

Cora Williams (σσ. 91-107) και 6. TIE and the Theatre of the Oppressed του Chris Vine (σσ. 109-127) για την επίδραση του Boal στο ρεπερτόριο των σχολικών αυτών θεάτρων.

Το μέρος 3, «International perspectives», απαρτίζεται από πέντε κεφάλαια: 7. Kites and magpies. TIE in Australia των John O' Toole και Penny Bundy (σσ. 133-149) για την Αυστραλία, όπου εφαρμόστηκε ο αγγλικός θεατός περίπου όπως είναι, 8. Establishment or alternative? Two Canadian models του Wayne Fairhead (σσ. 151-164) για παρεμφερή κινήματα στον Καναδά, 9. Unmasking the masquerades. The potential of TIE in Nigeria των Jumai Ewu και Tunde Lakoju (σσ. 165-183) με ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το νιγηριανό θέατρο γενικότερα, 10. TIE in Scandinavia των Tove Ilsaas και Torunn Kjolner (σσ. 185-204) για τη Νορβηγία και τη Δανία, χωρίς να συζητηθεί το «σουηδικό μοντέλο», 11. The Creative Arts Team in the United States του Mark Riherd με τη συνεργασία της Gwendolen Hardwick (σσ. 205-222) με συγκεκριμένα παραδείγματα. Το τελευταίο μέρος, «TIE in the 1990s and beyond», απαρτίζεται από τέσσερα κεφάλαια και ασχολείται και με άλλες εφαρμογές του σχολικού θεάτρου: 12. Theatre in Health Education του Steve Ball (σσ. 227- 238), 13. Trying to like TIE, An American critic hopes TIE can be saved του Lowell Swortzell (σσ. 239-249), του εκδότη του χρήσιμου *International Guide to Children's Theatre and Educational Theatre*. New York 1990, 14. Evaluating TIE του Ken Robinson (σσ. 251-265), και 15. New partnership in new contexts. A consumer's viewpoint του Geoff Readman (σσ. 267-284).

Ο τόμος κλείνει με μια επιλεκτική βιβλιογραφία (σσ. 285-288) και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 289-295). Δίνει μια γλαφυρή εικόνα της σύντομης ιστορίας και της σημερινής κατάστασης του TIE, της θεσμικής του εξέλιξης και της μεταλλαγής του, της μορφολογίας και λειτουργίας του τόσο στο θέατρο (ως ειδικής μεθόδου εφαρμογής) όσο και στην εκπαίδευση, των «μεταναστεύσεών» του σε άλλες χώρες (βέβαια δεν συζητούνται παράλληλα κινήματα, όπως το ιταλικό animazione κ.τ.λ.), εφόσον προέρχονται άμεσα από το αγγλικό μοντέλο. Θα ευχόταν κανείς, ίσως, μια ευρύτερη προσέγγιση στο καυτό, και για την Ελλάδα, θέμα του θεάτρου στην παιδεία, σε πανευρωπαϊκή κλίμακα, γιατί το TIE είναι μόνο ένα από τα διάφορα μοντέλα που υπάρχουν. Αλλά αυτό θα άλλαζε την «αγγλική» στόχευση του βιβλίου αυτού, που είναι ενημερωτικό και χρήσιμο, χωρίς να φτάσει στο επίπεδο μιας επιστημονικής πραγμάτευσης του θέματος.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ



BIN MASON,

*Street Theatre and Other Outdoor Performance*,  
London/New York, Routledge 1992. Σελ. XII, 220, 19 εικ.

Το βιβλίο καταπιάνεται με ένα θέμα, που λίγο το έχει πραγματευτεί έως τώρα η Θεατρολογία, παρουσιάζει όμως μεγάλο ενδιαφέρον λόγω της ποιότητας των μορφών και των στόχων του: το «θέατρο του δρόμου» (καλύτερα «της υλαίθρου», γιατί μπορεί να διαδραματίζεται όπου να 'ναι, αρκεί να γίνεται αυτό έξω από τα καθιερωμένα θεατρικά κτίρια), που φτάνει από τις παρουσιάσεις του ενός (με θεατρικό, παραθεατρικό ή όποιο χαρακτηρισμό εδώ αναλύονται μόνο μορφές που είναι «παρουσιαστικές» - «θεατρι-

κές») έως τις παραστάσεις μεγάλων πολυπρόσωπων σχημάτων σε κανονικές θεατρικές παραστάσεις, σε φεστιβάλ κ.τ.λ. Στην ανάλυση συμπεριλαμβάνονται οι περισσότερες χώρες της Ευρώπης, και μερικές του υπόλοιπου κόσμου. Το υλικό ασφαλώς είναι δειγματοληπτικό, γιατί πληρότητα στην καταγραφή, λόγω της ρευστότητας των σχημάτων και του περιθωριακού κοινωνικού χαρακτήρα πολλών ερασιτεχνών παρουσιαστών, είναι εξ ορισμού, ακόμα και σε μικρή γεωγραφική κλίμακα, ανέφικτη. Ωστόσο δίνει το βιβλίο μιαν επισκόπηση, που ξαφνιάζει για τον πλούτο των μορφών, του χιούμορ, της σάτιρας, των μέσων και μεθόδων, για τις ποικίλες αντιδράσεις του κοινού, που δεν είναι σταθερό, αλλά ρευστό, επισκόπηση που μπορεί να εμπνεύσει τους πρακτικούς του είδους και να βάλει σε σκέψεις τους φαινομένους του κλάδου. Το «θέατρο της υπαίθρου» δεν είναι πια ένα παραμελημένο περιθωριακών στοιχείων, που επιδίδονται σ' ένα είδος αγρυπτείας, αλλά μια αυθόρμητη, κάπως ανώνυμη καλλιτεχνική (στο όποιο επίπεδο) έκφραση, συνήθως κοινωνικής κριτικής ή και απλού θεάματος και τέρψης, που διαδραματίζεται, με τελείως διαφορετικές αισθητικές προδιαγραφές (αυτοσχέδιασμός, γλώσσα του σώματος, απλά εφέ κ.τ.λ.) σ' ένα κοινωνικό χώρο χωρίς τις προστατευτικές συμβάσεις και την αρχιτεκτονική απομόνωση του «θέατρου». Το κοινό είναι τυχαίο, συχνά απρόθυμο· ο οικονομικός παράγοντας (της επιβίωσης) είναι ασφυνκτικός. Το θέαμα πρέπει να αρέσει, να εντυπωσιάσει, να ξαφνιάσει, για να αποκτήσει τη λειτουργικότητά του και να επιτελέσει τους στόχους του.

Η εισαγωγή (σσ. 1-25) ενημερώνει τον αναγνώστη για τους θεματικούς περιορισμούς: δεν δίνει μια πλήρη ιστορία και γεωγραφική απογραφή της δραστηριότητας αυτής, αλλά μια δειγματοληπτική παρουσίαση των κυριότερων τάσεων· περιορίζεται σε παρουσιάσεις, που θεωρούν τον εαυτό τους «θεατρικό» ασχολείται μόνο με σχήματα που είναι κάπως σταθερά μέσα στο χρόνο, δηλαδή «επαγγελματικά», γιατί οι «ερασιτεχνικές» κινήσεις σ' αυτόν τον τομέα είναι αδύνατο να καταγραφούν. Μολοντούτο η πολυμορφία των εκδηλώσεων είναι τεράστια. Από τη δεκαετία του 1870 ως σήμερα έχει παρατηρηθεί και μια αλλαγή στη στάση των αρχών απέναντι σ' αυτές τις «ανεπίσημες» εκδηλώσεις· δεν συλλαμβάνονται πια ως αγύρτες και ζητιάνοι, αλλά συχνά επιχορηγούνται και από τους δήμους, για να δώσουν κάποιο χρώμα και ζωή στις ζώνες πεζοδρομησης. Άλλωστε υπάρχει για το κοινό η δυνατότητα μιας άμεσης επαφής, μιας ελευθερίας που δεν την επιτρέπει το θεομοθετημένο θέατρο, και μιας «δημοκρατικότητας» στη βάση της ιωότητας: οι «καλλιτέχνες» είναι άνθρωποι, όπως εσύ κι εγώ. Ως ιστορικά συμφοραζόμενα των ποικιλόμορφων εκδηλώσεων αυτών θεωρεί ο συγγραφέας το σαμανισμό (με τα θεατρινίστικα τριχ του), το λαϊκό πανηγύρι, το κίνημα Dada, στην Ισπανία και Γαλλία, και το καρναβάλι.

Τη μορφολογία των μικρών σχημάτων (του ενός, της μικρής ομάδας) χωρίζει ο συγγραφέας σε entertainers (σσ. 30 εξ.), animators (σσ. 37 εξ.), provocateurs (σσ. 52 εξ.), communicators (σσ. 67 εξ.) και performing artists (σσ. 74 εξ.). Στη μορφολογία της παράστασης ξεχωρίζει: The stationary show (σσ. 89 εξ., εδώ θα μπορούσαμε να κατατάξουμε και τον Καραγκιόζη και το Φασουλή), Solos and duos (σσ. 108 εξ.), Small-scale groups (σσ. 114 εξ.), Large-scale groups (σσ. 123 εξ.), Site-specific work (σσ. 136 εξ.), Mobile shows (σσ. 144 εξ.), Processions (σσ. 156 εξ.), Walkabout (σσ. 166 εξ.). Δεν έχει νόημα να αναφερθώ εδώ στα ονόματα των σχημάτων, που αναλύονται όλα με σύντομο τρόπο. Υπάρχει ακόμα ένα κεφάλαιο που καταπιάνεται με τους παρουσιαστές και τους θεατές γενικά, καθώς και με τα φεστιβάλ (σσ. 181 εξ.), και μια σύνοψη που ασχολείται

με μελλοντικές εξελίξεις, τα οικονομικά, τις αντιδράσεις του κοινού, τα shopping centres που προσφέρουν ένα νέο χώρο για τέτοιες εκδηλώσεις, τις συνέπειες της νέας τεχνολογίας κ.τ.λ. (σσ. 201 εξ.). Ο τόμος κλείνει με μια μικρή βιβλιογραφία (σσ. 215 εξ.) και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 217 εξ.). Διαβάζεται με άνεση και είναι ερεθιστικό από πολλές απόψεις.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



TADEUZS KOWZAN,  
*Sémiologie du théâtre,*

S. I., (Tours), Editions Nathan 1992 (Collection créée par Henri Mitterrand. Série «littérature»).

Σελ. 202, μερικά σχήματα.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ,  
*Spectacle et signification,*

Candiac (Quebec), Les Éditions Balzac 1992. Σελ. 294, μερικά σχήματα.

Ο Νέστορ της γενικής θεατρικής σημειολογίας, ο Πολωνός Tadeusz Kowzan, σήμερα καθηγητής στο πανεπιστήμιο της Caen, συγγραφέας της μονογραφίας *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*. Βαρσοβία 1970 (και σε δεύτερη έκδοση ως *Littérature et spectacle*, La Haye-Paris, Mouton 1975, μεταφρασμένα στα ιαπωνικά 1984 και στα ισπανικά 1992), με την οποία ξεκίνησε ουσιαστικά η συστηματική ανάλυση της θεατρικής παράστασης ως σημειωτικού συστήματος, καθώς και της μονογραφίας *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Université Lyon II, 1976, δημοσιεύει δύο τόμους, από τους οποίους ο ένας παρουσιάζει μια ώριμη επαναστατική θεωρία της θεατρικής σημειολογίας, την οποία χαρακτηρίζει η clarté, η διαύγεια της σκέψης και η ελαστικότητα των μοντέλων που επεξεργάζεται, ο άλλος μια παρουσίαση 19 άρθρων από το χρονικό διάστημα 1968-1991 σε επεξεργασμένη μορφή. Και οι δύο τόμοι κάνουν προστά κλασικά κείμενα και σκέψεις, οι οποίες θα μείνουν σημείο αναφοράς μέσα στη θεατρική σημειολογία, ανεξάρτητα από όποια εξέλιξη αυτή παίρνει και θα πάρει ακόμα, και ανεξάρτητα από την επιβίωσή της (και με ποια μορφή) ή την εξαφάνισή και μετατροπή (ένταξη) της σε συνθετότερες και πολυμεθοδολογικές προσεγγίσεις, πιο περιορισμένων εμπειρικών και ιστορικών πεδίων εφαρμογής: η θεατρική σημειολογία, αν και ιστορικά δεν έχει επιτύχει το στόχο της, τη δημιουργία δηλαδή μιας γενικής θεωρίας του θεάτρου, και παραμένει το ερώτημα αν μπορεί να το επιτύχει λόγω της συνθετικότητας και ρευστότητας του θεατρικού κώδικα γενικότερα, θα μείνει τουλάχιστον ως εργαλείο ανάλυσης τόσο του δράματος όσο και της παράστασης, όπως και άλλες μεθοδολογίες που έχουν προταθεί κατά τη διάρκεια των τελευταίων 150 χρόνων και ξεκίνησαν με την απαίτηση της απόλυτης αποκλειστικότητας: ο μαρξισμός, ο θετικισμός, η ψυχανάλυση, ο λειτουργισμός, ο δομομορφισμός κ.τ.λ. Αλλά τελικά τίποτε δεν πάει χαμένο, όλα είναι χρήσιμα: φτάνει να ξέρει να διαλέγει κανείς το κατάλληλο εργαλείο για το συγκεκριμένο στόχο του ή καλύτερα το σωστό συνδυασμό εργαλείων για τις διάφορες φάσεις της προγραμματισμένης εργασίας του. Με τις εργασίες του Kowzan έ-