

**ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ, BECKETT, WITTGENSTEIN:
ΜΟΡΦΕΣ ΣΥΖΕΥΞΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην εκδίπλωση των απόψεων που εκθέτουμε αναζητούμε τους τρόπους, τις προϋποθέσεις και τις συγκεκριμένες μορφές όπου φιλοσοφία και τέχνη πλησιάζουν κοντά η μία την άλλη, έχοντας ως αφετηρία και αρχή μας ότι η τραγωδία όχι μόνο ως αντικείμενο φιλοσοφικής εξέτασης αλλά και ως διαδικασία και σκηνική πράξη, όπως και η φιλοσοφία, ως διαδικασία και διαλεκτική πράξη, αποτελούν φορέα η μία της άλλης. Η φιλοσοφία μάλιστα θεωρούμε ότι μπορεί να συνδράμει την τέχνη και μέσω της διεργασίας αυτής να την προφυλάσσει από την σκληρή πραγματικότητα που ενίοτε λειτουργεί ως ανασταλτικός παράγοντας για την πρόοδό της. Ενώ ο Nietzsche αποτελεί τη διανοητική γεφύρωση του αρχέγονου βιώματος του μύθου με τη σύγχρονη εκδοχή κριτικής της φιλοσοφίας – όπως συμβαίνει π.χ. με την ψυχανάλυση – και αναβίωσης του διονυσιακού πνεύματος της τραγωδίας μέσω του σωματικού θεάτρου και του θεάτρου της σιωπής, Beckett και Wittgenstein εμφανίζονται τα φωτεινά σημεία σύζευξης του θεατρικού με το φιλοσοφικό βίωμα – αλλά στην προοπτική της κριτικής ματιάς προς τον άνθρωπο και τα δημιουργήματά του, που εξέπεμπε ο νιτσεϊκός Οιδίποδας.

**OEDIPUS, BECKETT, WITTGENSTEIN:
FORMS OF CONJUNCTION OF PHILOSOPHY WITH PERFORMANCE ART**

ABSTRACT

Unfolding our views, we look into the ways, the preconditions and the specific forms where philosophy and art come close to one another. Setting as our starting point and principle the fact that tragedy not only as a subject of philosophical examination but also as a process and a stage act - like philosophy, as a process and a dialectic practice - are inherent to one another. Philosophy, in fact, posits that it can help/assist art and, through this condition/process, to protect it from the harsh reality that sometimes acts as a deterrent to its progress. While Nietzsche represents the mental bridging of the primordial experience of the myth with the contemporary version of the critique of philosophy – as in the case of psychoanalysis - and the revival of the Dionysian spirit of tragedy through physical theater and the theater of silence, Beckett and Wittgenstein appear as the luminous points of the conjugation between the theatrical and the philosophical experience - but in the perspective of the critical eye towards man and his creations, which Nietzsche's *Oedipus* emitted.

I

Με αφετηρία τις διαπιστώσεις του Friedrich Nietzsche, στην *Γέννηση της Τραγωδίας*, ο μυθικός ήρωας *Οιδίποδας* είναι το σύμβολο της σύγκρουσης της φύσης με τη σοφία.¹ Στον αντίποδα της παθητικότητας του Οιδίποδα ο Nietzsche προτάσσει τον αισχυλικό Προμηθέα, έναν μυθικό επίσης ήρωα που δεν στέκεται παθητικός στο δόλο της μοίρας, αλλά υφίσταται την οδύνη

1

Friedrich Nietzsche: *Η γέννηση της τραγωδίας*, μετ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2005, σ. 69-71.

της πάλης του με τους θεούς για τον φωτισμό των ανθρώπων και την ανύψωσή τους στο τιτανικό/τιτάνειο επίπεδο μιας οντότητας που θα δημιουργήσει τον πολιτισμό και θα προκαλέσει τους θεούς εκφράζοντας μια νέα κοσμογονική δύναμη, ένα “λυκαυγές”.

Η ανθρωπολογική ερμηνεία του μύθου και της τραγωδίας στρέφει την προσοχή στη σχέση πόνου και ανθρώπινης ουσίας: μπαίνει το ζήτημα αν η οδύνη – στη σχέση της πάντα με την επιδιωκόμενη παύση της κι επομένως με την ηδονή – είναι ο υπαρξιακός πυρήνας της ανθρώπινης ταυτότητας. Η νεότερη εποχή χαρακτηρίζεται από την ρομαντική τάση να προσδιορισθεί η ανθρώπινη ουσία μέσω του πόνου και από την ανάδειξη της οδύνης σε τεράστια πηγή δημιουργικής δράσης. Η αρχαία ελληνική τραγωδία προτείνεται από σειρά συγγραφέων ως πρότυπο αυτής της νεότερης ανθρωπολογικής αντίληψης, όπου μαζί με την διάνοηση, την μουσική και τις τέχνες αποκαλύπτουν την έλξη του δημιουργικού ανθρώπου προς τον πόνο, στην προσπάθειά του να βρει διέξοδο στις πολυδαίδαλες διαδρομές του βίου, με σκοπό την δημιουργικότητα, πνευματική εμβάθυνση, εκλέπτυνση, ηθικότητα και αυτογνωσία. Αυτή η επιστροφή στα αρχέτυπα της αρχαίας τραγωδίας και στις πηγές της, στους μύθους, στις θρησκείες και στα καλλιτεχνήματα, διαπνέεται από την αποκάλυψη μιας πρωταρχικής εμπειρίας πόνου με τη σάρκινη, μη μεταφυσική, μη αφηρημένη ουσία της.²

Ο Οιδίποδας, όπως ο Προμηθέας, ο Ορέστης, ο Άδωνις, ο Ιησούς, ως οι πάσχοντες ήρωες των μύθων και των θρησκειών, συνθέτουν τον «πανδέκτη», το «λεξικό», της ανθρώπινης πορείας. Με αυτά τα πρότυπα, καλλιεργείται η έννοια μιας φιλοσοφίας χειραφετητικής – κυρίως μετά τον Nietzsche και τον Schopenhauer - που συνορεύει με τη βάση της ψυχανάλυσης, μιλώντας για τα ένστικτα και το ασυνείδητο και οδηγώντας αμετάκλητα την μετανεωτερική εποχή μας στην ανακάλυψη του εαυτού, με σκοπό την αποδέσμευση του ανθρώπου από προκαταλήψεις πρότερων πολιτισμικών φάσεων.

Για τον κλασικό φιλόλογο Nietzsche, η αρχαία ελληνική τραγωδία, την οποία γνώριζε και μελετούσε εις βάθος, αποτελούσε πηγή και πρότυπο της τραγικής ή «διονυσιακής» φιλοσοφίας της ζωής και παρέμεινε κύριο στοιχείο του συνόλου του φιλοσοφικού του έργου. Ο Οιδίποδας όμως προηγείται στην πορεία του αυτή, πριν ακόμη καταπιαστεί με την θεμελιώδη *Γέννηση*, καθώς ήδη από το 1864, ως νέος ερευνητής, στην εργασία του για τον χορό της ομώνυμης σοφόκλειας τραγωδίας,³ τονίζοντας τον πρωταρχικό ρόλο της χορικής παράστασης και της θεατρικής – αναπαραστατικής λειτουργίας της, προοικονομεί την μετέπειτα υποστήριξη του διονυσιακού – μουσικού χαρακτήρα της τραγωδίας, όπως αυτός κατοπτρίζεται στο άσμα και την όρχηση του χορού. Γίνεται έτσι όχι μόνο ο πρόδρομος κυρίαρχων σύγχρονων τάσεων στην κριτική της τραγωδίας, αλλά προαναγγέλλει τη σωματικότητα και χορευτικότητα του θεάτρου του 20ού αιώνα. Ο Nietzsche απομακρύνεται με συνειδητή έμφαση από την «ενοχική» ερμηνεία του Οιδίποδα και την υποκαθιστά με την «ηρωική», καθώς θεωρεί ότι μέσω του πόνου και της θείας παρέμβασης, ο πρώτος Οιδίποδας οδηγείται στην ολοκλήρωση του δεύτερου Οιδίποδα – *επί Κολωνώ*. Απορρίπτει την λογική της εκδικητικής δικαιοσύνης απαλλάσσοντας τον ήρωα από την χριστιανική ενοχή και αναγνωρίζει στα πάθη και τα αμαρτήματά του μια λατρευτική υπόσταση.⁴

² Όπως παρατηρεί ο Herbert Marcuse, στο *Ερως και πολιτισμός* (*Eros & Civilization*, 1955), η δυτική φιλοσοφία και ηθική μετασημάτισαν εσφαλμένα τα γεγονότα και τις πραγματικές συνθήκες σε μεταφυσική (μετ. Ι. Αρζόγλου, Κάλβος, σ. 126).

³ Fr. Nietzsche: “Primum Oedipodis regis carmen choricum [Über das erste Chorlied des König Ödipus], *KGW*, 1975, II σσ. 364-99 bzw. I 3, σσ. 329-64). Πρβλ. Thomas Brobjer: “Sources of and Influences on Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*”, *Nietzsche-Studien* 34, 2005, σσ. 279–80 κ.ά.

⁴ Friedrich Nietzsche: *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π. σ. 80-81. Πρβλ. *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στ. 287-88: “ήκω γαρ ιερός ευσεβής τε και φέρων όνησιν αστοίς τοίσδ’” (“έρχομαι ως ιερός και ευλαβής, φέρνοντας ωφέλεια στους πολίτες εδώ», μετ. Δ. Δημητριάδη, Νεφέλη, Αθήνα, 2017). Πρβλ. M. S. Silk - J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, 2016.

Ο νιτσεικός προβληματισμός για τον Οιδίποδα από την πρόωγη προσέγγισή του έως την ύστερη φάση της ταύτισης του προσώπου του Οιδίποδα με σύμβολο του πάσχοντος ανθρώπου, παρουσιάζοντας μία διακύμανση προς και από την χριστιανική συσχέτιση της ιερότητας με την οδύνη, συνιστά το θεμέλιο μιας αντίληψης για τον πολιτισμό που συνυφαίνεται με την τραγικότητα - αντίληψης που κυριαρχεί στον 20ό αιώνα. Η μοίρα του Οιδίποδα σημαίνει μια διαδικασία μετάβασης από το βέβηλο και φρικτό, στο αγαθό και κεκαθαρμένο, από το πάθος και το σκοτεινό, στη γνώση και στο φωτισμό που επέρχονται με την ηλικιακή ωρίμανση κι επιβεβαιώνονται με έναν σημαντικό θάνατο. Έτσι, ο μύθος του Οιδίποδα, ενώ γίνεται αρχέτυπο για την ιστορία της ανθρώπινης ουσίας από την μία πλευρά, αποτελεί από την άλλη πρότυπο δομής και περιεχομένου της τραγωδίας, ως ενός ολοκληρωμένου συστήματος δραματοποιημένου λόγου, του οποίου η λειτουργικότητα και οι σκοποί – παιδευτικοί, κοινωνικοί, θεραπευτικοί κι ευρύτερα ψυχαγωγικοί, αναγνωρίζονται σημαντικοί έως σήμερα.

Ως προς την ίδια την τραγωδία ως είδος γραφής, σύμφωνα με την αριστοτελική *Ποιητική*, δίνεται προτεραιότητα στο μύθο, στην πλοκή και την πράξη των δραματικών προσώπων για τη σύσταση των διαδραματιζομένων σε ένα οργανικό σύνολο. Κατά τον Αριστοτέλη επομένως, στην τραγωδία προέχει η ολότητα, το πλέγμα των συμβάντων, όχι τα υποκείμενα των ενεργειών, ως ψυχολογικά υποκείμενα με προσωπική, συνειδητή ή υποσυνείδητη πορεία σκέψεων και προθέσεων που συνέχονται στο όλο του ψυχισμού τους. Οι δρώντες τραγικοί ήρωες – Οιδίπους, Κρέων, Αντιγόνη, Προμηθεύς, Ορέστης - είναι απαραίτητοι ως προς το ότι θα διεκπεραιώσουν τη σειρά των γεγονότων που συγκροτούν μία κατάσταση. Έτσι, το νόημα αντλείται από το όλο του δράματος, όχι από τις ατομικές σκέψεις – την ατομική προθετικότητα του ήρωα: ό,τι βαραίνει στην τραγική πράξη δέν είναι ο ήρωας, το συγκεκριμένο πρόσωπο, αλλά η κατάσταση μέσα στην οποία ζεί και ενεργεί, το πλαίσιο του ή το σύστημα σχέσεων που υποδηλώνουν η οικογένεια, η πόλη, ο κόσμος. Ο Οιδίποδας λοιπόν, στην τραγωδία *Οιδίπους τύραννος*, ένα λογοτεχνικό πρότυπο, υπηρετεί την ανέλιξη των γεγονότων στην ολότητά τους, καθώς αναζητεί να αποκαλύψει τα άρρητα και κρυφά, για να θεραπεύσει τα δεινά της πόλης. Στην διαδικασία αυτή φθάνει στο σημείο να αναγνωρίσει το προσωπικό σφάλμα, τα ημαρτηθέντα του παρελθόντος και να “τυφλωθεί” από το φως της αποκάλυψης της αλήθειας, που θα μπορούσε να ταυτισθεί και με την συντέλεση της κάθαρσης. Είναι μια επίπονη εξέλιξη για το πρόσωπο του ήρωα, αλλά και για όσους σχετίζεται, στον οίκο, ώστε να επέλθει μια νέα ισορροπία, με την αποκατάσταση της τάξης. Η επίπονη αυτή διαδικασία προϋποθέτει σύγκρουση αντίπαλων δυνάμεων, ισοδύναμων μεταξύ τους, μεταξύ των οποίων, όπως διαπιστώνει ο Goethe, δεν υπάρχουν περιθώρια συμβιβασμού, εφ' όσον και οι δύο αξιώνουν ίσο μερίδιο δικαιοσύνης αποτελώντας ισότιμες καταστάσεις δικαίου.⁵

⁵ Η σύγκρουση στο αρχαίο δράμα δέν εντοπίζεται ανάμεσα στο άδικο και στο δίκαιο, αλλά ανάμεσα σε εξ ίσου δίκαιες καταστάσεις (βλ. Denys L. Page: *Aeschylus: Agamemnon, Choephoroi, Eumenides*, στερεότυπη έκδοση των αρχαιοελληνικών κειμένων, Oxford, 1972). Όπως λέει η Ηλέκτρα στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου, στ. 461, “Άρης Άρει ξυμβαλεί, Δίκα Δίκα”. Αντίστοιχη τακτική για την ερμηνεία της τραγωδίας ακολουθεί ο Goethe, οι αντιλήψεις του οποίου εγκαινιάζουν τις απαρχές του γερμανικού κλασικισμού και κατά συνέπεια μιας ιδεαλιστικής θεωρίας για την τέχνη. Προεκτείνοντας το φιλοσοφικό υπόβαθρο του γερμανικού κλασικισμού, όπως εκφράζεται από τον Johann Winckelmann (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 1755 και *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764) και τους στοχασμούς του πάνω στην αρχαία τέχνη που την αντιμετωπίζει ως αρμονική συγκρότηση εσωτερικών εντάσεων και συγκρουσιακών παθών των απεικονιζόμενων μορφών των ηρώων και των μυθικών προσώπων, ο γερμανικός ιδεαλισμός και ρομαντισμός τονίζουν την πορεία των τραγικών ηρώων από τους εσωτερικούς τους φόβους προς την απελευθέρωση και την ηθική τους αυτονομία. Αυτού του είδους η ερμηνεία της τραγωδίας προάγει τις προσδοκίες και ανάγκες των θεατών της εποχής που επιθυμούν να υπερβούν τους κοινωνικοπολιτικούς περιορισμούς της προσωπικής τους ελευθερίας την εποχή εκείνη και όπως και σε άλλα ζητήματα σχετικά με την πρόσληψη του αρχαίου πολιτισμού προσαρμόζει τα ιδεώδη του, στον σύγχρονο τρόπο ζωής της νεότερης δυτικής κοινωνίας. Βλ. σχετικά και Γιώργης Γιατρομανωλάκης: “Το δικαίωμα της αντίστασης στην Τραγωδία”, εις Κώστας Μπέης (συλλ. έκδοση): *Το δικαίωμα της αντίστασης*, Κέντρο Δικανικών μελετών, 2006 <http://www.kostasbeys.gr/articles.php?s=3&mid=1096&mnu=1&id=24165>

Άρα οι ατομικές αποφάσεις και πράξεις των ηρώων δεν παράγουν ούτε προαναγγέλλουν κάποιο συγκεκριμένο αποτέλεσμα, δεν καθορίζουν το αποτέλεσμα, αλλά – θετικές ή αρνητικές – βοηθούν στην κατανόηση της όλης κατάστασης, χωρίς όμως να μπορούν να την αλλάξουν, εφ' όσον είναι προδιαγεγραμμένη από ένα πρότερο θεϊκής προέλευσης θέσφατο: οι εντολές του μαντείου κείνται κατά κάποιον τρόπο πέραν και υπεράνω της θέλησης του Οιδίποδα να τις ακολουθήσει.

Μέχρι την συζήτηση περί Οιδίποδος που εισάγει ο Nietzsche τον 19ο αιώνα, ο οποίος προτείνει και μια συνολική κριτική του πολιτισμού και του ανθρώπου – δημιουργού του, επ' αφορμή της τραγωδίας, παρεμβάλλεται η νεότερη ιστορία της φιλοσοφίας και της αισθητικής.⁶ Οι διαφορετικές απόψεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με την σημασία, την ουσία και την καταγωγή της τραγωδίας, στο χώρο της φιλοσοφίας και του μεθοδικού στοχασμού, της κριτικής των εννοιών και συνακόλουθα στο χώρο της διανοητικής διερεύνησης ερωτημάτων με γνώμονα τον άνθρωπο και την σχέση του με τον κόσμο, έχει ως συνέπεια να έχει υποστεί πολλές μεταμορφώσεις η ίδια η έννοια της τραγωδία. Άξιο αναφοράς είναι πως στον τομέα της φιλοσοφίας, οι τρόποι εξέτασης και ερμηνείας που επισώρευσε η τραγωδία, επηρεάστηκαν από τις αισθητικές θεωρίες, αλλά κατ' επέκταση και από τα φιλοσοφικά ρεύματα που επικρατούσαν και δεν ανήκαν απαραίτητα στο χώρο της Αισθητικής. Οι εκάστοτε καλλιτεχνικές ανησυχίες και δραστηριότητες έπαιξαν και αυτές τον ρόλο τους, αλλά η σημασία της τραγωδίας τροφοδότησε με νέο περιεχόμενο τον τρόπο αντίληψης για την θέση και τη σημασία της τέχνης και για την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη, κυρίως την εποχή του γερμανικού ιδεαλισμού και του ρομαντισμού. Ανάμεσα στην αρχαία (Αριστοτέλης) και στην νεότερη ερμηνευτική προσέγγιση της τέχνης από τη φιλοσοφία (καντιανή αισθητική), έχουμε ένα χάσμα, μια οριστική διαφοροποίηση που μπορεί εν μέρει να εξηγηθεί, αφ' ενός από τις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες από τις οποίες αναδύθηκε, και σε δεύτερο επίπεδο, από την παρουσίαση, ανάλυση και σύγκριση διαφορετικών προσεγγίσεων, όπως εκφράστηκαν από το φιλοσοφικό στοχασμό.⁷

⁶ Ο M. C. Beardsley, στην *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών (Aesthetics from Classical Greece to the present – A Short History*, New York: The Macmillan Co., 1966, κυρίως σ. 276 κ.ε.), μετ. Δ. Κούρτοβικ, Νεφέλη, 1989, πολύ εύστοχα παρατηρεί ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία που έχει αποσπάσει ένα πραγματικά μεγάλο ενδιαφέρον στο σύνολό της, αποτελεί ένα ξεχωριστό φαινόμενο, εξαιτίας του πολύπτυχου χαρακτήρα και της συσσωρευσης πολλών και διαφορετικών στοιχείων, τα οποία επεκτείνονται σε διαφορετικές διαστάσεις του επιστητού προσελκύοντας φιλοσόφους, στοχαστές, λογοτέχνες και δραματουργούς. Θα μπορούσαμε βέβαια να συμπληρώσουμε πλέον και τις κοινωνικές επιστήμες, όπως και τις νευροεπιστήμες.

⁷ Εδώ θα μπορούσαμε να προτείνουμε το πρίσμα της κοινωνικής οντολογίας, μέσω του οποίου απευθυνόμαστε στο σταθερό ανθρώπινο υπόστρωμα της ιστορίας, το οποίο μπορεί αντικειμενικά να συστήσει τη βάση και την εγγύηση για την αληθινή γνώση αυτού που διαιώνια αποδεικνύεται αληθινό, προκειμένου να εξετάσουμε αντικειμενικά, να βρούμε δηλαδή επιστημολογικές σταθερές σε διαφορετικές αντιλήψεις παρελθόντων πολιτισμών κι εποχών, όπως για παράδειγμα του αρχαίου ελληνικού κόσμου, ο οποίος αναπτύχθηκε τόσες χιλιάδες χρόνια πριν και σε τόσο διαφορετικές συνθήκες. «Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι κάθε φορά που οι άνθρωποι μιας ορισμένης εποχής αναφέρονται στους Αρχαίους, αυτό που κάνουν είναι να εκφράζουν την θέληση να δημιουργήσουν μιαν σχέση μαζί τους, κομμένη, όμως, και ραμμένη, στα δικά τους μέτρα, τα δικά τους και όχι των Αρχαίων και σύμφωνα με τις δικές τους ανάγκες. Αυτό έκανε και ο Kant και ο Schelling, και ο Holderlin και ο Hegel. Αυτό συνέχισε να κάνει και ο Νίτσε και ο Ζιελίνσκι και ο Συκουτρίης πριν από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Για να φτιάξουμε επομένως μια σχέση με τους Αρχαίους, στα μέτρα και με τα μέσα, τις ανάγκες και τους σκοπούς του δικού μας καιρού, χρειάζεται να έχουμε σαφή αντίληψη του δικού μας ιστορικο-κοινωνικού χωροχρόνου και επίσης του τι μπορεί να σημαίνει το κλασικό, μέσα σ' αυτόν, σήμερα. Πράγμα το οποίο δεν είναι δυνατό να επιτευχθεί χωρίς την συνδρομή της θεωρίας και χωρίς την γνώση και τον έλεγχο των τρόπων με τους οποίους κινούνται σήμερα οι θεωρητικές πρακτικές ώστε να ξέρουμε ποια θεωρία υποστηρίζει τι. Δεν αρκεί, επομένως, μόνον η γνώση της Ιστορίας και της θεωρίας που παράγεται μέσα από τις αναλύσεις και τις συνθέσεις των δεδομένων. Μας χρειάζεται

Ο Nietzsche εντάσσεται στην γερμανική αισθητική παράδοση του ρομαντισμού, εμπνέεται από την τέχνη την ερμηνεία της φύσης, αλλά και την εμπειρία της ένωσης του ανθρώπου με αυτήν. Η διανοητική αυτή παράδοση προτάσσει το πρότυπο του ανθρώπου - δημιουργού της πραγματικότητας και του εαυτού του με ποικίλες και εκ διαμέτρου προεκτάσεις στον 20ό αιώνα, από τον εξεγερμένο επαναστάτη του Albert Camus, μέχρι τον υπεράνθρωπο της ναζιστικής παρέκκλισης και την πολυσημία των αξιών, της σύγχρονης μας μετανεωτερικότητας. Σε όλες αυτές τις πολλές εναλλαγές και παραλλαγές της ιστορίας η αρχαία τραγωδία παραμένει μια βαθιά αρχετυπική πραγματικότητα, συγκροτημένη από διαφορετικές διαστρωματώσεις, εικόνες και γνώσεις των εποχών. Ο Nietzsche όμως είναι εκείνος που αναφερόμενος στο θάνατο της τραγωδίας, σηματοδοτεί μια φάση στην εξέλιξη της ανθρώπινης σκέψης που μέσω της τραγωδίας και της εκδραμάτισης της τραγικής σύγκρουσης του μύθου διασώζει το αρχέγονο τραύμα της ύβρεως, ύβρεως κι ενοχής του προϊστορικού ανθρώπου, τόσο απέναντι στη φύση όσο και απέναντι στον Δημιουργό. Τοποθετεί η τραγωδία το μοναδικό αυτό κοσμογονικό αρχέγονο βίωμα στο κέντρο της ζωής της πόλης και το καθιστά αντικείμενο προσοχής ολόκληρου του αθηναϊκού δήμου. Σκοπός της πράξης αυτής, η κάθαρση και απενοχοποίηση του ανθρώπου – η σύνδεση και κοινωνία με το θείο από το οποίο αποκόπηκε.

Την ίδια εποχή που παίζονται οι τραγωδίες, η Αθηναϊκή φιλοσοφία κυριαρχείται από την σωκρατική διδασκαλία μέσω και των πλατωνικών διαλόγων και των μαθητών του Σωκράτη. Προκύπτει ένας διαφορετικός τρόπος σκέψης και ζωής κατά την περίοδο μετά τον πελοποννησιακό πόλεμο, όπου η φιλοσοφία γίνεται τμήμα της καθημερινότητας και συνακόλουθα αυξάνει ο γραπτός λόγος έναντι του παλιού προφορικού. Ο Nietzsche τοποθετεί τη σωκρατική μέθοδο, που εκπροσωπεί τη φιλοσοφία, στην αντίθετη όχθη από αυτήν της τραγωδίας. Η μέθοδος του Σωκράτη, στον πυρήνα της εξορθολογιστική και διερευνητική, παρά την ικανότητά της να οδηγήσει στην γνώση, και την αλήθεια, απογύμνωσε την ελληνική τραγωδία από τις ενορμήσεις και τα συναισθήματα του ανθρώπου με τα οποία συντηρείται το διονυσιακό πνεύμα.⁸ Με βάση αυτήν την κριτική ο Nietzsche, συνέδεσε την σωκρατική μέθοδο με την αλλοτρίωση της τραγωδίας και την ενίσχυση της απολλώνιας έλλογης πλευράς που επιδιώκει συμμετρία και κατανόηση. Ο Σωκράτης διατηρεί τον ρόλο του διαλεκτικού ήρωα, ο οποίος μέσω της διεξοδικής και στοχευμένης εξέτασης αποφαίνεται για το τι είναι ηθικό και τι ενάρετο. Η διονυσιακή πλευρά σταδιακά σβήνει και τείνει προς την αυτοκαταστροφή της εξαιτίας του σωκρατικού πνεύματος, το οποίο σύμφωνα με τον Alexander Nehamas εμφανίζεται τόσο ισχυρό ώστε να την υποκαθιστά μέσα στην δυαρχική ανθρώπινη φύση.⁹ Με αυτόν τον τρόπο η αρχαία τραγωδία πολιορκείται από την στυγερή συστηματοποίηση της λογικής που διατρέχει την σωκρατική διαλεκτική και ωθείται σε ένα αποστειρωμένο περιβάλλον που ενώ δεν περιλαμβάνει συναισθήματα και παρορμήσεις, εκφράζεται κυρίως με τον απαγγελόμενο λόγο και το δραματικό κείμενο.

Όμως η ένστασή μας στο θέμα αυτό έγκειται στο ότι όπως έχει διαπιστωθεί, η δραματική διάσταση των σωκρατικών διαλόγων του πλατωνικού έργου εμφανίζει μια νέα μορφή τέχνης, που αποσκοπεί στην διάδοση των ιδεών προς τους μεταγενέστερους ερευνητές/ερμηνευτές και εγκαινιάζει παράλληλα μια νέα γραφή, εκείνη του μυθιστορήματος.¹⁰ Η θεατρική διάσταση της σωκρατικής διδασκαλίας λειτουργεί ως συνθήκη για την ανάδειξη και κατανόησή της από το

και η γνώση της Λογικής και της Επιστημολογίας που θα καθιστά δυνατή την κριτική εξέταση των αναλύσεων και των συμπερασμάτων τους”. Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, *Φιλοσοφείν*, τ. Ιουνίου, 2011, σ. 39 – 58, σ. 57.

⁸ Friedrich Nietzsche: *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 105.

⁹ Alexander Nehamas: *Nietzsche. Life as literature*, Harvard College, U.S.A 1999, σ. 4.

¹⁰ Το νέο αυτό μοντέλο σύμφωνα με τον Friedrich Nietzsche στηρίζεται επάνω σε ένα συνδυασμό ποίησης και διαλεκτικής φιλοσοφίας, στοιχεία που παραπέμπουν σε έναν τελειοποιημένο αισώπειο μύθο, Βλ. Friedrich Nietzsche: *Η γέννηση της τραγωδίας*, ό.π., σ. 104-105.

σύνολο του κόσμου. Για τον “δραματικό” Σωκράτη, η θεατρική φόρμα που εκτυλίσσεται επάνω στην σκηνή αποτελεί ένα ακόμα πεδίο αναφοράς, σύμφωνα με το οποίο ο ερμηνευτής μπορεί να φιλοσοφήσει και η φιλοσοφία μπορεί να γίνει αντικείμενο δραματικής ερμηνείας. Απ’ την άλλη πλευρά, η τραγωδία επηρεάζεται, καθίσταται λιγότερο ηρωική και αποκτά ορθολογικά – φιλοσοφικά – στοιχεία, όπως διαπιστώνεται για παράδειγμα στην περίπτωση του Ευριπίδη – έναντι του Σοφοκλή και ακόμη περισσότερο του Αισχύλου. Κατά την κριτική του Nietzsche, η φιλοσοφία – στο πρόσωπο του κατ’ εξοχήν φιλοσόφου της ηθικής και της αυτογνωσίας μετατρέπεται ιστορικά σε αντίποδα του τραγικού ηρωικού μύθου και σε δείγμα της παρακμής του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και της αθηναϊκής δημοκρατίας, που σηματοδοτείται κυρίως από την θανατική καταδίκη του Σωκράτη

Αναλόγως στον αιώνα του, ο Nietzsche επεσήμανε ότι η εποχή του, κορύφωση της νεότερης εποχής, καλλιέργει απλώς μία εργαλειακή ορθολογικότητα που κατ’ ουσίαν περιφρονεί τη φύση, υποτιμά τις αξίες και καταστέλλει τη δημιουργικότητα, θέτοντας έτσι την ανθρωπότητα προ των ορατών και πραγματικών κινδύνων του αυτοαφανισμού της. Άρα, δεν δίνει λύση στο θέμα της ύβρεως, που προκύπτει από τη ρήξη ανθρώπου και φύσης – σοφίας και διονυσιακού βιώματος. Η αλλοτρίωση, στην μαρξιστική εκδοχή αυτής της ρήξης, της τομής και αποξένωσης από την ουσία, επανέρχεται ως θέμα της σύγχρονης τέχνης και φιλοσοφίας του 20ού αιώνα.

Στην εκδίπλωση των απόψεων που εκθέτουμε αναζητούμε τους τρόπους, τις προϋποθέσεις και τις συγκεκριμένες μορφές όπου φιλοσοφία και τέχνη πλησιάζουν κοντά η μία την άλλη, έχοντας ως αφετηρία και αρχή μας ότι η τραγωδία όχι μόνο ως αντικείμενο φιλοσοφικής εξέτασης αλλά και ως διαδικασία και σκηνική πράξη, όπως και η φιλοσοφία, ως διαδικασία και διαλεκτική πράξη, αποτελούν φορέα η μία της άλλης. Η φιλοσοφία μάλιστα θεωρούμε ότι μπορεί να συνδράμει την τέχνη και μέσω της διεργασίας αυτής να την προφυλάσσει από την σκληρή πραγματικότητα που ενίοτε λειτουργεί ως ανασταλτικός παράγοντας για την πρόοδό της. Η τέχνη όμως δεν αποτελεί μόνο συμφιλίωση παραγόντων, συνθηκών κ.ά. αλλά και μια δήλωση της εκάστοτε χρονικής στιγμής, η οποία επιτάσσει υπέρβαση, ώστε να χαρακτηριστεί επιτυχημένη. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί ο Samuel Beckett.¹¹

Ο Nietzsche αποτελεί τη διανοητική γεφύρωση του αρχέγονου βιώματος του μύθου με τη σύγχρονη εκδοχή κριτικής της φιλοσοφίας – όπως συμβαίνει π.χ. με την ψυχανάλυση – και αναβίωσης του διονυσιακού πνεύματος της τραγωδίας μέσω του σωματικού θεάτρου και του θεάτρου της σιωπής. Σε αυτό το σημείο της σύνδεσης που επιχειρούμε στο άρθρο μας, Beckett και Wittgenstein εμφανίζονται σαν φωτεινά σημεία σύζευξης του θεατρικού με το φιλοσοφικό βίωμα – αλλά στην προοπτική της κριτικής ματιάς προς τον άνθρωπο και τα δημιουργήματά του, που εξέπεμψε ο νιτσεϊκός Οιδίποδας.

II

Στα μέσα του προηγούμενου αιώνα και μετά την καταστροφή του 2ου παγκόσμιου πολέμου, η πολιτισμένη ανθρωπότητα οδηγείται σε μία βαθμιαία πτώση, καταρρέουν τα πρότυπα της τεχνολογικής προόδου και της ορθολογικής χρήσης των εργαλείων της γνώσης και της επιστήμης, ο άνθρωπος απογοητευμένος καθρεφτίζεται στην εντροπία ενός πληθωριστικού μέλλοντος. Ενώ ο Οιδίποδας του αρχαίου μύθου καλείται να λύσει το αίνιγμα της ανθρώπινης ταυτότητας, στη συνέχεια να εκτελέσει τις εντολές του μαντείου και φθάνει να πεθάνει λυτρωμένος και φωτισμένος, ο Beckett, δεν αφήνει τους ήρωές του να διατρέξουν καμμία

¹¹ Theodor W. Adorno: *Αισθητική Θεωρία*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 232.

διαδρομή, να επιδιώξουν καμμία λύση.¹² Για τον Beckett η παντομίμα και η εσωστρέφεια του επί σκηνής δρώντα αποτελούν ιδανικό εργαλείο κριτικής και θεραπείας μέσα σε ένα ολόενα και περισσότερο σκοτεινό περιβάλλον. Τόσο στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* (1948), όπως και στο *Πράξη χωρίς λόγια I* (1957), ο Beckett επιδιώκει να ρίξει φως στο σκοταδισμό της περιόδου εκείνης και να φέρει στο προσκήνιο κάτι ριζοσπαστικά νέο. Μέσα από καθημερινά γεγονότα και θεατρικά δρώμενα, το κοινό θα καλλιεργηθεί, έτσι ώστε να ενισχυθεί ο ρόλος της συνείδησης,¹³ η οποία για τον Beckett αποτελεί κυρίαρχο σκοπό, μιας και η τέχνη πέρα από την δημιουργία, πρέπει να προαγάγει και την κατανόηση. Η ξαφνική και βίαιη αλλαγή που επεμβαίνει στην καθημερινότητα της κοινωνίας εγκυμονεί μια ανάγκη για πρωτοπορία, που εμφανίζεται μέσα από την τεχνική και ουσιαστική μαθητεία.¹⁴ Οι παραδοσιακές κατηγορίες της τέχνης πρέπει να αναιρούνται και να μην λαμβάνονται ως αυτονόητες, ώστε να δημιουργείται χώρος για κάτι καινούργιο, γιατί αυτή είναι η φυσική ροή των πραγμάτων, της οποίας η τέχνη δεν πρέπει να αποτελεί ξεχωριστό κομμάτι. Τα έργα τέχνης πρέπει να αυξάνουν την καλλιτεχνική φαντασία και όχι να την υποτάσσουν σε ένα αυστηρό νοηματοδοτικό πλαίσιο, το οποίο αφαιρεί τον πρωταρχικό σκοπό της δημιουργίας.¹⁵ Συγκεκριμένα, στο *Πράξη χωρίς λόγια I* (1957)¹⁶ ο δρων βρίσκεται μέσα σε ένα έρημο περιβάλλον, ανέτοιμος να αντιμετωπίσει τις πλάνες του μυαλού του και ενός κόσμου, όπου έχουν κυριαρχήσει η ανυπαρξία, η αδράνεια και η έλλειψη ελπίδας. Σταδιακά, κατά την διάρκεια του έργου, το υποκείμενο καλείται να αξιολογήσει εκ νέου ο,τιδήποτε συγκροτεί το φυσικό του κόσμο, ακόμα και την ίδια του την ύπαρξη, ώστε να μπορέσει να επιβιώσει.

Ξεκινώντας από το καταλυτικό *Περιμένοντας τον Γκοντό*, κύριο ζήτημα ως προς τον Beckett, είναι ποιο το ποιόν της τραγικότητας των έργων του εν αντιθέσει με την δραματολογία του Σοφοκλή, αλλά και των αναγνωρισμένων ιστορικά κλασικών – Αισχύλου, Ρακίνα, Shakespeare, Ibsen, Elliot ή O'Neill, όπου η πλοκή αναφέρεται σε καταστροφή και υποχρεωτικά σε πτώση, βιολογική ή ηθική, του ήρωα. Το έργο του Beckett παρουσιάζει κατ' αρχήν μια ιδιότυπη πλοκή, όπου οι πράξεις επαναλαμβάνονται χωρίς να παρεμβάλλεται κάποιο

¹² 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, Žizek κ.ά. Από τις πρόσφατες σχετικές μελέτες επιλεκτικά αναφέρουμε των John Calder, 2001, Khaled Besbes, 2007 και την πλέον πρόσφατη του Andre Furlani, 2015, που επικεντρώνεται στο 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. Βλ. J. Calder: *The Philosophy of Samuel Beckett*, Riverrun Press, 2001· Kh. Besbes: *The Semiotics of Beckett's Theatre: A Semiotic Study of the Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, Universal-Publishers, 2007· Dermot Moran: "Beckett and Philosophy", στο (επιμ.) Christopher Murray, *Samuel Beckett – One Hundred Years*, New Island Press, Dublin, 2006, σ. 93 – 110· A. Furlani: *Beckett after Wittgenstein*, Northwestern University Press, 2015.

¹³ *Against Theatre, Creative Destructions on the Modernist Stage*, (επιμ.) A. Ackerman, M. Puchner, Palgrave Macmillan, UK. 2006, σ. 58.

¹⁴ Th. W. Adorno: *ό.π.*, σ. 263.

¹⁵ "Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Beckett: Το έργο τέχνης είναι μια βεβήλωση της σιωπής". *Ο.π.*

¹⁶ Ο Beckett στο έργο *Πράξη χωρίς λόγια I* αντλεί έμπνευση από το πείραμα του Kohler, σύμφωνα με το οποίο ένας πύθηνος τοποθετείται μέσα σε ένα κλουβί και πρέπει να φτάσει κάποιες μπανάνες που βρίσκονται έξω από το κλουβί με την χρήση ραβδιών. Το συγκεκριμένο πείραμα προσπαθεί να ερευνήσει τις συμπεριφορές που προκύπτουν και τις δυνατότητες επίλυσης προβλημάτων σε κατάσταση αιχμαλωσίας.

συνταρακτικό γεγονός σύγκρουσης ή καταστροφής. Η κατάληξη του έργου είναι η επανάληψη της κατάστασης αναμονής των δύο πρωταγωνιστών, Vladimir και Estragon, οι οποίοι αφ' ενός απέχουν κατά πολύ από την κλασική αντίληψη του τραγικού ήρωα, ενώ ο Godot, που αναμένεται να φθάσει, μια οντότητα που ενδεχομένως να δώσει τη λύση, δεν υλοποιείται ποτέ. Αντίθετα, φθάνει ένα ακόμη ζευγάρι, οι Pozzo και Lucky, οι οποίοι επίσης εμφανίζονται δύο φορές, σε δύο παρόμοιες σκηνές, ωστόσο δεν επιφέρουν καμιά ανατροπή, δεν επηρεάζουν το αποτέλεσμα, που είναι το μη-συμβάν, η μη-κλιμάκωση, η απουσία της κάθαρσης. Η υποδουλωτική σχέση που απεικονίζεται στην εμφάνιση και ανόητη συζήτηση των Pozzo και Lucky, η ματαίωση των προσδοκιών των βασικών πρωταγωνιστών, παραπέμπουν σε μια κατάσταση άρρητης απελπισίας, άδηλης βιαιότητας, που υποχρεώνει χωρίς κάποια συνειδητή ευθύνη στην ατέρμονη ακατάληκτη προσμονή.

Είναι άξια λόγου επίσης η τραγι-κωμική διάσταση του μπεκετικού έργου, η συνύφανση του παράλογου, ανόητου και κοινωνικά περιθωριακού στα πρόσωπα των Vladimir - Estragon και ανάδειξη αυτών των στοιχείων – μαζί με τη μοναξιά, την αδράνεια, την παθητικότητα και την απουσία κινήτρου και σκοπού στη ζωή, σε όψεις του τραγικού. Κωμικοί ήρωες του βωβού, όπως οι Laurel-και-Hardy, Buster Keaton, Charlie Chaplin, που τα νούμερά τους διασώζουν παλιότερα μουσικοθεατρικά είδη, όπως είναι το κουκλοθέατρο, η φαρσοκωμωδία και η μεσαιωνική φιγούρα του “τρελλού”, ή ακόμη και οι μελαγχολικά σατυρικοί διάλογοι του Λουκιανού ή τα αριστοφανικά δίδυμα των δούλων, ενσωματώνονται έντεχνα στους αστείους, εκκεντρικούς καλοδιάθετους σε όλες τις αναποδιές του βίου, Vladimir και Estragon. Αμέσως μετά το τέλος του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου και με νωπές τις μνήμες και τις αναπαραστάσεις των ακροτήτων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, η σκλαβιά κι εξαθλίωση του Lucky μαζί με την θολή πνευματική του ταυτότητα αντικατοπτρίζουν αυτήν την ίδια την εξαθλίωση του ανθρώπινου είδους, με τον Pozzo να υποδύεται έναν γελοίο τύπο εξουσιαστή, που στο ίδιο σκηνικό πρόσωπο συνδυάζει τον δήμιο, τον αποικιοκράτη και τον φασίστα τύραννο. Στα επόμενα 30 χρόνια, μετά την πρώτη παρουσίαση του *Περιμένοντας τον Γκοντό*,¹⁷ ο Beckett συνέχισε να διερευνά στις σκηνικές του δημιουργίες την ανθρώπινη σκιά, κλιμακώνοντας όλο και περισσότερο την αφαίρεση – λόγου, πλοκής, χαρακτήρων και νοήματος. Στα τέσσερα σύντομα μονόπρακτα έργα του που συμπεριλαμβάνονται στην έκδοση των σύντομων μινιμαλιστικών συνθέσεων,¹⁸ *Quad*¹⁹ - *Acts*

¹⁷ Το *Waiting for Godot* μεταφράστηκε από τον ίδιο τον Beckett στην αγγλική γλώσσα, ενώ το είχε συγγράψει αρχικά στην γαλλική, *En attendant Godot*, με τον αγγλικό υπότιτλο "a tragicomedy in two acts" (μια τραγικοκωμωδία σε δύο πράξεις), στο διάστημα από 9 - 10 - 1948 μέχρι 29 - 1 - 1949. Η πρεμιέρα δόθηκε στις 5 Ιανουαρίου 1953 στο παρισινό θέατρο *Théâtre de Babylone*, ενώ η αγγλική εκδοχή, στο Λονδίνο, το 1955. Στην ελληνική γλώσσα γνωρίζουμε δύο εκδόσεις: μετ. Αλ. Παπαθανασοπούλου, Ύψιλον, Αθήνα, 1994 και μετ. Ελ. Καλκάνη, Δαμιανός, Αθήνα, 2006.

¹⁸ Samuel Beckett: *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Faber and Faber, London, 1984: Ο τόμος αυτός περιλαμβάνει όλα τα σύντομα μονόπρακτα του συγγραφέα ('dramaticules'), που συνέγραψε από τη δεκαετία του '60 και μετά για το θέατρο, το ραδιόφωνο και την τηλεόραση. Η έκδοση παραθέτει σε χρονολογική σειρά συγγραφής τους όλα τα μινιμαλιστικά έργα της τελευταίας εικοσαετίας της ζωής του (*All That Fall, Act Without Words, Krapp's Last Tape, Roughs for Theatre, Embers, Roughs for Radio, Words and Music, Cascando, Play, Film, The Old Tune* (adapted from Pinget), *Come and Go, Eh Joe, Breath, Not I, That Time, Footfalls, Ghost Trio, ...but the clouds..., A Piece of Monologue, Rockaby, Ohio Impromptu, Quad, Catastrophe, Nacht und Traume, What Where*). Από τον αρκετά μεγάλο αριθμό των ελληνικών εκδόσεων ξεχωρίζουμε το *Κάθαρση και άλλα έργα*, μετ. Σ. Βελέντζας, Scripta, Αθήνα, 2001, που περιλαμβάνει ορισμένα από τα παραπάνω έργα της όψιμης μπεκετικής δραματουργίας, όπως τα *Krapp's Last Tape, Words and Music, Come and Go, Breath, Not I, A Piece of Monologue, Ohio Impromptu, Catastrophe, What Where (Quoi ou)*, καθώς και τα *Play* και *Film*.

Without Words 2 - Play - Krapp's Last Tape, ο Beckett διερευνά τη διαδρομή μεταξύ της φανεράς σκιάς και μιας εσωτερικής – ψυχικής θα μπορούσαμε να πούμε - σκιάς, κάτι που το είχε σημειώσει παλιότερα - το 1976 - ως προσωπικό του σχόλιο ο ίδιος, στην παρτιτούρα της μουσικής σύνθεσης του Morton Feldman, εμπνευσμένης από το έργο του *Film*. Η διαδρομή αυτή στη σκηνική της πράξη παίρνει τη μορφή μιας διαδοχής απρόσωπων σωμάτων που κινούνται μυστηριωδώς σαν βουβά αυτόματα σε απόλυτα γεωμετρικά σχήματα αρχικά (*Quad*), κατόπιν στην επιτακτική παντομίμα στις *Πράξεις χωρίς λόγια II* (*Acts Without Words 2*), συνεχίζει με το υπόκωφο μελόδραμα του *Play*, για να παρακολουθήσει σκηνικά την παραληρηματική αφήγηση του παρελθόντος του γερασμένου εαυτού στο *Krapp's Last Tape*. Ανάμεσα στη χορογραφημένη μαθηματική ακρίβεια του *Quad*, στην τραγική παντομίμα του *Πράξεις χωρίς λόγια II* και στην επαναληπτικότητα του *Play* μπορεί να δει κανείς πολλά κοινά στοιχεία σχετικά με την ανοησία, το απρόσωπο, το ακατάληκτο και την επαναληπτικότητα, όμως στο *Krapp's Last Tape* ο Beckett ανιχνεύει την εσωτερική σκιά της ψυχής του ήρωα, τονίζει το επίμονο πάθος της μονότονης ύπαρξής του σε ένα μουντό και ανέλπιδο περιβάλλον, αφήνει να φανεί η αστεία πλευρά αυτού και μόνου του γεγονότος της συνέχισης ύπαρξης της ψυχής κόντρα σε έναν κατάδηλα ανόητο κόσμο.

Ο ανθρώπινος κόσμος αποκαλύπτεται στο έργο του Beckett ως ένας παράλογος πυρήνας που εμφανίζει κύριο χαρακτηριστικό του την επανάληψη και το ακατάληκτο. Με αυτήν την έννοια απέχει δομικά από την κλασική τραγωδία.²⁰ Η επανάληψη βέβαια υπάρχει στη δομή της κλασικής ελληνικής τραγωδίας, όπου υποδηλώνει τη δέσμευση στην οργανικότητα του όλου, το οποίο διατρέχει η ορθολογικότητα, όμως στην μπεκετική δραματολογία έχει σαφώς και το ρόλο της ανάδειξης του αντίθετου με αυτήν, του μοναδικού, εκπληκτικού και ακραίου, του μη αναμενόμενου και ωστόσο απόλυτα αληθινού. Η μονότονη για παράδειγμα κανονικότητα των βημάτων των τεσσάρων απρόσωπων μορφών του *Quad*, τονίζει το άβατον του κέντρου, γύρω από το οποίο εκδιπλώνεται η ρυθμική διαδοχή των εισόδων – εξόδων των μορφών, καθώς όλες αποφεύγουν να το διασχίσουν. Έτσι, αυτό που ορίζει την κίνησή τους, αυτό το μαγνητικό ιερό κέντρο, είναι ταυτόχρονα και ακαθόριστο και ανύπαρκτο υπό μια έννοια, αφού δεν υποστασιοποιείται σε κάποιο σκηνικό πράγμα. Η μηχανική επανάληψη των κινήσεων στο απρόσωπο *Quad* κρύβει και αποκαλύπτει ταυτόχρονα κάτι το απόλυτα σημαντικό, οντολογικά πρωτεύον, το μαγνητικό κέντρο της ζωής.

Αλλά στο *Not I* (*Όχι εγώ*) ο Beckett καταπιάνεται με τη γλώσσα, το ίδιο δηλαδή το υποτιθέμενο μέσο μετάδοσης των εννοιών: Χρησιμοποιώντας ως πρώτη ύλη τις λέξεις, τα αποσιωπητικά, τις παρενθέσεις, τις λεπτομερέστατες σκηνοθετικές οδηγίες, καταφέρνει σε μεγάλο βαθμό να “εκφράσει” την αγωνιώδη και επώδυνη προσπάθεια για ομιλία και έκφραση. Τα “πρόσωπα” του έργου είναι το στόμα και ο ακροατής, μια απροσδιόριστου φύλου, καλυμμένη με

¹⁹ Γραμμένο αρχικά για να παιχθεί στην τηλεόραση, το *Quad* εμφανίζει τέσσερις μορφές με ρούχα που θυμίζουν καλόγερους του μεσαίωνα σκεπασμένοι με κάπες που κρύβουν το πρόσωπό τους, βηματίζουν ομοίμορφα ακολουθώντας με απόλυτη ακρίβεια μια προδιαγεγραμμένη διαδρομή, διαδοχικά, γύρω και δια μέσου ενός αόρατου τετραγώνου. Επίσης εξέρχονται ακολουθώντας μια παρόμοια διαδοχή, ενώ μετά από κάποια παύση η όλη διαδικασία επαναλαμβάνεται, με αλλαγή της διαδοχής και πάλι το ίδιο τρεις φορές, ώστε να ακολουθηθούν όλες οι πιθανές σειρές και να εξαντληθούν όλοι οι δυνατοί συνδυασμοί.

²⁰ Παρόμοια και στις *Πράξεις χωρίς λόγια II*, όπου οι δύο χαρακτήρες που ζουν μέσα σε σάκου, μιμούνται καθημερινές δραστηριότητες σε αντίθεση μεταξύ τους, αλλά στο τέλος επαναλαμβάνουν την ίδια διαδρομή, αφήνοντας έτσι να φανεί κωμική - σατιρική η αντιπαράθεσή τους, ενώ στο *Play* η επανάληψη των δράσεων υπακούει σε μια μηχανική εντολή - στο "*Repeat play*", στην επανάληψη της μαγνητοταινίας του *Krapp* κρύβεται η προσπάθεια να θυμηθεί - ή να αποφύγει να θυμηθεί; - κάτι το συνταρακτικό, την πιο μεγάλη απώλεια της ζωής του.

μαύρη κελεμπία φιγούρα, η οποία κάνει μονάχα τέσσερις κινήσεις σε όλη τη διάρκεια του έργου. Το στόμα περιγράφει σε τρίτο πρόσωπο μια εμπειρία (μάλλον της ομιλούσας), αναζήτησης και ανακάλυψης του εαυτού της ένα πρωινό του Απρίλη. Φαινομενικά μια διαδικασία αφήγησης, χειμαρρώδους και παραληρηματικού λόγου, με φράσεις μισοτελειωμένες, λέξεις πεταμένες χωρίς προφανή ειρμό, χρησιμοποιείται από τον Beckett, ως αφορμή για να επιχειρήσει μια ανατομική ανάλυση της ανθρώπινης γλωσσικής λειτουργίας, καθώς αφαιρεί το στόμα τόσο από το υπόλοιπο σώμα, όσο και από το πρόσωπο αποκλείοντας έτσι τις κινήσεις του σώματος και τις εκφράσεις του προσώπου από το ομιλητικό ενέργημα.

Από την άποψη της φιλοσοφίας της γλώσσας που κατ' εξοχήν εκπροσωπείται από τον Ludwig Wittgenstein, αναζητείται κατά τις δεκαετίες που προηγούνται της εποχής που συγγράφονται τα θεατρικά του Beckett η έννοια και ο τρόπος κατανόησης του γλωσσικού νοήματος και συντάσσεται μια θεωρία για τη γλώσσα που δεν την αντιμετωπίζει ως σειρά λέξεων ή δομή νοημάτων, αλλά ως πολυπλοκότερη δομή που συμπεριλαμβάνει σωματικές κινήσεις, ύφος, τονισμό, χειρονομίες, πράξεις και σαφώς την έννοια της εικόνας. Σε διαφορετικά κείμενα, σημειώσεις και διαλέξεις του, που ορισμένες φορές δημοσιεύονται και μετά το θάνατό του (1951), ο αυστριακός φιλόσοφος που και στην πρώιμη και στην ύστερη φάση του στοχασμού του υπήρξε καταλύτης για το γλωσσαναλυτικό ρεύμα της σύγχρονης φιλοσοφίας, λέξεις, σκέψεις και εικόνες είναι εξ ίσου σημαντικές για να έχουμε νόημα όταν επικοινωνούμε.²¹ Στην τέταρτη μάλιστα διάλεξη για την αισθητική, η σκέψη ή το νόημα ή η εικόνα δεν είναι απλά αυτά τα οποία καλείται η λέξη να εκφράσει, αλλά νόημα είναι η σκέψη που εκφράζει η συγκεκριμένη λέξη, μέσα στο πλαίσιο στο οποίο υπάρχει.²² Συνάγεται, θα μπορούσαμε να πούμε, μια ενότητα, ως άρρηκτη σχέση μεταξύ μορφής και περιεχομένου που συγκεκριμενοποιείται στη χρήση της γλώσσας μέσα σε ένα πραγματιστικό πλαίσιο, όπου συνυπολογίζονται το συναίσθημα, το βίωμα, οι εκφράσεις κάθε είδους, σωματικές, λεκτικές, υφολογικές.

Το έργο του Beckett, χωρίς να απαντά στα ζητήματα που θίγει η βιτκενσταϊνική σκέψη, όπως για παράδειγμα η αδυνατότητα της ιδιωτικής γλώσσας ή το άφατο της μυστικής ή θρησκευτικής εμπειρίας, ο Beckett χαράζει μια δυνατότητα επικοινωνίας ή συσχέτισης του φιλοσόφου με τον θεατρικό συγγραφέα. Έτσι, παλεύοντας με τη γλώσσα στο να δείξει το αναγκαστικό ξεγλίστρημα του νοήματος ή μάλλον του πλήρους νοήματός της, δίνει υπόσταση στην αγωνία της ανθρώπινης ζωής, μετουσιώνει δραματικά την τραγωδία που αποτελεί πλέον το γλωσσικό φαινόμενο.

Εκ των πραγμάτων, αυτή η τραγωδία είναι μια τραγωδία του σύγχρονου πολιτισμού, που φαίνεται να εκπηγάει από την φιλοσοφία και προκύπτει από την αλλοτρίωση του γλωσσικού υποκειμένου (ανθρώπου ή μηχανής) από το ίδιο του το σώμα, στις επί σκηνής δράσεις του ηθοποιού-δρώντος προσώπου. Πίσω από αυτήν την αποξένωση της σαφήνειας ενός λόγου άδειου από τη βαθειά υπαρκτική πραγματικότητα του ανθρώπου – που παληότερα διεκδικούσαν η μεταφυσική και ο μύθος – βρίσκεται η οδύνη ενός όντος που διαρκώς αναζητά τον εαυτό του, ποιος είναι, όπως τότε ο μυθικός Οιδίποδας, ο έκπτωτος βασιλιάς της Θήβας. Εδώ, ο νέος

²¹ Ludwig Wittgenstein: *Φιλοσοφικές έρευνες*, μετ. Παύλος Χριστοδουλίδης, επιμ. σειράς: Νίκος Γιανναδάκης, Παπαζήσης, 1977.

²² Ludwig Wittgenstein: *Περί τέχνης και αισθητικής. Επιλογές από το Corpus και τις σημειώσεις μαθητών του Wittgenstein*, μετ. Κ. Κωβαίος, εκδ. Χ. Ανδρέου, Λευκωσία, 2002. Πρβλ. L Wittgenstein: “Διαλέξεις περί της αισθητικής”, στο Κ. Βουδούρη, *Ανθολόγιον αναλυτικών φιλοσόφων*, μετ. Κ. Κωβαίος, Αθήνα 1980, σ. 135 -194.

γλωσσικός Οιδίποδας, έρχεται μετά την αποτυχία του παντοδύναμου θετικιστικού πνεύματος, της επιστήμης και της προόδου, να αναζητήσει λύση στην κρίση της γνωστικής αυτοπεποίθησής του, της γλωσσικής διατύπωσης της όποιας ανεκδιήγητης αλήθειας του. Και σε αυτό το νέο παίγνι – Wittgenstein και Beckett αλληλοπλησιάζονται. Η φιλοσοφία ανεβαίνει στη σκηνή και ξετυλίγει το μυθικό κουβάρι της ανθρώπινης ψυχής με αλλεπάλληλα κονταροχτυπήματα με το νόημα και το χάος της κοινωνικής του πραγματικότητας.

Το θέατρο ως επί σκηνής δράση και κοινωνικό γεγονός, εφ' όσον εντάσσει σημεία και μέσα υποχρεωτικά πέρα από το λόγο, προτείνει πολλαπλές ερμηνείες και δεν υπηρετεί τη λογικότητα. Οι συμβάσεις που υπόκεινται της σημασίας των στοιχείων της σκηνικής πράξης μπορούν να ανατραπούν ανά πάσα στιγμή από τις διαφορετικές προσωπικότητες των δημιουργών/ερμηνευτών. Έτσι, το θεατρικό κείμενο από παράσταση σε παράσταση και από ερμηνευτή σε ερμηνευτή παίρνει ποικίλες διαστάσεις. Το θέατρο ως διαδικασία απομυθοποιεί την ιδέα μιας καθολικά ισχύουσας γλώσσας και σημασίας, παράγει διαρκώς νέες χρήσεις των λέξεων και των σωματικών δράσεων, νέες προσωπικές ταυτότητες στη σύζευξη/τομή ρόλου/ηθοποιού/κοινού. Είναι ένα σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετο παίγνι όπου και οι θεατές και οι επί σκηνής δρώντες και οι συγγραφείς, σκηνοθέτες παίζουν υιοθετώντας την σύμβαση της αληθοφάνειας της αναπαράστασης. Με αυτήν την έννοια, το θέατρο, ως διαδικασία γενικά, εκπροσωπεί ένα παράδειγμα εφαρμογής – κατά έναν τρόπο της θεωρίας των γλωσσικών παιχνιδιών και του νοήματος – χρήσης του όψιμου Wittgenstein.

Όμως το θέατρο του Beckett αντιστέκεται σε μια ορθολογική ερμηνεία, ενώ η φιλοσοφική διερεύνηση της γλώσσας, ακόμη και με την βιτκενσταϊνική λαμπερή διαμφισβήτηση της κλασικής αναπαραστατικής θεωρίας της γλώσσας, παραμένει ορθολογική. Το θέατρο του Beckett είναι τραγικά φτωινό και φιλοσοφικά σκιερό. Δείχνει τις ελλείψεις της φιλοσοφίας, όχι την ακρίβεια και σαφήνεια των λεγομένων της. Ειρωνεύεται την καρτεσιανή ταυτότητα του καθαρού σκεπτόμενου υποκειμένου, καταλύει το γλωσσικό νόημα αλλά και τη σκηνική σύμβαση την αποδυναμώνει, αρνείται εξ ολοκλήρου την δυνατότητα του εαυτού, ως ενός συγκροτημένου συνόλου. Αναδεικνύει τον άνθρωπο ως εξ ορισμού τραυματισμένο και αδύναμο να ορίσει τον εαυτό του, να απαντήσει στο αίτημα της σφίγγας με λογικό τρόπο. Αμφισβητεί ακόμη και τη φύση του θεού, την πραγματικότητα της πραγματικότητας, δεν τα αποσιωπά, δεν τα αποκρύπτει αφήνοντάς μας φρούδες ελπίδες. Γι' αυτό ονομάζει την τέχνη του “τέχνη της αποτυχίας», χρειάζεται και απαιτεί από μια θεωρία για τη γλώσσα να καλύψει τα τεράστια κενά της ίδιας της πραγματικότητας. Εκεί συναντά τον Wittgenstein της φράσης “Wovon Man nicht sprechen kann, darüber muss Man schweigen”, της Λογικοφιλοσοφικής πραγματείας του (*Tractatus*).²³ Ο Beckett επικαλείται τη σιωπή ως κατάσταση βουβής απελπισίας, πέρα από την κραυγή, πέρα από το μέτρο του λόγου, όχι ως κατάσταση εφησυχασμού και ειρήνευσης με το ον. Δείχνει με τα έργα και τα κείμενά του την ανικανότητα της γλώσσας να συλλάβει τη σιωπή ή να δημιουργήσει ένα οποιοδήποτε σταθερό νόημα, διαρκώς αποσυνθέτει. Κάτι τέτοιο δεν διαφωτίζει όπως το

²³ “Για όσα δεν μπορεί να μιλάει κανείς, για αυτά πρέπει να σιωπάει”, μετ. Θανάσης Κιτσόπουλος, στο *Δευκαλίον*, αρ. 7/8, Ιούνιος/Νοέμβριος 1971, σ. 271. Πρβλ. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, μετ. Ανδρέας Α. Γεωργαλλίδης, Ταμβος, 2016 και _____, *Tractatus Logico Philosophicus*, μετ. Θ. Κιτσόπουλος, Παπαζήσης, 1978. Γερμανικό πρωτότυπο: <http://www.kfs.org/jonathan/witt/tde.html>

αναλυτικό πνεύμα των παρατηρήσεων του φιλοσόφου. Δεν παρηγορεί ταπεινώνοντας τον υβριστή – άνθρωπο – Οιδίποδα. Θρυμματίζει τις μνήμες του και μ' αυτόν τον τρόπο καταστρέφει την όποια ελπίδα για ταυτότητα. Μεταφορικός μεκετικός “Οιδίποδας” είναι ο Krapp, ένας ήρωας τραυματισμένος στο παρελθόν και, αν θα μπορούσαμε να ενώσουμε τους χαρακτήρες όλων των έργων του, είναι ο Lucky του *Περιμένοντας τον Γκοντό*, αλλά και το διαμελισμένο στόμα του *Όχι εγώ*.

Οι απρόσωπες “σκοτεινές” φιγούρες του *Quad*, η σκιά της επαναληπτική κίνηση πολλών χαρακτήρων σε διαφορετικά έργα, σε αντίστιξη με την ακατάληπτη ή νοηματικά ελλειπτική φλυαρία άλλων, εμφανίζουν με εμμονή την ίδια ροπή προς μια από σκηνης διαμαρτυρία, μια συγκρουσιακή σχέση με την αναπαράσταση, με τη δυνατότητα νοήματος, με τους λόγους στους οποίους οφείλεται η δυσκολία να αρθρωθεί μια ολοκληρωμένη εκδοχή της πραγματικότητας με γλώσσα ή με μια γλώσσα σωματικών αναπαραστάσεων με την παραδεδομένη σημασία τους κι επομένως διαφαίνεται η ανάγκη να ειπωθεί κάτι άλλο με κάποιον άλλο τρόπο. Να ερειπωθεί ο σκηνικός χώρος από τα αναμενόμενα διακοσμητικά του στοιχεία και να αφαιρεθεί ο σκηνικός χαρακτήρας από την κλασική ψυχολογική ταυτότητα ενός ενιαίου ήρωα – με παρελθόν κι αιτιολογημένες ορθολογικά πράξεις/δράσεις. Τέλος να δοθεί ένας ρόλος μάρτυρα στο θεατή, ένας ισχυρός ρόλος που να τον δένει άρρηκτα με την επί σκηνης πραγματικότητα σε μια κοινή ευθύνη, όπως στο θρήνο και στο γέλιο του αρχαίου θεάτρου. Το κοινό δεν κρίνει “εκ του ασφαλούς” μια διαδοχή πράξεων και μια “λογική” πλοκή ψυχολογικών εξελίξεων, αλλά καλείται με τα μέσα του μεκετικού θεάτρου να μετάσχει αίροντας το άγχος και την αγωνία των απελπισμένων πλασμάτων της σκηνης. Η τραγική πλοκή ταυτίζεται με την αραχνώδη δικτύωση των αλληπάλληλων γλωσσικών παιχνιδιών, στην οποία παγιδεύονται τόσο οι χαρακτήρες όσο και οι θεατές. Σπαράσσονται αβοήθητοι και οι μεν και οι δε πιασμένοι στα πλοκάμια της μνήμης των ιστορικών γεγονότων καταστροφής – γενοκτονίας - τεχνολογικής προόδου του 20ού αιώνα αντιμετωπίζοντας με πανικό την πιθανότητα ενός πυρηνικού πολέμου στο μέλλον, και με κλονισμένη την αυτοπεποίθηση για ατομική αξιοπρέπεια και ηθική ακεραιότητα.

Η φιλοσοφία αναπτύσσει θεωρίες για το εγώ και τη συνείδηση, που σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους – από το 1700 και μετά – αποτελούσαν τον πυρήνα της – θεωρίες που διαλύουν ανατέμνοντας την ολότητα του εαυτού σε ασύνδετα μεταξύ τους κομμάτια ή επιδιώκοντας έναν εκ νέου προσδιορισμό της. Παράλληλα, στα έργα του Beckett αναιρείται η έννοια του εαυτού – χαρακτήρα ως ενιαίας ακεραίας οντότητας. Όπως είπαμε, είναι μία οντότητα που “μιλάει”/ “δρα” με διαφορετικές φωνές ακόμη και αντιφατικές μεταξύ τους. Ομοίως, από τους στοχασμούς του Wittgenstein προκύπτει μια εικόνα της γλώσσας που κάθε άλλο παρά ενοποιητική είναι, καθρεφτίζει μια πραγματικότητα σε συνεχή ροή και χαωτική διαπλοκή διαδρομών, παιχνιδιών, κανόνων και χρήσεων, όπου πράξη και γλώσσα συμπλέουν και αλληλοαπομακρύνονται αναίτια και κατά κάποιο τρόπο χωρίς μια κεντρική σκοπιμότητα ή έλεγχο, χωρίς θεϊκή παρέμβαση, χωρίς Απόλλωνα ή Διόνυσο.

Άννα Λάζου, Φιλοσοφική ανθρωπολογία - σωματικό θέατρο - χορός²⁴

²⁴ Αφορμή για την πραγμάτευση του μύθου του Οιδίποδα σε σχέση με τη δραματουργία του Beckett και την τομή που επέφερε στα φιλοσοφικά τεκταινόμενα ο Wittgenstein, υπήρξε η ομότιτλη διάλεξή μου στο Κέντρο

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών (Aesthetics from Classical Greece to the present – A Short History*, New York: The Macmillan Co., 1966), μετ. Δ. Κούρτοβικ, Νεφέλη, 1989.

Samuel Beckett: *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μετ. Αλ. Παπαθανασοπούλου, Ύψιλον, Αθήνα, 1994 και μετ. Ελ. Καλκάνη, Δαμιανός, Αθήνα, 2006.

_____, *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Faber and Faber, London, 1984.

Dermot Moran: “Beckett and Philosophy”, στο (επιμ.) Christopher Murray, *Samuel Beckett – One Hundred Years*, New Island Press, Dublin, 2006, σσ. 93 – 110.

Friedrich Nietzsche: *Η γέννηση της τραγωδίας*, μετ. Ζήσης Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2005.

_____: Georgio Colli and Mazzino Montinari (επιμ.) *Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGW)*, Walter de Gruyter, Berlin, 1975.

Ludwig Wittgenstein: *Φιλοσοφικές έρευνες*, μετ. Παύλος Χριστοδουλίδης, επιμ. σειράς: Νίκος Γιανναδάκης, Παπαζήσης, Αθήνα, 1977.

_____, *Περί τέχνης και αισθητικής. Επιλογές από το Corpus και τις σημειώσεις μαθητών του Wittgenstein*, μετ. Κωστής Κωβαίος, εκδ. Χ. Ανδρέου, Λευκωσία, 2002. Πρβλ. L. Wittgenstein: “Διαλέξεις περί της αισθητικής”, στό Κ. Βουδούρη, *Ανθολόγιον αναλυτικών φιλοσόφων*, μετ. Κ. Κωβαίος, Αθήναι, 1980, σσ. 135-194.

Σημειολογίας του θεάτρου, υπό τη διεύθυνση της Μαρίκας Θωμαδάκη, 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. Στη συνέχεια, στο άρθρο μου “Αντί επιλόγου: είναι διδακτική η φιλοσοφία μέσω της τέχνης;” συζητώ τη σχέση Beckett – Wittgenstein, ως προς το σωματικό θέατρο και τη σημασία της σιωπής τόσο για το θέατρο όσο και για τη φιλοσοφία. Σχετικά ζητήματα για τη σχέση φιλοσοφίας και σύγχρονου χοροθέατρου εξετάζονται στα άρθρα: Άννα Λάζου: «Πέρα από το χορό: σύγχρονες αισθητικοθεραπευτικές χρήσεις του χορού στο φως της ντισεϊκής σκέψης», *Φιλοσοφείν*, τ. 8, 2013, σελ. 89 – 106 και «Ancient Myths, Traditional Civilization and Contemporary Dance Theatre», 2009, στο *Ορχησις και Αθληση. Δοκίμια Φιλοσοφίας, Ιστορίας και Παιδείας*, επιμ. Α. Λάζου – Ι. Μάστορα, Αρναούτης, Αθήνα, 2015, σελ. 199 – 217. Πρβλ. Άννα Λάζου: “Αντί επιλόγου: είναι διδακτική η φιλοσοφία μέσω της τέχνης;”, *Τέχνη, φιλοσοφία, θεραπεία*, (επιμ.) Ά. Λάζου – Γ. Πατιός, Αρναούτης, 2016, σελ. 117 – 162.

²⁵ Ο Γιάννης Σπυρίδης είναι υποψήφιος διδάκτορας Φιλοσοφίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Άννα Λάζου, Επίκ. Καθηγ. *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 Οικοφοιτητικό Αίθριο 2011 – 2014, πολυάριθμα σεμινάρια δια βίου μάθησης αρχαίου δράματος, φιλοσοφίας και χορού, όλα αυτοχρηματοδοτούμενα. 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* τ. Α' και Β' (επιμ. με το Γ. Πατιό), Αθήνα, 2016 – 2017.

Γιάννης Σπυρίδης, γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε στο τμήμα Φ.Π.Ψ του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Στη συνέχεια ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στο τμήμα Ιστορίας και Φιλοσοφίας των Επιστημών ενώ παράλληλα παρακολούθησε το ερευνητικό πρόγραμμα *Οι εφαρμογές της φιλοσοφίας μέσω των παραστατικών τεχνών* (ΕΚΠΑ - επιστ. υπεύθ. Α. Λάζου). Την παρούσα περίοδο εκπονεί την διδακτορική του διατριβή στη Φιλοσοφική σχολή τομέας Φιλοσοφίας με τίτλο *Το δραματικό πρόσωπο του Σωκράτη στο μεταίχμιο φιλοσοφίας και θεάτρου*. Έχει εργαστεί ως δάσκαλος ξένων γλωσσών και μεταφραστής κειμένων, με πιο πρόσφατο το έργο *Η Δίκη του Σωκράτη*, του Α. Irvine, εκδόσεις Αρναούτη. Άρθρα που έχει δημοσιεύσει: “Ο Bruno και ο κόσμος της τέχνης”, *Διεθνές Φιλοσοφικό Φόρουμ*, Νοέμβριος 2015.