

Ohio 1984· H. Knutson, *Molière: An archetypical Approach*, Toronto 1976· R. D. Lalande, *Intruders in the Play World: The Dynamics of Gender in Molière's Comedies*, London 1996· Ch. Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris 1993· D. L. Drysdall, "Molière and Spain: A Bibliographical Survey", *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 39 (1973), σσ. 94-112· C. Larson, *Language and the Comedia: Theory and Practice*, London 1991· C. McDonald, "The Semiotic of Disguise in Seventeenth-Century Spanish Theater", *Journal of Literary Studies/Tydskrif Vir Literatuurwetenskap* 1 (1985), σσ. 57-77· M. McKendrick, *Theatre in Spain: 1490-1700*, New York, Cambridge UP 1989· A. Stoll/D. Smith (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theatre of the Golden Age*, London 1991.

ΒΑΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

CIANE FERNANDES,

Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation. With a Foreword by RoseLee Goldberg and a Preface by Susanne Schlicher, New York etc., Peter Lang 2001 (New Studies in Aesthetics 34), σελ. XIX + 147, 9 ευ., ISBN 0-8204-5251-3.

Τι ωραίο βιβλίο! Μια Βραζιλιάνα χορεύτρια, μαθήτρια της Bausch, και καθηγήτρια των performing arts στη Βραζιλία, αναλύει παραστάσεις της ιδρύτριας του Wuppertaler Tanztheater, το οποίο παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του σύγχρονου χορού και συνδέει τις ιδιότυπες χορογραφίες της με την ιστορία του ευρωπαϊκού και αμερικανικού μπαλέτου και τη θεωρία, χρησιμοποιώντας κυρίως ψυχαναλυτικές μεθόδους. Αυτό γίνεται όμως με έναν τόσο μη-ακαδημαϊκό, απλό και διεισδυτικό τρόπο, λιτό και απέριπτο, ουσιαστικό και σύντομο, «χορευτικό» θα έλεγα, που παρασέρνει και τον αναγνώστη σε αρμονικές κινήσεις του νου και της ψυχής. Το λέει άλλωστε η αφιέρωση: "To those who have danced this and so many other creations with me. Including you, reader". Είναι μια από τις εντυχείς στιγμές της πραγματικής σύζευξης επιστήμης και τέχνης. Οι ευαίσθητες και ακριβείς περιγραφές και οι συνεντεύξεις συνδυάζονται με θεωρητικούς προβληματισμούς: κάθε τι τεκμηριώνεται αμέσως με πηγές ή παραπομπές σε ειδικευμένες μελέτες και η βιβλιογραφία είναι πλούσια και ενημερωμένη. Αυτές τις χάρες υπογραμμίζει και ο πρόλογος της RoseLee Goldberg από το Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης (συγγραφέας της μονογραφίας *Performance Art: From Futurism to the Present*, που βγήκε το 2001 στη δεύτερη έκδοση), ενώ η Susanne Schlicher από το Πανεπιστήμιο του Αμβούργου τονίζει την κληρονομιά και την εξέλιξη του γερμανικού Ausdruckstanz (εξπρεσιονιστικός χορός) από τις αρχές του αιώνα έως σήμερα, που διακόπηκε από το ναζιστικό καθεστώς και βρήκε συνέχεια κυρίως στην Αγγλία και τη Αμερική, λιγότερο στην ίδια τη Γερμανία. Η Bausch είναι μάλλον μια εξαιρεση.

Η ιδιοτυπία των χορογραφιών της Pina Bausch, που σήμερα ανήκουν πλέον στην ιστορία, γιατί σημαδεύουν βασικά τις δεκαετίες 1970 και 1980, βασίζονται, όπως έχει τονιστεί πολλές φορές στη βιβλιογραφία, κυρίως στην επανάληψη και τη μεταμόρφωση (βλ. σε επιλογή: S. Schlicher, *TanzTheater, Traditionen und Freiheiten*, Hamburg 1987, J. Schmidt, *Tanzen gegen die Angst: Pina Bausch*, München 1998, N. Servos / G. Weigelt, *Pina Bausch Wuppertaler Dance*

Theater or The Art of Training a Goldfish: Excursions into Dance, Köln 1984, E. Vaccarino (ed.), *Pina Bausch: Teatro dell' Esperienza, Danza della Vita*, Genova 1993, D. Erler, *Pina Bausch*, Zürich 1994 κτλ.). "Through repetition of gestures, words, and past experiences, Bausch's dance theater can be defined as the body's consciousness of its history as a symbolic and social subject in constant transformation. She has stretched the borders not just of dance but also of all the arts, creating a space that fluctuates between theater, dance, music, film, performance art, happening. Her works are constructed through and by the body in its proper "logic" - fragmented, multiple, incoherent, and complex" (σ. 10). Στην εκφραστική της «γλώσσα» του σώματος θίγονται βασικές συνιστώσες της αισθητικής φιλοσοφίας των performances. "Bausch's method fragments and repeats elements of different art forms from either everyday life or theater. Within this setting, the elements distort each other rather than provide an apparent and imaginary completion... Thus, the language of dance is the criticism of any scheme of fixed and final principles. It is the language of the paradox, the language of a non-language" (σ. 20 εξ.). Ο εκφραστικός χορός δεν είναι ακατέργαστη αυτόματη έκφραση συναισθήματος αλλά μια γλωσσο-ειδής οργάνωση σωματικών κινήσεων του συνόλου του Είναι, που μεταβιβάζει σημασίες και έννοιες, που μπορούν να κατανοηθούν από το κοινό. Η Bausch εκλαμβάνει συμβατικές διχοτομίες ως συνθέσεις και ενότητες και το εκφράζει με το να γράφονται οι λέξεις μαζί: repetition/transformation, dancetheater, signifiers/signified, movement/world, body/mind, woman/man, individuals/society, future/past, self/other κτλ. Η «βασιλική οδός» προς την ενότητα αυτή είναι η μνήμη του σώματος, που ανακαλείται με την επανάληψη, η οποία απελευθερώνει και το θεατή: "Repetition, initially used as the reconstruction of past experiences, later provides diverse and unpredictable experiences in both performers and audience, resulting in increased possibilities for interpretation" (σ. 30). Οι επαναλήψεις φτάνουν στα όρια της αποτυχίας, τόσο στους εκτελεστές που κουράζονται και δεν λειτουργούν πια «τέλεια», όσο και στους θεατές: οι παραστάσεις της κρατούν συνήθως τρεις με τέσσερις ώρες. "Repetition initially dismantles dance as spontaneous expression" (σ. 41 εξ.). "Through repetition, the audience's preconceptions of both dance and society are confirmed, twisted, and dismantled. Paradoxically, repetition opens new and unexpected way of perceiving in performance and everyday life" (σ. 50). Μ' αυτή την έννοια οι χορογραφίες της Bausch ανήκουν επίσης στους minimal arts, που από άλλους (Wilson) πετυχαίνονται με τη slow motion. Η επανάληψη άλλωστε απομυθοποιεί και την τελειότητα της δεξιοτεχνίας των χορευτών, αλλά και την «παράσταση» ως τελικό προϊόν: οι παραστάσεις της συχνά δίνουν την εντύπωση της πρόβας, όπου ξανά και ξανά επαναλαμβάνεται η ίδια ακολουθία σωματικών κινήσεων. Η επανάληψη άλλωστε είναι και στοιχείο της καθημερινής ζωής. «Repetition is a part of artistic representation and of social discipline. It establishes of a system of truths and social values. Bausch's dance theater radically alters such aesthetic and social means. In her pieces, the method unsettles final and "correct" interpretations of ideas. It is consistently used to subvert its own process of domination over the body [...]. Repetition ... evokes experience by exploring dance's linguistic nature, performed by bodies just as needy and imperfect as those of the audience. Through repetition, the body explores its paradoxical existence, between natural and linguistic, experiential and automatic, personal and social. The body "retells" and "redances" its own history of domination, constantly repeating and transforming - "redefining" - dance» (σ. 107). Η καθημερινή ζωή είναι και το θέμα πολλών χορογραφιών της και της κινησιολογίας τους: η επανάληψη αποκαλύπτει κοινωνικές δομές, που έχουν εγγραφεί στο σώμα και τις κινήσεις του ("repetition is used to dismantle functional power structures"). Με τη «συνειδηση του σώματος» η Bausch ξαναδημιουργεί προσωπικές και κοινωνικές ιστορίες. "The dancer is an intelligent, critical body. S/he is able to move and to speak, relating

experience and language, practice and theory. Dance and life are not about positing of discovering Truth; instead, they are about questioning and playing with systems that predefine it. Above all, Bausch's works are about trusting the body - understanding and listening to its paradoxical and changing forms of knowledge" (σ. 109).

Ορισμένες από τις αντιλήψεις αυτές έχουν διατυπωθεί ήδη από τον Rudolf von Laban (1870-1958), που το κινήσιμακό του σύστημα είχε μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ιδιαίτερη ανάπτυξη κι αναγνώριση στις Ηνωμένες Πολιτείες (Laban Movement Analysis, Laban/Bratenieff Institut of Movement Studies)· είχε εφεύρει και ένα είδος γραφής για τις παρτιτούρες της χορογραφίας (Labanotation) (βλ. σε επιλογή: I. Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*, London 1994, I. Bartenieff, "The Roots of Laban Theory: Aesthetics and Beyond", in: *Four Adaptation of Effort Theory in Research and Teaching*, New York 1970, σσ. 1-18, και της ίδιας, *Body Movement: Coping with the Environment*, Langhorn, Penns. 1980 κτλ.). Μαθήτρές του ήταν η Mary Wigman και ο Kurt Jooss. Η πρώτη ίδρυσε το γερμανικό εξπρεσιονιστικό χορό, μια επανάσταση εναντίον του κλασικού μπαλέτου (D. S. Howe, *Individuality and Expression: The Aesthetics of the New German Dance, 1908-1936*, New York etc. 1996, S. Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley 1993), ο δεύτερος ίδρυσε μια ομάδα δραματικού μπαλέτου, όπου συνδύασε, όπως ο Laban, μουσική, λόγο και χορό (A & H. Markard, Jooss, Köln 1985, S. K. Walther, *The Dance Theatre of Kurt Jooss*, London 1993, της ίδιας, *The Dance of Death: Kurt Jooss and the Weimar Years*, London 1994). Η Bausch τον γνώρισε ως μαθήτριά στη Folkwangschule του χορού στο Essen. Το 1960 πήγε στη Νέα Υόρκη, στη Juillard School of Music, συμμετείχε στη συνέχεια στο New American Ballett και χόρευε στην Metropolitan Opera. Το 1962 γύρισε στη Γερμανία και έγινε χορογράφος στο Folkwangballett, από το 1969 διευθύντρια. Από το 1973 διευθύνει το Wuppertal Tanztheater. Επηρεάζεται από την τότε πρωτοπορία της Αμερικής (B. Haskell, *BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958-1964*, New York 1984), από Dada και Bauhaus, τον ρωσικό κουνστρουκτιβισμό, ασφαλώς τον Jooss και τον Laban, το σινεμά κτλ., αλλά έκανε τελικά μια δική της σύνθεση που υπερβαίνει όλ' αυτά. Μερικοί τη θεωρούν μια από τους πιο σημαντικές χορογράφους του 20^{ου} αιώνα. Δεν ακολούθησε την αμερικανική τάση για το γυμνό σώμα στη σκηνή.

Στο βιβλίο αυτό αναλύονται σε βάθος οι εξής παραστάσεις: "Kontakthof" (1978), "Arien" (1979), "1980 - Ein Stück von Pina Bausch" (1980) και "Auf dem Gebirge hat man einen Schrei gehört" ["Στα βουνά ακούστηκε μια κραυγή"] (1984), ενώ συζητούνται και οι παραγωγές: «Ιφιγένεια εν Ταύροις» (1974), «Ορφείας και Ευρυδίκη» (1975), "Frühlingsopfer" ["Ανοιξιάτικη θυσία"] (1975), "Die sieben Todsünden" ["Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα"] (1976), «Ο Κιανσώγων» (1977), "Café Müller" (1978), "Bandoneon" (1986), "Walzer" (1982), "Palermo, Palermo" (1989), "Trauerspiel" ["Τραγωδία"] (1993) κι άλλα. Το υλικό αυτό κατατάσσεται με τη βάση δύο διαφορετικών μεθόδων της επανάληψης: α) της αυτούσιας επανάληψης που επιτρέπει και ανεπαίσθητες αλλαγές, ακόμα και ακούσιες αλλαγές από την κούραση· η ίδια «φράση» μπορεί να επαναληφθεί και σε διαφορετικά συμφοραζόμενα, ή να επαναλαμβάνονται μαζί με άλλες επαναλαμβανόμενες «φράσεις» σε νέες συνθέσεις, και β) της επανάληψης ενός συμβάντος από την παιδική ηλικία του χορευτή, ή της χορευτικής επανάληψης μιας ιστορίας, ενός παραμυθιού, μιας όπερας με χορευτικά μέσα. Όλ' αυτά παρουσιάζονται σε έπτα σύντομα κεφάλαια, όπου η περιγραφή των παραγωγών συνδυάζεται με το θεωρητικό στοχασμό, συμπεριλαμβανομένης και της έννοιας της «επανάληψης» στον Freud και τον Lacan. Παρά την τάση θεωρητικής θεμελίωσης η ανάγνωση του βιβλίου είναι μια σκέτη απόλαυση. Στο τέλος ακολουθούν ακόμα δύο συ-

νεντεύξεις με συνεργάτες της Pina Bausch (σσ. 111 εξ. και 199 εξ.), μια εκτενέστατη ειδική βιβλιογραφία (σσ. 121 εξ.) και ένα πολύ λεπτομερειακό ευρετήριο (σσ. 131 εξ.).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

KIRSTIN HARTUNG,

Kindertheater als Theater der Generationen. Pädagogische Grundlagen und empirische Befunde zum neuen Kindertheater in Deutschland [Παιδικό θέατρο ως θέατρο των γενεών. Παιδαγωγικές βάσεις και εμπειρικές διαγνώσεις για το νέο παιδικό θέατρο στη Γερμανία]. Frankfurt/M. etc., Peter Lang 2001 (Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis, vol. 11), σελ. 461, 2 εικ. πίνακες, ISBN 3-631-37788-6.

Πρόκειται για μια από τις παιδαγωγικές-θεατρολογικές μελέτες για το «παιδικό θέατρο», το οποίο τείνει, εδώ και χρόνια, να μετονομαστεί σε «θέατρο των γενεών», συνταιριάζοντας τις κατηγορίες παιδικό, σχολικό, και θέατρο της νεολαίας και αφήνοντας ανοιχτά τα όρια προς τους ενήλικους και μεγάλους. Η συγγρ. προεβνεί τη βασική θέση, πως το παιδικό θέατρο δεν διαφέρει ουσιαστικά από το θέατρο των ενηλίκων σε τέτοιο βαθμό, που θα έπρεπε να αποτελεί ξεχωριστή, ερμητικά κλειστή κατηγορία της θεατρικής πρακτικής, και ότι αυτό είναι εξίσου «κατάλληλο» για τους γονείς. Αυτό αντιπροσωπεύει μια νέα τάση στην παιδαγωγική στη Γερμανία, που με τη σειρά της αντικαθρεφτίζεται εν μέρει και στα ρεπερτόρια των παιδικών θεάτρων. Η σειρά αυτή έχει δημοσιεύσει μελέτες για το «θέατρο της νεότητας», ιστορικές και μεθοδολογικές, δραματολογικές και παιδαγωγικές, και ο ογκώδης αυτός τόμος συνεχίζει την προσπάθεια που ξεκίνησε το 1983 με την Charlotte Oberfeld. Σ' ένα πρώτο κεφάλαιο, «Μια πραγματιστική-παιδαγωγική προοπτική στο παιδικό θέατρο» (σσ. 15 εξ.), η συγγρ. εκφράζει τα παράπονά της, πως η Θεατρολογία στις γερμανόφωνες χώρες δεν προσέχει αρκετά το παιδικό θέατρο, πως δεν υπάρχουν ειδικές σπουδές γι' αυτά, ούτε έχει να δείξει η σχετική θεατρολογική έρευνα σπουδαία αποτελέσματα. Είναι κυρίως οι παιδαγωγοί, εκπαιδευτικοί και οι πρακτικοί του παιδικού θεάτρου που ασχολούνται μ' αυτό. Η δική της προσέγγιση προέρχεται επίσης από την πράξη, έχει όμως θεωρητικές συνέπειες, κυρίως στην έννοια του παιδικού θεάτρου. Το όλο έργο χωρίζεται σ' ένα θεωρητικό μέρος και ένα εμπειρικό, όπου με βάση έξι θεατρικά σχήματα εξετάζεται η σημερινή κατάσταση του είδους στη Γερμανία. Στο θεωρητικό μέρος, «Οι σχέσεις των γενεών στην κοινωνία, την οικογένεια και το θέατρο - θεωρητικές διασαφήσεις», συμπεριλαμβάνει τα κεφάλαια 2-4. Το δεύτερο κεφάλαιο, «Για την κοινωνική κατηγορία "γενεά" και για τη σχέση του θεάτρου με την παιδαγωγική» (σσ. 27 εξ.), προσπαθεί να οριοθετήσει την έννοια της «γενεάς» (generation) ως προς την ετυμολογία και την καθημερινή χρήση της λέξης, να περιγράψει το περιεχόμενο της στην παιδαγωγική και ανθρωπολογία (ιστορικά, κοινωνιολογικά, οικογενειακά, ως προς το φύλο), να την εφαρμόσει στο παιδικό θέατρο, να περιγράψει τη σχέση του θεάτρου προς την παιδαγωγική και τη θεατρο-παιδαγωγική (ως προς τη σκηνοθεσία, τη δραματολογία και την πρόσληψη), και κλείνει με τη διατύπωση της «θέσης» της εργασίας αυτής, πως με βάση τις αλλαγές της εικόνας του παιδιού στην κοινωνία, και το παιδικό θέατρο θα έπρεπε να γίνει «θέα-