

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5 - 8
ΑΡΘΡΑ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗΣ ΟΜΑΔΑΣ	
Γεώργιος Πατιός, Θέατρο και Φιλοσοφία: Τέχνη και Φιλοσοφική Επιχειρηματολογία	9 - 35
Θανάσης Σακελλαριάδης, Σχόλια στις αναγνώσεις του Βιτγκενσταϊνικού έργου	37 - 52
Κωνσταντίνος Καλαχάνης – Ιωάννης Μιχαηλίδης, Από την ευκρασία στην ομοιόσταση	53 - 60
Μαρία Κρητικού, Αισθητικά κριτήρια πρόσληψης και αποτίμησης του χορού	61 – 81
Ξανθούλα Ντακοβάνου, Το Αναλυτικό Μουσικόδραμα: Μεταξύ μουσικής και ψυχανάλυσης, μια κλινική εφαρμογή	83 – 116
Άννα Λάζου, Αντί επιλόγου: Η διδασκαλία της φιλοσοφίας μέσω της τέχνης. Παραδείγματα.	117 - 162
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	
<i>Βιτγκενστάιν – Wittgenstein</i> , της Άννας Λάζου	165 - 195
ΣΥΝΤΟΜΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΩΝ	197 - 200
ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ	

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο πλέον συνήθης τρόπος έρευνας στον ακαδημαϊκό χώρο ακολουθεί τον κανόνα της εξειδίκευσης: η έρευνα περιορίζεται αυστηρά σε ένα και μοναδικό γνωστικό πεδίο και ασκείται μέσω μίας και μόνο επιστημονικής μεθοδολογίας. Θεωρείται έτσι πως μπορούμε, ως ερευνητές, να επιτυγχάνουμε μεγαλύτερο ποσοστό ευκρίνειας, σαφήνειας και αποτελεσματικότητας. Αυτός τουλάχιστον ήταν ο κανόνας στον 20^ο αιώνα.

Ήδη όμως από τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, έγινε κατανοητό πως η μελέτη σύνθετων και πολυεπίπεδων φαινομένων, όπως η ανθρώπινη υγεία, οι κοινωνικές δομές ή τα αισθητικά φαινόμενα, υπηρετείται καλύτερα, γονιμότερα και αποτελεσματικότερα μόνο με την ενεργή σύμπραξη πολλών και διαφορετικών μεταξύ τους επιστημών. Η μετεωρολογία, π.χ., προϋποθέτει γνώση όχι μόνο μαθηματικών αλλά και γεωφυσικών μοντέλων ή η αισθητική αποτίμηση και αξιολόγηση ενός έργου τέχνης προϋποθέτει πέρα από υποκειμενικά/αισθητικά κριτήρια, γνώσεις νευροφυσιολογίας αλλά και κοινωνικής ψυχολογίας.

Γι' αυτό άλλωστε και στις μέρες μας κυριαρχεί η δι-επιστημονική συνεργασία και έρευνα. Αυτό ισχύει τόσο στις λεγόμενες «θετικές» επιστήμες, μαθηματικά, φυσική κ.τ.λ., όσο και στις λεγόμενες «ανθρωπιστικές», φιλοσοφία, κοινωνιολογία, ψυχολογία κ.τ.λ.

Είναι, λοιπόν, μία πράξη αυτονόητη το να θέλουμε, ως ερευνητές, να καλύψουμε το αντικείμενο που μελετάμε με τη βοήθεια πολλαπλών «οπτικών» και διαφορετικών προσεγγίσεων. Αυτό μας βοηθά να εντείνουμε και να εμβαθύνουμε την έρευνά μας και να την καθιστούμε αποτελεσματικότερη.

Υπό αυτό το πρίσμα, ο παρόντας τόμος, ο οποίος προσπαθεί να προσεγγίσει με όσο το δυνατόν πληρέστερο τρόπο τη διασύνδεση της τέχνης με τη φιλοσοφία σε σχέση με τη θεραπεία, κάνει το ακαδημαϊκά και ερευνητικά αυτονόητο: δεν «φυλακίζει» την έρευνά του παραμένοντας «πιστός» σε ένα και μόνο γνωστικό πεδίο και σε μία και μόνο επιστήμη, αλλά, αντιθέτως, προσπαθεί συνειδητά να διευρύνει τον ορίζοντα πρόσληψης του φαινομένου που μελετά, μετερχόμενος κάθε δυνατό εννοιακό εργαλείο ανάλυσης που μπορεί να προσπορισθεί είτε μέσα από τη φιλοσοφία είτε από την τέχνη είτε από διαφορετικούς μεθόδους θεραπείας.

Έτσι, η σχολαστική λογική και εννοιακή ανάλυση της φιλοσοφικής έρευνας συνυπάρχει αρμονικά με τα αισθητικά ερεθίσματα της τέχνης αλλά και με μία όσο το δυνατό συλλογικότερη αντίληψη της «θεραπείας», ως ιδιαίτερο φαινόμενο.

Απώτερος σκοπός άλλωστε αυτού του τόμου είναι να αναδείξει αλλά και να καταδείξει την ανάγκη για μία ευρύτερη και όσο το δυνατόν γονιμότερη συνύπαρξη γνωστικών πεδίων, που ως τώρα έτειναν να μένουν «αποκλεισμένα» και αυτάρκη. Γι' αυτό και στον παρόντα τόμο συνυπάρχει η λογική και εννοιακή ανάλυση με το θέατρο, η ψυχανάλυση με τη μουσική διάδραση, ο λογικός θετικισμός με την «ανοικτότητα» της γλώσσας, ο Ιπποκράτης με σύγχρονες τάσεις στην ιατρική αλλά και ο χορός με τη νευροφυσιολογία και την αισθητική και η διδασκαλία της φιλοσοφίας με τη βίωση της τέχνης.

Εάν, μέσα ακριβώς από διαφορετικές και ετερότροπες γνωστικές προσεγγίσεις, καταφέρουμε: α) να αναδείξουμε την ιδιαίτερη συνάφεια της Τέχνης με τη Φιλοσοφία και την Θεραπεία και β), να προτείνουμε καινοφανείς τρόπους σύνδεσης αυτών των τριών μεταξύ τους, τότε ο τόμος αυτός θα έχει επιτύχει και με το παραπάνω τους στόχους του!

Στην απαρχή του ανθρώπινου πολιτισμού η τέχνη και η φιλοσοφία ήταν ενσωματωμένες στις καθιερωμένες προσπάθειες θεραπείας του πάσχοντος ανθρώπου. Τούτο πρακτικά σήμαινε, ότι ο «θεραπευτής» της κοινότητας ή της φυλής χρησιμοποιούσε τις λογικές ικανότητες ανάλυσης που διέθετε σε συνδυασμό με κάθε μορφή τέχνης που ήταν εύκαιρη (μουσική, ζωγραφική και χορό κυρίως), με μοναδικό του σκοπό να «θεραπεύσει».

Αργότερα, με την πρόοδο και την αύξηση της γνώσης στις ανθρώπινες κοινωνίες, αυτοί οι κλάδοι διαχωρίστηκαν. Η φιλοσοφία κατέστη κυρίως μία λογική έρευνα εννοιών, η τέχνη αυτονομήθηκε με κύριο στόχο της πια την αισθητική απόλαυση και η θεραπεία έγινε ιατρική.

Όσπου φτάσαμε αισίως στον 21^ο αιώνα μ.Χ. για να «ξανά-ανακαλύψουμε» τους πανάρχαιους και κραταιούς δεσμούς που ενώνουν υπόγεια τη φιλοσοφία, την τέχνη και τη θεραπεία. Έτσι π.χ., υπάρχουν ψυχαναλυτικές μέθοδοι που χρησιμοποιούν τη δημιουργική γραφή με στόχο τους την ψυχολογική θεραπεία, υπάρχουν θεατρικά έργα που εμπεριέχουν αμιγώς φιλοσοφικές θέσεις, τις οποίες υλοποιούν σκηνικά (ας θυμηθούμε εδώ τον Sartre π.χ.), αλλά υπάρχουν και τάσεις μέσα στην ιατρική κοινότητα που μιλούν για την ανάγκη μίας πιο «ολιστικής» προσέγγισης σε θέματα θεραπείας, πέρα από τα στενά όρια της βιοχημείας και της φαρμακευτικής προσπάθειας ίασης.

Μέσα σε αυτό το πρίσμα και με δεδομένη την πρόθεσή μας να συμβάλλουμε γόνιμα και αυθεντικά σε μία αποτελεσματικότερη προσέγγιση των δεσμών που υπάρχουν μεταξύ φιλοσοφίας, τέχνης και θεραπείας, όλοι και όλες που συμβάλαμε ερευνητικά στη δημιουργία αυτού του τόμου, έχουμε ένα κοινό στοιχείο: προσπαθούμε να επαναφέρουμε στο προσκήνιο τη χαμένη «ολότητα», πασχίζουμε να δούμε το αντικείμενο της έρευνάς μας με φρέσκια και αυθεντική ματιά.

Ο Γεώργιος Πατιός ερευνά τη δυνατότητα χρήσης της λογοτεχνίας ως γνήσιο και αποτελεσματικό φορέα φιλοσοφικού στοχασμού. Ο Θανάσης Σακελλαριάδης μας προτείνει μία διαφορετική ανάγνωση του Βίτκενστάιν, με στόχο του να αναδείξει την κρισιμότητα της «ανοικτότητας» του λόγου, ως της κατεξοχήν ιδιότητας ανανέωσης της βίωσης της πραγματικότητας από τον άνθρωπο. Οι Καλαχάνης και Μιχαηλίδης φέρνουν πιο κοντά τον Ιπποκράτη με σύγχρονα ρεύματα της ιατρικής έρευνας. Η Μαρία Κρητικού προσεγγίζει την τέχνη του χορού μέσα από τρέχουσες έρευνες της νευροφυσιολογίας αλλά και μέσα από τη γόνιμη εκμετάλλευση των υπάρχουσών αισθητικών θεωριών που η φιλοσοφία μας παρέχει. Η Ξανθούλα Ντακοβάνου μας αναδεικνύει καινούργιες θεραπευτικές δυνατότητες της μουσικής τέχνης. Η Άννα Λάζου αφενός γεφυρώνει έμπρακτα τη θεωρητική διδασκαλία της φιλοσοφίας με την πρακτική εξάσκηση διαφόρων μορφών τέχνης και αφετέρου αναδεικνύει την αξία του Βίτκενστάιν στην προσπάθειά μας να κατανοήσουμε πληρέστερα την κρισιμότητα του δεσμού τέχνης και φιλοσοφίας.

Όλα τα άρθρα δημοσιεύονται για πρώτη φορά και αποτελούν μία αυθεντική πρόταση επαναπροσέγγισης κρίσιμων θεμάτων τόσο στη φιλοσοφία όσο στην τέχνη και τη θεραπεία.

Άννα Λάζου

Αντί επιλόγου: Η διδασκαλία της φιλοσοφίας μέσω της τέχνης. Παραδείγματα.

Μια πορεία δεκαετιών επισφραγίζεται με τη σύντομη αυτή καταγραφή. Το ερώτημα «αν η Φιλοσοφία είναι διδακτή μέσω της Τέχνης» είναι το ένα από τα δύο ερωτήματα που με απασχολούν έντονα τα τελευταία χρόνια.. Το άλλο θα μπορούσε να διατυπωθεί με τον ακόλουθο τρόπο:

«Είναι η φιλοσοφία μια οδός προς την τέχνη;».

Δεν έχω κάποια οριστική απάντηση, πόσο μάλλον καταφατική, εκτός από το να επιβεβαιώσω πως και η Τέχνη και η Φιλοσοφία είναι απαραίτητες για ένα βίο άξιο να βιωθεί. Ως προς αυτό, μάλλον έχω τη μοναδική βεβαιότητα της ζωής μου και της μέχρι σήμερα πορείας μου. Τα κυριότερα παραδείγματα που προσφέρονται από την δική μου σχετική εμπειρία προέρχονται από το χώρο του θεάτρου και μάλιστα του θεάτρου εκείνου που ως πράξη εμποτίζεται από φιλοσοφικά ερωτήματα και συναφείς έννοιες της στοχαστικής παράδοσης του πολιτισμού.¹

Στη συνέχεια θα απαριθμήσω κάνοντας συνοπτική μνεία στιγμές – ή σταθμούς – όπου Τέχνη και Φιλοσοφία συμβάδισαν επιβεβαιώνοντας την αλληλεπίδρασή τους και κυρίως την καίρια επενέργειά τους στην εκπαιδευτική πράξη με πρωτεύοντα ρόλο στην ανίχνευση μιας απάντησης. Πρόκειται για επιλογή από τις πολυάριθμες βιοματικές συνεργασίες με

¹ Τα παραδείγματά μου αντλούνται από τέσσερεις τομείς βιοματικής δραστηριότητας, που απλώνονται μέσα σε διάστημα τριών περίπου δεκαετιών: από την δημιουργία και συντονισμό της Θεατρικής Πρωτοβουλίας Νέων *Δρυς* στο πλαίσιο του Πολιτιστικού Ομίλου Φοιτητών Πανεπιστημίου Αθηνών (1991 – 2008), τις δράσεις της ερευνητικής και καλλιτεχνικής ομάδας της Φιλοσοφικής Σχολής *δρΥός ΤόΠοι* (2004 – μέχρι σήμερα), τη διοργάνωση του αυτοχρηματοδοτούμενου Πανεπιστημιακού Φεστιβάλ *ΟΙΚΟ-ΦΟΙΤΗΤΙΚΟ ΑΙΘΡΟ* στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (2011 – 2013) και από σειρά διεθνών βιοματικών εργαστηρίων δια βίου και άτυπης μάθησης σε συνεργασία με πολλούς και διαφορετικούς φορείς (2007 – μέχρι σήμερα).

φοιτητές και διδάσκοντες, καλλιτέχνες ή ερασιτέχνες, εκπαιδευόμενους και ακροατήρια στη διάρκεια τριών περίπου δεκαετιών. Θα ακολουθήσει στη συνέχεια μια απόπειρα θεωρητικής τεκμηρίωσης με επιλογή κειμένων και συγγραφέων που αντλούνται από τον κυκεώνα της ιστορίας των ιδεών, καθώς και περισσότερο πρόσφατες προσεγγίσεις για την τριμελή σχέση του θέματός μας: Εκπαίδευση – Τέχνη – Φιλοσοφία. Ως προς τη θεωρητική τεκμηρίωση, τρέφω αρχικά επιφύλαξη ως προς το εφικτό μιας πλήρους καταγραφής της ρευστότητας του βιώματος και της άμεση εμπειρίας και μάλιστα κατά τα αναμενόμενα συμβατά πρότυπα μιας έγγραφης αναφοράς. Η πρώτη διαδρομή – πώς μέσω της φιλοσοφίας εξετάζουμε την τέχνη, μαζί με άλλα ζητήματα ζωτικής σημασίας για τον ανθρώπινο βίο, έχει αποτελέσει προσφιλές και διαδεδομένο ζήτημα σε μεγάλο βαθμό τόσο της ιστορίας των ιδεών όσο και πολύ πρόσφατων μελετών.² Ορισμένες από τις επισημάνσεις που μπορούν να ανιχνευθούν στο παρόν άρθρο δείχνουν περισσότερο ανάγλυφα αυτά τα συγκεκριμένα διαχρονικά ενδιαφέροντα της φιλοσοφίας να ορίσει την τέχνη και συναφή φαινόμενα του ανθρώπινου πολιτισμού. Ενδιαφέροντα που αποδεικνύουν την πρακτικότητα και εφαρμοσιμότητα της φιλοσοφίας μέσω της τέχνης - και πιο συγκεκριμένα της τέχνης του θεάτρου - στην καθημερινή ζωή. Η αντίστροφη όμως διαδρομή, το πώς η τέχνη εμπλουτίζει, διαμορφώνει ή μεταμορφώνει τη φιλοσοφία, το αν η τέχνη υποκαθιστά στο επίπεδο της διδασκαλίας την φιλοσοφική διερεύνηση των κλασικών ερωτημάτων, με τα οποία έχει αυτή η τελευταία ταυτισθεί, αποτελεί ένα ζήτημα περισσότερο νέο και ανοιχτό σε πρωτογενή εξέταση. Από αυτήν την άποψη τα παραδείγματά μας συνιστούν ένα μάλλον πρωτότυπο υλικό γνώσης, με βάση το οποίο η θεωρητική μας τεκμηρίωση αποπειράται να συστήσει προϋποθέσεις συστηματικής πραγμάτευσης και θεωρίας. Ξεχωριστό σημείο αναφοράς η

² Θ. Πελεγρίνης, 2002.

σειρά έργων με γενικό τίτλο *Φιλοσοφία στη σκηνή* του Θεοδόση Πελεγρίνη, όπου η φιλοσοφία που παρουσιάζεται συνήθως στρυφνή στον κοινό νου, γίνεται το αντικείμενο θεατρικής πλοκής που περιστρέφεται κάθε φορά γύρω από μια διαφορετική περίπτωση φιλοσόφου, ανεβαίνει έτσι στο παραδοσιακά λαϊκότερο δημόσιο βάθρο της σκηνής, δείχνοντας το «φως» και τη ζωτικότητα της.³

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1) Ως αφετηρία του έμπρακτου προσωπικού προβληματισμού μου για τη σχέση Τέχνης και Φιλοσοφίας θεωρώ την τραγωδία του Αισχύλου *Πέρσαι*, όπου το 1988 στο σχετικό Συμπόσιο του Πανεπιστημίου της πόλης *Gävle* (Γιέβλε) της Σουηδίας, παρουσιάζοντας την τότε συζήτηση γύρω από το πρόβλημα σώματος – ψυχής, επιχείρησα να αναγνωρίσω στη σχέση του ηθοποιού με το σώμα ένα πρότυπο επίλυσης του γνωστού φιλοσοφικού προβλήματος. Έτσι, μου δόθηκε η ευκαιρία να μελετήσω σχετικές προσωκρατικές αντιλήψεις γύρω από την ταυτότητα σώματος – ψυχής που αποτυπώνονται στην Αισχύλεια ποίηση και να συνδέσω την πραγμάτευση από τον Αισχύλο, του προσώπου του Ξέρξη, ως ενός – από το χώρο του δράματος μεν – προτύπου παρόλ' αυτά, μιας αδιαχώριστης σωματοψυχικής ολότητας που δικαιώνεται στην θεατρική έκφραση της ψυχικής του νόσου μέσα από τις Αισχύλεια ποιητικές μεταφορές και ως τη σκηνική ενσωμάτωση της ανθρώπινης προθετικότητας έναντι της νεότερης θετικιστικής διχαστικής προσέγγισης. Ο προβληματισμός αυτός κατέληξε σε μεταγενέστερη δημοσίευση του άρθρου «Ψυχονοητικά γεγονότα και η επί σκηνής δράση του ηθοποιού».⁴

³ Θ. Πελεγρίνης, 2008.

2) Ένας δεύτερος σταθμός – το 1990 – κι ενώ συνεχίζονταν οι μεταπτυχιακές μου σπουδές, ήταν η προσπάθεια ερμηνείας της πρότασης του *Tractatus* “Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt” (TL 5.6) μέσα από ένα θεατρικό δρώμενο: Με αφετηρία απόσπασμα από τη διάλεξη του Wittgenstein για την Ηθική,

«Δεν μπορεί να γραφεί ένα επιστημονικό βιβλίο που το θέμα του θα ήταν ουσιαστικά Ύψιστο και υπεράνω των άλλων θεμάτων. Μπορώ να περιγράψω το αίσθημά μου αυτό με την παρακάτω μεταφορά: αν ένας θα μπορούσε να γράψει ένα βιβλίο για την ηθική, αυτό το βιβλίο θα κατέστρεφε σε μιαν έκρηξη όλα τα άλλα βιβλία στον κόσμο. Οι λέξεις μας, όπως τις μεταχειριζόμαστε όταν κάνουμε επιστήμη – είναι δοχεία, ικανά μόνο να περιέχουν και να μεταφέρουν νόημα και σημασία, φυσικό νόημα και σημασία. Η ηθική, εάν είναι κάτι, τότε είναι κάτι υπερφυσικό, ενώ οι λέξεις μας εκφράζουν μόνο γεγονότα. Όπως ακριβώς ένα φλιτζάνι του τσαγιού κρατάει μόνο ένα φλιτζάνι νερό, ακόμα κι αν επρόκειτο να χύσω από πάνω του ένα ολόκληρο γαλόνι»,⁵

ξεκίνησα σε σύγχρονο λογοτεχνικό ύφος και με θεατρικούς διαλόγους να αφηγούμαι την πραγματική ιστορία ενός ανθρώπου – που όταν στη ζωή δίδασκε φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο και αυτοκτόνησε το 1990 – συνοδεύοντάς την με τη θεατροποίηση καταγεγραμμένων αποσπασμάτων του βίου του Wittgenstein:

«σκηνές και αποσπάσματα της ζωής του Wittgenstein παρεμβάλλονται, αυτά τα μέρη της ζωής του Wittgenstein - εν μέρει πλασματικά και εν μέρει βασισμένα σε βιογραφικά δεδομένα, δείχνουν μια πλευρά της προσωπικότητάς του που αφορά την κοινωνική του συμπεριφορά και τις σχέσεις του με το ακαδημαϊκό περιβάλλον (Cambridge 1930), ενώ τα προβλήματα των σύγχρονων ανθρώπων εμπνέονται και παρουσιάζουν με

⁴ Α. Λάζου, 2009.

⁵ Σε ελεύθερη προσωπική απόδοση των φράσεων της διάλεξης, με σκοπό τη δραματοποίησή της. L. Wittgenstein, 1965 και 2000. Πρβλε σχετικούς προβληματισμούς στο άρθρο του Α. Γούναρη για τη σχέση της *Διάλεξης για την Ηθική* με επιρροές στη σκέψη του, μετά την περίοδο του *Tractatus* και πριν την ολοκλήρωση της γλωσσικής στροφής των *Φιλοσοφικών Ερευνών* από τον Γερμανό συγγραφέα και ποιητή Paul Ernst [Α. Γούναρης, 2005 (2014)].

"ελλειπτικό" τρόπο τις ηθικές, θρησκευτικές και υπαρξιακές όψεις της φιλοσοφίας του». ⁶

Πολλά χρόνια αργότερα κι ενώ ορισμένοι από τους φοιτητές του τμήματος Φιλοσοφίας που το παρακολούθησαν τότε, ήδη τώρα έχουν γίνει διδάκτορες και καθηγητές φιλοσοφίας, ο προβληματισμός αυτός γύρω από τη σχέση φιλοσοφίας, γλώσσας και ηθικής, ενσωματώθηκε στη διδακτορική μου διατριβή με τίτλο *Άνθρωπος, φύση και πράξη*, που υποβλήθηκε στο Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής, Ψυχολογίας το 2006. Λίγα χρόνια μετά επανήλθα στην πραγμάτευση του μύθου του Οιδίποδα σε διάλεξή μου στο *Κέντρο Σημειολογίας του θεάτρου*, υπό τη διεύθυνση της Μαρίκας Θωμαδάκη με θέμα «Οιδίποδας, Beckett, Wittgenstein», το 2013, όπου μέσα από το σύγχρονο χοροθέατρο Butoh, το χορό του σκοταδιού, προσπάθησα να δείξω τη σκηνική συμπύκνωση των τραγικών αληθειών του μύθου και της αναλυτικής σκέψης. ⁷

Σχετικά με το έργο *Wittgenstein – Βιτκενστάιν*, η εκ μέρους μας υποθετική αναγνώριση στοιχείων της φιλοσοφίας του Wittgenstein για τη χρήση της γλώσσας στη λογοτεχνία ή μάλλον η πιθανή μεταφορά απόψεων του φιλοσόφου στο θεατρικό έργο, αλλά και η συζήτηση για την πλαισίωση της τέχνης με όρους που παραπέμπουν σε παραλληλίες ήδη εκπεφρασμένες, δεν ήταν δυνατόν να γίνει χωρίς αναφορά τόσο στην ύστερη όσο και στην πρόωμη περίοδο του Αυστριακού στοχαστή. Εξάλλου παρατηρείται ότι η εικόνα της γλώσσας που αναδύθηκε από τις *Φιλοσοφικές Έρευνες* δέχτηκε ποικίλες ερμηνείες, καθώς η σκέψη του Wittgenstein σε αυτές εμφανίζει

⁶ «δρΥός τόΠοι: Wittgenstein», στην ιστοσελίδα με τίτλο *antigreece, Τέχνης Νέα*, <http://www.artingreece.gr/artnews.php?ID=447>. Πρβλε R. Rhees, 1981 & R., Monk, 2005. Το κείμενο Wittgenstein – Βιτκενστάιν, παρατίθεται στο τέλος του βιβλίου. Παρουσιάστηκε σε Πανεπιστημιάδες και πειραματικές σκηνές της Αθήνας, στο διάστημα, μεταξύ 1990 & 2004.

⁷ Σχετικά ζητήματα για τη σχέση φιλοσοφίας και σύγχρονου χοροθέατρου εξετάζονται στα άρθρα: «Ancient Myths, Traditional Civilization and Contemporary Dance Theatre» (Α. Λάζου, 2015) και «Πέρα από το χορό: σύγχρονες αισθητικοθεραπευτικές χρήσεις του χορού στο φως της νιτσεϊκής σκέψης» (Α. Λάζου, 2013).

διαφορετικούς θεωρητικούς προσανατολισμούς.⁸ Το κυριότερο εργαλείο με το οποίο εφοδίασε ο Wittgenstein τους καλλιτέχνες είναι η «νουθεσία» για το αναπόδραστο της μεταφοράς του ιδιωτικού ερεθίσματος στον πραγματικό κόσμο, ωστόσο, μαζί με μια προτροπή να σιωπούν αν δεν μπορούν να εκφράσουν με σαφήνεια αυτό που σκέφτονται ή αισθάνονται.

3) Τρίτο σταθμό στην διαδρομή της εμπειρίας μου, αποτελεί η διδασκαλία της όρχησης, στην οποία ενσωματώνονται γνώσεις που παραπέμπουν τόσο στην αρχαία φιλοσοφική ανθρωπολογία (Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Επικούρου, Λουκιανού κ. ά.) όσο και νεότερες πραγματεύσεις του τραγικού στοιχείου της ανθρώπινης φύσης - στο πνεύμα του ρομαντισμού που μεταλαμπαδεύεται στον 20ό αιώνα και πλέον στον δικό μας αιώνα και στον ακαδημαϊκό μας περίγυρο – δια μέσου των επιδράσεων της γερμανικής ιδεαλιστικής αρχαιογνωσίας (Γερμανικός ιδεαλισμός, αλλά και Marx - Nietzsche). Η διδασκαλία της όρχησης – αρχαιοελληνικού χορού - πέρα από το να είναι ένα πολιτιστικό αίτημα του καιρού μας για στροφή στην εναρμόνια παιδεία πνεύματος, συναισθήματος, σώματος – λόγου, ρυθμού, κίνησης – αποπειράται να μεταφέρει το βίωμα της αρχαίας γλώσσας, τη μαθηματική της δομή, να εισάγει στην τέχνη του χορού ως τέχνη βιωμένης γεωμετρίας, διδάσκει τη διαλεκτική σχέση ατόμου και συνόλου (ομάδας), ευαισθητοποιεί τους συμμετέχοντες στην αρχαιοελληνική έννοια της δικαιοσύνης και «προσγειώνει» την ουτοπία των εννοιών στο άμεσο βίωμα:⁹

Μέσω των δρωμένων:

⁸ Π. Βαλλιάνος, 2004, υποσημ. 1, σελ. 278 - 279.

⁹ Σειρά δημοσιεύσεων με πιο πρόσφατη το άρθρο “*Orchesis throughs its Light on Drama*” (A. Lazou – Eir. Kosma, 2016).

α) « Χορεύοντας... το μύθο» (όπου η ερευνητική ομάδα παρεμβαίνει στο νηπιαγωγείο εισάγοντας τις έννοιες χρόνος – με αναφορά στα *Τέσσερα κουαρτέτα* του T.S. Elliot - κόσμος – με αναφορά στο *Άξιόν εστι* του Ο. Ελύτη, στο μύθο του Φαέθοντα, στην κοσμολογική, βιολογική και πολιτισμική σημασία του Ήλιου, με κείμενο που συντέθηκε από τα ίδια τα μέλη της δημιουργικής ομάδας και με συνοδεία μουσικών μέτρων παραδοσιακών κυκλικών χορών που διδάσκονται παράλληλα στα παιδιά – θεατές, την ώρα της παράστασης),¹⁰

¹⁰ Απόσπασμα:

«(Εμφανίζονται με θόρυβο και γέλια δυο αφηγήτριες, δυο νεαρές κοπέλες, παίζοντας μεταξύ τους και πειράζοντας η μία την άλλη).

(Το φως δυναμώνει) (η ΟΛΓΑ προσπαθεί να ισορροπήσει μία βέργα στο δάχτυλό της)

ΟΛΓΑ: Μύθι.....μύθι..... μύθι.....μύθι

(η Σβετλάνα με ένα παιχνιδάκι στο χέρι)

ΙΩΑΝΝΑ: παραμύθι

ΟΛΓΑ το κουκί (συνεχίζει να ισορροπεί)

ΦΩΤΕΙΝΗ και το ρεβύθι

ΟΛΓΑ μύθι.... μύθι.... μύθος....., μύθια....

ΦΩΤΕΙΝΗ ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΑ όσα μύθια, τόσ' αλήθεια

ΟΛΓΑ. Έναν μύθο θα σας πω (τραγουδώντας επαναλαμβάνει με τον γνωστό σκοπό) έναν μύθο θα σας πω....

ΦΩΤΕΙΝΗ - ΙΩΑΝΝΑ έναν μύθο θα σας πω (επαναλαμβάνουν τραγουδιστά, περιπαιχτικά)

ΟΛΓΑ (κοιτάζει τη Σβετλάνα επαναλαμβάνοντας) έναν μύθο θα σας πώ

ΦΩΤΕΙΝΗ Ε πέστον μας λοιπόν, μας έφαγε η αγωνία

ΟΛΓΑ πριν από το μύθο όμως θέλω να σας συστηθώ, να γνωριστούμε. Το όνομά μου είναι Όλγα (ενδεικτικά), πως είναι το δικό σου; (ρωτάει ένα παιδί) (Ακούει το όνομα και συνεχίζει).

Το όνομά του είναι Χάρης, ποιο είναι το όνομά σου; (κ.ο.κ. συνεχίζει ίσως και για όλα τα παιδιά εάν είναι εφικτό.)

(Αφού δείξει 2-3 παραδείγματα οδηγεί τα παιδιά να το συνεχίσουν μέχρι να πουν όλα τα ονόματά τους. Εντάσσει και τους ηθοποιούς στο παιχνίδι. Πιάνονται από το χέρι και κάθονται σε κύκλο γύρω από τη σκηνή.)

(Μόλις τελειώσει η γνωριμία)

ΟΛΓΑ Μαζί σας έχουμε βρεθεί, κάτι για να σας πούμε, σώμα - ψυχή μαζί και νου να ενώσουμε κι όλοι μαζί στο τέλος ενωμένοι να χαρούμε.

ΙΩΑΝΝΑ. Και τώρα που γνωριστήκαμε ας πάμε παρακάτω.

ΟΛΓΑ Έναν μύθο θα σας πω.

ΦΩΤΕΙΝΗ Ε πέστον και μας έσκασες. (παρακινεί τα παιδιά να πούνε)

Ε πέστον και μας έσκασες.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Όχι όχι σταθείτε θα σας δείξω εγώ πως λέγονται τα παραμύθια που λένε πάντα την αλήθεια (Ο μουσικός δημιουργεί ήχους, με κυκλικές κινήσεις, χτυπήματα στο τύμπανο, θέλοντας να αφηγηθεί το παραμύθι με τους ήχους. Αυτό συνεχίζεται σε όλη την παράσταση, υπογραμμίζοντας ηχητικά τις εικόνες της αφήγησης)

ΦΩΤΕΙΝΗ Τώρα η σειρά σου

ΟΛΓΑ Για ποιο πράγμα..... Α ναι, ο Θεος αεί γεωμετρεί!

ΦΩΤΕΙΝΗ Τί είναι αυτά, μύθο είπες ότι θα μας πεις και όχι φιλοσοφίες!!!! Μα εσύ σκάς Γάιδαρο.

ΟΛΓΑ. ου α ου. (Κάνει τον γάιδαρο και σκάει στα γέλια)

ΙΩΑΝΝΑ. Θα μας πεις επί τέλους το περιβόητο παραμύθι σου, μας έσκασες... (κωμικοί αυτοσχεδιασμοί)

ΟΛΓΑ. Λοιπόν...μ... μ... μια φορά κι έναν καιρό ή μάλλον όχι, θα το πω διαφορετικά, μια φορά στο μέλλον, μία μέρα σαν σήμερα, ο ήλιος κρύφτηκε πίσω από πυκνά μαύρα σύννεφα, άρχισε να χάνεται το φως του και να πέφτει το σκοτάδι στη γη...)

ΣΒΕΤΛΑΝΑ. Δηλαδή το παραμύθι θα μας πάει στο μέλλον;

ΟΛΓΑ. Μμ..., δε ξέρω μπορεί και στο παρόν, γιατί το μέλλον από τη μια στιγμή στην άλλη γίνεται παρόν και το παρόν γίνεται παρελθόν...

ΦΩΤΕΙΝΗ. Έχεις δίκιο, άμα το σκεφτώ όπως το λες, αυτά που λέμε τώρα έχουν γίνει ήδη παρελθόν και ήσαν πριν λίγο μέλλον. (κωμικοί αυτοσχεδιασμοί)

β) «Χορεύοντας... την Ιστορία» (με αναφορά στις έννοιες *Ειρήνη, Δικαιοσύνη, Πόλις, Κοινωνία*, όπου η ερευνητική ομάδα παρεμβαίνει στο Δημοτικό σχολείο κι εργάζεται με παιδιά που διδάσκονται την κλασική ιστορία μέχρι την ηλικία 11 – 12 ετών, συμμετέχοντας παράλληλα ενεργά στα μουσικά και χορευτικά δρώμενα), με κείμενο που συνδυάζει αποσπάσματα αρχαίου δράματος με σύγχρονη ποίηση,¹¹

ΙΩΑΝΝΑ αααα τώρα θα μιλήσω κι εγώ, γιατί όσο σας ακούω μούρχονται στ' αυτιά μου τα λόγια του μεγάλου ποιητή Τι Ες Eliot, πουέλεγε:

Ο χρόνος ο παρών κι ο χρόνος ο παρελθόν
Είναι ίσως και οι δύο παρόντες στον μέλλοντα χρόνο
Και το παρελθόν περιέχει το μέλλον

ΣΒΕΤΛΑΝΑ: Και ποιός είναι ... αυτός.... αυτός ο ποιητής? Ο.... πως τον είπες?

ΙΩΑΝΝΑ: Τι Ες Eliot

(Παιδιά ΚΑΙ ΦΩΤΕΙΝΗ επαναλαμβάνουν) Τι Ες Eliot.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ: Μεγάλος ποιητής του 20ου αιώνα, πήρε και το Νόμπελ λογοτεχνίας. Είναι Αμερικανός - και όταν ο άνθρωπος σέβεται τον άνθρωπο ανήκει στον κόσμο ολοοόκληρο..... Κάτι όμως θέλω να σας πω, γιατί ...με βασανίζει αλλά με.... απελευθερώνει κιόλας.. Να, σκέφτομαι ότι το τώρα, αυτό εδώ το τώρα είναι ένα τώρα, τώρα είναι ένα άλλο τώρα και τώρα ένα άλλο τώρα, κι άλλοκι άλλο.....κι άλλο. Και όσο το λέω, μου γίνεται όλο και πιο ξεκάθαρο και καταλήγω στο ...πόσο σημαντικό είναι το τώρα!!! (μένει στο τώρα με σιωπή).

ΟΛΓΑ Εντάξει, εντάξει αρκετά φλυαρήσαμε , θ' αρχίσουμε να μοιάζουμε με τους μεγάλους... .

ΙΩΑΝΝΑ. Έτσι ακριβώς ... Ας μπορούμε τώρα στο παραμύθι...

ΦΩΤΕΙΝΗ Συμφωνώ. Έλα μη καθυστερούμε, με έφαγε η περιέργεια, άντε να δούμε τί θα βγει...

ΟΛΓΑ Μη φοβάσαι, θα τα καταφέρουμε, έλα τώρα άκου τη συνέχεια..

ΣΒΕΤΛΑΝΑ. Έλα λέγε επιτέλους.

(Μουσική)

ΟΛΓΑ Μια φορά κι έναν καιρό)»

¹¹ ΑΦΗΓΗΤΗΣ1: Ακούστε το θεσμό που εγκαινιάζεται

ΑΦΗΓΗΤΗΣ2: Από τώρα και για πάντα μες την χώρα του Αιγέα

Ιδρύεται των δικαστών τούτο το βουλευτήριο

ΑΦΗΓΗΤΗΣ3:

Στον βράχο του Άρη, που πήρε το όνομα Άρειος Πάγος

Σ' αυτόν ο σεβασμός των πολιτών

Κι ο αδελφός του φόβος μέρα και νύχτα την αδικία θα συγκρατούν

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 4:

φτάνει να μη νοθεύουν την ροή των νόμων οι πολίτες

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΑΠΟ ΠΑΙΔΙΑ: Πού θα βρεις καθαρό νερό να ξεδιψάσεις,

Όταν με λάσπες και βρωμιές το μαγαρίζεις.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 5:

Αδέκαστο στήνεται το Βουλευτήριο τούτο.

Αγέλαστο και σεβαστό

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 6:

Φρουρό που ξαγρυπνά στις κοιμισμένης πόλης το προσκέφαλο.

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΑΠΟ ΠΑΙΔΙΑ: Οι πνοές των ανέμων να τρέχουν στην γη από την στεριά, τον ουρανό και του πελάγου την δροσιά στην χαρμονή του Ήλιου.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 7: Εύχομαι να μη σηκώσει φωνή βροντερή μες την πόλη αχόρταγη διχόνοια

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 8: μηδέ το αίμα πολιτών η μαύρη γη να πει στάζοντας μέσα στην χώρα το χρέος της οργής και το αντίδωρο του φόνου να ζητάει

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 9: Να σέβεται καθέννας και πάνω από όλα το γονιό

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 10: Και να τιμά το ξένο που μπαίνει στο κατώφλι του

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΑΠΟ ΠΑΙΔΙΑ: Να ανταποδίδουν τις χαρές και να μοιράζουν μεταξύ τους την αγάπη

Αυτό το γιατρικό γιατρεύει τους ανθρώπους.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 1: Τώρα θα βγάλουμε τις γραφές, τις κρυμμένες στα σπλάχνα των δελφινιών

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 2: Τώρα θα βγάλουμε έξω τον λόγο τον κρυμμένο στην μήτρα της θάλασσας

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 3: Θα τραγουδήσουμε

γ) «*Ευμενίδες*», με αναφορά στην *Αισχύλεια Ορέστεια* και στη διάδραση θεατών - σκηνικής δράσης στο δικαστήριο της Αθηνάς για τη δικαίωση του Ορέστη (όπου η ερευνητική ομάδα παρεμβαίνει στο Γυμνάσιο, αλλά και σε μεγαλύτερα ακροατήρια και πραγματεύεται τα θέματα της μητροκτονίας, του φόβου, της ενοχής, καθώς και την έννοια της δικαιοσύνης και της πολιτικής συνοχής),¹² και

δ) «*Λαβύρινθος*», με αναφορά στο μύθο του Μινώταυρου, του Θησέα και της Αριάδνης (όπου παρεμβαίνουμε σε ομάδες ενηλίκων και διδάσκονται τεχνικές δημιουργικής γραφής, εικαστικές και πλαστικές τέχνες, χορός και θέατρο παράλληλα με εισαγωγή στην πλατωνική φιλοσοφία – *Φαίδρος* – στον Αριστοτέλη – *Ποιητική* – στον Λουκιανό και στον Λουκρήτιο) – κατά τη διάρκεια ενός σεμιναρίου 50 ωρών που ήδη υλοποιήθηκε ως πρώτο μέρος στο πλαίσιο των εργαστηρίων Πειραματικής Παιδαγωγικής,¹³

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 4: Θα τεντώσουμε το λαρύγγι να μας ακούσουν ως πέρα μακριά

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 5: Δεν πεθαίνουν οι πρώτοι φθόγγοι των κελαηδισμών

ΑΦΗΓΗΤΗΣ 6: Ακούστε!...Τ' ακούτε;

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΑΠΟ ΠΑΙΔΙΑ: Κιβωτός το ποίημα, Κιβωτός ο έρωτας, Κιβωτός η φωνή μας.....

Η μουσική η πρώτη των κυττάρων ακούγεται

Ω πόλεις, δάση και χωράφια και μικρά αετόπουλα των βράχων,

Κοντά σας η ψυχή των παιδιών φτάνει

Φέρει το φως του Ουρανού και της θάλασσας

Το φως των παιδιών φέρει

Να δώσουν τα χέρια σταυρωτά

Και να ορκιστούν βοήθεια ο ένας τον άλλον

Για να μην σβηστεί η αρμονία του κόσμου

Σ' αυτήν την γη

Το φως να γεννηθεί ξανά

Παιδιά με νέα κύτταρα, με ψυχή προαιώνια να την κατοικήσουν

Για να σωπάσει ο θρήνος των βουνών

Παιδιά που θα εννοούν τα σήματα των πλανητών

Και των στοιχείων τους ήχους.

Που θα αγρυπνούν και θα κοιμούνται με το μέτρο της φλόγας του Ήλιου.

Και ο κραταιός πυρήνας του έρωτα,

Θεός να διαφυλαχτεί στο κέντρο, αγνός να μένει.

Για να μην ξεραθεί διάλου το γένος των ανθρώπων.

Μην χαθεί η αγάπη, η μόνη αρχή του κόσμου

Ας υψωθεί από το αρχαίο και το νέο δίκαιο σαν ευχή,

Σαν προφητεία ο λόγος,

Για να ακουστεί παντού η φωνή

Παντού ο ίδιος ουρανός, παντού το ίδιο χρώμα».

¹² Α. Λάζου, 2014. Στο ίδιο πνεύμα του διαδραστικού θεάματος ανέβηκε πρόσφατα το έργο του Andrew Irvine, *Η Δίκη του Σωκράτη*, με αναβίωση του δικαστηρίου της αρχαίας Ηλιαίας και ψηφοφορία κατά τη διάρκεια της παράστασης. Πλήρες κείμενο σε μετάφρ. Γιάννη Σπυρίδη και συνοδευτικά ερμηνευτικά σχόλια δημοσιεύονται στο υπό έκδοση, 2016, *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία*, Τόμος Β', (επιμ.) Γ. Πατιός.

¹³ Σεμινάρια από κοινού με τον Δημήτρη Πανταζίδη. Συμβολικά ο Λαβύρινθος παρουσιάζεται ως αρχέτυπο εξέλιξης της ανθρώπινης ύπαρξης. Είναι μια σύνθετη δομή κυκλικών και σπειροειδών διαδρομών που ωθούν τον άνθρωπο στα τρία βήματα του είναι του και της αθέατης πλευράς του εαυτού του. Καθώς βγαίνει από τον Λαβύρινθο, νικώντας τον Μινώταυρο, φέρνει στο φως την νίκη, είναι μία στιγμή, που ο χορός μπαίνει στην δεύτερη φάση της πραγματικής απελευθέρωσης. Απόσπασμα:

« ΧΟΡΟΣ:

ως εκάστοτε ερευνητική – καλλιτεχνική ομάδα Φιλοσοφίας και τέχνης, επικαλούμαστε την κεντρική αλλά κι «ευάλωτη» έννοια της δημιουργικότητας με βάση τη σύγχρονη έρευνα γύρω από την εκπαίδευση κι εμπλέκοντας κάθε φορά το σώμα, τη σιωπή, την εικόνα, τη σκέψη,

Θύτης + θύμα

Θύμα + θύτης

Θύτης + Θύτης

Θύμα + Θύμα

Συνορθόλευμα νοημάτων

Ζωή + Θάνατος

Θάνατος + Θάνατος

Ζωή + Ζωή

ΕΛΛΗ:

Το σώμα μου ενεργεί, πράττει αυτεξούσια, άλογα.

Δεν υπάρχει χρόνος, δεν ισχύουν αναλογίες μεγεθών,

δεν λειτουργούν οι φυσικοί νόμοι.

Όλα ρευστά.

Ασήκωτο βάρος με τραβάει, με παρασέρνει,

γλιστράει, γλιστράει, σωριάζεται με πάταγο,

πνίγεται σε πυκνή ύλη σκόνης.

Πέφτω, σχεδόν ταυτόχρονα, πάνω του.

Ο πάταγος έγινε ήχος, απόηχος, ώσπου έσβησε κι αυτός.

Έσβησα κι εγώ μαζί του.

Σκοτάδι, σιγή.

Ένα σκίρτημα, μια ανάσα, ένας σπασμός.

Ανασηκώνομαι, κουφάρι αδύναμο, ανήμπορο να στυλωθεί.

Ανασαινώ βαθιά, γυρίζω μπρούμυτα, βάζω στήριγμα τα χέρια μου,

μαζεύω τα πόδια μου, (στάση εμβρύου) μαζεύω τις αντοχές μου, πασχίζω να ορθωθώ.

Δεν βλέπω, δεν ακούω τίποτα, σέρνομαι, μπουσουλάω όσο μπορώ,

δεν συναντώ εμπόδια, είμαι μόνη, στο βαθύ σκοτάδι.

ΕΞΟΔΟΣ (Η ομάδα εν είδει χορού αποχωρεί από το Λαβύρινθο με ρυθμικές κινήσεις που προσποιούνται το πέρασμα από το σκοτάδι στο φως)

BIKY: Να παλέψω, να Τον παλέψω μήπως και λυγίσει.

Όχι... Δε γίνεται αυτός ο όγκος να πέσει κάτω από το δικό μου χέρι.

Αυτή η δύναμη... Να ζήσει κι ας σκοτώνει...

Κρατώ την πύρινη ματιά του. Αυτή θα με οδηγήσει.

Μεταβολή.

Αργή επιστροφή.

Έξοδος.

TANIA: Μα τί να σκοτώσω; Το δημιούργημά μου; Τον χρόνο;

Μα καλά, σκοτώνεται ο χρόνος;

«Σκοτώνεται ο χρόνος;» (Φράση που λένε όλοι)

Όχι. Δε σε σκοτώνω. Αυτή είναι η επιλογή μου.

Έτσι θα σε αφήσω.

ΕΛΛΗ: Αδιόρατη αχτίδα, αναλαμπή στο μάτι μου.

Χωρίς να το καταλάβω το κορμί μου στυλώνεται,

βηματίζω, ανισόροπα, τρεκλίζοντας προς την αχτίδα,

που γίνεται φως, πλησιάζω στην έξοδο, ανοίγεται διάπλατη

βγαίνω στη Ζωή.....»

επιδιώκοντας – εκτός των άλλων - να ανατρέψουμε παλιότερες μεθόδους και πρακτικές.

Νέες πρακτικές θέτουν ενώπιόν μας προκλήσεις προς κάθε κατεύθυνση: τα πρόσφατα και ακόμη ενεργά παραδείγματα που μας παρέχουν *Η Φιλοσοφία στη Σκηνή* του Θεοδόση Πελεγρίνη, άλλα επιστημονικο-καλλιτεχνικά σχέδια, όπως η διδασκαλία των μαθηματικών μέσω του χορού, τα *Οικοφοιτητικά Αίθρια* που διοργανώνουν άτυπες θεατρικές ομάδες και μεμονωμένοι συμμετέχοντες - φοιτητές και δάσκαλοι - δείχνουν προς την ισχυροποίηση ενός νέου πνεύματος ως προς τη δημιουργικότητα και, κατά την άποψή μας, νέων μορφών κοινωνικής συλλογικότητας που πραγματοποιεί στη σύγχρονη εποχή τον «διαλεκτικό άνθρωπο» της μαρξιστικής ουτοπίας - αλλά και της αρχαίας σοφίας του Ηράκλειτου και του Αριστοτέλη - τον «διαλεκτικο-ποιητικό άνθρωπο» του Nâzım Hikmet,¹⁴ που μοιράζει την καρδιά του στα πέρατα της Οικουμένης, συνθέτοντας τον άνθρωπο «ουσία» και τον άνθρωπο «φύση»¹⁵, δείχνοντας προς τον *εδώ να* άνθρωπο της άμεσης συνείδησης¹⁶ χωρίς στείρους προκαθορισμούς και άγονους περιορισμούς στην προσωπική του ανάπτυξη. Υπόσχεται ακόμη νέες αξίες, εκ νέου προσδιορισμό μέτρων και σταθμών στο προσκήνιο της παιδαγωγικής αξιολόγησης για μια εκπαίδευση ανοιχτή σε όλους, υποτάσσοντας την νευροεπιστήμη σε εργαλείο και όχι ανάγοντάς την σε μέγα σκοπό ... Προσβλέποντας στον άνθρωπο με συνειδητή ενεργό ζωή, μέσα σε μια δικαιωμένη φύση.....

¹⁴ Α. Λάζου, 2015.

¹⁵ Ευτ. Μπιτσάκης, 2013.

¹⁶ Fr. Nietzsche, 1872, σελ. 25: «denn nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt».

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ

Αναζητώντας θεωρητική τεκμηρίωση στη σύζευξη τέχνης και φιλοσοφίας στην πράξη της εκπαίδευσης, έχουμε ενώπιόν μας πολλαπλές εννοιολογικές προϋποθέσεις και προεκτάσεις να πραγματευθούμε και μεταξύ αυτών, τις έννοιες με τις οποίες μας εφοδιάζει η πρόσφατη Φιλοσοφία του θεάτρου:¹⁷ σύμφωνα με τον Βύρωνα Καλδή, «το Θέατρο και η Φιλοσοφία είναι αξιοσέβαστες ανθρώπινες πνευματικές δραστηριότητες, η κάθε μία τόσο παλιά όσο και η άλλη, ταυτόχρονα αναδυόμενες και οι δύο ως συνιστώσες της προέλευσης του ευρωπαϊκού πολιτισμού». «Ωστόσο», συνεχίζει, «η σύνδεσή τους ή η μελέτη της μεταξύ τους σχέσης και των κοινών τους στοιχείων, καθώς και των διαφορών τους, μόνο σχετικά πρόσφατα είναι που η φιλοσοφία ως καθιερωμένη ακαδημαϊκή μάθηση και επαγγελματική εξειδίκευση εγκαινίασε επίσημα το συγκεκριμένο κλάδο μελέτης του θεάτρου-σε-δράση ως ρητά διακριτό πεδίο έρευνας».¹⁸

Ως βασική συνέπεια αυτών των εξελίξεων προκύπτει μια νέα εξειδίκευση στον χώρο της αισθητικής που ταυτόχρονα σηματοδοτεί και μια διαφορετική από την παραδοσιακή, σύλληψη της αισθητικής και της φιλοσοφίας της τέχνης που αποδίδεται με τον τίτλο «φιλοσοφία της παράστασης» (“performance philosophy”).¹⁹

Ο όρος «φιλοσοφία της παράστασης» μας επιτρέπει να κατανοήσουμε το θέατρο πρωτίστως ως σκηνική πράξη και όχι ως ένα φιλολογικό είδος που

¹⁷ Την αλλαγή παραδείγματος όσον αφορά τα ίδια τα πρότυπα της τέχνης και ειδικότερα στο χώρο του φιλοσοφικού θεάτρου, την έννοια της παραστασιακότητας κ.ά. αναλύει εκτενώς ο Γ. Πεφάνης, 2014, 2015.

¹⁸ B. Kaldis, 2016, σελ. 7. Σε μετάφρ. δική μου.

¹⁹ Ο Βύρων Καλδής παραπέμπει στον Peter Kivy, 2006, *The Performance of Reading: An Essay in the Philosophy of Literature*, Blackwell, Oxford, σύμφωνα με τον οποίο η performance έχει εξελιχθεί σε μία από τις παραδεδομένες αισθητικές εμπειρίες. Για πληρέστερη βιβλιογραφία επί του θέματος, δες Γ. Πεφάνης, 2015.

αποτελείται από «σιωπηλά» κείμενα που περιμένουν τον αναγνώστη και τον ερμηνευτή τους, αλλά και την φιλοσοφική κριτική - ακόμα και την ίδια τη φιλοσοφική έρευνα - ως κάτι πολύ διαφορετικό από την κειμενική, σημασιολογική ανάλυση ή ως λόγο περί ποιητικής τέχνης.²⁰ Όπως αισθάνομαι συχνά την ανάγκη να λέω, όταν απευθύνομαι σε όσους και όσες επιλέγουν να συμμετέχουν στα βιωματικά μαθήματα θεάτρου που πραγματοποιούνται για δεκαετίες στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και στους άλλους εκπαιδευτικούς χώρους που τα φιλοξενούν, η «φιλοσοφία της παράστασης» αναδεικνύει νέες σημασίες, νέες χρήσεις, τόσο για το ένα όσο και για το άλλο σκέλος της φράσης, αφού ως επακόλουθο των μαθημάτων μας, η φιλοσοφία δεν μας εμφανίζεται όπως την ξέραμε και η παράσταση – το θέατρο – καταλήγει επίσης να μην είναι ό,τι ξέραμε πως είναι πριν από το βίωμα του μαθήματος. Θα έχω στα ακόλουθα μια ευκαιρία να εξηγήσω το γιατί διαπιστώνεται αυτός ο απαραίτητος μετασχηματισμός της σημασίας της τέχνης και της φιλοσοφίας, όταν διδάσκεται η μία μέσω της άλλης, όταν βιώνεται η μία μέσω της άλλης, αναφερόμενη σε κείμενα ορισμένων κυρίων εκπροσώπων της σύγχρονης φιλοσοφίας και θεωρίας της εκπαίδευσης.

Υποθέτω δε ότι μια απάντηση στο ερώτημά μας – αν η φιλοσοφία γίνεται διδακτική μέσω της τέχνης, προϋποθέτει το να προσδιορίσουμε την εσωτερική/λογική σχέση των δραστηριοτήτων της τέχνης και της φιλοσοφίας, η οποία μπορεί να εμπνευσθεί από τη διερεύνηση ορισμένων πρόσφατων σχετικά θεωριών που αναλύουν το πρόβλημα της σχέσης γλώσσας και πραγματικότητας. Η σχέση αυτή μάλιστα, θεωρούμε ότι αποτελεί υπόβαθρο για την δημιουργία νέων παραδειγμάτων βίωσης και

²⁰ B. Kaldis, ό.π.

κατανόησης τόσο της τέχνης όσο και της φιλοσοφίας.²¹ Επειδή μάλιστα έχουμε συσχετίσει τις δύο αυτές δραστηριότητες – Φιλοσοφίας και Τέχνης - με την εκπαιδευτική διαδικασία στην πράξη, γι' αυτό, στο πλαίσιο της παρούσας αναφοράς μας, προηγείται να τις δούμε στο φώς των σχετικών θεωριών.²²

Όπως είδαμε στα παραδείγματα, στη διδασκαλία και πράξη της «εν τέχνη» φιλοσοφίας και του αντιστρόφου, δηλαδή του *εν τη διδασκαλία*, της φιλοσοφίας αναφερόμενου της τέχνης, σκιαγραφείται η μάθηση ενηλίκων, αν και - τουλάχιστον σε λιγότερο βαθμό - μας απασχολεί και η σχετική εκπαίδευση σε μικρότερες ηλικιακές βαθμίδες.²³

Στη μάθηση ενηλίκων, όπως παρατηρεί ο κατ' εξοχήν ειδικός στο αντικείμενο, Jack Mezirow, παίζει κεντρικό ρόλο «η οικοδόμηση του νοήματος», υποστηρίζοντας πως ο κριτικός στοχασμός αποτελεί στοιχείο του επικοινωνιακού είδους μάθησης που συντρέχει στην εκπαίδευση

²¹ Wittgenstein – Beckett: μια σύγκριση μεταξύ φιλοσοφίας και θεάτρου, από τις πιο χαρακτηριστικές του 20ού αιώνα. Δες το τελευταίο τμήμα του παρόντος άρθρου.

²² Εδώ ας αναφερθούμε στους όρους *παιδεία*, *εκπαίδευση*, *αγωγή* και *μόρφωση* παρέχοντας λίγα σχόλια για την σημασία και την ιστορική τους προέλευση: Ο όρος *γενική μόρφωση* – ή *γενική διάπλαση* (*allgemeine Bildung*), έχει ως προέλευση τον γερμανικό ανθρωπισμό του 18^{ου} αιώνα, με τη σημασία της γενικής, σε αντίθεση με την τεχνική ή περισσότερο εξειδικευμένη, παιδείας που προορίζεται για όλους τους ανθρώπους, και όχι για την *elite* των λίγων κι εκλεκτών του κοινωνικού συστήματος, κάτι που χαρακτήριζε την πρότερη της αστικής φεουδαρχική κοινωνία. Ως γερμανική λοιπόν επιρροή στο Ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα παράλληλα με αυτήν στην πολιτική συγκρότηση του νεοσύστατου Ελληνικού κράτους κατά τον 19^ο αιώνα, φθάσαμε σήμερα να θεωρούμε «γενική παιδεία» ως μορφή εκπαίδευσης αντίθετη προς την τεχνική μεν, που έχει δε στόχο την ολόπλευρη πνευματική και ηθική ολοκλήρωση της ανθρώπινης προσωπικότητας, ταυτισμένη με την ανθρωπιστική διάσταση ως αξία υπεράνω της με τη στενή έννοια επιστημονικής γνώσης. *Παιδεία*, *εκπαίδευση*, *παιδαγωγική* δίνουν τις αποχρώσεις της θεωρίας και πρακτικές δραστηριότητας που σχετίζονται με αυτόν το διαπλαστικό/αναμορφωτικό ρόλο της παιδείας στην νεότερη και σύγχρονη εποχή και δεν είναι λάθος να εντοπίζουμε την καταγωγή τους στην Ελληνική αρχαιότητα. Εξ άλλου και ο γερμανικός ανθρωπισμός του 18^{ου} αιώνα συμβαδίζει ιστορικά με την επικράτηση της αρχαιογνωσίας στα πρότυπα του νεότερου ευρωπαϊκού πολιτισμού. Η πλατωνική έννοια της παιδείας ως ψυχοπνευματικής διάπλασης σε ισορροπία και αρμονία με τη σωματική υγεία και ως τέχνη περιαγωγής της ψυχής προς την ανώτερη ιδέα του αγαθού, ως θεραπεία ψυχής και παθών στην Αριστοτελική και ύστερη φιλοσοφική θεώρηση, ως καλλιέργεια, αγωγή και καθοδήγηση της ψυχής στην ρωμαϊκή εξέλιξη της παρέμειναν οι βασικές ιδέες που και σήμερα ακόμη στον πολύπλοκο κατακερματισμένο κόσμο της γνώσης μας τηρούμε ως αρχές του ευρέος φάσματος του δυτικού πολιτισμού μας. Εξ άλλου αυτό υποδηλώνουν όροι όπως *cultura/ culture*, *eruditio/ erudition*, *educatio/ education*, σε ισχύ στις μέρες μας.

²³ Για το ειδικό θέμα της εκπαίδευσης των παιδιών και του λειτουργικού ρόλου της τέχνης και της φιλοσοφίας σε αυτό, απαιτείται ξεχωριστή μελέτη και ειδική τεκμηρίωση.

ενηλίκων και ως εκ τούτου βασική προϋπόθεσή της.²⁴ Στη σχετική του επιχειρηματολογία ακολουθεί τον περίφημο εκπρόσωπο της κριτικής θεωρίας Jurgen Habermas,²⁵ τόσο ως προς τη θεμελιώδη διάκριση δύο μορφών μάθησης – λειτουργικής και επικοινωνιακής – όσο και όταν εφαρμόζει στην εκπαιδευτική διαδικασία τους μηχανισμούς του κριτικού στοχασμού για αξιολόγηση της γνώσης, κριτική αναθεώρηση εσφαλμένων αρχών και στρεβλωμένων υποθέσεων - είτε επιστημικών είτε κοινωνικοπολιτικών είτε ψυχολογικού χαρακτήρα. Έτσι, μετασχηματίζονται οι απόψεις που έχουν άκριτα αφομοιωθεί, αλλά και καθώς ελέγχονται κι επαληθεύονται συναινετικά μέσω της κριτικής συζήτησης οι έγκυρες από τις αναιτιολόγητες απόψεις, δημιουργείται ένα περιβάλλον ισότιμης ιδεατής συμμετοχής διαλεγόμενων. Αποτέλεσμα αυτών των επαναξιολογήσεων είναι δράσεις που κατευθύνονται από απόψεις που έχουν τεκμηριωθεί κατά τον τρόπο αυτό κι έτσι τροφοδοτούν με τη σειρά τους μια απελευθερωτική διαδικασία εξέλιξης των ενηλίκων οριοθετώντας αυτό που ο Mezirow ορίζει στο βιβλίο του ως *χειραφετούσα εκπαίδευση*.²⁶ Ο μετασχηματισμός των νοηματοδοτικών σχημάτων των ενηλίκων είναι η βάση και ο όρος – κλειδί για της θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης,²⁷ η οποία προέκυψε από το συνδυασμό των θέσεων στοχαστών της κριτικής θεωρίας (P. Bourdieu, J. Habermas, P. Freire)²⁸ με σκοπό και την επαγγελματική διακριτότητα ενός ιδιαίτερου

²⁴ «Πώς ο κριτικός στοχασμός ενεργοποιεί τη μετασχηματίζουσα μάθηση», πρώτο κεφάλαιο από το βιβλίο του J. Mezirow and Associates, 1990, σελ. 1 – 15.

²⁵ J. Habermas, 1984, κ.α. Για τη συμβολή του Mezirow και βιογραφικά στοιχεία δεξ <http://www.nl.edu/academics/cas/ace/resources/JackMezirow.cfm>. Πρβλε Γ. Κουλαουζίδης, 2010 και J. Mezirow, 2007. www.adulteduc.gr/images/10_jack_mezirow.pdf

²⁶ J. Mezirow και συν., 1990, σελ. 25.

²⁷ P. Jarvis, 2004.

²⁸ P. Bourdieu, 1977, P. Freire, 1970, J. Habermas, 1971, 1976, 1984. «Ο J. Mezirow βασίστηκε στην «κριτική θεωρία» της Σχολής της Φρανκφούρτης, η οποία άρχισε από τη δεκαετία του 1930 να αναπτύσσεται ως αντίβαρο και όργανο χειραφέτησης από τις ανισότητες του καπιταλιστικού συστήματος με όπλο την

πεδίου πρακτικής και θεωρητικής εξειδίκευσης. Σύμφωνα με αυτόν τον δημιουργικό συνδυασμό, στη βάση της εκπαιδευτικής πρακτικής υπόκειται μια παραδοχή που αφορά στην κριτική δυνατότητα των ενηλίκων, που ασκείται με διεργασίες συλλογικής κριτικής επεξεργασίας των απόψεων, αλλά και των βιωματικών εμπειριών.²⁹

Αν η κριτική θεωρία ως μετεξέλιξη της μαρξιστικής σκέψης στην Ευρωπαϊκή κοινωνική φιλοσοφία του 20ού αιώνα είναι ο ένας πυλώνας της εκπαιδευτικής πρότασης του Mezirow, ο άλλος είναι η εκπαιδευτική φιλοσοφία του John Dewey που σε μια παρόμοια χρονική περίοδο, στις αρχές και στα μέσα του 20ού αιώνα, λίγο δηλαδή πριν να ανθίσει η κριτική θεωρία ή λεγόμενη Σχολή της Φρανκφούρτης στην Ευρώπη και στην Αμερική, ανέπτυξε την δική του προσέγγιση στην θεωρία της παιδείας εφαρμόζοντας πραγματο – ανθρωπιστικές φιλοσοφικές αρχές: Η θεωρία του στηρίζεται στην έννοια της συνήθειας ως συστατικής της συνειδητής ανθρώπινης δράσης, καθώς θεωρεί τις συνήθειες προδιαθέσεις που διαμορφώνουν ικανότητες, ικανότητες που προκύπτουν από την καθημερινή εμπειρία και τριβή σε καταστάσεις που νοηματοδοτούνται από τους δρώντες.³⁰ Η συνήθεια δεν είναι παρά μια δομή εμπειρίας που καθιστά δυνατό το νόημα σε κάθε φαινόμενο ή κατάσταση, στα οποία εμπλέκεται ο άνθρωπος, καθώς από αυτήν την δομή προκύπτει η συνειδητοποίηση. Η θεωρία του Dewey επέδρασε χαρακτηριστικά στις σύγχρονες θεωρίες γύρω

καλλιέργεια της κριτικής επεξεργασίας των ζητημάτων, με βάσεις τη διαλεκτική φιλοσοφία των Hegel και Marx και κύριους εκφραστές τους ιδρυτές της, Horkheimer & Adorno και τους συνεργάτες τους, Marcuse, Fromm & Habermas (Κόκκος, 2010). Επιπλέον, ο Mezirow αξιοποίησε το έργο του Paulo Freire σχετικά με τον «κύκλο της μάθησης», αλλά και του John Dewey, όσον αφορά στην εκπαίδευση ενηλίκων (Κόκκος, 2008, Rogers, 1996), δίνοντας βαρύτητα στον αυτοστοχασμό και τον κριτικό στοχασμό των παραδοχών, ως μέσα πρόσληψης γνώσης (Λιντζέρης, 2010)»: Έ. Γεωργοπούλου, 2013.

²⁹ Α. Κόκκος, 2006, σελ. 8.

³⁰ Μαζί με τους Friedrich Schiller (1759 – 1805), Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) και William James (1842 –1910), ο John A. Dewey (1859-1952) αναζήτησε την προέλευση των νόμων που διέπουν την ανθρώπινη σκέψη στις μορφές της ανθρώπινης πράξης και εργασίας.

από την εκπαίδευση και μάλιστα την εκπαίδευση ενηλίκων, όπως φαίνεται και από σειρά μελετών:

Ο James Ostrow μάλιστα συνδέει την πραγματιστική παράδοση που εκπροσωπεί ο John Dewey με την αντιληπτική φαινομενολογία του Maurice Merleau – Ponty, όταν υποστηρίζει ότι και οι δύο θεμελιώνουν την συνείδηση σε μια έννοια προστοχαστικής εμπειρίας δείχνοντας πώς «η συνείδηση δεν είναι ποτέ μια αυθαίρετη εκδήλωση, αλλά μια δυνατότητα που καθορίζεται από τις αποκτημένες συνήθειες εμπλοκής μας [σε πράξεις]». ³¹

Στο υπόβαθρο των αντιλήψεων, των σκέψεων και των ηθικών αξιών ο πραγματισμός του Dewey εδραιωμένος σε παλαιότερες φιλοσοφικές παραδόσεις, εντοπίζει τα πρότυπα αισθαντικότητας, ύφους και άλλων προτιμήσεων και συνηθειών του καθημερινού βίου. Η ευφυής αξιοποίηση των ιδεών του Dewey από τον Mezirow είναι η εφαρμογή της έννοιας του στοχασμού ως μηχανισμού αξιολόγησης, λογικής εξέτασης και αιτιολόγησης των πεποιθήσεων του ανθρώπου στο πεδίο μιας εμπράγματης συνεχούς πράξης εκπαίδευσης που μετασχηματίζει και διαπλάθει την όλη προσωπικότητα δίνοντάς της κυρίως το βάρος του αναστοχασμού πάνω στις συνήθειες και επομένως αναπρογραμματισμού των πράξεων. ³²

Το πέρασμα από την έννοια του στοχασμού ως διεργασίας αξιολόγησης κρίσεων προς την έννοια της ορθολογικής αξιολόγησης πράξεων και συνηθειών και αναπρογραμματισμού των πράξεων, αποτελεί ουσιαστικό βήμα για όσα διερευνούμε γύρω από την σχέση τέχνης και φιλοσοφίας στην διδακτική πράξη. Γιατί ακριβώς και η τέχνη και η φιλοσοφία

³¹ J. Ostrow, 1987, μετάφρ. δική μου, σελ. 214 - 216 και του ιδίου, «Φαινομενολογικά, η ερμηνεία της παρούσας εμπειρίας είναι μια δραστηριότητα της συνήθειας, μια «ένταση» μεταξύ των συνηθισμένων μονοπατιών ευαισθησίας και του κόσμου, μέσω της οποίας ο εαυτός μας και το περιβάλλον μετασχηματίζονται ταυτοχρόνως» εις J. Mezirow και συν., 1990, στο *Εκπαίδευση Ενηλίκων*, 2005, σελ. 3.

³² J. Dewey, 1993, σελ. 9 και J. Mezirow και συν., 1990, ό.π., σελ. 4.

προϋποθέτουν τον αξιολογικό στοχασμό, έστω και διαφορετικής υφής, ενώ παράλληλα παραπέμπουν πάντοτε σε μορφές δράσεων, σε διαφορετικές δραστηριότητες:

Οι John Dewey και William James μας βοηθούν να κατανοήσουμε ότι η διεργασία, κατά την οποία προσδιορίζουμε και λύνουμε ένα πρόβλημα συνιστά πλαίσιο της μάθησης. Το σημαντικό εδώ είναι να ξεκαθαρίσουμε τις διαφορές ανάμεσα στη διεργασία του να στοχαζόμαστε πάνω στο περιεχόμενο ενός προβλήματος και στο να στοχαζόμαστε γύρω από τους συλλογισμούς της επίλυσής του.

Η ανθρωπολογική βάση που απαιτείται για τη συνεκτική αντιμετώπιση αυτών των μορφών δραστηριότητας έγκειται στο ότι οι ανθρώπινες πράξεις καθοδηγούνται από συνειδητό στοχασμό, όπως όταν «κάποιος εκτελεί μεθοδευμένες κινήσεις στο σκάκι, *δράσεις κατόπιν σκέψεως*, ή προβάλλει επιχειρήματα, ή αλλιώς χρησιμοποιεί το μυαλό του όταν ενεργεί». Μέσα σε αυτήν την αντίληψη για όλες τις πράξεις, που τις θεωρεί συνειδητές και δράσεις κατόπιν σκέψης, με εξαίρεση τις ενστικτώδεις, βρίσκει ο Mezirow την ανθρωπολογική θεμελίωση της μετασχηματιστικής μάθησης που προτείνει.³³

Η πραγματιστική φιλοσοφία του Dewey έχει όμως και μια ακόμη σημαντικότερη συνέπεια που αναφέρεται στην καλλιτεχνική και δημιουργική ταυτότητα του ανθρώπου. Κάθε άνθρωπος, πιστεύει, είναι εν δυνάμει καλλιτέχνης και η ζωή που διάγει μέσω της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, ομορφαίνει και δημιουργεί εκ νέου τον κόσμο. Αυτά υποστηρίζει κυρίως στο έργο του *Art as Experience*,³⁴ τονίζοντας όμως και το παράδοξο που υπάρχει στη σχέση μεταξύ της αισθητηριακής εμπειρικής ταυτότητας του φαινομένου της τέχνης και της καταλυτικής της

³³ J. Mezirow, ό.π.

³⁴ J. Dewey, 1934 (2005).

επενέργειας στην σύλληψη και κατανόηση του επέκεινα, του υπερβατικού: εντάσσει λοιπόν την εμπειρία της τέχνης σε ένα πραγματιστικό περιβάλλον σκοπών και ωφελειών για τον άνθρωπο, αλλά και για την κοινωνία, γιατί έτσι όπως ορίζει διαλεκτικά τον στοχασμό που συνοδεύει κι αιτιολογεί κάθε ανθρώπινη πράξη, έτσι, υποστηρίζει ότι και στις καλλιτεχνικές πράξεις προεξάρχει μια διαδικασία λειτουργικού μετασχηματισμού του καλλιτέχνη – δρώντος και του αποδέκτη – θεατή. Στο περιβάλλον αυτό, ηθική και αισθητική, αλλά και ανώτερα πνευματικά στρώματα εμπειριών συνιστούν ένα *συνεχές* και ταυτόχρονα την κοινωνικοπολιτική ολότητα κάθε ατομικής δημιουργικότητας.³⁵ Λέει χαρακτηριστικά ο Dewey στο έργο αυτό ότι η τέχνη αποτελεί μια ποιότητα / ιδιότητα της δραστηριότητας, της ανθρώπινης πράξης («art is a quality of activity») και λόγω αυτής της ταυτότητάς της διέπεται από το στοιχείο της κίνησης, που κατευθύνεται προς κάποιο στόχο.³⁶ Ενώ δε η κίνηση / κατεύθυνση προσδιορίζεται από συγκεκριμένα όρια, η ίδια η εμπειρία ως βίωμα, ακόμη και αν έχει σημείο αναφοράς, αποτελεί μια διαδικασία εξαιρετικά πλούσια και σύνθετη, συγκροτώντας ένα πολύπλοκο φάσμα όψεων (spectrum), όχι ένα σύνολο από ξεχωριστές θήκες (pigeonholes).³⁷ Οι ποιότητες που χαρακτηρίζουν τις μορφές εκδήλωσης της αισθητικής εμπειρίας έχουν μια δυναμική – με άλλα λόγια – κατανομή στο χώρο, όχι περιορισμένη και σταθερή χωρική κατανομή. Στις τέχνες τονίζεται η αλληλεπίδραση ανθρώπου – δημιουργού με το περιβάλλον, ως αντίδραση και ανταπόκριση του οργανισμού του στα εξωτερικά ερεθίσματα και στη συνέχεια αναγκαία

³⁵ «Συμβάλλοντας στο πρόγραμμα διδασκαλίας των παιδιών η τέχνη «παρέχει το υλικό που εφοδιάζει τη συνείδηση με τον κόσμο εκείνο, στον οποίο έχει να παίξει ρόλο» (J. Dewey, 1897/1964, σελ. 75–76). Η τέχνη βαθαίνει την κατανόηση μέσω της έμμεσης εισόδου σε κόσμους συμβολικούς και πέρα από το προσωπικό πλαίσιο. Προτείνει (η τέχνη) τη λυδία λίθο στην κατανόηση θεμελιακών αξιών που ενώνουν τις κοινωνίες, γιατί η “τέχνη είναι η πιο σύνθετη έκφραση των επιθυμιών και προσδοκιών μιας κοινωνίας” (J. Dewey, 1934)» (μετάφραση δική μου). Παραθέτει η Patricia Goldblatt, 2006, σελ. 18.

³⁶ J. Dewey, (1934) 2005, σελ. 232.

³⁷ Ο.π., σελ. 233.

ερμηνευτική προσπάθεια ανασύνθεσης της πραγματικότητας, με την οποία αλληλεπιδρά, η ερμηνεία δε αυτή έχει ταυτόχρονα πνευματική και φυσική διάσταση:

«Οι εσωτερικοί και εξωτερικοί παράγοντες είναι τόσο πολύ ενσωματωμένοι», υποστηρίζει ο Dewey, «ώστε έχει χάσει ο καθένας χωριστά τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του. Σε μια εμπειρία, τα αντικείμενα και γεγονότα που ανήκουν στον κόσμο, φυσικά και κοινωνικά, μεταφέρονται μέσω του ανθρώπινου πλαισίου, στο οποίο ανήκουν, ενώ το ζωντανό πλάσμα αλλάζει και αναπτύσσεται μέσα από τη συνένωση με πράγματα που ήταν εξωτερικά ως τότε με αυτό».³⁸

Οι ιδέες αυτές αξιοποιήθηκαν με κλιμακούμενη επίδραση στον χώρο της παιδαγωγικής, και ειδικά της λεγόμενης εκπαίδευσης μέσω της τέχνης, για να αναφέρουμε τις πιο πρόσφατες εργασίες του Αλέξη Κόκκου, αλλά και την εμπειριστατωμένη διδακτορική έρευνα της Αναστασίας Ράικου.³⁹

Ο καθηγητής Αλέξης Κόκκος πήρε την πρωτοβουλία μόλις μέσα στην προηγούμενη δεκαετία για τη διαμόρφωση μιας μεθόδου, η οποία βασίζεται στην αξιοποίηση των τεχνών για εκπαιδευτικούς σκοπούς: Σε αυτήν που την εκθέτει εκτενώς στα βιβλία του, αλλά και στο διαδίκτυο, δείχνει πώς με την παρεμβολή έργων τέχνης, στη διαδικασία της μετασχηματίζουσας μάθησης, ενεργοποιούνται στους συμμετέχοντες η κριτική σκέψη, τα συναισθήματα και η φαντασία. Αποκαλεί την ήδη δοκιμασμένη αυτή μέθοδό του «Μετασχηματίζουσα Μάθηση μέσα από την Αισθητική

³⁸ J. Dewey, 1934, σελ. 256-257. Αναφέρει η Α. Ράικου, 2013, σελ. 70.

³⁹ Ο. π., σελ. 68: «Η εκπαίδευση στην τέχνη θεωρείται ως το μέσο για την προώθηση της αυτο-έκφρασης, της φαντασίας, της δημιουργικότητας και της γνώσης της συναισθηματικής ζωής κάποιου, και όχι ως ένα σχολαστικό αντικείμενο, ως ένα υλικό για εξειδίκευση και τελειοποίηση». Πρβλε ως πρώτο διδάξαντα στον Ελλαδικό χώρο, Αλ. Κόκκο, 2010, 2011. Λίγο παλαιότερες των Pugh & Girod, 2006 και της P. Jarvis, 2004, 2009 κ.ά.

Εμπειρία» αλλά ως ευληπτότερο τίτλο, προτείνει τον «Δημιουργική και Κριτική Μάθηση μέσα από την Αισθητική Εμπειρία».⁴⁰

Συνοψίζοντας τα έξι στάδια της μεθόδου του Αλ. Κόκκου, παρατηρούμε ότι η εργασία αυτή επικεντρώνεται στην πρόσληψη και στον κριτικό σχολιασμό, εν αντιθέσει με την προσέγγισή μας, που αναζητεί το βίωμα της τέχνης ως όχημα προς την φιλοσοφική σκέψη και αντιστρόφως. Τα παραδείγματά μας αφορούν στην εν δράσει βίωση της τέχνης και κυρίως στο ζήτημα της ενσωμάτωσης της δράσης ως συνεχούς ροής εναλλαγής ένσκοπων - ενστικτωδών αυθόρμητων κινήσεων και της συνειδητότητας ως διαλεκτικής σχέσης ατόμου και ολότητας, εσωτερικών – ενδοατομικών – αλλαγών και εξωτερικών επιδράσεων – μακροκοσμικών παραγόντων. Χωρίς να καταργείται η αξία του κριτικού στοχασμού, αξιολόγησης και αναστοχασμού επί των απόψεων και των καθιερωμένων δράσεων – συνηθειών – το γίνεσθαι της δημιουργικής διαδικασίας εν τη γενέσει της τέχνης, παραμένει το μέγα ζητούμενο που θίγει το ερώτημά μας.

Στην κατεύθυνση αυτή θα αναφερθούμε στην ενοποιημένη έννοια της ανθρώπινης δραστηριότητας, αφού προηγουμένως εισαχθούμε στην πολυπλοκότητα του θέματος, μέσα από την σκέψη του Κ. Καστοριάδη και τις σχετικές προεκτάσεις της.⁴¹

Η διαδικασία της σκέψης παρομοιάζεται από τον Καστοριδιανό λόγο με την περιπέτεια εμβύθισης σε έναν μεταφορικό Λαβύρινθο, η οποία επιτρέπει στους περιηγητές του να μετασχηματίσουν την απόψεις τους καθώς, όπως τις παρομοιάζει ο Καστοριάδης με τις δαιδαλώδεις διαδρομές

⁴⁰ Οι έρευνες αυτές διεξάγονται με ευρωπαϊκές χρηματοδοτήσεις: <http://www.alexiskokkos.gr/texni.html>

⁴¹ «Σκεφτόμαστε δεν σημαίνει βγαίνουμε από το σπήλαιο, ούτε ότι αντικαθιστούμε την αβεβαιότητα των σκιών με τα ευδιάκριτα περιγράμματα των ίδιων των πραγμάτων, το τρεμουλιαστό φέγγος μιας φλόγας με το φως του αληθινού ήλιου. Σημαίνει μπαίνουμε στο Λαβύρινθο, πιο συγκεκριμένα κάνουμε και να φαίνεται ένας Λαβύρινθος, ενώ θα μπορούσαμε να είχαμε μείνει «ξαπλωμένοι ανάμεσα στα λουλούδια ατενίζοντας τον ουρανό». Σημαίνει ότι χανόμαστε μέσα σε στοές, που υπάρχουν μόνο, επειδή τις σκάβουμε ακούραστα εμείς, περιστρεφόμαστε στο βάθος ενός αδιεξόδου, του οποίου η είσοδος είχε κλείσει πίσω από τα βήματά μας – ώσπου η περιστροφή αυτή να ανοίξει ανεξήγητα βατές ρωγμές στο εσωτερικό τοίχωμα», Κ. Καστοριάδης, 1991, σελ. 7 - 8.

της σκέψης γίνονται συνειδητά σε αυτούς όσα συνέβαιναν απαρατήρητα και ασυνείδητα πριν αποκαλύπτοντας νέες αλήθειες και μετασχηματίζοντας έτσι το εσωτερικό του νου. Η τέχνη ως βίωμα θέασης και ως εμπειρία δημιουργίας προκαλεί συγκίνηση και συγκλονισμό, έτσι μέσα από αυτήν την έκπληξη μαθαίνουμε, δημιουργούνται σε μας με αποκαλυπτικό τρόπο νέες μορφές, ανοίγεται ένα παράθυρο στην άβυσσο – στο χάος.⁴² Η τέχνη μέσα από την αποκαλυπτική της επίδραση, έχει μια αναγκαστική γνωστική διάσταση και δεν λειτουργεί μόνο στο συγκινησιακό επίπεδο, στον συναισθηματικό κόσμο, κατά την Καστοριδιακή προσέγγιση.

Στη νεότερη φιλοσοφική σκέψη έχει προηγηθεί η προσπάθεια οριοθέτησης του πεδίου της αισθητικής στο κριτικό σύστημα των γνωστικών ικανοτήτων του ανθρώπου από την *Τρίτη Κριτική* του Immanuel Kant – το 18^ο αιώνα – αλλά και οι κοινωνικο-επιστημονικοί διάλογοι περί τέχνης κι αισθητικής στα μέσα και τέλη του 19^{ου} αιώνα. Και στα δυο αυτά παραδείγματα επικρατεί το κριτικό στοιχείο σε σύγκριση με το συνθετικό - ρομαντικό - παιδευτικό πρότυπο των Schiller, Hegel, Nietzsche.⁴³ Η κριτική θεώρηση της τέχνης και της αισθητικής εμπειρίας προετοιμάζει το έδαφος για συζητήσεις του 20^{ου} αιώνα, από την πλευρά της κριτικής θεωρίας (Adorno) ή της γλωσσολογικής αισθητικής (Wittgenstein). Ενώ θα τοποθετούσαμε σε μια ενδιάμεση γραμμή παράδοσης τη φαινομενολογική κι ερμηνευτική προσέγγιση.

Στα ακόλουθα θα εξετάσουμε την υπόθεση του Αυστραλού μαρξιστή Andy Blunden, κατά πόσον η ενοποιημένη έννοια ανθρώπινης δραστηριότητας

⁴² Του ιδίου, 2007, σελ. 156 – 159.

⁴³ Αναφερόμαστε εκτενέστερα σε αυτό στο *Άνθρωπος, ο Δημιουργός* (Λάζου, 2016).

(*Activity/Tätigkeit*),⁴⁴ η οποία προκύπτει από τον συνδυασμό της εγελιανής κοινωνικής φιλοσοφίας, της μαρξικής μεθόδου ανάλυσης των κοινωνικών φαινομένων και την κοινωνική ψυχολογία των Vygotsky/ Leontiev,⁴⁵ επιτρέπει την εφαρμογή ενός διεπιστημονικού πεδίου έρευνας και εξήγησης όλων των πολιτισμικών προϊόντων – τόσο της τέχνης, όσο και της επιστήμης και της φιλοσοφίας, ασφαλώς και όλων των θεωρητικοπρακτικών μορφών έκφρασης, χωρίς να προκύπτει ερμηνευτικός φαύλος κύκλος. Ο Blunden σε σειρά άρθρων και βιβλίων προσδιορίζει μια μονάδα ανάλυσης που να υποστηρίζει αντικειμενικά μια διεπιστημονική θεωρία για την δραστηριότητα. Ο λόγος που θεωρεί ότι υπάρχει μια τέτοια δυνατότητα είναι η πίστη του στο ότι κοινωνικά φαινόμενα, όπως κράτη, αγορές, ήθη και θεσμοί, που υπάρχουν έξω από τα όρια της άμεσης αλληλεπίδρασης των ομάδων ατόμων, στην ουσία οφείλουν την ύπαρξή τους στις πράξεις κι εμπειρίες των ατόμων που συναποτελούν τις ομάδες, ενώ τα προϊόντα των δράσεών τους είναι φορείς νοήματος που μοιράζονται τα υποκείμενα αυτά. Διατείνεται ότι η μονάδα ανάλυσης που εντοπίζει στην ένσκοπη συλλογική δράση με νόημα κείται πέρα από τον ερμηνευτικό κύκλο, αφού υπερβαίνει την απλή διυποκειμενική σχέση και από την άλλη μεριά δεν αποτελεί ανάλογο φυσικών οντοτήτων, ούτε και υπερατομικό μόρφωμα – όπως είναι για παράδειγμα η κοινωνική κατανομή της εργασίας

⁴⁴ Ο Blunden επιχειρεί μια σύνθεση εννοιών της εγελιανής ηθικής με την έννοια της *Tätigkeit* που αντλεί από τον Goethe και υποδηλώνει μια διαδικασία εξωτερίκευσης του υποκειμενικού πνευματικού κόσμου, μέσω της πρακτικής εργασίας. Στο σχετικό κείμενό του στο οποίο σχολιάζει τη *Φαινομενολογία του Πνεύματος* του Hegel, παραθέτει το σχετικό απόσπασμα "ubrigens ist mir alles verhasst, was mich bloss belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben" [*Goethe to Schiller*, December 19, 1798]). "The Origins of Cultural Historical Activity Theory", A. Blunden, 2010c: <http://home.mira.net/~andy/works/origins-chat.htm>. Πρβλε Α. Blunden, 2009, κ.α.

⁴⁵ Επηρεασμένος από τα κείμενα του Georgi Plechanov ο Lev Vygotsky στα Ρώσικα προεπαναστατικά χρόνια εμπλέκεται στις αντιπαραθέσεις Συμβολιστών, Φορμαλιστών, Φουτουριστών και Δομιστών, ενώ ο ίδιος στρέφει το ενδιαφέρον του σε ζητήματα ερμηνευτικής και σημειολογίας που απασχολούν την εποχή αυτή την ευρωπαϊκή διάνοηση, και την διαμόρφωση του προβληματισμού αυτού εκθέτει στο έργο του *Ψυχολογία της Τέχνης*. Α. Blunden, 2010, σελ. 14. Σε αυτό το έργο δεν φαίνεται να έχει επηρεασθεί τόσο από τον Hegel όσο από τον Plechanov. Ο.π., σελ. 122.

ή κανόνες και νόρμες, συστήματα παραγωγής και διανομής αγαθών. Η ταυτότητα μιας αντικειμενικά υπαρκτής μονάδας επιστημονικής ανάλυσης της ανθρώπινης κοινωνικής δραστηριότητας προσδιορίζεται τόσο από την χρήση προϊόντων που φέρουν ένα πολιτισμικό περιεχόμενο με ισχύ έξω και πέρα από τις αρχικές προϋποθέσεις δημιουργίας τους, όσο και από την κανονικότητα κι επαναληψιμότητα των προθέσεων, προοπτικών και εμπειριών που συντίθενται από τις σχέσεις αλληλεπίδρασης των ατόμων.

Αυτή λοιπόν η μονάδα ως υπόθεση εργασίας της θεωρίας της δραστηριότητας μπορεί να αποτελείται από την συνεργατική δράση δύο ατόμων όπου μεσολαβείται από την ύπαρξη και χρήση ενός προϊόντος ή κατασκευάσματος (*artifact*) του ενός εκ των δύο και μάλιστα ως τμήμα ενός κοινού σχεδίου μεταξύ συνεργαζόμενων ατόμων. Η αναζητούμενη μονάδα δραστηριότητας ονομάζεται και «συνεργατικό σχέδιο» δηλώνοντας τη *συνεργασία μεσολαβημένη από ένα αντικείμενο ατόμων που εντάσσονται σε ένα κοινό σχέδιο (artifact-mediated collaboration of individuals in common projects)*.

Ως μαρξιστής ο Blunden, με Εγγελιανή από μια πλευρά και πραγματιστική από την άλλη πλευρά κατεύθυνση, αναλύει και χρησιμοποιεί Εγγελιανές έννοιες – όπως είναι οι υπέρβαση, ουσία, σχέση υποκειμένου – αντικειμένου κ.ά., ως εργαλεία θεωρητικής ανάλυσης, αφαιρώντας το τελεολογικό και μεταφυσικό τους περιεχόμενο.⁴⁶ Υποστηρίζει ότι συντάσσοντας και μετασχηματίζοντας τους θεσμούς και τον πολιτισμό μας μέσω της δραστηριότητάς μας, γινόμαστε μέτοχοι των πλευρών του πολιτισμού με το να μοιραζόμαστε τα προϊόντα της δράσης μας. Για να αποδόσει περαιτέρω δε αυτήν την μονάδα ανάλυσης μέσω της έννοιας της δραστηριότητας, χρησιμοποιεί όρους της πρώιμης Εγγελιανής φιλοσοφίας,

⁴⁶ A. Blunden, 2005.

όπως αυτόν της *Gestalt* (συνειδητή ενσώματη μορφή⁴⁷) με τη σημασία που παρουσιάζεται στην *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, όπου ο Hegel εννοεί ένα «συγκεκριμένο μόρφωμα συνείδησης, νοητό ως η ασύμφωνη ενότητα ενός τρόπου σκέψης, ενός τρόπου ζωής και μιας ορισμένης συνάθροισης υλικού πολιτισμού»⁴⁸ και με παράλληλη αναφορά στην φιλοσοφία του Goethe, όταν με την έννοια του *Urpheänomen* (πρωταρχικό φαινόμενο) διερευνούσε τις δυνατότητες μιας ολιστικής επιστήμης κι ενός μοναδικού όλου που συντίθεται από όλες τις ιδέες μια εποχής,⁴⁹ στις ρομαντικές καταβολές δηλαδή της νεανικής Εγελιανής σκέψης.

Ο Blunden επισημαίνει την ασυμφωνία ή παραφωνία την οποία εμφανίζουν τα στοιχεία που συναποτελούν την *Gestalt*, καθώς τα επί μέρους υποκείμενα των δράσεων δεν ενεργούν κατά τα προβλεπόμενα, οι νοοτροπίες αλλάζουν διαρκώς και οι νόμοι διαψεύδονται. Υπάρχει λοιπόν μια συνεχής δυναμική μεταβολής στον τρόπο, με τον οποίο εξελίσσεται η υλική πραγματικότητα του πολιτισμού και η ανθρώπινη δραστηριότητα, κύρια λόγω των αντιφάσεων που συνθέτουν τις δομικές μορφές – *Gestalten*.

Οι συναθροίσεις των υλικών αντικειμένων ή κατασκευών του ανθρώπου από την άλλη πλευρά - *artifacts* – θεωρούνται έμπλεες νοήματος, αφού η δομή και το σχήμα τους καθορίζονται από το πλαίσιο του κοινωνικού σχηματισμού εντός του οποίου δημιουργούνται.⁵⁰ Προς επίρρωση αυτής της τοποθέτησης, αναφέρεται στην Εγελιανή θεωρία της ουσίας, σύμφωνα με την οποία πρόκειται για ενεργοποίηση της αυτοσυνείδησης όταν αναζητεί την πραγματικότητα πίσω από τα φαινόμενα, μια διαδικασία

⁴⁷ Κατά μία προσπάθειά μου να αποδώσω στα Ελληνικά τον σύνθετο όρο που συνήθως χρησιμοποιείται αυτούσιος στην βιβλιογραφία ή μεταφράζεται ως σκέτη *μορφή*.

⁴⁸ A. Blunden, 2010, σελ. 48.

⁴⁹ Ο.π.

⁵⁰ Ο.π., σελ. 47.

δηλαδή που δεν έχει τέλος: εφ' όσον η ουσία είναι μια διαρκής διαδικασία αναστοχασμού που στοχεύει στην αλήθεια πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων. Κάθε μεταβολή και εξέλιξη στο πεδίο της κοινωνικής πραγματικότητας – είτε πρόκειται για κάποιο νέο είδος τέχνης ή νοοτροπίας - προϋποθέτει τον αναστοχασμό ως αναζήτηση, αλλά και κατανόησή της από τα ανθρώπινα υποκείμενα, σύμφωνα με τις πρότερες εμπειρίες κι επομένως πρακτικές τους. Δεν εξηγείται και μόνον από παρατηρήσεις και ποσοτικές ή ποιοτικές αναλύσεις που δεν λαμβάνουν υπόψη την διαδικασία της αυτοσυνείδησης ως ουσίας των πραγμάτων.⁵¹

Εφαρμόζοντας αυτές τις φιλοσοφικές αρχές στο ζήτημα της τέχνης, και κυρίως υπό τη μαρξική εκδοχή, σύμφωνα με την οποία οι κοινωνικές εξελίξεις και τα αντίστοιχα κινήματα παρουσιάζουν με την μορφή της «γλώσσας» των παραδόσεων και των κοινά αποδεκτών πεποιθήσεων τη σύγχρονη και καινοτόμο πρότασή τους,⁵² ο κριτικός που εμποτίζει την «ματιά» του με τη φιλοσοφική αυτή αντίληψη, συνάγει από το έργο τέχνης τις έννοιες και προεκτάσεις στο περιβάλλον δραστηριότητας στο οποίο εντάσσεται, τόσο του ίδιου όσο και του δημιουργού του.⁵³

Το πραγματιστικό στοιχείο της σύζευξης που επιχειρεί μεταξύ Εγγελιανών εννοιών και μαρξισμού για τη λεγόμενη διεπιστημονική θεωρία της δραστηριότητας, το αντλεί, όπως προείπαμε, ο Blunden από την κοινωνική ψυχολογία του Lev Vygotsky και την θεωρία της πράξης ή δραστηριότητας του A. N. Leontyev, εννοώντας την κριτική προσέγγιση της ανθρώπινης ανάπτυξης, ως αποτελέσματος μορφών συνεργατικής δραστηριότητας που αναπτύσσει με πολλαπλούς τρόπους ο άνθρωπος, πέρα όμως και διαφοροποιημένα από την υποκειμενιστικό ατομισμό που καταλογίζει στον

⁵¹ Ο.π., σελ. 61.

⁵² K. Marx, 1979, σελ. 103.

⁵³ Blunden, 2010, σελ. 122.

Αμερικάνικο πραγματισμό.⁵⁴ Έτσι, αναζητεί την ιδεατή εννοιακή βάση της θεωρίας του στην έννοια υποκειμένου που προκύπτει από το συνδυασμό καθολικού-μερικού για τον καθορισμό του ατομικού (κατά Hegel) και στην ταξινόμηση των σημείων ως κοινωνικών σχέσεων (κατά Charles Sanders Peirce). Ταυτόχρονα όμως δεν παραλείπει να τονίσει την σημασία που δίνει στη θεωρία γλώσσας που επίσης δανείζεται από την γνωσιακή ψυχολογία του Vygotsky θεωρώντας το *νόημα της λέξης* και τη *λέξη* ως μονάδες κριτικής ανάλυσης κι ελέγχου μιας θεωρίας, ως χρηστικά εργαλεία δηλαδή και όχι στοιχεία οντικής κοινωνιο βιολογικής βάσης ενός δομικού συστήματος.⁵⁵ Και τούτο, διότι και πάλι η καταγωγή των νοημάτων των λέξεων οφείλεται στον τρόπο, με τον οποίο λειτουργούν κατά την χρήση τους από τα άτομα/ υποκείμενα της γλώσσας και μάλιστα μονάχα μέσα σε ένα πλαίσιο κοινωνικών δράσεων ή κινήσεων. Ο τρόπος που εκτελείται η χρήση αυτή είναι διάφορος από το πώς χρησιμοποιούνται οι λέξεις και συγκροτούνται τα νοήματά τους μέσα σε έναν επιστημονικό διάλογο ειδικών, όπου καθαίρεται το περιεχόμενό τους από προσωπικά ή πολιτικά φορτία, κάτι που θεωρείται απαραίτητο για να έχουν αναλυτική κι εξηγητική ισχύ οι λέξεις. Ωστόσο, διατηρεί την πεποίθησή του στην αξία των ατόμων ως δημιουργών στην ιστορία και τον πολιτισμό, διαχωρίζοντας τη θέση του από έναν υπερατομικό δομισμό: ακολουθώντας στο σημείο αυτό τον Pierre Bourdieu, όταν αναλύει τα ταξικά όρια της ατομικής δημιουργικότητας.⁵⁶

Κατά την παραπάνω θεώρηση της ανθρώπινης ουσίας ως δραστηριότητας και μάλιστα του συλλογικού χαρακτήρα της τελευταίας, παρουσιάζεται το αποτέλεσμα της ψυχολογικής ανάπτυξης του ανθρώπου σαν ένα ύφασμα

⁵⁴ Ο.π.

⁵⁵ Ο.π.

⁵⁶ Ο.π.

που πλέκονται μαζί απειράριθμα σχέδια, όπως του έθνους - με την πληθώρα των σημασιών του - της οικογένειας, της τέχνης, της άθλησης κ.λπ., σχέδια που διαφοροποιούνται και αντιπαρατίθενται μεταξύ τους, λόγω των διαφορετικών εννοιών και σημασιών που αποδίδονται στον όρο *σχέδιο*.⁵⁷

Για να ξαναγυρίσουμε στην αφετηρία των αντιλήψεων αυτών στην *Ψυχολογία της Τέχνης* του Lev Vygotsky, και στη γενικότερη ψυχολογική του θεωρία, απαντά σε αυτήν η έννοια του *μικρόκοσμου*, προϋποθέτοντας τον μαρξικό αφορισμό για την προτεραιότητα της ανατομίας του ανώτερου είδους (ανθρώπου) έναντι της ανατομίας του κατώτερου είδους (πιθήκου),⁵⁸ επειδή:

«Όταν οι Μαρξιστές μας εξηγούν την Εγελιανή αρχή της μαρξιστικής μεθοδολογίας, σωστά διακηρύσσουν ότι κάτι τέτοιο μπορεί να εξετασθεί ως ένας *μικρόκοσμος*, ως ένα καθολικό μέτρο στο οποίο αντανακλάται ολόκληρος ο μεγάλος κόσμος. Στη βάση αυτή λένε ότι εξαντλητική, *μέχρι τέλος*, μελέτη ενός πράγματος, ενός φαινομένου, σημαίνει να γνωρίσουμε τον κόσμο σε όλες τις διασυνδέσεις του. Με αυτήν την έννοια, είναι σαν να λέμε ότι κάθε πρόσωπο σε κάποιο βαθμό αποτελεί μέτρο της κοινωνίας ή μάλλον της τάξης στην οποία ανήκει, γιατί η ολότητα των κοινωνικών σχέσεων αντανακλάται σε αυτόν».⁵⁹

Και συνεχίζει σε ένα από τα σημαντικότερα έργα του:

«Οι μελέτες διαρκώς δείχνουν ότι η λέξη παίζει κεντρικό ρόλο όχι στις μεμονωμένες λειτουργίες, αλλά στο όλο της συνείδησης. Στην συνείδηση, η λέξη είναι ό,τι -κατά τον Feuerbach (1972: §12)⁶⁰ – είναι απολύτως

⁵⁷ A. Blunden, 2010, σελ. 11.

⁵⁸ Ο.π., σελ. 142. Vygotsky, 1997b, σελ. 319 (Παραθέτει ο Blunden). Πρβλε Blunden, 2010, σελ. 201, όπου φαίνεται ότι δραστηριότητες όπως η τέχνη, η λογοτεχνία, η επιστήμη και η λογοτεχνική κριτική ανήκουν στη σφαίρα της ανώτερης ανάπτυξης της κοινωνικής ζωής για τους Vygotsky/ Blunden.

⁵⁹ L.Vygotsky, 1997b, σελ. 319 (Παραθέτει ο Blunden: ό.π., σελ 143).

⁶⁰ L. Feuerbach, *Principles of the Philosophy of the Future*, στο L. Feuerbach, 1972 (1843), *The Fiery Brook: Selected Writings of Ludwig Feuerbach*. Translated by Zawar Hanfi, Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., New York (Παραπομπή του A. Blunden).

αδύνατον για ένα πρόσωπο, αλλά δυνατό για δύο. Η λέξη είναι η αμεσότερη εκδήλωση της ιστορικής φύσης της ανθρώπινης συνείδησης. Η συνείδηση αντανakλάται στη λέξη όπως ο ήλιος αντανakλάται σε μια σταγόνα νερό. Η λέξη είναι ο μικρόκοσμος της συνείδησης, συνδέεται με τη συνείδηση όπως το ζωντανό κύτταρο συνδέεται με τον οργανισμό, όπως το άτομο συνδέεται με τον κόσμο. *Η λέξη με νόημα είναι ένας μικρόκοσμος της ανθρώπινης συνείδησης*.⁶¹

Σε αντίθεση με τοποθετήσεις, όπως αυτήν του Davydov, ο οποίος υποβαθμίζει τη σημασία των καθημερινής χρήσης εννοιών, καθώς θεωρεί ως μόνες αληθείς έννοιες αυτές που επικυρώνονται από την επιστημονική και σύμφωνη με μαρξιστικές αρχές γνώση, ο Vygotsky πιστεύει και τονίζει ότι οι καθημερινές έννοιες μπορεί να είναι αληθείς και μάλιστα καθώς εκπροσωπούν διαφορετικούς θεσμούς της κοινωνικής διάρθρωσης – τέχνης, θρησκείας, οικονομίας, πολιτικής, επιστήμης, φιλοσοφίας – αποδεικνύουν τη διασταύρωση των διαφορετικών και πολλαπλών πλαισίων, την καθολικότητα της κατανόησης, στην εμπειρία της ζωής.⁶²

Η έννοια της κατανόησης, όπως χρησιμοποιείται εδώ, είναι διαφορετική από την κυκλικότητα της ερμηνευτικής διαδικασίας, όταν μάλιστα ο ερμηνευτής – αναγνώστης αντιμετωπίζει κείμενα διαφορετικής ιστορικής προέλευσης ή διαφορετικής πολιτισμικής παράδοσης, παρότι, για τον Blunden, κι εδώ η ουσία της κατανόησης εντοπίζεται στην σχέση των στοιχείων μεταξύ τους, στο μοίρασμα κοινού νοήματος.⁶³ Παρακάτω, στο βιβλίο του ο Blunden δεν παραλείπει να συνδέσει ηθικές κατηγορίες και έννοιες απόδοσης αξιακού νοήματος σε όλες τις πράξεις και δραστηριότητες, όπου το ζήτημα της δημόσιας αναγνώρισης προεξάρχει σε

⁶¹ L. Vygotsky, 1987, σελ. 285. (Παραθέτει ο Blunden, ό.π.).

⁶² A. Blunden, ό.π., σελ. 162.

⁶³ G. Gadamer, (1960) 2005, σελ. 291 – 293. Όπου προσδιορίζεται η κυκλικότητα της ερμηνευτικής πράξης αρχαίων γλωσσών, μεταξύ όλου και μέρους και αντιστρόφως. Παραθέτει ο Blunden, ό.π., σελ. 186.

κάθε πράξη δημιουργίας, καταδικάζοντας έτσι την υπόθεση «της τέχνης για την τέχνη».⁶⁴

Ενώ σε πρώτη ανάγνωση τα διάφορα σχέδια και δραστηριότητες μιας κοινωνίας παρουσιάζονται ασύνδετα και ασυνεχή, υπάρχει τρόπος να βγούμε από τον φαύλο κύκλο του χάους αν ακολουθήσουμε την κατά Leontyev αναζήτηση των κινήτρων των ατομικών πράξεων στο πλαίσιο συγκεκριμένων σχεδίων, η σύνολη εικόνα των οποίων παραπέμπει στην ιδέα συνύφανσης, αναγκών, κινήτρων, πράξεων και σχεδίων συνεργασίας, εντός του πυρήνα των οποίων ποικίλει ο βαθμός συμμετοχής και εσωτερικού ενστερνισμού των στόχων και των κινήτρων.⁶⁵

Σε άλλες περιπτώσεις τα άτομα συμμετέχουν στο σχέδιο προκειμένου να υλοποιήσουν ιδεώδη και πρακτικές, ενώ αλλού εκφράζουν μόνο σκοπούς για παράπλευρες ωφέλειες που δεν αφορούν στην ουσία του σχεδίου τους, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση αθλητών που διαγωνίζονται για οικονομικά κέρδη και όχι για την βελτίωση ή εξέλιξη της επίδοσής τους στο άθλημα.⁶⁶

Σε ποικίλα παραδείγματα συνεργατικών σχέσεων που συνθέτουν τον ιστό των κοινωνικών σχεδίων, στην σχέση καλλιτέχνη και δημιουργήματος, θεραπευτή/ γιατρού και θεραπευόμενου κλπ, διαγιγνώσκεται η σύνδεση κανονιστικών ή ηθικών παραμέτρων, που καθορίζουν την ποιότητα των σχέσεων και των σχεδίων και προσδίδει το ειδικό ψυχολογικό περιεχόμενο σε αυτά.⁶⁷ Η πρόσφατη βιβλιογραφία που παρακολουθεί αυτήν την γραμμή

⁶⁴ A. Blunden, ό.π., σελ. 260.

⁶⁵ Ο. π., σελ. 262.

⁶⁶ Μια διάκριση που κάνει ο Alasdair MacIntyre (1988) και παραθέτει ο Blunden.

⁶⁷ Ο Blunden αναφέρει την σχετικά πρόσφατη μελέτη της Vera John-Steiner. Η αναγνωρισμένη για τη συμβολή της στην αναπτυξιακή κοινωνική ψυχολογία της δημιουργικότητας, εξέτασε εκτενώς πολλά διαφορετικά παραδείγματα καλλιτεχνικών και επιστημονικών συνεργασιών και πρότεινε μια τυπολογική τους κατάταξη σε είδη: 1. *Distributed collaboration*, 2. *Complementarity collaboration*: 3. *Family collaboration*. V. John-Steiner, 2000.

προσέγγισης εμφανίζει και την περίπτωση συγκεκριμένης εφαρμογής της κοινωνιοψυχολογίας του Vygotsky στο θέατρο στην εκπαίδευση,⁶⁸ ενώ στο ειδικότερο θεραπευτικό πρότυπό της απαντά το θέατρο του καταπιεσμένου του Augusto Boal.⁶⁹ Εφαρμογές δε στην εκπαίδευση γενικά των παιδιών διαπιστώνονται από την πλευρά της κοινωνικοϊστορικής πολιτισμικής ανθρωπολογίας που αναπτύσσεται ως τάση επακόλουθη των παραπάνω θεωρητικών προϋποθέσεων.⁷⁰

Στην φιλοσοφικοψυχολογική αφετηρία αυτών των μελετών βρίσκουμε θεωρίες για τον εαυτό μη καρτεσιανής τοποθέτησης, που σε γενικές γραμμές ρίχνουν το βάρος στο υποκείμενο που το προσδιορίζουν κοινωνικά θέτοντας την ενσώματη ύπαρξη των ανθρώπων στο επίκεντρο των γεγονότων και των φαινομένων. Θεωρίες όπως η κοινωνιο- ψυχολογία του Lev Vygotsky,⁷¹ εστιάζουν στη σχέση νόησης και γλώσσας, από όπου συνάγουν τα βασικά συμπεράσματα σχετικά με την κοινωνική και συλλογική ταυτότητα του εαυτού.⁷²

Ολοκληρώνοντας το θεωρητικό μέρος της μελέτης μας, εντός των ορίων ενός άρθρου, ιδιαίτερη μνεία οφείλουμε στον Ludvig Wittgenstein, ως τον φιλόσοφο που αν και ανήκοντας στην παράδοση της αναλυτικής σκέψης, αποστασιοποιείται από τη φιλοσοφία που αποπειράται να αποσπάσει τις λέξεις από το πλαίσιο νοήματος που ορίζει η καθημερινή χρήση τους.

⁶⁸ S. Davis, B. Ferholt, H. Grainger Clemson, S.-M. Jansson, A. Marjanovic-Shane, 2015.

⁶⁹ A. Boal, 1995.

⁷⁰ M. Kontopodis, Ch. Wulf, B. Fichtner, 2011.

⁷¹ Στις οποίες συντάσσουμε την λογοτεχνικοκριτική του Mikhail Bakhtin, την ανθρωπογλωσσολογία των George Lakoff και Mark Johnson και την νευροεπιστήμη του Antonio Damasio.

⁷² V. John-Steiner, 2000, σελ. 124. Ένας σεβαστός αριθμός νέων επιστημόνων της εκπαίδευσης ακολουθούν την κατεύθυνση αυτή σήμερα, που ιστορικοφιλοσοφικά τοποθετεί ο A. Blunden στις γερμανοϊδεαλιστικές ρομαντικές ρίζες του μαρξισμού.

Αντίθετα θεωρεί ότι η αποκάλυψη της σημασίας μιας λέξης επιτελείται μέσα από την εξήγηση ή περιγραφή του τρόπου, κατά τον οποίο η λέξη αυτή λειτουργεί μέσα σε ένα γλωσσικό παιχνίδι, δηλαδή στο πλαίσιο μιας πράξης. Οι θέσεις του αυτές εκφράζουν τη δεύτερη εκδοχή της γλωσσικής του θεωρίας στο έργο του *Φιλοσοφικές Έρευνες*, έργο που συμπίπτει με την ωριμότητά του, 30 χρόνια μετά το πρώιμο έργο του που τον έκανε γνωστό, το *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ανάμεσα στα δύο έργα του η βιογραφία του αποκαλύπτει μια δραματική μεταστροφή, μια εξέλιξη και αλλαγή στη στάση του προς τη φιλοσοφία στο σύνολό της που δεν μπορεί παρά να εμπνέει και την τέχνη, όπως εξ άλλου η ζωή και η σκέψη των μεγάλων φιλοσόφων, στην ιστορία του πολιτισμού. Ένα από τα γεγονότα που συνέδραμαν στη διαβάθμιση της μεταστροφής του είναι ο βιοματικός διάλογός του με μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως η μουσική, η ποίηση και η λογοτεχνία. Η διάλεξη για την ηθική που παρουσίασε στο Cambridge το 1929, σε έναν κύκλο αιρετικών, φέρει τα ψήγματα της μεταστροφής του αλλά της επιρροής της σκέψης του λογοτέχνη Paul Ernst.⁷³ Έτσι, η σταθερότητα και οριστικότητα των νοημάτων του *Tractatus*, ως απεικονίσεων μοναδικών, δεδομένων και αμετάβλητων καταστάσεων πραγμάτων, δίνει τη θέση της στη θεωρία των γλωσσικών παιχνιδιών των *Ερευνών*, όπου τα νοήματα αντιμετωπίζονται ως παράγωγα λειτουργικών χρήσεων των λέξεων εντός συγκεκριμένου σε κάθε περίπτωση επικοινωνιακού πλαισίου, αλλά και μεταβαλλόμενου αναλόγως με την ταυτότητα των υποκειμένων και των μορφών ζωής τους.⁷⁴ Κι εδώ, η έννοια της γλώσσας ως δραστηριότητας αποκτά τη σημαντικότερη θέση,

⁷³ Στο δοκιμιακό έργο του *Der Weg Zur Form*, 1927, ο Ernst συνομιλεί με θεωρίες που υπερασπίζονται την απόλυτη νομοτέλεια της ιστορίας και του πολιτισμού και αντιπαραθέτει τη δική του πίστη στην ελευθερία της ανθρώπινης δημιουργικότητας, στο απροσδιόριστο και σχετικό νόημα των όρων που περιγράφουν τις όψεις της, που μεταλλάσσεται ανάλογα με την εποχή και τα διαφορετικά πλαίσια των μορφών ζωής, που εντάσσεται ο άνθρωπος κάθε φορά, ενώ εξελίσσεται παράλληλα και η γλώσσα του. Α. Γούναρης, 2005.

⁷⁴ Π. Βαλλιάνος, ό.π. υποσημ. 1, σελ. 274 - 275.

αφού η ίδια η έννοια του παιχνιδιού αυτό αναδεικνύει, ότι η γλώσσα σε κάθε μορφή της δεν είναι παρά στοιχείο συγκεκριμένης δραστηριότητας.⁷⁵

Εξετάζοντας το παράδειγμα του πόνου διατυπώνει σειρά επιχειρημάτων κατά της δυνατότητας ύπαρξης της ιδιωτικής γλώσσας,⁷⁶ καταλήγοντας σε μια ανατροπή της λογικής της ενδοσκόπησης και της υπόθεσης ύπαρξης μιας εσωτερικής συνείδησης ως πηγής ανακάλυψης απόλυτα αληθών και βέβαιων αληθειών, διότι στη γλώσσα και μόνο στη δημόσια έκφρασή της υφίσταται ορθή χρήση των εννοιών, όπου δρα ο απαραίτητος τρίτος ανεξάρτητος κριτής.⁷⁷

Τον Wittgenstein τον απασχόλησε η αισθητική, αρκετά από τα παραδείγματα που παρουσιάζει στις *Έρευνες* έχουν θέμα την τέχνη, αλλά και συχνά τα σχόλιά του για τη λογοτεχνία, την ποίηση, την αρχιτεκτονική, τις παραστατικές τέχνες, τη μουσική και τη φιλοσοφία του πολιτισμού, στα διάφορα κείμενά του.⁷⁸

Τα επιχειρήματα και οι παρατηρήσεις αυτές επηρεάζουν την σύλληψη της ίδιας της ουσίας της τέχνης καθώς επιτρέπουν να αιτιολογηθεί η συγχώνευση των ιδιωτικών, φαινομενολογικά εσωτερικών αντικειμένων που ονομάζονται συναισθήματα με τα φυσικά αντικείμενα που βρίσκονται στον δημόσιο, παρατηρήσιμο κόσμο: μέσω του εργαλείου των γλωσσικών παιχνιδιών πλαισιώνουμε την τέχνη με όρους που περιγράφουν άλλες δράσεις και πράγματα του κόσμου, για τα οποία διαθέτουμε λέξεις. Καθώς όμως στην αισθητική υποβόσκει κάτι το ακαθόριστο, ακατανόητο και ασύλληπτο και διαπιστώνουμε την αδυναμία της σκέψης να δώσει γλωσσικό νόημα στα πράγματα, επιστρέφουμε στον πρώιμο Wittgenstein

⁷⁵ S. Majetschak, 2010, σελ. 75 - 76. Πρβλε Π. Βαλλιάνος, ό.π. υποσημ. 1, σελ. 276 – 277.

⁷⁶ Δες τη σχετική συζήτηση στο L. Wittgenstein, 1958, σελ. 98 - 104.

⁷⁷ Π. Βαλλιάνος, ό.π. υποσημ. 1, σελ. 278.

⁷⁸ G. Hagberg, 2007.

του Tractatus, παραδεχόμενοι ότι για εκείνα που δεν μπορούμε να βρούμε εξηγήσεις, να τα παραλληλίσουμε δηλαδή με αναγνωρίσιμες πράξεις και καταστάσεις, είναι καλύτερο να σιωπήσουμε.⁷⁹ Η φιλοσοφική σιωπή του Wittgenstein, που φαίνεται να προκύπτει ως απόρροια μιας αυστηρής λογικής πραγμάτευσης της σχέσης γλώσσας και πραγματικότητας, αποκτά μια άμεση παραδειγματική υπόσταση στην τέχνη και ιδιαίτερα στο θέατρο: Στο «γλωσσικό παιχνίδι» του θεάτρου η φιλοσοφία του Wittgenstein διευρύνεται βρίσκοντας συγκεκριμένες εφαρμογές.⁸⁰ Όχι μόνο οι λέξεις αποκτούν το νόημά τους, γιατί αντιστοιχούν σε πράξεις ή βιώματα, αλλά ο κάθε ήχος, οι διαφορετικές βαθμίδες του φωτός, οι χειρονομίες μπορούν να «λένε» πολύ περισσότερα από ό,τι οι ίδιες οι λέξεις. Μπορούν να αντικαθιστούν αλλά και να ενισχύουν το εκάστοτε λεκτικό κείμενο.

Το θέατρο είναι μια μορφή δραστηριότητας και συγχρόνως σύνθετη από πλήθος άλλων μορφών δράσης και συνεργατικών σχεδίων – όπως ορίσαμε στο προηγούμενο μέρος της θεωρητικής προσέγγισής μας - που περιβάλλεται από πλήθος νοημάτων είτε λεκτικής είτε μη λεκτικής φύσεως, ένα παράδειγμα της πολυπλοκότητας του γλωσσικού συστήματος που η σκέψη του Wittgenstein αποκαλύπτει, όταν εισηγείται έννοιες όπως αυτές της γλωσσικής χρήσης και των γλωσσικών παιχνιδιών. Ίσως να νομίσαμε ότι η φιλοσοφία ρίχνει ένα βλέμμα από ψηλά για να συλλάβει το δαιδαλώδη λαβύρινθο της σκέψης, αλλά ο Wittgenstein με τη μέθοδο και τις παρατηρήσεις του μας υποδεικνύει το αρχικό μας λάθος, καθώς επιδίδεται σε μια επανασύσταση της φιλοσοφίας από πολλαπλές δυνατότητες διαδρομών σε ένα λαβύρινθο πρακτικών στοχασμών, κι έτσι

⁷⁹ Συνδυασμός των σχολίων του Wittgenstein στις περίφημες διαλέξεις του για την Αισθητική (1938) και των φιλοσοφικών πειραμάτων του στις *Ερευνες*. L. Wittgenstein, 2007, 4, 17 και του ίδιου, 1958, κυρίως δεύτερο μέρος και παρ.539. Πρβλε Β. Lundquist, 1999.

⁸⁰ Εφόσον το θέατρο ασχολείται με ανθρώπινες πράξεις, αναπόφευκτα διασταυρώνεται με το πεδίο της θεωρίας της δράσης και επιτρέπει να διερευνηθούν ιδέες σχετικές με την πράξη που αναπτύχθηκαν σε διάφορους επιστημονικούς τομείς.

μας προσγειώνει στον κόσμο της καθημερινής ζωής ως το μοναδικό και ταυτόχρονα άπειρο πλαίσιο για κάθε τι που μπορούμε να καταλάβουμε ενώ πράττουμε.

Ενώ η σκέψη του Wittgenstein αναπαριστά τον κατακερματισμό εικόνας, αισθητικής και σκέψης του πολιτισμού μας και πάλι ο κόσμος της τέχνης θέτει τις βάσεις μια ενοποιημένης διαλεκτικής θεώρησης συζεύξεων και σχέσεων.

Η αισθητική κατά τον Wittgenstein υπάγεται στη γλώσσα, οτιδήποτε αρθρώνεται και εκφράζεται ως αισθητική κρίση, ανήκει στη σφαίρα μιας παράδοσης που καθορίζεται από άλλα γλωσσικά παιχνίδια. Τις λέξεις με αξιολογική χρήση και περιεχόμενο, όπως «ωραίο», «άσχημο», «αλλόκοτο» κλπ που ανήκουν στην αισθητική, χαρακτηρίζει η σημασιολογική ρευστότητα, η απροσδιοριστία σταθερού και ενιαίου νοηματικού περιεχομένου. Για την εκφορά αυτών των χαρακτηρισμών λαμβάνει χώρα ένα ατελεύτητο γλωσσικό παιχνίδι, οι κανόνες του οποίου καθορίζονται από σειρά παραγόντων που εκκινείται από την εποχή, τον τρόπο ζωής, την παράδοση, την κουλτούρα και φτάνει μέχρι την υποκειμενική εμπειρία, τις εσωτερικές αναπαραστάσεις τους συμβολισμούς, καθώς και τη συναισθηματική μνήμη του κάθε ατόμου ξεχωριστά. Η γλώσσα για τον Wittgenstein εξ άλλου δεν αντανακλά την αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά δημιουργεί μια πραγματικότητα. Μια πραγματικότητα ρευστή, δυναμική σε ένα γίνεσθαι ασύμμετρων εναλλαγών, ποιοτήτων και προθέσεων. Αξεπέραστο όριο και αναγκαία προϋπόθεση ο άνθρωπος ως το υποκείμενο και δημιουργός τόσο του πλαισίου όσο και του κάθε νοηματικού τμήματος, αλλά ένας δημιουργός που όχι μόνο σκέπτεται και μιλά, αλλά και σιωπά, νεύει, μορφάζει, χειρονομεί, χορεύει.⁸¹ Ένας

⁸¹ Στο γλωσσικό παιχνίδι του θεάτρου, η χειρονομία ως η φυσική κίνηση του ηθοποιού κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, αποτελεί ένα ισχυρό εργαλείο για να αποκαλύψει τον χαρακτήρα που υποδύεται και μπορεί να συνδυάζεται με τις εκφράσεις του προσώπου, το βλέμμα, καθώς και τις κινήσεις του σώματος. Συχνά ο

δημιουργός που διαθέτει το σώμα του πρώτα και κύρια, στο βωμό της όποιας αισθητικής, της όποιας κουλτούρας.

Στις θεατρικές παραστάσεις που ο λόγος είναι ανύπαρκτος⁸² και ο μοναδικός τρόπος κοινής κωδικοποιημένης επικοινωνίας μεταξύ συγγραφέα-σκηνοθέτη-ηθοποιού και κοινού είναι το σώμα και τα εκφραστικά μέσα του ηθοποιού: η φωνή, οι χειρονομίες και ο τρόπος που κινείται,⁸³ η χειρονομία όχι μόνο αποτελεί δομικό θεατρικό συστατικό, αλλά όπως υποστηρίζει ο Elam, λειτουργεί σε βάρος της γλώσσας: υποδεικνύει μια προθετικότητα «καθαρή» από γλώσσα, από άλλα ομιλιακά ενεργήματα, αλλά ακόμη και ως «συνοδευτική κίνηση χρησιμεύει για να δώσει έμφαση ή ακόμα να προσδιορίσει το είδος του ομιλιακού ενεργήματος που επιτελείται από τον ομιλητή».⁸⁴ Μια τέτοια χρήση της χειρονομίας που πέρα από την ψυχολογική της σημασία είναι δηλωτική άλλων νοημάτων είναι η χειρονομία που βασίζεται στη δεικτική της λειτουργία. Με την κίνηση του δακτύλου συνήθως, αλλά και με τη χρήση του χεριού, πολλές φορές υποδεικνύονται τα αντικείμενα στα οποία αναφέρεται ο ομιλητής.⁸⁵ Επίσης με τη χρήση του δακτύλου του δείκτη μπορεί ο υποκριτής να δώσει ρυθμό ή και κάποια εντολή χωρίς να χρησιμοποιήσει τον λόγο. Εντοπίζεται επομένως ένας κινησιολογικός κώδικας, «ως μεταγλώσσα», για να μεταδώσει μηνύματα μη εμφανή στον

συγγραφέας του θεατρικού έργου ξεκαθαρίζει στο κείμενο με σκηνοθετικές υποδείξεις, είτε με τη μορφή σημειώσεων εκτός κειμένου, τις κινήσεις με ακρίβεια (όπως ο Beckett ή ο Genet).

⁸² Ο A. Artaud οραματιζόταν μια «καθαρά θεατρική γλώσσα σημείων, χειρονομιών και στάσεων» (K. Elam, 2001, σελ. 92). Επίσης σε σειρά σύντομων μονοπράκτων του S. Beckett, βλέπουμε ένα θέατρο που πρωταγωνιστεί η χειρονομία, η επαναληπτική κίνηση και ο λόγος απουσιάζει πλήρως (S. Beckett, 1984), για παράδειγμα το περίφημο *Act without Words I & II* ή το *Quad I & II*.

⁸³ Εξετάζω τη σημασία της φυσικής κίνησης του ηθοποιού από την πλευρά του προβλήματος σχέσης σώματος - ψυχής της σύγχρονης φιλοσοφίας του νου: στο Α. Λάζου, 2009.

⁸⁴ K. Elam, ό.π., σελ. 98.

⁸⁵ «Η χειρονομία συσχετίζει άμεσα τον ομιλητή με το φυσικό του περιβάλλον, με τους συνομιλητές του ή με τη δράση που περιγράφεται», K. Elam, ό.π., σελ. 49. Πρβλε Δ. Τσατσούλης, 1999, σελ. 40.

γλωσσικό λόγο και να προσδιορίσει τις καταστάσεις ή τις σχέσεις μεταξύ των δραματικών προσώπων.

Εξ άλλου τα παραδείγματα θεατρικότητας άλλων πολιτισμών και παραδόσεων, που έφερε στο φως η σύγχρονη θεατρική ανθρωπολογία, οδηγούν σε ανάλογα συμπεράσματα, καθώς πρόκειται για σχηματολογία σωματικής έκφρασης που εντάσσεται ανάλογα με το πολιτιστικό κωδικοποιημένο σύστημα της εκάστοτε χώρας, σε διαφορετικά νοηματικά πλαίσια.⁸⁶

Λέξεις που χρησιμοποιεί η αισθητική ως τμήμα της ευρύτερης κουλτούρας της γλώσσας, λέξεις όπως «όμορφος», «άσχημος», «καλός», «κακός», δεν μπορεί παρά να είναι εργαλεία συμβολοποίησης ευρύτερων ενοτήτων, επίσης να αντιμετωπίζονται ως υποκατάστατα – σημεία – κάποιας κίνησης, ενός μορφασμού. Δεν αποδίδουν λογικά περιεχόμενα ως οχήματα καθαρής τρόπον τινά σκέψης, αλλά αποτελούν και φορείς πολλών άλλων καταστάσεων – συναίσθημα για παράδειγμα, προδιαθέσεις - γι' αυτό και το ύφος, ο τρόπος εκφοράς τους έχουν σημασία. Και μάλιστα, όταν αυτός ο τρόπος αποδίδει την αβίαστη, φυσική διάθεση του υποκειμένου που τις εκφέρει. Η ανάλυση των λέξεων από μια φιλοσοφική ή άλλη διανοητική συστηματική προσέγγιση οφείλει να έχει έναν τρόπο πρόσβασης στις περιστάσεις, όπως και στη συναισθηματική ενέργεια που τροφοδοτεί την εκφορά των λέξεων. Ένα επιφώνημα, όπως παρατηρεί ο Wittgenstein, μπορεί κάλλιστα να αντικαταστήσει μια αισθητική κρίση του τύπου «Αυτό είναι πολύ όμορφο». Ταυτόχρονα, μια τέτοια διαπίστωση προϋποθέτει την εφαρμογή κι εξοικείωση με κανόνες που διέπουν την κοινά, αποδεκτή αισθητική, το αίσθημα της αρμονίας, την λελογισμένη κι εκλεπτυσμένη

⁸⁶ Στο θέατρο *No* από μικρή ηλικία οι ηθοποιοί και το κοινό είναι εκπαιδευμένοι στο τελετουργικό σύστημα αναπαράστασης κινησιολογικών λειτουργιών που αντιστοιχούν σε λειτουργίες τις βιωματικής καθημερινότητάς τους. Ο Elam (ό.π., σελ. 50, 63) ισχυρίζεται ότι σε ορισμένες μορφές θεάτρου (παντομίμα, θέατρο *No*) το σύστημα των χειρονομιών και το κινησιακό σύστημα διέπονται από σημασιολογικές συμβάσεις εξίσου αυστηρές με τις συμβάσεις που διέπουν το γλωσσικό σύστημα. Πρβλε Δ. Τσατσούλης, 1999, σελ. 20 - 1 και Τ. Λιγνάδης, Αθήνα, 1988, σελ. 94.

κρίση που δεν υποκαθίσταται από επιφωνήματα, αλλά αποτελεί απόδειξη μιας πηγαίας στοχαστικής διάθεσης, εξ ίσου σπουδαίας όσο και μιας αντικειμενικής μαθηματικού τύπου γνώσης. Η εκτίμηση που υποδηλώνεται στις αισθητικές κρίσεις έχει και αφηρημένο και δημιουργικό ταυτόχρονα χαρακτήρα, οπότε χρειάζεται να γίνεται αναφορά στο πλαίσιο και στο περιβάλλον, μέσα στο οποίο εκφέρονται και όπου υπάρχει κατανόησή τους, χρειάζεται δηλαδή πλουραλιστική προσέγγιση.

Ανάλογη φιλοσοφικής βάσης πορεία ακολουθεί, ο Ιρλανδός θεατρικός συγγραφέας Samuel Beckett (1906 – 1989). Ο Beckett εκφράζεται με αφαιρετικά σχήματα, γράφει για κάτι, το οποίο έχει βιώσει ο ίδιος, σε βαθύτατο επίπεδο. Το έργο του έχει δεχθεί φιλοσοφική ανάλυση από διαφορετικές σύγχρονες θεωρητικές κατευθύνσεις σε εκτενείς μελέτες.⁸⁷ Η αντιμετώπιση της γλώσσας από τον Beckett θεωρείται ότι μπορεί να συνδυαστεί με την εμπειρική λειτουργία και χρηστική σημασία που αποκτούν οι λέξεις κατά τη θεωρία του Wittgenstein. Ο ίδιος ο Beckett ποτέ δεν έπαψε να υπενθυμίζει ότι δεν έκρυβε τίποτα κάτω από τα κείμενά του και δεν εννοούσε τίποτα περισσότερο από αυτό που έγραφε, ενώ σε όλη του τη ζωή πάλευε με τη γλώσσα, ανικανοποίητος από την ικανότητά της να εκφράσει επακριβώς το νόημα, που πάντα της ξεγλιστρούσε, έτσι σε πολλά σημεία των έργων του κατέφευγε στην κραυγή, στην λογική

⁸⁷ Έχει χαρακτηριστεί ως ο φιλοσοφικότερος των σύγχρονων θεατρικών συγγραφέων: D. Moran, 2006, σελ. 93. Ο ίδιος μελέτησε και σχολίασε στα έργα του τους Berkeley, Malebranche, Descartes, Leibniz, Kant, Schopenhauer, ενώ μελετήθηκε από τους Sartre, Adorno, Lukacs, Badiou, Kristeva, Cixous, Deleuze, G. Steiner, Blanchot, Iser, Zizek κ.ά. Από τις πρόσφατες σχετικές μελέτες επιλεκτικά αναφέρουμε των J. Calder, 2001, Kh. Besbes, 2007 και την πλέον πρόσφατη του A. Furlani, 2015, που επικεντρώνεται να δείξει ότι η σχέση του Wittgenstein με τον Beckett είναι όχι μια απλή σχέση συγγένειας ενδιαφέροντος για τη γλώσσα και τη σιωπή, αλλά διαμορφωτική της συγγραφικής πορείας, του ύφους και των σκοπών των έργων του από το 1950 και μετά.

ασυναρτησία χειρονομιών και μιμικών εκφράσεων που συμπύκνωναν την αγωνία, το ίδιο το βίωμα της ζωής.⁸⁸

Η αισθητική και το ύφος του Beckett, μπορούν να ειπωθούν επομένως ως εφαρμογή φιλοσοφικής διερεύνησης της αποτυχίας της τέχνης και της γλώσσας να εκφράσουν το ανέκφραστο, να εξηγήσουν το άρρητο, μιας διερεύνησης που συνάδει με το Βιτκενσταϊνικό σχέδιο, αλλά και με άλλες παρόμοιες διαπιστώσεις της μετανεωτερικής φιλοσοφικής παραγωγής: Τα ερωτήματα που απασχολούν την αναλυτική σκέψη – και όχι μόνο - του 20ού αιώνα γύρω από το πώς αναφέρονται οι λέξεις σε πράγματα του κόσμου, βρίσκουν μια απάντηση στην ελλειπτική θεατρικότητα του Beckett, στην επίμονη άρνησή του να δείξει το νόημα των φράσεων και των εικόνων που απομονώνει στη σκηνή. Απ' τη μια πλευρά ονομάζει, περιγράφει, καλεί, απ' την άλλη αφήνει ανοιχτό το θέμα της σημασίας, διατυμπανίζει αυτήν την ανοιχτότητα, αυτήν του την άρνηση. Στο τελευταίο του ποίημα, *Comment dire*, ένα χρόνο πριν το θάνατό του, το 1988, αναζητεί την σωστή λέξη σε ό,τι μοιάζει να είναι μια γρήγορη ματιά («seem to glimpse»)⁸⁹. Απευθύνει ένα χαρακτηριστικό φιλοσοφικό

⁸⁸ J. Calder, 2001, σελ. 4. Ως παράδειγμα δείτε το έργο του *Αναπνοή (Breath)* (ένα από τα πιο αφαιρετικά μονόπρακτά του, 1969), στην Ελληνική έκδοση, 2001:

ΑΥΛΑΙΑ

1. Χαμηλό φως, στη σκηνή διάσπαρτα, ετερόκλητα σκουπίδια. Παύση γύρω στα πέντε δευτερόλεπτα.
2. Αδύνατη, σύντομη κραυγή και αμέσως εισπνοή, που μεγαλώνει μαζί με το φως φτάνοντας στο maximum σε δέκα δευτερόλεπτα. Σιωπή και παύση περίπου πέντε δευτερόλεπτα.
3. Εκπνοή και συγχρόνως χαμήλωμα του φωτός ως το minimum (όπως στο φως 1), περίπου δέκα δευτερόλεπτα, κι αμέσως κραυγή, όπως προηγουμένως. Σιωπή και παύση περίπου πέντε δευτερόλεπτα.

ΑΥΛΑΙΑ

ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ, να μην είναι όρθια βαλμένα αλλά ριγμένα κάτω και σωριασμένα.

ΚΡΑΥΓΗ, ηχογραφημένη, επίμονη, ακαθόριστη (vagitus). Να προσεχθεί, οι δύο κραυγές να γίνουν απαράλλακτα ίδιες, αυστηρά συγχρονισμένες με το φως και την αναπνοή.

ΑΝΑΠΝΟΗ, ενισχυμένη από ενισχυτή.

MAXIMUM, φωτός. Όχι δυνατό. Αν το 0 είναι το σκοτάδι και το 10 είναι το maximum, τότε το φως πρέπει να κυμανθεί ανάμεσα στο 3-6 και αντίστροφα.

⁸⁹ «glimpse–
seem to glimpse–
need to seem to glimpse–
afaint afar awayover there what–
folly for to need to seem to glimpse afaint afar awayover there what–

ερώτημα απαντώντας το ειρωνικά, ακυρώνοντας τόσο λακωνικά όλο το μεγαλεπήβολο σχέδιο της φιλοσοφίας του αιώνα του... Όπως το 1973 στο *Όχι εγώ (Not I)* αναιρούσε το σώμα, το σκηνικό χώρο και το θεατρικό λόγο,⁹⁰ μέσα στο απόλυτο σκοτάδι που πλαισιώνει το γυναικείο στόμα που σκέτο μιλάει ακατάσχετα, διατηρώντας μόνο το σχήμα του θεατρικού κώδικα για να τον ανατρέψει στην ουσία και στο περιεχόμενο, με την ανυπαρξία της κίνησης, ακόμα και του μορφασμού, και καταργώντας αυτό που θεωρείται η κατ' εξοχήν συνθήκη του θεάτρου - την παρουσία του ανθρώπινου σώματος - έτσι και στο τελευταίο ποίημα καταφέρει να δείξει αυτό που δεν αποκρυσταλλώνεται και δεν υλοποιείται από τη γλώσσα, ζητάει έναν ακροατή που αμφισβητεί οποιαδήποτε σημασία της μεμονωμένης λέξης, δείχνει την ασημαντότητα της λέξης – της συνθήκης του ποιήματος.

Μέσα σ' αυτά, η ερμηνεία ή όποια μορφή νοηματοδότησης πέρα από την ίδια την πράξη χάνουν το νόημά τους, η όποια λογική πληγώνει την αυθεντική ουσία της βίωσης κι έτσι, στρεφόμεστε στην κίνηση, στην κραυγή, στη σιωπή.

what–
what is the word– what is the word–». Παραθέτει ο D. Moran, 2006, σελ. 110.

⁹⁰ Ε. Γεωργίου, 2008.

Βιβλιογραφία

- Π. Βαλλιάνος, 2004, *Φιλοσοφία στην Ευρώπη, Τόμος Γ', Νεότερα και σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα (19^{ος} και 20^{ος} αιώνας)*, Εκδόσεις Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, Πάτρα.
- S. Beckett, 1984, *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Faber and Faber, London.
- _____, 2001, *Κάθαρση και άλλα έργα*, σε μετάφρ. Σ. Βελέντζα, εκδ. Scripta, Αθήνα.
- Kh. Besbes, 2007, *The Semiotics of Beckett's Theatre: A Semiotic Study of the Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, Universal-Publishers.
- A. Blunden, 2005, "On Method", <http://home.mira.net/~andy/works/method.htm>.
- _____, 2009, "Foreword" to Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Hegel's Logic: Being Part One of the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences*. [1830] Marxists Internet Archive Publications.
- _____, 2010a, *An Interdisciplinary Theory of Activity*, Τόμος 22 του Studies in Critical Social Sciences, Brill.
- _____, 2010b, *Concepts, a Critical Approach*, Haymarket Books, Chicago.
- _____, 2010c, "The Origins of Cultural Historical Activity Theory", <http://home.mira.net/~andy/works/origins-chat.htm>
- A. Boal, 1995, *The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy*, A. μετάφρ. Jackson, Routledge, London.
- P. Bourdieu, 1972, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- J. Calder, 2001, *The Philosophy of Samuel Beckett*, Riverrun Press.
- Ε. Γεωργίου, 2008, «Η κίνηση και ο λόγος στα έργα του Beckett», http://koyinta.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=2155&Itemid=189
- Ε. Γεωργοπούλου, 2013, «Η θεωρία της Μετασχηματίζουσας μάθησης (J. Mezirow). Ο κριτικός στοχασμός & τα προσκόμματα στη μαθησιακή διεργασία των ενηλίκων». <http://eranistis.net/wordpress/2013/06/26/η-θεωρία-της-μετασχηματιζουσας-μάθησ/>
- Α. Γούναρης, 2005, «Wittgenstein: Διάλεξη περί Ηθικής: Οι επιρροές από τον Paul Ernst», <http://antikleidi.com/2014/03/02/wittgenstein/>
- «δρΥός τόΠου: Wittgenstein», στην ιστοσελίδα με τίτλο *antigreece, Τέχνης Νέα*, <http://www.artingreece.gr/artnews.php?ID=447>.
- S. Davis, B. Ferholt, H. Grainger Clemson, S.-M. Jansson, A. Marjanovic-Shane, 2015, *Dramatic Interactions in Education: Vygotskian and Sociocultural Approaches*, Bloomsbury Publishing.
- V. Davydov, 1999, "A New Approach to the Interpretation of Activity Structure and Content," in *Activity Theory and Social Practice: Cultural-Historical Approaches*, Edited by Chaiklin S., Hedegaard M. and Jensen U. J., Aarhus, Denmark: Aarhus UP.
- J. Dewey, 1897, «Ethical principles underlying education», στο J. A. Boydston (επιμ.) *The early works, 1882–1898* (τόμ. 5, σελ. 54–83), Southern Illinois University Press, Carbondale, 1964 (Original work published 1897.)
- _____, 1934, *Art as experience*, Penguin, Perigee, New York, 2005.
- _____, 1925, *Experience and Nature* (2nd ed.), Open Court, Chicago.
- _____, 1933, *How We Think*, Regnery, Chicago.
- K. Elam, *Η σημειωτική θεάτρον και δράματος*, μετάφρ. Κ. Διαμαντάκου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001.

- M. Feldman, K. Mamdani, 2014, *Beckett/Philosophy*, Columbia University Press.
- I. McFetridge, 1984, "Review: Recent Work of Wittgenstein", στο *Philosophical Quarterly*, τ.34 (134), σελ. 69 - 73.
- P. Freire, 1970, *Pedagogy of the Oppressed*, Herter and Herter, New York.
- A. Furlani, 2015, *Beckett after Wittgenstein*, Northwestern University Press.
- H.-G. Gadamer, 2005 [1960], *Truth and Method*, Continuum, New York, NY.
- J. W. v. Goethe, 1996, *Goethe on Science. An Anthology of Goethe's Scientific Writings*, Selected and introduced by Jeremy Naydler, Floris, Edinburgh, UK.
- P. Goldblatt, 2006, «How John Dewey's Theories Underpin Art and Art Education», στο *E&C/Education and Culture* 22(1), σελ. 17–34.
- J. Habermas, 1971, *Knowledge and Human Interests*, Beacon Press, Boston.
- _____, 1976, *Legitimation Crisis*, Heinemann, London.
- _____, 1984, *The Theory of Communicative Action. Vol. I: Reason and Rationalization of Society* (T. McCarthy, trans.) Boston: Beacon Press.
- _____, 1992, *Moral Consciousness and Communicative Action*, M.I.T. Press, Cambridge, MA.
- G. Hagberg, 2007, «Wittgenstein's Aesthetics», στην ιστοσελίδα της *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, στο <http://plato.stanford.edu/entries/wittgenstein-aesthetics>.
- G.W.F. Hegel, 1967, *The Phenomenology of Mind*, New York: Harper.
- _____, 1977 (1807), *The Phenomenology of Spirit*, Preface, translated by A.V. Miller, Oxford, UK: Oxford University Press.
- _____, 1993 – 1995, *Φαινομενολογία του πνεύματος*, τόμος Α' - Β', εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια: Δημήτρης Τζωρτζόπουλος, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα.
- P. Jarvis, 2004, *Adult education & Lifelong Learning*, London: Routledge -Falmer.
- _____, 2004, *Συνεχιζόμενη εκπαίδευση και κατάρτιση*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- _____, 2009, «Μαθαίνοντας τι σημαίνει να είμαι άτομο στην κοινωνία: μαθαίνοντας τον εαυτό μου», στο Κ. Πιερής (επιμ.) *Σύγχρονες Θεωρίες Μάθησης. 16 Θεωρίες μάθησης... με τα λόγια των δημιουργών τους*, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- V. John-Steiner, 2000, *Creative Collaboration*, Oxford University Press, Oxford UK.
- E. Pnyenkov, 1974, *Dialectical Logic, Essays on its History and Theory*, μετάφρ. στα Αγγλικά Η. Campbell Creighton, εκδόσεις Progress Publishers, Moscow, 1977 (ψηφιακή μεταγραφή του Andy Blunden, January 2009).
- B. Kaldis, 2016, "Philosophy and/of Theatre", στο *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία, τ. Β.: Η Δίκη του Σωκράτη*, εκδ. Αρναούτη, Αθήνα, σελ. 7 – 10.
- Ιμμ. Καντ, 1996, *Η πρώτη εισαγωγή στην κριτική της κριτικής δύναμης*, Πόλις, Αθήνα.
- _____, 1985, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2004.
- Κ. Καστοριάδης, 1975, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Ράππα, Αθήνα, 1979.
- _____, 1991, *Τα σταυροδρόμια του λαβύρινθου*. (μτφ. Ζήσης Σαρίκας) Αθήνα: Ύψιλον.
- _____, 2007, *Παράθυρο στο Χάος*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Α. Κόκκος, 2005, *Εκπαίδευση Ενηλίκων: Ανιχνεύοντας το πεδίο*, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- _____, 2006, «Η ιδιαιτερότητα και ο σκοπός της εκπαίδευσης ενηλίκων», στο *Εκπαίδευση Ενηλίκων*, τ. 9, σελ. 4 – 9.
- _____, 2010, «Κριτικός Στοχασμός: Ένα κρίσιμο Ζήτημα», στο Δ. Βεργίδης, Α. Κόκκος (επιμ.), *Εκπαίδευση Ενηλίκων: διεθνείς προσεγγίσεις και ελληνικές διαδρομές*, Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 65 – 93.

_____, 2010, «Transformative Learning Through Aesthetic Experience: Towards a Comprehensive Method», στο *Journal of Transformative Education*, July 8, σελ. 155-177, first published on July 10, 2011.

_____, 2011, *Εκπαίδευση μέσα από τις τέχνες*, Μεταίχμιο.

M. Kontopodis, Ch. Wulf, B. Fichtner, 2011, *Children, Development and Education: Cultural, Historical, Anthropological Perspectives*, Τόμος 3 του *International Perspectives on Early Childhood Education and Development*, Springer Science & Business Media, Dordrecht, Heidelberg, London, N.Y.

Γ. Κουλαουζίδης, 2010, *Εκπαίδευση Ενηλίκων*, Μεταίχμιο, Αθήνα.

Α. Λάζου, 2009, «Ψυχολογικά γεγονότα και σώμα: Η περίπτωση της επί σκηνής δράσης του ηθοποιού», *Θεατρογραφίες* 15, σελ. 24-33.

_____, 2013, «Πέρα από το χορό: σύγχρονες αισθητικοθεραπευτικές χρήσεις του χορού στο φως της νιτσεϊκής σκέψης», *Φιλοσοφείν*, τ. 8, σελ. 89 – 106.

_____, 2009, «Ancient Myths, Traditional Civilization and Contemporary Dance Theatre», στο *Όρχησις και Άθληση. Δοκίμια Φιλοσοφίας, Ιστορίας και Παιδείας*, επιμ. Α. Λάζου – Ι. Μάστορα, εκδ. Αρναούτη, Αθήνα, 2015, σελ. 199 – 217.

_____, 2014, «Φόβος-εκδίκηση-θεραπεία: μια ανθρωποφιλοσοφική προσέγγιση του τραγικού χορού στο παράδειγμα των *Ευμενίδων*», στο *Όρχησις και Άθληση. Δοκίμια Φιλοσοφίας, Ιστορίας και Παιδείας*, επιμ. Α. Λάζου – Ι. Μάστορα, εκδ. Αρναούτη, Αθήνα, 2015, σελ. 95 – 102.

_____, 2015, «Ο Ηράκλειτος στον Διαλεκτικό Χικμέτ», *2^η Επιστημονική Ημερίδα: Προσωκρατική Φιλοσοφία: ο Άνθρωπος, η Κοινωνία και ο Κόσμος*, Διεθνής Επιστημονική Εταιρεία Αρχαίας Ελληνικής Φιλοσοφίας, ηλεκτρονική έκδοση, Αθήνα.

_____, 2016, *Άνθρωπος, ο δημιουργός*, εκδ. Αρναούτη, Αθήνα.

R. Lane (επιμ.), 2002, *Beckett and Philosophy*, Macmillan, Palgrave.

A. Lazou – Eir. Kosma, 2016, «Orchesis throughs its Light on Ancient Greek Drama», παρουσιάστηκε στο *44th World Dance Congress of CID – Unesco*, 30/6 – 2/7 2016 και σε ελαφρά διαφορετική μορφή στο *International Colloque of Theatre Translation*, στο Πανεπιστήμιο Bello Horizonte, Brazil, 30 Μαΐου 2016 (υπό δημοσίευση).

V.A. Lektorsky, 1999, “Historical Change of the Notion of Activity: Philosophical Presuppositions,” in *Activity Theory and Social Practice: Cultural-Historical Approaches*, επιμ. Chaiklin S., Hedegaard M. & Jensen U. J., Aarhus University Press, Aarhus, Denmark.

A.A. Leontyev, 2006, “Units’ and Levels of Activity,” *Journal of Russian and East European Psychology*, vol. 44, no. 3, σελ. 30-46

_____, 2009, “Activity and Consciousness”, στο *The Development of Mind*, Erythrós Press, Kettering, OH.

_____, 1978, *Activity, Consciousness, and Personality*, Prentice-Hall, New Jersey.

Τ. Λιγνάδης, *Το Ζώον και το Τέρας: Ποιητική και υποκριτική λειτουργία του αρχαίου ελληνικού δράματος*, Ηρόδοτος, Αθήνα, 1988.

Π. Λιντζέρης, 2010, «Θεωρία της Μετασχηματίζουσας Μάθησης: Δυνατότητα για μια κριτική και χειραφετική στροφή στην πρακτική της Εκπαίδευσης Ενηλίκων», στο Δ. Βεργίδης, Α. Κόκκος (επιμ.), *Εκπαίδευση Ενηλίκων: διεθνείς προσεγγίσεις και ελληνικές διαδρομές*, Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 94 – 123.

B. Lundquist, 1999, «Wittgenstein and Aesthetics: What is the Language of Art?», στην ιστοσελίδα του *Gustavus Adolphus College*.
<https://gustavus.edu/philosophy/Brooke.html>.

- Al. MacIntyre, 1988, *Whose Justice? Which Rationality?*, University of Notre Dame Press, Notre Dame IN.
- S. Majetschak, 2010, «Forms and Patterns of Life: A Reassessment of a So-Called Basic Concept in the Late Philosophy of Wittgenstein», στο Marques, A., Venturinha, N. (επιμ.), *Wittgenstein on Forms of Life and the Nature of Experience*, στη σειρά Lisbon Philosophical Studies, Uses of Language in Interdisciplinary Fields, Switzerland.
- K. Marx, 1979 [1852], “The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte”, *MECW* τ. 11, Lawrence & Wishart, London, UK.
- M. Merleau-Ponty, 1962, *Phenomenology of perception*, μετάφρ. C. Smith, Humanities Press, Atlantic Highlands, NJ.
- J. Mezirow και συν., 1990, *Fostering Critical Reflection in Adulthood*, Jossey-Bass, San Francisco, μετάφραση αποσπ.: Ν. Αποστολοπούλου – Γ. Μέγα, στο *Εκπαίδευση Ενηλίκων*, τ. 4, σελ. 22 – 25. <https://neoellines.files.wordpress.com/2009/02/mezirow.pdf>
- _____, 2003, *Epistemology of Transformative Learning*, <http://www.adulteduc.gr>.
- _____, 2007, Η μετασχηματίζουσα μάθηση, μετάφρ. Γ. Κουλαουζίδη, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- R. Monk, 2005, *Βιτγκενστάιν*, μετάφρ. Δ. Φιλιππουπολίτης, εκδ. Πατάκη, Αθήνα.
- D. Moran, 2006, “Beckett and Philosophy”, στο (επιμ.) Christopher Murray, *Samuel Beckett – One Hundred Years*, New Island Press, Dublin, σελ. 93 – 110.
- Ευτ. Μπιτσάκη, 2013, *Ανθρώπινη φύση Για έναν κομμουνισμό του πεπερασμένου*, Εκδόσεις Τόπος.
- Fr. Nietzsche, 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig.
- J. Ostrow, «Habit and Inhabitation: An Analysis of Experience in the Classroom», στο *Human Studies*, 1987, 10, σελ. 213 - 224.
- Θ. Πελεγρίνης, 1991, «Ομιλία περί Ηθικής», στο *Πρακτικά του Συμποσίου Wittgenstein*, Δωδώνη, Αθήνα.
- _____, 1997, *Ηθική Φιλοσοφία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- _____, 1997, *Πέντε Εποχές της Φιλοσοφίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- _____, 2002, *Ασκήσεις φιλοσοφίας για τη ζωή και την τέχνη*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- _____, 2004, *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- _____, 2008, *Η φιλοσοφία στη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Γ. Πεφάνης, 2015, «The Philosophy of the scene/Scenes of the philosophy. An outline of a theatre-philosophy» (Φιλοσοφίες της σκηνής/Σκηνές της φιλοσοφίας. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας), στο *Parabasis/Παράβασις*, τ. 13/2, σελ. 109 - 132.
- _____, 2014, «Philosophy and theatre: Cornelius Castoriadis and the Imaginary Structures of Meanings in Theatre and Performance», στο Vrasidas Karalis (επιμ.): *Cornelius Castoriadis and Radical Democracy*, Brill, Leiden & Boston, σελ. 117 - 136.
- K. J. Pugh, & M. Girod, 2007, «Science, Art and Experience: Constructing a Science Pedagogy From Dewey’s Aesthetics», στο *Journal of Science Teacher Education*, 18, σελ. 9 – 27.

- A. Ράικου, 2013, Εκπαίδευση Ενηλίκων και Τριτοβάθμια Εκπαίδευση: Διερεύνηση δυνατότητας για ανάπτυξη κριτικού στοχασμού μέσα από την αισθητική εμπειρία σε εκπαιδευόμενους εκπαιδευτικούς, Διατριβή επί Διδακτορία, Πάτρα.
- R. Rhees, 1981, *Ludwig Wittgenstein, personal recollections*, Rowman and Littlefield, Totowa, N.J.
- A. Rogers, 1996, *Η Εκπαίδευση Ενηλίκων*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 1999.
- Δ. Τσατσούλης, 1999, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- L. S. Vygotsky, 1978 [1930], "Problems of Method," in *Mind in Society*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- _____, 1987 [1934], "Thinking and Speech," in *Collected Works of L. S. Vygotsky*, vol. 1. Plenum Press, New York, NY, σελ. 39 - 285.
- _____, 1997a [1929], *The Fundamental Problems of Defectology*, in *Collected Works of L. S. Vygotsky*, vol. 2., Plenum Press, New York, NY.
- _____, 1997b [1927], *The Crisis in Psychology*, in *Collected Works of L. S. Vygotsky*, vol. 3., Plenum Press, New York, NY.
- L. Wittgenstein, 1958, *Philosophical Investigations*, μετάφρ. Anscombe, G. E. M., Β' έκδοση (δίγλωσση), Blackwell Publishers, Oxford (μετάφρ. Χριστοδουλίδης, Παπαζήσης, Αθήνα, 1977).
- _____, 1965, «A Lecture on Ethics», στο *The Philosophical Review*, τ. 74 (1965), σελ. 3–12.
- _____, 1977, «Διάλεξη για την ηθική», μετάφρ. Α. Καραστάθη, *Ανθολόγιον αναλυτικών φιλοσόφων* επιμ., Κ. Ι. Βουδούρης, Αθήνα και στο Κ. Μ. Κωβαίος, 2000, *Wittgenstein: Περί Ηθικής*, πρόλ., εισ., μετ., σχολ., επιμ. Κ. Μ. Κωβαίος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- _____, 1984, *Το Μπλε και το Καφέ Βιβλίο*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- _____, 2000, *Πολιτισμός και αξίες*, μετάφρ. Μ. Δραγώνα & Κ.Κωβαίος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- _____, 2005, *Tractatus Logico-Philosophicus*, μετάφρ. Ogden, C. K., Εκδόσεις Routledge, Νέα Υόρκη (μετάφρ. Κιτσόπουλος, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1978).
- _____, 2007, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*, επιμ. Cyril Barrett, University of California Press (1^η έκδ. 1967).

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

BITKENΣΤΑΪΝ – WITTGENSTEIN⁹¹

Άννα Λάζου, 1990

“Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”,
TL 5.6

Ασυνέχεια, ασυμμετρία, λόγος ελλειπτικός, σαν ποτάμι που κυλάει, θραύσμα στο χώρο και στο χρόνο, κοινοτοπία, απουσία και ταυτόχρονα παρουσία....

E1

(Στη σκηνή ο Βιτκενστάιν. Φοράει κοστούμι χωρίς γραβάτα. Στέκεται πίσω από ένα βήμα και μιλώντας αργά και με βαθιά φωνή διαβάζει από φύλλα χαρτιά, μπροστά σε κοινό)

Δεν μπορεί να γραφεί ένα επιστημονικό βιβλίο που το θέμα του θα ήταν ουσιαστικά Ύψιστο και υπεράνω των άλλων θεμάτων. Μπορώ να περιγράψω το αίσθημά μου αυτό με την παρακάτω μεταφορά: αν ένας θα μπορούσε να γράψει ένα βιβλίο για την ηθική, αυτό το βιβλίο θα κατέστρεφε σε μιαν έκρηξη όλα τα άλλα βιβλία στον κόσμο. Οι λέξεις μας, όπως τις μεταχειριζόμαστε όταν κάνουμε επιστήμη – είναι δοχεία, ικανά μόνο να περιέχουν και να μεταφέρουν νόημα και σημασία, φυσικό νόημα και σημασία. Η ηθική, εάν είναι κάτι, τότε είναι κάτι υπερφυσικό, ενώ οι λέξεις μας εκφράζουν μόνο γεγονότα. Όπως ακριβώς ένα φλυντζάνι του τσαγιού κρατάει μόνο ένα φλυντζάνι νερό, ακόμα κι αν επρόκειτο να χύσω από πάνω του ένα ολόκληρο γαλόνι.

(Μικρή παύση)

Βλέπω αίφνης σαν μέσα σε μια αστραπή φωτός, όχι μόνο ότι καμιά περιγραφή που είναι δυνατόν να σκεφθώ δεν θα μπορούσε να περιγράψει αυτό που εννοώ λέγοντας απόλυτη αξία, αλλά ότι θα απέρριπτα εξ αρχής κάθε σημαντική περιγραφή που θα μπορούσε να μου προτείνει κάποιος μόνο και μόνο επειδή θεωρείται πως έχει κάποια σημασία.

* Ανέβηκε το 1992 στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στο Κτήριο Κωστή Παλαμά και στην Πολιτιστική Πανεπιστημιάδα στην Πανεπιστημιούπολη Ζωγράφου, σημαίνοντας το ξεκίνημα της Θεατρικής Πρωτοβουλίας Νέων «ΔΡΥΣ*» στο πλαίσιο του Πολιτιστικού Ομίλου Φοιτητών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το 2004 ξαναανέβηκε σε διασκευή της Γεωργίας Μαυραγάνη στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου σημαίνοντας το ξεκίνημα της ερευνητικής και καλλιτεχνικής ομάδας του Πανεπιστημίου Αθηνών «δρΥός ΤόΠοι*». Οι φράσεις με πλάγια γράμματα προέρχονται από φιλοσοφικά κείμενα και ημερολογιακές σημειώσεις του Ludwig Wittgenstein. *Και οι δύο ονομασίες προέρχονται από τον πλατωνικό *Φαίδρο*, 274b-279b.

Η τάση που είχα εγώ καθώς και όλοι όσοι προσπάθησαν να γράψουν ή να μιλήσουν για την ηθική ή τη θρησκεία ήταν μια τάση να συγκρουσθούμε βιαστικά με τα όρια της γλώσσας. Αυτή η βεβιασμένη σύγκρουση με τους τοίχους του κελιού μας είναι εντελώς, απόλυτα ανέλπιδη.

(Η διάλεξη σταματά, τα φώτα σβήνουν)

E2

(Μουσική Schubert δυναμώνει σιγά σιγά. Σύγχρονο δωμάτιο. Πρωί γύρω στις 10. Τραπεζάκι φαγητού, δυο καρέκλες απέναντι. Στο βάθος καφετιέρα. Η γυναίκα κάθεται στη μια καρέκλα ξεφυλλίζει ένα μπλοκ σημειώσεων. Δείχνει πως μόλις πριν λίγο έχει ξυπνήσει. Σιγοψιθυρίζει κάποιο σκοπό από τα lieder. Που και που σημειώνει. Ανοίγει η πόρτα απέναντι και μπαίνει ο άνδρας. Κοιτάζονται.)

ΑΝΔΡΑΣ: (Κάθεται απέναντί της στην καρέκλα. Ζωηρά) Τί έγινε; Σκέφθηκες τίποτ' άλλο;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Αφού τον παρατηρήσει για λίγο σιωπηλά) Υπάρχει κάτι που δεν είναι ξεκάθαρο. Εννοώ ξεκάθαρο δραματικά. Η ερωτική πλευρά. Οποιαδήποτε σχέση που φαίνεται να είχε σαν να την κάλυπτε ένα πέπλο μυστηρίου (Κοιτάζει μακριά) καφέ;

ΑΝΔΡΑΣ: (Σηκώνεται. Αντί γι' απάντηση πηγαίνει προς τα κει που γίνεται ο καφές, τον σερβίρει σε δυο φλυτζάνια και ξανάρχεται κρατώντας τα στα χέρια του, ξανακάθεται με ήρεμες κινήσεις. Σκεπτικός, γαλήνιος) Σχέσεις εξάρτησης ασφαλώς.

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Απότομα) Από ποια πλευρά;

ΑΝΔΡΑΣ: (Ζωηρά) Μα από την πλευρά του άλλου.

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Το ίδιο απότομα, σχεδόν αρπακτικά) Δεν είναι καθόλου βέβαιο. Ο Βιτκενστάιν θα μπορούσε με τον τρόπο του να είναι υπερβολικά εξαρτημένος. Θα είχε ανάγκη να πατήσει κάπου. Χρειαζόταν στηρίγματα.

ΑΝΔΡΑΣ: Οι σχέσεις του, αυτές που αναφέρεις τέλος πάντων, ήταν σχέσεις δάσκαλου – μαθητή.
Ε κ ε ί ν ο ι ήταν εξαρτημένοι.

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Τον διακόπτει και πάλι) Ή τουλάχιστον ένιωθαν εξαρτημένοι. (Τον κοιτάζει ερευνητικά. Σηκώνοντας το φλυτζάνι αλλάζει το ύφος. Κρύβει σχεδόν το πρόσωπό της πίσω από τον καφέ.)

Ξέρεις, ήθελα να σου πω κάτι από χθες Κι αν ακόμη δεν μου είχες εσύ δώσει ποτέ τίποτα θα στο είχα πάρει. (Στο τέλος χαμογελάει.)

ΑΝΔΡΑΣ: (Σοβαρεύει δείχνοντας αποφασιστικός). Θέλεις να με παρηγορήσεις (σιωπά για λίγο) και κάνεις κάτι..... ακόμα..... χειρότερο.....

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν καταλαβαίνω (Βαθειά ανάσα)..... Μας χρειάζεται ο Βιτκενστάιν Τελικά τον έχουμε ανάγκη..... Ίσως έτσι μπορέσω να καταλάβω

ΑΝΔΡΑΣ: Πώς μπορεί η φιλοσοφία να σε κάνει να καταλάβεις τι σημαίνει κάποιος για σένα;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ή τί σημαίνει να είσαι πάντα το ίδιο ηθικός; Αρκεί για να καταλάβεις;

ΑΝΔΡΑΣ: Εμείς οι δυο λέμε τα ίδια. .. Κι τίποτα δεν είναι ίδιο από αυτά που εννοούμε

Ν ο μ ί ζ α μ ε πως λέγαμε τα ίδια πράγματα. (Χτυπά το τηλέφωνο, τον διακόπτει.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Σηκώνεται δείχνοντας ότι το περίμενε. Του κάνει νόημα να περιμένει για να συνεχίσουν τη συζήτηση. Σηκώνει το ακουστικό)

Παρακαλώ;

(Το ύφος της είναι ουδέτερα φιλικό.)

Ναι πες μου ... Σε ακούω.

Α ... ώστε του τηλεφώνησες! Μάλιστα.

.....

Λοιπόν άκου. Πρέπει να μάθεις οπωσδήποτε αν σκοπεύουν να τον ψηφίσουν. Ναι οπωσδήποτε. Απ' τον ίδιο.

.....

Είναι γελοία υπόθεση. Καταλαβαίνεις. Θα ελέγχουν την κατάσταση από δω και πέρα. Και ξέρεις πολύ καλά τί σημαίνει αυτό

Και για σένα ασφαλώς.

.....

Όχι δεν νομίζω. Μόνο αν ξέρουμε πώς θα εξελιχθεί αυτή εδώ η υπόθεση από πριν, μπορούμε να του ζητήσουμε – να τον δεσμεύσουμε για το μέλλον. Δηλαδή θα ξέρουμε τί να του ζητήσουμε. Πώς να του μιλήσουμε βρε αδελφέ.

.....

Ok. Συμφωνώ. Δεν έχει δημοσιεύσεις, πράγματι. Αλλά στην παρούσα κατάσταση, συγκριτικά, αυτό δεν παίζει κανένα ρόλο. Και ποιος έχει; Αξιόλογες εννοώ.

.....

Έτσι, έτσι ακριβώς. Γι' αυτό μπορούμε και πρέπει να τον πιέσουμε.

.....

Εσύ πρέπει, ασφαλώς.

.....
Α, ώστε το βράδυ; Απόψε;

.....
Δεν εργόσαστε σε μένα;

(Κοιτάζει προς τη μεριά του άνδρα σαν να τον θυμήθηκε ξαφνικά. Ο άνδρας σηκώνεται και πάει στο παράθυρο κρατώντας το μπλοκ. Στέκεται για λίγο. Το ανοίγει και κοιτάζει κάτι στον ουρανό. Μάλλον σμήνη πουλιών που περνούν. Ακούγονται κρωξίματα και φτερούγισμα. Κλείνει το παράθυρο ενώ η γυναίκα μιλάει)

Του τηλεφωνείς από δω Τρώμε όλοι μαζί. Θα ετοιμάσω κάτι εγώ. Α! Πες και στην Αντιγόνη.

.....
Πολύ καλά. Ευχαριστώ πολύ.
Και κοίταξε, μην ανησυχείς για τίποτα. Δεν αξίζει τον κόπο.

.....
Ακριβώς. Είναι μια μεγάλη ανοησία.
Άντε, σ' αφήνω τώρα.

.....
Ναι έχω. Αρκετή. Γεια χαρά Γεια σου.
(Ακουμπά το ακουστικό κοιτάζοντας συγχρόνως τον άνδρα).

ΑΝΔΡΑΣ: (Έχει ανοίξει το μπλοκ των σημειώσεων και διαβάζει μόλις νιώθει το βλέμμα της επάνω του.)

«Μερικές φορές ο φίλος είχε την ίδια ηλικία, άλλοτε ήταν λίγο και άλλοτε πολύ νεώτερος. Μερικές φορές υπήρχε μεγάλη ένταση ή ερωτικό φορτίο από την πλευρά του Λούντβιχ (συχνά αδιόρατο και χωρίς ανταπόκριση από τον άλλο). Τουλάχιστον μια φορά ο ά λ λ ο ς ήταν κορίτσι.

Αλλά σε όλες τις περιπτώσεις υπήρχε μια τάση για ξεσπάσματα οργής που ξεκινούσαν από την περηφάνεια του Λούντβιχ και από την πολύ οξεία αντίληψη της τελικής αποτυχίας του άλλου να αποδώσει στη φιλία τους την ύψιστη αξία και την πρώτη προτεραιότητα στα αισθήματά του. Αυτές οι δυσκολίες συνόδευαν το έντονο ενδιαφέρον του για την ευτυχία και τη σωστή συμπεριφορά του άλλου, πράγμα που καθιστούσε ακόμα και τις λιγότερο αισθηματικές του φιλίες ένα τέλειο προνόμιο.

(Σιγά σιγά επιστρέφει στο τραπέζι.)

Το αν θα διέκοπταν τις σχέσεις τους, τούτο εξαρτιόταν από το πόσο ήρεμα και βαθιά ήταν τα συναισθήματα του άλλου» (Σταματά το διάβασμα χωρίς να σηκώσει το κεφάλι).

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Προχωράει αργά προς το τραπέζι. Στέκεται για λίγο όρθια απέναντι στον άνδρα. Ξερά)
Συνέχισε.

ΑΝΔΡΑΣ: (Συνεχίζει διαβάζοντας δυνατώτερα)

«Ο Λούντβιχ χρειάζοταν και μερικές φορές έβρισκε έναν φίλο με πιο απλή καρδιά από τον ίδιο. Ίσως ποτέ δεν μάθουμε τί συνέβη με τον Πέτη που σκοτώθηκε το 1914. Θεωρούσε τον Πίνσεντ σαν πρώτο του φίλο»...

(Την κοιτάζει απορητικά.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Κάποιες μόνο σκόρπιες σημειώσεις γι' αυτήν την περίοδο. Μιλάει για στοργή, αγάπη και υπερηφάνεια. Κι εξομολογήσεις.

(Κοιτάζονται. Πιάνουν το φλυτζάνι του καφέ. Πίνουν ταυτόχρονα.)

Ε3

(Μουσική τζαζ του '30)

ΑΝΔΡΑΣ: Να που βρήκες και - το - ερωτικό - στοιχείο

ΓΥΝΑΙΚΑ: Κάτω από κάποιες προϋποθέσεις ερμηνείας. Εξαρτάται τί θέλουμε να δούμε σ' αυτόν. Τον απελπισμένο έφηβο ή τον απόμακρο στοχαστή;.....

ΑΝΔΡΑΣ: Έλα τώρα, γιατί τόσες επιφυλάξεις. Βάλε του εσύ το πρόσωπο που θέλεις. Εσύ πάντα τα καταφέρνεις να μας πείθεις. (Τα τελευταία λόγια με αιχμή, υπαινιγμό για τη γυναίκα.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Αιφνιδιασμένη από την πλάγια κριτική)
Δεν αρκεί αυτό, είμαστε πολύ ευάλωτοι. Σταμάτα. Ας αρχίσουμε πάλι. Από το άλφα.

ΑΝΔΡΑΣ: Τί εννοείς;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Λίγο πριν ... άρχισες να μιλάς για κάτι που κάνω κάτι για το οποίο μάλιστα θα είχες αντιρρήσεις (Τα τελευταία λόγια με πρόκληση).

ΑΝΔΡΑΣ: Μα αγάπη μου το ξέχασα. Δεν φανταζόμουν να θυμάσαι τα μικρά μου παράπονα!

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν λες ποτέ την αλήθεια.

ΑΝΔΡΑΣ: Κάποτε πρέπει να μάθεις να περιμένεις

(Τα φώτα σβήνουν).

E4

(Σύγχρονο δωμάτιο. Η γυναίκα διαβάζει με σιγανή φωνή από ένα μπλοκ σημειώσεων.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: «Το βλέμμα του είναι άραγε εκείνο που λέει ό,τι δεν μπορεί να πει με λέξεις, το αυστηρό βλέμμα του νου που τον εμφάνιζε πάντα ζωντανό και ανεκμυστήρευτο..»

(Σημειώνει κάτι στο μπλοκ. Το κλείνει και κλείνει τα μάτια.)

ΑΝΔΡΑΣ:

(Μπαίνει, κοντοστέκεται, μιλά.)

Σε διακόπτω; Συγνώμη, πρέπει να σου μιλήσω ένα λεπτό.

(Με αγωνία περιμένοντας κάποια απάντηση)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Ανοίγει αργά τα μάτια.)

ΑΝΔΡΑΣ:

(Ανυπόμονος δείχνει πως δεν μπορεί να περιμένει άλλο.)

Άκου. Μόλις τους τηλεφώνησα. Δεν χρειάζεται να περιμένουμε άλλο. Η αίτησή μου απορρίφθηκε. (Ακολουθεί σιωπή) Πρέπει πάλι απ' την αρχή, να κάνω σχέδια. (Πλησιάζει, γονατίζει, της αγγίζει τα χέρια με τα δάχτυλά του) Εσύ βέβαια έχεις τα δικά σου. Ήθελα φέτος να φύγω, να κάνω κάτι. Ίσως νομίζεις μπορούμε πάλι να δουλέψουμε μαζί; (Μην παίρνοντας απάντηση γίνεται πιο ανήσυχος.) Γιατί δεν μιλάς; Εντάξει. Δεν είναι φταιξίμο κανενός. Είναι οι συνθήκες τέτοιες. Δεν με ξέρει κανείς. Δεν τους μίλησε κανείς για μένα. Δίνουν τα λεφτά όπου θέλουν Μίλα μου Ωστε λοιπόν, φταίω εγώ;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Ξεσπάει.)

Φταίει κάτι σ' εμάς. Κάτι δεν κάνουμε σωστά. Δεν καταλαβαίνεις. Πληρώνουμε, γιατί δεν τους δώσαμε ποτέ σημασία. Γιατί τους αγνοούμε εδώ και χρόνια...

ΑΝΔΡΑΣ: (Με πάθος)

Όχι, δεν είναι αυτό. Μην συνεχίζεις έτσι, αυτό θα μας σκοτώσει. (Σχεδόν τραγικά) Γράφω καλά, αλλά οι άλλοι ήταν καλύτεροι, είχαν περισσότερες προϋποθέσεις. Άκουσέ με. Θα γίνει του χρόνου. Εν τω μεταξύ θα έχω δημοσιεύσεις. Εσύ θα κινηθείς ανεξάρτητα. Δεν θα σου είμαι καθόλου βάρος.

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Με θέρμη)

Μα είσαι τρελλός! Πώς μπορείς να το σκέφτεσαι! Πόσες φορές Θεέ μου. Πόσες φορές στο έχω πει. Πόσες πρέπει ακόμα. Δεν θα μπορούσα να κάνω τίποτα χωρίς τη βοήθειά σου. Δεν σου χαρίστηκα ποτέ Εντάξει, ξέχασέ το. (Στεγνά και σιγά) Η υποτροφία θα έλυνε ένα εντελώς δικό σου πρόβλημα. (Χωρίς να τον κοιτάζει σαν για να σκεπάσει το ψέμμα.) Βάλε μουσική πάλι σε

παρακαλώ. (Ο άνδρας πηγαίνει στο βάθος όπου υπάρχει πικ απ. Ακούγεται Schubert, lieder. Η γυναίκα παίρνει στα χέρια το μπλοκ.)
Να σου διαβάσω; Έτσι θα αρχίζει.

E 5

(Η μουσική πλημμυρίζει το δωμάτιο για λίγα δευτερόλεπτα. Ο άνδρας στέκεται όρθιος – χαμένος – δίπλα στο πικ απ. Η μουσική υποχωρεί και η γυναίκα αρχίζει να διηγείται αργά και μονότονα. Όσο διηγείται, εκείνος γονατίζει. Σταυρώνει τα χέρια του, σαν να συγκεντρώνει την προσοχή του και σαν να προσεύχεται. Στρέφει με ένταση το βλέμμα σε ορισμένα σημεία της διήγησης. Κάπου κάπου ακόμα χαμογελάει. Ένα χλωμό φως διαχέεται στο δωμάτιο.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Μιλάει απ' έξω κοιτάζοντας πού και πού τις σημειώσεις.)

Στο Καίμπριτζ, Κυριακή απόγευμα κάπου 60 χρόνια πριν. (Παύση αναπόλησης) Φαντάσου ένα ήρεμο απόγευμα σε μια ήρεμη πόλη. Δονείται μονάχα από τις υποτονικές διανοητικές αναστατώσεις μιας κοινωνίας ερευνητών, δασκάλων, μαθητών: κάποιος έρχεται, κάποιο επίτευγμα συζητιέται ή κάποια μικρή καθημερινή παραδοξότητα. Στο σπίτι του καθηγητή της Λογικής. Συγκεντρωμένοι περισσότερο νεαροί φοιτητές και λέκτορες. Ένα μικρό, λιτό δωμάτιο και ζεστή ατμόσφαιρα γι' ανθρώπους που τους κυνηγά το φάντασμα της φιλοσοφίας ή κάποιας νέας επιστημονικής ανακάλυψης. Ο Φρανκ παρακινημένος να βρεθεί εκεί από ένα νεαρό φοιτητή αριστοκράτη, ο οποίος έχοντας αποποιηθεί το συνηθισμένο τρόπο ζωής του μοιράζεται τη λιτή ζωή των φοιτητών του Καίμπριτζ. Έχουν πάει στη συγκέντρωση περιμένοντας και το συνηθισμένο μουσικό γεγονός. Ο καθηγητής παίζει πιάνο και ο νεαρός υποκόμης γνωστός για τις επιδόσεις του στο τραγούδι.

Ο Φρανκ παρακινημένος να βρεθεί εκεί από έναν νεαρό φοιτητή αριστοκράτη, ο οποίος έχοντας αποποιηθεί το συνηθισμένο τρόπο ζωής του μοιράζεται τη λιτή ζωή των φοιτητών του Καίμπριτζ. Έχουν πάει στη συγκέντρωση περιμένοντας και το συνηθισμένο μουσικό γεγονός. Ο καθηγητής παίζει πιάνο και ο νεαρός υποκόμης είναι γνωστός για τις επιδόσεις του στο τραγούδι. Ο Φρανκ στριμώχεται ανάμεσα σε συναδέλφους στο ασφυκτικά γεμάτο σαλόνι. Ακούει πως ο υποκόμης φίλος του καλείται να τραγουδήσει Schubert για την ομήγυρι. Και πράγματι εκείνος σηκώνεται, αλλά σε μια στιγμή στρέφει το βλέμμα του με αγωνία στην άκρη της αίθουσας, κοιτάζει επίμονα κάποιους από τους παριστάμενους, έναν μικρόσωμο άνδρα με αλησμόνητα χαρακτηριστικά και αυστηρό βλέμμα και ξεστομίζει δειλά όλος επίφαση και ντροπή: «Ασφαλώς ο δόκτωρ Βιτκενστάιν θα διορθώσει τα γερμανικά μου».

Αυτός ήταν ο Βιτκενστάιν λοιπόν. Ο Φρανκ είχε ακούσει τόσα πολλά για την ιδιοφυΐα που αναγνώρισε ο Ράσελ και συνεργάστηκε μαζί του σχεδόν έφηβος στη συγγραφή του «Αρχές των Μαθηματικών». Είχε ακούσει για τις περίφημες διαλέξεις, τον ιδιότυπο κύκλο των μαθητών και θαυμαστών του. Τον Βιεννέζο φιλόσοφο που κρατούσε τις φιλοσοφικές του σημειώσεις στα χαρακώματα του Μεγάλου Πολέμου. Τον κάρφωσε με τα μάτια για να τον δει καλά και χτυποκάρδισε όταν τον άκουσε μ' εκείνη την ανεπανάληπτη βαθιά φωνή που επισκίασε κάθε άλλο ήχο στο δωμάτιο να λέει τα λόγια που έκαναν κι αυτόν μαζί με τους άλλους να παγώσει.

«Μα πώς θα μπορούσα εγώ να το κάνω αυτό;»

Ο νεαρός υποκόμης δαγκώθηκε. Άρχισε να τραγουδάει μην έχοντας τί άλλο να κάνει ή να πει. Η εκτέλεση ήταν κακή από έναν φοβισμένο νεαρό αλλαζόνα τρομοκρατημένο μπροστά στην κρίση ενός όχι μόνο φιλοσοφικού μεγάλου μυαλού.

(Η διήγηση σταματάει. Η μουσική – κάποιο από τα γνωστά λίντερ του Σούμπερτ τραγουδισμένο από ένα βαρύτονο – δυναμώνει. Σβήνουν τα φώτα και πολύ γρήγορα μεταφερόμαστε στο 1930, στο κατώφλι του σπιτιού του καθηγητή της Λογικής το βράδυ που περιγράφει η αφήγηση της Γυναίκας).

E6

(Δρόμος έξω από το σπίτι του καθηγητή. Ακούμε το απότομο κλείσιμο μιας πόρτας και το βιαστικό κατέβασμα μιας σκάλας. Ο Βιτκενστάιν βγαίνει από την εξώπορτα. Στέκεται ανήσυχα κοιτάζοντας αριστερά – δεξιά σαν να μην ξέρει πιο δρόμο να πάρει. Την ίδια στιγμή εκούγεται ένα δεύτερο βρόντηγμα της επάνω πόρτας, στην κορυφή της υποτιθέμενης σκάλας. Ήχοι από συζητήσεις και παίξιμο πιάνου διαφεύγουν στο ανοιγόκλεισμα της πόρτας. Ένα δεύτερο βιαστικό κατέβασμα της σκάλας κι ένας δεύτερος άνδρας, ο Φρανκ, βγαίνει ορμητικά στο δρόμο. Οι δυο άνδρες αντικρύζονται για μερικά δευτερόλεπτα με κάποια έκπληξη για τη συνάντηση. Πολύ γρήγορα μιλάει πρώτος ο Φρανκ, δείχνοντας ότι ήθελε να προφθάσει τον άλλο:)

ΦΡΑΝΚ: Ήταν εντελώς άσκεπτη η συμπεριφορά σας.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Ορμητική απάντηση στην αιφνιδιαστική επίπληξη)

Ο τύπος ήταν εντελώς ηλίθιος, νομίζω.

ΦΡΑΝΚ: (Μην ελέγχοντας πλέον την αγανάκτησή του)

Μπορεί να νομίζατε δόκτορα Βιτκενστάιν, μπορεί να νομίζατε. Αλλά δεν έχετε κανένα δικαίωμα ... λέω πως δεν έχετε κανένα δικαίωμα να φέρεσθε έτσι σε κανέναν.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Δεν δείχνει έκπληξη, αλλά ερεθισμένος από την ξαφνική επίθεση του άγνωστου)

Ίσως, ίσως

(Διστάζοντας αλλά θέλοντας να μαλακώσει τον αντίπαλο)

Ίσως θάπρεπε να γνωρισθούμε εμείς οι δύο. (Τον αγγίζει στον ώμο)
Εννοώ καλύτερα..

ΦΡΑΝΚ: Δεν βλέπω τον λόγο για κάτι τέτοιο αλλά έστω.
Πάρτε τη διεύθυνσή μου τότε, Μπάρτον Ρόουντ Θρι, στον πρώτο όροφο.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Ξέρω, πίσω από το πάρκο Τράμπινγκτον Θα σας επισκεφθώ σύντομα. Πρέπει να μιλήσουμε

ΦΡΑΝΚ: Δεν υπάρχει λόγος να εξηγήσθε. Απλά βρήκα όλη την κατάσταση που δημιουργήσατε απόψε απαράδεκτη. Αν δεν ήξερα ότι είστε εσείς ή μάλλον επειδή ήξερα πως εσείς αντιδράσατε έτσι, θύμωσα πολύ. Τον εξουδετερώσατε, πραγματικά τον λυώσατε. Δεν καταλαβαίνω το λόγο. Είναι ένας φίλος, καλός σπουδαστής και δεν καταλαβαίνω γιατί θάπρεπε κάποιος, έστω κι εσείς, να του φερθείτε έτσι.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Γιατί, γιατί δεν είμαι άγιος. Αλλά ναι συμφωνώ, δεν έπρεπε να χάσω τόσο εύκολα τη ψυχραιμία μου. Αλλά τί θα πει «έστω κι εσείς»! Αυτό δεν έχει καθόλου σημασία. Ήθελα μόνο να πω πως μ' εκνεύρισε και τίποτε άλλο. Το ύφος του είχε αυθάδεια. Δεν ξέρω γιατί. Αυτού του είδους η έπαρση μ' εξαγριώνει.

ΦΡΑΝΚ: Μα δεν έκανε τίποτε! Έδειξε μόνο πως ανησυχούσε. Διάβολε, είσαστε ο μόνος εκεί μέσα που ξέρετε τόσο καλά μουσική. Ακόμη είναι η μητρική σας γλώσσα τα γερμανικά. Φυσικό να φοβάται την κρίση σας.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Αποφεύγοντας την απ' ευθείας συζήτηση και σχεδόν με τόνο εντολής στη φωνή του)

Ας περπατήσουμε.

(Περπατούν για λίγο σιωπηλά σ' έναν ερημικό δρόμο. Ο Φρανκ βλέπει το ρολόι του. Στρέφει το βλέμμα στον Βιτκενστάιν, σταματά για λίγο, σκύβει το κεφάλι και περπατά).

E7

(Ξανά στο σήμερα. Ο άνδρας και η γυναίκα στην ίδια θέση. Σαν να αναπολούν. Εκείνη ξυπνά πρώτη)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Πώς σου φάνηκε;

ΑΝΔΡΑΣ: Ε ... Α! Μ' αρέσει, καλό.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ξέρω πως είσαι αλλού τώρα. Μην προσπαθείς.

ΑΝΔΡΑΣ: Μ' εκπλήσσεις. Πρώτη φορά που

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Ανυπόμονα) Που;.....

ΑΝΔΡΑΣ: (πικρόχολα)

Που δεν εκνευρίζεσαι για την επίπεδη κρίση μου! Άρχισες ήδη να με λυπάσαι! Περιττό. Δεν έχω ακόμη αποτύχει

E 8

(1930. Πάρκο στο Καίμπριτζ. Καλοκαίρι, αργά το βράδυ. Ο Βιτκενστάιν και ο Φρανκ αφήνουν ένα κανό με δυο κουπιά στην άκρη σαν μόλις νά' χουν βγει από το ποτάμι. Στέκονται για λίγο κοιτάζοντας μπροστά στο υποτιθέμενο μονοπάτι).

ΦΡΑΝΚ: Θα μπορούσα να είχα κωπηλατήσει κι εγώ.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Σαν να μην το άκουσε.)

Ας περπατήσουμε λοιπόν.

(Δείχνει σε κάποια πλάγια κατεύθυνση.)

Από δω.

ΦΡΑΝΚ: Δεν υπάρχει μονοπάτι απ' αυτήν την πλευρά και είμαι σίγουρος πως θά'ναι δύσβατο το μέρος.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Προχωρεί από μόνος του αφήνοντάς τον πίσω)

ΦΡΑΝΚ: (Τον ακολουθεί, αλλά σε λίγο τον βοηθάει να πηδήξει έναν υποτιθέμενο θάμνο.)

Βλέπεις; είναι πολύ αργά. Δεν φαίνεται τίποτε στο σκοτάδι.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Ας πάμε από κει (στρίβοντας 90°), πέρα απ' το φράχτη.

ΦΡΑΝΚ: Όχι, θα ήταν αδιάκριτο αυτήν την ώρα.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Γιατί;

ΦΡΑΝΚ: (Αρχίζοντας να εκνευρίζεται.)

Γιατί μπροστά μας ακριβώς βρίσκεται το κτίριο των φοιτητικών κατοικιών. Είναι σαν να κρυβόμαστε πίσω του.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Έλα από δω, τότε. (Προχωράει πάλι πρώτος σε άλλη κατεύθυνση. Ο Φρανκ τον ακολουθεί δείχνοντας αποκαμωμένος.)

(Ακούγονται ήχοι μπάντας πνευστών και πυροτεχνήματα)

ΦΡΑΝΚ: Πρέπει να είναι η γιορτή του Τράμπινγκτον.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Με ενθουσιασμό) Πάμε λοιπόν!

ΦΡΑΝΚ: (Πνίγοντας την ανυπομονησία του) Μα Βιτκενστάιν είναι πια 11 η ώρα!

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Ξέρεις, βγαίνω συνήθως έξω και πιο αργά ακόμα.

ΦΡΑΝΚ: Αλλά θυμίσου ότι αφήσαμε το κανώ πίσω μας στο ποτάμι και ακόμα ότι υπάρχει κάποιος στο μώλο που μας περιμένει να του το επιστρέψουμε!

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Σαν να τόχε ξεχάσει) Μα ναι! Δεν τόχα σκεφθεί! Είχα ταυτίσει τον βαρκάρι με το μώλο. (Σαν να διασκεδάζει με τα ίδια του τα λόγια)

ΦΡΑΝΚ: (Εκνευρισμένος από την απερισκεψία του άλλου) Και όμως φαντάζομαι θάπρεπε να ξέρεις δόκτορα Βιτκενστάιν πως είναι κι αυτός μια ξεχωριστή ύπαρξη και πως έχει και προσωπική ζωή πέρα από το να περιμένει εμάς να γυρίσουμε με το κανώ. (Ακούγονται δυνατώτερα οι θόρυβοι της γιορτής.)

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Οκ. Δεν καταλαβαίνεις. Κι αν ακόμα γυρίσουμε τώρα δεν θα μπορέσω να κοιμηθώ. (Σχεδόν απολογητικά). Όταν γράφω, φοβάμαι πάντα πως θα πεθάνω πριν το τελειώσω αυτό. Έτσι πάντα γράφω κι ένα δεύτερο αντίγραφο της δουλειάς της μέρας και το δίνω σε κάποιον να το φυλάξει.

ΦΡΑΝΚ: Σε κάποιον;

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Σε κάποιον φίλο. (Αναστενάζοντας) Γυρίζοντας πρέπει να κάνω αυτό το αντίγραφο.

ΦΡΑΝΚ: Είπες φοβάσαι. Θάλεγα πως πρέπει κανείς να νιώθει ανακούφιση με το θάνατο.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Με αδικαιολόγητη ταραχή) Ανακούφιση!

ΦΡΑΝΚ: Ναι γιατί τελειώνουν τα βιάσανά του. Για μένα οι μόνες στιγμές στη ζωή μου που θα τις έλεγα απόλυτα γαλήνιες, είναι όταν νιώθω απορροφημένος από κάτι έξω από μένα, ένα μουσικό κομμάτι για παράδειγμα. Τόσο πολύ που δεν νιώθω πως υπάρχω. Σαν να έχει καταργηθεί το «εγώ» μου. Κάπως έτσι βλέπω το θάνατο.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Κοφτά) Όχι, δεν θάπρεπε να μιλάμε μ' αυτόν τον τρόπο για τον θάνατο. Ποτέ το πνεύμα δεν είναι δυνατόν να βρίσκεται σε μια τέτοια κατάσταση. Όσο ευτυχισμένο κι αν σε κάνει μια τέτοια ιδέα. (Χαμογελάει.)

ΦΡΑΝΚ: Κάθισε λίγο εδώ (Δείχνει μια άκρη μάλλον στο χορτάρι. Του πιάνει το χέρι.)

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Σαν τρομαγμένος) Όχι, όχι εδώ. Δεν στόχω πει, αλλά δεν μπορώ να καθίσω έτσι στο ύπαιθρο. Μια μορφή αγοραφοβίας.

ΦΡΑΝΚ: (Απορημένος) Παράξενο Έστω Μπορούμε να πάμε σπίτι μου αν θέλεις..

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Σκεφτικός) Αν σου βρίσκεται κανένας καλός δίσκος ν' ακούσουμε. Άσε, εξάλλου θα ξυπνήσουμε τη γυναίκα σου.

ΦΡΑΝΚ: (Φανερά προσβλημένος σαν να σκέφτεται «Πρέπει νάχει μεγάλη υπομονή κανείς μαζί σου Βιτκενστάιν»)

(Οι ήχοι της μουσικής απομακρύνονται σιγά σιγά. Προχωρούν προς το κανώ.)

ΦΡΑΝΚ: Αλήθεια, δεν μου μίλησε ποτέ για την εποχή του πολέμου, όταν

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Περιπατούσαμε αδιάκοπα μέρες και νύχτες. Δεν μπορώ να ξεχάσω την απελπισία μου για λίγο ύπνο Όπως και τώρα, και τώρα είναι το ίδιο

(Γυρίζει ξαφνικά στον Φρανκ. Με θέρμη.) Θάθελα νάμαστε εσύ κι εγώ σ' έναν αεροπορικό βομβαρδισμό. Ναι, αυτό θα μ' άρεσε.

ΦΡΑΝΚ: (Παραξενεμένος)
Ο πόλεμος είναι φρικτός Βιτκενστάιν. Δεν επιτρέπεται να λες κάτι τέτοιο.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Χμ, σήμερα όλο λέμε και ξαναλέμε για τη φρίκη του τελευταίου πολέμου. Έχει γίνει μόδα. Όχι, δεν τον βρίσκω καθόλου φρικτό. Υπάρχουν εξ ίσου φρικτά πράγματα που συμβαίνουν γύρω μας σήμερα. Μόνο που δεν έχουμε μάτια να τα δούμε.

(Κοντοστέκονται)

ΦΡΑΝΚ: (Με θαυμασμό στη φωνή του) Πώς να το φαντασθώ Βιτκενστάιν; Όταν σε πρωτοείδα στο πάρτυ μην ξέροντας ποιος είσαι, νόμισα πως είσαι ένας πρωτοετής φοιτητής.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Ναι, ένας πρωτοετής σαραντάρης και τρελλός! (Γελώντας στρέφει το κεφάλι προς τα πάνω σαν να εκτοξεύει το γέλιο του προς τον ουρανό. Συνεχίζουν να περπατούν).

ΦΡΑΝΚ: (Ξανά στον ίδιο τόνο)
Πώς να το φαντασθώ, πως ήδη είχες ζήσει τόσα πολλά. Ακόμα κι όταν στο σπίτι του Τζόνσον κάποιος μου ψιθύρισε: «Αυτός είναι !», δεν το υποπευόμουν πως ο Βιτκενστάιν είχε ήδη ζήσει τόσα πολλά!

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Με πάθος και ειρωνία)
«Ο Ιβάν δεν γυρεύει ούτε λεφτά ούτε γαλήνη. Ίσως να γυρεύει την οδύνη».

ΦΡΑΝΚ: (Γελάει)

(Έχουν φθάσει στο κανώ. Ο Φρανκ πηδάει πρώτος. Ο Βιτκενστάιν το σπρώχνει παίρνει τα κουπιά και πηδάει μέσα κι αυτός. Εύθυμα και ζωηρά.)

Σκοτάδι

Ε 9

(Σημερινή εποχή. Αργά το βράδυ στο δωμάτιο του ζευγαριού. Αίσθηση βροχής και αέρα. Σκόρπια πιάτα και μισοάδεια ποτήρια. Η γυναίκα μαζεύει τα πιάτα, συγυρίζει. Σταματάει. Ακούγονται κρωξιμάτα πουλιών. Τρομάζει. Κοιτάζει στο ανοιχτό παράθυρο. Πηγαίνει κατόπιν και το κλείνει. Κοιτάζει το ρολόι ανήσυχα. Βάζει ένα δίσκο σε ένα παλιό πικ απ: Συμφωνία σε Ντο Μείζοντα του Σούμπερτ. Ακούει την αρχή. Ανάβει τσιγάρο, αναζωογονείται. Ξανακοιτάει την ώρα δείχνοντας ότι κάτι περιμένει. Πράγματι χτυπά το κουδούνι. Τρέχει ζωηρά στην πόρτα. Ανοίγει. Ο άνδρας στέκεται στην πόρτα, κρατά το μπλοκ των σημειώσεων. Χαμογελούν.)

ΑΝΔΡΑΣ: Να περάσω; (Αγκαλιάζονται με πάθος. Φεύγει πρώτος.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Έφυγαν όλοι.

ΑΝΔΡΑΣ: (Έχοντας διάθεση να παίξει) Είσαι σίγουρη; Δεν με πήρε κανείς είδηση; Ο μυστηριώδης εραστής της νύχτας μπορεί να περάσει στα ενδότερα!

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Κοροϊδευτικά) Μπορεί.

(Κλείνει την πόρτα και ακουμπά με την πλάτη επάνω της) Μόλις δώδεκα και τέταρτο και είμαι ξεθεωμένη.

ΑΝΔΡΑΣ: (Συνεχίζοντας την πλάκα) Αν είναι δώδεκα και τέταρτο, θα προτιμούσα τον τίτλο του βρυκόλακα αντί του εραστή.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Αγάπη μου ξέρω πως σε πειράζει να κρύβεσαι και απ' τους φίλους σου ακόμα.

ΑΝΔΡΑΣ: Ω, μα δε με πειράζει καθόλου α γ ά π η μ ο υ. Καθόλου! Μπορείς να με κρύβεις μέχρι το θάνατο! (Σφυρίζει κάποιο σκοπό που θυμίζει ταινία γουέστερν. Περπατάει επιδεικτικά σαν κάου μπόνι. Φαίνεται πως η τρελλή διάθεσή του είναι περισσότερο μόνιμη απ' ό,τι θα νόμιζε κανείς αρχικά.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Με υποψία) Να μαντέψω; (Τον μυρίζει) Ουίσκυ. Πέντε ποτήρια οπωσδήποτε. Θα με πεθάνεις, αν συνεχίσεις έτσι.

ΑΝΔΡΑΣ: Συστ δεν θέλω να μιλάς. Έχω απόλυτο έλεγχο, μη φοβάσαι. Μπορώ να μιλήσω για όλα. Γι' αυτό εδώ (Δείχνει το μπλοκ). Για τις κοινοτοπίες σου. Γεμίζεις τις υποθέσεις σου γι' αυτόν τον άνθρωπο με καθημερινές βλακείες και τώρα πρέπει να με ακούσεις, να σοβαρευτείς. Και μάλιστα γρήγορα. Αλλιώς όλοι θα μάθουν πως δεν ξέρεις τίποτε στην πραγματικότητα γι' αυτόν. Για τον ά ν θ ρ ω π ο. Την πτώση αυτού του ανθρώπου από την υπεροψία στην ταπεινότητα. Μπορώ να μιλάω επί μία ώρα συνέχεια για τον ήρωά σου. Ολόκληρη διάλεξη. Και θ' αποδείξω ότι είχε ταυτισθεί με τον Αλιόσα και όχι με τον Ιβάν. Ναι αγαπητή μου. Την πάτησες! Ο Βιτκενστάιν ήταν ο Αλιόσα! Κι ευχαρίστως θα γινόταν καλόγερος, αν είχε ακόμα μια ζωή. Αν είχε μια δεύτερη ζωή, γιατί δεν είχε δυστυχώς δεν είχε. Ο Βιτκενστάιν έζησε μόνο μια φορά!

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Πλησιάζει όλο αμηχανία με προσπάθεια να μην καταρρεύσει)

Σταμάτα σε παρακαλώ. Αγάπη μου, έλα εδώ. Μη φωνάζεις. Να σου πω.

(Σαν μητέρα του πιάνει τα χέρια.)

ΑΝΔΡΑΣ: (Μόλις η γυναίκα τον αγγίζει, καταρρέει) Δεν αντέχω άλλο. Δεν είμαι καλά. Θέλω ένα ποτό. Τώρα (Κλαίει). Ήταν ένας άνδρας με αισθήματα.

(Γονατίζει, αγκαλιάζει τα πόδια της. Συνεχίζει να παραμιλά. Ακούγεται παράταιρα η μουσική σαν να ανταγωνίζεται το παραμιλητό του.)

Διάβασα το γράμμα στον Φρανκ. Πολλές φορές. Το θυμάμαι απ' έξω. Ήρθα μόνο και μόνο για να στο πω. (Κλαίει με εσωτερικούς λυγμούς). *Το πιο σπουδαίο είναι να μην πρέπει να ομολογήσουμε κάποια μέρα ότι σπαταλήσαμε το χρόνο που είχαμε να περάσουμε μαζί.* Έτσι του γράφει. *I wish you good thoughts but chiefly good feelings.* Μ' ακούς, good feelings! Θα στο λέω πάντα, σ' όλη μας τη ζωή. Κι αν πεθάνω, θα στο αφήσω γραμμένο εδώ. (Της αρπάζει τα χέρια.) Εδώ πρέπει να στο γράψω, εδώ. (Φιλάει τα χέρια της.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Σφιγμένη σαν να νιώθει εξαιρετικά άβολα.) Εντάξει, εντάξει αγάπη μου. Έλα τώρα. (Τον βοηθάει να σηκωθεί) Θα τα συζητήσουμε όλ' αυτά αύριο. (Τον οδηγεί στον καναπέ. Εκείνος σέρνεται σαν νευρόσπαστο.) Ξέρω, έχουν γίνει ορισμένα λάθη. Έχουν πάει στραβά κάποια πράγματα. Είμαι υπεύθυνη. Πρέπει όμως να τελειώσω ό,τι άρχισα, ακόμα κι αν το άρχισα στραβά. Σ' αγαπώ. Εσένα πάντα σ' αγαπώ.

ΑΝΔΡΑΣ: Όχι αύριο. Τώρα. Τώρα πρέπει να μιλήσουμε. Θέλω τώρα.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Αλλά δεν είσαι σε θέση. Άκουσέ με.

ΑΝΔΡΑΣ: Δεν είμαι σε θέση. Εγώ δεν είμαι ποτέ σε θέση. Όλο με αναβάλλεις αγάπη μου. Με ματαιώνεις. Με πουλάς. Ποιοι ήταν εδώ απόψε; Λέγε. Γιατί εγώ δεν μπορούσα να είμαι εδώ; Στο σπίτι μου. Εδώ είναι το σπίτι μου. Ο Βιτκενστάιν έζησε μόνο μια φορά. (Η γυναίκα γυρίζει μ' ένα φλυντζάνι)

ΑΝΔΡΑΣ: (Παρακλητικά) Ένα ακόμα; One for the road?

ΓΥΝΑΙΚΑ: Μα όχι άλλο μωρό μου. Ένα καφεδάκι. Έλα. Πιες.

ΑΝΔΡΑΣ: Μωρό σου. Είμαι το μωρό σου Δεν έχεις άλλο μωρό από μένα. Μόνο εμένα;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Μόνο εσένα.

ΑΝΔΡΑΣ: Και τους άλλους τους βαριέσαι, ε;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Το ξέρεις αυτό μόνο εσένα αγαπώ.

ΑΝΔΡΑΣ: Γιατί τους τηλεφωνείς συνέχεια. Γιατί τους καλείς στο σπίτι μας;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Μα πρέπει. Το ξέρεις. Πρέπει.

ΑΝΔΡΑΣ: Κι ο άλλος; Όλο νιάζεσαι αν θα τον ψηφίσουν κι αν (κάνει μια γκριμάτσα αηδίας).

ΓΥΝΑΙΚΑ: Είναι μόνο φίλος..... Εξ άλλου δεν ήταν εδώ απόψε.
Μην ανησυχείς. Πιες ακόμα μια γουλίτσα. Για τη μαμά.

ΑΝΔΡΑΣ: (Πίνει) Μόνο φίλος, ε; Θα τον σκοτώσω εγώ αυτόν Ο
Βιτκενστάιν έζησε μόνο μια φορά! Να το γράψεις αυτό. Αξίζει.
(Προσπαθεί να τη φιλήσει. Να κάνουν έρωτα. Σιγά σιγά τον παίρνει
ο ύπνος).

Σκοτάδι

E 10

(Στο δωμάτι του Βιτκενστάιν στο Καίμπριτζ. Λίγο πριν το αγγλικό
μεσημέρι. Από το γραμμόφωνο ακούγεται Μάλερ. Ο ανεμιστήρας
σε συνεχή λειτουργία. Ο Φρανκ και ο Βιτκενστάιν συζητούν όρθιοι
δίπλα στο μικρό γραφείο. Ο Βιτκενστάιν του δείχνει μια
φωτογραφία. Στο βάθος ο Φράνσις σ' έναν πάγκο φαίνεται να
ετοιμάζει σαλάτα. Κάθε τόσο βγαίνει από το δωμάτιο κρατώντας
κάτι στο χέρι του και μετά επιστρέφει. Σε κάθε άνοιγμα της πόρτας
γίνονται αντιληπτά κρωξίματα και τιτιβίσματα πουλιών. Όλη αυτή η
σκηνή έχει το χαρακτήρα ιντερμέδιου. Παίζεται με χαρακτηριστικό
στυλ.)

ΦΡΑΝΚ: (Κοιτάζοντας ερευνητικά τη φωτογραφία)
Τον έχω ακουστά και ίσως έχω ξανακούσει μια δυο φορές κάποιο
έργο του.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Δείχνοντας απογοήτευση) Α, τότε δύσκολο να
μιλήσουμε. (Με ζέση αμέσως μετά) Μα κοίταξε όμως την έκφραση
στο πρόσωπό του! (Δείχνει τη φωτογραφία). Δεν προσέχεις αρκετά
τα πρόσωπα των ανθρώπων.

ΦΡΑΝΚ: (Αντιτείνει χαμηλόφωνα) Όσο και να κοιτάξω, αν έχω
πλήρη άγνοια για τον άνθρωπο ...
Αλλά και για τη μουσική, για την ιστορία της γενικά ξέρω ελάχιστα
.....

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Διακόπτοντας) Είναι δύσκολο να καταλάβεις τον
Μάλερ. Το πορτραίτο του ωστόσο είναι συγκλονιστικό. Αυτό έχει
σημασία.

(Απομακρύνονται αργά από το γραφείο και κάθονται στον καναπέ.
Ακούγεται πιο έντονα η μουσική και φαίνονται απορροφημένοι.)

*Χρειαζόταν σίγουρα μια σειρά από σπάνια ταλέντα για να παραχθεί
αυτή η κακή μουσική*

(Ο Βιτκενστάιν παίρνοντας μολύβι και χαρτί, κάτι σημειώνει. Ο
Φρανκ πλησιάζει με περιέργεια και διαβάζει.)

ΦΡΑΝΚ: *Το πρόσωπο είναι η ψυχή του σώματος.*

(Στο τέλος χαμογελάει)

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Αφελές; Ίσως. Κοίταξε τον Φράνσις.

(Ο Φρανκ στρέφει το βλέμμα στο βάθος. Ο Φράνσις τους κοιτάει ανέκφραστα απορροφημένος από τη δουλειά του. Σκύβει, παίρνει κάτι από τα λαχανικά και βγαίνει πάλι έξω).

Είναι καταπληκτικός. Εντελώς ανίκανος να πει ανοησίες.

ΦΡΑΝΚ: Μα τί κάνει; Βγαίνει διαρκώς έξω.

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: (Σαν να μην τον άκουσε, πάει στο γραμμόφωνο και ακούγεται τζαζ: τραγούδια με τον Φρεντ Ασταίρ)

Ξέρεις το άγαλμα του Ροντέν «Ο στοχαστής;» Τις προάλλες μου πέρασε απ' το μυαλό ότι ποτέ δεν θα μπορούσα να φαντασθώ τον Φράνσις σ' αυτήν την στάση. Όχι, όχι ο Φράνσις δεν είναι στοχαστής.

(Γυρίζει στον Φρανκ σαν να θέλει να του εκμυστηρευθεί κάτι.)
Μερικές φορές η σιωπή του με κάνει έξω φρενών. Του φωνάζω «Πες κάτι Φράνσις».

(Πνίγει τα τελευταία λόγια καθώς αντιλαμβάνεται τον Φράνσις να επιστρέφει.)

Φράνσις, σε πόσα σκουλήκια έσωσες σήμερα τη ζωή;

(Ο Φράνσις κοιτάζει ανέκφραστα.)

ΦΡΑΝΚ: (Εκπληκτος) Πώς;

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Μα ναι. Ο Φράνσις είναι γνήσιος χορτοφάγος, αληθινός φίλος κάθε ζωικής ύπαρξης. Όλην αυτήν την ώρα που εμείς ασχολούμαστε με τον αξιότιμο κύριο Μάλερ, εκείνος ξεχώριζε κάθε ζώο από το λάχανο και το επέστρεφε ευλαβικά στον κήπο.

ΦΡΑΝΚ: (Γελάει) Ω, αληθινά ιδιόρρυθμος, ε;

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Έτσι, έτσι ακριβώς σαν κι εμένα. Αλήθεια! Είπες δεν καταλαβαίνεις τον Μάλερ σαν ένα σύγχρονο συνθέτη. Εγώ θα σε ρωτήσω κάτι άλλο: Ποιος από σας σήμερα έχει ιδέα για το τί πράγματι σήμαινε μια φούγκα του Μπαχ την εποχή της σύνθεσής της;

(Κουνώντας το κεφάλι πέρα δώθε)

Οι μορφές της τέχνης χάνουν το νόημά τους.

(Σιωπά για λίγο. Ο Φράνσις έχει σταματήσει να κόβει σαλάτα και κοιτάζει. Ο Βιτκενστάιν επανέρχεται στη συζήτηση ζωηρά.)

Για παράδειγμα, γιατί όλα τα έργα του Σαίξπηρ έχουν πέντε πράξεις; Κανείς δεν γνωρίζει. Τί σημαίνει ο αριθμός πέντε;

(Τον κοιτάζει επίμονα. Η μουσική σταματά.)

Κάποτε, όταν άκουγα τα σύντομα χορικά στα «Κατά Ματθαίον Πάθη» του Μπαχ, συνειδητοποίησα ξαφνικά: Αυτό σημαίνουν οι πολύ σύντομες σκηνές σε μερικά έργα του Σαίξπηρ!

(Γενικό αίσθημα απορίας για τα λεγόμενά του. Ο Φράνσις σπάει τη σιωπή, έρχεται στο προσκήνιο και απευθύνεται στους δύο άνδρες. Με γλυκεία, ψιλή φωνή που εκφράζει δειλία.)

ΦΡΑΝΣΙΣ: Κύριοι, τί θα λέγατε ν' ακούσουμε Μπραμς;

(Ο Φρανκ δεν αντιδρά προσπαθώντας να καταλάβει τα προηγούμενα.)

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ: Μπαχ Φράνσις, Μπαχ, bitte.

(Ξαναρχίζει το μονόλογό του με κέφι.)

Είχαμε έναν οικογενειακό φίλο, ο οποίος ήταν τυφλός οργανίστας. Ο άνθρωπος αυτός μπορούσε να παίζει όλα τα πρελούδια και τις φούγκες του Μπαχ από μνήμης. Ο πατέρας μου παρήγγειλε να του φτιάξουν ένα όργανο και το έκανε δώρο στο φίλο αυτό για τα γενέθλιά του.

(Μουσική. Ακούγονται τα «Κατά Ματθαίον Πάθη». Ο Βιτκενστάιν δείχνει να επαίρεται με τα ίδια του τα λόγια.)

Όταν πρωτοπαίχθηκε η Τετάρτη Συμφωνία του Μπραμς, ο οργανίστας αυτός ήταν στο ακροατήριο. Μετά την εκτέλεση είπε στον Μπραμς: «Στο τελευταίο μέρος επιχειρήσατε να εφαρμόσετε έναν τολμηρό κανόνα σε διάστημα δεκάτης τρίτης». Και ο Μπραμς του απάντησε «Μόνον εσείς είσατε σε θέση να το παρατηρήσετε αυτό!»

(Κοιτάζει τους άλλους σχεδόν θριαμβευτικά.)

ΦΡΑΝΚ: (Έχει σηκωθεί από τη θέση του δείχνοντας εκνευρισμένος. Κάνει μια κίνηση σαν ν' αφήνει κάτι στο τραπέζι)

Δεν τα καταφέρνεις ποτέ να κατατροπώσεις τον εαυτό σου Βιτκενστάιν.

(Τα λόγια του δημιουργούν έκπληξη)

ΦΡΑΝΣΙΣ: (Χτυπά τα χέρια του αναγγέλλοντας κάτι επίσημο)
Δώδεκα ακριβώς κύριοι. Αν δεν θέλετε οι καλεσμένοι μας να μας
βρουν απροετοίμαστους, θα κάνετε καλά να βοηθήσετε να
ετοιμάσουμε το τραπέζι.

(Η μουσική ακούγεται πιο καθαρά. Οι δυο άνδρες πηγαίνουν προς
τον Φράνσις. Τα φώτα σβήνουν.)

E 11

(Σημερινή εποχή. Στο δωμάτιο την άλλη μέρα, μετά τη χθεσινή
νύχτα. Η γυναίκα κι ο άνδρας κοιμούνται μαζί στον καναπέ,
στριμωγμένοι μ' έναν αφύσικο τρόπο. Η γυναίκα βγάζει το χέρι και
ψάχνει για το κασετόφωνο. Πατάει ένα ένα το κουμπί, ώσπου
ακούγεται μουσική, ίδια με τη σκηνή του 1930 προηγουμένως.
Κοιτάζει τον άνδρα που κοιμάται βαριά. Σηκώνεται λίγο
προσπαθώντας να μην τον ξυπνήσει. Έχει μετανιώσει για κάτι. Δεν
ξέρει τί. Προσπαθεί να φθάσει το μπλοκ των σημειώσεων στο
τραπέζι χωρίς να κάνει φασαρία. Τελικά, καθώς τεντώνεται, ρίχνει
τον άνδρα στο πάτωμα. Εκείνος συνεχίζει να κοιμάται παρά την
αλλαγή θέσης. Η γυναίκα ξαφνιάζεται για λίγο. Αδιαφορεί όμως
αμέσως και πιάνει στα χέρια το μπλοκ. Ξεφυλλίζει
μουρμουρίζοντας: «Αλιόσα, Αλιόσα Νάτο». Σαν να
σπαζοκεφαλιάζει. Χτυπά το τηλέφωνο. Κλείνει το κασετόφωνο. Ο
άνδρας ξυπνά τρομαγμένος. Εκείνη τρέχει στο ακουστικό σαν να
ξεφεύγει από τις σκέψεις της, το σηκώνει ξεψυχισμένα:

Εμπρός Ποιος; Ναι, ναι, εγώ είμαι.

.....

Τί; Θεέ μου! Πότε; Πού;

.....

Ευχαριστώ.

Κατεβάζει το ακουστικό υπνωτισμένη. Ο άνδρας την κοιτάζει
μισοκοιμισμένος, τρομαγμένος. Τον κοιτάζει και αυτή. Σαν να θέλει
κάτι να πει. Τελικά μόνο μια λέξη ξεστομίζει:

Αυτοκτόνησε!

E 12

(Ο Βιτκενστάιν καθισμένος σ' έναν παλιό καναπέ: κόκκινο ξύλο
ντυμένο με ξεφτισμένο μαύρο δέρμα. Από ένα δεμένο βιβλίο με
τίτλο «Αδελφοί Καραμαζώφ του Ντοστογιέφσκι» στο εξώφυλλο
διαβάζει με δυνατή φωνή σε κάποιον υποτιθέμενο ακροατή
απέναντί του.)

BITKENΣΤΑΪΝ:

«Τότε λοιπόν λέω κι εγώ μέσα μου: «Άσε να κάνω στ' αλήθεια τον παλιάτσο. Δεν με νιάζει για τη γνώμη σας, γιατί όλοι σας, μέχρι τον τελευταίο, είσαστε πιο ποταποί από μένα!»! Γι' αυτό είμαι παλιάτσος, απ' την ντροπή μου παίζω τούτο το ρόλο, απ' την ντροπή μου ενδοξότατε γέροντα. Από φοβισμένη δυσπιστία κάνω όλη τούτη τη φασαρία. Γιατί αν ήμουν βέβαιος πως όταν μπαίνω κάπου, όλοι θα με δεχτούνε σαν τον ευγενικότερο κι εξυπνότερο άνθρωπο, Θεέ μου! Τί καλός που θάμουν τότε! Δάσκαλε! Είπε και ξαφνικά έπεσε στα γόνατα – Τί πρέπει να κάνω για να κληρονομήσω την αιώνια ζωή;

Ακόμα και τώρα ήταν δύσκολο να καταλάβει κανείς αν αστειεύεται ή αν πραγματικά νιώθει κατάνυξη. Ο γέροντας τον κοίταξε και πρόφερε μ' ένα χαμόγελο:

Το ξέρετε προ πολλού κι ο ίδιος τι πρέπει να κάνετε, είστε αρκετά μυαλωμένος. Μη μεθάτε και μη βρίζετε, μην αφήνετε να σας παρασέρνει η φιληδονία. Μα πρώτ' απ' όλα μη θεοποιείτε τα χρήματα και κλείστε τα καπηλειά σας, αν δεν μπορείτε όλα, τουλάχιστον δυο τρία. Και το κυριότερο, το κυριότερο απ' όλα, μη λέτε ψέμματα.

Λέτε για τον Ντιντερό;

Όχι, δεν εννοούσα τον Ντιντερό. Το κυριότερο είναι να μη λέτε ψέμματα στον ίδιο σας τον εαυτό. Αυτός που λέει ψέμματα στον εαυτό του και πιστεύει στο ίδιο του το ψέμμα, φτάνει στο σημείο να μη βλέπει καμμιά αλήθεια ούτε μέσα του ούτε με τους άλλους – κι έτσι χάνει κάθε εκτίμηση για τους άλλους και κάθε αυτοεκτίμηση.. Μην εκτιμώντας κανένα παύει να αγαπάει. Και μην έχοντας την αγάπη αρχίζει να παρασέρνεται από τα πάθη και την ακολασία για ν' απασχοληθεί και να διασκεδάσει. Έτσι, φθάνει στην απόλυτη χτηνωδία κι όλ' αυτά, επειδή λέει ψέμματα συνεχώς στους άλλους και στον εαυτό του. Αυτός που λέει ψέμματα στον εαυτό του προσβάλλεται πρώτος. Γιατί καμμιά φορά είναι ευχάριστο να νιώθει κανείς προσβλημένος. Έτσι δεν είναι; Κι ας ξέρει πως κανένας δεν τον πρόσβαλε και πως μονάχος του φαντάσθηκε την προσβολή κι είτε ψέμματα από κοκεταρία, υπερέβαλε τα πράγματα για να τα εξωραΐσει, αρπάχθηκε από μια λέξη φτιάχοντας ένα ολάκερο βουνό από έναν κόκον σινάπεως, τα ξέρει όλ' αυτά και μόνος του κι όμως προσβάλλεται, προσβάλλεται ώσπου να νιώσει μεγάλη αγαλίαση κι έτσι φθάνει στο σημείο να καλλιεργεί μέσα του το πραγματικό μίσος Μα σηκωθείτε λοιπόν, καθίστε, πολύ σας παρακαλώ, κι αυτά εδώ δεν είναι τίποτε άλλο από ψεύτικες χειρονομίες

Αγιότατε! Ακριβώς. Ακριβώς εγώ σ' όλη μου τη ζωή προσβαλλόμουν μέχρι ευχαρίστησης, προσβαλλόμουν από αισθητική ανάγκη, γιατί δεν είναι μονάχα ευχάριστο μα και ωραίο να νιώθεις τον εαυτό σου προσβλημένο. Κι έλεγα ψέμματα, έλεγα ψέμματα κυριολεκτικά σ' όλη μου τη ζωή, την κάθε μέρα και την κάθε ώρα. Αληθώς λέγω υμίν, εγώ ειμι το ψέμμα και πατήρ του

ψέμματος! Εδώ που τα λέμε, μου φαίνεται πως δεν είναι ο πατέρας, βλέπετε μπερδεύω συνεχώς τα κείμενα. Ε, ας είναι κι ο γιος, κάνει κι έτσι...»
Σκοτάδι

E 13

(Σημερινή εποχή. Απομεσήμερο. Στο δωμάτιο του άνδρα. Στενάχωρο δωμάτιο – γραφείο. Μπορεί και σοφίτα. Πάντως ψηλά. Σαν να γίνεται μετακόμιση. Βιβλία στο πάτωμα. Άδεια ράφια βιβλιοθήκης. Κασετόφωνο. Ακούγεται Μπαχ. Ο άνδρας εργάζεται στο γραφειάκι. Κοιτάζει το ρολόι του. Αφουγκράζεται. Θόρυβος στις σκάλες. Χτύπημα στην πόρτα. Ταυτόχρονα κλείνει το κασετόφωνο.)

ΑΝΔΡΑΣ: Μπες είναι ανοιχτά.

(Η πόρτα ανοίγει. Η γυναίκα με σκουρόχρωμο ταγιέρ, μαύρα τακούνια και τσάντα, καπέλο στα μαλλιά. Μόλις μπαίνει το βγάζει. Αναστενάζει βαθιά. Φαίνεται ταλαιπωρημένη.)

ΑΝΔΡΑΣ: Έλα, έλα κάθισε.

(Την πιάνει απ' το χέρι και την οδηγεί σε μια παλιά ξεφτισμένη δερμάτινη πολυθρόνα απέναντι στο γραφειάκι).

ΓΥΝΑΙΚΑ: Έπρεπε νάσαι κει. Αν μπορούσα να σου περιγράψω τί ένιωσα..... Πώς χάθηκε, πώς χάθηκε

ΑΝΔΡΑΣ: *Κανείς δεν μπορεί να σκεφθεί τις σκέψεις μου.*
(Η γυναίκα χαμογελάει λοξά γι' αυτό που της είπε)

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Μιλάει με δυσκολία. Πραγματικά με πόνο)
Ήταν όλοι εκεί. Επίσημοι. Απρόσωποι. Τώρα μόνο συνειδητοποίησα για πρώτη φορά. Δεν θάνατι πια κοντά μας. Δεν θα τον ξαναδώ. Δεν θα ξανακούσω τη φωνή του Κι ακόμα.... Έλεγα συνέχεια στον εαυτό μου όλη την ώρα, όσο μιλούσαν εκείνοι: *Μην παίζεις με τα βάθη της ψυχής του άλλου.* Του ταίριαζε τόσο αυτή η φράση.

ΑΝΔΡΑΣ: (Τρυφερά)
Τί λένε γι' αυτόν;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Γίνεται γρήγορα «λογική»)
Ήταν σίγουρα αυτοκτονία. Δεν μπορεί κανείς να το αμφισβητήσει αυτό ούτε και να το καλύψει φυσικά. Άκουσα από τρία στόματα την ίδια ιστορία. Το γιατί μετράει. Το γιατί και το μήπως Μήπως εμείς δεν κάναμε αυτό που έπρεπε. Κανείς μας δεν φέρθηκε σωστά. Εγώ για παράδειγμα

ΑΝΔΡΑΣ: Τί εσύ; Δεν νομίζω να είχες εσύ σχέση

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν καταλαβαίνεις. Μου είχε δώσει τόσα πολλά Δεν ήταν μόνο δάσκαλος. Δεν ήταν φίλος μόνο. Ήταν σπουδαίος, για όλους. Κι εμείς Κανείς μας δεν τον βοήθησε πραγματικά.. Ήταν άρρωστος από καιρό. Εγώ, εγώ τον χτύπησα κιόλας.

ΑΝΔΡΑΣ: Έχεις τις ενοχές που θάχε οποιοσδήποτε σ' αυτήν την περίπτωση. Απ' ό,τι μούχεις πει. – Κανείς δεν θα μπορούσε να τον βοηθήσει. Πραγματικά εννοώ. Τα συμπτώματα της μανιοκατάθλιξης είναι πάντα τα ίδια

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν τον ήξερες εσύ Απ' την πρώτη στιγμή που τον είδα μου φάνηκε κάτι άλλο απ' αυτό που αποδείχτηκε στο τέλος. Ήταν όλο εκπλήξεις πάντα ως την τελευταία έκπληξη

ΑΝΔΡΑΣ: (Της φέρνει ποτό.) Η γυναίκα του;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Βγάζει απ' την τσάντα της κάτι και το κοιτάει.) Δεν μπορείς πάντοτε να είσαι ωραία και καθώς πρέπει. Αυτή πάντοτε τόσο περιποιημένη. Κι εγώ βέβαια με το καινούργιο μου ταγιέρ ήμουν καθώς πρέπει. Όλοι ωραία και καθώς πρέπει ντυμένοι ακούγαμε ατέλειωτους επικήδειους

ΑΝΔΡΑΣ: Κι αυτός σ' έβρισκε ωραία.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ήταν ερωτευμένος μαζί της. Όταν τη ζήτησε σε γάμο, αυτή δέχτηκε. Κανείς δεν κατάλαβε απόλυτα γιατί δέχτηκε.

ΑΝΔΡΑΣ: Αν ζητούσε από σένα θα δεχόσουν;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Θα ήταν παράλογο.

ΑΝΔΡΑΣ: Λέω, αν ήσουν αδέσμευτη.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν είναι εκεί το πρόβλημα. Υπάρχουν εμπόδια – πώς να πώ – γενικά, κοινωνικά.

ΑΝΔΡΑΣ: Μα εσύ δεν τα υπολογίζεις κάτι τέτοια . Ή μήπως άρχισες να τα υπολογίζεις τώρα;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τί εννοείς; Γιατί μου μιλάς έτσι ξαφνικά; Σαν να λες ότι φταίω εγώ για όλα. Που δεν πήρες την υποτροφία που πάνε όλα στραβά.....

(Ο άνδρας σιωπά κοιτάζοντας το κενό)

Έχεις ξεχάσει τις ευεργεσίες του προς εμάς . . προς όλους. Και για τα δικά σου πάθη δεν μετάνιωσες ποτέ.

ΑΝΔΡΑΣ: Ούτ' εσύ μετάνιωσες ποτέ.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Γιατί να μετανιώσω εγώ; Τί έχω κάνει εγώ;

ΑΝΔΡΑΣ: Θέλεις να βγούμε έξω;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Δεν τον ακούει) Εγώ ναι, του έκανα κακό εγώ. Τόξερα πως τον είχα πληγώσει. Κι ας μην τόδειξε ποτέ.

ΑΝΔΡΑΣ: (Νιώθοντας πως δεν τον προσέχει στρέφεται στο κενό και απαγγέλλει.) *Κανενός δεν αρέσει να πληγώνει τον άλλο. Κανενός δεν αρέσει η θέα ενός πληγωμένου σκυλιού, γι' αυτό νιώθει καλύτερα, όταν ο άλλος δεν δείχνει πως πληγώθηκε.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Στο δικό της συντριμμένο μονόλογο) Τώρα όλοι αγωνιζόμαστε με τα λόγια να πούμε κάτι κι όμως ποτέ δεν θα πούμε την αλήθεια για εκείνον. Θα κλάψουμε, θα υμνήσουμε, θα εγκωμιάσουμε. Θα σκεπάσουμε κιόλας. Θα αποκρύψουμε κιόλας. Γιατί πρέπει ασφαλώς να κρύψουμε. Βλέπεις πόσο ταπεινωτικό είναι.

ΑΝΔΡΑΣ: Και πόσο αφύσικο! Να βρίσκεσαι πάντα εκεί που πρέπει

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Σαν ένα άδειο ασκί που το φουσκώσανε με πνεύμα.*

(Η μουσική δεν ακούγεται πια.)

Αν μπορούσαν οι ψαλμοί και οι απαγγελίες να μας έκαναν ικανούς να νιώσουμε τί ένιωσε εκείνος όταν βούλιαζε βαριά-βαριά στο νερό, έστω για μια στιγμή, έχοντας αφήσει στίβες άσπρο χαρτί στο συρτάρι.

Όλο αποτυχίες

Το είπε κι ο καθηγητής «Ήταν ένας άνθρωπος που μισούσε τον εαυτό του.»

(Επιστρέφει στην ονειροπόληση σαν νάγινε μια παρένθεση.)

Όλη αυτή η συνάθροιση των άσχετων ανθρώπων Ξέρεις τί μου πέρασε απ' το μυαλό εκείνη τη στιγμή; *Κάθε τι τελετουργικό σαπίζει αμέσως. Εκτός κι αν μιάζει μ' ένα φιλί.*

Αν μπορούσα να τούδινα ένα φιλί. Για να του αποδώσω τιμή, να τον ευχαριστήσω. Όχι κρίσεις κι επικρίσεις. Δεν τις είχε ποτέ ανάγκη. (Τα τελευταία λόγια ειπωμένα στον εαυτό της.)

Ποιός απ' όλους αυτούς τους θρησκευόμενους τα πρόσεξε αυτά! Το μόνο που τους ενδιαφέρει, αν διάλεξε τελικά το ορθόδοξο δόγμα.

ΑΝΔΡΑΣ: Τί ανόητοι! *Όλες οι θρησκείες είναι αξιοθαύμαστες.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: Όμως εκείνος ούτε με το θρησκευτικό συναίσθημα μπόρεσε να απαλλαγθεί από το φόβο του. *Είχε βρεθεί στις έσχατες καταστάσεις.* Και μόνο υπερήφανος δεν ήταν γι' αυτό. Το ξέρω καλά. *Βαθειά οργή, πόνος και καταστροφική μανία..* Να τί αποκόμισε στο τέλος.

(Ο άνδρας έχει απομακρυνθεί από κοντά της. Αλλάζει την κασέτα στο κασετόφωνο. Ακούγεται Μπετόβεν, η Εβδόμη. Δυναμώνει τον ήχο. Διορθώνει την απόδοση. Σφυρίζει. Ένα γκριζογάλανο χρώμα μπαίνει απ' το παράθυρο.)

ΑΝΔΡΑΣ: Γιατί τόκανε;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν ξέρω. Ανήμερα στα γενέθλιά του αυτοτραυματίστηκε με το μαχαίρι της κουζίνας. Επιφανειακά στο στομάχι. Μόλις του είχε επιστρέψει τα χειρόγραφα ο εκδότης. Γι' αυτό; Δεν γινόταν τίποτα με το βιβλίο του. Πήγε σε κλινική..... Όλα πήγαιναν καλά με τη θεραπεία. Οι γιατροί ευχαριστημένοι. Μας τηλεφωνούσε, κανόνιζε τις δουλειές του. Τον περιμέναμε να γυρίσει, να συνεχίσει. Είχαμε κάνει ό,τι ήταν δυνατόν για την υποψηφιότητά του ΞέρειςΚαι...

ΑΝΔΡΑΣ: Και;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Το βράδυ εκείνο, πριν μας τηλεφωνήσουν, τόσκασε απ' την πτέρυγα. Δεν ξέρει κανείς πού πήγε, αν τηλεφώνησε σε κάποιον.

ΑΝΔΡΑΣ: Πώς βρέθηκε;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Έψαξαν. Τον βρήκαν ξημερώματα στο ποτάμι, γεμάτο αλκοόλ.

ΑΝΔΡΑΣ: Τάπινε για να ξεχάσει την αποτυχία του

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τί εννοείς; Ήταν το νούμερο ένα στις Φιλοσοφικές Έρευνες. Μόνο που δεν έγραφε σχεδόν καθόλου και φαίνεται ίσως ούτε καλά.

ΑΝΔΡΑΣ: Τί μπορείς να γράψεις για τις *Φιλοσοφικές Έρευνες*;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Όχι τις δικές μου κοινοτοπίες ασφαλώς, ε;

ΑΝΔΡΑΣ: Κι αν δεν αυτοκτόνησε;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τί λες;

ΑΝΔΡΑΣ: Λέω αν δεν αυτοκτόνησε.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ποιός να τον σκοτώσει, γιατί;

ΑΝΔΡΑΣ: Όχι και να τον σκοτώσει αυτό παραπάει. Λέω, αν παραπάτησε. Έτσι ζαλισμένος που ήταν, γιατί όχι, ίσως και στο κέφι, να παραπάτησε, να νόμιζε πως είχε μπροστά του κανένα ρυάκι του πάρκου Τράμπινγκτον, να ονειρεύτηκε πως ήταν νέος και ζωηρός, πάλι φοιτητής στο Καίμπριτζ! Έκανε τη βόλτα του για να ξεσκάσει! Τόσες μέρες στην κλινική! Και τώρα όλοι λέτε «αυτοκτονία και αυτοκτονία»! Ενοχοποιείτε τον εαυτό σας επειδή τάχα δεν τον χαϊδέψατε αρκετά! Όταν πίνεις πετάς, δεν ξέρεις τί κάνεις

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τα πιστεύεις αυτά που λες;

ΑΝΔΡΑΣ: Ίσως ναι, ίσως όχι. Βαρέθηκα όμως να πιστεύεις ό,τι σου λένε οι άλλοι. Θα δεις θα γίνει ήρωας αυτός. Θα πούνε όλοι, ο μεγάλος φιλόσοφος που αυτοκτόνησε γιατί δεν τον καταλάβαιναν οι ηλίθιοι γύρω του. Θύμα της εποχής και λοιπά και λοιπά

ΓΥΝΑΙΚΑ: Πνίγομαι. Ας φύγουμε από δω μέσα.

E 14

(Πίσω στο δωμάτιο του Βιτκενστάιν το 1930. Ίδια μέρα με την προηγούμενη σκηνή τους λίγες ώρες μετά. Γλυκό δειλινό. Ο Βιτκενστάιν, ο Φράνσις και ο Φρανκ πίνουν κονιάκ και λικέρ στον καναπέ. Τέταρτο κονσέρτο για πιάνο του Μπετόβεν στο γραμμόφωνο. Ο Φρανκ όρθιος διαβάζει στους άλλους.)

ΦΡΑΝΚ: «Όλα τα πράγματα στον κόσμο έχουν το όριό τους και, στο πιο χαρούμενο στάδιο της αλαζονείας και της δόξας τους, η δύναμή τους πέφτει και βυθίζονται στη σκόνη. Όλος ο γύρω κόσμος δεν είναι παρά μνήμα. Και τίποτε δεν υπάρχει που να ζει στην επιφάνεια και δεν θα κρυφτεί και ταφεί από κάτω της Ωστόσο, ας πάρουμε θάρρος, ένδοξοι ευγενείς και αρχηγοί, αληθινοί φίλοι και νομοταγείς υπήκοοι, ας υψωθούμε ως τον ουρανό εκείνον, όπου όλα είναι αιώνια και η φθορά δεν μπορεί να έρθει».

ΒΙΤΚΕΝΣΤΑΪΝ:

(Διακόπτοντας με ζωηρό εύθυμο τόνο)

Ένα λεπτό Φρανκ. Εδώ ο Μπετόβεν δεν γράφει απλά για την εποχή του, αλλά για ολόκληρο το ανθρώπινο γένος.

(Οι άλλοι δύο τον κοιτάζουν σιωπηλά. Σκοτάδι.)

(Ξανά στο σήμερα. Νύχτα της ίδια μέρας. Ο άνδρας και η γυναίκα στο παγκάκι κάποιου πάρκου, ντυμένοι όπως πριν. Ήρεμη γλυκιά νύχτα. Τρυζόνια και φτερουγίσματα. Ο άνδρας έχοντας ρίξει το κεφάλι προς τα πίσω σφυρίζει την 7^η Συμφωνία του Μπετόβεν, την αρχή του δεύτερου μέρους. Η γυναίκα στρέφει το βλέμμα προς αυτόν. Κοιτάζονται. Η γυναίκα ψάχνει κάτι στην τσάντα της. Βγάζει το ίδιο βιβλίο που κρατούσε ο Βιτκενστάιν και το περιεργάζεται. Ανάβει τσιγάρο.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Κάτι ζητούσε στο θρησκευτικό συναίσθημα, στην ανάγκη του θεού. (Παύση και μετά πιο ζωνχρά) Όταν ανακάλυψε πώς είναι να ζη αυτό το συναίσθημα, λένε – κι ο ίδιος μου τότε – σχεδόν τρελλάθηκε. Στη Χαλκιδική. Πήρε τους δρόμους μια νύχτα μοιράζοντας τα υπάρχοντά του σε άγνωστους ανθρώπους Το αστείο – γελούσε όταν τόλεγε – είχε μαζί του την πιστωτική του κάρτα. «Κι ο Χριστός σήμερα θα κρατούσε την πιστωτική του κάρτα» έλεγε, «για κάθε ενδεχόμενο» Ναι, εκείνος τα έκανε όλ' αυτά τα πράγματα..... Καταλαβαίνεις;..... Ερωτεύθηκε στα 40 Παντρεύθηκε Ήθελε να κάνει παιδιά Πώς είναι δυνατόν...

ΑΝΔΡΑΣ: (Σταματά το σφύριγμα έχοντας κάτι σκεφθεί. Στη διάρκεια της συνομιλίας φτάνουν στ' αυτιά μας απόμακρα ακούσματα δημοτικής μουσικής). *Όλα είναι δυνατά – αρκεί να κρατιέσαι στη ζωή – να μιλάς μια γλώσσα – και νάχεις αγάπη! Όταν πεθάνει κάτι απ' αυτά, τίποτα δεν μπορεί να γίνει. Τί π ο τ α.*

(Παύση)

(Συνεχίζει μετά από λίγο, ενώ η γυναίκα καπνίζει σιωπηλή.)

(Ο διάλογος που ακολουθεί έχει έναν πολύ γρήγορο ρυθμό.)

Γιατί πρέπει πάντα να μιλάμε για την αιώνια ζωή; Δεν μ' ενδιαφέρει η αιώνια ζωή. Αφού νιώθω οριστικά νάχω χάσει αυτήν εδώ, πιστεύω πως αιώνια θάμαι χαμένος.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τότε η πράξη του δεν είχε νόημα.

ΑΝΔΡΑΣ: *Ούτε έχει νόημα να κοπιάζει κάποιος ν' ανέβει μια σκάλα, για να πέσει στο κενό αμέσως μόλις φθάσει στο τέρμα.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Τουλάχιστον δεν μπορεί να ξέρει κανείς από πριν ότι η σκάλα του είναι τελείως άχρηστη;*

ΑΝΔΡΑΣ: *Τότε θάμενε για πάντα στη θέση του ζέροντας πως ο κόσμος είναι απόλυτα ανεξάρτητος από τη θέλησή του.*

(Παύση)

E 16

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Σηκώνεται και στέκεται όρθια μπροστά του)

Πάμε; Είναι ήδη έντεκα. Πρέπει να φύγω πολύ ενωρίς αύριο.

ΑΝΔΡΑΣ: Πάλι τα συμβούλια και τα παρασυμβούλια. Τίποτα δεν σας σταματάει εσάς;

ΓΥΝΑΙΚΑ: (Με πικρή ειρωνία) Τα εκπαιδευτικά ιδρύματα δεν πρέπει ποτέ να σταματούν. Κάνουν παραγωγική και αναπαραγωγική εργασία και αν χάσουν το ρυθμό τους, το αόρατο χέρι θα τα βυθίσει πολύ σύντομα στο χάος της ανυπαρξίας. (Έχει σκύψει από πάνω του.)

ΑΝΔΡΑΣ: Από την ασημαντότητα στην ανυπαρξία, μικρό το κακό.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Μην γίνεσαι κακός. Όχι απόψε τουλάχιστον (Η φωνή της σβήνει κουρασμένη.)

ΑΝΔΡΑΣ: (Δηκτικά) Κι εσύ πολύ γρήγορα συνήλθες από το σοκ της φοβερής απώλειας! Απίστευτα γρήγορα. Σαν να έλεγες όλη την ώρα ψέμματα ... (Σαν να έπαιζες όλη την ώρα θέατρο).

ΓΥΝΑΙΚΑ: Πάλι τα ίδια .. Πώς μπορείς;

(Διακόπτεται από το αργό πέραςμα ενός ιερομόναχου. Απορροφά την προσοχή τους για λίγο καθώς κατευθύνεται πιο πέρα με σταθερό βήμα χωρίς να φαίνεται ότι τους βλέπει. Όταν χάνεται απ' τον ορίζοντά τους, η γυναίκα συνεχίζει.)

Πώς μπορείς να επιστρέφεις στην ίδια κατάσταση μετά απ' όσα έγιναν; Είσαι πεισματάρης, πολύ πεισματάρης

(Σμήνος πουλιών που περνά φτερουγίζοντας κοντά τους τους διακόπτει. Τα ακολουθούν με το βλέμμα. Πάλι αντιλαμβάνονται κάποιον να περνάει στην ίδια κατεύθυνση με τον ιερομόναχο προηγούμενος. Αυτήν τη φορά είναι ο Βιτκενστάιν, όπως στη σκηνή Ε8, περπατά βαδίζοντας ζωηρά και σφυρίζοντας κάποιο σκοπό. Μετά την παύση όπου τον παρακολουθούν ξαφνιασμένοι, εκείνη συνεχίζει.)

Ξέχασες πως έχεις να επιδιορθώσεις τη βλάβη στο μπάνιο και μούχες πει ότι θέλει ώρα, πολύ χρόνο; Ξαφνικά θυμήθηκες τη σκηνή της εγκατάλειψης; Δεν θ' αντέξω άλλο απόψε!

ΑΝΔΡΑΣ: Αυτό που δεν αντέχω είναι ο χρόνος. Η αγωνία σου κάθε μέρα να γράψεις και να τελειώσεις ό,τι πρέπει να γράψεις και να τα κάνεις όλα και να τα δεις όλα. Όμως το θάνατο τον ξεπερνάς μέσα σε λίγες ώρες. Σαν να μην είδες και να μην έγινε τίποτα...

E 17

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τον θάνατο δεν μπορούμε να τον ζήσουμε, δεν μπορεί να είναι ένα γεγονός της ζωής μας

ΑΝΔΡΑΣ: Κι έπειτα μέσα σ' αυτό το τίποτα ποιος είμαι εγώ, τί ρόλο παίζω εγώ για σένα; Θα μπορούσα να είχα πεθάνει εγώ

ΓΥΝΑΙΚΑ: Πάψε, ας μη μιλήσουμε άλλο. (Τον ακουμπά στους ώμους.)

ΑΝΔΡΑΣ: Δεν ξέρω, δεν θα μάθω ποτέ αν πραγματικά μ' αγάπησες, αν θα λυπόσουν πραγματικά που θα με χάσεις, που θα χαθώ.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Αυτό ισχύει και για τους δύο. Δεν θα είμαστε ποτέ σίγουροι. Αλλά δεν είμαι σίγουρη ακόμα και για μένα. Για μένα την ίδια...

ΑΝΔΡΑΣ: Το ξέρω. Απ' την αρχή. Ποτέ δεν στο έδειξα πως νιώθω εξαπατημένος.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Ίσως ... Δεν ξέρω τα συναισθήματά μου. Δεν μπορώ να τα περιγράψω. Δεν μπορώ να σου υποσχεθώ .. (Αλλάζει ύφος.)

Όμως γιατί δεν με ρώτησες εγώ τί πιστεύω; Πώς το θεωρείς δεδομένο, πως εγώ δεν νιώθω εξαπατημένη;

E 18

ΑΝΔΡΑΣ: Έχουμε αποτύχει λοιπόν. Πού; Πότε; Στην αρχή, μετά, σε τί κάναμε λάθος;

ΓΥΝΑΙΚΑ: Απ' την αρχή ήταν αργά. Η ζωή μας κυλούσε απ' τα χέρια μας.....

(Παύση. Ακούγεται πιο δυνατά η παραδοσιακή μουσική)
Η ζωή.... Δεν ζήσαμε ποτέ πραγματικά. Δεν πιστέψαμε σε τίποτα, ποτέ.

ΑΝΔΡΑΣ: Ίσως, αν μέναμε για λίγο σ' αυτό που συνέβη. Αν αλλάζαμε ζωή για λίγο. (Σταδιακά παύουν να απευθύνονται ο ένας στον άλλο και μονολογούν.)

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δηλαδή αν πιστεύαμε στο θάνατο. Μόνο στο θάνατο μπορούμε να πιστέψουμε πια.
(Έχει δακρύσει, σχεδόν λυγμοί ανεβαίνουν. Στέκεται όρθια, τελείως ακίνητη.)

ΑΝΔΡΑΣ: Τί ξέρεις εσύ από θάνατο αγάπη μου; Κλαις; Άκουσέ με. Τέτοιες στιγμές μου περνάει απ' το μυαλό .. Θυμάμαι τη γιαγιά, νέα με ανοιχτόχρωμο φόρεμα. Με τα ξανθά κυμματιστά μαλιά της. Με παρηγορεί αυτή η εικόνα. Έχει πεθάνει τώρα. Όλοι έχουν πεθάνει. Άκουσέ με. Προσπάθησε. Φαντάσου τον νέο, ζωηρό, χαρούμενο Όχι, δεν θέλεις να κάνεις κάτι τέτοιο, καταλαβαίνω. Είναι ψέμμα. Δεν μπορούμε να φαντασθούμε όσους πεθαίνουν έτσι Όταν πήρα την απάντηση για την υποτροφία σκέφτηκα για μια στιγμή να πεθάνω. Δεν ήταν η πρώτη φορά. Τί με κράτησε; Όχι τίποτε σπουδαίο ούτε καν κάτι τυχαίο. Τίποτε, τίποτε, μόνο ο συνειδητός φόβος απ' την αναγγελία τόσων θανάτων γύρω μου, μαζικών σκόπιμων θανάτων ανθρώπων, κάθε είδους, παιδιών, ζώων. Δεν έχει καμιά σημασία η αυτοκτονία μου είπα, ούτε καν για μένα. Η δυσκολότερη απόφαση είναι να ζήσεις μέχρι τέλος και να δεις. Κάπου διαφωνώ με τον Βιτκενστάιν. Δεν ξέρω ακριβώς πού.

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Να ζήσεις λίγο ακόμα; Δεν είναι και τόσο εύκολο. Είναι σκληρό..... Ν' αφήνεις να φωνάζουν με τ' όνομά σου κάθε άδειο σουβάλι πεταμένο στο δρόμο..*

(Συνεχίζουν με ένα τελετουργικό τρόπο, σαν να έχουν φύγει από το χαρακτήρα τους και να εκπροσωπούν μια ομάδα.)

ΑΝΔΡΑΣ: *Όταν κάποιος πεθαίνει, βλέπουμε τη ζωή του μέσ' από ένα φως συμφιλίωσης. Η ζωή του μας φαίνεται στρογγυλεμένη, σαν να τη βλέπαμε μέσ' από άχνη.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Γι' αυτόν τον ίδιο όμως τίποτε δεν ήταν στρογγυλεμένο, μον' ήταν η ζωή του γεμάτη αιχμές και ατέλειες. Γι' αυτόν δεν υπήρχε συμφιλίωση. Η ζωή του είναι ολόγυμνη και άθλια.*

ΑΝΔΡΑΣ: *Καμιά κραυγή οδύνης δεν μπορεί να είναι μεγαλύτερη από την κραυγή ενός ανθρώπου.*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Δεν μπορώ να γονατίσω για να προσευχηθώ, φοβάμαι τη διάλυση, μη διαλυθώ αν μαλακώσω...*

ΑΝΔΡΑΣ: *Κομμάτια ενός απέραντου τοπίου, του οποίου δεν ξέρουν ίσως τα κατατόπια...*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Εξομολογήσεις για να μπορέσω να συνεχίσω με λιγότερες τύψεις, με λιγότερες αισθήσεις...*

ΑΝΔΡΑΣ: *Ηθική που κανείς ποτέ δεν συνέγραψε στα όρια της μεταφυσικής και της Φυσικής....*

ΓΥΝΑΙΚΑ: *Δίπλα στο θάνατο έζησα μέχρι τώρα, αλλά δεν έγειρα ποτέ το κεφάλι.*

ΑΝΔΡΑΣ: *Στα όρια του τίποτα δεν χρειάζεται να γείρεις το κεφάλι..*

ΓΥΝΑΙΚΑ: Δεν χρειάζεται να πονοκεφαλιάζωΝόμιζα πως δεν χρειάζεται να πονοκεφαλιάζω....

ΑΝΔΡΑΣ: Δεν χρειάζεται δεν μπορείς να καταλάβεις

ΓΥΝΑΙΚΑ: Είπε δεν χρειάζεται να καταλάβεις. Δεν υπάρχει τίποτα να καταλάβω.

ΑΝΔΡΑΣ: Στο κάτω κάτω δεν προκαλούν όλοι οι πόνοι την ίδια έκφραση στο πρόσωπο.

ΓΥΝΑΙΚΑ: Καμιά φορά για να καταλάβεις μια πρόταση πρέπει να τη διαβάσεις στο σωστό της tempo. Οι δικές μου προτάσεις πρέπει να διαβάζονται αργά.

(Μένουν ακίνητοι χαμένοι. Στο τέλος ο άνδρας, μην έχοντας τι άλλο να πει, τραγουδάει.)

E 19

(Η γυναίκα μόνη στο δωμάτιο. Διάχυτη μουσική. Ακούγεται η φωνή της σαν σκέψη.)

«Πρωϊνή ησυχία μετά τα νυχτερινά όνειρα. Μπορώ και σε σκέφτομαι! Επιτέλους! Πόσο με καθησυχάζει να το διαπιστώνω! Σε σκέφτομαι σημαίνει σ' αυτήν την περίπτωση σε αναπολώ, χωρίς φόβο, χωρίς επιθυμία. Ακούω τη φωνή σου, την ανάσα σου, τα τριξίματα των αρμών σου, αισθάνομαι τη μυρωδιά σου. Είσαι εδώ.

Πόσο κουραστικό να κερδίζεις το παρόν στις μέρες μας, έλεγε εκείνος! Σκοπός είναι το παρόν. Η γλώσσα μια πόρτα. Εμείς αποθήκες λέξεων, προγραμματισμένα συστήματα να αισθανόμαστε. Θησαυροφυλάκια συναισθημάτων.
Οδυνηροί μηχανισμοί.
Οργανισμοί λειτουργιών.
Προορισμένοι για σκέψη.

Ο Θεός, το τέλος, το Πρόγραμμα, το εννοιολογικό σχήμα.
Στο τέλος ο Kant, το άριστον, Αριστοτέλης..

NA – ΦΟΝΤ – NTAB – ΠΑΤ – ΟΡ – ΚΕΤ – ΜΠΑΟΥΜ – ΤΕΣ – ΤΣΕ

Μαγικά κλειδιά για το άλλο, το συνεχές σύμπαν!

Βιτ – κεν – στάν!»

ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟ 1992:

«Ο Βιτκενστάιν περιέγραψε τις έρευνές του ως σχεδιάσματα τοπίων που έχουν γίνει από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Οι διάφοροι συγγραφείς που ασχολήθηκαν και ακόμη ασχολούνται μαζί του εξετάζουν το τοπίο του Βιτκενστάιν από μια εξαιρετικά μεγάλη ποικιλία οπτικών γωνιών εγγράφοντας τα οράματά τους με διαφορετικό ύφος κι εκφραστικά μέσα. Οι σκοποί όμως για τους οποίους αξίζει να ασχοληθεί κανείς με τον Βιτκενστάιν και το πώς αυτοί οι σκοποί πρέπει να ενσωματωθούν στο γράψιμο, είναι ερωτήματα που οι περισσότεροι συγγραφείς δεν δείχνουν να έχουν αντιμετωπίσει.

Στο «Πολιτισμός και Αξίες» ο Βιτκενστάιν λέει: *Στην πορεία μιας επιστημονικής έρευνας λέμε κάθε είδους πράγματα, κάνουμε πολλές δηλώσεις, των οποίων το ρόλο στην έρευνα δεν καταλαβαίνουμε. Γιατί δεν φαίνεται το κάθε τι που λέμε να έχει συνειδητό σκοπό; Οι γλώσσες μας απλά συνεχίζουν να αρθρώνουν λέξεις. Αυτά τα λόγια περικλείουν κάτι που σκεφτόμουν διαρκώς τον τελευταίο καιρό καθώς ετοιμαζόμουν να γράψω αυτό το άρθρο».*

Με τα ερωτήματα αυτά που αφορούν την όποια επίδραση του Βιτκενστάιν στη λογοτεχνική γραφή αρχίζει το άρθρο του στην *Philosophical Quarterly* ο Ian Mac Fettridge, το 1984.⁹² Τον Ian είχα την τύχη να γνωρίσω το 1984 ως καθηγητή μου στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου όπου δίδαξε από το 1974 έως το 1988. Ο ξαφνικός θάνατός του που καταγράφηκε ως αυτοκτονία το 1989, αποτέλεσε την αφορμή για τη σύνθεση *Wittgenstein – Βιτκενστάιν* και στη μνήμη του αφιερώνεται: ήταν ένας από τους πιο ευαίσθητους μελετητές της σκέψης του Βιτκενστάιν και λάτρης της ελληνικής ιδέας, έτσι όπως εκείνος την εννοούσε, αλλά και ένας σύγχρονος τραγικός ήρωας από τη χορεία των δασκάλων της αναλυτικής φιλοσοφίας

⁹² I. McFetridge, 1984.

ΣΥΝΤΟΜΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΩΝ

Άννα Λάζου,

Λέκτορας *Φιλοσοφικής Ανθρωπολογίας* του Τμήματος Φιλοσοφίας Παιδαγωγικής Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, σπούδασε φιλοσοφία, μουσική και θέατρο στην Ελλάδα και στο Λονδίνο. Επιστ. υπεύθυνη του ερευνητικού προγράμματος ΕΛΚΕ «Φιλοσοφική Συμβουλευτική και Τέχνη». Από το 1991 σκηνοθετεί και παίζει σε σειρά παραστάσεων Πανεπιστημιακού θεάτρου που έχουν παρουσιασθεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Δημιούργησε τις ομάδες *δρΥς - Θεατρική Πρωτοβουλία Νέων*, *δρΥός ΤόΠοι* - ερευνητική και καλλιτεχνική ομάδα και στο πλαίσιο των Πανεπιστημιακών πολιτιστικών δράσεων έχει συντονίσει το Πανεπιστημιακό Φεστιβάλ Οικο-φοιτητικό Αίθριο 2011 – 2014, πολυάριθμα σεμινάρια δια βίου μάθησης αρχαίου δράματος, φιλοσοφίας και χορού. Συμμετέχει ως επιστ. υπεύθυνη στο πρόγραμμα Ανοικτών Μαθημάτων και σε προγράμματα εξ αποστάσεως εκπαίδευσης του ΕΚΠΑ. Συντονίζει την ομάδα μελέτης της Αρχαίας Όρχησης του Θεάτρου Δόρα Στράτου 1991 – μέχρι σήμερα. Συγγραφέας κειμένων φιλοσοφίας, θεάτρου και ποίησης. Πρόσφατες δημοσιεύσεις της: *Όρχησις και Άθληση. Δοκίμια Φιλοσοφίας, Ιστορίας και Παιδείας* (επιμ. με την Ι. Μάστορα), Αθήνα 2015, *Στοιχεία Φιλοσοφίας της Φύσης*, τ. Α' (επιμ. με τον Κ. Καλαχάνη), Αθήνα 2015, *Ο John Locke και το Δοκίμιο για την Ανθρώπινη Νόηση*, τ. Α', Αθήνα 2015, *Άνθρωπος, ο Δημιουργός*, Αθήνα 2016, *Τέχνη, Φιλοσοφία, Θεραπεία* (επιμ. με το Γ. Πατιό), Αθήνα 2016.

Γιώργος Πατιός

Σπουδές Νομικής (Δημοκρίτειο Παν/μιο), Φιλοσοφίας-Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας (ΕΚΠΑ), Μεταπτυχιακές σπουδές στη Φιλοσοφία (ΕΚΠΑ) και Διδακτορικές Σπουδές στη Φιλοσοφία (PhD in Philosophy, University of Liverpool). Η μονογραφία του *Kierkegaard on the Philosophy of History* κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Palgrave-MacMillan. Έχει συγγράψει άρθρα τόσο σε διεθνή όσο και σε ελληνικά ακαδημαϊκά περιοδικά, με θέματα τη φιλοσοφία της ιστορίας, τον Kierkegaard, τον Heidegger, την υποκειμενικότητα και τη σχέση φιλοσοφίας και θεάτρου. Επιστημονικός συνεργάτης του τμήματος e-learning του ΕΚΠΑ, όπου συγγράφει και διδάσκει σειρά σεμιναρίων (ελληνόφωνων και αγγλόφωνων) για τη *Φιλοσοφία και το Θέατρο* και τη *Δημιουργική Γραφή*.

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Κώστας Καλαχάνης

Διδάκτωρ Φιλοσοφίας του Τμήματος Φιλοσοφίας-Παιδαγωγικής –Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διδάσκει τα μαθήματα «Βιοηθική» και «Καρκίνος και Περιβάλλον» σε μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Επιστημονικός συνεργάτης του τομέα Αστροφυσικής-Αστρονομίας-Μηχανικής του Τμήματος Φυσικής του Πανεπιστημίου Αθηνών (2012 – σήμερα). Ερευνητικά του ενδιαφέροντα: *Ιστορία και Φιλοσοφία των Επιστημών και της Αστρονομίας, Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Φιλοσοφία, Βιοηθική και Κοσμολογία.*

Μαρία Κρητικού

Υποψηφία Διδάκτωρ της Σχολής Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, με μεταπτυχιακό τίτλο σπουδών Master στην αθλητική προπονητική και στο χορό. Στο ενεργητικό της συμπεριλαμβάνεται ερευνητικό έργο με δημοσιεύσεις στην *Αθλητική Επιστήμη*, όπως επίσης και η παρακολούθηση σεμιναρίων που αφορούν στην Τέχνη & Πολιτισμό σε Ελλάδα και Εξωτερικό.

Ιωάννης Μιχαηλίδης

Γεννημένος στην Αθήνα με καταγωγή από Κρήτη και Ιωνία, είναι βιολόγος με σπουδές στο ΕΚΠΑ και διδάκτορας του Mount Sinai/NYU. Ενδιαφέρεται για όλα τα θέματα *Μοριακής Βιολογίας και Νευροβιολογίας*, με έμφαση στα ιοντικά κανάλια (διαύλους) και αντλεί έμπνευση από την Αρχαία Ελληνική Γραμματεία και πολιτιστική Κληρονομιά μέσα από το πρίσμα των Βιολογικών Επιστημών. Κάτοικος ΗΠΑ εδώ και σχεδόν δύο δεκαετίες, διατηρεί μόνιμο ερευνητικό πόστο στο Παν/μιο Columbia.

Ξανθούλα Ντακοβάνου

Σπούδασε Ιατρική στο Παν/μιο Αθηνών, Μ.Α. Μουσικοθεραπείας στο Πανεπιστήμιο Paris 5 και είναι υποψήφια διδάκτωρ Ψυχανάλυσης και Ψυχοπαθολογίας στο Πανεπιστήμιο Paris 7 (Pr. S. de Mijolla-Mellor). Διδάσκει Μουσικοθεραπεία στο Πανεπιστήμιο Paris 7 και στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, ενώ εργάζεται επίσης ως ειδικευόμενη ψυχίατρος. Μουσικός με διεθνώς προβεβλημένη δισκογραφία, μέλος της Εταιρείας συνθετών και στιχουργών SACEM στο Παρίσι, και εκπρόσωπος της *Association Internationale Interactions de la Psychanalyse* στην Ελλάδα.

Θανάσης Σακελλαριάδης

Επίκουρος καθηγητής και διδάσκει Φιλοσοφία της επιστήμης και Φιλοσοφία της γλώσσας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Το 2006 δημοσίευσε το βιβλίο του *Από το Τρακιάτους στις Έρευνες: Η φιλοσοφική διαδρομή του L. Wittgenstein* (εκδ. Ελληνικά Γράμματα) και επιμελήθηκε του βιβλίου του Sylvain Auroux, *Philosophie du Langage, Η φιλοσοφία της γλώσσας* (Μεταίχμιος), το οποίο και έλαβε τιμητική διάκριση από το περιοδικό *Βιβλιοθήκη* το 2005. Κείμενά του έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικά και διεθνή φιλοσοφικά περιοδικά, καθώς και σε πρακτικά επιστημονικών συνεδρίων. Ανάμεσα στα ερευνητικά του ενδιαφέροντα είναι ζητήματα της *Φιλοσοφίας του νου*, σε συνδυασμό με *Φιλοσοφία της γλώσσας*.