόνος του δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει.⁶⁸ Και αυτό που δημιουργείται ξεπερνά τα λεγόμενα και των δύο. Το επικοινωνιακό μοντέλο εδώ (έστω και στην εκδοχή των αμφίδρομων μηνυμάτων) καθίσταται δυσλειτουργικό, καθώς η διαμεσότητα συγκροτείται από την έκκληση και την απαντητική διάθεση, που δεν είναι ακριβώς οριστικές ερωτοαπαντήσεις, αλλά πράξεις ρευστές και ανοικτές στην αμοιβαιότητα.⁶⁹ Η φιλοσοφία της διαμεσότητας μπορεί να μας δείξει ότι η καρδιά ενός θεατρικού γεγονότος δεν βρίσκεται ούτε στη σκηνή, ούτε και στην πλατεία, αλλά στο ενδιάμεσο γίνεσθαι μεταξύ των δύο, το απροσδιόριστο αυτό πεδίο του απρόοπτου, όπου γεννιούνται οι σημαδιακές στιγμές (markante Moment)⁷⁰ του θεατρικού γεγονότος.

⁶⁵ Η επίδραση της φαινομενολογίας είναι εμφανής σε πολλές πρόσφατες θεατρολογικές μελέτες. Βλ. ενδεικτικά Alice Rayner, *Ghosts: Death's Double And The Phenomena Of Theatre*, University Of Minnesota Press, Minneapolis 2006· Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham 2006· Susan Kozel, *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*, MIT Press, Cambridge 2007· Pannill Camp, «Theatre Optics: Enlightenment Theatre Architecture in France and the Architectonics of Husserl's Phenomenology», *Theatre Journal* 59/4 (2007), σ. 615-633 (=αφιέρωμα: Performance and Cognition)· Esiaba Irobi, «What They Came With: Carnival and the Persistence of African Performance Aesthetics in the Diaspora», *Journal of Black Studies* 37/6 (2007), σ. 896-913· Eirini Nedelkopolou, «Walking Out on Our Bodies Participation as *ecstasis* in Janet Cardiff's Walks», *Performance Research* 16/4 (2011), σ. 117-123· Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο-αισθητική-πολιτική. Περιδιαβάζοντας τη βρετανική σκηνή στο γύρισμα των αιώνων*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012.

⁶⁶ Τα πορίσματα των γερμανικών φαινομενολογικών ερευνών ως προς το θέατρο και κυρίως αυτών του Waldenfels αξιοποιεί ο Jens Roselt στο βιβλίο του *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008.

⁶⁷ Bernhard Waldenfels, *Order in the Twilight*, Ohio University Press, Athens 1996 (1987), σ. 29-35. Τις έννοιες αυτές περιγράφει διεξοδικά ο Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρητικά θεάτρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 441 κ.εξ.

⁶⁸ Bernhard Waldenfels, *Das Zwischenreich des Dialogs: Sozialphilosophische Untersuchungen in Anschluss an Edmund Husserl*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1971, σ. 45 κ.εξ.

⁶⁹ Bernhard Waldenfels, *The Question of the Other*, State University of New York Press, New York 2007, σ. 25 κ.εξ. και *Topographie de l'étranger. Études pour une phénoménologie de l'étranger I*, Van Dieren, Paris 2009, σ. 65-66.

⁷⁰ Jens Roselt στο βιβλίο του *Phänomenologie des Theaters*, ό.π., σ. 11-21.

4. Η μελέτη του τρόπου με τον οποίον οι φιλόσοφοι και οι ιδέες τους έχουν επηρεάσει και συνεχίζουν να επηρεάζουν τη συγγραφή θεατρικών έργων και τη δημιουργία θεατρικών παραστάσεων αποτελεί μια τέταρτη δέσμη κατευθύνσεων, προς τις οποίες μπορεί να κινηθεί η έρευνά μας. Το πεδίο αυτό είναι πολύ ευρύ καθώς περιλαμβάνει μια μακραίωνη παράδοση φιλοσοφικού στοχασμού, ο οποίος διαπερνά τις τέχνες και ιδίως το θέατρο. Θα ήταν επομένως θεμιτό, προκειμένου να μελετηθεί διεξοδικότερα, να διακριθεί σε τέσσερα (υπο)πεδία.

4α. Οι φιλόσοφοι και οι ιδέες τους στο δράμα και στη σκηνή.

Είναι πολλές οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η προσωπικότητα ενός φιλοσόφου τίθεται στο επίκεντρο της δραματοουργίας και της σκηνηκής δημιουργίας και ακόμα περισσότερες εκείνες όπου οι φιλοσοφικές ιδέες συνιστούν τους κεντρικούς άξονες των θεατρικών κειμένων και των παραστάσεων. Ο φιλόσοφος εκείνος που, αν και δεν άφησε πίσω του κανένα απολύτως έργο, κανένα γραπτό μνημείο της σκέψης του, προσήλκυσε περισσότερο την προσοχή των δραματοουργών δεν είναι άλλος από τον Σωκράτη. Ο Martin Puchner έχει συγκροτήσει έναν κατάλογο (που βεβαίως πολύ απέχει από το να είναι πλήρης) με 108 έργα που έχουν θέμα τη ζωή και το θάνατο του αθηναίου φιλοσόφου.⁷¹ Ίσως δεν είναι μόνο ο τρόπος με τον οποίο επέλεξε να πεθάνει η αιτία γι' αυτό το έντονο ενδιαφέρον,⁷² αλλά και το γεγονός ότι ήταν ο δάσκαλος και το κύριο αφηγηματικό πρόσωπο του Πλάτωνα, του φιλοσόφου που έγινε ο κύριος αντίμαχος στον κόσμο του Θέσπη. Θα άξιζε ίσως να γίνει μια πιο συστηματική έρευνα στο θέμα αυτό, η οποία να περιλαμβάνει και τις αντίστοιχες παραστασιολογικές τεκμηριώσεις. Η ανάλυση όλων αυτών των κειμένων και των παραστάσεων θα μπορούσε να φωτίσει καλύτερα τη γοητεία που, αιώνες τώρα, ασκεί αυτός ο φιλόσοφος με τις ιδέες και τη στάση του στους ανθρώπους του θεάτρου. Αντίστοιχα πεδία έρευνας, εξίσου σημαντικά, διαμορφώνονται λ.χ. γύρω από τη φιλοσοφία και το θέατρο του Διαφωτισμού, την επίδραση των ιδεών του γερμανικού ιδεαλισμού, της μαρξικής φιλοσοφίας στο θέατρο της προεπαναστατικής Ρωσίας και αργότερα της Σοβιετικής Ένωσης, της νιτσεικής φιλοσοφίας στον γερμανικό εξπρεσιονισμό του 1910-1920⁷³ ή στο ελληνικό θέατρο ιδεών της ίδιας περίπου περιόδου, του θετικισμού στον γαλλικό και γερμανικό νατουραλισμό κ.ά.

4β. Η φιλοσοφία των συγγραφέων καθώς περνά από το φιλοσοφικό στο δραματικό (η σκηνηκό) τους έργο.

⁷¹ Martin Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, σ. 199-208. Ο κατάλογος αρχίζει μόλις με τους *Νεκρικούς διαλόγους* του Λουκιανού και ολοκληρώνεται με το θεατρικό έργο *The Last Days of Socrates* του Steve Hatzai (2008). Ο έλληνας αναγνώστης θα μπορούσε εύκολα να προσθέσει στον κατάλογο πολλά έργα, από την *Αληθινή απολογία του Σωκράτη* του Κώστα Βάρναλη έως τον *Αλκιβιάδη* του Γιώργου Θεοδοσιάδη και από τη *Δίκη του Σωκράτη* του Γιώργου

Σκούρτη έως τον *Σωκράτη* του Θεοδόση Πελεγρίνη.

⁷² Μια πολύ ενδιαφέρουσα διαδρομή ανά τους αιώνες ως προς τον αντίκτυπο του θανάτου του επιχειρεί η Emily Wilson στο βιβλίο της *The Death of Socrates. Hero, Villain, Chatterbox, Saint*, Profile Books, London 2007 (ελλ. μετ. *Ο θάνατος του Σωκράτη*, Πατάκης, Αθήνα 2011).

⁷³ Βλ. Seth Taylor, *Left-Wing Nietzscheans. The Politics of German Expressionism 1910-1920*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1990.

Στόχος εδώ είναι οι φιλόσοφοι-δραματουργοί και αυτοί δεν είναι λίγοι: Denis Diderot, Voltaire, Lessing, Gabriel Marcel,⁷⁴ Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Iris Murdoch, Felix Guattari,⁷⁵ Alain Badiou, Denis Guénoun, Joseph Danan, Régis Debray κ.ά. Το πρώτο πράγμα που σκέφτεται ο μελετητής στην οπτική αυτή είναι να εντοπίσει τις ιδέες, τις θεωρίες, τα επιχειρήματα, τις θέσεις και τις αμφιβολίες που έχουν εκφραστεί στο φιλοσοφικό έργο των συγγραφέων και έχουν επενδυθεί με τον έναν ή τον άλλον τρόπο στα δραματικά τους κείμενα. Επί παραδείγματι, το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας για τη δραματουργία του Sartre καταπιάνεται με αυτό ακριβώς το έργο: να επιβεβαιώσει το πέρασμα από τη φιλοσοφική ιδέα στη δραματοποιημένη (ή και σκηνοθετημένη) εκδοχή της, να διαυγάσει το θέατρο με τα φώτα της φιλοσοφίας. Όσο χρήσιμες και εάν είναι αυτού του είδους οι μελέτες, θα πρέπει ίσως να τις εμπλουτίσουμε με εκείνες που θα ακολουθούν την αντίστροφη πορεία: πώς το θεατρικό έργο (ή μια συγκεκριμένη παράστασή του) μπορεί να φωτίσει καλύτερα το φιλοσοφικό έργο του συγγραφέα. Δεν πρόκειται εδώ για μια απλή επανεπένδυση των ιδεών πίσω στη φιλοσοφική τους αφετηρία, αλλά για μια πλήρη και ζωντανή δοκιμασία τους όταν καλούνται να δεχθούν συγκεκριμένες πιέσεις στο πλαίσιο μιας πραγματικής κατάστασης και ενός αγωνιστικού διαλόγου μεταξύ συγκεκριμένων προσώπων, πολλών δε μάλλον μεταξύ ηθοποιών που τις διατυπώνουν επί σκηνής. Η παραδοσιακή οδός έρευνας εμμέσως προϋποθέτει μια φιλοσοφική σκέψη ως δεδομένη, πλήρως διατυπωμένη και ακουόντως ερμηνευμένη. Μόνο έτσι υποτίθεται ότι μπορεί να επηρεάσει ένα θεατρικό έργο, αφήνοντας το αποτύπωμά της σε αυτό. Όμως, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο θέατρο, το έργο της φιλοσοφίας δεν είναι ποτέ τελειωμένο και δεδομένο. Το *L'être et le néant* λ.χ. του Sartre ή το *L'être et l'événement*⁷⁶ του Badiou έχουν τομές και κενά, οι έννοιες και οι ιδέες τους δεν είναι περίκλειστες σε ασφαλείς μονοσήμαντους ορισμούς και ακριβώς γι' αυτό μπορούν να επιδράσουν σε έργα όπως το *Huis clos*⁷⁷ ή το *Ahmed le subtil* αντιστοίχως – και όχι βεβαίως μόνο σε αυτά.⁷⁸ Αλλά και αυτά τα δύο θεατρικά έργα με τη σειρά τους μπορεί να μας οδηγήσουν σε μια νέα ανάγνωση ή και σε

⁷⁴ Βλ. τη σφαιρική μονογραφία της Έλσης Μπακονικόλα-Γιαμά, *Gabriel Marcel. Ο φιλόσοφος «Οδοιπόρος»*, Εννοια, Αθήνα 2007.

⁷⁵ Υπό την επίδραση τόσο του Sartre, όσο και του Lacan, ο Felix Guattari έχει γράψει αρκετά θεατρικά έργα, τα οποία παραμένουν μέχρι τώρα ανέκδοτα. Βλ. την ανακοίνωση της Flore Garcin-Marrou, «Quand le sérieux philosophique est dynamité par le théâtre parodique: présentation du théâtre inédit de Félix Guattari» στο συνέδριο «Images et fonctions du théâtre dans la philosophie française contemporaine». <http://labo-laps.com/flore-garcin-marrou-quand-le-serieux-philosophique-est-dynamite-par-le-theatre-parodique-presentations-du-theatre-inedit-de-felix-guattari>.

⁷⁶ Alain Badiou, *L'être et l'événement*.

⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *Huis clos-Les mouches*, Gallimard, Paris 1976.

⁷⁸ Alain Badiou, *Ahmed le subtil. Farce*, Actes Sud, Arles 1994. Για τη σχέση του Badiou με το θέατρο βλ. ενδεικτικά Janelle Reinelt, «Theatre and Politics: Encountering Badiou», *Performance Research* 9/4 (2004), σ. 87-94· Oliver Feltham, «An Explosive Genealogy: Theatre, Philosophy and the Art of Presentation», (2006) <http://www.cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/36/72> και Martin Puchner, *The Drama of Ideas*, σ. 185-192. Ειδικότερα για τη δραματουργία του βλ. Olivier Neveux, «La déclaration d'Etat» Sur le «théâtre politique» d'Alain Badiou», *Actuel Marx*, 2/38 (2005), σ. 179-192· Dimitra Panopoulos, «Προς ένα πλατωνικό θέατρο», *αληθεια* 6, 2011, σ. 87-96.

μια διαφορετική ερμηνεία των φιλοσοφικών κειμένων από τα οποία (υποτίθεται ότι) είναι επηρεασμένα. Από την άποψη αυτή η θεατρική παράσταση θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια διπλή δοκιμασία: τόσο του θεατρικού, όσο και του φιλοσοφικού κειμένου.

4γ. Η ανάδειξη φιλοσοφικών ιδεών σε επιμέρους σημεία ή σε γενικότερα πεδία ενός έργου ή μιας παράστασης.

Εάν προηγουμένως εξετάζαμε τους φιλοσόφους δραματουργούς, τώρα σε μια αντίστροφη κίνηση, θα αναφερθούμε στους δραματουργούς-φιλοσόφους και γενικότερα στους θεατρικούς καλλιτέχνες που φιλοσοφούν μέσω του έργου τους. Λογοτεχνία και φιλοσοφία αλληλοδιηθούνται στο έργο δοκιμογράφων όπως ο Blanchot και φιλοσόφων όπως ο Derrida. Θα πρέπει να παραδεχθούμε μαζί με τον Derrida ότι ούτε ο αποδεικτικός τρόπος της φιλοσοφίας, ούτε η ίδια η φιλοσοφία εν γένει είναι στοιχεία ξένα στη λογοτεχνία (και στο θέατρο). Όπως υπάρχουν μυθοπλαστικές πτυχές σε κάθε φιλοσοφικό λόγο (ας ξαναδιαβάσουμε εν προκειμένω τα πλατωνικά, τα νιτσεικά ή τα κινεζοκωμωδικά κείμενα⁷⁹), έτσι υπάρχουν και φιλοσοφήματα επί τω έργω σε κάθε κείμενο που ορίζεται ως «λογοτεχνικό» (ποιητικό, αφηγηματικό, δραματικό) ή σκηνικό.⁸⁰

Οι έλληνες τραγικοί και κωμικοί ποιητές συχνά εκφράζουν βαθείς φιλοσοφικούς προβληματισμούς της εποχής τους, πότε στο πολιτικό και ηθικό και πότε στο μεταφυσικό και θεολογικό επίπεδο. Η ανίχνευση φιλοσοφικών ζητημάτων στη σαιξπηρική δραματολογία είναι επίσης μία από τις πιο γνωστές περιπτώσεις αυτής της κατηγορίας.⁸¹ Είναι γενικά δύσκολο να μελετήσει κανείς σε βάθος την εργογραφία ή μεμονομένα έργα μεγάλων συγγραφέων (Ibsen, Pirandello, Bernard Shaw) χωρίς να συναντήσει συσχετισμούς με τη φιλοσοφία. Τα παραδείγματα πληθαίνουν καθώς μπαίνουμε στον εικοστό αιώνα, περίοδο κατά την οποία εδραιώνεται και ο ρόλος των σκηνοθετών. Τα κείμενα και οι σκηνικές διδασκαλίες του Brecht είναι από τα πρώτα παραδείγματα εδώ. Η φιλοσοφία επηρεάζει με διαφορετικό τρόπο τη σκέψη και τα καλλιτεχνικά προγράμματα πολλών σκηνοθετών με μεγάλες αποκλίσεις μεταξύ τους, όπως ο Richard Foreman, ο οποίος ιδίως στην πρώτη φάση της δημιουργίας του επηρεάζεται από τη φαινομενολογία ή ο Romeo Castellucci της ομάδας *Societas Raffaello Sanzio*, ο οποίος κατά το πρώιμο έργο του μελετά τον Husserl, τον Heidegger και τον Wittgenstein. Οι αρχικές αυτές επιδράσεις περνούν και στο μεταγενέστερο έργο των σκηνοθετών

⁷⁹ Βλ. τις αναλύσεις του Martin Puchner στο *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2002 και κυρίως στο *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*.

⁸⁰ Jacques Derrida, *Points de suspension. Entre-tiens* (choisis et présentés par Elisabeth WEBER), Galilée, Paris 1992, σ. 231-232.

⁸¹ Colin McGinn, *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays*, Harper Perennial (ebook), London-New York 2006· Tzachi

Zamir, *Double Vision: Moral Philosophy and Shakespearean Drama*, Princeton University Press, New Jersey 2007· A. D. Nuttall, *Shakespeare the Thinker*, Yale University Press, New Haven 2008· Michael Witmore, *Shakespearean Metaphysics*, Continuum, London-New York 2008· Martha Nussbaum, «Stages of Thought», *The New Republic* 2008, διαθέσιμο στη διεύθυνση: <http://www.tnr.com/article/books-and-arts/stages-thought>, Stewart Stanley, *Shakespeare and Philosophy*, Routledge, London-New York

και εάν ναι με ποιον τρόπο και με ποια αποτελέσματα; Τι μαθαίνει από τη φαινομενολογία ο Foreman ως προς τη σύλληψη της συνείδησης από τον εαυτό της, πώς το περνά στους ηθοποιούς του; Υπάρχει κάτι που οι σκηνοθεσίες των καλλιτεχνών αυτών «επιστρέφουν» στη φιλοσοφία με δημιουργικό τρόπο; Ο Anatoli Vassiliev είναι ακόμα μία περίπτωση σκηνοθέτη που στρέφεται συχνά προς τη φιλοσοφία. Μολονότι η επίμονη προσήλωσή του στον Πλάτωνα δεν πρέπει να ερμηνευτεί αποκλειστικά ως ένα θεωρητικό ενδιαφέρον, η σπουδή και η διδασκαλία στους ηθοποιούς των πλατωνικών διαλόγων προκαλεί στον καλλιτέχνη μια βαθειά πίστη στον κόσμο των ιδεών, ως ένα επέκεινα της ανθρώπινης εμπειρίας και σκέψης, ως έναν ορίζοντα στον οποίο πρέπει να στρέφεται ο ανθρώπινος στοχασμός.⁸² Πώς μπορεί να συσχετιστεί η φιλοσοφία της γλώσσας με την εργαστηριακή κατανόηση, αλλά και τη σκηνική δοκιμασία των σωκρατικών διαλόγων; Πώς μπορεί να αναφανεί η φωνολογική και σημασιολογική δυναμική της λέξης κατά την εκτύλιξη του λόγου ανάμεσα σε διαφορετικά υποκείμενα; Τι μπορεί να σημαίνει για τη θεατρική πρακτική η δήλωση της άγνοιας, που προκαλεί τη διασπορά της ιδρυτικής απορίας και την αναζήτηση μιας πάντα δυσδιάκριτης αλήθειας;

4δ. Οι επιμέρους φιλοσοφικές μελέτες ή και ολόκληρες πραγματείες σε έργα δραματουργών, σκηνοθετών και γενικότερα θεατρικών δημιουργών, όπως επίσης και σε μεγάλα θέματα και είδη του θεάτρου, μας δίνουν ένα τέταρτο υποπεδίο. Επί παραδείγματι και μόνο στο πλαίσιο του 20ού αιώνα, ο Jaspers μελετά τον Strindberg,⁸³ ο Benjamin τον Brecht,⁸⁴ ο Guénoun τη Jasmina Reza,⁸⁵ ο Sartre τον Genet,⁸⁶ ο Lyotard τον Sartre,⁸⁷ ο Badiou τον Beckett,⁸⁸ ο Derrida τον Artaud,⁸⁹ ο Deleuze τον Carmelo Bene,⁹⁰ η Marie José Mondzain τον Valère Novarina.⁹¹ Ο Georg Simmel ασχολήθηκε εκτεταμένα με το έργο

2009· Michael Bristol, «Macbeth the Philosopher», *New Literary History* 42/4 (2011), σ. 641-662.

⁸² Πώργος Π. Πεφάνης, «Επιμύθιο στη Μήδεια του Anatoli Vassiliev», *Highlights* 37 (2008), σ. 65-67. Για μια συνολική εικόνα του ρώσου σκηνοθέτη βλ. Stéphane Lupo, *Anatoli Vassiliev: Au cœur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*, L'entretemps, Vic la Gardiole 2006.

⁸³ Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin*, Minuit, Paris 1993.

⁸⁴ Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Fabrique, Paris 2003.

⁸⁵ Denis Guénoun, *Avez-vous lu Reza? Une invitation philosophique*, Albin Michel, Paris 2005.

⁸⁶ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952.

⁸⁷ Jean-François Lyotard, «Mots: Sartre», στο *Lectures d'enfance*, Galilée, Paris 1991, σ. 89-106.

⁸⁸ Alain Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Hachette, Paris 1995. Βλ. και Andrew Gibson,

Beckett and Badiou: the paths of intermittency, Oxford University Press, Oxford 2006.

⁸⁹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, σ. 253-292, 341-368.

⁹⁰ Gilles Deleuze, «Un manifeste de moins», Carmelo Bene – Gilles Deleuze, *Superpositions. Richard III suivi de Un manifeste de moins*, Minuit 2008 ('1979), σ. 85-131. Για μια γενικότερη εικόνα της επίδρασης του Deleuze στο θέατρο βλ. Cull Laura (ed.), *Deleuze and Performance*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke-New York 2013· Ismaël Jude, *Gilles Deleuze, théâtre et philosophie, La méthode de dramatisation*, Sils Maria, Mons 2013.

⁹¹ Marie José Mondzain, «À propos de Valère Novarina: d'un mortel incommensurable», Louis Dieuzayde (dir.), *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2004, σ.

του ηθοποιού,⁹² ο Bergson έδωσε μια κλασική μελέτη για το γέλιο και την κωμωδία,⁹³ ο Luis Althusser έγραψε το περιβόητο άρθρο του για το έργο *El Nost Milan* του Carlo Bertollazzi και τον Brecht με αφορμή την παράσταση του έργου από το Piccolo Teatro στο Θέατρο των Εθνών στο Παρίσι τον Ιούλιο του 1962, σε σκηνοθεσία του Giorgio Strehler,⁹⁴ ο Καστοριάδης έγραψε διάφορα μελετήματα πολιτικής φιλοσοφίας για την αττική τραγωδία,⁹⁵ πολλές γυναίκες φιλόσοφοι στις αρχές του 21ου αιώνα (η Judith Butler, η Adriana Cavarero, η Cecilia Sjöholm, η Mary Beth Mader ή η Tina Chanter) έχουν ανοίξει μια ενδιαφέρουσα συζήτηση για τη σοφόκλεια *Αντιγόνη*, συνεχίζοντας έτσι μια μακρά παράδοση που αντλεί ήδη από την εγγελιανή *Φαινομενολογία του πνεύματος*,⁹⁶ ο Régis Debray ενδιαφέρεται ενεργά για την παράδοση της Avignon,⁹⁷ ο Nancy διασκευάζει το πρώτο μέρος του *Faust*, ο Lacoue-Labarthe μελέτησε τις θέσεις του Rousseau, του Diderot και του Artaud για το θέατρο, όπως και του Hölderlin για την τραγωδία, αλλά μετέφρασε το 1978 και στα γαλλικά τη χαιλντερλιανή εκδοχή της *Αντιγόνης*.⁹⁸ Ο Paul Ricœur, πέρα από τα εννοιολογικά εργαλεία που προσφέρει για την

183-196. Πολλοί φιλόσοφοι έχουν αναφερθεί σε διάφορες στιγμές του έργου τους σε δραματούργους και στο έργο τους. Ο Žižek λ.χ. αναφέρεται στον Brecht (*Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York 1992, σ. 174 κ.εξ.), στη (λακανική) *Αντιγόνη* (ό.π., σ. 91) και στον Beckett («Beckett With Lacan», http://www.lacan.com/article/?page_id=78#_ftn3), ο Olivier Bloch στον Molière (*Molière/Philosophie*, Albin Michel, Paris 2000), η Sylviane Agaciski στους μεγάλους σκανδιναβούς δραματούργους (*Le Drame des sexes. Ibsen, Strindberg, Bergman*, Seuil, Paris 2008).

⁹² Georg Simmel, *La philosophie du comédien*, Circé, Belfort 2001.

⁹³ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, PUF, Paris 1959.

⁹⁴ Louis Althusser, *Pour Marx*, Maspero, Paris 1965. Από την ελληνική μετάφραση του βιβλίου *Για τον Μαξ*, Γράμματα, Αθήνα 1978, η αναφορά στο κεφάλαιο «Το «Piccolo Teatro» Μπερτολάτσι και Μπρεχτ. (Σημειώσεις για ένα υλιστικό θέατρο)», σ. 129-151.

⁹⁵ Κορνήλιος Καστοριάδης, «Αισχύλεια ανθρωπογονία και σοφόκλεια αυτοδημιουργία του ανθρώπου», στο *Ανθρωπολογία, πολιτική, φιλοσοφία. Πέντε διαλέξεις στη Βόρειο Ελλάδα*, Ύψιλον, Αθήνα 1993, σ. 11-32 (το μελέτημα συμπεριελήφθη αργότερα στο βιβλίο του *Figure du pensable. Les carrefours du labyrinthe VI*, Seuil, Paris 2009, σ. 17-42) και *Ce qui fait la Grèce. I. D'Homère à Héraclite. Séminaires 1982-1983*, Seuil, Paris 2004 (ελλ. μετ. *Η ελληνική ιδιαιτερότητα, Από τον Όμηρο στον Ηράκλειτο*, Σεμινά-

για 1982-1983, Κριτική, Αθήνα 2007). Για τις θέσεις του αυτές βλ. Γ. Π. Πεφάνης, «Πολιτική και θεατρική φαντασία. Οι φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Καστοριάδη στην αττική τραγωδία».

⁹⁶ Judith Butler, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, New York 2000· Adriana Cavarero, *Stately Bodies: Literature, Philosophy, and the Question of Gender*, Michigan University Press, Ann Arbor 2002· Cecilia Sjöholm, *The Antigone Complex: Ethics and the Invention of Feminine Desire*, Stanford University Press, Stanford 2004· Mary Beth Mader, «Antigone's Line», στο Fanny Söderbäck (ed.), *Feminist Readings of Antigone*, SUNY Press, Albany NY 2010, σ. 155-172· Tina Chanter, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, SUNY Press, Albany NY 2011. Μια πολύ καλή συλλογή μελετημάτων είναι αυτή των S. E. Wilmer – Audrone Zukauskaite, *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford University Press, Oxford 2010.

⁹⁷ Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Flammarion, Paris 2005.

⁹⁸ Lacoue-Labarthe, «La scène est primitive» ο ίδιος, *L'imitation des modernes. Typographies II*, Galilée, Paris 1986, κυρίως σ. 39-69 και 203-225. (Τα δύο αυτά κεφάλαια έχουν μεταφραστεί αντιστοιχώς από τους Βαγγέλη Μπιτσώρη και Νίκο Ηλιάδη ως «Η τομή του θεωρησιακού» και «Ο Οιδίποδας ως μορφή», *αληθεια* 3 (2008), σ. 15-53 και 54-80). Από το ίδιο βιβλίο επίσης τα δοκίμια «Le paradoxe et la mimésis» και «Hölderlin et les Grecs», σ. 15-36 και 71-84

ανάλυση του θεάτρου (μεταφορά,⁹⁹ σημείο και σύμβολο,¹⁰⁰ εαυτότητα¹⁰¹), μελετά και την αττική τραγωδία,¹⁰² ο Jean-Luc Marion στο πλαίσιο της φαινομενολογικής ανάλυσης του ερωτικού φαινομένου μελετά τον (θεατρικό) μύθο του Δον Ζουάν,¹⁰³ ο Jacques Rancière μελετά το αισθητικό ασυνείδητο, την αναπαράσταση και το μη-αναπαράστάσιμο, τον ρόλο του θεατή και την πολιτική διάσταση του θεάτρου,¹⁰⁴ ενώ πλείστοι όσοι φιλόσοφοι (μεταξύ των οποίων ο Unamuno,¹⁰⁵ ο Scheler,¹⁰⁶ ο Jaspers,¹⁰⁷ ο Gouhier,¹⁰⁸) στρέφονται στη μελέτη του τραγικού.

5. Θα πρέπει εντούτοις να προστεθεί εδώ ένα πέμπτο πεδίο που σχετίζεται με τον έλεγχο που μπορεί να ασκήσει το θεατρικό κείμενο ή η σκηνή σε μείζονες φιλοσοφικές ιδέες. Οι ειδικές υλικές συνθήκες του θεάτρου και της performance μπορούν να επενδύσουν τις γενικές φιλοσοφικές έννοιες με μια νέα πραγματική δυναμική, να τους προσδώσουν ιδιαίτερες κοινωνικές διαστάσεις και να τις εντάξουν σε ενδιαφέρουσες ιστορικές προοπτικές. Μέσω της σκηνής η φιλοσοφική ιδέα μπορεί να τροποποιηθεί, αλλά και να επικαιροποιηθεί, να κατέβει

αντιστοίχως. Βλ. επίσης *Métaphrasis; suivi de Le théâtre de Hölderlin*, P.U.F., Paris 1998 (ελλ. μετ. *Μετάρφρασις και Το θέατρο του Hölderlin*, Πατάκης, Αθήνα 2008), και *La poétique de l'histoire*, ό.π., Ph. Lacoue-Labarthe avec Jean-Luc Nancy, «Dialogue sur le dialogue», ό.π. Βλ. τέλος τη διγλώση έκδοση Philippe Lacoue-Labarthe, Hölderlin. *Antigone de Sophocle*, Christian Bourgois, Paris 1998, όπου περιλαμβάνονται επίσης σε διγλώση μορφή οι «Anmerkungen zur Antigone» του Γερμανού ποιητή, σ. 157-177.

⁹⁹ Paul Ricœur: *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975 (ελλ. μετ. *Η ζωντανή μεταφορά*, Κριτική, Αθήνα 1996).

¹⁰⁰ Για την εφαρμογή των ρικεριανών θεωριών περί σημείου και συμβόλου στο θέατρο βλ. Πύργος Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλωσης του δραματικού λόγου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 124 κ.εξ.

¹⁰¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990 (ελλ. μετ. *Ο εαυτός ως άλλος*, Πόλις, Αθήνα 2008). Για την αξιοποίηση των αναλύσεων αυτών στο θέατρο βλ. Πύργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 431-476.

¹⁰² Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, Aubier, Paris 1988, σ. 355 κ.εξ. Για μια ανάλυση αυτών των ρικεριανών θέσεων βλ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997, σ. 195-210. Έχει γράψει επίσης και ένα άρθρο για το σαρκιακό έργο *Le diable et le bon Dieu* και ένα για την αριστοτελική *Ποιητική* βλ. Paul Ricœur,

«Le diable et le bon Dieu» (1951), στο βιβλίο του *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Seuil, Paris 1992, σ. 137-148 και «Une reprise de *La Poétique d'Aristote*» (1992), ό.π., σ. 464-478.

¹⁰³ Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique. Six méditations*, Grasset & Fasquelle, Paris 2003 (ελλ. μετ. *Το ερωτικό φαινόμενο. Έξι στοχασμοί*, Πόλις, Αθήνα 2008), σ. 155 κ.εξ.

¹⁰⁴ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et poétique*, La Fabrique, Paris 2000· ο ίδιος, *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris 2001· ο ίδιος, *Le destin des images*, La Fabrique, Paris 2003· ο ίδιος, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.

¹⁰⁵ Miguel de Unamuno, *Το τραγικό αίσθημα της ζωής*, Printa, Αθήνα 1993. Για τον ισπανό φιλόσοφο και το έργο του βλ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Miguel de Unamuno: Μια ιστορική κατάθεση του μύχου*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, με τη σχετική βιβλιογραφία.

¹⁰⁶ Max Scheler, *Το φαινόμενο του τραγικού*, Έρραμος, Αθήνα 1991.

¹⁰⁷ Karl Jaspers, *Εισαγωγή στη φιλοσοφία*, Δωδώνη, Αθήνα 1983 και *Περί του τραγικού*, Έρραμος, Αθήνα 1990.

¹⁰⁸ Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, (1952), J. Vrin, Paris 2002 (ελλ. μετ. *Το θέατρο και η ύπαρξη*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991. Ως προς τη σκέψη του Γάλλου φαινομενολόγου για το θέατρο βλ. και Thomas Dommenge, «Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier», *L'Annuaire théâtral* 40, 2006, σ. 158-168. Και για τους τέσσερις αυτούς φιλοσόφους βλ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Το τρα-*

από το βάθος της καθολικής ισχύος και της διαχρονικότητας για να αποκτήσει μια συγκεκριμένη εμβέλεια και μια δραστηριότητα στο εκάστοτε παρόν. Η τροποποίηση των φιλοσοφικών ιδεών συνδέεται κατά κανόνα με τη σχετικοποίηση που υφίστανται κατά τη διαδρομή τους από τον καθολικό χρόνο στο παρόν, από τη γενικότητα της διατύπωσής τους στην ειδική ενεργοποίησή τους στο εδώ και τώρα μιας συγκεκριμένης κατάστασης, δηλαδή μιας σκηνης. Και αυτό διότι πολύ συχνά αποδεικνύεται ότι υπάρχει στο θέατρο, έστω σε αυτό που ο Phillip Zarrilli ονομάζει «μεταφυσικό studio¹⁰⁹ (όπου η σιωπές μπορούν να εκμηδενίσουν ή να εκτινάξουν τις λέξεις και τα νοήματά τους), μια τάση σχετικοποίησης των ιδεών, ακόμα και εκείνων που το εμπνέουν. Σωματοποιώντας τις ιδέες στους χαρακτήρες, το θέατρο φέρνει αντιμέτωπες τις ιδέες αυτές με άλλα πρόσωπα και δοκιμάζει τις αντοχές τους καθώς τις εντάσσει σε συγκεκριμένες υλικές συνθήκες, κάτι που συχνά αμφισβητεί γόνιμα την απόλυτη κυριαρχία και εγκυρότητά τους.¹¹⁰

Το πλατωνικό σπήλαιο λειτουργεί και εδώ ως χαρακτηριστικό παράδειγμα. Εάν η κυρίαρχη ιδέα της παραβολής είναι η αλήθεια των όντων που λούζονται στο φως του ήλιου σε αντίθεση με την ψευδεπίγραφη πραγματικότητα που σχηματίζεται από τις αντανakλώμενες σκιές, μια σκηνο-θεσία της παραβολής αυτής θα μπορούσε να δείξει απεναντίας ότι η σταθερότητα και η στερεότητα της αλήθειας είναι επίσης αξίες που αμφισβητούνται από την παραβολή: η σκηνή του σπηλαίου είναι επίσης μια κριτική της ταυτότητας, της σταθερότητας και της επιθυμίας των ανθρώπων (των ενοίκων του σπηλαίου) να παραμείνουν ταυτόσημοι σε σταθερές καταστάσεις και να εχθρεύονται όσους τις αμφισβητούν.¹¹¹

Εάν η θεατρική πράξη μπορεί να θεωρηθεί ως μία ενσώματη σκέψη (και με τον όρο σκέψη εδώ εννοούμε τον σύνολο συνειδησιακό κόσμο), μια σκέψη επί τω έργω, που δημιουργεί δοκιμαστικές καταστάσεις και πειραματικές πραγματικότητες, θα μπορούσε παράλληλα και η φιλοσοφία να μη σκέπτεται απλώς το θέατρο (να μην το θέτει απλώς ως αντικείμενο της έρευνάς της), αλλά επιπλέον να σκέπτεται με τον τρόπο που το θέατρο σκέπτεται¹¹² και να ανακαλύψει έννοιες και ιδέες, σχέσεις και καταστάσεις, συναισθήματα και συγκινήσεις που στην καθημερινή πραγματικότητα κρύβονται πίσω από κάποιες φράσεις ή έξεις και να τις δοκιμάσει στο πεδίο της σκηνικής δράσης, για να ανακαλύψει έτσι το βάθος ή κάποιες ανύποπτες παραλλαγές τους. Αυτό σημαίνει ότι η ίδια η θεατρική πράξη ενδέχεται να παραγάγει νέες ιδέες και νέες σκέψεις όχι μόνο για τις ιδέες

γικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα, σ. 16-101, 211-217.

¹⁰⁹ Phillip B. Zarrilli, «The Metaphysical Studio», *The Drama Review* 46/2 (2002), σ. 157-170.

¹¹⁰ Martin Puchner, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, σ. 101.

¹¹¹ Παρόμοια παραδείγματα μπορούν να αντληθούν και από άλλα φιλοσοφικά κείμενα, ακόμα και από εκείνα που εντάσσονται στην πλατωνική παράδοση και αμφισβητούν την «κανονικότητα» ή τη «σοβαρότητα» του θεάτρου, όπως το *How*

to Do Things with Words, Oxford University Press, Oxford 1976 του J. L. Austin. Βλ. σχετικά Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York 2004, σ. 9 κ.εξ., όπου συνεξετάζονται κείμενα του Guy Debord, του Jacques Derrida και του Martin Heidegger για να αναφανεί ακριβώς η εμβέλεια της πλατωνικής παράδοσης.

¹¹² Herbert Blau, «Rehearsing the Impossible: The Insane Root», in Patrick Campbell and Adrian Kear (eds), *Psychoanalysis and Performance*, Routledge, London-New York 2001, σ. 21-33, εδώ σ. 30.

και τις σκέψεις που έχει καταθέσει η φιλοσοφία, αλλά και για το ίδιο το σκέπτεσθαι.¹¹³ Τότε μπορούμε να μιλάμε για μια φιλοσοφική παράσταση ή για την παράσταση ως ενσώματη φιλοσοφία.

Όπως μας δείχνει σήμερα η τάση νέων μελετητών του θεάτρου,¹¹⁴ η φιλοσοφική σκέψη συνυφαίνεται συχνά με τη θεατρική πρακτική και μπορεί να συμβάλλει σημαντικά αν όχι στην απάντηση, τουλάχιστον στην προσπάθεια να δοθεί απάντηση σε ερωτήματα που αφορούν στη διαχρονικότητα ορισμένων έργων, στην ικανότητά τους να διεισδύουν και να ενεργοποιούνται εκ νέου στην εποχή των δορυφορικών εικόνων, των διαδουκτικιών πληροφοριών, της ευγονικής και της τηλεματικής. Είμαστε ακόμα ανεκτικοί στον «τέταρτο τοίχο» και εάν ναι, σε τι οφείλεται αυτό; Εάν πάλι δεν είμαστε, πώς θα μπορούσαμε να διαχειριστούμε αφ' ενός την απουσία της απόστασης από τα τεκταινόμενα της σκηνης και αφ' ετέρου την ανάγκη μας να δεχόμαστε αφηγήσεις που προϋποθέτουν την απόσταση; Πώς μπορεί να συμβιώσει το σκηνικό *factum* δίπλα στην πάντα ισχυρή *fiction* χωρίς να αποτελεί την αρνητική εκδοχή της; Επιπλέον: εάν το *factum* γεννιέται και συντηρείται από μια ιδιάζουσα *fiction* (τη μυθοπλαστική αφήγηση ενός αδύνατου και, κατά τον Derrida, πάντα ελευσόμενου συμβάντος), τότε μήπως και η *fiction*, σε μια συγχρονία που μέλλει να υποδεικνύεται και να αποδεικνύεται κάθε φορά εκ νέου, αρθρώνεται και εκδηλώνεται μέσω ενός συμβάντος;¹¹⁵ Στην εποχή της παγκοσμιοποιημένης παραγωγής και της εντατικής εμπορευματοποίησης μπορεί ακόμα η σκηνή να γίνεται ο τόπος ανάδυσης μιας ιδέας στην εμφάνιση και την υπερβατικότητά της, όπως προσδιορίζει την ιδέα στο θέατρο ο

¹¹³ Laura Cull, «Performance as Philosophy: Responding to the Problem of “Application”», *Theatre Research International* 37/1 (2012), σ. 20-27, ιδίως σ. 25.

¹¹⁴ Μια αντιπροσωπευτική εικόνα μας δίνει ο τόμος Watt Daniel-Daniel – Meyer-Dinkgräfe (eds), *Theatres of Thought. Theatre, Performance and Philosophy*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2007. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι έχει δημιουργηθεί το διεθνές δίκτυο *Performance Philosophy* με στόχο τη μελέτη της performance ως φιλοσοφίας και της φιλοσοφίας ως performance. Το *Performance Philosophy* συνεργάζεται με τις εκδόσεις Palgrave-Macmillan για τη δημιουργία μιας σειράς συναφών με το αντικείμενο βιβλίων («Performance Philosophy»), ενώ δημοσιεύτηκε ο πρώτος τόμος του ψηφιακού περιοδικού του δικτύου αυτού με τον τίτλο *Performance Philosophy*, τόμ. 1 (2015), στη διεύθυνση <http://www.performancephilosophy.org/journal/index>. Έχει επίσης ήδη πραγματοποιήσει (11-13 Απριλίου 2013) το πρώτο του συνέδριο υπό τον τίτλο «What is Performance Philosophy? Staging a new field» στο Πανεπιστήμιο του Surrey στην

Αγγλία. Το Δίκτυο έχει, θα λέγαμε, έναν αγγλοσαξονικό χαρακτήρα, εντούτοις υπάρχει και το *Performance Philosophy France* για τους μελετητές της Γαλλίας <http://performancephilosophy.ning.com/group/performance-philosophy-france>, καθώς και η ερευνητική ομάδα *Laboratoire des Arts et Philosophies de la Scène* (LAPS), <http://labo-laps.com/>, η οποία διοργάνωσε με το Centre International d'Étude de Philosophie Française Contemporaine (CIEPFC) στην École Normale Supérieure του Παρισιού το συνέδριο υπό τον τίτλο «Images et fonctions du théâtre dans la philosophie française contemporaine» (19-20 Οκτωβρίου και 23-24 Νοεμβρίου 2012), <http://www.ciepfc.fr/spip.php?article290>, και ένα δεύτερο διεθνές συνέδριο υπό τον τίτλο «Théâtre, Performance, Philosophie: perspectives anglo-américaines» (26-28 Ιουνίου 2014), στο Πανεπιστήμιο Paris 4-Sorbonne. Όσο και εάν ακούγεται περίεργα, στην Ελλάδα δεν υπάρχουν παρά λίγοι μεμονωμένοι μελετητές του πεδίου.

¹¹⁵ Για την περίπλοκη σχέση βλ. Πεφάνης, *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, σ. 367-430.

Badiou¹¹⁶, και να συγκροτηθεί μια νέα σχέση (αναλογίας, αλληλοδιήθησης ή κλιμακούμενης έντασης) ανάμεσα στον αισθητό και τον νοητό κόσμο; Μπορούμε άραγε να ξανασκεφτούμε επί σκηνης και ενώπιον της σκηνης και με γόνιμο τρόπο την απαραιμείωτη αντίθεση του φαίνεσθαι με το είναι; Στην ίδια αυτήν εποχή μπορεί να εννοηθεί μια πραγματική πρωτοπορία απεργλωβισμένη από τον ελιτισμό (οι διεθνώς διακεκριμένοι σκηνοθέτες που απαρτίζουν συχνά το ετήσιο star system), τον ιστορικισμό («έτσι είναι διότι αυτό συμβαίνει σήμερα και αυτό που συμβαίνει σήμερα ξεπερνά αυτό που συνέβαινε εχθές») και την αποσιωπούμενη «παράδοση του καινούργιου» («Η ρήξη με την παράδοση γίνεται η ίδια παράδοση [...] και, σύμφωνα με τον Paz, παράδοση κενή νοήματος και περιεχομένου σήμερα»);¹¹⁷ Μπορούμε σήμερα να δημιουργήσουμε και να υποστηρίξουμε έναν (θεατρικό) πολιτισμό που να μην είναι και να μην μπορεί να καταστεί άλλοθι της οικονομίας; Τα ερωτήματα αυτά ανακαλούνται αμοιβαία μεταξύ τους: το ένα προϋποθέτει το άλλο και προσπαθώντας να απαντήσουμε στο ένα ξυπνούν οι απορίες από το άλλο και μαζί μάς οδηγούν σε νέα ερωτήματα. Θα ήταν επομένως ανώφελη η προσπάθεια πλήρους απαρίθμησής τους. Αυτό που θα πρέπει να τονιστεί εδώ, έστω ως υποθετική κατακλείδα, είναι ότι όλα αυτά τα ερωτήματα μας παραπέμπουν στην ερωτηματική διάθεση της φιλοσοφίας που επιτείνεται όταν στρέφεται προς τη σκηνή του θεάτρου. Γιατί η σκηνή, επίκεντρο του θεάτρου, αλλά και της φιλοσοφικής σκέψης, θα μπορούσε να θεωρηθεί και να λειτουργήσει ως ένα πεδίο εφαρμοσμένης φιλοσοφίας, εμπράγματος επιχειρήματος και ενσώματου στοχασμού, όπου η λογική πρέπει να συναντήσει τις συγκινήσεις και τα συναισθήματα και οι ιδέες να αποκτήσουν σάρκα και οστά.

Η φιλοσοφία παράγει έννοιες που μας μαθαίνουν να συλλαμβάνουμε και να κατανοούμε τον κόσμο και τη ζωή μας. Θα μπορούσαν οι έννοιες αυτές, καθώς το ήθελε ο Deleuze, να μην παραπέμπουν μόνο σε πρόσωπα, αλλά να γίνουν οι ίδιες *ρυθμικά πρόσωπα*¹¹⁸ τα οποία ενορχηστρώνονται δια του φιλοσοφικού λόγου καθιστώντας τον θεατρικό; Θα μπορούσε ακόμα αυτή η θεατρικότητα του λόγου να πείσει ότι οι φιλοσοφικές έννοιες και ιδέες δεν παράγουν μόνο νοήματα, δεν γεννούν μόνο σημασίες, αλλά, ως γνήσιες σκηνές, είναι διαχώριστες από τα συναισθήματα, τα πάθη και τις συγκινήσεις που προκαλεί ένα νέο βίωμα του κόσμου;

¹¹⁶ Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre. Court traité philosophique*, Imprimerie Nationale, Paris 1990, «Thèses sur le théâtre», στο *Petit manuel d'esthétique*, Seuil, Paris 1998, σ. 113-120· Alain Badiou avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Flammarion, Paris 2013, σ. 62-63.

¹¹⁷ Luc Ferry, *Homo Aestheticus. Η επινόηση της καλαισθησίας στη δημοκρατική εποχή*, Ευρυδίκη, Αθήνα 2011, σ. 290.

¹¹⁸ Gilles Deleuze, «Ce que la voix apporte au texte», στο *Deux régimes de fous et autres textes*, Minuit, Paris 2003, σ. 303-304.